АКАДЕМИЯ НАУК СССР



ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР



ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК
ТАДЖИКСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ
И ЭТНОГРАФИИ

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА · 1954

К ДВАДЦАТИПЯТИЛЕТИЮ
ТАДЖИКСКОЙ
СОВЕТСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ
ЭТОТ ТРУД
ПОСВЯЩАЮТ АВТОРЫ

А. Ю. ЯКУБОВСКИЙ

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЯНДЖИКЕНТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Пянджикент, районный центр Ленинабадской области Таджикской ССР, расположенный на левом берегу Зеравшана[1], у самого входа в горные долины Северного Таджикистана, за последние годы привлекает большое внимание советских археологов, работающих над историей культуры таджикского народа.

Хотя Пянджикент нередко упоминается в согдийских документах с горы Муг, а также в исторической и географической литературе на арабском и таджикском языках, однако сведений о Пянджикенте — столице Пянджикентского владения VI—VIII вв.— мы почти не имеем. Только археология принесла необходимые материалы, на основе которых можно составить представление, чем был Пянджикент. Результаты шестилетних раскопок на территории древнего города превысили наши ожидания.

Древний Пянджикент лежит в 68 км от Самарканда вверх по р. Зеравшан, на торговом пути из Самарканда в горные селения по верхнему Зеравшану и его притокам — Магиан-Дарье, Кштуту, Фан-Дарье, Искандер-Дарье и Ягнобу. Согдийские селения, расположенные в ущельях по берегам указанных горных рек,— одни из наиболее древних поселений Средней Азии. Несмотря на трудности сообщения по горным тропам, висячим мостам и оврингам, торговые и культурные связи соединяли весь этот горный мир со столицей Согда — Самаркандом. Пянджикент был последним городским поселением на пути из Самарканда в горы. Владетель города и подвластного ему района был в весьма выгодном положении, так как ни один караван, ни одно вьючное животное, спускаясь с гор в Самарканд и возвращаясь обратно, не могло обойти Пянджикента. Здесь, судя по согдийским документам с горы Муг, специальный

---

[1] *Примечание редакции.* В соответствии с действующей транскрипцией в настоящем сборнике принята эта форма написания. Авторы и редакторы считают более правильным написание «Зарафшан».

таможенный чиновник взимал пошлину — бадж, повидимому, составлявший одну из важных доходных статей местного владетеля. Раскопки показали, что в VI—VIII вв. Пянджикент был значительным культурным центром Согда; так по крайней мере говорят его замечательные памятники, открытые в буграх шахристана,— архитектура и стенные красочные росписи.

Имя города Пянджикента не раз встречается у арабских и арабоязычных историков в связи с рассказами о завоевании Средней Азии арабами. Как известно в литературе, последний пянджикентский правитель Дивашгич принадлежал к числу тех немногих представителей согдийской знати, которые не хотели склонить голову перед завоевателями и оказали им вооруженное сопротивление. Сам Дивашгич был не только пянджикентским владетелем, но одно время даже согдийским царем — ихшидом Согда. С именем Дивашгича связан уход пянджикентцев в горы, где близ замка на горе Муг произошла решительная битва с арабами. Пянджикентцы были разбиты, Дивашгич отдался в плен и через некоторое время был распят на могильном сооружении вблизи города Арбинджана. От всей этой трагической эпопеи в замке на горе Муг остался нам в наследие замечательный архив Дивашгича, который обогатил наши знания не только о языке согдийцев, но и об их материальной и духовной культуре. Пянджикент, повидимому, ненадолго пережил своего владетеля и его отряд. Оставшимся его жителям, если судить по археологическим данным, добытым в результате шестилетних раскопок Пянджикента, пришлось увидеть гибель родного города, который в том же VIII в. совсем перестал существовать.

Развалины древнего Пянджикента находятся в 1,5 км к юго-востоку от современного одноименного районного центра (по дороге в узбекское селение Кош-Тепе). Городище расположено несколько выше левобережной поймы Зеравшана, на невысокой холмистой гряде, по нижнему северному краю которой проходит древний арык Токсан-Кариз («Девяносто каризов»). Городище древнего Пянджикента у местного населения носит имя Кайнар, по имени красивого и полноводного источника, бьющего у северного подножья пянджикентской цитадели — кухендиза.

Цитадель древнего Пянджикента лежит сейчас же на запад от шахристана, за пределами его стен. Судя по остаткам, цитадель опоясывали высокие стены, которые вместе со стенами шахристана и его башнями составляли целостный комплекс укреплений.

Наибольший интерес в археологическом отношении представляет шахристан Пянджикента. Площадь его равна 19 га, а общая длина его стен составляет 1800 м. Это замечательное городище внутри стен покрыто буграми, числом от 60 до 70; каждый из них представляет остатки крупных заваленных зданий — дворцов, храмов, жилых домов. Внутри стен не имеется следов от легких построек (каркасных и глинобитных), столь характерных для феодальных городов Средней Азии. С востока к шахристану примыкает рабад — предместье,

где в отдельных небольших домах, сложенных из пахсы и сырцового кирпича и состоявших из трех-четырех помещений, жили ремесленники, которые, однако, не переставали заниматься и земледелием. Раскопки полностью подтвердили, что бугры скрывают в себе только монументальные постройки. С точки зрения истории среднеазиатского города, древний Пянджикент представляет особый интерес, так как его городище дает совершенно уникальный материал по вопросу, чем был раннефеодальный город Средней Азии, еще во многом сохранявший черты города периода перехода от рабовладельческого общества к феодальному. Археологические находки на городище Пянджикента впервые подтверждают сведения письменных источников о характере городских построек в VI—VIII вв.

Обилие монетного материала вместе с другими данными позволило определить как время, когда Пянджикент жил полной жизнью, так и время, когда он перестал существовать. Редко на долю археологов выпадает такое количество монет, найденных в раскопках, какое выпало на нашу долю в Пянджикенте. Можно сказать, что почти не было ни одного вскрытого помещения, которое не имело бы в завале одной или нескольких монет. В большинстве случаев — это согдийские медные монеты, с квадратным отверстием в центре или без него, относящиеся к VII—VIII вв. Наиболее ранние монеты, как пока удалось определить, принадлежат Вахшуману (вторая половина VII в.), наиболее поздние относятся к последнему согдийскому ихшиду Тургаку, сыну умершего в 737 г. Гурека. Число согдийских монет, найденных в подавляющем большинстве своем во вскрытых помещениях пянджикентских зданий, намного превышает 400. Кроме согдийских, имеются также монеты арабские — омейядской династии и несколько самых ранних аббасидских монет, явно случайных. Если сопоставить монетные данные с тем фактом, что за пределами древнего Пянджикента не имеется мусульманского кладбища, а также с тем, что на самом городище шахристана не встречается керамики позднее VIII в., то станет совершенно ясно, что расцвет города приходится на VII и начало VIII в. Все вскрытые нами постройки — храмы, жилые комплексы, наусы (склепы) на пянджикентском некрополе, а также стенные росписи, предметы культа, керамика,— относятся главным образом к этому времени.

За шесть лет на шахристане Пянджикента и непосредственно за его пределами проведены большие раскопки. Вскрыты два домусульманских согдийских храма, обозначенных в материалах Согдийско-Таджикской археологической экспедиции как объект I и объект II, около 40 помещений в едином комплексе зданий, обозначенных как объект III, девять помещений в объекте V, пять помещений в объекте VI[1]; кроме того, четыре загородные постройки и свыше 30 зороастрийских наусов, где хранились глиняные гробики с костями

[1] См. в настоящем сборнике табл. I—IV.

умерших. Все раскопки на шахристане сосредоточены в восточной части городища, главным образом в его северо-восточном секторе. Здания шахристана Пянджикента выложены преимущественно из сырцового кирпича размером 48 × 24 × 12 см, частично из пахсы, надрезанной на блоки. Светские постройки, в большинстве своем двухэтажные, иногда имели даже третьи этажи. На вторые и третьи этажи поднимались по пандусам — подъемным и спускным дорожкам. Пандусы по большей части возводились вокруг широких четырехгранных столбов, сложенных из сырцового кирпича, а иногда из пахсы. Большинство помещений в плане представляет вытянутый прямоугольник, перекрытый коробовым сводом из сырцового кирпича. Однако среди помещений в зданиях Пянджикента — храмовых и светских — имеются комнаты типа залов, размером 7 × 4; 8 × 8; 8 × 10 м. До настоящего времени не раскрыто полностью ни одного светского здания, в силу чего мы не имеем представления о фасаде подобных сооружений. На самом большом раскопочном объекте III вскрыто уже около 40 помещений, однако фасад еще не раскрыт. Объект III только условно может быть назван «зданием», так как это очень сложный комплекс, в котором одни помещения пристраивались к другим. Здесь помещения тянутся «стенка в стенку», хотя представляют собою изолированные друг от друга жилища, состоявшие из нескольких комнат в нижнем и верхнем этажах. Пока еще нельзя сделать окончательных заключений, но можно с уверенностью предположить, что объект III, раскрытый еще далеко не полностью, является в Пянджикенте самым большим комплексом помещений, объединенных в одно целое. Повидимому, здесь жила семья пянджикентского афшина (правителя) и его родня.

Стены пянджикентских зданий — храмовых и светских — были покрыты красочными росписями. Можно только удивляться, как на стенах, выложенных из кирпича-сырца, более тысячи двухсот лет пролежавших в завалах под открытым небом, могли сохраниться фрагменты живописи площадью в несколько квадратных метров.

Стенные росписи древнего Пянджикента по их содержанию можно подразделить на две группы: росписи, носившие светский характер, и росписи, носившие характер культовый. Нельзя не поставить вопрос, кто были художники, откуда такая богатая живописная традиция в маленьком согдийском городе, лежавшем у самого входа в горные ущелья верхнего Зеравшана и его притоков? Едва ли мы ошибемся, если эту богатую традицию припишем манихеям, у которых живопись пользовалась большой любовью, а живописное мастерство передавалось от самого Мани и его учеников из поколения в поколение. Подробности об этом читатель найдет в настоящем сборнике в статье А. М. Беленицкого.

Характерно, что в Пянджикенте нет единой художественной школы, нет единого пянджикентского стиля. В Пянджикенте VII — начала VIII в. пред-

ставлено несколько художественных школ, которые отличаются друг от друга своими особенностями, с чем читателя ознакомит статья М. М. Дьяконова. Однако, прежде чем говорить о стенных росписях Пянджикента и об идеологии, которая в них отражена, следует хотя бы в общих чертах остановиться на самом согдийском обществе, на общественных отношениях в Согде VII—VIII вв. На VII век, как указано выше, приходится подъем производительных сил Согда и соседних с ним оазисов. Несколько слов об употреблении термина «Согд» в источниках и в историографии. Широкое понимание термина «Согд» предполагает страну в пределах от границ Семиречья и до Кеша в долине Кашка-Дарьи включительно, а по сообщениям Сюань Цзяна (буддийский монах и путешественник, который побывал в Согде в 630 г. проездом в Самарканд)— даже от реки Чу и до Кеша. Узкое, точнее политическое, понимание термина «Согд» предполагает оазисы, расположенные по долине Зеравшана от Пянджикента до Кермине и по долине Кашка-Дарьи. В VII и начале VIII в. Согд был не просто совокупностью отдельных мелких владений, а государственным объединением. После работ Согдийско-Таджикской археологической экспедиции, особенно после опубликования статей О. И. Смирновой по согдийской нумизматике, уже можно говорить о Согде как о государстве, отдельные части которого подчинялись главе государства, правда, лишь в слабой степени. Столичным городом Согда был Самарканд, а во главе всего Согда стоял самаркандский царь. Как царь Самарканда, он носил титул афшина, а как царь всего Согда — титул ихшида. От предшествующей рабовладельческой эпохи в согдийское государственное объединение вошли отдельные владения — города с небольшими сельскими волостями — рустаками. Наиболее крупными владениями в долине Зеравшана были Иштихан, Кушания, Арбинджан, Дабусия — ниже Самарканда по течению Зеравшана, Пянджикент — выше по Зеравшану, и Маймург — южнее Самарканда; по Кашка Дарье — Кеш и Нахшаб. Более мелкие владения исчисляются десятками, причем для некоторых в источниках даже не сохранилось согдийских наименований. В нашу задачу не входит перечислять все эти мелкие владения; названия некоторых из них встречаются часто в связи с событиями арабского завоевания и борьбой согдийцев за свою независимость, например Баяркат, или Яркат, и Сабаскат. Пока мы не можем сказать с уверенностью, сколько местных согдийских владетелей имело право носить титул афшина. Известно лишь, что, кроме самаркандского царя, афшином титуловались пянджикентский и маймургский владетели. Значительно шире был распространен титул хубу (хваб), что значит «господин». Повидимому, большинство владетелей Согда титуловалось хубу (хваб). Степень зависимости отдельных владений, входивших в Согд, от согдийского ихшида и Самарканда не может быть уточнена, пока через руки историков-нумизматов не пройдет большое количество согдийских монет местного чекана. Но уже и сейчас, по данным О. И. Смирновой, видно, что правом чеканить свою

монету с квадратным отверстием по китайскому образцу, кроме согдийского ихшида, пользовался и пянджикентский афшин, что, повидимому, обусловливалось его особым положением, так как одно время Дивашти́ч, последний правитель Пянджикента, носил титул согдийского ихшида[1]. Едва ли эта особенность была связана только с личностью Дивашти́ча. К сожалению, пока, по словам О. И. Смирновой, «из всех известных нам типов монет местных правителей, кроме монет владетеля Пянджикента, локализован лишь один — тип монет Матчира, сына Гурека, афшина Маймурга»[2].

Вернемся, однако, к Согду как государственному объединению. Самый факт монетных привилегий согдийских ихшидов указывает, что со стороны последних проводилась какая-то, правда очень слабая, попытка если не централизовать власть, то во всяком случае по ряду вопросов политической жизни подчинить отдельные владения самаркандскому центру.

В VII в. Согд, как и остальные земледельческие оазисы Средней Азии, переживал большой хозяйственный подъем. Нельзя забывать, что в Средней Азии основой культурной жизни служит искусственное орошение. Без огромной сети каналов и арыков, покрывающей землю в Средней Азии в тех ее местах, куда можно провести воду, не было бы оазисов, а следовательно, и оседлой человеческой жизни. Как правило, системе искусственного орошения посредством каналов, выведенных из больших рек, предшествовало орошение полей из горных саев. Эта более легкая форма орошения была менее надежной, так как никто не знал, какое время будут действовать в ближайшем году те или иные горные саи и сколько в них будет воды. В настоящее время археологи в окрестностях Самарканда и других городов по Зеравшану открывают целые районы земледельческих поселений, получавших воду из горных саев. До сих пор нельзя с уверенностью сказать, когда была проведена та могучая оросительная система, которая питает Самаркандский оазис и берет начало у Варагсара («голова плотины»), находящегося между Самаркандом и Пянджикентом на Зеравшане. Достоверно известно только то, что в 735 г. эта группа оросительных каналов, из которых главный уже со средних веков называется Даргомом, была в полном ходу: арабский наместник Асад ибн-Абдаллах вместе со своим отрядом у Варагсара отводил воду из главного канала, чтобы лишить Самарканд воды. Эта оросительная система была проведена или в античности, но не позже II в. н. э., или во второй половине VI — начале VII в., так как в этом интервале времени Средняя Азия переживала глубокий хозяйственный и культурный упадок после кризиса рабовладельческой системы и эфталитского нашествия.

---

[1] О. И. Смирнова. Материалы ко сводному каталогу согдийских монет. «Эпиграфика Востока», VI, 1952, стр. 9—10.

[2] Там же, стр. 10.

Ответить на этот вопрос сможет только археология. Но и сейчас мы имеем основания высказать предположение, что какие-то большие оросительные работы производились и во второй половине VI — начале VII в. Изучение письменных источников, а также археологических материалов показывает, что в VII — начале VIII в. в долине Зеравшана и Кашка-Дарьи произрастали те же сельскохозяйственные культуры, что́ и в наше время. На полях вызревали пшеница, ячмень, просо, разные сорта гороха и бобовых, люцерна, джугара; был широко распространен виноград, сеяли хлопок, из которого изготовляли ткани грубых и тонких сортов; в садах произрастали урюк, слива, персики, яблоки, вишня, миндаль, орех и т. д. Перечисленные плоды полей и садов упомянуты в письменных китайских и арабских источниках и обнаружены археологами. Достаточно напомнить, что еще в 1933 г. во время раскопок в замке на горе Муг, где обнаружен знаменитый согдийский архив владетеля Пянджикента, Дивaштича, среди разных предметов найдены семена проса, ячменя, бобовых, а также косточки персика, вишни, черешни, урюка, сохранившиеся с 20-х годов VIII в. В 1952 г. летом во время раскопок на объекте III найдены в сравнительно большом количестве ячмень, пшеница, просо и горох того же времени. Особенно славился Согд пшеницей и виноградсм. В большинстве рустаков (волостей) Согда для поливки полей и садов пользовались искусственным орошением; однако в некоторых рустаках, как Абгар и Яркат, преобладало богарное земледелие. Абгар был предгорным районом, и здесь хватало дождей для хороших урожаев. Кроме богарной пшеницы, рустак Абгар славился пастбищами, на которых паслось большое количество мелкого и крупного рогатого скота.

В VII в. города в Согде не были велики по своим размерам. Один только Самарканд, повидимому, был равен по площади современному городищу Афрасиаб, а остальные города Согда были значительно меньше. Даже шахристан Пянджикента, площадь которого в начале VIII в. равнялась 19 га, может считаться скорее большим, чем маленьким городом своего времени. О характере согдийских городов, о их общественной и культурной жизни мы говорим ниже, пока же наше внимание остановим на согдийских земледельцах и согдийских крупных землевладельцах — дехканах. Согдийские крестьяне-земледельцы жили сельскими общинами. Как правило, сельская община представляла собою поселение — «дех», окруженное стенами, иногда имевшими башни, с одними или двумя воротами. В дехе и жили все члены сельской общины. Крестьяне, как, впрочем, и дехканы (крупные землевладельцы), жили патриархальными семьями, в состав которых входило пятнадцать-двадцать, а то и тридцать домочадцев. Земли, которые обрабатывались крестьянами-общинниками, лежали сейчас же за пределами деха. В VII в. согдийское крестьянство лично еще было свободным, хотя и несло какие-то повинности и платило налоги крупным землевладельцам. Как и в других странах с искусственным орошением,

в Согде крестьянство, жившее в обстановке сельской общины, страдало от малоземелья. Среди общинников-крестьян, повидимому, задолго до VII в. начался процесс расслоения; в силу разнообразных экономических обстоятельств все больше выделялись патриархальные семьи, у которых было меньше земли, чем у других. В пределах сельской общины малоземельные не могли найти для себя нужного им количества земли, чтобы прокормить свою семью. У беднейших крестьян-общинников было два выхода: либо взять землю у крупного земельного собственника на условиях издольной аренды, либо бросить крестьянский труд и уйти в город на заработки, в ремесло или даже на черную работу. Именно из среды малоземельных общинников и задолжавших издольщиков и складывалась в VI и особенно VII в. та категория феодально зависимых людей, которых первоисточники называют кедиверами.

Выше уже указывалось, что Согд, как и остальные области Средней Азии, переживал в VII в. развитие феодализма. В основе среднеазиатского, в том числе согдийского, феодализма лежала, как обычно, феодальная собственность на землю. Носителями и распорядителями этой феодальной собственности на землю были дехканы. Где же лежали дехканские земли? Выплачивали ли сельские общины какие-нибудь налоги дехкану и несли ли какие-нибудь повинности? К сожалению, письменные источники не дают на этот вопрос прямого ответа. И все же мы можем с большой долей вероятности утверждать, что земли дехкан находились не только вне земель сельской общины, но и частично в составе ее земель. Ведь не случайно дехканы так прочно были связаны патриархальными узами с сельскими общинами и их членами. В советской историографии установилось правильное мнение, что в VII в. дехканы были уже феодалами, хотя не совсем еще порвали и с рабовладельческим укладом. Таким образом, имеются все основания выдвинуть гипотезу о том, что сельские общины платили какие-то налоги или подати своим дехканам, а также несли повинности. Дехканы были как бы разных рангов и титулов. Большинство их распространяло свое влияние и власть только на один дех — сельскую общину; другие владели целым рустаком, т. е. группой дехов, и даже городом. О крупных дехканах, бывших настоящими владетелями с титулами хубу (хваб) и афшин, мы говорили выше. При отсутствии в руках согдийского ихшида крепкой централизованной власти в Согде забота об искусственном орошении ложилась на отдельные княжества — Самаркандское, Маймургское, Пянджикентское и др. Их владетели призывали народ путем хашара (каков был тогда эквивалентный согдийский термин, мы не знаем) на оросительные работы. Хашар использовали и при постройке дорог, мостов, городских стен и т. д. В эпоху складывавшихся феодальных отношений в VII в. хашар принимал принудительный характер и превращался в барщину.

Кто же обрабатывал дехканскую землю, лежавшую за пределами сельской общины? Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что в странах с искус-

ственным орошением крупным землевладельцам было невыгодно самим вести крупное хозяйство. Гораздо выгоднее было сдавать землю мелкими участками тем крестьянам, у которых нехватало земли. Эти мелкие участки сдавались издольщикам на кабальных условиях. Наиболее распространенная форма издольной аренды выражалась в том, что издольщик получал от собственника земли не только земельный участок, но и семена, и за это должен был отдавать ему три четверти урожая. Если же он брал у землевладельца дополнительно еще живой и мертвый инвентарь, то его доля уменьшалась до одной шестой, одной седьмой части. При системе издольных аренд крестьянин-издольщик легко запутывался в долгах и становился в зависимость от дехкана-феодала. В VII в. в Согде процесс обнищания и закабаления крестьян только начинался, почему не может еще быть и речи о крепостничестве. В массе крестьянин-общинник оставался лично свободным, сохраняя чувство свободолюбия и независимости. Что же касается дехкан, то эта согдийская землевладельческая аристократия любила роскошь, носила как признак своего сословия золотой пояс с широким кинжалом в золотых ножнах; она чувствовала себя настоящим хозяином страны, была воинственна, свободолюбива, с трудом подчинялась власти, хотя, повидимому, и служила при дворе своего хубу (хваб) или афшина. Даже самый незначительный владетель из дехкан с титулом хубу (хваб) содержал небольшой военный отряд из наемников, а то и рабов. Немалую роль в Согде в VII в. играло и рабство. Было бы неправильно думать, что рабы были заняты только в домашнем хозяйстве. Их использовали на тяжелых работах по очистке старых и проведению новых каналов, на рудниках и т. д. Характерно, что рабов имели даже простые земледельческие патриархальные семьи, жившие в обстановке сельских общин.

Во всех старых городах Согда, где производились раскопки, установлено наличие ремесленных кварталов: в Самарканде VI — VII вв., в Кафыр-Кала — городище, древнего наименования которого археологам не удалось установить. Маймургское княжество, владевшее Варагсаром и головными участками оросительных каналов Самаркандского района, к началу VII в. целиком подчинялось Самарканду. В VII в. Самарканд был в расцвете, его площадь, повидимому, вполне соответствовала площади современного Афрасиаба. По данным письменных источников, город имел четверо ворот: Китайские — на востоке, Наубехарские — на западе, Бухарские — на севере и Кешские — на юге[1]. Название восточных ворот определенно указывает на торговлю с Китаем. В VII в. Самарканд и другие согдийские города деятельно торговали с соседями, главным образом с Китаем. Накануне арабского нашествия Китай оказывал большое влияние на дела Согда; это подтверждается не только письменными источниками (китайскими и арабскими хрониками, китайскими документами из

[1] BGA, I, стр. 316; BGA, II, стр. 316—317.

архива в замке на горе Муг), но и археологическими памятниками, особенно монетными данными. Как уже упоминалось, согдийские правители (самаркандский, маймургский и пянджикентский) чеканили монеты по китайскому образцу с квадратным отверстием посредине. Приведем пример, иллюстрирующий размеры торговли Согда с Китаем: в 721 г. из Китая на родину возвратились четыреста согдийских купцов[1].

Вернемся к пянджикентским стенным росписям. Культовая пянджикентская живопись — весьма важный источник по вопросу о домусульманских религиях и домусульманских культах Средней Азии, поскольку сведения о них в письменных известиях чрезвычайно скудны. И все же светская живопись Пянджикента VII — VIII вв. неизмеримо богаче и интереснее в художественном и познавательном отношениях. Стенные росписи Пянджикента на светские сюжеты отражают окружающую жизнь прежде всего в своей тематике. Они отражают жизнь дехканства в тот период, когда развитие феодальных отношений оказывало прогрессивное влияние на рост производительных сил, на хозяйство и культуру в целом. Но даже в этот прогрессивный период развития согдийского феодального общества художниками были не дехканы, а особая категория мастеров-ремесленников, вышедших, вероятнее всего, как выше было сказано, из среды манихеев. Нет искусства без художественного идеала. Художник не может не иметь художественных взглядов и, прежде всего, представления о прекрасном. Вне этого нет искусства, какую бы эпоху развития человеческого общества мы ни взяли. Представление о прекрасном меняется вместе с изменением сознания и идеологии человеческого общества и человека. В VII — начале VIII в. согдийцы и, в частности, пянджикентцы в какой-то мере «потеряли» способность реалистически воспринимать окружающий мир, уже не уделяли внимания, как это было при господстве рабовладельческого общества в Средней Азии, портрету и раскрытию характера человека. Обратимся к таким выразительным памятникам искусства, как серебряные тетрадрахмы греко-бактрийских царей Диодота I, Диодота II, Евтидема I, Евкратида, Деметрия, Антимаха и др. Стоит посмотреть на лица этих царей, чтобы перед нами встал человек, со свойственными ему чертами характера, индивидуальности, в подлинном смысле слова — его портрет[2]. Такое изображение возможно лишь при наличии реалистического восприятия у художника, в данном случае монетчика-медальера. В VII в. эти качества (реалистическое восприятие, потребность передать характер человека) были «утеряны» художниками новой феодальной эпохи. Феодальный базис породил новую, феодальную идеологию,

---

[1] «Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed ibn Djarir at-Tabari». Ed. M. J. de Goeje. II, 1445.

[2] К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства. М. — Л., 1940, табл. 35—37. Тетрадрахмы воспроизведены в увеличенном виде.

которая, правда, раскрылась не сразу и содержала большое количество пережитков старого, умершего рабовладельческого общества. С феодальной идеологией пришло новое восприятие мира, в котором черты античного реализма были вытеснены элементами условности. Изменился художественный идеал и художника, и зрителя. Прекрасное представлялось уже не в изображении характера, не в раскрытии сущности индивидуального, а в создании каких-то канонов или штампов красивого, которое могло доставлять наслаждение тогдашнему зрителю. Пянджикентские художники VII—VIII вв., расписывавшие стены домов, дворцов, храмов и айванов, не стремились к построению трехмерного пространства, что, конечно, сильно ограничивало их изобразительные возможности.

Светская тематика пянджикентских росписей не может быть раскрыта в настоящее время полностью, так как еще не раскопано, повидимому, и одной десятой части тех стенных росписей, которые находятся в завалах давно разрушенных зданий. Но и то, что уже открыто, говорит о разнообразии тематики. Здесь торжественные приемы согдийских царей, поединки дехкан разных рангов, боевые столкновения конников и пеших воинов, изображение арфистки, выезд на конях нескольких всадников, среди них красавицы-согдийки, и т. д. Стенные росписи с перечисленными светскими сюжетами были широко распространены в Средней Азии; вспомним прекрасные стенные росписи того же времени в Варахше, многие из которых сохранились в смысле яркости красок лучше пянджикентских фрагментов, а также росписи из Топрак-Калы в Хорезме. Надо думать, что и в Иране существовали аналогичные стенные росписи. О. И. Смирнова, работая над переводом «Шах-Наме», встретила три упоминания о стенной живописи, сходной по тематике с пянджикентскими росписями. Пользуясь ее любезностью, приводим в ее переводе эти указания Фирдоуси, несомненно, отражающие исторические факты. Служанки Рудабэ, обращаясь к ней, говорят: «Мир полон к тебе любви, на айванах изображения твоего лица». Другая цитата: «Был у нее (Рудабэ) павильон, словно веселая весна. На (стенах) его изображения вельмож (бузурган)»; третья цитата: «Во вселенной никто из витязей-богатырей не дерзнет идти по стопам Заля, на айванах не увидеть тебе изображений рук и поводьев, равных его рукам и поводьям, в седле — всадника такого, как он»[1].

Здесь явно говорится о тех же сюжетах, что и в изображениях Пянджикента. Та же феодальная знать, образ витязя Заля верхом на коне, наконец, красавица Рудабэ. Возможно, через некоторое время, когда у нас соберется больше материала, мы распознаем среди отдельных изображений персонажи героической поэмы «Шах-Наме».

---

[1] Le Livre des Rois par Abou'lkasim Firdousi. Traduit et commenté par J. Mohl. I—VIII. Paris, 1876—1878.

Рассмотрим, как пянджикентские художники воспринимали окружающий их мир, каков был их эстетический идеал, которым они руководствовались при создании образов. Мы должны сказать со всей определенностью, что в стенных росписях Пянджикента на светские сюжеты уже имеются ясно выраженные элементы условности, каноны прекрасного, то, что соответствовало эстетическому идеалу художника и доставляло художественное наслаждение зрителю, будь он пянджикентец или согдиец (в самом широком понимании этого термина). Но в произведениях пянджикентских художников мы видим только начало процесса создания условных канонов красоты и стилизации изображаемых предметов окружающего мира. Эти начала каноничности, условности и стилизации нашли свое наиболее яркое выражение в миниатюрах XIV—XVI вв.

Едва ли можно сомневаться, что в пянджикентской живописи и современной ей живописи в Варахше историк таджикской, узбекской и персидской миниатюры найдет предшествующий изучаемому им этап развития феодального искусства на Среднем Востоке. Чем же объяснить, что вместе с развитием феодализма значение элементов условности, стилизации, канонов прекрасного в изобразительном искусстве увеличивается? Почему при феодализме не личность, не ее индивидуальные черты и характер, а положение изображаемого лица в обществе привлекало внимание художника? Где искать ответ, почему живопись при феодализме так заканонизировала прекрасное? На такой вопрос я получил интересный ответ от одного весьма крупного ученого, знатока феодализма. Обратите внимание, сказал он, на роль в феодальном обществе этикета, связанного с положением изображаемого лица. Конечно, это не есть полное объяснение, но шаг к нему. Действительно, этикет и каноны красоты между собой связаны. Однако вследствие чего же получил такое широкое распространение этикет в феодальном обществе, так связанный с рангами? Нельзя забывать, что при феодализме общество было разбито не только на классы, но и на сословия, т. е. на такие общественные группы, одни из которых имели ряд прав и привилегий, а другие были лишены не только фактически, но и юридически самых элементарных человеческих прав. Даже господствующий класс феодалов подразделялся на ранги по количеству и качеству имевшихся у них привилегий. В конечном итоге наличие подобного порядка есть результат иерархии самой феодальной собственности на землю. Здесь и надо искать разгадку различного положения людей в феодальном обществе, связанного с ним этикета и, наконец, канонов феодального искусства.

Но как бы ни было условно согдийское феодальное изобразительное искусство VII—VIII вв., все же оно не могло не отражать жизни. В нем столько деталей окружавшего его реального мира, что мы можем черпать из него, как из обильного источника. Различные виды одежд, разнообразие богатых цветных узорчатых тканей, особенно шелковых, разнообразное оружие, обувь, украшения, инвентарь жилых помещений (двери, ковры, ткани, жертвенники,

суфы, сидения из дерева, тент на деревянных столбиках и т. д.),— все эти предметы вместе с остатками архитектуры и разнообразными памятниками материальной культуры, найденными в раскопанных помещениях, дают возможность конкретно представить ту материальную обстановку верхов феодального общества Согда — его дехканства, которое было тогда в полном расцвете своих сил.

Переход от храмовой живописи (на стенах двух пянджикентских храмов) к светской не имеет ярко выраженных границ. В сюжетах чисто светских встречаются сцены возжигания ароматов на жертвеннике, связанные с культом огня. В то же время на стенах чисто культовых зданий изображены цари в коронах, на конях, сидящие в парадных одеждах дехканы при характерном для них оружии и т. д. И все же, несмотря на эти, казалось бы, незаметные переходы от культовой живописи к светской, мы должны отделять одну от другой по признаку идейного содержания. Чтобы понять многие сцены культовой живописи на стенах храмов в Пянджикенте, необходимо тщательно изучить домусульманские культы Согда в VII — начале VIII в. К сожалению, по этому вопросу нет работ, основанных на кропотливом исследовании. Весьма важно знать, как правильно подойти к этому вопросу. В Средней Азии существовали местные языческие культы и верования, имевшие свою длительную историю; существовали и религии, занесенные извне, как, например, буддизм, христианство и манихейство. В конкретной исторической обстановке многие языческие культы частично врастали в пришлые извне религии. В отличие от христианства и буддизма, манихейство свободно и очень широко включало в свою систему многие образы и представления из местных языческих верований и культов. Исследователь пойдет по правильному пути, начав с изучения верований, создававшихся в местной среде, как наиболее характерных для данного народа, и только после этого перейдя к изучению принесенного извне. Конечно, этот «порядок изучения» нельзя понимать в упрощенном виде. Главное внимание должно быть обращено на изучение местного.

В настоящее время вновь встал вопрос, более пятидесяти лет назад поставленный В. В. Бартольдом,— был ли в Средней Азии зороастризм и, если был, то в чем его особенности, отличающие его от персидского зороастризма, который при Сасанидах (III — VII вв.) получил свое полное идеологическое и организационное раскрытие. 13 февраля 1900 г. В. В. Бартольд, в связи с находкой в Самарканде гробиков из обожженной глины для захоронения костей (оссуарии), писал Н. П. Остроумову: «Поклонники Зороастра, воздвигавшие башни, никогда не собирали костей в особые гробы. Загадочный способ погребения, о котором говорят Табари и Наршахи и о котором лишний раз свидетельствует самаркандская находка, показывает, что верования жителей Мавераннахра отличались от верований их персидских современников; если и в Мавераннахре был распространен зороастризм, то во всяком случае особая секта,

обряды которой существенно отличались от обрядов правоверных последователей Зороастра». Таким образом, В. В. Бартольд не смешивал зороастризма среднеазиатского с зороастризмом персидским. Он склонялся к мысли, что в Средней Азии существовала лишь зороастрийская секта, не больше.

Нам представляется, что в данном случае термин «секта» не вполне применим. Ведь речь идет не о том, что в недрах персидского зороастризма зародилось особое течение, а о том, что в основе как персидского зороастризма, так и религии согдийцев, бактрийцев и хорезмийцев лежали какие-то общие представления и культы. Ими и были дуалистические представления о борьбе в мире доброй и злой воли, с одной стороны, и культ огня — с другой. В Персии зороастризм вырос в государственную религию со строго разработанной догматикой и сложной организацией жречества, имевшего огромное влияние на дела государства и прежде всего на вопросы идеологии. В Средней Азии судьба «зороастризма» оказалась другой: он не выработал строгой догматики, не стал государственной религией, так как единого государства там не было, да и жречества как мощной организации не сложилось. «Зороастризм» проникся местными языческими культами, которые, повидимому, прекрасно уживались с культом огня. Можно даже отказаться от применения термина «зороастризм» к культу огня и связанному с ним религиозному дуалистическому миропониманию в Средней Азии. Мимо широкой распространенности в Согде «культа огня» нам при изучении домусульманских культов не пройти. О буддизме в Согде VII в. как религии, имевшей большое количество последователей, говорить не приходится. Мы имеем точное свидетельство буддийского монаха-путешественника Сюань Цзяна, который с горечью заметил, что население Самарканда к буддистам относится резко отрицательно. Причины краха буддизма к началу VII в. в Согде пока не выяснены; он потерял к этому времени свои позиции, хотя и не мог не оставить некоторых следов в идеологии, особенно в изобразительном искусстве.

Нельзя преувеличивать и влияния христианства в Согде, хотя в VII в. там имелось некоторое количество его последователей, а также христианские храмы. Значительно более широкое распространение получило в Согде манихейство. Сведения о его сущности и распространении, о его роли в жизни домусульманских культов, наконец, об отражении некоторых его представлений и образов в культовой живописи храмов Пянджикента читатель найдет в статье А. М. Беленицкого «Вопросы идеологии и культов Согда», входящей в состав настоящего сборника. Нам представляется, что, несмотря на серьезную эрудицию в области домусульманских культов Средней Азии, а также прекрасное знание пянджикентского материала, автор преувеличил роль манихейства и недостаточно учел роль местных языческих культов, а также местного «зороастризма», или, точнее, «культа огня». Нельзя забывать, что основной сюжет росписей согдийского храма II заключается в развертывании мифологических,

культовых сцен, тесно связанных с представлениями об умирающих и воскресающих силах природы. Для объяснения подобных сцен (вспомним сцену оплакивания на южной стене центрального зала храма II; табл. XX) нет никакой нужды прибегать к манихейству: китайские источники говорят, что в VII в. в Согде были храмы предков, не указывая на их связь с манихейством. Характерно, что в сохранившихся на стенах храма I композициях мы можем усмотреть и радостные сцены праздника весны — воскресающих сил природы. Несмотря на большую познавательную ценность статьи А. М. Беленицкого, приходится признать, что вопрос, поставленный им, пока еще не решен и может быть решен лишь в случае сосредоточения большего внимания исследователя на культах местного происхождения; автор же уделил большее внимание манихейству, проникшему в Среднюю Азию из западных областей Передней Азии и Ирана в IV в. н. э. Вместе с тем мы не хотели бы, чтобы вышесказанное было понято в том смысле, что мы не признаем ни распространенности, ни роли манихейства в Согде в VII — начале VIII в. Мы только против преувеличения этой роли и против снижения роли местных культов.

Культовая живопись Пянджикента в известной мере отличается от светской некоторой консервативностью художественных приемов. Хотя и в нее вошла струя феодального художественного мышления, в виде канонизации прекрасного, однако в культовой живописи задержались от прежней эпохи изображения богов, сделанных в другой, более реалистической манере. Эта консервативность культовой живописи вполне понятна, так как в привычные религиозные представления и образы новое проникает очень медленно.

В заключение остановимся на выяснении классового значения и смысла пянджикентской живописи. Пянджикентская живопись — одно из самых активных проявлений идеологии молодого феодального общества, точнее, его господствующего класса — дехкан. При феодализме у стенных росписей во дворцах, в богатых жилых домах, айванах был уже массовый зритель. Живописью этой наслаждались разные ранги господствующего класса феодалов, однако она была открыта и для широкого круга земледельцев, которые в VII в. не были еще крепостными и находились лишь в начале процесса все нарастающей феодальной эксплуатации. В массе согдийское крестьянство было свободным. Находясь на низкой ступени общественной иерархии, выше только рабов, согдийское, в частности пянджикентское, крестьянство часто приходило в дома своих господ как по вызову последних, например при организации хашара на оросительные или какие-нибудь другие работы, так и по собственным делам. Крестьяне видели эту живопись, и она не могла не влиять на них. В их сознании запечатлевались образы царей в коронах, сидящих на коне или на троне в торжественных позах, в богатых одеждах; дехкан разных рангов, в боевых доспехах, ведущих поединок, и т. д., т. е. образы людей, рассматривавших себя на земле выше всех других и желавших, чтобы и народ так на них

смотрел. Нечего и говорить, что действенность художественных образов пянджикентской живописи в этом отношении была значительна. Объективно, в этом воздействии на сознание народных масс и заключалась роль пянджикентской живописи. Несколько иную роль играла культовая живопись храмов в Пянджикенте. Средняя Азия в эпоху феодализма не успела до арабского завоевания выработать своей религии, не успела ни среднеазиатскому «зороастризму», ни иноземной религии — манихейству придать черты, характерные для религии, обслуживающей феодальное общество. Феодальная религия — ислам — была навязана завоевателями-арабами, сначала как нечто враждебное и чуждое предкам современных таджиков и узбеков; поэтому после арабского завоевания прошло почти целое столетие, прежде чем ислам стал господствующей религией народов Средней Азии.

А. М. БЕЛЕНИЦКИЙ

ВОПРОСЫ ИДЕОЛОГИИ И КУЛЬТОВ СОГДА

ПО МАТЕРИАЛАМ ПЯНДЖИКЕНТСКИХ ХРАМОВ

В результате систематических раскопочных работ на одном из участков шахристана Пянджикента, начатых в 1947 г., раскрыты два больших здания, сходных по плану. На их стенах сохранились остатки замечательной по своим живописным достоинствам росписи, чрезвычайно интересной и по своему содержанию. Оба здания, несомненно, представляют собой храмы какого-то домусульманского культа.

Судя по современному топографическому облику шахристана Пянджикента, центральным пунктом города была площадь, расположенная в его северо-восточной части (табл. I). Вокруг нее, как можно полагать, группировались главные общественные постройки города. К западу от площади, непосредственно примыкая к ней, находятся остатки зданий храмов. Их положение в центральной части города свидетельствует прежде всего о том, что и культ, который они представляли, несомненно господствовал в городе.

Чрезвычайно интересны планы зданий. Сейчас мы можем представить себе почти полностью план первого здания (табл. II). Во втором здании (табл. III) работы еще не закончены. Оба здания в своем первоначальном виде построены по единому плану. Разница между ними состоит лишь в появлении добавочных помещений, которые предназначались для служебных и хозяйственных целей или же служили чем-то вроде приделов, где также производились обрядовые действия. Основные помещения этих храмов несколько отличаются друг от друга по своим пропорциям.

Главные помещения обоих зданий состоят из открытых на восток четырехколонных залов, к которым с западной стороны примыкают закрытые помещения. С восточной стороны они переходят в портики, образующие их фасады. Характерной особенностью плана этих помещений в обоих зданиях является то, что они, последовательно уменьшаясь в ширину (с востока на запад), образуют в плане своеобразный ступенчатый контур.

К основному массиву помещений с трех нефасадных сторон примыкали узкие удлиненные помещения — коридоры. Однако эти помещения в обоих зданиях различны. Подробно не останавливаясь здесь на этом вопросе, хотя и имеющем, на мой взгляд, существенное значение, отмечу, что в здании I эти коридоры в результате перестроек превратились в закрытые помещения хозяйственного назначения. Из них два коридора (южный и западный) в последний период своего существования между собой не сообщались. Что касается северного и южного, то они, повидимому, соединялись дверным проемом. Иная картина в здании II: здесь эти помещения представляются в виде открытых галлерей с перекрытиями, покоившимися на столбах. Здание I имеет и другие помещения, пристроенные к нему позже с южной стороны.

Восточными фасадами оба здания выходят на сравнительно обширные дворы, окруженные оградами. Обследована полностью лишь ограда здания I. С северной и восточной сторон ограда состояла из системы помещений культового и хозяйственного назначения. Особый интерес представляет небольшой «придел» в северной стене ограды, состоящий из двух помещений, план которых повторяет план главного зала и закрытого помещения. В ограде выявлен план ворот, расположенных в самой середине южной ограды на одной оси с главными помещениями храма. При обследовании этой ограды со стороны второго двора в юго-восточном ее углу открыты ниже уровня поверхности двора два помещения, принадлежавшие к времени, более раннему по сравнению с временем возведения храмов. Открытие этих помещений выдвигает проблему истории города в целом, а также истории сооружения храмов. Прежнее представление об однослойности городища и кратковременности существования города приходится поставить под сомнение.

Из сохранившихся внутренних архитектурных деталей храмов следует отметить наличие в главных залах по две больших ниши — по одной в каждом из простенков западной стены. Ниши предназначались для помещения крупных скульптур, не дошедших до нас. Лишь в одной из ниш храма II (северной) снизу сохранился небольшой скульптурный фрагмент из глины, который, как видно, представляет собою остаток одежды несохранившейся статуи. Ниши меньшего размера обнаружены в северной стене пятого помещения. Главные помещения храма I — четырехколонный зал, прилегающее к нему закрытое помещение и портик — погибли при пожаре. Большое количество горелого дерева, обнаруженного при раскопках в этих помещениях, говорит о том, что во внутреннем оформлении деревянные архитектурные детали играли большую роль.

Из находок наиболее интересна значительная коллекция монет, которые, за исключением единичных экземпляров, относятся к ограниченному отрезку времени, охватывающему приблизительно одно столетие, а именно от середины VII до середины VIII в. Благодаря им и последний период существования зданий может быть датирован вполне определенно этим временем. Подавляющее же

большинство находок состоит из разнообразных предметов украшения в виде поделок из металла (меди, золота), драгоценных и полудрагоценных камней.

Найдено большое количество костей животных и птиц, которые, судя по их обилию, накоплялись в течение длительного времени. Вместе с ними найдено значительное количество фрагментов сосудов, по преимуществу типа столовой посуды — чаш, блюд, кувшинов, и меньше находок кухонной посуды.

Подавляющая масса находок сделана в боковых помещениях храма I.

Общий характер открытых зданий не оставляет сомнения в их культовом назначении: это — храмы, что подтверждается особенностями их плана в целом и устройством отдельных помещений. Однако наиболее наглядным свидетельством их назначения служат открытые в них настенные росписи. В свое время росписи покрывали, повидимому, все внутренние стены, получавшие достаточное солнечное освещение. К сожалению, в здании I росписи главного зала и портика погибли во время пожара. В тех помещениях, которых пожар не коснулся, сохранность росписей не одинакова. Многие участки погибли от воздействия климатических или иных условий, в результате многовекового пребывания под землей. Не мало, видимо, уничтожено и человеком.

Общей и наиболее характерной чертой живописи, открытой в храмах, является то, что она сюжетна, изображает целые сцены с большим количеством персонажей, в них участвующих. Сцены в свою очередь входили в состав сложных композиций. То, что дошло до нас, представляет лишь небольшую часть фрагментов этих сцен и композиций. Однако, несмотря на это, мы все же в состоянии как восстановить содержание отдельных сцен, так в общих чертах раскрыть, правда весьма предположительно, и сюжеты в целом. Ниже дано краткое описание отдельных фрагментов.

На фрагменте росписи на стене помещения 5 здания I (I, 5) представлены три мужские головы в профиль, без головных уборов. Четвертая угадывается по отдельным линиям. Все они смотрят вправо. Головы принадлежали фигурам, изображенным во весь рост. Третья справа фигура держала в руках какой-то предмет с витой ручкой, вероятно, факел. У отдельных фигур различимы кисти рук, поднятые вверх в жесте адорации почти на уровень лица. Вправо от указанных голов сохранились остатки изображения божества в виде человеческой фигуры, отличающейся более крупными размерами по сравнению с фигурами людей (табл. VI). Отличительным признаком «божественности» этой фигуры, помимо ее размеров, служат лучистый венец и нимб вокруг головы. Роспись сохранилась здесь очень плохо, черты лица различимы только в нижней части. Можно, однако, считать несомненным, что лицо божества молодое, безбородое и также обращено вправо. Эта деталь весьма важна, так как позволяет предположить, что сохранившийся фрагмент представляет часть сюжета, которым была занята вся поверхность стены. Действительно, явные следы большой картины в виде разноцветных пятен были различимы в центральной

части стены между нишами. Здесь находилось, как можно полагать, изображение божества, в сторону которого обращены фигуры на сохранившемся фрагменте живописи. Очевидно, что и на участке стены справа от восточной ниши также имелись изображения, дополнявшие общий сюжет сцены. О характере этих изображений судить нет никакой возможности.

Роспись на стенах придела в северной ограде сохранилась несколько лучше, чем только что охарактеризованная, хотя и здесь часть изображений полностью исчезла, а среди сохранившихся многое дошло до нас в сильно пострадавшем виде. Так, на западной стене айвана вся штукатурка отпала, а вместе с нею погибла и бывшая здесь роспись. Очень пострадала роспись и на одной стене внутреннего помещения. Однако на остальных трех стенках обнаружены сравнительно хорошо сохранившиеся крупные фрагменты, содержание которых поддается расшифровке. На каждой из стен придела представлена отдельная законченная сцена, но в целом все сцены составляли единую композицию, которая, несмотря на значительные лакуны, о которых сказано выше, восстанавливается с достаточной определенностью. Роспись в приделе сохранилась на четырех стенах — на лицевой стене внутреннего помещения (I, 10а) и на трех стенах айвана. На первой из указанных стен была изображена, как можно полагать, центральная сцена всей композиции. К сожалению. именно она сохранилась хуже остальных. Срединная часть ее полностью уничтожена, вероятно преднамеренно. Эта часть стены против входа была оконтурена двуцветной рамкой, от которой остался нижний правый угол. По всей вероятности, рамка должна была изображать бордюр ковра, на котором сидело божество или, во всяком случае, главный персонаж всей композиции. Верхний слой штукатурки внутри рамки содран здесь почти целиком. и поэтому судить о характере изображений невозможно. На остальной части композиции с обеих сторон центральной рамки расположены группы людей, каждая из которых состоит из пяти персонажей. От большинства изображенных фигур сохранились лишь фрагменты, но благодаря четкости рисунка содержание сюжета росписи восстанавливается в достаточной степени определенно.

Изгибы линий сохранившихся частей голов, туловищ, положение рук и ног, безусловно, говорят о том, что здесь изображена сцена пляски. В руках некоторых фигур распознаются и музыкальные инструменты. Как мне кажется, по формам могут быть определены три таких инструмента: один — типа бубна — находится в руках второй фигуры, считая от западной стены. Находящаяся рядом с ней третья фигура держит односторонний барабан типа литавр. Инструмент, который держит на груди первая фигура справа от центральной рамки,— известный и по памятникам изобразительного искусства, а также в этнографии, биконический барабан с перехватом посредине. Чрезвычайно интересно, что найденная на городище Пянджикента статуэтка изображает музыканта с таким же инструментом, который он держит точно так же на груди.

Таким образом, можно считать несомненным, что на лицевой стене внутреннего помещения находилась сцена культовой пляски, сопровождаемой игрой на музыкальных инструментах, перед изображением божества или божеств, которые помещались в середине картины. Три остальные сцены помещены на стенках айвана (I, 10), две — в простенках северной стены, слева и справа от дверного проема, и одна — на восточной стене. На западном простенке бóльшую часть сохранившегося фрагмента росписи занимают две мужские фигуры, сидящие на ковре (или на кошме) со скрещенными ногами (табл. IX). Лица у обоих уничтожены, по всей вероятности, преднамеренно. Особенно пострадала правая фигура. Повторенный в середине стены знак, процарапанный острым предметом, в котором можно видеть арабское слово «ла» («нет»), выдает того, кто это сделал, а именно, завоевателя-мусульманина. Фигуры и покрой одежды совершенно одинаковы у обоих. Они одеты в узкие в талии, глухо застегнутые кафтаны, перетянутые поясами, к которым привешены длинные мечи, свободно лежащие у них на коленях. Однако окраска одежды различна: у правой фигуры — темная (черная), у левой — светлая (розовая). Правая фигура держит в левой руке пиалообразную чашу. Рядом слева же стоит на ковре плоское блюдо с плодами. В правой руке, опущенной к бедру, находится ветка лиственного дерева, подымающаяся выше плеча. Такая же ветка находится у левой фигуры в левой руке. У нее от правой руки осталась лишь часть предплечья; тем не менее, судя по положению, можно полагать, что она была так же поднята, как и левая рука правой фигуры, и, вероятно, держала так же чашу. На лице этой фигуры сохранились частично черная бородка клином и тонкая черная бровь. Чрезвычайно своеобразны головные уборы в виде белых островерхих колпаков с разрезами по бокам. Закинутые назад длинные ленты, вместе с заткнутыми за повязку пучками веток такого же дерева, как и в руках, придают фигурам праздничный вид. Из-под головных уборов опускаются на плечи длинные вьющиеся черные волосы. За головой каждой фигуры находится по табличке, на одной из которых заметны следы надписи, шедшей сверху вниз.

Дополняют картину три одинаковых изображения фантастических животных, которые парят над человеческими фигурами. Из-за плохой сохранности не все элементы, соединенные в этих фантастических животных, могут быть точно определены. Крылья птицы, туловище и хвост водяного существа совершенно несомненны, но голова и передние ноги животного не ясны; они, возможно, принадлежат лошади, собаке или другому животному. Все эти существа обращены вправо. Выброшенные вперед ноги придают динамичность их позам, что еще более подчеркивается развевающимися белыми лентами, прикрепленными к их груди: они как бы находятся в стремительном полете.

Аналогичный сюжет представлен и на восточной стене айвана. Бóльшие размеры стены дали возможность художнику разместить большее число фигур. Здесь первоначально были изображены четыре сидящие фигуры (от крайней

справа сохранилось лишь изображение части ноги). Фигуры расположены попарно; в каждой паре они обращены лицами друг к другу. Характерно, что и здесь лица больше всего пострадали и также, повидимому, преднамеренно уничтожены. Но в остальном сохранность этих фигур удовлетворительная. Превосходно сохранился рисунок тканей одежды, так же как и ковра, на котором они сидят. На головах у них, видимо, были такие же головные уборы, как и у фигур на северном простенке (сохранился только у одной). В руках они также держат по ветке и чаше. На столике, стоящем между первой слева и второй фигурами, находится блюдо с плодами. Над фигурами сохранилось изображение парящего фантастического существа, но плохой сохранности (табл. X).

Особенно интересна роспись на северной стене, справа от двери (табл. VIII). Здесь изображена сцена жертвоприношения, в котором принимает участие целая группа служителей во главе с жрецом. Вся сцена композиционно разделена на две части. В левой от зрителя изображен жрец перед жертвенником. В правой части изображены пять других участников обряда, помощников главного жреца. Исключительно большой интерес представляет прежде всего изображение самого жертвенника. Это сложное металлическое (из бронзы) сооружение, состоящее, как можно полагать, из трех отдельных частей: высокой подставки в виде усеченного конуса; непропорционально широкого закрытого (?) сверху цилиндра или барабана, прикрепленного к подставке; овальной металлической чаши на высокой ножке, установленной внутри цилиндра. Чаша наполнена плодами, над которыми подымаются языки пламени.

Перед жертвенником на небольшом коврике стоит на коленях жрец. Лицо его уничтожено. От изображения черных, спускающихся к плечам волнистых волос сохранились отдельные мазки черной краски. Следов головного убора не заметно. Другие лица, участвующие в сцене, изображены также без головных уборов. В левой руке жрец держит металлическую чашу. В правой руке, высоко поднятой над жертвенником, он держит металлическую ложечку, которою совершает возлияние (маслом?) над чашей с плодами.

Между жрецом и жертвенником стоит металлический кувшин, от которого сохранились очертания ручки, крышки и частично тулова.

Во второй части сцены, как указывалось, изображено пять фигур. Сохранность росписи здесь в целом худшая, и фигуры улавливаются лишь по контурам отдельных частей тела. Первая фигура, наиболее крупная, но все же меньше жреца, представляет также бородатого мужчину в коленопреклоненной позе. У этой фигуры сохранились отдельные черты лица, борода и волосы. Однако верхняя часть тела, в частности руки, не сохранилась. Вторая фигура помещена позади него. У нее лицо также не сохранилось. Судя по пропорциям и отсутствию следов бороды, фигура изображает юношу. Это единственный участник сцены, стоящий во весь рост. В левой руке он держит чашу, правая не видна. Тонкая талия затянута узким поясом. Оружия нет.

Сохранность фигур нижнего ряда крайне плоха. Фигуры мелкие, повидимому, изображают юношей. Все они коленопреклоненные. У них, так же как у стоящего юноши, нет оружия. Крайняя справа фигура держит в левой руке чашу. Справа от нее помещен металлический кувшин, к которому она протягивает руку. Что делают остальные две фигуры, неясно. Из других деталей сцены следует отметить табличку с письменами, помещенную позади головы жреца. Письмена и здесь сильно пострадали. Можно лишь определить, что строки шли сверху вниз. В верхней части композиции сохранилось сильно попорченное изображение крылатого животного с развевающимися длинными лентами. Снизу стена по всей длине была окаймлена бордюром такого же рисунка, как и на других стенах айвана, представляющим, вероятно, кайму с бахромой ковра.

В целом композиция на стенках всего придела изображает божество, перед которым совершаются ритуальная пляска и жертвоприношение. Здесь же присутствуют «миряне», участие которых в обряде также несомненно.

Из фрагментов здания II я коснусь здесь трех. Первый фрагмент находится на южной стене айвана (II, A) (табл. XV, XVI). Сюжет сцены восстанавливается вполне ясно и сам по себе весьма прост. Картина изображает группу всадников, направляющихся вправо. Сохранившиеся на головах некоторых из них короны свидетельствуют, что перед нами владетельные лица. Жесты адорации (вытянутые руки с поднятыми вверх указательными пальцами) говорят о том, что они приближаются к цели своей поездки — к святилищу.

Второй фрагмент находится на противоположной, северной стене портика (II, K). Роспись на этой стене сохранилась крайне неудовлетворительно. Здесь различимы три конские головы, обращенные в ту же сторону, что и на южной стене, т. е. на запад. Изображенная группа всадников направляется, повидимому, к тому же пункту, что и всадники на первом фрагменте. Следует отметить наличие здесь деталей каких-то архитектурных сооружений, остатки фигур людей, расположенных выше, т. е. на втором плане, а также другие детали, которые пока не поддаются опознанию.

Последний из рассматриваемых фрагментов росписи находится на центральной части южной стены главного зала здания II (II, B) (табл. XIX — XXIII). Это, бесспорно, наиболее интересная по содержанию композиция из всех открытых в храмах Пянджикента. Изображенная здесь сцена — лишь часть более сложной композиции, тем не менее она передает вполне законченный эпизод. Положение участников и содержание сцены не вызывают сомнения. Сохранившаяся часть композиции изображает оплакивание покойника. Последний помещен внутри какого-то купольного сооружения, видимая часть которого представляется в виде двухъярусной аркатуры. Верхний ярус состоит из трех крупных арок, в нижнем ярусе намечаются пять арок. Общий характер этого сооружения в архитектурном отношении крайне необычен. Неясно, является ли это сооружение постройкой постоянного типа, или типа временного

павильона. Возможно, однако, видеть в нем и палатку с матерчатым, сшитым из отдельных полос куполом. В этом сооружении за пролетами арок видна фигура покойника с молодым безбородым лицом и распущенными волосами, лежащего головой вправо. Позади него в каждой из арок видны фигуры женщин, наносящих себе удары по голове. На переднем плане перед этим сооружением расположена большая группа других участников оплакивания. У самого сооружения помещены три фигуры в белой одежде. Две из них, стоящие по краям, обращены лицами друг к другу и держат в руках по одинаковому предмету на толстой витой ручке, вероятно факелы. Третья фигура, стоящая посредине, держит обеими руками кувшинообразный сосуд без ручек с высоким горлом. Ниже их расположен другой ряд участников, состоящий из четырех мужчин и одной женщины. Мужчины с явно выраженными тюркскими чертами лица стоят по двое, одна пара против другой, женщина посредине как бы смыкает этот ряд фигур. Наконец, впереди видна еще одна фигура, по всей вероятности также мужская. В этой части роспись находится в плохом состоянии; можно предположить, что здесь были и другие участники.

Помимо указанных фигур, представляющих в совокупности весьма компактную композицию, справа изображено еще одно лицо, которое несколько нарушает симметричность композиции, хотя, несомненно, и оно участвует в оплакивании. Скорбь всех этих людей, переданная чрезвычайно выразительно позами, распущенными волосами, еще больше подчеркивается самоистязанием. У многих на полуобнаженных телах и на лицах — следы царапин и порезов. Особо замечательны в этом отношении две мужские фигуры в одинаковых позах, изображенные в момент, когда они длинными ножами надрезают мочки своих ушей.

Интересную деталь картины представляет находящийся справа от купольного сооружения столб, раскрашенный зигзагообразными разноцветными полосами и линиями, с диском наверху. Выше идет рисунок зубцов крепостной стены.

Слева от описанной группы изображены три женские фигуры божеств, принимающих участие в оплакивании. Одно из них, четверорукое с большим лучистым венцом вокруг головы, стоит позади. Одну из правых рук божество держит поднятой, видимо для удара по голове; в другой, прижатой к груди, оно держит какой-то предмет. Левая пара рук не видна. Это самая крупная фигура во всей сцене. Несколько меньшими изображены два других божества, вероятнее всего, богини. При этом фигура, стоящая на переднем плане, имеет вокруг головы такой же венец, как у первой. Она стоит, наклонившись к ногам первой богини, и держит в руках лопаткообразный (?) инструмент. Третья фигура, хотя и изображенная без венца, представляет, судя по ее величине, также божество. В правой руке она держит чашу, а левую подняла для удара по голове.

Как указывалось, описанная сцена занимает только часть стены. Роспись имела продолжение вправо и влево, но очень плохо сохранилась. По всей вероятности, смогут быть реконструированы некоторые детали росписи справа, шедшей в сторону западной стены зала. С этой стороны намечается передняя часть красной лошади (?), дальше идет изображение четырехрукой фигуры божества в лучистом венце, затем — какие-то прямолинейные ломаные полосы архитектурного сооружения, под которым несколько человеческих фигур изображены падающими вниз головой.

Таково в самых общих чертах содержание тех сцен, которые поддаются расшифровке. В заключение необходимо подчеркнуть, что сохранившиеся и поддающиеся расшифровке сцены представляют лишь очень небольшую часть тех композиций, которые когда-то украшали стены храмов. Однако и описанные нами фрагментарные остатки свидетельствуют о высоком развитии религиозного культа.

* * *

Для истории культов Средней Азии, идеологии ее населения в предшествующее распространению ислама время открытие пянджикентских храмов представляется фактом исключительной важности. Памятники Пянджикента явились первыми в археологии Средней Азии образцами доарабского культового зодчества, назначение которых не вызывает никакого сомнения.

При их изучении одним из первых, естественно, возникает вопрос о том, какому религиозному культу они обязаны своим появлением.

Внешний облик пянджикентских храмов, их крупные размеры, богатое внутреннее оформление, положение их в центре города исключают возможность отнесения их к числу более или менее случайных, локальных святилищ. Несомненно, что община, которой принадлежали эти храмы, имела определенную организацию и была в данном пункте господствующей. В публикациях материалов раскопок в Пянджикенте высказаны лишь некоторые предварительные соображения на этот счет, не дающие удовлетворительного ответа[1]. Поэтому представляется уместным рассмотреть вопрос в более широком аспекте, а именно выяснить, какие культы имели в Средней Азии и, в частности, в Согде распространение в доарабское время, т. е. во время существования изучаемых храмов. Хотя литература о домусульманских культах Средней Азии довольно обширна, тем не менее, до сих пор специальных исследований по данному вопросу в целом в историографии Средней Азии нет. Подавляющее большинство работ, в которых разбирается интересующая нас проблема, посвящено отдельным памятникам, имеющим отношение к культам, как, например, погребальным сооружениям, в первую очередь таким специфически среднеазиатским памятникам, как костехранилища — оссуарии. В связи с изучением

[1] А. М. Беленицкий. Раскопки здания № 1 в Пянджикенте. МИА, № 15, стр. 104 и сл.

главным образом последних привлекались и известия письменных источников. В кратком изложении вопрос о домусульманских культах Средней Азии нашел свое отражение и в общеисторических работах[1].

В целом, имеющаяся литература позволяет сделать общий вывод о том, что, начиная с первых веков нашей эры и до арабского завоевания, Средняя Азия была ареной весьма усиленной борьбы так называемых «мировых» религий того времени. Здесь сталкивались и конкурировали между собой зороастризм и буддизм, христианство и манихейство. Каждая из этих религиозных систем имела свои культовые сооружения и вполне определенную организацию. Наряду с ними часто упоминается и культ идолов, о котором говорят главным образом китайские и так называемые мусульманские источники. Вместе с тем реальное положение, которое занимала каждая из перечисленных выше религиозных систем, и их влияние на местное население не могут считаться в какой-либо мере удовлетворительно освещенными. Поэтому мы сочли необходимым, прежде чем приступить к истолкованию содержания интересующих нас памятников Пянджикента и определению их культовой принадлежности, выяснить, насколько возможно, положение каждой из вышеупомянутых религиозных систем, исходя главным образом из свидетельств письменных источников. При этом особое внимание обращено нами на сведения о тех культах, которые оставались в тени,— о манихействе и культе идолов.

Единственная сводная работа, специально посвященная одному из культов Средней Азии того времени, касается христианства. Работа эта, принадлежащая В. В. Бартольду, хотя и имеет полувековую давность, но в отношении содержащегося в ней фактического материала не потеряла своего значения[2]. В частности, положение христианства рисуется в ней вполне определенно.

Для распространения христианства в странах Востока, и в том числе в Средней Азии, решающее значение имели, как справедливо отмечает В. В. Бартольд, два обстоятельства: направление торговых путей и те преследования, которым подвергались отдельные религиозные толки в христианских странах (Византия). Появление в различных пунктах купеческих факторий сопровождалось основанием целых общин, влияние которых, естественно, не ограничивалось одной торговлей, но распространялось и на культуру и религию. В международном обмене ряд городов Средней Азии в предшествовавшее арабскому завоеванию время бесспорно занимал выдающееся место, и появление в этих городах христианских общин указанного происхождения представляется весьма вероятным. Однако исторически в этом отношении, повидимому, бо́льшую

---

[1] В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана. Л., 1927, стр. 39—49.

[2] В. В. Бартольд. О христианстве в Туркестане в домонгольский период. ЗВО, т. VIII, 1894, стр. 1—32. Эта работа переиздана с дополнениями на немецком языке: W. Barthold. Zur Geschichte des Christentums im Mittel-Asien bis zur mongolischen Eroberung. Leipzig, 1901.

роль сыграл второй фактор. Ожесточенное преследование в Византии отдельных христианских толков, объявленных господствующей церковью еретическими, имело своим последствием эмиграцию, в первую очередь в Иран, больших масс принадлежавших к этим толкам христиан, оседавших здесь компактными общинами. Для Средней Азии особое значение должны были приобрести те общины христиан, которые оседали в местностях, непосредственно граничащих с нею. К ним относятся прежде всего такие города, как Герат и особенно Мерв. О значении христианской общины в Мерве говорит тот факт, что уже в первой трети IV в. здесь имелся христианский (несторианский) епископ. Прямые известия о деятельности общины в Мерве имеются и для более позднего периода, в частности для конца сасанидского времени, когда она занимала здесь бесспорно весьма видное место.

К началу VI в. христианско-несторианская община во главе с епископом была и в Самарканде. Значение ее в следующем веке усилилось, и в начале VIII в. сюда был назначен вместо епископа митрополит. Приведенные факты восходят к сирийским источникам. В отношении Самарканда и Согда в целом весьма интересны свидетельства многих мусульманских авторов. Так, ан-Надим (X в.) в сообщении, относящемся к первым векам хиджры, пишет, что жители Согда были дуалистами и христианами. Нершахи сообщает о перестройке в Бухаре христианской церкви в мусульманскую мечеть. Особый интерес представляют сообщения географа Ибн-Хаукаля (X в.) о местности к югу от Самарканда — Шавдаре, где, по словам этого автора, находились «поселения, монастыри и места собраний общин». Одновременно этот же автор сообщает о поселении христиан и в районе Ташкента. Эти и ряд других сведений свидетельствуют о том, что христианство здесь заняло, несомненно, видное место. Бесспорным надо считать и то, что христианские общины состояли не только из иноземцев. О миссионерской деятельности христиан в Средней Азии говорят известные факты принадлежности к христианству представителей тюркских кочевых племен, как, например, племен гузов, тогузогузов, впоследствии некоторых монгольских племен.

Нельзя не отметить вместе с тем следующее: для предшествовавшего арабскому завоеванию времени у нас нет никаких данных о том, что христианство как религия приобрело в Средней Азии, в оседлых районах по крайней мере, господствующее положение или преобладающее влияние и значение. Как и позже, во время вхождения Средней Азии в халифат, влияние христианских общин шло в большей мере, как это подчеркивает В. В. Бартольд, по линии культурного воздействия, поскольку в христианской среде интенсивно развивались традиции эллинистической учености, в особенности в ее практическом преломлении, как, например, в медицине.

Иным представляется положение буддизма. Прямых письменных известий о появлении в Средней Азии буддизма не имеется. Однако, несомненно, что

широкое проникновение этого учения к северу от Индии — его родины — началось весьма рано, приблизительно в I в. н. э., вскоре после того, как оно было принято царем кушанской династии Канишкой. Это подтверждается и традицией, сохранившейся у арабоязычных авторов. Так, например, ан-Надим пишет, что буддисты в Средней Азии были уже до того, как туда стали проникать манихеи, которые впервые здесь появились в III или в начале IV в.[1] Свидетельством, правда косвенным, о том, что в VI в. в Средней Азии буддизм имел распространение, могут служить подтвержденные археологическими данными сообщения китайских источников о Восточном Туркестане, где в конце IV в. буддизм был в полном расцвете. Нет оснований думать, что положение в Средней Азии было менее благоприятным для распространения учения Будды, чем в Восточном Туркестане (Синьцзяне). Археологические памятники, связанные с буддизмом, особенно на юге Средней Азии, и датируемые первыми веками нашей эры, говорят об этом вполне убедительно[2].

В отношении собственно Согда (Самарканда) первые прямые указания о буддизме находятся в хрониках Суй-шу и Вей-шу, в которых хотя и лаконично, но вполне определенно говорится, что жители «поклоняются Будде»[3]. Положение государственной религии, которое занимал буддизм в Кушанском государстве, должно было способствовать по крайней мере его внешнему преобладанию. Но, вероятно, это же обстоятельство привело к тому, что когда государственная поддержка прекратилась в связи с изменением политической обстановки в Средней Азии, обусловленным возникновением сперва эфталитской, а затем и тюркской держав, буддизм быстро пришел в упадок. Весьма выразительно рисует положение очевидец, китайский путешественник, буддист Сюань Цзян, посетивший Среднюю Азию около 630 г. Большое значение для нас имеет рассказ о Самарканде, сохранившийся в его биографии. Местные монастыри оказались без монахов. Но особенно интересно, что к буддизму в это время местное население проявляло открытую вражду. Так, по словам биографа Сюань Цзяна, в это время жители Самарканда изгоняли появлявшихся буддийских монахов горящими головешками[4]. Попытка восстановить значение буддизма в Самарканде, предпринятая Сюань Цзяном, хотя и встретила содействие со стороны местного правителя, однако, как отмечает В. В. Бартольд, навряд

---

[1] G. F l ü g e l. Mani. Seine Lehre und seine Schriften. Leipzig, 1862, стр. 76.

[2] «Труды Академии наук УзССР. Серия I. История, археология». «Термезская археологическая экспедиция», т. I, 1940, стр. 29. и сл.; т. II, Ташкент, 1945, стр. 5; М. Е. М а с с о н. Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. «Материалы Узкомстариса», вып. 1. Ташкент, 1933, стр. 11 и сл.

[3] Н. Я. Б и ч у р и н (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II. М. — Л., 1950, стр. 272 и 281.

[4] S. J u l i e n. Histoire de la vie de Hiouen-Thsang. Paris, 1853, стр. 55.

ли дала существенные результаты[1]. В самом начале VIII в. другой китайский путешественник — буддист Хой Чао, говоря о Согде в целом, сообщает, что учение Будды здесь неизвестно и только в Самарканде имелся один буддийский монастырь с одним монахом[2]. В сообщениях мусульманских авторов, относящихся ко времени завоевания страны арабами, также не встречается никаких определенных упоминаний о том, что завоеватели-мусульмане встретились здесь — имею в виду главным образом Согд — с буддизмом как организованной религией. Таким образом, можно констатировать, что к периоду существования пянджикентских храмов VII в. буддизм был весьма основательно оттеснен другими верованиями.

