Скульптура Халчаяна





















Скульптура Халчаяна

Министерство
культуры
Узбекской ССР.
Институт
искусствознания
им. Хамзы.

Г. А. Пугачешкова

Скульптура Халчаяна

Издательство
«Искусство»
Москва
1971

От автора

В горном Таджикистане, в далеком Кантаге, где бушевал веками подземный пожар, раскаляя ближние скалы так, что окрестные пастухи иногда на камнях выпекали лепешки, с наступлением сумерек далеко-далеко мерцало, вырываясь из щелей, странное пламя. Уже в древности рассказы об этом удивительном феномене достигли Рима: «Ылают ночами огни в Кофанте Бактрии»,— записал Плиний младший около двух тысячелетий тому назад.

Искусство Бактрии — вековая загадка. Подобно огненным языкам Кофантана, его зарницы блистают во мраке. И если изыскания геологов позволили распознать кантагскую тайну горящего каменного угля, огромные залежи которого скрыты в подземных глубинах, то застуи археолога лишь недавно вторгся в недра бактрийских городищ, чтобы раскрыть сполна затаенные в них сокровища далекой культуры.

Между тем свыше столетия назад первая яркая вспышка бактрийского пламени озарила горизонт исторической науки: греко-бактрийские, индоскифские, кушанские монеты, всем своим изобразительным строем — изысканные профили греко-бактрийских базилевсов и суровые варварские образы туземных царей, классические статуарные типы эллинских богов и фигуры божеств авестийского и индийского пантеона — возвещали о неведомой яркой локальной культуре.

Монеты поступали сначала из Индии, позднее из Афганистана и русского Туркестана — круг смыкался на территории Бактрии, в самом сердце азиатского материка, у великого Окса — древней Аму-Дарьи и веера главных ее притоков.

В начале нашего века новую сенсацию принесли драгоценные художественные предметы так называемого Аму-Дарьинского клада, открытие, утрата и новое обретение которых могли бы послужить сюжетом авантюрного романа. Искусство Бактрии еще более древнее — чуть ли не времени Ксерксовых походов, в которых, по Геродоту, принимало участие бактрийское воинство, искусство, запечатлевшее сплав древневосточных и скифских художественных традиций, возникло перед изумленным взором ученых. Бактрия настойчиво призывала к специальным изысканиям.

Впервые целеустремленные поиски «на месте» предпринял в 1924—1925 годах глава французской археологической делегации в Афганистане, крупнейший знаток гандхарской скульптурной школы профессор Сорбонны А. Фуше, направивший свои стопы в Балх для отыскания в археологических толщах его обширных городищ остатков бактрийской столицы — Бактр. Но орешек оказался нелегким. Археология знает удачу счастливого случая, но при всем том не прощает поспешности. Ищущий сенсации ее не найдет, лишь упорство и вера в конечный, хотя бы и очень далекий, результат подарили Шлиману радость открытия Трои, а Картеру и Карнарвану — гробницы Тутанхамона.

«Златовратые Бактры» не распахнулись при первом вторжении и не открыли своих тайн. Незначительные — при огромном масштабе памятника — раскопки А. Фуше принесли ему столь глубокое разочарование, что и четверть века спустя маститый ученый в итоговых трудах своего научного пути определял бактрийскую культуру не иначе, как «мираж» и «химеру»[1], и выдвинул следующую убийственную характеристику ее: «То, что Бактриана располагалась на границах трех великих самобытных цивилизаций Азии — греко-персидской, индийской и китайской,— стоит вне сомнений, и это могло бы послужить со стороны превосходным сюжетом академического доклада; в действительности это лишь означает, что она оставалась на задворках всех трех. Наш жалкий бактрийский мираж разом рассеивается и исчезает»[2].

Между тем принципиальный сдвиг в представлениях о материальной и художественной культуре собственно Бактрии наметился благодаря советским исследованиям на правобережье Аму-Дарьи уже в конце 1920-х и в 1930-х годах. В активе этих лет рекогносцировки Старого Термеза, осуществленные организованной Б. П. Денике экспедицией Музея восточных культур (1926—1927)[3], и стационарные работы двух созданных и возглавленных М. Е. Массоном археологических экспедиций — Айртамской (1932—1933) и Термезской (1936—1938)[4]. Итогом их явилось открытие на Айртаме остатков буддийского святилища с его замечательным скульптурным фризом, а в Термезе — выявление основ исторической топографии этого древнего города, первичные раскопки его античной в своей основе цитадели, буддийских архитектурных комплексов Кара-тепе и Чингиз-тепе, находки каменных архитектурных и скульптурных фрагментов. В 1930-х же годах усердно занималась проблемой греко-бактрийского искусства К. В. Тревер, подытожив в специальной монографии свои изыскания произведений греко-бактрийского прикладного искусства в эрмитажных собраниях[5].

Война прервала раскопки, но в послевоенное время наметился новый интерес к археологическим памятникам право- и левобережной Бактрии. Начиная с 1946 года на территории Южного Узбекистана и Таджикистана проводились рекогносцировочные обследования и раскопки, которые дали первичный количественный учет ряда памятников первых веков до и после начала н. э., наметку хронологических комплексов местной керамики, стратиграфию некоторых городищ. Отсылая к значительной археологической литературе, в которой отражены результаты этих исследований[6], отметим лишь, что в интересующем нас плане бактрийской художественной культуры, вплоть до конца 1950-х годов, работы эти дали лишь весьма ограниченный материал к истории строительного дела и мелкой коропластики и почти не пополнили представлений о бактрийском монументальном искусстве.

В послевоенные годы районы Южной Бактрии вновь привлекли внимание французской археологической делегации в Афганистане, возглавленной в 1946 году Д. Шлюмберже. Новые исследования Балха, проводившиеся в 1947 и 1955—1956 годах, ослабили в глазах ученого мира разочарование, некогда понесенное А. Фуше: расчистка ограждающих валов этого древнего города выявила под средневековыми обкладками остатки монументальных античных стен, а десятки шурфов, заложенных в разных пунктах городища, установили многометровую мощь бактрийско-кушанских стратиграфических напластований[7]. «Бактрия не миф, но только она не исследована»,— так сформулировал свою принципиальную позицию Д. Шлюмберже[8].

В плане выявления памятников художественной культуры эпохи Великих Кушан особое значение приобретают многолетние вскрытия, осуществлявшиеся этим ученым с 1952 года на холме Сурх-Котал, где были выявлены руины крупного кушанского династического храма II века н. э. очень интересной архитектуры, с остатками каменной и глиняной

скульптуры[9]. Фрагменты скульптурных капителей и каменных горельефов первых веков н. э. были обнаружены также в долине Кундуза[10]. Стилистически эти памятники связаны с традициями так называемой гандхарской школы, которая, в расширенном понятии данного термина как определенного художественного явления, охватывала не только Гандхару, но и сопредельные области распространения буддийского искусства. Вместе с тем они несут те черты самобытности, которые свидетельствуют в пользу локальных бактрийских истоков кушанской художественной культуры.

Представления о кушанской культуре Северной Бактрии расширяются исследованиями полупещерного буддийского монастыря на холме Каратепе в старом Термезе, после долгого перерыва начатыми с 1961 года Б. Я. Стависким[11], раскопки которого продолжаются по настоящее время.

Новую страницу истории бактрийской культуры, восполняющую один из ее самых темных периодов, приоткрыли исследования Халчаяна. Они осуществлялись с 1959 по 1963 год Узбекистанской искусствоведческой экспедицией Института искусствознания имени Хамзы — автором этих строк с небольшой группой сотрудников, основными участниками которой были В. Долинская, Д. Рузыбаев, Б. Тургунов, Х. Хуснутдинходжаев.

На юге Узбекистана, на остатках когда-то крупного античного города, ныне вздымающихся одиночными буграми среди хлопковых полей колхоза имени Калинина, вблизи современного Денау, у побережья одного из главных амударьинских притоков — реки Сурхан-Дарьи — велись эти работы. Особый интерес представляет небольшое дворцовое здание I века до н. э., когда-то богато оформленное глиняной пристенной скульптурой и росписями.

Итоги экспедиционных работ помимо некоторых предварительных публикаций[12] отражены в монографии «Халчаян»[13], где освещены основные вопросы исторической топографии и археологической стратиграфии городища, намечены хронологические этапы его бытия, дана характеристика памятников архитектуры, изобразительных и прикладных искусств. Однако художественное значение открытой в Халчаяне скульптуры столь высоко, что выдвигает необходимость посвятить ей особую книгу. Скульптура эта приковывает внимание не только потому, что восполняет важное звено в истории бактрийского ваяния на «среднеантичном» хронологическом этапе его развития. Несмотря на фрагментарность, эстетическая ценность дошедших до нас скульптурных остатков ставит их в число шедевров древнего мирового ваяния.

В определении исходных факторов формирования художественной культуры античной Бактрии в науке царит большой разнобой. При ограниченности достаточно прочных вех, какими могут служить лишь сами произведения искусства, легко возникает почва для самых противоречивых умозаключений и гипотез.

На этом пути и появились то переоценки греческого элемента в искусстве Бактрии, который, якобы восторжествовав в период греко-бактрийских базилевсов, претерпевает затем все большую варваризацию; то преувеличение индо-буддийского начала как определяющего сложение скульптурных школ эпохи Великих Кушан на всей территории Кушанской державы; то акцентирование восточно-римского влияния на эти школы; то, наконец, предположение о греко-иранском факторе, в котором греческое постепенно поглощается иранским.

Халчаян восполняет зияющий пробел в истории искусства Бактрии. В нем предстает тот начальный синтез бактрийского и кушанского элементов, каждый из которых принадлежит собственной среднеазиатской античной культуре и каждый из которых вместе с тем входит в широкий общий критерий эллинизма. Применительно же к культуре Среднего

Востока сам этот критерий, на наш взгляд, возникает не в противопоставлении греческого и варварского начал, эллинства и иранства, эллинизма и ориентализма, но в органическом слиянии этих почти нерасчленимых в данном случае понятий.

Высказанное положение мы попытаемся обосновать дальнейшим анализом скульптуры Халчаяна: право исследователя выдвигать исходный постулат при обязательном условии — в последующем подкрепить его системой прочных доказательств.

Ввести скульптуру Халчаяна в широкий обиход науки, распознать ее тематику как отражение определенных сторон общественного бытия и общественной идеологии, прошедших сквозь призму творческого обобщения в художественной лаборатории бактрийского ваяния, подойти на этой основе, хотя бы в самом предварительном порядке, к постижению языка бактрийского искусства и тех пластических образов, которые концентрируют сущность художественных воззрений народа и эпохи,— таким нам мыслится профиль данной книги.

Халчаян — античный город и дворец

Желтоватая гряда Бабатагских гор и голубой хребет Байсуна, обширная долина между ними, разработанная неистовством горных потоков еще в доисторические времена, утопающая в зелени хлопковых полей, богатых садов, прибрежных кустарников, и солнце, солнце, сияющее почти круглый год, — таков ландшафт Сурхан-Дарьи. И повсюду жизнь: благодатный край плодородной земли, обильной воды, щедрых лучей.

Но преизобилие сельских благ рождалось в беспрерывной битве человека с природой. Борьба за воду — извечная черта исторического бытия долинных народов Среднего Востока. Еще на памяти местных стариков времена Бухарского эмирата, когда большая часть этих земель была заболочена, захвачена камышевыми джунглями, кишевшими малярийными комарами. Лишь каких-нибудь сорок лет назад возведение плотин и дамб, ирригационных каналов и дренажных канав укротило капризы реки, возвратив человеку долину. А между тем борьба за овладение стихией бешеных горных рек здесь началась уже давно. Археологическая шурфовка на халчаянском городище показала, что на глубине 4,5 метра от уровня современных земель пролегает песчано-галечный материк — след каких-то древних блуждающих русел, — над которым около середины 1-го тысячелетия до н. э. начинает слагаться первое поселение.

Халчаян лежит близ самого побережья Сурхан-Дарьи, и возникновение здесь населенного пункта могло быть возможным лишь при гарантии жителей от разлива паводковых вод. А это значит, что уже существовали дамбы и отводные каналы, уже существовала централизованная система организации общественных работ, существовало государство.

Археологические наблюдения показывают, что жизнь на халчаянском городище протекает с тех пор непрерывно, вплоть до III века н. э. — времени его гибели[14]. В тот далекий от нас 7 — 8-вековой хронологический период исторического бытия Халчаяна Бактрия, которая лежала в сердце азиатского материка, находилась более всех иных областей среднеазиатского мира, за исключением, впрочем, Парфии, в контакте со многими сопредельными и дальними странами. И это вхождение ее в самый водоворот политической, экономической и культурной истории античного мира давало те внешние импульсы, которые активизировали здесь многие закономерности внутреннего социального развития.

Античный город очень чутко реагирует на все значительные события в жизни страны и народа. Контуры истории Халчаяна, какими они рисуются на основе его археологического изучения, отражают более широкие общие процессы истории Бактрии в целом.

Возникновение населенного пункта на территории Халчаяна связано с тем этапом местной истории, когда включение Бактрии в орбиту широких международных связей (особенно после походов Александра Македонского) создает благоприятную почву для сооружения новых или разрастания уже существовавших городов и селений.

Античный Восток не проходил, как Греция, через стадию полиса и античного демократизма, сразу же переступив из восточнодеспотической монархии Ахеменидов в систему эллинизированных держав, оформлению которых на почве Греции предшествовал долгий и сложный путь. История знает такие скачки общественного развития, когда от застойной, по существу изжившей себя формы социальной организации целые страны и народы вдруг как бы перешагивают через огромные ступени общественной эволюции. Но это „вдруг" — не случайность, а закономерное следствие того, что внутренняя основа уже созрела для глубоких перемен, которым внешние обстоятельства дали лишь побудительный толчок.

В конце IV века до н. э. Средний Восток, по существу, уже был подготовлен к тому, чтобы отринуть цепенящие формы восточнодеспотической государственности, и походы Александра Македонского явились тем точно направленным ударом, который подкосил не только громоздкую монархию Ахеменидов, но саму одряхлевшую социальную основу, поддерживаемую всем аппаратом государственного насилия — армией, иерархической организацией, традициями, религиозными установлениями. Но акты военного соподчинения никогда не протекают односторонне: если походы македонян принесли Востоку эллинистическую систему социальной организации, во многом передовую для своей эпохи, то и греки здесь многое почерпнули для себя.

Общеизвестно глубокое брожение, вызванное среди македонцев, еще воспитанных на принципах греческой демократии, теми решительными действиями, какими Александр не только закреплял свои позиции во вновь завоеванных странах Востока, но и подготавливал почву к созданию необычной для самих греков мировой эллинистической державы. Со всем задором молодости, которая не страшится, но жаждет перемен, и с дальновидностью гениального политика Александр объявил себя в Египте богом, в Иране надел персидскую тиару и кафтан, в Бактрии женился на дочери местного князька. За всеми этими чисто внешними поступками лежали мотивы очень глубокие: царь возвещал свою богоравность, царь принял регалии, а значит, и знаки поклонения единодержавного владыки, царь закрепил в глазах туземцев династийным браком потомственные права своего рода на азиатские владения. Все эти черты, столь чуждые общему духу греческого демократизма, войдут в самое существо постмакедонских эллинизированных монархий малоазиатской Греции, Египта, Среднего Востока.

