



ИСКУССТВО  
СРЕДНЕЙ АЗИИ



ОЧЕРКИ  
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО

МОСКВА

7С1

С76 Б·Я·СТАВИСКИЙ

# ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ

ДРЕВНИЙ ПЕРИОД

VI в. до н. э. — VIII в. н. э.

267471



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО

1 9 7 4

7С1

С 76

80102-120  
С  $\frac{025(01)-74}{215-74}$

© Издательство «Искусство», 1974 г.

*Посвящается  
светлой памяти  
Всеволода Владимировича  
Павлова*

Эта книга о искусстве древней Средней Азии — со времени становления здесь классового общества до утверждения господства мусульманской идеологии в жизни и культуре среднеазиатских народов.

Первые, начальные шаги этого искусства пока не ясны, так как история и памятники Средней Азии начала I тысячелетия до н. э. когда в ее передовых областях возникали классовое общество и государства, изучены еще крайне слабо. Поэтому историю искусства древней Средней Азии приходится начинать лишь с середины VI—V в. до н. э., когда большая часть среднеазиатских областей вошла в состав Древнеперсидского (Ахеменидского) царства. Заключительным же этапом в истории этого искусства следует признать вторую половину VII — первую половину VIII в. н. э., время арабского завоевания Средней Азии.

На протяжении этих тринадцати веков в искусстве Средней Азии можно проследить преемственность культурных и художественных традиций и определенные характерные особенности, отличающие это искусство от первобытного искусства древнейших обитателей среднеазиатских земель и от позднейшего — мусульманского искусства среднеазиатских народов поры развитого и позднего средневековья.

Открытие древней (домусульманской) Средней Азии и ее искусства — одно из важнейших достижений советской археологии. Почти совершенно неведомое еще сорок лет назад искусство древней Средней Азии занимает сейчас

почетное место в истории художественной культуры нашей страны, стран Востока и всего человечества. Отдельные памятники этого искусства рассматриваются уже не только в специальных археологических публикациях, но в искусствоведческих работах и сводках, в курсах истории искусства народов Востока и всеобщей истории искусств. Древним памятникам, открытым на территории Узбекской и Туркменской ССР, уделено должное внимание и в вышедших недавно обобщающих работах «История искусства Узбекистана (с древнейших времен до середины XIX в.)» Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля (М., 1965) и «Искусство Туркменистана (с древнейших времен до 1917 г.)» Г. А. Пугаченковой (М., 1967). Однако обе эти работы, содержащие немало ценных сведений и заключений о древнем искусстве Средней Азии, не дают, в силу их территориальной ограниченности, четкого представления не только об искусстве всей древней Средней Азии в целом, но и отдельных древних историко-культурных областей, земли которых в настоящее время входят в состав разных среднеазиатских республик.

Более широкий подход к материалу по искусству всей древней Средней Азии и сопредельных областей и стран характерен для соответствующих разделов фундаментального труда Л. И. Ремпеля «Архитектурный орнамент Узбекистана» (Ташкент, 1961). Однако этот труд не преследовал цели рассмотрения всех видов искусства древней Средней Азии. В результате общую, но краткую и часто уже устаревшую, характеристику искусства древней Средней Азии и ее отдельных областей можно пока что найти лишь в таких сводных работах, как «Всеобщая история искусств» (т. I, М., 1956), «История таджикского народа» (т. I, М., 1963; т. II, кн. 1, М., 1964), «История Узбекской ССР» (т. I, Ташкент, 1967) и т. п. Несколько полнее отражено искусство древней Средней Азии в изданной в 1965 г. в Лондоне популярной книге Тамары Тальбот Райс «The Arts of Central Asia», где рассматриваются художественные памятники Закавказья, евразийских степей (от берегов

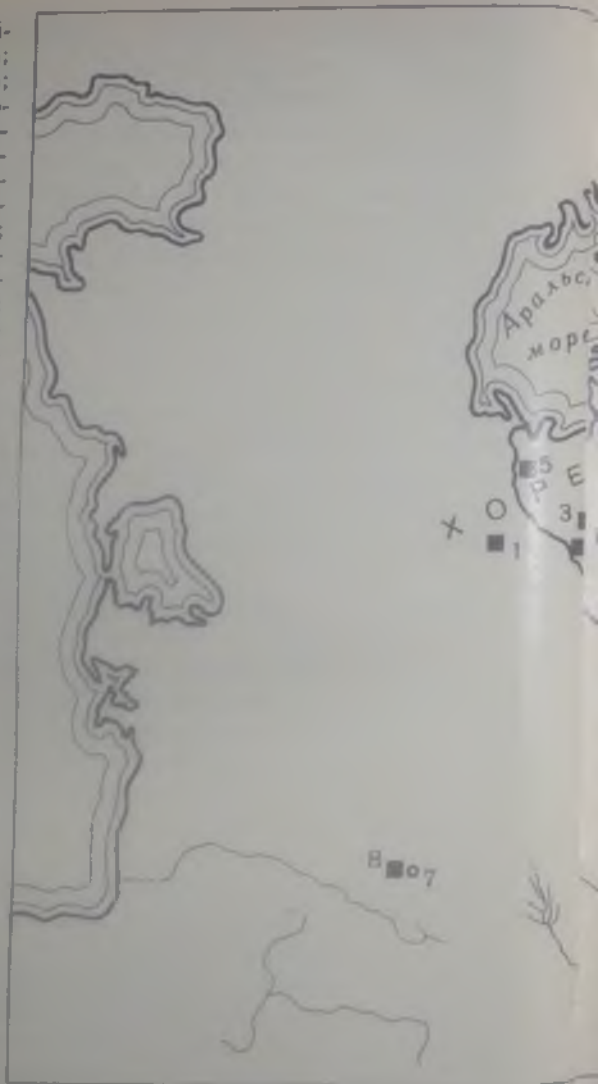
Черного моря до Алтая), Средней Азии, Афганистана, северо-западного Пакистана и Восточного Туркестана с древнейших времен до арабского завоевания. К сожалению, автору этой полезной работы остались неизвестны многие открытия и находки советских археологов, а в приводимые ею сведения вкрались досадные фактические неточности.

Настоящий очерк преследует цель обрисовать историю искусства древней Средней Азии с учетом известных (к 1970 году) достижений советской археологии. Понятно, что он не может быть свободным от ошибочных суждений, оценок и выводов. Да и могут ли такие оценки и выводы быть окончательными, когда бурный рост наших знаний по истории, культуре и искусству древней Средней Азии (и сопредельных областей и стран) еще далеко не закончен, когда каждый полевой сезон приносит все новые и новые открытия и никто не может предсказать, какими художественными памятниками обогатят нас раскопки ближайших лет и какие идеи и концепции будут ими порождены.

Размеры и характер очерка ограничивают, конечно, число рассматриваемых памятников (полный обзор их занял бы не один объемистый том) и вынуждают сократить до минимума аргументацию тех или иных положений. Основная же его цель — обрисовать, хотя бы в самых общих чертах, картину развития искусства древней Средней Азии и его традиций, а также взаимоотношения этого искусства с художественной культурой и традициями других стран и народов древнего мира.

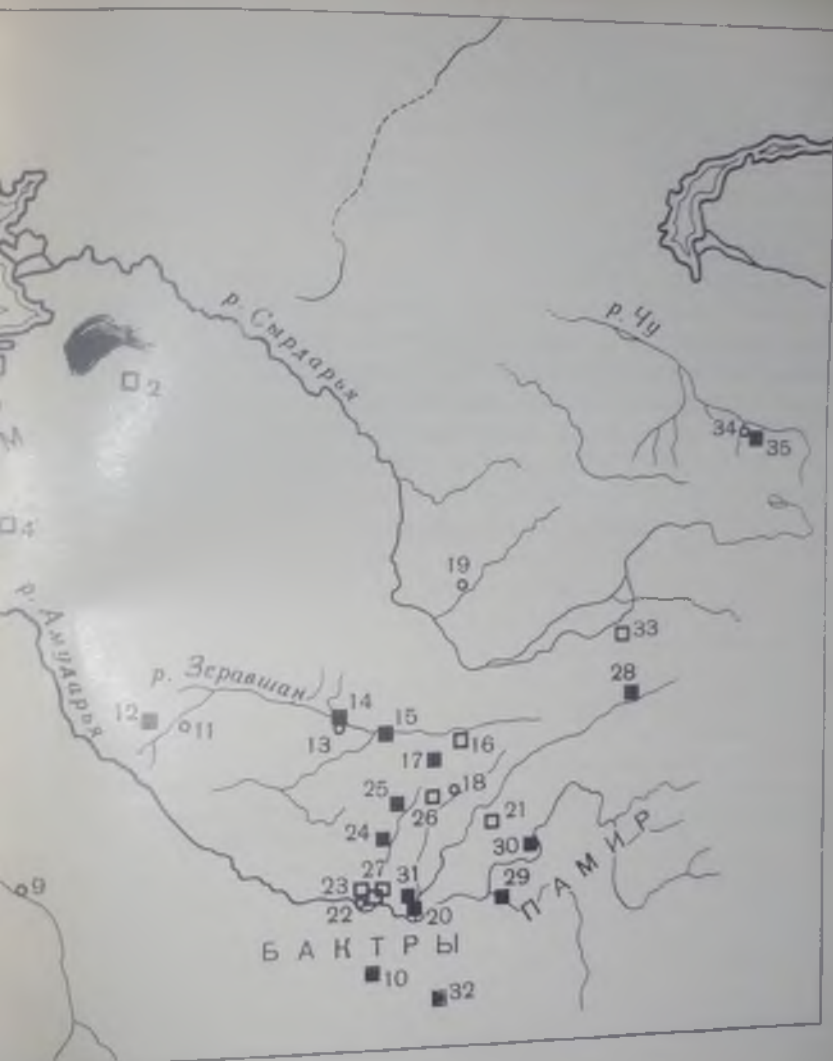
Художественные памятники рассматриваются в очерке не в рамках современных административных делений и границ, а по основным древним историко-культурным областям. Эти области: Бактрия (с IV—V вв. н. э. — Тохаристан), охватывавшая южные приамударьинские районы современных Узбекской, Таджикской и отчасти Туркменской ССР и северный Афганистан; Согд, занимавший бассейны рек Зеравшан и Кашкадарья, то есть центральные районы Узбекской и Таджикской ССР; Парфия (Парфиена), лежавшая в Прикопетдагье, на юго-западе Туркменин и край-

- 1 — Калалы-гыр; 2 — Уй-гарак; 3 — Топрак-кала; 4 — Кой-Крылган-кала; 5 — Ток-кала; 6 — Гяур-кала; 7 — Ашхабад; 8 — Ниса; 9 — Мерв; 10 — Бактры; 11 — Бухара; 12 — Варакша; 13 — Самарканд; 14 — Афрасиаб; 15 — Пенджикент; 16 — Муг; 17 — Мадм; 18 — Душанбе; 19 — Ташкент; 20 — место находки Аму-дарьинского клада; 21 — Аджина-тепе; 22 — Термез; 23 — Балалык-тепе; 24 — Дальверзин-тепе; 25 — Халчайн; 26 — Шахринау; 27 — Айртам; 28 — Хаит; 29 — Ай-Ханум; 30 — Саксанохур; 31 — Тулхар; 32 — Сурх-Котал; 33 — Кува; 34 — Фрунзе; 35 — Акбешим.



Схематическая карта размещения памятников древней Средней Азии





нем северо-востоке Ирана; Хорезм, располагавшийся в низовьях Амударьи, на землях северной Туркмении, Хорезмской области Узбекистана и приамударьинских районов Кара-Калпакской АССР; Фергана (упоминается под этим названием лишь с VII в. н. э.; более раннее название ее еще не известно), включавшая современную Ферганскую долину и ее предгорья, ныне поделенные между Узбекской, Таджикской и Киргизской ССР.

Помимо этих основных историко-культурных областей Средней Азии в очерке будут упоминаться еще Маргиана и земли саков. Маргиана — область в низовьях реки Мургаб с центром в Мерве (на юге Туркменской ССР) — входила то в состав Бактрии, то в общие с Парфиеной объединения. Под саками подразумеваются многочисленные кочевые и скотоводческие племена, обитавшие в основном на севере и востоке Средней Азии, на землях Казахской и Киргизской ССР, а также на Памире.

## АХЕМЕНИДСКИЙ ПЕРИОД середина VI — конец IV в. до н. э.

Во второй половине VI в. до н. э. значительная часть Средней Азии вошла в состав Древнеперсидской (Ахеменидской) державы, первого в истории человечества государства, претендовавшего на господство как над Востоком, так и над Западом. Основатель этой державы — Кир II из рода Ахеменидов первоначально владел небольшой горной областью в Парсе, на юго-западе Ирана. Незадолго до середины VI в. до н. э. Кир поднял восстание против царя Мидии, которому дотоле подчинялся Парс. В 550 г. до н. э. мидийский царь был свергнут и торжествующий победитель стал государем персов и мидян. В 538 г. до н. э. перед ним открылись ворота Вавилона, а в последующее десятилетие владения Кира охватили огромную территорию от берегов Средиземного моря до реки Инд и от Аральского моря до Индийского океана. И хотя грозный завоеватель сложил свою голову в борьбе со среднеазиатскими кочевниками, почти все земледельческие области Средней Азии вошли в состав основанной им державы.

Подчинение народов Средней Азии было закреплено при другом знаменитом ахеменидском «царе царей» — Дарии I, чья власть распространялась также на Египет и греческие города Малой Азии. Его отряды вторглись и в материковую (европейскую) Грецию, но были разгромлены в знаменитой Марафонской битве 490 г. до н. э. После этого, как известно, борьба между персидскими царями и свободолюбивыми эллинами, то затухая, то разгораясь вновь, тянулась вплоть до победоносного похода Александра Македон-



ского в глубь Азии (334—324 гг. до н. э.), положившего конец самому существованию Ахеменидской державы.

Но до этого на протяжении двух столетий население Средней Азии, как и другие народы обширного Древнеперсидского «царства стран», было подданным Ахеменидов. Бактрийцы и согдийцы, парфяне и хорезмийцы, а в отдельные периоды и кочевники-саки не только платили персидскому царю дань, но и выделяли воинские контингенты для боевых операций и гарнизонной службы, поставляли материалы для украшения его дворцов.

На рельефах персидских столиц наряду с другими данниками ахеменидских царей были изображены и жители Средней Азии. В знаменитой надписи Дария I о постройке дворца в Сузах, содержащей перечисление участвовавших в строительстве стран и областей, говорится и о Бактрии, Согде и Хорезме. Античные авторы сообщают об участии в греко-персидских войнах среднеазиатских отрядов, а из архива персидского гарнизона на острове Элефантина (близ южных границ Египта) известно, что в конце V в. до н. э. там служил солдат — хорезмиец Даргман. Через столицу Бактрии — город Бактры (Балх) проходил тогда регулярный торговый тракт, соединявший владения Ахеменидов в Индии с дальним западом империи — Малой Азией.

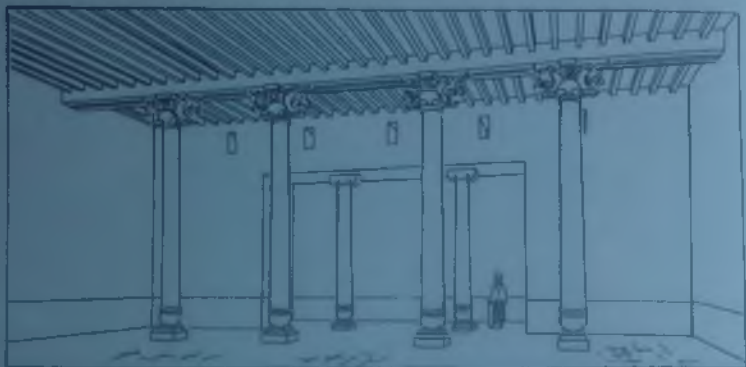
В составе Ахеменидской державы народы Средней Азии вошли, таким образом, в соприкосновение не только с персами и мидянами, но и с населением Месопотамии и Египта, Индии и Малой Азии. Тогда же были установлены и первые контакты с греками, которых представители среднеазиатских народов встречали не только как врагов на поле битвы, но и как собратьев по несчастью — подвластных Ахеменидам мастеров-строителей и ремесленников, а также чиновников и воинов персидской армии.

Длительное пребывание среднеазиатских областей в составе Ахеменидской державы и постоянные контакты с другими областями и народами этого обширного государства не могли, конечно, не сказаться и на культуре и искусстве Средней Азии той эпохи.



1. Голова грифона из Калалы-гыр.  
Рубеж V—IV вв. до н. э.

Но наряду с народами, подвластными ахеменидским царям, Средняя Азия того времени находилась в постоянной и тесной связи и с совсем иным историко-культурным миром — массивом кочевых племен скифского круга. Этот мир, обрамлявший с севера области классического Древнего Востока, тянулся от берегов Дуная до Алтайских гор, по всему великому евразийскому степному коридору. А Средняя Азия была одним из тех мест, где древневосточные деспотические государства и мир евразийских скотоводческих племен непосредственно соприкасались друг с другом. Более того, как об этом свидетельствуют и ахеменидские и античные (греко-римские) источники, оседлые земледельческие народы Средней Азии той эпохи и кочевые средне-

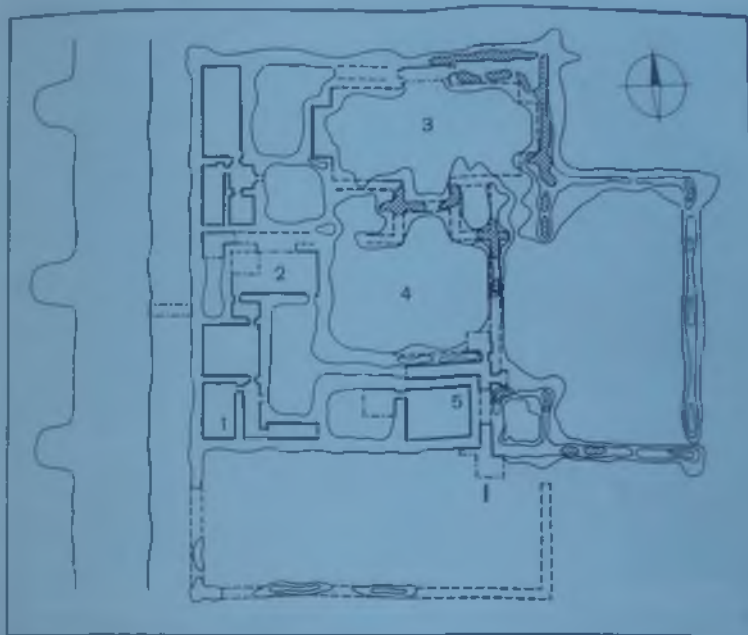


2. Парадный зал (помещение 23) дворца в Калалы-гыр.  
Реконструкция

азиатские племена были родственны между собой по происхождению, языку и ряду особенностей культуры. Вполне понятно, что эти родственные связи и постоянные контакты также отразились на среднеазиатском искусстве того времени.

Знакомясь со среднеазиатскими археологическими памятниками VI—IV вв. до н. э. — а древнее искусство Средней Азии представлено лишь археологическими памятниками, — следует отметить, что только массовый керамический материал того времени можно безоговорочно относить к изделиям местных мастеров. И именно керамика (точнее — глиняная посуда) наиболее четко сохраняет преемственность с гончарными изделиями предшествующей эпохи, известными по раскопкам на юге Туркмении, Узбекистана и Таджикистана. К сожалению для историков искусства, эта керамика, изготовленная на гончарном круге и хорошо обожженная в специальных печах, хотя и свидетельствует о высоком уровне гончарного ремесла, но по своим формам (сосуды в виде цилиндрической банки или же цилиндра с дном в виде усеченного конуса), ни по орнаментации (сосуды





3. Дворец ахеменидского наместника в Калалы-гыр. План.

Рубеж V—IV вв. до н. э.

1 — пом. № 8; 2 — пом. № 12; 3 — пом. № 16; 4 — пом. № 19;  
5 — пом. № 23

эти обычно покрыты светлой обмазкой — ангобом) не может рассматриваться как художественное произведение.

Меньшую роль играют местные особенности в немногочисленных пока что изученных нашими археологами постройках VI—IV вв. до н. э. Наиболее хорошо известна сейчас дворцовая постройка на хорезмийском городище Калалы-гыр I. Расположенное на левобережье Амударьи, это огромное городище, крупнейшее в древнем Хорезме, раскапывалось в 1953 и 1958 гг. Ю. А. Раппопортом, который установил, что ни мощные оборонительные сооруже-



4—6. Серебряные фигурки из Амударьинского клада (5, 6 — статуэтка царя, вид спереди и вид сзади). V—IV вв. до н. э.

ния, ни дворцовое здание — единственная постройка на всей площади городища — не были закончены; работы по их возведению были прерваны в то время, когда во дворце велись отделочные работы, а по всему периметру городища был уже воздвигнут высокий пятнадцатиметровый цоколь крепостных стен и башен. Ю. А. Раппопорт полагает, что сооружение дворца (и Калалы-гыра вообще) было начато примерно на рубеже V—IV вв. до н. э. в связи с организацией в Хорезме отдельной ахеменидской сатрапии, а неожиданное прекращение работ объясняет выходом Хорезма из состава Древнеперсидского царства.

Калалы-гырский дворец (илл. 3) — это крупный архитектурный комплекс (его площадь достигала примерно



7. Золотой кувшины из Амударьинского  
клада. V—IV вв. до н. в.



10,5 тыс. кв. м). Основной массив дворца близок к квадрату со сторонами в 75—80 м. С востока и юга к нему примыкали большие дворы, причем в последнем находился главный вход в здание. Дворцовые помещения — их насчитывалось, вероятно, около тридцати — группировались вокруг двух внутренних дворов (помещения 16 и 19). Один из них — северный (помещение 16) посередине каждой стороны имел большую нишу — портик; такие же внутренние портики и аналогичный крестовидный план отмечены во дворах монументальных комплексов столицы Ахеменидского царства — Персеполя. Плоские перекрытия дворцовых помещений, обычно в тех случаях, когда они были широкими, поддерживались колоннами, расположенными в один (поме-



шения 8 и 12) или в два ряда (помещение 23). Колонны опирались на ступенчатые каменные основания и имели, во всяком случае иногда, капители, украшенные протомами орлиноголового грифона; при раскопках найдена часть гипсовой формы для отливки таких скульптурных изображений (илл. 1). Ряды колонн со ступенчатыми основаниями и капителями, украшенными протомами животных, придавали помещениям калалы-гырской постройки вид (илл. 2), типичный для ахеменидской архитектуры.

Следует, однако, отметить, что даже эта постройка, предназначавшаяся, скорее всего, для ахеменидского наместника, несет и такие черты, которые чужды зодчеству центральных областей Ирана. Так, техника и строительный материал, примененные при сооружении стен калалы-гырского комплекса, отличны от древнеперсидских: нижние части стен образованы надрезанной на крупные блоки кладкой из пахсы — битой глины с примесью толченой соломы, а выше — из больших квадратных высушенных на солнце (сырцовых) кирпичей; эти материалы и приемы, засвидетельствованные и в других известных сейчас среднеазиатских постройках ахеменидского времени, применялись на юге Средней Азии еще в предшествующую эпоху, только кирпич-сырец тогда (и в начале ахеменидской эпохи — в VI — начале V в. до н. э.) был удлиненной прямоугольной формы. В отличие от характерных для ахеменидской архитектуры каменных колонн в Калалы-гыре из камня высечены лишь базы, стволы же и капители колонн были деревянные; отмеченные нами протомы животных, отлитые из гипса или из раскрашенной глины, украшали здесь, таким образом, деревянный каркас капители, имитируя характерные, выполненные в камне капители древнеперсидских дворцов Персеполя и Суз. Интересно отметить, что и базы калалы-гырских колонн, изготовленные, как и древнеперсидские, из камня, имели своеобразную деталь — поверх ступенчатого, как и в персидских постройках, основания у них под ствол колонны помещалась не круглая плоская, а «горшковидная» подставка (см. илл. 2).



8. Золотая колесница из Амударьинского клада.  
V—IV вв. до н. э.

В памятниках прикладного искусства VI—IV вв. до н. э., найденных в Средней Азии, связи с более ранними культурами и цивилизациями каких-либо среднеазиатских областей пока не прослеживаются. Более отчетливо в них отразились художественные традиции древнего ближневосточного, степного («скифского») и отчасти греческого искусства.

Ярким памятником художественных вкусов среднеазиатской знати V—IV вв. до н. э. и в то же время интересным вещественным свидетельством о стыке в ахеменидской Средней Азии разных культурных и художественных традиций может служить знаменитый «клад Окса», иначе —

Амударьинский клад<sup>1</sup>, хранящийся в Британском музее в Лондоне.

История этого клада и романтична и загадочна. Романтична, так как с нею связан рассказ о злоключениях бухарских купцов (которые приобрели вещи клада, везли их на продажу в Индию и по пути были ограблены афганцами из племени гильзаев) и о бравом английском офицере (который, действуя в духе героев Р. Киплинга, спас незадачливых купцов и их драгоценный груз). Загадочна, ибо сведения об условиях и месте находки клада были весьма неопределенными и вызывали разнотолки вплоть до утверждения, что Амударьинского клада вообще не существовало, а составившие его вещи были собраны в разное время и в разных местах и лишь случайно попали к одним и тем же купцам.

Однако изыскания последних лет позволяют все же утверждать, что коллекция, составляющая гордость Британского музея, — действительно клад, найденный местными жителями в 1877 г. на городище Тахти-Кувад у слияния рек Вахш и Пяндж (верхнее течение Амударьи), на юге современной Таджикской ССР. Иное дело, что, прежде чем попасть в музей, находки с северного берега Амударьи побывали в руках не только бухарских купцов, но и индийца-менялы в Равалпинди, а затем еще и не одного ювелира и торговца древностями. Понятно, что какая-то (и, видимо, немалая) часть клада осталась вне стен музея, а кое-что в лондонской коллекции может происходить отнюдь не из Тахти-Кувада. Но в целом Амударьинский клад можно все же рассматривать как сокровищницу какого-то северобактрийского аристократа или аристократического рода V—IV вв. до н. э.

Хранитель и издатель клада О. М. Дальтон включает в него 16 объемных фигурок, 5 сосудов, 26 рельефных предметов, 53 пластинки с оттиснутыми изображениями, 16 перстней и печатей, 30 браслетов, 31 мелкое украшение и 1 золотую ахеменидскую монету. Но для нас сейчас важны не столько разные виды находок, сколько их принадлежность



9. Золотой браслет из Амударьинского клада.  
V—IV вв. до н. э.

к различным художественным направлениям. Больше всего в составе клада вещей, изготовленных в стиле, излюбленном правящей верхушкой Ахеменидской державы. Некоторые из них несомненно привезены из центральных областей Древнеперсидской империи, другие могли быть изготовлены по всем правилам древнеперсидского искусства и в самой Бактрии.

К первым относятся золотая монета — дарик с изображением фигуры царя с характерной зубчатой короной и халдедонская цилиндрическая печать с боевыми сценами, в ко-



10. Золотая бляха из Амударьинского клада.  
V—IV вв. до н. э.

торых персы побеждают врагов (возможно, кочевников). Над полем битвы парит верховное божество Ахура Мазда.

Ко вторым — многочисленные и разнообразные изделия с изображениями людей и животных. Таковы, например, объемная серебряная статуэтка (илл. 5, 6) и миниатюрная золотая колесница с фигурками вельможи и возницы и четверкой лошадей (илл. 8). Статуэтка, судя по тщательно переданной зубчатой короне (см. илл. 6), изображает ахе-



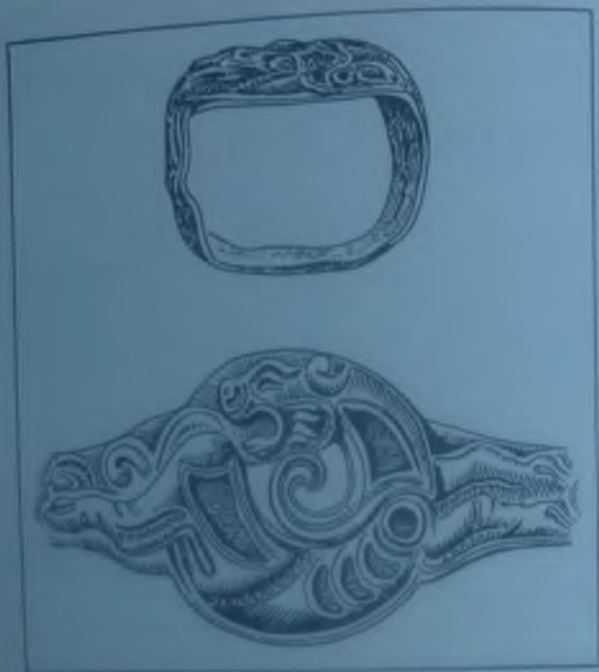


11. Золотые перстни-печати из Амударьинского клада.  
V—IV вв. до н. э.

менидского царя. Из многих интересных деталей колесницы отметим помещенное на передке ее бородатое лицо египетского божества Бэса. К этой же группе изделий принадлежат и золотой кувшин с каннелированным туловом и ручкой, заканчивающейся головкой льва (илл. 7), и золотой, в древности инкрустированный лазуритом, массивный браслет с фигурками двух крылатых и рогатых грифонов (илл. 9).

В эту же группу находок входят золотые перстни-печати с изображенными на щитках божествами в зубчатых коронах, фантастическим Гопатшахом — крылатым существом с телом быка и головой бородатого человека<sup>2</sup>, протомами быков — характерной деталью древнеперсидских капителей колонн (илл. 11).

Все эти изделия — как первые, так и вторые — продолжают традиции древневосточного переднеазиатского искусства в стилизованной передаче человеческих фигур с пристальным вниманием к деталям одежды и украшений и в стремлении к реалистическому в целом изображению животных. Интересно, что в составе Амударьинского клада были единичные вещи (вероятно, мидийского и месопотамского происхождения), отражающие интерес владельца

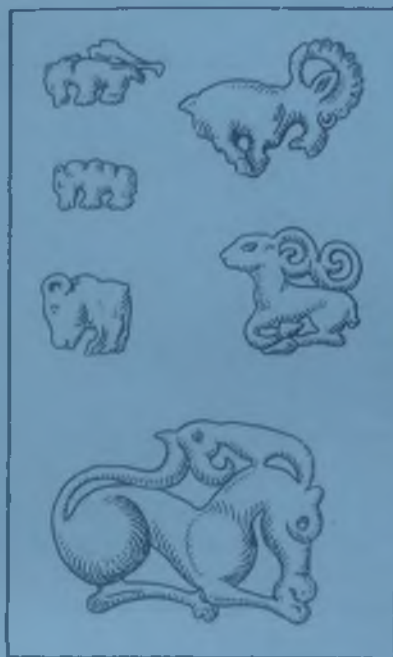


12. Золотой перстень из Амударьинского клада.  
V—IV вв. до н. э.

(или владельцев) этой сокровищницы и к более ранним образцам искусства классического Древнего Востока.

Наряду с образцами, и притом первоклассными, древне-восточного (в первую очередь древнеперсидского) искусства в Амударьинском клада представлены также произведения и совсем иного художественного направления. Таковы, например, небольшая золотая бляха в виде фигуры львиного грифона с гнездами для инкрустации драгоценными камнями (илл. 10), золотой перстень с фигуркой льва на щитке (илл. 12).

Передача животных в изделиях этой группы характерна для знаменитого звериного стиля степных племен Евразии: художник, опускаая второстепенные детали, подчеркивает



13. Бронзовые бляхи из могильника на Памире.  
14. Бронзовый кинжал из могильника Ак-Бейт на Памире

типичные особенности зверя или птицы, умело komponует их изображения в сложные позы, нередко отмечает их мышцы или отдельные части тела геометрическими или растительными мотивами.

Были среди сокровищ Амударьинского клада и золотые перстни-печати работы греческих мастеров с фигурками женщины, играющих в кости, и стоящим Гераклом (илл. 11) и статуэтки, изготовленные под влиянием эллинской скульптуры (см., например, илл. 4). К сожалению, мы пока не в состоянии определить, были ли эти статуэтки привезены в Бактрию из других областей обширного Ахеменидского царства или же они вышли из рук местных бактрийских мастеров.



15. Бронзовые бляхи из могильника Уйгарак, VI—V вв. до н. э.

Традиции древневосточного и скифского мира помимо Амударьинского клада засвидетельствованы теперь рядом находок в разных районах Средней Азии. Так, на городище древнего Самарканда — Афрасиабе помимо найденного уже давно золотого дарика теперь известна подобранная пастухом каменная печать, имитирующая древнеперсидскую; на ней изображен стоящий в полный рост лучник с зубчатой короной ахеменидских царей, а справа от него клинописная надпись, воспроизведенная неумелой рукой. На севере, в низовьях Сырдарьи, при раскопках городища Чирик-рабат найдена поломанная и обожженная конусовидная печать из халцедона с изображением столь излюбленной в древней Персии сцены борьбы царя с львиным грифоном.

На севере и востоке Средней Азии, в районах расселения сакских племен, богато представлены теперь изделия скифского звериного стиля. Таковы, например, бронзовые бляхи из раскопанного О. А. Вишневской в низовьях Сырдарьи могильника Уйгарак с изображениями головок грифонов и архаров с загнутыми рогами (илл. 15) и многие находки А. Н. Бернштама и Б. А. Литвинского в курганных погребениях Памира, например, бронзовый кийжал с двумя рядами головок баранов на рукояти и навершием в виде



16. Жертвенный стол из Семиречья

фигурки животного (илл. 14) или же литые бляхи, изображающие горных козлов и медведей (илл. 13). Изображения животных и их голов передаются с разной степенью стилизации. Но в целом они остаются в рамках искусства степных племен скифского круга.

С традициями этого же искусства связаны и своеобразные бронзовые жертвенники, курильницы и котлы, происходящие в основном из районов Семиречья: эти изделия, употреблявшиеся, очевидно, во время культовых празднеств, часто украшены фигурками крылатых львов, козлов и других животных (илл. 16). К сожалению, датировка всех



этих изделий пока что остается спорной, и вполне возможно, что их следует относить не к ахеменидскому периоду, а к более позднему времени.

Место изготовления основной массы рассмотренных нами памятников прикладного искусства мы пока определить с достаточной уверенностью еще не в состоянии. Думается, однако, что многие изделия из бронзы — а таковы в большинстве своем памятники звериного стиля из северных областей Средней Азии, — скорее всего, изготавливались местными мастерами. И вполне возможно, что дальнейшее углубленное изучение этих художественных изделий и их сравнение с памятниками европейской Скифии, Поволжья, Казахстана и Южной Сибири позволят выявить черты, характерные именно для среднеазиатских изделий.

В целом же мы пока вынуждены ограничиться констатацией того, что прикладное искусство Средней Азии ахеменидского периода опиралось на эстетические нормы древневосточной и степной художественных традиций. Обе эти традиции можно, видимо, рассматривать как выработанные и развивающиеся в местной среднеазиатской среде в тесной связи с другими народами и племенами Древнего Востока и скифского мира. О конкретном вкладе отдельных среднеазиатских областей в сложение и развитие этих двух художественных направлений мы судить еще не в состоянии. Более того, для VI—IV вв. до н. э. мы можем пока что говорить не об отличиях в искусстве той или иной среднеазиатской области, а лишь о преобладании «скифского» стиля у кочевых племен севера и востока и древневосточного — в земледельческих областях среднеазиатского Междуречья. Следует также отметить знакомство южных областей и с греческим искусством.

Характерной особенностью искусства Средней Азии ахеменидского времени было и то, что только в единичных случаях мы можем отметить слияние различных художественных традиций. Большинство же изделий, будучи взяты каждое по отдельности, относится к сосуществующим, но четко различающимся художественным стилям.

## ПОСЛЕ ПОХОДОВ АЛЕКСАНДРА

конец IV — I в. до н. э.

Небывалый многотысячекилометровый марш отрядов Александра Македонского в глубь Азии не только положил конец существованию Древнеперсидской державы, но и ознаменовал наступление нового важного этапа в истории культуры и искусства древнего мира, в частности Средней Азии, этапа, который можно охарактеризовать как эллинистический.

Известно, что в Средней Азии — в Бактрии и в Согде — Александр провел около трех лет (с 329 по 327 г. до н. э.), то есть почти треть времени «великого похода». Известно также, что почти все эти годы были заполнены ожесточенной борьбой его отрядов с восставшими согдийцами и пришедшими им на помощь соседними племенами. Но известно и то, что именно здесь, в Средней Азии, македонский царь особенно последовательно стал осуществлять идею объединения всех подданных его «мировой державы» в единый народ: для этого он приближал к себе, наряду с греками, представителей восточной знати, расселял в завоеванных областях и странах греческих и иных колонистов, поощрял смешанные браки. Сам Александр в это время женился на дочери бактрийского вельможи — Роксане (Рахшан), а многие его приближенные и воины последовали примеру своего предводителя.

Во многих областях Азии появилось тогда греческое или эллинизированное население, а идея сближения эллинов и «азнагов» приобрела немало влиятельных сторонников и проводников. Традиции Александра продолжает и спо-

движник великого македонца — Селевк, захвативший вскоре после 312 г. до н. э. почти все владения Александра в Иране и Средней Азии. Придерживался их и наследник Селевка — Антиох I (280—260 гг. до н. э.), родившийся от брака основателя Селевкидской династии и Апамы, дочери вождя согдийских повстанцев.

## БАКТРИЯ

Следствием «великого похода» в конечном счете было и возникновение в Бактрии своеобразного государства с греческими царями во главе — Греко-Бактрийского царства. Это государство выделилось из состава Селевкидского царства около середины III в. до н. э., а затем, распространившись также на север Индии и просуществовав на протяжении жизни трех-четырех поколений, пало под ударами кочевых завоевателей во второй половине II в. до н. э.

Греко-Бактрийское царство привлекло к себе внимание европейской науки еще в XVIII в., когда в Европу попали греко-бактрийские монеты — первые произведения эллинистического искусства глубинной Азии. С тех пор проблема искусства Греко-Бактрийского царства (равно как и история этого своеобразного государства) вот уже более двухсот лет будоражит умы исследователей.

Монеты греко-бактрийских царей — а таких монет известно уже довольно много — представляют собой замечательные произведения искусства древнего мира. На лицевой стороне этих монет обычно помещены повернутые вправо портреты греческих правителей. Эту галерею миниатюрных портретов сопровождали (на обороте монетного кружка) изображения божести-покровителей и греческие легенды (надписи). Письмо и язык надписей, характер царских портретов и изображенных на монетах божеств — яркие примеры эллинской выучки мастеров-медальеров, работавших на монетных дворах Греко-Бактрийского царства, бесспорные свидетельства ориентации на античную эстетику и образованность правящей верхушки этого государства.