Третья из религиозных систем, получивших распространение в Средней Азии,— это манихейство. Сведения, которые мы в состоянии почерпнуть из источников относительного его появления и распространения в Средней Азии, сравнительно многочисленны и в достаточной мере разнообразны. Наряду с известиями, заключенными в общеисторической литературе, имеются важные документы, написанные на различных языках Ближнего и Дальнего Востока, в том числе и на языках среднеазиатских народов (согдийском, уйгурском, парфянском). В этом отношении для изучения истории манихейства в Средней Азии исследователи имеют в своем распоряжении более прочную базу, чем, например, для изучения зороастризма, письменность которого до сих пор в Средней Азии не обнаружена. Правда, в смысле историко-хронологическом источники распределены крайне неравномерно. Мы имеем достаточно яркие сведения о начальном этапе распространения манихейства в Средней Азии, т. е. для конца III и начала IV в. Однако для последующего времени, охватывающего более чем двухсотлетний период и остающегося до сих пор одним из самых темных периодов в истории Средней Азии вообще, мы не имеем никаких сведений. И только с конца VI в. в источниках вновь появляются известия о деятельности манихеев. Эти-то сообщения и представляют для нас главный интерес.

Согласно историческим преданиям, Мани (216—276 гг.), по имени которого названо это религиозное учение, родился в Месопотамии, неподалеку от тогдашней ее столицы — Ктесифона. Однако историческая традиция, в том числе традиция, восходящая к западным источникам, связывает зарождение манихейства не с Западным Ираном, где Мани впервые провозгласил свое учение, а с Востоком. Так, согласно известному антиманихейскому сочинению «Акты Архелая», автором главных сочинений, на которых зиждется манихейство, был не сам Мани, а некий скиф (Скифианус)[3]. Сообщение это отражает тот

---

[1] В. В. Бартольд. О христианстве..., стр. 5.

[2] W. Fuchs. Huei-Cha'o's Pilgerreise durch N-W Indien und Zentral-Asien. SPAW, 1938, стр. 452.

[3] G. Flügel. Ук. соч., стр. 14.

факт, что в религиозную систему манихеев включено много восточных элементов. В деятельности Мани его личные связи с Востоком выступают весьма отчетливо. Последними открытиями подтверждаются известные сообщения о его длительном путешествии в Индию и другие восточные страны. Такой хорошо осведомленный автор, как ан-Надим, сведения которого в отношении манихейства почерпнуты из оригинальных сочинений манихеев, пишет, что «Мани проповедовал народам Индии, Китая и Хорасана и оставил в каждой (из стран) своего сподвижника»[1]. Другой осведомленный средневековый автор по вопросам истории религий, Абуль Фарадж бар-Хебреус, сообщает, что Мани при жизни отправил двенадцать своих учеников во все восточные страны — до Индии и Китая включительно[2].

Эти сообщения подтверждаются манихейскими книгами IV в.[3] на коптском языке, открытыми сравнительно недавно в Египте, а также документами из Восточного Туркестана. Последние свидетельствуют, между прочим, о том, что уже при жизни Мани в Мерве имелась община его последователей[4]. Казнь Мани и начавшиеся жестокие преследования его сторонников приобрели большое значение для распространения учения манихеев дальше на Восток. Ан-Надим говорит об этом очень ясно: «Первой религией, помимо саманства (буддизма), которая проникла в Мавераннахр, было манихейство. Причиной было то, что когда Хосрой убил Мани и распял его и запретил людям в своем государстве участвовать в распрях по вопросам религии, он приступил к избиению последователей Мани, где бы он их ни находил. И они (манихеи) бежали от него, пока не перешли реку Балха (Аму-Дарью) и не вступили в страну Хана, и оставались они при нем»[5].

Два манихейских документа, найденные в Восточном Туркестане и также сравнительно недавно опубликованные, содержат исключительно интересные детали, позволяющие уловить важные черты манихейского движения на начальном этапе его распространения. Оба эти документа связаны с одним и тем же лицом — Мар-Амо (Фома), первым апостолом манихейства на Востоке, начавшим свою деятельность еще при жизни Мани; выдающаяся роль его засвидетельствована многочисленными данными манихейской письменности.

Первый из этих документов представляет письмо, или послание, написанное, как можно полагать, первым преемником Мани — Сисионом, ставшим во главе манихеев после смерти основателя учения. Отправитель письма

---

[1] G. Flügel. Ук. соч., стр. 52.

[2] K. Kessler. Mani, т. I. Berlin, 1889, стр. 401.

[3] C. Schmidt und H. J. Polotzky. Ein Mani Fund in Ägypten. SPAW, 1933, стр. 48.

[4] F. Andreas, W. Henning. Mitteliranische Manichaica aus Chinesisch-Turkestan, II. SPAW, 1933, стр. 302.

[5] G. Flügel. Ук. соч., стр. 76.

находился в Мерве, адресат — в Зембе (позже Земм) — известной переправе на Аму-Дарье. Написано оно на парфянском языке, распространенном здесь в то время, и адресовано Мар-Амо. Письмо это, не вызывая сомнений в своей достоверности, дает живое представление об энергичной пропагандистской деятельности проповедников новой религии в Средней Азии.

Письмо сопровождала группа миссионеров. Имена этих лиц указывают на их местное происхождение: Зурвандад, Хусрав, Фриадар, Раштин (Рустам?). Отправитель письма выражает свое удовлетворение состоянием общины в Мерве, деятельностью отдельных братьев. Вместе с тем он настоятельно напоминает о необходимости активно действовать, не медлить. Характерно требование привлечения возможно большего числа «слушателей», т. е. рядовых членов общин. «Действуй так,— говорится в письме,— чтобы, насколько это в твоих силах, привлечь слушателей, и тем самым, когда я пришлю братьев, они нашли бы достойный прием». Не менее замечательны наставления автора письма в отношении воспитания миссионеров-«учеников». Он рекомендует их обучать терпеливо, как своих собственных детей. «Пусть тебя не затрудняет ответ,—пишет он,— если они повторно будут спрашивать о самых обычных вещах»[1].

Документ этот рисует картину целеустремленной деятельности организации, управляемой энергичной волей. Упоминаемые в документах термины «учителя, братья, слушатели» отражают вполне определенную иерархию, которая впоследствии приняла еще более четкие формы. Несомненно, благодаря своей стройной организационной структуре манихейство и заняло такое выдающееся положение среди других, более или менее близких ему дуалистических учений и сект, вообще весьма распространенных на Ближнем Востоке в ту эпоху.

Второй манихейский документ также связан с Мар-Амо, но по своему характеру отличается от предыдущего. Это рассказ, составленный в духе сказаний из жития святых, несомненно позднего происхождения, и носящий вполне легендарный характер. Однако он чрезвычайно интересен в том отношении, что в нем начальный этап деятельности манихеев в Хорасане у границ Средней Азии изображен в разрезе взаимоотношений нового религиозного учения с местными культами. Мар-Амо, согласно рассказу, как человек, знавший парфянское письмо и язык, был послан самим Мани для проповеди учения в Хорасан. Вместе с ним направлялись писцы и художник. Когда они прибыли к «границам Кушана», перед Мар-Амо появилось божество — «дух хорасанской границы» в образе «девы», которое отказалось пропустить его дальше. Потребовались длительные переговоры, соответствующие молитвы, посты, пока божество приняло его, что̀ и открыло для миссионера «врата всего Хорасана»[2]. Если отбросить специфический легендарный тон этого рассказа, то в основе его лежит,

---

[1] SPAW, 1934, стр. 860.
[2] SPAW, 1933, стр. 302.

как мне представляется, какой-то реальный факт соглашения проповедников манихейства с представителями местного культа. При этом совершенно очевидно, что речь идет о культе народном, который символизируется в образе девы, стража границы — «Духа Ард».

Манихейство, сохраняя отвлеченные принципы учения и одновременно свою организацию, при формировании культа в каждой стране, куда его приносили миссионеры, ориентировалось на народные верования, на те местные культы, которые пользовались в местной народной среде наибольшим влиянием. Так, на Западе — в Сирии, Египте, где ко времени выступления манихеев уже было распространено христианское учение,— ими были широко использованы христианские символы, имена и понятия. На Дальнем Востоке, куда достигло их учение, манихеи в значительной мере воспользовались буддийскими представлениями. В Иране их терминология проникнута в первую очередь древнеавестийскими именами. Вот почему в манихейских сочинениях и документах бок о бок встречаются Христос, Митра, Будда и другие божества.

Включение в теогонию манихеев местных богов — наиболее характерная особенность этого учения, придающая ему, по крайней мере внешне, чрезвычайно эклектическую форму. Нет основания сомневаться в том, что и в Средней Азии манихейство приспособлялось к местным верованиям, одновременно приспособляя их к своей системе.

Указанные известия характеризуют начальный этап проникновения манихейства в Среднюю Азию. Для последующего длительного периода времени, который охватывает более двух столетий, относительно манихеев мы никаких прямых сведений не имеем. Но несомненно, что манихейское движение здесь развивалось и, повидимому, развивалось успешно. Об этом свидетельствует роль, которую манихеи играли впоследствии; есть основания связывать некоторые весьма важные общеисторические события с активностью манихеев. Я имею в виду в первую очередь знаменитое движение Маздака в конце V и начале VI в. Исследования истории маздакитского движения, наиболее крупного народного движения в Иране и на Ближнем Востоке в начале средних веков, совершенно бесспорно показали, что идеология его представляет собою модификацию манихейского учения. Действительно, манихейство, несмотря на казнь Мани и жестокие преследования его первых последователей в Иране, отнюдь не было искоренено. Господствующим классам Ирана и позже приходилось неоднократно вести борьбу с их сторонниками [1]. Загнанное в подполье, преследуемое, учение это, естественно, становилось со временем все более радикальным и социально заостренным. Можно считать доказанным, что организационно «секта» маздакитов зародилась в манихейской среде [2]. Сирийские

---

[1] A. Christensen. L'Iran sous les Sassanides. Copenhague, 1944, стр. 195.

[2] Там же, стр. 335.

источники, хорошо осведомленные в делах Ирана вообще, не видят между манихеями и маздакитами почти никакой разницы[1]. Однако здесь мы не можем подробно останавливаться на этом вопросе. Для нас важен один из эпизодов маздакитского движения, имевший решающее для него значение: бегство к эфталитскому хакану в Среднюю Азию сасанидского царя Кавада и та помощь, которая была оказана ему в Средней Азии. Сам факт бегства Кавада именно в Среднюю Азию кажется далеко не случайным, учитывая то, что в организации побега главную роль играли, несомненно, маздакиты. Можно полагать, что они были хорошо осведомлены о положении в Средней Азии, и, повидимому, у них были основания рассчитывать на благоприятный прием. Такие расчеты могли основываться в первую очередь на влиянии, которым пользовались здесь манихеи. Позже, во время движения Муканны, такая же ситуация повторилась, и руководители движения обратились за помощью к хакану тюрок, среди которых в это время манихеи также пользовались большим влиянием.

Об активности манихеев и их успешной деятельности свидетельствует и другое, косвенное, но тем не менее весьма важное обстоятельство — несомненный упадок буддизма, а затем и полная потеря им своих позиций в Средней Азии. Предположение, что в данном случае решающую роль сыграли манихеи, хорошо иллюстрируется борьбой манихеев с буддизмом в Восточном Туркестане. Известный исследователь истории буддизма на Дальнем Востоке Франке объясняет тот факт, что в V в. буддизм не сумел утвердиться в Восточном Туркестане, именно пропагандой манихеев[2]. Позже, оттеснив буддизм, манихейство, как известно, утвердилось в качестве государственной религии в первом уйгурском царстве (VIII в.).

Дальнейшие известия о деятельности манихеев в Средней Азии датируются концом VI в. От этого времени сохранились документированные сведения о манихействе в Китае. Уже то, что проповедь этого учения достигла Дальнего Востока, крайне примечательно. Хотя первые сообщения и весьма отрывочны, тем не менее они представляют значительный интерес. Так, согласно косвенным китайским известиям, можно полагать, что первые манихейские храмы были построены в Китае в 584 г.[3]. Вероятно, с этим обстоятельством связано любопытное сообщение о том, что в Китае стала распространяться музыкальная мелодия с припевом «джан-джан-Мани»[4]. Факт этот показателен в том отношении, что в Средней Азии первые слова припева «джан-джан» до настоящего времени служат излюбленным рефреном народных песен, а также обычным, как бы хоровым, одобрительным восклицанием слушателей во время пения.

---

[1] Н. В. Пигулевская. Маздакитское движение. ИАН, СИФ, 1944, т. I, №4, стр. 172 и сл.

[2] E. Chavannes et P. Pelliot. Un traité manichéen retrouvé en Chine. Paris, 1913, стр. 174.

[3] Там же, стр. 172.

[4] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 174, прим. 1.

Прямое сообщение, касающееся среднеазиатских манихеев, принадлежит Сюань Цзяну, писавшему о крайней многочисленности «святилищ богов», принадлежавших последователям «ереси тинапа»[1]. «Тинап» — китайская передача манихейского термина «динавар» — названия манихеев Средней Азии и восточных областей вообще. Обстоятельства возникновения этого термина показательны. Он появился около 600 г. в связи с расколом в движении манихеев, о причинах которого сообщает ан-Надим. Раскол этот представляет особо большой интерес для понимания положения среднеазиатских манихеев. Согласно рассказу ан-Надима, раскол произошел по вопросу о местопребывании главы манихейской религии — «имама», по словам автора. Вначале, как он пишет, «имамат не признавался законным иначе, как в Вавилоне, и не разрешалось иметь имама нигде в другом месте. Эта же община (динаварийцы) говорила противоположное этому и не отступала от (своих слов)»[2]. Из дальнейших сообщений видно, что центр динаварийцев находился в Мавераннахре (Самарканде)[3]. Рассказ ан-Надима позволяет установить еще одну причину, вызвавшую раскол среди манихеев, или, вернее, углубившую его. Как утверждает ан-Надим, одна партия манихеев упрекала руководителей другой в том, что они «находились в связи с властями и выполняли их поручения»[4]. Упрек этот, несомненно, имел прямое отношение к среднеазиатским манихеям. Приведу прежде всего известие, сохранившееся в китайских источниках и характеризующее взаимоотношения между манихеями и местными правителями. Оно точно датируется 719 годом. В этом году правитель Чаганиана направил к китайскому двору манихейского иерарха в качестве посла и проповедника учения. Подробности, которые при этом передают, настолько важны, что весь текст этого сообщения я привожу полностью:

«В седьмой год царствования Кай Юаня (719 г.) страна Та-ши, страна Тухоло и страна Южная Индия прислали послов, доставивших дань. Что касается страны Тухоло, то царь Чеханна (Чаганиана) представил императору просьбу принять великого мо-джо (мо-шо) — человека, искусного в астрономии. Этот человек, говорится в ней (просьбе), обладает глубокой мудростью. Не существует ни одного вопроса, на который он не смог бы дать ответа. Я надеюсь, что император милостиво призовет его к себе, этого мо-джо, и расспросит его лично о состоянии дел вашего подданного, а также относительно наших религиозных учений. Император признает, что этот человек обладает этими способностями; я выражаю пожелание и прошу, чтобы по указу (императора) ему было дано содержание и (разрешение) построить храм, в котором он смог бы

---

[1] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 174.
[2] G. Flügel. Ук. соч., стр. 66.
[3] Там же, стр. 67.
[4] Там же, стр. 69.

выполнять служение, согласно предписаниям его религии»[1]. О том, что этот посол был манихеем, говорит термин «мо-джо» (согд. Mwčk), обозначающий манихейского учителя. Таким образом, здесь связь манихеев, в лице мо-джо, с властями рисуется вполне наглядно[2]. Для восточного манихейства данное обстоятельство, повидимому, и наиболее характерно. Достаточно напомнить, что обращение уйгуров в манихейство произошло через посредство их хакана. Знаменитая Кара-балгасунская надпись, в которой это событие изложено с особой выразительностью, подчеркивает именно данное обстоятельство, указывая, что религия манихеев была введена после того, как «высшие чины государства» признали это учение. При этом делается крайне интересное добавление: «как действуют высшие, так поступают и низшие»[3].

Большинство конкретных сообщений, касающихся манихейства среди кочевых племен в первую очередь, говорят о его связи с верхушкой племен во главе с их предводителями. Напомню легенду о происхождении Кюр-Тегина, согласно которой манихеи были его воспитателями[4]. Знаменитый рассказ о заступничестве за самаркандских манихеев хакана тогузогузов[5] свидетельствует об этом же. Не менее характерным представляется и факт участия в народном манихейско-маздакитском движении «людей в белых одеждах» (VIII в.) под предводительством Муканны, как хакана тюрок, так и бухар-худата Буниата[6].

Все эти факты не могут считаться случайными. Они заставляют полагать, что в Средней Азии манихейству и его руководителям удалось установить тесные связи с представителями ряда местных династий.

Не вызывает сомнения, что в начальный период своего развития манихейство идеологически выражало недовольство народных масс, в первую очередь крестьянства, своим экономически бедственным и социально угнетенным положением. Достаточно напомнить то, что мощное народное движение маздакитов зародилось в манихейской среде. Вместе с тем было бы безусловно неправильным ставить знак равенства между манихейством и маздакитством. Маздакиты имели с манихеями общие взгляды в области религии, придерживались одних с ними культов, одинаково дуалистически воспринимали мир как борьбу двух

---

[1] Там же, стр. 176.

[2] О термине «мо-джо», означавшем по-согдийски манихейского иерарха, см. E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 176, а также A. von Le Coq. Ein Manichäisches Buch-Fragment aus Chotscho. Festschrift W. Thomsen. Leipzig, 1912, стр. 150.

[3] Ср. В. Васильев. Китайские надписи на орхонских памятниках в Кошо-цайдаме и Карабалгасуне. «Сборник трудов Орхонской экспедиции». III, СПб., 1897, стр. 23.

[4] В. Бартольд. Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью 1893—94 гг. СПб., 1897, стр. 114.

[5] G. Flügel. Ук. соч., стр. 395. (Рассказ принадлежит Масуди.)

[6] А. Ю. Якубовский. Восстание Муканны. Движение «людей в белых одеждах». «Сов. востоковедение», 1948, кн. V, стр. 38, 48.

начал — света (добра) и тьмы (зла), одинаково верили в победу добра, но резко расходились политически. Манихеи не разрешали пролития крови, т. е. не допускали резких классовых столкновений, в то время как маздакиты единственный выход из тяжелого положения крестьянства, все более попадавшего в феодальную кабалу, видели в политической борьбе и прибегали к восстанию и захвату власти. Выделившись как самостоятельное политическое течение, выражавшее более всего интересы крестьянства, которое мечтало избавиться от все растущего нажима феодалов, маздакизм в особо острые моменты мог увлечь и круги манихеев на свою сторону, если эти манихеи имели своих последователей в рядах крестьян. Маздакитское движение, имевшее на Западе свое отражение в форме павликианства (в Армении и Византии), богумильства (на Балканах) или каттарства (в странах Западной Европы), свидетельствует об этом вполне убедительно[1]. То же положение отмечается и на Востоке. Маздакитское движение в Иране — первое звено той же цепи, и мы можем установить весьма наглядно классовую сущность этого движения.

В Иране в первые века нашей эры, и особенно в сасанидское время, шел усиленный процесс феодализации, образования мощного землевладельческого класса, который захватывал в свои руки основные экономические ресурсы страны, в первую очередь землю. В условиях Ирана процесс этот сопровождался сословно-кастовыми установлениями, делавшими положение трудовых масс особо тяжелым. Вместе с тем сплочение землевладельческой знати, захват ею командных высот наносил ущерб и царской власти, которая в ходе возникавших острых распрей время от времени искала себе союзника в народной среде. Для времени до арабского завоевания мы в отношении Средней Азии не имеем прямых данных, которые характеризовали бы эту сторону вопроса. Однако материалы раннеарабского времени свидетельствуют о том, что и в Средней Азии, наряду с манихеями, были также маздакиты. В этом смысле привлекает к себе внимание ряд народных движений в начальный период после арабского завоевания, среди которых особо мощным было охватившее всю Среднюю Азию народное движение «людей в белых одеждах» во главе с Муканной. Опубликованная А. Ю. Якубовским специальная работа осветила достаточно полно, насколько это возможно по состоянию источников, обстоятельства этого движения[2]. Тем не менее многие важные моменты предистории этого движения и, в частности, роль манихеев в нем (хотя автор упоминает

---

[1] В качестве иллюстрации приведу следующую характеристику богумилов, данную автором X в. Козьмой Пресвитером: они учили, согласно его словам, «не повиноваться властям своим; хулили богатых, царей ненавидели, ругалися старейшинами, укоряли боляры,... и всякому рабу не велели работать господину своему». Е. Голубинский. Краткий очерк истории православных церквей...М., 1871, стр. 163.

[2] А. Ю. Якубовский. Ук. соч., стр. 35 и сл.

о них) остались в тени, несмотря на наличие определенных известий в источниках. Для читателя работы А. Ю. Якубовского становится совершенно очевидным, что движение «людей в белых одеждах» возникло в связи с деятельностью маздакита Муканны. Между тем это далеко не так. Все обстоятельства движения на его начальном этапе говорят о том, что в Средней Азии «люди в белых одеждах» были известны и до восстания Муканны и пользовались влиянием на население. Когда маздакит Муканна переправился в Мавераннахр, как говорит один из главных источников, «люди в белых одеждах» к нему «присоединились», но нигде не говорится, что Муканна был создателем партии «людей в белых одеждах».

Крайне интересно и происхождение названия движения «люди в белых одеждах». Оно, несомненно, связано прежде всего с тем, что участники его были манихеями. Действительно, отличительным признаком манихеев было то, что они, во всяком случае основное ядро их, так называемые «избранные», были обязаны носить белую одежду без украшений. Любопытно, что и в Китае, где несколько позже вспыхнуло народное движение, в котором руководящую роль играли манихеи, оно называлось восстанием «одетых в белое»[1]. Известно, что географ Мукаддаси (X в.) знал в Средней Азии «людей в белых одеждах»[2], в которых можно предположить манихеев.

Отмечу также, что в указанной работе А. Ю. Якубовского ничего не говорится о чрезвычайно показательных сообщениях относительно мероприятий халифа Махди в связи с восстанием Муканны. Именно в это время халифом было организовано специальное судилище — «инквизиция», направленное против еретиков — зиндиков, прежде всего маздакитов, а затем и манихеев. Особый интерес представляет реакция халифа на известие о смерти маздакита Муканны. Вот что передает по этому поводу Табари: «Когда к нему (халифу Махди) прибыло известие об убийстве Муканны, он был в Халебе (Алеппо), и послал он Абд ал-Джаббара мухтасиба (главный инквизитор), приказав привести (всех) тех зиндиков, которые проживали в этой области. И сделал он это. Он их доставил (к халифу), когда он находился в Дабике. И убил он их и (велел) распять. И доставили ему книги из их писаний, и они были разрублены ножами...»[3]. Другой автор, ал-Якуби, пишет также, что «Махди упорно преследовал зиндиков и избивал их, казнив много народа»[4]. Озлобление халифа против маздакитов и манихеев становится понятным, если вспомнить, что именно

---

[1] Народное движение «одетых в белое» происходило в провинции Чанчоу (Tch'en-tcheau) в 920 г., во главе с Ву И. Об этом движении см. E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 282 и сл.

[2] BGA, III, стр. 323.

[3] «Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed ibn Djarir at-Tabari». Ed. M. J. de Goeje, serie III, стр. 499 (в дальнейшем сокращенно Tabari).

[4] Al-Jaqubi. Historiae, т. II. Lugduni Batavorum, 1883, стр. 482.

ему лично приходилось вести военные действия против народного движения «людей в белых одеждах», которое ему так и не удалось подавить[1].

Таким образом, крупная роль манихеев в движении Муканны не вызывает сомнений. Это могло произойти лишь в результате длительного влияния, которым пользовались среди народных масс манихейство и маздакизм.

Исторические известия, рисующие главным образом общее положение манихейства в Средней Азии, содержат и некоторые данные, характеризующие влияние манихейского религиозного учения. В этом смысле важна одна деталь из вышеприведенного сообщения китайского источника относительно посылки в Китай чаганианским правителем манихейского проповедника, а именно, что проповедник манихейства в то же время был астрономом. Очевидно, что сочетание в одном лице проповедника и астронома не случайно. Об этом убедительно говорят те результаты, которые имело в Китае появление манихеев. С их деятельностью связываются весьма важные перемены в календаре Китая и в астрономических и астрологических представлениях. Эти перемены заключались в том, что вместо прежней теории о девяти планетах была принята теория о семи планетах и о семидневной неделе[2]. Важно отметить, что новые календарные термины восходят к согдийским названиям планет и соответствуют согдийской номенклатуре дней недели, которая сейчас полностью подтверждена замечательными календарными документами с горы Муг. Эти документы, как мы увидим, чрезвычайно интересны для нас, особенно так называемый астрологический документ, поэтому я привожу следующее общее замечание А. А. Фреймана, издавшего этот документ.

«Наличие в нашем документе 27—28 названий лунных станций,— пишет А. А. Фрейман,— наряду с 30 названиями дней солнечного месяца и семью названиями планет может свидетельствовать, с одной стороны, о пережитках лунного календаря, своими корнями ведущих нас в Ассиро-Вавилонию и хорошо засвидетельствованных в среднеперсидской зороастрийской литературе, и, быть может, о наличии манихейских и христианских влияний, сказавшихся в семи названиях планет (семидневной неделе),— с другой. Название согдийского месяца Нисан, вероятно, также своими корнями восходит к Ассиро-Вавилонии, скорее, чем к позднейшим христианским влияниям, шедшим в иранские земли из Сирии»[3]. Интересно и другое замечание А. А. Фреймана: «Дни недели были посвящены у согдийцев планетам... Они имеют согдийскую форму, а не заимствованную из персидско-парфянского языка»[4].

---

[1] А. Ю. Якубовский. Ук. соч., стр. 49.

[2] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 185 и сл.

[3] А. А. Фрейман. Согдийский рукописный документ астрологического содержания (календарь). ВДИ, 1938, № 2(3), стр. 36.

[4] Там же, стр. 49.

Связь манихейства с астрологическими учениями нашла свое отражение и в среднеазиатских письменных источниках послеарабского времени. Мне представляется, прежде всего, чрезвычайно важным факт, что в Средней Азии манихеи были известны под именем «сабейцев». Об этом, например, совершенно определенно сообщает Бируни. Этот автор, прекрасно знавший учение манихеев по их сочинениям, а также и более непосредственно, поскольку в Средней Азии в его время еще существовали манихейские общины, пишет в «Хронологии» следующее: «Они (в настоящее время) рассеяны по всем странам. В странах ислама они не имеют возможности собираться в одно место (образовать общину) помимо общины, которая проживает в Самарканде и известна под именем сабейцев»[1]. Как известно, сабейцами во время Бируни назывались по преимуществу последователи астрального культа северной Месопотамии, центром которого был Харран. Очевидно, что такое наименование манихеев не случайно.

Дело заключается в том, что для манихейства, сложившегося в качестве самостоятельного учения в Месопотамии, астральный культ стал одним из основных компонентов. Такие существенные элементы манихейства, как космогония, эсхатология, непосредственная обрядность и ритуал (последние для нас особенно важны), восходят главным образом именно к звездопоклонническому культу Месопотамии. Отмечу, что в буржуазной науке одно время господствовала точка зрения о том, что манихейство вообще — лишь модификация древнемесопотамской астральной религии. И хотя эта точка зрения сейчас в своей прямолинейной форме оставлена, так как манихейство, несомненно, подверглось влиянию и других религиозных систем, тем не менее остается и до сих пор неоспоримо положение о существенном месте, которое занимали в этой системе астральные представления[2]. Я не останавливаюсь на этом вопросе детально, так как он освещен в весьма обширной литературе. Лишь в качестве иллюстрации привлеку два свидетельства источников. Так, христианская формула отречения от манихейства, с которым христианская церковь вела ожесточенную борьбу, предает манихеев анафеме за то, что «они призывают в молитвах солнце, луну и звезды, считая их божествами, и называют «лучезарные боги»»[3]. Бируни приводит в «Индии» текст, который, по его словам, восходит к самому Мани, но, видимо, является более поздним манихейским апокрифом: «Люди других религий упрекают нас в том, что мы поклоняемся солнцу и луне и устанавливаем нечто подобное идолам. Однако они не знают истинное наше (отношение). Это только наши символы и врата, через которые мы вступаем в мир нашего существа»[4]. Характерно, что в тексте, несомненно манихейском, сам

---

[1] A l b e r u n i. Chronologie orientalischer Völker. Ed. E. Sachau, Leipzig, 1878, стр. 209.

[2] По этому вопросу см. статью: G. W i d e n g r e n. Mesopotamian Elements in Manichaeism. «Uppsala Univ. Arsskrift», 1946, № 3, стр. 8 и сл.

[3] P. A l f a r i c. Les écritures manichéennes, II. Paris, 1918, стр. 125.

[4] Al-Biruni's India. London, 1887, стр. 283.

факт поклонения светилам не отрицается, хотя ему придается лишь символическое толкование. Таким образом, надо полагать, что в культе манихеев звездопоклонничество занимало весьма существенное место.

Термин «сабейцы», примененный Бируни в отношении манихеев, представляет для нас и самостоятельный интерес. С этим термином связана любопытная историческая традиция, имеющая непосредственное отношение к древним верованиям в Средней Азии и других странах Ближнего Востока, вне зависимости от манихеев. Хотя на этой традиции лежит печать теоретизирования, тем не менее она заслуживает внимания. Она вводит нас в круг тех представлений по истории домусульманских религий, которые существовали в первые века хиджры. Традиция эта передана у ряда авторов. Так, у Хамзы Исфагани она сводится к следующему. Все народы до появления религий откровения имели одинаковые верования. Однако этот первоначальный культ носил два разных названия: на западе он назывался халдейским, а на востоке шаманским (буддизм?). Для времени жизни автора остатками халдеев считались сабейцы[1].

У ал-Хорезми, автора сочинения «Ключи наук», говорится: «В древности люди были шаманистами и халдеями. Шаманисты — это служители идолов, а халдеи — те, что называются сабейцами...»[2] Об эволюции древних культов пишет и Шахристани, известный историк религий: «До Виштаспа цари держались веры сабейцев. Они поклонялись звездам и особенно почитали оба светила...

Зардушт вначале также поклонялся им, но затем он обнаружил в этом множество путаницы и бессмыслицы, и возвеличил он культ («дело») огня, (считая) его близким к богу, так как огонь (свет) из его (бога) света и принадлежит к величайшему и превосходнейшему из стихий. Он также приказал почитать воду, так как она основа творения и причина процветания земли»[3]. Отмечу, что последний отрывок совпадает с тем, что пишет и Бируни в «Хронологии»: «А некоторые из царей династий Пешдадиян (и) Кияи, имевшие пребывание в Балхе, почитали светила, звезды и все стихии и считали их священными до прихода Зардушта»[4].

Мне представляется, что в этой концепции можно усмотреть вполне реальное отражение истории смены верований и у народов Средней Азии. Ключ к пониманию этой теории и ее сущности дает согдийский календарь. Он же разъясняет и роль, которую сыграли в этой смене манихеи. Выше об этом частично уже говорилось попутно, в связи с деятельностью манихеев в Китае. Вопрос представляется весьма важным, и я остановлюсь на нем подробнее. О согдийском календаре до недавнего времени судили по тому, как он изложен в «Хроноло-

---

[1] Hamza Isfahani Annales. Ed. Gottwald. St.-Ptb., 1844, стр., 4 и далее.
[2] Al-Khowarezmi Liber Mafatikh al-Olum. Ed. G. Van-Vloten. Lugduni Batavorum, 1895, стр. 175.
[3] Al-Shahrastani. Kitab al millal wa al nihal, т. 1, Ed. Cureton. London, 1846, стр. 431.
[4] Alberuni. Ук. соч., стр. 204.

гии» Бируни, а именно, как о календаре авестийском, где год имел членение только на месяцы, с отдельными названиями для каждого из 30 дней месяца. Находка на горе Муг документа астрологического содержания показывает, что накануне арабского завоевания в древней календарной системе согдийцев было сделано существенное нововведение, а именно введено членение месяца на недели и даны соответствующие названия семи дням недели, по именам планет. Кому обязан был согдийский словарь этим нововведениям, показало исследование китайских источников по манихейству.

Вот что говорится в одном из китайских текстов (VIII в.), посвященных этому вопросу: «Семь светил — это солнце, луна и пять планет, которые предводительствуют людьми. Ежедневно они сменяются. В конце семи дней (цикл их) начинается снова. Их названия (следует) помнить (учитывать), потому что каждое (из светил) имеет на то или иное предприятие влияние благоприятное или неблагоприятное. Я рекомендую вам тщательно об этом заботиться. Если вы не в состоянии вспомнить (название дней недели), вам достаточно спросить об этом *согдийцев*, персов или *людей пяти Индий*, которые их хорошо знают. Еретики-манихейцы соблюдают пост в день Ми (Митра — понедельник). Они, считая этот день «великим днем», почитают его (специальными) обрядами. Они не забывают ни этот пост, ни обряды». Китайский источник приводит названия этих дней и, соответственно, планет. Анализ китайской передачи их показал, что они являются, несомненно, согдийскими[1]. Сейчас об этом можно говорить с еще большей уверенностью, так как они полностью совпадают с соответствующими названиями дней недели, приводимыми в упомянутом выше согдийском документе астрологического содержания с горы Муг. Отсюда понятно, почему автор китайского текста прежде всего рекомендует обратиться к согдийцам по этому вопросу.

Сообщение китайского источника представляет очень большой интерес и в том отношении, что оно свидетельствует о связи новой календарной системы с определенными астрологическими представлениями. Крайне показательно пояснение влияния планет, а именно, что они «предводительствуют людьми». Это почти дословно соответствует краткой характеристике, данной одним из авторов сабейцам Харрана, согласно которой последние называют планеты «господами (арбаб) и божествами»[2]. В неменьшей мере примечательно, что эта характеристика влияния планет точно совпадает с сообщением в одном христианском источнике о манихеях, где говорится, что у манихеев существует культ семи планет, которые, согласно их мнению, предводительствуют семью днями недели[3].

---

[1] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 191.
[2] D. Chwolsohn. Die Ssabier und der Ssabismus, т. II, St.-Ptb., 1856, стр. 610.
[3] P. Alfaric. Ук. соч., стр. 15—16.

Сказанное, как мне представляется, делает очевидным, что проводниками этого календаря были манихеи, которые одновременно распространяли и определенные астрологические представления, приспособленные к новому календарю. Но, вместе с тем, очевидно и то, что для введения в календарь такого важного нового элемента одни только астрологические цели не могли быть определяющими. Имели значение другие причины, более существенные. Подобная реформа календаря могла быть обусловлена в первую очередь требованиями культа и обрядности.

Слова текста: «еретики-манихейцы соблюдают пост в день Ми (Митры). Они, считая этот день великим днем, почитают его (специальными) обрядами. Они не забывают ни этот пост, ни обряды»,-- указывают на тот культ, требования которого определили это нововведение. Им было манихейство, обрядность которого сообразовалась с семидневной неделей. Действительно, одним из главных установлений манихейского культа было одну седьмую часть года, т. е. один день в неделю, проводить в посте. Весь приведенный выше материал, которым далеко не исчерпываются данные источников относительно среднеазиатского манихейства, все же свидетельствует об исключительно большом влиянии этого учения в среде согдийцев, а также и других народов Средней Азии.

* * *

Решение вопроса о том, какое место занимал в интересующее нас время в Средней Азии зороастризм, бесспорно принадлежит к одним из самых трудных проблем в истории среднеазиатских домусульманских верований. Так же как и в вопросе о культуре среднеазиатских народов вообще, представление об идентичности верований, распространенных в Средней Азии, с верованиями Ирана внесло много путаницы. В частности, до сих пор существует представление, что в Средней Азии преобладал зороастризм, представление, разделяемое многими историками и археологами. Между тем совершенно очевидно, что в Средней Азии зороастризм в то время не мог занять в какой-либо мере господствующее положение. Уже одно то обстоятельство, что в эту эпоху Средняя Азия находилась в состоянии постоянной военной борьбы с Ираном, где зороастризм был государственной религией, а зороастрийское духовенство — одним из главных устоев всего социального строя, говорит против возможности подобного утверждения. Внутренний политический строй Средней Азии с его явно выраженной тенденцией к сепаратизму отдельных областей не был благоприятен для распространения зороастризма — религии, своей догматикой и организационными формами тесно связанной с потребностями централизованного сасанидского государства, в свою очередь служившего его укреплению. Нельзя не подчеркнуть и политического влияния, принадлежавшего кочевым народам Средней Азии, которые возглавляли почти непрерывные военные столкновения с Ираном. Все эти факторы, несомненно, препятствовали установлению пре-

обладающего влияния зороастризма. Нельзя не обратить внимания и на тот очень важный факт, что до сих пор ни в самой Средней Азии, ни в соседнем Восточном Туркестане не обнаружено ни одного письменного документа, связанного с зороастризмом[1]. В то же время, как известно, памятники манихейской и буддийской письменности и — что особенно для нас важно — именно на согдийском языке открыты в очень большом количестве.

Было бы, однако, неправильным видеть в сказанном отрицание наличия в Средней Азии существенных элементов зороастризма. Явные свидетельства весьма достоверных письменных источников говорят о том, что организованный культ огня, служащий наиболее очевидным выражением зороастризма, несомненно, занимал определенное место среди других среднеазиатских верований. Этот культ нашел свое отражение и в легендарной традиции, и в прямых сообщениях исторических сочинений, а также, в пережиточных своих формах, и в этнографическом материале Средней Азии.

В данной работе я не могу касаться всех тех прямых или косвенных известий, которые так или иначе можно привлечь в качестве показателя распространенности культа огня, тем более, что далеко не все такие свидетельства, будь то эпическая традиция или этнографические факты, следует относить именно к зороастризму, как он оформился в Иране. Например, знаменитый рассказ о Шираке, герое сакских племен, который призывает «вечный огонь и священную воду»[2], вероятно не обязательно рассматривать в качестве свидетельства о зороастризме. Поэтому остановлюсь только на сообщениях о храмах огня как наиболее выразительных свидетелях культа. К древней традиции, по-видимому, следует отнести известное сообщение Бундахишна о местонахождении трех наиболее почитаемых, так называемых огнях (храмов). Первый из этих огней, считавшийся наиболее почитаемым, а именно, Фробак, или, как он называется в других источниках, Хурдад, зажженный первым мифическим царем эпоса — Джемшидом, находился сначала в Хорезме. Но любопытно, что этот огонь был впоследствии (по одной версии — другим мифическим царем, Виштаспом, покровителем Зороастра, а по другой, для нас особо интересной, сасанидским царем Ануширваном) перенесен в Западный Иран. То, что именно иранское предание связывает наиболее почитаемый огонь с Хорезмом, несомненно, весьма важно. Однако не менее интересно и то, что это же предание не оставляет его на месте, а переносит в Иран, далеко от среднеазиатских границ.

---

[1] Ср. В. В. Бартольд. К вопросу о языках согдийском и тохарском. Сб. «Иран», т. 1. Л., 1927, стр. 35: «В колонизаторской деятельности согдийцев, следовательно, принимали участие и зороастрийцы, хотя до сих пор ни одного зороастрийского фрагмента ни одной из экспедиций найдено не было».

[2] Полиен. Военные хитрости, XII, 12. Цит. по хрестоматии «Древние авторы о Средней Азии». Ташкент, 1940, стр. 35.

О храмах огня в Средней Азии любопытная традиция сохранилась в «Шах-Наме». Так, *в поэме конкретно упоминаются храмы огня в Бухаре и Пайкенде*, постройка которых приписывается легендарным царям Феридуну и Туру.

Рассказывая о возвращении Кай-Хосрова из похода против Афрасиаба, Фирдоуси пишет, в связи с его остановкой в Бухаре, следующее:

Прибыл он с громкими восклицаниями в храм огня,
Который был возведен Туром (сыном) Феридуна.
Золото и серебро роздал он мобедам.
В огонь рассыпал он драгоценные камни.

Несколько раньше передается о храме огня в Пайкенде, который называется Фирдоуси Кандиз.

(Тот) Кандиз был построен Феридуном,
А в Кандизе он построил храм огня,
Всю Зенд-Авесту золотом начертал.
Имя было ему (городу) Кандиз по-пехлевийски.
Но сейчас имя Кандиз стало Пайкенд[1].

К этим преданиям можно отнести и рассказ автора пехлевийского географического сочинения, составленного в IX в. в Нишапуре под названием «Шахрастанхайи Иран», о храме огня в Самарканде.

«В области Востока,— сообщается здесь,— Кавус, сын Кавата, заложил основание столицы Самарканда. Сиявахш, сын Кавуса, закончил его. Хосров, сын Сиявахша, родился и установил чудотворный огонь Врхран. После этого Заратуштра принес религию. По повелению Виштаспа он начертал 1200 глав письмом писания (авестийскими буквами) на золотых (позолоченных) пластинках и положил в сокровищницу того (храма) огня. После этого проклятый Сакандар сжег их и бросил в море (реку) религиозные писания семи владык. Семь владык означает: семь владык было там (в Самарканде): Джам, Фретон, Манчихр, Кавус, Кай-Хосров, Лохрасп и Виштасп. После этого проклятый Тур Фрасиак сделал местопребывание богов капищами девов»[2]. Отмечу прежде всего одно недоразумение, которое в связи с этим текстом проникло в литературу. Первый издатель его перевел вместо «семи владык» — «семь храмов»[3]. К. А. Иностранцев ввел эту ошибку и в русскую литературу[4]. Вслед за ним и

---

[1] «Le Livre des Rois par Abou'lkasim Firdousi». Traduit et commenté par J. Mohl. Paris, 1876—1878, т. IV, стр. 22. (В дальнейшем сокращенно «Шах-Наме».)

[2] I. Markwart. A Catalogue of the Provincial Capitals of Eranshahr. Roma, 1931, стр. 8.

[3] E. Blochet. Liste geographique de villes des l'Iran. «Recueil des travaux relatifs à l'archéologie égyptienne et assyrienne», 1895, XVII, стр. 165.

[4] К. А. Иностранцев. О домусульманской культуре Хивинского оазиса. «Журнал Мин. нар. просв.», 1911, II, стр. 290.

С. П. Толстов повторяет версию о семи храмах огня в Самарканде[1]. В действительности речь идет об одном храме. Чрезвычайно характерно, что, согласно легенде, он был Афрасиабом превращен в «капище девов».

Таким образом, хотя древняя легендарная история, несомненно, связывала отдельные пункты Средней Азии с культом огня, тем не менее очевидно, что в историческое время, когда составлялись указанные сочинения (Бундахишн и «Шахрастанхайи Иран»), эти пункты отнюдь уже не считались цитаделями этого культа и не сохраняли своего прежнего значения.

К этой же категории легенд отчасти относятся и сообщения историка Бухары относительно «дома огня» в одном из селений Бухары, которые также связываются с именем Афрасиаба. Однако характерно, что роль этого легендарного героя в отношении культа огня рисуется в противоположном свете, чем в названном пехлевийском сочинении. У Наршахи мы читаем: «Афрасиаб в селении Ромитан построил дом огня, а муги так говорят, что этот дом огня старинное, чем дома огня Бухары»[2]. Тон сообщения свидетельствует, что в данном случае речь идет, повидимому, о храме, о котором не только сохранились смутные предания, но имелись и реальные сведения. В этом смысле сообщение Наршахи может служить звеном, связывающим легенду с исторически достоверными известиями.

Сообщения о существенных элементах зороастризма в Средней Азии находятся в китайских источниках. Однако следует отметить, что терминология китайских авторов в отношении верований народов стран, расположенных к западу от Китая, и в том числе народов Средней Азии, отличается крайней неопределенностью. Первоисточниками этих сведений, как правило, являются сообщения буддийских паломников, интересовавшихся главным образом буддизмом. В отношении других верований они ограничиваются часто общими смутными выражениями, реальное значение которых не всегда ясно. Тем не менее эти известия не приходится игнорировать. Так, сообщение Вей-шу, где говорится о жителях Турфана, поклоняющихся «духу неба», свидетельствует о наличии элементов зороастризма[3].

Для всего Согда наиболее определенное сообщение в этом смысле мы находим у путешественника Хой Чао, который пишет, что в шести владениях Кана (Согда) «во всеобщем почитании дух неба»[4]. Весьма характерно, что китайские авторы нигде не упоминают конкретно для Средней Азии «храмов огня», хотя известия их о храмах другого типа более определенны.

---

[1] С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, стр. 98.

[2] Наршахи. История Бухары. Цит. по бухарскому литографированному изданию 1322 г. х. (1904 г. и. э.), стр. 20. Ср. также стр. 53.

[3] Н. Я. Бичурин. Ук. соч., т. II, стр. 250.

[4] W. Fuchs. Ук. соч., стр. 452.

Несомненно большее значение имеют сведения о храмах огня в Средней Азии, приводимые в так называемых «мусульманских» исторических сочинениях. Особенно важны сообщения, относящиеся ко времени завоевания страны арабами и передающие свидетельства очевидцев. Этих сообщений, впрочем, также весьма не много. Первые из них относятся ко времени походов известного военачальника арабов Кутейбы (705—715). В одном из рассказов Табари относительно движения арабских войск упоминается селение, названное впоследствии Тававис, о котором говорится, что там находились «дом огня и дом божеств»[1].

О храмах огня Самарканда краткое сообщение имеется у историка арабского завоевания — Белазори. В рассказе этого автора об осаде Кутейбой Самарканда, которая закончилась заключением договора между арабским военачальником и жителями города, говорится, что в договоре имелся пункт о передаче арабам «домов идолов и огня»[2]. Несмотря на краткость приведенных сообщений, они свидетельствуют о том, что с такими храмами арабские завоеватели действительно столкнулись. Это подтверждается и сообщениями других авторов, которым у нас также нет основания не доверять,— Нершахи и Бируни (X — XI вв.).

Из вышеприведенного сообщения Нершахи о Ромитанском храме огня вытекает, что в самой Бухаре было, вероятно, несколько храмов огня, о которых автор имел достоверные сведения. Во всяком случае рассказ об одном из них не вызывает никакого сомнения. В рассказе о базаре Мах мы читаем у Нершахи следующее: «Затем на этом месте (базаре) появился дом огня... и тот дом огня во время ислама остался на месте, а когда мусульманство укрепилось, там построили мечеть. Сейчас это одна из мечетей Бухары»[3]. Весь рассказ, таким образом, свидетельствует о реальном сооружении, действительно находившемся в определенном месте в Бухаре.

Не менее важны сообщения Бируни, бесспорно лучшего знатока среднеазиатских древностей. В своей «Хронологии» Бируни, в связи с исследованием календарных систем, приводит очень много данных относительно верований разных народов, в том числе согдийцев и хорезмийцев. Говоря о 28-м дне первого месяца согдийского календаря, он пишет, что «этот день — праздник магов (маджус) Бухары, который называется «рамуш-агам». Они собираются тогда в дом огня селения Рамуш (селение вблизи Бухары)»[4]. Бируни еще раз упоминает

---

[1] T a b a r i, II, стр. 1230.

[2] A l-B e l a d s o r i. Liber Expugnationis Regionum. Ed. M. J. de Goeje. Lugduni Batavorum, 1866, стр. 424. Ср. T a b a r i, II, 1246, где говорится только о «домах огня и украшениях идолов».

[3] Н е р ш а х и. Ук. соч., стр. 26.

[4] A l b e r u n i. Ук. соч., стр. 234.

о домах огня (во множественном числе), однако без указания конкретно какой-либо местности. Говоря о начале седьмого месяца, он отмечает, что согдийцы (маги) празднуют второй день этого месяца, называемый ими «маргандхора» (?), когда «они собираются в их домах огня и едят нечто изготовленное из просяной муки, жира и сахара»[1].

Очень важно при этом отметить, что терминология Бируни не вызывает сомнений. Он попутно разъясняет вообще неясный термин «маги», который он совершенно недвусмысленно связывает с зороастризмом. Важна и другая попутная деталь, которую он приводит в отношении согдийских зороастрийцев. В рассказе об уничтожении Кутейбой согдийских книг и жрецов он называет последних «харабид» (мн. ч. от «хирбад») — термином, обозначающим именно жреца огня[2]. Касаясь Хорезма, Бируни при описании праздников хорезмийцев называет последних также «маджус»[3], т. е. магами-зороастрийцами. Однако он не упоминает для Хорезма конкретно ни одного храма огня. Нельзя, наконец, не вспомнить, что в Самарканде существовала община магов еще во второй половине X в., что видно из слов Истахри[4] и Ибн-Хаукаля[5].

Таким образом, как ни отрывочны приведенные сведения, они свидетельствуют, что культ огня с элементами зороастризма играл в Средней Азии и, в частности, в Согде определенную роль до проникновения сюда ислама. Однако ничто не говорит о его преобладающем значении.

* * *

Некоторые из вышеприведенных известий относительно храмов огня, в частности рассказы, связанные с арабским завоеванием, содержат упоминания и относительно «идолов» или «домов идолов».

Исторические сочинения первых веков хиджры хорошо знают этот культ. Они даже пытались создать теорию о его происхождении и эволюции. Историки обычно считают его предшествующим культу огня и, одновременно, антагонистическим последнему.

Любопытные данные в отношении культа идолов мы находим в ряде источников. Враждебность этого культа зороастризму отмечает «Шах-Наме». Для нас небезинтересен тот факт, что раздел, в котором об этом говорится, написан бухарским поэтом Дакики, как это известно из его собственного признания, весьма горячего поклонника учения Зороастра. Приводимые ниже отрывки помещены в главе, рассказывающей о принятии Гуштаспом (Виштаспом)

---

[1] Alberuni. Ук. соч., стр. 235.
[2] Там же, стр. 48.
[3] Там же, стр. 235.
[4] BGA, I, стр. 314.
[5] BGA, II, стр. 366.

зороастризма. В изложении Дакики переход этого царя к новой религии в первую очередь знаменуется строительством храмов огня:

Разослал он (Гуштасп) по всему миру мобедов,
Воздвиг над тем огнем он купола.
Сперва воздвиг он храм, (посвященный) огню Михрбарзин.
Посмотри, какой закон ввел он в стране[1].

Что касается культов, против которых было направлено это новое учение, то в качестве враждебного, подлежащего уничтожению культа выдвигается культ идолов:

Когда цари узнали об его хорошей вере,
Они переняли от него путь и закон.
Идолов в капищах они пожгли,
Вместо идолов огонь они зажгли[2].

Ревностным прозелитом рисуется сын Гуштаспа — Исфендияр. Он также дает клятву: «В мире я построю сто храмов огня». Противников новой веры он клеймит прозвищем «идолопоклонники»[3].

В связи с этим любопытно отметить, что Туран (т. е. главным образом Средняя Азия) рисуется враждебным культу огня. И туранский царь Арджасп, захватив Балх, местопребывание Гуштаспа, как говорится в «Шах-Наме», прежде всего разрушает храмы огня и избивает жрецов последних[4]. Для нас крайне интересно и то, что «Шах-Наме» переносит эту враждебность и на историческое время. Так, в рассказе о войне тюркского хакана Сава с Бахрамом Чубина Фирдоуси вкладывает в уста первому следующие слова о намерениях тюркского предводителя:

В Иран с тем намерением направился Сава-шах,
Чтобы не оставить ни трона, ни печати, ни кулаха (царских),
Чтобы сравнять с землей храмы огня,
Не оставить ни праздников ноуруза, ни сада[5].

Автор «Шах-Наме» не сообщает о верованиях ни туранцев, предводительствуемых Арджаспом, ни тюрков во главе с Сава. Примечательно, однако, что они изображаются враждебными культу огня.

Исторические источники приводят также конкретные сообщения о культе идолов в Средней Азии. К таким сообщениям надо отнести прежде всего известный рассказ китайской хроники Вей-шу (VI в.) о культе божества Дэ-си во

---

[1] «Шах-Наме», т. IV, стр. 362.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 556.
[4] Там же, стр. 452.
[5] «Шах-Наме», Тегеранское издание. IX, стр. 2697.

«владении Цао», занимавшем в то время, когда составлялась хроника, небольшой район к западу от Самарканда и соответствовавшем Иштихану более поздних географических сочинений (X в.): «В сем владении,— говорится в Вей-шу,— есть дух Дэ-си, которому поклоняются во всех владениях, лежащих от западного моря на восток. Он представлен в образе золотого истукана в 15 футов в объеме, с соразмерной вышиною. Ежедневно в жертву ему закалывают 5 верблюдов, 10 лошадей и 100 баранов. Число жертвующих иногда доходит до нескольких тысяч и не могут съедать всего»[1].

К несколько более позднему времени, а именно к началу VIII в., относится известный рассказ Нершахи о храме идолов в Пайкенде. Рассказ приводится в связи с историей походов арабского полководца Кутейбы. Согласно этому рассказу, в пайкендском храме идолов арабы нашли серебряный идол весом в 400 мискалей[2]. Также ко времени походов арабов относится и сообщение Белазори об идолах в Буттеме — горной области в верховьях Зеравшана. Автор этот, рассказывая о походе арабского военачальника Мухалляба в Буттем, сообщает, что арабы вывезли оттуда «добычу и золотых идолов»[3].

Представляет интерес и сообщение Табари об одном из хуттальских (Южный Таджикистан) владетелей, который сперва бежал от арабов в Фергану, но потом под их давлением был вынужден искать новое убежище. «Направился он из нее (Ферганы),— говорится в этом сообщении,— в Усрушану с множеством изображений (тамасиль) и установил он их в Усрушане»[4].

Бегство в Усрушану и то, что он там установил идолов, повидимому, были не случайными. О значении культа идолов в этой области может свидетельствовать следующий эпизод. О нем мы узнаем из сообщений Табари о процессе Афшина, знаменитого полководца халифа Мутасима, происходившего из Усрушаны. Преданный в 30-х годах IX в. в Усрушане суду по обвинению в заговоре, Афшин обвинялся и в отступничестве от ислама. В связи с этим ему было вменено в вину избиение по его приказу двух мусульман — муэдзина и имама одной мечети в Усрушане. Его ответ на это обвинение я привожу полностью: «Это (произошло) из-за того, —ответил, согласно Табари, Афшин,— что между мною и царями Согда имеется договор на условии, что я оставляю каждую общину (каум — племя) в их вере и в том чего они (придерживаются), а эти два (мусульманина) совершили нападение на дом (храм), в котором находились их идолы (аснамахум), т. е. (идолы) жителей Усрушаны. И выбросили они идолов и превратили его (храм) в мечеть. За это я (велел) им дать по тысяче ударов каждому,— за их своеволие и за запрещение (пользоваться населению своим храмом)»[5].

---

[1] Н. Я. Бичурин. Ук. соч., т. II, стр. 275.
[2] Нершахи. Ук. соч., стр. 56.
[3] Al-Beladsori. Ук. соч., стр. 425.
[4] Tabari, II, 1694.
[5] Там же, II, 1309.

Таким образом, мы видим, что еще почти до середины IX в., несмотря на *победу ислама, этот культ идолов удерживался в полной силе.*

Приведенные нами сообщения о культах, связанных с идолопоклонством, не могли не обратить на себя внимание исследователей.

В. В. Бартольд, разбирая данный вопрос, высказал предположение о том, что этот культ входил составной частью в зороастризм; по его словам: «Остается поэтому спорным, действительно ли упоминаемые в Туркестане «дома идолов», например храмы в Самарканде и Бухаре, впоследствии обращенные в мечети, принадлежат буддистам и вообще не зороастрийцам»[1]. Это заключение В. В. Бартольд делает на основе сообщений цитированных нами выше авторов и в качестве основного довода приводит рассказ Наршахи о продаже идолов в Бухаре вблизи храма огня. Однако при внимательном разборе текстов видно, что они не говорят о внутренней связи между этими двумя культами. Действительно, Белазори в рассказе о самаркандских святилищах называет во множественном числе «дома огня и идолов». Однако очевидно, что это отнюдь не обязательно понимать в том смысле, что в одних и тех же святилищах предметом *почитания являлись и огонь, и идолы.*

Рассказ Наршахи, на мой взгляд, не подкрепляет указанного вывода. Он прежде всего говорит о предании, согласно которому базар идолов существовал до появления культа огня, или, точнее, до постройки «дома огня». При этом ничего не говорится о том, что сам «дом огня» имел идолов или был украшен ими. В «доме огня», согласно рассказу, брали лишь огонь, а после этого покупали идолов, которых уносили по домам. Ничего не говорится в рассказе относительно участия в этом деле жрецов огня. Главная роль принадлежала царю, своим примером поддерживавшему рвение к приобретению идолов. Бесспорно только то, что жрецам огня приходилось мириться с этим обычаем. Но это лишь бросает свет на положение, которое занимал здесь зороастризм. Оно, как видно, было далеко не господствующим.

О том, что поклонение идолам отнюдь не сливалось с культом огня, по крайней мере в представлении автора «Истории Бухары», говорят известное сообщение о приезде дочери царя Китая, которая привезла с собой «дом идолов из *Китая*»[2], *а также рассказ о постройке первой соборной мечети в Бухаре, под* которую был взят «дом идолов»[3], а не «дом огня». Последнее обстоятельство бросает некоторый свет на разницу в устройстве святилищ этих двух культов. Закрытые, темные внутри «дома огня», видимо, мало подходили для молитвенных собраний мусульман.

---

[1] В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана, стр. 41.

[2] В. В. Бартольд. Места домусульманского культа в Бухаре и в ее окрестностях. «Восточные записки», т. I, 1927, стр. 20.

[3] Там же, стр. 61.

Но каков был характер культа идолов, кого собственно изображали идолы — об этом вышеприведенные источники почти ничего не говорят. Из сообщения китайской хроники относительно идола Дэ-си, повидимому, следует заключить, что они изображались в виде человеческих фигур. Это видно также из рассказа Першахи о дверях первой соборной мечети в Бухаре, которая, как указывалось, была перестроена из «дома идолов». Сообщение это особенно интересно в связи с тем, что оно передается автором-очевидцем. Оно гласит: «Мухаммед Джафар (автор «Истории Бухары» — Першахи) так говорит: «Я видел соборную мечеть Бухары. Двери ее покрыты изображениями, лица которых соскоблены, остальное же оставлено на месте»[1]. Что это были изображения именно идолов, видно из дальнейшего изложения, согласно которому эти двери находились когда-то в загородных замках «богачей», не желавших признать ислам, но, когда «руки мусульман усилились», замки были уничтожены, а двери перенесены в соборную мечеть. При этом подчеркивается, что «на дверях (каждого замка владельцем) были вырезаны изображения своего идола»[2], и повторяется, что именно лица при перенесении в мечеть были соскоблены. Следовательно, и в Бухаре идолы имели вид человекообразных фигур.

В рассказе Першахи о базаре, где производилась торговля идолами, обращает на себя внимание и само название базара. Слово «Мах» означает луна. В связи с этим уже было высказано предположение о том, что здесь речь идет о месте, имеющем отношение к культу луны[3]. Правдоподобность такого заключения вполне очевидна. Характерно и то, что Першахи передает это название не в таджикской, а в согдийской форме, так же, как это слово приводится в согдийском календаре Бируни[4]. Вероятность именно такого объяснения происхождения названия и связи его с культом лунного божества может быть подтверждена другим аналогичным топографическим термином, приводимым Першахи, а именно названием одних из ворот Бухары — М-хра. Переводчик «Истории Бухары» Н. И. Лыкошин, а также В. В. Бартольд и другие авторы почему-то читают это слово «мухра» (печать). Мне представляется, что в этом слове следует видеть не «мухра», не имеющего никакого смысла в данном случае, а имя солнечного божества Михра (Митра), святилище которого, по всей вероятности, находилось в данном месте[5].

Два факта, приводимые Першахи и Табари, с одной стороны, получают при таком толковании этого термина объяснение, а с другой — служат и

---

[1] В. В. Бартольд. Места домусульманского культа в Бухаре и в ее окрестностях, стр. 61.

[2] Там же, стр. 62.

[3] Там же, стр. 17.

[4] Alberuni. Ук. соч., стр. 46.

[5] В. В. Бартольд. Туркестан в эпоху монгольского нашествия, II. СПб., 1900, стр. 103.

подтверждением сказанному. Я имею в виду известные рассказы этих двух авторов *о разведении в окрестностях Бухары павлинов*[1] *и сообщение первого* из них о жертвоприношении петуха при восходе солнца в день ноуруза. Связь этих двух птиц с культом солнца навряд ли подлежит сомнению.

Суммируя все приведенные выше сообщения исторических источников о культе идолов, в частности сообщения о бухарских культах, мы должны прийти к выводу о том, что речь идет о культе светил и что описанная традиция мусульманских авторов о нем базировалась в отношении Средней Азии на реальных фактах. В указанных сообщениях, кроме того, содержится весьма важное для нас указание, что изображения божеств имели вид человеческих фигур.

* * *

Подводя общий итог всему приведенному нами материалу из письменных источников, мы, несмотря на его разрозненность и неполноту, можем все же утверждать, что он показывает положение, которое занимали среди населения Средней Азии отдельные религиозные системы в доарабское время, когда существовали рассматриваемые нами храмы Пянджикента. Тем самым материал этот дает первоначальные опорные точки и для определения культовой принадлежности этих храмов. Совершенно несомненно, что в таком пункте, как Пянджикент, расположенном в стороне от Самарканда и, следовательно, в стороне от главного торгового тракта, в это время навряд ли могла бы появиться христианская община, которая получила бы в нем господствующее положение. Для этого никаких данных не имеется. Нельзя также ожидать, чтобы в это время здесь преобладал буддизм, поскольку в Согде в целом, как об этом свидетельствуют источники, буддизм потерял свое значение. Но полностью сбросить со счетов влияние этих двух религий на отдельные проявления культа, повидимому, нельзя, так как сосуществование различных религиозных систем в Средней Азии до вторжения арабов давало широкий простор для синкретизации отдельных культов и их взаимного воздействия.

* * *

Обращаясь к устройству пянджикентских храмов — их планов и содержания настенных росписей, мы, в полном соответствии со сделанными нами из письменных источников выводами, должны прийти к заключению, что они не были христианскими церквами. Каких-либо точек соприкосновения с христианским зодчеством в плане этих зданий мы не обнаруживаем. Нет элементов и христианской иконографии в росписях.

---

[1] Н е р ш а х и. Ук. соч., стр. 14; T a b a r i. II, стр. 1230. Ср. В. В. Б а р т о л ь д. Туркестан в эпоху монгольского нашествия, II, стр. 21.

Сравнивая пянджикентские храмы с сооружениями буддистов, относительно хорошо известными, например, по Восточному Туркестану, мы также не находим в них достаточно ярко выраженных сходных черт. Некоторые элементы сходства в общем контуре плана, которые могут быть отмечены между планами пянджикентских храмов и планами монастырских ансамблей Дунхуана, снятыми экспедицией С. Ф. Ольденбурга, далеко не достаточны для отнесения их к одному типу сооружений[1]. Несомненное наличие некоторых общих композиционных, сюжетных, а вероятно, и стилистических деталей в буддийской живописи Восточного Туркестана с росписями на стенах пянджикентских храмов в такой же мере не дает оснований видеть в них доказательство общности их содержания в целом, так как элементы общности наблюдаются только во второстепенных внешних деталях. В своих наиболее существенных чертах (устройство главных святилищ, иконография) храмы Пянджикента ничего общего не имеют с буддийскими культовыми сооружениями и буддийским изобразительным искусством.

Рассмотрим, в какой мере пянджикентские храмы могут соответствовать храму огня как основному святилищу зороастризма. Начнем с их планов.

В настоящее время каноническая планировка зороастрийских храмов хорошо известна главным образом по довольно многочисленным памятникам, открытым в Иране. Здесь, в соответствии с требованиями культа, выработался точно определенный тип построек. Обычно это квадратные в плане здания, состоящие из одного помещения — святилища, обведенного двойными стенами, пространство между которыми служит обходным коридором. Этот тип сооружений особенно хорошо представлен храмом, раскопанным в Шапуре[2]. Он представляет для нас особый интерес, поскольку, как пишет С. П. Толстов, с ним почти тождественны и планы некоторых открытых им храмов в Хорезме[3]. В Средней Азии в целом храмы огня, можно полагать, имели аналогичный план. При непосредственном сопоставлении планов пянджикентских зданий с типичным зороастрийским храмом огня приходится констатировать отсутствие каких-либо общих элементов. Действительно, если основная забота строителей храмов огня была направлена на преграждение доступа дневного света в центральное помещение, где стоял алтарь с огнем, то пянджикентские храмы были рассчитаны на максимальный доступ солнечных лучей.

---

[1] С. Ф. Ольденбург. Русская Туркестанская экспедиция 1909—1910 гг. СПб., 1914, стр. 41, рис. 41 (план монастыря № 7 в Сенгим-агызе), стр. 42, рис. 42 (план монастыря № 8 там же). Речь идет об общей ориентации главных помещений по странам света и их расположении.

[2] R. Ghirschman. Le fouilles de Châpour (Iran). RAA, 1938, т. XII, № 1, стр. 14 и сл., а также табл. X (план храма). Сведения относительно других храмов огня, открытых на территории Ирана, приводятся у E. Herzfeld. Archaeological History of Iran. London, 1935.

[3] С. П. Толстов. Ук. соч., стр. 98.

Предположение, что для этой цели могло служить внутреннее помещение, примыкающее к четырехколонному залу, также навряд ли может быть принято. План этих помещений, в виде суженного прямоугольника, наличие сплошных лежанок (суф) вдоль стен, а также очень широкие двери, их парадный характер— очень мало напоминают помещения для алтарей огня. Придел в северной ограде, план которого повторяет план главных помещений, особенно наглядно противоречит указанному предположению вследствие наличия на стенке внутреннего помещения росписей, присутствие которых в затемненном помещении не может быть оправданным. По всей вероятности, здесь производились церемонии иного порядка, чем в святилищах огня.

Исходя из проведенного сопоставления, мы должны признать, что обычным «домом огня» здания эти служить не могли.

В такой же, если не в большей, мере против предположения о принадлежности храмов зороастризму говорят и росписи, и признаки несомненного наличия когда-то скульптурных изображений в них. Зороастризму, во всяком случае в той форме, какую он принял в сасанидском Иране, а именно в форме огнепоклонничества по преимуществу, была абсолютно чужда храмовая иконография в каком бы то ни было проявлении. До сих пор ни в одном из храмов огня не найдено ни одного живописного или скульптурного культового изображения. Скульптурные изображения Ахурамазды вне храмов на наскальных рельефах сасанидского Ирана или редкие изображения этого верховного божества на монетах сасанидских царей (обычно в пламени алтаря) настолько лишены специфических черт религиозной иконографии, что нет никаких оснований принимать их в качестве канонических культовых образов. Имеющиеся также вне связи с храмами изображения таких божеств, как Митра или Анахита, встречаются в единичных случаях, лишь подчеркивающих общее правило. Взгляд на зороастризм как на религию без культовых изображений, без иконографии, как известно, общепринят в литературе. В этом смысле реальные данные археологии вполне подтверждают традиции письменных источников относительно враждебности зороастризма культу идолов.

Итак, из четырех названных религиозных систем остается манихейство, как наиболее вероятный «претендент» на пянджикентские храмы. Эту гипотезу я и выдвигаю, и дальнейшее изложение посвящено посильному обоснованию ее.

Обратимся к планам храмов. В отношении манихейства вопрос этот имеет особое значение в связи с тем, что первоначально учение манихеев отвергало сооружение специальных храмов. Мани приписываются слова о том, что «молитва, обращенная к богу, не нуждается в храме»[1]. Действительно, в источниках, относящихся к первоначальному манихейству, нет никаких данных о существовании специальных культовых сооружений. Насколько мне известно, западное

[1] P. Alfaric. Ук. соч., стр. 121.

манихейство не создало специально храмового зодчества. Но на Востоке, в том числе в Средней Азии, положение было иным. Несомненно манихейские храмовые постройки обнаружены во время раскопок в Восточном Туркестане[1], но планы их, насколько я знаю, или не зафиксированы, или же до сих пор не опубликованы. Письменные источники, как собственно манихейские, так и общеисторические, также свидетельствуют с полной определенностью о том, что здесь манихеи имели специальные культовые здания. Но, к сожалению, помимо названий, письменные источники не содержат почти никаких сведений относительно характера этих храмов. Единственным исключением служит сохранившийся на китайском языке известный фрагмент манихейского «катехизиса», в котором приводится перечень помещений, которые должны были быть, повидимому, при каждом храме. Согласно этому документу, храм должен был иметь пять помещений. Они характеризуются только по их назначению, а именно: одно для священных книг и изображений, одно для поста и толкований, одно для молитвы и покаяния, одно для обучения и одно для больных верующих[2]. Из этого описания В. В. Бартольд сделал вывод, что манихеи, в отличие от буддистов, не жили при храмах[3]. С этой точки зрения, пянджикентские храмы не противоречат указанному описанию. Действительно, судя по размерам, они не имели помещений, приспособленных для постоянного проживания более или менее значительного числа лиц.

Для понимания характерных особенностей планов пянджикентских зданий, особенно центральной их части, интерес представляет описание храмов звездопоклонников. Сабейцы придавали внешней планировке храмов символическое значение, и храмы, посвященные отдельным божествам и светилам, строились по определенному плану. Наиболее компактное и раннее описание сабейских храмов мы находим у Масуди. «А к храмам сабейцев,— пишет он,— относятся храм Миропорядка, храм Необходимости и храм Души,— это здания, круглые по форме. Храм Сатурна—шестиугольный, храм Юпитера — треугольный, храм Марса — прямоугольный, храм Солнца — квадратный, храм Венеры (имеет форму) треугольника внутри квадрата. Храм Меркурия имеет треугольную форму внутри удлиненного прямоугольника, а храм Луны — восьмиугольной формы. Сабейцы в этом видят символы и тайну, которые они скрывают»[4].

Шахристани приводит сообщение о храме Солнца (или Меркурия) в столице Ферганы, согласно которому он был «удивительным сооружением»[5].

---

[1] В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана, стр. 45.

[2] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., стр. 132.

[3] В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана, стр. 45.

[4] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. I, стр. 367.

[5] Al-Shahrastani. Ук. соч., стр. 431. Автор, сообщая о ряде храмов, посвященных светилам, пишет: «К ним относится дом Кавусан, который был построен царем Кавусом. Это было удивительное здание, посвященное солнцу в столице Ферганы. Его разрушил (халиф) Мутасим (833—842 гг.)».

Последние слова, как мне кажется, указывают на аналогичную особенность его плана. С этой точки зрения интерес представляет рассказ Нершахи о дворце, построенном на площади Регистан в Бухаре в саманидское время. Согласно его рассказу, дворец этот пришлось несколько раз перестраивать, так как всякий раз после его постройки он вскоре разрушался. И только после того, как колонны, на которые здание опиралось, были расставлены в виде фигуры Большой Медведицы, оно получило устойчивость[1].

Не лишено интереса сообщение путешественника XIX в. Лайарда, посетившего в Северной Месопотамии святилище секты езидов, сохранивших верования, восходившие к древнему астральному культу. Согласно его рассказу, храм секты был построен с таким расчетом, чтобы в утренние часы он освещался с максимальной интенсивностью[2].

Такое же впечатление производит и планировка пянджикентских храмов. Их открытые на восток фасады дают возможность первым лучам восходящего солнца проникать в центральную залу и портик и освещать их с наибольшей интенсивностью в утренние часы. Однако этим я вовсе не хочу сказать, что манихеи принесли с собой особую зодческую традицию или твердый канон. Наоборот, наблюдения над остатками храмов Пянджикента говорят об обратном. Например, здание первого храма получило свою окончательную форму в результате весьма существенных перестроек, следы которых устанавливаются вполне отчетливо. Вполне вероятно, что перестройки явились результатом приспособления здания более раннего культа к потребностям другой общины. Аналогичные факты засвидетельствованы хорошо в источниках и не требуют особых доказательств. Укажу, например, на приспособление в Средней Азии старых храмов под мусульманские мечети. Для пянджикентского храма замечательным подтверждением сказанному может служить, помимо указанных его перестроек, открытие негативного отпечатка изображения на внутренней стороне слоя штукатурки в приделе (см. табл. XIII). Хотя по открытому фрагменту, очень неясному по деталям, трудно сделать заключение о конкретном культовом образе, тем не менее стиль и характер изображения, сохранившегося *от более раннего времени, настолько отличен от комплекса росписей*, созданных на последнем этапе жизни здания, что можно вполне считать его принадлежащим к другому культу. Само собой понятно, что указанные наблюдения не говорят ничего относительно принадлежности храмов именно манихейству, но вместе с тем они и не противоречат этому предположению.