В число таких монархий включатся и области античной Средней Азии. Их писаная история скудна, но памятники культуры, археологические комплексы, произведения искусства, восполняя недошедшее в известиях древних авторов, отображают этот процесс. Мы видим на монетных кружках, как крылатая Ника возносит над царем венок победы, богиня городов протягивает ему инсигнии власти, эллинизированные и зороастрийские божества обращают на царей свое высокое покровительство, царь восседает торжественно на троне либо творит обряд над алтарем.

В середине III века до н. э. мятеж Диодота кладет начало самостоятельному Греко-Бактрийскому царству. Во главе его стоят местные базилевсы, которые культивируют при дворах греческие обычаи, почитают эллинских богов, пользуются греческим языком и алфавитом. Централизация власти, внешняя военная экспансия, главным образом на юг и юго-восток от собственно Бактрии, которая временами приводит к захвату обширных территорий, вплоть до Северо-Западной Индии, расширение культурно-экономических контактов — все это обеспечивает внешний блеск государства. Однако рыхлость государственной организации, узкая ориентация правителей на эллинизированную придворную верхушку в ущерб интересам местной знати определяют его недолговечность. Греко-бактрийский этап был ознаменован на территории Бактрии

начавшимся подъемом городской жизни. Халчаян в это время приобретает черты подлинного города: на юго-восточной территории, неподалеку от Сурхан-Дарьи, возводится цитадель, охваченная по периметру квадрата (240 × 240 *м*) сильной крепостной стеной и рвом, с единственными укрепленными воротами, обращенными в сторону главных городских кварталов. На территории первоначального поселения возводятся крупные жилые дома, в оформление которых входят колонны на профилированных каменных базах. Город постепенно разрастается к северу и к югу, вдоль русла главного питающего канала, выведенного из Сурхан-Дарьи. Комплексы керамики, извлеченной из греко-бактрийских слоев Халчаяна, — это изделия развитого античного ремесла: керамику отличает тонкость черепка, изящество форм, покрытие поверхности красным ангобом. В составе керамических находок — изделия местной коропластики; одни из них взывают к художественным традициям эллинизма — такова обезглавленная фигурка нагого атлета, другие — как, например, статуэтки обнаженной богини-матери, связаны с иконографией каких-то восточных культовых образов. На монете Деметрия из Халчаяна можно видеть фигурку Геракла и суровый профиль царя, голова которого, подобно его божеству-покровителю, увенчана скальпом, но не льва, а слона — знак победоносных походов на Индию.

Во второй половине II века до н. э. Греко-Бактрийскому царству кладут конец вторжения засырдарьинских племен, которых древние греки упоминают под собирательными терминами то „скифов", то просто „варваров". Археология Киргизии и Казахстана ныне кое-что восполняет в представлениях о вооружении и бытовой утвари, о погребальных обрядах и культовых воззрениях этих воинственных народов, но еще очень многое в их материальной культуре и духовной жизни остается пока неразгаданным. А между тем было в них нечто такое, что побудило участников походов Александра Македонского высказать по адресу „скифов за Танаисом" (то есть за Сыр-Дарьей) характеристику, дошедшую в передаче Квинта Курция Руфа: „Скифы, в отличие от остальных варваров, имеют разум не грубый и не чуждый культуре. Говорят, что некоторым из них доступна и мудрость, в какой мере она может быть у племени, не расстающегося с оружием" [15]. Оценка самая лестная, если учитывать всю великодержавную спесь македонцев и их римского интерпретатора!

В I веке до н. э., когда протекло уже около столетия с тех пор, как последний могущественный представитель Греко-Бактрийского царства — отцеубийца и узурпатор престола Гелиокл сошел с исторической сцены, бронзовые монеты с одутловатым профилем этого царя, его божественным покровителем Зевсом и царской титулатурой еще продолжали ходить на бактрийских рынках. Греко-бактрийские художественные традиции еще сохранялись в искусстве, но уже претерпели определенные изменения на пути их явной „варваризации". На протяжении этого бурного столетия Азия — „народовержущий вулкан", по выражению Гоголя, — выплеснула в Бактрию из-за Яксарата — Сыр-Дарьи две волны полукочевых племен: вначале саков, затем юэджей. Саки были отброшены далеко на юг, за хребты Гиндукуша, но какая-то доля их уже растворилась в местной бактрийской среде — недаром долина Сурхана надолго сберегла их имя в названии „Сагаиан". Юэджи же осели в Бактрии на века. Упадок фортификации, обветшание многих монументальных зданий Халчаяна — археологические следы первоначального удара, нанесенного сако-юэджийскими вторжениями. Но со временем жизнь налаживается. Закрепившись к концу II века до н. э. на территории Бактрии, постепенно ассимилировавшись с коренным бактрийским населением, юэджи образуют пять небольших самостоятельных владений с племенными вождями-ябгу во главе. К середине I века до н. э. уже намечается тенденция их объединения под эгидой Кушан — сильнейшего

из племен. Первоначальные успехи в этом отношении были достигнуты, по-видимому, кушанским ябгу Гераем — при нем впервые была выпущена монетная эмиссия с упоминанием рода Кушан, где на одной стороне монетных кружков выбит портретный профиль правителя, а на другой он представлен в виде конного всадника, венчаемого парящей Никой. Персональный образ Герая, символ одержанной им славной победы, надпись, упоминающая рядом с именем и название рода,—все это с несомненностью говорит о начальном возвеличении Кушан в бактрийско-юеджийской среде на территории Бактрии, где, кстати говоря, монеты Герая преимущественно и встречаются. В письменных источниках этой эпохи отмечено, что столица раннего владения Кушан лежала к северу от Аму-Дарьи. Археологические исследования позволяют отождествить с нею городище Дальверзин-тепе (в 40 *км* от Халчаяна), которое являет остатки огромного античного города — с могучей цитаделью, крепостными валами и рвом; по отношению к столице Халчаян играл роль второй царской резиденции на Сурхан-Дарье. В I веке н. э. кушанским правителем Кадфизом I было осуществлено окончательное объединение отдельных юеджийских владений, а затем и расширение подвластных земель вплоть до Индии.

В этот период Халчаян живет интенсивной жизнью, как крупный по площади населенный пункт. Вдоль главного питающего канала тянутся усадьбы богатых владельцев, стоящие среди садов и виноградников,— остатками их являются многочисленные одиночные бугры-тепе, при распашке которых колхозниками встречаются сырцовые кладки стен и профилированные каменные базы, входившие в оформление помещений и колонных террас-айванов. Крепостные стены, пришедшие в упадок в годы начальных сако-юеджийских вторжений, почти не восстанавливаются, но зато внутри и вне цитадели осуществляется застройка; на территории больших кварталов знати возводятся крупные здания, оформленные колоннами на каменных базах, терракотовыми зубцами и фигурными черепицами—антефиксами. В числе этих сооружений—дворец, богато украшенный глиняной скульптурой и живописью. Экономический подъем засвидетельствован находками на разных участках городища медных монет, служивших для широкого рыночного обращения. Гончарное ремесло, отвечая запросам развивающейся торговли со скотоводческим населением окрестных гор, переживает пору расцвета. Ремесло это последовательно продолжает и развивает традиции греко-бактрийского времени: какого-либо перерыва или резких видоизменений в облике керамического инвентаря здесь нет. Сако-юеджийский элемент находит свое отражение разве что лишь в изделиях коропластики, где рядом с образом бактрийской богини—теперь уже не обнаженной, но закутанной в плотные одежды—широкое распространение получают скифские всадники-идольчики на конь-ках, видимо, божки, покровители конного воинства, занесенные в область древней оседло-земледельческой цивилизации из степной среды. Широкое распространение в Халчаяне имеет ткачество. По-видимому, именно в Северной Бактрии была изготовлена та роскошная ткань с изображением представителя Гераевой группы Кушан, которая была найдена в Северной Монголии в хуннском погребении Ноин-Ула географом П. К. Козловым [16].

Подъем городской жизни нарастает на следующем этапе истории Халчаяна. В I-II веках н. э. могущество династии Великих Кушан достигает своего апогея. Огромная империя охватывает большую часть современного Узбекистана, Таджикистана, Афганистана, северную половину Индии, Кашмир, Восточный Туркестан. Укрепление единодержавной власти кушанского дома, широкие международные связи—от Римской империи на Западе до царства Хань на Востоке, рост ремесла и торговли, широкое денежное обращение, разрастание городов—таковы характерные черты политической, экономической и культурной жизни этой поры.

Кушанское царство становится одной из величайших империй античного мира. Однако при всей кажущейся устойчивости положения внутри уже назревают те глубокие противоречия, которые в следующем столетии предопределят поражение, нанесенное ему Сасанидами, а в IV веке—окончательное крушение дома Кушан.

В I—III веках нарастающая опасность внутренних смут и внешних ударов побуждает кушанских владык Кадфиза II, Канишку, Хувишку, Васудеву к усилению обороны городов, которое осуществляется повсеместно и в коренных владениях кушанской державы и на вновь присоединенных территориях. Грандиозные перестройки и усиление фортификации проводятся во II веке и в Халчаяне и на Дальверзин-тепе. Раннеантичные стены халчаянской цитадели попадают в новый „футляр" массивных кладок, достигающих отныне восьмиметровой толщины в своем основании, заметно возрастая по высоте. Ремесло, торгово-денежное обращение, сельское хозяйство античного Халчаяна—все это явно на подъеме, а между тем конец его процветания уже недалек.

Где-то на рубеже II—III веков привратные укрепления халчаянской цитадели предаются пожарищу, богатые дома и дворец подвергаются разрушению и грабежу. В III веке жизнь в Халчаяне на некоторое время входит опять в колею—что подтверждается грубоватыми ремонтами зданий и поспешными восстановлениями крепостных стен, но этот этап оказался весьма недолговременным. Вскоре укрепления и жилые постройки Халчаяна забрасываются навсегда, дворец горит, его скульптура сброшена на пол и погребена опавшими массивами сырца, а разрушение ирригационной системы приводит к постепенному заболачиванию района и к окончательной гибели в IV столетии города и его сельскохозяйственных угодий. Археологические исследования на юге Средней Азии и в Афганистане свидетельствуют, что III—IV века отмечены прекращением жизни подавляющего большинства кушанских населенных пунктов, что было связано не столько с упадком династии, сколько с более глубокими факторами назревающего социального кризиса. Этот процесс красноречиво отображен и в судьбах двух крупных бактрийско-кушанских городов в долине Сурхана—Дальверзин-тепе и Халчаяна.

Характерную черту античного Халчаяна периода его подъема и расцвета составляет непосредственная связь города и сельского по своему характеру района, к нему прилегающего: в городе цитадель с крепостными стенами, выделяются крупные кварталы и архитектурные ансамбли, но видную роль играет также жилая усадебная застройка, разбросанная среди прилежащих садов. Города этого рода, по-видимому, были наиболее типичны для тех районов Бактрии, основу экономического благосостояния которых составляло сельское хозяйство. Цитадели и дворцы в них предстают как пункты административной власти, храмы и святилища—как центры господствующей культовой идеологии, рыночные площади—как места концентрации торговли и ремесла, но тесная взаимосвязь этих городов с земледельческим хозяйством отражена в органическом включении сельской зоны в планировку собственно города.

В Халчаяне, в пределах наиболее плотной застройки, наблюдается регулярность контуров и осей зданий—даже дома, расположенные на значительных расстояниях друг от друга, параллельны и, очевидно, были соподчинены каким-то единым красным линиям уличных магистралей. Но в своем целом город вытягивается вдоль русла питающего канала и его арычной сети, где были разбросаны одиночные усадьбы, а вокруг простирались поля, где возделывались пшеница и виноград, садовые и огородные культуры.

Облик древних среднеазиатских городищ всегда уныл и монотонен—величественные когда-то твердыни укреплений, массивы жилых и общественных зданий, русла улиц с веками превращаются в грунду однообразных бугров, в которых даже опытный глаз археолога с трудом

улавливает первоначальные контуры. Здесь все объединяет изжелта-серый лёсс, в котором погребены культуры и века. Из лёсса — сырца, пахсы, комьев гуваля сооружались все постройки — от дворца и храма до мастерской или лачуги, и потому достаточно было большой общественной невзгоды, чтобы покинутые сооружения за несколько десятилетий обрушивались, оплывали, обращались в мертвые холмы, на которых даже не приживается трава и лишь разбрасывают свои цепкие плети каперсы либо кустится верблюжья колючка-янтак.

Еще не столь давно, под впечатлением безжизненных бугров на городищах древних Бактр, А. Фуше меланхолически писал: „Повсюду и везде земля, слежавшаяся земля, но ничего, кроме земли. Напрасно обводишь взглядом во всех направлениях — нигде не вырисовывается на горизонте ни ахеменидская колонна, ни сасанидская арка . . . В ограждениях Бактр поистине повсюду шагаешь по истории, но эта история, начертанная материалами неценными и недолговечными, уже обратилась в аноним первозданной почвы“ [17].

И все же мы не смотрим так пессимистически на возможность воссоздать мысленным взором — пусть еще в очень туманных контурах, как сквозь плохо наведенный бинокль, облик севернобактрийского города, располагавшегося в Халчаяне. Его силуэт возникает на побережье бурной Сурхан-Дарьи твердынями цитадели, высокие стены которой прорезаны бойницами и охвачены рвом, городскими кварталами и разбросанными вдоль питающего канала, среди буйной зелени садов и виноградников, жилыми домами и службами богатых усадеб. Особо выделяется комплекс сооружений, связанных с резиденцией царского рода, в центре которого располагается небольшой дворец.

Постройки Халчаяна обрисовывают некоторые характерные черты архитектуры Бактрии. Для местной строительной техники было присуще использование сырца, реже — битой глины-пахсы, как материала стен. В сырце зарождаются и основы арочно-сводчатой техники, хотя преобладают балочные перекрытия, покоящиеся на деревянных стойках. Последние формируют системы колоннад, особенно в тех полуоткрытых портиках-айванах, которые в Узбекистане и Таджикистане столь типичны для народной жилой архитектуры с древнейших времен и до последних лет. Базы халчаянских колонн нередко вытесаны из камня и имеют либо так называемую „аттическую“, либо торовидную профилировку на квадратном плинте. И хотя деревянные стволы и капители, естественно, исчезли, есть все основания предполагать сохранение локальных старобактрийских традиций в формах тех деревянных колонн, которые доныне встречаются в глухих горных селениях Байсунского и Гиссарского хребтов. А здесь особенно приковывают внимание колонны с утоняющимся вверх стволом (естественное утонение древесного комля), увенчанные подбалками, на концах которых вырезаны двойные или одинарные волюты. По-видимому, эта „прайоника“ запечатлела стародавний генезис ионического ордера, сохранив в живой народной практике бактрийскую архитектурную традицию.