17—22. Серебряные монеты греко-бактрийских царей. Лицевые и оборотные стороны (17, 18 — монета царя Диодота I. Середина III в. до н. э.; 19, 20 — монета царя Евтидема. Рубеж III—II вв. до н. э.; 21, 22 — монета царя Деметрия. Первая треть II в. до н. э.).



23. Портрет греко-бактрийского царя Евтидема.  
Конец III — начало II в. до н. э.

Но развитие греко-бактрийского монетного искусства, хотя оно и опиралось на эллинское искусство эпохи Александра и ранних Селевкидов, шло своим самостоятельным путем: оно впитало в себя местные, явно не эллинские образы и представления, создало галерею портретов-медалей удивительной даже для искусства эллинского мира силы реализма.

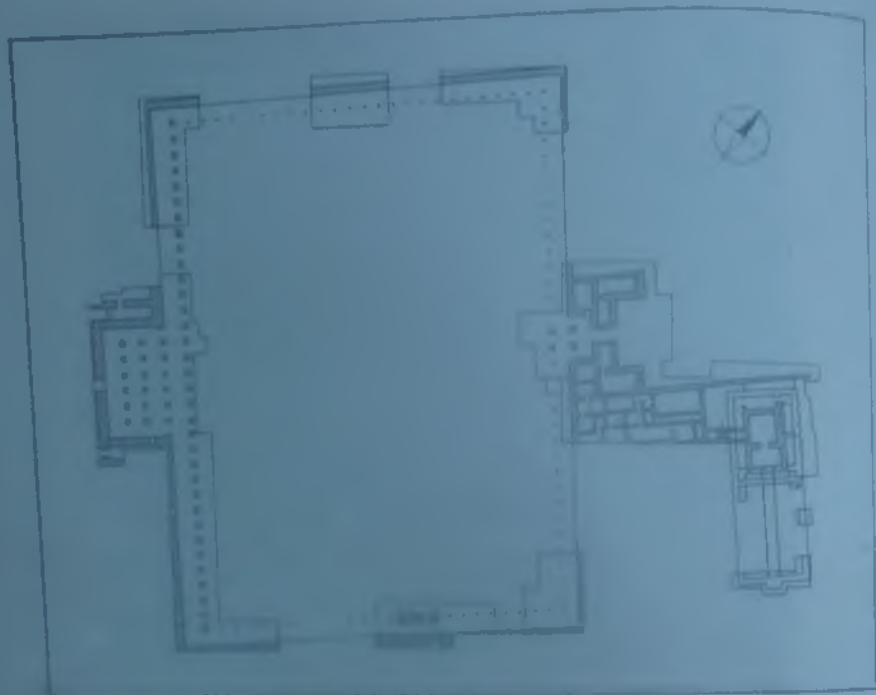
Особенности этого пути хорошо прослеживаются даже по нескольким монетам. Так, на монете основателя Греко-Бактрийского царства — Диодота I (илл. 17, 18) ясно проступает неопытность мастера-медальера. Передав с большой долей правдивости черты некрасивого лица этого государя — чего стоит, например, очень длинный нос с оття-





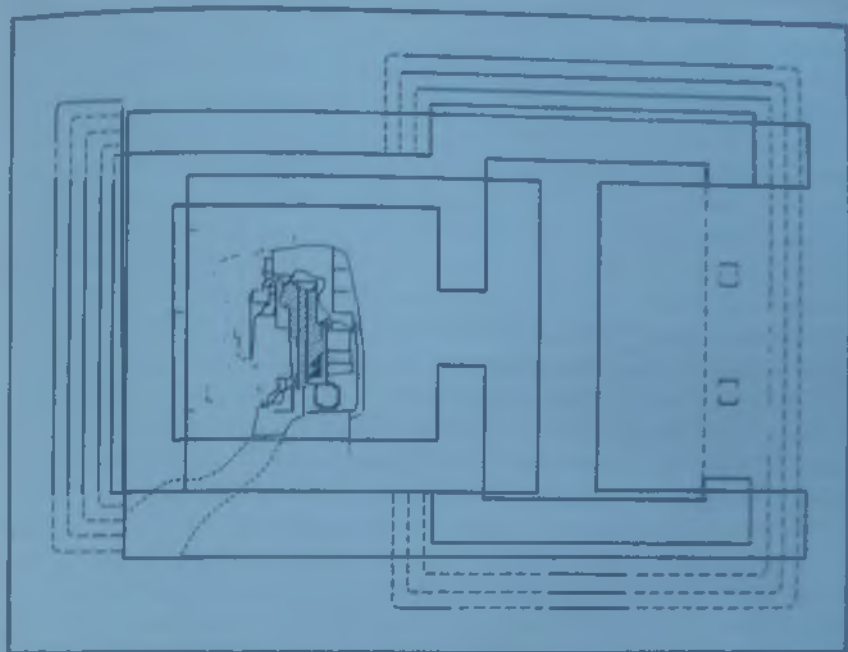
24. Серебряная монета греко-бактрийского царя Антимаха. Вторая четверть II в. до н. э.

нутым вниз концом и близко поставленный к носу рот с выступающей верхней губой, — мастер изобразил глаз почти в фас (при повороте всей головы в профиль), а волосы передал совсем условно — в виде трех параллельных рядов кружков на лбу и крупных параллельно изогнутых прядей на верхней части головы. Нарушена также правильность передачи фигуры Зевса, помещенной на обратной стороне монеты: неверно изображены плечи и руки, непропорционально длинны ноги. И хотя все в этой монете основателя нового эллинского царства в Средней Азии заимствовано у греческого образца, в художественном отношении она явно уступает многим эллинистическим, в частности — селевкидским монетам.



25. «Дворец» в Ай-Ханум. План. III—II вв. до н. э.

Совсем иные монеты третьего греко-бактрийского царя — Евтидема, правившего в конце III — начале II в. до н. э. Внимание мастера и здесь сосредоточено на передаче индивидуальных черт монарха, но художественные достоинства портрета несравнимо выше. И на ранней монете, где Евтидем еще молод, и на поздней, где он уже заметно состарился (илл. 19, 20), мы видим характерное лицо с выступающими надбровными дугами, глубоко посаженными (изображенными в профиль) глазами, большим с горбинкой носом, вытянутыми вперед губами, с идущей от угла рта вниз складкой. На поздней монете хорошо отражены и возрастные изменения в облике царя — иной стала форма щек обрюзгшего лица, углубилась идущая вниз от угла рта складка кожи, ожиревшим стал подбородок, тяжеловесной



26. «Геройон» в Ай-Ханум. План. III в. до н. э.

шея. Правда, волосы на обеих монетах переданы одинаково — в виде коротких курчавых прядей с неизменной царской повязкой. Но это, пожалуй, единственная условность, которая к тому же не создает столь резкого контраста, как на монете Диодота I. Мастерски выполнена и обратная сторона поздней монеты: грузинский, бородатый Геракл устало опустил на камень, поставив свою палицу на правое колено; хорошо переданы объем фигуры и мускулатура; поза героя естественна и гармонична (илл. 20).

Глубокое проникновение в образ изображаемого государя видим мы и на монетах преемников Евтидема — царей Деметрия (илл. 21, 22) и Антимаха (илл. 24). Наряду с монетами Евтидема это — замечательные образцы реалистического портрета, отражающие индивидуальные черты облика

и характера их персонажей с такой выразительностью, какой искусство Средней Азии не знало никогда — ни раньше, ни позднее. Перед нами — выразительные портреты двух столь непохожих внешне и по характеру людей. Интересны и головные уборы этих государей. Шлем в виде головы слона на монете Деметрия — это, вероятно, не только подражание любимому герою и идеалу — Александру (в сходном шлеме изображался великий полководец на монетах его соратников и «наследников» — Птоломея I, родоначальника династии эллинистического Египта, и основателя царства Селевкидов — Селевка I), но и напоминание о конкретных событиях царствования Деметрия — завоеваниях в Индии. Думается, что и «берет» Антимаха, известный только по монетам этого государя и не находящий пока убедительных объяснений, порожден какими-то событиями в жизни Греко-Бактрийского государства.

Только влиянием неэллинических представлений и вкусов, то есть местной спецификой, объясняются на монетах Деметрия и Антимаха одежды царей (ранее цари на монетах изображались обнаженными), равно как и дополнение традиционного эллинистического образа стоящего Геракла лучистым нимбом солнечного божества Митры (на монете Деметрия — илл. 22). В появлении этих деталей явно отразился характерный для Греко-Бактрийского царства симбиоз эллинистических и местных — бактрийских, а возможно, и индийских — традиций. Но в целом монетное искусство этого государства предстает перед нами все же как эллинистическое с преобладанием греческих вкусов и элементов.

Высокохудожественные, эллинистические по своей основе и характеру греко-бактрийские монеты невольно вели исследователей к поискам других произведений искусства этого специфического царства. Изредка такие поиски оказывались удачными. Так, еще в конце прошлого века была определена как портрет Евтидема мраморная скульптурная голова, хранящаяся в одном из музеев Рима (илл. 23). Однако чаще попытки отнести к греко-бактрийскому искусству то или иное художественное изделие (а каких только



27. Капитель колонны из «дворца» в Ай-Ханум.  
III—II вв. до н. э.

изделий не приписывали этому искусству!) опровергались последующими исследованиями: эти изделия оказывались либо более поздними, либо изготовленными вдали от Бактрии. В отчаянии стали даже поговаривать, что греко-бактрийское искусство не более чем мираж. И только археологические открытия последних лет позволяют, наконец, подойти к более конкретному изучению искусства Греко-Бактрийского царства, так как в результате этих открытий помимо отдельных находок нам стали известны крупные архитектурные греко-бактрийские комплексы на городищах





28. Голова льва. Детали архитектурного декора «дворца» в Ай-Ханум. III—II вв. до н. э.

Ай-Ханум (на южном берегу Пянджа) и Саксанохур (к северу от этой реки).

Городище Ай-Ханум расположено на афганском берегу, на самой границе с Таджикистаном. Начиная с 1965 г. оно ежегодно раскапывается французскими археологами под руководством Поля Бернара. В изучении Ай-Ханум несколько раз участвовали и советские ученые. Город состоял из двух частей — верхней, расположенной на треугольной в плане возвышенности (длиной в 1800 и шириной в 1600 м), и нижней, лежащей на ровной полосе к северо-западу от предыдущей, между нею и берегом реки Пяндж. Наиболее изучена пока нижняя — северная часть Ай-Ханум. Рас-

копками 1965—1970 гг. затронута лишь часть «нижнего города», но и то, что уже известно, позволяет судить о характере и облике этого крупного поселения Бактрии времени правления греческих царей.

На юго-западе «нижний город» упирался в левый приток Пянджа — речку Кокчадарью. На северо-востоке он был ограничен крепостной стеной с башнями и воротами. От ворот через весь «нижний город» к берегу Кокчадарьи пролегла прямая и широкая главная улица, а между нею и берегом Пянджа располагались основные изучавшиеся пока что здания, в том числе «дворец» и «геройон».

Дворцовая постройка, или «административный квартал» (илл. 25), представляла собой огромный и сложный архитектурный комплекс с большим двором (площадью  $136 \times 108$  м), вдоль всех четырех стен которого тянулись колонные портики. Вход (на северо-востоке) был оформлен пропилеями, а на юго-западе к двору примыкал многоколонный дворцовый зал. Внешнее архитектурное решение двора явно греческое. Колоннады с более высоким и более широким, чем соседние, южным (точнее, юго-западным) портиком образовывали характерный перистильный двор родосского типа. Колонны всех портиков и дворцового зала выполнены в классических греческих нормах. Каменные коринфские капители (илл. 27) венчали каменные стволы колонн, опиравшихся на каменные же базы аттического профиля. Античными по своему характеру были и каменные пилястры, украшавшие парадные дворцовые помещения. К эллинской строительной традиции восходит в конечном счете и техника каменной кладки — без соединительного раствора, с металлическими скобами в специальных гнездах. С греческими вкусами связываются и такие элементы архитектурного декора, как настенные рельефы с головой льва (илл. 28) или украшавшие кровлю антефиксы с пальметками (илл. 29). В то же время основной массив стен всего дворцового комплекса сооружался в местной технике — из сырцовых кирпичей (лишь в отдельных случаях стены облицовывались каменной кладкой и украшались каменными



29. Антефикс. Деталь декора «дворца»  
в Ай-Ханум. III—II вв. до н. э.

пилястрами), а коринфские капители колонн в пропилеях венчали колонны с характерными ахеменидскими базами — с плоской круглой (торовидной) подушкой на квадратном ступенчатом основании (илл. 30). Не эллинской, а восточной традицией объясняются и плоские перекрытия дворцовых помещений. С ахеменидской архитектурой увязывается и облик дворцового восемнадцатиколонного зала (с тремя рядами по шесть колонн в каждом), лишенного северо-восточной стены и как бы сливавшегося с юго-западным портиком двора. Следует подчеркнуть, что, в отличие от парадных залов ахеменидских дворцов, обычно квадратных в плане, здесь колонный зал был вытянутым поперек оси входа, то есть имел как бы фронтальную композицию.

Не менее характерен и «геройон» — мавзолей основателя города. Греческие надписи, открытые в «геройоне», позво-



30. База колонны пропилеев «дворца» в Ай-Ханум.  
III—II вв. до н. э.

ляют считать, что в нем был похоронен Киней, по приказу которого автор надписей — Клеарх совершил путешествие в Дельфы, чтобы скопировать и начертать на стеле в «геройне» высказывания священного оракула. Мавзолей этот состоял, как это было принято в эллинских постройках такого рода, из замкнутой целлы с выходом на восток (в данном случае — на юго-восток), расположенного перед нею пронаоса с двумя опорными столбами или колоннами (илл. 26). Опоры, однако, были деревянными, хотя их базы в виде квадратных плит изготовлены из камня. А располагалось это погребальное сооружение на ступенчатой платформе, подобно знаменитой гробнице Кира в Пасаргадах.

Из прочих открытий и находок, сделанных в Ай-Ханум, нельзя не отметить первую найденную на землях Бактрии каменную скульптуру III—II вв. до н. э. — каменный столб,



31. Статуя мужчины из Ай-Ханум.  
III—II вв. до н. э.





32. Голова статуи мужчины. Из Ай-Ханум.  
III—II вв. до н. э.

увенчанный объемной статуей, изображающей стоящего мужчину в складчатой одежде, которую он поддерживает согнутой в локте правой рукой, в то время как левой сжимал посох (вероятно, металлический, до нас не дошедший) (илл. 31). Голова статуи (соединявшаяся с нею специальным штырем) передает облик бородатого пожилого человека в диадеме (илл. 32). Скульптура выполнена в эллинских традициях<sup>3</sup>.

Раскопки в Саксанохуре (в Пархарском районе, на юге Таджикистана) проведены в 1966—1967 гг. Х. Мухитдиновым под общим руководством Б. А. Литвинского. Здесь на цитадели прямоугольного в плане городища (площадью около 5 га) обнаружены остатки архитектурного комплекса,



сооруженного примерно одновременно с Ай-Ханум и просуществовавшего (с перестройками и ремонтами) до III в. н. э. Центральную часть комплекса занимал квадратный двор, к южной части которого, как и в Ай-Ханум, примыкал колонный зал, лишенный северной стены. И двор и зал были здесь гораздо меньше, чем во дворце Ай-Ханум, но основные принципы их устройства одни и те же. Двор первоначально имел, вероятно, четыре портика, а зал два ряда колонн (по две колонны в каждом) в центре и шесть пилястр (по две у каждой стены). Каменная облицовка и каменные пилястры украшали также парадное помещение комплекса, все стены которого в основе своей были возведены из сырцового кирпича. Судя по дошедшим до нас каменным архитектурным деталям, в портиках и зале саксанохурского комплекса стояли колонны, близкие ай-ханумским — с коринфскими капителями и каменными стволами, а базы их представляли собой сочетание аттической подушки и ступенчатого основания (илл. 33).

Открытия на Ай-Ханум и Саксанохуре показали, что роль античных элементов в искусстве Бактрии III—II вв. до н. э. была достаточно велика: искусство этих греко-бактрийских городских центров было эллинистиче-

33. Колонна из Саксанохура.  
Реконструкция. III—II вв. до н. э.

ским, причем, несмотря на наличие в нем несомненных элементов восточных (местной ахеменидской и, возможно, индийской) художественных традиций, в основе этого искусства лежали античные представления и вкусы. Процесс же органического слияния всех этих художественных традиций и элементов в греко-бактрийском искусстве только лишь начинается: более полное развитие его произойдет позднее, уже после крушения власти греко-бактрийских государей. Но, несмотря на явное преобладание греческих вкусов и традиций, искусство Греко-Бактрийского царства в целом отличается от искусства других областей эллинистического мира и представляет собой самостоятельную главу в истории мирового искусства.

### ПАРФИЕНА

В середине III в. до н. э., одновременно с Греко-Бактрийским царством, на востоке Селевкидской державы родилось Парфянское государство. Появилось оно в собственно Парфии (иначе Парфиене), области, охватывавшей юго-западную часть современной Туркмении и крайний северо-восток Ирана. Вскоре после 250 г. до н. э. власть здесь перешла от греческих правителей к вождям кочевого племени парнов, родственных местному оседлому населению и вскоре растворившихся в парфянской среде. Новое государство устояло перед натиском селевкидских армий и начало неуклонное расширение на запад. Уже вскоре под власть Аршакидов, как называлась династия парфянских царей по имени ее родоначальника — Аршака, перешли земли древней Мидии (северо-запад Ирана), а в 141 г. до н. э. аршакид Митридат I был признан царем Вавилона. Дальнейшие успехи парфян в Месопотамии были приостановлены вторжением из Средней Азии новых кочевых завоевателей — саков. Опасность была ликвидирована лишь при Митридате II (123—88 гг. до н. э.), который продолжил также завоевания на западе и утвердил Парфию в положении «мировой державы». Уже при нем, в 92 г. до н. э., на Евфрате произошла первая встреча парфян и римлян, чье

многовековое соперничество за гегемонию на Ближнем Востоке тянулось с переменным успехом до 20-х гг. III в. н. э., когда на смену одряхлевшей Парфянской державе пришла в Иране империя Сасанидов.

Тянувшийся почти полтысячелетия парфянский период истории Ближнего Востока, Ирана и юго-западной части Средней Азии четко делится на два этапа: ранний, длившийся примерно до начала нашего летосчисления, и поздний (об искусстве которого речь у нас пойдет в одном из последующих разделов).

Для раннего этапа истории Парфии характерна четко выраженная проэллинская политическая и культурная ориентация парфянской знати. В экономически более развитые западные области обширной державы с греческим и эллинизированным населением переместился и политический центр государства: его столицей стал Ктесифон, город, построенный вблизи от древнего Вавилона. Показательно, что фактический создатель Парфянской державы — Митридат II именуется на монетах не только «царем царей, справедливым и добродетельным», но и греколюбом («филэллином»), а царь Ород II, при котором парфяне наголову разгромили легионы Марка Красса<sup>4</sup>, по словам античных авторов, знал греческий язык и литературу и присутствовал на представлениях греческих трагедий. Но, объявляя себя «филэллинами» и «законными» наследниками Селевкидов, парфянские цари II—I вв. до н. э. подчеркивали также свое восточное происхождение, претендуя на связь и с Ахеменидами.

Эта политическая направленность хорошо отражена на самых официальных памятниках искусства Парфии II—I вв. до н. э. — монетах. На протяжении всего раннего этапа парфянской истории легенды монет неизменно остаются греческими и по языку и по письменности. В античной художественной манере выполнялись и профильные портреты государей на лицевой стороне монет, хотя они и передают, как, например, на монетах Митридата I (илл. 34), Митридата II (илл. 35), явно негреческий облик борода-

того царя с серьгой в ухе, но в складчатой одежде и с неизменной царской лентой — диадемой. Как и на монетах других эллинистических государств, в том числе и греко-бактрийских, на оборотной стороне парфянских монет нередко изображены античные персонажи, такие, как стоящий Геракл или Зевс, сидящий на невысоком сиденье греческого типа без спинки с фигурными ножками. Однако уже на медных монетах Митридата II (илл. 36) место Зевса занял основатель династии — Аршак, изображенный в кочевнической одежде с луком в руках, причем стул Аршака с высокой спинкой больше напоминает трон Ахеменидов, чем греческие сиденья.

Открытые советскими исследователями памятники искусства парфянских земель также несут на себе следы этой политической направленности, так как родина Аршакидов и после переноса центра державы на запад отнюдь не была забытой филэллинствующими царями дикой окраиной цивилизованного мира, как еще недавно казалось ученым. Работы А. А. Марущенко (довоенные годы) и особен-

34. Монета парфянского царя Митридата I. II в. до н. э. Лицевая сторона  
 35, 36. Монета парфянского царя Митридата II. I в. до н. э. Лицевая и оборотная сторона

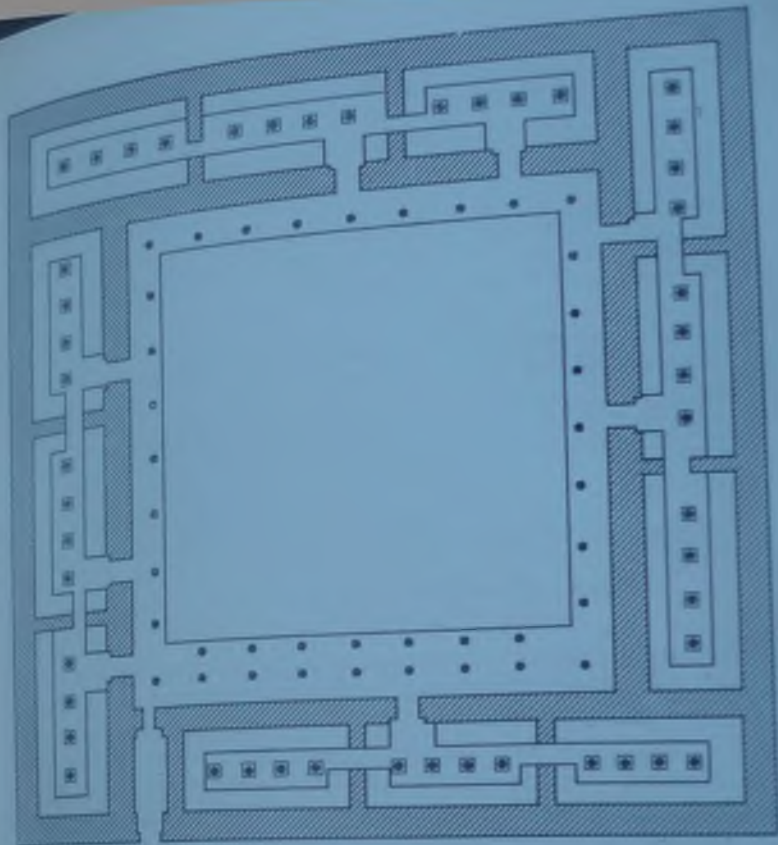




но экспедиции М. Е. Массона (после Великой Отечественной войны) показали, что парфянские цари никогда не порывали связи с колыбелью своего государства. В центре Парфиены — Нисе — раскопками этих исследователей открыт своеобразный царский заповедник с сокровищницей и храмами. Благодаря этим открытиям и находкам мы в основном и можем судить сейчас об искусстве Парфиены. Ниса (иначе Парфавниса) была крупным городом, остатки которого в виде двух городищ лежат в 18 км к западу от современного Ашхабада. Центральная часть парфянского города (ныне — городище Новая Ниса) на много столетий пережила Аршакидское государство: поселение здесь существовало еще в XVIII в. Другая же его часть, известная сейчас как городище Старая Ниса и располагавшаяся на отдельном высоком холме, погибла вместе с парфянской династией.

Эта обособленная часть парфянской Нисы, носившая название «крепости Митридата»<sup>5</sup>, как раз и представляла собой царский заповедник, сооруженный во II в. до н. э. Митридатом I (правил с 171 по 138 г. до н. э.) или Митридатом II (123--88 гг. до н. э.)<sup>6</sup>. Монументальные здания Старой Нисы поддерживались, ремонтировались или перестраивались и в первых веках н. э., а доступ в эту сильно укрепленную заповедную крепость был, видимо, закрыт для простых смертных до самого краха парфянской власти. Но сразу же после этого — вероятно, в конце первой четверти III в. н. э. — «крепость Митридата» была разграблена и разрушена.

Одной из основных построек, возведенных в Михрдаткерте, по-видимому, одновременно с его основанием, был «Квадратный дом». По мнению исследовавших эту постройку М. Е. Массона и Г. А. Пугаченковой, это — хранилище для инвентаря, сопровождавшего в загробный мир погребенных где-то здесь же, в Нисе, ранних парфянских государей. Вполне вероятно, однако, что «Квадратный дом» служил просто царской сокровищницей. В любом случае, как показали раскопки, здесь хранились многочисленные и



37. «Квадратный дом» в Старой Нисе. План. II—I вв. до н. э.

разнообразные ценные материалы и изделия, по самому своему характеру связанные, несомненно, с царским парфянским двором. За многие годы своего существования «Квадратный дом» претерпел некоторые изменения. Однако эти изменения были менее существенны, чем в других раскопанных в Старой Нисе зданиях, и первоначальный облик «Квадратного дома» достаточно определен.



38. Храм в Новой Нисе. II—I вв. до н. э. Реконструкция

Во время своего возникновения это здание представляло собой квадратную в плане, обращенную глухими стенами наружу замкнутую постройку с большим внутренним двором (площадью  $38 \times 38$  м) и двенадцатью помещениями — кладовыми, располагавшимися по периметру здания, по три с каждой стороны двора (илл. 37). Эта специфическая постройка не предназначалась для приемов и широкого обозрения. Поэтому вход в нее был узким и помещался сбоку, в юго-западном углу здания. Все стены «Квадратного дома» были сложены из крупного сырцового кирпича, а плоские перекрытия — из деревянных балок, что полностью соответствует строительным традициям южных среднеазиатских областей того времени. Деревянными, как это обычно для среднеазиатской архитектуры, были и все колонны двора и комнат сокровищницы.

Однако в первоначальном облике «Квадратного дома» ясно различимы и эллинские и ахеменидские веяния. Цент-

ральный его двор был окружен четырьмя колонными портиками, причем, как и в дворцовых комплексах Ай-Ханум и Саксанохура, особо выделялся южный портик: в отличие от трех остальных он имел не один, а два ряда колонн. Удлиненные же в плане помещения кладовых с глинобитными лежанками-суфами вдоль стен и вытянутыми в ряд по оси комнаты колоннами напоминали аналогичные по назначению и устройству помещения знаменитой ахеменидской сокровищницы в Персеполе. К древнеперсидской традиции восходят и базы колонн «Квадратного дома»: высеченные из камня, они имели плоскую круглую (торовидную) подушку на квадратном, часто двухступенчатом, основании.

Весьма интересны и терракотовые плитки, служившие для украшения интерьеров дворцовых и храмовых построек Старой Нисы II—I вв. до н. э.: из них составлялись наборные фризы в верхней части стен. Между стреловидными прорезями, столь излюбленным на Востоке декоративным мотивом, мы видим на этих плитках (илл. 39) рельефные изображения лука в специальном футляре (вспомним, что о прославленных парфянских луках не раз сообщают древние авторы, а сами парфяне изображают их на своих монетах — ср. илл. 36) и таких чисто эллинских эмблем, как палица Геракла и львиная маска (илл. 40).

Гораздо слабее отразилось воздействие эллинских традиций на единственном изученном пока что здании раннепарфянского этапа в Новой Нисе — небольшой, вероятно храмовой, постройке, размещавшейся у крепостной стены города; позднее храм пришел в запустение, и поверх его развалил уже в первые века н. э. располагались погребальные склепы парфянской знати. Будучи сооружен не в царском заповеднике, а на площади собственно города, этот скромный по своим размерам храм, в отличие от зданий Старой Нисы, вряд ли отражал вкусы придворных кругов Парфянского царства и, скорее, соответствовал художественным требованиям городской верхушки, то есть знати Парфиены.



39. Терракотовая плитка из Нисы.  
II—I вв. до н. э.

Храм в Новой Нисе был построен так, что его тыльная часть примыкала к крепостной стене, а фасад был обращен в сторону города. Внутренние габариты храма известны (13 м в длину, 5 м в ширину), определить же, было ли здесь одно помещение или несколько, оказалось невозможным. Храм располагался на платформе, сложенной из крупных сырцовых кирпичей и достигавшей в высоту 80 см. Из сырца были сложены также все стены здания и лестница, которая вела на платформу к входу в храм посередине его фасада.

Здание храма (илл. 38) с трех сторон окружали колонные портики с плоской деревянной крышей. Колонны были деревянными, а их торовидные базы — из камня или жже-





40. Терракотовая плитка из Нисы.  
II—I вв. до н. э.

ных кирпичей, обмазанных раствором местного гипса — ганча. Стены храма составляли два яруса: один, вздымавшийся над кровлей портиков, был побелен ганчем, в то время как другой, служивший задней стенкой портиков, как бы имитировал греческий периптер с пятиступенчатым основанием и приставными терракотовыми полуколонками, которые поддерживали горизонтальный фриз. Промежутки между полуколонками были выкрашены в малиново-красный цвет, ступенчатая панель, стволы полуколонн и фриз — в черный, ионического типа капители — в красный.

Если отбросить использованные в орнаментации стен эллинистические элементы, новонисийский храм предстает перед нами как здание, которому нет аналогий в западных,



41. Статуя богини. Из Нисы. III—II вв. до н. э.



42. Статуя «Родоуны». Из Нисы. II—I вв. до н. э.



43. Олень. Рельеф на оборотной стороне зеркала.  
Из Нисы. II—I вв. до н. э.

к слову сказать, довольно хорошо изученных, областях Парфянского царства<sup>7</sup>. В то же время основной принцип его архитектурного решения — фронтальная композиция — заставляет вспомнить колонный зал дворца в Ай-Ханум (несколько позднее мы столкнемся с такой же композицией и в архитектуре кушанской Бактрии). Храм в Новой Нисе еще в большей степени, чем сокровищница Михрдаткерта несет на себе следы не эллинской и не древнеперсидской, а пока еще плохо известной, но, по-видимому, уже проявляющейся местной, южносреднеазиатской традиции.

Художественные изделия Нисы происходят в основной своей массе из царской сокровищницы Михрдаткерта. Значительная часть этих сокровищ привезена из западных



44. Статуэтка Эроса. Из Нисы.  
II—I вв. до н. э.

областей Парфянской державы или даже из еще более далеких от Средней Азии областей и стран (в кладовых «Квадратного дома» были найдены, например, монеты античных причерноморских городов).

К числу привозных художественных изделий относятся и небольшие (высотой в 50—60 см) мраморные античные статуи. Одна из них (илл. 41) изображает высокую девушку, возможно — богиню. На ней — хитон, поверх которого надет пеплос, а через правое плечо переброшен собранный валиком шарф. Вторая статуя (илл. 42) следует каноническому образу Афродиты, выжимающей мокрые волосы. Однако суровое и властное лицо этой статуи навело исследователей на мысль, что скульптор изобразил здесь не





45. Олимпийские боги. Фриз ритона из Нисм  
II—I вв. до н. э.



46. Ритон из Писы. II—I вв. до н. э.



47. Сцена жертвоприношения. Фриз ритона из Нисы

античную богиню любви, а переданную в ее облике парфянскую царевну, отважную дочь Митридата I — Родогу-ну, которая, согласно преданию, однажды, не кончив мыть волосы, вскочила на коня, дабы отразить неожиданный латиск врагов.

В любом случае эта статуя, как и первая, — свидетельствует о хорошем вкусе парфянского царя, отобравшего для украшения своих интимных покоев античную скульптуру столь высокого художественного качества.

Привезенными в Парфию следует признать также многочисленные мелкие поделки, в том числе позолоченные полые внутри терракоты и изящные метадлические фигур-

ки, как, например, статуэтка скованного Эрота (илл. 44). Интересно, что среди этих вещей было и бронзовое зеркало, оборотную сторону которого украшала рельефная полуфигура оленя (илл. 43). Манера передачи животного здесь явно античная, но образ оленя столь же явно восходит к скифскому звериному стилю, и то, что зеркало было отобрано для царского быта, свидетельствует, вероятно, о неослабном интересе Аршакидов к образам и искусству степного круга. Но как бы то ни было, все эти вещи — изделия мастеров античного мира.

Труднее определить место изготовления нескольких десятков первоклассных в художественном отношении знаменитых ритонов из «Квадратного дома» в Михрдаткерте. Эти крупные (до 40—60 см в высоту) сосуды роговидной формы для пиршеств или культовых возлияний изготовлены из резной слоновой кости, которая и для Парфии и для античного мира была дорогостоящим импортным материалом. Сама форма ритонов — восточного происхождения. Однако в эпоху эллинизма ритоны получили широкое распространение и в античном мире, отражая наряду со многими другими явлениями заметное влияние Востока на культуру и искусство даже исконных эллинских областей. Что же касается нисийских ритонов, то, если не считать ряда завершающих их фигур (как, например, крылатого и рогатого грифона с мордой и лапами льва — илл. 46), все помещенные на них изображения по своему характеру безусловно античные. Таковы и отдельные фигуры, завершающие ритоны, и миниатюрные головки, размещенные в ряд по верхнему краю, и персонажи фризов, опоясывающих верхнюю часть сосудов; на фризах запечатлены то олимпийские божества (илл. 45), то сцены жертвоприношений (илл. 47). В целом, будучи замечательными творениями эллинистического искусства, нисийские ритоны были изготовлены либо мастерами, воспитанными на античной художественной традиции и воспринявшими восточные веяния, либо восточными умельцами, хорошо знакомыми с греческой мифологией и античным искусством.

Ряд мелких деталей в передаче одежды и отдельных персонажей позволяет предполагать, что ритоны, найденные в «Квадратном доме», скорее всего попали сюда из Гандхары, древней индийской области (северо-запад Пакистана), входившей ранее в состав Греко-Бактрийского царства.

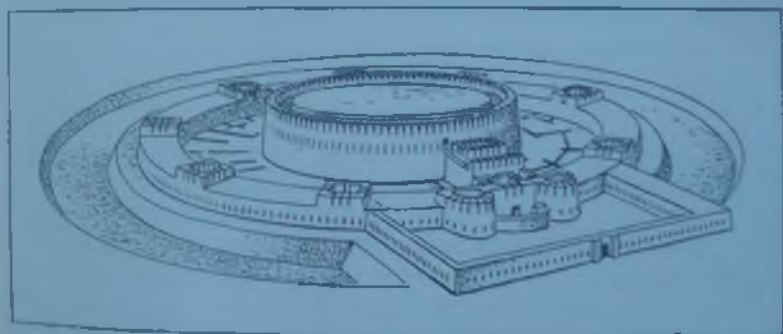
О стиле прикладного искусства Парфии III—I вв. до н. э. судить пока что трудно. Что же касается найденных здесь художественных изделий, то они, отражая прежде всего вкусы дворцовых кругов Парфянского царства, характеризуют, как представляется, тот этап развития искусства, когда процесс органического сочетания в одних и тех же произведениях разнообразных художественных традиций только лишь начинается.

## ХОРЕЗМ

Помимо областей Греко-Бактрийского царства и коренных парфянских земель памятники искусства послеахеменидской поры известны сейчас в Средней Азии лишь в Хорезме. Эта выдвинутая на север, в глубь степей, оседлая среднеазиатская область еще до походов Александра Македонского выделилась из состава Ахеменидского царства, и хорезмийский царь Фарасман явился зимой 329/28 г. до н. э. к македонскому завоевателю, предлагая союз и дружбу. Отделенный от Греко-Бактрии и Парфии песками пустынь, Хорезм остался вне сферы досягаемости и их воинственных царей, хотя существование контактов с южными среднеазиатскими областями вряд ли может вызывать какие-либо сомнения. Но более тесными были в тот период все же, по-видимому, связи Хорезма со степными племенами среднеазиатского севера, Казахстана и Южной Сибири.

Об искусстве Хорезма той эпохи мы можем сейчас судить в основном по материалам раскопок городища Кой-Крылган-кала, археологического памятника, расположенного на правом берегу Амударьи, в 22 км к северо-востоку от города Турткуля в Кара-Калпакской АССР. Привлек-





48—49. Городище Кой-Крылгау-кала. Аэрофотосъемка  
и реконструкция. IV в. до н. э. — IV в. н. э.



50. Головка льва. Налсп на ручке кувшина.  
IV—III вв. до н. э.

ший к себе внимание сотрудников Хорезмской экспедиции С. П. Толстова еще в 1938 г., этот интересный памятник с 1951 по 1957 г. был подвергнут систематическому исследованию и в результате раскопан полностью (илл. 48). Исследователи Кой-Крылган-кады полагают, что сооружение это было возведено в IV—III вв. до н. э., после чего последовало длительное (до второй половины I в. до н. э. — I в. н. э.) запустение, затем оно вновь было обжито и существовало до конца III—IV вв. н. э.

В первый (ранний) период это была круглая постройка, в центре которой высилось цилиндрическое двухэтажное здание диаметром в 44,4 м, а по окружности в 14,5 м от здания первоначально шла оборонительная стена, вскоре



51. Ритон из Хорезма.  
IV—III вв. до н. э.

замененная стрелковой галереей со сводчатой кровлей, на которой располагались на равном расстоянии друг от друга девять башен (илл. 49). В одной из башен (восточной) находился вход со сложной системой стен и переходов: в конце концов он вел по пандусу на второй этаж центрального здания. Первый этаж этого здания занимали две изолированные группы помещений (по четыре сводчатые комнаты в каждой группе), а верхний — открытая площадка, окруженная стрелковой галереей с плоской кровлей. Стены Кой-Крылган-калы были возведены из пахсы и крупного квадратного кирпича-сырца, из последнего сооружались и многочисленные сводчатые перекрытия (относительно более редкие плоские кровли были деревянными).



52. Рельеф фляги из Хорезма.  
IV—III вв. до н. э.

Назначение центрального здания (и всего комплекса Кой-Крылган-калы) с достаточной уверенностью еще не определено. На основании ряда косвенных данных и цепи остроумных гипотез сотрудники Хорезмской экспедиции полагают, что помещения нижнего этажа центрального здания предназначались для захоронения останков хорезмийского царя и его супруги, а площадка на втором этаже — для размещения погребального инвентаря, сожженного на погребальном костре (или во время пожара). Исследователи полагают, что основное здание было не только гробницей, но и храмом, посвященным культу обожествленного умершего царя (или царей); в храме производились также астрономические наблюдения; храму и его служителям принадлежали постройки, окружавшие центральное здание. Исследователи сопоставляют Кой-Крылган-калу с круглыми в плане сырцовыми мавзолеями сакских племен, открытыми Хорезмской экспедицией в низовьях Сырдарьи.



53. Рельефы фляг из Хорезма. IV—III вв. до н. э.