Нам остается рассмотреть, наконец, настенные росписи. Само наличие росписей заставляет вспомнить прежде всего манихеев. В этом отношении манихейство, как и буддизм, представляло прямую противоположность зороаст-

---

[1] Нершахи, стр. 21.

[2] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. I, стр. 298.

ризму. Все то, что известно о деятельности манихеев, в такой же мере, как и сами памятники манихейства, дошедшие до нас, говорит об исключительно большом значении, которое придавалось последователями Мани изобразительной стороне культа. Привожу несколько наиболее важных подтверждений.

Прежде всего нельзя не напомнить об очень хорошо известной всеобщей традиции в средневековой литературе, согласно которой Мани был художником. Мани рисуется не как обычный, но как совершенный художник, а его искусство — неповторимым, почти недостижимым идеалом. Следует подчеркнуть один момент этой традиции, а именно, что, согласно преданию, своему живописному искусству Мани научился во время своего пребывания на Востоке[1].

Чрезвычайно, на мой взгляд, важен в литературной традиции тот факт, что Фирдоуси в своем рассказе о Мани в «Шах-Наме» избрал этот момент деятельности Мани как бы центральным. Мани фигурирует в поэме под эпитетом «картинопоклонник». Вот слова, с которыми во время суда или диспута противник Мани — жрец (мобед) обращается к нему:

> Сказал он (мобед) ему (Мани): «О ты, человек, поклоняющийся картине!
> Зачем ты протянул свои (нечистые) руки к Яздану?
> . . . . . .
> Зачем ты в качестве доказательств приводишь картину?
> Если же ты нарисовал ее, то заставь же и двигаться ее (т. е. сделай ее живой)[2].

Не менее примечательно и то, что вместе с первыми миссионерами манихейства в Среднюю Азию направлялись и художники. Напомню отрывок из упомянутого манихейского документа, найденного в Восточном Туркестане; «Когда посланник света (Мани) находился в столице области Хульвана, он призвал с себе Мар-Амо, учителя, который знал парфянское письмо и язык... Он послал его в Абаршахр вместе с царевичем Ардабаном и братьями-писцами и одним (книжным) живописцем»[3].

Из многочисленных сообщений исторических источников приведу замечание Бируни, которое также определенно об этом свидетельствует: «Многие из людей разных религий склонны к деланью изображений в книгах, в храмах, как то: евреи, христиане и затем особенно манихеи»[4].

Известные памятники изобразительного искусства в Восточном Туркестане, принадлежащие манихеям, — книжные миниатюры и настенные росписи — вполне согласуются с приведенной традицией письменных памятников.

Очевидно, что большое место, которое занимало изобразительное искусство в манихействе, определялось причинами не только эстетического порядка.

---

[1] K. Kessler. Ук. соч., стр. 377 и сл.
[2] «Шах-Наме», V, стр. 272.
[3] SPAW, 1933, стр. 303.
[4] Al-Biruni's India, стр. 53 (текст).

В их миссионерской деятельности живопись, безусловно, играла определенную пропагандистскую роль. Необходимо учитывать и то обстоятельство, что в Средней Азии манихеи столкнулись с древней и очень распространенной художественной традицией, которою они, очевидно, не преминули воспользоваться[1].

Миссионеры, проповедники религии Мани, усиленно и целеустремленно добивавшиеся влияния на самые широкие массы населения, не могли пренебречь этой традицией, тем более, что она, несомненно, была теснейшим образом сплетена и с местными верованиями. Точно так же они использовали и эпические мотивы в своей письменности. Обнаруженные в последнее время среди манихейских сочинений из Восточного Туркестана отрывки эпических преданий местного населения говорят об этом вполне наглядно[2].

* * *

Для того чтобы разобраться в стенных росписях и правильно их истолковать, следует прежде всего рассмотреть символические атрибуты и отдельные признаки, заставляющие видеть в некоторых фигурах изображения божеств. К ним относится в первую очередь такой несомненный признак «божественности», как наличие лучистого венца над головой. Одна фигура с лучистым венцом имеется на стене пятого помещения первого храма и две — на южной стене зала второго храма. Этот атрибут божества, наряду с нимбом, широко распространен в иконографии ближневосточных религий. Но особенно характерен он для иконографии Митры. Лучистый венец — постоянный или почти постоянный атрибут его изображений. Так же изображен Митра на надгробии Антиоха Коммагенского и других многочисленных рельефах западного митраизма[3]. Митра с лучистым венцом изображен на ранних кушанских монетах[4] и на некоторых монетах Аршакидов[5]. Интересно отметить, что изображения венцов на пянджикентских росписях различны по форме. В композиции в первом из названных помещений лучи, образующие венец божества, изображены в виде тесно друг к другу примыкающих слабо заостренных полос, отходящих от головы. Ближайшие аналогии этому типу венца мы находим на монетах Аршакидов и в изображениях Митры в западном митраизме. Лучистый венец другого типа представлен в сцене

---

[1] См. А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской археологической экспедиции 1948—1949 гг. ИАН, СИФ, 1950, т. VII, вып. V, стр. 473.

[2] Ср. W. Henning. Neue Materialen zur Geschichte des Manichäismus, ZDMG, 1936, т. 90, вып. I, стр. 13.

[3] A Survey of Persian Art. Ed. by A. U. Pope, London—New York, 1938, v. IV, табл. 133. Ср. F. Cumont. Textes et monuments figurés rélatifs aux mystères de Mithra, I. Bruxelles, 1899.

[4] P. Gardner. The Coins of the Greek and Scythic Kings of Bactria and India in the British museum. London, 1886, табл. XXVIII.

[5] E. Herzfeld. Iran in the Ancient East. New York — London, 1941, стр. 299. (Монета Фраата IV.)

олакивания в виде неполного круга, над которым лучи изображены в виде правильных, редко расположенных острых треугольников; этот тип венца особенно характерен для изображения Митры на монетах кушанских царей.

Идентификация пянджикентских изображений с солнечным божеством Митрой, одним из древнейших объектов поклонения в Средней Азии, представляется наиболее заманчивой. Однако Митра везде выступает в виде мужского божества, между тем на южной стене второго храма, несомненно, представлены в таком венце женские божества. В пятом помещении сохранилось только изображение части лица, и судить, какому полу принадлежит изображенное божество, трудно. Но и здесь лицо, безусловно, молодое и безбородое. Впрочем, и лицо Митры чаще всего, хотя и не всегда, представлено юным и безбородым. Сказанное заставляет рассматривать этот атрибут несколько шире, в качестве признака целого пантеона, а не отдельного божества. В этом смысле манихеи, в догматике которых «свет» занимал такое важное место, конечно, должны были изображать свои божества именно с таким атрибутом (нельзя забывать при этом и близость их учения к астральному культу). В связи с этим для нас весьма существенно следующее замечание одного из видных специалистов в области ближневосточной иконографии, исследователя буддизма, Грюнведеля: «По своему происхождению,— пишет он,— нимбы вместе с родственным им лучистым венцом принадлежат астральным культам»[1]. Появление изображения Митры в манихейской иконографии вполне допустимо, поскольку Митра в теогонии манихеев занимал вполне определенное место[2].

Четко представлен в живописи пянджикентских храмов другой атрибут, служащий признаком божества,— четверорукость по крайней мере двух фигур на южной стене второго храма. Объяснить этот атрибут несколько более затруднительно. Обнаружение на территории Хорезма (Тешик-Кала) оттисков больших печатей с изображением четырехрукого божества дало основание С. П. Толстову связать эти изображения с четвероруким божеством на серебряных чашах, опубликованных в атласе Я. И. Смирнова. Приняв сначала эти изображения за образы одного из бодисатв, С. П. Толстов позже пересмотрел свою точку зрения; он полагает, что «здесь мы имеем образ хорезмийской Анахиты афригидской эпохи, прошедшей через этап синкретизации с индо-буддийскими образами в кушанскую эпоху»[3]. Для пянджикентской четырехрукой богини мы можем предложить более непосредственную аналогию, а именно известное изображение на кушанских монетах четырехрукого женского божества Окшо. Повидимому, это то самое божество «Баг-Ард» или «Ард-вахш», с культом которого, как рассказывает приведенная выше легенда о Мар-Амо, манихейство

---

[1] A. G r ü n w e d e l. Buddhistische Kunst in Indien. 2-е изд. Berlin — Leipzig, 1920, стр. 83.
[2] Ср. SPAW, 1932, стр. 177 и сл.
[3] С. П. Т о л с т о в. Древний Хорезм, стр. 200.

столкнулось на границах Средней Азии. Включение манихеями этого божества в свой пантеон представляется вполне вероятным. Вместе с тем нельзя не отметить, что сам по себе атрибут этот, т. е. многорукость, находит аналогии и в астральном культе сабейцев. Так, в «Космографии» Димишки при описании одного из храмов сабейцев говорится, что в нем имелось изображение человека, у которого было много голов, рук и ног[1]. Реминисценцией астрологической иконографии надо считать средневековые изображения отдельных планет в виде человеческих фигур с многими руками, как, например, изображение Сатурна в ранних рукописях известной космографии Закарьи Казвини[2]. Показательным является изображение четверорукого божества на астрологических иконах Хара-Хото (Монголия). Здесь четверорукой изображена планета Марс. Как выяснено исследователем этих икон, некоторые другие атрибуты астральных божеств, представленных на иконах из Хара-Хото, в том числе и Марса, находят объяснение по преимуществу в астрологических представлениях Ирана и Месопотамии[3]. Очевидно, что эти представления проникли на Дальний Восток через Среднюю Азию.

Одной из резко бросающихся в глаза деталей на росписях стен айвана придела являются ветки в руках и на головных уборах сидящих участников трапезы. Символическое значение этих веток совершенно ясно. Оно хорошо зафиксировано многочисленными памятниками изобразительного искусства, хотя и не в такой пышной форме, как в Пянджикенте. Часто ветка, обычно пальмовая, встречается на реверсах монет аршакидского времени. Интересно, что в головном уборе сасанидского царя Нарсе корона изображена в виде ряда веток[4]. Но наиболее близким к пянджикентским изображениям надо считать головной убор одного из персонажей, изображенных на росписи Кух-и Ходжо, где к головному убору прикреплена свежая ветка[5]. При этом и здесь человек находится перед изображением божества. Корни этого символа восходят к очень древним временам. В той или иной форме ветка дерева в качестве культового символа могла применяться во время различных обрядов в разных религиях. Не чужд этот символ и верованиям поздних звездопоклонников, как и манихеев.

Согласно Димишки, стены сабейского храма, посвященного Меркурию (Утарид), «были расписаны изображениями красивых юношей, в руках у которых находились зеленые ветви»[6]. Чрезвычайно интересна и еще одна деталь, которую он приводит, а именно, что у них (юношей) имелись также «свитки

---

[1] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. II, стр. 382.

[2] Ср. рукописи Института востоковедения АН СССР: Д 370, л. 14б и Е 7, л. 15б.

[3] С. М. Кочетова. Божества светил в живописи Хара-Хото. ТОВЭ, IV, 1947, стр. 485, 488 и др.

[4] И. Орбели и К. Тревер. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 2.

[5] E. Herzfeld. Iran in the Ancient East, табл. CII.

[6] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. I, стр. 394.

с известными славословиями». Не являются ли таблички за головами фигур с ветками на росписи храма в Пянджикенте заменой свитков? Вместе с тем, символика рассматриваемого атрибута может быть объяснена и более непосредственно с точки зрения манихейства. Ветки растений заменяют образ древа, занимающий в манихейской символике весьма видное место.

Приведу небольшой отрывок из манихейской молитвы:

> Хвала тебе, ты, светящий Мани, наш вождь,
> Корень света и ветвь славы.
> Ты могучее древо, дающее полное спасение[1].

Из других отдельных элементов иконографии росписей, требующих своего истолкования, остановимся на изображении фантастических существ. Широкая распространенность изображений аналогичных чудовищ, именуемых обычно сэнмурв или паскудж, хорошо известна[2]. Встречаясь в самых разнообразных формах, подобные существа имеют и различную символику. Судя по письменным данным, образ этот не был чужд и манихеям. Так, они рисовали сатану «с головой льва, с телом дракона, с крыльями птицы, с хвостом рыбы и ногами ползающего животного»[3]. Изображения в пянджикентском храме, очевидно, такого значения иметь не могли хотя бы уж потому, что общий облик, приданный художником этим существам, не вяжется с представлением о враждебной человеку силе. Мне представляется, что его интерпретацию надо искать в символике стихий, которая в манихейском учении играла существенную роль.

Как выше указывалось, эти существа состоят из трех элементов. Символическое значение двух из них — а именно крыльев птиц и туловища водяного существа — кажется в достаточной мере ясным. Они изображают воздушную и водную стихии. По всей вероятности, третий элемент представляет собою символ третьей стихии — огня. Если это предположение верно, то объяснение значения этих изображений с точки зрения манихейства не представляется затруднительным. Целый ряд текстов дает возможность удовлетворительно увязать их с общей системой манихейских представлений. Ограничусь следующим отрывком из «Фихриста», в котором излагается судьба тела праведника после смерти. «Его тело,— читаем мы в этом отрывке,— остается лежать, и солнце, луна и божества светил (алихат ун-нирун) притягивают к себе силы его (тела), т. е. воду, огонь и воздух, и они подымаются к солнцу и становятся божеством»[4].

Для объяснения характера этих существ большое значение имеют опубликованные Хеннингом манихейские документы магического содержания. Один

---

[1] G. Flügel. Ук. соч., стр. 65.

[2] Многочисленные изображения сэнмурвов или паскуджей приводит К. В. Тревер. Сэн-Мурв — Паскудж. Собака-птица. Л., 1937.

[3] G. Flügel. Ук. соч., стр. 53.

[4] D. Chwolsohn. Ук. соч., стр. 70.

из них — заговор против духа лихорадки. В нем говорится, между прочим, следующее: «Его имя Индра. Он имеет три формы и крылья подобно паскуджу. Он сидит в теле и в мозгу человека. Он называется лихорадка. Он рожден в воде и пепле... И если он (дух лихорадки) не уйдет (по своей воле), то пусть он уйдет (из тела) во имя сына имя рек, и исчезнет во имя господа Иисуса — друга, во имя его отца всевышнего, во имя святого духа... во имя... Михаеля, Рафаеля, Габриеля...» Второй — заговор против злого гения, угрожающего дому. В нем дается следующее описание стража-защитника дома: «Три формы заключены во мне и внутренности (наполнены) огнем. В руках я держу острый и поражающий топор, я опоясан отточенным мечом и ножом из чистого алмаза (или стали)»[1].

В приведенных текстах для нас особый интерес представляет, естественно, то, что эти гении с «тремя формами» сравниваются с паскуджем — собакой-птицей и тем самым свидетельствуют о том, как они представлялись манихеям. Несомненно, что многочисленные известные образы паскуджей-сэнмурвов близки к изображенным на стенах храма. Вместе с тем я воздерживаюсь от непосредственной идентификации фантастических существ на росписях с упоминаемыми в заговорах духами, будь то опасный дух лихорадки Индра или благодетельный гений, защитник и страж дома. Последнего нельзя, впрочем, не признать уместным и на стенах пянджикентского храма. Не считаю себя компетентным судить и о том, почему в первом заговоре дух лихорадки назван Индрой — именем индийского божества. Следует лишь подчеркнуть самый факт знакомства в манихейской среде с этими образами.

Перейдем к истолкованию отдельных сцен. В какой мере они подтверждают заключения, которые вытекают из нашего анализа деталей? Правда, фрагментарность дошедших до нас росписей делает эту задачу значительно более трудной, чем разбор отдельных атрибутов. Однако некоторые выводы все же удается добавить. Рассмотрим отдельные сцены в том порядке, как они были описаны нами.

Первая сцена, а именно из росписи в здании I (помещение 5), особенно сильно пострадала. От очень большой по размерам композиции сохранился незначительный фрагмент (табл. VII). На нем представлена группа людей, стоящих в молитвенной позе перед божеством с лучистым нимбом вокруг головы. Для понимания сцены важно, что божество обращено лицом не к фигурам людей, а в обратную сторону, т. е. в сторону центральной части стены. Такое положение фигуры можно объяснить только тем, что в центре сцены находилось не дошедшее до нас изображение божества, занимавшего в пантеоне данного культа более высокое положение, чем принадлежавшее упомянутому выше божеству. Множественность и ступенчатость теогонической системы весьма характерны для учения манихеев.

---

[1] W. H e n n i n g. Two manichaean magical textes. BSOS, IX, 1949, стр. 40.

Композиция сюжета на стенках придела первого храма представляется гораздо более ясной по содержанию. Она состоит из трех отдельных сцен — ритуальной пляски, сцены жертвоприношения и сцены пиршества или трапезы. А. Ю. Якубовский полагает, что в данной сцене надо видеть изображение «праздника весны»[1]. Праздник этот, или, вернее, ноуруз (буквально «новый день» или «новый год»), которым отмечалось начало весны, был действительно одним из наиболее популярных народных празднеств в Средней Азии. Обширный материал письменных источников, использованный К. А. Иностранцевым в работе «Древнейшие арабские известия о праздновании ноуруза в сасанидской Персии», дает возможность в достаточной мере отчетливо представить себе характер этого праздника. Несомненно, что некоторые детали интересующих нас сцен созвучны обрядам, выполнявшимся во время празднования ноуруза. Так, отдельные обряды этого праздника, по крайней мере в Иране, сопровождаются пением, музыкой, играми. Фигурируют и ветви деревьев, блюда с фруктами и т. д. Но вместе с тем приходится признать, что приводимые К. А. Иностранцевым тексты имеют мало общего с содержанием росписей Пянджикента. Например, текст главного источника — сочинения Кисрави, относящийся к ветвям: «И по середине его (стола) клали семь ветвей (тех) деревьев, по которым и по именам которых предсказывали, вид которых считали хорошим знаком, как то: ива, маслина, айва, гранат, срезанные в один, два и три сустава»[2]. Вряд ли, таким образом, символику этих ветвей можно сравнивать со значением, которое могли иметь ветви на головных уборах и в руках фигур рассматриваемой сцены.

На мой взгляд, в еще большей мере против идентификации этих сцен с празднованием ноуруза говорит нехрамовый характер последнего, что очень выразительно выступает почти во всех сообщениях об этом празднике. В частности, нигде не упоминается об участии в нем жрецов. Бируни, сведения которого о праздновании ноуруза в Средней Азии до распространения там ислама особо важны и достоверны, прямо относит этот праздник, во всяком случае для Хорезма, к числу не связанных с зороастрийской религией. Так, он пишет: «а их (хорезмийцев) праздники, которые не связаны с повелениями их религии, следующие...»[3] И вслед за этим называет первым из этих праздников «новый год». В отношении Согда Бируни первый день нового года называет «Великий новый год», но не говорит о характере празднования. Он отмечает лишь, что на двадцать восьмой день первого месяца «маги (зороастрийцы) Бухары справляют праздник по имени рамуш-агам». В этот день они «собираются в храм огня селения Рамуш». Одновременно он сообщает, что агамы считаются у них

---

[1] А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 248.
[2] К. А. Иностранцев. Сасанидские этюды. СПб., 1909, стр. 88.
[3] Alberuni. Ук. соч., стр. 235.

наиболее почитаемыми праздниками. Во время этих праздников «они (бухарские зороастрийцы) в каждом селении собираются у райиса (старейшины) для еды и питья. И это делается у них по очереди»[1]. О культовом пиршестве, связанном с новым годом, не говорится ничего. Что касается изображения пиршества на интересующей нас сцене, то культовый характер его подчеркнут вполне определенно сценой жертвоприношения на третьей стене.

Таким образом полагать, что на композиции изображено празднование ноуруза, нет основания. Прежде всего, очевидно, что оно связано с обрядностью, посвященной какому-то божеству, которое было изображено в центре стены внутреннего помещения. Необходимо отметить, что обрядность, здесь представленная, несовместима с зороастризмом. Насколько известно, зороастрийская обрядность не сопровождалась музыкой и пляской. Молитва перед алтарем огня произносилась шопотом, вследствие чего получила характерное название «земзем» — бормотанье. Трудно признать зороастрийской и сцену жертвоприношения. В частности, коленопреклоненная поза жрецов перед жертвенником никак не вяжется с зороастрийским обрядом[2]. Насколько известно, не имеется ни одного изображения зороастрийского жреца в такой позе, не говоря уже о том, что сама форма жертвенника совершенно не похожа на очень хорошо известные алтари огня.

В отличие от зороастрийской, в обрядности манихеев и тем более звездопоклонических сект мы находим много элементов, перекликающихся со сценами храмовой живописи Пянджикента. Прежде всего следует отметить, что среди манихейских фрагментов живописи из Восточного Туркестана часто встречаются изображения музыкантов и музыкальных инструментов[3]. В гимнах и псалмах манихеев также постоянно упоминаются музыкальные инструменты[4].

Можно считать вероятным, что культ манихеев, сформировавшийся в Месопотамии, включал, как впоследствии и дервишизм, экстатические пляски.

Весьма любопытные аналогии для композиции в целом мы находим в культе, посвященном планете Венере. Известно, что постоянно сопровождающим ее изображение атрибутом служил музыкальный инструмент. Как выше упоминалось, в таком виде находят ее изображения и на Дальнем, и на Ближнем Востоке. В связи с этим особый интерес представляет краткое описание храма, посвященного этой планете у харранских сабейцев.

---

[1] A l b e r u n i. Ук. соч., стр. 234.

[2] *Примечание ответственного редактора*. А. Ю. Якубовский не рассматривал «праздник весны», или «ноуруз», как праздник только зороастрийский. Согласно его мнению, это — древнейший культ, тесно связанный с культом умирающих и воскресающих сил природы.

[3] A. G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkestan. Berlin, 1912, стр. 335, рис. 666.

[4] SPAW, 1934, стр. 870. О большом месте музыки в культе манихеев говорит, например, Августин. В частности, Мани приписывается изобретение лютни. См. P. A l f a r i c. Ук. соч., стр. 133.

«В нем,— говорит автор описания,— находятся всякого рода музыкальные инструменты для игры и веселья. Служители (храма) играют на них и танцуют. И бóльшая часть их (служителей) молодые девушки»[1].

Для характеристики культа, представленного на рассматриваемой композиции, чрезвычайно большой интерес имеет сцена жертвоприношения. Сцена представляет тот момент, когда главный жрец, стоящий на коленях, совершает возлияние, вероятно масла или какой-то ароматической жидкости, над жертвенными плодами. Вместе с жрецом в сцене принимают участие еще пять человек, из которых четверо бесспорно молодые люди. Эта последняя деталь для нас крайне важна. В письменных источниках мы находим определенное указание на то, что представителям манихейской иерархии прислуживали юноши, которые таким образом входили в состав храмового капитула. Этот момент отчетливо отражен в сцене.

В такой же мере интересно, с нашей точки зрения, что в качестве предметов жертвоприношения фигурируют плоды. Как известно, одним из основных предписаний учения манихеев был запрет мясной пищи. Все служители культа, начиная от низшей ступени («избранных»), должны были питаться исключительно растительной пищей[2]. Естественно, что жертвоприношения их состояли из плодов и растений. Сжигание в видее жртвоприношения плодов в ритуале зороастризма, как мне кажется, неизвестно. Надо отметить, что всякого рода жертвоприношения подобного рода и особенно разных ароматических веществ — характерная особенность ритуала переднеазиатских культов. Сохранилось специальное сочинение, составленное в первые века хиджры на арабском языке, в котором излагаются способы приготовления таких веществ сабейцами Харрана.

С этими культами, т. е. манихейством и сабеизмом, не находится в противоречии и составляющая часть рассматриваемой композиции, сцена храмовой трапезы или пиршества, в котором принимают участие миряне. Одновременно можно отметить, что данных, касающихся трапез в храмах огня, в письменных источниках для Средней Азии не имеется. Утверждение С. П. Толстова в отношении Хорезма, со ссылкой на Бируни, что в храмах огня происходили пиршества, основано на неправильно понятом тексте. Вместе с тем нельзя не отметить, что такие трапезы весьма характерны для культа митраизма. В найденных в западных областях его распространения рельефах подобные сцены зафиксированы неоднократно.

Фрагменты живописи на стенах портика здания II в том состоянии, в котором они дошли до нас, не содержат в себе специфических деталей, по которым их можно было бы отнести к определенному культу. Аналогичные сцены имеются, например, в росписях буддийских монастырей Восточного Туркестана. В них

---

[1] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. I, стр. 392.

[2] E. Chavannes et P. Pelliot. Ук. соч., 134, 226 и сл.

обращает на себя внимание выразительный жест адорации в виде вытянутой руки с поднятым указательным пальцем, который так подчеркнуто передан в росписи на южной стене портика. Могу только отметить, что манихейские религиозные тексты содержат указания на специальные уставные предписания, касающиеся обрядовых жестов[1]. Вполне вероятно, что жест в виде поднятой руки, который изображен на этой росписи, был одним из таких обрядовых жестов.

Обращаясь к последней из рассматриваемых сцен, т. е. к сцене оплакивания, следует сказать, что она в значительной мере является решающей для нашей задачи. Для суждения о культе эта сцена в целом и в деталях содержит наиболее наглядный и определенный материал. Перед нами — реальный похоронный обряд, вернее один из моментов этого обряда (оплакивание). Но вместе с тем, присутствие божеств свидетельствует о том, что картине придавался и иной смысл. Очевидно, что в данном случае речь может идти об отображении эсхатологических представлений или же о сюжете мифологического содержания. Рассмотрим сцену с обеих точек зрения.

О том, как представляли себе манихеи загробную жизнь, имеются достаточно определенные сведения. В «Фихристе» мы находим специальную главу, излагающую учение манихеев о будущей жизни. В ней говорится следующее: «Когда наступает смерть истинно верующего, первочеловек посылает к нему божество света в образе мудреца-проводника, а вместе с ним три божества и с ними сосуд, одежду, посох, корону и лучезарный венец. Приходит с ним девушка, подобная душе этого праведника... И они берут этого праведника, и надевают на него корону, венец и одежду, и дают ему сосуд в руки. Затем вместе с ним они восходят по столбу утренней зари (или «столбу славы») и лунному небу к первочеловеку и к Нахнахе, матери всего живущего, пока не достигают до места, в котором он был вначале в раю света»[2].

Сопоставляя рассматриваемую сцену с приведенным текстом, нельзя не признать, что в них действительно имеется много моментов, которые должны быть признаны весьма близкими между собой. В то же время очевидно, что картина не адекватно иллюстрирует текст. Приходится учитывать и то обстоятельство, что до нас дошла не вся композиция. Поэтому и частичное совпадение текста и картины имеет немаловажное значение. В этом смысле уже одно присутствие на картине группы из трех божеств может служить весьма важным свидетельством в пользу их общности. Мне кажется в еще большей мере интересным упоминание в тексте некоторых реалий, а именно кувшина, столба («утренней зари») и венца света. На росписи в пянджикентском храме фигура с кувшином в руке занимает среди участников сцены центральное место перед «киоском» с по-

---

[1] SPAW, 1933, стр. 312: «И мы протягиваем руку, вознося молитву, и обращаем глаза к твоему образу».

[2] G. Flügel. Ук. соч., стр. 70.

койником. Не есть ли странный по своей раскраске столб с диском наверху изображение «столба утренней зари», по которому душа подымается к сферам светил? Нельзя не отметить и того, что название «венец света» (лучистый венец) весьма подходит к венцам, окружающим головы божеств на данной росписи.

Наряду с приведенным текстом мы находим данные, указывающие на возможность и мифологического объяснения исследуемой сцены. При этом и здесь исходными служат сведения, относящиеся к сабеизму. Так в «Фихристе» приводится следующее описание праздника сабейцев, падающего на месяц таммуз (седьмой месяц солнечного летоисчисления). «В середине его,— пишет автор «Фихриста»,— праздник ал-букат, что значит плачущие женщины. Это праздник тавуз, посвященный божеству Тавуз. И оплакивают его женщины (причитая) о том, как его убил его господин и размолол его кости в мельнице, а затем развеял их по ветру. И женщины ничего не едят размолотого в мельнице (в это время)»[1].

Другой вариант этого же мифа приводится у известного средневекового арабо-еврейского ученого Маймонида: некий Таммуз, пророк идолопоклонников, выступил с проповедью новой религии, призывая поклоняться планетам и знакам зодиака. «Но царь, к которому он обратился, убил его самым жестоким образом. В ночь смерти собрались божества со всех концов земли в храме Вавилона к золотому идолу, посвященному солнцу, который висел между небом и землей. Это божество (Солнце) затем спустилось в середину храма, и когда остальные божества собрались вокруг него, оно начало оплакивать (убитого) и рассказывать о его страданиях. Божества оплакивали его всю ночь. Но когда поднялась утренняя звезда, все божества вернулись в свои храмы назад. Отсюда и возник обычай у людей в первый день таммуза поднимать плач по Таммузу, горевать и оплакивать его»[2].

Эти рассказы, являющиеся вариантами, или, вернее, фрагментами, древнейшего передневосточного мифа об умершем и воскресшем боге, представляют для нас громадный интерес, потому что почти аналогичный миф записал в Самарканде Вей Цзе, китайский путешественник начала VII в. Этот человек, несомненно, не был знаком с ближневосточными мифологическими представлениями. «Они (жители Самарканда),— сообщает Вей Цзе,— поклоняются небесному богу и в высшей степени его почитают. Они говорят, что божественное дитя умерло в седьмом месяце и что кости его потеряны. Служители бога, когда наступает этот месяц, одевают черные одежды со складками. Они ходят босиком, ударяют себя в грудь и плачут, и на лицах их мокрота сливается со слезами. Мужчины и женщины расходятся, чтобы искать тело божественного ребенка. На седьмой день обряд приходит к концу»[3].

---

[1] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. I, стр. 27.

[2] Там же, стр. 206.

[3] Н. Я. Бичурин. Ук. соч., т. II, стр. 296.

С. П. Толстов, подробно разобравший рассказ Вей Цзе, считает его отражением *мифа об умирающем и воскресающем божестве растительного царства*. При этом С. П. Толстов связал этот миф с именем Сиявуша, известного героям среднеазиатского эпоса, каким он рисуется главным образом по «Шах-Наме» и рассказу историка Бухары X в. — Нершахи[1].

Сюжет эпического сказания, согласно рассказам упомянутых авторов, сводится вкратце к следующему. Сиявуш, сын царя Ирана Кай-Кауса, вследствие преследований отца по наговорам мачехи бежит к царю Турана Афрасиабу. Здесь он находит убежище, женится на дочери царя. Но вследствие клеветы недоброжелателей Сиявуша Афрасиаб отдает приказ убить его. Бежавший в Иран сын Сиявуша, Кай-Хосров, во главе иранских войск совершает поход в Туран в отмщение за отца.

В память об убийстве Сиявуша, как сообщает Нершахи, в Бухаре, где якобы находилась его могила, установился специальный культ. «Ежегодно в день нового года, еще до восхода солнца,— пишет он,— каждый мужчина по обычаю закалывает здесь в память Сиявуша одного петуха. У жителей Бухары есть песни об убиении Сиявуша, *известные во всех областях; музыканты сочинили к ним мотив и поют их; декламаторы называют эти песни плачем магов*»[2]. Образ Сиявуша в этом рассказе представляет для нас исключительно большой интерес, так как с его именем связывается и сюжет рассматриваемой нами сцены.

Отрывок мифа о Сиявуше сохранился и в Авесте, хотя и в очень сокращенной форме, и связан с эпизодом о мести Кай-Хосрова. Так, в яште Быка Хаома (божество растительного мира) обращается к Ахурамазде с молитвой, «прося оказать ей благодеяние и дать возможность связать убийцу — туранца Франграсиана (Афраспаба), чтобы его связанного потащить и передать царю Хусраву, который убил бы его в отмщение за убийство им отца его Сияваршана (Сиявуша)»[3]. При этом, согласно яшту, этот акт отмщения должен был совершиться за озером Чачашта (оз. Урмия в Азербайджане). Интересно отметить, что эпизод, как и название места действия, передан в своеобразной форме и в «Шах-Наме». Так, по рассказу Фирдоуси, Афрасиаб, преследуемый Кай-Хосровом, бежит к озеру Чачашта. Здесь он ищет убежище в пещере отшельника по имени Хум (= Хаома). Но последний, связав его, передает в руки врага[4].

Известный сирийский автор Теодор бар-Кони, сохранивший много древнеиранских легенд, также знает и этот момент борьбы мстителя за убийство Сия-

---

[1] С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 203 и сл. Ср. М. М. Дьяконов. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии. КС ИИМК, XL, стр. 34 и сл.

[2] Нершахи. Ук. соч., стр. 28.

[3] Авеста, яшт IX.

[4] «Шах-Наме», т. IV, стр. 202.

вуша, которому помогает Хаома. При этом он приводит новые подробности. Хаома, завлекая Афрасиаба в сторону Кай-Хосрова, принимала различные образы, в том числе дельфина и петуха[1]. В этих легендах наиболее для нас интересна связь Хаомы, божества растительного мира, с Сиявушем, в судьбе которого она принимает близкое участие. Также весьма любопытно и превращение этого божества, в частности принятие им образа петуха.

В связи со сказанным относительно участия Хаомы в легенде о Сиявуше большой интерес представляет то, что в Средней Азии именем этого героя назывались растения. Так, автор фармакологического сочинения Абу-Мансур Муваффак, гератец, живший в X в., пишет о растении под названием «бар-сиявушан», что оно растет на краю колодцев и берегах рек[2]. В известном сочинении хорезмийского ученого того же века ал-Хорезми «Ключи наук» растение барсиявушан имело и другие названия: «волосы джина», «волосы свиньи» и «злак колодца», так как оно растет в колодцах между его камнями[3]. В Казвине, как сообщает географ Ибн ал-Факих, «ал-сиявушан» назывался сорт винограда[4].

Бируни в своей минералогии, упоминая известный растительный краситель — «драконову кровь» (андам), которая по-арабски называлась «кровь двух братьев», отмечает, что персидское (таджикское) название его было «кровь Сиявуша». При этом он сопровождает свою идентификацию следующим разъяснением: «Согласно их верованию, растение это произрастало из крови Сиявуша, сына Кай-Кавуса, пролитой на землю». Дальше он делает весьма любопытное сравнение: «Близко к этому название этих растений у индусов — пандурат, т. е. кровь Панду. Панду — это племя, которое вело непрерывную войну с родственным племенем по имени Куру. Причиной, разделившей оба племени, было также убийство»[5].

Но еще более показательным представляется то, что имя Сиявуша было перенесено и в астральную сферу. Согласно Закарьи Казвини, одно из созвездий носило такое же название, как растение: «Бар (или Пар) Сиявуш». При этом он дает следующее описание этого созвездия в духе древней астрологической иконографии. «Созвездие Бар-Сиявуш — оно несет голову Гуля.— Оно (имеет) образ человека, стоящего на левой ноге и с приподнятой правой. Правая рука его поднята над головой, а в левой руке голова Гуля. Оно состоит из 26 звезд, помещающихся в рисунке, и трех вне рисунка»[6].

---

[1] I. Marquart. Wehrot und Arang. Leiden, 1938, стр. 15 и сл.

[2] Codex Vindobonensis sive medici Abu Mansur Muwaffak. Vienna, 1859, стр. 46.

[3] Al-Khowarezmi Liber Mafatikh al-Olum, стр. 175.

[4] BGA, V, стр. 126.

[5] «Китаб-ал-джамахир фи ма'рифат ал джавахир». Хайдарабад, 1353 г. х. (1937 г. н. э.), стр. 38.

[6] Zakarija el Kazwini's Cosmographie, Ed. Wüstenfeld, II, 33.

Приводимое в рукописях этого сочинения изображение созвездия наглядно показывает, как представляли себе этот образ в средние века[1]. Сам факт названия созвездия именем Сиявуша для нас, естественно, представляет исключительный интерес. Значение этого факта усиливается благодаря тому, что и описание, данное Казвини, и изображение находят близкую аналогию в одном из документальных памятников изобразительного искусства Средней Азии, а именно в известном лицевом оссуарии, найденном Н. И. Веселовским на городище Афрасиаб. Лицевая стенка оссуария украшена рельефными отпечатками изображений льва и молодого человека в короне (царя) с мечом и отрубленной головой в руках. Этому оссуарию А. Я. Борисов посвятил специальный доклад на научной сессии Эрмитажа. Сам доклад не был опубликован, напечатано лишь краткое резюме. А. Я. Борисов, полагая, что на оссуарии изображен в образах гороскоп, пришел к выводу, что в образе юного царя с мечом и отрубленной головой в руках следует видеть планету Марс[2]. Основным подтверждением этому выводу явилось свидетельство космографии Димишки. Действительно в этом сочинении при описании храма сабейцев, посвященного Марсу, говорится следующее: «В середине его (храма) стоит подножье с семью ступеньками, а наверху его идол из железа, и в одной его руке меч, а в другой голова, прицепленная за волосы. И меч и голова окрашены кровью»[3]. Не берусь судить о том, кто именно представлен на оссуарии — Марс или упомянутое созвездие. Но совершенно очевидно, что речь идет об одном и том же астральном (или астрологическом) представлении. То, что оно в одном случае относится к созвездию, а в другом к отдельной планете, особого значения не имеет, так как это, повидимому, зависит от местных литературных традиций. Мы можем, однако, предположить с большой долей уверенности, что изображение на среднеазиатском оссуарии связывалось скорее всего с именем Сиявуша.

Таким образом, цикл представлений, с которым переплеталось имя Сиявуша, оказывается чрезвычайно обширным. Но в данном случае для нас весьма важна связь этого образа с мифами астрального культа. Тем самым большое влияние, которое имел астральный культ в Средней Азии, так как Сиявуш — герой по преимуществу среднеазиатского эпоса, становится еще более ощутимым.

Возвращаясь к интересующей нас композиции в пянджикентском храме, следует отметить, что еще во время раскопок А. И. Тереножкин, под наблюдением которого велись работы, когда росписи были открыты, а также А. Ю. Якубовский, руководитель экспедиции, высказали предположение, что на ней изображен миф о Сиявуше. Цикл сабейских астральных мифов вносит ряд важных добавочных моментов (например, участие божеств в оплакивании), делающих

---

[1] Рукопись Института востоковедения АН СССР, Е 4 л. 18а.

[2] «Сообщения Государственного Эрмитажа», 1945, III, стр. 10.

[3] D. Chwolsohn. Ук. соч., т. II, стр. 388.

эту идентификацию картины с мифом о Сиявуше весьма вероятной. Такое объяснение не противоречит общей гипотезе о принадлежности храмов манихеям, так как именно последние, как мы видели, несомненно, были главными распространителями сабейских астрологических представлений. Кроме того, в манихейской среде, как это сейчас выяснено на основании изучения дальневосточных документов, усиленно культивировался интерес к народной мифологии[1].

Заканчивая на этом разбор росписей с точки зрения их культовой принадлежности, я хочу отметить одну деталь композиции, реалистическая передача которой подтверждается сообщениями письменных источников.

В сцене оплакивания обращает на себя внимание подчеркнутое изображение самоистязания ее участников. Обычай этот, действительно существовавший в Средней Азии, подтверждается рядом известий. Бируни сообщает, что согдийцы и хорезмийцы сопровождали оплакивание умерших причитаниями и нанесением ран лица[2]. Эта сторона ритуала передана чрезвычайно выразительно. Большинство участников сцены изображено наносящими себе удары по голове. У многих на лицах и теле — следы порезов и царапин. Но особенное внимание обращают на себя некоторые участники сцены с тюркскими чертами лица, которые изображены в момент, когда они отрезают мочки собственных ушей. Документальная достоверность этой детали подтверждается двумя сообщениями Табари. Ценность их особенно велика в связи с тем, что они синхронны времени существования пянджикентских храмов. Так, под 110 г. х. (728/729 г. н. э.) в рассказе о столкновении между арабами и тюрками Средней Азии сообщается о ранении, а затем о смерти одного из тюркских предводителей. В связи с этим автор говорит: «И начали они обрезать свои уши и наносить безжалостные удары по своим головам, оплакивая его»[3]. Другое сообщение относится к 121 г. х. (738/739 г. н. э.), когда был убит известный тюркский хакан Курсуль. Об оплакивании его воинами Табари рассказывает почти теми же словами. «Они,— пишет он,— обрезали свои уши, царапали лица и горестно оплакивали его». Но автор добавляет деталь, чрезвычайно для нас интересную: «Когда был убит Курсуль, турки привезли какое-то сооружение (в смысле здания) и сожгли его»[4].

Вполне вероятно, что именно такое сооружение изображено на композиции. Если это так, то можно сделать и дальнейший вывод, а именно, что похоронный обряд, здесь представленный, заключался в сожжении трупа. Хорошо известно, что в это время в Средней Азии трупосожжение производилось. Так, китайская хроника сообщает о владении Ши (Кеш — современный Шахрисябз): «По юго-восточную сторону резиденции — здание, в середине его

---

[1] B a n g. Manichäische Erzähler «Muséon», 1931, XLIV, № 1, стр. 20.
[2] A l b e r u n i. Ук. соч., стр. 235.
[3] T a b a r i, II, стр. 1520.
[4] T a b a r i, II, стр. 1694.

седалище, в 6-е число первое луны поставляют на престол золотую урну с пеплом сожженных костей покойных родителей владетеля. Потом обходят кругом престола, рассыпая пахучие цветы и разные плоды»[1].

В «Шах-Наме» также содержится рассказ о таком же ритуале, связанном с сожжением трупа в палатке. Так, в поэме после описания оплакивания Зохраба говорится:

С того поля понесли его гроб,
И в сторону своего шатра направился (Рустем).
В ограде (парда — сарай) разожгли огонь,
И все войско его (Рустема) посыпало головы прахом.
Ту палатку, и разноцветные ткани (парчи),
Тот трон драгоценный, украшенный золотом,
Бросили в огонь. И поднялся плач[2].

В связи с этим можно дать несколько иное, чем выше, объяснение двум факелам в руках женщин, стоящих перед павильоном с покойником. По всей вероятности, и сосуд изображает не кувшин, а урну для пепла. И этим объясняется отсутствие ручки, которая для кувшина была бы обязательной.

Рассмотренная сцена росписи составляет лишь часть большой композиции. Остальные детали или безнадежно погибли, или пока не разобраны. Фрагментарность дошедшей до нас композиции не позволяет с полной уверенностью остановиться окончательно на одном из предложенных истолкований.

Само собой разумеется, что по мере того, как будут получены новые материалы, вероятно, окажется возможным дать и новое, более точное истолкование этой росписи и всей храмовой живописи Пянджикента, окончательно определить ее культовую принадлежность. В связи с этим автор считает, что представленная работа должна рассматриваться в качестве первого опыта разрешения этой проблемы.

В связи с археологическими открытиями последних лет в Средней Азии перед советскими историками встает задача изучения таких важных надстроечных явлений, как идеология и верования народов Средней Азии в период, непосредственно предшествовавший арабскому завоеванию и насаждению ислама. При решении этих еще недостаточно разработанных в советской науке проблем должен быть учтен и материал, приведенный в данной статье.

---

[1] Н. Я. Бичурин. Ук. соч., т. II, стр. 272—273.
[2] «Шах-Наме», II, стр. 180.

М. М. ДЬЯКОНОВ

РОСПИСИ ПЯНДЖИКЕНТА И ЖИВОПИСЬ СРЕДНЕЙ АЗИИ

I

До недавнего времени монументальное изобразительное искусство (живопись и скульптура) народов Средней Азии было нам знакомо только по сочинениям древних и средневековых писателей, сообщавших о существовании этих видов искусства в Средней Азии начиная с глубокой древности. Хорошо известно неоднократно цитировавшееся исследователями место из китайской хроники Тан-шу о росписях здания в Кушанийе[1]. О скульптуре в странах Средней Азии перед арабским завоеванием сообщают многие авторы. Традиции монументального изобразительного искусства продолжали жить в Средней Азии и Хорасане и после распространения там ислама. Мы имеем вполне определенные сообщения об этом у разных авторов. Особенно характерен рассказ Бейхаки о павильоне в саду Масуда Газневи (XI в.), расписанном сценами из эротического произведения[2].

Для стран Передней Азии мы не только имели многочисленные свидетельства источников о существовании произведений монументальной живописи и скульптуры, мелкой пластики, художественной сюжетной вышивки и ткани,

---

[1] Н. Я. Бичурин (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II. М. — Л., 1950, стр. 315 (старое изд. — т. III, стр. 246); см. также: В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана. Л., 1927, стр. 19; А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской археологической экспедиции 1948—1949 гг. ИАН, СИФ, 1950, т. VII, № 5, стр. 473.

[2] Бейхаки. Изд. С. Нефиси. Тегеран, 1319 г. х. (1941 г. н. э.), I, стр. 130; о живописи при дворе Газневидов говорит также Фаррухи (см. Е. Э. Бертельс. Придворная касида в Иране и ее связи с изобразительным искусством. «Труды III конгресса по иранскому искусству и археологии», Л.—М., 1939, стр. 28). А. Н. Болдырев любезно сообщил мне, что описание конкретных памятников монументальной живописи и скульптуры есть и у газневидского поэта Руни, и у сельджукидского поэта Азраки (XII в.). Широко известны неоднократные упоминания живописи и скульптуры у Фирдоуси в «Шах-Наме».

но и ряд подлинных памятников, начиная с глубокой древности и вплоть до средневековья.

В настоящей связи нет нужды останавливаться на памятниках скульптуры, относящихся ко времени Ахеменидов, поскольку это увело бы нас в область древневосточного изобразительного искусства. Для парфянского времени мы знаем уже ряд памятников монументальной скульптуры, а из живописи — разнообразные росписи Дура-Европос, на крайнем западе парфянской державы, и малоизученные фрагменты из дворца Гондофарра в Кух-и Ходжо — на крайнем востоке.

Росписи храма Зевса, Митреума, синагоги и христианской церкви в Дура-Европос, разнообразные по своему характеру, богатые по сюжетам, дают возможность составить представление о живописи в Передней Азии в первые века нашей эры[1].

От последующих веков (III—VII вв. н. э.) дошел ряд памятников монументальной скульптуры, однако живопись не сохранилась. О ней мы можем судить лишь по сравнительно многочисленным упоминаниям в литературе.

Некоторое представление о монументальной живописи этой поры дают плоские рельефы Так-и Бустана, созданные, несомненно, под влиянием живописных образцов[2].

Как мы знаем теперь, в раннем средневековье монументальная живопись и сюжетная скульптура не прекращали своего существования на территории арабского халифата. Существует широко распространенное мнение, что ислам, новая религия, ставшая государственной в халифате, запрещал изобразительное искусство. Как показывают многочисленные свидетельства письменных источников и дошедшие до нас памятники искусства, этот взгляд можно принять лишь с большими оговорками. В первом веке существования ислама, повидимому, вообще не было никаких запретов в этой области. В дальнейшем запреты распространялись, повидимому, лишь на религиозную живопись. Светская живопись преследовалась лишь в определенные периоды и в определенных странах. Так, известно, что в Египте во времена Фатымидов (X—XI вв.) существовала живопись и были даже разнообразные художественные направления[3], но что в том же Египте во времена мамлюков (XIII—XV вв.) монументальная живопись почти совершенно исчезла. Сюжетная живопись не имела почти никакого развития в Турции.

От времени арабского халифата до нас дошел ряд памятников монументальной сюжетной живописи. Наиболее ярким образцом ее служат росписи дворцо-

---

[1] M. Rostovtzeff. Dura-Europos and its Art. Oxford, 1938.

[2] См. хотя бы «A Survey of Persian Art», т. IV. London — New York, 1938, табл. 163 A, B.

[3] R. Ettinghausen. Painting in the Fatimid Period. A reconstruction. «Ars Islamica», т. IX, стр. 112—124.

вой бани халифов Омейядов Кусейр-Амра в Трансиордании (VIII в.), где мы видим причудливое переплетение старой переднеазиатской античной наивно реалистической традиции с новым, уже феодальным пониманием мира[1]. Живопись и в особенности богатейшая скульптура, дошли до нас из загородного дворца халифов Омейядов Каср-ал-Хайр, расположенного близ Дамаска[2]. Сильно разрушенные росписи из Джаусака, дворца халифов Аббасидов в Самарре (IX в.), дают нам представление о дальнейшем развитии феодального миропонимания в искусстве[3].

От последующих веков сохранились лишь жалкие обломки нескольких живописных панно, происходящих из Ирана[4]. О дальнейшем развитии монументальной живописи в Иране мы можем судить лишь по литературным свидетельствам, да отчасти по отражению монументальной живописи в сюжетных изразцах, в рельефах, в тканях, на керамике и, наконец, в книжной миниатюрной живописи. Памятники самóй монументальной живописи дошли до нас уже от более позднего времени. Это — росписи исфаханских дворцов Сефевидов (XVI в.).

В Северном Афганистане находки монументальной живописи и скульптуры связаны с работами французской археологической миссии. В настоящее время нам известны следующие памятники монументальной живописи в Афганистане:

росписи пещерных храмов и ниш огромных статуй Будды в Бамиане. Исследования проводились А. Годаром, Иветтой Годар и Ж. Акэном в 1924 и в 1930—1933 гг. Датировка этих памятников остается неясной, вероятная дата —V—VI вв.[5];

росписи пещерных храмов в долине Какрак, неподалеку от Бамиана, примерно того же времени. Исследованы Акэном и Карлом в 1930—1931 гг. Одновременны с росписями Бамиана[6];

скульптура Хейр-Ханэ, около Кабула, исследована Акэном в 1934 г., предполагаемая дата IV в. н. э.[7] Важный сравнительный материал при изучении среднеазиатской живописи;

---

[1] Основной публикацией живописи остается до сих пор издание A. M u s i l. Kuseir Amra. Wien, 1907.

[2] D. S c h l u m b e r g e r. Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi. «Syria», 1939, XX, стр. 195—238 и 324—373.

[3] E. H e r z f e l d. Die Malereien von Samarra. Berlin, 1927.

[4] «A Survey of Persian Art», 1938, т. V, табл. 554.

[5] A. G o d a r d, Y. G o d a r d, J. H a c k i n. Les antiquités bouddhiques de Bamiyan. MDAFA, vol. II, Paris et Bruxelles, 1928; J. H a c k i n, J. C a r l. Nouvelles recherches archéologiques à Bamiyan. MDAFA, vol. III. Paris, 1933.

[6] MDAFA, vol. III.

[7] J. H a c k i n, J. C a r l. Recherches archéologiques au Col de Khair khaneh près de Kabul. MDAFA, vol. VII, 1936.

раскрашенные скульптуры Тепе-Маренджана около Кабула; исследованы Акэном и Карлом в 1933 г. Вероятная дата памятника IV в.[1];

росписи Духтар-и Нушрван в Северном Афганистане. Исследованы Годаром и Акэном в 1924 г.[2];

росписи Фундукистана, на полдороге между Кабулом и Бамианом, исследованные Карлом и Акэном в 1937 г.[3] Вероятная дата VII в.

Большинство этих памятников — буддийские, что значительно затрудняет сравнение этой живописи со среднеазиатской. Господство религиозных канонов в изображении Будды и других божеств буддийского пантеона делает эти образы чрезвычайно устойчивыми и специфическими. Только изображения ктиторов или же сюжеты, почему-либо не связанные с буддийской иконографией, как, например, изображение колесницы солнечного божества в Бамиане, дают интересный сравнительный материал, более того, должны считаться составной частью среднеазиатского изобразительного искусства. Особенно важны для нас росписи и раскрашенные скульптуры Фундукистана, на основании монетных находок и стилистических соображений датированные Акэном VII веком. При изучении живописи Пянджикента мы неоднократно привлекаем здесь материал росписей Афганистана.

Богатейшие памятники монументальной живописи и скульптуры открыты в оазисах Синьцзяна рядом экспедиций (русских, немецких, английских, французских), побывавших там в самом конце XIX и начале XX в. Исследования Д. А. Клеменца, С. Ф. Ольденбурга, Березовского, Грюнведеля, Лекока, Стейна и др. открыли бесчисленное множество памятников изобразительного искусства, главным образом буддийских культовых росписей и скульптуры из пещерных монастырей. Важнейшие памятники находятся в трех оазисах, расположенных на южных склонах Тянь-Шаня и тяготеющих к долине Тарима. Это оазисы, если идти с запада на восток,— Куча, Карашар и Турфан. Росписи четвертого важного центра живописи Восточного Туркестана — Мирана, лежащего в низовьях реки Тарим, у озера Лоб-Нор — относятся к значительно более раннему времени, чем остальные росписи Синьцзяна, и очень мало с ними связаны.

Несмотря на то, что многие росписи Синьцзяна воспроизведены в роскошных изданиях, хорошо известны специалистам и не раз привлекались в качестве иллюстраций в ряде исследований по истории культуры народов Азии, они

---

[1] J. Hackin, O. Bruhl. Derniers travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan. RAA, t. VIII, стр. 116 и сл.

[2] A. Godard, Y. Godard, J. Hackin. Les antiquités bouddhiques de Bamiyan. MDAFA, vol. II. Peintures sassanides à Dokhtar-i-Nōshirvān, стр. 65—74.

[3] J. Hackin. Les travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan. Compte-rendu sommaire. RAA, т. XII, № 1, стр. 9 и сл.

не могут считаться хорошо изученными[1]. Эти росписи интересовали исследователей как богатейший материал по буддийской иконографии, по истории религии (С. Ф. Ольденбург, Лекок, Пельо). Многие искали в них следов «благотворного» влияния «эллинского духа» (Лекок, Фуше, Акэн), другие подходили к ним как к памятникам искусства, исключительно с формальными и формалистическими устремлениями (Грюнведель). Все это делалось в значительной мере в отрыве от конкретной исторической действительности, в которой создавались эти росписи. Так, большинство из них даже не имеет удовлетворительной датировки, что, разумеется, чрезвычайно затрудняет плодотворное привлечение синьцзянских росписей в качестве сравнительного материала при изучении искусства народов Средней Азии.

Росписи трех северных оазисов Синьцзяна — Кучи, Карашара и Турфана — многочисленны и исключительно разнообразны. Мы не имеем возможности и необходимости перечислить здесь хотя бы важнейшие группы пещер, сверху донизу расписанных поразительной живописью. Монументальные росписи упомянутых трех оазисов превосходят по количеству все то, что мы знаем о монументальной живописи во всей Передней и Средней Азии. Десятки объектов с сотнями больших, сложных композиций открыты в оазисах Синьцзяна. Это обстоятельство, а также и сравнительно многочисленные и хорошо выполненные воспроизведения этой живописи в различных изданиях поставили ее в центр внимания исследователей. Однако Синьцзян, повидимому, никогда не был действительным центром художественной деятельности в странах Азии. Оазисы Синьцзяна всегда играли второстепенную роль в истории культуры стран Азии, они испытывали могучее влияние соседних стран и народов — Китая, Индии, Тибета и, как это теперь все больше и больше выясняется, Средней Азии. Искусство Синьцзяна весьма эклектично, в нем могут быть прослежены самые различные элементы, сплетенные в единое целое. Среднеазиатская струя в искусстве Синьцзяна, которую теперь, благодаря последним открытиям на территории Узбекистана и Таджикистана, можно

---

[1] Из обширной литературы по росписям Синьцзяна назовем: D. Klemenz u. W. Radloff. Nachrichten über die von Kais. Akad. d. Wiss. z. St.-Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan. St.-Petersburg, 1899; С. Ф. Ольденбург. Русская Туркестанская экспедиция 1909 — 1910 гг. СПб., 1914; A. Grünwedel. Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902—1903. München, 1905; его же. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkestan. Berlin, 1912; A. von Le Coq. Chotscho. Berlin, 1913; A. Grünwedel. Alt-Kutscha, Berlin, 1920; A. Stein. Serindia, тт.I—IV. Oxford, 1921; его же. Innermost Asia. Oxford, 1928; A. von Le Coq. Auf Hellas Spuren in Ostturkestan. 1926; его же. Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Berlin, 1922—1926; его же. Bilderatlas zur Kunst-und Kulturgeschichte Mittelasiens. Berlin, 1925; Waldschmitt. Gandhara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die Frühmitellalterische Kunst Zentralasiens. Leipzig, 1925.

будет хорошо проследить, выявляется главным образом в светских элементах, *в фигурах ктиторов, в орнаменте, в то время как канонические буддийские* изображения создавались преимущественно под влиянием индо-тибетских школ живописи. Среднеазиатская струя в живописи Синьцзяна прослеживается с большей определенностью в оазисах, территориально более близких к Средней Азии,— в Куче и Карашаре и в меньшей степени в Турфане, где, естественно, прослеживаются китайские воздействия. Необходимо поставить вопрос о среднеазиатских влияниях в манихейской живописи Синьцзяна.

Изучение живописи Средней Азии поможет выяснить и вопрос о датировке живописи северных оазисов Синьцзяна. Она неоднородна не только по происхождению составляющих ее компонентов, но и по времени ее создания. В основной своей массе, насколько можно судить по имеющимся у нас сейчас данным, она моложе открытой в последние годы живописи Средней Азии. Живопись Турфанского оазиса (Ходжо, Сенгим-Агыз, Безеклик, Идикутшари и др.) в основном относится, вероятно, ко времени существования здесь уйгурского княжества, *хотя и потребуется ее более детальная датировка*[1]. *Более ранними* кажутся нам некоторые росписи оазиса Куча. В связи с живописью Средней Азии следует обратить внимание на ряд пещер Кызыла, особенно на пещеры «художников», «Майа» и «меченосцев»[2].

Среднеазиатское влияние в искусстве Синьцзяна осуществлялось главным образом через согдийские колонии, сыгравшие в VI—VIII вв. такую большую роль в культурной истории Азии. Связь согдийских колоний с метрополией в эти века, повидимому, не прерывалась, и из коренного Согда в Синьцзян непрерывно шли культурные силы, художественные навыки и традиции.

Таким образом, из сказанного выше ясно, что в связи с открытиями памятников монументальной живописи в Средней Азии живопись Синьцзяна в ряде моментов скорее найдет новое истолкование, чем поможет пониманию среднеазиатских росписей.

Таковы, в самых общих чертах, те данные о монументальной живописи Передней и Центральной Азии, которыми мы располагали до замечательных открытий советских археологов на территории среднеазиатских республик.

---

[1] А. Н. Бернштам. Проблемы истории Восточного Туркестана. ВДИ, 1947, № 2, стр. 52—71. Напрасно только А. Н. Бернштам так легко поверил фантастическим построениям Грюнведеля о влиянии византийского искусства на искусство Синьцзяна. Относительно так называемых сасанидских элементов в искусстве Синьцзяна см. раздел IV настоящей статьи. См. также А. Ю. Якубовский. К истории уйгурского княжества... ТОВЭ, IV, 1947, стр. 423.

[2] A. Grünwedel. Alt-Kutscha, табл. XIX—XX; XLVI — XLIX; рис. 89 и др.

II

Заслуги советской археологической науки в деле изучения истории материальной и духовной культуры народов Средней Азии исключительно велики и общепризнанны. Эти работы с каждым годом открывают все новые и новые стороны культурной жизни этих народов, выясняют ее своеобразие и самобытность, значение ее вклада в сокровищницу мировой культуры. Благодаря ежегодным новым открытиям советских археологов осмысляются и становятся на свое место в общей картине культурного развития народов Средней Азии разрозненные памятники культуры, известные нам ранее.

Изобразительное искусство народов Средней Азии древнего и раннесредневекового периодов становится нам известным лишь в самые последние годы, и только сейчас мы начинаем понимать весь размах и силу художественной культуры народов Средней Азии, существовавшей до того, как чуждая этим народам новая религия — ислам — в значительной мере подорвала ее древние основы.

Темпы и направление работ советских археологов позволяют надеяться, что наши знания в этой области будут расширяться, всё новые и новые памятники искусства будут становиться нашим достоянием. То, что нам известно сейчас,— это лишь случайно сохраненные временем отдельные куски некогда величественного целого, и восстановить по ним это целое еще очень трудно. Однако для того, чтобы успешно идти дальше, чтобы сосредоточить наши усилия на исследовании наиболее важных проблем истории культуры народов Средней Азии, нужно уже сейчас подвести некоторые итоги полученным результатам.

Первая случайная находка доарабской монументальной живописи в Средней Азии относится к 1913 г., когда известный археолог и краевед В. Л. Вяткин во время раскопок на Афрасиабе — городище домонгольского Самарканда — обнаружил на стене одного из раскрытых им помещений остатки стенной росписи, в которой можно было рассмотреть три человеческие фигуры. К сожалению, методика археологической работы стояла в те времена на столь низком уровне, что В. Л. Вяткин не смог ни правильно определить время создания этой росписи, ни сохранить ее: от воздействия воздуха краски быстро осыпались, и живопись погибла. Художник Б. Ф. Ромберг сделал с росписи небольшую по размерам акварельную копию, которая вряд ли может претендовать на точность. Позднее с этой копии, находившейся в Музее антропологии и этнографии Академии Наук, среднеазиатские работники сняли еще две копии. Прорисовка, которую мы здесь приводим, сделана с этой второй копии (рис. 1), так как копия Ромберга не могла быть разыскана. Судить о характере росписи по столь несовершенным репродукциям, разумеется, невозможно, однако в свете современных данных можно предполагать, что роспись относится к VI—VIII вв.,

а не к саманидскому времени, как полагал В. Л. Вяткин, что за ним повторил и В. В. Бартольд[1].

Больше памятников живописи на территории Средней Азии до Великой Октябрьской социалистической революции найдено не было. Только крупные



Рис. 1. Схема росписи, открытой В. Л. Вяткиным на Афрасиабе в 1913 г.
По рисунку худ. Б. Ф. Ромберга

советские археологические экспедиции 30-х и 40-х годов стали открывать один памятник за другим и позволили поставить изучение древней живописи народов Средней Азии на повестку дня.

Из памятников, открытых в советское время, первым следует упомянуть ставший уже широко известным кожаный щит с изображением согдийского

[1] См. А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг., стр. 474. Здесь приведены все упоминания в литературе об афрасиабской росписи (В. В. Бартольда, Б. П. Денике, В. А. Шишкина).

всадника (табл. V), найденный среди других замечательных памятников согдийской культуры в замке на горе Муг в 1933 г. экспедицией члена-корреспондента Академии Наук СССР А. А. Фреймана. Хотя этот памятник и не может быть безоговорочно отнесен к произведениям монументальной живописи, однако,



Рис. 2. Схема росписи из «зала слонов» в Варахше.
По цветной копии худ. Ю. Гремячинской

как показали дальнейшие открытия, он непосредственно связан с этой художественной традицией и обязательно должен быть привлечен нами при изучении монументальной живописи Средней Азии. Впервые на этот памятник как на произведение искусства обратил внимание А. Ю. Якубовский[1]. В упоминавшейся нами статье А. Ю. Якубовский подробно остановился на художественном

[1] А. Ю. Якубовский. Культура и искусство Средней Азии. Л., Гос. Эрмитаж, 1940, стр. 25—27.

значении мугского щита[1]. Ниже, при рассмотрении росписей Пянджикента, мы еще вернемся к этому замечательному памятнику.

Следующей по времени находкой памятников среднеазиатской живописи были росписи дворца бухар-худатов в Варахше, открытые В. А. Шишкиным в 1938 г.[2] После перерыва, вызванного Великой Отечественной войной, работы в Варахше были возобновлены, и в 1947—1952 гг. В. А. Шишкин обнаружил еще ряд образцов живописи, чрезвычайно важных для понимания развития изобразительного искусства в Средней Азии и сопредельных странах. Найденные В. А. Шишкиным росписи находятся в двух залах. В одном из них все стены покрыты фризом из повторяющихся на красном фоне групп фигур: на белом слоне восседает царственный воин, на голове слона — погонщик (рис. 2). Оба они отбиваются от двух хищников, нападающих на слона,— один спереди, другой сзади. В одной группе нападающие животные — львы (рис. 3), в двух других — леопарды, еще в двух — фантастические крылатые грифоны. Выше этого фриза шел вокруг всего зала другой, состоявший из шагающих влево животных значительно меньшего масштаба, чем фигуры основного фриза. К сожалению, верхний фриз почти полностью утрачен, только кое-где сохранились копыта и лапы шагающих животных. Ниже основного фриза идет орнаментальная полоса.



Рис. 3. Лев. По цветной копии худ. Ю. Гремячинской

[1] А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг., стр. 474—476.

[2] В. А. Шишкин. Резная штуковая декорация из развалин Варахши близ Бухары. «Искусство», 1938, № 5, стр. 148—152 (первая публикация); его же. Исследование городища Варахша и его окрестностей. КС ИИМК, 1941, X, стр. 3—15; его же. Архитектурная декорация дворца в Варахше. ТОВЭ, IV, 1947, стр. 225; его же. Археологические работы 1947 года на городище Варахша. «Изв. АН УзССР», 1948, № 5, стр. 62—70; его же. К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана. Отд. оттиск, стр. 33—37; Н. Соловьева. В древней Варахше. «Огонек», 1951, № 4, стр. 28.

В соседнем помещении, где раскопки начались лишь после окончания войны, также найдены богатейшие росписи[1]. Это помещение — большой зал — было позднее застроено и разделено на мелкие комнаты. Живопись сохранилась на южной стене первоначального большого зала. Повидимому, центральная сцена представляет сцену пира во дворце. Центральная фигура восседает на богатом троне, сделанном в виде фантастического зверя, на фоне дворцового интерьера. Кроме того, на примыкающей стене обнаружены фигуры воинов, следующих вправо на боевых конях. Какая связь существует между воинами и сценой пира — неясно[2].

Кроме живописи, В. А. Шишкиным открыты в Варахше многочисленные фрагменты штуковой декорации, которая некогда украшала стены двух парадных помещений, а затем, при очередной перестройке, была сорвана со стен и обломки ее употреблены на забутовку. Полностью восстановить эту декорацию не удается, однако можно с уверенностью сказать, что она состояла из сюжетных сцен, перемежающихся с орнаментальными панно. Сюжетные сцены изображали, повидимому, сцены охоты на фоне пейзажа. Пейзажный фон составляли деревья, оплетенные виноградными лозами. На деревьях сидели птицы с женскими головами. На фоне деревьев скакали охотники, данные в двух планах: низким и высоким рельефом, причем фигуры главных персонажей были выделены масштабно. От охотников стремительно убегала дичь: газели, антилопы и дикие козлы. В верхней части сюжетных сцен тянулся фриз, состоявший из идущих куропаток, а внизу был изображен водоем с плавающими в нем рыбами, змеями и лягушками.

Большие трудности представляла датировка живописи и скульптуры Варахши. В первых публикациях[3] В. А. Шишкин склонен был датировать и живопись и скульптуру Варахши III—IV вв.[4] Затем, по мере дальнейшего изучения материала, он расширил границы датировки до V в.[5] В краткой заметке

---

[1] Работы в Варахше были возобновлены в 1947 г. (См. В. А. Шишкин. Археологические работы 1947 года на городище Варахша, стр. 62—70). Основные находки живописи в упомянутом выше помещении сделаны в 1950—1951 гг., однако результаты этих работ еще не опубликованы, если не считать краткой заметки Н. Соловьевой и репродукции одной из деталей росписи «зала слонов» в журнале «Огонек», 1951, № 4, стр. 28.

[2] По сообщению В. А. Шишкина, композиционной связи между этими изображениями нет. В «восточной анфиладе» помещений найдены фрагменты живописи, отпавшей от стен, в частности два куска с небольшой по размерам фигурой всадника.

[3] В журнале «Искусство», 1938, № 5, и КС ИИМК, X, 1941, стр. 15.

[4] В. А. Шишкин считал с самого начала, что живопись и скульптура примерно одновременны, но выделял среди фрагментов скульптуры немногочисленные более ранние экземпляры («первый стиль»). (См. ТОВЭ, IV, 1947, стр. 285). К сожалению, при раскопках до сих пор не найдено никакого датирующего материала.

[5] В статье «Архитектурная декорация дворца в Варахше», стр. 285. Статья эта, опубликованная только после войны, написана в 1941 г.

Н. Соловьевой, написанной, вероятно, по указаниям самого исследователя, уже дана датировка V—VI вв.[1]

Штукового рельефа и стенных росписей Варахши касались в своих работах многие советские исследователи, но касались обычно вскользь и в связи с другими вопросами. Единой точки зрения на датировку великолепных памятников исскуства, найденных в Варахше, до сих пор нет, а ее было бы черезвычайно важно установить, так как эти памятники являются одной из трех основных вех, известных нам сейчас на пути развития монументального изобразительного искусства народов Средней Азии. Б. П. Денике, главным образом на основании сравнения с известными нам сасанидскими штуковыми рельефами, склонен был относить скульптуру Варахши к III—IV вв.[2] Точка зрения Б. П. Денике, несмненно, повлияла на В. А. Шишкина. С. П. Толстов в предварительном отчете о работах Хорезмской экспедиции 1947 года считает скульптуру Варахши памятником V в.[3] В более поздней работе С. П. Толстов относит живопись Варахши к V в.[4] А. Ю. Якубовский, касавшийся замечательных открытий В. А. Шишкина в Варахше в связи с живописью древнего Пянджикента, датирует ее V—VI вв., следовательно, придвигает ее еще ближе к нашему времени[5]. Ниже мы делаем попытку объяснить колебания исследователей в вопросе о датировке памятников Варахши и выдвигаем нашу точку зрения на этот важный вопрос истории искусства народов Средней Азии.

В 1940 г. Семиреченская археологическая экспедиция под руководством А. Н. Бернштама открыла на городищах Ак-Пешин (Баласагун), Чон-Казак (отождествляемый с Джулем) и Краснореченском (Сарыг) небольшие фрагменты росписей и раскрашенной скульптуры[6]. Памятники эти, повидимому, буддийские и связываются открывшим их исследователем с Восточным Туркестаном

---

[1] В настоящее время В. А. Шишкин склонен считать, что живопись и штук не одновременны.

[2] Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии. М., 1939, стр. 29.

[3] С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии Наук СССР 1947 года (Предварительное сообщение). ИАН, СИФ, 1948, т. V, № 2, стр. 183.

[4] С. П. Толстов. Древний Хорезм. Сб. «По следам древних культур». М., 1951, стр. 184.

[5] А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг., стр. 477; его же. Древний Пянджикент. В сб. «По следам древних культур». М., 1951, стр. 264. В самое последнее время в литературе снова появилась тенденция датировать живопись и скульптуру Варахши III—IV вв. и трактовать этот памятник в целом как памятник искусства конца рабовладельческой эпохи. См. Г. А. Пугаченкова. Архитектура среднеазиатской античности. ВДИ, 1951, № 4, стр. 197—198.

[6] А. Н. Бернштам. Археологический очерк Северной Киргизии. Фрунзе, 1941, стр. 88 и сл.; его же. Основные этапы культуры Семиречья и Таньшаня. СА, XI, 1940, стр. 376—378, рис. 18—21; «Труды Семиреченской Археологической экспедиции «Чуйская долина»», МИА, № 14, 1950, табл. XI, XII, XXI, LXXVII. Я не привлекаю здесь геометрических росписей бани в Таразе. См. А. Н. Бернштам. Баня древнего Тараза и ее датировка. ТОВЭ, II, стр. 177—183.