Смолистая арча — „бессмертное дерево“, способное сохраняться столетиями, не опасаясь ни гниения, ни древоточцев, зарослями которой в древности были так богаты горы Средней Азии, служила для бактрийских строителей отличным материалом для плоских балочных перекрытий с глино-камышовой кровлей по накату из горбыльков и глиносаманной смазкой поверхности. В оформление карнизов этих крыш вводились плоские черепицы и желобчатые антефиксы с фигурными щитками, а также терракотовые зубцы-мерлоны со стреловидными прорезями. И если зубцы — это типичная деталь древней восточной архитектуры, получившей широкое распространение и в Бактрии (помимо Халчаяна зубцы обнаружены также в южнобактрийских археологических пунктах — в Сурх-Котале, в Хателае), то антефиксы явно заимствованы из греческой архитектуры.

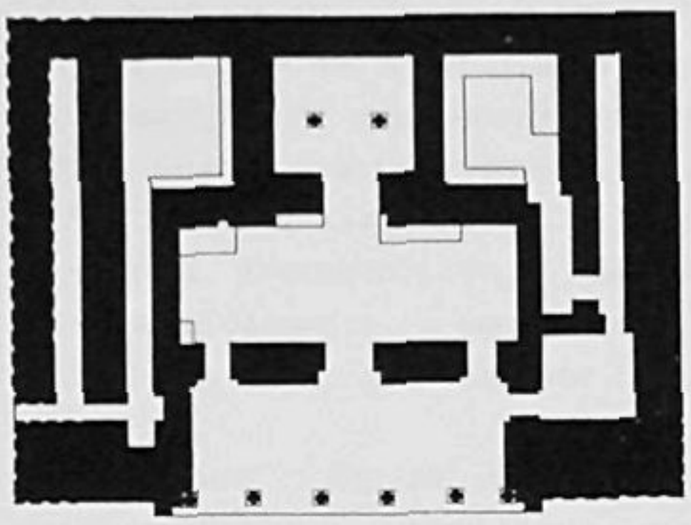
Они обнаружены в одном из ранних греко-бактрийских памятников, Ай-Ханум на левобережье Аму-Дарьи, где еще близки по форме к греческим моделям [18]. На почве же античного Саганиана эта пришедшая извне деталь уже утрачивает изначальную чистоту классической архитектурной формы: пальметки на вертикальных щитках халчаянских антефиксов превращаются в пучок произвольно расположенных завитков, аканты—в схематически трактованные листы; не скованные канонами бактрийские мастера преобразуют на собственный лад заимствованные декоративные мотивы.

В архитектуре Халчаяна отчетливо запечатлен процесс поглощения некоторых эллинистических традиций, их растворение в русле локального творчества, их приспособление к собственному пониманию архитектурных форм. Основные же линии развития этой архитектуры определяет применение местных строительно-технических средств, локальные особенности планировки, обусловленные учетом климата и бытовых запросов, и, наконец, собственные эстетические критерии, которым отвечает весь комплекс объемно-пространственных композиций, архитектоники поверхностей, пропорционального строя, архитектурно-декоративных деталей. Очень характерна в этом отношении архитектура центрального объекта наших исследований в Халчаяне—небольшого дворца для приемов, со временем наделенного функциями „дома обожествленных предков", связанного с династийским культом Кушан [19].

Оплывший бугор руин сохранился от 1,5 до 3 метров по высоте, но остатки стен, перекрытий, колонн, декора позволили с большой долей точности воссоздать графическую реконструкцию его первоначального облика. Дворец был невелик (35 × 26 *м*) и очень компактен по планировке, включая всего лишь девять помещений. Главный фасад его был обращен на восток (точнее—со склонением до 20 градусов на юго-восток). В плане здание отчетливо подразделено на три функционально различные части. Центральная включает продолговатый айван на шести колоннах, откуда просторный средний вход и два более узких боковых ведут в главный приемный зал прямоугольной формы, вытянутый по поперечной оси (17,6 × 6,1 *м*). В центре его западной стены лежит обширная ниша, в которой оставлен просторный проход. Зал открыт в комнату подквадратного плана с двумя колоннами на поперечной оси, между которыми, по-видимому, некогда высился трон. Вдоль западной стены и в юго-восточном углу зала устроены невысокие сиденья-суфы; у юго-западной стены расположена высокая подковообразная в плане нишка какого-то специального назначения—видимо, для светильника или курильницы. В северной части здания лежат узкие коридоры и камеры, где пребывала стража; в южной, где также были коридоры и помещения, располагалась сокровищница.

Это был небольшой дворец, где владетель, по-видимому, давал аудиенции и устраивал интимные пиршества, на которых в самом узком кругу решались важные вопросы. Уместно напомнить в этой связи свидетельство Квинта Курция Руфа о том, как бактриец Бесс, „устрашенный быстротой Александра, принес обычную жертву родным богам и, согласно обычаю тех племен, совещался с друзьями и военачальниками на пиру о войне" [20].

Строительным материалом здания является сырец. Базы колонн в айване и тронной комнате—каменные, торовидной формы, на квадратном плинте, но сами колонны были деревянными. Перекрытие было плоским, балочным, с камышовым настилом и глинобитной смазкой. По краю крыш проходили свесы плоских черепиц с желобчатыми черепицами—антефиксами на стыках, щитки которых оформлены пальметками, по краю высились также четырехуступчатые терракотовые зубцы-мерлоны со стреловидной прорезью посредине. Детали эти были окрашены в ярко-красный цвет.



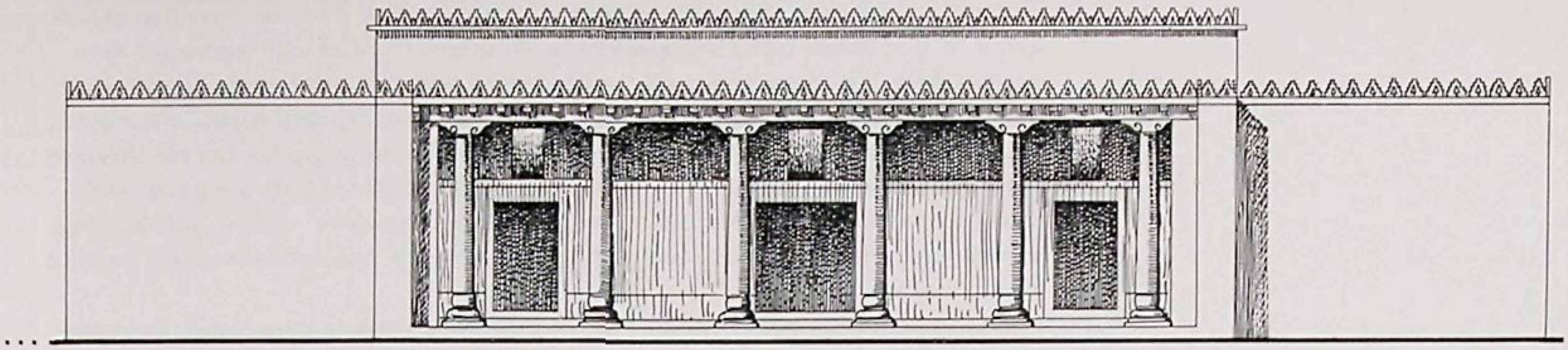
Известная скромность общих масштабов халчаянского дворца, приемов его архитектурной разработки и простота декора, по-видимому, составляли специфическую черту среднеазиатского и индийского зодчества на рубеже нашей эры. Характерен в этом отношении близкий по времени дворец правителя Таксилы, о котором говорится в „Жизнеописании Аполлония Тианского": „Что касается царского дворца, то здесь они не увидели ни великолепных сооружений, ни стражей, но лишь немногочисленных слуг, как в домах благородных мужей, да трех-четырех человек, ждавших царского приема. Эта краса пришлась им более по сердцу, чем пышность Вавилона, в особенности, когда они проникли внутрь, ибо и покои, и портики, и все жилища были скромны" [21].

Архитектурная композиция халчаянского дворца предстает в простых и компактных формах: общий параллелепипед постройки, вздымающийся над ним прямоугольный объем центрального зала, глубокий айван на стройных колоннах, осуществлявший пространственную взаимосвязь с некогда лежавшим впереди двором. В композиции главного фасада подчеркнута фронтальность построения—легкие формы колонного айвана обжаты гладью прилежащих глухих участков стен. Поперечноосевой принцип определяет пространственное построение самого айвана, а также главного зала.

Именно айван и зал являли собой главные композиционные элементы дворца. Парадность их определялась не грандиозностью форм, не пышностью декора, но соразмерностью масштабных соотношений, приемами архитектоники, пластическим и цветовым оформлением, в которое входили глиняная окрашенная скульптура и живопись.

Живопись располагалась на всех трех стенах айвана, видимо, до уровня оконных проемов, а выше следовала скульптура. В зале несколько иная картина. Противоположная от входов длинная стена, а также обе боковые стены на высоту трех метров были оштукатурены белым ганчем; над этой гладью тянулся двухметровый по высоте скульптурный зофор, а над ним, отделенный тягой в виде выкружки и полочки (на выкружке красным и черным прорисованы овы), шел 60-сантиметровый фриз, также со скульптурным заполнением. Восточная же стена была оформлена живописью: в основании здесь тянулась орнаментальная панель, переходившая также и на щеки центрального входа, а выше следовали росписи сюжетного характера. Этот контраст столь скромного убранства нижней половины трех главных по отношению к зрителю стен (а именно их он видел, вступая в зал) по сравнению с богатыми росписями тыльной стороны (увидеть которые можно было, лишь обернувшись к ней лицом) получает следующее объяснение: по-видимому, гладь белой штукатурки всех стен когда-то покрывали многоцветные тканые изделия — ковры, узорные ткани, изготовлением которых издревле славились народы Средней Азии и сопредельных стран. Уместно отметить, что и доныне жители присурхандарьинских районов и Байсунского хребта хранят высокие навыки художественного ткачества и текстильного дела, изготовляя прекрасные кустарные шелка, паласы, ковровые дорожки, вышивки, которыми украшают гостиную-михманхану. Орнаментальные же росписи панели восточной стены халчаянского зала в значительной мере лишь имитировали текстильные узоры, чем достигалась общая гармония в декоре интерьера.

Остатки живописи зала и айвана дошли в самом плачевном состоянии. Объясняется это принципом нанесения росписи на очень толстый слой глиносаманной штукатурки со столь значительной примесью растительных добавок, что, со временем истлев, они образовали огромное число пустот, разрушив целостность глиняной массы и превратив ее в труху. Составить о живописи суждение можно лишь по немногим фрагментам ее, сохранившимся прямо на стене в нижних участках северо-восточного и юго-западного угла зала, по следам первоначальных роспи-



сей, отмеченным под слоями ремонтных ганчевых обмазок на торцовой стене айвана, да примерно по десятку небольших остатков штукатурки, прилипших при разрушении и опадании кладок к плотной основе сырцовых кирпичей, которые удалось извлечь или по крайней мере зарисовать на месте.

На общем толстом штукатурном слое роспись была нанесена либо непосредственно по глине, либо на тонкой белой поддержке. Преобладающие краски—белая (ганч, местная разновидность гипса), красная двух тонов — кирпично-алого и карминного (киноварь), черная (сажа), в меньшем проценте — ярко-голубая, светло-зеленая, желтая (охра) — медового или подсолнечного тона; добавкой к ним белил достигались вариации оттенков и цветов.

Живопись выполнена на белом или ярко-красном фоне свободным движением кисти, уверенной рукой, без предварительной детальной прорисовки; даже в орнаментальных композициях не чувствуется трафарета. Манера росписи уверенна и легка, свидетельствуя об участии мастеров высокой квалификации, свободно владевших изобразительными и декоративными приемами письма.

Фрагменты живописи слишком невелики, чтобы составить суждение о ее сюжетах и характере изобразительных композиций, но достаточны, чтобы дать представление о ее стиле.

В росписи айвана обнаружены фрагменты двух мужских фигур. В одном случае это часть торса и руки в длинном рукаве цветного кафтана, примерно натурального человеческого размера. В другом—деталь какой-то огромной, бесспорно не жанровой, а культовой или мифологической фигуры в белой драпирующейся мантии, придерживающей изысканно вырисованными пальцами, видимо, рукоять воздетого меча.

Живописная панель восточной стены зала имела внизу орнаментальный бордюр со шнуровидным обрамлением, где на красном фоне был нанесен белой краской гибкий побег с отходящими от него на тонких стеблях пятилепестковыми цветочками, бутонами, заостренными пятидольными листьями, а также размещенными на определенных интервалах парными черными плодами. Щеки и, видимо, плафон центрального прохода несли богатый тканевый узор. По краю здесь проходили чернофонные бордюры с ромбическими белыми и красными фигурами, рядами красных кружков и заостренными листиками плюща. Основное же поле, окрашенное в красный цвет, покрывал свободно-живописный нанесенный белой краской узор из виноградных кистей, лоз, листвы, побегов, сочетающихся с круглыми плодами меж плотных листьев на тонких стеблях и с пятилепестковыми фиалкообразными и нарциссовидными венчиками цветов.

Росписи исполнены в свободно-живописной манере, построение узора не следует какому-либо шаблону, но повинуется вольно скользящей кисти живописца. В эллинистической живописи мы можем найти некоторые аналогии данному узору. Таков мотив плюща: растение это в Средней Азии не произрастает. Мотив свободного побега виноградной лозы, исполненного на темно-красном фоне легким белым рисунком, очень

близок по манере, цветопостроению, свободному составу растительных форм к росписям дома Саллюстия в Помпеях[22]. Побеги, листики, фиалкообразные цветочки, также нанесенные на красный фон, заставляют вспомнить росписи керченского дома на Митридатовой горе, в которых М. Ростовцев усматривал черты так называемого первого стиля Помпей (II—начало I в. до н. э.)[23]. Орнаментально-декоративные росписи халчаянской панели сближаются с тканевым орнаментом—быть может, они имитируют те богатоузорные ткани, которые навешивались на стенах халчаянского дворца.

Над панелью на восточной стене зала располагались сюжетные композиции с изображением различных персонажей. Три небольших фрагмента, входивших в единую композицию между центральным и северным проемами зала, сохранили остатки голов людей несколько менее натуральной величины. Они исполнены тонкими линиями с закраской лица в розовый с оттенками цвет, красным очерчено лицо, черным—волосы, брови. Особенно интересно изображение бактрийца, данное в трехчетвертном обороте—кудрявого, с правильными чертами лица, и явно монголоидный профиль юноши с полуобритым черепом: чубы на лбу, на темени и прядь волос возле уха. И если первый вызывает в памяти всем своим стилем образ Теренция Неро из Помпей и раннефаюмский портрет[24], то второй встречает почти абсолютную параллель в оформлении расписного реликвария из Кучи[25]. При всей фрагментарности даже эти немногочисленные остатки живописи из Халчаяна как бы перебрасывают мостик между миром классического эллинизма и центральноазиатской среды.

Но главные акценты в оформлении айвана и зала определяли не живопись, не декоративные настенные ткани и брошенные на пол и на суфы ковры, а монументальное пластическое оформление. Соподчиненная в своем композиционном расположении архитектонике интерьеров и стен, скульптура имела самодовлеющую художественную ценность—к ней прикованы были взоры входящих под сень айвана, а оттуда—в зал аудиенций, и именно она с наибольшей силой воплощала идейный смысл всего сооружения.