К сожалению, датировку этих погребальных сооружений пока нельзя еще признать твердо установленной, а поэтому не ясно, возникла ли Кой-Крылган-кала под влиянием сакских традиций или, наоборот, повлияла на строителей их мавзолеев. Но несомненно, что, в отличие от рассмотренных нами ранее построек Греко-Бактрии и Парфии, архитектура Кой-Крылган-калы несет на себе отпечаток иных, вероятно, северосреднеазиатских традиций. При этом никаких ощутимых влияний ахеменидской и эллинской архитектуры мы здесь не видим.

В прикладном искусстве Хорезма, судя по находкам в Кой-Крылган-кале, напротив, элементы древнеперсидской и, слабее, эллинской традиций определяются без особого труда.

Художественная глиняная посуда Хорезма того времени и по форме и по приемам орнаментации легко находит себе аналогии в искусстве ахеменидского и эллинистического



Ирана. Таковы кувшины с ручкой, украшенной головкой льва, как бы вцепившегося зубами в край сосуда (илл. 50), восходящие, несомненно, к известным уже нам по золотому кувшину Амударьинского клада (ср. илл. 7) изделиям ахеменидского стиля. Таковы и глиняные ритоны, украшенные скульптурным изображением протомы лошади (илл. 51), напоминающие и древнейшие иранские керамические и металлические изделия, и прославленные ритоны из парфянской Нисы (ср. илл. 46). Таковы, наконец, глиняные фляги, одна боковая сторона которых была уплощенной, а вторая — выпуклой. Фляги эти, украшенные рельефными изображениями и росписью, восходят к аналогичным сосудам, известным по находкам в Персеполе. Интересно, что одно из изображений на рельефе кой-крылганской фляги — сборщик винограда (илл. 52) — демонстрирует, как пользовались такими сосудами.

Сюжеты рельефов на флагах довольно разнообразны. Чаще всего встречаем мы всадника верхом на коне, с копьем наперевес, в длинных одеждах и «скифском колпаке» (илл. 53) — сюжет, ведущий, скорее всего, в мир степных наездников, окружавший со всех сторон древний Хорезм.

Две фляги с изображениями сцен дворцовой жизни (илл. 53) вызывают иные ассоциации: и сюжет и характер изображений на этих рельефах восходят к еще доахеменидскому искусству Древнего Востока. На первой фляге изображен возлежащий на подушках мужчина, сзади которого видна арфа (изображение музыканта отбито).

Это изображение, как отмечает исследователь хорезмской керамики М. Г. Воробьева, напоминает знаменитый ассирийский рельеф — отдых царя Ашшурбанипала в виноградной беседке; а арфа по своей форме находит аналогию в музыкальных инструментах ахеменидского времени.

С древним переднеазиатским искусством связан и рельеф второй фляги. Как справедливо отметила М. Г. Воробьева, изображенное здесь ложе с как бы подвешенным к нему столиком или скамейкой напоминает ложе Ашшурбанипала и стоящий рядом столик с его вооружением. Но изображение



54. Богиня с амфоровидным сосудом. Из Хорезма.

IV—III вв. до н. э.

55. Осуарий из района Кой-Крылган-калы. IV—III вв. до н. э.

кормящей матери, образа, широко распространенного на Древнем Востоке и позднее перешедшего в христианскую иконографию, указывает, что сюжет этого рельефа не имеет аналогии в памятниках, посвященных Ашшурбанипалу. Рельеф фляг позволяет говорить не о копировании какого-либо произведения древневосточного искусства, а лишь о следовании определенной художественной традиции, об использовании каких-то определенных образов и деталей, которые могли уже и переосмыслиться и дополняться новыми элементами. Однако сквозь все эти изменения в изображениях дворцовых сцен ясно проступает их переднеазиатское в конечном счете происхождение: передатчиком же

переднеазиатских художественных традиций в искусстве Хорезма могло быть лишь искусство Ахеменидского царства.

Возможно, что через Ахеменидское царство, но вполне вероятно, что и из искусства эллинистического мира попал в Хорезм образ богини, держащей в руках двуручный амфоровидный сосуд. — изображение на одной из терракот Кой-Крылган-калы (илл. 54).

Чрезвычайно интересные находки были сделаны и на развалинах небольшой усадьбы, лежащей в 2 км от Кой-Крылган-калы и относящейся, судя по собранной там керамике, к тому же времени, что и нижний слой этого замечательного памятника. Эти находки — погребальные керамические урны, дошедшие до нас в обломках, но реставрированные Ю. А. Рапопортом. Наиболее полно составила урна в виде статуи сидящего мужчины (илл. 55), самый ранний пока что образец крупной терракотовой скульптуры (высота статуи 85 см), открытой на территории среднеазиатского междуречья, и наиболее древний образец погребальных ящиков, получивших в последующее время широкое распространение во всех среднеазиатских областях. Основанием статуи — вместилищем останков умершего — служит сформованный на круге сосуд, трактованный как кресло, на котором восседает мужская фигура, одновременно являющаяся крышкой сосуда. Фигура скреплялась с основанием при помощи парных отверстий по бокам. Руки статуи, вылепленные отдельно, были прикреплены к туловищу так, что они могли служить «ручками» «крышки» урны, хотя при этом поза статуи получилась несколько нелепой. Мастер воссоздал обобщенный внешний облик хорезмийца с большими овальными глазами под густыми бровями, с длинным, слегка горбатым носом, тонкими губами, окладистой бородой и аккуратно подрезанным клочком бороды под ртом. С большим вниманием переданы характерные детали хорезмийской одежды — короткий кафтан с оторочкой по бортам, подолу и обшлагам. На голове — массивная диадема, дополненная украшением в виде ушей

животного по сторонам (обломков с изображением прически не сохранилось, и при реставрации затылок статуи условно оставлен гладким). Голова статуи непропорционально велика, что не случайно, а отражает определенный прием передачи человеческой фигуры. Статуарная погребальная урна из-под Кой-Крылган-калы, будучи произведением самобытного искусства древнего Хорезма, оставшегося в стороне от сильной струи эллинистических влияний, в то же время отражает какие-то связи этой удаленной северной области Средней Азии с Парфянским царством: головной убор в виде диадемы со звериными ушами известен и по ряду парфянских художественных памятников.

В целом искусство Средней Азии IV—I вв. до н. э. известно нам лучше, чем искусство ахеменидского периода. В нем четко видны уже не только элементы древневосточной и эллинской традиций, но и отличные от них устойчивые местные черты. В архитектуре южных областей достиг уже определенных успехов процесс творческого усвоения и органичного сочетания лучших достижений Ближнего Востока и Эллады с местными элементами и приемами, в то время как в прикладном искусстве этот процесс лишь начинался: эллинофилствующая знать поощряла импорт художественных изделий, при изготовлении же их на месте, вероятно, ставились условия твердого следования эллинистической традиции. Четко ощущаются в этот период различия между искусством южных областей и Хорезма. Прикладное искусство этой северной области Средней Азии, хотя во многом и опирается на традиции древнего Переднеазиатского, в первую очередь — древнеперсидского искусства, испытывает в большей степени воздействие степных традиций, гораздо слабее ощутимы здесь веяния эллинистического юга. Во взаимодействии с сакской архитектурой, а не с эллинистическими и даже не ахеменидскими традициями, насколько позволяют судить известные сейчас памятники, идет здесь и развитие архитектуры.

## «ИМПЕРСКИЙ ПЕРИОД» ДРЕВНЕЙ ИСТОРИИ I—IV вв. н. э.

Кочевые племена, сокрушившие Греко-Бактрийское царство, на первых порах не создали единого государства. Обосновавшись на облюбованных ими землях Бактрии, они образовали пять отдельных владений. Но, по словам древних авторов, «по прошествии ста с небольшим лет», вероятно — в I в. н. э., владетель одного из них, известного под названием Кушаний, князь Кудзула Кадфиз подчинил себе четырех остальных и, одержав ряд побед над соседними государствами, создал новую могущественную державу. Сын основателя Кушанского государства — Вима Кадфиз (иначе Кадфиз II), следуя по стопам греко-бактрийских царей, завоевал значительную часть Индии. При третьем же государе — Канишке, самом известном из кушанских владык, держава переживала период наивысшего расцвета. К его царствованию относят, в частности, завоевание Восточного Туркестана.

Многое в истории Кушанской державы остается пока что предметом ожесточенных споров. Не решен еще даже вопрос о датах царствования Канишки и других кушанских государей, а ведь от определения этих дат зависит изучение политической истории державы. Все еще не ясны ее северные и южные границы. Но уже определилось, что последние дни могущества Кушанского государства приходятся на IV в. н. э. Установлено также, что его расцвет ознаменовал наступление нового этапа древней истории, который справедливо называют «имперским периодом». Распространившись от восточных границ Парфянского царства до



Великой китайской стены, встав в один ряд с Римом, Парфией и Ханьским государством, Кушанская держава завершила раздел всех наиболее передовых в культурном отношении стран и областей древнего мира между квартетом этих могущественных империй.

От Британских островов на западе до берегов Тихого океана на востоке сплошной полосой протянулись подвластные им земли, и от взаимоотношений этих империй зависели теперь и исторические судьбы, и культура, и искусство многих стран и народов.

Вражду с Парфией и ханьским Китаем, Кушанское царство было потенциальным союзником Рима в его борьбе с парфянами за гегемонию на Ближнем Востоке. Рим и кушан сближали и торговые интересы. Вообще тесные торговые связи установились в первые века н. э. между всеми четырьмя империями. Из ханьской столицы через земли Кушанского и Парфянского царств к берегам римского Средиземноморья протянулась тогда первая в истории человечества трансасиатская караванная дорога — Великий шелковый путь, а из морских ворот Кушанской державы — портов западной Индии — к завоеванному Октавианом Августом Египту пролегла регулярная водная трасса, по которой отважные мореплаватели за пятнадцать веков до Васко да Гамы бороздили воды Индийского океана. Использовались тогда и идущие в обход Парфии степные пути, соединявшие Среднюю Азию с античными городами Северного Причерноморья.

Древние среднеазиатские области принимали активное участие в этих оживленных международных связях. Но, пожалуй, наибольшее значение для их культуры и искусства имели непосредственные контакты с Индией и прежде всего с индийскими владениями кушанских государей. Многие выходцы из среднеазиатских областей побывали тогда в Индии и немало индийцев посетило земли Средней Азии. Помимо купцов среди первых больше всего было, вероятно, солдат и чиновников, а среди вторых — буддийских миссионеров: под покровительством кушанских царей, в пер-



56. Пряжка из Лявандакского могильника.  
II в. до н. э.

вую очередь знаменитого Канишки, великая религия древней Индии распространилась тогда по Средней Азии, чтобы отсюда проникнуть вскоре на широкие просторы Центральной Азии и Дальнего Востока.

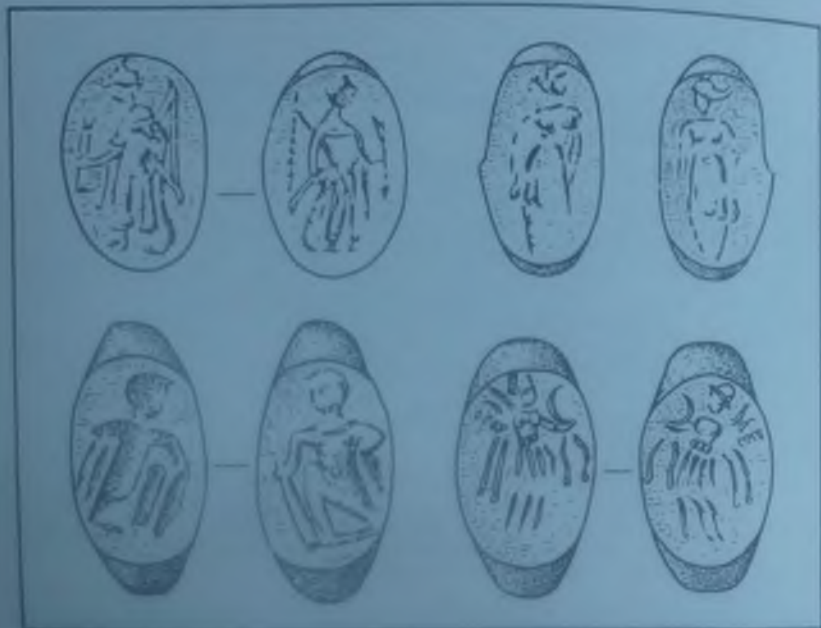
Искусство кушанской Бактрии — одна из ярких страниц истории древнего искусства Средней Азии и всего Востока. Но прежде чем ознакомиться с кушанскими памятниками этой древней среднеазиатской области, рассмотрим вкратце те материалы, которые позволяют судить об искусстве и художественных вкусах кочевых завоевателей, чьи потомки заложили основы Кушанского государства и возглавили одну из величайших империй древнего мира: находки, сделанные в послевоенные годы при раскопках курганных могильников кочевых завоевателей II—I вв. до н. э. советскими археологами О. В. Обельченко — в Согде и А. М. Мандельштамом — в Северной Бактрии. Первым из них в курганных захоронениях Лявандакского могильника (в Бухарской области) были найдены мелкие художествен-



57. Пряжка из Тулхарского могильника. II—I вв. до н. э. Прорисовка

ные изделия, выполненные в традициях степного и античного стилей. Ярким памятником степной традиции может служить литая бронзовая пряжка от пояса с изображением сцены борьбы двугорбого верблюда с тигром (илл. 56). Близкие аналоги ей можно найти в искусстве племен евразийских степей, сохранявших художественные традиции звериного стиля. В другом погребении того же могильника была найдена золотая плакетка, прикрепленная к головному убору молодой женщины: на ней в окружении двух рядов перлов помещено рельефное изображение головы богини явно античного облика (возможно, Артемиды).

В курганных погребениях Тулхарского могильника в северной Бактрии (на юго-западе Таджикистана) были найдены выполненные в зверином стиле две поясные пряжки: золотая, украшенная двумя головками кабарги, и латунная с рельефными протомами двух геральдически расположенных фантастических грифонов с грудью, шеей и крылом птицы и головой хищника, увенчанной небольшим рогом



58. Щитки и оттиски перстней из Тулхарского могильника.  
II—I вв. до н. э. Прорисовка

(илл. 57). Наряду с этими пряжками в погребениях Тулхарского могильника найдены изделия, отражающие эллинистические образы и традиции. Латунные перстни с изображениями античных божеств — Афины, Ники, Артемиды, Геракла (илл. 58) и миниатюрные амфоровидные серьги с золотыми ручками в виде стилизованных дельфинов. Химический анализ латунных пряжек и перстней из Тулхарского могильника позволяет предполагать их местное изготовление. Однако судить о том, откуда унаследовали кочевые завоеватели пристрастие к изделиям античного стиля — от своих степных западных сородичей, связанных с античными городами Северного Причерноморья, или же, что кажется более вероятным, от местного населения, ранее под-

властного греко-бактрийским правителям, — пока все-таки еще трудно.

Как бы то ни было, находки в лявандакских и тулхарских курганах свидетельствуют, что кочевые предки кушан были знакомы как с эллинистической, так и со степной традициями. Последнее для нас особенно важно, так как в известных пока что памятниках Греко-Бактрийского царства степные традиции как будто бы утрачены, и, таким образом, возрождение их в кушанской Бактрии может рассматриваться как результат воздействия на искусство и художественные вкусы этой области, после краха греческой власти, именно кочевых племен.

## БАКТРИЯ

О культурных и художественных запросах кушанской правящей верхушки Бактрии (и всей державы в целом) ясное представление дают монеты кушанского царского чекана. Во времена бурного роста кушанской мощи и сложения могущественного царства при Кудзуле Кадфизе монетный тип не был еще выработан: монеты основателя державы подражали чекану то греческих государей, то царей Парфии, то римских императоров. Это разнообразие монетных типов прежде всего свидетельствует о незавершенности процесса сложения государства и художественных вкусов его правителей и об использовании новой властью старых, привычных для местного населения образов и атрибутов.

Со времени же Вимы Кадфиза (Кадфиза II) монеты кушанских царей стали выпускаться уже по собственному — кушанскому типу, закрепившемуся (с некоторыми видоизменениями) во всех последующих чеканах<sup>8</sup>. На лицевой стороне монет помещалось, как правило, изображение стоящего в полный рост царя с повернутой влево в профиль головой и протянутой над алтарем правой рукой (илл. 59), а на оборотной — фигуры божеств: на монетах Вимы Кадфиза (и последнего кушанского царя Васудевы) это был стоящий на фоне священного быка индийский бог Шива,



на монетах Канишки и его сына Хувишки — многочисленные божества различного происхождения. Причем если при Кудзуле и Виме Кадфизах на лицевой стороне монет помещались греческие надписи, а на оборотной нередко их индийский перевод, то со времени Канишки все легенды монет были выполнены на языке кушанской Бактрии местным своеобразным «кушанским письмом», письменностью, созданной на базе греческого алфавита.

Пантеон, изображенный на монетах Канишки и его преемника, насчитывает около тридцати божеств, фигуры которых сопровождаются переданными «кушанским письмом» их именами. Среди этих божеств мы находим и специфически среднеазиатские, такие, как божество амударьинских вод — Вахшу; и общеперсидские, как бог первых



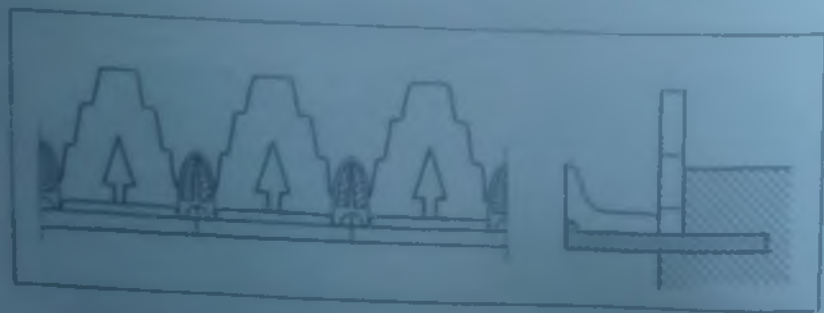
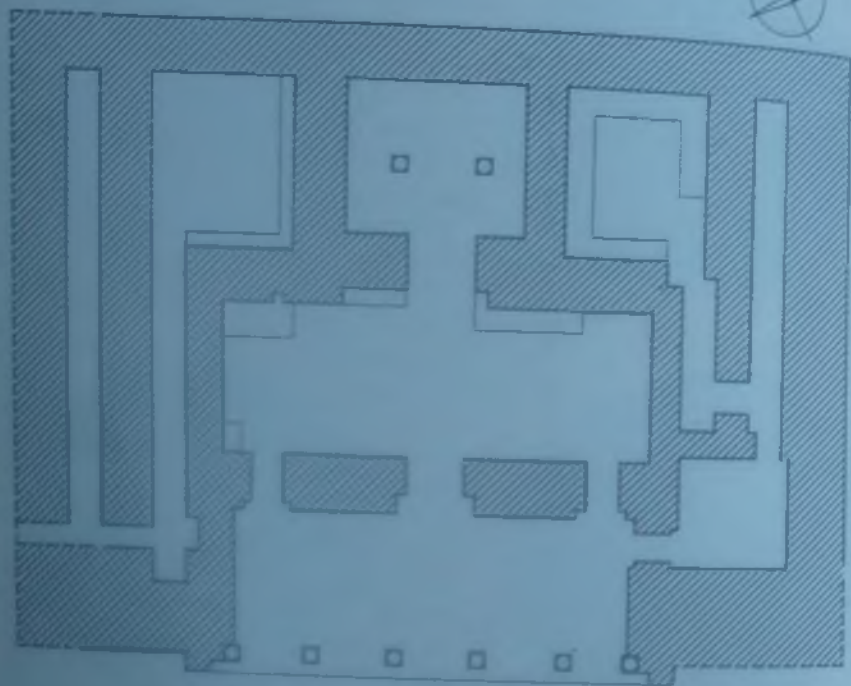
59. Монеты кушанских царей Канишки и Хувишки.

Левый ряд (сверху вниз): оборотные стороны монет с изображениями Гелиоса, Селены, Сараписа.

Средний ряд: лицевая сторона монеты с изображением Канишки, оборотные стороны монет с изображениями Будды, Вахшу.

Правый ряд: оборотные стороны монет с изображениями Митры, Хваниды, Фарро





60. Постройка в Хачаяне. План. Начало и. э.  
61. Карниз постройки в Хачаяне. Начало и. э. Реконструкция



62. Постройка в Халчаяне. Начало н. э. Реконструкция

лучей восходящего солнца — Митра, богиня победы — Хваинда, бог огня — Фарро; и восходящие к месопотамским культурам, как «великая госпожа» Нана; и эллинистические — солнечный бог Гелиос, лунное божество Селена или греко-египетский Сарапис; и индийские, в том числе Будда. Характерно, однако, что вне зависимости от их происхождения все восточные божества (в отличие от Шивы на монетах Вимы Кадфиза, изображенного в индийских канонах) выполнены в традиции античной медальерной пластики, хотя и наделены отнюдь не всегда античными атрибутами. Антропоморфные образы этих божеств, в том числе и Будды, создавались впервые, и при создании их кушанские медальеры (и художники вообще) обратились к иконографии античных божеств и персонажей. Таким образом, в изображениях на монетах, как и в надписях, отразился процесс творческого освоения и использования для своих целей различных, в том числе не в последнюю очередь — античных культурных и художественных достижений.

Тот же процесс переработки и органичного сочетания различных традиций наблюдается и в архитектуре и монументально-декоративном искусстве кушанской Бактрии, о которых мы теперь можем судить благодаря трудам советских археологов, работающих на юге Узбекской и Таджикской ССР (в правобережной, или северной, Бактрии), и французских ученых, изучающих северный Афганистан (левобережную, или южную, Бактрию).

Ярким образцом творческого освоения и развития различных традиций может служить небольшая, богато украшенная постройка, раскопанная в 1959—1963 гг. экспедицией во главе с Г. А. Пугаченковой на городище Халчаян, на правобережье Сурхандарьи, возле Денау (между Термезом и Душанбе).

Эта постройка состояла из трех групп помещений: вспомогательных — по краям и парадной — в центре (илл. 60). Последняя включала обращенный на восток шестиколонный портик — айван, лежащий за ним прямоугольный, вытянутый по поперечной оси зал и в глубине еще одну двухколонную комнату. В планировке парадной части разбираемого сооружения обращает на себя внимание «фронтальная композиция» центрального зала, уже отмеченная нами в греко-бактрийской и раннепарфянской архитектуре как, скорее всего, местная, южносреднеазиатская особенность. Интересно также использование только плоских балочных перекрытий с применением в качестве опор колонн. Как и в «Квадратном доме» Нисы, колонны здесь, в отличие от греко-бактрийских построек Ай-Ханум и Саксанохура, были деревянными, лишь базы их изготавливались из камня; базы эти были торовидными с двухступенчатым или плиточным основанием, то есть восходили к базам колонн древнеперсидских построек и «восточным» базам зданий Греко-Бактрии.

Сооруженная из крупного квадратного сырцового кирпича, имевшая плоскую деревянную кровлю и деревянные колонны на базах «восточного» типа, халчаянская постройка тем не менее в своем архитектурном оформлении несла





63. Мальчик. Стенная роспись из Халчаяна.  
Начало н. э.

на себе следы и античных веяний. Так, ее кровля по краю была покрыта черепицами и оформлена антефиксами. Следует, однако, отметить, что щитки антефиксов украшали пальметки, лишь отдаленно напоминающие античные пальметты и аканфы, а на карнизе черепицы и антефиксы сочетались с сугубо восточными ступенчатыми зубцами со стреловидными вырезами (илл. 61).

Но более всего влияние эллинистических традиций сказалось на убранстве интерьеров этой богатой постройки — в стеновых росписях и монументальной скульптуре. Стенные росписи украшали ряд простенков айвана и центрального зала.

К сожалению, росписи эти почти полностью погибли. Однако сохранившиеся фрагменты — со свободно разме-

щенными растительными мотивами, в частности виноградным побегом, и головка юноши, выполненная примерно в  $\frac{2}{3}$  натуральной величины (илл. 63), — ведут в мир античного искусства.

Еще определеннее связываются с традициями античного искусства многие персонажи и мотивы замечательной глиняной скульптуры, открытой (в сильно разбитом виде) в айване и особенно в центральном парадном зале. В последнем раскрашенная, в основном в красный, синий и белый цвета, глиняная скульптура была теснейшим образом связана с архитектурой. Она украшала верхнюю половину стен, располагаясь двумя поясами: основная полоса высотой в 2 м, и над ней полуметровый фриз. Скульпторы, учитывая то, что статуи размещались на большой высоте, исполнили их верхние части почти в полном объеме, а нижние в половинном и даже низком рельефе.

Центральная композиция, на западной стене зала, передавала тронную сцену с правителем и его супругой, над которыми располагались божества-покровители, а по обе стороны ее — родственники правителя и представители знати. На северной стене размещался сидящий на троне государь, слева и справа от которого стояли его родичи и сподвижники, а также, в какой-то связи с ними, изображения сфинкса и богини на колеснице. На южной стене — группа всадников. По верху тянулся фриз с изображением детей, поддерживающих тяжелую гирлянду, в скосах которой размещались мужские и женские полуфигуры.

Наряду с мчащимися на конях всадниками, чьи изображения хорошо увязываются с традициями степного искусства, Г. А. Пугаченкова отмечает как несомненно восходящие к эллинистическим образцам образы Афины, сатиров, мальчиков-гирляндоносцев и всю композицию с гирляндой в целом (эти образы и мотивы известны и в произведениях так называемой гандхарской школы, то есть искусства северо-западной индийской области Гандхары, входившей в состав Греко-Бактрийского, а затем и Кушанского царств). Влияние античных художественных вкусов сказыв-



64. Голова статуи «принца» из Халчаяна. Начало н. э.



65. Голова статуи «воина» из Холчанна. Начало н. э.



66. Голова статуи «воин» из Халчаяна. Начало н. э.





67. Рельеф из Афганс. II—III вв.

ваются и в трактовке основных персонажей халчаянских скульптурных композиций. Так, в облике «принца» (илл. 64), «воинов» (илл. 65, 66) четко проступает уже отчетливое намерение для гречко-бактрийского искусства стремление к тщательной передаче не только деталей прически и головных уборов (начальной повязки — у «принца», шлемов — у «воинов»), но и индивидуальных физических особенностей того или иного персонажа, а в ряде случаев и их психологической характеристики.

В целом скульптура Халчаяна жива и выразительна. В ее стиле отчетливо проявляется связь с эллинистическим влиянием, хотя ее назначение — прославление местной власти или религии. Лучшие достижения античного искусства здесь, таким образом, творчески освоены и поставлены на службу совсем неэллинской концепции.

Для характеристики архитектуры и монументально-декоративного искусства кушанской Бактрии большую ценность представляет и ставшие уже знаменитыми открытия в уро-



68. Рельеф из Айртама. II—III вв.

чище Айртам (в 13 км от г. Термеза, на юге Узбекистана). Здесь, впервые в истории среднеазиатской археологии, были найдены замечательные каменные рельефы и раскапывались остатки постройки кушанского периода. Осенью 1932 г. у Айртама, возле высящегося над Амударьей холма, в воде были случайно найдены не то один, не то два каменных блока с рельефными изображениями. Оповещенный об этой находке М. Е. Массон в следующем году произвел на холме раскопки; в результате здесь были выявлены остатки буддийского святилища, вход в которое в древности украшали восемь каменных рельефов. Будучи составлены по четыре с каждой стороны входа, они образовывали капители входных пилостр, сложенных из пахсы и сырцовых кирпичей и облицованных каменными плитами. Прием облицовки массива пахсовой или сырцовой кладки камнем и способ соединения каменных деталей архитектуры «всухую», без раствора, при помощи скреп (для них предназначались гнезда на верхней и нижней плоскостях



69. Актиниства. Рельеф из Айртома. II—III вв.



70. Барабанщик. Рельеф из Айртама. II—III вв.





71. Арфистка. Рельеф из Айртама. II—III вв.

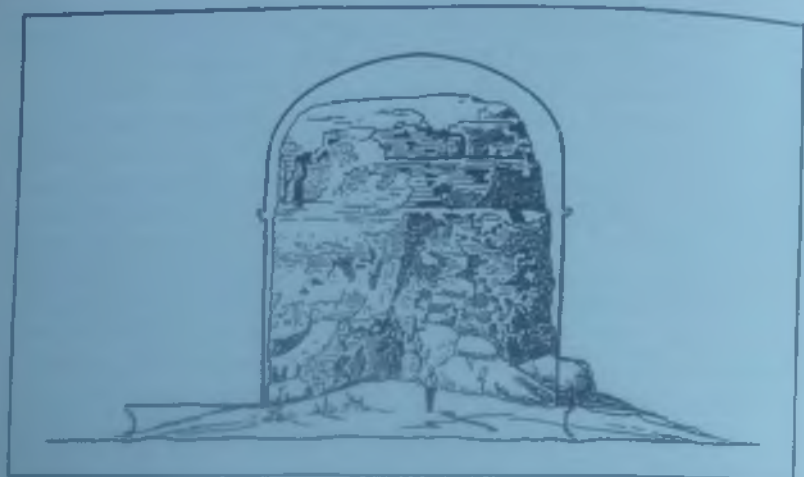


каменных блоков) восходят к греко-бактрийской архитектурной практике, уже известной нам по Ай-Ханум.

Работы в Айртаме, осуществленные на заре археологии Средней Азии, к сожалению, не дали ясного представления о планировке раскапываемой постройки. Что же касается украшавших ее вход каменных рельефов, то они по сей день остаются лучшими образцами каменной скульптуры кушанской Бактрии. Составные капители из Айртама украшены погрудными изображениями четырнадцати персонажей — по четыре каменных блока с семью изображениями в каждой капители, размещенными на фоне аканфовой листвы (илл. 67—71). Пять персонажей — музыканты с двойной флейтой, барабаном, лютней, арфой и кимвалами — связаны, очевидно, с пятью великими звуками (панчамахашабда) буддийской Индии.

О характере айртамских рельефов хорошее представление дает найденный первым (в 1932 г.) каменный блок с изображением трех музыкантов (илл. 68—71). Горельефные полуфигуры, выходящие из аканфовых листьев, наброшенный на голову лютнистки широкий складчатый плащ, классический профиль арфистки с линией носа, продолжающей линию лба, — все это несомненные черты эллинистической традиции. Буддийское же содержание, пластика лиц изображенных, обилие и набор украшений (например, узкий шарф, переброшенный через плечо и руку арфистки), ведут в мир индийского, более узко — гандхарского искусства. В то же время треугольная форма арфы, отличная от индийской, меньшей вид изогнутой арки, своеобразный головной убор со стреловидной подвеской (у арфистки) и, наконец, этнический тип большинства персонажей восходят к стенной среде и традиции.

Но все эти различные по своему происхождению мотивы на айртамском рельефе предстают не механическим соединением разнородных элементов, а творчески усвоенными и переработанными в органичное и своеобразное художественное произведение, которое могло появиться и появилось именно здесь — на территории Бактрии и на



72. «Башня Зурмала». II—IV вв. Разрез

вполне определенное время — кушанский период ее (Бактрии) многовековой истории.

В период расцвета Кушанской державы, когда в Бактрии получил широкое распространение буддизм, здесь весьма определенно стало сказываться и влияние буддийского гандхарского искусства. Еще определеннее, чем в рельефах Айртама, это влияние отразилось на ряде других бактрийских памятников той эпохи. Так, в Бактрии в это время возводятся и столь специфические постройки, как ступы, памятные буддийские сооружения. Остатки небольшой ступы, сооруженной из кирпича-сырца и пахсы, с подквадратным в плане основанием ( $9,2 \times 8,85$  м при высоте в 96 см), ориентированным точно по странам света, цилиндрическим туловом и сферическим верхом открыты, например, в том же Айртаме. Но наиболее крупным и ярким сооружением такого рода в северной Бактрии была ступа в окрестностях Старого Термеза, известная ныне под названием башни Зурмала. Как показали исследования ее остатков, осуще-



73. Буддiйский рельеф из Старого Термеза.  
II—IV вв.

ствленные в 1964 г. Г. А. Пугаченковой и Э. Хакимовым, первоначально она имела прямоугольное основание, ориентированное так же, как и в Айртаме, по странам света. На нем также высилось цилиндрическое со сферическим верхом тело ступы (илл. 72). Однако и размеры и убранство термезской ступы были гораздо более внушительными. Стилобат ее имел 22 м в длину, 16 м в ширину и 1,4 м в высоту, а основной цилиндрический массив — 14,5 м в диаметре и около 13 м в высоту (без сферического завершения). Возведена она была целиком из крупного квадратного кирпича-сырца, причем для этого понадобилось около одного миллиона двухсот тысяч таких кирпичей. Основание ступы первоначально было облицовано камнем — белым мергелистым известняком<sup>9</sup> и имело по верхнему краю резной карниз. Цилиндрический же массив и, возможно, вершина ступы были облицованы жжеными кирпичными плитами, и лишь карниз (или тяга) при переходе к сферическому верху состоял из каменных деталей. В отличие от айртамского святилища каменные блоки в термезской ступе крепились между собой (и с сырцовой основой сооружения) не скрепами, а глиняным раствором. Внешняя поверхность облицованных плит и иных архитектурных деталей была раскрашена в красный, а возможно, и иные цвета и, вероятно, позолочена.

Следует отметить, что, судя по обломкам камня, найденным вокруг айртамской ступы, она тоже первоначально имела облицовку. Облицовка ступы, равно как и строгая ориентация ее основания по странам света, — традиционна для буддийской архитектуры Индии. И только сырцовая или пахсовая кладка ее основного массива отличают ступы Бактрии (как северной, так и южной) от аналогичных построек в Индии и других буддийских областях той эпохи.

Строго следуют приемам, выработанным в буддийских общинах Индии, местные бактрийские мастера и при изображении Будды, бодисатв и иных буддийских персонажей в монументально-декоративной скульптуре, украшавшей буддийские святилища и другие культовые постройки.



74. Голова статуи «принца» из Дальверзин-тепе.  
II—IV вв.





75. Голова статуи вельможи из Дальверзин-тепе,  
II—IV вв.

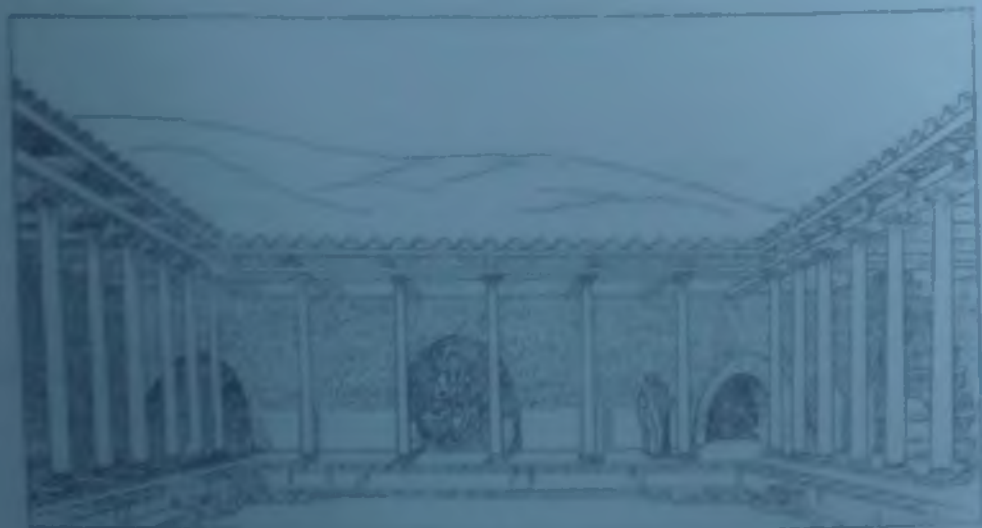
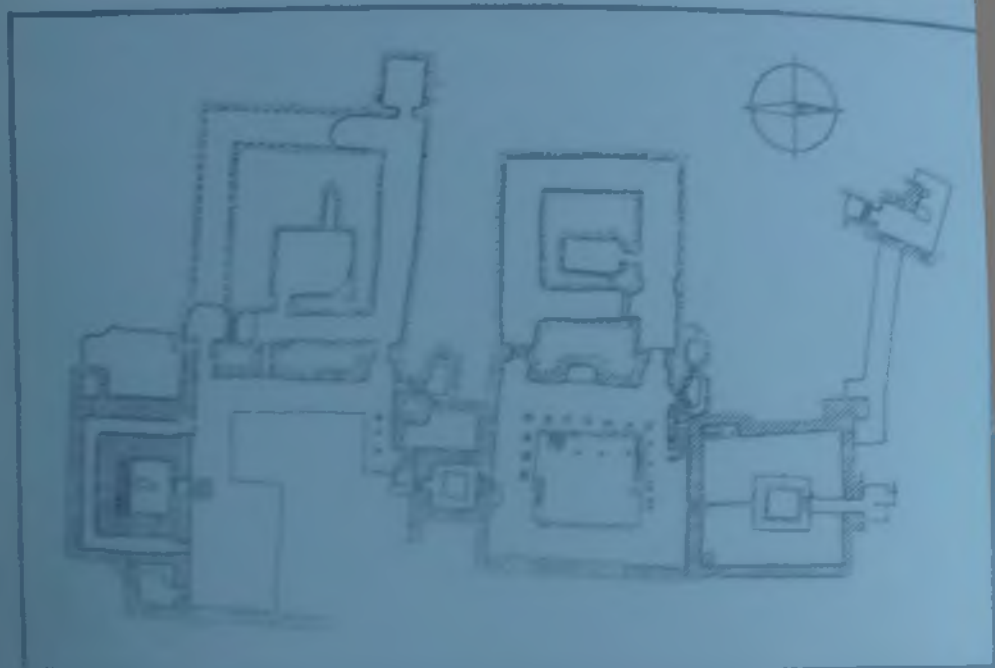
Об этом свидетельствуют находки фрагментированных гипсовых (ганчевых) статуй в святилище близ городища Дальверзин-тепе и в буддийских храмах Кара-тепе (с этими памятниками мы познакомимся немного позже), равно как и некоторые обломки каменных рельефов. Наиболее ярко это видно на примере каменного рельефа (илл. 67), найденного случайно в кладке основания средневекового сооружения Старого Термеза, но относящегося, несомненно, к какой-то буддийской культовой постройке Термеза кушанского времени: обе изображенные здесь сцены выполнены по всем канонам буддийской иконографии Индии.

Но когда в тех же культовых постройках изображались персонажи, не традиционные для индийского буддизма,



76. Голова женской статуи из Дальверзин-тепе. II—IV вв.