(Синьцзяном). Датировка этих фрагментов, в связи с их незначительными размерами и тем обстоятельством, что они найдены не на месте, а в завале, чрезвычайно затруднена. А. Н. Бернштам колебался в определении дат этих памятников. В общем он склонен считать наиболее ранними росписи Сарыга, относимые им то к VIII в.[1], то к X в., то к VIII—X вв.[2] Фрагмент раскрашенного рельефа, изображавшего ваджрапани (?) из древнего Джуля А. Н. Бернштам датирует IX—X вв., а остатки скульптур и росписей из Баласагуна XI—XII вв.

В 1945 г. начались интенсивные раскопки дворца хорезмшахов Топрак-Кала в правобережном Хорезме. Работы велись Хорезмской археолого-этнографической экспедицией под руководством С. П. Толстова. В том же году найдены первые памятники живописи, украшавшей стены этого дворца. В 1947 г. раскопками замка Топрак-Кала обнаружены и образцы монументальной скульптуры. Находки памятников изобразительного искусства продолжались до 1950 г., когда раскопки дворца на городище Топрак-Кала были в основном закончены. В результате работ экспедиции С. П. Толстова добыты многочисленные памятники живописи и скульптуры, имеющие совершенно исключительное художественное и историко-культурное значение. К сожалению, все это богатство до сих пор полностью не издано[3].

---

[1] А. Н. Бернштам. Основные этапы культуры Семиречья и Тяньшаня, СА, XI, 1949, рис. 20—21.

[2] А. Н. Бернштам. Археологический очерк Северной Киргизии, Фрунзе, 1941, стр. 95.

[3] В печати появлялись лишь предварительные сообщения и краткие обзоры. См.: С. П. Толстов. Топрак-Кала (К истории позднеантичного хорезмийского города). ИАН, СИФ, 1945, т. II, № 4; *его же. Новые материалы по истории культуры древнего Хорезма. ВДИ, 1946, № 1;* его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция. ИАН, СИФ, 1947, т. IV, № 2; его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР 1947 года. ИАН, СИФ, 1948, т. V, № 2 (в этой статье много воспроизведений скульптуры и живописи); его же. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948, стр. 169 (также много воспроизведений, частично повторяющих предыдущие); его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР 1948 года. ИАН, СИФ, 1949, т. VI, № 3; М. А. Орлов. К вопросу о реконструкции дворца хорезмшахов III в. н. э. Топрак-Кала. ИАН, СИФ, 1950, т. VII, № 4, стр. 384—392; С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР в 1949 году. ИАН, СИФ, 1950, т. VII, № 6, стр. 514—529 (воспроизведения новооткрытой живописи). См. в том же выпуске ИАН, стр. 577—578, его же хроникальную заметку: «В Хорезмской экспедиции 1950 года», где вкратце дано описание последней кампании на Топрак-Кала; его же. Древний Хорезм. В сб. «По следам древних культур», стр. 184—189 (есть изображения, в основном воспроизведенные в книге «По следам древнехорезмийской цивилизации»); его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР(1945—1948 гг.); М. Г. Воробьева. Техника внутренней отделки дворца Топрак-Кала (две последние статьи — в сб. «Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945—1948 гг.», М., 1952); его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР 1950 г., СА, XVIII, М., 1953. Мною в настоящей связи не привлекаются орнаментальные росписи Джеты-Асара (см. С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР в 1949 году, стр. 521—529).

Среди кратких сообщений и предварительных публикаций живописи и скульптуры Топрак-Калы, принадлежащих в основном самому С. П. Толстову, должна быть отмечена статья М. А. Орлова, посвященная вопросам реконструкции дворца хорезмшахов и содержащая общие указания на характер и принципы украшения росписями и скульптурой интерьеров дворца на городище Топрак-Кала[1]. Ниже, при сравнительном разборе важнейших памятников живописи древней и раннесредневековой Средней Азии, мы внимательно рассмотрим положения статьи М. А. Орлова.

Живопись Топрак-Калы, относящаяся к III в. н. э., украшает интерьеры дворца хорезмшахов. М. А. Орлов правильно отмечает синтетичность древнего искусства Средней Азии, теснейшую взаимосвязь архитектуры, скульптуры и живописи[2]. С своей стороны, отметим недифференцированность скульптуры и живописи. В скульптуре преобладает рельеф. Круглая скульптура — единичное явление, да и то в тех случаях, когда она встречается, она имеет необработанную заднюю сторону, т. е. всегда тесно связана с архитектурой. Рельеф, как правило, раскрашен, сочетается часто с плоским цветным фоном. Таким образом, грань между скульптурой и живописью чрезвычайно неустойчива, изменчива, и нам нередко просто трудно ее установить[3]. Поэтому-то зачастую на этих страницах при решении проблем среднеазиатской живописи мы привлекаем и памятники среднеазиатской скульптуры. К сожалению, живопись Топрак-Калы сохранилась довольно плохо. Большинство известных нам и опубликованных фрагментов — это небольшие отпавшие от стен фрагменты живописи, найденные в завалах. Сохранившаяся на стенах живопись сильно пострадала и представляет собою не связанные друг с другом отдельные пятна. Лишь в немногих залах удалось восстановить хотя бы общую композиционную схему росписей.

Из анализа, проведенного исследователями Топрак-Калы, следует, что интерьер того или иного помещения рассматривался как единое целое и все элементы декорации были подчинены единому замыслу. Принципы композиционного распределения живописи в интерьере хорошо прослежены М. А. Орловым. Указывая на разнообразие композиционных схем, он все же отмечает несколько основных приемов: «...первый и ...наиболее распространенный сводится к членению поверхности стены на орнаментальные панели в рамах, высотою порядка 1 метра, и верхнюю часть, покрытую свободно расположенными и более

---

[1] М. А. Орлов. Ук. соч.

[2] Там же, стр. 385.

[3] В качестве примера неясности границы между скульптурой и живописью можно привести фрагмент фигуры Анахиты, держащей в руке гранатовое яблоко, из комнаты № 20 первого этажа дворца (С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации, рис. 61).

тонкими узорами или сюжетной росписью... Другой прием — это распространение свободной композиции узоров или сюжетного рисунка на всю поверхность стены... Третий прием — это расположение портретных изображений людей, заключенных в орнаментальные рамы, на фоне расписанной узорами гирлянд и, вероятно, символическими рисунками стены»[1].

В ряде случаев в убранстве интерьеров Топрак-Калы преобладает скульптура, но всегда в сочетании с живописью. Скульптура Топрак-Калы сделана из сырой глины, покрытой тонким слоем алебастра, по которому производилась роспись. Для раскрашенной скульптуры дворца хорезмшахов, выступавшей на живописном фоне, характерно отмеченное С. П. Толстовым и М. А. Орловым[2] ритмическое повторение однотипных скульптурных групп, определяющих архитектоническое членение интерьера.

Здесь мы стремимся дать лишь общее представление о живописи и раскрашенной скульптуре Топрак-Калы. Подробный художественный анализ этих памятников искусства станет возможен, естественно, лишь после их полной публикации. Росписи и скульптура Топрак-Калы привлекаются нами при сравнительном анализе различных памятников изобразительного искусства древней Средней Азии. Сейчас необходимо только показать характер и объем найденного С. П. Толстовым в Топрак-Кале материала.

Замечательная по своим художественным достоинствам скульптура расположена в основном в трех больших парадных залах дворца хорезмшахов: «зале царей», «зале побед», «зале воинов»,— и еще в двух залах, открытых в 1950 г.[3] В «зале царей» скульптуры расположены в нишах, причем в каждой из таких ниш находилась статуарная группа, состоявшая, по мнению С. П. Толстова, из центральной фигуры хорезмийского царя и фигур членов его семьи, выполненных в меньшем масштабе. Таким образом, совокупность этих статуарных групп, украшавших стены зала в ритмическом чередовании и разделенных решетчатыми кирпичными стенками, представляла как бы картинную галлерею хорезмских царей первых веков нашей эры. В «зале побед» на стенах также имелись данные высоким рельефом повторяющиеся статуарные группы, состоявшие из расположенной в нише сидящей царственной фигуры и стоящей лицом к ней

---

[1] М. А. Орлов. Ук. соч., стр. 386. Любопытно отметить, что все эти приемы имеются в выдающемся памятнике западноазиатской живописи — росписях дворцовой бани халифов Омейядов Кусейр-Амра (Трансиордания); особенно интересно сходство приема изображения животных и людей в ромбической сетке.

[2] С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации, стр. 184—185 и др.; М. А. Орлов. Ук. соч., стр. 388.

[3] См. хроникальную заметку С. П. Толстова «В Хорезмской экспедиции 1950 года». Я не затрагиваю здесь вопроса об алебастровых статуях, украшавших, как видно, верхние части дворцовых стен снаружи.

фигуры женщины в легком развевающемся платье, возможно — богини победы. В «зале воинов» декорация стен состояла из ряда своеобразных орнаментальных мотивов, напоминающих ионические капители. Между каждой парой «капителей» — изображение идущего влево человека, а на верхней части «капителей» — фигурки воинов негроидного облика, исполненные в значительно меньшем масштабе[1].

Росписи найдены в Топрак-Кале в очень большом количестве. Можно прямо сказать, что все более или менее парадные залы, комнаты, коридоры и переходы были сплошь покрыты разнообразной сюжетной и орнаментальной росписью. К сожалению, как указывалось выше, живопись эта дошла до нас или в виде небольших фрагментов, находимых в завалах (и тогда она, как правило, хорошо сохранила краски), или же в виде отдельных пятен на стенках (и тогда она плохо сохранила красящие вещества). Нигде не удалось полностью восстановить большие композиции. Лишь иногда удается судить с большей или меньшей степенью уверенности об отдельных элементах композиции (арфистка из комнаты № 25 второго этажа, две фигуры в нише комнаты № 25 первого этажа, сборщица фруктов и некоторые другие). Таким образом, если по сохранившимся фрагментам мы можем судить о характере хорезмийской живописи III в., о ее стилистических и колористических особенностях, даже о различных направлениях внутри этой большой школы, то мы с трудом можем определить сюжеты этой живописи.

К сожалению, материал по живописи и скульптуре Хорезма, добытый в 1949—1950 гг., еще мало опубликован и говорить о нем очень трудно. Во всяком случае неоспорима огромная ценность этих памятников и их исключительное значение для правильного понимания истории искусства народов Средней Азии. Без привлечения этих материалов также совершенно невозможно понимание художественной культуры всей Азии конца античной и начала феодальной эпох.

В заключение краткого обзора памятников среднеазиатской монументальной живописи, а также скульптуры, особенно скульптуры раскрашенной, необходимо упомянуть о находках монументальной скульптуры в древней Нисе, сделанных в 1930—1936 гг. А. А. Марущенко на городище Старая Ниса. Поскольку раскопки А. А. Марущенко плохо документированы, судить об обстоятельствах обнаружения скульптуры очень трудно. Фрагментарное состояние скульптуры не позволяет сколько-нибудь определенно представить ее первоначальный облик. Это была скульптура из сырой глины на деревянном каркасе, покрытая сверху алебастровой обмазкой и раскрашенная.

---

[1] См. рис. 6 в упоминавшейся уже не раз статье М. А. Орлова, где дана попытка реконструкции всех трех рассмотренных композиционных схем.

Опубликованные данные об этой скульптуре позволяют согласиться с мнением Л. И. Ремпеля о том, что изученные им фрагменты статуй из Нисы относятся скорее всего к позднепарфянскому времени и, вероятно, немногим старше скульптуры из Топрак-Калы[1].

Нужно надеяться, что планомерные, строго научные раскопки на городищах Нисы, проводимые Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедицией под руководством М. Е. Массона, дадут нам вскоре новые памятники монументального искусства парфян, и мы сможем правильно их интерпретировать. Уже раскопки 1946 года позволяют думать, что надежда эта вскоре превратится в уверенность[2].

* * *

Таким образом, к моменту открытия первых росписей на городище древнего Пянджикента (1948 г.) в Средней Азии были известны следующие памятники монументальной живописи и скульптуры I тысячелетия нашей эры.

каменный фриз с изображением музыкантов и гирляндоносцев из Айртама близ Термеза, I—II вв. н. э. (1932 г.)[3];

глиняная раскрашенная скульптура на деревянном каркасе из Старой Нисы, близ Ашхабада, II в. (?) (1930 г.);

росписи и скульптура дворца хорезмшахов на городище Топрак-Кала, близ Турткуля (Кара-Калпакская АССР), III в. (1945, 1947 гг.);

росписи и штуковая рельефная декорация из дворца бухар-худатов на городище Варахша, близ Бухары. В литературе датированы различно, от III до VI в. (1938 г.);

роспись на кожаном щите из развалин замка на горе Муг (Северный Таджикистан), не монументальная, но тесно связанная с традициями монументальной живописи, начала VIII в. (1933 г.)[4].

---

[1] Л. И. Ремпель. Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы. «Труды ЮТАКЭ», т. I. Ашхабад, 1949, стр. 332—372 (особенно стр. 355 и сл.).

[2] С. А. Ершов. Археологические исследования на городище Старая Ниса в 1946 году. «Труды ЮТАКЭ», т. I, стр. 116—132 (особенно стр. 127).

[3] В скобках указан год первой находки. В районе Термеза ТАКЭ в 1936—1938 гг. найдены также незначительные фрагменты других скульптур и остатки росписей в пещерном монастыре в северо-западной части древнего Термеза (Кара-Тепе). См. Г. А. Пугаченкова. Архитектура среднеазиатской античности, стр. 195.

[4] В этой же связи следует упомянуть нигде не опубликованную голову глиняной раскрашенной статуи с городища Кум из того же района, хранящуюся в Республиканском музее в Сталинабаде. Этот памятник можно отнести к VII—VIII вв. н. э. Обстоятельства его находки мне неизвестны.

группа фрагментов росписей и скульптур буддийского характера с городищ Семиречья (Ак-Пешин, Красная Речка, Чон-Казак), датируемых в литературе временем от VIII до XII в. (1940 г.).

Сколько-нибудь значительный и целостный материал получен только в Варахше и Топрак-Кале.

III

В 1948 г. Согдийско-Таджикской археологической экспедицией ИИМК АН СССР, Таджикского филиала АН СССР и Государственного Эрмитажа, руководимой А. Ю. Якубовским, во время раскопок на городище древнего Пянджикента были обнаружены первые образцы стенной росписи, сразу в двух различных зданиях[1]. Находки росписей продолжались во все возрастающем количестве и в последующие полевые сезоны (1949, 1950, 1951 гг.), так что по декабрь 1951 г.[2] в Пянджикенте открыто несколько десятков квадратных метров росписей, находившихся in situ на стенах зданий и давших большие связные живописные композиции. Пока что это — самый богатый материал для суждения об изобразительном искусстве народов Средней Азии в древности и в раннее средневековье.

Пянджикентские росписи уже вызвали многочисленные отклики в печати, но в основном это пока лишь предварительные заметки и публикации. Однако за последнее время стали появляться и специальные работы[3].

Отсылая читателя к указанным работам, а также к статье руководителя экспедиции А. Ю. Якубовского, помещенной в настоящем сборнике, я не стану описывать здесь ни городища древнего Пянджикента, ни хода археологических

---

[1] Первыми, обнаружившими росписи в Пянджикенте, были А. И. Тереножкин и А. М. Беленицкий. В 1949 г. раскопки объектов I и II вел А. М. Беленицкий, объекта III—М. М. Дьяконов, в 1950 г. раскопки объектов I и II проводились А. М. Беленицким, объекта III — А. М. Беленицким и М. М. Дьяконовым. В 1951 г. всеми раскопками в Пянджикенте фактически руководил А. М. Беленицкий. Раскопки объекта VI производились под непосредственным руководством Б. Я. Ставиского

[2] Примечание редакции: Настоящий сборник составлен по материалам раскопок 1948—1951 гг.

[3] Основные публикации, касающиеся пянджикентских росписей (газетные статьи не учтены): Древний Пянджикент. «Вестник АН СССР», 1949, № 6 (первое упоминание в печати); А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента. «Сообщения Тадж. ФАН», XX, 1949; А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской археологической экспедиции 1948—1949 гг. ИАН, СИФ, 1950, т. VII, № 5; его же. Итоги работ Согдийско-Таджикской археологической экспедиции в 1946—1947 гг. МИА, № 15, 1950, стр. 50; его же. Древний Пянджикент. В сб. «По следам древних культур». М., 1951, стр. 211 и сл.; М. М. Дьяконов. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии. КС ИИМК, XL, 1951, стр. 34; его же. Перспективы археологического изучения Таджикистана. «Труды Тадж. ФАН», т. XXIX, 1951, стр. 19—35; А. М. Беленицкий. О пянджикентских храмах. КС ИИМК, XLV, 1952, стр. 119. Репродукции росписей указаны в дальнейшем при описании отдельных объектов.

работ на нем. Перейду к описанию росписей, обнаруженных в Пянджикенте за полевые сезоны 1948—1951 гг. Описание это ведется не в хронологическом порядке находок, а по раскопочным объектам[1].

Объект I (храм)

Помещение 5

I, 5[2]. На северной стене помещения — остатки росписи, ранее занимавшей всю стену. Общая длина стены 7,5 м. В стене сделаны две ниши, в которых, несомненно, помещались сидящие статуи. Живопись, таким образом, сочеталась со скульптурой. Между нишами, вероятно, находилось центральное изображение божества. Простенки между восточным и западным концами стены и соответствующими нишами были заполнены фигурами, двигающимися к центру композиции. При раскрытии помещения 5 был обнаружен лишь один фрагмент живописи (длина 1,5 м, высота 0,5 м) на западном отрезке стены, между ее краем и западной нишей[3].

Сохранились верхние части четырех фигур (см. табл. VI). От крайней правой фигуры описываемого фрагмента сохранилась лишь нижняя часть лица и остатки лучистого нимба. Лицо правильной овальной формы, с прямым носом, повернуто на одну четверть влево. Остальные фигуры все повернуты вправо и даны в профиль. От них сохранились одни головы и часть плеч. Вторая слева фигура изображена с поднятой перед лицом правой рукой. На мизинце виден перстень с плоским щитком. Третья слева фигура несет жезл или факел. Профили — с длинными прямыми носами, с острым лицевым углом, глаза на профильных изображениях даны анфас. Гладкие прически, черные волосы, зачесанные назад и спадающие на затылке ниже ушей. У всех троих — тонкие черные усы. Брови также черные. Контуры лиц, руки и платья — киноварно-красные.

И фигуры, и фон — в оттенках песочно-коричневого. Изображения даны только контуром, нет никакой лепки ни светотенью, ни цветом.

---

[1] В настоящем издании росписи Пянджикента воспроизводятся по цветным таблицам и графическим прорисовкам Ю. П. Гремячинской, повторенным с копий, сделанных ею на месте, во время раскопок. В этих копиях имеются некоторые элементы реконструкции.

[2] При описании росписей римские цифры обозначают номер объекта, арабские — номер помещения.

[3] Этот фрагмент росписи (I, 5) снят со стены реставратором П. И. Костровым и Е. Г. Шейниной в 1949 г. См. план раскопанных помещений, табл. II. Первая публикация в МИА, № 15, 1950, табл. 59 (три фигуры). В красках опубликована левая часть фрагмента (см. статью А. Ю. Якубовского в сб. «По следам древних культур», таблица после стр. 240). Скопирована в 1949 г. Ю. П. Гремячинской. Публикация производилась с этой копии.

Остатки росписей обнаружены и в нишах.

Технике пянджикентской живописи посвящена в настоящем издании специальная статья П. И. Кострова. Здесь упомянем лишь, что данная роспись выполнена цветными землями по сухой лёссовой штукатурке, покрытой тонким слоем алебастра. Роспись открыта в 1948 г.

Помещение 9

I, 9. В завале при раскопках обнаружено несколько небольших фрагментов лёссовой штукатурки, возможно рухнувшей со свода, с деталями геометрического орнамента[1]. Открыты в 1949 г.

Помещение 10

I, 10. В этом боковом приделе храма сохранилась значительная часть живописной композиции, некогда покрывавшей все три стены (табл. II). До нас дошли росписи только восточной и обоих простенков северной стены помещения. На западной стене живопись, несомненно, была, но исчезла бесследно.

Живописная композиция (табл. VII) может быть понята следующим образом: центр композиции находится на восточном простенке северной стены. Здесь перед жертвенником изображен коленопреклоненный жрец с прислуживающими ему лицами (всего шесть фигур) (табл. VIII). Жрец, в белом одеянии, стоит на коленях на небольшом коврике. В левой согнутой руке у него чаша, правая вытянута по направлению к пламени, поднимающемуся с верхней части жертвенника. Справа от главного персонажа, расположенного в левой части композиции, помещены фигуры прислуживающих жрецу лиц. Все они выполнены в меньшем масштабе, чем фигура жреца, обращены лицом влево, т. е. к жертвеннику, и держат в руках различные предметы утвари.

Слева от дверного проема на северной стене (табл. IX) и на восточной стене (табл. X) помещения изображены фигуры сидящих мужчин в парадном платье, с чашами в руках. Эти фигуры, несомненно, составляют одно целое со сценой жертвоприношения. Вся сцена представляет собою ритуальное пиршество, сопровождаемое жертвоприношением. На восточной стене изображены три фигуры, на западном отрезке северной стены — две. Однако есть основания предполагать, что на восточной стене первоначально было четыре фигуры, так как на сохранившейся части росписи видно колено четвертой фигуры (справа). Четыре фигуры были написаны, вероятно, и на западной стене, во всем совпадающей с восточной. К моменту раскопок на западной стене никаких росписей не сохранилось. Размеры сохранившихся кусков живописи: северная стена,

---

[1] Несколько фрагментов извлечено из завала и укреплено реставратором Е. Г. Шейниной в 1949 г. Никогда не воспроизводились.

западный отрезок: ширина 1,1 м, высота 1,4 м; восточный отрезок: ширина 1,3 м, высота 1,6 м; восточная стена: ширина 1,8 м, высота 1,6 м.

Все фигуры этой росписи (I, 10) изображены в богатых одеждах, с оружием. У всех пирующих замысловатые светлые головные уборы, у всех пышные курчавые волосы, спадающие до плеч, небольшие хорошо подстриженные бородки. У каждого то в левой, то в правой руке — золотая чаша, в другой руке — ветвь цветущего миндаля. Цветущие ветви украшают также головные уборы. Эти атрибуты и заставили А. Ю. Якубовского высказать мнение, что это ритуальное пиршество изображает празднование ноуруза — нового года[1]. Все пирующие, в которых А. Ю. Якубовский с полным основанием видит представителей согдийской знати, сидят на ковре, имеющем одинаковый рисунок как на северной, так и на восточной стене. Ковер — желтовато-песочный, с темной бахромой, а по фону разбросаны темные розетки с белой сердцевиной. Розетки по северной стене — четырехлепестковые, на восточной — пятилепестковые. Между головами сидящих фигур парят волшебные существа с головой и передними ногами коня, с птичьими крыльями и змеиным хвостом. У голов двух персонажей на северной стене и у головы жреца — белые прямоугольные таблички с остатками согдийских надписей. И на северной и на восточной стене на заднем плане имеются изображения пиршественных яств. В одном случае яства лежат на блюде (северная стена), в другом — на низком столике. В нижней части стен идет орнаментальный бордюр, одинаковый на всех стенах и как бы объединяющий всю композицию. Бордюр этот состоит из ряда белых перлов на черном фоне; ниже этого ряда перлов идут два ряда черных треугольников, расположенных в шахматном порядке и разделенных светлой полосой, пересекаемой множеством черных линий, идущих от вершин треугольников. Кайма из двух рядов белых перлов на черном фоне, между которыми идет узор из ромбических фигур, имелась и в верхней части композиции[2] (табл. XI).

Общий колорит живописи помещения I, 10 определяется густокрасным фоном всей композиции. Костюмы пирующих в основном коричнево-красные. Выделяется лишь левая фигура восточной стены (табл. XII), изображенная в пестром кафтане, где на светлом (первоначально — голубом) фоне разбросан сложный растительный узор. Костюм жреца — светлый, первоначально также, вероятно, голубой. Пояса, украшения оружия, чаши, утварь, фигуры фантастических животных — желтые, что должно, как видно, изображать золото. Техника живописи — та же, что и в росписи I, 5. Сохранность красок хорошая. Лучше всего сохранился фрагмент живописи на восточной стене, хуже всего — сцена со жрецом, имеющая значительные выпады. Следует обратить внимание

---

[1] А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948 — 1949 гг., стр. 480; его же. Древний Пянджикент, стр. 248.

[2] Фрагменты этой каймы сняты и реконструированы Е. Г. Шейниной в 1949 г.

на преднамеренное уничтожение лиц и кистей рук у всех фигур. О том, кто мог нанести эти повреждения росписей, говорят выцарапанные трижды на левой фигуре северной стены арабские буквы лям и алеф, составляющие слово «ла» («нет»). Буквы эти весьма архаичны и выцарапаны, вероятно, арабами-завоевателями, захватившими Пянджикент в 20-годах VIII в.[1]

Росписи западного участка северной стены открыты в 1949 г. Росписи восточного участка северной стены и восточной стены — в 1950 г.[2]

В заключение описания росписей помещения I, 10 следует отметить очень важное обстоятельство. При снятии со стен живописи западного отрезка северной стены Е. Г. Шейнина и И. Б. Бентович обнаружили, что живопись двуслойна, т. е. что открытая нами роспись написана поверх другой, более ранней, пришедшей в негодность или же по тем или иным причинам больше не удовлетворявшей идеологическим и эстетическим запросам жречества и мирян-жертвователей.

Благодаря виртуозной работе реставраторов удалось снять со стены оба слоя живописи, расчистить нижний слой алебастровой подгрунтовки и с обратной стороны увидеть зеркальное изображение части ранней росписи. Удалось раскрыть голову и плечи изображения молодого мужчины с бородой (табл. XIII). Голова окружена своеобразным нимбом, нигде более не встречающимся на росписях Пянджикента (ее шифр I, 10, Р). Ниже мы еще вернемся к анализу этой росписи, столь не похожей на все то, что найдено в Пянджикенте.

Помещение 10а

I, 10а. Это помещение составляет единое целое с помещением 10. Это, как видно, центральный комплекс любого согдийского храмового сооружения данного периода. В отличие от помещения 10, представляющего собою открытый на юг зал на двух колоннах, поддерживавших кровлю, помещение 10а — замкнутое пространство с единственным выходом в южной стене, ведущим в помещение 10. Подобные же помещения в центральных частях объектов I и II не имели

---

[1] Надписи обнаружены автором этих строк при вскрытии северной стены помещения I, 10 в 1949 г. См. также А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 246.

[2] Росписи западного простенка северной стены помещения I, 10 сняты Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович в 1950 г. Росписи восточной стены сняты ими же в 1951 г. См. план раскопанных помещений (табл. II). Цветное воспроизведение части северной стены с двумя шируюшими опубликовано в статьях: А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента, рис. 2; его же. Древний Пянджикент, таблица между стр. 248 и 249. См. также прорисовку части восточного отрезка северной стены со жрецом у жертвенника в заставке на стр. 211 в той же статье Якубовского. Росписи восточной стены ранее не публиковались. Цветная копия росписи западного отрезка северной стены выполнена В. Л. Ворониной в 1949 г., восточный простенок северной стены прорисован Ю. П. Гремячинской в 1950 г.; цветная копия сделана ею же в 1951 г. Цветная копия росписи восточной стены выполнена Ю. П. Гремячинской в 1951 г.

никаких следов росписи. Это казалось нам понятным, так как эти помещения должны были быть темными: единственный проем, ведущий в трехстенный зал, был, по нашим представлениям, закрыт или завешен. Поэтому обнаружение живописи в помещении 10а было несколько неожиданным, тем более, что помещение это совсем мало (3,5 × 1 м) и не представляет никаких удобств для рассматривания живописи. Найденная в помещении 10а роспись сильно повреждена, и лишь с трудом удается установить ее сюжет. Находится эта роспись на северной стене помещения, занимая всю ее длину (3,5 м)[1]. При вскрытии помещения роспись была обнаружена в виде неширокой (0,3—0,5 м) красочной полосы, шедшей в средней, по высоте, части стены. Краски сильно стерлись и в ряде мест не позволяли уловить рисунка. Общий колорит росписи — коричнево-бурый. Ясно, что краски в значительной мере потеряли свой первоначальный цвет.

Разрушения живописи столь велики, что трудно установить даже число фигур в композиции, которая лишь угадывается (табл. XIV).

Вероятно, на росписи представлен ритуальный танец. По всей длине стены изображены пляшущие полуобнаженные мужские (?) фигуры в одних коротких штанах, доходящих едва до колен. Все они в руках держат музыкальные инструменты. В одном случае это полукруглый литаврообразный барабан, в другом — двусторонний барабанчик, напоминающий по форме песочные часы и хорошо известный на ряде памятников Средней Азии[2], в третьем, повидимому, какой-то струнный инструмент вроде лютни.

В верхней части композиции написана декоративная драпировка, складки которой скреплены застежками, имеющими вид кругов, обрамленных перлами.

Роспись найдена в 1949 г., доследована в 1951 г.[3]

Помещение 11

I, 11. Помещение это — неглубокая ниша (5,3×3,5 м) во внешней (северной) стене объекта I и, возможно, должно быть отнесено к объекту II. В центре

---

[1] По всей вероятности, это помещение претерпело значительные переделки, так как роспись на северной стене частично уходит под западную стену, которая, таким образом, должна быть признана приставной и более поздней.

[2] Например, в руках у обезьяны на серебряном блюде, опубликованном К. В. Тревер в «Памятниках греко-бактрийского искусства» (Л., 1940, табл. 21. См. приведенную там же аналогию из хотанских терракот). У музыканта на Айртамском фризе барабанчик того же типа, но иной формы. В самом Пянджикенте А. И. Терешожкиным в 1947 г. найдена статуэтка мужчины, играющего на барабане, во всем схожем с изображением барабана на росписи I, 10а (см. МИА, № 15, 1950, табл. 44, 2).

[3] Роспись не снята. Прорисовка сделана Ю. П. Гремячинской в 1949 г., копия в красках — в 1951 г. Часть упомянутой прорисовки воспроизведена у А. Ю. Якубовского («Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг.», рис. 3).

южной стены этого помещения вскрыт глинобитный постамент, на котором стояла статуя; от нее сейчас остались лишь следы прикрепления ног к постаменту. В нижней части стены, примыкающей к постаменту, и в нише для статуи сохранились остатки орнаментальной росписи. Раскрыта в 1949 г.[1]

Помещение 14

I, 14. Это — большое айваноподобное помещение на внешней стороне восточной стены двора объекта I, примыкающее с севера к центральному входному айвану (I, 15; см. табл. II). В завале у западной стены этого помещения найдено в 1949 г. большое количество фрагментов с интересными орнаментальными росписями[2].

В объекте I первоначально было, конечно, гораздо больше росписей, однако почти всюду они разрушились без остатка. Так, несомненно, росписями был покрыт главный зал объекта (I, 1). В портике этого зала (I, 1а) до сих пор сохранилась роспись под пахсовыми приставками к торцовым частям капитальных кирпичных северной и южной стен помещения I, 1. В главном зале (I, 1) росписи уничтожены пожаром. В других местах (I, 9; I, 14) они полностью отслоились от стен, и до нас дошли лишь небольшие фрагменты в завале.

При описании объекта I мы не раз упоминали ниши для статуй. Во время раскопок 1948 г. найдена алебастровая голова небольшой статуи[3] в помещении I, 4. Черты лица даны очень обобщенно. Характерен небольшой пухлый рот, поставленный близко к прямому носу, и тяжелый округлый подбородок. Голова происходит не от круглой скульптуры, а от высокого рельефа, и сохранила на обратной стороне следы деревянного каркаса. Лицо статуи было раскрашено. В настоящее время хорошо видна раскраска правого глаза, где обозначена радужная оболочка.

Объект II (храм)

В этом объекте живописью покрыты все стены портика[4] и главного зала (табл. III).

Как показано в дальнейшем, росписи объекта II существенно отличаются от остальных росписей Пянджикента и стилистически, и технически (они написаны на заглаженной лёссовой обмазке стены, без алебастрового грунта).

---

[1] Отдельные элементы орнамента копировались в 1949 г. В. Л. Ворониной. Роспись никогда не воспроизводилась. Не снята.

[2] Закреплены и засыпаны землей. Не копировались и не воспроизводились.

[3] Опубликована в МИА, № 15, 1950, 53, *1*. Высота 16 см.

[4] Эти портики в литературе часто неточно называют айванами. Для столь раннего времени айваном следовало бы называть главные залы храмов (например, I, 1), а не портики их (например, I, 1а).

Росписи портика и главного зала, вероятно, представляли собою единое сюжетное целое. Однако степень современной сохранности живописи не позволяет судить об этом с уверенностью. Повидимому, каждый простенок имел какой-то самостоятельный сюжет, лишь в той или иной степени подчинявшийся общему замыслу художника.

Общая композиция росписей объекта II рисуется следующим образом.

(II, А—К). На южной и северной нишах портика (простенки А и К) изображены представители согдийской знати, едущие на конях и идущие в храм. Роспись простенка А сохранилась лучше (табл. XV, XVI). В левой ее части ясно видны три фигуры всадников в профиль, обращенные направо (к главному залу); перед ними фигура спешившегося всадника в черном, виднеющегося из-за рыжей лошади. Правее этой группы всадник в черном, обернувшийся назад и как бы призывающий жестом руки остальных следовать за ним. Левее этой группы — остатки еще одной фигуры. В правой, сильно разрушенной части росписи видны части нескольких конных и пеших фигур. Роспись II, А характеризуется темным колоритом, фигуры изображены на красном фоне, кони — черные и рыжие, одежды воинов черные, коричневые, розоватые и белые. Контуры лиц даны черным и красным. Характер профилей хорошо сохранившихся фигур сходен с профилями персонажей из процессии в росписи I, 5. У этих трех хорошо сохранившихся фигур — на головах золотые головные уборы в виде зубчатых корон. Интересно отметить своеобразный жест правой руки с поднятым указательным пальцем. Несомненно, этот жест носит символический и ритуальный характер[1].

Сохранилась роспись II, А не очень хорошо[2]. По существу хорошо сохранилась только упомянутая выше группа. Живопись первоначально покрывала весь простенок, длиной 5 м.

Соответствующий простенку А простенок К был также расписан сходной по сюжету живописью, однако сохранность этой живописи столь плоха, что лишь с трудом удается уловить контуры нескольких всадников, едущих влево. По цвету роспись II, К существенно отличается от росписи II, А, в ней преобладают желтые, розовые и светлосиние тона. Возможно, что на простенке К

---

[1] Этот жест известен и на других памятниках искусства, происходящих из Средней Азии. Например, мы видим его у невесты на упоминавшейся уже серебряной чаше (К. В. Тревер. Ук. соч., табл. 21), у одной из фигур на бия-найманских оссуариях. См. Б. Н. Каст а л ь с к и й. Бия-найманские оссуарии. ПТКЛА, год XIII, СПб., 1909; А. Я. Б о р и с о в. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях. ТОВЭ, II, 1940.

[2] Левая часть композиции, содержащая основную группу персонажей, снята в 1949 г. П. И. Костровым и Е. Г. Шейниной. Цветная копия выполнена Ю. П. Гремячинской в 1949 г. Цветное воспроизведение части левой стороны композиции — в статье А. Ю. Якубовского «Древний Пянджикент», таблица перед стр. 257.

изображены знатные женщины[1]. Оба эти простенка открыты раскопками 1949 года.

Простенки Б и И, сходные по живописи с росписью простенка К, ограничивают портик с запада (см. табл. III) и также были сплошь покрыты живописью, но от нее почти ничего не осталось. Только на простенке Б можно проследить контуры мужской фигуры, падающей вниз головой. Открыты раскопками 1949 года.

Западная стена главного зала прорезана в центре большим проемом, ведущим в святилище. Северный и южный отрезки стены в центре имеют по нише. В этих нишах находились сидящие статуи (в северной нише даже сохранились куски скульптуры, изображающие складки одежды). Западная стена делится проемом и двумя нишами на четыре простенка (Г, Д, Е, Ж). Художник прекрасно использовал узкие, но высокие простенки, поставив в них фигуры стражей, охраняющих вход в святилище и составляющих свиту божеств, статуи которых находились в нишах. Живопись лучше сохранилась в простенках Д и Е.

Роспись II, Д изображает двух воинов, стоящих лицом к зрителю, в статичных позах с широко расставленными ногами. На воинах кафтаны для верховой езды с разрезами на боках. Они вооружены длинными мечами. Головы фигур не сохранились. Слева от упомянутых фигур стоит мелкая по масштабам, хорошо сохранившаяся фигурка. Ее юное безбородое лицо повернуто в профиль влево. На голове темный головной убор прямоугольной формы. Рисунок росписи II, Д сохранился хорошо, но краски сильно изменились и пожухли. Сейчас даже нельзя с уверенностью сказать, какого цвета были первоначально светлые кафтаны двух основных фигур[2] (табл. XVII).

Роспись II, Е изображает воина в таком же одеянии, как и воины росписи II, Д, держащего в правой поднятой и вытянутой руке переносный жертвенник[3], весьма сходный с жертвенником на восточном отрезке северной стены помещения I, 10.

На росписи II, Г видны лишь отдельные части человеческой фигуры, по-видимому аналогичной описанным выше[4]. В нижней части росписи, под глинобитной суфой, занимавшей всю западную часть главного зала, работами

---

[1] Закреплена в 1949 г., но оставлена на месте из-за плохой сохранности. Цветная копия выполнена в 1949 г. В. Л. Ворониной. Не опубликована.

[2] Снята со стены Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович в 1950 г. Первая цветная копия выполнена С. В. Вознесенским в масштабе 1 : 2 в 1948 г. Не воспроизводилась.

[3] Закреплена в 1949 г., снята в 1953 г. Первая цветная копия выполнена С. В. Вознесенским в масштабе 1 : 2 в 1948 г. Воспроизведена с подлинника и с копии С. В. Вознесенского в МИА, № 15, 1950, табл. 57, *1* и *2*.

[4] Скопирована С. В. Вознесенским в масштабе 1 : 2 в 1948 г. Нижняя часть — орнаментальный фриз — открыта при работах 1950 года. Скопирована в натуральную величину Л. С. Чупиной. Орнаментальный фриз простенка Г снят со стены в 1950 г. Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович.

1950 года обнаружен орнаментальный фриз, повидимому обегавший по низу все стены главного зала объекта II, так как он переходит на южную стену В.

Необходимо отметить, что фриз этот «двуслойный». Сверху идет стилизованный растительный орнамент из повторяющихся остроконечных листьев, повернутых острием вправо и охватывающих их с двух сторон растительных мотивов типа полупальметок (табл. XVIII). При промазывании живописи закрепляющим составом проступил нижний, более ранний, слой росписи, представляющей собою чередование черных и белых геометрических фигур[1].

В простенке II, Ж роспись почти полностью утрачена.

На западной стене главного зала объекта II живопись сохранилась еще и в нишах, где были статуи.

Наибольший интерес вызвала роспись на южной стене главного зала (II, В), уже не раз разбиравшаяся за последние годы в литературе (табл. XIX). Подробное описание этой росписи, с попыткой ее истолкования, дано в двух уже неоднократно упоминавшихся статьях А. Ю. Якубовского: «Живопись древнего Пянджикента» и «Древний Пянджикент»[2].

Роспись эта, покрывавшая всю южную стену зала, имевшую в длину свыше 8 м (в высоту стена сохранилась на два с лишним метра), представляла собою единое сюжетное целое, где действие, повидимому, развивалось слева направо. Восточная часть стены, примыкающая к портику, сильно повреждена и потеряла красочный слой. Различимые контуры начинаются примерно на втором метре от восточного края стены. Дальше, направо, разворачивается уже ставшая известной и описанная в научной литературе сцена: три богини присутствуют при погребальном шествии.

В центре всей композиции находится катафалк, изображенный в виде деревянного (?) павильона с арочками и красным матерчатым куполом, натянутым на деревянный каркас (табл. XXI). В проемах трех арок видны распростертое тело юноши и фигуры плакальщиц, рвущих на себе волосы. У юноши длинные рыжие волосы, рассыпанные по плечам, продолговатое безусое и безбородое лицо. На голове юноши сложный головной убор, напоминающий шлем (табл. XXI). Катафалк на шестах несут две фигуры, между ними в центре нижней части катафалка еще одна фигура, держащая в руках грушевидный глиняный (?) сосуд. Ниже этих трех персонажей — семь полуобнаженных фигур плакальщиков и плакальщиц, рвущих на себе волосы и надрезающих мочки ушей.

---

[1] Орнаментальный фриз скопирован в 1950 г. Л. С. Чупиной. Ею же дано красочное воспроизведение геометрического орнамента нижнего слоя (воспроизведено у Ю. А. Якубовского, «Древний Пянджикент», таблица после страницы 256. Растительный орнамент верхнего слоя использован художником В. Е. Офманом в заставке на стр. 211 того же издания).

[2] См. указанные две статьи А. Ю. Якубовского, его же отчет в МИА, № 15, 1950, стр. 50, а также статью М. М. Дьяконова «Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии».

Пять плакальщиков имеют кирпично-красные скуластые лица и своеобразные прически с подстриженной челкой и длинными прядями, зачесанными назад, спускающимися на плечи и закрывающими затылок[1] (табл. XXII). Все остальные персонажи сцены имеют овальные продолговатые светлые лица. А. Ю. Якубовский интерпретирует краснолицых персонажей как тюрков, а светлолицых — как согдийцев.

Слева от катафалка расположены три фигуры, исполненные в значительно более крупном масштабе, чем персонажи сцены оплакивания (табл. XXIII). Рядом с катафалком стоит во весь рост большая, почти в натуру, женская фигура. Голова ее окружена зубчатым нимбом, рыжие пряди волос рассыпаны по плечам. Из правого плеча выходят две руки; одна поднята, другая согнута в локте и пересекает туловище. Левое плечо повреждено, и левой руки не сохранилось. К сожалению, не сохранилось и лицо. Богиня одета в богатую одежду, в нижней части собранную в живописные мелкие складки. Слева от четверорукой богини изображены две фигуры, одна над другой. Нижняя также в зубчатом нимбе. На голове у нее сложная прическа, украшенная перлами и прикрытая длинной фатой (?). Она стоит на коленях, раздувая веером с бахромой, который она держит в правой руке, какое-то пламя, находящееся в самой нижней части сохранившейся росписи. Выше коленопреклоненной фигуры видны плечи и голова третьей женщины. У ней такие же рыжие волосы, распущенные по плечам, как и у первой, но вокруг головы нет нимба. Частично сохранились черты лица (часть носа, правый глаз), но они находятся не на верхнем слое краски, сохранившейся лишь на подбородке, а на нижнем, обнажившемся после отпадения верхнего! Это странное на первый взгляд обстоятельство находит себе параллель в средневековой (особенно гератской школы XV в.) миниатюрной живописи. В тех случаях, когда верхний эмалевидный слой краски отделяется, под ним обнаруживается подгрунтовка, на которой свинцовым карандашом нанесены черты лица изображаемого персонажа. В данном случае мы, повидимому, имеем дело именно с таким фактом, а не с появлением записанного, более раннего изображения.

Справа от катафалка помещена хоругвь, имеющая вид прямоугольного вертикального полотнища с зигзагообразным орнаментом, увенчанная навершием в виде колеса с четырьмя спицами (солярный знак ?). Хоругвь несет светлолицый персонаж, во всем сходный с фигурами, поддерживающими катафалк. Вся сцена происходит на фоне крепостной стены, зубцы которой (в виде «городков») видны в верхней части росписи, направо от катафалка.

Правее от хоругви живопись сильно разрушена. Видны вздыбленный красный конь с развевающейся гривой и фигура человека, держащего коня

---

[1] А. Ю. Якубовский принимает эти прически за шапки и называет их «малахаями». См. А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 252, 255, 256.

под уздцы, части каких-то человеческих фигур крупного масштаба, изображенных в быстром движении. Дальше уже ничего нельзя разобрать и только в западной части стены, у угла, видны расположенные рядами небольшие фигурки, падающие вниз головой. Волосы у них развеваются, руки вытянуты вниз по направлению движения. Выше этих фигур видны какие-то прямоугольной формы предметы, расположенные горизонтально. А. Ю. Якубовский трактует эту сцену как падение грешников с Чинвадского моста[1].

Сохранившаяся на южной стене главного зала объекта II живопись состоит, как сказано выше, из двух кусков[2]. Первый длиной 6 м и высотой до 1,4 м; второй (западный) длиной около 2,5 м и высотой 0,7 м.

Живопись северной стены (II, 3) сохранилась плохо и, кроме того, мало изучена. Открытая еще раскопками 1948 года, она была затем засыпана и открыта снова в 1949 г., когда и укреплена П. И. Костровым и Е. Г. Шейниной, а затем вновь засыпана. С тех пор ее не раскрывали. На этой стене сохранились лишь слабо видные контуры коней большого масштаба, из которых лучше виден рыжий конь, идущий вправо, и очертания человеческих фигур. Внимательное изучение и тщательная обработка этой росписи, вероятно, дали бы возможность увидеть на северной стене больше, чем было видно до сих пор. Несомненно, что на северной стене была какая-то сюжетная композиция, перекликающаяся со сценами на южной стене[3].

Раскопками 1951 года вскрыта часть дворовой ограды объекта II с примыкающими к ней помещениями. В одном из них, с восточной стороны ограды, обнаружены следы росписей и остатки большой глиняной статуи на деревянном (или соломенном?) каркасе. Дальнейшие раскопки объекта II, возможно, откроют новые росписи.

---

[1] А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 256.

[2] Сцена оплакивания скопирована (цветная копия) в масштабе 1 : 2 С. В. Вознесенским в 1948 г.; цветная копия трех богинь (в натуральную величину) выполнена Ю. П. Гремячинской в 1949 г.; сцена оплакивания прорисована и частично реконструирована П. И. Костровым в 1949 г.; эта же сцена скопирована в натуральную величину Ю. П. Гремячинской в 1950 г. (цветная копия). Снята со стены от восточного края композиции и до красного коня правее катафалка Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович в 1950 г. Воспроизведена по рисунку П. И. Кострова в МИА, № 15, 1950, табл. 58; в статье А. Ю. Якубовского «Живопись древнего Пянджикента», рис. 4; в статье М. М. Дьяконова «Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии», рис. 4. Верхняя часть группы богинь воспроизведена (цветная копия) в упомянутой в этом примечании статье А. Ю. Якубовского. В статье А. Ю. Якубовского «Древний Пянджикент», на таблице после стр. 256, воспроизведена сцена оплакивания по копии Ю. П. Гремячинской 1950 года.

[3] С части росписи II, 3 (красный конь) снята цветная копия в масштабе 1 : 2 С. В. Вознесенским в 1948 г. Никогда не была опубликована.

Общее впечатление от росписей портика и главного зала — целостное, они написаны в одной манере и в одной технике. Общий колорит — несколько сумрачный, преобладают красная и желтая охра, бурые и коричневые тона.

Вряд ли можно согласиться с мнением А. Ю. Якубовского, что изображения богинь и сцена оплакивания «выполнены... разными художниками и в разном стиле, быть может они даже разновременны»[1]. Скорее можно вынести обратное впечатление. Обе сцены сделаны, несомненно, в одном стиле и представляют собою части единой композиции. Наблюдения П. И. Кострова показали, что живопись южной стены (II, В) носит явные следы реставрации и подновлений, однако это касается отдельных деталей, а не композиции в целом, и меньше всего как раз сцены оплакивания. С большей долей вероятности можно говорить о существенных переделках в правой части композиции («грешники»), но к этому вопросу мы еще вернемся при сравнительном рассмотрении различных групп пянджикентской живописи[2].

Единство стиля заметно не только в отдельных частях композиции II, В, но и при сравнении росписи южной стены с росписями северной стены и с росписями простенков портика. Очень важным признаком единства и своеобразия росписей объекта II служит и единство технических приемов (живопись по глиняной обмазке, без алебастрового грунта).

Росписи объекта II были открыты: на стенах В, Г, Д, Е, Ж, З — в 1948 г., А, Б, И, К — в 1949 г.; орнаментальный фриз в нижней части южной и западной стен — в 1950 г.; остатки росписей в помещении у входа на территорию двора объекта II и остатки глиняной статуи больших размеров — в 1951 г.

Объект III (жилой комплекс)

Этот объект представляет собою сложный жилой комплекс, состоящий из многочисленных залов, переходов, продолговатых помещений, перекрытых сводами. Комплекс возводился разновременно, в нем много пристроек, переделок и ремонтов (табл. IV).

Помещение 2

III, 2. Это длинный, довольно узкий коридор, идущий от помещения 1 на юг и затем поворачивающий под прямым углом на запад и выходящий на площадь. Роспись покрывала обе стены колена, идущего на запад, и часть стены колена, идущего с севера на юг; эта часть стены находится против входного проема и, таким образом, освещалась дневным светом. Общая протяженность покрытых росписью стен: южной стены западного колена 9 м, северной 7 м,

---

[1] А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 252—253.

[2] См. также статью П. И. Кострова в настоящем сборнике.

участка восточной стены 2 м. Высота сохранившейся росписи достигает 4 м. Сохранилась роспись очень плохо. Видно лишь, что по красному фону были написаны растительные мотивы желтого цвета с черным контуром[1].

Помещение 6

III, 6. Квадратный зал, размером 7×7 м, вскрыт раскопками 1951 года. Работы в зале не закончены, поэтому подробное описание невозможно. Расчищена живопись на примыкающих друг к другу участках северной и восточной стен. Раскрыты части сложной композиции. На восточной стене изображены крупные сидящие фигуры[2] (табл. XXIV). Правее сохранились части батальной сцены (табл. XXV).

Помещение 7

III, 7. Большой парадный зал, размером 9×9 м. Живопись сохранилась по низу северной стены, в ее средней части, но первоначально покрывала не только всю северную (сохранившуюся на высоту 5 м), но и другие стены. Общая композиция росписи на северной стене лишь угадывается. Для большей наглядности необходимо разъяснить планировку зала.

Квадратный зал (III, 7) имеет лишь один вход в центре южной стены. Вокруг всех стен идет невысокая (0,4 м) суфа, имеющая в центре северной стены выступ, который обегает ступенька, на 0,2 м ниже суфы. Этим выступом, повидимому, отмечено парадное, почетное место как раз напротив входа, тем более, *что на суфе по бокам выступа сохранились квадратные отверстия, вероятно* от столбиков балдахина (?) (см. табл. IV).

Таким образом, центр живописной композиции северной стены определяется самой архитектурой зала и должен совпадать с центром парадного выступа, где, вероятно, сидело в торжественных случаях то важное лицо, которому принадлежал данный жилой комплекс, возможно — сам правитель Пянджикента. Это соображение позволяет нам понять фрагментарно сохранившуюся композицию (табл. XXVI).

Повидимому, она сводилась к следующему.

В центре стены, на некоторой высоте над уровнем суфы, помещалось крупное, больше человеческого роста, изображение главного персонажа,

---

[1] Роспись вскрыта раскопками 1949 года. Ввиду плохой сохранности закреплены лишь небольшие ее участки. Со стены не снимались. С некоторых сохранившихся растительных мотивов на северной стене сняты цветные копии В. Л. Ворониной в 1949 г. Никогда не были опубликованы.

[2] Пока сделаны только прорисовки (Ю. П. Гремячинской). Роспись со стен не снята, закреплена Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович.

восседающего на троне, сделанном в виде золотого животного[1]. Спина животного покрыта круглым чепраком с очень интересным рисунком. Через центр этого чепрака и проходит ось всей композиции (табл. XXVII).

Слева от центральной фигуры, восседающей на троне в виде животного, находится жертвенник, весьма сходный с жертвенниками на росписях I, 10, II, Е. Слева от жертвенника на ковре, украшенном четырехлепестковыми розетками, стоит коленопреклоненная фигура жреца, почти полностью совпадающая по позе и манере исполнения с фигурой жреца росписи I, 10. Подобная же сцена, вероятно, была расположена и справа от центральной фигуры. Под этой композицией верхнего яруса шел неширокий (0,4 м) фриз, отделанный бордюром из белых перлов на черном фоне (табл. XXVIII).

Верхняя, основная часть росписи III, 7 дана чрезвычайно живописно, в расчете на общее красочное впечатление издали (на яркосинем фоне золотой трон, красный с синим и белым чепрак, золотой жертвенник, голубой костюм жреца); нижний фриз дан графично, в расчете на длительное рассматривание с небольшого расстояния. Вспомним, что фриз помещен в нижней части стены у самой суфы, служившей местом для сидения. На оранжево-желтом фоне расположены белые фигуры персонажей, обведенные красными и черными контурами (размеры фигурок 0,15—0,2 м).

Центр композиции нижнего фриза расположен на оси всей композиции, проходящей через центр чепрака, описанного выше. Центральная во фризе — фигурка юноши в остроконечной шапке, стоящего на коленях на коврике, разделенном на квадратные поля (табл. XXIX). В руке у юноши сосуд. Справа от головы этого персонажа — табличка с остатками трехстрочной согдийской надписи. Справа и слева от центрального персонажа симметрично расположены две одинаковые фигуры, сидящие, скрестив ноги[2]. Слева от трех центральных фигур расположено несколько коленопреклоненных фигур, протягивающих направо различные предметы — большей частью сосуды, как бы принося их в дар центральным персонажам. Вероятно, такие же фигурки были расположены и справа от центральных фигур. Дальше влево — фигура, сидящая на стуле (?), еще правее лошадь, идущая шагом влево (табл. XXXI). На спине у нее двое всадников, один в седле, другой на крупе. Еще левее, отделенная от остальных

---

[1] Источники сообщают нам, что у среднеазиатских владетелей этого времени бывали золотые троны в виде животных (см. Н. Я. Бичурин. Ук. соч., т. II, стр. 256, 258, 261, 272, 276, 282, 284, 285). Возможно, что подобный же трон в виде животного изображен на росписи из объекта VI (см. ниже) и в восточном зале дворца в Варахше. Указанием на возможность подобной интерпретации центральной части росписи помещения III, 7 мы обязаны Н. В. Дьяконовой.

А. Ю. Якубовский, описывая эту сцену, принял круп золотого животного за солнечный диск (см. «Древний Пянджикент», стр. 262).

[2] А. Ю. Якубовский иначе трактует эту сцену нижнего фриза (см. «Древний Пянджикент», стр. 263).

изображений двумя вертикальными чертами, самостоятельная сцена, которую я пробовал истолковать[1] как эпизод из легенды о Сиявуше (Судабэ соблазняет Сиявуша) (табл. XXX).

Правее центральных фигур нижний фриз сильно разрушен и только на расстоянии около 1 м вправо от центра композиции можно снова рассмотреть контуры фигур. Здесь мы видим языки пламени, завершающиеся цветком, справа от них — фигуру юноши, стоящего в позе почитания, за ним, правее, фигуру другого юноши, также обращенного лицом к пламени и держащего в левой руке жертвенную птицу[2] (табл. XXXII). Правее этой фигуры, за ее плечами, изображение утки. Дальше роспись не сохранилась.

Таким образом, на северной стене помещения III, 7 сохранились два участка живописи. Один, больший, шириной 2,5 м и высотой 1 м, захватывает центр композиции и часть росписи влево от него. Другой участок, меньший, находится вправо от первого, но не примыкает к нему вплотную. Размеры его: ширина 1,5 м, высота 0,7 м.

В левом, большем участке росписи от верхней, основной композиции сохранилась лишь левая часть животного-трона, чепрак и ступня правой ноги центрального персонажа, а также жертвенник и коленопреклоненный жрец влево от трона. У фигуры жреца нет головы. Нижний фриз сохранился от центра и до сцены Сиявуша и Судабэ.

В меньшем участке от верхней части сохранилось лишь изображение лапы животного-трона. В нижнем фризе отчетливо видны лишь упомянутые выше юноши с птицами перед пламенем.

Росписи, вероятно, покрывали не только всю северную (на всем ее протяжении попадаются мелкие чешуйки краски), но и другие стены. Мелкие фрагменты росписей найдены в юго-восточном углу помещения III, 7.

Описываемые росписи открыты раскопками 1949 и 1950 годов[3].

Помещение 17

III, 17. Раскопки в продолговатом, перекрытом коробовым сводом помещении 17 начались еще в 1950 г., но росписи в нем обнаружены лишь

---

[1] М. М. Дьяконов. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии, стр. 34, рис. 5.

[2] А. Ю. Якубовский склонен толковать фигуры этих юношей как изображение крестьян, приносящих «дары» или подати (см. «Древний Пянджикент», стр. 263). Далее мы возвращаемся к этому вопросу.

[3] Частично закреплены в 1949 г. Сняты со стены в 1950 г. Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович. Частичные прорисовки сделаны Ю. П. Гремячинской в 1949 г. Цветные копии выполнены Л. С. Чупиной в 1950 г. Воспроизведен лишь рисунок сцены Сиявуша и Судабэ, сделанный по кальке, снятой в 1949 г. См. М. М. Дьяконов. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии, рис. 5.

в 1951 г. Поскольку работы в этом помещении, как и в помещении III, 6, еще не закончены, нет возможности дать подробное описание росписей этого помещения.

В 1951 г. раскрыты росписи в юго-западном углу помещения, причем лучше сохранилась роспись на западной стене.

Здесь, на стене (1,5 м шириной и 1,6 м высотой) сохранилась часть композиции: на конях рядом скачут влево два всадника — мужчина (на переднем плане) и женщина (на заднем).

Мужчина одет в гладкий кафтан, ноги вдеты в стремена, в правой руке он держит короткую плетку, в левой — повод. Лицо мужчины повернуто в профиль, у него горбатый нос, тонкие, свисающие вниз усы, а на бритом подбородке оставлены два клочка волос. На груди мужчины ожерелье с подвесками, на левом боку — налучь такой же формы, как у всадника на щите с горы Муг. Фигура женщины заслонена от зрителя фигурой мужчины, видны только лицо и правая рука. Лицо женщины повернуто в три четверти влево, по сторонам лица свисают тонкие косы. Рука поднята в знакомом нам символическом жесте: указательный палец поднят вверх, остальные сжаты (табл. XXXIII).

За этой парой следует свита. Видны шеи двух коней и профиль одного из путников.

Над головами едущих расположен орнамент в виде решетки. Над ним, повидимому, имелся верхний ярус изображений. Это видно хотя бы из того, что на южной стене над аналогичным геометрическим орнаментом видны женские фигуры. Сохранность фрагмента росписи на южной стене (ширина 1 м, высота 0,5 м) очень плоха.

Интересен характер исполнения живописи III, 17. На красном фоне изображены белые фигуры, обведенные черным контуром. Решетка желтая с черным. Изображения эти чрезвычайно графичны и по технике исполнения напоминают изображения нижнего фриза росписи III, 7, где также даны одноцветные, белые фигуры, но на оранжево-желтом фоне. О манере письма, о стиле этих росписей сказано ниже[1].

Таковы росписи объекта III. Их, несомненно, первоначально было гораздо больше. Так, например, мы точно знаем, что росписи были в помещении 12, уничтоженном пожаром (см. табл. IV). Были они и в других помещениях, но исчезли бесследно.

Техника живописи объекта III всюду одинакова. Это роспись минеральными красками на растительном клее по алебастровой штукатурке.

---

[1] Сняты со стены Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович в 1951 г. Цветная копия росписи западной стены (всадники) выполнена Н. П. Васильевой. Не опубликована.

Объект VI (жилой комплекс)

Помещение 1

VI, 1. Раскопки начаты в 1951 г. Объект VI представляет собою жилое здание, расположенное у городских стен, в юго-восточной части городища. Раскрытая роспись покрывает стены парадного зала, имеющего по своей архитектуре много общего с залами 6, 7, 12 объекта III (табл. III, 2). Сохранились росписи по всем четырем стенам зала. Все росписи составляют, повидимому, единую композицию, центр которой был расположен в середине южной стены, как раз напротив дверного проема, ведущего в небольшой аванзал, примыкающий к главному залу с севера. К сожалению, центр южной стены испорчен огнем позднейшего очага, однако можно предполагать, что в центре композиции находился такой же трон в виде золотого животного с сидящим на нем главным персонажем, как и в зале 7 объекта III. Справа от этого трона расположена фигура женщины в сложном головном уборе, играющей на арфе (табл. XXXIV). Правее этого изображения, переходя на западную стену, изображены батальные сцены. Особенно интересен поединок двух пеших воинов в богатых доспехах (табл. XXXV). Левее центрального изображения — не совсем ясная сцена, где различимы фигура всадника, архитектурные детали и изображения людей и животных.

На западной части северной стены изображен ряд сидящих мужских фигур под балдахином, с золотыми чашами в руках (табл. XXXVI). Эта сцена расположена на двух стенах, и часть крайней фигуры северной стены переходит на западную стену. На северной стене изображены шесть фигур. Из них три (крайние с запада) сидят, скрестив ноги, на ковре (табл. XXXVII), четвертая слева — на троне, покрытом полукруглым куском ткани, а пятая стоит на коленях, справа от трона (табл. XXXVIII). Шестая фигура, меньшего масштаба, также расположена справа от трона, левее и ниже пятой фигуры. Сцена, как сказано, переходит на западную стену, где раскрыта одна фигура, сидящая на складном (?) стуле (табл. XXXIX). Все фигуры — в богатых кафтанах, похожих на кафтаны персонажей росписей I, 10, перетянуты в талии золотыми поясами, на которых висят небольшие прямые кинжальчики и длинные, узкие мечи, как на росписи I, 10. На двух из семи описанных фигур — золотые головные уборы с крыльями. На воине, стоящем на коленях, под кафтаном кольчуга, а на голове шлем. У трех персонажей головные уборы неясны, а у крайнего левого персонажа на северной стене — своеобразный головной убор, в виде маленького конического навершия с шариком на конце. Такой же головной убор был, повидимому, и у его соседа справа.

Слева от фигуры на западной стене, на уровне головы изображено фантастическое золотое существо с козлиными ногами, несущее царственному

персонажу кольцо с развевающимися лентами. Справа от головы царственной особы, сидящей на троне, золотая птица, также несущая кольцо с лентами.

Левее фигуры на западной стене расположены предметы утвари. Ковер, на котором сидят трое из изображенных фигур, по своему рисунку чрезвычайно близок чепраку на росписи III, 7.

Сохранившаяся роспись, повидимому, составляла лишь нижний ярус, так как в ряде мест видны ноги персонажей, расположенных в верхнем ярусе.

Раскопки объекта VI только начались, северо-восточный угол зала и часть западной стены еще не раскрыты, поэтому давать подробный анализ этой живописи преждевременно.

Важно отметить, что в росписях помещения 1 объекта VI хорошо сохранились лица. Тип этих лиц, с удлиненным овалом, длинными прямыми носами, маленьким ртом, близко поставленным к носу, длинными, слегка раскосыми глазами, существенно отличается от лиц росписей I, 5, II и, хотя и в меньшей мере, от лиц росписей III, 6 и 7.

Своеобразен колорит этих росписей. Фигуры в светлых кирпично-красных, коричневых, желтоватых одеждах, с бледными лицами, золотые фантастические животные и утварь написаны на черном фоне. Эта роспись отличается сильными цветовыми контрастами[1].

Заканчивая перечень росписей, открытых в Пянджикенте в 1948—1951 гг. при раскопках, производившихся А. И. Тереножкиным, А. М. Беленицким, М. М. Дьяконовым и Б. Я. Стависким под общим руководством А. Ю. Якубовского, хочется подчеркнуть исключительное богатство этих росписей.

До нас дошли только жалкие остатки некогда великолепных росписей, но и они поражают своим разнообразием. Расписывались залы храмов, их открытые портики, ниши со статуями, расписывались парадные залы жилых домов, коридоры и проходы, расписывались стены и потолки. Живопись покрывала стены в несколько ярусов, сложные, многофигурные композиции лентами переходили со стены на стену, составляя последовательные повествования. Сюжетами росписей служили мифологические образы, религиозные легенды, сцены из эпоса. В росписях мы наблюдаем богатейшие и своеобразные орнаментальные узоры. Росписи дают нам представление о колористических достижениях древних мастеров.

---

[1] Закреплены и частично сняты со стены (фигура арфистки, часть росписи северной стены налево от входа) в 1951 г. Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович. Цветные копии фигуры арфистки на южной стене и сцены на западном отрезке северной стены, переходящей на западную стену, выполнены Ю. П. Гремячинской. С части росписей сделаны прорисовки (худ. Ю. П. Гремячинская). Зарисовки с этих же росписей производились студентом П. В. Поповым. Не опубликованы.

В 1952 г. скопированы и сняты росписи всего помещения.

Пянджикент был маленьким городом, стоявшим на границе равнинного Согда и горных районов. Каково же было живописное убранство зданий столичного Самарканда?

IV

Нам известно, что согдийский Пянджикент был захвачен арабами в 20-х годах VIII в. Об этом говорят и письменные источники, и археологические находки, в особенности — многочисленные монеты. Можно утверждать, что жизнь в городе еще теплилась некоторое время после разгрома, но к концу 60-х годов того же века город был окончательно оставлен. Таким образом, живопись, находимая при раскопках Пянджикента — это та живопись, которую застали арабы в 20-х годах VIII в. Это дает нам terminus ante quem, т. е. верхний предел времени создания росписей. Любая из росписей древнего Пянджикента не моложе 20-х годов VIII в.[1]

Гораздо труднее определить, какого возраста самая древняя из дошедших до нас росписей Пянджикента? При попытке ответить на этот вопрос нужно прежде всего решить: поддаются ли росписи Пянджикента какой-нибудь группировке, и если да, то какая из выделенных групп самая древняя?

Высказывалось мнение, что все росписи Пянджикента более или менее одновременны, так как живопись клеевыми красками на лёссовой обмазке сырцовой стены не может быть долговечной. Делались даже попытки установить, хотя бы примерно, возможный срок существования такой росписи без ремонта и переписки. Поскольку никаких конкретных данных в руках у нас не было, то все подобные соображения следует считать весьма шаткими.

Однако пянджикентская живопись не однородна, в ней могут быть намечены различные группы, несмотря на то, что найдены все эти произведения живописи на очень небольшой площади, в маленьком согдийском городе. Что же означает разнородность пянджикентской живописи? Работу разных художников, продукцию разных художественных школ, или всё же разницу во времени их создания?

В отдельных случаях мы можем с уверенностью утверждать последнее. Так, живопись I, 10, несомненно, моложе живописи I, 10, P, поверх которой она написана. В других случаях дело обстоит гораздо сложнее.

По стилистическим признакам можно разбить известную сейчас живопись Пянджикента на следующие группы.

1. Основные росписи портика и главного зала объекта II (II, А—К). Они характеризуются прежде всего тем, что написаны прямо по глиняной

---

[1] Нельзя представить себе, чтобы росписи создавались еще в период умирания разоренного города, между 20-ми и 60-ми годами VIII в.

обмазке, без алебастровой (ганчевой) подгрунтовки[1]. На первых этапах работы коллектива над пянджикентскими росписями было стремление считать эту группу наиболее древней, именно из-за этой технической особенности. Но оказалось, что данная группа пянджикентских росписей вообще представляет собою аномалию среди всех известных нам среднеазиатских росписей. Не только все остальные росписи Пянджикента, но и росписи Варахши, которые во всяком случае не моложе[2], и — что самое важное — росписи Топрак-Калы, которые значительно старше пянджикентских, написаны на алебастровом грунте.

Эта группа росписей резко отличается почти от всех остальных росписей Пянджикента не только техническими, но и стилистическими особенностями.

Живопись этой группы росписей гораздо проще, лаконичнее живописи других групп, несмотря на многофигурность некоторых композиций (II, В, сцена оплакивания). Фигуры часто даются в сложных раккурсах, в сильном движении, позы разнообразны и не трафаретны. Художники, писавшие росписи этой группы, хорошо владели рисунком, но линия у них всегда угловата, лишена плавности и изысканности. Простота сказывается и в деталях. Всегда просты одежды, нет дробного орнамента на тканях, нет детально и любовно выписанных предметов утвари, вооружения, сбруи. Чувствуется стремление к обобщениям. Колорит росписей этой группы немного однообразен, всегда построен на сочетании тонов красной части спектра. Палитра не богата, преобладают охры, кирпично-красные и бурые тона. Поражает отсутствие синего и зеленого, хотя не лишено вероятия, что синяя краска этих росписей могла исчезнуть (детали одежды богинь?)[3].

Композиция в росписях этой группы свободнее, чем в других группах. Несмотря на определенный ритм в построении (пример — та же сцена оплакивания), художник не чувствует себя в этой области связанным каноном, здесь нет геральдических сопоставлений, нет строгой симметрии, строгого чередования фигур. Композиционными приемами художник то стремится подчеркнуть смятение и горе изображаемых (сцена оплакивания, фигуры нижнего яруса), давая в двух рядах встречное движение, встречные наклоны и повороты фигур (см. табл. XIX), то показывает напряженность действия, повернув одну из фигур против общего движения и только руку этого персонажа протянув в сторону главного направления (см. табл. XV, XVI).

---

[1] См. анализ росписи объекта II, данный П. И. Костровым. Роспись простенков Б, И и К, позднее переписанная на белом грунте, первоначально была написана прямо на лёссе. Установленные П. И. Костровым поздние добавления и переписки не меняют основного: эта живопись в своем первоначальном виде, несомненно, древнейшая из известных нам росписей Пянджикента.

[2] Вопрос о датировке росписей Варахши рассмотрен ниже.

[3] Это предположение подтверждено исследованиями П. И. Кострова, нашедшего на одежде богинь остатки ультрамарина (стр. 169).

Человек изображается преимущественно в действии и получает свою характеристику через действие. Даже статичность фигур стражей (II, Д; II, Е) является передачей действия — бдительной охраны. Есть попытки передать эмоции не только действием-движением, но и мимикой лица (плакальщики). Человеческие лица изображаются обычно в три четверти, но часто в полный профиль. Характер этого профиля очень ярок. Лицо всегда имеет острый лицевой угол; нос прямой, длинный, сильно выдается вперед. Таковы две фигуры из сцены оплакивания, три фигуры росписи II, Д. Глаз в профильных изображениях обычно дается смотрящим прямо на зрителя.

Эти последние признаки, а также общая простота и лаконичность позволяют присоединить к первой группе также и шествие (роспись I, 5), хотя эта роспись сделана на алебастровом грунте и, следовательно, отличается от второй группы росписей своей техникой.

2. Ко второй группе росписей можно отнести пока только одно изображение — мужскую голову в нимбе (см. табл. XIII) из ранней росписи помещения I, 10 (I, 10, Р). Это изображение резко отличается от всех других изображений человеческого лица в росписях Пянджикента. Оно не имеет никаких аналогий и в других росписях Средней Азии. Нет их и в росписях Афганистана. Насыщенные буддийской тематикой росписи Бамиана, созданные под несомненным сасанидским влиянием росписи Духтар- и Нушырван не имеют решительно никаких параллелей с мужской головой в нимбе из Пянджикента. Нет аналогий этой голове и в росписях Синьцзяна. Нам представляется, что скорее здесь можно было бы привлечь другие, гораздо более далекие аналогии. В этом образе прослеживаются какие-то неясные нам связи с христианской живописью Византии и Закавказья примерно того же времени, что и пянджикентские росписи[1]. Создается впечатление, что роспись эта сделана не согласно местным традициям, а в результате воздействия со стороны, связанного с христианским или манихейским культом. Вероятно, особенности и характер живописи этой группы станут яснее, если будут найдены еще сходные памятники или по крайней мере если удастся расчистить и выявить хотя бы еще несколько существенных участков росписи I, 10, Р.

3. Наиболее распространена и типична для Пянджикента начала VIII в. третья группа росписей, к которой следует отнести росписи I, 10; I, 10а; III, 7; VI, 1, а, возможно, и III, 17. Несмотря на существенные различия, несмотря на то, что часть этих росписей находится в храме (I, 10; I, 10а), а другая — в парадных залах домов согдийской знати (III, 7, 17; VI, 1), в них настолько много общего, что они, взятые вместе, могут быть противопоставлены всем остальным росписям Пянджикента, а особенно первой и второй группам.