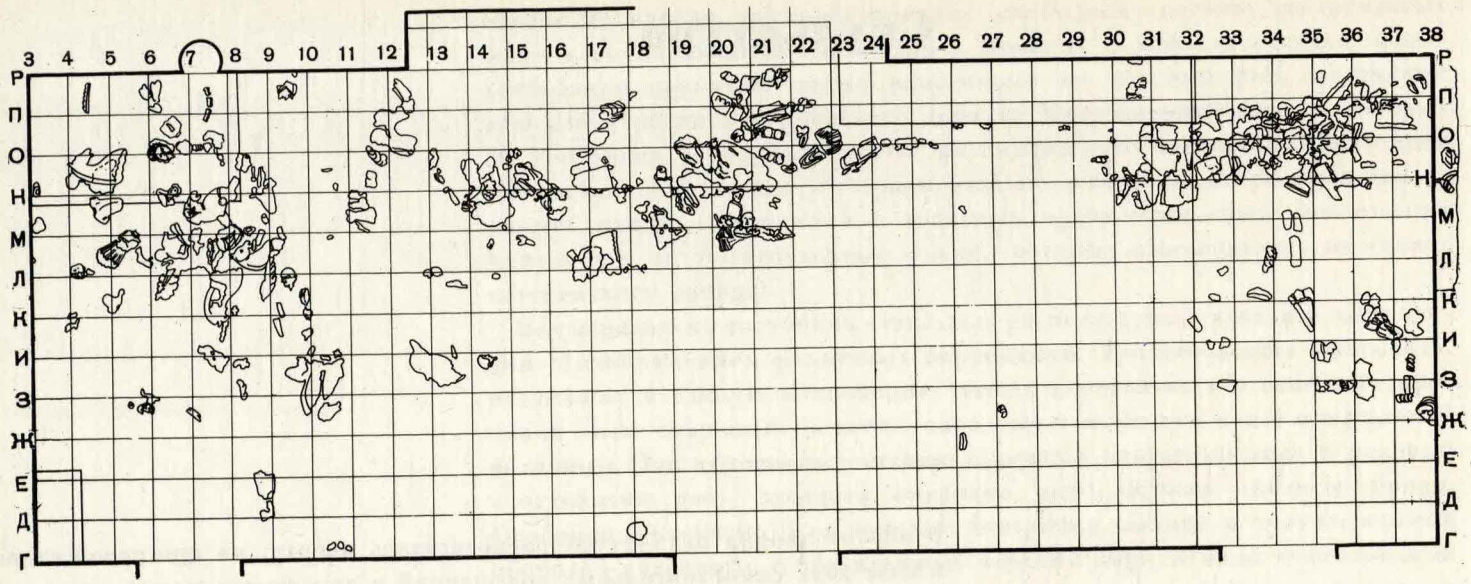
Скульптура

В айване дворца скульптура располагалась вверху, на щипцовой стене, в виде двух самостоятельных композиций в простенках между оконными проемами, а также на стенах щековых. В зале же она тянулась в верхней половине трех его стен — главной, противоположной от входов, и двух щековых — в заполнении непрерывного, двухметрового по высоте зофора, а также венчающего 60-сантиметрового фриза.

Какая-то доля пластических изображений пострадала и отчасти исчезла уже в древности, в период почти трехвекового функционирования дворца. Основная часть скульптурного убранства была разрушена около III века н. э. вследствие сокрушительного землетрясения, которые нередки для „молодых" в своем геологическом возрасте окрестных горных систем. В дальнейшем же немногие сохранившиеся на полуобрушенных стенах скульптурные остатки, размытые дождями и развеянные ветром, превратились вместе с сырцовыми кладками в первозданное крошево разрыхленной глины. Все это делает невозможным воссоздание целостных пластических композиций, хотя в основных чертах некоторые из них могут быть воспроизведены.

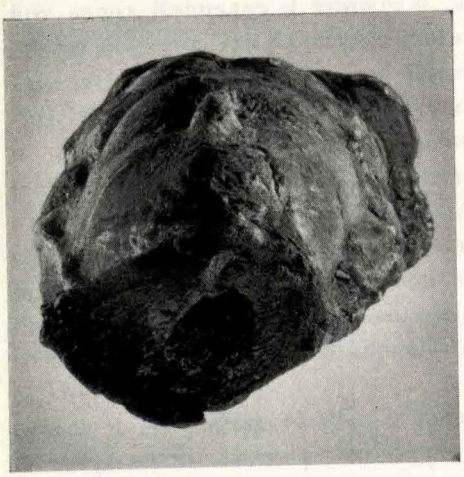
Картина падения и разрушения скульптуры различна в южной, северной и центральной части зала. Эпицентр землетрясения, нанесшего зданию сокрушительный толчок, располагался, очевидно, в ближайших горах, распространение колебаний шло с северо-запада на юго-восток — в этом направлении произошло крушение стен, из которых более всего пострадала западная, чьи кладки вместе со скульптурой зофора и фриза отлетели в зал. Торцовые стены, вдоль которых проходили сдвиги, пострадали значительно меньше, кладки их сохранились на большую высоту, лишь какая-то часть скульптур сорвалась и рухнула вниз. В центре западной стены, где зофор располагался над обширным проходом, при разрушении его перемычки скульптура упала вдоль ниши, на расстоянии от 0,5 до 2,5 метра, прямо на пол, и лишь отдельные фрагменты и две *скульптурных головы откатились вдаль. В южной и северной трети той* же стены большие массивы верхних кладок, вместе со скульптурой фриза и зофора, падали не только вдоль самой стены, но нередко отлетали крупными кусками на значительные расстояния — до 3—4 метров и концентрировались здесь не столько на полу, сколько на завалах сырца и глины. Положение этих фрагментов иногда с большой отчетливостью показывает, с какой именно стены — главной или торцовой — они упали и в какой последовательности располагались в общей композиции. Но только иногда! Ибо вблизи самих стен концентрируется сложная груда изломанных, перемешанных, взаимоперекрывающихся обломков, лежащих в самых причудливых положениях — вдоль и поперек, лицевой стороной вверх и вниз.

Поэтому последующее описание фриза и зофора дается не в условном порядковом расположении скульптурного крошева на квадратной



сетке сводного чертежа, составленного в процессе археологических вскрытий, но в соответствии с той наиболее вероятной последовательностью формировавших общую композицию главных фигур, которая возникает при анализе местонахождения их остатков в завале. Для удобства ссылок в описании используются полевые шифры, отмеченные на чертеже. Первая цифра означает номер объекта; буквой и арабской цифрой отмечается полуметровый археологический квадрат (от его верхнего левого угла). Римские цифры указывают археологический ярус (от условной нулевой точки репера, выбранного наверху бугра, при положении пола дворцового зала на границе IX—X ярусов). Размеры даны с указанием максимальной высоты описываемого объекта, его ширины и толщины рельефа. В описании скульптур, как это принято, термины «справа» и «слева» употребляются относительно зрителя, при упоминании же частей тела самих фигур подразумевается их собственная правая и левая сторона.

Материалом халчаянской скульптуры является желтоватая плотная глина. По виду она напоминает тот однородный, тонкодисперсный лёсс, который образует многометровые обрывы крутых берегов Сурхан-Дарьи, но это лишь внешнее впечатление. В действительности опытные бактрийские ваятели подбирали специальную скульптурную глину, которая, в отличие от аллювиального лёсса, пластична, жирна, лишена каких-либо песчаных примесей, а потому удобна в работе, легко принимает нужную форму и не растрескивается при усушке. Несомненно, что до употребления в дело глина подвергалась тщательной очистке, вероятно, неоднократной промывке и отмучке, показателем чего служит, в частности, ничтожное содержание солей: даже после многовекового пребывания фрагментов в завалах сырца, во влажной среде заболоченной местности, оно не превышает 0,3 процента. Для уменьшения усадки и лучшего сцепления в глину добавлялся камышовый пух.



Пластические композиции дворца непосредственно связаны с его архитектурной средой. Сохраняя самодовлеющую художественную ценность, они составляли органический элемент стенных поверхностей главного зала и айвана. Это настенная, порой почти пристенная скульптура. Большинство статуй до уровня плеч выполнено в полном объеме, далее, до пояса,— трехчетвертным или половинным рельефом и только к ногам лепка сходит на барельеф; лишь некоторые фигурки фриза исполнены целиком в половинном объеме. Эти особенности пластической лепки выдвигали перед ваятелями особую техническую задачу закрепления скульптуры на сырцовой кладке стен. Если детали, выполненные в невысоком рельефе, могли удерживаться непосредственно сцеплением глины



скульптуры и глины сырца, то верхние части статуй требовали дополнительных креплений. Для этой цели использовались стержни камыша и деревянные пробки. Они устанавливались в гнездах сырцовой кладки по предварительно намеченным на стене контурам скульптурной композиции и закреплялись здесь влажной скульптурной глиной. После просушки на торчащих концах этих стержней наматывались камышовые жгуты либо одиночные камышины, образующие каркас, на который последовательно наносились слои глины толщиной от 0,5 до 2,5 *см*. Число и толщина слоев зависели от формы скульптурного изображения, их нанесение определяло процесс постепенной моделировки. Метод последовательного нанесения слоев обеспечивал равномерность просушивания глины, которая не растрескивалась благодаря тому, что на поверхности слоев не получалось корок, препятствующих испарению влаги. Во избежание растрескивания сушка осуществлялась в тени, но с хорошим доступом воздуха — для этой цели в зале, очевидно, оставлялись открытыми дверные и оконные проемы, в айване же, куда по утрам попадают солнечные лучи, вероятно, в процессе работы устраивалось специальное временное затемнение.

Основная скульптурная лепка выполнялась на верхнем слое. Ее художественные качества исключительно высоки, свидетельствуя об участии мастеров высокого профессионального класса, воспитанных в традициях целой пластической школы. Многие лица халчаянских статуй давно утратили покрывавший их грунт и красочный слой, но от этого почти не проиграли, настолько совершенна их скульптурная моделировка.

Первоначально все скульптурные композиции были окрашены. Краски минерального происхождения, растертые на клейком растворе, наносились на тонкую белую подгрунтовку (гипс с подмесью 20—25 процентов извести). Преобладающие цвета — белый, красный, в меньшем количестве — черный, желтый, коричневый, изредка зеленый; отсутствует голубой, который употреблялся в живописи халчаянского дворца. Состав белого тот же, что и в подгрунтовке, черный цвет получен из сажи, красные цвета, дающие ряд оттенков кирпично-красного и малинового тона, имеют в основе киноварь, желтые и коричневые — охру. Смешение с белилами позволяло создавать различные оттенки. Но вообще преобладали простые, локальные цвета, без какой-либо натуралистически точной расцветки деталей. На некоторых крупных статуях руки и части одежды (например, плащ) примыкают к окрашенной поверхности торса, то есть выполнялись уже после его полной пластической и цветовой обработки.

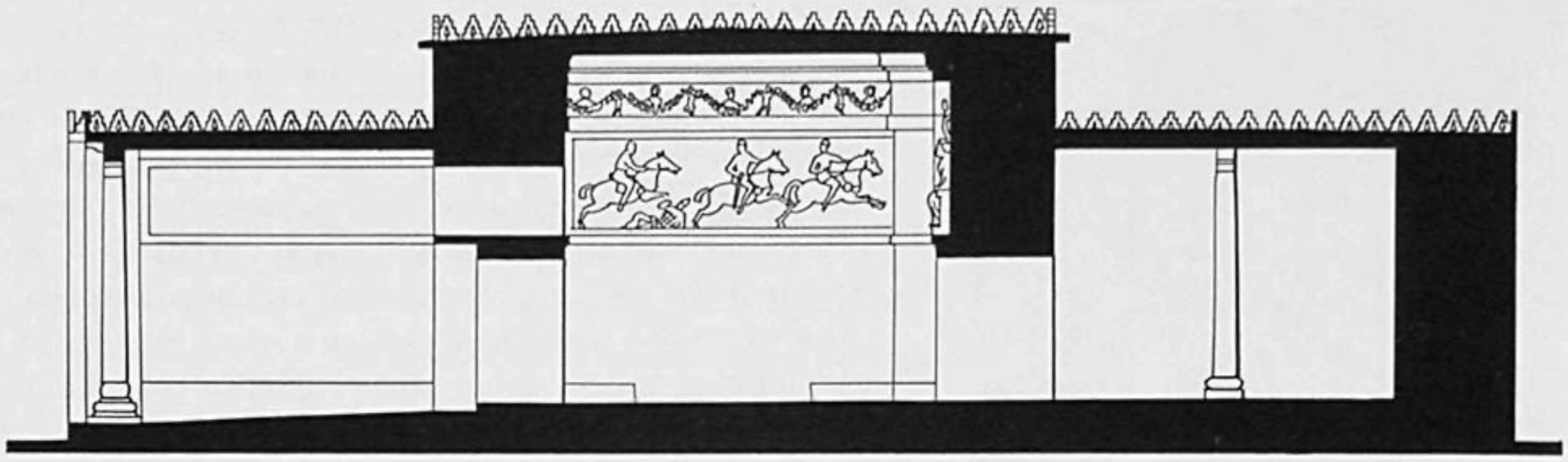
Приведенное ниже описание халчаянской скульптуры мы попытаемся дать, исходя из наиболее вероятного взаиморасположения отдельных фигур в развертывающихся на фризе и в зофоре пластических композициях.

Фриз зала



Пластическое заполнение фриза было подчинено строго ритмичной разбивке, с использованием широко распространенного в античном ваянии мотива гирлянд, поддерживаемых бегущими детьми, и размещением в их свесах более крупных мужских и женских полуфигур.

Остатки гирлянд попадались в скульптурных завалах зала в разных местах. Изредка это были цельные куски, но чаще — отдельные лепестки, отслаивавшиеся и самостоятельно опадавшие в процессе разрушения верхних участков. Объясняется это самой техникой выполнения гирлянд. Она заключалась в прикреплении на стене между фигурами гирляндоносцев жгута сырой глины, на котором затем закреплялись лепестки, чешуйками нахлестывавшиеся друг на друга. Лепестки заготовлялись особо, возможно оттиском в матрице, они очень тонки (3—5 *мм* при общем размере 5—6 *см*), имеют три варианта формы — овальной,



остролистой, сердцевидной — и окрашены в малиново-розовый цвет. На некоторых фрагментах гирлянд сохранились рельефные перехваты.

Размер межосевых пролетов гирлянд равнялся около 1—1,2 *м*, ширина жгута 10—11 *см*, толщина рельефа до 6 *см*, фигурки детей-гирляндоносцев и располагавшиеся в свесах бюсты достигали 35-40 *см* по высоте.

Гирлянды халчаянского зала не имитируют реальных форм листвы, плодов или цветов, они целиком принадлежат к архитектурно-декоративному типу, разработанному в зодчестве эпохи эллинизма и распространенному в оформлении архитектурных фризов едва ли не больше, чем гирлянды натуралистического вида. Таковы, например, гирлянды фриза храма Деметры в Пергаме, воздвигнутого в эпоху Аталлидов, в которых чередуются то сердцевидные лепестки, то остролисты, то ромбические чешуйки[26]. Ритмическая разработка усиливалась размещением на стыке гирлянд предметных фигур; в культовой архитектуре то были чаще всего различные атрибуты божеств — лира Аполлона, сова Афины, орел Зевса, черепа жертвенных быков[27].