бактрийские ваятели создавали образы совсем иного характера. Так было, например, в буддийской постройке близ Дальверзин-тепе на полпути между Термезом и Душанбе, в долине Сурхандарьи (Узбекистан). Здесь Г. А. Пугаченковой в 1967 г. были изучены остатки срезанного бульдозером при распашке поля здания, которое оказалось буддийским святилищем кушанского времени. Оно состояло из трех коридоров, окружавших со всех сторон, кроме восточной, какую-то глинобитную платформу (возможно, основание ступы). В северном коридоре, куда вел вход в здание, размещалась скульптура традиционного буддийского облика. В восточном же коридоре были найдены пристенные, выполненные в полном объеме, но без проработки тыльной



77. «Первая группа помещений» в Кара-тепе. План. II—IV вв.  
 78. Храмовый двор в Кара-тепе. Реконструкция

стороны, статуи местных почитателей буддизма — членов семьи владетеля и его приближенных. Два главных персонажа, фигуры которых были выполнены в натуральную величину, изображали, видимо, владетеля и его наследника — в высоких конически заостренных головных уборах, украшенных нашитыми бляшками или драгоценными камнями (илл. 74). Изображение женщины (вероятно, из семьи владетеля) было немногим меньше мужских, причем скульптор тщательно передал ее необычную прическу с завитком на щеке и повязку, по-видимому, также украшенную драгоценностями (илл. 76). Вельможи были изображены вдвое меньшими по размеру, чем их повелители. Фигура одного из них найдена почти полностью. На нем красный подпоясанный кафтан и шаровары. Лицо без бороды, но с «лихими» усами (илл. 75). В отличие от халчаянских эти персонажи отвлеченно спокойны и даже величественны. Но, как и халчаянские, они по-своему портретны, во всяком случае, скульптор явно стремился передать образы каких-то живых людей, по приказу или, возможно, на средства которых было сооружено это буддийское святилище.

Влияние и античной и индийской скульптуры здесь ощущается значительно слабее, чем в Айртаме или Халчаяне. Монументально-декоративное искусство Бактрии, усвоив лучшие традиции античной и индийской скульптуры, сделало еще один шаг вперед по пути своего самостоятельного, присущего лишь ему развития.

О том, как культура и искусство Бактрии кушанского времени, усваивая, творчески перебатывали различные, в том числе и индийские, традиции, позволяют судить памятники Кара-тепе, где с 1961 г. ежегодно ведет раскопки совместная экспедиция Эрмитажа, Музея искусств народов Востока и Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации Министерства культуры СССР. В результате работ экспедиции и спорадических исследований 20-х и 30-х гг. выяснилось, что на Кара-тепе, расположенном в пригороде кушанского Термеза (в северо-западном углу городища Старого Термеза),



79. Голова Будды. Роспись из Кара-тепе.  
II—IV вв.

неподалеку от берега Амударьи, некогда размещался огромный буддийский комплекс. Раскопками пока что затронута лишь подковообразная южная вершина Кара-тепе (этот холм имеет три вершины). При этом здесь выявлено восемь групп пещерных помещений, по размещению и размерам которых можно предполагать, что внешняя дуга южной вершины насчитывала 20—25 сооружений такого рода. Лучше изучена сейчас «первая группа помещений», включавшая три двора, вытянутых в ряд; в первом из них (северном) — находилась буддийская ступа, второй (средний) и третий (южный) вместе с примыкавшими к каждому из них пещерным храмом и наземными постройками составляли своеобразные храмовые комплексы (илл. 77).





80. Голова старика. Роспись из Кара-тепе.  
II—IV вв.

Оба пещерных храма состояли из центрального замкнутого святилища и четырех обходных сводчатых коридоров, окружавших святилище со всех сторон. В святилище размещались буддийские статуи и рельефы (они дошли до нас в виде многочисленных обломков), сводчатые же коридоры служили для религиозных процессий обхода святынь. Храмовый двор, как это хорошо видно на примере наиболее полно изученного среднего двора, окружали колонные портики — айваны с деревянными колоннами на каменных аттического профиля базах (илл. 78). С юга во двор, точнее, в южный его айван, выходило наземное святилище, первоначально объединявшее оба храмовых комплекса: оно имело проходы как на север — в средний двор, так и на

юг — в южный двор. В святилище располагалась votивная ступа, профилированное основание которой было сложено из блоков мергелистого известняка. Пол святилища был вымощен плитами этого же камня, а стены его украшали росписи, выполненные по глиняной штукатурке, покрытой тонкой белой ганчевой подгрунтовкой. К сожалению, росписи эти дошли до нас в очень фрагментированном виде.

Лучше сохранились стенные росписи в южном айване среднего двора. Здесь, к западу от входа в наземное святилище, на стене открыты изображения ног донаторов — мужчин и женщин, переданных в половину натуральной величины на синем фоне стоящими в ряд, слегка заслоняя друг друга. Художник (или художники) подчеркнул фронтальный характер изображений (все персонажи стоят, расставив ноги носками в разные стороны) и обратил внимание на тщательную передачу деталей одежды, от которых сохранились лишь обувь и нижний край женских платьев. Интересно отметить, что, как и на индийских рельефах кушанской поры, сапожки мужчин с ремнями и застежками сбоку восходят к степным («скифским») племенам, а одежда женщин — к греческим и эллинистическим городам Восточного Средиземноморья.

Рядом со стеной найдены упавшие в древности куски росписей, в том числе с профильным изображением головы одного из донаторов — пожилого мужчины, обращенного лицом влево (илл. 80). Следует отметить, что в этом изображении явно видно стремление к передаче объема при помощи цвета и тона. Характерно сочетание профильного изображения головы донатора с фронтальным положением его ног (и, видимо, всей фигуры): именно так изображены были на монетах и кушанские цари (ср. илл. 59).

Левее изображения донаторов, скорее всего — над входом в святилище, располагалась первоначально центральная сцена всей композиции, также упавшая в древности и найденная в кусках над полом южного айвана. Эта сцена включала изображения Будды и группы монахов, стоявших под деревьями со стилизованной черной кроной, красными



81. Капитель пилястра из Кара-тепе. II—IV вв.

и белыми плодами (или цветами) и золотистыми стволами. Будда (илл. 79) с нежным женственным лицом и тремя отличительными признаками (вытянутыми мочками ушей, выпуклостью на затылке и пятном на лбу), закутанный в розовую одежду, наделен еще белым круглым нимбом вокруг головы и овальным ореолом — мандорлой — вокруг туловища. Точно так же изображен он и на золотой монете царя Канишки (ср. илл. 59). Этот иконографический образ Будды, отличный от скульптурного индийского, возник, вероятно, в кушанской Бактрии, а позднее получил распространение в буддийском искусстве Центральной Азии и Дальнего Востока.



82. Платформа для буддийских статуй в Сурх-Котале.  
II—IV вв.

Характерно, что отмеченный на Кара-тепе планировочный прием — с центральным замкнутым святилищем и обходными коридорами — был чужд докушанской Индии.

Будучи связан с культом огня, хранящегося в замкнутом святилище, этот прием засвидетельствован и в небуддийском династийном «храме Канишки», открытом французскими археологами в Сурх-Котале (в южной Бактрии, на севере современного Афганистана), где хранился священный огонь, зажженный в честь прославленного кушанского государя. Храмы Кара-тепе демонстрируют введение этого планировочного приема в буддийскую архитектуру, осуществленную, по-видимому, именно в кушанской Бактрии, а позднее получившую распространение в буддийских памятниках Восточного Туркестана, южного Афганистана и даже самой Индии. Восприняв буддийскую религию, а вместе с ней обычай сооружения пещерных храмов, каноничные уже образы буддийских персонажей и ряд специфич-



83. Капитель колонны из Шахринау.  
II—IV вв.

ческих культовых атрибутов, равно как и буддийскую ученость<sup>10</sup>, жители кушанской Бактрии, таким образом, внесли в архитектуру и искусство буддийского мира свой собственный вклад<sup>11</sup>, отразившийся на последующих (раннесредневековых) памятниках этой религии, которой поклонялось большее количество людей, чем любой иной религии в истории человечества.

Характерными памятниками архитектуры кушанской Бактрии являются каменные капители, найденные на Кара-тепе (илл. 81), в Сурх-Котале и в ряде других кушанских памятников северной и южной Бактрии. Капители из Кара-тепе и Сурх-Котала венчали декоративные каменные пилястры, которые вместе с гладкими каменными блоками образовывали облицовку платформ (илл. 82) и террас культовых построек, сооруженных в основе своей из крупных квадратных сырцовых кирпичей. Использование таких облицовок продолжает традиции греко-бактрийской



архитектуры, хотя в то же время оно сливается с приемами возведения буддийских ступ Индии.

Привлекает к себе внимание и характер капителей кушанской Бактрии. Капитель из Кара-тепе (илл. 81) и большинство капителей Сурх-Котала представляют группу своеобразных двухъясных капителей, композиционно перекликающихся с позднеримскими и ранневизантийскими и не находящих себе аналогий ни в Гандхаре, ни в других областях Кушанской державы. Между тем составляющие их убранство мотивы оказываются связанными и с античной, и с древневосточной, и с индийской традициями. Так, мотив нижнего пояса — полуфигурка человека на фоне аканфовой листвы — напоминает (как и айртамские рельефы) античные капители, в то время как образ хищника, терзающего быка, восходит к искусству классического Древнего Востока, а вся композиция верхнего пояса — с геральдическим расположением быков-зебу и фронтальным размещением хищника между ними — близка к рельефам Индии.

Столь же интересны найденные случайно в Шахринау (недалеко от Душанбе, в Таджикистане) и в Шамкале (поблизости от Сурх-Котала, в Афганистане) капители, на углах которых помещены крылатые и рогатые грифоны. Одна из таких капителей (из Шахринау) была украшена также четырьмя полуфигурками людей на фоне аканфовой листвы (илл. 83), причем одна из таких полуфигурок держит в руках чашу, сходную с айртамской. Грифоны, изображенные на капителях этой группы, восходят, вероятно, не столько к архитектурному декору ахеменидского Ирана, сколько к искусству степного круга; вспомним, что образ подобного фантастического существа донесла до нас, в частности, латунная пряжка из Тулхарского могильника (ср. илл. 57). В целом капители кушанской Бактрии наглядно демонстрируют слияние различных по происхождению мотивов в произведениях самобытного искусства, которое, вобрав в себя элементы разных традиций, породило художественные памятники, четко отличающиеся и от античных и индийских, и от древневосточных и степных.



84. Дионис. Фалар из Душанбе. Начало н. э.

Стремление приобщиться к лучшим достижениям мирового искусства и найти свой особый художественный стиль видим мы и в прикладном искусстве кушанской Бактрии. Как и в ранней Парфии и Греко-Бактрийском царстве, были здесь художественные изделия, привезенные из античных областей или изготовленные по античным образцам. Таковы, например, найденная при раскопках небольшого поселения Хайрабад-тепе (неподалеку от Термеза) монета императора Нерона и медный фалар с рельефным позолоченным изображением Диониса (илл. 84), подобранный на городище, располагавшемся в северной части современного Душанбе.

В Кара-тепе были найдены также культовые поделки индийского стиля: каменные и ганчевые декоративные зон-



85. Ручка сосуда в виде фигурки обезьяны.  
Из Кара-теле. II—IV вв.

тики, венчавшие буддийские ступы, их миниатюрные макеты и реликварии; каменные и терракотовые крышки от культовых коробочек, украшенные изображением священного цветка лотоса, терракотовая фигурка сидящего Будды или бодисатвы (к сожалению, без головы).

Но, в отличие от более ранних периодов, находки, непосредственно связанные с традициями античного мира в Индии, уже не определяли лица прикладного искусства кушанской Бактрии. Более характерны для него те изделия, в которых веяния античной, индийской и иных традиций подвергались творческой переработке. Ярким образцом такой переработки разных веяний в керамике кушанской Бактрии может служить обломок глиняного сосуда с руч-



86. Медальон с изображением тронной сцены из Халхияна.  
II—III вв.

кой в виде фигурки обезьяны из Кара-тепе (илл. 85). Изготовление сосудов с зооморфными ручками было широко распространено в кушанское время на Северном Кавказе, в степях Восточной Европы, Казахстане и на севере Средней Азии. Фигурки животных с головой, обращенной к устью сосуда, по верованиям степных племен, охраняли его содержимое от «нечистой силы». С этими степными представлениями и художественными сосудами связывается и кара-тепинская находка. Однако, если на среднеазиатском севере и в степях Евразии ручки сосудов имели облик барана и других местных животных, то на черепке из Кара-тепе изображена обезьяна — образ, привнесённый из Индии и, в частности, широко распространённый в буддийских

сказаниях и рельефах. Да и головка обезьянки на сосуде из Кара-тепе была обращена не вверх, как в степной керамике, а к зрителю, что отражало, вероятно, иное, скорее всего — более декоративное назначение этой ручки-фигурки. Так, встретившись на одном изделии — местном глиняном сосуде, — веяния степного севера и индийского юга породили художественный сосуд, характерный для Бактрии и отличный как от степных, так и от индийских памятников.

Весьма характерен для мелкой пластики кушанской Бактрии и терракотовый медальон из Халчаяна с рельефным изображением тронной сцены (илл. 86). Он явно связан с монументальной скульптурой и воспроизводит сцену, характерную для кушанского искусства. В центре, на троне, который поддерживают по краям две львиные фигуры (точно такой трон изображен на одной из царских статуй, найденной в святилище кушанских царей в Матхуре, в Индии), восседает бородатый царь. На нем высокая остроконечная шапка и характерный кафтан. Слева от трона стоит одетый так же, как и царь, наследник престола. Справа, протягивая к голове царя венок славы и величия, парит крылатая Ника или местное божество победы, представленное в образе античной богини. Заимствованный из античной иконографии (и мифологии) образ служит здесь, как и на многих других памятниках изобразительного искусства той эпохи, лишь для еще большего возвеличения местного царя и идей величия царской власти.

## ПАРФИЕНА И МЕРВ

Время образования на рубеже нашего летосчисления Кушанской державы совпало с существенными изменениями и в Парфянском царстве. Столкнувшись незадолго до этого с Римом, парфяне в I в. до н. э. одержали ряд побед над этой бурно растущей средиземноморской державой. Но могущество Рима росло, и перед правящей верхушкой Парфии встал вопрос о ее дальнейших взаимоотношениях с западным соседом. Усилению позиций проримской партии





87. Монеты царя Санабара. Из Мерва. Лицевая и оборотная сторона. I в.

при царском дворе Парфии немало способствовала тонкая дипломатия Октавиана Августа, сознававшего силу парфии и понимавшего, что исход открытой борьбы с ними еще нельзя предсказать. Первый римский император шел на все, чтобы ослабить своего грозного восточного соперника. И его интриги не остались безрезультатными. Был даже момент, когда подаренная Августом парфянскому государю рабыня Муза фактически прибрала к рукам парфянский царский двор. Враги сближения с Римом сплотились вокруг представителя боковой линии Аршакидов — Артабана, воспитанного кочевниками и опиравшегося на родовую знать и кочевые отряды. Будучи правителем Мидии, он в 12 г. н. э. произвел государственный переворот и стал царем Парфии и родоначальником новой династии — младших Аршакидов.

Воцарение Артабана III не было простой сменой царя или царского рода. Это была смена политической ориентации верхушки Парфянского царства и в то же время перемена в расстановке сил внутри обширной державы. С воцарением младших Аршакидов резко возросло влияние родовой знати и усилились центробежные силы, в результате чего, в частности, во второй половине I в. н. э. на северо-востоке державы, в Мерве (древняя Маргиана), возникло

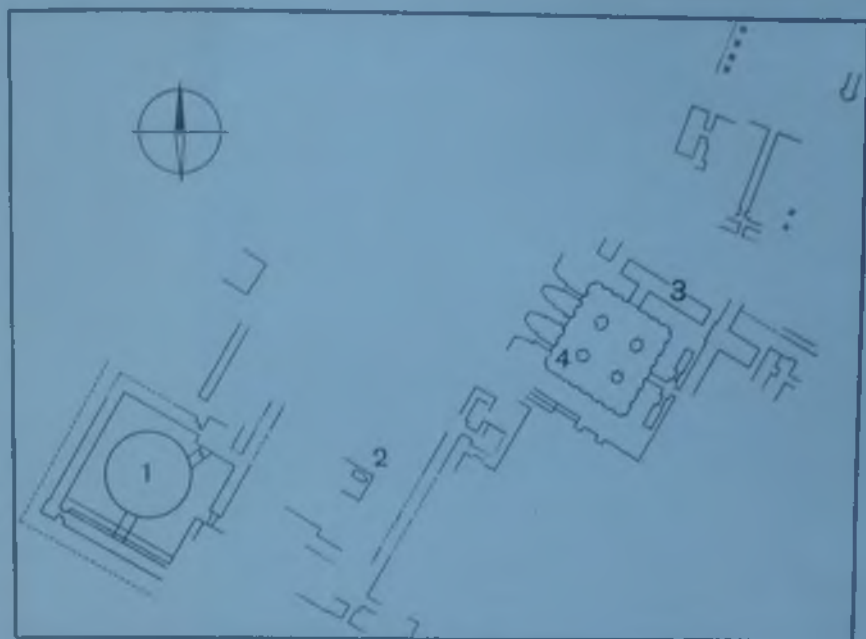
полунезависимое владение, распространившее свою власть, возможно, и на все коренные парфянские земли, то есть и на Парфиену и ее центр — Нису.

Однако известное политическое обособление северо-восточных земель Парфянской державы от центральной власти не означало разрыва межобластных и международных связей между Мервом и Парфиеной. Напротив, мы вправе, по-видимому, говорить о дальнейшем развитии таких связей.

Так, из сообщений древних авторов известно, что одна из ветвей Великого шелкового пути, соединившего ханьский Китай, Кушанское царство, Парфянскую державу и Римскую империю, проходила через Мерв. А случайные находки в Мервском оазисе двух погребальных пальмирских стел красноречиво свидетельствуют о связях со знаменитой Пальмирой, бурно, но кратковременно расцветшим торговым царством. Вправе мы предполагать и существование торговых и культурных связей Мерва с Индией.

Исследователи истории и культуры Парфянского царства обычно считают, что после переворота 12 г. н. э., когда к власти приходит группировка антиримской ориентации, наступает резкая реакция на все западное, непарфянское, в частности — на греческий язык, эллинистические обычаи и античное искусство. В применении к искусству Мерва и Парфиены мы этого сказать не можем, хотя здесь, как и в кушанской Бактрии, действительно видна тенденция к постепенной замене греческого языка и ряда античных элементов местными, в данном случае — парфянскими. Однако вернее будет говорить не о резкой смене художественных (и культурных) вкусов и решительном отказе от использования античных традиций, а о дальнейшем развитии начавшегося еще во II—I вв. до н. э. процесса творческого освоения эллинистического наследия и приспособления античных традиций, образов и мотивов для нужд местных идей и представлений.

Об официальном направлении искусства Мерва и Парфиены I в. н. э. можно судить по монетам местного полуше-



88. Южный комплекс Старой Нисы. План. I—II вв.  
 1 — Круглый зал; 2 — Храмовая башня; 3—4 — Квадратный зал

зависимого государя (илл. 87) с надписью «царь царей, великий Санабар». Надпись эта размещается на традиционном для парфянских монет месте — на обороте монетного кружка, вокруг изображения сидящего на троне с луком в руках родоначальника парфянских династий Аршака (это изображение, как мы уже видели, сменило фигуру сидящего Зевса еще во II в. до н. э.), причем надписи, как и ранее, были греческими и по языку и по алфавиту. Новым было, однако, то, что в дополнение к греческим легендам на монетах Санабара появляются уже и парфянские надписи, выполненные местным письмом, которое возникло на базе арамейского алфавита; по языку и письменности эти надписи аналогичны уже известным нам нисийским текстам конца II—I в. до н. э. Последние же ярко свидетельствуют



109. Квадратный зал в Старой Нисе.  
Реконструкция

о том, что это письмо использовалось в царских канцеляриях Парфии еще за сто-двести лет до Санабара.

На лицевой стороне монет этого владельца северо-восточных земель Парфии столь же традиционно помещался его профильный портрет, причем часто государь изображался в шлеме, аналогичном головному убору Митридата II. (Наряду с выпусками такого традиционного характера при Санабаре чеканились также монеты с изображением царя с пышной своеобразной прической с овальной буклей.)

Все эти нововведения еще более отдалили монеты Санабара от следовавших эллинистическим образцам чеканов первых парфянских государей. Но это различие нарастало постепенно, а не было результатом переворота 12 г. н. э.

или резкой смены культурной ориентации двора Санабара. Между прочим, новшества на монетах этого государя намного опередили аналогичные изменения в центральном ктесифонском чекане Парфянской державы.

Приход к власти в центре державы новой ветви рода Аршакидов и, вероятно, известное политическое обособление северо-восточных земель привели к перемене места погребения парфянских царей: их останки стали теперь хоронить не в Нисе, а в Арбеллах в Месопотамии.

Однако старые святыни династии в Нисе по-прежнему бережно сохранялись. Мы, правда, не знаем, кто владел Нисой и Михрдаткертом в I — начале III в.: мервский ли царь «великий Санабар» и его наследники или более послушный центральной власти наместник Парфиены. Но кто бы ни распоряжался тогда Парфиеной, бывая царская сокровищница — «Квадратный дом» в Михрдаткерте — сохранилась в должном порядке.

Не были заброшены в I — начале III в. н. э. и наиболее пышные здания царского заповедника Михрдаткерта, монументальные постройки так называемого южного комплекса Старой Нисы — «Квадратный зал» и «Круглый храм» (илл. 88). Оба этих сооружения были возведены еще в предшествующий период, а в I—II вв. подвергались капитальной перестройке.

«Квадратный зал», служивший, скорее всего, храмом огня, после перестройки в первых веках н. э. был украшен крупными статуями обожествленных предков и, таким образом, стал местом, где возжигался огонь в честь усопших парфянских царей, приравненных к божеству. Возведенный на сплошной двухметровой платформе из кирпича-сырца, «Квадратный зал» представлял собой величественное сооружение (илл. 89). Каждая из его мощных (до 3 м в толщину) сырцовых стен внутри здания имела в длину около 20 м, а в высоту примерно 10 м. Сверху зал перекрывала плоская деревянная кровля с большим световым люком в центре. Кровля опиралась на четыре центральных опорных столба, сооруженных из жженого кирпича особой лекаль-



ной формы. Круглые в более ранний период, эти столбы в первых веках н. э. были перестроены так, что приобрели форму четырехлопастных устоев с прочным, крестовидным в плане фундаментом. Стены зала делились на два яруса. Нижний, с декоративными кирпичными полуколоннами, был сплошь побелен ганчем. Верхний же, окрашенный в ярко-красный цвет, был разделен на 28 отсеков приставными колонками, изготовленными из деревянного круглого ствола, обмазанного глиной и оштукатуренного белым ганчем. Колонны венчали капители с аканфовой листвой (для капителей были использованы наряду с изготовленными заново терракотовые аканфы, сохранившиеся от раннего периода). Стены зала украшали также бордюры и тяги с узорами красного, черного и белого цветов.

Но, пожалуй, наиболее важной частью архитектурного убранства были крупные (больше натуральной величины) глиняные статуи, располагавшиеся в нишах верхнего яруса стен. Дошедшие до нас в основном в виде фрагментов статуи были раскрашены в разные цвета. Часть статуй изображала мужчин (вероятно, царей) в штанах из мягкой ткани, боевых панцирях и плащах, часть — женщин (илл. 90) в просторных, окутывающих фигуру мантиях.

Убранство интерьера «Квадратного зала» во многом увязывается с украшением нисийских зданий предшествующего периода (в том числе и с первоначальным декором этой постройки). Таково прежде всего деление стен зала на два яруса, характерное, как мы видели, и для раннепарфянского храма в Новой Нисе. Таковы и коринфизированные капители приставных колонн верхнего яруса стен. В то же время оригинальная форма центральных четырехлопастных устоев и деревянная плоская кровля со световым люком в центре свидетельствуют о том, что местные мастера шли в первых веках н. э. по пути самостоятельных поисков новых конструктивных и декоративных решений. При этом они использовали достижения предшествующего — эллинистического — периода, что ярко видно и на примере статуй, в которых трактовка человеческой фигуры и передача скла-



90. Статуя женщины. Из Нисы.  
I—II вв.



91. «Круглый зал» в Старой Нисе. Реконструкция

док одежды явно следуют традиции античной скульптуры, примененной здесь на столь специфическом материале, как необожженная раскрашенная глина.

О творческом использовании в архитектуре Парфии достижений античного мира позволяет говорить и вторая монументальная постройка южного комплекса — «Круглый храм». Устройство этого довольно крупного помещения (его диаметр равен 17 м) напоминает интерьер «Квадратного зала» (илл. 91). Его стены также делаются на два яруса, правда одноцветных — белых, нижний из которых был гладкий, а верхний, расчлененный приставными колонками коринфского ордера, был снабжен нишами с крупными раскрашенными глиняными статуями. Перекрытие «Круглого храма» было, вероятно, строильно-шатровой конструкции с черепичной кровлей. По своему построению и ряду деталей этот парфянский храм напоминает античный

Арсинийон, возведенный во II в. до н. э. на острове Самофракосе и посвященный культу Великих богов — кабиров. Этот культ, слившийся в эллинистический период с поклонением божественным двойникам Диоскурам, которые считались покровителями династии Селевкидов, пользовался почитанием и у парфян, в том числе, как об этом известно из надписей, в семье Митридата II.

Однако, будучи посвящен эллинистическому по происхождению культу и возведенный под влиянием эллинистического Арсинийона, «Круглый храм» в Михрдаткерте существенно отличается от самофракийской святыни. «Круглый храм» был круглым только внутри: он был как бы встроен в квадратное в плане, кубического объема здание, причем сырцовые стены круглого зала толщиной всего в два с половиной кирпича не соединялись с сырцовыми же основными кладками, несущими балки шатрового перекрытия (строители явно не доверяли непривычной для них конструкции скругляющихся внутренних стен). К тому же круглый зал храма был еще окружен обходными коридорами. Арсинийон же был однокомнатной постройкой, круглой (точнее, цилиндрической) как изнутри, так и снаружи. К тому же сама идея круглого (цилиндрического) здания наряду с античным прототипом могла идти и с севера — из Хорезма, где еще в предшествующий период была сооружена уже знакомая нам Кой-Крылган-кала, связанная, вероятно, с круглыми постройками сакских племен низовьев Сырдарьи. Традиции античного искусства были, таким образом, применены строителями нисийского «Круглого храма» с существенными изменениями не только строительного материала, но и основных архитектурно-планировочных принципов.

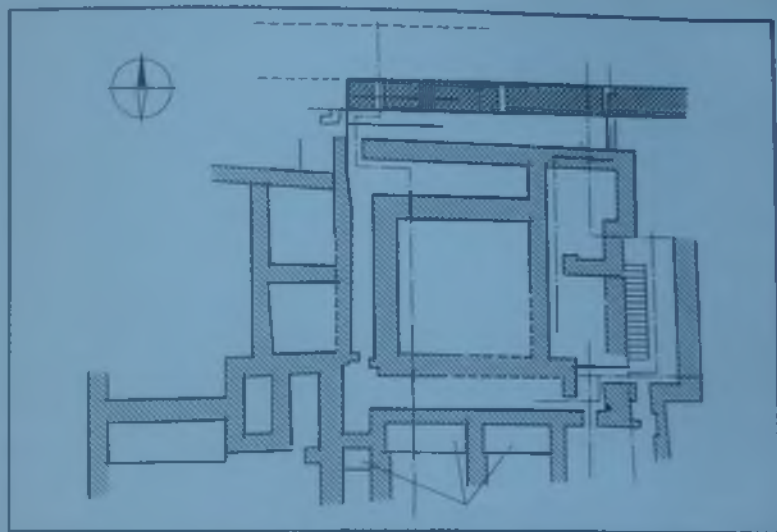
Статуи «Круглого храма» известны по еще более фрагментированным кускам, чем скульптура «Квадратного зала». Однако даже эти незначительные обломки позволяют предполагать, что и здесь глиняная раскрашенная скульптура была выполнена с использованием античной манеры в передаче человеческих фигур и складок одежды.

Архитектура Мерва первых веков н. э. изучена пока что значительно хуже нисийской. Но и там благодаря раскопкам Э. И. Усмановой выявляются уже некоторые особенности устройства и планировки богатой монументальной постройки, возведенной на высокой платформе; эта платформа перекрыла крепостную стену мервской цитадели и вознеслась на 26 м выше уровня городских площадей и улиц. Здание состояло из более чем двух десятков различных помещений, в том числе сводчатых комнат и большого квадратного в плане зала (площадью  $8,5 \times 8,5$  м) с обходными коридорами (илл. 92). По предположению Усмановой, это был замок. Но не исключено, что квадратный зал с прилегающими к нему коридорами имел значение святилища. Во всяком случае, по своей планировке эта часть здания действительно напоминает храмы Сурх-Котала и Кара-тепе и, как и эти постройки кушанской Бактрии, восходит к традиционным культовым комплексам древнего Ближнего Востока и Ирана.

Однако было бы преждевременно, основываясь на материалах этого здания, говорить об отсутствии в архитектуре Мерва каких-либо следов знакомства с античными традициями, так как на том же городище, в одном из жилых зданий, была найдена коринфизированная гипсовая капитель с рельефной женской головой между двумя волютами, поверх листьев аканфа (илл. 93). Возможно, капитель венчала приставную колонну, сходную с нисийскими, или предназначенная для украшения домашнего алтаря. Аналогии ей мы находим и на западе Парфянской державы и в кушанской Бактрии (см., например, капитель пилястры из Айр-тама — илл. 67); все это — свидетельство использования в архитектурном убранстве той эпохи выработанных эллинскими архитекторами, но видоизмененных восточными мастерами античных ордеров и их отдельных элементов.

Прикладное искусство коренных парфянских земель I—III вв. н. э. известно пока что лишь по немногим резным печатям (и их оттискам) и более многочисленным терракотовым фигуркам. Оттиски печатей на буллах, найденных в





92. Цитадель в Мерве. План. I—III вв.

царской сокровищнице Старой Нисы (а их дошло до нас более 50), позволяют судить об образах и сюжетах, излюбленных в среде чиновников и, вероятно, городской знати Парфии I—II вв. н. э. Одна из печатей с изображением Афины принадлежала греку (или эллинизированному парфянину), носившему, как это видно из греческой надписи на ее оттиске, имя Арсиной. Античные образы встречаются, однако, и на оттисках печатей с парфянскими надписями. Однако основную массу изображений на печатях, оттиски которых найдены в «Квадратном доме», составляют фигурки козла, архара, оленя и других животных, увязывающиеся с тематикой искусства кочевых племен. Насколько позволяют судить немногочисленные пока что находки в Мерве, там в I—II вв. н. э. в изображениях на печатях также встречались и античные (крылатая Ника, Геракл) и степные мотивы.



93. Капитель колонны из Мерва.  
I—III вв.

Терракотовые фигурки, широко распространенные на рубеже и в первые века н. э. в приамударьинских областях Средней Азии, изготавливались в то время и в Мерве, в Парфии же они пока неизвестны (если не считать привозных позолоченных фигурок из «Квадратного дома» в Старой Нисе). Наиболее часто терракоты Мерва I—II вв. н. э. изображают стоящую фронтально богиню, закутанную в складчатую одежду, с зеркалом в согнутой в локте правой руке (илл. 94).

Эти изображения женского божества напоминают эллинистические статуи египетской богини Исиды, культ которой в последние века до н. э. — первые века н. э. был популярен по всему эллинистическому миру. Но если даже иконография Исиды и оказала влияние на сложение



94, 95. Терракоты из Мерва.  
I—III вв.

образа мервской богини, мервские терракоты и по материалу, и по чертам лица божества, и по ее специфическому (очевидно, местному) высокому головному убору совершенно самобытны, а по своему основному атрибуту — зеркалу перекликаются также с терракотами соседней кушанской Бактрии.

Еще далее от эллинистического искусства отстоит другая (кажется, несколько более поздняя) группа мервских терракот (илл. 95) с изображением богини, сохранявшей фронтальную позу и почти то же положение рук, но уже без зеркала и в одежде совсем иного характера: вместо складчатого наряда, восходящего к античным модам, здесь изображено платье из тяжелого материала, богато украшенное нашитыми бляшками или драгоценностями.

Политическая история Хорезма в I—III вв. н. э. известна гораздо хуже, чем история кушанской Бактрии и коренных парфянских земель. Вернее будет сказать, что о ней мы фактически пока что почти ничего не знаем. Организатор и бессменный руководитель Хорезмской экспедиции С. П. Толстов, а вслед за ним и ряд других ученых считают, что во II — начале III в. н. э. эта область входила в состав Кушанского царства или хотя бы признавала свою зависимость от него. Однако другие исследователи полагают, что Хорезм оставался независимым и в этот период древней истории. Письменные источники по этому вопросу хранят молчание, а данных археологии и монет для окончательного решения его, увы, недостаточно. Что же касается культурной ориентации Хорезма того времени, то, в отличие от предшествующего периода, она была южной, то есть по характеру своих культурных связей и общему облику культуры и искусства Хорезм в первые века н. э. был ближе кушанской Бактрии и коренным землям Парфии, чем северным среднеазиатским областям.

О широких культурных связях Хорезма этого периода свидетельствуют, в частности, найденные на разных городищах подвески и бусы из так называемого египетского фаянса, изготовленные в греко-римских областях Средиземноморья и Северного Причерноморья, равно как и привозная терракотовая статуэтка обезьяны с детенышем из верхнего слоя уже знакомой нам Кой-Крылган-калы.

Определенную направленность культурной политики правящей верхушки Хорезма отражают и монеты хорезмийских царей. На одной из таких ранних серебряных монет, выпущенной около начала н. э. (илл. 96), мы видим погрудное изображение государя с повернутым в профиль вправо бородатым лицом, в сложном головном уборе, украшенном (как, вероятно, и одежда) драгоценными камнями или нашитыми бляхами. Перед лицом царя — часть дуги нимба, свидетельство его «божественного» происхождения.



96. Монета безымянного царя. Хорезм. Начало н. э.  
 97. Монета царя Вазамара. Хорезм. Конец III в.

Сзади, за головой — небольшая схематизированная фигурка Ники, протягивающей к царю венки славы. На оборотной стороне монеты помещено изображение всадника верхом на коне. Вокруг него тянется искаженная греческая надпись (в ней не без труда удалось узнать подражание легенде монет греко-бактрийского царя Евкратиды), дополненная помещенным слева внизу родовым знаком — тамгой хорезмийской династии. Судя по этой монете, государь Хорезма в своем чекане продолжал традицию рухнувшего более чем столетием раньше Греко-Бактрийского царства. При этом он заменил портрет Евкратиды на лицевой сто-

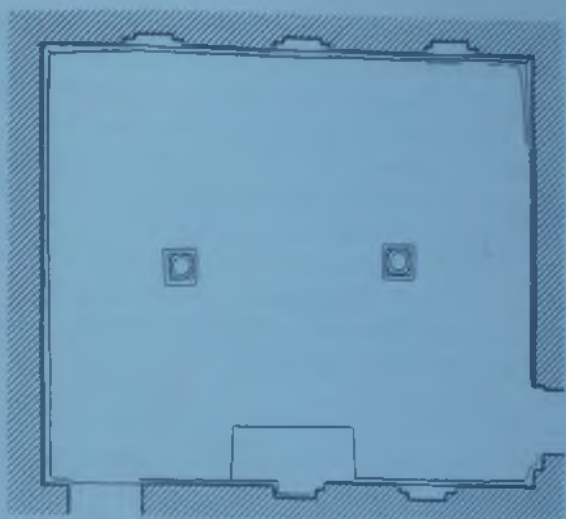




98 Парадный зал в Гяур-кале в Хорезме.  
Реконструкция. II—III в.

ропе своим изображением, а фигуры божественных близнецов Диоскуров, сидящих на конях, на обороте монеты — хорезмийским всадником. Нововведением были и тамга царского рода и нимб на лицевой стороне монеты. И лишь характер передачи и размещение изображений, исковерканная греческая легенда да Ника, послушно парящая с венком у головы царя, сохранили следы своего прототипа. Немногим позже другой хорезмийский государь ввел в легенду своих монет, чеканенных по образцу только что рассмотренной нами, хорезмийские надписи — титул и имя царя, переданные письмом арамейского происхождения, засвидетельствованным еще в раннем слое Кой-Крылган-калы и родственным парфянской и, как мы еще увидим, согдийской письменности.

Обычай выпуска монет, притом серебряных, тип этих ранних монет и характер надписей на них связывают хорезмийский чекан с южными среднеазиатскими областями



99. Парадный зал в Гяур-кале в Хорезме.  
План. II—III вв.

и общими с ними культурными и художественными традициями, восходящими к ахеменидскому и эллинистическому периодам.

Выпускались ли в Хорезме II в. н. э. собственные монеты или же здесь всецело господствовал кушанский чекан (монет кушанских царей найдено в Хорезме уже около сотни, в то время как вообще иноземные монеты здесь насчитываются единицами), — еще не совсем ясно. Когда же в середине III в. н. э. в Хорезме начался массовый регулярный выпуск местных монет (серебряных и медных), их облик следовал не кушанским образцам, а местному чекану конца I в. до н. э. — I в. н. э., но греческая легенда на них полностью уступила место хорезмийским надписям, а головные уборы царей менялись, как и портреты, от государя к государю.

Весьма показателен в этом отношении чекан царя Вазама, правившего в конце III в. н. э. и изображенного на

монетах в головном уборе, увенчанном фигурой орла (илл. 97). Если сравнить эти монеты с греко-бактрийскими или даже раннехорезмийскими, то сразу станет ясно, что античные элементы и мотивы уже окончательно сформировались здесь в струе новых веяний и течений.

Творческое усвоение античных и иных традиций в ходе развития местного искусства хорошо видно и в архитектуре Хорезма I—III вв. н. э. Наиболее изученными пока что значительными архитектурными памятниками Хорезма этого времени можно считать парадный зал на городище Гяур-кала и прославленный дворец хорезмийских царей в Топрак-кале.

Городище Гяур-кала находится на правом берегу Амударьи, в Кара-Калпакской АССР, неподалеку от гор Султан-Уиз-дага. Это одна из пограничных крепостей древнего Хорезма, защищавшая его правобережные земли от врагов, которые захотели бы прорваться здесь с севера вдоль Амударьи. В ходе раскопок, проведенных на городище в 1952 г. Ю. А. Рапопортом и С. А. Трудновской, здесь были исследованы оборонительные крепостные сооружения и, в северо-западной части городища, остатки довольно крупного здания площадью  $64 \times 24$  м. Постройка непосредственно примыкала к северной крепостной стене. Раскопанная ее часть включала обширный парадный зал и шесть примерно одинаковых вытянутых в ряд больших помещений шириной в 5—6 м. Однотипные помещения предназначались, вероятно, для воинов гарнизона. Парадный зал, скорее всего, — для официальных церемоний.