---

[1] Следует обратить внимание на оттиск металлического штампа, опубликованный С. Ф. Ольденбургом. См. «Русская Туркестанская экспедиция 1909—1910 гг.», рис. 73.

Что же объединяет упомянутые выше росписи? Прежде всего — отношение к человеку. Оно существенно иное, чем в росписях первой группы.

Все человеческие изображения росписей третьей группы написаны в своеобразной манере, количество поз весьма ограничено, даже положения рук имеют небольшое число строго определенных вариантов. Лица в подавляющем большинстве случаев повернуты в три четверти влево или вправо. Внимательное рассмотрение фигур росписей третьей группы позволяет даже установить своеобразный канон человеческого изображения:

а) фронтально изображенная фигура, сидящая, скрестив ноги (наиболее распространенная поза). Пропорции фигуры в этой позе оказываются всегда строго одинаковы, независимо от масштаба фигуры. Если разделить по вертикальной оси фигуру на следующие отрезки: от темени до подбородка (без головного убора), от подбородка до пояса, от пояса до точки скрещения ног, от этой точки до крайней нижней точки фигуры, то получается всегда одно и то же отношение 3 : 6 : 3 : 1 = 13;

б) фигура, сидящая на собственных пятках, т. е. стоящая на коленях, но опирающаяся при этом на пятки. Плечи развернуты, голова повернута в три четверти. Пропорции в этих фигурах также могут быть выведены, хотя полностью сохранившихся фигур этого рода мало. При измерении отрезков от темени до подбородка, от подбородка до пояса, от пояса до крайней нижней точки фигуры (это всегда колени и кончики пальцев ног, лежащие на одной линии, реже колени бывают опущены несколько ниже пальцев ног) получается пропорция 3 : 6 : 4 = 13;

в) фигура во весь рост. Здесь размеры головы, расстояния от подбородка до пояса и от пояса до пяток дают пропорцию 3 : 6 : 11, реже 3 : 6 : 10. Вторая пропорция наблюдается в изображении сидящего на стуле (объект VI, 1, западная стена).

Кроме этих, прослеживаются и иные закономерности: если длина головы равна 3, то ширина головы на уровне глаз при раккурсе три четверти равна 2. Ширина головы на уровне глаз равна ширине талии (2 = 2). Длина руки от плеча до запястья равна 7, от плеча до локтя 4. Кисть руки со сжатыми пальцами равна 1, с вытянутыми — 2.

Таким образом, человеческая фигура в третьей группе росписей писалась всегда по строгим канонам, чего не наблюдается в росписях первой группы. Движения персонажей сдержанны, также ограничены какими-то нормами. Некоторое исключение представляет фриз с мелкими фигурами из росписи III, 7, да и то это касается лишь явно сюжетных сцен (бегство Сиявуша, юноши перед пламенем), большинство же фигур и там строго канонично.

Рисунок, линия контуров чрезвычайно плавны и изысканны, обнаруживают огромную профессиональную выучку.

Все персонажи изящны и манерны, особенно вычурны жесты рук, повороты кистей рук, положение пальцев. Им нехватает грубоватой силы и экспрессии персонажей первой группы.

Типы лиц установить трудно, так как все лица росписи I, 10, большинство лиц росписи III, 7 разрушены. Хорошо сохранились лишь лица росписей VI, 1. Тип лица, характерный для всех персонажей этой росписи, своеобразен и не похож на тип лица основной массы действующих лиц росписей первой группы, как, впрочем, не похож на тип лица скуластых плакальщиков в росписи II, В (см. табл. XX).

Сохранившиеся лица нижнего фриза росписи III, 7 имеют мало общего с лицами персонажей росписи VI, 1. Однако у всех решительно лиц (кроме скуластых плакальщиков) в росписях первой и третьей групп есть нечто общее, восходящее к единому идеалу человеческой красоты. Об этом подробнее будет сказано ниже.

Художники, писавшие росписи третьей группы, отличались любовью к деталям, к реалиям, склонностью к пышности и мелочному украшательству. И это, как видно, была не индивидуальная особенность данного художника, не особое качество определенной художественной школы, а требование эпохи, требование выработанных эстетических норм.

Форма и орнаментация предметов быта (одежда, ткани, ковры, посуда, оружие) помогают нам установить общность росписей, их принадлежность к одной группе. Приведем несколько примеров. Черная полоса с белыми овальными «перлами» — излюбленный орнамент в росписях третьей группы. Она отделяет один ярус росписи от другого (III, 7), она обрамляет живопись снизу или сверху (I, 10; VI, 1, западная стена), она окаймляет ткань на троне (VI, 1, северная стена), она появляется в качестве орнаментального элемента в тканях (VI, 1, западная и северная стены; III, 7, центральный чепрак). Общий рисунок этого чепрака почти точно повторен на ковре в росписи северной стены помещения 1 объекта VI. Узор ковра в росписи I, 10 повторяется в коврике фриза (роспись III, 7), только в одном случае розетки пятилепестковые, а в другом — четырехлепестковые. Эти же четырехлепестковые розетки украшают шлем воина, стоящего на коленях в росписи северной стены помещения 1 объекта VI.

Особенно близки в отношении реалий росписи I, 10 и VI, 1; в них совпадают и покрой, и орнаментация платья, и формы сосудов, и оружие.

Несколько отличается нижний фриз росписи III, 7, однако и в нем есть ряд черт, заставляющих ввести эту роспись в третью группу. Отличия вызваны, во-первых, особым характером этих росписей, представляющих собою иллюстрации к эпосу, сюжетный рассказ, наполненный действием, во-вторых — особенностями исполнения. Это не живопись, а графика.

К живописи нижнего фриза росписи III, 7 примыкает, насколько можно судить по неполным еще данным, роспись III, 17, выполненная в той же манере;

следовательно, ее также можно отнести к третьей группе. Пропорции фигуры всадника полностью совпадают с установленным каноном (3 : 6 : 10).

Трудно сказать что-нибудь о росписях помещения I, 10а, — настолько они сильно повреждены. Однако думается, что возможно все же причислить их к той же группе, так как в пользу этого говорят некоторые детали. На одной из фигур росписи короткие штаны, совершенно такие же, как у убегающего Сиявуша (III, 7), а декоративные драпировки в верхней части росписи I, 10а скреплены застежками, полностью совпадающими с украшениями стоек трона в росписи VI, 1.

По живописи росписи третьей группы весьма различны: они резко делятся на живописные (I, 10; III, 7, верхний ярус; вся роспись VI, 1) и графичные (III, 7, нижний ярус; III, 17). Это говорит о том, что данное направление в согдийском искусстве широко пользовалось различными манерами письма.

Росписи, выполненные в живописной манере, несмотря на все различие впечатления, очень близки по основному приему. Сравним три росписи: I, 10; III, 7, верхний ярус; VI, 1. Основной живописный прием во всех случаях одинаков. Действующие лица в нарядных и ярких костюмах, золотая утварь, ковры, ткани — все это богатство и пестрота даются на гладком, одноцветном, но интенсивно окрашенном фоне. Цвета фонов разные. В одном случае фон красный (I, 10), в другом — синий (III, 7), в третьем — черный (VI, 1). Зрительный эффект разный, но художественный прием один.

Росписи, сделанные по графическому принципу, также сходны между собой (III, 7, нижний ярус; III, 17). В обоих случаях на ярком фоне (оранжево-желтый и красный) даны белые силуэты фигур, обведенные красным и черным контуром. Здесь художники во всем блеске показали свое умение владеть рисунком.

4. Особняком стоит роспись III, 6, еще недостаточно изученная; думается, что при всем ее своеобразии ее можно будет скорее всего сблизить с третьей группой. В дальнейшем мы увидим, что параллели ей можно найти в других росписях Средней Азии.

* * *

Таковы основные четыре группы росписей Пянджикента. Из вышеизложенного следует, что вторая группа, представленная пока одним фрагментом, стоит особняком. Четвертая группа еще недостаточно изучена и также представлена малым количеством образцов.

Основное внимание следует сосредоточить на первой и третьей группах, наиболее характерных для Пянджикента.

Как следует расположить эти группы в хронологическом порядке?

Мне думается, что первая группа старше третьей. Это трудно доказуемо, если мы попытаемся опереться на чисто внешние признаки (реалии и пр.),

и, как мне кажется, очевидно, если рассматривать эти росписи в их совокупности, как проявление определенных систем эстетических взглядов. Выше уже говорилось о стилистических особенностях росписей каждой из этих групп.

Росписи третьей группы отражают эстетические нормы уже феодального общества, с их строгой регламентированностью, с отсутствием наблюдения природы и колоссальной профессиональной выучкой, с их системой подражательного ученичества, передающего из поколения в поколение приемы и навыки, восходящие лишь в конечном счете к живому наблюдению природы. В этих росписях человек — абстрактный символ, он не действует, он созерцает. Лишь изредка в этом блестящем, но застывшем мире мелькает живая струя там, где художник откликается на живущие в народе легенды и предания (персонажи нижнего фриза росписи III, 7).

Мы знаем, что арабы застали эти росписи, придя в Пянджикент в 20-х годах VIII в. Но мы не знаем, сколько лет росписи третьей группы уже находились на стенах пянджикентских зданий до прихода арабов. И узнать это трудно. Никакие расчеты продолжительности жизни росписей такого рода не помогут. Могут помочь некоторые косвенные обстоятельства. Все сохранившиеся изображения всадников росписей третьей группы (III, 7; III, 17) имеют стремена, причем это уже довольно развитый тип стремян с проушиной. Стремена, сначала в виде ременной петли, а затем и металлические, стали употребляться в евразийских степях во второй половине VI в. В земледельческих районах Азии стремена появились несколько позже. Известно, однако, что в сасанидском Иране стремена не употреблялись вплоть до гибели этого царства в середине VII в. В земледельческие оазисы Средней Азии стремена должны были проникнуть раньше, но вряд ли раньше самого конца VI — начала VII в. Необходимо учесть и другое обстоятельство. Изобретение стремян привело к существенному изменению техники рукопашного боя с коня, а следовательно, и характера основного оружия ближнего боя — меча. Получив упор на стремена, всадник мог теперь давать не только рубящий, но и режущий удар, гораздо более эффективный. Этим было положено начало однолезвийному оружию — сабле, гораздо более совершенной, чем меч. По мнению специалистов, узкий длинный меч согдийцев — однолезвийный и представляет собою переход к сабле[1]. Таким образом, изобретение стремян отразилось на форме основного оружия ближнего боя. Должно было пройти некоторое время между введением стремян в начале VII в. и изменением формы меча.

На основании изложенного считаю, что росписи третьей группы написаны между серединой VII и началом VIII в.

---

[1] Этим сообщением я обязан Н. Я. Мерперту.

Росписи первой группы должны быть древнее росписей третьей и, пожалуй, второй группы, хотя эта последняя не стоит с остальными двумя в одном ряду и может быть побочным, параллельным явлением (для первой группы). Группы первая и третья, напротив, связаны генетически. Несмотря на все различие эстетических канонов, в живописи первой группы, особенно в сценах из портика, есть достаточно много общего с живописью третьей группы, чтобы говорить об их тесных связях. Несмотря на гораздо бóльшую динамичность росписей первой группы, большее внимание к человеку — к его жизни и его душевным движениям, в росписях этой группы также есть сильный налет феодальной идеологии. В них уже много условного, много абстрактного. Это не наивно-реалистическая живопись эпохи рабовладельческого строя, это живопись переходной поры, но еще не порвавшая с традициями предшествующей эпохи.

На феодальный характер живописи Пянджикента первым в литературе указал С. П. Толстов[1], позднее подробно об этом писал А. Ю. Якубовский[2]. Мне кажется, что сказанное выше явится некоторым уточнением к совершенно верным общим положениям, выдвигавшимся этими учеными.

Не следует забывать, что основная композиция в росписях первой группы — сцена оплакивания (II, В) — представляет собою, безусловно, культовую сцену, к какой бы религии она ни относилась. Любая культовая сцена изображалась согласно требованиям традиции, нормам иконографии, а порой и просто писалась по определенной композиционной схеме. Тому много примеров можно привести из буддийской и христианской живописи раннего средневековья. Таким образом, и сцена оплакивания, вероятно, подверглась таким же воздействиям религиозной догматики и иконографических схем. Быть может, мы имеем здесь дело с поздним воспроизведением религиозной композиции, выкристаллизовавшейся в более раннее время, но, так же как и росписи третьей группы, практически исполненным во второй половине VII в.?

Однако думается, что росписи первой группы все же написаны раньше росписей третьей группы. Исследование состояния этих росписей, проведенное П. И. Костровым в 1949 г., показало, что они подновлялись и переписывались[3]. У нас нет данных для установления точной даты их создания. Одно косвенное

---

[1] С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии Наук СССР в 1949 году, стр. 521.

[2] А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг., стр. 474.

[3] Особенно сильным переделкам и записям подверглась, повидимому, западная часть южной стены («грешники»). Следует обратить внимание на замену еще вполне сохранного угловатого геометрического орнамента в нижней части южной и западной стен главного зала объекта II изящным и тщательно выполненным растительным орнаментом, близким к орнаментальному стилю третьей группы. См. статью П. И. Кострова в этом сборнике.

обстоятельство заставляет думать, что время, разделяющее росписи первой группы от росписей третьей группы, не может быть велико. Я имею здесь в виду форму седла у рыжего коня на переднем плане росписи II, А. Хотя нижняя часть ее не сохранилась и мы не можем с уверенностью сказать, существовали ли в то время стремена, но общий характер седла заставляет думать, что стремена в это время уже вошли в обиход в Согде. Если это соображение правильно, то росписи первой группы не могут быть старше конца VI в.

Во всяком случае, росписи первой группы принадлежат художественной школе, которая для VII в. должна считаться архаичной и в известной мере сохранявшей традиции изобразительного искусства рабовладельческой эпохи.

Но, как уже было сказано выше, росписи первой и второй групп связаны между собою генетически. Это прослеживается не только в реалиях (одежда, вооружение), но и в другом, более существенном. Художники этих школ имели общий, установившийся идеал человеческой красоты. Высокая, стройная фигура, длинные ноги, тонкая талия. Отношение головы ко всей длине тела 1 : 7, 1 : 6 (пропорции тела арфистки из объекта VI, 1 составляют 1 : 8). Лицо продолговатое, овальное, нос длинный или средний, прямой. Рот маленький, расположен очень близко от кончика носа. Можно отметить, что развитие идеального человеческого облика шло в сторону утрировки, преувеличения основных характерных черт. Так, размеры головы по отношению ко всему телу уменьшаются в третьей группе, талия становится чрезмерно тонкой и т. д.

Я вовсе не затрагиваю проблем, связанных с тематикой, содержанием росписей. Этому посвящена работа А. М. Беленицкого, помещенная в настоящем издании. Здесь хотелось бы только затронуть вопрос о религиозной и светской живописи в Пянджикенте и ее особенностях.

С. П. Толстов противопоставляет росписи Топрак-Калы росписям Пянджикента как представляющие идеологию двух разных эпох. Светской, «земной» живописи рабовладельческого Хорезма он противопоставил абстрактную, пронизанную религиозной идеологией, живопись раннесредневекового Согда. Соглашаясь с общей постановкой вопроса, выдвинутой С. П. Толстовым (на характеристике росписей Топрак-Калы мы остановимся ниже), приведем некоторые дополнительные соображения.

Роспись второй группы, несомненно, носит религиозный характер, но мы почти ничего не можем сказать об этом пока изолированном памятнике. Росписи четвертой группы, вероятно, светские, но они еще мало изучены. Поэтому сосредоточим свое внимание снова на росписях первой и третьей групп.

Росписи первой группы находятся в храмах. Но в полном смысле мифологической и религиозной должна быть признана только роспись II, В (сцена оплакивания). Остальные, лучше других сохранившиеся, о которых можно высказать свое суждение,— росписи портика (II, А и II, К), западной стены главного зала (II, Д и II, Е), не имеют специфически религиозного содержания.

Росписи третьей группы в основном находятся в парадных залах жилых домов согдийской знати. Лишь роспись I, 10 и I, 10а должна быть признана носящей религиозный характер. Вторая сильно разрушена. Первая столь близко примыкает и в большом, и в малом к росписям жилых домов, что их нельзя различать.

Фронтально расположенные, сидящие в ряд фигуры характерны для росписей помещений I, 10 и VI, 1. Фигура, стоящая на коленях перед жертвенником с чашей в левой руке и простертой к пламени правой рукой в росписи I, 10, является зеркальным отражением фигуры у жертвенника в левой части росписи III, 7. Волшебные существа с тройным естеством парят между фигурами росписи I, 10, есть они и в росписи VI, 1. Реалии, детали одежды и убранства, орнаментальные мотивы — все это общее в росписях третьей группы.

Поэтому трудно было бы разделить росписи Пянджикента на культовые и светские. Вернее было бы сказать, что к началу VIII в. (третья группа) в изобразительном искусстве Согда выработался единый стиль, уже отражавший феодальную идеологию и насыщенный религиозной тематикой и символикой, независимо от того, находится эта роспись в храме или в жилом доме.

* * *

Поражает широкое распространение живописи в Пянджикенте. Повидимому, стены зданий города были буквально все покрыты сюжетными росписями, причем расписывались не только интерьеры.

Правда, Пянджикент мог находиться в особом положении. Повидимому, этот город не был просто рядовым городом верхнего Согда. Многое в его планировке, в характере его застройки говорит о том, что это поселение особого типа. Не был ли Пянджикент всесогдийским святилищем, обязанным своим богатством и процветанием паломничеству к святыням со всего Согда, а может быть, и из других соседних областей с близко родственным населением?

Но даже при условии, что высказанное выше предположение справедливо, росписи Пянджикента свидетельствуют об исключительном расцвете изобразительного искусства в Согде на рубеже древности и раннего средневековья.

Об искусстве Согда этого периода мы пока можем судить главным образом на основании все тех же пянджикентских росписей. Наши сведения о других районах Согда чрезвычайно скудны, но в свете открытий в Пянджикенте они получают совсем иной смысл.

Относительно центра Согда — Самарканда мы с уверенностью можем сказать только то, что сюжетные монументальные росписи там были[1]. Замечательным произведением согдийской живописи является уже упоминавшийся кожаный щит с горы Муг с изображением всадника. По манере трактовки челове-

---

[1] Находки В. Л. Вяткина на Афрасиабе. См. выше.

ческой фигуры этот памятник следует отнести к третьей группе пянджикентских росписей. Конь на щите с горы Муг весьма сходен с конем в нижнем фризе росписи III, 7.

О большом развитии в Самарканде этих веков изобразительного искусства говорит и наличие огромного количества произведений мелкой глиняной пластики (так называемых терракот), находимых в развалинах Афрасиаба, Тали-Барзу, Кафыр-Калы и других городищ Самаркандского оазиса[1]. Эти произведения народного искусства, в большинстве своем — идольчики для домашних алтарей, своего рода ларарии, поразительно разнообразны и интересны в художественном отношении. Они послужили предметом специального исследования, правда, не искусствоведческого[2]. Автор этого исследования А. М. Мандельштам дал, как нам кажется, в основном верную схему датировки согдийских терракот, что поможет исследователям использовать в дальнейшем этот материал и при изучении истории искусства народов Средней Азии. Пока же мне хочется лишь привлечь внимание искусствоведов к этим памятникам и указать на возможные точки соприкосновения этих произведений искусства с монументальными росписями.

Несмотря на все отличие мелкой пластики, народной по своему характеру, массовой и ремесленной по методу производства (оттискивание в долговечных обожженных керамических формах), от высокохудожественных монументальных росписей, созданных в основном для согдийской знати, между ними есть много общего. Среди тех изделий мелкой пластики, которые по ряду соображений можно отнести ко времени, близкому к живописи Пянджикента, обнаруживаются некоторые памятники, несомненно, примыкающие к рассматриваемым монументальным росписям; в то же время другие отражают какие-то иные, нам мало известные течения в искусстве Согда. К первой категории следует отнести изображения, оттиснутые рельефом на глиняных, затем обожженных пластинках, применение которых неясно (украшения астоданов — глиняных гробиков?). Особенно интересны изображения воинов, тесно связанные по манере трактовки фигуры и по характеру вооружения с изображениями воинов в пянджикентских росписях третьей группы. Отметим здесь небольшой рельеф из собраний Эрмитажа, происходящий из коллекции Б. Н. Кастальского (рис. 4). На нем изображен стоящий лицом к зрителю воин в полном боевом облачении. Пропорции фигуры — узкая талия, длинный меч, короткий кинжал на поясе, кольчужная одежда, головной убор — стоят в непосредственной связи с изображениями

---

[1] См. C. Trever. Terracottas from Afrasiab. Lgr., 1934; Б. Н. Кастальский. Ук. соч. (приложение); А. А. Потапов. Рельефы древней Согдианы. ВДИ, 1938, № 2; А. Я. Борисов. Ук. соч.; Г. В. Григорьев. Городище Тали-Барзу. ТОВЭ, II, 1940; Н. Н. Забелина и Л. И. Ремпель. Согдийский всадник. Ташкент, 1948.

[2] А. М. Мандельштам. Этногенез таджиков в Среднеазиатском Междуречье (Автореферат диссертации). Л., 1951.

воинов в пянджикентских росписях третьей группы. К этой же категории памятников относятся и рельефы из коллекции Н. И. Веселовского, частично опубликованные К. В. Тревер[1], а также пластинка с изображением фигур, сидящих на ковре (рис. 5).



Рис. 4. Скульптурное изображение воина. Глина. Эрмитаж

Наиболее яркими образцами второй категории являются рельефы бия-найманских оссуариев, открытых и реконструированных Б. Н. Кастальским в 1908 г. в сел. Бия-Найман близ Катта-Кургана[2]. Широкой известностью пользуется один из четырех типов найденных там оссуариев (рис. 6). Но, как показал в цитированной нами статье А. Я. Борисов, большой интерес представляют и другие, не описанные Б. Н. Кастальским типы бия-найманских оссуариев.

В этих рельефах, несомненно, нашли отражение формы монументального искусства. Элементы архитектуры (колонны, арки) настолько интересны, что были привлечены в специальной литературе для восстановления картины развития согдийского зодчества[3]. Фигуры в арках на бия-найманских оссуариях, безусловно, изображают статуи в нишах, некогда украшавшие согдийские дома и храмы, и, повидимому, довольно точно передают характер парадного интерьера. Нужно сказать, что непосредственной связи с выделяемыми нами первой, второй и третьей группами живописи Пянджикента изображения на бия-найманских оссуариях не имеют. Однако можно сопоставить их по характеру одеяний с фигурами росписи III, 6, т. е. с живописью, с некоторыми оговорками выделяемой нами в четвертую группу. Целый ряд деталей

---

[1] C. Trever. Terracottas from Afrasiab, табл. XIV, № 200—205. О воинах на серебряном блюде, изданном Я. И. Смириновым («Восточное серебро», СПб., 1909, табл. 35, 50), весьма сходных с воином на пластинке из коллекции Б. Н. Кастальского, см. далее.

[2] Б. Н. Кастальский. Ук. соч. (приложение); А. Я. Борисов. Ук. соч., стр. 25 и сл.

[3] Г. А. Пугаченкова. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах. В «Трудах Института истории Академии наук Узбекистана», т. II. Ташкент, 1950, стр. 8 и сл.

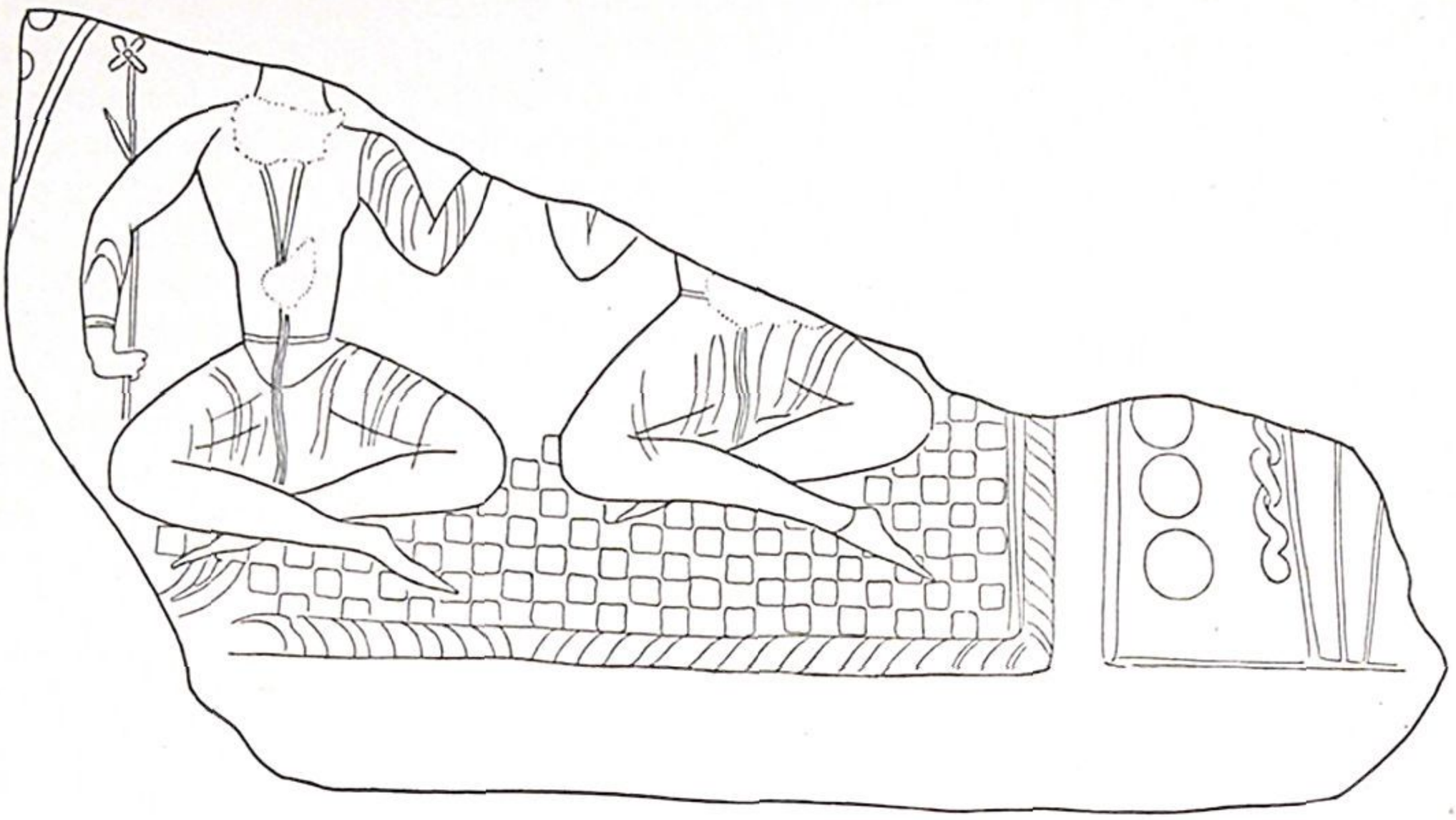


Рис. 5. Фрагмент стенки оссуария. Глина. Эрмитаж

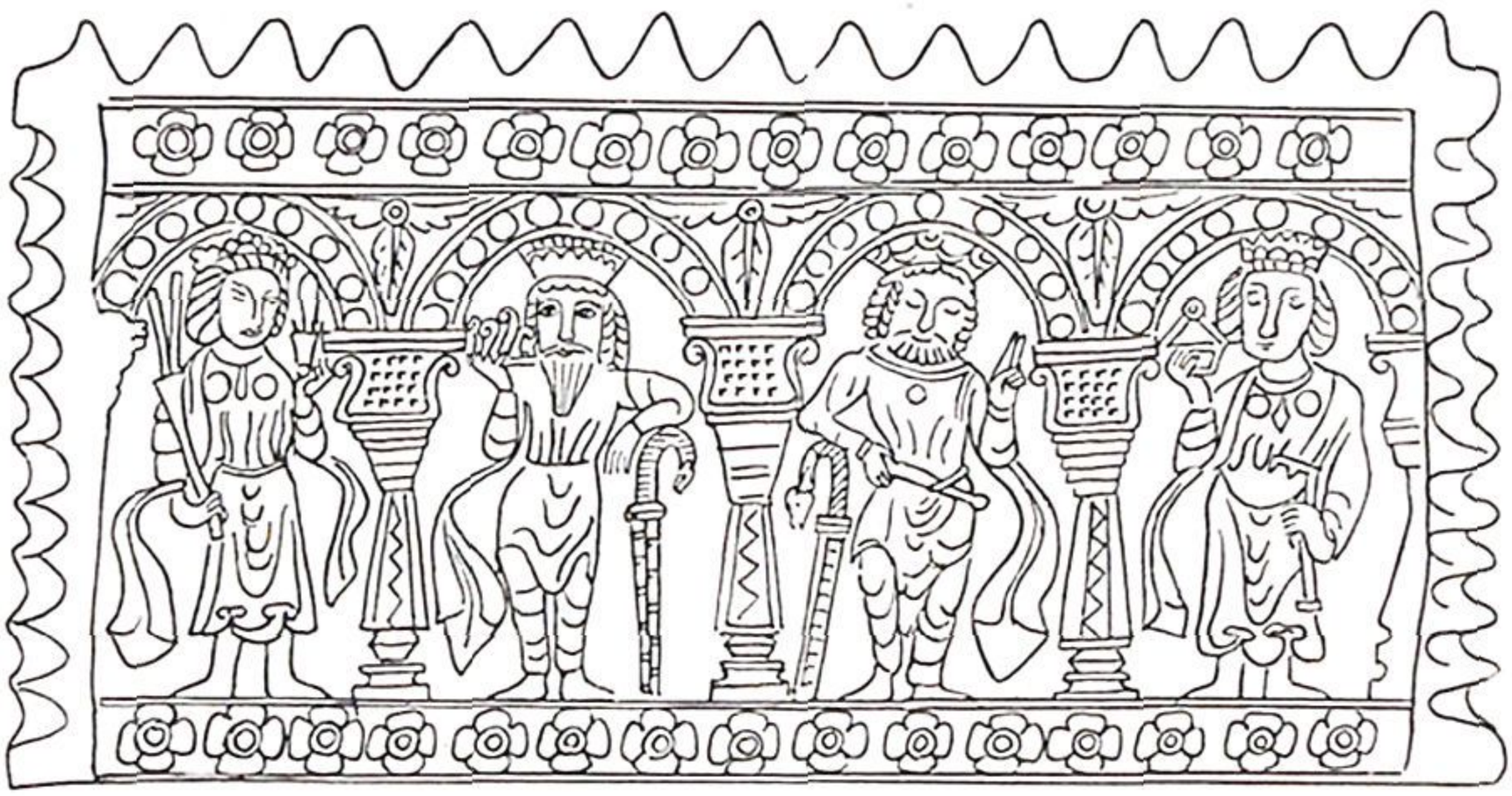


Рис. 6. Передняя стенка оссуария из сел. Бия-Найман.
Реконструкция Б. Н. Кастальского

бия-найманских рельефов характерен для репертуара согдийского изобразительного искусства раннего средневековья. Укажу на рукоятки мечей в виде голов зверей, как в росписи помещения 1 объекта VI, на ряды перлов в архивольтах арок, на орнаментальные мотивы в тимпанах, весьма сходные с такими же мотивами между арками катафалка росписи II, В (сцена оплакивания), на очень характерные четырехлепестковые розетки, обрамляющие рельеф сверху и снизу, да и на самый прием такого обрамления. Эти розетки вообще, повидимому, особо характерны для искусства Согда и прилегающих областей, они доживают до X в.; мы видим их в орнаментации мавзолея Саманидов в Бухаре. Особо нужно отметить кариатиду, поддерживающую арку на бия-найманском фрагменте, изданном А. Я. Борисовым[1]. Этот исследователь обратил внимание на кариатиду кувшина из сел. Слудка[2], но ему была тогда еще неизвестна кариатида из росписей Варахши, вводящая и этот замечательный памятник искусства в тот же круг художественных образов и представлений[3].

Здесь нет возможности подробно рассматривать рельефы бия-найманских оссуариев, эти поразительные памятники согдийского раннесредневекового искусства; хочется лишь подчеркнуть правильность датировки, выдвинутой для этих рельефов А. Я. Борисовым в те годы, когда он еще не имел тех сравнительно богатых данных по изобразительному искусству Согда и других областей Средней Азии, которыми мы располагаем сейчас. Напомню его слова: «Датируя фрагмент с изображением сидящего на тахте царя, самое раннее, VII столетием, я, вместе с тем, даю хронологическое определение и основному типу бия-найманских костехранилищ, изданному Б. Н. Кастальским, хотя и с оговоркой, что... мне кажется возможным отнести его к несколько более позднему времени, и я думаю, мы не ошибемся, если поместим основную массу бия-найманских терракот в ту же эпоху, из которой происходит и археологический комплекс Кух-и Муг,— в эпоху завоевания Согда арабами»[4]. Открытие росписей Пянджикента полностью подтвердило датировку, данную А. Я. Борисовым еще в 1940 г., и указанную этим исследователем связь с комплексом с горы Муг, а следовательно,— с Пянджикентом!

Очень важную группу памятников согдийского изобразительного искусства, помогающую нам получить представление о его характере, тематике, стиле, составляют произведения торевтики. Советские исследователи уже давно

---

[1] А. Я. Борисов. Ук. соч., табл. III.

[2] Я. И. Смирнов. Ук. соч., табл. XLI.

[3] К сожалению, эта роспись до сих пор продолжает оставаться неизданной, что не дает возможности остановиться на ней подробнее.

[4] А. Я. Борисов. Ук. соч., стр. 40. Датировку (V в.), предложенную в свое время А. А. Потаповым («Рельефы древней Согдианы», ВДИ, 1938, № 2, стр. 120 и сл.), можно теперь считать окончательно отпавшей. В последнее время Г. А. Пугаченкова относит их к VI — VII вв. («Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах», стр. 46).

с успехом начали работу по выделению среднеазиатских изделий из обширной категории предметов торевтики, известных с XIX в. под неясным названием «восточного серебра». Пионером в этом деле явилась К. В. Тревер, которая в своем докладе на III конгрессе по иранскому искусству и археологии, а затем и в специальной монографии выделила ряд памятников, отнесенных ею к бактрийскому искусству[1]. Несмотря на то, что в свете нового материала, ставшего нам известным за последние годы, далеко не все атрибуции К. В. Тревер кажутся нам теперь убедительными, заслуга ее все-таки исключительно велика. К. В. Тревер первая стала на путь разрыва со старыми, традиционными представлениями в искусствознании, стремясь доказать большой вклад, сделанный в мировую сокровищницу искусства народами Средней Азии. Позднее А. И. Тереножкин[2] и С. П. Толстов[3] отнесли ряд предметов «восточного серебра» к искусству Хорезма; А. Я. Борисов поднял вопрос о принадлежности сосудов с изображением женщин в арках к искусству Согда[4], в чем его в последнее время поддержала Г. А. Пугаченкова[5]. Сейчас, в связи с открытием монументальной живописи в Хорезме, Бухарском оазисе и Согде, этот вопрос может быть поставлен гораздо шире, и ряд памятников, до сих пор по традиции считавшихся «сасанидскими», окажется вышедшим из рук среднеазиатских торевтов. При рассмотрении подобных памятников исследователь испытывает большие затруднения ввиду того, что все эти предметы найдены при случайных обстоятельствах, далеко от места своего изготовления (главным образом в Северной России), а надписи, имеющиеся на многих из них, еще не прочитаны; часто даже не определено письмо надписей.

Однако довольно большая группа памятников торевтики с достаточной долей вероятности может быть отнесена к Средней Азии, и даже уточненно — к Согду. Такая работа уже частично проведена советскими исследователями. Благодаря пянджикентским росписям круг этих памятников может быть значительно расширен[6].

---

[1] К. В. Тревер. Проблема греко-бактрийского искусства. В «Трудах III конгресса по иранскому искусству и археологии». М.—Л., 1939, стр. 262—270; ее же. Памятники греко-бактрийского искусства. Л., 1940.

[2] А. И. Тереножкин. К истории искусства Хорезма. «Искусство», 1939, № 2.

[3] С. П. Толстов. Монеты шахов древнего Хорезма и древнехорезмийский алфавит. ВДИ, 1938, № 4, стр. 139 и сл.; его же. Древний Хорезм, стр. 192—194.

[4] А. Я. Борисов. Ук. соч., стр. 47—48; ср. также А. А. Потапов. Ук соч., стр. 134.

[5] Г. А. Пугаченкова. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах, стр. 15—16. См. также аналогии, приводимые В. А. Шишкиным в его уже упоминавшейся статье «Археологические работы 1947 года на городище Варахша».

[6] Мы касаемся здесь произведений торевтики, в основном относящихся к интересующему нас времени — т. е. к V—VIII вв. н. э., оставляя в стороне ранние вещи (Аму-дарьинский клад, предметы, предлагаемые К. В. Тревер, за исключением одного случая).

Обратимся сначала к сосудам в виде кувшинчиков без ручки, с яйцевидным туловом и цилиндрическим горлом. Таких сосудов в музеях мира имеется около десяти, бо́льшая часть хранится в СССР. Большинство этих сосудов найдено в Северной России (в нынешней Молотовской области)[1]. После появления работ А. Я. Борисова, А. А. Потапова, Г. А. Пугаченковой вряд ли можно



Рис. 7. Серебряное блюдо



Рис. 8. Серебряное блюдо из сел. Кулагыш

сомневаться в согдийском происхождении по крайней мере двух из интересующих нас сосудов[2], тем более, что на одном из них имеется согдийская надпись [3]. Была попытка оспорить этот факт и считать, что надпись сделана особым, близким к согдийскому, письмом, принятым в Бухарском оазисе. Однако В. А. Лившицу удалось успешно прочесть эту надпись по-согдийски. Уместно поставить вопрос о согдийском происхождении всех вообще сосудов этой формы.

Повидимому, правы Н. Н. Забелина и Л. И. Рempель, считающие согдийским блюдо с изображением всадника, охотящегося на льва и кабана[4] (рис. 7). Выдвинутая в свое время К. В. Тревер теория о парфянском и очень раннем происхождении этого блюда должна быть теперь оставлена. Блюдо это отно-

---

[1] См. Я. И. Смирнов. Ук. соч., табл. 80, 81, 86—89 и 288.

[2] А. Я. Борисов. Ук. соч., табл. VI и VII.

[3] М. М. Явич. Замечания о неисследованном среднеазиатском алфавите. ТОВЭ, IV, 1947, табл. I; см. там же, стр. 218, рис. 8.

[4] Изображение блюда издавалось неоднократно. Наиболее доступное воспроизведение см. И. Орбели и К. Тревер. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 3. См. Н. Н. Забелина и Л. И. Ремпель. Ук. соч.

сится ко времени не ранее VII в. и, бесспорно, имеет среднеазиатское, скорее всего — согдийское происхождение. В изображении стрелка́ на рассматриваемом блюде много общего с изображениями людей в живописи Пянджикента, особенно в третьей группе; однако есть в нем много своеобразного, еще лишний раз подтверждающего то положение, что в изобразительном искусстве Согда, да и всей Средней Азии в целом, на заре феодализма существовало много различных художественных школ, художественных направлений. Не имея возможности подробно останавливаться на анализе этого памятника, сошлюсь на убедительную его характеристику, данную Н. Н. Забелиной и Л. И. Ремпелем в уже упоминавшейся работе. Стилистические связи с искусством Согда, в частности со всадником на щите с горы Муг и росписями Варахши[1], устанавливаемые этими авторами,— несомненны. Следует обратить внимание и на вооружение всадника, полностью совпадающее как по составу, так и по размещению на воине с принятым в Согде в VII в.

Среди «восточного серебра» имеются предметы, непосредственно примыкающие в стилистическом и, вероятно, в сюжетном отношении к третьей группе росписей Пянджикента. Мне хотелось бы остановить внимание исследователей на двух памятниках торевтики. Первый — блюдо с изображением поединка двух пеших воинов, найденное у сел. Кулагыш, б. Пермской губернии[2] (рис. 8); второй — блюдо с изображением царственного мужа в крылатой короне, сидящего, поджав ноги, на ковре и окруженного свитой и музыкантами[3] (рис. 9).

Сомнение в сасанидском происхождении первого блюда уже было выражено Н. Н. Забелиной и Л. И. Ремпелем[4]. Однако теперь можно рассмотреть этот памятник в свете новых данных и с полной ясностью доказать, что это — произведение согдийских художников конца VII в. Воины на разбираемом блюде одеты так же, как воины в пянджикентских росписях III, 6 и VI, 1 (см. табл. XXV, XXXV). Мало того, система передачи отдельных звеньев кольчуги совершенно одинакова на блюде и в росписях. Но самое важное — не совпадение отдельных реалий, а общность в приемах изображения человека. Во-первых, фигуры на блюде имеют те же пропорции, что и фигуры в третьей группе пянджикентской живописи (3 : 6 : 11); во-вторых, тип лица воинов на блюде

---

[1] Н. Н. Забелина и Л. И. Ремпель. Ук. соч., стр. 12 и сл. Справедливость требует отметить, что надпись на этом блюде выполнена буквами сасанидского письма. В предисловие Я. И. Смирнова к «Восточному серебру» вкралась ошибка. Имя «Фирузан» не встречается в надписи на этом блюде. Слово, которое К. Г. Залеман принял за «Фирузан», читается на двух блюдах: № 56 и 60. Уже пришло время серьезно заняться надписями на «восточном серебре».

[2] Я. И. Смирнов. Ук. соч., табл. XXIII, рис. 50.

[3] Там же, табл. XXXV. Этот персонаж в SPA почему-то отождествлен с Бахрамом Гуром. См. SPA, IV, табл. 208, *A*.

[4] Н. Н. Забелина и Л. И. Ремпель. Ук. соч., стр. 12.

совпадает с типом лица персонажей росписи помещения VI. Нужно, конечно, принять во внимание разницу материала (стенная живопись и резьба по металлу), однако внимательное рассмотрение показывает, что мы имеем здесь дело с одним и тем же типом лица: удлиненный овал, длинный прямой нос, маленький рот, миндалевидные глаза, небольшие, опущенные вниз усы, бритый



Рис. 9. Серебряное блюдо



Рис. 10. Серебряное блюдо

подбородок с оставленным под нижней губой клочком волос[1]. Таким образом, есть все основания считать это блюдо памятником согдийского искусства второй половины VII в.

Другое блюдо, несколько отличающееся от первого по технике выполнения, также заслуживает внимания[2]. В том, что это блюдо происходит из сасанидского Ирана, сомневался еще Я. И. Смирнов[3]. На блюде изображен князь, сидящий, скрестив ноги, на квадратном ковре. По сторонам его: в верхнем ярусе — двое слуг, в нижнем — два музыканта; внизу — два льва. Князь сидит в позе, характерной для ряда персонажей из росписи третьей группы. Левая рука его, слегка согнутая в локте, опирается на бедро. Двумя пальцами правой руки он держит перед грудью за поддон плоскую чашу. В точно такой же позе сидят

---

[1] К выводу о согдийском происхождении этого блюда пришли также А. М. Беленицкий и Б. Я. Ставиский. Головной убор этих воинов требует специального рассмотрения и, вероятно, связан с эфталитами. См. такой же головной убор на воине с глиняной пластинки, упомянутой выше (см. рис. 4).

[2] Я. И. Смирнов. Ук. соч., табл. XXXV, № 64.

[3] Там же, стр. 6 (предисловие).

некоторые фигуры в росписях из третьей группы (две фигуры в росписи I, 10; три фигуры в росписи VI, 1). Правда, пропорции несколько иные. Голова у фигуры на блюде несколько крупнее, чем у фигур из третьей группы пянджикентских росписей. Поразительно совпадение головного убора у царственного мужа с блюда и у двух персонажей росписи VI, 1. Это блюдо также следует отнести к искусству Согда VII в.[1]

Вероятно, согдийскими являются и некоторые другие предметы «восточного серебра», и мы вскоре сможем их выделить[2]. Быть может, скоро придется пересмотреть вопрос о группе памятников торевтики, выделенных в качестве хорезмийских. Знаменитое Аниковское блюдо со сценой осады крепости, конечно, имеет среднеазиатское происхождение. Но достаточно ли оснований для того, чтобы считать его хорезмийским? Вооружение, облик всадников точно совпадают с изображениями воинов на чисто согдийских памятниках (щит с горы Муг, росписи Пянджикента III, 6; VI, 1). Общий вид крепости, конечно, весьма напоминает крепости Хорезма, но раннесредневековые памятники Хорезма сохранились лучше других и поэтому первые ассоциации, естественно, возникают в связи с ними. Нам теперь хорошо известно, что подобные же раннесредневековые сооружения, с теми же архитектурными деталями, имелись в это время и в Согде, и в Усрушане, и в Чаче. Изображения на группе сосудов, выделенных С. П. Толстовым как хорезмийские[3] (рис. 11, 12), также имеют много общего с искусством Согда. Четверорукая богиня имеется в росписях Пянджикента, сидящие на троне в виде зверя персонажи дважды встречаются в тех же росписях, и, повидимому, тот же сюжет будет раскрыт в Варахше. Важно окончательно установить чтение надписей на чашах. Попытки, предпринятые в этом направлении С. П. Толстовым, еще не могут считаться окончательным решением[4].

Таким образом, мы видим, что благодаря открытию пянджикентских

---

[1] Потребует внимательного рассмотрения и блюдо, изданное в «Восточном серебре», табл. XXXIV, № 63 (рис. 10). Тот же тип лица, что и в росписях VI, 1, тот же головной убор, что и на блюде № 64, и тот же нимб вокруг головы имеется на фрагменте поливного сосуда, хранящегося в Самаркандском музее. См. прорисовку этого фрагмента: И. И. Забелина и Л. И. Ремиель. Ук. соч., рис. 9.

[2] В. А. Шишкин обратил внимание исследователей также на сосуды, изданные Я. И. Смирновым в «Восточном серебре», № 88, 91 и 134. Первые два сосуда, несомненно, заслуживают внимания в связи с этим вопросом. № 134, повидимому, привлечен без достаточных оснований.

[3] С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 192—194; Я. И. Смирнов. Ук. соч., № 42—47, 286.

[4] Потребует пересмотра и вопрос о сосуде с изображением свадьбы (Я. И. Смирнов. Ук. соч., № 67), датировка которого явно занижена К. В. Тревер. Целый ряд моментов в изображениях на этом блюде находит ближайшие параллели с росписями Пянджикента и Варахши. Однако в интерпретации этого сосуда есть свои трудности (обнаженные фигуры!). Надпись, вырезанная на внешней стенке сосуда до позолоты, конечно не может относиться по времени ранее VI в. н. э. Чтение надписи, предложенное Р. Гиршманом, не может считаться удовлетворительным.

росписей значительно обогатились наши представления не только о монументальной живописи Согда VII—VIII вв., но и обо всем раннесредневековом искусстве Согда в целом. Сейчас уже можно приступить к опыту создания общего очерка искусства Согда на первых этапах развития феодализма. Мы располагаем и памятниками архитектуры, достаточно сохранными, чтобы дать представление не только о строительных приемах и основных элементах конструкций, но и об эстетической ценности этой архитектуры. Мы располагаем монументальной скульптурой и живописью, настолько богатой, что можем даже



Рис. 11. Деталь серебряной чаши



Рис. 12. Деталь серебряной чаши

установить наличие отдельных художественных направлений и школ. Мы, наконец, располагаем большим количеством изделий мелкой пластики, торевтики и т. д., что позволяет нам составить достаточно яркое представление о согдийском искусстве накануне арабского завоевания.

Открытия последних лет позволяют нам также понять взаимоотношения между отдельными районами Средней Азии в области искусства. Ближайшим к Согду районом, тесно связанным с ним на протяжении веков, но все же имеющим свою специфику, является Бухарский оазис. Исследования ряда сторон культуры этого оазиса (письменность, искусство, ремесло) показывают, что он вместе с самаркандским Согдом составлял одну культурную область.

В Бухарском оазисе впервые обнаружены значительные фрагменты монументальных росписей, а также штуковые рельефы высокого художественного достоинства. Выше (стр. 94) уже упоминался основной состав находок на городище Варахша, сделанных В. А. Шишкиным начиная с 1938 г.

Когда исследователь Варахши В. А. Шишкин приступал к изучению бухарской живописи и скульптуры, он не имел для сравнения ни хорезмской живописи, открытой уже после Отечественной войны С. П. Толстовым, ни согдийской,

кроме находки В. Л. Вяткина на Афрасиабе и росписи на щите с горы Муг. Поэтому В. А. Шишкин был принужден обращаться за сравнениями в более удаленные области: в Афганистан и Восточный Туркестан для живописи и в Иран для скульптуры. Это привело исследователя к некоторым выводам, которые теперь, благодаря находкам живописи в Хорезме и Согде, могут быть значительно уточнены. К сожалению, до сих пор изданы далеко не все росписи,



Рис. 13. Схема росписи «зала слонов». Варахша

открытые В. А. Шишкиным в Варахше, что, естественно, затрудняет сопоставление их с росписями Пянджикента. Изданы в основном фрагменты росписей «зала слонов», да и то не все (рис. 13). Из второго зала, «зала грифона», изданы лишь прорисовки отдельных фрагментов [1] (рис. 14, 15). Наиболее важные куски живописи из этого зала (скачущие воины, большая фигура сидящего вельможи с чашей в руках) до сих пор остаются недоступными.

Характер росписей «зала слонов» и «зала грифона» несколько различен, но прав В. А. Шишкин, когда он не находит существенной разницы между этими произведениями. Росписи «зала слонов» выявились теперь с достаточной определенностью, росписи «зала грифона» — еще нет. Поэтому В. А. Шишкину придется, вероятно, отказаться от некоторых соображений, высказанных им в статье 1948 года, относительно большей плоскости и декоративности живописи «зала грифона» по сравнению с росписями «зала слонов». Эти суждения высказаны на основании изучения очень небольших фрагментов, к тому же

---

[1] См. В. А. Шишкин. Археологические работы 1947 года на городище Варахша, рис. 1 и 2.

изображающих, повидимому, декоративное убранство интерьера (ткани, мебель), а не живые существа.

Каково же соотношение между росписями Варахши и росписями Пянджикента? Как уже говорилось выше, за последние годы наметилась тенденция пересмотреть датировку росписей Варахши в сторону ее приближения к нашему

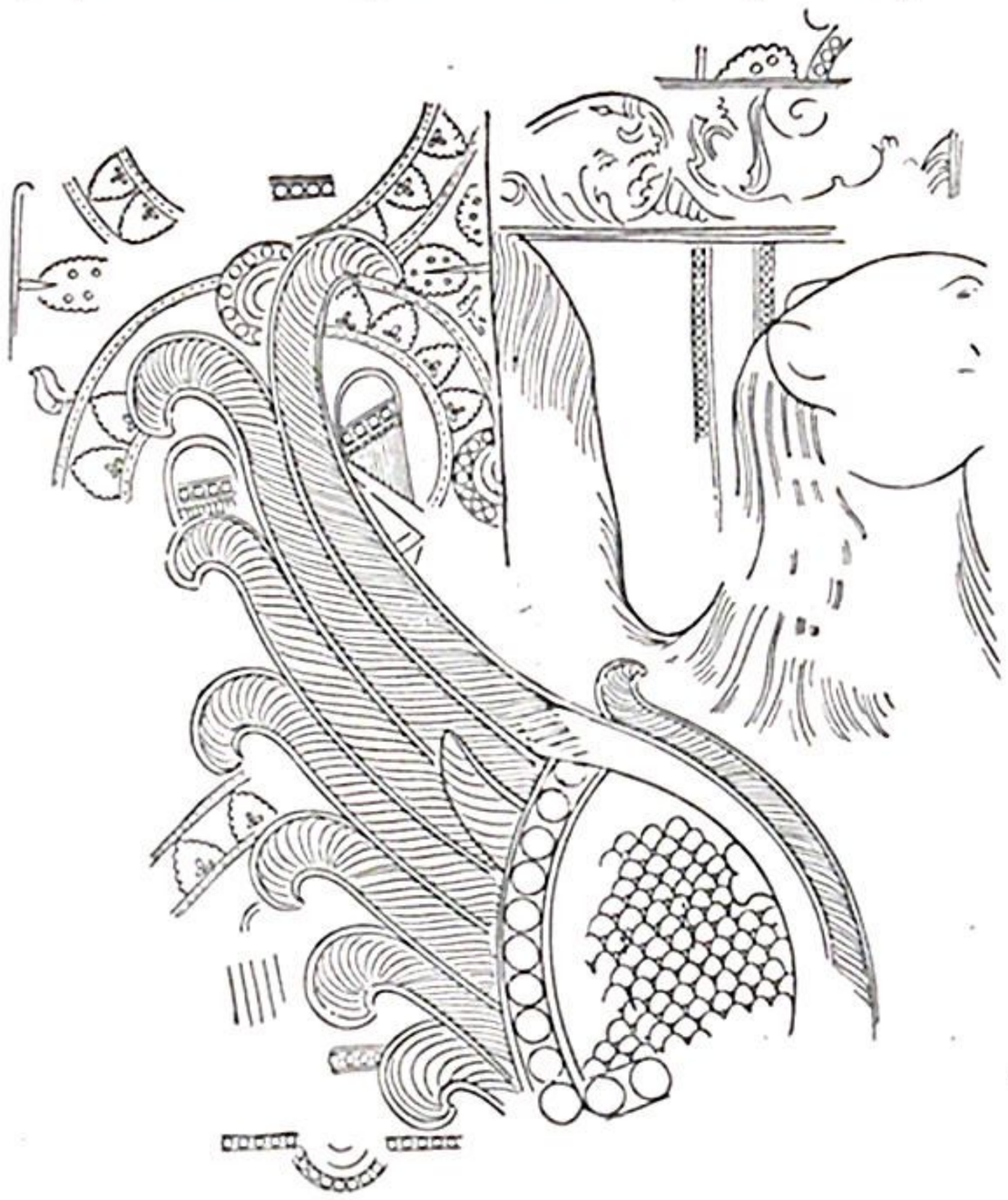


Рис. 14. Прорисовка детали росписи «зала грифона». Варахша

времени[1]. На первых порах В. А. Шишкин склонен был сближать росписи «зала слонов» с росписями Мирана[2]. Однако уже тогда исследователю было ясно, что росписи Мирана старше открытых им росписей Варахши. Все же он считал, что найденные им памятники относятся к III—IV вв.

Последующие работы на Варахше показали, что эта датировка безусловно занижена. Предлагавшиеся позднее датировки (V и V—VI вв.) не были достаточно обоснованы. В росписях «зала слонов», несмотря на все их отличие от росписей Пянджикента, есть много деталей, указывающих на несомненную связь между этими двумя памятниками. Длинные прямые мечи, орнамент на

---

[1] Исключение составляет позиция Г. А. Пугаченковой.

[2] A. Stein. Serindia, т. IV; особенно грифон из Мирана — там же, т. I, рис. 133.

чепраке одного из слонов, совпадающий с орнаментом чепрака в верхнем ярусе росписи III, 7 Пянджикента, наличие стремени с проушиной — все это заставляет настороженно отнестись к ранней датировке росписей Варахши. Еще больше общего с росписями Пянджикента окажется в росписях «зала грифона», когда они будут окончательно раскрыты и обработаны. Так, может быть отмечено и композиционное сходство с некоторыми росписями Пянджикента, наличие трона в виде зверя («желтый грифон»), поза сидящего человека с чашей и изображения воинов, весьма близкие воинам росписей III, 6 и VI, 1 Пянджикента, а также воинам на блюде из сел. Кулагыш. Некоторые детали роднят росписи «зала грифона» с другими памятниками искусства Согда VII—VIII вв. Упомяну о наличии там кариатиды, сходной с кариатидами на фрагментах бия-найманских оссуариев и на кувшине из сел. Слудка[1].

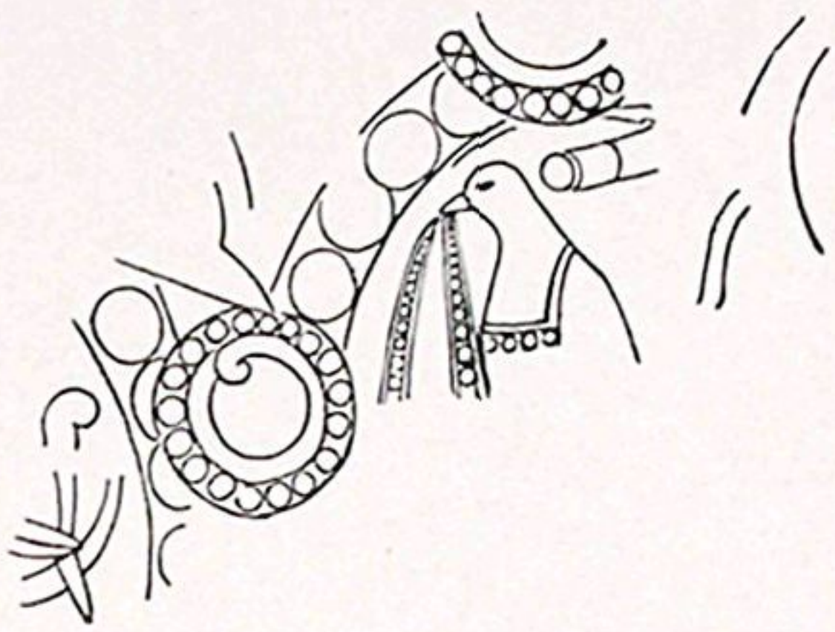


Рис. 15. Прорисовка детали росписи «зала грифона». Варахша

Росписи «зала грифона» по своему стилю также чрезвычайно близки росписям третьей группы Пянджикента. Росписи «зала слонов» в деталях, в технике живописи также могут быть связаны с третьей группой живописи Пянджикента, но изображения людей сильно отличаются. Различия заключаются не только во внешних признаках, например в одежде, но и в трактовке человеческой фигуры, в позах, в характере лица. Здесь, несомненно, улавливается связь с индийским, но не специфически буддийским искусством, в частности с некоторыми росписями Аджанты VII в.[2] Что это связь не непосредственная, а осуществляющаяся через какие-то промежуточные звенья, говорит хотя бы трактовка слонов, далекая от реализма и исключающая возможность предположить наблюдение этих животных художником. Причины различия росписей «зала слонов» и «зала грифона» Варахши еще не ясны. Следует принять во внимание соображения, высказанные В. А. Шишкиным о различном функциональном назначении этих залов[3].

Если ко всему вышесказанному прибавить еще и соображения общестилистического порядка: плоскостность всей живописи Варахши, большую каноничность, геральдическую композицию, строгий ритм, основанный

---

[1] А. Я. Борисов. Ук. соч., табл. II и VIII.

[2] I. Griffiths. The Paintings in the Buddhist Cave-temples of Ajanta, т. I—II. London, 1896—1897.

[3] В. А. Шишкин. Археологические работы 1947 года на городище Варахша, стр. 66.

на повторяемости элементов композиции (шествие животных, группы из слонов и двух хищников), то мы должны будем признать, что живопись Варахши относится ко времени не ранее VII в. и, скорее всего, ко второй его половине.

Росписи Варахши одновременны с росписями третьей группы Пянджикента. Росписи первой и второй групп типологически, а вероятно, и фактически древнее росписей Варахши.

Таким образом, не прав и А. Ю. Якубовский, объединяя живопись Топрак-Калы и Варахши и противопоставляя их росписям Пянджикента[1]. Наоборот, росписи Варахши должны быть объединены в одну группу с росписями Пянджикента, так как и те и другие относятся к раннему средневековью и противопоставлены росписям Топрак-Калы, относящимся еще к античной эпохе.

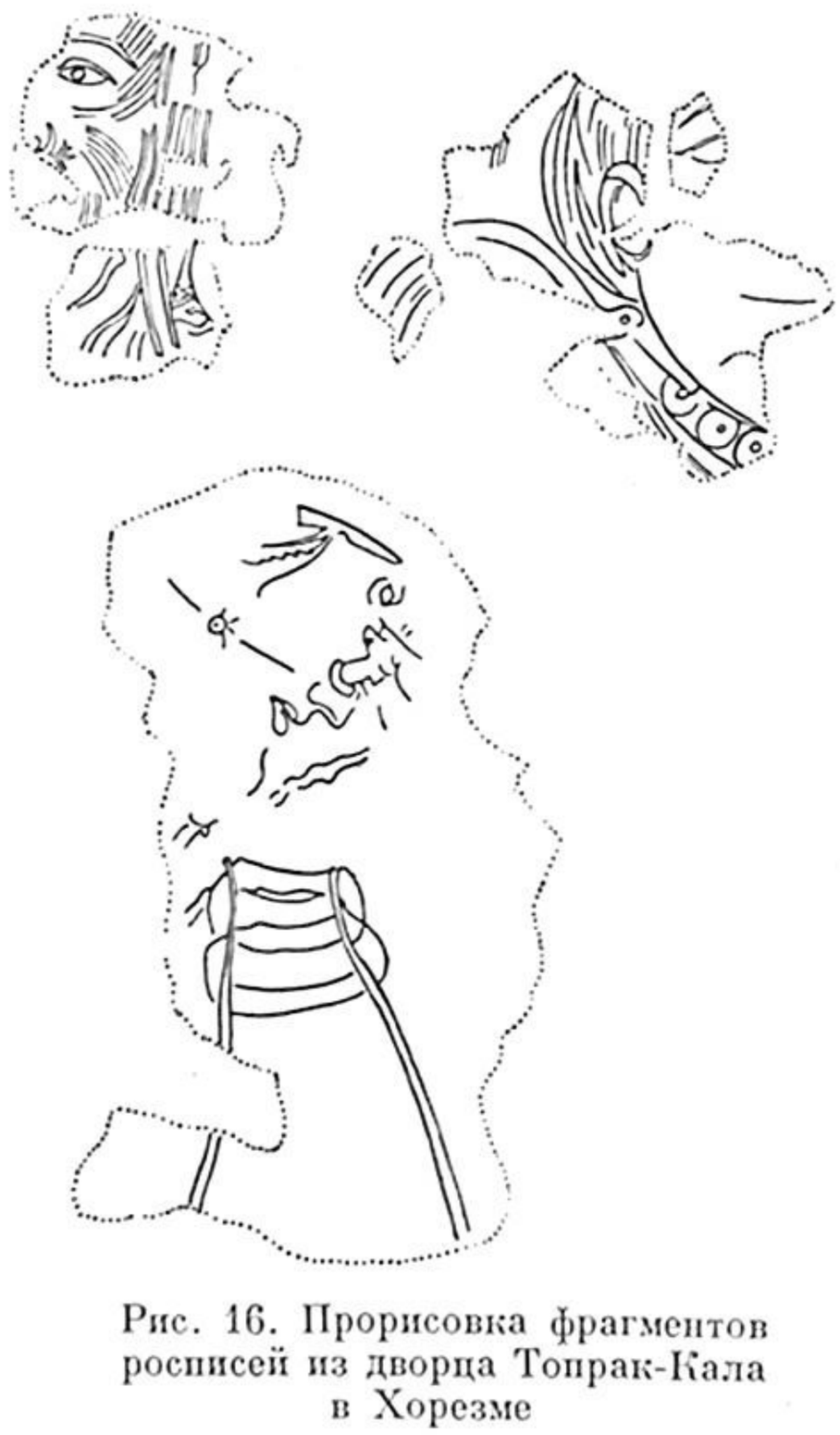


Рис. 16. Прорисовка фрагментов росписей из дворца Топрак-Кала в Хорезме

Как и другие области культуры, искусство Бухарского оазиса оказывается близким искусству Согда и может быть объединено с ним в одну общую группу. Искусство Бухарского оазиса представляет собою отрасль искусства согдийского.

За пределами долины Зеравшана, где пока найдены наиболее многочисленные памятники живописи, мы располагаем лишь небольшой группой фрагментов буддийской живописи с Семиреченских городищ, плохо сохранившейся живописью Термеза и росписями Топрак-Калы. Росписи Семиреченских городищ, все более поздние, чем росписи Пянджикента и Варахши, относятся, несомненно, к синьцзянскому кругу живописи и должны быть рассматриваемы в этой связи. Живопись Термеза сохранилась настолько плохо, что мы можем только констатировать ее наличие. Росписи Топрак-Калы, в сочетании с великолепной глиняной скульптурой, дают богатый материал для суждения о более раннем этапе развития искусства Средней Азии, чем представленный росписями Пянджикента и Варахши. К сожалению, росписи Топрак-Калы настолько плохо сохранились, что по уцелевшим неболь-

[1] А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской экспедиции 1948—1949 гг., стр. 477.

шим фрагментам нет возможности судить о ранней хорезмийской живописи в целом, в частности о композиционных приемах и сюжетах. Все же даже этих незначительных обломков некогда величественного целого достаточно, чтобы, привлекая замечательную хорезмийскую глиняную скульптуру, дать общее представление о характере изобразительного искусства Хорезма, а может быть и всей Средней Азии в конце рабовладельческой эпохи.

Прежде всего следует подчеркнуть как явление, характерное и для последующих периодов, синтетичность искусства древнего Хорезма, уже отмечавшуюся рядом исследователей. Но если основные принципы декоративного убранства интерьеров в Топрак-Кале, Пянджикенте и Варахше одинаковы, то характер скульптуры и живописи совершенно разный. Скульптура древнего Хорезма гораздо реалистичнее скульптуры Средней Азии последующих периодов. Анатомически правильное построение человеческой фигуры, свобода и непринужденность движений, великолепное умение показать тело под складками одежды, выразительность лиц — вот что характеризует скульптуру Топрак-Калы. Разумеется, и в этой скульптуре мы можем заметить наличие определенных традиций, излюбленных приемов, но художник был значительно меньше связан каноном, чем в последующие периоды. Живопись сохранилась хуже скульптуры, но те же тенденции можно отметить и в ней.

Остановлюсь особо на фрагментах, воспроизведенных на рис. 16. На этих обломках сохранились части человеческих лиц. Для них характерны разнообразные повороты, передача объема цветом и поразительное умение выразить скупыми средствами человеческие эмоции. Отметим также изображение

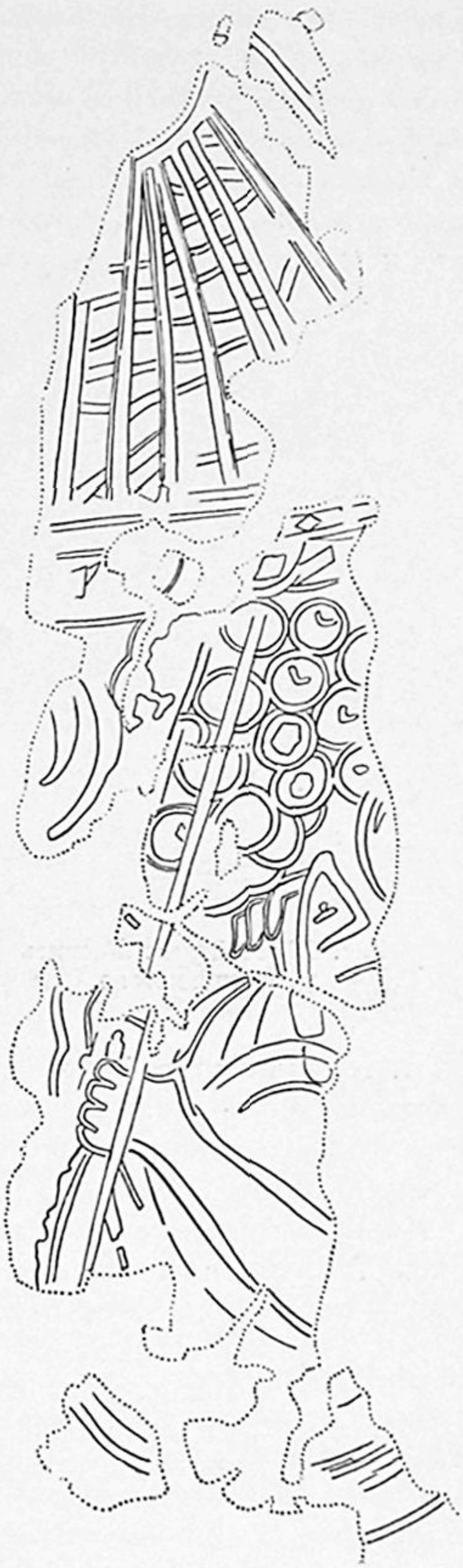


Рис. 17. Прорисовка росписи «Сборщица плодов» из дворца Топрак-Кала в Хорезме

человеческого лица анфас, сложный поворот головы. Эти свободные приемы передачи жизненно правдивых положений человеческой фигуры в пространстве сменяются позднее скованной каноничностью, когда поза изображаемого человека строго предопределена незыблемыми правилами, когда само количество этих поз становится ограниченным, когда поворот лица обычно дается в три четверти вправо или влево, очень редко в профиль и никогда не повернуто прямо на зрителя, когда полностью отсутствуют сложные повороты и раккурсы головы, когда исчезает лепка объема цветом и светом, когда вся живопись становится плоскостной и условной. В более позднее время становятся невозможными такие живописные вещи, как «Сборщица плодов»[1] (рис. 17). Разумеется, целый ряд особенностей живописи Топрак-Калы специфически хорезмийский. Да и в самом городище Топрак-Кала живопись отнюдь не однородна. Росписи выполнены разными художниками, принадлежащими к различным направлениям, к различным школам. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить графическую, утонченную «Горюющую девушку»[2] с сочной и живописной «Сборщицей плодов»[3].



Рис. 18. Майтрея. Роспись в Фундукистане

Однако многое в росписях Топрак-Калы следует объяснять не хорезмийской спецификой или принадлежностью художника к той или другой школе, а особенностями эпохи. Росписи Топрак-Калы — образцы искусства эпохи рабовладельческого строя, правда, уже последнего периода его существования, но все же с присущими искусству этой эпохи своеобразным реализмом и относительной свободой в трактовке сюжетов и вообще форм.

Но, несмотря на все отличия от живописи Пянджикента и Варахши, живопись Топрак-Калы имеет с более поздними росписями Средней Азии ряд общих черт. Это касается некоторых приемов письма, техники живописи, некоторых орнаментальных мотивов. Возможно, сохранись живопись Топрак-Калы лучше, мы нашли бы некоторые черты сходства и в трактовке сюжетов и образов, и в реалиях. Такие черты сходства объяснялись бы родственностью народов, создававших это искусство, общностью элементов культуры, общ-

---

[1] С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации, рис. 48.
[2] Там же, рис. 51, *в*.
[3] Там же, рис. 48.

постью исторических судеб. В этом смысле, при рассмотрении изобразительного искусства Согда, росписи и скульптуры Топрак-Калы помогают нам восстановить облик и характер пока неизвестного нам монументального искусства Согда рабовладельческой эпохи. Оно принципиально не должно было отличаться от искусства Хорезма того же времени.



Рис. 19. Солнечное и лунное божества.
Роспись в Фундукистане

Таким образом, место росписей Пянджикента среди произведений среднеазиатского изобразительного искусства позднерабовладельческой и раннефеодальной эпох становится более или менее ясным в результате привлечения среднеазиатского сравнительного материала. Несомненно, следует привлечь и материалы из зарубежной Средней Азии, из Афганистана и Синьцзяна, чтобы определить положение пянджикентских росписей и на более широком фоне. Причем и здесь сравнительный материал следует, как это делалось выше, привлекать не только для объяснения ряда черт пянджикентских росписей, но и для объяснения, при помощи пянджикентских росписей, некоторых черт самого этого сравнительного материала, памятников искусства других районов Азии.