Эроты-гирляндоносцы впервые появляются также в восточно-эллинистической архитектуре, по-видимому, основой этого изображения послужили реальные праздничные процессии, в которых принимали участие и дети, поддерживавшие длинные связки оплетенных листвой и цветами гирлянд. Уже в архитектурной росписи одного из жилых домов на острове Делосе III—II веков до н. э. обнаружен фриз с силуэтными изображениями детей, танцующих или бегущих между подъемами волнообразного побега стилизованной виноградной лозы[28]. Капитель II века до н. э. из Пергама дает самый ранний пока пример пластической разработки этого сюжета, причем, в отличие от делосского живописца, здесь ваятель уже возлагает гирлянды на плечи эротов[29].

Мотив этот из эллинистического зодчества был перенесен и в римскую архитектуру эпохи Республики (фриз храма Фортуны Виралис I в. до н. э.) и времени Августа (фризы арки Сергия в Поле и мавзолея Юлиев в Сен-Реми, оба памятника конца I в. до н. э. или самого начала I в. н. э.[30]), близкий по времени мраморный алтарь в собрании Ватикана, на двух углах которого размещены фигуры мальчуганов, придерживающих гирлянду[31]. После Августа мотив этот уже не встречается в монументальной архитектуре Рима, где во фризовых композициях гирлянды вообще исчезают, уступая место спиралеобразному побегу пышнолиственных аканговых завитков и пальметт[32]. В римском искусстве эпохи Флавиев, а особенно во II—III веках, процессии эротов с гирляндами окончательно переходят в «микроархитектуру» — главным образом в оформлении богатых скульптурных саркофагов[33].

Сложившись в эллинистическом искусстве, пластический мотив бегущих гирляндоносцев распространяется не только в Риме, но и на Востоке. Халчаян отнюдь не самый дальний пункт его распространения, ибо он встречается в Таксиле[34], Свате[35], Гандхаре[36] и даже достигает Матхуры[37]. Но в Халчаяне он предстает покуда самым ранним образцом I века до н. э. Время создания халчаянского дворца и его скульптурного

цикла — период, когда историко-культурные взаимосвязи Бактрии с Римом еще не играют сколь-нибудь заметной роли, и потому мотив этот имеет здесь в основе прямой эллинистический источник. Но важно подчеркнуть, что в Халчаяне, Сурх-Котале, Хадде, Таксиле и Гандхаре тема эротов с гирляндами входит в оформление архитектурных фризов; появление ее на культовых либо бытовых предметах восходит к сравнительно поздней дате («реликварий Канишки» II века н. э. из Пешавера[38]).

Принципиально важно подчеркнуть, что непосредственные композиционные истоки халчаянского фриза лежат в эллинистическом, а не в римском лоне. Но этот первоисточник на почве Бактрии претерпевает существенные видоизменения, которые прежде всего проявляют себя в радикальной переработке входящих в композицию фриза человеческих образов, в самостоятельном взгляде на их эстетическое существо.

Перейдем к описанию обнаруженных фигур и отдельных фрагментов, входивших в композицию фриза. Характерную группу составляют здесь юные гирляндоносцы, переданные в сложных поворотах и во встречнонаправленных движениях. Ни один из них не повторяет другого, но в общем здесь может быть выделено несколько основных статуарных типов.

I тип



Мальчик-гирляндоносец [рест., 79 (II—36/VIII)]

Скульптура, распадающаяся на куски, лежала в завале, тыльной стороной вверх. Отсутствуют левая рука, ступни ног; из-за деформации под тяжестью завала левое бедро несколько сплющилось и резко сдвинуто по отношению к ноге. У середины спины — полость былого каркаса. Голова, плечи, выдвинутая вперед правая нога выполнены в круглом объеме, ниже лопаток фигура переходит в трехчетвертной горельеф.

Фигура мальчика очень динамична: голова вместе с плечевой частью обращена в полуобороте вправо и подана вперед, правая рука отведена и приподнята, левая, судя по положению плеча, была полуопущена, торс представлен с легким оборотом вправо, левая нога — в движении вперед, правая ее перекрещивает. Тело нагое (если не считать рельефных браслетов у плеч и запястья), ребячески пухлое, но с напряженной мускулатурой, особенно правой руки, как бы от веса несохранившейся гирлянды. Пропорции фигуры по-детски укороченные, но голова некрупна. Лицо мальчугана — сильно утяжеленное книзу, виски несколько сдавлены, ушки торчат. Лоб выпуклый, чуть собранный от напряжения, брови прямые, с надломом у края, глаза умеренного размера, широко открытые, удлиненные черными черточками к вискам. Нос прямой, рот невелик, подбородок очень крутой. Волосы условным паричком обрамляют лицо и разработаны волнистыми узкими прядями, параллельно спускающимися от макушки.

Лицо и тело окрашены в нежный малиново-розовый тон, волосы и браслеты — в киноварно-красный, черной обрисованы брови, веки, зрачки, ногти, желобки между прядями волос, а также перекрещивающиеся на груди шнуры, которыми как бы условно крепилась на плечах гирлянда. Контур лица, рот, щеки, крылья носа, подбровные участки окрашены более темным оттенком малиново-розовой краски. Размеры: 35×13 (у бедер)×10—12 *см*.



Мальчик-гирляндоносец [рест., 72 (II—38, 39/VIII)]

Фигура, изборожденная трещинами разрушения, и откатившаяся от нее голова лежали в завале лицевой стороной вниз. Первоначальное расположение на фризе было таким же, как у предыдущей — статуя выполнена в круглом объеме до лопаток, а ниже соприкасалась со стеной, переходя в трехчетвертной рельеф. Отсутствуют руки, большая часть левой и ступня правой ноги. Состояние пластической поверхности хорошее. На спине видна глубокая полость былого каркаса с гибкими вмятинами и небольшое гнездо его у затылка.

Поза этого гирляндоносца еще более динамична: голова дана в некотором обороте вправо, судя по положению плеч, правая рука отведена и согнута, а левая приподнята, нижняя часть торса в сильном движении обращена влево, правая нога выдвинута и резко согнута в колене, левая перекрещивала ее, служа опорой, — это позиция не шага, а бега. Овал лица очень утяжелен книзу, щеки, расширяясь, переходят в короткую, грузную шею. Лоб выпуклый, глаза большие, под широкими дугами бровей, нос короткий, прямой, подбородок тяжелый, ушки сильно торчат. Приемы раскраски те же, что у предыдущего, но глаза лишены удлиняющих их к вискам черточек. Размеры: 31×13 (у бедер)×9 *см*.

II тип



Мальчик-гирляндоносец [рест., 40 (И,3—6/VIII)]

Два куска фигуры, лежавшей вверх лицевой стороной, и отдельно откатившаяся вниз теменем голова. Скульптура выполнена в невысоком рельефе и непосредственно крепилась на глине к стене, лишь голова имеет сзади крупную и глубокую полость былого каркаса. Отсутствуют ноги, крупный участок живота, левая рука, кисть правой, сбиты нос, подбородок, левое ухо.

Лицо округлое, полное, с глазами несколько навыкате и с утрированно выпуклыми губами. Волосы, едва возвышаясь, обрамляют невысокий лоб и виски, оставляя открытым крупное, толстое торчащее ухо. Поза весьма динамична благодаря сочетанию почти фронтальной головы, приподнятой, выдвинутой вперед руки и стремительному движению влево раздвинутых ног, правая из которых резко согнута в колене, а левая, видимо, отступала назад. Ощущение движения усиливают еще и драпировки поколенной туники с круглым воротом, без рукавов, облегающей торс, но просторно драпирующейся крупными веерными складками на бедрах. Статуя почти утратила красящий слой, лишь кое-где сохранились остатки белой подгрунтовки, а на лице и волосах — следы красной краски. Размеры: 30×19×4—5 *см*.



Мальчик-гирляндоносец [рест., без номера (из южной части зала, VIII)]

Голова и часть торса найдены на некотором расстоянии друг от друга. На голове — скол правой части черепной коробки и подбородка; внутрь ее уходит бесформенная полость истлевшего каркаса. От торса сохранилась лишь верхняя часть груди со сквозным вертикальным отверстием каркаса. Скульптура исполнена в трехчетвертном рельефе.

Лицо округлое, с глубоко посаженными некрупными глазами, коротким носом, пухлыми губами асимметрично сдвинутого рта, маленькими ушками с глубокой раковиной. Короткие волосы мыском набегают на невысокий выпуклый лоб и разработаны параллельными бороздами. Голова располагалась фронтально, грудь — с некоторым оборотом вправо, правая рука была приподнята, левая отведена. На белой подгрунтовке видны слабые следы малиново-розовой окраски.

Размер головы: 8,5×7,5×6 *см*, фрагменты торса: 13×13×6—7 *см*.

Образы нагих эротов широко распространены во всем античном ваянии, однако лица описанных выше халчаянских гирляндоносцев в обширном *статуарном наследии классического мира аналогий себе не* встречают. Лишь два из них, I типа, находят неожиданную параллель в скульптурном портрете на одном из этрусских саркофагов[39].

III тип



Юноша-гирляндоносец [рест., без номера (Л—7/VIII)]

Фигура извлечена из бесформенного куска скульптурного кома при лабораторной обработке. Сбиты руки, ноги, часть шеи; на лбу и в правой половине головы большие сколы. На затылке — округлая полость, а в уровне поясницы — след стержня от истлевшего каркаса. Голова выполнена в полном, фигура — в трехчетвертном объеме.

Плоский срез в правой половине спины и некоторый ракурс лица свидетельствуют об общем повороте головы и торса вправо; правая рука, судя по положению плеча, была приподнята вперед, левая отведена в сторону, придерживая рельефную гирлянду с сердцевидными лепестками, кусок которой, упавший на фигуру, был извлечен из того же кома. Лицо обрамлено подстриженными, прикрывающими уши волосами, которые разработаны тонкими живыми прядками. Волосы выбиваются из-под плотного клобука с округло заостренной макушкой, чуть отогнутой вперед. Овал лица — утяжеленный к подбородку, черты его правильны, глаза умеренного размера, широко открытые, нос тонкий, с легкой горбинкой, ноздри и уголки небольшого рта сильно углублены, подбородок крутой. Одежду составляет мягко драпирующаяся, перепоясанная у бедер туника без рукавов, приоткрывающая наискось правое плечо.

Размеры: 29 × 10 × 5 *см*; размеры куска гирлянды: 21 × 6 × 4 *см*.



Юноша-гирляндоносец [рест., 2 (М — 22/IX)]. Голова выполнена в круглом объеме, внутри ее — полость былого каркаса глубиной до 10 *см*, расширяющаяся ниже шеи, откуда лепка сходит на барельеф, примыкая от уровня лопаток вертикальным срезом к стене. Овал лица утяжеленный, с несколько выдвинутой челюстью; профиль прямой, лоб невысокий, треугольный; глаза умеренного размера, со слабой пластической разработкой век и зрачков, передающих взгляд вверх; рот мелкий, с припухлой нижней губой. На голове скифский клобук, ниспадающий на спину, с высокой заостренной, слегка загнутой вперед верхушкой и со спускающимися к плечам гибкими концами-завязками (лепка их достигает по толщине 3 — 4 *мм*). Шея открыта, вокруг нее — драпирующаяся на груди складками туника. Правая рука, сохранившаяся лишь в плечевой части, была воздета, левая, видимо, полуопущена.

Размеры: 21 × 16 × 8 *см* (голова) и 5 — 2,5 *см* (бюст).

Кто эти юноши во фригийском или скифском клобуке? В греческом искусстве подобная иконография связана с кругом образов так называемых варварских народов и проникших из варварского мира божеств[40]. Греческое ваяние передает малоазийского Аттиса, бога умирающей и воскресающей природы, в виде юноши в войлочном колпачке, порой нагого, как это подобает божествам греческого цикла, но чаще в столь чуждой для эллинского вкуса азиатской одежде — мягкой рубахе и длинных штанах[41]. Подобным образом одет в греко-римском искусстве и Митра. «Этот мидиец Митра — в персидском платье и в тиаре, который даже не говорит по-гречески», — как о нем саркастически писал Лукиан[42], являл собой чисто азиатское божество, проникшее на греческую почву еще в эпоху эллинизма, но получившее в связи с распространением митраизма особую популярность в Римской империи. Митра обретает свою начальную пластическую разработку в восточно-эллинистической среде: монумент Антиоха Каммагенского, где государь представлен в паре с Митрой—Гелиосом, восходит к I веку до н. э.[43]. В римском ваянии Митра получает канонизированную иконографию: он изображается вооруженным юношей в скифском клобуке, рубахе, штанах, с развевающимся за плечами плащом[44].

В вопросе о том, кого же передают халчаянские гирляндоносцы в скифских клобуках — спутников Митры или же служителей Аттиса, больше оснований склониться к первому предположению. Бактрия — одна из древнейших областей распространения маздеизма, — где Митра, «обладающий широкими пастбищами», охранитель пастушьих стад и покровитель воинов, был одним из самых популярных божеств. Это ему, который «разгневанным, яростным, непримиримым бывает», посвящен один из самых вдохновенных древнейших гимнов Авесты. Почитание Митры, как, вероятно, и всего основного цикла авестийских божеств, не угасает в Бактрии в эпоху эллинизации, когда в придворной среде греко-бактрийских базилевсов утверждается эллинский пантеон — косвенным свидетельством тому служит, например, теофорное имя бактрийца Митроаксоса в делосской надписи 180 года до н. э.[45]. Это почитание получит здесь прочную базу в первых веках н. э. при Кушанах, на монетах которых нередко изображение солнценосного МІӨРО[46]. В пору заката античности Митра входит на Среднем Востоке в пантеон манихейства[47].

Культ Митры стоял в зороастризме в самой тесной связи с культом хаомы[48]. В пору эллинизации Востока это сближает его с дионисизмом, в котором опьянение играет столь важную роль. Известно, что в дни великого празднества Митракана цари Ирана надевали солнечную корону и пили хмельные напитки, ибо Митра ассоциировался с Солнцем и опьянением[49]. Не этим ли объясняется появление митраических персонажей среди иных образов дионисийского цикла на халчаянском фризе,

о котором речь пойдет несколько ниже? Немногочисленные, но документально убедительные памятники среднеазиатского античного изобразительного искусства уже позволяют выдвинуть предположение о локальной подоснове иконографии халчаянских митраических персонажей и слиянии их с пластическими образами, сложившимися в эллинистическом ваянии. Среди этих памятников — характерный для раннеантичной согдийской коропластики комплекс терракотовых статуэток из Самарканда, изображающих юношей в мягких заостренных колпачках и местном одеянии [50]. Основатель могущественной парфянской династии Аршак (III век до н. э.) изображен на монетах в «туземном» костюме, плаще и клобуке, по форме близком к головному убору гирляндоносцев Халчаяна [51]. Образ юноши в колпачке входит в оформление ритона II века до н. э. из парфянской Нисы [52]. Хорезмский воин с копьем наперевес на керамическом рельефе III — II веков до н. э. из Кой-Крылган-калы одет в остроконечный клобук с развевающимися завязками [53]. Что касается территории Бактрии, то здесь в античных городищах нередки находки грубоватых лепных терракотовых всадничков, часто в заостренном головном уборе [54]; немало найдено их и в Халчаяне, в частности в археологических слоях II — I веков до н. э. [55]. Отметим также, что один из поздних *греко-бактрийских царей, Аминтас (около 100 г. до н. э.), и последний* представитель этой династии Гермей (I в. до н. э.) изображены на монетах в заостренном, видимо присущем локальной среде, клобуке [56].