Зал был прямоугольным в плане, размером  $8,05 \times 6,85$  м, с двумя проходами — на запад и на юг (илл. 99). Его плоское деревянное перекрытие со световым люком в центре поддерживали две деревянные колонны, от которых на месте сохранились каменные базы с трехступенчатым квадратным основанием и горшковидной подставкой. В середине западной стены находилась очажная ниша с выложенным кирпичиками арочным завершением со спиральными завитками на концах. Перед нишей была сооружена сырцо-

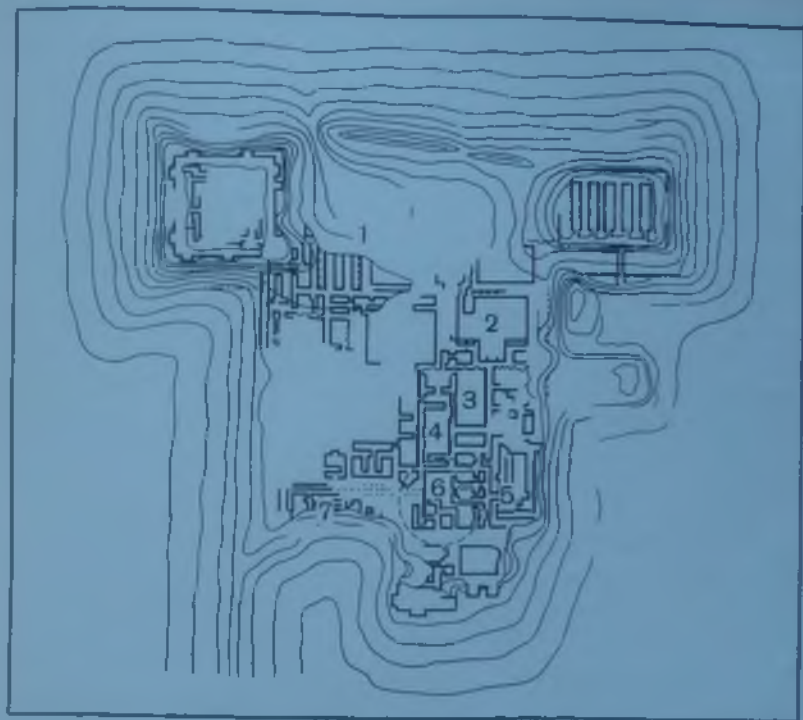


100. Голова из Гиур-калы. I—II вв.

вая площадка, украшенная поверху выступающим карнизом и выкрашенная в белый цвет: на ней, очевидно, пылал огонь специального жертвенника (илл. 98). Белым ганчем были аккуратно оштукатурены и стены зала. Лишь внизу тянулась синяя панель с полосой черного бордюра. Убранство зала дополняли прямоугольные ниши в восточной и западной стенах; края ниш были ступенчатыми, а внутри их в древности покрывала многоцветная роспись по белой ганчевой подгрунтовке (от нее, к сожалению, до нас дошли лишь жалкие остатки). В целом гяур-калинский зал напоминает дворец ахеменидского наместника Хорезма в Калалы-гыр I, с которым мы познакомились в первом разделе этого очерка. Там были и каменные базы колонн с таким же трехступенчатым основанием и горшковидной подставкой под деревянный ствол, и близкая планировка (см. на илл. 3 помещение 8 — в юго-западной части дворца) с возвышением у одной из стен, предназначавшимся, вероятно, для алтаря, и прямоугольные ниши со ступенчатым краем. Однако в целом облик этого зала уже далеко не тот, что у помещений калалы-гырского дворца, а световой люк в центре кровли и использование стенных росписей по ганчевой подгрунтовке сближают его с архитектурными памятниками южных среднеазиатских областей первых веков н. э.

С памятниками этих областей, в первую очередь кушанской Бактрии, архитектуру Гяур-калы роднит и замечательная скульптурная голова из тонко отмученной глины, найденная в стрелковой галерее крепостной стены: она была выброшена туда из какого-то парадного помещения, где, подобно статуям Халчаяна и Старой Нисы, была важным моментом архитектурного убранства. Скульптура (илл. 100) изображает более чем в натуральную величину голову мужчины в «скифской» усеченноконической шапке. Лицо передает облик древнего хорезмийца со смешанными чертами европеоидно-монголоидного типа. Оно округлое, скуластое, с некрупными выпуклыми глазами и узкой полоской бороды вдоль края нижней челюсти. Волосы в виде обобщенно на-





101. Дворец в Топрак-кале. План. II—IV вв.

- 1 — «Зал арфистки»; 2 — «Зал царей»; 3 — «Зал побед»;  
 4 — «Зал воинов»; 5 — место находок документов; 6 — зал с кругами;  
 7 — комплекс гарема

меченных вмятинами прядей закрывают верхнюю часть ушей и затылок. В мочке левого уха видно отверстие; в него, вероятно, вставлялась серьга. На затылочной части — уплощение, свидетельствующее, что статуя была прислонена к стене. Как и статуи Халчаяна, голова из Гяур-калы отражает стремление передать и расовый тип, и возраст, и индивидуальные отличия персонажа. А стиль ее, как и стиль халчаянских статуй, свидетельствует об умелом использовании приемов античной скульптуры.



102. Статуя женщины из «зала царей»  
дворца в Топрак-кале. III в.



103. Голова статуи «принца» из дворца  
в Топрак-кале. III в.



104. «Зал воинов» дворца в Топрак-кале. Реконструкция

По архитектуре и архитектурному декору Хорезма второй половины III — начала IV в. (равно как и по хорезмийской культуре этого времени)<sup>12</sup> богатейший материал дали раскопки 1945—1950 гг. в Топрак-кале, прославленном хорезмийском городище на правом берегу Амударьи. Это городище, имевшее вид прямоугольника (площадью 500 × 350 м), обнесенное высоким валом крепостных стен и башен, рассеченное пополам прямой линией центральной улицы (шириною до 10 м), во второй половине III — начале IV в. было резиденцией царя Хорезма, огромный дворец которого был воздвигнут в северо-западном углу древнего города.

По первоначальному замыслу дворец должен был быть квадратным в плане, со сторонами длиной в 80 м. Однако такое архитектурное решение показалось, видимо, царю или его архитектору недостаточным, и к основному квад-

рату дворцового здания сразу же после его сооружения были пристроены три башни, каждая размером  $40 \times 40$  м. Весь комплекс был, подобно дворцу-замку древнего Мерва, сооружен на высокой двенадцатиметровой платформе, но если в Мерве основой такой платформы была древняя крепостная стена, то в Топрак-кале весь массив этого грандиозного фундамента был возведен заново.

В целом топрак-калинский дворец (илл. 101) представлял собой огромную и оригинальную постройку, не имеющую себе подобия ни в Хорезме, ни в Средней Азии вообще.

Высокие и глухие стены трехбашенного замка с гладкими выступами и пилястрами с внешних сторон придавали, вероятно, всему дворцовому сооружению вид суровой и неприступной твердыни, столь характерный и для построек древнепарфянских районов.

Центральный массив топрак-калинского дворца насчитывал множество различных помещений, часть из которых в два этажа. Помещения второго этажа сохранились, однако, только в северо-западном углу, возле башни. От первого этажа до нас дошло свыше полусотни различных — жилых, парадных, производственных и вспомогательных — помещений. В башнях находились в основном подсобные комнаты.

Все дворцовые помещения четко делились на несколько групп, ограниченных мощными стенами и представлявших самостоятельные комплексы какого-либо определенного назначения.

Узкие комнаты, как правило, были перекрыты сырцовыми сводами; парадные, а отчасти и жилые имели плоскую деревянную кровлю, которую в ряде случаев поддерживали деревянные столбы или колонны, в таких помещениях нередко были световые люки.

Многие комнаты дворца, как парадные, так и жилые, украшали глиняная скульптура и стенные росписи. Одним из наиболее богатых помещений был огромный (площадью 280 кв. м) приемный зал, располагающийся в северо-





105. Голова оленя; мужская голова. Барельефы из Топрак-калы. III в.

восточной части центрального массива. Стены этого зала покрывали многокрасочная живопись по ганчевой подгрунтовке и невысокие рельефы: красные и белые лилии, размещенные на желтом или синем фоне, сочетались с барельефными гирляндами из цветов и плодов. Помимо этих растительных узоров зал, как и в халчаянской постройке, украшала еще и глиняная скульптура. Последняя в данном случае представляла собой своеобразную «портретную галерею» хорезмийских государей (по ней весь зал получил условное обозначение «Зала царей»). Многочисленные скульптуры размещались на высокой глинобитной суфе, тянувшейся вдоль стен «Зала царей»; ажурные решетки делили суфу на ряд секций, в каждой из которых была размещена композиционно самостоятельная скульптурная



106. Арфистка. Деталь стеной росписи  
в Топрак-кале. III в. Копия

группа. Скульптура дошла до нас лишь частично; так, не сохранилось ни одного изображения лица царя, и о том, что это были именно цари, позволяют судить лишь находки двух скульптурных головных уборов, тождественных с известными по монетам индивидуальными коронами двух государей. Характерно также, что корона, представленная в чекане наиболее раннего из послекушанских царей — Вазамара, найдена в самом крайнем отсеке «портретной галереи».

Статуи сидящих царей (примерно вдвое больше натуральной величины) сопровождали стоящие женские («царицы» и «принцессы»), мужские («принцы» и «приближенные») и детские фигуры гораздо меньшего размера. От стоящих фигур сохранилось довольно много различных фрагмен-



107. Стенная роспись «комнаты червоных дам» дворца в Топрак-кале. Деталь. III в. Копия

тов: торсов, рук, ног, голов. В передаче тела и особенно складчатой одежды (илл. 102) здесь ясно видны те же самые приемы, которые мы уже отмечали в скульптурах Парфии и кушанской Бактрии, следующих традициям античного искусства. Со скульптурой южных среднеазиатских областей той эпохи как по материалу (сырая раскрашенная глина), так и по стилю связываются и дошедшие до нас две головы статуй из «Зала царей»: женская — из крайнего, начального отсека, признанная условно за изображение «супруги Вазамара», и юношеская — скорее всего, часть статуи одного из хорезмийских принцев (илл. 103). Хотя обе они сильно повреждены, в них, как и в статуях Халчаяна, явно проступает стремление скульптора передать индивидуаль-



108. Стенная роспись из дворца в Топрак-кале.  
Деталь. III в.

ные особенности изображаемых им лиц. Вполне вероятно, что как и в Нисе и в династийных постройках Кушанской державы, статуи топрак-калинского «Зала царей» выражали идею обожествления правящей династии, идею, зародившуюся еще в ахеменидском Иране и развивавшуюся в государствах Александра Македонского и ранних Селевкидов, но получившую свое окончательное оформление именно в последние века до н. э. — первые века н. э.

Весьма интересен и «Зал воинов» (илл. 104), также довольно обширное (площадью около 60 кв. м) помещение, украшенное глиняной скульптурой. Однако внутреннее устройство и план этого «зала» полностью повторяли обычные для топрак-калинского дворца устройство и плани-



109. Голова из Топрак-калы. III—IV вв.

ровку жилых помещений. У одной из длинных стен «Зала воинов» располагался очаг-камин, а напротив него арочная ниша. Точно такие же по устройству, хотя и гораздо меньшие по размеру, очаги и ниши были в обычных, «рядовых» жилищах. Как и там, в «Зале воинов» в противоположной входу стене помещалась дверь, ведущая в небольшую замкнутую комнату — кладовую (в нее убрали, вероятно, постели и иные бытовые принадлежности). Все это позволило определить «Зал воинов» как жилой покой хорезмийского царя — царскую опочивальню; от обычных жилищ это помещение отличалось помимо размеров еще и богатым убранством: там были большие глиняные статуи царей в нишах и помещенные на специальных подставках в виде волют, между нишами, фигурки воинов с оружием в руках.



Очень своеобразны два больших парадных помещения в западной части основного дворцового массива. Одно из них — «Зал танцующих масок» — связывается исследователями с дионисийским культом. Украшающие его барельефы изображают танцующие пары — мужчину и женщину. Найденная здесь голова одного из персонажей, с длинной черной бородой и козлиными ушами (илл. 105), показывает, что, возможно, танцующие были в дионисийских масках. Конечно, вовсе не обязательно выводить любой винодельческий культ вакхического характера из античных верований. Однако в данном случае нет также никаких оснований отрицать, что для изображения сцен вакхических танцев художник использовал все же именно античные образы. Добавим также, что топрак-калинская голова «силена» не столь уж одинока: чрезвычайно близкое ей изображение известно в Бамиане (Афганистан).

Расположенный к югу от этого своеобразного помещения «Зал оленей» поверху украшали глиняные рельефные изображения деревьев, обвитых виноградными лозами, и ветвей с плодами гранатов, а понизу — фриз с барельефными фигурами ланей, переданных в почти натуральную величину. Хорошо сохранились две головы ланей: одна (илл. 105) дошла до нас полностью, но раскраска ее осыпалась; другая, более разрушенная, сохранила краски, позволяющие определить, что коричневые рельефные изображения оленей располагались на синем фоне. Примечательна трактовка отростков рогов в виде шариков, напоминающая художественные приемы степного («скифского») искусства, связи с которым в Хорезме мы отмечали не раз.

В отличие от больших парадных помещений с глиняной скульптурой или ганчевыми рельефами, комнаты меньшего размера (в основном, вероятно, жилые по назначению) украшала лишь стенная живопись по ганчевой подгрунтовке. Довольно ясное представление о характере такой живописи дают остатки росписей одной из комнат второго этажа в северо-западной части дворцового комплекса. Эта небольшая комната, раскопанная еще в 1946 г., была в древ-



110. Голова старухи из Кой-Крылган-калы.  
III—IV вв.

ности расписана от пола до потолка. Судя по остаткам штукатурки с многокрасочной росписью, можно заключить, что все стены помещения покрывала орнаментальная сетка, составленная из наклонных пересекающихся полос, украшенных листьями аканфа, розетками и сердечками. В ромбических же полях, образованных этим пышным узором, размещались живописные изображения музыкантов.

По одному из таких наиболее полно сохранившихся изображений — молодой женщины с арфой (илл. 106) — это помещение получило условное название «Зал арфистки». Топрак-калинская арфистка напоминает изображения музыкантов в кушанском искусстве и, в частности, айртамскую арфистку.



111. Ковш из Кой-Крылган-калы.  
III—IV вв.

Наряду с этим изображением в «Зале арфистки» была найдена также часть лица женщины. Подчеркнутая фасовость изображения, прямо смотрящие широко прорезанные черные глаза и густые сросшиеся брови (илл. 108) невольно вызывают ассоциации с «фаюмскими портретами» Египта, равно как и с рядом изображений в Миране (Восточный Туркестан).

О большом разнообразии в манере передачи человеческих фигур и лиц в росписях топрак-калинского дворца свидетельствуют также многочисленные находки в других дворцовых помещениях. Таковы, к примеру, росписи жилых покоев так называемого «комплекса гарема» в юго-западной части центрального массива. В одной из таких

комнат, шутивно названной «комнатой червонных дам», сохранились изображения женщин на светлом фоне, покрытом красными сердечками. Фигура одной из таких женщин передана в три четверти, в то время как голова ее изображена в профиль. Тщательно прорисованы узоры одежды, сложные серьги, пышная прическа (илл. 107). В Топрак-кале была найдена также голова крупной скульптуры из ганча, украшавшей, по-видимому, нишу фасада (илл. 109).

Беднее представлены пока что памятники прикладного искусства Хорезма рассматриваемого нами периода. Однако известные сейчас материалы позволяют утверждать, что общее направление прикладного искусства Хорезма в первые века н. э. было тем же, что и у монументально-декоративного. Основными мотивами его были изобразительные, связанные как с местными, так и с античными, индийскими и степными культурными и художественными традициями. Так, в художественной керамике наряду с фигурками традиционных божеств были встречены и удивительное по выразительности изображение головы старухи (илл. 110), происходящее из окрестностей Кой-Крылган-калы и напоминающее как римскую скульптуру, так и гандхарские головки и рельефы; и несколько неуклюжая скульптурная передача фигуры слона (из Гяур-калы); и связанные с искусством и представлениями степных племен служившие ручками глиняных сосудов фигурки животных. Найденный в Кой-Крылган-кале глиняный ковш с ручкой в виде головы барана (илл. 111) изготовлен в подражание римским металлическим изделиям. Особо следует упомянуть найденную в одном из хорезмийских городищ этого периода костяную пластинку, представляющую собой «лист» альбома с миниатюрами эротического содержания.

В целом искусство Хорезма первых веков н. э., в отличие от более раннего периода, входит в один общий круг с искусством южных областей Средней Азии, а художественные памятники этой северо-западной окраины среднеазиатского Междуречья находят много точек соприкосновения с про-

изведениями искусства древнепарфянских земель, кушанской Бактрии и более отдаленных областей и районов обширного Кушанского государства.

## СОГД И ФЕРГАНА

Художественные памятники «имперского периода» известны и в Согде — центральной области среднеазиатского Междуречья и в Фергане. К сожалению, политическая история этих областей, как и Хорезма в первые века н. э., пока что еще почти совершенно неизвестна.

Монетные находки и другие косвенные данные позволяют считать, что согдийские земли в низовьях Зеравшана (нынешняя Бухарская область Узбекской ССР) и по среднему течению этой реки (теперь Самаркандская область) были одними из первых районов, потерянных греческими государями в глубинной Азии. Как складывались взаимоотношения этих районов и южной части Согда, занимавшей бассейн реки Кашкадарья, с Кушанской державой — еще не ясно, хотя есть основания предполагать какую-то зависимость их от кушанских государей. Земли же Ферганской долины, скорее всего, представляли в то время независимое княжество или несколько независимых владений.

В археологическом отношении земли Согда и Ферганской долины изучены пока слабее, чем южные области Средней Азии и Хорезм, но известные сейчас материалы позволяют все же судить как о широких культурных связях этих областей и знакомстве их жителей с искусством других стран и народов, так и о ряде особенностей местной культуры и искусства.

Так, мы вправе говорить, что и Согд и Фергана были затронуты той широкой международной торговлей, которая велась в то время по Великому шелковому пути. И в Согде и в Фергане отмечены находки монет, выпускаемых в Бактрии и Парфии, а на городище Таали-Барзу под Самаркандом найдена фрагментированная терракотовая фигурка обезьянки, явно привезенная из Восточного Туркестана.





112. Сосуд с ручкой в виде фигуры барана. Из Ферганы. I—IV вв.

Наряду с этими находками, документирующими связи с ближайшими соседями на юго-западе, юге и востоке, есть данные, позволяющие говорить и о контактах с римским Средиземноморьем и ханьским Китаем.

Монеты, выпускаемые в рассматриваемый нами период согдийскими владетелями в низовьях и среднем течении Зеравшана, подражали чекану одного из ранних греко-бактрийских царей — Евтидема (в Бухарском оазисе) и, по-видимому, селевкида Антиоха I (в районе Самарканда). Но их легенды уже в начале н. э. состояли из надписей на согдийском языке — местной разновидности арамейской письменности. В Ферганской долине, где денежные отношения еще не были развиты, местные монеты тогда не выпу-



113, 114. Статуэтки кушанского периода из Самарканда.  
I—IV вв.

скались; нет пока никаких свидетельств о существовании здесь и своей письменности.

Ни в Согде, ни в долине Ферганы для первых веков н. э. не известны пока ни монументальная скульптура, ни стенные росписи. Однако в обеих этих областях мы знаем уже немало построек, в том числе и весьма крупных, возведенных из тех же строительных материалов, что и в южных областях Средней Азии и Хорезме, — глинобитных (пахсовых) кладок и крупного квадратного кирпича-сырца. Наряду с узкими сводчатыми комнатами здесь были помещения с плоской деревянной кровлей, опирающейся на деревянные колонны, причем в южном Согде (в Китабе) были найдены также каменные торовидные базы от таких колонн, сходные

с бактрийскими и парфянскими и восходящие, как и они, к древневосточной (ахеменидской) традиции.

Как в Согде, так и особенно в Фергане были найдены глиняные сосуды с ручками в виде фигурок барана (илл. 112), отражающие вкусы и представления северных степных племен, чье влияние мы отмечали уже и в искусстве Хорезма и Бактрии. В художественной керамике Согда видно воздействие и античной моды помещать под ручкой сосуда рельефное изображение человеческой головы.

Весьма своеобразна коропластика Согда (в Ферганской долине, как и в Парфиене, в отличие от всех остальных рассматриваемых нами среднеазиатских областей того времени, терракотовые фигурки найдены не были). Согдийские терракоты изображают женские и мужские божества и музыкантов, играющих на лютне, флейте или арфе (илл. 113, 114). Все они переданы в строго фронтальной позе, с определенными твердо установленными положениями рук, с непропорционально крупной головой, в чем сказываются уже вполне сложившиеся местные иконографические каноны. И хотя в ряде случаев исследователям удастся выявить для некоторых образов согдийской коропластики древние передневосточные прототипы, согдийские фигурки первых веков н. э. уже столь далеки от этих прототипов, что мы вправе говорить о растворении передневосточных образов (и традиций) в ходе развития местного согдийского искусства мелкой пластики.

Специфика мелких художественных изделий Ферганы пока что не может еще быть охарактеризована столь определенно. Немногочисленные же известные сейчас изделия такого рода, найденные Ю. Д. Баруздиным в могильнике Кара-Булак, на юге Ферганы, в современной Киргизской ССР, увязываются с традициями южных областей Средней Азии и через них с индийским и эллинистическим искусством. Так, ручка бронзового зеркала в виде женской фигурки (илл. 115) явно навеяна образами индийской пластики, а мелкая бронзовая бляшка с изображением божеств солнца и луны, украшавшая начальную повязку того же



115. Ручка зеркала из Кара-Булака.  
II—IV вв.

типа, что и диадемы у статуй Бактрии и у владельцев на бактрийских монетах, ведет нас в мир эллинистических образов и представлений.

В целом же мы вправе, на нынешнем этапе наших знаний, утверждать, что Согд и Фергана в первые века н. э. тяготеют к остальным рассмотренным нами среднеазиатским областям, хотя Согд в то время предстает все же более близким этим областям, чем Фергана.

«Имперский период» древней истории, насколько позволяют судить известные сейчас данные, был временем необычайно широких межобластных и международных контактов всех земледельческих областей Средней Азии. В искусстве каждой из этих областей в I—IV вв. н. э., в отличие от предыдущего периода, видна несомненная связь с остальными областями, знакомство с культурными и художественными традициями античного мира, Индии и степных племен. Для Бактрии, Хорезма и Согда можно говорить и о связях с Восточным Туркестаном, культура и искусство которого в то время были более близки Индии и Средней Азии, чем ханьскому Китаю. В Фергане и на севере Согда можно отметить также знакомство местного населения, живущего на одной из ветвей Великого шелкового пути, наряду с западными (римскими и парфянскими) изделиями также с произведениями китайских мастеров.

Широкие культурные взаимовлияния и связи, знакомство среднеазиатских областей с самыми различными по происхождению культурными и художественными традициями не только не мешали в тот период развитию местного искусства, но, напротив, обогащали его и способствовали его наибольшему в древности расцвету. В Бактрии, Парфии и Хорезме мы видим замечательный синтез архитектуры, скульптуры и стенной живописи.

Воспринимая в этот период многие достижения мировой культуры и искусства, Средняя Азия в свою очередь оказывает влияние на соседние (и не только соседние) обла-



сти и страны. Так, мы вправе говорить об определенном воздействии среднеазиатских традиций на культуру и искусство западной Парфии, индийских владений Кушанской державы и Восточный Туркестан, а в известной мере, вероятно, и на Римскую империю, где помимо восточных шелков, специй и драгоценностей получает распространение и культ среднеазиатско-иранского божества Митры, и на Китай, где в значительной степени силами среднеазиатских миссионеров в III—IV вв. идет широкая пропаганда буддийской религии.

## РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

V—середи́на VIII в.

Окончательное крушение под ударами армий сасанидского Ирана кушанской власти в Бактрии, происшедшее, скорее всего, в конце 60-х—70-х гг. IV в., ознаменовало наступление нового этапа в истории культуры и искусства Средней Азии. Вторжение сасанидской армии в Бактрию было лишь первым порывом тех политических бурь и потрясений, которыми оказался так богат новый, раннесредневековый период истории среднеазиатских народов. Еще до захвата Сасанидами Бактрии значительная часть Средней Азии подверглась вторжению хионитов, а позднее эфталитов, древних тюрков и, наконец, арабов.

Хиониты — это, по-видимому, кочевники, выходцы из районов Приаралья, распространившие во время агонии Кушанского царства свою власть над рядом областей Средней Азии. Эфталиты — вероятно, горцы Припамирья, попытавшиеся (и не без успеха) создать по примеру кушанских царей крупное среднеазиатско-индийское государство: к концу V в. они помимо Бактрии, ставшей их центром, овладели землями среднеазиатского Междуречья, севером Индостана (в том числе Гандхарой) и Восточным Туркестаном. Эфталиты нанесли ряд чувствительных ударов и по сасанидскому Ирану, который после этого вынужден был откупаться от них. Древние тюрки — кочевые племена, продвинувшиеся на запад из степей современной Монголии и Алтая и в короткий срок подчинившие себе многочисленные племена евразийских степей и оседло-земледельческие области Восточного Туркестана и Средней Азии. Повелите-

ли их обширной кочевнической империи поделили в 60-х гг. VI в. с сасанидом Хосровом I земли, ранее подвластные эфталитам: территория к северу от Амударьи вошла в сферу политического влияния тюрков, районы к югу и западу от этой реки временно подпали под власть Ирана; в начале 20-х гг. VII в. значительная часть бывших эфталитских земель, лежащих южнее Амударьи, также была подчинена тюркскому государю — кагану. А уже в 70-х гг. VII в. с запада на многострадальные области Средней Азии обрушились новые завоеватели: сокрушив сасанидский Иран и захватив в 651 г. Мерв, арабы уже в 673 г. совершили первый крупный набег на среднеазиатское Междуречье.

Первое время арабы, вторгаясь за Амударью, ограничивались получением выкупа от того или иного местного владельца или захватом военной добычи. И только при наместнике Хоросана (так называлась тогда обширная территория восточного Ирана и юг нынешней Туркмении) Кутейбе ибн-Муслиме (705—715 гг.) арабы приступили к походам, преследующим цель полного завоевания Средней Азии и насаждения здесь мусульманской религии. Завоевание это растянулось на несколько десятилетий, а об окончательной победе ислама над местными религиями и культурами можно говорить лишь с конца VIII — начала IX в.

Бурные политические катаклизмы конца IV — VIII в. не могли, конечно, не отразиться на хозяйстве, культуре и искусстве среднеазиатских областей той эпохи. Но, вопреки широко распространенным в нашей литературе ошибочным представлениям, они не привели ни к повсеместному упадку городов, натурализации хозяйства и переносу центра политической, экономической и культурной жизни из города в деревню, ни к гибели древних культурных и художественных традиций, разрыву международных связей и сокращению географического кругозора среднеазиатского общества.

Изменения в жизни, экономике, а отчасти и культуре разных областей Средней Азии того времени, вызванные военными столкновениями, вторжениями вражеских армий и

подчинением тем или иным завоевателям, были различны по их глубине и характеру. Так, Мерв, унаследованный Сасанидами от Парфянского царства и служивший их основной базой на востоке на протяжении четырех столетий, пережил как будто бы меньшие потрясения, чем области среднеазиатского Междуречья, а неоднократно переходившие из рук в руки многие районы Бактрии, равно как и правобережный Хорезм, пострадали в большей степени, чем центральная область Междуречья — Согд. Однако относительно быстрая ликвидация разрушительных последствий военных столкновений, оживленные связи с соседними и отдаленными областями и странами и живучесть древних культурных традиций характерны в период раннего средневековья в той или иной мере для всех среднеазиатских областей.

Принято считать, что новый подъем экономики и культуры, который наблюдается в этот период в Средней Азии, связан с развитием феодального строя. Немало, видимо, способствовало этому и то обстоятельство, что, как это ни парадоксально, в тот период мелкие среднеазиатские княжества — а их в одной только Бактрии насчитывалось около тридцати — получили возможность почти полностью самостоятельного развития. Спасенные Эфталитским царством и Тюркским каганатом от поглощения сасанидским Ираном, княжества среднеазиатского Междуречья в то же время в своей внутренней жизни фактически не зависели ни от эфталитов, ни от тюрков. Как это видно из источников, зависимость среднеазиатских владений от эфталитов помимо признания их верховенства заключалась в выплате ежегодной дани и прекращении самостоятельных внешнеполитических сношений. При тюрках же зависимость большинства княжеств ограничилась только выплатой дани. При этом заинтересованные прежде и больше всего в получении богатых податей эфталитские цари и тюркские каганы не только предоставляли своим среднеазиатским вассалам полную самостоятельность во внутренней жизни, но и всячески способствовали развитию их широкой междуна-

родной торговли. Сборами дани ограничивалась первоначально зависимость княжеств среднеазиатского Междуречья и от арабских наместников Хоросана.

Все это время во главе большинства среднеазиатских княжеств стояли представители древних династий, ведущих происхождение от знатных родов кушанской поры. И только в некоторых единичных владениях власть перешла к новым государям эфталитского, тюркского, а в Термезе даже арабского происхождения.

Говоря об истории и культуре Средней Азии конца IV—середины VIII в., следует отметить, что бурные политические события и переселения значительных этнических групп привели к известным переменам в составе населения Средней Азии: наряду с потомками бактрийцев, согдийцев, хорезмийцев и других древних ее обитателей на землях среднеазиатских областей расселились теперь группы хионитского (и северного — степного вообще), эфталитского, тюркского, западноиранского и арабского происхождения. Нельзя не отметить и определенного культурного сближения различных среднеазиатских областей того времени, которое проявилось в широком распространении в них согдийского языка как языка межобластных (и международных) общений, сходного обряда захоронения в ящичках-костехранилищах (оссуриях), свидетельствующего об известной унификации религиозных представлений и многих близких явлений историко-художественного характера, в чем мы сможем еще убедиться ниже.

## БАКТРИЯ — ТОХАРИСТАН

Одной из среднеазиатских областей, наиболее пострадавшей от войн и вражеских нашествий конца IV — начала VIII в., была Бактрия, или, как ее стали называть уже в IV в. н. э., Тохаристан. Сасанидское вторжение привело к разрушению ряда поселений и отдельных памятников, возникших или расцветших в кушанский период, в том числе буддийских храмов Кара-тепе в Термезе и знаменитого

династийного «храма Канишки» в Сурх-Котале. На их руинах были зажжены «священные» алтари, знаменующие победу официальной воинствующей зороастрийской церкви над инакомыслящими религиозными общинами: в отличие от правящей верхушки среднеазиатских областей власти сасанидского Ирана не желали терпеть сосуществования различных религий и верований. Завоеванные земли Кушанского царства превратились в наместничество, во главе которого стояли сасанидские царицы, носившие титулы «царь кушан», «великий царь кушан» или даже «великий царь царей кушан». Официальные памятники искусства Тохаристана этого времени — так называемые кушано-сасанидские монеты, равно как и единичные резные геммы-печати, — характеризуются стремлением сочетать элементы кушанской и сасанидской культурных и художественных традиций.

Так, кушано-сасанидские монеты по своему типу восходят к позднекушанским монетам царя Васудевы, хотя погрудные изображения сасанидского «царя кушан» на их лицевой стороне связаны с сасанидскими изображениями, а надписи выполнены на среднеперсидском языке, однако буквами «кушанского письма». Те же черты представлены и на резной аметистовой гемме-печати из собрания Эрмитажа (илл. 116), где в чисто сасанидском стиле изображен знатный вельможа, а надпись с его именем (Варахран) и титулом (сатрап) выполнена «кушанским письмом».

Власть кушано-сасанидских правителей в Бактрии пала, по-видимому, уже к концу V в., когда на историческую сцену выступила новая сила — эфталиты, которым суждено было к концу этого столетия утвердить свою власть над значительной частью бывших владений Кушанской державы. В Тохаристане, особенно в одном из его северных (правобережных) районов — Чаганиане (по берегам средней части реки Сурхандарья) — власть эфталитов продержалась и при тюрках, вплоть до арабского завоевания. Причем если на первых порах своей деятельности эфталиты, стремясь к захвату военной добычи, грабили (в частности, в





116, 117. Оттиски резных гемм из Тохаристана: времени сасанидских правителей IV в.; ранне-эфталитского времени V в.

Гандхаре) многие буддийские храмы и монастыри, то позднее они в культурном отношении были ассимилированы местным населением. Надписи на монетах эфталитских государей Тохаристана и немногочисленные известные пока что тексты времени их господства в этой древней области и в оазисах Восточного Туркестана были выполнены «кушанским письмом», на том же языке, что и надписи кушан Бактрии. Известно также, что в период расцвета их власти они уже не препятствовали деятельности буддийских монахов и даже, подобно кушанским царям, покровительствовали буддийским монастырям и храмам.

Культурные связи Тохаристана V—VIII вв., как и в более ранний период, были весьма широки: находки эфталитских надписей, монет и печатей в Восточном Туркестане и индийская рукопись, открытая недавно при раскопках поселения Занг-тепе, неподалеку от Термеза, свидетельствуют о контактах с востоком и югом; о связях с Согдом (скорее, даже о культурном воздействии этой области) говорят, в частности, местные медные монеты VII—VIII вв. с надписями на согдийском языке; о связях с Ираном — серебряные монеты эфталитских государей, типологически следующие монетам сасанидского царя Пероза, который в 457 г.



118 Статуя Будды из Аджина-тепе. VII—VIII вв.

утвердился на престоле Ирана благодаря военной помощи со стороны эфталитского царя, но в 482 г. выступил против своих бывших союзников, был разбит и обещал, выплатив крупный выкуп, впредь не посягать на границы Эфталитского царства (годом позже, нарушив клятву, Пероз вновь вторгся в эфталитские владения, однако потерпел неудачу и погиб на поле битвы).

Искусство Тохаристана V—VIII вв. изучено еще слабо. Но уже сейчас нам известны, помимо монет, и геммы-печати эфталитов, и архитектурные памятники (как культового,



119. Рука Будды. Деталь статуи из Аджина-тепе

так и светского характера), и отдельные терракоты, и иные художественные изделия.

О характере тохаристанской глиптики эфталитской поры мы можем, например, судить по одной из резных гемм-печатей, хранящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Вырезанная из альмандина, выпуклая с лицевой стороны и плоская с оборотной, эта печать представляет собой один из характерных образцов раннеэфталитской глиптики.

Как это хорошо видно на оттиске печати (илл. 117), в центре располагалось погрудное изображение мужчины средних лет. Его голова представлена в профиль, а корпус — повернутым в три четверти. Лицо — удлиненное, безбородое с длинными усами. Нос — длинный, прямой. Брови сходятся на переносице. Поверх коротко подстриженных волос, изображенных в виде локонов, надета круглая шапочка с пучком из трех перьев. Складки легкой одежды с круглым воротом переданы стилизованным елочным орнаментом. Внизу помещены две расходящиеся в разные стороны веточки. Слева — родовой, так называемый

эфталитский, знак. Справа — надпись «кушанским письмом»: «Аспаробидо» («начальник конницы»).

Архитектура и монументально-декоративное искусство правобережного Тохаристана представлены рядом памятников, раскопанных в 50—60-х гг. на юге Узбекской и Таджикской ССР. Один из них — буддийский монастырь VII — начала VIII в., остатки которого под названием Аджина-тепе в Вахшской долине (на юге Таджикистана) раскапываются начиная с 1960 г. Б. А. Литвишским и Т. П. Зеймаль.

Постройка размером  $100 \times 50$  м четко делилась на две части, каждая из которых включала квадратный в плане внутренний двор и окружавшие его со всех сторон помещения. В северном дворе располагалась ступа, а по периметру двора тянулись обходные сводчатые коридоры, в которые выходили культовые помещения, в частности замкнутые комнаты с глиняными макетами ступ. Вокруг южного двора размещались хозяйственные и жилые комнаты, а также буддийские святилища и, вероятно, помещения для собраний монахов.

Возведенный по единому четкому плану из пахсы и крупного удлиненного (до 50 см в длину) кирпича-сырца монастырь Аджина-тепе был богато украшен стеной живописью и глиняной скульптурой. Многокрасочные росписи по белой ганчевой подгрунтовке покрывали стены и потолки обходных коридоров и культовых помещений, в которых, то в нишах, то на постаментах, были установлены глиняные раскрашенные статуи Будды, бодисатв и других буддийских персонажей, а также монахов и аскетов. Среди почти 500 фрагментов статуй, которые удалось найти и извлечь из земли, немало идеализированных изображений, выполненных по строгим канонам буддийского искусства и сходных как с индийскими, так и с восточнотуркестанскими буддийскими скульптурами. К их числу следует, по-видимому, отнести и огромную (более 12 м в длину) статую лежащего на смертном одре Будды (илл. 118, 119), открытую в одном из обходных коридоров северного двора. Другие скульптуры





120. Подношение даров. Деталь стеной росписи из Аджина-тепе. VII—VIII вв.

(еще не опубликованные), изображающие местных почитателей Будды, монахов и аскетов, по словам их исследователей, — более реалистичны. В росписях преобладали изображения Будды и других буддийских персонажей. Встречались также сцены поклонения и подношения даров представителями местной знати (илл. 120).

В целом Аджина-тепе открыло перед нами неведомое ранее буддийское искусство Тохаристана периода раннего



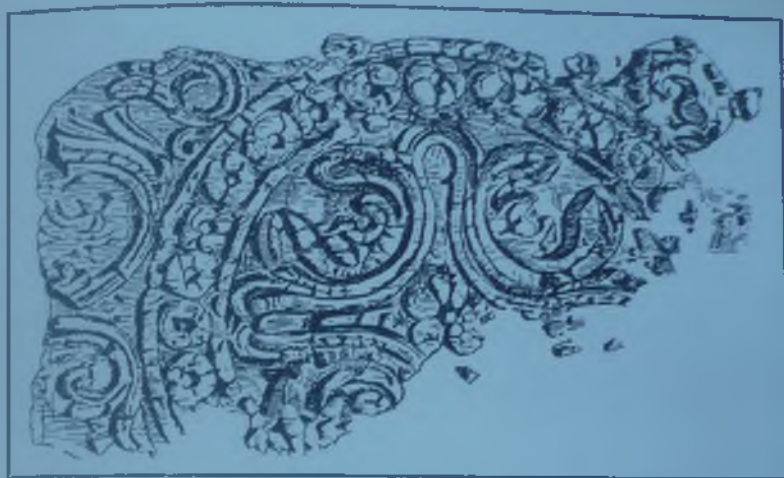
121. Парадный зал замка в Джумалак-тепе. VI—VIII вв.  
Реконструкция

средневековья. И хотя полная публикация, а следовательно, и должное осмысление добытых здесь материалов еще впереди, даже то немногое, что уже известно, позволяет говорить и о связи Аджина-тепе с искусством Индии, южного Афганистана и Восточного Туркестана той эпохи и об отражении в нем художественных традиций кушанского искусства.