Сравнивая росписи Бамиана, Духтар-и Нушрван и Фундукистана с памятниками Пянджикента, жалеешь об отсутствии у нас еще одного звена — живописи Северной Бактрии. Правда, наличие у нас пусть малочисленных, но прекрасных и выразительных памятников скульптуры из этого района, а также твердая уверенность в существовании в Северной Бактрии живописи помогают отчасти разобраться в этом сложном вопросе. В искусстве этого периода в Южной Бактрии и западной Гандхаре (территория современного Северного и



Рис. 20. Часть росписи «пещеры Майа» в Кызыле (близ Кучи)

Восточного Афганистана) мы можем проследить и отголоски старого гандхарского искусства, и сильную струю индийских влияний, идущих с буддизмом, и, пусть менее значительное, но все же заметное влияние сасанидского Ирана, чье многовековое соседство, чьи набеги и захваты областей к югу от Аму-Дарьи, чья торговая, политическая и культурная экспансия, несомненно, оказали воздействие на культуру областей по обе стороны Гиндукуша. Но основное, местное направление в живописи Южной Бактрии этого периода, которое можно связать с искусством Согда, а может быть и Хорезма, представлено росписями Фундукистана. Правда, и там есть окрашенное буддизмом

направление, связанное с индийским искусством («Майтрея» Кабульского музея из Фундукистана[1], рис. 18), но решающей, повидимому, является роспись, изображающая солнечное и лунное божества[2] (рис. 19). Прав, конечно, Акэн, датировавший эту роспись VII в. Теперь, когда мы располагаем варахшскими и пянджикентскими материалами, датировка фундукистанской росписи с двумя божествами уже не представляет затруднений. Многие черты роднят ее с росписями Варахши и Пянджикента. Фронтально поставленные фигуры, напоминающие фигуры стражей (Пянджикент, II, Д и II, Е), целый ряд реалий: кафтан и головной убор лунного божества, кольчуга и панцырь божества солнечного, длинные прямые мечи,— может быть связан с росписями Пянджикента.

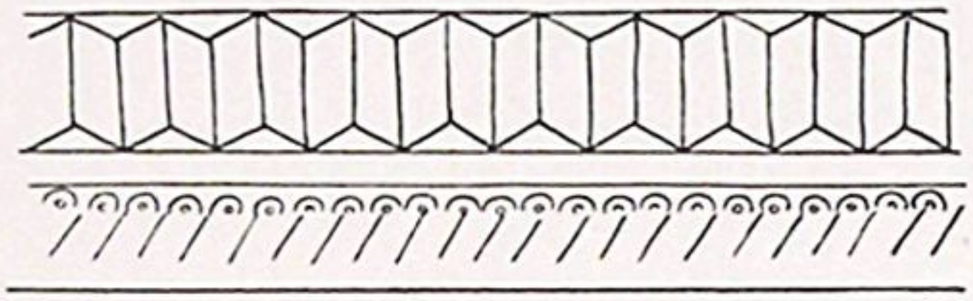


Рис. 21. Прорисовка орнамента



Рис. 22. Прорисовка орнамента

Есть много общего и в элементах орнамента: четырехлепестковые розетки солнечного божества и т. д. Весь плоскостной, условный характер живописи свидетельствует, что этот памятник одновременен росписям Пянджикента и Варахши.

В росписях и скульптуре Бамиана, Какрака, Тепе-Маренджана, Духтар-и Нушрван есть отдельные черты, сближающие их со скульптурой и живописью Согда и Хорезма, заставляющие включить и Северный Афганистан в ту же культурную область; есть в них и очень много привнесенного, идущего как с запада (сасанидский Иран), так и с юго-востока (Индия). В этом отношении искусство Согда и Хорезма дает значительно более самобытные, чистые формы.

Открытие советскими исследователями росписей Согда, Бухары и Хорезма позволяет увидеть в новом свете и богатые росписи Синьцзяна. Выше отмечалось, что Синьцзян никогда не был важным культурным центром Азии. Небольшие оазисы, окружающие ожерельем бесплодную пустыню Такламакан, лежали на великих путях, соединявших Китай с Индией и Средней Азией. Поэтому естественно, что в искусстве этого района так сильны влияния Китая Тибета и Индии. Исследователи искали в искусстве Синьцзяна и сасанидские элементы, но теперь нам стало ясно, что все те черты, которые обычно

[1] J. Hackin. Les travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan, табл. VII, рис. 22.

[2] Там же, рис. 23.

считались «иранскими», являются элементами среднеазиатскими, точнее — согдийскими.

Известно, какую роль в истории культурной жизни Семиречья и Синьцзяна сыграла согдийская колонизация, начавшаяся, вероятно, около III в. н. э. и особенно интенсивно проходившая в VI—VIII вв. Городская жизнь, торговля, ремесло Синьцзяна были в это время почти целиком согдийскими. Поэтому и в искусстве Синьцзяна согдийское влияние исключительно велико,



Рис. 23. Часть росписи «пещеры меченосцев» в Кызыле

особенно в оазисах, расположенных ближе к Средней Азии. Согдийская струя в искусстве Синьцзяна особенно заметна в светских элементах росписей и скульптуры. Фигуры ктиторов, свита буддийских божеств, второстепенные персонажи буддийского пантеона — вот где мы можем проследить согдийское влияние. Оно сказывается и в облике изображаемых, и в их одежде, в реалиях, их окружающих, в оружии, предметах утвари. Много общего с согдийским искусством и в орнаменте[1] (рис. 21, 22).

[1] A. Grünwedel. Alt-Kutscha, рис. 32, 72, 84. Особенно рис. 32, где изображен орнамент, почти точно совпадающий с пянджикентским орнаментом из здания II (табл. XVIII).

Особенно много согдийских элементов в росписях Кучи, прежде всего в пещерах Кызыла. В этих пещерах имеются росписи, относящиеся, повидимому, к сравнительно раннему времени. Они наиболее близки к пянджикентским

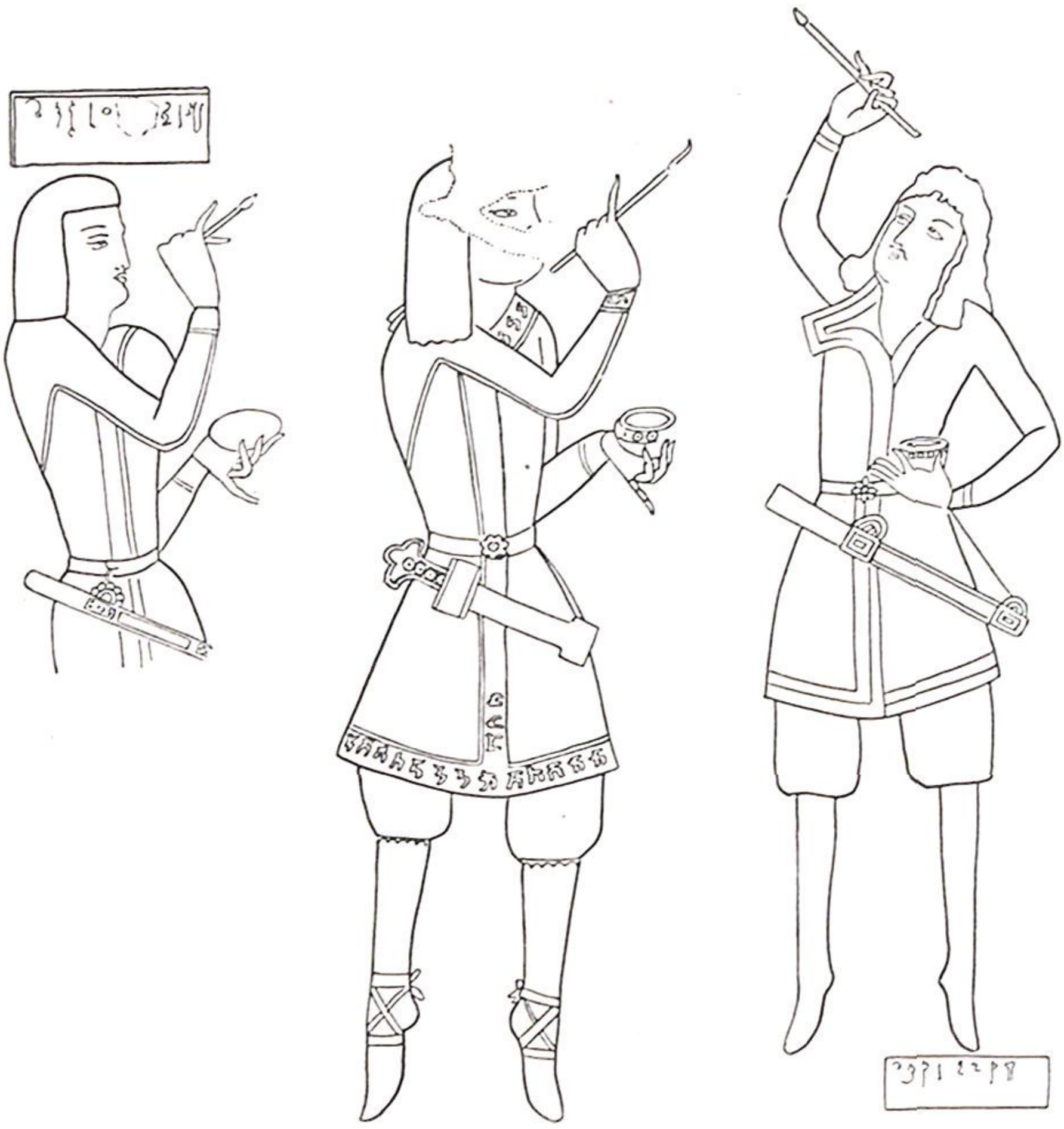


Рис. 24. Фигуры из росписи «пещеры художников» в Кызыле

росписям первой группы. Фигуры ктиторов из «пещеры меченосцев»[1] весьма напоминают по своему облику стражей из объекта II Пянджикента (табл. XII).

[1] A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittelasiens, рис. 8; A. Grünwedel. Alt-Kutscha, рис. 11, 12.

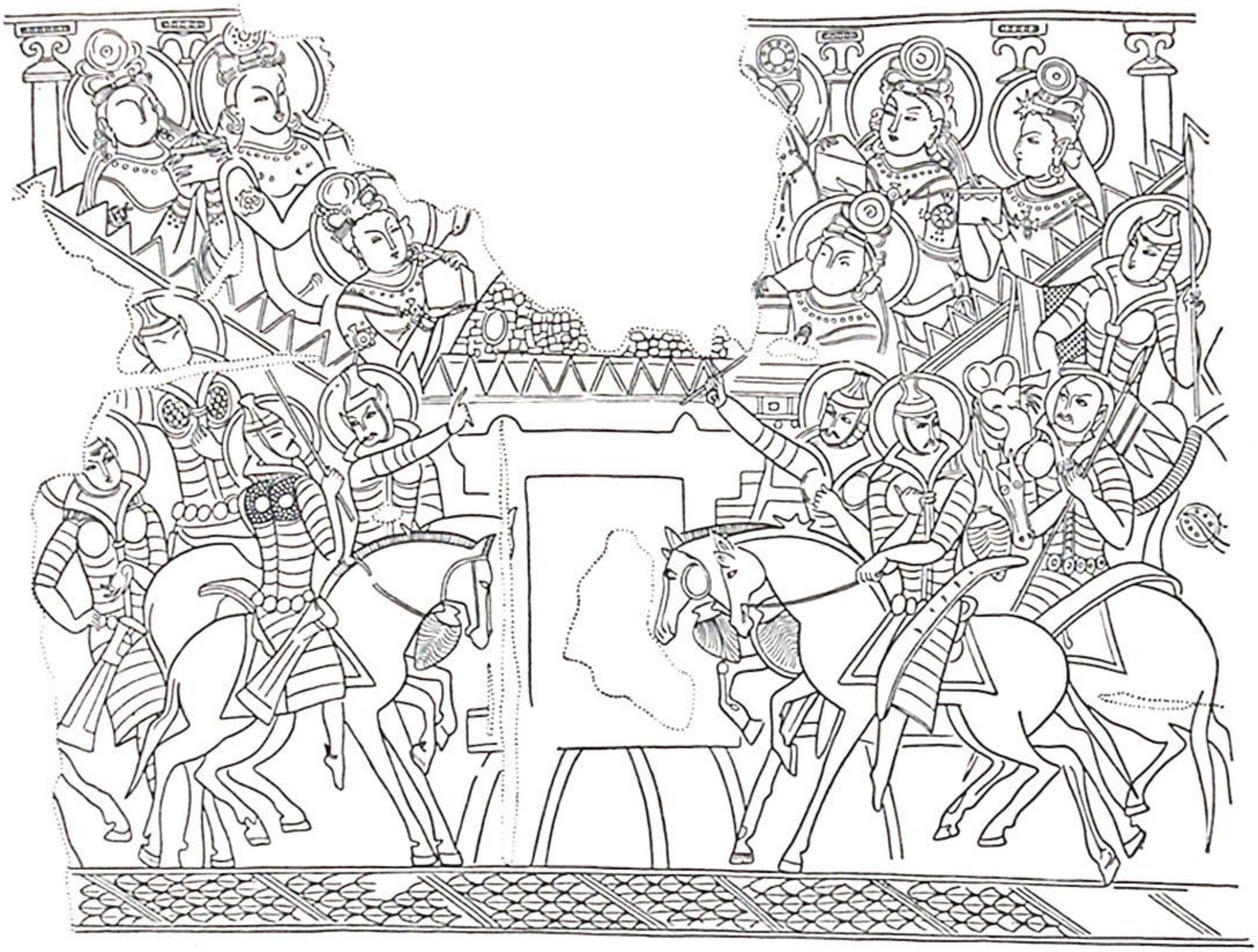


Рис. 25. Часть росписи «пещеры Майа» в Кызыле

К этому же кругу следует отнести и росписи «пещеры художника»[1] и всадников из «пещеры Майа»[2] (рис. 20, 23—25). Отметим, что всадники эти имеют еще архаическую посадку — без стремян, со ступней, вытянутой вниз. Не только позы и манера изображения, но и многие реалии свидетельствуют о согдийском происхождении этих образов. Прежде всего нужно отметить предметы вооружения: длинные мечи и короткие прямые кинжалы, налучи и колчаны, пластинчатые панцыри и кольчуги, шлемы[3], кафтаны, обувь и т. д.

---

[1] A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst -und Kulturgeschichte Mittelasiens, рис. 4, 5, 6, 7. Обратить внимание на прически.

[2] A. Grünwedel. Alt-Kutscha, табл. XLVI — XLIX. См. также фигуру «царя» из той же пещеры (A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens, рис. 20).

[3] Предметы вооружения в росписях Кызыла особенно хорошо видны на изображениях тех же всадников из «пещеры Майа».

Очень близки к согдийским и образы пещер в Кумтуре, в том же оазисе Куча, особенно пещеры № 19[1]. В этой пещере, между прочим, имеются изображения всадников на слонах, датируемые Лекоком VIII—IX вв.; эти изображения, несомненно, следует привлечь при изучении росписи «зала слонов» в Варахше[2] (рис. 27).

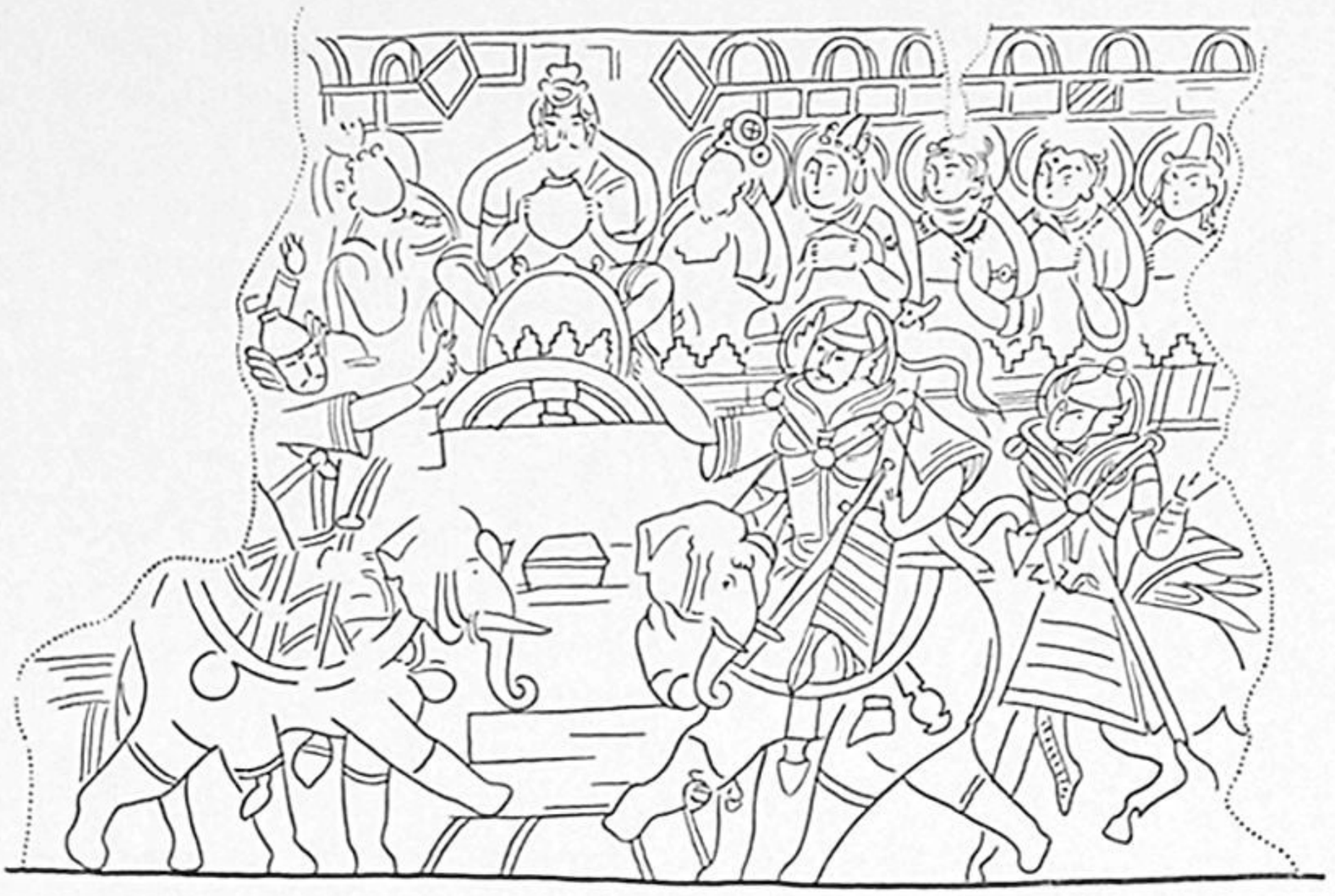


Рис. 26. Часть росписи «пещеры с камином» в Кызыле

В Карашарском оазисе мы найдем также немало согдийских черт в росписях и скульптуре. Особенно показательны небольшие раскрашенные глиняные статуэтки воинов «шакья» и росписи «пещеры с городом» из Шорчука (Шикшина)[3] (рис. 28).

Даже в расположенном дальше на восток Турфанском оазисе, где известные нам памятники к тому же относятся, повидимому, к более позднему времени,

---

[1] A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittelasiens, рис. 86 и др.

[2] Там же, рис. 104; см. там же всадники на слонах из «пещеры с камином», рис. 53 (наш рис. 26). Обратить внимание на шлемы с «крыльями», очень напоминающие шлемы на серебряном блюде из дер. Кулагыш. Такие шлемы вообще часто встречаются на росписях Синьцзяна.

[3] Особую роль в изучении искусства Шикшина сыграла Русская Туркестанская экспедиция С. Ф. Ольденбурга, 1909—1910 гг. Исключительно богатый материал по Карашарскому оазису хранится в Эрмитаже. См. С. Ф. Ольденбург. Русская Туркестанская экспедиция 1909—1910 гг. Некоторые важные для нашей темы изображения см. A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens, рис. 64—67. Особенно поразительно сходство фигурок воинов на рис. 64 и 67 с изображениями воинов на блюде из сел. Кулагыш (ср. рис. 8 и 29).

можно проследить согдийское воздействие[1]. Следует обратить особенное внимание на остатки манихейской живописи, особенно миниатюрной, обнаруженной в Турфанском оазисе, так как в настоящее время можно считать бесспорным, во-первых, согдийское посредничество при передаче манихейства в Центральную Азию и, во-вторых, огромную роль манихеев в передаче живописных традиций[2]. Достаточно вспомнить, какое значение придает средневековая восточная литературная традиция художникам-манихеям и сколь велика была роль изобразительного искусства в манихейской пропаганде[3].



Рис. 27. Часть росписи «пещеры № 19» в Кумтуре

В связи с этим встает и еще один вопрос, поднятый А. Ю. Якубовским[4],— вопрос о роли раннесредневекового искусства Средней Азии в создании средневековой миниатюрной живописи, происхождение которой до сих пор относилось к Ирану.

Томас Арнольд в своей работе, посвященной пережиткам сасанидского и манихейского искусства в персидской живописи, затронул вопросы происхождения персидской миниатюры[5]. Весь ход аргументации Арнольда построен на чисто формальных моментах и не проникает вглубь явлений. Однако он должен признать, что одним из важнейших компонентов в сложении средневековой миниатюрной живописи являлось, по его терминологии, «манихейское», т. е. среднеазиатское, искусство[6].

Мы располагаем сейчас гораздо бо́льшим количеством фактических дан-

[1] Это воздействие можно порой проследить и в других районах Синьцзяна. Приводим здесь живописное изображение на дощечке четверорукого божества, опубликованное: A. S t e i n. Ancient Khotan, т. II. Oxford, 1907, табл. LXI, где прослеживаются несомненные, глубокие черты сходства с пянджикентскими росписями третьей группы (рис. 30). Согдийское влияние в искусстве и культуре может быть прослежено вплоть до Дунхуана.

[2] A. von L e C o q. Chotscho, особенно табл. 1, 4 и др.

[3] Эта большая особая тема требует специального исследования, которое может быть весьма плодотворным. Некоторые аспекты этой темы затронуты А. М. Беленицким в его статье, помещенной в настоящем сборнике.

[4] А. Ю. Я к у б о в с к и й. Живопись древнего Пянджикента, стр. 414.

[5] T. W. A r n o l d. Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting. Oxford, 1924. Интересно, что разбирая «сасанидские» корни персидской миниатюры, Арнольд привлекает такие памятники, которые в данной работе привлечены как аналогии к пянджикентской живописи (ср. табл. 4 и 5 в его книге).

[6] Особенно в ук. соч., стр. 23.

ных и неизмеримо лучше вооружены теоретически, чем Арнольд, и должны заново поднять эту важную проблему истории средневекового искусства Азии. В настоящей работе, посвященной в основном живописи Пянджикента как памятнику искусства и ее месту среди других памятников монументальной живописи Средней Азии и соседних стран, нет возможности поднимать этот вопрос во всей его широте. Скажем, однако, в заключение несколько слов о значении пянджикентских росписей для решения и этой проблемы.

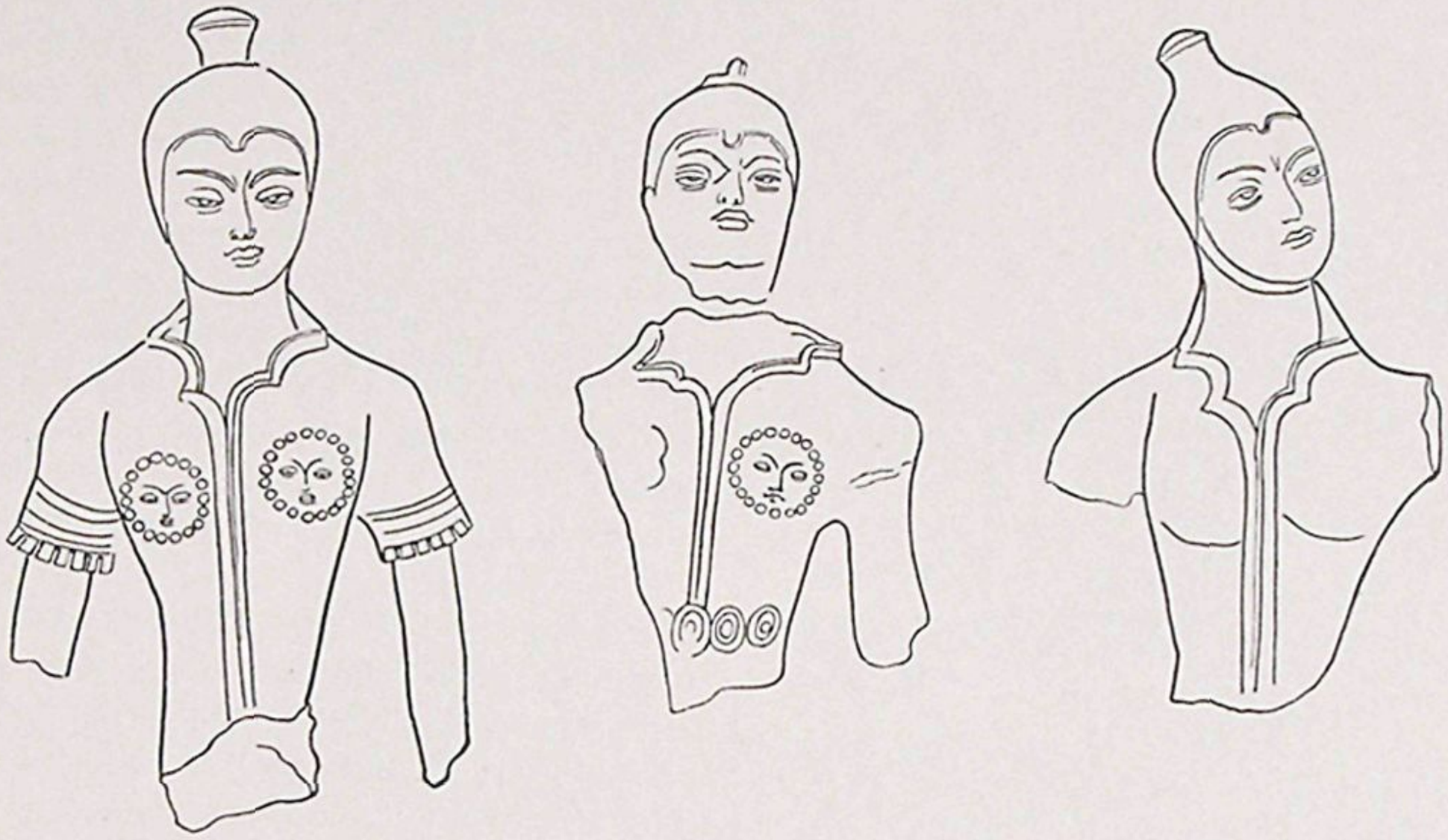


Рис. 28. Скульптурные изображения воинов «шакья» в Кызыле

Наши знания в области изобразительного искусства народов Средней Азии в древности и раннем средневековье еще совершенно не достаточны, но они уже ощутимы и будут расширяться с каждым годом. Уже сейчас мы можем утверждать, что у всех древних народов Средней Азии было богатое самобытное изобразительное искусство, существовали свои художественные традиции, направления, школы.

Арабское завоевание сильно поколебало художественные традиции среднеазиатских народов, в частности согдийцев, но не смогло полностью уничтожить их. Во-первых, они, в трансформированном виде, продолжали существовать за пределами арабских владений, в частности в Синьцзяне, о чем нам говорят росписи и скульптуры Турфанского оазиса, относящиеся к VIII — X вв. Во-вторых, и в самой Средней Азии, в Мавераннахре и Восточном Хорасане, продолжало развиваться изобразительное искусство, и не только миниатюрная

живопись, но и монументальная живопись и монументальная скульптура. Думается, что развитие антиарабских движений VIII—IX вв. и создание саманидского государства очень способствовали сохранению местных художественных традиций. Недаром в литературных памятниках XI—XII вв. неоднократны упоминания о монументальной живописи и скульптуре именно в Хорасане и Средней Азии[1].



Рис. 29. Фигурки воинов из Шорчука в Карашаре

Изобразительное искусство продолжало развиваться в Средней Азии, однако, разумеется, ислам сильно тормозил это развитие. Памятники монументального изобразительного искусства этих веков до нас не дошли, но мы знаем, что они были. Монгольское нашествие, имевшее самое пагубное влияние на культуру народов Средней Азии, нанесло сильный удар изобразительному искусству Средней Азии. Но и после падения монгольского владычества, при Тимуре и его потомках, изобразительное искусство продолжало существо-

[1] Ср. приведенные в начале данной статьи сведения о литературных свидетельствах о живописи и скульптуре.

вать. До нас дошли великолепные лицевые рукописи гератской школы, начиная с первых десятилетий XV в., до нас дошли кое-какие стенные росписи, правда, в большинстве своем декоративного характера, однако мы имеем письменные свидетельства о том, что распространение монументальной живописи было шире, чем можно предполагать по сохранившимся росписям.

Кроме гератской школы миниатюрной живописи, были и другие; так, за последние годы в литературе были сделаны попытки выделить самаркандскую, бухарскую и другие школы. Можно надеяться, что эта работа вскоре увенчается успехом.



Рис. 30. Изображение четверорукого божества

Известные нам среднеазиатские миниатюры XV—XVI вв. (главным образом гератские) позволяют утверждать, что они создавались на основе старой местной художественной традиции, некоторые этапы развития которой мы можем проследить (ранняя и поздняя гератская школа и т. д.). Большинство звеньев этой цепи, к сожалению, потеряно, и мало надежды на то, что они будут когда-нибудь найдены. Находки монументальной живописи III—VIII вв. позволяют нам приступить к восстановлению ранних этапов развития среднеазиатской художественной традиции. Это очень важно, так как недавно мы еще не могли с фактами в руках опровергнуть панираниствские построения буржуазных искусствоведов относительно происхождения восточной миниатюры; теперь же на примерах, взятых из пянджикентских росписей, мы можем указать на прямые аналогии средневековой миниатюры с некоторыми памятниками пянджикентской живописи и особенно с живописью нижнего яруса росписи III, 7.

Пянджикентские росписи — памятник того времени, когда в Средней Азии закладывались основы феодального мировоззрения, идеологической надстройки феодального общества. Закладывались основы и феодального искусства, которое в развитой уже форме знакомо нам по работам Бехзада и его блестящего окружения 80—90-х годов XV в. Правда, разрыв в семьсот лет очень велик и не позволяет нам проследить этап за этапом развитие изобразительного искусства Средней Азии, но все же мы можем наблюдать начало и конец этого процесса.

Нам нет никакой необходимости подражать буржуазной науке в ее стремлении распространить понятие «иранский» (читай «персидский») на широкие области культуры и искусства народов Азии и утверждать исключительность среднеазиатских художественных традиций. Разумеется, и персы, и другие народы Передней Азии имели свои художественные традиции и свое изобразительное искусство, каждый из народов Азии — большой или малый — сделал свой вклад в сокровищницу мирового искусства. Но научная справедливость требует отметить, что монументальная позднеантичная и раннесредневековая живопись в собственно Персии до сих пор не найдена, что у нас нет пока достаточно убедительных данных для того, чтобы говорить о сколько-нибудь значительном расцвете там монументальных росписей, хотя, правда, росписи на керамике свидетельствуют о продолжающейся художественной традиции и в Иране. А в Средней Азии, как мы теперь знаем, в раннем средневековье была прекрасная, своеобразная живопись, уходившая своими корнями в глубокую древность и бывшая родоначальником богатого и разнообразного среднеазиатского изобразительного искусства эпохи феодализма. Эта художественная традиция изжила себя только с застоем и гибелью феодализма как формации.

П. И. КОСТРОВ

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ И КОНСЕРВАЦИЯ РОСПИСЕЙ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

Большое историческое и художественное значение росписей древнего Пянджикента в настоящее время не подлежит сомнению. Однако то, что видели при вскрытии стен и что зафиксировали, с некоторыми элементами реконструкции, художники в своих зарисовках, далеко еще не раскрывает полной картины былого великолепия живописи. Мы открыли лишь ничтожную часть имевшихся в Пянджикенте росписей, но открытое находится в настолько разрушенном и загрязненном состоянии, что многое невозможно даже разобрать и понять, а тем более составить ясное представление о чисто художественных достоинствах росписей.

Вопрос о расчистке и закреплении этих рыхлых и непрочных фрагментов живописи, о снятии со стен и сохранении их для будущего возник с первого же года раскопок. Необходимость же максимального выявления сохранившейся живописи, всестороннего изучения, а отчасти расшифровки ее поставила задачу тщательного технологического исследования росписей и нахождения пути для возможно более полной реконструкции неясных фрагментов.

Вот эта работа, еще только начатая, а также краткое изложение метода примененных экспедицией консервационных и реставрационных работ и составляют содержание настоящей статьи.

I

Стенные росписи древнего Пянджикента представляют собою клеевую живопись, исполненную по штукатурке, нанесенной на кладку из сырцового кирпича. Материалом для штукатурки, как и для кирпича, служил лёсс — намывная или выветрившаяся тонкая порода средней жирности, по высыхании дающая достаточно твердую и плотную массу, без образования при этом трещин.

В штукатурке, для лучшей связи, к лёссу добавлялась мелко изрубленная солома. Штукатурка наносилась в два слоя: первый, толщиной 20—25 мм, выравнивающий неровности кладки, и второй — чистый слой, толщиной 4—5 мм, из более тонкого лёсса и мелкой соломы. Чистый слой иногда затирался сверху до полной гладкости одним лёссом без соломы. В первом слое довольно часто попадаются камни до 2—3 см в поперечнике.

В настоящее время солома почти не сохранилась и в толще лёсса образовались небольшие пустоты, точно передающие форму и строение растения. Лишь на обожженных участках изредка попадаются обуглившиеся зерна пшеницы, ячменя и более толстые части стеблей.

Благодаря однородности материала, легкой растворимости массы водой и достаточной жирности его везде наблюдается прочное сцепление слоев штукатурки друг с другом и с кладкой.

Живопись в большинстве раскопанных уже помещений дошла до нас в сильно разрушенном состоянии, что значительно затрудняет ее изучение. На сохранившихся фрагментах многие краски совершенно исчезли, от некоторых остались лишь следы, заметные только при большом увеличении. Все краски сильно загрязнены приставшим к ним лёссом из завала, что совершенно искажает некоторые, в особенности светлые желтоватые и розоватые тона. Вследствие указанных причин цветные зарисовки, сделанные Ю. П. Гремячинской и другими художниками на раскопках непосредственно после раскрытия и лишь предварительной расчистки росписей, передали все цвета в несколько искаженном, загрязненном виде. Некоторые же в то время и совсем невозможно было установить. Кроме того, большинство снятых уже со стен росписей далеко не прошло еще окончательной реставрационной обработки, дающей возможность более полного изучения их. Таким образом, наши современные представления об этой интереснейшей живописи носят в значительной степени общий и предварительный характер и должны в дальнейшем проверяться и уточняться. Но уже и сейчас ясно намечаются различные группы этой живописи, значительно разнящиеся между собой как по содержанию и стилю, так и по технике исполнения.

По окончательно подготовленной штукатурке живопись велась или непосредственно по лёссу, или по предварительно нанесенному белому грунту. Материалом для последнего служил гипс (ганч), с возможным добавлением каолина[1].

Связующим красок и грунта был какой-то растительный клей.

Красители, повидимому все местного происхождения, следующие:

белые: гипс — каолин;

---

[1] Химические анализы состава грунта, а также белой краски, сделанные В. Н. Кононовым, во многих случаях показали наличие глины.

черные: костные и растительные угли и сажа;

желтые и богатая гамма красных, от оранжевых до пурпурно-фиолетовых: натуральные земли, в основном железного происхождения, и сейчас в изобилии находимые в окрестных горах; пурпурно-красные, темные и насыщенные, представляют большой интерес, так как в настоящее время мы не располагаем такими оттенками естественных минеральных красок. Несколько позже, повидимому, появилась лимонно-желтая краска — аурипигмент (природный трехсернистый мышьяк);

коричневые: нескольких оттенков, прозрачные (типа марсов) и кроющие,— также железные;

синие: натуральный ультрамарин (лазурит) и в единичных случаях, вероятно, индиго[1].

Совершенно отсутствуют такие древние краски, как киноварь и морена (пурпур) и цельные зеленые краски. Вообще более или менее чистый зеленый цвет (мешаный) встретился лишь в одном случае на незначительных участках.

Повидимому, почти не употреблялись органические красители (кроме черных, индиго и, возможно, некоторых коричневых).

Все встречаемые краски, в большинстве очень интенсивные, вполне химически стойкие, цветопостоянные, прекрасно сохранили свои оттенки там, где они не подвергались механическим или внешним физическим воздействиям после разрушения зданий[2].

Измельчение пигментов достаточно тонкое, ровное, окрашенность частиц почти всегда вполне однородная.

На цветной таблице XL нами даны цвета всех основных пигментов и неразделимых смесей, встреченных при изучении большинства открытых росписей. Конечно, на отдельных росписях цвета́ пигментов несколько отличались от указанных в таблице образцов и по насыщенности, и по цветовому оттенку, однако таблица дает основную характеристику красок живописи Пянджикента. В дальнейшем изложении мы ссылаемся на номера цветов этой таблицы, причем буквами греческого алфавита (α, β, γ) обозначаем степень густоты тона в убывающем порядке.

Без грунта, непосредственно по лёссовой штукатурке, написаны все росписи главного зала и портика второго здания (табл. III).

Рассмотрим подробнее эти росписи.

Живопись на стене портика II, А изображает группу всадников, едущих вправо, с характерным жестом поднятого указательного пальца руки (табл. XVI).

---

[1] Химический анализ красок произведен В. Н. Кононовым и также носит пока еще предварительный характер.

[2] В отношении прочности некоторое исключение могут составлять менее стойкие аурипигмент и индиго.

Тщательное исследование центрального фрагмента росписи при увеличении от 40 до 68 раз дало возможность определить процесс создания ее и яснее представить былой вид росписи.

Раньше всего выявилось, что живопись во многих местах имеет несколько слоев, указывающих на какие-то переделки, повидимому, сохранявшие общую линейную композицию росписи, но значительно менявшие ее в цвете.

В нижнем слое большинство красок наложено густо и непрозрачно, что вызвано сравнительно темным цветом лёсса стены. Исключение составляют прозрачные коричневые, более темные, чем лёсс. В верхних слоях применялись и жидкие прописки, лежащие на более светлых нижних тонах.

Исследуя лицо левого всадника, мы обнаружили непосредственно на лёссе оранжево-желтую краску (19 *а*), проходящую по всему пространству над головами трех средних фигур.

Следующим слоем лежит более темный оранжево-красный (11 *в*), на котором сохранились остатки черного (3 *а*) контура. Этот же слой обнаружен и на лицах других фигур. Повидимому, это был цвет тела первоначального изображения.

Через какое-то время лица были полностью переписаны холодно-розовой мешаной краской (красная 12 и белая 2) в несколько слоев: первый — сплошной очень толстый, сравнительно темный; второй — значительно светлее, с большим содержанием белой; первый слой местами выходит из-под второго на краях формы и в теневых местах; третий — очень сильно разбеленный розовый или совсем белый, лежащий тонким слоем на выступающих частях формы; четвертый — в тенях чистый красный (12 *в*), положенный жидко и по силе приближающийся к первому, темному розовому; пятый — этим же красным (но гуще, *а*) даны контуры лица. Поверх всего лежат черные (3) усы, контуры глаз и наружные контуры лица. Белок глаза — белый, зрачок — черный. На обнаженных частях рук — те же слои краски.

Таким образом, в верхнем варианте живописи тело пластически изображается четырьмя силами одного красного цвета (считая и красный контур).

Волосы написаны по лёссу оранжево-коричневой зернистой краской (7 *в*) и сверху перекрыты черной. Обе краски слабо сохранились. Местами черная лежит поверх розовой, что доказывает принадлежность ее ко второму слою живописи.

На затылке головы среднего всадника вместо коричнево-черных волос имеются остатки серо-белой краски, сверху жидко перекрытой теми же коричневой и черной. И все же сохраняется общий серый цвет. Что это — свисающий из-под короны покров, шлем или, может быть, седые волосы?

Над головами всадников имеются четко оконтуренные черным участки различных красных оттенков (может быть, развевающиеся плащи?). Как уже сказано выше, в первом слое живописи верх фрагмента был покрыт оранжево-желтой краской (19 *а*) и затем уже перекрыт красным (12 *а*). Над левой фигурой

этот красный переходит в пурпурно-красный (13 *а*). Темнопурпурный цвет вокруг третьей (правой) фигуры достигается добавлением к этой красной (13) черной краски.

Одежда всадников и их лошади переданы гаммой красных, различной яркости и теплоты (от 11 до 13), и тремя оттенками черных. Изображение красного коня покрыто двумя слоями красок: нижний слой — более оранжевый (11 *в*) и верхний — темнее и холоднее (13 *а*). Одежда нижней фигуры (обернувшейся назад), сейчас фиолетово-черная, в первом слое дана смесью — оранжево-красной (11) и темнопурпурной (14) — и сверху перекрыта черной. Кафтан левого всадника — зеленовато-черный, написан сначала коричневой (8) и сверху черной. Красные полосы на груди (отделка кафтана?) сделаны красной (12). Поверх нее лежит толстый грязный желтовато-красный слой (17), во многих местах осыпавшийся. Этот слой, природа которого пока не ясна и который производит впечатление загрязнения или изменения краски, встречается поверх многих красных тонов первого варианта этой росписи, а также и росписей на других стенах второго здания. Граница этого слоя, часто очень четкая, и наличие ясных верхних черных контуров указывают, что это — слой живописи, а не что-либо случайное.

Голова лошади в левом нижнем углу написана чистой черной (3). Интересен небольшой светлый участок за спиной левого всадника. Он написан очень толстым слоем непрозрачной крупнозернистой краски грязнобелого цвета (1), совершенно отличающейся от яркой белой (2), вошедшей в смеси на лицах. Сверху на ней следы какой-то черной или, может быть, жидкой коричневой прописки. Этот белый участок продолжался и на шее черного коня и затем был перекрыт черным. Немного ниже этой же серо-белой краской (1) по черному написан узор (круги) на сбруе коня; она же выступает снизу на уздечке. Вероятно, здесь перед нами переделка первоначальной росписи.

Повидимому, та же серо-белая краска (1) была и в нижнем слое на затылке второго всадника. С ней мы встречаемся на других росписях второго здания (см. ниже).

Желтые цвета (18 — охра) встречаются мало (отделка одежды, короны, сбруя лошадей), они сильно стертые, очень неинтенсивные, в ряде случаев смешанные с черной. Вероятно, это объясняется слабой эффективностью неярких полупрозрачных охр на серо-желтом темном лёссе.

Предварительный рисунок по штукатурке обнаружить нигде не удалось из-за покрывающих все участки непрозрачных красок. Верхние же контуры, определяющие все формы, положены поверх цветных тонов и заканчивают живопись. Контуры коней и внутренние контуры одежд сделаны слабой, сильно стертой черной краской (3). Снаружи фигуры всадников оконтурены широкими, густыми черными линиями. Особенно подчеркнута правая фигура. Контуры лиц и рук — красные (12 *а*).

При просмотре этого фрагмента в ультрафиолетовых лучах сразу привлекает внимание яркое (желтовато-розоватого оттенка) свечение отдельных участков росписей: обнаженного тела, второго слоя красного в верхней части фрагмента, грязнокрасноватого на красной отделке одежды левого всадника и серо-белого в левом нижнем углу и на затылке средней фигуры. Кое-где значительно слабее люминесцируют отдельные неясные остатки каких-то красных тонов. Остальные участки росписи почти или совсем не светятся.

Люминесцентный анализ, ввиду многочисленности и неопределенности факторов, влияющих на свечение различных красок в живописи, не может служить основанием для окончательного суждения о происхождении данной краски. Однако метод сравнения может подсказать или подтвердить то или иное решение. Одинаковое свечение различных по виду участков живописи может указывать на какие-то общие для них элементы в составе красок (пигменты, связующее) или на одновременность нанесения этих красок и общность физических условий пребывания их на стене. Вместе с тем совершенно разное люминесцирование визуально одинаковых участков говорит о внутренних различиях. Незаметные для глаза остатки краски могут сильно люминисцировать и таким образом помочь установить былые границы данного цвета. Так, в ультрафиолетовых лучах значительно яснее выступили очертания всех лиц и рук.

Переделки, безусловно существующие на рассмотренном фрагменте, могут быть следствием или авторских изменений во время письма, или же более поздних переписок. Присутствие верхнего, заканчивающего черного контура в нижнем слое живописи лиц, совершенно иной характер белой краски в верхнем слое, широта участков двуслойной живописи, перекрываемой непрозрачно, а также совершенно различное люминесцирование близких по цвету красок убеждают нас в наличии более поздних переделок.

Первый вариант росписи был, вероятно, выполнен в более желтых тонах: желтый верх, оранжево-красные лица и, может быть, почти такой же (немного темнее) конь. Позже живопись приобрела более красный оттенок. Вместе с тем были значительно усилены световые контрасты. Лица и руки сделаны значительно светлее и розовее и выделены из всей композиции. Возможно, что волосы, темные одежды и темнопурпурный «плащ» правой фигуры усилены жидкой прописью сверху черной краской. Одновременно подчеркнуты и контуры всадников.

Так или иначе, но роспись в последнем исполнении представляется нам очень эффектной, красочно насыщенной композицией. На фоне развевающихся красных «плащей» нескольких оттенков, ограниченных волнующимися мягкими черными контурами, движется процессия всадников. По существу, фона, как такового, нет. Это все находящие одно на другое изображения. Подчеркнутые рыже-черными волосами и золотом корон, четко выделялись светлорозовые

лица и руки. Они являлись самым светлым и сравнительно самым холодным тоном этой росписи. Темные, различных оттенков одежда и черные лошади, распределенные по всей композиции, усиливали яркость и насыщенность красных тонов, сами оптически приобретая от них цветность. Позы и движения всадников разнообразны и характерны. Сильные черные контуры, обрамляющие фигуры, нанесенные свободной живой линией, придавали изображениям всадников пластичность и выразительность.

* * *

Центром композиции южной стены главного зала (II, В), повидимому, была сцена оплакивания (табл. XIX, XX). Левее ее изображены три крупномасштабные женские фигуры (две в нимбах) — «богини» (табл. XXIII).

Живопись здесь также исполнена по лёссу без грунта. Многие участки, точно совпадающие с контурами формы, совсем лишены красок, и пока нет возможности установить их былой цвет. Другие сохранили лишь жалкие остатки толстого слоя белой краски, сильно загрязненной лёссом. Эта краска во многих случаях лежит поверх какой-то другой.

Исследование этой росписи также показало наличие больших переписок. Здесь можно хорошо проследить начало работы на стене. На многих участках полностью утраченной живописи на лёссе сохранился четкий предварительный рисунок, сделанный жидкой черно-коричневой краской (6), намечающий всю композицию. Он хорошо виден и на головах фигур «богинь», и на их одежде, и на архитектурных деталях сцены оплакивания. Поверх этого рисунка можно проследить дальнейшие слои, подобные найденным на предыдущей стене (II, А). Под видимым сейчас белым цветом лиц и тела всех персонажей (исключая красные мужские фигуры сцены оплакивания) когда-то находилась другая живопись. На предварительном рисунке лежит тонкий слой серо-белой краски (1), прописанный той же оранжево-красной (11 β), но несколько светлее, чем на стене II, А. В мелких изъянах верхнего слоя заметны также остатки черных (3), и, быть может, красных (11) контуров. Вместе с тем на этом слое наблюдается много беспорядочно расположенных зерен черного угля, какие, только в меньшем количестве, мы находим и на поверхности всей росписи. Вероятно, это копоть, загрязнившая живопись.

Выше лежит толстый слой яркобелой краски (2), который мы и видим сейчас на росписи. Но, всматриваясь тщательно, во многих местах лиц и тела, особенно на краях форм, где мазок красок обычно бывает гуще, мы обнаружили остатки яркой лимонно-желтой краски (натуральный аурипигмент, 21). Она покрывала ранее (вероятно, не сплошь) лица и тела трех верхних «плакальщиц» и лицо и руку «Сиявуша» (очень хорошо видна на его лбу). Наряду с желтой находятся и легкие остатки жидкой красной краски (11 γ). Возможно, что

этими двумя красками выполнялась какая-то моделировка тела. Та же лимонно-желтая имеется и на верхней части руки и на подбородке левой «богини». На двух остальных обнаружена лишь тонкая прописка красной (11 γ). Таким образом, можно предположить, что лица и руки этих фигур были светлорозовыми, а предыдущей группы — желто-розовыми.

Верхние контуры тела — черные (3) и красные (11 γ). Брови и раны на теле — также черные.

Здесь появляется некоторый новый технический прием. Ввиду наличия на теле сплошного слоя белой краски, окончательный розовый (телесный) цвет достигается очень жидкой прописки красной краской, а не пастозной смесью, как на предыдущей росписи.

Что касается нижних белых «плакальщиц», то на обследованных двух центральных фигурах поверх общей белой краски (2) не обнаружено ничего, кроме черных контуров.

Красные мужские фигуры имеют по лёссу сначала тонкий белый слой (2) и затем толстый непрозрачный красный (11); сверху — черные контуры и рисунок лица.

Волосы намечены в предварительном рисунке волнистыми линиями (коричневой, 6). Затем весь участок покрыт прозрачной оранжево-коричневой краской (7 и 20?), и сверху волнистые линии прописаны более темным оранжево-коричневым (7 и 11 α).

Белые участки одежды (на груди и рукавах) четырехрукой фигуры сохранили незначительные остатки ультрамарина, лежавшего поверх белого подготовительного слоя. Здесь натуральный ультрамарин глубокого, слегка фиолетового оттенка (22), с зернами преимущественно средней величины, принадлежит к лучшим сортам этой драгоценной краски. Наложенный без смесей на подготовительный белый слой, он давал синий цвет максимальной насыщенности, силы и красоты[1]. Такой же ультрамарин, также положенный по белому поверх первого рисунка и, может быть, жидкой прописки коричневой (6—8), мы находим на небольших декоративных изображениях в треугольниках между верхними арками сцены оплакивания.

Красные цвета (11—13) одежд «Сиявуша» и «богинь» в нижнем слое лежат на лёссе, по первоначальному рисунку, плотно и непрозрачно. В ряде случаев они перекрыты толстым белым слоем (2), имеющим самостоятельные верхние черные контуры, иногда значительно меняющие форму. В некоторых случаях первоначальный красный (11 β) перекрыт или более холодным интенсивным (12),

---

[1] Литературные источники, посвященные рецептуре и технике живописи, вплоть до XVI—XVII вв. обычно уделяют очень много внимания способам приготовления и употребления ультрамарина.

или тусклым серовато-красным (17), как и на предыдущей росписи. Красный шатер балдахина, выделяющийся сильным рельефом, переписан по толстому белому (2) слою.

Нижняя часть одежды четырехрукой фигуры сохранила многочисленные следы подробного первичного рисунка складок и, возможно, узора, общую жидкую коричневую (6—8) прокраску и верхний черный (3) цвет. Рисунок, вероятно, был слегка продавлен (сейчас заполнен наносным лёссом). Кое-где на этих контурах попадаются отдельные красные и, быть может, желтые точки. Широкая вертикальная полоса сделана, как и волосы, оранжево-коричневыми красками.

Стены балдахина в сцене оплакивания написаны также по ясному первоначальному рисунку прозрачной коричневой краской (6—8), фон в арках и черный орнамент шатра — черной (3) по лёссу.

Нимбы сохранили рисунок, коричневые (6—8) краски на зубцах и незначительные остатки желтой охры. Повидимому, последняя плохо сохранилась на этих росписях. Не она ли была на полностью утративших краску участках, унеся с собой и верхний, перекрывавший ее слой?

Таким образом, и на росписи южной стены имеются два разновременных слоя живописи. Сейчас в фрагменте, изображающем трех богинь, на различных участках они выступают одновременно. Нижний слой с темнорозовыми лицами был выполнен, вероятно, в более темных однообразных тонах (красный, коричневый, черный и, может быть, серо-белый и желтая охра). Верхний, сохраняя в основном общую композицию, изменил рисунок отдельных форм, а также ряд цветов, положенных по белому толстому подмалевку, сделался ярче, контрастнее, обогатился новыми, интенсивными красками, такими, как ультрамарин и лимонно-желтая. Ультрафиолетовые лучи дают картину свечения, подобную наблюдаемой на росписи II, А. Так же ярко светятся обнаженное тело и лица и отдельные верхние красные. Чуть синеватым люминесцируют участки, покрытые когда-то ультрамарином. Большие утраты красочного слоя не дают возможности ясно представить себе в цвете композицию с «тремя богинями».

Краски сцены оплакивания сохранились значительно лучше. Цветовое решение ее было, повидимому, очень эффектное. Центр всей сцены — тело «Сиявуша» и три плакальщицы, помещенные вместе под балдахином, — был одновременно и цветовым центром композиции. Усиленные темнокоричневыми и черными тонами волос и архитектурных деталей, желтые тона лиц служили четким контрастом к сильным красным одежды передних мужских фигур и балдахина и, таким образом, объединяли всю композицию. Отдельные ультрамариновые детали на стене усиливали общую теплоту колорита. Передние белые фигуры, самые светлые, увеличивали впечатление пространственности.

Если мы соединим вместе всю композицию стены, ощущение пространства усилится. Ясно, что здесь два смысловых масштаба изображения: крупные фигуры божеств (женские слева от сцены оплакивания и такие же мужские справа) и более мелкие изображения людей. «Сиявуш», будучи крупнофигурным, как прочие божества, значительно меньше других, находясь в глубине пространства. Этому впечатлению пространства способствовала и расцветка изображений богинь, повидимому, более светлая, холодная и резкая.

* * *

Живопись стены II, Д, изображающая две большие фигуры воинов-стражей и слева одну, значительно меньшую, имеет то же основное строение, что и предыдущие росписи (табл. XVII).

В нижнем слое по лёссу нанесен той же коричневой (6) предварительный рисунок всей композиции. На руке, шее и подбородке правой фигуры — тот же красноватый (11 γ) цвет. Сверху — опять толстый белый слой (2), на этот раз слегка прописанный слабой коричнево-желтоватой краской (8 γ). Верхние контуры сделаны не черной, а зернистой коричневой (6—8).

Одежда воинов, одинаковая по покрою, отличается рисунком отделки и расцветкой. Нижняя часть ее, прямоугольником спускающаяся почти до колен, у левого воина в нижнем слое имела чередующиеся вертикальные полосы разной ширины: узкие — написанные прозрачной коричневой краской (8) и широкие, покрытые тонким серо-белым тоном (1). По нему яркой белой краской (2) сделан неопределенный извивающийся рисунок. Серо-белый также сильно люминесцирует в ультрафиолетовых лучах, давая возможность хорошо видеть узор. При второй прописке эти участки были перекрыты (без сплошного белого слоя) синим. Но здесь употреблен не чистый первосортный ультрамарин, как на стене II, В, а мелкий, холодный (23), в смеси с белой давший в результате значительно более тусклый цвет. Отсутствие обычной во втором слое белой подготовительной прописки объясняется, вероятно, наличием общего светлого нижнего тона. Вместе с тем это вызвало, может быть, и разбеливание ультрамарина. Снизу и с боков одежда левого воина окаймлена двумя такими же синими линиями и темнокоричневой широкой полосой. Узкая вертикальная белая полоса по левому краю левой фигуры сильно отличается от остальной одежды. Она значительно светлее других белых и выше по рельефу. Первоначально эта полоса была коричневой (8) и затем переписана толстым слоем белой краски (2), давшей рельеф. Наверху, у пояса, под верхний белый частично заходит красный цвет фона. На уровне рукоятки меча первоначальный контур фигуры был правее на 16 мм. «Штаны» и «чулки» составлены из чередующихся по вертикали черных, белых и коричневых участков. Все контуры — черно-коричневые (6).

Одежда правого воина, повидимому, в основном сохранила первоначальную скромную расцветку, и лишь «чулки» были розовые — по белому жидко прописаны красной (11 γ) или оранжево-коричневой (7 γ).

Переписана нижняя часть красного фона между ногами воинов. Вверху фон сделан по лёссу красной (11), внизу — более холодной (13) и затем перекрыт грязной светлокрасной (17), уже неоднократно встречавшейся в росписях. В ультрафиолетовых лучах эти участки сильно люминесцируют, в то время как вверху фон остается совершенно темным.

Первый вариант росписи стены II, Д представляется нам следующим. На красном фоне изображены воины с темнорозовыми лицами в одеждах, исполненных белой, черной и коричневой красками. Белый рисунок одежды, благодаря двум силам белого (яркая и сероватая краски), мог производить впечатление освещенного рельефа. В верхнем слое цветовая гамма живописи значительно обогатилась. Появились ультрамарин и яркая белая полоса на одежде левой фигуры, розовые «чулки» на правой. Лица сделались значительно светлее и приняли розовато-желтоватый оттенок. Переписаны узкие прорези фона между фигурами. И на примере этой росписи мы видим, что живопись становится красочней, ярче и контрастнее.

* * *

В 1950 г. в юго-западном углу главного зала (стены II, В; II, Г) при снятии более поздней пристройки — суфы — были обнаружены фрагменты очень интересного орнамента, представляющие два слоя совершенно различных росписей, сохранившихся на высоту защищавшей их суфы. Нижний слой стал хорошо виден после сильной пропитки верхнего закрепляющим раствором смолы.

Первоначальный простой геометрический орнамент исполнен по тонкому белому (2) грунту (фону) черной (3) и коричневой зернистой красной (7 α), лежащей толстым непрозрачным слоем (табл. XVIIIа). Сверху эта живопись вновь перекрыта таким же белым слоем, по которому выполнен совсем иной сложный растительный орнамент (табл. XVIIIб). Верхний край суфы проходил немного выше средней линии этого орнамента, нижняя половина которого и сохранилась, верхняя же полностью утрачена. Почти весь рисунок повторяющегося лиственного узора сначала был выполнен черной сероватой краской (4). Эта краска значительно отличается от встречавшейся нам до сих пор черной (3). Она гораздо слабее и холоднее. Зерно ее мельче и несколько иной формы. Если черная (3) очень интенсивная, теплого оттенка (вероятно, пережженная животная кость), то новая черная краска (4) напоминает растительный уголь, типа так называемой виноградной или персиковой черной [1]. Интенсивной

---

[1] Эти краски получаются путем пережигания виноградных побегов и косточек персика.

черной здесь сделаны лишь ограничивающая орнамент горизонтальная линия и основные контуры волнообразно извивающихся стеблей. Но эти контуры нанесены уже поверх нижнего рисунка и красок орнамента. При дальнейшей расцветке орнамент делится на два чередующихся рапорта. Контур среднего горизонтального листа (напоминающего дубовый), выходящего вправо из узла, связывающего пучок стеблей, поверх серо-черного обведен светлой розовато-коричневой, вероятно разбеленой краской (10), какой мы до сих пор еще не встречали. Жилки листа сделаны только коричневой (без черной). Выходящие с левой стороны от узлов внутренние линии контура (образующие, может быть, чашечку цветка) обведены коричневой лишь через рапорт. В этом случае «цветок» был покрыт интенсивной желтой охрой (18) и сверху еще очень яркой, почти киноварного цвета, оранжево-красной краской (15). Яркость ее еще усиливается от нижнего слоя желтой. Такой интенсивности красной мы пока еще не встретили нигде на открытых росписях. Во втором рапорте этот участок оставлен белым. Желтый (18) доходил до узла, спускался правее его и на нижнем завитке заканчивался мазком лимонно-желтой краски (аурипигмент, 21). Распространение желтой окраски на этом участке отчетливо видно в ультрафиолетовых лучах.

Под узлом пространство между контурами стеблей и изогнутым нижним листом в обоих рапортах было синее. Синий здесь не ультрамарин, а значительно менее интенсивный, полупрозрачный, без зерен (24), напоминающий индиго. Лист же под узлом в первом рапорте (с ярким красным «цветком») оставался белым. Во втором рапорте он зеленый. Это первый и единственный пока случай обнаруженного нами сравнительно чистого зеленого цвета. Этот зеленый получен, вероятно, путем покрытия синего (24) лимонно-желтым (21).

Таким образом, весь верхний орнамент был очень светлым и яркопестрым, значительно отличающимся от всего того, что мы видели на основных росписях этих стен, да и всего главного зала. Необходимо отметить и новый значительно развитый прием получения интенсивных промежуточных цветов (яркооранжевого и зеленого) путем перекрывания одной краски другой.

Белый фон последнего орнамента спускался, вероятно, до пола. На 5 см ниже орнамента проходила широкая полоса, краски нижнего слоя которой полностью утрачены; лёсс здесь обнажен. На лёссе частично сохранился белый из верхнего фона. По этому фону полоса, так же как и лента орнамента, была обведена красными (11 $\frac{1}{2}$) линиями. Возможно, что эта полоса относилась к первоначальной росписи стен.

* * *

Рассмотрев, хотя и далеко не исчерпывающе, отдельные фрагменты росписей объекта II, наиболее сохранившиеся и уже снятые со стен, попытаемся сделать некоторые выводы. Вся группа этих росписей, за исключением последнего

орнамента, несомненно имеет ряд общих технических и композиционных черт. Все эти росписи подверглись каким-то, возможно реставрационным, перепискам. Первоначальный вариант, как уже сказано, выполнен по лёссу без белого грунта. Предварительный рисунок на всех росписях (не прослежен только на первой из них — II, А) сделан одинаковой коричневой (6) жидкой краской. Все краски, за исключением темных коричневых, нанесены толстым, непрозрачным слоем, что вызывалось необходимостью перекрыть темный лёсс. Ассортимент красок, очень ограниченный и однообразный, повторяется на всех росписях (табл. XLI). Качество обработки пигментов одинаковое. Все они, очевидно, местного происхождения. Везде встречается малоинтенсивная серовато-белая краска (1), которая позже была полностью заменена гораздо более яркой (2). Смешения красок почти не встречается, за исключением утемнения добавлением черной.

Цветовая композиция определялась, несомненно, имевшимися в распоряжении художника красками, взятыми в чистом виде. Белый (1, 2), черный (3), трех оттенков коричневые (6—8), гамма красных (11—14) и желто-оранжевые (18—20) — вот цвета, которыми были исполнены эти росписи. Красный, очевидно, являлся основным, определяющим их колорит. Желтые краски — охры, сравнительно редко встречаемые, здесь малоинтенсивные и плохо кроющие, особенно теряли на серо-желтом лёссе и, видимо, не имели большого значения. Темнота лёсса, безусловно, влияла на тональность живописи. Сравнительно темные розовые лица, повидимому, представлялись светлыми на общем, еще более темном, фоне. Черно-рыжие волосы исполнены везде одинаково. Дальше передача реально видимого цвета изображаемых предметов выполнялась путем подбора и распределения имевшихся в распоряжении художника красок, по возможности наиболее близко характеризующих тот или иной локальный цвет. Попыток создать нужный цвет путем смешения красок почти не встречается, но стремление разнообразить и гармонизировать цветовые сочетания, безусловно, имелось.

В этом первом варианте росписи просуществовали достаточно долго, так как, повидимому, краски нижнего слоя успели значительно загрязниться и местами разрушиться.

Более поздние переделки росписей, как мы уже отмечали, в основном сохранили первоначальный рисунок композиций, изменив несколько отдельные детали, передвинув некоторые контуры. В то же время в колорит было внесено много нового. Изменения сводились главным образом к попыткам обогатить старую живопись в цветовом и тональном отношении и коснулись раньше всего фигур.

Внесенный новый технический прием — белый грунт — и широкое применение интенсивной белой краски (2) создали возможность получения светлых тонов. Красные и желтые краски, жидко наложенные на белый грунт, давали

светлый и в то же время достаточно насыщенный цвет. Ультрамарин и лимонно-желтый аурипигмент значительно обогатили красочную гамму. Эти, очевидно, еще редкие и ценные краски употреблялись в небольших количествах, в основном на теле и одеждах. Вместе с тем, возможно, что фигуры и некоторые детали (в главном зале) стали несколько резче выделяться из общего живописного строя росписи на этой стене. Локальные цвета выступили значительно яснее.

У всадников (II, А) переписка лишь усилила старые краски, не внося новых цветов. Лица и руки при переделке написаны тремя постепенно светлеющими смесями красной и белой красок, с явным желанием передать пластику формы. Это редкий пока случай применения разбеливания краски для передачи лиц. Мы его встретили лишь еще два раза. Во всех остальных росписях цвет лица если не оставляется белым, то передается жидкой прописью красным или желтым по белому.

Действие передается разнообразными и выразительными движениями. Чувствуется, что художник сознательно стремился к этому разнообразию, отыскивая всякий раз все новые позы и движения. Рисунок отдельных фигур неразрывно сплетается в общую композицию, заполняющую все пространство стены. Собственно фон имеется только на росписи с изображением воинов, но там это было неизбежно при изображении одиночных неподвижных фигур.

Отсутствие фона, непрерывность действия помогают связать отдельные, разрозненные сцены южной стены и способствуют ощущению пространства, хотя тут, может быть, и не было еще никакого сознательного изображения этого пространства, никакой перспективы. Благодаря отсутствию абстрактного фона, который встречается на других росписях Пянджикента, все изображаемое действие воспринимается в конкретных жизненных условиях.

Эти элементы реалистической передачи — характерный признак рассмотренной здесь группы росписей.

Совершенно обособленно стоит орнамент, открытый за суфой. В верхнем слое его мы находим совершенно новые краски и новое их применение: индиго (24), яркую, силы почти кадмия, красную (15), разбеленную светлую розово-коричневую (10) и серо-черную (4). Смесь индиго и лимонно-желтой дает впервые встреченный нами в Пянджикенте сравнительно интенсивный зеленый цвет. Желтая охра, положенная по белому грунту, делается очень яркой. А лежащий поверх нее красный (15) еще усиливает свою интенсивность. Весь характер рисунка этого орнамента, данного на чистом белом фоне, линейный и мелкомасштабный, абсолютно не вяжется ни с нижним, ни с верхним слоями росписей второго здания. Трудно представить себе, чтобы авторы, выдерживая даже в верхнем слое живописи все росписи в довольно сдержанных и темных тонах, оставили самые яркие и необычные краски для сравнительно незаметного

второстепенного орнамента, расположенного у самого пола. Этот линеарный и мелкомасштабный орнамент никак не мог служить основанием для тяжелых монументальных росписей стен. К сожалению, разрушения штукатурки поверх суфы не позволили проследить стык орнамента с вышерасположенными росписями.

Нижний геометрический орнамент гораздо ближе подходит к росписям зала. Белый (2) фон (грунт) его, хорошая сохранность основной части и, в то же время, характерная для росписей полная утрата красок нижней полосы связывают этот орнамент скорее со вторым слоем живописи стен.

Подводя итоги исследованию группы росписей здания II, можно установить, что они выполнены не сразу. Рассмотренные росписи стен II, А, II, В и II, Д являются первоначальной и достаточно ранней живописью этого храма, впоследствии подвергшейся переделкам. К моменту разрушения здания эти росписи насчитывали во всяком случае четыре возраста своей жизни: первый — первоначальное их исполнение; второй — время переделки росписей и, вероятно, создания нижнего геометрического орнамента за суфой; третий — исполнение верхнего лиственного орнамента и четвертый — время засыпки этого орнамента суфой. Первый период, вероятно, был самым длительным.

К первоначальной группе живописи присоединяются и не снятые со стен остальные росписи главного зала (II, Г, Е, Ж, З). Исключение, повидимому, составляет крайний западный участок южной стены, изображающий, по предположению А. Ю. Якубовского, сцену падения грешников с Чинвадского моста. Эти росписи сохранились значительно хуже уже рассмотренных нами. Некоторые представляют лишь незначительные, почти стертые остатки.

Три росписи портика (II, Б, И, К), также плохо сохранившиеся и не снятые со стен, значительно отличаются от описанной группы. Разобрать содержание их, кроме отдельных фрагментов, не представляется возможным. Они первоначально также были написаны непосредственно на лёссе, но затем, повидимому, очень сильно переписаны по белому (2) грунту. Эти росписи производят общее светлое красочное впечатление. В большом количестве участвуют яркие желтые, розовые и светлосиние тона.

Живопись распространялась и на стены обходного коридора. Но там удалось найти лишь незначительные остатки синей, розовой и желтой красок, сохранившиеся во многих местах стен[1]. Эти остатки красок говорят лишь о наличии сплошного белого грунта, синего ультрамаринового фона и какой-то светлой многокрасочной живописи. Последние росписи, несомненно, относятся

[1] Небольшой комочек такой светлорозовой краски (сухого порошка), наряду с белой, найден в завале западной стороны обходного коридора.

к иному типу, чем первая группа, вероятно более позднему. Вопрос о времени исполнения этой живописи станет, может быть, яснее после рассмотрения других росписей Пянджикента.

* * *

Живопись остальных открытых уже росписей технологически отличается прежде всего наличием везде белого (2) плотного грунта.

Росписи небольшого дворового придела храма (I, 10) (табл. VII—XIV) выполнены по новому слою штукатурки, наложенному поверх более ранней живописи. При снятии части росписей северной стены удалось отслоить верхнюю штукатурку. Связь ее с красочным слоем нижней росписи оказалась более сильной, чем сцепление последнего со своим грунтом и стеной, и первоначальная живопись перешла на тыльную сторону снятого верхнего слоя штукатурки.

После осторожного удаления грунта выявилось зеркальное изображение первой росписи — фигура с нимбом вокруг головы (табл. XIII). По свидетельству видевших ее, она стилистически совсем чужда всему встреченному до сих пор в Пянджикенте. К сожалению, этот фрагмент, из-за ряда технических трудностей, до сих пор еще закрыт и не мог быть исследован.

Вернемся, однако, к изучению верхнего слоя живописи. На восточной стене сохранились три сидящие мужские фигуры (табл. X).

По лёссу, под всей живописью, белый (2) грунт нанесен тонким, но ровным и плотным слоем. Предварительный рисунок сделан несколькими красками. Так, нижний орнамент и шлем левой фигуры прорисованы жидкой, несколько мутной коричневой краской (7), наружные контуры одежды — черной (3), а внутренние и широкие складки — красной (13). Затем проложен фон толстым слоем пурпурно-красной краски (13). Позже писались фигуры, золото сосудов и пр.

Лица полностью уничтожены, но, судя по незначительным остаткам, они были прописаны по грунту очень жидко желтой или желто-коричневой краской (7 γ и 19 γ). Волосы везде чисто черные (3), краска наложена толстым, непрозрачным слоем. Первоначальная расцветка одежды левой фигуры: примитивный узор, без предварительного и верхнего контуров,— отдельные красные (13 β) пятна цветов по желтому (18 α) полю. Одежда соседних фигур — коричневая (7—8 α) и темная пурпурно-красная (14 α). Черный, грубовато-сочный узор сделан широкими непрерывными линиями. Темнопурпурная краска (14), мало насыщенная, очень крупнозернистая, очевидно получена из более твердых пород. Это вполне соответствует найденным нами в горах образцам.

Совершенно новое значение получил здесь желтый цвет. Сами по себе пигменты (охры), в этом случае очень насыщенные, положенные на белый грунт,

благодаря некоторой прозрачности приобрели особую яркость и заняли видное место на общем довольно темном красно-коричневом фоне. И, повидимому, оттенки желтого варьировались примешиванием или вторичной прописки оранжево-желтой (20) (золото сосудов, ковер и т. д.). Узор на золоте сделан прозрачной коричневой краской (7).

Шлем левой фигуры — белый грунт, может быть слегка прописанный желто-коричневой очень слабой краской (8 γ и 13 γ). Рисунок сделан черной (3) различной силы. Интересен верхний светлокоричневый с золотом, линейно-узорчатый пояс шлема. Он написан мешаной разбеленой краской — черной (3), красной (13 — немного), белой (2) и, вероятно, прозрачной коричневой. Эта краска по характеру своему напоминает светлокоричневые контуры на верхнем орнаменте за суфой. Этой же коричневой сделан верхний контур «цветов» в руках у сидящих.