Возвращаясь к халчаянским гирляндоносцам в скифских клобуках, заметим, что дело, разумеется, не только в этой детали одеяния. Если подобная иконография и встречается среди образов греко-римской пластики, то внимательный взгляд улавливает в облике обоих халчаянских юношей нечто свое. Их лица далеки от той холодной правильности, которая воплощает греко-римский идеал красоты — они проще, обыденней, но, очевидно, привычней по типу для зрителя, на которого рассчитан был халчаянский скульптурный цикл.

IV тин

В общую тематическую и стилистическую группу с мальчиками-гирляндоносцами входили меньшие числом скульптуры девочек единого с ними масштаба, от которых сохранились лишь три отдельные головки. Девичьи фигуры в пластических композициях с ниспадающими гирляндами изредка встречаются в античном ваянии — таков «Саркофаг Актеона» в луврском собрании, где юные нимфы в струящихся туниках придерживают свесы гирлянд [57]. В халчаянском фризе, видимо, фигурируют девочки — участницы праздничных процессий, выполнявшие те же функции, что и мальчики-гирляндоносцы. Не им ли принадлежали тонкие розовые крылышки, фрагменты которых встречены в завалах?



Голова девочки [рест., 81 (II — 35/VIII)]

Головка выполнена в полном объеме, но пластически не разработана и не окрашена у затылка. Лицо узкое, утяжеленное книзу. Прическа уложена валиком, по четыре крупные пряди с обеих сторон, обрамляя лицо, волосы зачесаны вверх и собраны на макушке небольшим шиньоном. Лоб невысокий, глаза большие, нос прямой, с выделенной переносицей, рот некрупный, подбородок очень крутой. Окраска: по белому грунту малиново-розовой подчеркнуты овал и черты лица, поверх киноварно-красной обведены губы, отчеркнуты низ подбородка и основание шеи, поставлены пятнышки на щеках; черной закрашены волосы, прорисованы брови, удлиненные веки и зрачки глаз.

Размеры: $10 \times 8{,}5 \times 9$ *см*.



Голова девочки [рест., 61(II — 32/VIII)]
Лицом того же типа, что и предыдущее, аналогична по технике лепки и приемам раскраски.
Размеры: 9,5 × 5 × 8 *см*.

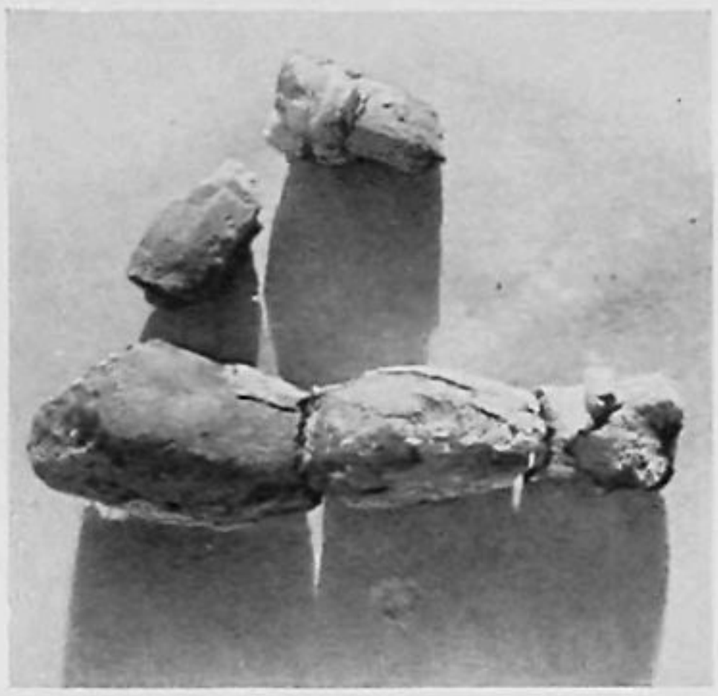


Голова девочки [рест., 18 (II — 19/IX)]
Обколотая по шею головка выполнена в трехчетвертном объеме, примыкая к стене затылком, на котором сохранилась глубокая полость для закрепления.

Лицо округлое, с заострением к подбородку. Крутые дуги бровей над некрупными глазами, невысокий лоб с прямо идущей от него линией опущенного носа, маленький пухлый рот. Волосы мелкими прядками закручены вокруг ленты на челе, такими же прядками они подняты на макушке, образуя небольшой пучок.

Лицо сохранило розовую окраску, волосы — густую киноварно-красную, на губах следы красной, у век — черной краски.

Размеры: 10 × 9,5 × 7,5 *см*.



Фрагменты детских фигур
В разных участках зала обнаружены отдельные фрагменты других детских фигур фриза. Так, на северной суфе зала, в общем завале под № 64 (Р — 31/VIII) извлечена согнутая в колене ножка, по-детски укороченные пропорции и жилистая мускулатура которой не оставляют сомнений, что она принадлежала фигурке бегущего гирляндоносца. В квадрате Л — 18/IX среди раздробленных кусков гирлянд найдены две маленькие полусогнутые ручки, сбитые выше локтя и у запястий, на одной из которых имеется рельефный браслет. Пальчики детских рук извлечены у главного прохода в зал.

Образы гирляндоносцев из северной половины зала (79, 72, 81, 61) были выполнены с явным расчетом на определенные принципы обозрения: при небольших размерах фигур ваятель учитывал их расположение на большой высоте. Этим (а не только позой носителя гирлянд) объясняется сильная подача голов и плеч вперед, так как иначе они уходили бы из поля зрения. Этим объясняется и кажущаяся, при фронтальном рассмотрении, чрезмерная утяжеленность лиц, овал которых сильно расширяется книзу, подбородки массивны, а виски как бы сдавлены. При взгляде снизу вверх диспропорция лиц была неощутима, они возникали как бы в естественных ракурсах, с той мерой перспективных сокращений, которые воспринимались как следствие привычного оптического закона.

Подобных нарочитых легких искажений нет на известных рельефах ступы с гирляндами ни в позднеримской, ни в гандхарской скульптуре или скульптуре Хадды. Объяснение тому лежит в приеме расположения халчаянского фриза: не на уровне глаз (или несколько выше) созерцавших его людей, как это присуще римским саркофагам и постаментам буддийских ступа, но на большой высоте, с учетом сравнительно узкого пространства дворцового зала.

Небольшими размерами детских фигур во фризе и их удаленным от зрителя местоположением объясняется также и контрастно сильная, почти графическая манера раскраски, отличная от окраски более крупных фигур на фризе и в зофоре. Тела и лица детей окрашены не в плотный киноварно-красный, но в нежный малиново-розовый цвет. На лицах он нанесен местами и кое-где сгущен, не столько для показа натурального румянца, но там, где мастер хотел усилить глубину теней,— над глазами, на гранях носа, по контуру лица. Глаза обведены вдоль век черной линией и жирной чертой удлинены к вискам. Широкой чертой прорисованы брови и веки, черным мазком даны зрачки, две красные линии подчеркивают полный подбородок. Ваятель отказывается от пластической разделки скрепления гирлянд на теле мальчиков, но черной краской условно прорисовывает петли, перекрещивающиеся на груди.

Все сказанное характеризует создателя этих скульптур как тонкого знатока пластики человеческих форм во всем разнообразии их позиций и пространственных ракурсов, как мастера точного наблюдения, идеального глазомера и строгого учета расположения фигур в верхнем участке интерьера.

По-иному выглядят два гирляндоносца из южной половины фриза (№ 40 и аналогичный без номера). Позы их также динамичны, но переданы они не в круглом объеме, а горельефом, в том натуральном состоянии объемной лепки лица и торса, которое рассчитано, вообще-то говоря, на горизонтально-фризовое восприятие скульптур. Здесь явно видна работа мастера иного творческого метода, который наглядно предстает при сопоставлении с фигурами гирляндоносцев из северного участка фриза, принадлежавших тому же сюжетному циклу. Отличен и стиль двух девичьих головок из северной группы (№ 81 и 61) и головки из центра (№ 18). Если у первых овал лица книзу утяжелен, то у последней — заострен, прическа у первых разработана свободными прядями, а у последней — однородными мелкими прядками, иной у нее очерк глаз, иное очертание профиля. Это отличие стиля не показатель ли также разного понимания девичьей красоты у двух работавших над лепкой фриза ваятелей?

V тин



Скоморох [рест., 14 (Л — 17/IX)]

Голова и части нагой фигуры лежали отдельными кусками. Правый участок лица раздроблен, отсутствуют левая рука, ноги, часть торса.

Изображение выполнено горельефом на толстом намете скульптурной глины. Это смеющаяся рожа с круглыми щеками, расплющенным носом, широко открытыми скосыми глазами, растянутыми в улыбке толстыми губами; левый сохранившийся глаз с рельефными веками во внешнем уголке приподнят к виску. Над низким лбом — не то парик, не то шапочка красного цвета, разделанная черными радиальными полосками. Правая рука приподнята вдоль щеки, левая, оббитая у плеча, была отведена. Лицо и тело окрашены в малиновый цвет.

Размеры головы: $13 \times 14 \times 6{,}5$ *см*; размеры фигуры: $20 \times 10 \times 5 - 3$ *см*.

Описанная скульптура передает какой-то гротесковый образ. Реален ли он или почерпнут из сказочного круга? Неправдоподобная уродливость распластанного лица как будто говорит в пользу второго предположения, однако торс и рука вполне нормальны, и хотя смеющееся лицо безобразно, — это человеческий, а не зооморфный лик. Нет, это не фантастическое создание фольклорного цикла, но реальный образ, изображение

мальчика-скомороха с размалеванной румянами, нарочито оглупленной физиономией. Он входил в процессию вполне реальных детей-гирляндоносцев и, очевидно, передает образ одного из тех шутовских персонажей, которые в составе скоморошьих трупп принимали участие в парадных празднествах и представлениях.

Что касается иконографических особенностей, то они побуждают вспомнить особый цикл лицевых наленов на керамических сосудах кушанского времени, представляющих то человеческие, то львоподобные, то какого-то промежуточного вида личины. Последние имели широкое распространение в керамике II — III веков на территории Кушанского царства, по крайней мере от Северной Бактрии [58] до Хотана [59], дающего особое разнообразие типов. На этих наленах отмечается эволюция образа от реально трактованных львиных морд и толстощеких, смеющихся человеческих лиц театрализованных участников местных «вакхических» процессий, либо гримированных, либо обряженных в звериные маски, к какому-то промежуточному условному, не то антропоморфному, не то зооморфному лику.

Между фигурками гирляндоносцев на фризе располагались значительно более крупные мужские и женские бюсты, иногда по шею, иногда по грудь выступавшие из свесов гирлянд. Головы их выполнены либо в трехчетвертном, либо в круглом рельефе, сопрягаясь со стеной лишь у затылка, откуда лепка их сходит на барельеф, не превышая толщины покрытого лепестками жгута.

Женские образы



Арфистка [рест., 59 (0—35, 36/VIII, II—35/IX)]

Женская головка, сколотая по шею, лежала в завале вверх лицом. Расколота на уровне рта, сбит подбородок. Выполнена в круглом рельефе, но без пластической разработки затылка. Внутри, ближе к тыльной стороне,— узкая глубокая полость былого каркаса.

Лицо овального очертания, с невысоким лбом и отделенным от него сильным западанием переносицы, прямым носом, с пухлыми губами небольшого рта, округлым подбородком. Глаза с опущенными внешними уголками, под крутыми надбровьями. Волосы ровными мелкими прядками расчесаны от макушки и уложены вокруг плотной ленты пышными прядями (по пяти с обеих сторон), валиком обрамляя лицо. Лицо сохранило остатки малиново-розовой окраски контуров, крыльев носа, верхних век и киноварно-красной окраски волос.

Вблизи обнаружен фрагмент плоского инструмента с плавным выгибом контура, на котором лежит правая кисть женской руки с тонкими пальцами. Это явно часть арфы. Корпус ее окрашен в красный цвет, поверх которого заметны следы черной росписи. Располагая инструмент на большой высоте от зрителя, скульптор не счел нужным передавать пластическую моделировку струи, ограничившись их прорисовкой.

Размеры головы: 22 × 13 × 7 *см*; размеры фрагмента арфы: 12 × 18 × 3 *см*.



Лютнистка [рест., 53 (0, II — 7/VIII)]

Бюст музыкантши с лютней лежал в завале вверх лицом. Сколото левое плечо, обе руки, гриф инструмента, утрачен окрашивающий слой. Голова выполнена почти в круглом объеме, но плоско срезана у затылка, где фигура вплотную примыкала к стене, сходя на барельеф. Внутри головы — полость от истлевшего каркаса, которая видна у верхнего скола прически.

Молодая женщина с округлым, несколько утяжеленным книзу лицом. Волосы гладко расчесаны крупными пышными прядями (по пяти с обеих сторон), прикрывая уши вплоть до мочек; на правое плечо спускается волнистая прядь. Лоб невысокий, открытый, глаза умеренного размера, с пластической разделкой зрачка, в рельефных веках, отбрасывающих глубокую тень, нос прямой, с чуть выделенной переносицей, рот маленький, припухлый, подбородок выпукло-округлый. Одета в тунику из мягкой ткани, сбегающую у плеч и оставляющую открытой шею. От лютни сохранилась лишь часть широкой овальной деки с язвиной у середины, отмечающей положение пальцев, перебиравших струны, определить число которых, в связи с утратой красочного слоя, невозможно.

Размеры: 32 × 23 × 12 — 6 *см*.



Женский бюст [49 (М—7/VIII)]

Сильно расплющенная, распавшаяся на куски погрудная женская скульптура лежала в завале на кирпичах, вниз лицом, из-за чего оно смято и деформировано. Голова почти круглого объема, фигура же сходит у груди на барельеф. Над шеей у затылка — уходящая внутрь головы глубокая округлая полость, рядом еще два трапециевидных гнезда былого каркаса.

Лицо округлого очерка, с выпуклым лбом и мелкими чертами. Волосы уложены валиком, небольшими прядями. Облегающее платье с круглым воротом обрисовывает маленькие близко расположенные груди, на белом грунте сохранилась зеленоватая окраска одежды.

Размеры: $30 \times 37 \times 12$ *см* (голова)—5 *см* (торс).

Женский бюст [рест., 17 (М—19/VIII)]

Часть женского бюста, выполненная барельефом. Легкое белое платье типа туники, оставляющее обнаженными руки, струится мелкими складочками, облегая невысокие груди, под которыми оно подхвачено плетеным пояском. Поверхность платья разработана мелкими белыми округлыми наленами, а груди оконтурены красными кружками: очевидно, скульптором передана фактура узорной или вышитой ткани. У шеи наленными шариками выделена оторочка ворота, или ожерелье. На правом плече рельефное украшение, или аграф, в виде четырехлепесткового цветка, с которого спускается подвеска. Левое плечо прикрыто ниспадающей вертикальными складками мантией.