О светских постройках Тохаристана V—VIII вв. мы можем сейчас судить по исследованным археологом Л. И. Альбаумом и архитектором В. А. Нильсеном укрепленным сельским усадьбам — замкам в окрестностях Термеза (городские постройки Тохаристана того времени изучены еще слабо).

Все они были возведены из пахсы и крупного сырцового кирпича удлиненной формы (до 50 см) на высоких платформах и по внешнему виду напоминали Занг-тепе, наиболее крупный замок этого района.





122. Потолок замка в Джумалак-тепе. Деталь резьбы. Прорисовка.  
VI—VIII вв.

Одна из таких усадеб — Джумалак-тепе — дошла до нас в виде небольшого ( $30 \times 30$  м), но высокого холма. В результате раскопок 1956—1957 гг. здесь открыты остатки прямоугольного здания, которое наряду с жилыми хозяйственными сводчатыми помещениями включало четырехколонный зал и примыкавшие к нему две парадные комнаты. Все эти помещения имели плоские деревянные кровли со световыми люками.

Особенно парадным был замкнутый прямоугольный в плане зал с четырьмя колоннами посередине (илл. 121). Вдоль всех его стен тянулись широкие суфы с почетной площадкой прямо против входа. На площадке располагалось деревянное сиденье — тахт с балдахином. Деревянный карниз, венчавший стены зала, и балки перекрытия были украшены богатой резьбой с разноцветной раскраской, а сами стены покрывали росписи. Пожар, некогда бушевавший в парадной части Джумалак-тепе, уничтожил стенную живопись, и



123. Роспись замка в Бадалык-тене. Деталь, V—VI вв. Кония



124. Роспись замка в Баламьк-тэце. Деталь. V—VI вв. Корея

судить о ней по тем жалким остаткам, которые обнаружены здесь, не представляется возможным. В то же время многие обуглившиеся при пожаре (и благодаря этому спасшиеся от гниения) куски деревянных архитектурных деталей сохранились и были найдены при раскопках. Часть из них украшали разные растительные узоры (илл. 122), другие — рельефные изображения людей.

Не менее интересен расположенный неподалеку от Джумалак-тепе замок Балалык-тепе, исследованный в 1953—1956 гг.

Основной достопримечательностью Балалык-тепе являются стенные росписи, дошедшие до нас в довольно хорошем виде (деревянные архитектурные детали здесь не сохранились). Эти росписи покрывали стены квадратного в плане ( $4,85 \times 4,85$  м) помещения 14 на высоту 1,2—1,4 м выше поверхности суфы. Над росписями размещался широкий (не менее 60 см) деревянный карниз с резными и, по видимому, налепными глиняными украшениями.

Росписи Балалык-тепе (илл. 123, 124) изображали сцену пиршества. На темно-синем, почти черном фоне было размещено около пятидесяти персонажей. На переднем плане располагались изображенные в натуральную величину хозяева пира и их гости в богатых, часто украшенных всевозможными узорами и изображениями одеждах, все с золотыми сосудами в руках. По большей части пирующие расположились парами: женщины в широких накидках с односторонним треугольным отворотом и мужчины в кафтанах с такими же отворотами сидят поджав ноги, то чинно беседуя, то наклоняясь друг к другу, то протягивая (или отталкивая) пиршественный кубок. Между пирующими видны изображенные меньшими по размеру фигурки слуг с опахалами и (в правом углу восточной стены) с музыкальными инструментами в руках. На заднем плане были изображены ленты и украшения, свисающие с карниза. В целом художник как бы перенес на стену все то, что он мог увидеть, находясь в парадном зале какого-либо из знатных домов или замков того времени. Все изображения людей и предметов обихода





125. Серебряная чаша. V в.

выполнены плоскостно. По сути дела, это раскрашенные рисунки, где руки и лица людей и форма предметов оконтуривались четкой цветной линией; только костюмы не имели графической линии контура и выделялись лишь контрастной яркой раскраской. В позах изображенных персонажей, трактовке их лиц, манерном положении пальцев четко выступают твердо установившиеся представления о красоте и этикете, равно как и об условном значении тех или иных поз и жестов.

Живопись Балалык-тепе — это не начало творческого поиска, а уже довольно высокая ступень развития вполне определенной художественной традиции, восходящей к искусству кушанской эпохи. И техника росписей (ганчевая подгрунтовка, контурные графичные линии), и размещение





126. Серебряная чаша. Деталь рельефа

фигур на абстрактном монохромном фоне, и иерархия в размере персонажей, и тщательность в передаче деталей одежды, украшений и атрибутов — действительно ведут нас в мир искусства Кушанского царства и прежде всего — кушанской Бактрии. Однако росписи Балалык-тепе во многом отличаются от известных сейчас памятников кушанской живописи. Не говоря уже о светском сюжете и ином наборе и характере одежд, украшений и предметов, росписи Балалык-тепе значительно более плоскостны, манерны и условны: в них, в частности, значительно меньше индивидуальных черт изображенных персонажей.

Равно как и росписи Аджана-тепе, балалык-тепийская живопись находит немало точек соприкосновения с росписями южного Афганистана и Восточного Туркестана.

О прикладном искусстве Тохаристана конца IV — начала VIII в. лучше всего пока что можно судить по художественным серебряным сосудам, ювелирным подвескам и терракотам. К числу первых относятся, в частности, две



127. Серебряная чаша. Деталь рельефа

полусферические чаши с рельефными изображениями на внешней стороне. Одна из них хранится вместе с Амурарьинским кладом в Британском музее, вторая — в Государственном Эрмитаже.

На дне чаши Британского музея (илл. 125) в круглом медальоне помещено погрудное изображение безбородого мужчины, по характеру своему напоминающее гемму-печать «главы конницы» (ср. илл. 117): как и на ней, голова мужчины с короткоостриженными волосами изображена в профиль, туловище — в трехчетвертном повороте, а внизу помещены как бы разлетающиеся в разные стороны две стилизованные ветви. Вокруг медальона расположены три птицы, напоминающие более поздних китайских фениксов: только голова, шея и одна из ног у них переданы относительно натурально, а все остальные детали — в виде растительных завитков; близкие по рисунку птицы встречаются в росписях буддийских пещер Аджанты в Индии. В широком верхнем поясе помещены четыре стремительно скачущих



128. Золотая подвеска из села Хаит,  
VI—VII вв.

всадника. Они охотятся на кабанов, львов, диких козлов (илл. 126) и тигров (илл. 127).

Многое в этих сценах охоты сходно с изображениями на памятниках сасанидского Ирана, однако в них немало также деталей, совершенно чуждых сасанидскому искусству, особенно в передаче охотников на козлов и тигров. Весьма интересна техника выполнения рельефных изображений: после того как на первоначальном ровном поле чаши были нанесены их контуры, весь фон был вынут.

Чаша из Эрмитажа (илл. 129) по форме аналогична первой. Черты сходства видны и в размещении рельефных изображений, украшающих ее с внешней стороны: на дне — круглый медальон, вокруг — широкий многофигурный пояс. Сюжет изображений здесь, правда, совсем иной: и сцена с женщиной и стариком слугой в медальоне на дне чаши и



129. Серебряная чаша с изображением сцен из трагедий Еврипида.  
V—VI вв.

составленная из четырех сцен композиция основного рельефного пояса представляют собой иллюстрации к... драмам Еврипида. В силу этого большинство мужских персонажей на этой чаше изображены обнаженными или снабжены шарфами и накидками. Однако даже здесь, в передаче сцен из произведений великого греческого драматурга, мастер не смог избежать и привычных для него образов кушанского искусства. Так, в сцене спора двух пастухов, нашедших подкинутого Алопой ее сына от Посейдона, греческая царевна подменена богиней Ордохшо, чья иконография сложилась в кушанское время и запечатлена, в частности, на монетах Хувишки. Интересно отметить, что при этом прическа Алопы со спускающимися по обе стороны лица локонами или косами напоминает прическу знатных дам балалык-тепинской росписи (с этой деталью прически

мы будем встречаться в памятниках искусства раннесредневековой Средней Азии еще не раз). Техника выполнения рельефов на этой чаше лишь отчасти сходна с предыдущей: как и там, фон здесь был срезан и удален, но для еще большей рельефности использован также прием вставки в гнезда накладных пластинок; этот прием был разработан в терракотке сасанидского Ирана еще в III в. н. э.

Веяния кушанского искусства отразились на небольшой золотой подвеске — фигурке из селения Хаит (в верховьях реки Вахш) в Таджикистане, где она найдена колхозниками в составе клада (или в погребении) конца VII — начала VIII в. Эта статуэтка (илл. 128) изображала стоящую в полный рост богиню, облаченную в складчатую одежду и держащую на уровне плеч в левой руке какой-то предмет, скорее всего, алтарь с огнем. Гнезда на груди и головном уборе, в ушах и на алтаре предназначались для каменных вставок. Лицо богини обращено к алтарю. Правая рука, как и складки одежды, изображена схематично, если не сказать примитивно. Однако поза и фигура в целом, как это видно с задней гладкой (необработанной) стороны, были выполнены вполне умело, передавая облик стройной, с характерным для искусства Индии изгибом бедра женщины.

## МЕРВ

Время раннего средневековья было периодом немалых политических потрясений и для Мервского оазиса (древняя Маргиана). Возвысившийся еще в позднепарфянское время, в первых веках н. э., Мерв заметно обгоняет в своем экономическом и политическом росте остальные районы южного Туркменистана. В период возникновения сасанидского Ирана это уже одно из могущественных владений, вошедшее в состав «ново-персидской империи» (выражение К. Маркса) на положении автономной политической единицы. Правда, в середине III в. автономии Мерва пришел конец, однако уже во второй половине IV в. Мерв — не только крупнейший форпост Сасанидов на северо-востоке





130. Голова статуи Будды из Мерва. IV—V вв.



131. Расписной сосуд из Мерва.  
VI—VII вв.

их державы, но и база для завоевания земель Кушанского царства, а в конце IV в. также место пребывания сасанидских принцев, правивших завоеванными кушанскими землями. Новый натиск кочевых среднеазиатских племен и особенно неудачи Сасанидов в борьбе с эфталитами не могли не отразиться на судьбах Мерва, и, вероятно, одним из их результатов было то, что Мерв, продолжая входить в состав сасанидского Ирана и оставаясь его крупнейшим центром на северо-востоке, вновь приобрел известную долю самостоятельности. Когда же в 651 г., спасаясь от арабов, последний сасанидский шахиншах подошел к Мерву, здесь был свой государь, отказавшийся впустить в город венценосного беглеца.



132. Расписной сосуд из Мерва.  
VI—VII вв.

Политическая автономия Мерва не нарушала, однако, его тесной экономической и культурной связи с Ираном, и среди видных деятелей сасанидского государства VI—VII вв. было немало выходцев из мервских земель: в их числе источники называют известного своей мудростью визиря Бузургмихра, прославленного врача Борзуе, последнего придворного барда Сасанидов Барбута. Во время правления сасанидских принцев — «царей кушан», а возможно, и при эфталитах установились тесные связи Мерва с Тохаристаном и через него с Индией. С той поры можно говорить и о тесных торговых и культурных связях со среднеазиатским Междуречьем, в первую очередь с Согдом: в Мерве существовал специальный согдийский базар, в Мер-



133. Серебряный кувшинчик из Лимаровки. V—VII вв.

ве найдены согдийские надписи, через него осуществлялась, очевидно, торговля Хоросана и Ирана вообще с согдийскими купцами (об их бурной деятельности в период раннего средневековья речь еще пойдет ниже).

Архитектура городских светских зданий сасанидского Мерва изучена еще слабо. Лучше известны отдельные культовые постройки и укрепленные усадьбы — замки. Последние, правда, не подвергались еще систематическим раскопкам, но довольно хорошая их сохранность позволяет судить как об их внешнем облике и размерах, так и о планировке внутренних помещений. Подобно замкам в районе Термеза, это небольшие (до 30—45 м в длину) здания, сооруженные на высокой глинобитной платформе и защищенные крепостными сырцовыми стенами. Впредь до раскопок мы не можем еще установить точную датировку каждого из них. Не ясно также, были ли их парадные помещения украшены росписями и резным деревом. Однако даже внешний их осмотр показал, что для перекрытия ряда помещений здесь (как и в парфянских и тохаристанских зданиях) использовались сырцовые своды, а оформление фасадов напоминало тохаристанское. Только не в пример тохаристанским замкам фасадные стены усадеб в Мерве имели гофрированную поверхность, что более сближало их, как мы убедимся ниже, с постройками Согда, Хорезма и других северных среднеазиатских областей.

Одним из наиболее интересных сооружений, открытых в Мерве, была буддийская ступа, сооруженная из крупного квадратного кирпича-сырца. Она имела почти квадратную (13,3 × 13,0 м) платформу, ориентированную точно по странам света. На ней высилось цилиндрическое (вероятно, со сферическим верхом) тело ступы, окрашенное в красный цвет. Перед ступой была установлена огромная глиняная статуя Будды. От нее сохранилась лишь голова высотой в 75 см (илл. 130), раскрашенная в разные цвета. Лицо статуи трижды переписывалось (сначала оно было розовым, затем желтым и, наконец, красным); волосы, переданные в виде отдельных завитых локонов, и глаза были раскрашены в



синий цвет; губы — в ярко-красный. Трактовка головы статуи явно соответствует буддийским канонам, выработанным в кушанской Индии и характерным для последующих памятников буддийского мира. Дата ступы и статуи, первоначально ошибочно определяемая как I—II вв. н. э., теперь уточнена: ее сооружение было завершено, судя по находкам монет и характеру головы статуи, не ранее конца IV в., то есть, скорее всего, во времена кушано-сасанидских правителей или даже в эфталитское время. Разрушена же она была в V—VI вв.<sup>13</sup>

О живописи Мерва эпохи раннего средневековья дает представление глиняный сосуд, найденный вместе с головой огромной статуи Будды при раскопках ступы; в сосуде были спрятаны буддийские индийские тексты. Этот крупный (46 см высотой) двуручный сосуд был украшен многоцветной росписью (илл. 131, 132). Основу ее составляли четыре сюжетные картины, размещенные на тулове сосуда и поверху окаймленные черной полосой с завитками в виде волн. В целом все они как бы иллюстрировали какое-то предание или легенду о жизненном пути знатного богатыря. Изображения сцены пира и охоты, болезни и погребения размещались в два яруса.

Росписи мервского сосуда во многом перекликаются с памятниками древней живописи Средней Азии. Как и в последних, фигуры, черты лиц, одежды на сосуде обведены контурными линиями, а раскраска произведена в какой-либо один цвет равномерно, без попыток передать светотень или объем. Немало общего можно найти и в деталях. Так, заполнение фона сердечками напоминает стенную роспись одного из помещений хорезмийского дворца в Топрак-кале (илл. 107), треугольный отворот кафтана в сцене охоты — росписи Балалык-тепе (илл. 123, 124), а трактовка фигуры всадника и позы персонажей — произведения среднеазиатской живописи V—VIII вв. вообще. Однако еще больше черт мервской росписи роднят ее с художественными памятниками сасанидского Ирана, как монументально-декоративными, так и прикладными (в том числе со зна-



134. Серебряное блюдо с изображением сасанидского правителя кушанских земель. IV—V вв.

менитыми сасанидскими сосудами). В то же время отмеченные нами элементы сходства с памятниками искусства древней Средней Азии и форма сосуда, характерная (как об этом свидетельствуют многочисленные керамические находки) именно для Мерва и его округи, позволяют утверждать, что расписной мервский сосуд изготовлен здесь, а не привезен из какой-либо иной области обширного сасанидского царства.

Многочисленные находки в Мервском оазисе специфической формы керамических безручных кувшинов позволяют предполагать, что какая-то часть из группы аналогичных серебряных сосудов могла быть изготовлена именно в Мерве: сасанидское в целом происхождение этих художественных кувшинчиков сейчас несомненно. Так, вполне вероятно мервское происхождение серебряного кувшинчика, найденного случайно на Украине (в Лимаровке) еще в дореволюционное время (илл. 133); на дне этого сосуда имеются две надписи, среднеперсидская и согдийская. На тулове кувшинчика помещены рельефные изображения жриц, стоящих под арками. Одежды жриц по своему характеру напоминают эллинистические костюмы. Интересно отметить, что по верхнему бордюру тулова сосуда тянется ряд сердечек.

Столь же вероятно связывать с Мервом серебряное блюдо с изображением царя в рогатой короне, охотящегося верхом на коне на кабанов (илл. 134); на нем представлен портрет сасанидского царевича, правившего в конце IV в. завоеванными кушанскими землями. Характер изображения здесь чисто сасанидский, и лишь корона царственного охотника, запечатленная на «кушано-сасанидских» монетах, позволила определить его личность; блюдо это также найдено случайно (правда, не на Украине, а в Пермской области), и на нем также процарапана согдийская надпись одного из его владельцев.

## ХОРЕЗМ

Бурные события конца IV — начала VIII в. отразились на судьбах Хорезма не меньше, а возможно, и больше, чем на судьбах более южных среднеазиатских областей. Письменные источники, правда, содержат мало данных по истории этой отдаленной северо-западной области Средней Азии вплоть до арабских завоеваний первой половины VIII в. Но археологические материалы дают основание говорить о разрушительных вторжениях в Хорезм в конце IV—V в.



135. Замок Тешик-кала в Хорезме. VII—VIII вв.  
Реконструкция

и даже о значительных переменах в этническом составе его населения: окраинные степные племена проникают в хорезмийские оазисы, привнося сюда многие элементы своей более примитивной культуры и быта. Следы этих событий и степных воздействий прослеживаются и позднее — в VI—VIII вв., однако в это время, как бы оправившись от потрясений IV—V вв., Хорезм вновь занимает свое место среди остальных культурных центров древней Средней Азии. При этом его монеты, летоисчисление и письменность сохраняют традиции более раннего времени. Для VI—VIII вв. мы вправе говорить и о восстановлении (если они действительно были прерваны в IV—V вв.) торговых и культурных связей Хорезма с Тохаристаном, Согдом и другими среднеазиатскими областями, а также с сасанидским Ираном и даже с Византией. Вновь, как и в кушанский период, Хорезм в это время становится, вероятно, основным центром торговли Средней Азии с Поволжьем, Приуральем и причерноморскими областями.

Хорезмийские города V—VIII вв. фактически еще не изучались. Сельские же усадьбы Хорезма VII—VIII вв. были подвергнуты систематическим раскопкам и тщательным исследованиям. Это, как правило, сильно укрепленные замки, во многом сходные с тохаристанскими и мервскими. Один из типичных замков Хорезма этого периода — Тешик-



136. 137. Рисунки из манускрипта из Токмаки  
в Хорезме. Детали. VII—VIII вв.



кала (илл. 135) — был раскопан экспедицией С. П. Толстова еще в предвоенные годы. Его основная укрепленная часть — жилая башня — была возведена из крупного квадратного кирпича-сырца (как и в Мерве, сырцовый кирпич здесь в раннее средневековье не менял своей формы на прямоугольную) на высокой платформе, в которой были замурованы остатки более древнего здания. Внешние стены башни, как и в Мерве, были обработаны в виде ряда круглых полуколонн; эти гофрированные стены имели также ложные бойницеобразные углубления. В центре башни в Тешик-кале, как и во многих других хорезмийских замках этого периода, находилась комната с колодцем, а вокруг располагались жилые и хозяйственные помещения. Одно из них, служившее парадным залом, было украшено рельефным глиняным фризом, состоящим из восьмилучевых розеток и пятилепестковых пальметок. На полу зала при раскопках были найдены обрывки цветного шерстяного ковра; такие же ковры покрывали, вероятно, суфу, тянувшуюся вдоль всех стен помещения. Немалую роль в архитектурном решении зала играла парадная ниша, служившая местом «почетного сиденья». Плоское балочное перекрытие (возможно, резное) было снабжено световым центральным люком.

В целом устройство парадного помещения Тешик-калы во многом перекликается с парадным залом Балалык-тепе, а строительные приемы и использование глиняных рельефов для убранства интерьера позволяют говорить о сохранении древних архитектурных и художественно-декоративных традиций.

Своеобразными памятниками хорезмийского искусства рассматриваемого периода были оссуарии: в Хорезме V—VIII вв. они обычно имели вид ящичков прямоугольной формы на четырех невысоких ножках, с округлой четырехскатной, уплощенной сверху крышкой. Наиболее интересны оссуарии из могильников северохорезмийских поселений, украшенные росписью. Таковы, в частности, оссуарии из Ток-калы, небольшого городища, лежавшего в дельте

Аму-Дарьи, в 14 км к северо-западу от столицы Кара-Калпакской АССР г. Нукуса. Найдены они в руинах погребальных склепов — наусов во время раскопок, которые вела здесь в 1959—1962 гг. А. В. Гудкова. Ток-калинские оссуарии были изготовлены из гипса (ганча) и снабжены надписями на хорезмийском языке с указанием имени усопшего, а иногда и даты (по тому же летосчислению, что и в документах из дворца Топрак-калы). На некоторых из них сохранились и росписи.

Росписи на оссуариях Ток-калы наносились на длинную лицевую стенку оссуария и его крышки (илл. 136, 137). Как правило, это сцены оплакивания умершего. В росписи на одном из оссуариев (илл. 136) в центре, на ложе, изображена женщина, слева от нее группа женщин, справа — мужчин. И те и другие рвут на себе волосы, царапают лица, причем у трех мужчин (в верхнем ряду) и, по-видимому, у женщины (самой левой в нижнем ряду) обнажены плечи: неровный контур, возможно, передает разорванную в клочья материю. Все изображения выполнены черной краской с четким линейным контуром. Тщательно переданы длинные косы женщин и короткие стрижки мужчин, отличительные детали одежды с прямоугольной вертикальной вставкой (у женщин), двумя треугольными отворотами кафтанов и стягивающими талию поясами (у мужчин), ожерелья и браслеты. Все изображено на фоне какой-то постройки: верхний ее край обозначен горизонтальной полосой, а в центре, за ложем умершей, помещена дверь, увенчанная полумесяцем с диском и двумя листовидными завитками. Сцена ограничена горизонтальной орнаментальной каймой, идущей по лицевой стороне ножек оссуария.

Этот, да и другие рисунки на оссуариях из Ток-калы, отнюдь не отличаются высокой художественностью. Однако они выразительны и эмоциональны. Это хорошие образцы народного искусства предмусульманского Хорезма.

Менее массовый вид художественных изделий Хорезма той эпохи представляют собой дорогие серебряные сосуды. Первоначально хорезмийскими были признаны все серебря-



138. Серебряная чаша с изображением хорезмского царя V—VI вв.

ные сосуды, на стенках которых оказались надписи хорезмийским письмом. Теперь, однако, ясно, что хорезмийские или согдийские надписи, выбитые или процарапанные на металлических сосудах вне связи с их орнаментацией, свидетельствуют лишь о том, что, прежде чем попасть в Сибирь, на Урал или в восточноевропейские степи (а большинство таких сосудов найдено именно там), они побывали в руках тех или иных среднеазиатских владельцев: сосуды с хорезмийскими надписями, таким образом, прежде всего свидетельствуют о торговле Хорезма с населением степей и лесов Евразии. Однако среди сосудов с хорезмийскими надписями есть и такие, чьи украшения по стилю и характеру увязываются с хорезмийскими монетами и могут,

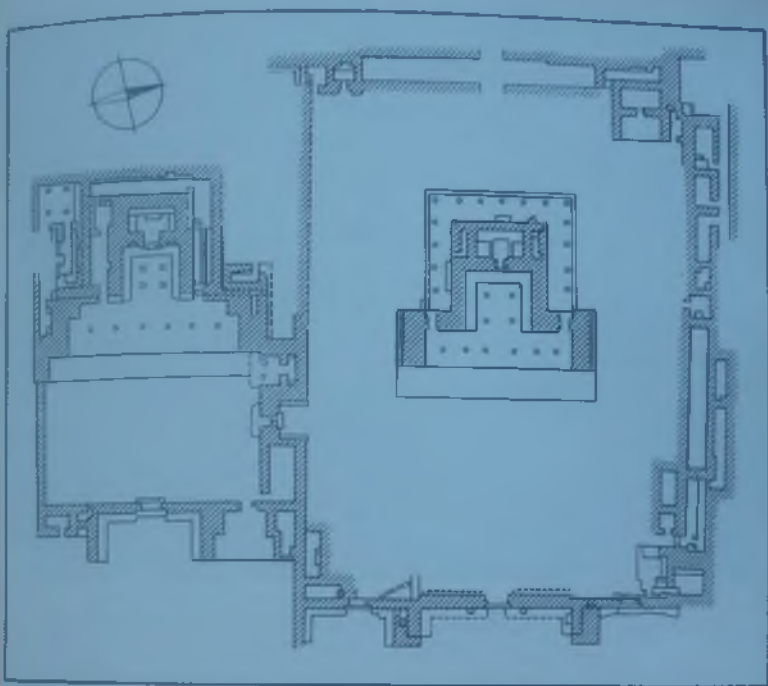
следовательно, рассматриваться как изготовленные именно в Хорезме.

Один из таких сосудов — небольшая серебряная чаша (и.л. 138) — с внешней стороны украшен изображением царя. Его рогатый головной убор с развевающимися сзади лентами тождествен короне государя на одном из типов хорезмийских монет, трезубый скипетр, который он держит в правой руке, — с символом на оборотной стороне этих монет. Сходны и лица персонажей на чаше и монетах — с крупным носом, характерным разрезом глаз, одутловатыми щеками. Все это позволяет предполагать, что изображенный на рельефе чаши царь — государь Хорезма. Специфически хорезмийским следует, видимо, признать и орнамент на стенках чаши — с миндалевидными фигурами и выпуклыми вертикальными лопастями, перехваченными тремя горизонтальными поясами (такой орнамент встречается еще лишь на одной чаше, на которую также нанесена хорезмийская надпись).

### СОГД

В отличие от раннесредневекового Тохаристана и тем более Мерва и Хорезма, искусство которых представлено пока что все же лишь единичными памятниками, художественная культура Согда конца IV — середины VIII в. известна сейчас по довольно многочисленным и разнообразным постройкам, произведениям монументально-декоративного искусства и художественных ремесел.

Расположенный в самом центре среднеазиатского Междуречья и уже благодаря этому менее пострадавший от внешних вторжений, чем окраинные области Средней Азии, Согд начиная с IV в. выделяется по уровню своего хозяйственного и культурного развития. Еще в начале IV в. в Дуньхуане, неподалеку от Великой китайской стены, обосновалась колония самаркандских купцов, водивших караваны в глубь Китая и поддерживавших постоянные контакты со своей родиной. Для VII—VIII вв. в Восточном Туркестане известна уже целая сеть согдийских поселений. А по



139, 140. Храмы Пенджикента. План и реконструкция. VI—VIII вв.





141. Рельеф из айвана ограды храма в Пенджикенте.  
Деталь. VI в.

находкам согдийских вещей и надписей (и сообщениям китайских и арабских источников) видно, что согдийцы проникали тогда и в Китай, Монголию, Индию, сасанидский Мерв. Известно также о посещении согдийскими торговыми посольствами Ирана и Византии. Согдийцы оказывали в то время сильное культурное влияние практически на всю Среднюю Азию, они держали в своих руках международную торговлю Дальнего Востока и Центральной Азии с Ближним Востоком и, вероятно, вместе с хорезмийцами поддерживали обмен товарами с племенами Урала и Восточной Европы. И нельзя не согласиться с выдающимся русским востоковедом акад. В. В. Бартольдом, что деятельность согдийцев вдоль караванных путей «мало уступает культурной деятельности финикийян вдоль путей морской торговли».



142. Рельеф из айвана ограды храма в Пенджикенте.  
Деталь. VI в.

О широком культурном кругозоре согдийского общества того периода позволяет судить и сообщение китайского летописца о поразившем его здании возле древней Кушании (между Самаркандом и Бухарой): на северной стене этой постройки «красками написаны императоры Срединного государства (Китая), на восточной — тюркские ханы и индийские владетели, на западной — государи Персии и Фолинь (Рима)». Как указывал акад. В. В. Бартольд, «такого города, где в одном и том же здании находились бы изображения государей Рима, Персии, Средней Азии, Китая и Индии, наверное, не было ни в какой другой стране»<sup>14</sup>.

Хозяйство Согда в V — начале VIII в. находилось на подъеме, и для всего этого периода мы вправе говорить о росте городов, накоплении в них немалых богатств, разви-

тии ремесел и торговли (не только внешней, но и внутренней, о чем свидетельствуют, в частности, находки тысяч медных местных монет мелких номиналов). В политическом же отношении Согд того периода представлял собой конгломерат мелких княжеств, среди которых выделялись несколько более сильных и влиятельных, как, например, Самаркандское, владетель которого носил титул «царя Согда». Княжества Согда составляли часто союзы и конфедерации, но при этом каждый владетель преследовал обычно свои корыстные цели и, не задумываясь, когда это представлялось ему выгодным, готов был выступить вместе с недавними врагами против своих бывших союзников. Эта-то раздробленность Согда (и всей Средней Азии вообще) и своекорыстие местных князей во многом облегчили арабам завоевание среднеазиатского Междуречья.

Наиболее полную картину культуры и быта согдийского и среднеазиатского вообще города накануне арабского завоевания дают сейчас раскопки древнего Пенджикента — столицы самого восточного из согдийских княжеств в долине Зеравшана. Здесь, на окраине районного центра Таджикской ССР — г. Пенджикента, лежащего менее чем в 60 км к востоку от Самарканда, начиная с 1947 г. ежегодно ведет раскопки Таджикская археологическая экспедиция, организованная и первоначально возглавляемая проф. А. Ю. Якубовским; после его смерти раскопками Пенджикента руководит ленинградский ученый А. М. Беленицкий. В результате четвертьвековых раскопок изучена примерно четвертая часть площади этого раннесредневекового города и открыто много бесценных произведений согдийского искусства.

Древний Пенджикент состоял из окруженного крепостной стеной «собственно города» — шахристана, расположенной к западу от него на вершине холма сильно укрепленной цитадели — кухендиза, а также загородных построек к востоку и «города мертвых» — некрополя — к юго-востоку от шахристана. Площадь этой столицы одного из княжеств Согда была невелика: шахристан и цитадель, вместе взятые, зани-



143. «Сцена оплакивания». Роспись храма в Пенджикенте.  
Прорисовка

мали 14 га, а весь город, включая пригород и некрополь, всего 19 га.

Многочисленные сооружения и постройки, исследованные в древнем Пенджикенте, были возведены из крупного (до 50 см в длину) сырцового кирпича и пахсы, надрезанной на большие (до 1 м по стороне) блоки.

Наиболее полно можно сейчас судить об архитектуре и монументально-декоративном убранстве пенджикентских храмов и жилищ знати. Храмов в древнем Пенджикенте раскопано два, причем оба они располагались рядом, на западной стороне большой городской площади, и по основным принципам своего устройства были близки друг к другу (илл. 139): каждый храм состоял из довольно крупного



144. Парадный зал дома знатного персиджикентца.  
VII—VIII вв. Реконструкция

прямоугольного двора, окруженного стеной и рядом разнообразных помещений, в центральной части, поднятой на высокую платформу. Центральная часть каждого храма включала расположенный на восточном краю шестиколонный айван, сливающийся с лишенным восточной стены четырехколонным залом, замкнутое святилище (к западу от зала) и коридор (или ряд помещений), охватывавший зал и святилище с юга, запада и севера и соединявшийся с айваном. С востока к айвану из двора вел лестничный или покатый пандусный подъем.

Один из храмов (южный) погиб в огне пожара, другой был покинут. В результате в центральной части первого храма безвозвратно погибла стенная живопись, но сохранились обугленные деревянные детали архитектуры, а во втором — было растащено или сгнило дерево, но относительно хорошо сохранились стенные росписи. Во втором (северном) храме до нас дошли также остатки убранства цент-



рального входного айвана храмовой ограды; во двор каждого храма с востока, со стороны площади, вело два или три входа, оформленных легкими деревянными айванами. Все это позволило дать убедительную реконструкцию общего облика пенджикентских храмов (илл. 140).

Храм как бы раскрывался на восток, навстречу первым лучам восходящего солнца, которые были обожествлены под именем Митры еще в доахеменидское время; это божество почитали помимо раннесредневекового Согда многие ираноязычные народы, культ его был распространен в Кушанском и Парфянском царствах, почитание Митры римские легионеры занесли с Востока в пределы Римской империи (вплоть до далеких Британских островов). В соответствии с общей ориентацией храма, на восток был обращен и центральный входной айван северного храма. Айван был украшен глиняными раскрашенными рельефами, по технике и по характеру изображений восходящими к традициям кушанского искусства.

Рельефы тянулись вдоль всего айвана, переходя с одной стены на другую и разрываясь лишь в центре, где находилась дверной проем. Внизу рельефы доходили до поверхности суф, окаймлявших все помещение. Вверху поднимались, вероятно, до верха стен. Лучше сохранилась левая, южная половина рельефов. Здесь, начиная от края южной стены почти до самой двери (посредине западной стены), располагалась единая композиция: водный простор со спиральными завитками волн, ограниченный слева и справа бугристыми берегами (передача воды была подчеркнута раскрашенной в синий цвет; следы ее видны в разных частях рельефа). В воде плавают всевозможные существа. Особенно выразительны персонажи на южной стене айвана; слева, вероятно, из подводного грота высовывается голова чудовища, разинутой зубастой пастью заглатывающего двух небольших рыб, правее, в центре стены, помещена могучая фигура тритона, существа с телом человека и рыбьими хвостами вместо ног (илл. 141), а у правого края стены за спиной плывущего влево дельфина встают из волн две фигу-



145. Резная деревянная фигура из Пенджикента.  
VII—VIII вв.



146. Арфистка. Роспись «черного зала»  
в Пенджикенте

ры — мужского божества с трезубцем в правой руке и, за его спиной, водной богини. Головы тритона и божеств не сохранились, остальные изображения тоже повреждены, но общий характер композиции и отдельных персонажей достаточно ясен: перед нами известные по кушанской и послекушанской иконографии образы индийского чудовища — макары и заимствованных еще из античного искусства и мифологии тритона, дельфина, Посейдона (Нептуна) и Неренды, а вся композиция в целом — рельеф в честь водной стихии, в данном случае, возможно, в честь зеравшанских вод (сходная композиция известна по каменному рельефу IV—V вв. из Индии, посвященному водам рек Ганга и Джамны).

Правее композиции с водным простором у входа во двор храма сохранилась выступающая по пояс над суфой фигура человека, поддерживающего тумбовидную подставку (илл. 142). По другую сторону от двери были найдены остатки второй симметрично расположенной фигуры. По-видимому, обе эти фигуры служили украшением входа: на подставках, которые они поддерживали, скорее всего, размещались фигурки, протягивающие навстречу друг другу руки, держащие ветви или венок (композиции с таким украшением наличников двери известны в ряде памятников эллинистического Востока)

Весьма характерна и натуралистичная трактовка ключиц и передача складок одежды этой фигуры, явно выполненной мастером, хорошо знакомым с традициями кушанского искусства.

Еще более красочно и богато были украшены айван и центральный, лишенный восточной стены, зал основной части храма. Расписанные яркими разноцветными красками снизу доверху стены этих помещений; резные и, по-видимому, раскрашенные деревянные балки перекрытия, капители и стволы деревянных колонн; крупные глиняные статуи, сидящие в глубине зала, в нишах, по обе стороны от двери в доступное лишь немногим святилище (там, очевидно, находилась главная статуя божества), — все это ве-



147. Демоны. Роспись «синего зала» в Пенджикенте

ликолепие было хорошо видно со стороны площади и производило, безусловно, сильное впечатление и на горожан и на гостей древнего Пенджикента.

О характере росписей основных храмовых помещений позволяют судить остатки стеной живописи, найденные в южном храме, в частности, знаменитая «сцена оплакивания» (илл. 143), живо напоминающая изображения на оссуариях из Ток-калы. Но, в отличие от хорезмийских изображений, пенджикентская «сцена оплакивания» выполнена опытным художником-профессионалом, да и оплакивается здесь, вероятно, не простой смертный. Покойник также изображен здесь в центре композиции лежащим в специаль-





148. Борьба с драконом. Росписи «синего зала» в Пенджикенте







149. Роспись яруса «синего зала» в Пенджикенте. Прорисовка  
 150. Притча о гусе, несущем золотые яйца. Роспись в Пенджикенте.  
 Прорисовка

ном погребальном павильоне или шатре на фоне стены здания или города. Вокруг истязают себя плакальщики и плакальщицы: одни рвут на себе волосы, другие надрезают мочки ушей, третьи царапают щеки. Одни из них — светлокожие, с овальными лицами — несомненно согдийцы. Лица других выкрашены в желто-коричневый цвет, в них подчеркнуты выступающие скулы и удлиненные раскосые глаза: это, по-видимому, тюрки и другие народы монголоидного типа. Усопшего, таким образом, оплакивают обе известные согдийскому художнику человеческие расы: европеиды и монголоиды, то есть весь известный ему мир. Но

мало того. В оплакивании принимают участие и божества, чьи изображения располагались по сторонам от центральной группы. Справа находились божества мужские (эта часть росписи сохранилась очень плохо), слева — женские. Их изображения по размеру значительно больше, чем фигуры людей, вокруг их голов видно сияние нимба, а у одной из них (самой близкой к группе людей) из правого плеча выходят две руки: богиня явно представлялась многорукой. В целом согдийцы и тюрки, боги и богини, изображенные в этой сцене всемирной скорби, оплакивают, видимо, согдийское божество умирающей и воскресающей природы, сведения о котором содержатся и в сообщениях письменных источников.

Пенджикентский храм был, скорее всего, посвящен местному языческому культу обожествленных сил природы. В оформлении же его тесно переплелись требования и запросы раннесредневекового согдийского общества и древние культурные и художественные традиции. Говоря об убранстве входного айвана, мы уже отмечали в нем элементы, восходящие к кушанскому искусству. Композиционно «сцена оплакивания» также находит себе иконографические прототипы в буддийском искусстве кушанского периода. Планировка основной части храма с обходными коридорами напоминает древние культовые постройки Средней Азии и Ближнего Востока (в частности, храмы Кара-тепе). К этому следует добавить, что в центральном зале южного храма все четыре деревянные колонны имели каменные базы, состоящие из квадратной плиты и торовидной подставки: традиция баз такого типа, как мы уже отмечали, восходит к ахеменидской архитектуре. Однако в целом пенджикентские храмы предстают перед нами как памятники своеобразного и неповторимого согдийского искусства.

Еще более ярко черты самобытной художественной культуры раннесредневекового Согда отразились на архитектурном убранстве жилищ пенджикентской городской знати. Такие жилища (точнее, жилые комплексы), каждое примерно из десяти-пятнадцати помещений, пристроенных

впритык один к другому, составляли основу монументальных городских кварталов древнего Пенджикента. Жилища часто насчитывали два, а изредка и три этажа и включали своеобразную гостиную — парадный зал, помещение с винтовым пандусом или лестницей и, наконец, сводчатые помещения. Среди последних были высокие и довольно широкие (до 4 м в ширину) парадные коридоры, и кладовые с вкопанными под пол огромными сосудами — хумами, и небольшие плохо освещенные каморки для слуг или рабов.