Все формы, включая и лица, заканчиваются черными (3) контурами. Как предварительный рисунок, так и верхние контуры даны широкими свободными линиями, подчеркивающими основные крупные формы. Прерываясь, иногда повторяясь, они прекрасно передают мягкие изгибы ткани и в то же время резко ограничивают золото сосудов. В мелком рисунке цветов контур смягчен и сделан не черным, а, как сказано выше, более светлым коричневым. Вся роспись сохраняет общий, целостный колорит, тесно связывающий фон и фигуры, не противополагая их друг другу.

Две аналогичные сидящие фигуры на северной стене (табл. IX) написаны тоже по белому, но более толстому грунту. Лица также были слегка желтые (18). Под черной бровью сохранился оранжевый (20) тон. Штаны левой фигуры, зеленовато-серого цвета, написаны довольно сложно. По белому грунту они покрыты жидко очень холодной синевато-черной краской (4), по структуре зерна явно растительного происхождения, затем прописаны (тоже жидко) смесью желтой (18) и оранжевой (20). Верхние контуры складок ткани сделаны мешаной разбеленой светлокоричневой краской (10), подобной полосе на шлеме предыдущей росписи. Такими или более прозрачными коричневыми (7—8) верхними контурами обведены и многие детали изображения.

Нижняя орнаментальная полоса здесь немного разнится от орнамента восточной стены. Она несколько у́же (на 15—20 см); кроме того, есть небольшие отличия и в исполнении перлов. По первичному коричневому рисунку на восточной стене сделана сплошная заливка черной краской. На северной — черной покрыты лишь небольшие треугольники между белыми (грунт) овалами. По рисунку этот орнамент (ниже перлов) очень похож на геометрический орнамент за суфой второго здания.

Верхняя полоса орнамента на северной стене расположена на 17 см выше низа головного убора и на 96 см от нижнего орнамента. На восточной стене

живопись сохранилась на 24 см от нижнего края шлема, или на 110 см от нижнего орнамента, но верхней полосы там нет.

Любопытно, что черная полоса, расположенная по нижнему краю ковра, на обеих стенах проскоблена до лёсса ровными вертикальными полосами, создающими впечатление бахромы.

Верхние контуры на северной стене носят совсем иной характер, чем на восточной. Четко и твердо описывая и крупную, и мелкую деталь, и плоскую ленту, и объемную фигуру, они выполнены непрерывной сухой линией, с одинаковой силой. Эти сплошные, точно вычерченные линии очень сушат всю композицию и лишают ее той сочной мягкости и колоритности, которая сразу выделяет живопись восточной стены. Несомненно, обе росписи были частями одной общей декорировки помещения. Сохраняя тот же стиль и основные приемы письма, они отличаются манерой исполнения и качественно значительно разнятся. Вероятнее всего предположить, что эти росписи выполнены различными художниками одной и той же мастерской.

Левая фигура росписи восточной стены подверглась переписке. Переписаны лицо и одежда. Лицо, как и в предыдущих случаях, во втором слое покрыто густой белой (2) и сверху жидко прописано уже не желтой, а красной (11) краской (может быть, смесь 13 и 20). Одежда по первоначальной живописи сплошь перекрыта тонким слоем белой (2). Некоторые нижние контуры складок, возможно, сквозившие через белый слой, восстановлены ультрамарином (сейчас плохо сохранился). При переписке наружный абрис фигуры несколько изменился: так, левое плечо стало ниже и левее на 14 мм, левый локоть — ниже и правее на 10—12 мм, правое плечо — правее на 5 мм. Новый контур, при увеличении размера фигуры, положен прямо на старый красный фон.

Очень сложный новый узор одежды, различный на кафтане и шароварах, написан по белому фону по предварительному коричневому (8) рисунку. Расцветка узора — красный (13), ультрамарин (22 и 23), очень неинтенсивный желтый (18), возможно разбеленый, лежащий по толстому белому слою. Часть этого желтого перекрыта жидким коричневым (8). Ультрамарин лежит неровно, то большими сгустками чистого синего (23) или фиолетового (22) цвета, то прозрачным черно-синеватым слоем без зерен (вроде 24). Все краски положены, не перекрывая коричневых контуров и даже не доходя до них. Благодаря мягкости последних и этим промежуткам фона узорчатая ткань приобрела цельность: узор принадлежит именно ткани, а не положен сверху отдельно.

Переделка изменила общий характер живописи этой фигуры. Фигура сделалась светлее, был введен новый синий тон. Лицо из желтого стало слегка розовым, а белый шлем, видимо, тогда был прописан слабым желтым.

По сохранности нижнего красочного слоя и по качеству исполнения живопись этой фигуры в первом варианте, повидимому, ничем не отличалась от

остальных частей росписи стены. Чем же была вызвана такая частичная и нарушающая целостное впечатление переписка? Может быть, это начало незаконченной работы? Тогда переделка, вероятнее всего, относится к последнему периоду существования Пянджикента.

На этих росписях обнаружилась еще одна интересная деталь. Как обычно, все лица уничтожены арабами, но, кроме того, здесь имеются еще участки, расположенные главным образом вокруг разрушенных лиц и носящие явный характер довольно грубых исправлений. По краям видны следы заделки выбоины лёссом, сверху очень толстый и бугристо-неровный белый слой и затем закраска, в некоторых случаях значительно отличающаяся от окружающей. Расположение поврежденных участков главным образом на лицах и рядом с ними, одинаковость формы и размеров некоторых из них дают основание предполагать неслучайный характер этих повреждений. А кто же мог сознательно нанести эти разрушения, кроме мусульман-завоевателей? Отсюда нельзя ли сделать и дальнейшее предположение, что после первоначального общего разрушения города уцелевшие жители пытались еще восстановить этот маленький храм, может быть сохранившийся тогда лучше других, и сделали эту грубую реставрацию. А позже какой-то новой группой мусульман лица на росписи были вторично разрушены, в этот раз более основательно.

* * *

В 1951 г. в здании VI открыт зал (помещение 1), стены которого украшала очень интересная живопись, исполненная на необычном черном фоне. Отдельные участки ее, главным образом в углах помещения, сохранились сравнительно хорошо. Этот зал, когда-то имевший большие размеры, позже был перестроен. Южная стена его приставная. Старые стены имеют два слоя штукатурки: нижний, уходящий под приставную стену, был лишь гладко затерт, верхний и новая южная стена — покрыты живописью.

Один фрагмент росписей, с изображением арфистки, прошедший все стадии полевой и камеральной обработки, в настоящее время находится на выставке в Государственном Эрмитаже (табл. XXXIV).

Изысканно тонкий предварительный рисунок нанесен по белому грунту жидкой теплокрасной краской (11 γ — 12 γ). Затем были нанесены тона тела, одежды, отдельных предметов и последним — черный фон. Завершающие верхние контуры были нанесены здесь темнопурпурной краской (14). Впервые мы встречаем, что лицо, шея и руки белые, причем по тонкому грунту наложен толстый слой белой краски (2). Черты лица прорисованы не за один раз. Нижние теплокрасные светлые контуры перекрыты более темными и холодными тонами (13 и 14), более узкими линиями и закончены тонкими черными несплошными штрихами. Зрачки глаз — темнопурпурные (14). Волосы и брови черные.

Черная краска (5), лежащая мягкими крупными сгустками, в этой росписи очень интенсивная, по оттенку сходна с ранее постоянно встречавшейся жженой костью (3), но без характерных для последней крупных зерен. Отдельные крупные блестящие зерна попадаются лишь в незначительном количестве. Это, повидимому, не размельченный уголь, а сажа.

Одежда на груди по толстой белой краске (2) очень слабо тонирована красной (11 γ — 12 γ). Шаровары написаны зеленовато-серой мешаной краской — черная (5) и лимонно-желтая (21), с отдельными прозрачными оранжевыми кристаллами. Это, повидимому, тоже мышьяковая краска — реальгар, сопутствующая аурипигменту. В найденном в завале объекта III комочке лимонно-желтого натурального аурипигмента вкраплены подобные оранжевые зерна реальгара. Такой же серой краской сделан и нимб вокруг головы. Очень тщательно, плавными красными (14) и черными линиями даны складки шаровар, четко вырисовывающие формы ноги.

Отделка одежды написана различными красными (11, 13) и более светлыми оранжево-розовыми мешаными красками (тип 16). Последние на отделке у пояса, на обшлагах рукавов и на груди сильно люминесцируют.

Золотые украшения, корона и венец сделаны очень интенсивной желтой охрой (19). Арфа написана темнопурпурной (14). Круглая вверху форма деки переходит книзу в граненую, а желтоватая полоса под правым локтем, повидимому, изображает верхнюю поверхность ее. Если это так, то здесь мы встречаем случай изображения предмета в раккурсе.

На росписи имеется ряд несложных переделок — уточнений рисунка в процессе работы. Так, пальцы правой руки несколько снижены, а первоначальные контуры перекрыты вторым слоем черного фона.

Вся фигура воспринималась изысканно легкой и светлой на густом черном фоне. Черный и зеленовато-серый усиливали яркость красных и желтых тонов и белого тела.

* * *

Первое, что бросается в глаза при взгляде на фрагменты некогда громадной по размерам росписи северной стены помещения 7 объекта III (III, 7),— это обилие синего цвета (табл. XXVII, XXVIII). И фон, и многие узоры тканей написаны великолепным синим ультрамарином. Белый (2) грунт, как и на двух предыдущих росписях (I, 10; VI, 1), тонкий, но плотный. Предварительный рисунок сделан различными красками: рисунок ковра — холодной серо-черной (4), одежда жреца, руки его, ступня ноги большой несохранившейся фигуры — красной (13 γ). Яркосиний фон написан очень интенсивным чистым ультрамарином синего оттенка (23 α).

Ступня покрыта толстым белым (2) слоем поверх грунта и затем прописана жидким оранжево-красным (11 α, 19 α). Подобный толстый белый подмалевок

под светлые тона на тонком, возможно сквозившем, грунте встречается часто. Рука жреца написана иначе. По грунту положен толстый мешаный розовый тон (белый — 2; красный — 11). В обоих случаях окончательные верхние контуры сделаны тем же красным (13), что и предварительный рисунок, но значительно сильнее.

Узор одежды жреца написан жидкой без зерен синевато-серой краской: вероятно, смесь черной (4 или 5) и белой (2). На вертикальной кайме и на отделке рукава голубой малоинтенсивный узор сделан толстым непрозрачным слоем смеси ультрамарина (23) с теми же черной (4) и белой (2). Таким образом, при наличии яркого синего фона получаются три градации насыщенности синих тонов. Все узоры даны без контуров, формы же одежды подчеркнуты интенсивным черным (сажей — 5).

Серые лепестки цветов на белом (грунт) ковре написаны по предварительному серо-черному (4 γ) рисунку зеленовато-серой прозрачной краской, смешанной из тонкой, без зерен, черной и крупнозернистой лимонно-желтой (аурипигмент — 21). Нижний рисунок лепестков не закрыт краской и лишь местами подправлен сверху той же черной. По производимому впечатлению узорчатой ткани этот прием напоминает переделку одежды в помещении I, 10.

Очень богата и сложна живопись большого красного чепрака. Поле написано плотным слоем темнокрасной краски (13 α). Весь узор на нем сделан без предварительного рисунка белой краской, свободными мазками, переходящими от тонкого, прозрачного слоя до плотных сгустков. Также небрежно написан узор сетки по белым мазкам ультрамарином, местами переходящим на красный. Серединки цветов и узлы сетки очень жидко прописаны по белому оранжево-желтым (19 α).

Рисунок каймы чепрака выполнен, наоборот, очень тщательно. Вся полоса сначала покрыта вторым толстым белым слоем. Контуры даны серо-черной (4 γ), красной (13 β) и сильной черной (5 α). Лепестки пальметки, попарно чередуясь, написаны некоторые той же зеленовато-серой прозрачной, что и цветы на белом ковре (черная и лимонно-желтая), другие — светлокоричневой (смесь черной — 4, оранжевой — 20 и белой). Между контуром и краской везде оставлена ровная белая полоска (опять подобно переделке в помещении I, 10).

Внутренний ряд белых лепестков по краю каймы очень жидко прописан еще раз слабым оранжево-желтым или, может быть, розоватым. Так же сделаны квадраты в средине дуг с «перлами» и треугольники между ними. Интересно, что все эти участки очень сильно светятся в ультрафиолетовых лучах. Вместе с ними люминесцируют и белые полосы снаружи арок с «перлами», серединки цветов красного чепрака, ступня, а также фон белого ковра и некоторые участки отделки одежды жреца. Остальные белые светятся очень слабо, не люминесци-

рует и рука жреца. Повидимому, это свечение связано с жидкими верхними прописками по белому. Может быть, и белый сейчас ковер первоначально был слегка розоватым или палевым.

По небольшим сохранившимся фрагментам трудно судить об общем впечатлении, которое производила эта грандиозная роспись. Но, повидимому, она отличалась предельным богатством красок, с основным насыщенным синим цветом, подчеркнутым оранжевым фоном нижележащего фриза. Этот фриз с изображением, по предположению М. М. Дьяконова, сцен из жизни Сиявуша, к сожалению, по техническим причинам еще не мог быть исследован.

* * *

Небольшой фрагмент с изображением мужской головы, найденный в завале помещения 14 (объект I), по технике исполнения и краскам близко подходит к исполнению руки и голубой одежды жреца на предыдущей росписи. Лицо написано также толстым слоем мешаной розовой краски (красная — 11 и белая — 2). Синий фон сделан той же смесью ультрамарина (23) с серо-черной без зерен (4) и белой (2). Контуры, предварительный и верхний, написаны этими же черной и красной. Только все изображение здесь, повидимому, было более плоским и графичным.

* * *

В помещении 17 объекта III в 1951 г. был открыт и снят один фрагмент росписи, изображающей конные мужскую и женскую фигуры, с тем же жестом (поднятый указательный палец вытянутой правой руки), что и на стене II, А (табл. XXXIII). Белые фигуры всадников и коней изображены на светлом розовом фоне. Над головами, на желтом фоне, черная орнаментальная «решетка». Этот верхний участок фрагмента представляет некоторую особенность. Он также имеет под собой слой живописи, покрытый тонким слоем лёсса (у верхнего края фрагмента толщиной 2 мм, сходя на нет у низа решетки). В первом слое можно обнаружить белый (2) грунт и зернистую черную краску (жженую кость, 3). Верхний слой грунта по всей росписи наложен, повидимому, одновременно, после нанесения слоя лёсса.

Рисунок фигур сначала был продавлен на белом грунте и затем прописан, с некоторыми небольшими исправлениями, черной краской, но уже не жженой костью, а сажей (5). Этой же краской сделаны волосы и «решетка».

Фон написан светлой теплокрасной краской (16 β) плотным, непрозрачным слоем. Пока не удалось установить, разбеленая ли это краска (11), или, может быть (вероятнее), светлорозовая краска (16), подобная комочку, найденному в обходном коридоре здания II. Желтый (18) — охра, положенная после красного и находящая на него.

По существу, это уже не живопись, а тонированная графика. Тонкими изящными линиями рисует художник спокойных, уверенных в себе всадников. Как далеки они от всадников из здания II. Пройден громадный путь, измеряемый не одним десятком лет!

* * *

Несколько обособленно стоит роспись, единственная сохранившаяся в основном здании объекта I, в помещении 5. Здесь мы имеем лишь слабые остатки трех мужских голов и одной более крупной головы с нимбом (табл. VI). Эта живопись имеет ряд черт, присущих как будто различным группам уже известных нам росписей, но не принадлежит целиком ни к одной из них.

Грунт — белый (2), очень толстый. Предварительный рисунок сделан красной краской (11 β) четкими, тонкими, уверенными линиями, без заметных исправлений в дальнейшем[1]. Лица по грунту жидко тонированы той же краской. Вторая такая же прописка, но несколько гуще, образует, повидимому, теневой полутон (тень на лбу средней головы). Этот же полутон покрывает всю глазную впадину левой головы. Тень под нижним веком прописана смесью красной (11 β) и черной (3) и закончена верхним черным контуром. Такие же тени черной краской двух сил по красному сделаны и на верхней губе. Глаза, при профильном положении головы, поставлены анфас. Белок глаза — белый грунт, зрачок — жидкий красный (11 β) и сверху черный.

Верхние наружные контуры — черные (3), положены не везде. Внутренние — тот же красный (11), но гуще.

Волосы везде черные (3), прямые, спускались узкой полоской вдоль уха, немного ниже мочки. Черная краска почти не сохранилась, но красные нижние контуры ясно видны. Возможно, были и бороды, так как остатки черной краски имеются ниже подбородка двух крайних голов.

Одежда левой фигуры желтая (19). По правому краю имела жидкую более темную прописку красным (11), без контура, вероятно, изображавшую тень (подобно тени на лбу). Остальные одежды не сохранились.

Правая фигура, повидимому, держала перед собой какой-то предмет, переданный красными контурами, кое-где снизу подчеркнутыми черным. По остаткам рисунка можно предположить, что это витой длинный факел с чашей в виде цветка наверху. Вплотную к верху «факела» подходила черная краска и, волнообразно поднимаясь, расходилась в обе стороны, а затем выше сливалась с нависшим над стеной черным карнизом. Вправо от верха «факела», на черном, остатки каких-то красных штрихов. Может быть, это дым,

---

[1] Этот характер рисунка, вследствие очень плохой его сохранности, не передан на цветной зарисовке.

поднимающийся от «факела» и стелющийся над головами процессии? Тогда очень интересна попытка передачи его черной краской различной силы, без ограничивающих контуров.

Вся поверхность живописи сильно загрязнена мелкими частицами угля, значительно больше, чем на других росписях. Может быть, уголь занесен с верхних черных участков и с карниза, а, возможно, это внешняя копоть, указывающая на находившийся по соседству очаг.

На сохранившемся фрагменте живопись выполнена по белому фону всего лишь тремя красками — красной (11), черной (3) и желтой (19). При этом черная — жженая кость, т. е. краска, которою исполнены все ранние росписи. Здесь еще четче, чем на «всадниках» (II, А), выступает попытка пластической передачи лиц и даже, возможно, одежды.

* * *

Сравнивая живопись последней рассмотренной группы росписей Пянджикента с ранней живописью здания II, мы видим много нового. С технической стороны, как сказано выше, это в первую очередь — сплошной белый грунт. Наличие или отсутствие грунта, конечно, не может служить признаком какой-либо определенной эпохи. Но для каждого данного художественного центра это может характеризовать определенный технический уровень. Наличие белого грунта в живописи подобного рода открывает перед художником столько новых технических возможностей, настолько увеличивает богатство его палитры новыми яркими и светлыми тонами при тех же самых пигментах, что, зная эти возможности, уже нельзя отказаться от них. Появилась возможность наносить краски и толстым и тонким, сквозящим слоем, достигая разных эффектов, значительно повышая интенсивность цветов и общую световую тональность росписей. И вот, живопись без грунта, кроме ранних росписей здания II, пока нам больше нигде не встретилась. На близких по характеру, но несколько более поздних росписях Восточного Туркестана уже нигде нет живописи без такого же белого грунта, будь то самая тонкая и сложная роспись или простая раскраска скульптуры. В живописи европейской частичный отказ от белых грунтов начинается лишь в XVI в., под влиянием совершенно иного изобразительного фактора — светотени.

Возможно, конечно, какое-то кратковременное сосуществование этих двух приемов, наличие компромиссного решения — подкладывание белого под отдельные светлые тона, как, может быть, это имело место при переделках росписей здания II. Можно предположить и бытование каких-то старых художественных традиций, проявившихся на отдельных участках с изображением особо канонизированных сюжетов. Но все это ненадолго. Новая жизнь, новые возможности, а отсюда и новые повышенные требования быстро вытесняют и стирают старое.

Нам кажется, что в условиях Пянджикента наличие в росписях белого грунта указывает на принадлежность живописи к относительно более позднему периоду, в который живописная техника сделала новый шаг вперед в своем развитии.

Рассматривая вторую группу росписей, мы видим, что наряду с новыми техническими возможностями, обусловленными появлением белого грунта, значительно расширяется и ассортимент красок, употреблявшихся согдийскими художниками, развиваются и новые технические приемы письма.

Исключительное распространение яркой белой краски (2) вместо тусклой сероватой (1), частично употреблявшейся в ранних росписях здания II, резко расширило диапазон живописи. Возможность эффективного использования прозрачных желтых охр на белом грунте, повидимому, толкала на отыскание и применение более интенсивных и разнообразных оттенков их. В результате желтые, наряду с красными, начинают занимать ведущее место в живописи поздней группы.

В росписи I, 10 к обычной в живописи здания II интенсивной теплой жженой кости (3) добавляется холодная, более слабая черная (4), вероятно растительная. В дальнейшем (начиная с «Арфистки») жженая кость совсем исчезает [1] и заменяется такой же интенсивной сажей (5). При этом растительная черная (4) находит все большее применение. Она участвует во многих смесях, в ряде серых тонов. В разбеле наиболее холодные оттенки дают почти голубую краску. Возможно добавление ее в разбеленный ультрамарин. Начиная с «Арфистки», предварительный рисунок, выполнявшийся ранее жидкими коричневыми красками (6, 8), делается черной (4) или красной. Вообще цельные темные коричневые краски (6, 7, 8) более не встречаются. Взамен появляются мешаные, вероятно разбеленые, светлые коричневые различных оттенков (типа 9 и 10).

Ультрамарин, эта драгоценная краска, богатейшая и единственная в то время интенсивная синяя, при этом абсолютно прочная, совершенно отсутствует в первоначальных росписях здания II и впервые встретилась нам в переделке этих росписей в сравнительно очень небольших количествах на наиболее ответственных участках. Появление ультрамарина в огромном количестве даже на фонах (помещение III, 7, обходной коридор здания II, в завале I, 14) знаменует что-то новое в живописной жизни древнего Пянджикента. Именно высокая стоимость ультрамарина (определяемая трудностью обработки ляпис-лазури) указывает, что вопрос употребления его в живописи не мог решаться только вкусами художника или заказчика. Повидимому, более общие и глубокие экономические и технические причины с определенного момента ввели ультра-

[1] Жженая кость встретилась еще лишь в нижнем слое под «решеткой» росписи III, 17.

марин в широкую художественную практику и сделали возможным применение его даже для фона росписей такого второстепенного помещения, как обходной коридор здания II.

Вероятно, тоже поздней является часто сопутствующая ультрамарину теплая светлорозовая краска (16), мешаная или, может быть, натуральная, подобная комку, найденному в завале того же обходного коридора.

На изображении арфистки и в росписи помещения III, 7 мы снова находим лимонно-желтый аурипигмент (21), впервые встреченный в поздних слоях здания II, в незначительных количествах на теле и в орнаменте. Теперь он входит в состав зеленовато-серых тонов. Не исключена возможность, что это были значительно более интенсивные зеленовато-желтые (подобно орнаменту за суфой), но затем обесцветились вследствие относительно меньшей прочности аурипигмента.

Гораздо чаще встречается смешение красок. При этом самый характер и значение смесей существенно меняются. В первом слое живописи здания II применялось преимущественно утемнение тона добавлением черной (и то, может быть, это относится к верхней прописке). Лишь изредка встречается смешение двух спектрально рядом стоящих цветов (например, оранжевого и красного).

В поздней группе росписей подобные смеси встречаются гораздо чаще. Но кроме того, появляется совершенно новое: разбеливание — для получения розовых, палевых, голубых, светлокоричневых тонов; ахроматизация — различные серые и светлокоричневые тона. Ниже мы еще вернемся к принципиально новому композиционному значению составных и в особенности ахроматических тонов в росписях поздней группы.

Некоторые из этих новых красок и технических приемов мы находим в переделках росписей здания II и, в развитом виде, безусловно в верхнем орнаменте за суфой.

Располагая отдельные цвета в таблице пигментов в порядке их появления и исчезновения в рассмотренных росписях, мы получаем довольно наглядную картину технологического развития живописи древнего Пянджикента (табл. XLI). Резко выделяется первоначальная живопись без грунта в здании II. Затем следует промежуточная группа из здания I — «головы» (I, 5) и «пять сидящих фигур» (I, 10). Близок к ним и геометрический орнамент за суфой здания II. Наконец, компактной массой стоят росписи зданий III и VI и голова из завала I, 14. Сюда же относятся переделки росписей здания II и одной фигуры в I, 10 и, безусловно, второй слой орнамента за суфой.

Поздняя группа росписей стилистически резко отличается от первоначальной живописи здания II. Вместо полных разнообразного движения и экспрессии сцен, где изображаемые предметы и живые существа, тесно переплетаясь,

заполняют всю поверхность стены, в росписях второй группы мы встречаем размеренно распределенные на абстрактном фоне фигуры; они изображены в подчеркнуто одинаковых, неподвижных позах или в изолированном, по существу взаимно не связанном движении, подчинены лишь общему декоративному ритму всей композиции. Цветовая композиция строится главным образом на противопоставлении изображений фону, формально объединяющему их. Теряется ощущение большого пространства, такое сильное в росписях на южной стене здания II. Вместе с тем, развивается тенденция возможно более вещественно передать средствами живописи материальность всех изображаемых аксессуаров и фигур.

Уверенный и твердый рисунок изобличает гораздо бо́льшие знания и навыки: широкий и свободный на восточной стене I, 10, сухой на северной, очень разнообразный и местами словно небрежный в III, 7, плавный и изысканно-законченный в росписях зданий VI, 1 и III, 17. И если мы встречаем только отдельные попытки передачи пластики посредством цвета (II, A — переделка; I, 5), то в последних росписях (VI, 1; III, 17) рисунок линейно строит трехмерную форму. Здесь каждая линия складок одежды, черт лица, украшений говорит об осознанной пластике человеческого тела.

Богатство узоров одежды, украшений, оружия сменяет лаконичную суровость здания II. Но вместе с тем уходит эмоциональная содержательность и насыщенность действием, отличающие ранние росписи. Хочется отметить еще одну небольшую деталь: коричнево-рыжие волосы в живописи здания II больше нигде не встречаются. В дальнейшем меняются различные прически, но цвет волос всегда ровно черный.

Живопись значительно обогащается в колористическом отношении. Новые пигменты и развитие смешения красок увеличивают возможность передачи различных локальных цветов.

Употребление ахроматических смесей свидетельствует о новом, более сложном отношении художника к цветовому строю росписи. Прежде цветовая композиция строилась лишь на использовании максимальных цветовых возможностей имевшихся в распоряжении художника пигментов в чистом виде,— теперь применение различных составных серых тонов указывает на сознательное создание нового цвета, ценного не самого по себе, а в соотношении с соседними интенсивными цветовыми тонами. А это знаменует совсем иное, значительно более развитое живописное восприятие. Так, целую гамму серо-коричневых, серо-желтых, серо-голубых тонов, подчиненных яркому ультрамарину фона, мы видим в росписи III, 7. Правда, здесь эти тона появляются пока лишь на небольших участках. Росписи VI, 1 в этом отношении идут гораздо дальше. Нимб и шаровары на «Арфистке», некоторые одежды на других фигурах целиком зеленовато-серые. Судя по содержанию живописи, черный фон здесь не имел какого-либо смыслового значения. Очевидно, он вызван чисто

формальными соображениями. А тогда применение черного фона указывает на значительную смелость и осознанную уверенность в окончательном сильном цветовом эффекте.

Фрагменты живописи из I, 5 («головы»), как уже сказано, содержат в себе элементы обеих групп росписей. Наряду с такой явно архаической чертой, как прямая постановка глаз при профильном положении лица, мы видим попытку тонального изображения объема тела и даже одежды. При очень ограниченном числе исключительно «ранних» красок мы встречаем белый грунт и вытекающую отсюда систему жидких прописок. Волосы черные, как во всех росписях второй группы. Возможно, что это — сравнительно ранний переходный или архаизирующий тип росписи.

Сравнение всех открытых росписей Пянджикента наводит на мысль, что первоначальная живопись здания II относится к значительно более раннему времени, чем остальные росписи. Как отмечалось выше, можно насчитать четыре периода существования росписей до разрушения города. Переделки этих росписей, а также живопись обходного коридора относятся к более позднему большому кругу фоновой живописи на белом грунте, охватывающему остальные открытые росписи.

Возраст росписи I, 10 лимитируется, прежде всего, наличием живописи на нижнем слое штукатурки и более поздней перепиской левой фигуры на восточной стене. О нижнем изображении, как сказано, мы знаем пока очень мало, но повидимому, отсутствие генетических связей с остальной коренной живописью Пянджикента и наличие белого грунта заставляют предполагать, что вряд ли это изображение очень раннее и изначальное. Живопись по верхней штукатурке помещения I, 10 в основном исполнена еще старыми красками и колористически несет в себе цельность, характерную для ранних росписей здания II. Фигуры еще не отрываются полностью от фона, не противополагаются ему. Принадлежа, безусловно, к большой поздней группе живописи Пянджикента, эта роспись, вероятно, относится к ее началу. Переписка же левой фигуры на восточной стене исполнена в последний период, когда полностью освоены новые краски (ультрамарин, аурипигмент, черные 4 и 5, светлые коричневые, розовые и т. д.), когда техника и знания значительно подвинулись вперед. К этому времени относится, вероятно, и живопись здания III (III, 7; III, 17), здания VI, переписки стен Б, И, К и обходного коридора здания II и дворовые пристройки здания I (I, 14). Несмотря на разрозненность наших сведений, очевидно, что и поздняя группа живописи Пянджикента охватывала достаточно длительный период времени и имела свои стадии развития. Об этом говорят многочисленные переделки (вторые и третьи слои) росписей. Это же подтверждают и раскопки 1952 г., в частности замечательная скульптура в предоградном айване здания II, также исполненная поверх более ранней живописи.

Позднейший период характеризуется большой зрелостью и разнообразием художественных манер и приемов, что говорит о наличии в согдийском изобразительном искусстве различных художественных направлений.

Захват всего Согда арабами и разрушение Пянджикента прервали развитие живописи в период мощного расцвета творческих сил согдийского народа.

Заканчивая нашу первую, предварительную попытку технологического анализа пянджикентских росписей, мы должны еще раз усиленно подчеркнуть его сугубо предварительный характер и возможность ошибок и неточностей. Мы надеемся, что более углубленная и расширенная последующими раскопками работа позволит нам яснее представить и восстановить богатую картину культурной и художественной жизни древнего Согда.

II

Мы говорили уже, что росписи Пянджикента дошли до нас в сильно поврежденном состоянии, некоторые же совершенно разрушенными. Однако общее состояние их ко времени завоевания города арабами было, повидимому, вполне хорошее, так как краски на неповрежденных позже участках очень свежи. Интересно также отметить, что более ранняя живопись, находившаяся под вторым слоем штукатурки, часто сохранилась лучше, чем позднейшая. А ведь нижняя заменялась новой, уже, повидимому, будучи изношенной.

В дальнейшем все росписи подверглись различным разрушающим их воздействиям, начиная с обычного у мусульман умышленного уничтожения изображений лиц (выбоины и глубокие царапины в штукатурке). Вероятно, в то же время во многих помещениях живопись полностью или частично была уничтожена пожаром. При обгорании лёсс темнеет и краснеет, краски и грунт исчезают. Дольше сохраняются черные на лёссе, что вполне естественно для углей.

Но наибольшие (количественно) разрушения, несомненно, принесла влага. Вода, попадая на лёсс, легко размывает его, растворяет и смывает грунт и краски, связующее которых — водный же клей — от времени уже значительно утратило силу.

Очевидно, что после уничтожения кровли в первую очередь разрушались верхние части стен вместе со штукатуркой. Вероятно, заполнение помещений брошенных жителями зданий строительными обломками и наносной землей совершалось достаточно быстро, что спасло росписи от размывания дождями. Однако проникновение воды вдоль стен до пола все-таки происходило и вызвало основные повреждения — смывание красок и разрушение грунта. Действовала и грунтовая влага, обнаруживаемая иногда в почве и стенах. Так, некоторые глубокие и узкие помещения объекта III, раскопанные еще в 1949 г., до сих пор

сохраняют сырость в нижних частях стен. То же наблюдается и в здании VI, 1, особенно на южной стене, не высушиваемой солнцем.

Грунт от сырости стал взбугриваться, отрываться от штукатурки и шелушиться, что послужило причиной полного разрушения отдельных участков, а иногда и целых стен живописи. В таких случаях красочный слой прилипает к лёссу завала и большей частью снимается вместе с ним при открытии стены. Вообще сцепление красочного слоя с лёссом сейчас сильнее, чем сцепление лёсса с грунтом и грунта со штукатуркой. В то же время на иных участках, не поврежденных водой, живопись на грунте сохранилась прекрасно, несравненно лучше, чем написанная непосредственно на лёссе. В сохранившихся первоначальных слоях росписей здания II наблюдается не шелушение, а скорее стирание красок. Не служит ли это лишним подтверждением значительно более раннего происхождения этих росписей?

Подобные же росписи на гипсовом грунте, открытые в Варахше (раскопки В. А. Шишкина), находящиеся в значительно более сухой почве, сохранились гораздо лучше пянджикентских, также за исключением мест, подвергавшихся действию дождевых вод.

Наконец, повреждения росписям нанесли насекомые, мелкие грызуны и корни растений, проделавшие ряд отверстий и борозд в штукатурке.

И все же, несмотря на все эти разрушения, целые стены остались покрытыми росписями, сохранившими большую историческую и художественную ценность.

Много фрагментов штукатурки с живописью найдено в завалах лёсса. Здесь красочный слой обычно сохранился лучше, чем на стене (повидимому, вследствие большей защиты от влаги, распространяющейся главным образом по поверхности стен, а также, может быть, потому, что упавшие куски были засыпаны лёссом завала).

После снятия завалов живопись открывается сильно загрязненной приставшими частицами и затеками лёсса и в большинстве случаев плохо видна, особенно после просыхания. Красочный слой держится слабо и при неосторожном прикосновении легко стирается. При разрушенном же грунте живопись не выдерживает даже самых легких касаний и рассыпается. Окончательная очистка поверхности до какого-либо закрепления живописи невозможна. Временно приходится ограничиваться лишь поверхностной расчисткой.

* * *

В 1948 г. экспедицией открыта стенная живопись в основных помещениях здания II и I, 5 («головы»). Так как в то время экспедиция не располагала возможностями для консервации ее, все росписи были вновь засыпаны землей и оставлены до следующего сезона.

В 1949 г. перед нами была поставлена задача консервации пянджикентских росписей и прежде всего разработки метода ведения ее. Вопрос шел о предварительной очистке, закреплении, снятии со стен, транспортировке и затем окончательной камеральной обработке живописи. Решать эту задачу приходилось в Ленинграде на нескольких небольших кусочках штукатурки с живописью, привезенных экспедицией в 1948 г.

Примером консервации подобных памятников в прошлом могли служить работы С. М. Дудина по снятию и закреплению храмовых росписей Китайского Туркестана, вывезенных С. Ф. Ольденбургом в 1909—1914 гг. и находящихся сейчас в Эрмитаже[1].

Эти росписи были исполнены примерно той же техникой, также на лёссовой основе. Однако здесь штукатурка хорошо связана большим количеством сохранившегося растительного или животного волокна, делающего отдельные куски достаточно прочными и монолитными. Живопись, находившаяся главным образом в неразрушенных сухих пещерах, сохранилась несравненно лучше, чем пянджикентская. Поверхность ее почти чистая, связь штукатурки с каменной стеной относительно слабая. Эти условия дали возможность С. М. Дудину сравнительно легко снять большое количество росписей со стен путем срезания («подпарывания») их. В отдельных местах шелушения красочного слоя применялось слабое поверхностное проклеивание живописи растительными водными клеями («губным клеем», вишневым, гуммиарабиком, декстрином). Обратная сторона на части снятых росписей также проклеивалась. Для дальнейшего хранения и экспозиции в петербургском Музее антропологии и этнографии росписи были загипсованы, а некоторые предварительно с обратной стороны пропитаны спиртовым лаком.

Приблизительно подобные же способы снятия и консервации восточно-туркестанских росписей применялись и А. Грюнведелем (германская экспедиция в Турфан), с тем лишь отличием, что перед снятием живопись была покрыта спиртовым лаком[2], загипсована и полностью герметизирована в металлических коробках со стеклом. Применение спиртовых лаков в дальнейшем вызвало сильное потемнение живописи.

Опыт последующего хранения росписей из Китайского Туркестана в Музее антропологии и этнографии и в Эрмитаже показал недостатки описанного способа обработки их. Клеевая живопись, лёсс и гипс чрезвычайно гигроскопичны, жадно впитывают влагу из воздуха сырого севера. Вода же является главным разрушителем этих материалов. Лёсс с волокном вспухает и рассыпается, гипс также, на поверхности живописи выступают кристаллы соли, содержа-

---

[1] См. рукопись С. М. Дудина. Архив Гос. Эрмитажа. Материалы экспедиции С. Ф. Ольденбурга, № 31.

[2] «Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии», 1903, № 1.

щейся в лёссе, незакрепленные краски шелушатся и стираются. Кроме того, тяжесть загипсованных росписей создает большие трудности в хранении и нередко бывает причиной порчи вещей.

Практика реставрации в Эрмитаже восточно-туркестанских росписей, а также росписной лёссовой скульптуры показала полную непригодность водных растительных и животных клеев для закрепления подобного материала и привела нас в 1948 г. к пробам применения синтетических смол и клеев на неводных растворителях, не размывающих лёсс и клеевую живопись. Наиболее технически удобным в то время оказался поливинилацетат (ПВА), позже замененный более стойким поливинилбутиралем (ПВБ). Оба растворяются винным спиртом или спиртобензолом. В том же 1948 г. также при помощи ПВА были закреплены отдельные небольшие фрагменты росписей, подобные пянджикентским, найденные в Топрак-Кале Хорезмской экспедицией С. П. Толстова. Применение ПВА для закрепления лёссовых штукатурок известно и за границей. Так, один лёссовый рельеф закреплен Г. Л. Стаутом в музее города Кембриджа (Массачусетс, США)[1]. Более широкое распространение синтетические смолы и клеи получили в Индии при реставрации стенных храмовых росписей и скульптуры[2].

Характер материала (отсутствие волокна) и состояние пянджикентских росписей создали при снятии живописи со стены ряд трудностей, с которыми не приходилось встречаться С. М. Дудину. Вместе с тем, дальнейший опыт хранения, как указано, показал недостатки его метода консервации, которых необходимо было избежать.

В Пянджикенте не поврежденная водой штукатурка прочно держится на стене. Лёссовый раствор при нанесении на стену проник в швы и неровности сырцовой кладки и в большинстве случаев настолько органически связался с ней, что иногда трудно определить конец одного слоя и начало другого. Штукатурка, лишенная временами даже мелко изрубленного волокна, при попытке отделения ее от стены даже небольшими участками раскалывается и легко рассыпается в порошок. Плотный лёсс не поддается срезанию ножом. Спиливание было бы возможно, если бы не мешали часто попадающиеся в штукатурке камни. Кроме того, при спиливании больших кусков потребовалось бы проводить с боков широкие борозды.

Непрочное состояние красочного слоя и грунта также не позволяет касаться их без предварительного закрепления. Засоряющий живопись приставший лёсс невозможно удалить, не разрушая красок.

Таким образом, возникает необходимость раньше всего закрепить живопись и как-то скрепить слой штукатурки перед снятием ее со стены. Очевидно,

---

[1] G. L. S t o u t. Restoration d'un relief d'argile peint. «Muséon», Louvain, 1935, vol. 29—30.

[2] B. B. L a l. Статья в сб. «Archeology in India». Deli, 1950, стр. 164—169.

необходимо пропитать их каким-либо склеивающим составом. Этот состав должен отвечать следующим основным требованиям:

1) быть вполне прочным и неспособным когда-либо стать причиной разрушения материала росписей;

2) не изменять цвета и фактуры живописи;

3) достаточно глубоко пропитать и прочно скрепить не только красочный слой, но и часть лёсса, дабы дать возможность безопасно снять роспись со стены, транспортировать ее и в дальнейшем надежно оградить от разрушающего воздействия влаги;

4) должен позволять произвести окончательную обработку, а главное, очистку живописи от посторонних наслоений, и способствовать максимальному выявлению ее. Для выполнения последних требований закрепитель должен после затвердения легко растворяться вновь.

Как мы говорили уже, водные клеи не пригодны для закрепления подобной живописи. Виниловые смолы, технически вполне удобные для пористых и богатых волокном росписей Китайского Туркестана, почти не проникают в плотный лёсс пянджикентских штукатурок. Они образуют лишь недостаточно прочную поверхностную пленку, что не обеспечивает безопасного снятия больших кусков.

После ряда испытаний мы остановились на одной из прочнейших синтетических смол — полибутилметакрилате (ПБМА), который, будучи растворен на ксилоле, в наибольшей степени отвечает всем указанным требованиям.

Акриловые синтетические смолы получаются путем полимеризации различных производных акриловой кислоты и отличаются высокой прочностью, благодаря чему нашли себе большое применение в различных и весьма ответственных областях техники и художественной промышленности. Среди таких смол ПБМА обладает наибольшей растяжимостью и эластичностью пленки, глубоко проникает в закрепляемый материал, а также легко растворяется после затвердения, вследствие чего он наиболее пригоден для наших целей. ПБМА совершенно бесцветен, прозрачен и не изменяется в дальнейшем; химически стоек и инертен. Пленка ПБМА абсолютно не поддается действию влаги, значительно превосходя в этом отношении виниловые смолы. ПБМА устойчив на старение. По отзывам компетентных специалистов, при всех теоретически возможных изменениях его и ослаблении действия как закрепителя, ПБМА не может вредно воздействовать на материалы росписей и служить причиной их разрушения.

ПБМА имеет большое количество растворителей, из которых, после ряда опытов, мы остановились на ксилоле, обеспечивающем максимальное проникновение смолы в толщу плотного лёсса. Однажды затвердевший ПБМА может быть вновь растворен тем же или другим растворителем.

Ксилол — также совершенно инертен по отношению к материалам росписей и при полном просыхании испаряется без остатка.

Раствор ПБМА при соответствующей концентрации неограниченно проникает в толщу лёсса, образуя по высыхании вполне прочную корку любой нужной толщины. Практически мы получали корку до 2—2,5 мм. Одновременно, конечно, прочно закреплялся и красочный слой. ПБМА не изменяет цвета красок, но, при сильной пропитке, делает их насыщенней, благодаря чему многие сильно стертые и непонятные вначале детали выступают более четко и вся композиция читается значительно лучше. Пропитанный ПБМА слой совершенно не поддается действию влаги, в то время как незакрепленный лёсс легко размывается водой. Эти свойства и были использованы нами при снятии росписей со стены.

Как уже было сказано, плотный пянджикентский лёсс в большом куске невозможно срезать или спилить, не повредив его. Но если в лёсс на некоторой глубине от поверхности стены за росписью вводить воду, то она легко размягчает и размывает его и дает возможность постепенно отделить слой штукатурки с живописью от стены. Пропитанный ПБМА слой — надежная защита от возможности проникновения воды на поверхность росписи. Окончательное разрыхление и удаление лёсса из борозды за росписью производится при помощи больших ножей, специальных долот и скребков.

Для безопасности снятия, дальнейшей работы и транспортировки живопись после укрепления заклеивают марлей и закрывают деревянным щитком, на который роспись принимается в момент отделения от стены. Этот щиток также служит ей опорой при всей дальнейшей обработке с обратной стороны и при перевозке. Заклейку марлей мы вели на ПВА. При последующем снятии марли в Ленинграде мы растворяли ПВА спиртом, почти не затрагивая закрепляющего живопись акрилата. Позже, убедившись в абсолютной стойкости ПБМА к воде, в целях облегчения снятия марли, в сухих помещениях вместо ПВА мы применяли осетровый клей, смягченный добавлением глицерина.

Таким образом можно совершенно безопасно снять кусок росписи любой протяженности при высоте до одного метра. Стену с намеченной к снятию живописью мы предварительно делили на участки, сообразуясь с содержанием росписи и сохранностью отдельных мест. Потеря поверхности на стыках кусков минимальная, не более 2—3 мм.

Отдельные небольшие куски штукатурки также и спиливались. Для этого применялись хирургические проволочные пилки. Излишек лёсса с обратной стороны мы удаляли, причем оставляли лишь чистый слой штукатурки (около 5 мм и даже менее), который в свою очередь пропитывали ПБМА. Таким образом, мы получали прочную пластину, сплошь или почти сплошь укрепленную ПБМА. Оставлять большой слой лёсса не имеет смысла, так

как опыт показал, что он, не будучи пропитан на всю толщину, может лишь оказаться слабым местом и в дальнейшем послужить причиной повреждения росписи.

Исходя из практики хранения и реставрации росписей из Китайского Туркестана в Эрмитаже, мы отказались от гипсовки. Снятый и пропитанный ПБМА пласт мы заливали с обратной стороны мастикой из смеси канифоли и натурального воска (1 : 1) с прокладкой марли и затем, уже в Ленинграде, укладывали на железный оцинкованный лист. Указанная мастика — старый, хорошо проверенный «вечный» материал. Так получается весьма прочная, не боящаяся климатических изменений обработка, портативная и удобная для хранения и экспозиции. Заливка мастикой и прокладка марли, сделанные в Пянджикенте, послужили дополнительной и вполне оправдавшей себя мерой безопасности при транспортировке.

Для перевозки снятые пласты плотно (жестко) укладывались между двумя скрепленными фанерными щитками и затем мягко (с любыми пружинящими прокладками) — в прочный общий ящик. Таким образом, в 1949 г. первые снятые куски совершенно благополучно выдержали и перевозку на грузовике, и двухмесячный переезд по железной дороге в Ленинград. При транспортировке на самолете или в контейнере применялась облегченная упаковка без общих ящиков.

После укладки фрагментов росписей уже в камеральных условиях на железный лист основная дальнейшая работа заключалась в окончательной очистке живописи и в максимальном выявлении ее. Принцип очистки состоит в постепенном размягчении растворителем (ксилолом) затвердевшего на поверхности живописи лёсса и осторожном удалении его скальпелем, ватой и кистью, без повреждения красочного слоя. После очистки возникает вопрос об окончательной обработке самой живописи. Дело в том, что при сильной пропитке лёсса ПБМА при закреплении фактура живописи, конечно, меняется и из рыхлой матовой поверхности клеевой краски превращается в плотную, приближающуюся к маслу или темпере. При этом все цвета делаются глубже и насыщенней. Изображение читается значительно лучше. Путем промывания растворителем излишек смолы (ПБМА) из верхнего слоя красок может быть удален без существенного ослабления прочности закрепления, и фактура вновь приближается к своему первоначальному матовому виду.

Как говорилось уже, сохранность многих пянджикентских росписей оказалась довольно плохой. Краски были настолько утрачены или загрязнены, что живопись с трудом читалась отдельными участками и не поддавалась даже фотографированию. После закрепления и предварительной очистки на месте росписи выявились значительно лучше, и художники зарисовывали их в таком виде. Дальнейшая расчистка в Ленинграде открывает еще многие детали, более четко определяет краски. Однако первоначальный

колористический строй таких росписей, конечно, утрачен. Мы можем только представлять себе общую картину, мысленно восстанавливая ее по сохранившимся элементам красок и форм. Главная и очень большая ценность подобных фрагментов сейчас иконографическая. Поэтому при окончательной обработке живописной поверхности было решено не стремиться к сохранению клеевой фактуры, а, сделав ее несколько более плотной, максимально выявить рисунок и формы.

После окончательной обработки отдельных фрагментов росписей они могут быть легко собраны на деревянных щитах или подрамниках в большие панно, охватывающие целые стены.

Предложенный нами в 1949 г. способ укрепления, снятия и окончательной обработки пянджикентских росписей полностью себя оправдал. Техника его в течение четырех лет (1949—1952 гг.) развивалась и совершенствовалась, но основные принципы полностью сохранились[1].

Полибутилметакрилат, не говоря уже о разносторонних проверках его в различных отраслях промышленности, с 1948 г. подвергался нами многократным и длительным испытаниям на различные острые и обычные воздействия. Главной причиной разрушения большинства музейных экспонатов является ненормальность температурно-влажностного режима. Повышенная влажность в данном случае особенно опасна, поэтому наши испытания ПБМА были устремлены в этом направлении. Однако все пробы длительного и перемежающегося содержания как пленки ПБМА, так и укрепленных кусков лёсса с росписью на открытом воздухе в Ленинграде, в условиях предельной влажности, в воде и при различных температурах показали совершенную неизменяемость материала.

Особенно показательными оказались естественные испытания на месте, в Пянджикенте. В 1949 г., вследствие необычных в августе дождей, раскрытые росписи подверглись на стене действию ливня и затем перемежающихся дождей в течение почти десяти дней. Закрепление некоторых росписей было закончено лишь за полчаса до дождя. Интересно было смотреть, как участки незакрепленной штукатурки без росписи буквально таяли на глазах, в то время как пропитанная ПБМА живопись только обмывалась водой. Бо́льшая часть открытых в 1948—1949 гг. росписей в 1949 г. была лишь закреплена, оставлена на стенах и затем вновь засыпана землей. При раскрытии этих росписей в 1950 г., а некоторых и в 1951—1952 гг. оказалось, что живопись на них нисколько не пострадала и во многих случаях стала лишь яснее от длительного просыхания смолы. Закрывавшая же росписи калька и в некоторых случаях марля уже в первый же год совершенно истлели.

---

[1] Подробное описание техники консервационных работ см. в статье Е. Г. Шейниной во II томе Трудов Таджикской археологической экспедиции; там же см. иллюстративный материал.

Однако при длительном оставлении закрепленной живописи на стене появляется опасность отставания пропитанного слоя от остальной штукатурки в результате расширения и сжатия слоев лёсса под влиянием различной температуры и влажности и отсутствия «дыхания» стены. Такие отслоения наблюдались в некоторых местах уже в 1950 г. Конечно, перед снятием подобных, простоявших долгое время в земле росписей требуется дополнительное закрепление.

Очень кратко изложенный нами метод консервации пянджикентских росписей, с некоторыми техническими изменениями, с успехом был применен там же в 1952 г. при снятии со стен впервые открытой очень интересной глиняной скульптуры (высокий рельеф). Эти же закрепляющие материалы (синтетические смолы ПБМА и ПВБ) использовались нами и для полевой обработки остатков дерева, металла, кости, керамики и т. п.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВДИ — Вестник древней истории.
ЗВО — Записки Восточного отделения Русского археологического общества.
ИАН, СИФ — Известия Академии Наук СССР, Серия истории и философии.
КС ИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры.
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
ПТКЛА — Протоколы Туркестанского кружка любителей археологии.
СА — Советская археология.
СТАЭ — Согдийско-Таджикская археологическая экспедиция.
ТАКЭ — Термезская археологическая комплексная экспедиция.
ТОВЭ — Труды Отдела истории, культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа.
Тадж. ФАН — Таджикский филиал Академии Наук СССР.
ЮТАКЭ — Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция.
BGA — Bibliotheca Geographorum Arabicorum.
BSOS — Bulletin of the Society of Oriental Studies of University of London.
MDAFA — Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan.
RAA — Révue des Arts Asiatiques.
SPAW — Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaft. Philosophisch-historische Klasse.
ZDMG — Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ТЕКСТЕ

Рис. 1. Схема росписи, открытой В. Л. Вяткиным на Афрасиабе в 1913 г. По рисунку худ. Б. Ф. Ромберга 92

Рис. 2. Схема росписи из «зала слонов» в Варахше. По цветной копии худ. Ю. Гремячинской 93

Рис. 3. Лев. По цветной копии худ. Ю. Гремячинской 94

Рис. 4. Скульптурное изображение воина. Глина. Эрмитаж 132

Рис. 5. Фрагмент стенки оссуария. Глина. Эрмитаж 133

Рис. 6. Передняя стенка оссуария из сел. Бия-Найман. Реконструкция Б. Н. Каст альского. ПТКЛА, год XIII, 1909. Приложение 133

Рис. 7. Серебряное блюдо. Я. И. Смирнов. Восточное серебро. СПб., 1909, рис. 61. . 136

Рис. 8. Серебряное блюдо из сел. Кулагыш. Я. И. Смирнов. Ук. соч., рис. 50 . 136

Рис. 9. Серебряное блюдо. Я. И. Смирнов. Ук. соч., рис. 64 138

Рис. 10. Серебряное блюдо. Я. И. Смирнов. Ук. соч., рис. 63 138

Рис. 11. Деталь серебряной чаши. Я. И. Смирнов. Ук. соч., рис. 47 140

Рис. 12. Деталь серебряной чаши. Я. И. Смирнов. Ук. соч., рис. 285 140

Рис. 13. Схема росписи «зала слонов». Варахша. С копии, опубликованной в журн. «Огонек», 1951, № 4, стр. 28 141

Рис. 14. Прорисовка детали росписи «зала грифона». Варахша. В. А. Шишкин. Археологические работы 1947 года на городище Варахша. «Известия АН УзССР», 1948, № 5 142

Рис. 15. Прорисовка детали росписи «зала грифона». Варахша. В. А. Шишкин. Ук. соч. 143

Рис. 16. Прорисовка фрагментов росписей из дворца Топрак-Кала в Хорезме. С. П. Толстов. По следам древнехорезмской цивилизации. М. 1948, рис. 51. 144

Рис. 17. Прорисовка росписи «Сборщица плодов» из дворца Топрак-Кала в Хорезме. С. П. Толстов. Ук. соч., рис. 48 145

Рис. 18. Майтрея. Роспись в Фундукистане. J. Hackin. Les travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan. RAA, т. XII, № 1, табл. VII, рис. 22 . 146

Рис. 19. Солнечное и лунное божества. Роспись в Фундукистане. J. Hackin. Ук. соч., табл. VII, рис. 23 147

Рис. 20. Часть росписи «пещеры Майа» в Кызыле (близ Кучи). A. von Le Coq. Bil deratlas zur Kunst- und Kultugeschichte Mittelasiens. Berlin, 1925, рис. 20 . . 148

Рис. 21. Прорисовка орнамента. A. G r ü n w e d e l. Alt-Kutscha, ч. II. Berlin, 1920, рис. 84., ... 149
Рис. 22. Прорисовка орнамента. A. G r ü n w e d e l. Ук. соч., рис. 32 149
Рис. 23. Часть росписи «пещеры меченосцев» в Кызыле. A. von L e C o q. Ук. соч., рис. 8 150
Рис. 24. Фигуры из росписи «Пещеры художников» в Кызыле. A. von L e C o q. Ук. соч., рис. 4, 5, 7 151
Рис. 25. Часть росписи «пещеры Майа» в Кызыле. A. G r ü n w e d e l. Ук. соч., табл. XLVI— XLIX 152
Рис. 26. Часть росписи «пещеры с камином» в Кызыле. A. von L e C o q. Ук. соч., рис. 53 153
Рис. 27. Часть росписи «пещеры № 19» в Кумтуре. A. von L e C o q. Ук. соч., рис. 104. 154
Рис. 28. Скульптурные изображения воинов «шакья» в Кызыле. С. Ф. О л ь д е н б у р г. Русская Туркестанская экспедиция 1909 — 1910 гг. СПб., 1914, рис. 60—62. 155
Рис. 29. Фигурки воинов из Шорчука в Карашаре. *а*—A. von L e C o q. Ук. соч., рис. 67; *б*— A. S t e i n. Serindia, т. II, Oxford, 1921, табл. CXXXV 156
Рис. 30. Изображение четвероруkого божества. A. S t e i n. Ancient Khotan, т. III. Oxford, 1907, табл. LXI 157

ТАБЛИЦЫ

ОПИСАНИЕ ТАБЛИЦ

Таблица I. Общий план городища древнего Пянджикента и его окрестностей. Съемка 1952 г.
Таблица II. План объекта I
Таблица III. *1*—План объекта II. *2*—План объекта VI
Таблица IV. План объекта III
Таблица V. Щит с горы Муг
Таблица VI. Роспись в помещении 5 объекта I
Таблица VII. Схема расположения росписи в помещении 10 объекта I
Таблица VIII. Сцена жертвоприношения из помещения 10 объекта I
Таблица IX. Пирующие дехканы. Роспись на северной стене помещения 10 объекта I
Таблица X. Пирующие дехканы. Роспись на восточной стене помещения 10 объекта I
Таблица XI. Орнаментальная кайма на северной стене помещения 10 объекта I
Таблица XII. Левая фигура композиции на восточной стене помещения 10 объекта I
Таблица XIII. Изображение мужчины в нимбе. Из нижнего слоя живописи на северной стене помещения 10 объекта I
Таблица XIV. Часть росписи в помещении 10а объекта I
Таблица XV. Схема композиции росписи простенка А объекта II
Таблица XVI. Часть росписи простенка А объекта II
Таблица XVII. Роспись простенка Д объекта II
Таблица XVIII. Образцы орнамента на простенках В и Г объекта II
Таблица XIX. Схема центральной части композиции росписи простенка В объекта II
Таблица XX. Сцена оплакивания. Простенок В объекта II
Таблица XXI. Сцена оплакивания. Деталь росписи с простенка В объекта II
Таблица XXII. Сцена оплакивания. Деталь росписи с простенка В объекта II
Таблица XXIII. Богини. Деталь росписи с простенка В объекта II
Таблица XXIV. Схема росписи восточной стены помещения 6 объекта III

Таблица XXV. Часть батальной сцены с росписи помещения 6 объекта III
Таблица XXVI. Схема композиции росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXVII. Центральная часть росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXVIII. Левая часть верхнего яруса росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXIX. Схема центральной части нижнего яруса росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXX. Сиявуш и Судабэ. Деталь нижнего яруса росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXXI. Деталь нижнего яруса росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXXII. Деталь нижнего яруса росписи помещения 7 объекта III
Таблица XXXIII. Роспись помещения 17 объекта III
Таблица XXXIV. Арфистка. Деталь росписи южной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XXXV. Поединок. Деталь росписи южной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XXXVI. Схема композиции росписи части западной и северной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XXXVII. Деталь росписи северной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XXXVIII. Деталь росписи северной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XXXIX. Деталь росписи западной стены помещения 1 объекта VI
Таблица XL. Краски пянджикентских росписей
Таблица XLI. Пигменты пянджикентских росписей

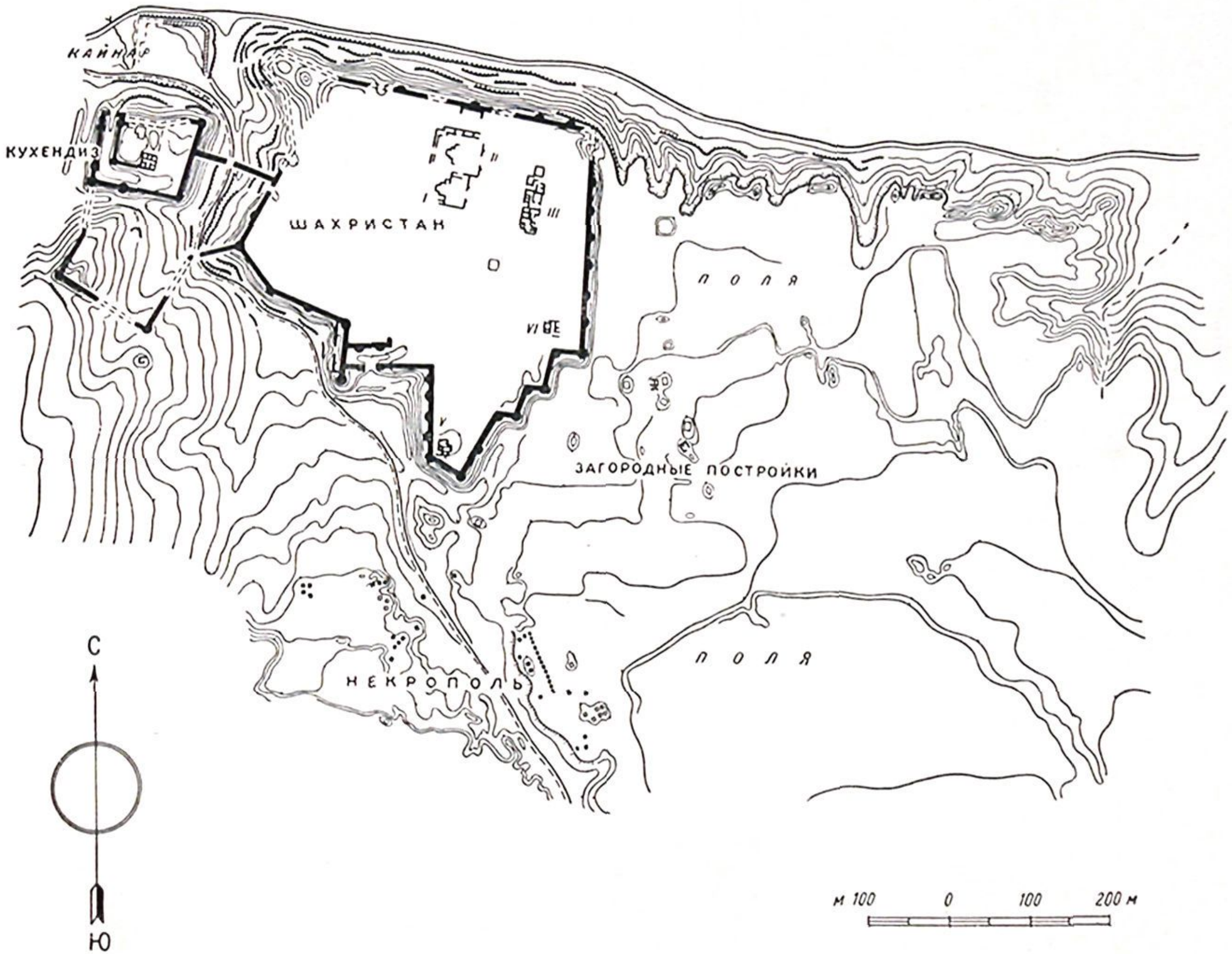


Таблица I. Общий план городища древнего Пянджикента и его окрестностей

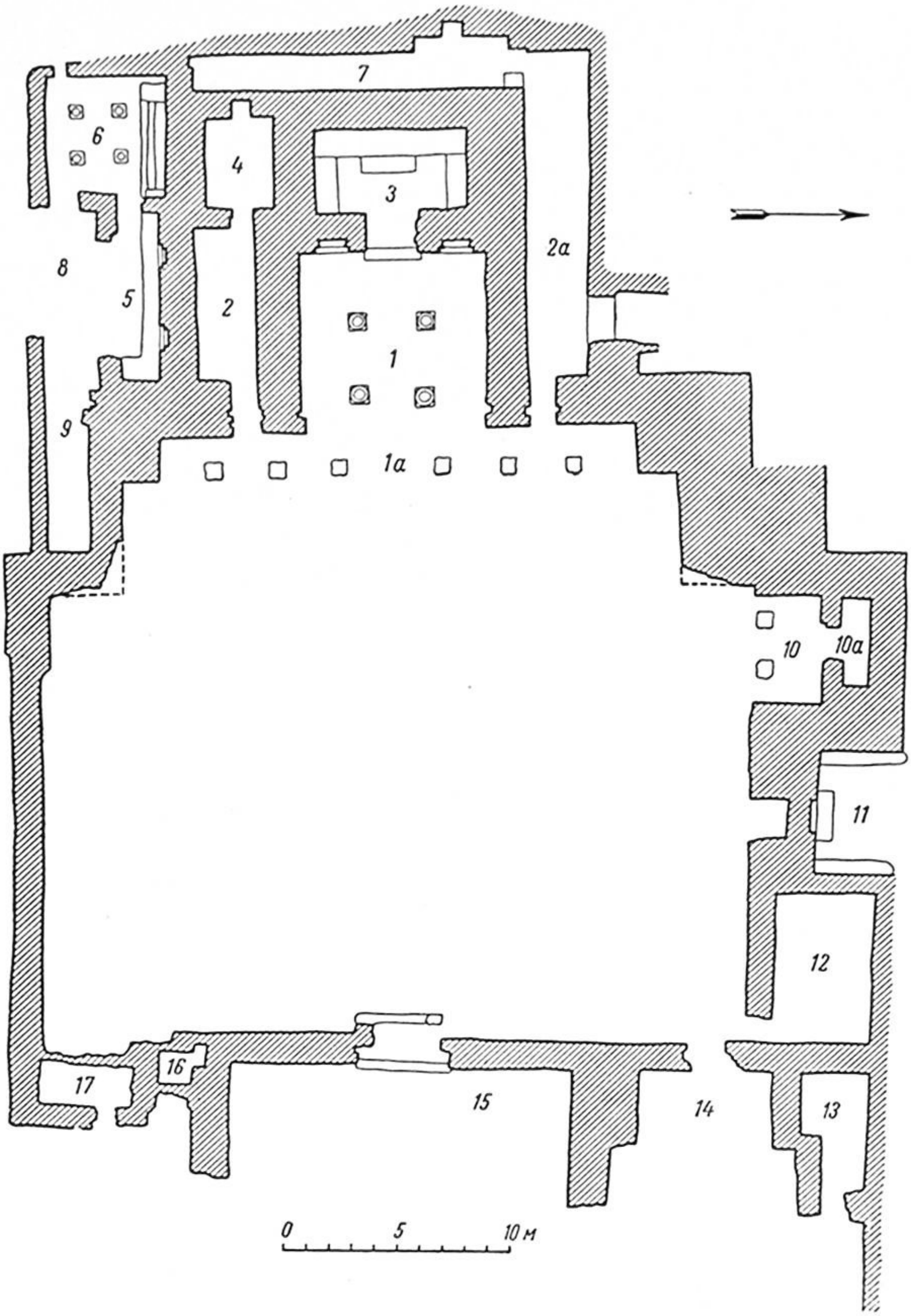
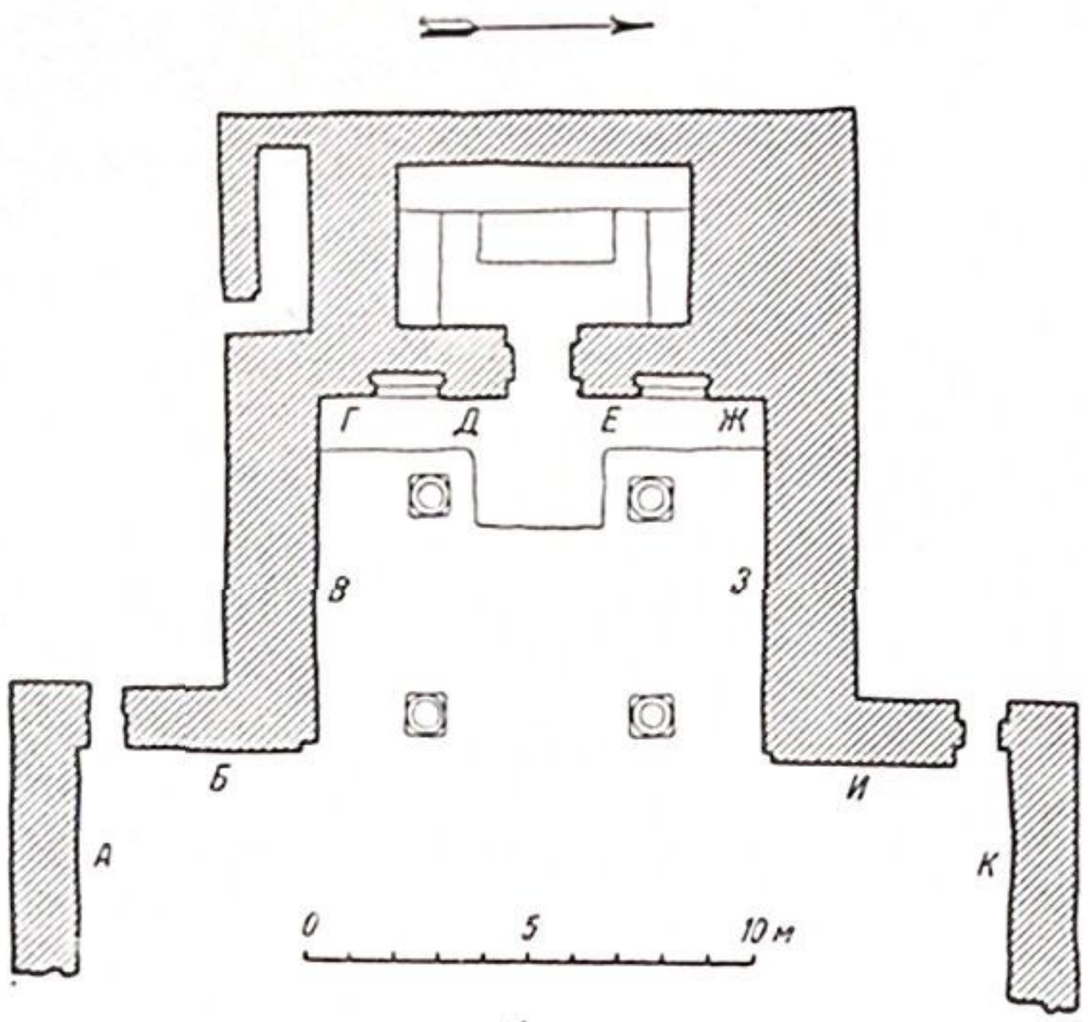
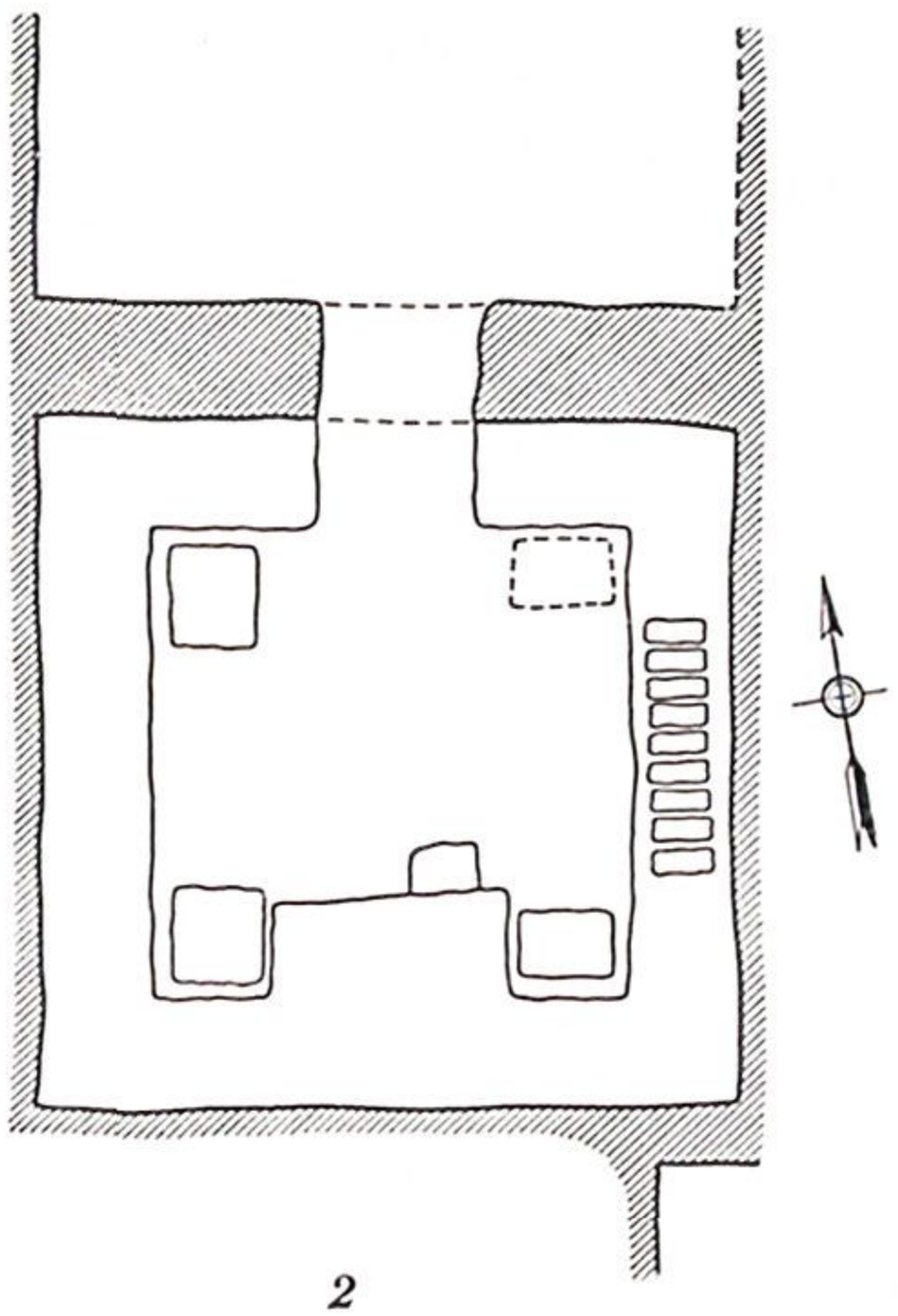


Таблица II. План объекта I



1



2

Таблица III. *1* — план объекта II; *2* — план объекта VI

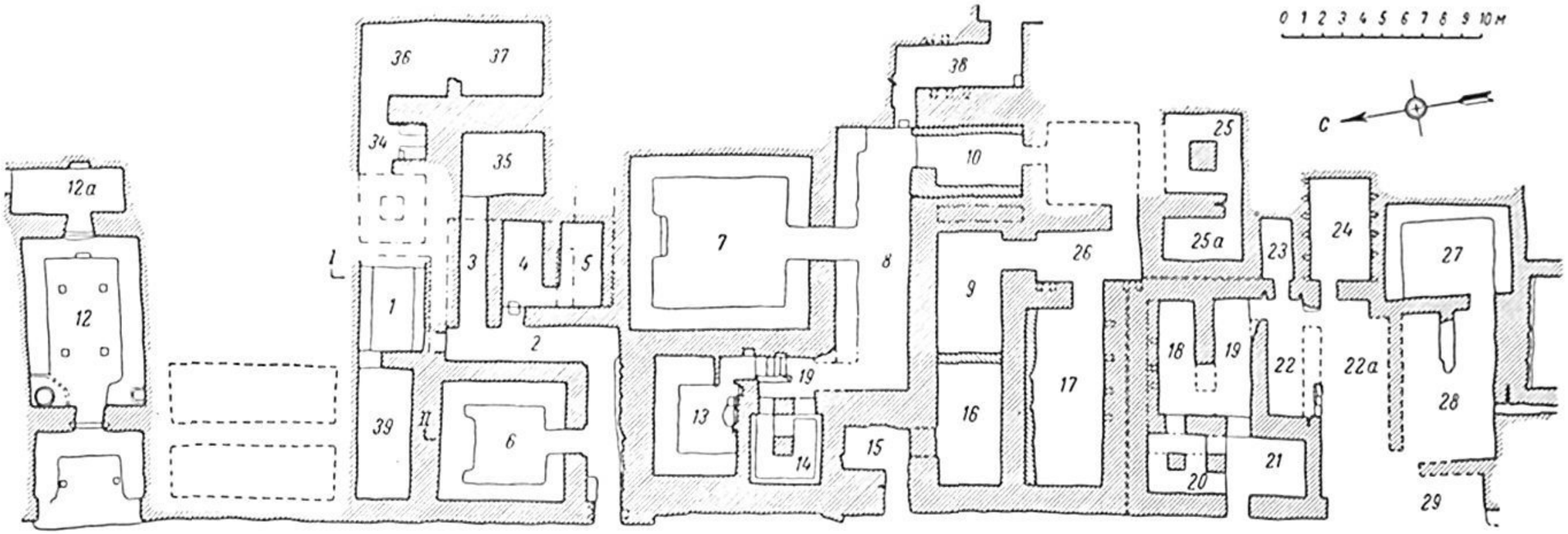


Таблица IV. План объекта III.