Размеры: $16 \times 31 \times 4$ *см*.

Описанные погрудные женские фигуры из композиции фриза, так же как и прочие женские образы халчаянской скульптуры, имеют ряд общих черт. Характерна прическа, уложенная пышными прядями вокруг начельного ремня или ленты и валиком обрамляющая лицо. Подобная укладка волос неизвестна на памятниках греко-римского искусства [60], где, к слову сказать, хронологическая классификация смены женских причесок разработана с точностью до десятилетий. Она несвойственна и искусству коренных индийских областей, где, судя по скульптурам из Патны, Амаравати и других пунктов, были характерны гладко зачесанные волосы с тяжелым узлом на затылке [61], что принято в Индии до наших дней. Между тем прямую аналогию женской прически халчаянских скульптур дает образ крылатой богини на бактрийском фаларе в Эрмитажном собрании [62] и многочисленные женские изображения в пластическом оформлении ритонов II века до н. э. из парфянской Нисы [63]. Таким образом, прическа этого вида была характерна для восточнопарфянских и бактрийских областей II—I веков до н. э. По-видимому, отсюда она проникает в область непосредственных с ними контактов — в Гандхару (Таксила [64], Сват [65]), приобретая здесь, однако, видоизмененную трактовку, поскольку над валиком убранных «по-бактрийски» волос появляется пышный венец.

На характеристике женских одеяний мы еще остановимся в связи с анализом фигур из зофора. Здесь лишь отметим, что одежды на фризе с первого взгляда напоминают греческие: это легкая туника, оставляющая обнаженными шею и руки, иногда с наброшенной на плечо мантией типа гиматия. Эллинистическая основа одеяния бесспорна, однако ряд деталей свидетельствует об известной его трансформации. Нашивные украшения, утяжеляющие ткань, рельефная оторочка вдоль ворота, фигурная застежка на плече — все это идет от азиатской манеры украшения, противоречащей характеру тех легких, струящихся драпировок, которые составляют основную идею женского греческого костюма.

Но главное во внешности девушек халчаянского фриза — даже не детали прически и костюма, а своеобразие их облика. По антропологической

классификации они принадлежат к так называемой «европеоидной» расовой группе; напомним, что условный термин этот географически не ограничивается собственно Европой, а имеет широкий ареал, включающий, в частности, огромные этнические массивы Среднеазиатского Междуречья. Но в обширном художественном наследии древнего искусства мы не находим точных соответствий всем этим лицам — они далеки и от строгих идеалов греко-римского ваяния и от пышной красоты индийских статуй. Совершенно несомненно, что они передают какое-то свое, локальное, мы вправе сказать «бактрийское» понимание женской прелести, по-разному воплощенной в «луноликой» округленности лица лютнистки и в мягкой утяжеленности лица арфистки и девочек-гирляндоносиц. Впрочем, точнее было бы сказать «бактрийско-парфянское», имея в виду смежные с Бактрией коренные области Восточной Парфии (но не всю державу Аршакидов). Ибо близкое соответствие типа дают ранние (II—I века до н. э.) парфянские терракоты Нисы [66] и Мерва [67], и особенно женские головки на ритонах из Нисы (II век до н. э.) [68]. В составе скульптурных головок на карнизах этих ритонов, над сценами вакхических процессий, можно видеть подобные халчаянским округлые миловидные лица с прямым, чуть приподнятым носиком, маленьким ртом, исходящими к вискам задумчивыми глазами и с совершенно идентичной прической — волосы валиком закручены вокруг начельного ремня.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что если головки на ритонах, хотя и отнюдь не стандартны, несхожи, но все-таки малоиндивидуальны, воплощая некий идеальный тип, то внешность халчаянских девушек в свесах гирлянд подчеркнуто разнообразна. Здесь переданы какие-то живые образы, возможно, вполне реальных музыкантш и танцовщиц, подвизавшихся при халчаянском дворе. Отсюда такая индивидуальность их облика, отсюда некрасивая внешность девушки из южной группы фриза — быть может, не отличавшейся привлекательностью черт, но прославленной своим талантом.

Халчаянская скульптура вносит новый вещественный материал в историю среднеазиатской античной музыкальной культуры [69].

Инструмент в руках халчаянской лютнистки свидетельствует, что то была лютня с очень широкой декой и сильно суженной шейкой. Примечательна манера ее расположения: высоко справа у груди, почти подступая к шее, и следуя наискось влево. В римском мире на лютне играли, придерживая ее наискось слева направо вниз (таковы изображения двух музыкантш на римских скульптурных саркофагах [70]). Парфянские лютнистки, судя по рельефам на нисийских ритонах (II в. до н. э.) [71] и по терракотам из Селевкии на Тигре (II в. до н. э.—II в. н. э.) [72], придерживали лютню в обратном расположении — прижавши деку к груди справа и придерживая шейку, идущую вкось, несколько вниз. В наше время подобная манера игры на Востоке почти позабыта. Дутар, танбур, сетар и другие варианты лютен держат наискось, слева направо, опирая конец корпуса в правое колено, причем музыкант сидит — либо на стуле, либо на полу — с поджатыми ногами. По-видимому, манера игры с прижатой у груди лютней в древности была связана со стоячей позой исполнителя и даже с тем, что музыкантам, обязательным участникам народных празднеств и культовых процессий, приходилось играть на ходу. В последующие века на феодальном Востоке в процессиях участвуют уже лишь духовые и ударные инструменты (огромная боевая труба-карнай, барабан-нагора, буби-дойра), струнные же сохраняются лишь в камерной игре. В изображениях на штампованных и люстровых сосудах XII—XIV веков [73] и в миниатюрах XV—XVII веков [74] в сценах дворцового пиршества-маджлиса или загородного пикника все музыканты играют на струнных сидя. В силу этого мастера струнной игры сохраняют веками лишь удобную для сидящего музыканта позу — с опорой деки о правое колено и приподнятой влево шейкой.

Вопрос о составе музыкальных инструментов античной Средней Азии почти неразработан. Письменные свидетельства крайне скудны, произведения изобразительного искусства остаются пока единственным и потому особенно важным свидетельством в истории местной древней музыкальной культуры.

Наиболее ранние данные содержатся в рельефах на парфянских ритонах из Нисы (II в. до н. э.) в цикле изображений на темы праздничных процессий вакхического характера [75], в которых принимают участие мужчины и женщины — танцоры и музыканты. В составе струнных инструментов здесь можно видеть кифару и лютню с узким каплевидным корпусом и длинным грифом, которая напоминает современный туркменский дутар [76].

Халчаянский фриз дает следующее по времени (I в. до н. э.) звено к истории среднеазиатских лютнеобразных инструментов. Лютне здесь присуща иная, чем в изображениях на парфянских ритонах, форма — значительно более широкая дека; очевидно, несколько иными были и ее музыкальные качества — диапазон и тембр.

Более поздний бактрийский инструментарий времени Кушан представлен на скульптурном фризе из Айртама (I—II в.) [77]. Тип лютни здесь иной, чем на халчаянском горельефе, дека имеет выгиб посередине, наподобие скрипки или узкой гитары. Она напоминает современный афганский смычковый дель-раба, в то время как халчаянская лютня более схожа с афганским сетаром, имеющим широкую луковицеобразную деку [78]. Характерно, что айртамская лютнистка, так же как халчаянская, держит свой инструмент высоко у груди.

Для позднекушанских росписей Мирана (Восточный Туркестан) характерен мотив детей-гирляндоносцев, между которыми размещены крупные погрудные фигуры,— в том числе девушка с гитарообразным струнным инструментом, подобным лютне на Айртамском фризе [79].

В гандхарской скульптуре эпохи Кушан нередко встречается образ девушки-лютнистки, облаченной в струящиеся складками эллинизированные одежды, играющей стоя, прижав лютню к груди [80]. Рельефы из Свата воспринимаются как несколько более поздние по стилю реплики халчаянской лютнистки [81]. Гандхара дает оба варианта лютни — халчаянский и айртамский, что служит свидетельством сосуществования двух видов струнных лютнеобразных инструментов, по-видимому, обладавших различными тембровыми качествами и, возможно, в истоках своих связанных с различной этнической средой, входившей в состав Кушанской империи. Следует подчеркнуть, что в изобразительном искусстве Индии лютня с округленным корпусом появляется впервые в составе музыкальных инструментов лишь в гандхарской скульптуре первых веков н. э., но неизвестна в более ранних памятниках индийского ваяния [82]. Халчаянская скульптура позволяет считать, что инструмент этот проник при Кушанах на территорию Пенджаба из Бактрии. Древняя Индия не имела местного инструмента, в котором можно было бы видеть начальный прототип лютни [83].

Реальные представления о среднеазиатских лютнях античной поры позволяют составить также терракотовые статуэтки первых веков н. э. из Самарканда [84], Хотана [85], Мерва [86], Хорезма [87]. Играют лютнисты стоя, прижав корпус инструмента к груди. Согдийские лютни имели очень широкую округлую деку, сходную с халчаянской, хорезмийские — круглую, небольшую, хотанские — продолговатую, в четыре струны, маргианские *являли род двуструнного дутара с округлой декой и отогнутой шейкой.*

Лютни продолжают существовать в Средней Азии на всем последовавшем за крушением античности отрезке времени, возможно, и претерпев известную эволюцию. Хроника Бейши VII века сообщает, что у жителей Кана (Самарканда, то есть в более широком понятии — Согда) «есть большие и малые бубны, гитара, пятиструнные гусли, флейта» [88].

Среди иранских инструментов времени Сасанидов Масуди называет лютню, мандолину, гобой и арфу, подчеркивая, что более всего здесь предпочитали мандолину [89]. Реальное представление о среднеазиатских музыкальных инструментах раннефеодального периода пополняют изобразительные памятники — живопись Пенджикента, где есть фигуры музыкантов, играющих на арфе, флейте и лютне [90], и некоторые изделия так называемой сасанидской торевтики [91].

В IX веке знаменитый теоретик ал-Фараби, уроженец Средней Азии, работавший при дворе багдадских халифов, писал, что в группе струнных инструментов, заимствованных арабами у завоеванных ими азиатских народов, лютня «в наибольшем почете» [92]. В среднеазиатском же трактате Дервиша Али о музыке (XVII в.), в разделе, где на основании доступных автору древних исторических сочинений и нарративной традиции излагаются некоторые данные по истории возникновения и применения на Среднем Востоке музыкальных инструментов и где реальная историческая основа перемешана с легендами, к числу древнейших струнных относятся лютнеобразный танбуре, дошедший якобы от эллинских времен, и 12-струнный уд — «царь всех музыкальных инструментов», изобретение которого приписывается легендарному Джемшиду [93].

Фрагмент арфы из халчаянского фриза слишком невелик и поврежден, чтобы воссоздать ее полную форму, но одно несомненно — она принадлежала к разряду инструментов с округленным очертанием корпуса, а не угловых арф. Угловые арфы были типичны для переднеазиатских стран древнего мира — они встречаются уже в изобразительном искусстве Ассирии [94], широко известны в памятниках Ирана эпохи Аршакидов (терракотовые статуэтки из Селевкии на Тигре [95] и из Суз [96]) и Сасанидов (мозаика Бишапура [97], рельефы Таки-Бустана [98], блюда со сценой Бахрам-гура и Азаде [99]). Играли на этих арфах сидя, с упором части корпуса на колено или живот.

Иной тип арфы с сердцевидным корпусом фигурирует в античной скульптуре Индии (рельефы Бхархута II в. до н. э. [100], Санчи I в. н. э. [101]) и Пенджаба (Сват [102] и Гандхара I—III вв. [103]). Музыкант обычно играет стоя, придерживая инструмент на уровне груди или живота и ударяя по струнам плектром [104].

По-видимому, в Бактрии существовала своя разновидность арфы с плавным скруглением угла корпуса и расходящимися стенками, на которых натягивались струны возрастающей длины и, следовательно, разного тона. Иной была и манера игры: арфа придерживалась левой рукой, с упором у плеча и на груди, в то время как правая рука перебирала струны. Такое положение позволяло играть стоя и даже на ходу. Реальное представление дает арфистка айртамского фриза [105], очевидно, такова же была позиция инструмента и у халчаянской арфистки, так как само размещение бюста в неглубоком свесе гирлянды исключает возможность расположения арфы у ног фигуры или на уровне живота. Существенно, что если музыканты индийских рельефов играют на арфе с помощью плектра, то халчаянская и айртамская арфистки перебирают струны пальцами.

Широкое распространение арфы в музыкальной культуре Средней и Центральной Азии в VI—VII веках отмечено письменными источниками; «пятиструнные гусли», на которых играли жители Самарканда [106], засвидетельствованы в настенной живописи Пенджикента [107], Мингуя [108], Турфана [109] и др. В средние века инструмент этот существенно видоизменяется, *преобразуясь в дошедший до наших дней многострунный* чанг, на котором, как на цимбалах, играют палочками, хотя простейший, видимо, очень древний тип серповидной арфы поныне сохранился в глухих районах Кафиристана [110].

Во всяком случае, оба музыкальных инструмента, представленных в халчаянской скульптуре, вносят важный штрих в историю бактрийской

музыкальной культуры. Что же касается самого факта включения девушек-музыкантш в композицию халчаянского фриза (вероятно, их было не две, а более), то он вполне закономерен в общем цикле заполняющих фриз пластических образов.

Мужские образы

Мужские бюсты располагались — видимо, чередуясь с женскими — в свесах гирлянд.



Сатир [рест., 60 (II—34/VIII—IX)]

Бюст сатира лежал в завале ничком, с некоторым поворотом. Голова исполнена в круглом объеме, внутри нее глубокая округлая полость истлевшего каркаса, шея и грудь выполнены барельефом, сопрягаясь со стеной плоской тыльной стороной, сохранившей следы жгутообразного каркаса. Лицо сильно деформировано тяжестью лежавшего на нем сырцового завала, получив резко асимметричный сдвиг правой половины, и расщеплено косыми трещинами; у шеи — излом, руки и часть бюста утрачены.

Скульптура передает образ молодого мужчины с невысоким костистым лбом, выпуклым правым и уплощенным левым надбровием, крупными ушами, прямым носом, широко открытыми умеренного размера глазами, маленьким ртом, обрамленным небольшими усами; вдоль щек — рельефные, разработанные параллельными полосками бакенбарды, небольшая бородка разделена на два локона. Волосы уложены крупными, но недлинными прядями, над лбом — рельефная шестиконечная морская звезда, изогнутые концы которой разделаны наподобие прядей гибкими врезными линиями; отломившийся стебелек с отводом и тонкий виноградный лист свидетельствуют, что голова была также увенчана лозой или венком. Фигура была облачена в рубаху или кафтан из тонкой ткани, с треугольным выемом, веерными складочками драпируясь у подмышек. Вся голова покрыта по белой подгрунтовке красной краской, поверх которой черным окрашены глаза, волосы; одежда белая; виноградный лист бледно-серый, видимо, это разложившийся от времени зеленый цвет.

Общая высота 40 *см*, размеры головы — 20 × 12,5 × 14 *см*, погрудной части бюста — 20 × 22 × 6—4 *см*.