Особое значение придавалось убранству парадного зала. За многие годы раскопок в Пенджикенте исследованы остатки нескольких десятков таких помещений и получен материал, позволяющий дать реконструкцию их облика (илл. 144). Это более или менее крупное замкнутое помещение с входом посередине одной из стен имело плоскую деревянную кровлю с большим световым люком в центре и четыре деревянные колонны. Вдоль всех стен зала тянулись суфы, а прямо против входа обычно располагалось место почетного сиденья. Балки перекрытия, капители, а отчасти, возможно, и стволы колонн и деревянные фризы, тянувшиеся по верху стен, были украшены художественной резьбой. Суфы и пол покрывали ковры и цветные ткани. А всю поверхность стен, от суфы до деревянного фриза, занимали многоцветные росписи.

Резьба по дереву включала как геометрические и растительные узоры, так и изображения божеств, людей и животных, выполненные в виде барельефов или почти объемных (приставных) статуй. Среди барельефных изображений встречаются пышные цветы, сходные с сасанидскими, божества, иконографически восходящие к кушанскому, ближневосточному и эллинистическому искусству. О знакомстве с индийским искусством свидетельствуют резные фигуры танцовщиц или карнатид. Танцовщица (илл. 145) изображена в характерной изогнутой позе с левой рукой на бедре; правая рука была, очевидно, поднята вверх. Ее фигуру украшали ожерелья и подвесные бубенчики, а на бедрах изображены, вероятно, легкие ткани и ленты.





151. Юноша и девушка на конях. Роспись в Пенджикенте, VII—VIII вв.

Росписи, украшавшие стены парадных залов, а в ряде случаев и ведущих к ним парадных коридоров, отличались и по качеству исполнения, и по краскам, и по сюжету. Но все они, за редким исключением, представляли собой сцены, иллюстрирующие какие-либо повествования. Наиболее ясна сейчас композиционная схема росписей парадных залов. Живопись в них размещалась по твердо установленному канону.

Напротив входа, над местом почетного сиденья, во всю высоту стены изображалась огромная фигура центрального персонажа, восседавшего на своеобразном троне в виде лежащего зверя. К сожалению, росписи в центральных частях стен сохранились хуже, чем в углах, и до нас не дошло ни одного достаточно полного изображения этого персонажа. Поэтому пока остается лишь гадать, что это — божество-покровитель, легендарный предок хозяина жилища, какой-либо царь или герой. По обе стороны от трона размещались, видимо, фигуры музыкантов. Одно из таких изображений — знаменитая пенджикентская арфистка (илл. 146); на матово-черном фоне оконтуренная четкой линией стоит в полный рост, перебирая струны арфы, переданная необычайно изящно женщина с нимбом вокруг головы. Художник тщательно прорисовал детали легкой нарядной одежды этой «божественной» музыкантши, богатый головной убор, серьги в ушах и браслеты на руках, подчеркнул прическу с двумя косичками, спускающимися вниз по обеим сторонам лица.

Все же остальные поверхности стен снизу доверху были заняты тянувшимися один над другим горизонтальными поясами, состоящими из серий рисунков, связанных между собой единым сюжетом. Эти красочные повествования во всех открытых залах рассказывают примерно об одном и том же: о боевых подвигах, победных пиршествах и торжественных приемах. Но герои повествований в каждом зале свои собственные, отличные от изображенных в залах других жилых комплексов. По-видимому, росписи зала были как-то связаны с историей или генеалогией семьи хозяев



152. Вельможи. Роспись дворца в Самарканде.  
VII в. Копия



153. Вельможа. Деталь росписи дворца в Самарканде.  
VII в. Копия





154. Вельможа. Деталь росписи дворца в Самарканде.  
VII в. Копия





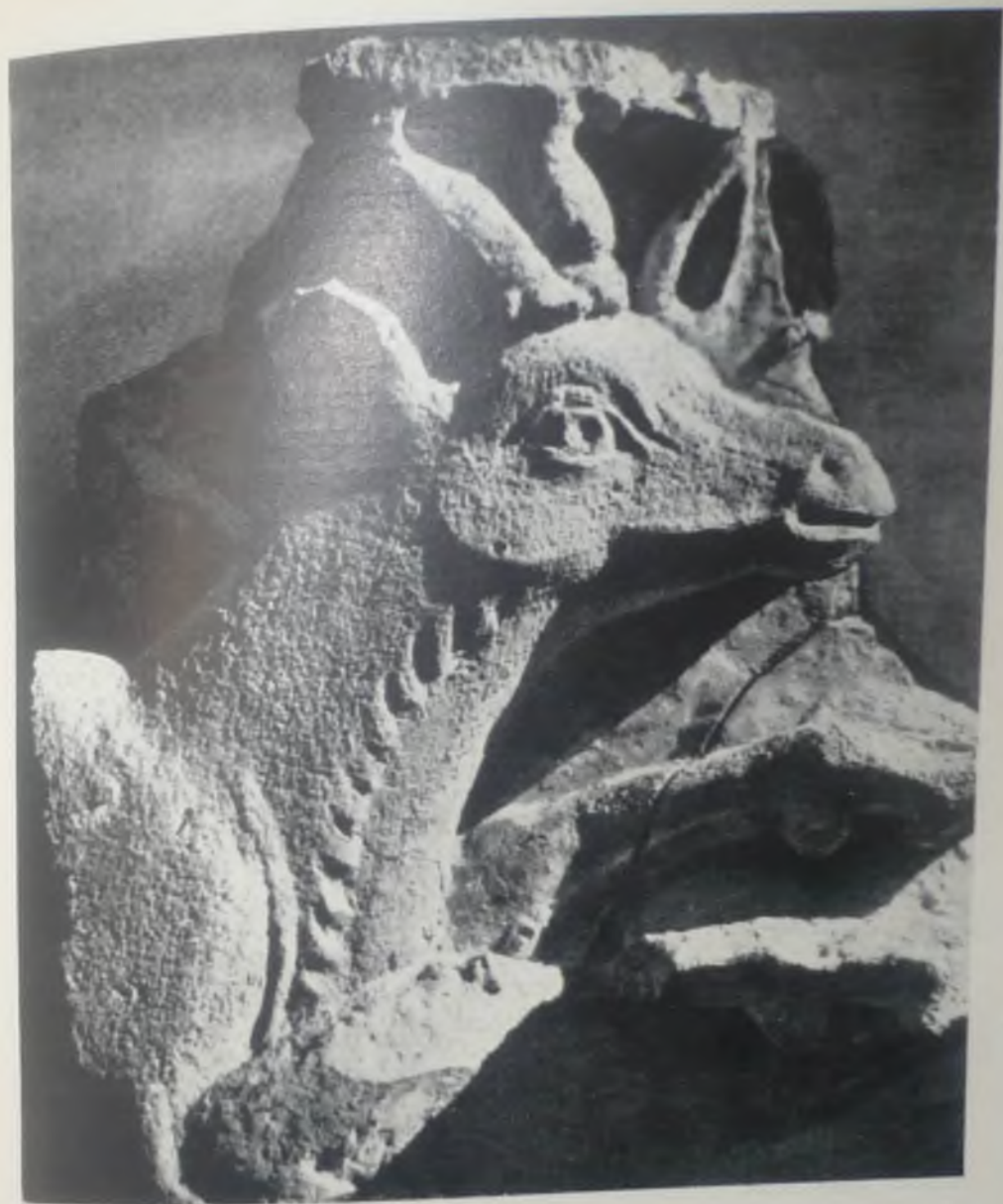
155. Росписи «индийского зала» в Варахше. Деталь. VII—VIII вв.







156. Двор и арочный айван дворца в Варахше. Реконструкция  
157. Цитадель в Варахше. Реконструкция. VII—VIII вв.



158. Голова джейрана. Рельеф из Варахши. VIII в.

жилища и повествовали о легендарных подвигах их предков или покровителей.

Характер пенджикентских росписей легко предстает в живописном убранстве «синего зала», где до нас дошли пять последовательных сцен нижнего яруса и часть еще двух верхних поясов, высотой примерно в один метр каждый. Кроме того, по низу стен, непосредственно над суфой, тянется невысокий (до 60 см) бордюр, который также состоял из ряда сюжетных сцен. Дошедшие до нас сцены нижнего пояса начинались сразу же влево от входа, помещавшегося здесь посреди западной стены, занимали северную часть этой стены, затем переходили на северную стену и заканчивались на восточной стене, доходя до того места, где в древности размещалась, очевидно, центральная часть композиции (с огромной фигурой и музыкантами). В первой из этих сцен герой верхом на гнедом коне, во главе дружины, направляется вправо, навстречу опасностям и подвигам. (На том же коне, с тем же вооружением и в той же одежде мы видим этого витязя и во всех остальных сценах.) Правее, в самом углу, так, что половину сцены художнику пришлось изобразить на западной, а вторую — на северной стене, он схватился в единоборстве с другим всадником: тот поднял над головой обнаженный меч, но герой набросил на него аркан и вот-вот сбросит его наземь. В двух следующих сценах (илл. 148) витязь сражается с фантастическим драконом — грозным крылатым существом с головой льва, телом змеи и могучими человеческими руками. Дракон еще и огнедышащий (во всяком случае, из ран на его теле вырываются языки пламени), а на голове, венчая прическу, у него помещен человеческий череп. В первой из этих сцен дракон своим змеиным телом обвил ноги богатырского коня, а самого витязя схватил за плечи. Герой, правда, успел в двух местах рассечь тело своего грозного врага, но, в общем, исход битвы пока еще явно не ясен. Однако все, конечно, окончилось благополучно: в следующей сцене дракон изображен поверженным ниц, а витязь — во главе своей дружины гордо едущим вперед, на новые подвиги.





159. Рельеф из Варахши. VIII в.

Один из них представлен далее, в восточном углу северной стены. На сей раз это схватка с демонами-дивами. Витязь встретился в конном поединке, вероятно, с их предводителем, дружина — с остальным воинством. Художник, как и в передаче дракона, в изображении демонов следует, очевидно, народным представлениям. На голове у чудовищ рога, ноги у них козлиные. Особенно свирепы выражения лиц двух демонов, летящих в бой на крылатой двухколесной колеснице, причем прическа у одного из них украшена изображением черепа (илл. 147).

Такой же повествовательный характер носили и дошедшие до нас сцены верхних ярусов (илл. 149), где изображены схватка двух конных отрядов, направляющиеся куда-то всадники, сцена торжественного приема или встречи



160, 161. Плакальщицы. Терракоты из Согда. VI—VIII вв.

(с маленькой фигуркой арфистки), группы стоящих и идущих людей в богатых одеждах.

Плохая сохранность верхних ярусов не позволяет пока что определить, объединялись ли сюжетно эти росписи с повествованием первого пояса. Однако уже сейчас ясно, что меньшие по размеру изображения на нижнем бордюре «синего зала» и других парадных залов в жилищах пенджикентской знати не были связаны не только с сюжетом основных поясов, но и между собой: здесь помещались сценки, иллюстрирующие разнообразные короткие рассказы и притчи, в том числе такие, которые запечатлены в знаменитом индийском сборнике «Панчатантра» (сцена, изображающая зайца, хитроумными речами убедившего прыгнуть в глубокий водоем льва и тем избавившего зверей от тира-



162, 163. Всадники. Терракоты из Согда. VI—VIII вв.

нии) или же известны еще из басен Эзопа (сцена, повествующая о жадном хозяине гусыни, несущей золотые яйца, решившем, убив птицу, сразу завладеть большим запасом золота, но на деле лишившемся источника обогащения — илл. 150). В росписях, украшавших жилища знати, встречаются также образы божеств, в том числе и индийского (шивантского) происхождения.

В целом росписи древнего Пенджикента прежде и больше всего повествовательны, причем в храмах сюжеты их обусловлены в основном культовыми представлениями, а в парадных жилых помещениях в первую очередь, очевидно, преданиями эпического характера, популярными короткими рассказами и притчами. Росписи помимо смысловой сюжетной нагрузки преследуют и чисто декоративные



164. Кувшин из Кафыр-калы. VII—VIII вв.  
165. Фигурка из Калан-Нофин. VI—VIII вв.

цели, придавая парадным помещениям особо нарядный и богатый характер. Следует подчеркнуть, что принцип монументально-декоративного убранства древнего Пенджикента рождался в единстве с архитектурным замыслом. К примеру, сочетание парадного зала с длинным и высоким сводчатым коридором. Такие коридоры всегда предшествовали залу: изредка они были украшены росписью, но чаще бывали слабо освещены и лишены росписей. В этих случаях строители создавали особенно сильный контраст между полутемным входным коридором и вдруг открывавшимся перед посетителями хорошо освещенным и ярким парадным залом с разноцветными росписями, резьбой по дереву, коврами, тканями и другими предметами богатого убран-

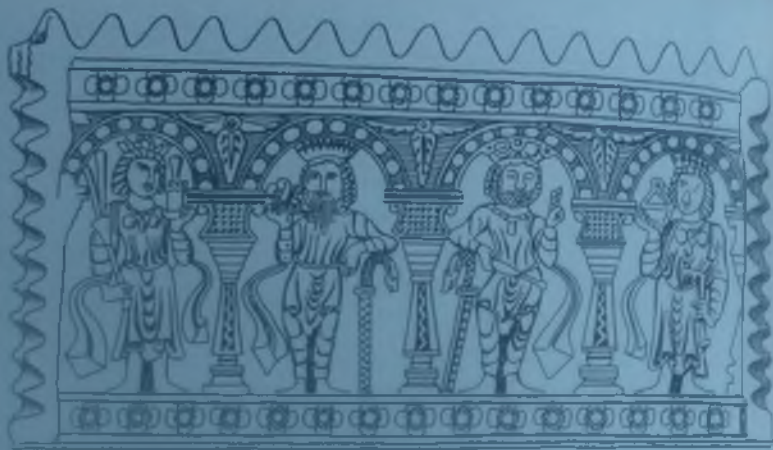


166. Наверхие оссуария из Самарканда.  
VI—VII вв.

ства и быта (в частности, художественной металлической посудой с разнообразными изображениями).

Росписи Пенджикента — замечательные произведения древнего среднеазиатского искусства. Венчая собой многовековую историю монументально-декоративной живописи древней Средней Азии, росписи Пенджикента выполнены в той же технике, что и стенная живопись кушанского периода, — по глиняной штукатурке с ганчевой подгрунтовкой, с мастерским использованием контурной линии и ровной тоновой раскраской рисунка. Создавшие их художники восприняли ряд приемов, образов и композиций как из более древней среднеазиатской живописи, так и из искусства Индии, Ирана и других стран раннесредневекового Вос-





167. Рельеф оссуария из Бия-Наймана. Реконструкция

тока (и не только Востока). Но впитав все это, пенджикентские росписи предстают перед нами все же как своеобразные и неповторимые памятники согдийского искусства кануна арабского завоевания. Их ярко выраженная повествовательность, характер сюжетов и особенности художественного «языка» отличают их и от более ранней и от одновременной с ними живописи других стран и народов.

Пенджикентские росписи органично сочетают в себе тщательную передачу деталей одежды и быта со строго выработанными приемами условной трактовки типажа персонажей, человеческих фигур и поз. Скрупулезно вырисовывая каждое кольцо боевой кольчуги или пластину панциря, деталь конского убора или накладку на пояс, узор на ткани или на золотом сосуде, художники, расписывавшие пенджикентские здания, неизменно изображали героев с одинаково широкими плечами и тонкой осинной талией. Позы персонажей обычно изящны и даже манерны. В то же время определенным повторяющимся сюжетным ситуациям всегда соответствуют одни и те же позы. Так, например, побежденные в конной схватке одинаково падают назад, пронзен-

ные копьем врага, запрокинув правую руку, убитые одинаково лежат на поле битвы ничком под ногами устремившихся вперед лошадей (ср. илл. 149).

Остатки стенных росписей в Пенджикенте обнаружены уже во многих десятках помещений, а занимаемая ими площадь насчитывала много сотен квадратных метров. Раскопки же в других согдийских городских центрах позволяют утверждать, что Пенджикент отнюдь не был каким-то феноменом и что обилие стеной живописи было характерно в то время для общественных и парадных построек и помещений согдийцев вообще. Близкие пенджикентским стеновые росписи повествовательного характера были открыты и во дворце самаркандского владельца на городище Афрасиаб. Здесь, в частности, запечатлена сцена торжественного приема, в котором участвуют разодетые в богатые парадные одежды представители знати (илл. 152), качество исполнения их фигур и лиц (илл. 153, 154) не только не уступает, но и превосходит большинство пенджикентских изображений. Находки на Афрасиабе особенно ценны тем, что росписи здесь сопровождаются согдийскими надписями, расшифровка и анализ которых смогут, очевидно, дать более четкое представление о содержании изображенных сцен. Росписи такого же характера обнаружены и в резиденции бухарских владельцев на городище Варахша (раскопки В. А. Шишкина) и во дворце правителей Уструшаны в Шахристане (раскопки Н. Н. Негматова), причем в последней среди прочих картин была открыта сцена с изображением волчицы, кормящей двух младенцев, иконографически восходящая, безусловно, к статуе римской капитолийской волчицы с Ремом и Ромулом.

Уникальный характер носило живописное убранство одного из парадных залов дворца в Варахше. Стены этого зала, который по праву можно назвать «индийским», украшали росписи, которые не рассказывали о каких-либо событиях, а только напоминали о не столь уж далекой Индии. На ровном красном фоне здесь были ритмично размещены живописные группы: царственный охотник верхом на слоне



168. Серебряная чаша со сценами свадебного пира.  
Деталь. VI—VII вв.

сражается с нападающими на него хищниками — парой барсов (илл. 155), тигров или фантастических грифонов. Вместе с царем сражается с хищниками слуга (он изображен значительно меньшим по размеру), сидящий на голове слона. Украшения одежды и, главное, изображение слонов — все это придает залу именно «индийский» характер, хотя художник, расписывавший этот зал, никогда в жизни не видел, вероятно, живого слона. Слон изображен им таким же по величине, как хищники, края ушей у слона напоминают кружевную кайму, бивни же растут не из верхней, а из нижней челюсти. К тому же на каждом из слонов надета обычная конская сбруя с удилами и даже со стремянами. И все эти несуразности при необычайной тщательности в передаче знакомых художнику деталей одежды и конского убранства!

Дворец в Варахше дал нам и еще один вид архитектурного декора — резьбу по ганчу. Резной ганч служил здесь



169. Серебряная чаша со сценами свадебного пира.  
Деталь. VI—VII вв.

для украшения открытого парадного двора с тройной аркой (илл. 156). К сожалению, резной ганч из варахшинского дворца дошел до нас в сильно фрагментированном виде. причем все его фрагменты, за исключением лишь одного куска, найдены упавшими со стен. Таким образом, о сценах и композиции в целом резного декора из ганча мы можем только гадать. Однако основные его элементы — те же, что и в росписях и глиняной скульптуре: изображения божеств или обожествленных персонажей (см. фигуры над боковыми арками на илл. 156), людей (илл. 159), животных (илл. 158), растений и всевозможных (растительных и геометрических) узоров.

Раскопки в Варахше позволили также определить, как выглядели цитадели согдийских городов той эпохи. Вознесшаяся на высокую платформу из пахсовых блоков, с гофрированными стенами и ступенчатыми зубцами поверху цитадель Варахши (илл. 157) напоминает уже известные нам

замки других среднеазиатских областей. Много общих черт с усадьбами Тохаристана, Мерва и Хорезма V—VIII вв. обнаруживают и согдийские дома-усадьбы.

Довольно большим числом памятников представлено сейчас и художественное ремесло раннесредневекового Согда.

В отличие от Мерва, Хорезма, равно как и областей Ближнего Востока и Индии, где производство терракот в период раннего средневековья прекратилось, в Согде искусство корoplastики продолжало существовать. Среди согдийских терракот этого периода немало таких, которые отражают древние художественные традиции, восходящие еще к эпохе эллинизма, как, например, головки сатиров.

Большую группу терракот Согда VI—VIII вв. составляют фигурки всадников верхом на лошадях, слонах, баранах, а то и фантастических животных. В лучших из них (илл. 162, 163) тщательно передаются антропологический тип персонажа, детали одежды и вооружения. Менее многочисленны выразительные фигурки плакальщиц (илл. 160, 161), находящие себе аналогии в пенджикентской «сцене оплакивания» и росписях на оссуариях из Ток-калы.

Характерный тип согдийца передают скульптурная голова, венчающая крышку терракотового оссуария (илл. 166), и рельеф, украшающий кувшин (илл. 164) из Кафыркалы (в окрестностях Самарканда): кувшин, изготовленный из глины, был обсыпан слюдой, он как бы заменял дорогую металлическую посуду.

Стремлением к передаче типичного облика согдийской женщины отмечена небольшая бронзовая статуэтка (илл. 165), найденная В. Г. Лукониным при раскопках небольшого замка Калан-Нофии (к юго-востоку от Пенджикента): для нее характерна также скрупулезность в изображении прически (с уже известными нам косичками по обеим сторонам лица) и одежды с оторочками.

Широко известные оссуарии из Бия-Наймана (небольшого селения, лежащего примерно на полпути между Самаркандом и Бухарой) были изготовлены мастером, хорошо знакомым с сасанидским искусством. Чаще всего стенки





170. Серебряный кудрин с изображением верблюда. VII в.

этих оссуариев были украшены изображением четырех арок со стоящими в них фигурками (илл. 167), скорее всего, символизирующими четыре «священные стихии»: огонь, воду, землю и воздух. По композиции и ряду деталей эти изображения следуют сасанидской иконографии, живо напоминая, в частности, серебряный кувшинчик, найденный в Лимаровке (ср. илл. 133).

Весьма разнообразны также дошедшие до нас произведения согдийской торевтики V—VIII вв. Среди них тонкостенные серебряные чаши V—VI вв. с розеткой на дне и растительным ложчатым узором на стенах по технике исполнения и характеру орнаментации напоминают хорезмийские. С другой стороны, хранящаяся в Эрмитаже чаша с изображением сцены пира тесно связана с тохаристанской торевтикой и, в частности, с чашей со сценами из драм Еврипида (ср. илл. 129).

На стенках этой чаши (илл. 168, 169) мы видим (в нижней ее половине) античные, вплоть до Геракла, персонажи, а рядом (в верхней части) изображения князя и его подруги, которые являются как бы прямой репликой росписям Балалык-тене. В то же время по ряду характерных деталей (в частности, по типу посуды, изображенной в руках у ирригующих и их слуги) и по согдийской надписи (выполненной под позолотой, на поле, оставленном для надписи) эту чашу мы вправе относить к Согду VI — начала VII в. Кувшин же с крылатым верблюдом (илл. 170), аналогичным изображенному на стене одного из варахшинских дворцовых залов, наряду с растительным узором (на узких сторонах — под носиком и вокруг ручки), близким орнаменту на крышке бия-найманских оссуариев, украшен (по верху и низу) чеканным узором, сходным с китайскими.

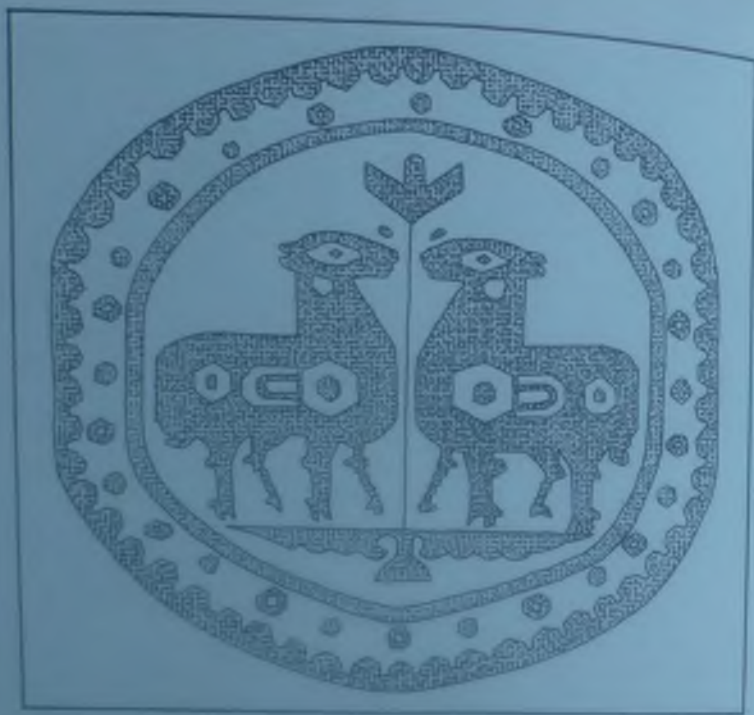
По технике и стилистическим особенностям выделяется серебряное блюдо со сценой поединка (илл. 171), перекликающейся с изображением на пенджикентских росписях. Знаток среднеазиатской торевтики В. И. Маршак, специально изучавший это блюдо, полагает, что оно изготовлено в Согде в VII в., раньше пенджикентской живописи, и



171. Серебряное блюдо. Сцена поединка. VII в.

восходит к не дошедшей до нас миниатюре, иллюстрирующей какой-то литературный сюжет. На блюде показан не только заключительный эпизод, когда сражающиеся взялись за последнее их оружие (один — за копьё, второй — за лук), но и весь ход поединка — с заменой вышедших из строя булав, мечей и секир.

Образцы согдийских художественных тканей стали известны в науке совсем недавно, после того как в 1959 г. была



172. Согдийская ткань из г. Юн. VI—VII вв.  
Прорисовка.

опубликована работа американских ученых — специалиста по истории шелкоткачества Д. Шеперд и крупнейшего исследователя иранских языков В. Хеннинга. Первая обнаружила, а второй прочитал на одной из древних тканей, хранящейся в соборе г. Юн. в Бельгии (илл. 172), согдийскую надпись VII в. с обозначением размера и сорта («занданечи», по названию одного из бухарских селений — Зандана) этого куска шелка. Дальнейшие исследования позволили Д. Шеперд выделить по техническим и стилистическим особенностям 11 тканей «занданечи», хранящихся в музеях и других хранилищах (главным образом церковных) Западной Европы. Работами советских ученых теперь выявлено уже около пятидесяти шелков — «занданечи», в том



173. Согдийская ткань из Мошевой Балки. VI—VII вв.  
Прорисовка.

числе более двадцати образцов в могильниках Северного Кавказа, на торговой трассе, соединявшей Среднюю Азию с Византией.

Исследователями определены основные технические и стилистические особенности согдийских тканей VI—VIII вв. Так, в частности, для них были характерны медальоны с симметричным, как бы зеркально удвоенным рисунком. Рассчитывая в значительной мере на международную торговлю, согдийские мастера нередко украшали свои изделия в «сасанидском», китайском и византийском вкусе. Так, одна из тканей, найденная на Кавказе, по определению А. А. Иерусалимской, следует образцам сирийско-египетских шелков Византии VI—VII вв. На этой ткани

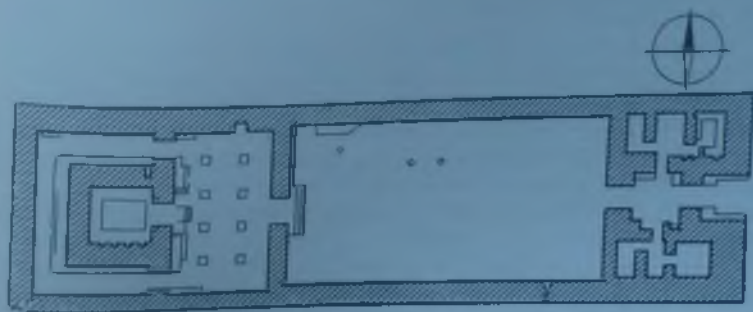
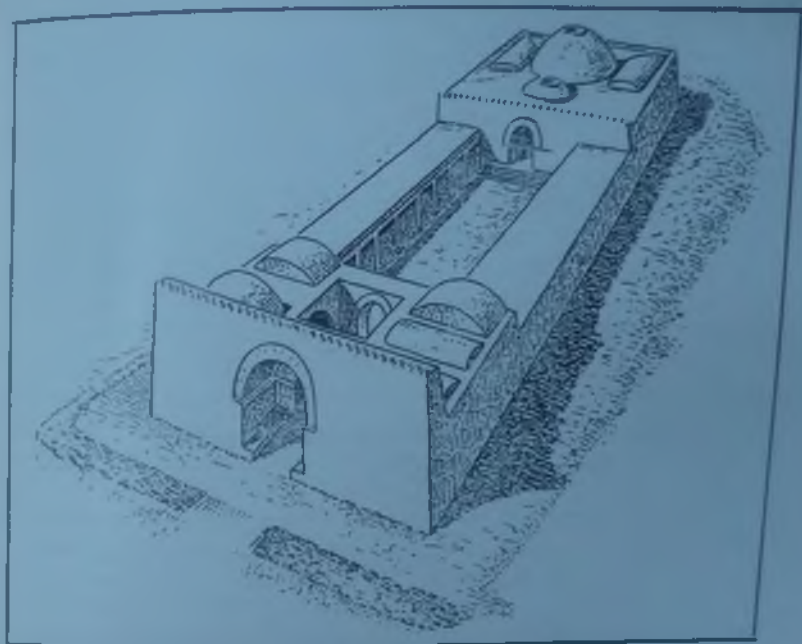


(илл. 173) в медальоне с бордюром, украшенным стилизованной гирляндой из цветов лотоса — характерным мотивом византийских шелков, помещено изображение сцены жертвоприношения Авраама, восходящее к коптским тканям византийского Египта, но переданное здесь в зеркальном удвоении.

## ОБЛАСТИ СЕВЕРО-ВОСТОКА

Северо-восточные области Средней Азии — Чач (район современного Ташкента), Фергана, Семиречье (север Киргизии и юг Казахстана) — в VI—VIII вв. находились под сильным культурным влиянием Согда. Будучи затронуты волнами согдийской колонизации и находясь на путях деятельности согдийских купцов, эти области в то же время наиболее сильно подверглись и воздействию древних тюрков, чье политическое господство здесь сопровождалось нередко и расселением в этих областях тюркских племен и родов, о чем, в частности, свидетельствуют неоднократные находки в Фергане тюркских рунических надписей на предметах быта, а в Чаче и Семиречье — курганные погребения тюркских воинов. Нельзя также забывать, что в VI—VIII вв., когда эти области оказались вовлеченными в широкие международные связи тюркских каганов и согдийских купцов, здесь нередко бывали торговцы, буддийские паломники, дипломаты из Восточного Туркестана, Китая и Византии. Известно также, что в Семиречье нашли себе приют бежавшие от религиозных преследований сасанидских властей Ирана сирийские христиане — несториане и что здесь же, под Таразом (ныне г. Джамбул), находилось небольшое селение китайцев — военнопленных, пригнанных сюда по приказу тюркских каганов.

Как показали раскопки советских археологов, во всех этих областях среднеазиатского севера в VI—VIII вв. существовали города и монументальные постройки, напоминавшие согдийские как по строительным материалам и приемам, так и по общему облику и архитектурному декору, отразившие в то же время знакомство местных мастеров



174, 175. Буддийский храм в Ак-Бешиме. VI—VIII вв. Внешний вид (реконструкция) и план



176. Буддийский храм в Ак-Бешиме. Внутренний вид.  
Реконструкция

с культурными и художественными традициями многих стран и народов, от Византии на западе до Китая на востоке.

Для характеристики культуры и искусства Семиречья этого периода весьма показательны городище Ак-Бешим в долине реки Чу на севере Киргизии, где в ходе раскопок были, в частности, найдены остатки двух буддийских храмов, христианской церкви с кладбищем и замка с расположенным по соседству погребальным склепом с захоронениями в оссуариях.

Лучше всего мы можем сейчас судить об архитектуре и убранстве обнаруженных в Ак-Бешиме буддийских храмов. Первый из них, раскопанный в 1953—1954 гг. Л. Р. Кызласовым (илл. 174, 175), — это большой архитектурный комплекс, состоящий из группы предвратных помещений, двора и приподнятой на высокую платформу основной постройки. Планировка двора имела четкую прямоугольную форму, по сторонам размещались многоколонные айваны.

Основная культовая часть ак-бешимского храма состояла из восьмиколонного зала, в который из двора вела широкая сырцовая лестница, замкнутого святилища, соединенного с залом еще одной лестницей, и коридоров, окружавших святилище с трех сторон. В святилище, в прямоугольном углублении, в древности стояла крупная бронзовая ста-

туя Будды (от нее сохранились лишь отдельные обломки). Возможно, что в святилище располагались и другие металлические статуи, а на стенах висели ткани с буддийскими изображениями. Еще более парадным было убранство храмового зала (илл. 176). Восемь высоких, стройных деревянных колонн поддерживали его кровлю со световым люком в центре. По обе стороны от арочного входа в святилище на специальных постаментах восседали глиняные, обмазанные ганчем и ярко раскрашенные статуи. Раскрашенные рельефы покрывали, по крайней мере частично, и колонны, и капители, и балки перекрытия. На стенах же и в каких-то участках потолка располагались росписи, нанесенные на глиняную штукатурку с ганчевой подгрунтовкой. Преобладали росписи с растительными и геометрическими узорами, но имелись также и сюжетные буддийские изображения. Такие же росписи украшали стены и сводчатые потолки обходных коридоров, вдоль стен которых на суфах, как и в галереях Аджина-тепе, размещались группами и поодиночке глиняные буддийские скульптуры.

Планировка и устройство основной части ак-бешимского храма — с замкнутым святилищем, обходными коридорами и многоколонным залом — несколько напоминают храмы Пенджикента и более ранние культовые постройки кушанской Бактрии. Однако ближе всего этот, как и второй ак-бешимский храм, раскопанный в 1955—1958 гг. Л. П. Зяблиным, оказались все же к буддийским памятникам Восточного Туркестана. С ними же увязывается, вероятно, и буддийская постройка возле селения Красная речка в той же долине реки Чу при раскопках которой в 1962 г. П. Н. Кожемяко в одном из коридоров была найдена лежащая на постаменте, как и в Аджина-тепе, гигантская глиняная статуя Будды. С буддийскими памятниками Восточного Туркестана сближается и глиняная раскрашенная скульптура из буддийского храма в Куве (Фергана), раскапывавшегося в 1957—1958 гг. В. А. Булатовой. Само здание храма здесь сохранилось плохо, а скульптура дошла до нас в сильно фрагментированном виде. Однако характер и стиль статуи

определяются довольно хорошо. Особенно выразительна была крупная статуя Будды (вдвое превышающая человеческий рост). Она сохранилась только до плеч и с одной рукой, но и этого достаточно, чтобы утверждать, что статуя (как и ряд иных фигур, дошедших до нас в обломках) была выполнена со строгим соблюдением канонов буддийского искусства.

С северо-восточными областями Средней Азии следует, вероятно, связывать ряд памятников раннесредневековой тюркетики. К художественным сосудам, которые, скорее всего, были изготовлены в этих областях, следует, по-видимому, отнести знаменитое серебряное с позолотой блюдо, найденное в селении Аниковское на Урале и ныне хранящееся в Эрмитаже. Это блюдо (илл. 177), по определению Б. И. Маршака, изготовлено по форме, отлитой с блюда VII—VIII вв.

Сюжет его изображения — сцены, иллюстрирующие библейскую книгу Иисуса Навина, в частности, осада Иерихона. Однако в иконографии помимо христианской традиции прослеживаются местные (изображение замка, вооружения, одежды воинов и конской сбруи) и, возможно, буддийские черты.

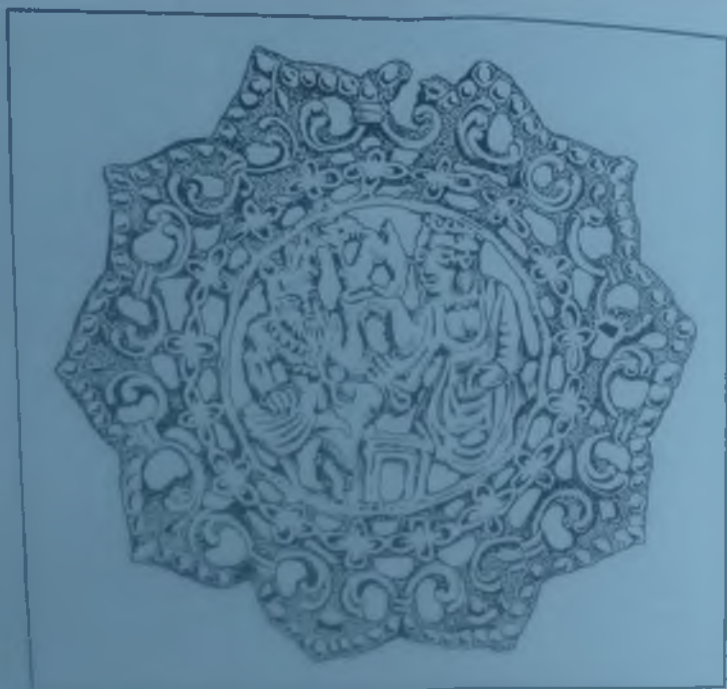
Для характеристики художественного ремесла северо-востока Средней Азии материалов пока еще мало. Однако находки в Чаче и Семиречье овальных оссуариев с наклепными и прочерченными растительными и геометрическими узорами, равно как и некоторые формы сосудов Чача, Семиречья и Ферганы, сходные с согдийскими, отмечают влияние художественных ремесел и культуры Согда. С кушано-эфталитскими традициями следует связывать бронзовый штамп из Кувы с изображением индийского бога вина и производящих сил природы — Куберы с ритонном в левой руке. Аналогичные изображения Куберы известны в индийских, кушанских и эфталитских изделиях. Однако на кувинском медальоне индийская иконография дополнена кожаным сосудом для вина — бурдюком и кувшином характерной для Средней Азии VI—VIII вв. формы.





177. Серебряное блюдо из села Аниковское.  
VII—VIII вв.

Весьма показательна, по-видимому, и находка в первом ак-бешимском храме наряду с бронзовыми позолоченными ажурными бляхами с изображениями Будды и его учеников такой же бляхи с изображением двух небуддийских персонажей, держащих в руках фигурку верблюда (илл. 178). Местное изготовление кувицкого медальона и ак-бешимских печатей и блях мы можем пока что только предпола-



178. Бронзовая бляха из Ак-Бешима.  
VI—VIII вв.

гать. Но в любом случае их находки свидетельствуют об определенных вкусах жителей городов северо-востока Средней Азии VI—VIII вв.

Говоря об искусстве северо-восточных областей Средней Азии, нельзя не упомянуть и столь своеобразных памятников, как каменные изваяния — балбалы, устанавливавшиеся на курганах (или возле них) вождей тюркских племен и воинов.