Таблица V. Щит с горы Муг



Таблица VI. Объект I, помещение 5



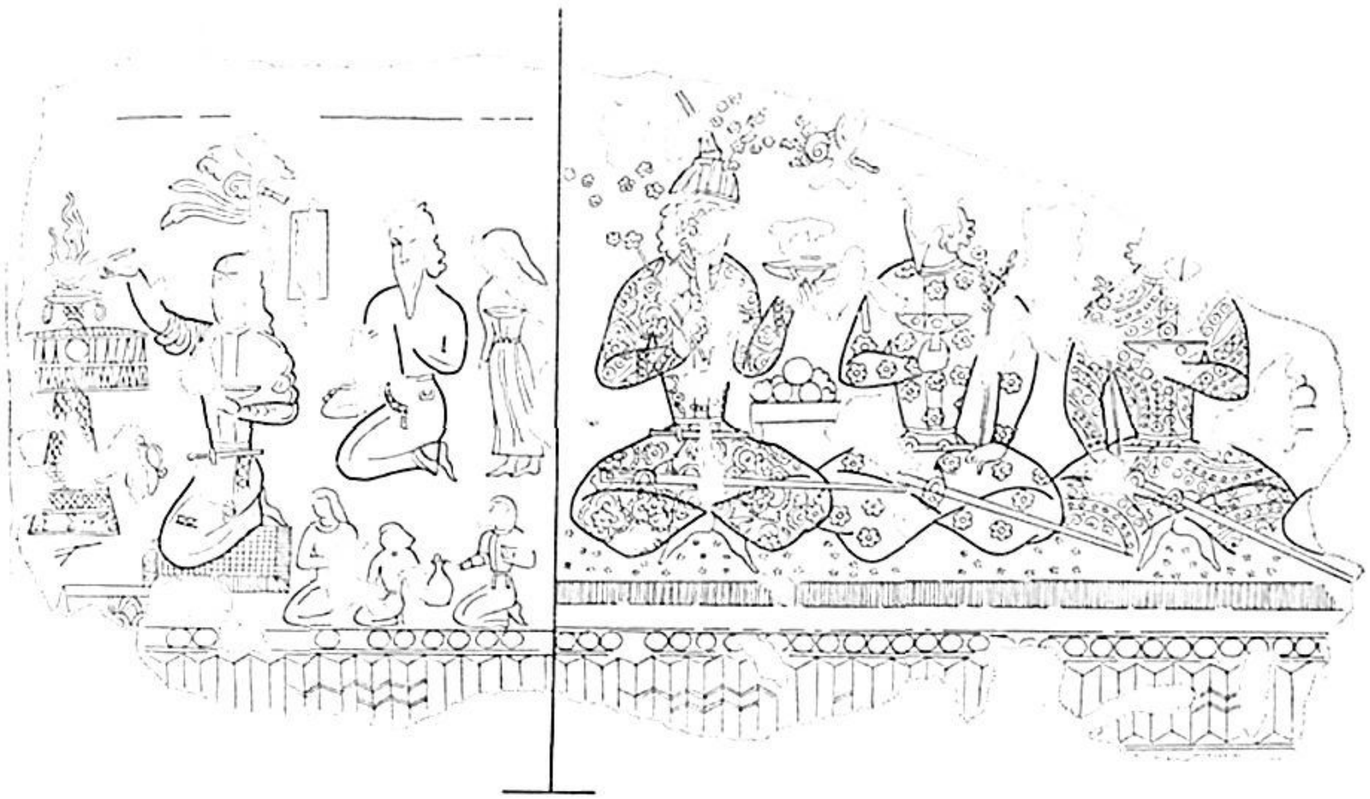
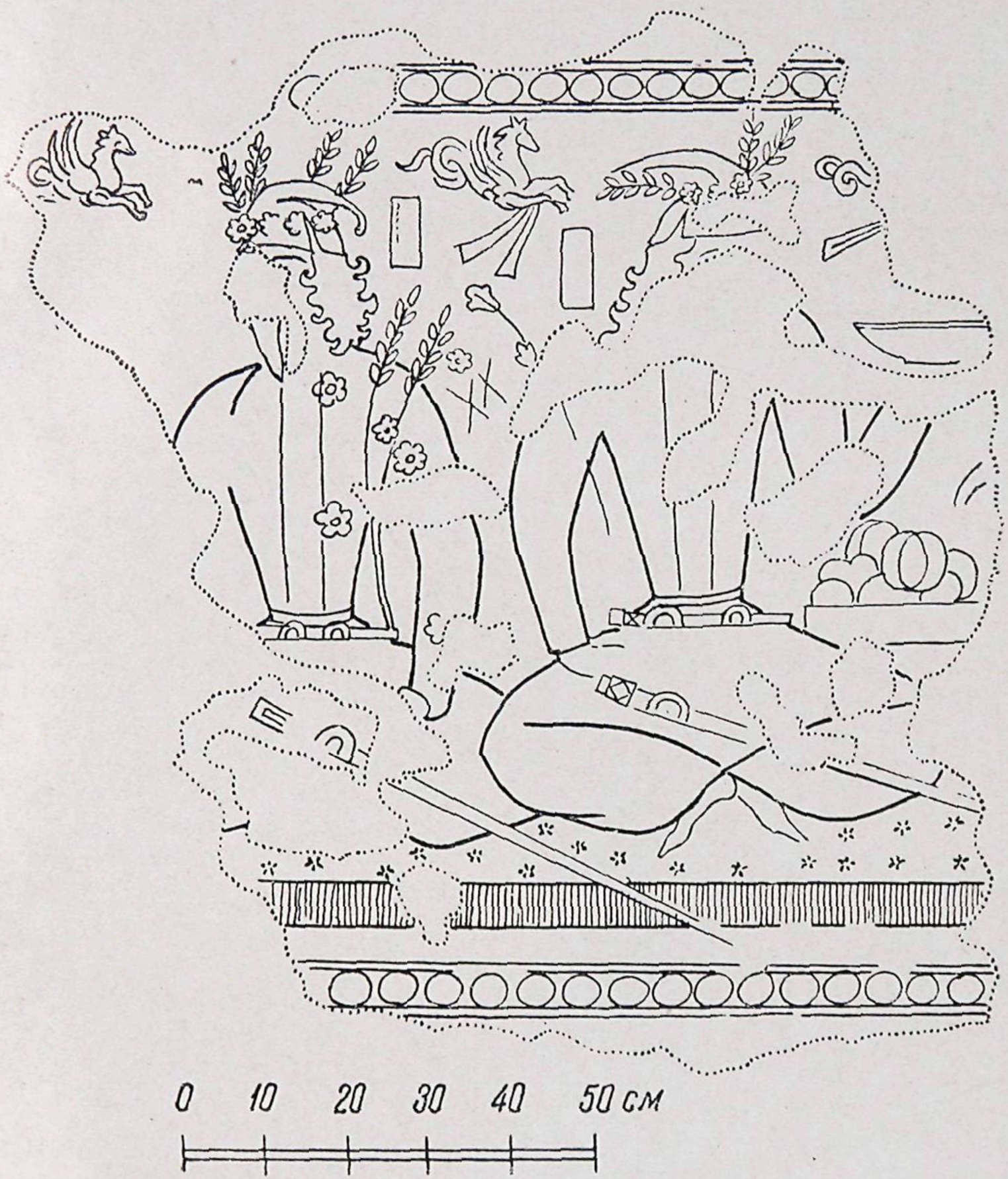
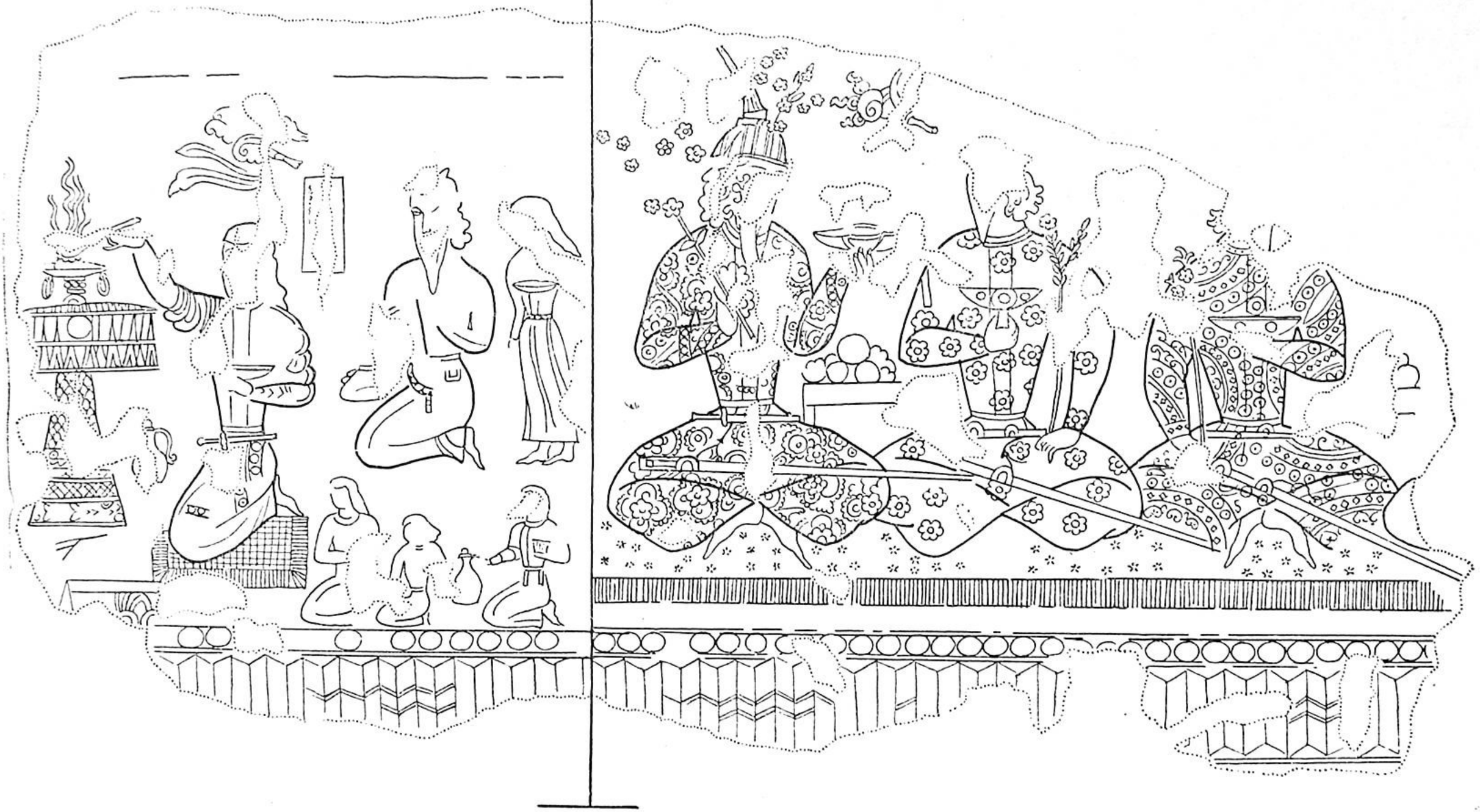


Таблица VII. Объект 1, помещение 10. Схема расположения росписи


0 10 20 30 40 50 см



1, помещение 10. Схема расположения росписи



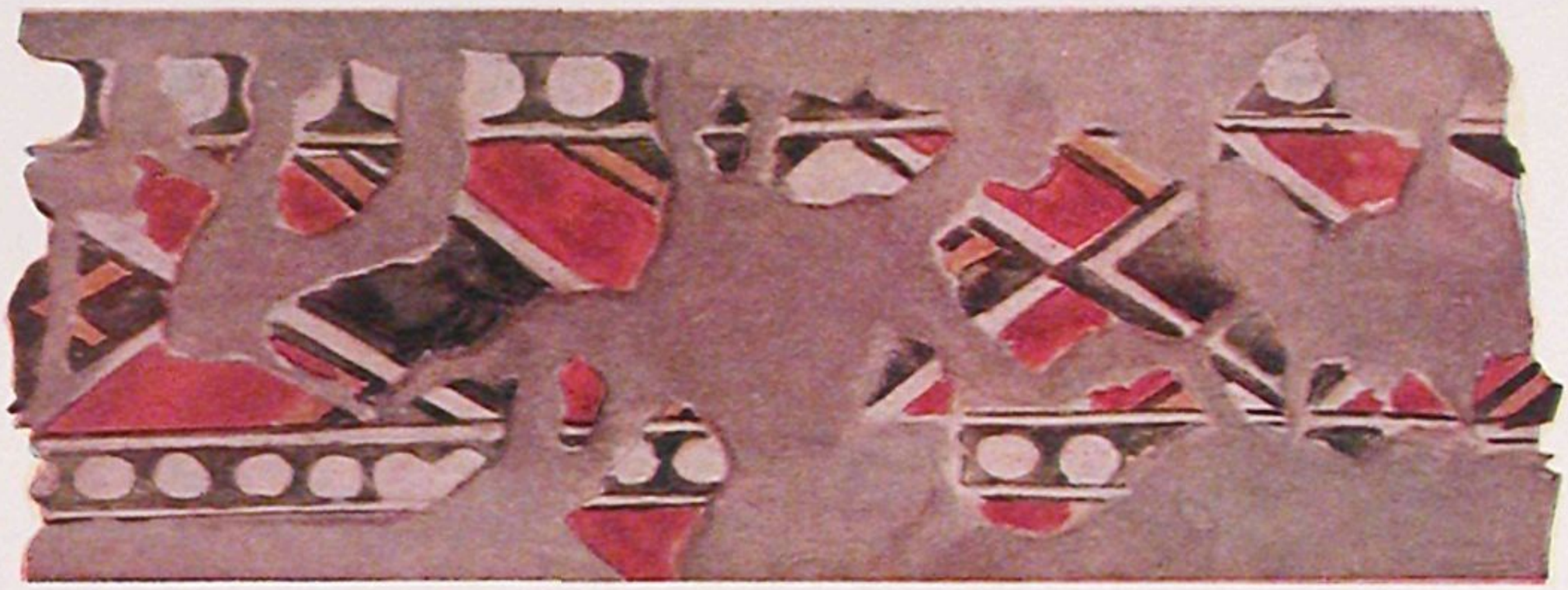
Таблица VIII. Объект I, помещение 10.



Таблица IX. Объект I, помещение 10. Северная стена



Таблица X. Объект I, помещение 10. Восточная стена



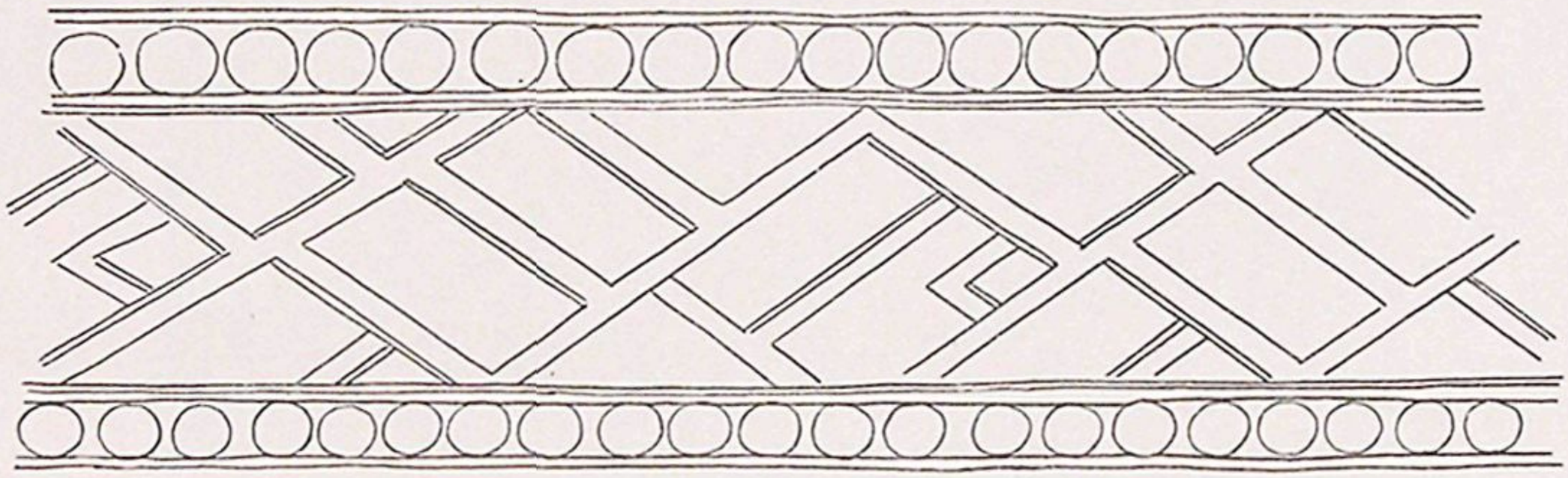


Таблица XI. Объект I, помещение 10. Северная стена



Таблица XII. Объект I, помещение 10. Восточная стена. Деталь



Таблица XIII. Объект I, помещение 10. Северная стена
(нижний слой живописи)

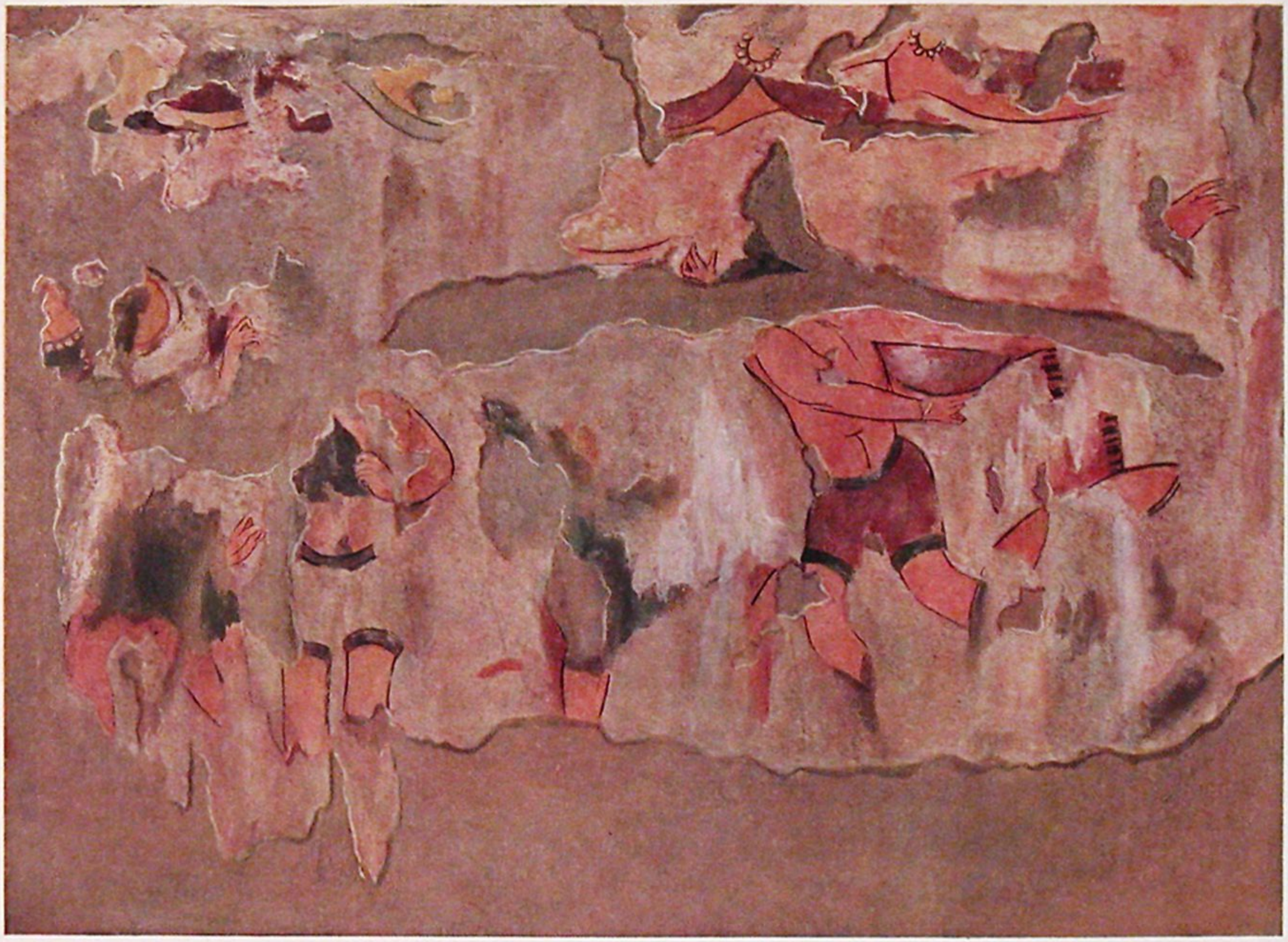


Таблица XIV. Объект I, помещение 10а

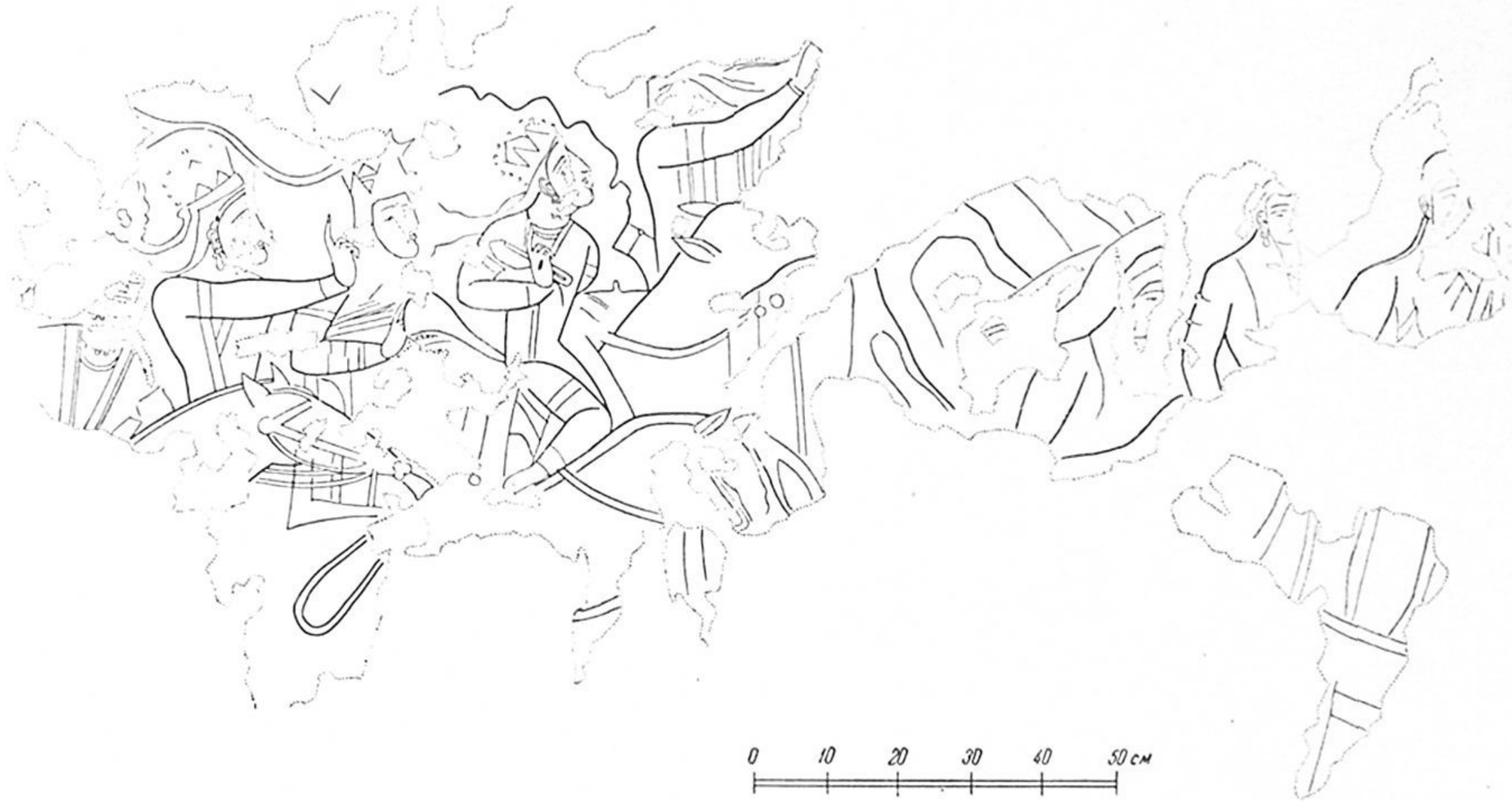


Таблица XV. Объект II, простенок А. Схема росписи



Таблица XVI. Объект II, простенок А



Таблица XVII. Объект II, простенок Д







Таблица XVIII. Объект II, простенки В и Г



Таблица XIX. Объект II, простенок В. Схема центральной части композиции

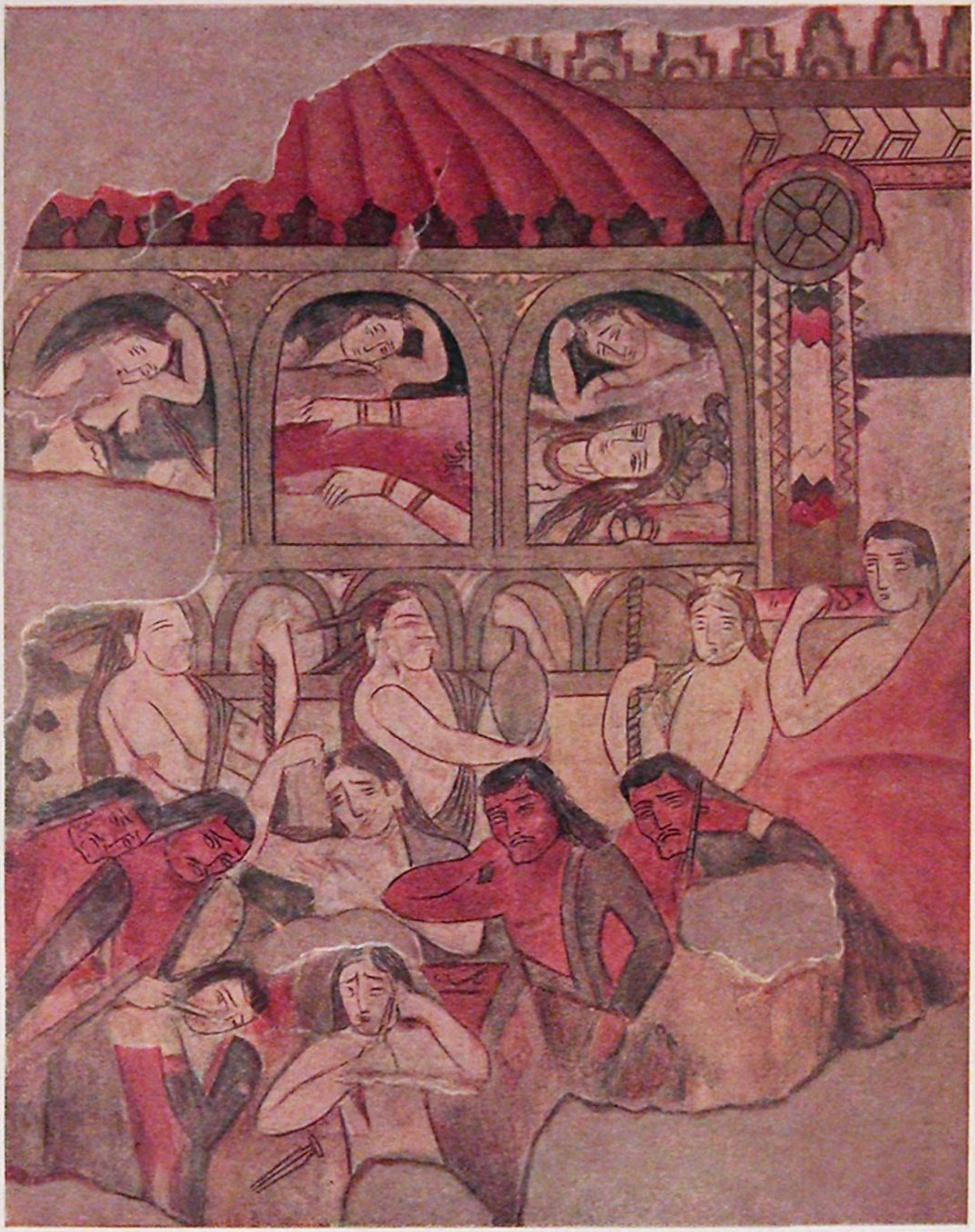


Таблица XX. Объект II, простенок B



Таблица XXI. Объект II, простенок В. Деталь

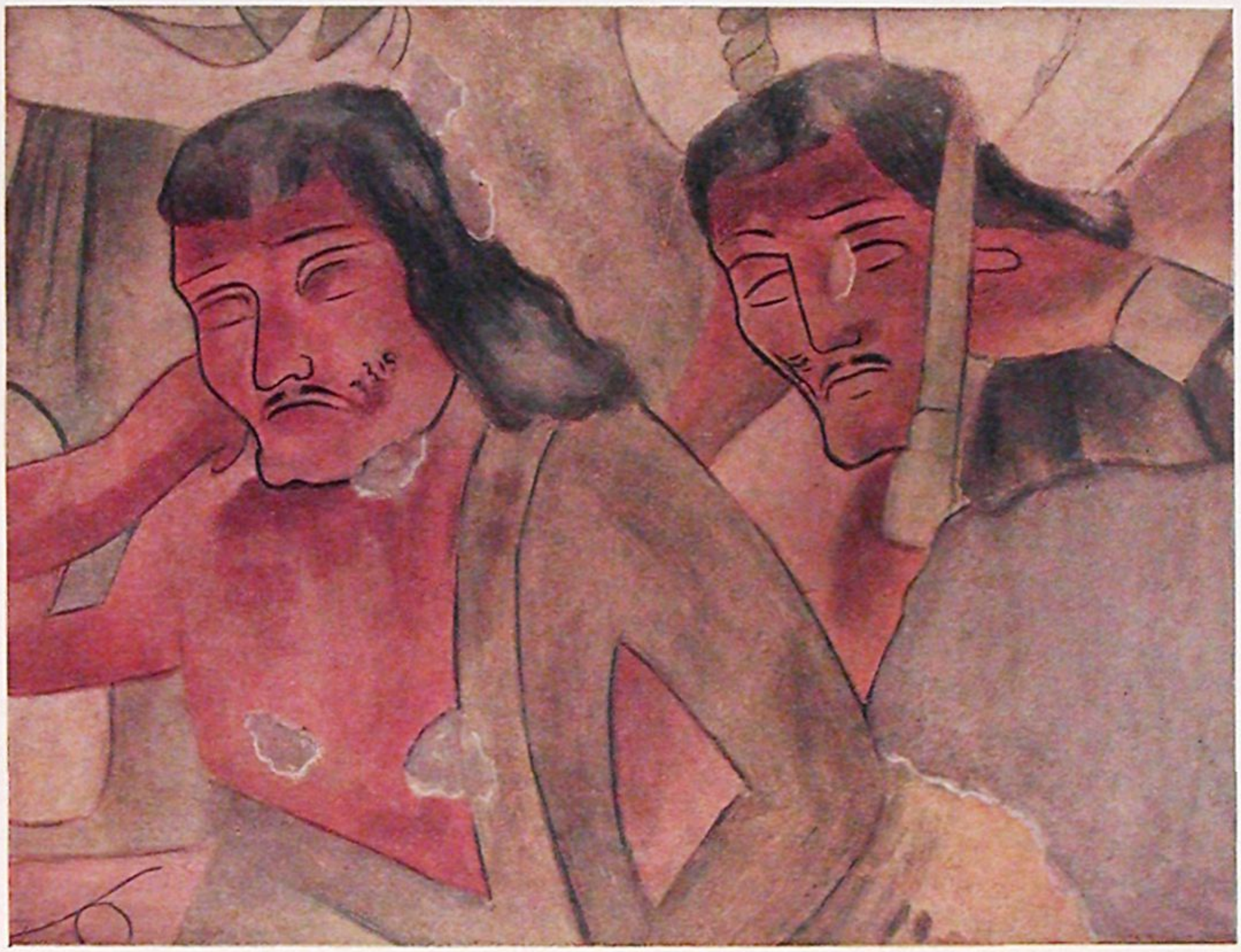


Таблица XXII. Объект II, простенок В. В. Деталь



Таблица XXIII. Объект II, простенок В. Деталь



Таблица XXIV. Объект III, помещение 6. Восточная стена.

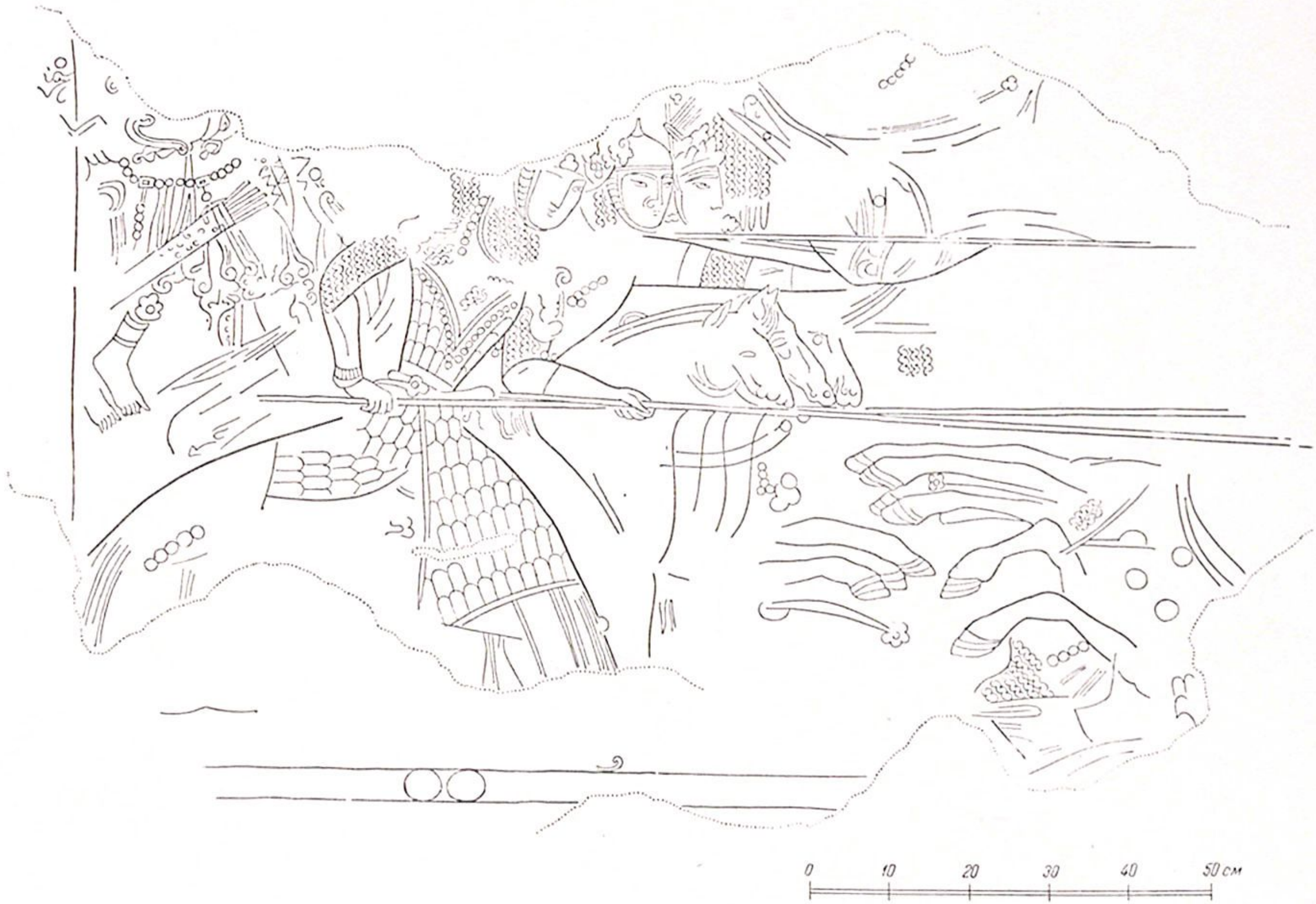


Таблица XXV. Объект III, помещение 6

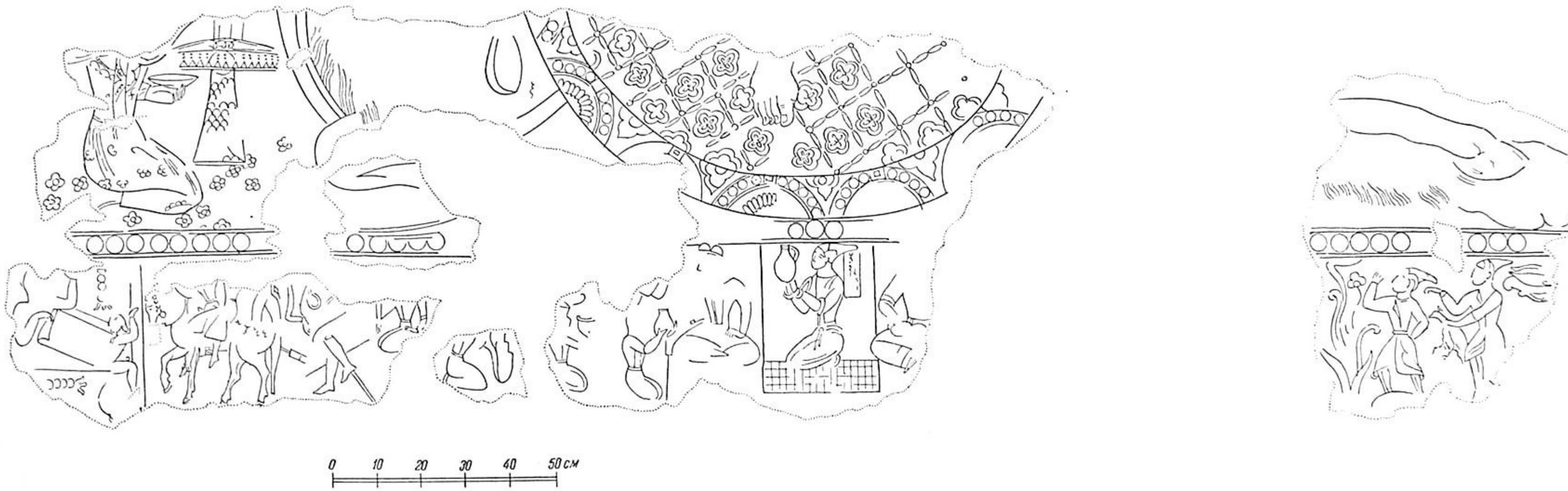
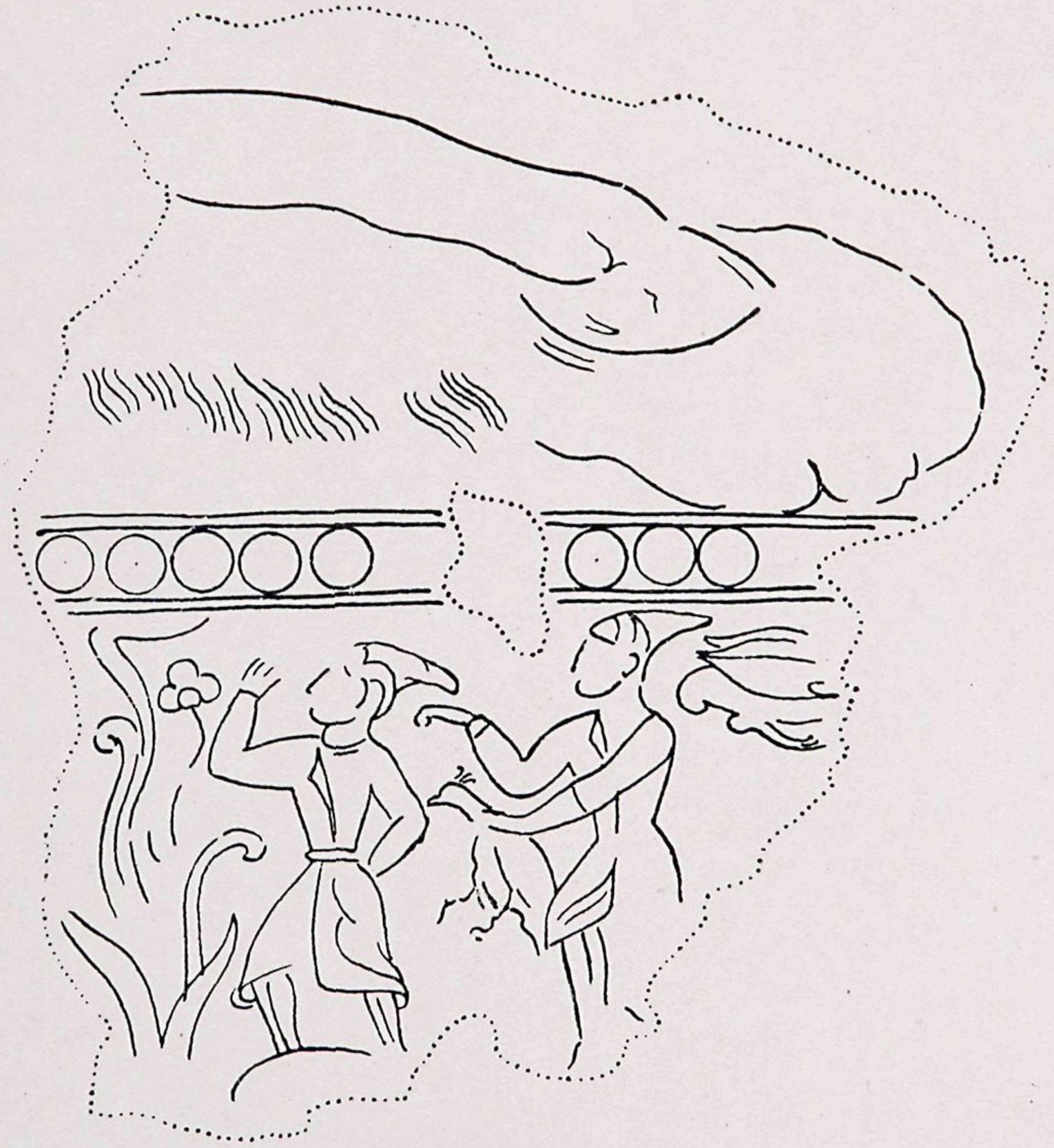


Таблица XXVI. Объект III, помещение 7. Схема росписи.



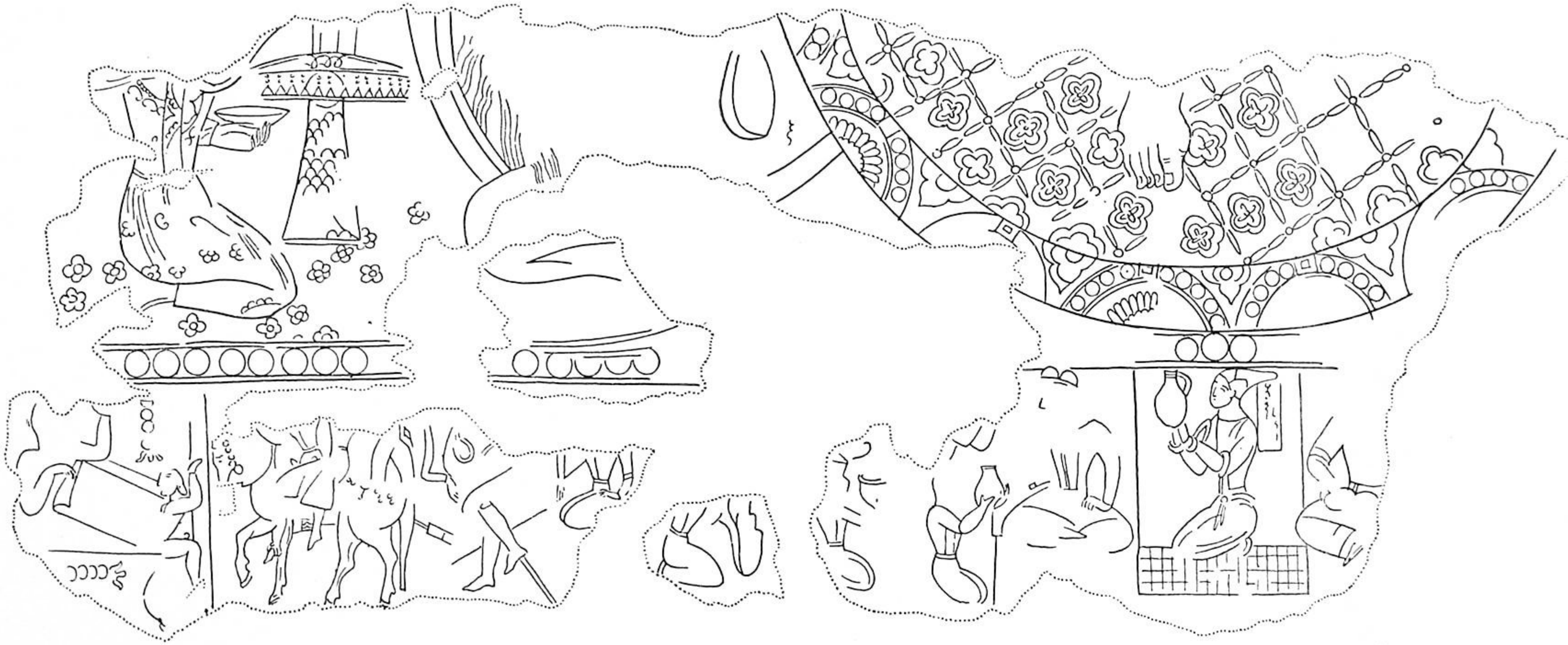


Таблица XXVI. Объект III, помещение 7. Схема роспи

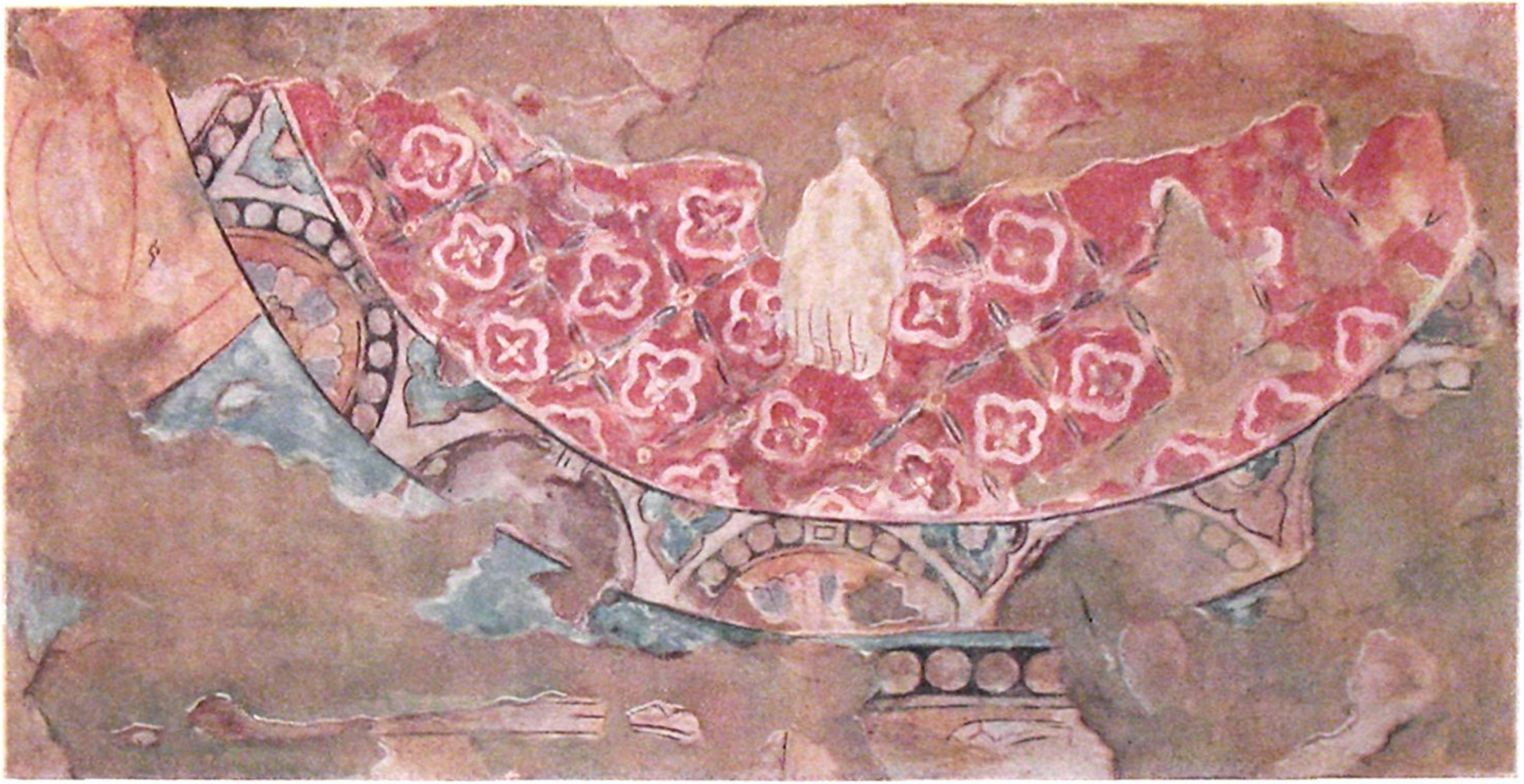


Таблица XXVII, Объект III, помещение 7. Центральная часть росписи



Таблица XXVIII. Объект III, помещение 7

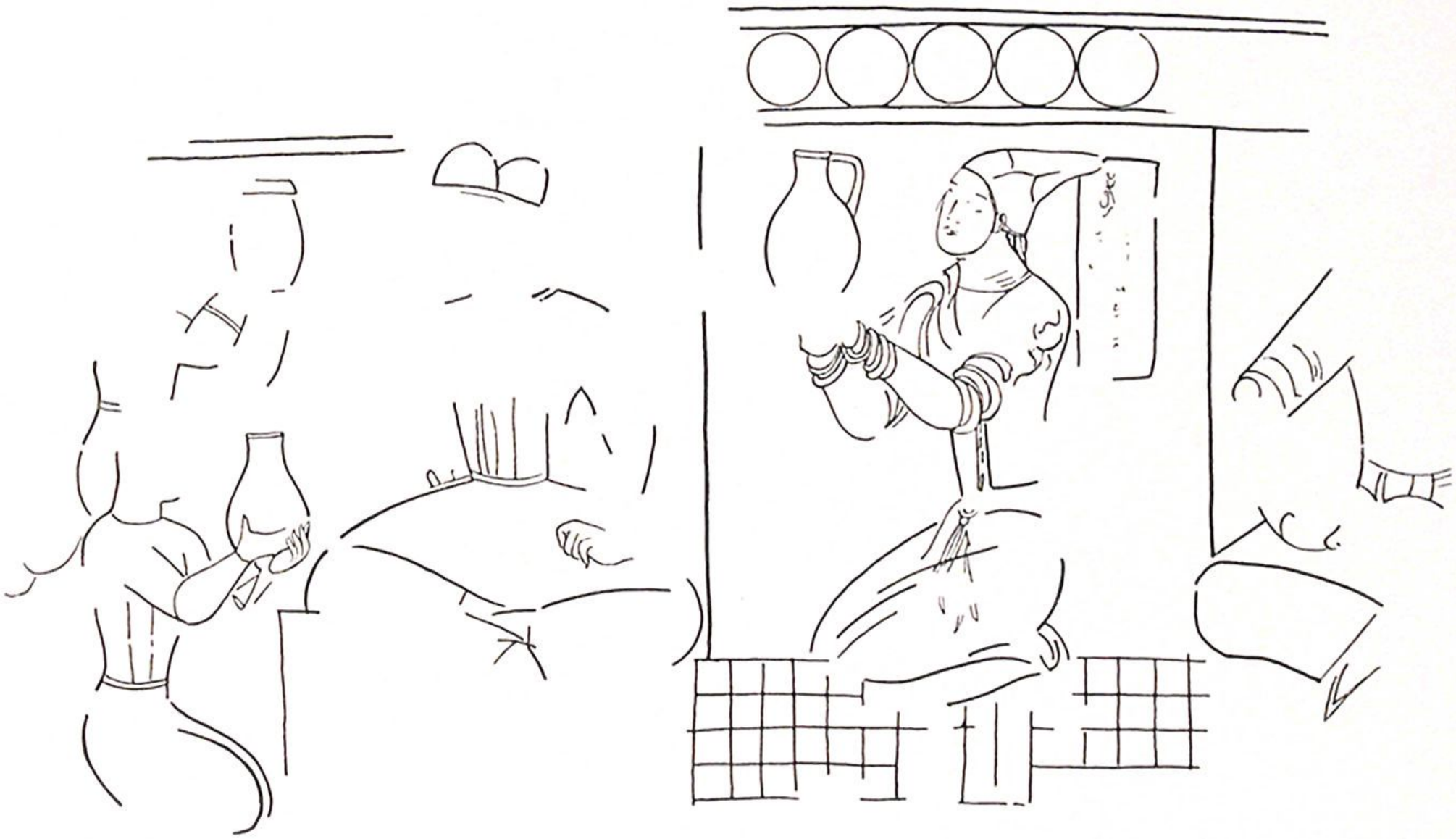


Таблица XXIX. Объект III, помещение 7



Таблица XXX Объект III, помещение 7. Деталь



Таблица XXXI. Объект III, помещение 7. Деталь



Таблица XXXII. Объект III, помещение 7. Деталь



Таблица XXXIII. Объект III, помещение 17



Таблица XXXIV. Объект VI, помещение 1. Деталь

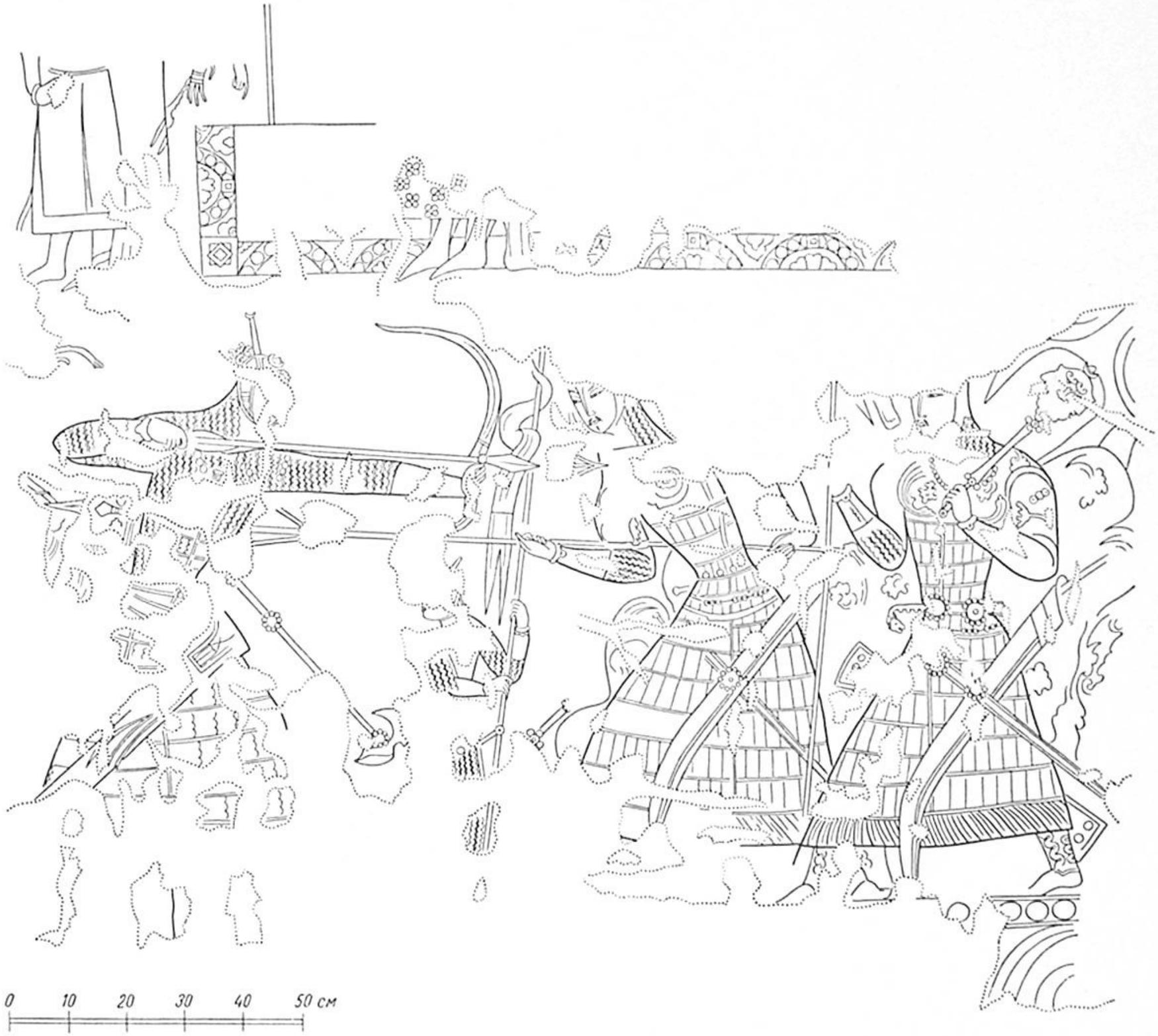


Таблица XXXV. Объект VI, помещение 1. Деталь

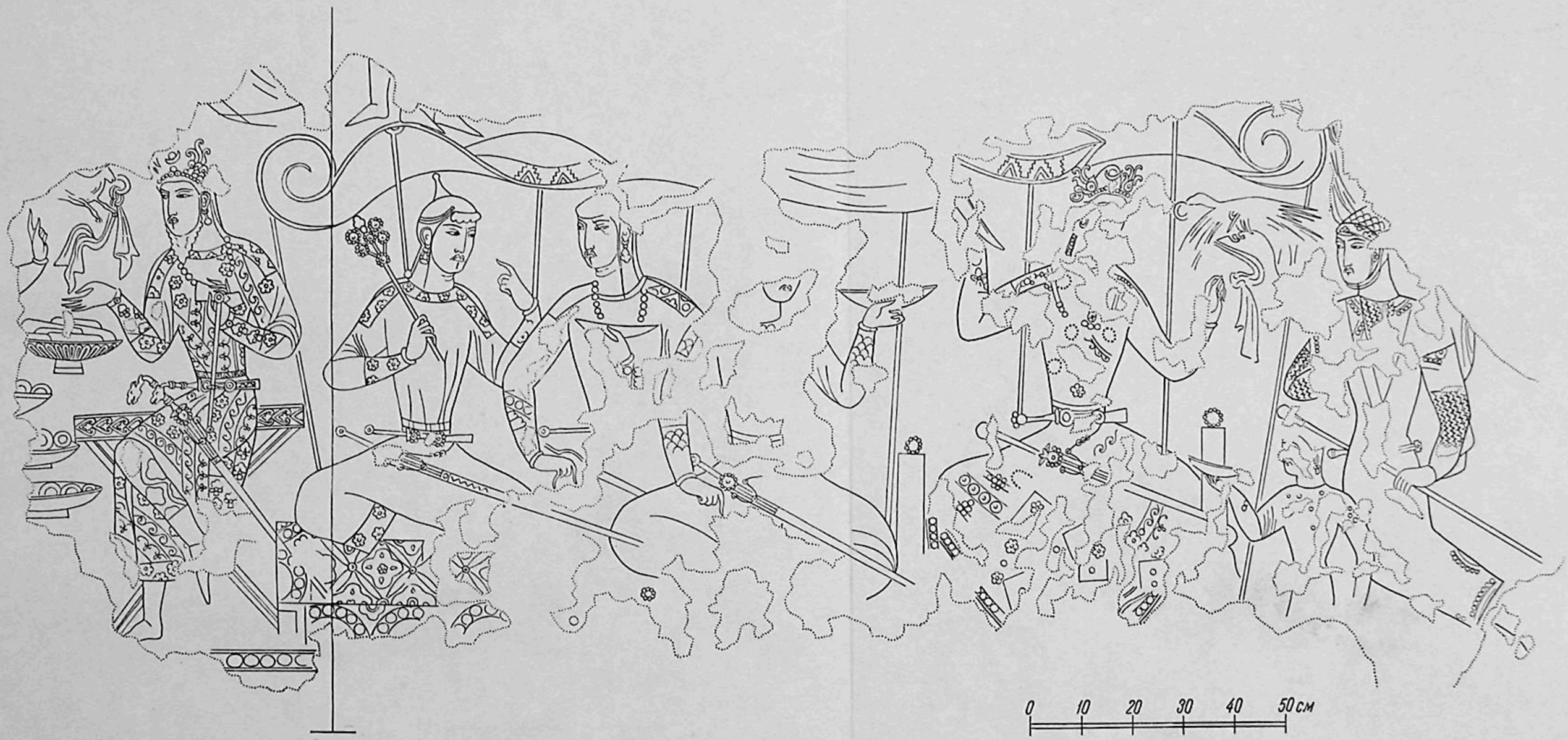


Таблица XXXVI. Объект VI, помещение 1. Западная и северная стены. Схема композиции.



Таблица XXXVII. Объект VI, помещение 1. Северная стена. Деталь



Таблица XXXVIII. Объект VI, помещение 1. Северная стена. Деталь



Таблица XXXIX. Объект VI, помещение 1.
Западная стена. Деталь

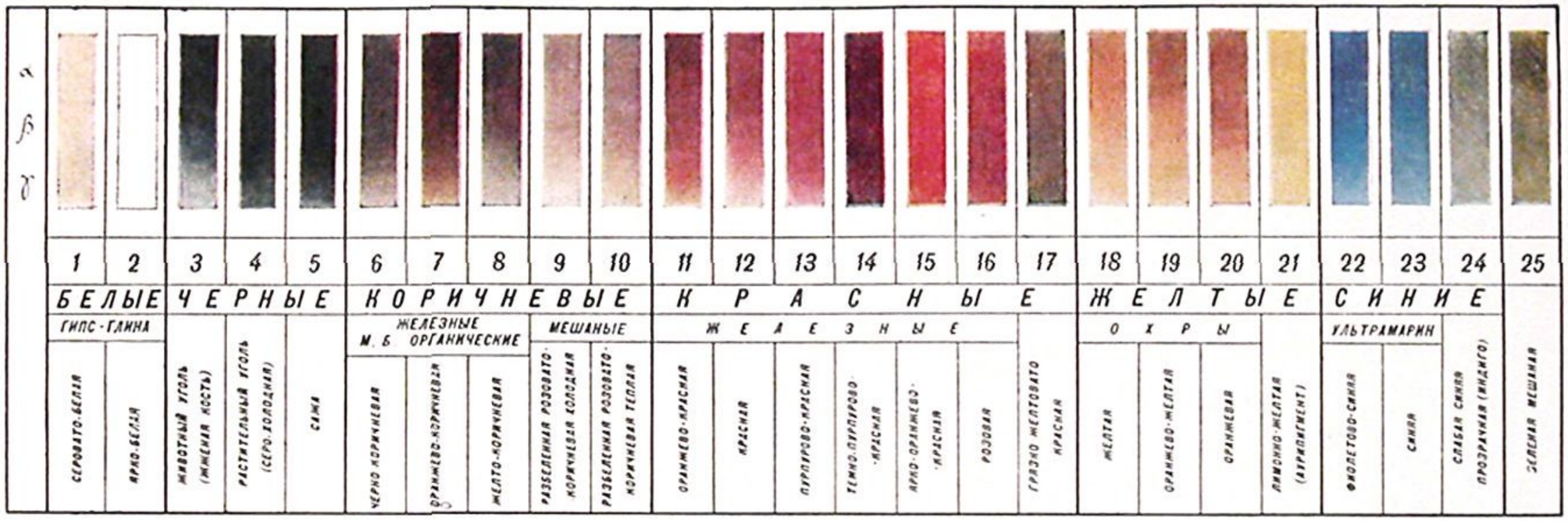


Таблица XL. Краски пянджикентских росписей

Таблица XLI.

Пигменты пянджикентских росписей

Шифр помещения и стены	Условное название росписи и № таблицы	Наличие белого грунта	Белая гипс-каолин	Черная	Коричневые железные и, возможно, органические			Красные железные			
			Серовато-белая	Животный уголь (жженая кость)	Черно-коричневая	Оранжево-коричневая	Желто-коричневая	Оранжево-красная	Красная	Пурпурно-красная	Темная пурпурно-красная
			1	3	6	7	8	11	12	13	14
II, А	Всадники (табл. XVI)	—	×	×	—	×	—	×	×	×	×
II, В	Богини (табл. XXIII)	—	×	×	×	×	—	×	×	—	—
II, В	Сцена оплакивания (табл. XX, XXI)	—	×	×	×	×	—	×	—	×	—
II, Д	Стражи (табл. XVII)	—	×	×	×	×	×	×	—	×	—
II, Г, Д	Орнамент, первый слой (табл. XVIII)	×	—	×	—	×	—	—	—	—	—
I, 5	Головы (табл. VI)	×	—	×	—	—	—	×	—	—	—
I, 10	Пять сидящих фигур (табл. IX, X)	×	—	×	—	×	×	×	—	×	×
VI, 1	Арфистка (табл. XXXIV)	×	—	—	—	—	—	×	×	×	×
III, 7	Сцена жертвоприношения (табл. XXVII)	×	—	—	—	—	—	×	—	×	—
I, 14	Мужская голова из завала	×	—	—	—	—	—	×	—	×	—
III, 17	Всадники (табл. XXXIII)	×	—	◐	—	—	—	×	—	—	—
II, Г, Д	Орнамент, второй слой (табл. XVIII)	×	—	—	—	—	—	×	—	—	—

Наличие пигмента: × — в основном слое росписи; ⊗ — в поздней переписке росписи; ◐ — в росписи

на линии слоя штукатурки.

| | | |

СОДЕРЖАНИЕ

А. Ю. Якубовский. Вопросы изучения пянджикентской живописи 7

А. М. Беленицкий. Вопросы идеологии и культов Согда (По материалам пянджикентских храмов) 25

М. М. Дьяконов. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии 83

П. И. Костров. Техника живописи и консервация росписей древнего Пянджикента . 159

Список сокращений 198

Список иллюстраций в тексте 199

Таблицы 201

Описание таблиц 203

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ

А. Ю. ЯКУБОВСКИЙ и М. М. ДЬЯКОНОВ

КОПИИ С РОСПИСЕЙ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ИСПОЛНЕНЫ

художн. Ю. ГРЕМЯЧИНСКОЙ

Утверждено к печати
Институтом истории материальной культуры
Академии Наук СССР

Редактор издательства кандидат исторических наук *А. Г. Подольский.*
Технический редактор *Е. В. Зеленкова.*
Корректор *И. Н. Невцова.* Оформление художника *Л. Б. Подольского*

РИСО АН СССР № 45-46В. Т-05146. Издат. № 233. Тип. заказ № 204.
Подп. к печ. 16/VII 1954 г. Формат бум. 60×92¹/₈. Бум. л. 13,25.
Печ. л. 26,5+40 вклеек. Уч.-издат. л. 14,8+40 вкл. (3,8 уч.-издат. л.).
Тираж 5000.

Цена по прейскуранту 1952 г. 20 р.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
39	13 св.	относительного	относительно
45	7 сн.	Кошо-цайдалпе	Кошо-цайдаме
53	16 сн.	огнях	огней
54	4 сн.	de	des
75	19 св.	видее жртвоприношения	виде жертвоприношения
82	1 св.	первое	первой
109	6 сн.	СПб	Ташкент
129	11 св.	второй	третьей
Табл. XLI	графа 21	арипигмент	аурипигмент