Расселившись в степях и горах Семиречья, а отчасти и Чача и Ферганы, древние тюрки не только принесли сюда свой язык и письменность, но и обычай курганных погребений и изготовления для них каменных изваяний. Чаще всего древнетюркские изваяния изображали мужчину-воина с со-



179. Каменное изваяние из Чуйской долины,  
VI—VIII вв.

судом в правой руке. Изображения часто были выполнены невысоким рельефом и не отличались высокой художественностью. Однако среди каменных балбалов встречаются и почти объемные статуи, выполненные мастерами с большим профессиональным умением. Таково, например, надгробие из Чуйской долины (илл. 179). Это изваяние (высотой в 1,5 м) изображает мужчину с мягкими утонченными чертами лица. Скульптор не только точно передал монголоидный облик своего персонажа, форму его бородки и усов, но и его наряд — головной убор с двумя жгутовидными валиками, серьги с шаровидными подвесками, браслет на запястье правой руки, держащей перед грудью круглодонную чашу.

В целом наши сведения об искусстве Чача, Ферганы и Семиречья V—VIII вв. пока что весьма фрагментарны и потому слишком общи. Только дальнейшие открытия и исследования позволят выявить особенности художественной культуры каждой из этих областей и нарисовать более определенную картину их раннесредневекового искусства.

Искусство (как и культура вообще) Средней Азии V—VIII вв. теснейшим образом связано с культурой и искусством кушанского периода, а через него и с традициями еще более ранней поры, вплоть до времени существования Древнеперсидского и Греко-Бактрийского царств. Архитектура этого периода хранит многие достижения предшествующей поры — от использования древних планировочных приемов до применения сводчатых перекрытий и каменных баз колонн древнеперсидского типа. Среднеазиатские художники V—VIII вв. нередко обращаются к древним сюжетам и мотивам: сценам из комедий Еврипида и басен Эзопа, античным образам — Нептуну и Нереиде с тритонами и дельфинами, капитолийской волчице с Ремом и Ромулом, силенам и вакхическим персонажам. Как и их предшественники, прибегают они и к мотивам и композициям, характерным для искусства древней Индии, буддийского мира и Ирана. А в центре их внимания неизменно остаются люди (и подобные им боги), животные и изобразительные мотивы в целом. Орнамент в искусстве раннесредневековой Средней Азии, как и прежде, занимает лишь второстепенное, подчиненное положение.

И хотя среди искусствоведов все еще бытует представление, что между художественными памятниками Средней Азии V—VIII вв. и искусством предыдущего тысячелетия лежит где-то пропасть, разделяющая феодальное и рабовладельческое общества, на самом деле раннесредневековые памятники в Средней Азии тесно связаны с более ранними, как мы видели, общими традициями и единым художественным мировоззрением. Показательно, что при анализе кон-

кретного материала даже такой видный сторонник противоположной точки зрения, как Л. И. Ремпель, признает, что из двух стилей, которые характерны для архитектурного орнамента Средней Азии с VI в. до н. э. по XIX в. н. э., один господствует вплоть до VIII в. н. э., а второй — в эпоху мусульманского средневековья с IX в. н. э.<sup>15</sup>

Это заключение справедливо не только в применении к архитектурному орнаменту в Средней Азии, но и к периодизации среднеазиатского искусства вообще.

Как мы могли убедиться, искусство Средней Азии — V—VIII вв., изобразительное в своей основе, составляло единое целое с искусством предшествующей эпохи, и новый этап в истории художественной культуры среднеазиатских народов начинался не с IV в., времени предполагаемой смены в Средней Азии рабовладельческого общества феодальным, а с VIII—IX вв., периода окончательной победы новой мусульманской идеологии над прежними среднеазиатскими культурами и верованиями.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство Средней Азии в древний (домусульманский) период истории прошло, как мы видели, сложный путь развития, и если для начального этапа развития древнего искусства Средней Азии в памятниках VI—IV вв. до н. э. мы еще не можем выявить черт, характерных для отдельных среднеазиатских областей или даже Средней Азии в целом, то начиная уже с последующего этапа специфика каждой из ведущих областей Средней Азии проступает все более и более четко. Искусство Средней Азии III—I вв. до н. э. и особенно «имперского периода» (I—IV вв. н. э.) предстает перед нами как совокупность художественных культур отдельных областей, каждая из которых заметно отличается как от искусства соседних несреднеазиатских стран и районов, так в ряде моментов и от искусства родственных областей Средней Азии. В период раннего средневековья, в V—VIII вв., происходит значительная нивелировка в уровне и характере художественной культуры разных областей среднеазиатского Междуречья и явно тяготеющих к ним района древнего Мерва и земель Семиречья. На смену местным областным художественным направлениям вот-вот, казалось бы, должна была прийти мощная общесреднеазиатская струя искусства, впитавшего в себя культурные и художественные традиции предшествующих эпох и веяния Индии, Ирана, Византии и других стран и народов Евразии, но при всем этом имевшего свои неповторимые специфические особенности. Искусство древней Средней Азии не только воспринимало веяния художе-

ственных культур древних стран и народов, но в свою очередь распространяло свое воздействие далеко на восток, на запад, юг и север. В целом искусство древней Средней Азии было ярким и самобытным, а его история — это, безусловно, одна из значительных и интересных глав всеобщей истории искусств.

Искусство древней Средней Азии охватывает лишь часть художественных памятников, открытых на землях среднеазиатских республик.

Благодаря открытиям советских археологов здесь сейчас известны памятники искусства и более ранней поры, вплоть до самого утра человечества — эпохи палеолита. Однако сведения о древнейших судьбах Средней Азии еще слишком отрывочны, и у нас нет оснований говорить, что, во-первых, на ее просторах непрерывно, на протяжении многих тысячелетий, обитали прямые потомки тех древнейших человеческих коллективов, которые пришли сюда на заре истории; и, во-вторых, что все это время в Средней Азии сохранялась непрерывная художественная традиция.

Более четко выявляется история южных районов Средней Азии в VI—III тысячелетиях до н. э., когда здесь расселились раннеземледельческие общины, входившие в массив древнеземледельческих племен, наиболее передовой в то время части человечества. Этот массив племен занимал просторы Южной Европы и Ближнего и Среднего Востока, от Дуная до Инда. На базе этого массива племен возникли и развились древнейшие на земле цивилизации Крита и Египта, Месопотамии и Древней Индии. Земледельческие общины юга Средней Азии также находились тогда на пути к сложению раннеклассового общества и государств древневосточного типа. Однако какие-то еще не совсем ясные нам политические и социальные бури второй половины II — начала I тысячелетия до н. э. прервали этот естественный ход их исторического развития. Более того, в это время произошли, вероятно, существенные перемены в этническом составе населения Средней Азии, вызванные переселениями индо-иранских племен и приведшие, возможно,

к перерыву не только в социально-экономическом, но и в культурном и художественном развитии Средней Азии.

Установить, связано ли искусство древней Средней Азии с художественной культурой древнеземледельческих общин VI — первой половины II тысячелетия до н. э. (не говоря уже о памятниках искусства более древних засельников Средней Азии), мы пока не можем, и поэтому у нас нет еще оснований рассматривать художественные памятники древнейшей поры и древнего (домусульманского) периода как единый поток развития искусства.

Серьезное изучение истоков и пути сложения древнего искусства Средней Азии, таким образом, еще впереди.

Специальных изысканий требует еще, для всестороннего его освещения, вопрос о роли древнего искусства в развитии художественной культуры мусульманской Средней Азии, то есть того тысячелетнего периода (IX—XIX вв.), когда на всех сторонах жизни среднеазиатского общества лежала печать господства мусульманской идеологии. Но уже и сейчас ясно, что, хотя арабское завоевание во многом изменило естественный путь развития среднеазиатского общества, в художественных памятниках мусульманской Средней Азии, особенно на первом этапе ее истории (IX—XII вв.), можно проследить элементы древних традиций — то в применении сводчатых перекрытий, то в использовании в стеновых росписях, резьбе по ганчу или художественной посуде тех или иных изобразительных мотивов. Однако в целом и архитектура, и монументально-декоративное искусство, и художественные ремесла мусульманской Средней Азии основываются на иных принципах, чем древнее ее искусство. В архитектуре общественных построек все более и более преобладают купольные конструкции, и в языках народов Средней Азии не сохранилось даже слова для обозначения свода. Наряду с куполами одним из основных элементов архитектуры общественных зданий становится неведомый ранее портал. В архитектурном же декоре и в произведениях художественных ремесел, рассчитанных на массового потребителя, побеждает тенденция к декоратив-

ности и замене изобразительных мотивов всевозможными орнаментами — геометрическими, растительными, эпиграфическими. В значительной степени иными становятся в мусульманский период также культурные и художественные связи и взаимовлияния среднеазиатского общества.

С IX в. н. э. в истории искусства Средней Азии наступает, таким образом, новый период, по-своему яркий и интересный, но заметно отличающийся от того, которому был посвящен этот очерк.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Окс — древнее название Амударьи, под которым эта река была известна, в частности, античным авторам. «Кладом Окса» назвал эту коллекцию ее первый издатель О. М. Дальтон, под этим названием фигурирует она в зарубежной литературе и по сей день. У нас же принято обозначение «Амударьинский клад».

<sup>2</sup> На этой печати имеется также надпись арамейским письмом, древнейшая известная пока что в Средней Азии. Чтение ее — «Вахшу» (божество Амударьи) или «Рохшан» (женское бактрийское имя; его, в частности, носила жена Александра Македонского). В любом случае эта надпись свидетельствует, по-видимому, что эта письменность, используемая в канцеляриях Ахеменидской державы, в V—IV вв. до н. э. получила распространение и в Бактрии. Она может быть также серьезным аргументом в пользу местного — бактрийского изготовления этой печати.

<sup>3</sup> Статуя была найдена в здании на северном краю городища, неподалеку от берега р. Пяндж. Там же открыта греческая надпись с посвящением Гермею и Гераклу; по мнению П. Бернара, это может указывать на то, что здесь находился гимназиум или палестра.

<sup>4</sup> Марк Лициний Красс был, наряду с Цезарем и Помпеем, участником первого триумvirата. Готовясь к борьбе за единоличную власть в Риме, Красс вскоре после того, как он жестоко подавил восстание Спартака, задался целью покрыть себя славой на Востоке, но в 53 г. до н. э. потерпел жестокое поражение в битве при Каррах. Большинство римских командиров, в том числе сам Красс и его сын Публий, погибли в бою или покончили самоубийством. Погибли также примерно 20 тысяч римских воинов, а около 10 тысяч попавших в плен были поселены парфянами на северо-востоке их державы в окрестностях Мерва.

<sup>5</sup> При раскопках Старой Нисы найдено две с половиной тысячи черепков с текстами на парфянском языке письменностью, основанной на арамейском алфавите. Эти тексты — документы, фиксирующие поступление вина и уксуса в расположенные здесь же кладовые. В одном из документов указано, что кладовые находились в Михрдаткерте, то есть «крепости Митридата».

<sup>6</sup> Дошедшие до нас документы из Старой Нисы датированы от 148 г. «эры Аршака» (то есть 100 г. до н. э.) по 235 г. той же эры



(то есть 13 г. до н. э.). Самые ранние из них относятся, таким образом, ко времени царствования Митридата II.

<sup>7</sup> Лестница этого храма, изображенная на реконструкции, напоминает лестницы ахеменидских построек, но следует иметь в виду, что данные для реконструкции ее именно в таком виде материалы раскопок не содержали; характер ее определить во время раскопок не удалось.

<sup>8</sup> При Виме Кадфизе была проведена и полная реформа денежной системы Кушанского царства: вместо серебряных монет (как это было в Греко-Бактрии и сохранялось в Парфии) у кушан основной финансовой единицей стали золотые монеты, приравненные к весовому стандарту римских ауреусов.

<sup>9</sup> Из этого же материала были изготовлены айртамские рельефы и другие скульптурные и архитектурные детали, открытые на кушанских памятниках в районе Термеза. Мергелистый известняк добывался на каменоломнях горы Гульсуар (в 40 км выше г. Термеза по течению Амударьи): там, кстати, еще до революции была найдена золотая монета Канишки.

<sup>10</sup> При раскопках Кара-тепе были найдены многочисленные выполненные черной тушью индийские надписи на глиняных сосудах, свидетельствующие о довольно широком знании жителями кушанского Термеза индийских языков и письменностей.

<sup>11</sup> Анализ надписей из Кара-тепе, в частности двуязычных (индийских и местных — кушанским письмом) текстов, подтверждает сведения письменных источников о том, что среди переводчиков и толкователей буддийских текстов на языки Средней, Центральной и Восточной Азии многие были выходцами из Бактрии. Буддисты Бактрии (и других областей Средней Азии) внесли свой вклад, таким образом, и в распространение и развитие буддийской литературы и теологии.

<sup>12</sup> Помимо архитектуры и произведений монументально-декоративного и прикладного искусства раскопки дворца в Топрак-кале обогатили науку многочисленными находками керамики, предметов быта и вооружения, монет и первым архивом документов на коже и дереве с текстами на хорезмийском языке местным алфавитом арамейского происхождения. Эти документы, в частности, имеют даты, позволившие установить существование особой «хорезмийской эры», начавшейся во второй четверти I в. н. э.

<sup>13</sup> Неподалеку от этой ступы, за восточной стеной сасанидского Мерва, были обнаружены следы еще одной буддийской постройки того же времени. Здесь найден керамический сосуд-реликварий, сохранивший привозные гандхарские каменные статуэтки, буддийскую индийскую рукопись и сасанидские монеты V в.

<sup>14</sup> Б. В. Бартольд, *Собрание сочинений*, т. II, ч. I, М., 1963, стр. 191.

<sup>15</sup> А. И. Ремпель, *Архитектурный орнамент Узбекистана*, Ташкент, 1961, стр. 557.

## ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА \*

### 1. МОНОГРАФИИ И СБОРНИКИ

- Альбаум Л. И.*, Балалык-тепе, Ташкент, 1960.  
Сб. «Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе» (Материалы экспедиции на Кара-тепе (2), М., 1969.  
*Гудкова А. В.*, Ток-кала, Ташкент, 1964.  
Сб. «Живопись древнего Пянджикента», М., 1954.  
«Кара-тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе» (Материалы экспедиции на Кара-тепе (1), М., 1964.  
«Кой-Крылган-кала — памятник культуры древнего Хорезма IV в. до н. э. — IV в. н. э.» (Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. V), М., 1967.  
*Кошеленко Г. А.*, Культура Парфии, М., 1966.  
*Мандельштам А. М.*, Кочевники на пути в Индию (Материалы и исследования по археологии СССР, № 136), М., 1966.  
*Массон М. Е., Пугаченкова Г. А.*, Парфянские ритоны из Нисы (Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции, т. IV), Ашхабад, 1951.  
«Материалы Хорезмской экспедиции», вып. 6, М., 1963.  
*Мешкерис В. А.*, Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962.  
*Нильсен В. А.*, Архитектура Средней Азии V—VIII вв., Ташкент, 1966.  
*Пугаченкова Г. А.*, Пути развития архитектуры южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма (Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции, т. VI), М., 1958.  
*Пугаченкова Г. А.*, Халчаян, Ташкент, 1966.  
Сб. «Скульптура и живопись древнего Пянджикента», М., 1959.  
*Ставиский Б. Я.*, Между Памиром и Каспием (Средняя Азия в древности), М., 1966.  
*Толстов С. П.*, Древний Хорезм, М., 1948.  
*Толстов С. П.*, По следам древнехорезмийской цивилизации, М., 1948.  
*Толстов С. П.*, По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1962.  
*Тревер К. В.*, Памятники греко-бактрийского искусства, М. — Л., 1940.

\* Наиболее важные общие работы указаны в предисловии.

«Труды Таджикской археологической экспедиции», тт. I—IV (Материалы и исследования по археологии СССР, № 15, 37, 66 и 124). М.—Л., 1950—1964.

«Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции», т. II. М., 1958.

«Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции», тт. I—II, Ашхабад, 1949—1953.

Шер Я. А., Каменные изваяния Семиречья, М.—Л., 1966.

Шишкин В. А., Варахша, М., 1963.

## 2. СТАТЬИ С ПУБЛИКАЦИЕЙ НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫХ ПАМЯТНИКОВ, НЕ ВОШЕДШИХ В УКАЗАННЫЕ РАНЕЕ ИЗДАНИЯ

Баруздин Ю. Д., Подольский А. Г., Бронзовая женская статуэтка из Кара-Булакского могильника. — «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 83, М., 1961, стр. 127—129.

Булатова-Левина В. А., Буддийский храм в Куве. — «Советская археология», 1961, № 3, стр. 241—250.

Булатова В. А., Бронзовый штамп из жилого комплекса VII—VIII вв. (городище Кува в Ферганской области). — Сб. «История материальной культуры Узбекистана», вып. 4, Ташкент, 1963, стр. 110—115.

Иерусалимская А. А., К вопросу о связях Согда и Византии (об одной уникальной ткани из северокавказского могильника Мошевая Балка). — «Народы Азии и Африки», 1967, № 3, стр. 119—126.

Кызласов Л. А., Археологические раскопки на городище Ак-Бешим в 1953—1954 гг. — «Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции», т. II, М., 1959, стр. 155—237.

Литвинский Б. А., Археология Таджикистана за годы Советской власти. — «Советская археология», 1967, стр. 106—123.

Литвинский Б. А., Мухитдинов Х., Античное городище Саксанохур (Южный Таджикистан). — «Советская археология», 1969, № 2, стр. 160—177.

Мухтаров А., Новые находки каменных капителей кушанского времени из Шахринау (Южный Таджикистан). — «Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР», Душанбе, 1968, № 3, стр. 36—41.

Обельченко О. В., Лявандакский могильник. — Сб. «История материальной культуры Узбекистана», вып. 2, Ташкент, 1961, стр. 97—176.

Обельченко О. В., Лявандакская пряжка. — «Общественные науки в Узбекистане», Ташкент, 1968, № 8, стр. 53—56.

Пугаченкова Г. А., К изучению памятников Северной Бактрии. — «Общественные науки в Узбекистане», Ташкент, 1968, № 8, стр. 26—37.

- Тревелл К. В., Бактрийский бронзовый фалар с изображением Диониса. — «Труды Государственного Эрмитажа», т. V, Л., 1961, стр. 98—109.
- Шишкин В. А., Новые памятники искусства Согда. — Журн. «Искусство», М., 1966, № 1, стр. 62—66.

### 3. ЗАРУБЕЖНЫЕ ИЗДАНИЯ

- Dalton O. M.*, The Treasure of the Oxus (3-d ed.), London, 1964.
- Rosenfield J. M.*, The Dynastic Arts of the Kushans, Berkeley, 1967.
- Belenitski A. M.*, Nouvelles découvertes de sculptures et de peintures murales a Piandjikent. — «Arts Asiatiques», Paris, 1958, t. V, fasc. 3, pp. 163—182.
- Bernard P.*, Ai Khanum on the Oxus: a Hellenistic city in Central Asia. — «The Proceedings of the British Academy», vol. LIII, London, 1967, pp. 71—95.
- Shepherd D. G.*, *Henning W. B.*, Zandaniji Identified? — «Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für E. Künel», Berlin, 1959.
- Schlumberger D.*, The Excavations at Surkh Kotal and the Problem of Hellenism in Bactria and India. — «The Proceedings of the British Academy», vol. XLVII, London, 1961, pp. 77—95.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- б/п. Схематическая карта размещения памятников древней Средней Азии.
- 1 Голова грифона. Деталь капители. Отливка по гипсовой форме, найденной во дворце в Калаалы-гыр (Хорезм). Рубеж V—IV вв. до н. э. Музей искусства народов Востока, Москва.
  - 2 Парадный зал (помещение 23) дворца в Калаалы-гыр. Реконструкция.
  - 3 Дворец ахеменидского наместника в Калаалы-гыр. Рубеж V—IV вв. до н. э. План.
  - 4 Статуэтка из Амударьинского клада. Серебро. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 5, 6 Статуэтка царя из Амударьинского клада. Вид спереди и вид сзади. Серебро. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 7 Кувшин из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 8 Миниатюрная колесница из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 9 Браслет из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 10 Бляха из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 11 Перстни-печати из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
  - 12 Перстень из Амударьинского клада. Золото. V—IV вв. до н. э. Британский музей, Лондон. Прорисовка.
  - 13 Бляхи из памирских могильников. Бронза. V—IV вв. до н. э. Прорисовка.
  - 14 Кинжал из могильника Ак-Бент на Памире. Бронза. V—IV вв. до н. э. Институт археологии АН СССР, Ленинград. Прорисовка.
  - 15 Бляхи из могильника Уйгарак. Бронза. VI—V вв. до н. э. Гос. исторический музей, Москва.
  - 16 Жертвенный стол из Семиречья. Бронза. Эрмитаж, Ленинград.
  - 17, 18 Монета греко-бактрийского царя Диодота I. Лицевая и обратная стороны. Серебро. Середина III в. до н. э. Эрмитаж, Ленинград.
  - 19, 20 Монета греко-бактрийского царя Евтадема. Лицевая и обратная стороны. Серебро. Рубеж III—II вв. до н. э. Эрмитаж, Ленинград.
  - 21, 22 Монета греко-бактрийского царя Деметрия. Лицевая и обратная стороны. Серебро. Первая треть II в. до н. э. Эрмитаж, Ленинград.
  - 23 Портрет греко-бактрийского царя Евтадема. Мрамор. Конец III—начало II в. до н. э. Частное собрание, Рим.
  - 24 Монета греко-бактрийского царя Антимаха. Лицевая сторона. Серебро. Вторая четверть II в. до н. э. Эрмитаж, Ленинград.



- 25 «Дворец» в Ай-Ханум. III—II вв. до н. э. План.
- 26 «Геройон» в Ай-Ханум. III в. до н. э. План.
- 27 Капитель колонны из «дворца» в Ай-Ханум. Мрамор. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 28 Голова льва. Деталь архитектурного декора из «дворца» в Ай-Ханум. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 29 Антефикс. Деталь архитектурного декора из «дворца» Ай-Ханум. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 30 База колонны пропидеев «дворца» в Ай-Ханум. Мрамор. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 31 Статуя мужчины из Ай-Ханум. Мрамор. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 32 Голова статуи мужчины из Ай-Ханум. Мрамор. III—II вв. до н. э. Французская археологическая миссия в Афганистане.
- 33 Колонна из Саксанохура. Мрамор. III—II вв. до н. э. Реконструкция.
- 34 Монета парфянского царя Митридата I. Лицевая сторона. Серебро. II в. до н. э.
- 35, 36 Монета парфянского царя Митридата II. Лицевая и обратная стороны. Серебро. I в. до н. э.
- 37 «Квадратный дом» в Старой Нисе. II—I вв. до н. э. План.
- 38 Храм в Новой Нисе. II—I вв. до н. э. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
- 39 Плитка из Нисы. Терракота. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 40 Плитка из Нисы. Терракота. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 41 Статуя богини из Нисы. Мрамор. III—II вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 42 Статуя «Родогуны» из Нисы. Мрамор и песчаник. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 43 Олень. Рельеф на обратной стороне зеркала. Из Нисы. Бронза. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 44 Статуэтка Эрота из Нисы. Серебро. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 45 Олимпийские боги. Фриз ритона из Нисы. Слоновая кость. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 46 Ритон из Нисы. Слоновая кость. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 47 Сцена жертвоприношения. Фриз ритона из Нисы. Слоновая кость. II—I вв. до н. э. Музей истории Туркменской ССР, Ашхабад.
- 48, 49 Городище Кой-Крылган-кала. IV в. до н. э.—IV в. н. э. Аэрофотосъемка и реконструкция М. Лапирова-Скобца.
- 50 Головка льва. Налеп на ручке кувшина. Керамика. IV—III вв. до н. э. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 51 Ритон из Хорезма. Керамика. IV—III вв. до н. э. Музей искусства народов Востока, Москва.
- 52 Рельеф фляги из Хорезма. Керамика. IV—III вв. до н. э. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 53 Рельефы фляг из Хорезма. Керамика. IV—III вв. до н. э. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 54 Богиня с амфоровидным сосудом. Терракота из Кой-Крылган-кала. IV—III вв. до н. э. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 55 Осуарий из района Кой-Крылган-калы. Керамика. IV—III вв. до н. э.

- 56 Пряжка из Лявандакского могильника. Бронза. II в. до н. э.
- 57 Пряжка из Тулхарского могильника. Латунь. II—I вв. до н. э. Прорисовка.
- 58 Шитки и оттиски перстней с изображением античных божеств. Из Тулхарского могильника. Латунь. II—I вв. Прорисовки.
- 59 Монеты кушанских царей Канишки и Хувишки. Золото, первые века н. э. Левый ряд (сверху вниз): оборотные стороны монет с изображениями Гелиоса, Селены, Сарapisа. Средний ряд: лицевая сторона монеты с изображением Канишки, оборотные стороны монет с изображениями Будды, Вахшу. Правый ряд: оборотные стороны монет с изображениями Митры, Хванипды, Фарро.
- 60 Постройка в Халчаяне. Начало н. э. План.
- 61 Карниз постройки в Халчаяне. Начало н. э. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
- 62 Постройка в Халчаяне. Внешний вид. Начало н. э. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
63. Мальчик. Роспись из Халчаяна. Начало н. э. Музей искусств Узбекской ССР. Ташкент.
- 64 Голова статуи «принца» из Халчаяна. Раскрашенная глина. Начало н. э. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 65 Голова статуи «воина» из Халчаяна. Раскрашенная глина. Начало н. э. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 66 Голова статуи «воина» из Халчаяна. Раскрашенная глина. Начало н. э. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 67 Рельеф из Айртама. Мергелистый известняк. II—III вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 68 Рельеф из Айртама. Мергелистый известняк. II—III вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 69 Лютнистка. Деталь рельефа из Айртама. Мергелистый известняк. II—III вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 70 Барабанщик. Деталь рельефа из Айртама. Мергелистый известняк. II—III вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 71 Арфистка. Деталь рельефа из Айртама. Мергелистый известняк. II—III вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 72 «Башня Зурмала» возле Старого Термеза. II—IV вв. Разрез (по Г. А. Пугаченковой).
- 73 Буддийский рельеф из Старого Термеза. Мергелистый известняк. II—IV вв. Сухандарьинский областной краеведческий музей, Термез.
- 74 Голова статуи «принца» из Дальверзин-тепе. Глина, гипс. II—IV вв. Узбекстанская искусствоведческая экспедиция, Ташкент.
- 75 Голова статуи вельможи из Дальверзин-тепе. Глина, гипс. II—IV вв. Узбекская искусствоведческая экспедиция, Ташкент.
- 76 Голова женской статуи из Дальверзин-тепе. Глина, гипс. II—IV вв. Узбекская искусствоведческая экспедиция, Ташкент.
- 77 «Первая группа помещений» в Кара-тепе. II—IV вв. План.
- 78 Храмовый двор в Кара-тепе. II—IV вв. Реконструкция И. А. Мачерет.
- 79 Голова Будды. Роспись из Кара-тепе. II—IV вв. Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации художественных произведений, Москва.
- 80 Голова старика. Роспись из Кара-тепе. II—IV вв. Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации художественных произведений, Москва.
- 81 Капитель пилястры из Кара-тепе. Мергелистый известняк. II—IV вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 82 Платформы для буддийских статуй в Сурх-Котеле. II—IV вв.
- 83 Капитель колонны из Шахринау. Известняк. II—IV вв. Институт истории Академии наук Таджикской ССР, Душанбе.

- 84 Фалар с изображением Диониса. Медь с позолотой. Начало н. э. Республиканский историко-краеведческий и художественный музей Таджикской ССР, Душанбе.
- 85 Ручка сосуда в виде фигурки обезьяны. Из Кара-тепе. Керамика. II—IV вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 86 Медальон с изображением тронной сцены. Из Халчаяна. Терракота. II—III вв. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 87 Монеты царя Санабара из Мерва. Лицевая и оборотная стороны. Серебро. I в.
- 88 Южный комплекс Старой Нисы. I—II вв. План.
- 89 «Квадратный зал» в Старой Нисе. I—III в. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
- 90 Статуя женщины из Нисы. Глина. I—III вв. Музей изобразительных искусств Туркменской ССР, Ашхабад.
- 91 «Круглый зал» в Старой Нисе. I—II вв. Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
- 92 Цитадель в Мерве. I—III вв. План.
- 93 Капитель колонны из Мерва. Гипс. I—III вв.
- 94, 95 Терракоты из Мерва. I—III вв.
- 96 Монета безымянного царя из Хорезма. Лицевая и оборотная стороны. Серебро. Начало н. э.
- 97 Монета царя Валашара из Хорезма. Лицевая и оборотные стороны. Серебро. Конец III в. Эрмитаж, Ленинград.
- 98 Парадный зал в Гиур-кале в Хорезме. II—III вв. Реконструкция М. Лапинова-Скобло.
- 99 Парадный зал в Гиур-кале в Хорезме. II—III вв. План.
- 100 Голова из Гиур-калы. Раскрашенная глина. I—II вв.
- 101 Дворец в Топрак-кале. III—IV вв. План.
- 102 Статуя женщины. Из «зала царей» дворца в Топрак-кале. Раскрашенная глина. III в. Эрмитаж, Ленинград.
- 103 Голова статуи принца. Из дворца в Топрак-кале. Раскрашенная глина. III в. Эрмитаж, Ленинград.
- 104 «Зал воинов» в Топрак-кале. III—IV вв. Реконструкция М. Орлова.
- 105 Голова оленя и мужская голова. Барельефы из дворца в Топрак-кале. III в. Эрмитаж, Ленинград. Прорисовка.
- 106 Архистка. Деталь стеной росписи дворца в Топрак-кале. III в. Копия.
- 107 Роспись «комнаты червоных дам» дворца в Топрак-кале. Деталь. III в. Копия.
- 108 Лицо женщины. Деталь росписи из дворца в Топрак-кале. III в. Эрмитаж, Ленинград.
- 109 Голова из Топрак-калы. Гипс. III—IV вв. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 110 Голова старухи из Кой-Крылган-калы. Терракота. III—IV вв. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 111 Ковш из Кой-Крылган-калы. Керамика. III—IV вв. Хорезмская экспедиция Академии наук СССР, Москва.
- 112 Сосуд с ручкой в виде фигурки барана. Из Ферганы. Керамика. I—IV вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 113, 114 Статуэтки кушанского времени из Самарканда. Терракота. I—IV вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 115 Ручка зеркала из Кара-Булака. Бронза. II—IV вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 116 Оттиск резной геммы времени сасанидских правителей. Из Тохаристана. Амистит. IV в. Эрмитаж, Ленинград.
- 117 Оттиск резной геммы раннеофталитского времени. Из Тохаристана. Альминдид. V в. Эрмитаж, Ленинград.

- 118 Статуя Будды в Аджина-тепе. Раскрашенная глина. VII—VIII вв.
- 119 Рука. Деталь статуи Будды. Аджина-тепа. Раскрашенная глина. VII—VIII вв.
- 120 Подношение даров. Стенная роспись из Аджина-тепе. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 121 Парадный вал замка в Джумалак-тепе. VI—VIII вв. Реконструкция В. А. Нильсена.
- 122 Деталь резного потолка замка в Джумалак-тепе. Дерево. VI—VIII вв. Прорисовка.
- 123 Роспись замка в Балалык-тепе. Деталь. V—VI вв. Копия.
- 124 Росписи замка в Балалык-тепе. Деталь. V—VI вв. Копия.
- 125 Чаша. Серебро. V в. Британский музей, Лондон.
- 126 Чаша. Деталь рельефа. Серебро. V в. Британский музей, Лондон.
- 127 Чаша. Деталь рельефа. Серебро. V в. Британский музей, Лондон.
- 128 Подвеска из селения Хаит. Золото. VI—VII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 129 Чаша с изображением сцен из трагедий Еврипида. Серебро. V—VI вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 130 Голова статуи Будды из Мерва. Раскрашенная глина. IV—V вв.
- 131 Расписной сосуд из Мерва. Керамика. VI—VII вв.
- 132 Расписной сосуд из Мерва. Керамика. VI—VII вв.
- 133 Кувшинчик из Лимаровки. Серебро. V—VII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 134 Блюдо с изображением сасанидского правителя кушанских земель. Серебро с позолотой. IV—V в. Эрмитаж, Ленинград.
- 135 Замок Тешик-када в Хорезме. VII—VIII вв. Реконструкция М. Орлова.
- 136, 137 Роспись оссуариев из Ток-калы в Хорезме. Гипс. VII—VIII вв. Прорисовка.
- 138 Чаша с изображением хорезмийского царя. Серебро. V—VI вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 139 Храмы Пенджикента. VI—VIII вв. План.
- 140 Храм в Пенджикенте. VI—VIII вв. Реконструкция Ю. П. Гремячинской.
- 141 Тритон. Деталь рельефа из айвана ограды храма в Пенджикенте. Глина. VI в. Эрмитаж, Ленинград.
- 142 Фигура с подставкой. Деталь рельефа из айвана ограды храма в Пенджикенте. Глина. VI в. Эрмитаж, Ленинград.
- 143 «Сцена оплакивания». Роспись храма в Пенджикенте. VI—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград. Прорисовка.
- 144 Парадный зал в доме знатного пенджикентца. VII—VIII вв. Реконструкция Ю. П. Гремячинской.
- 145 Резная фигура из Пенджикента. Дерево. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 146 Арфистка. Роспись из «черного зала» в Пенджикенте. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 147 Демоны. Деталь. Роспись из «синего зала» в Пенджикенте. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 148 Борьба с драконом. Роспись из «синего зала» в Пенджикенте. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 149 Росписи второго яруса «синего зала» в Пенджикенте. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград. Прорисовка.
- 150 Притча о гусыне, несущей золотые яйца. Роспись Пенджикента. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград. Прорисовка.
- 151 Юноша и девушка на конях. Роспись из Пенджикента. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.



- 152 Вельможа. Роспись дворца в Самарканде. VII в. Копия.
- 153 Вельможа. Деталь росписи дворца в Самарканде. VII в. Копия.
- 154 Вельможа. Деталь росписи дворца в Самарканде. VII в. Копия.
- 155 Деталь росписи «индийского зала» в Варахше. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 156 Двор и арочный айван дворца в Варахше. VII—VIII вв. Реконструкция В. А. Нильсона.
- 157 Цитадель в Варахше. VII—VIII вв. Реконструкция В. А. Нильсона.
- 158 Голова джейрана. Рельеф из Варахши. Резьба по ганчу. VIII в. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 159 Рельеф из Варахши. Резьба по ганчу. VIII в. Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.
- 160, 161 Плакальщицы. Терракоты из Согда. VI—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 162, 163 Всадники. Терракоты из Согда. VI—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 164 Кувши из Кафир-калы. Керамика. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 165 Флгурка из Калай-Нофин. Бронза. VI—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 166 Наверхние оссуария из Самарканд. Керамика. VI—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 167 Рельеф оссуария из Бия-Найманв. VI—VII вв. Эрмитаж, Ленинград. Реконструкция Б. Н. Кастальского.
- 168, 169 Чаша со сценами свадебного пира. Серебро с позолотой. VI—VII вв. Детали. Эрмитаж, Ленинград.
- 170 Кувшин с изображением верблюда. Серебро с позолотой. VII в. Эрмитаж, Ленинград.
- 171 Блюдо со сценой поединка. Серебро. VII в. Эрмитаж, Ленинград.
- 172 Согдийская ткань из г. Юи. VI—VII вв. Прорисовка.
- 173 Согдийская ткань из Моцевой Балки. VI—VII вв. Эрмитаж, Ленинград. Прорисовка.
- 174 Буддийский храм в Ак-Бешиме. VI—VIII вв. Внешний вид. Реконструкция С. Г. Хмельницкого.
- 175 Буддийский храм в Ак-Бешиме. VI—VIII вв. План.
- 176 Буддийский храм в Ак-Бешиме. VI—VIII вв. Внутренний вид. Реконструкция С. Г. Хмельницкого.
- 177 Блюдо из села Аниковское. Серебро с позолотой. VII—VIII вв. Эрмитаж, Ленинград.
- 178 Бляха из Ак-Бешима. Бронза. VI—VIII вв. Музей истории Киргизской ССР, Фрунзе.
- 179 Изваяние из Чуйской долины. Гранит. VI—VIII вв. Музей истории Киргизской ССР, Фрунзе.



# СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .   | 5   |
| АХЕМЕНИДСКИЙ ПЕРИОД. Середина VI—конец IV в. до н. э. . . . . | 11  |
| ПОСЛЕ ПОХОДОВ АЛЕКСАНДРА. Конец IV—I в. до н. э. . . . .      | 29  |
| Бактрия . . . . .   | 30  |
| Парфияна . . . . .  | 45  |
| Хорезм . . . . .  | 62  |
| «ИМПЕРСКИЙ ПЕРИОД» ДРЕВНЕЙ ИСТОРИИ. I—IV вв. н. э. . . . .    | 72  |
| Бактрия . . . . .   | 77  |
| Парфияна и Мерв . . . . .                                     | 112 |
| Хорезм . . . . .  | 126 |
| Согд и Фергана . . . . .                                      | 147 |
| РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. V — Середина VIII в. . . . .            | 154 |
| Бактрия — Тохаристан . . . . .                                | 157 |
| Мерв . . . . .  | 174 |
| Хорезм . . . . .  | 182 |
| Согд . . . . .  | 188 |
| Области северо-востока . . . . .                              | 230 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .  | 240 |
| ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .  | 244 |
| ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА . . . . .                                 | 246 |
| СПИСОК ИЛЛУСТРАЦИЙ . . . . .                                  | 249 |

**Ставиский Б. Я.**

**С 76** Искусство Средней Азии. Древний период, VI в. до н. э. — VIII в. н. э. М., «Искусство», 1974.

256 с. с ил. (Очерки истории и теории изобразит. искусств).

Эта книга является попыткой искусствоведческого осмысления блистательных достижений археологии последних лет. Книга охватывает период с VI—V вв. до н. э. по конец VII — начало VIII в. н. э. Автор вскрывает самобытность искусства областей древней Средней Азии, его связь с искусством древних восточных цивилизаций, скифов, соприкосновение с традициями античной художественной культуры, буддийской культурой Древней Индии.

**С** 80102-120 215-74  
025(01)-74

7С1

**Борис Яковлевич СТАВИСКИЙ**  
**ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ**

Редактор *К. Г. Глonti*

Художник *В. В. Лазурский*

Художественный редактор *Ю. А. Марков*

Технический редактор *Н. В. Муковозова*

Корректор *В. П. Акулинина*

Сдано в набор 15/1 1973 г. Подп. в печать 23/IV-1974 г. Формат бумаги 70×108<sup>1/2</sup>.  
Бумага мелованная. Усл.-печ. л. 11,02. Уч.-изд. л. 11,522. Тираж 25 000 экз. Зак. 7142.  
Изд. № 20497. А06201. Издательство «Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Звенигородская ул., 11  
Цена 1 р. 78 к.