Сатир [рест., 25 (0,II—14, 15/VIII—IX)]

Голова сатира с крупным участком очень массивной шеи, лежавшая на раздавленных руках. Сбиты кончики ушей, носа, бакенбард, скульптура изборождена трещинами и деформирована. Выполнена в круглом объеме, но без пластической разработки затылочной части, внутри головы след глубокого стержня каркаса.

Скульптура изображает немолодого мужа с невысоким лбом, изборожденным морщинами, и драматически приподнятыми бровями над широко открытыми небольшими глазами с пластической разработкой зрачков. Нос прямой, продолжающий линию лба, уши по-звериному навострены вверх. Волосы разработаны отдельными прядями, вдоль щек следуют рельефные (видимо, с заостренными концами) бакенбарды, длинные усы, обрамляя страдальчески приоткрытый маленький рот, сливаются с небольшой бородкой. Лицо окрашено в плотный киноварно-красный цвет, растительность и глаза — в черный.

Размеры: 13 × 10 × 10 *см*.



Сатир [рест., 54 (II — 9/IX)]

Голова сатира лежала в завале шеей вверх. Теменная и затылочная части отсутствуют, внутренняя лепка вылущена. Выразительное немолодое лицо округлое, с сильной моделировкой складок и морщин. Выпуклые глаза в рельефных веках под невысоким, собранным морщинами лбом, прямой (сбитый на конце) нос, полуоткрытый рот с сильно углубленными уголками, образующими в ямках глубокую тень; уши сбиты, но остаток левого уха показывает, что оно было по-звериному заострено вверх. Всклокоченные волосы прямыми, как бы слипшимися прядями спускаются у висков, густые, подстриженные снизу усы расходятся к щекам, на подбородке небольшая разделанная неглубокими линиями бородка, на скулах — торчащие вкось бакенбарды. Все лицо окрашено по белому грунту красной краской (кроме белков глаз), поверх которой черным обрисованы веки, зрачки, волосяной покров. Выражение лица — живое, исполненное внутреннего напряжения, которое усиливается резким изгибом шеи вправо.

Размеры: 14 × 9 × 5 *см*.



Сатир [рест., 43 (М—4,5/VIII)]

Голова сатира, лежавшая над куском какой-то другой статуи, выполнена в круглом объеме, без разработанной лепки затылка и темени. В изломе у шеи — глубокая полость былого каркаса.

Лицо глубоко индивидуального облика с бугристой лепкой черт, с глубокими впадинами у глаз, в опущенных уголках приоткрытого рта, в складках у крыльев носа. Невысокий лоб, приподнятые брови, небольшие выпуклые глаза (левый из них поставлен выше правого), вздернутый нос, сильно выступающий подбородок. Вдоль щек — бакенбарды; череп без растительности, сохранилась мочка левого уха. Окраска лица дошла лишь частично: по белому грунту — в ярко-красный цвет, бакенбарды, брови и глаза — в черный.

Размеры: 17,5 × 9 × 10 *см*.



Мужская голова [рест., без номера (Д—14/VII)]

Очень пострадавший фрагмент мужской головы, по типу напоминающий № 54. Большая часть лицевой маски, почти весь грунт и окраска утрачены. Характерны выпуклые в набрякших веках глаза с пластической разработкой зрачков, скуластость щек, крутой подбородок, выпуклости и западания сильной лицевой лепки. Нос сбит, от рта сохранилась лишь щель; местами видны следы красной краски.

Размеры: 7 × 6 × 8 *см*.

При всем разнообразии облика четырех описанных персонажей халчаянского фриза они составляют единый типологический цикл, который мы условно можем именовать сатировой группой.

Изображение сатиров — участников дионисийских празднеств, игр и плясок — получило широкое распространение в греко-римском ваянии, где определилось несколько традиционных вариантов их иконографии. Прямых аналогий халчаянским сатирам в обширном изобразительном репертуаре сатиров классического искусства мы не находим[111]. Но это не исключает их большую общность с другими подобными типами в самом существе своего художественного образа, видимо, и своего содержания. Греческое искусство в образе сатиров как бы противопоставляло простонародный облик участников дионисийских игрищ — деревенских парней и мужиков — идеальной красоте олимпийских богов и богоравных героев. Вместе с тем богатая эмоциональность облика сатиров, с сильной бугристой лепкой их выразительных, хотя и несколько вульгарных лиц, служила воплощением того высокого экстаза, который божество даровало своим спутникам и почитателям. Генезис дионисизма связан с сельской средой, с празднествами в честь уборки винограда и приготовления молодого вина, главными участниками которых изначально были сами виноградари. Позднее он захватывает и города, но шумные вакхические процессии сохраняют издревле определившийся цикл основных персонажей, среди которых выступают ряженые под мифологических сатиров, силенов, менад актеры народного и профессионального театра.

На принадлежность описанных халчаянских персонажей к «дионисийскому» кругу указывают такие детали, как виноградная лоза у одного и козлиные уши у двух других, но главное — та подчеркнутая простонародность облика и вместе с тем эмоциональность духовного строя, которые, как уже сказано, составляют существенную особенность иконографии сатиров. Все четыре халчаянских сатира передают образы глубоко народные, причем заимствованные не из греческого ваяния (хотя в какой-то мере им вдохновленные), но из местной этнической среды.

В греко-римской пластике были разработаны статуарные типы сатиров безусых-безбородых и сатиров бородатых, но те и другие отличны от халчаянских. Проникновение сатировой иконографии на Восток начинается по крайней мере с эпохи Селевкидов. Превосходные бюсты

III—II веков до н. э. бородатых, кудлатых немолодых сатиров с бугристой лепкой выразительных черт встречены в Иране, в области мидийской Нисайи[112]. Они глубоко индивидуальны по облику — результат какой-то начальной интерпретации художественной темы. Сатирова тема предстанет в еще большем разнообразии типологических вариантов на ритонах II века до н. э. из парфянской Нисы. Халчаянский сатир под № 42, лишенный лицевой растительности и с гладким черепом, близок к такого же рода безволосым сатирам — не очень молодым, с некоторой асимметрией и мясистой пластикой лиц — на карнизах ритонов[113], а халчаянский сатир под № 25 напоминает другие головки ритонов, с клочковатыми прядями волос, кустистой бородой и усами, нередко со страдальческим выражением лица[114]. Подчеркиваем: напоминает, но не повторяет — это сходство художественного образа, а не копирование единого образца, свидетельство общности, а не идентичности некоторых статуарных типов восточнопарфянского и бактрийского ваяния, подобно уже отмеченной выше общности женских головок. Что касается сатиров под № 54 и 60, то им прямых параллелей в древнем искусстве нет вообще. Помимо индивидуальности черт лица характерна и особая подстрижка усов, бакенбардов, присущая, как будет показано дальше, определенной племенной группе, населявшей Северную Бактрию на рубеже н. э., и чуждая для иных стран античного мира. Халчаянский скульптор явно ставил перед собой цель выделить и этническую принадлежность и персональные особенности, имея в процессе работы перед глазами реальные модели.

Вместе с тем следует подчеркнуть то принципиальное общее качество, которое определяет единство сатировых образов и греко-римской пластики, и парфянских ритонов, и халчаянского фриза. Всем им присущ какой-то внутренний драматизм, переданный выразительной лепкой лиц. Пафос как героическое страдание составлял одну из главных черт дионисизма. Наряду со смеющимися сатирами[115] греческое ваяние, особенно в эпоху эллинизма, разработало иной тип сатира страдающего[116]. Все четыре халчаянских сатира создают ощущение глубокой внутренней сосредоточенности и настроения скорби. Общим эмоциональным строем запрокинутой головы, неспокойной пластикой черт лица халчаянский сатир № 54 близок к луврской мраморной статуе сатира эллинистической работы II века до н. э.[117] и так называемой «Голове галла» Каирского музея[118].

Мужские образы в свесах гирлянд халчаянского фриза дополняет еще одна очень своеобразная скульптурная голова.

Масхарабоз [рест., 66 (И — 15/IX)]



Откатившаяся далеко от стены к середине зала, разбитая и сильно деформированная голова немолодого мужчины-масхарабоза[119] с отбитым носом и верхней губой лежала на три четверти вниз лицом, в завале над полом. Она располагалась на фризе, судя по сплющенности за левым виском,— с некоторым поворотом вправо. Лицо асимметрично, сдавлено, чрезмерно удлинено. Бугристый лоб и щеки, иронически выгнутые брови, большие навыкат глаза в рельефных веках, из которых левый сильно приподнят к виску. Рот разомкнут, открыт нижний ряд зубов над толстой растянутой губой. Небольшие ниспадающие подстриженные усы; борода следует прядями вдоль скул и заострена на подбородке, где конец ее зажимают пальцы левой руки. На голове — не то парик, не то головной убор с радиально идущими от макушки сильно выпуклыми прядями или гофрами. Лицо окрашено по белому грунту в красный цвет, борода и парик — в оранжево-рыжий, черной линией отчеркнуты веки, выделены зрачки, прорисованы зубы, углубления между прядями; белки глаз и зубы оставлены белыми.

Размеры: 23 × 10 × 18 *см*.

Выражение лица как-то странно меняется — в профиль справа оно смеется, в фас — словно бы злобно ощеривает рот. Асимметрия и удлиненность лица — результат не только деформаций, связанных с трехчетвертным поворотом головы, но и преднамеренных сдвигов, которыми

скульптор, очевидно, пытался усилить гротескную сущность образа. Язвительный, саркастический смех — главная определяющая характер черта.

Лицо очень жизненно, но несомненно, что, обращаясь к реальной модели, скульптор воплотил некий статуарный тип, весь облик которого вызывал у зрителя тех далеких времен определенные ассоциации. Подтверждением служит то, что сходный образ всплывает время от времени в пластическом искусстве Среднего Востока. Очень близка к халчаянской скульптуре, например, терракотовая, покрытая голубой глазурью мужская голова парфянского времени (I—II века) из Тегерана в собрании Метрополитен-музея [120]. Выполнена она сильной пластической моделировкой, волосы, остриженные в кружок, крупными прядями отброшены назад над костистым лбом; небольшие глаза в набрякших веках, сильно изогнутый нос, широко открытый рот, глаза и щеки сведены в порыве неудержимого смеха. Прямого повтора халчаянской скульптуры здесь нет, лицо не столь удлинено, вполне симметрично, дано не вполоборота, а прямо и несколько подано вперед, но основная концепция едина. Не менее интересную, хотя и несколько более отдаленную параллель дает глиняная скульптурная голова из Фундукистана (VII в.) [121], исполненная тонкого психологизма. Курчавые волосы под заостренной шапочкой, кудрявые усы и заостренная бородка обрамляют лицо с лукаво-проницательным прищуром удлиненных глаз, саркастически приподнятыми бровями и усмехающимся ртом. Это не громкий хохот, но иронический смех исподтишка. При всем том фундукистанская голова развивает тот же образ, что халчаянская и тегеранская, их роднит не столько сходство чисто внешних деталей (стрижка бороды, усов и волос), сколько единство внутреннего состояния, переданного эмоциональным богатством лицевой мимики.

Кто же он, этот саркастически смеющийся муж, к которому обращалось античное искусство Бактрии и Парфии, а позднее — унаследовавшее высокие традиции местной античности раннесредневековое искусство Кабулистана? Если он так настойчиво возникает на Среднем Востоке и в искусстве разных веков и удаленных территорий с его дерзким смехом и бесовой внешностью, то бесспорно, что этот иконографический тип хорошо был знаком современникам.

Здесь уместно привлечь материалы среднеазиатского этнографического народно-театрального искусства. Большую роль в нем доныне играют мастера комических представлений, острой пантомимы и потешных танцев — масхарабозы [122]. Искусство масхарабозов, имеющее ряд локальных отличий и особенностей, связано с остроумной, нередко пародийной передачей жизненных явлений и отличается очень высоким мастерством исполнения. Масхарабозы выступают то в гриме, подчеркивающем заостренно-сатирическую особенность образа, то в масках из козьей шкуры и в лохматых шапках.

Скульптурные головы из Халчаяна, Тегерана, Фундукистана скорее всего передают образы таких древних масхарабозов, быстрых на колкие шутки и ядовитые насмешки, язвительно умных, чье искрометное искусство прошло через века, сохранившись в народном среднеазиатском театре до наших дней.

Халчаянский бюст донес нам образ очень живой, достоверный. По-видимому, это портрет, выполненный с какой-то знакомой скульптору в жизни модели, быть может, одного из тех прославленных в свое время острословов, что призывались в халчаянский дворец потешать членов царствующего дома и их гостей. Наряду с тем это и необычайно емкий в своем осмыслении художественный тип. В нем органически сочетаются индивидуальное и типическое, личное и всеобщее, формируя неповторимое в своем роде творение древнего бактрийского ваяния.

Итак, дети-гирляндоносцы, музыкантши, сатиры, нарядные девы, скоморохи-масхарабозы — таков цикл персонажей во фризе халчаянского

дворца. Все они органически входят в тот сюжетный круг, который именуется дионисийским, хотя отнюдь и не повторяют вакхических фиасов греко-римского ваяния.

Дионисизм — одна из увлекательнейших проблем в истории античных религий. И прежде всего потому, что выходит далеко за грани мифологии греко-римского мира, захватывая всю ойкумену эллинизма, на самых дальних границах которой били животворные струи, способствовавшие его постоянному обогащению. Азиатский Восток давал при этом едва ли не главные импульсы, уже в глубокой древности породив оргиастические культы плодородия, умирающей и воскресающей природы — культы Адониса и Аттиса, Великой Сирийской богини и Нанайи-Атаргатис. Дионисизм органически вошел в этот цикл. Не случайно в древнегреческих мифах Дионис был воспитан нимфами в мидийской Нисе, прежде чем в расцвете своей юности возвратиться в собственно Грецию. Те же предания повествуют о триумфальном шествии Диониса к самым отдаленным пределам азиатского мира и о его почитании многими азиатскими народами. Они возникли под влиянием туманных, но настойчивых сведений, проникавших в Грецию из далеких неведомых стран,— и как же были поражены даже скептические умы, получив тому реальное подтверждение в эпоху македонских походов! Когда войска Александра двинулись из Бактрии в Индию, они встретили у заросшей плющом горы Мерос город Нису, жители которой поклонялись своему «Дионису»; Александр принес ему жертвы, а македонцы, увенчавшись венками, вели себя исступленно, как вакханты[123]. Очень важно указание Аполлония Тианского, что в стоявшей здесь статуе Дионис был представлен в облике индийского юноши[124].

Квинт Курций Руф отмечал, что за Танаисом (Сыр-Дарьей) лежали «пределы странствий отца Либера (то есть Диониса), отмеченные камнями, положенными близко друг к другу, и высокими деревьями, обвитыми плющом»[125]. Но еще ранее Еврипид вкладывал в уста самого Диониса слова, которые трезво настроенный Страбон именует «хвастовством» и все же цитирует, как содержащие зерно истины:

«Покинув нашни Лидии златой,
И Фригии и Персии поля,
Сожженные полдневными лучами,
И стены Бактрии и мидян,
Изведав холод зимний, я арабов посетил
И всю страну асийцев».

(Еврипид, «Вакханки», 13)

Мидия, Персия, Бактрия, «Страна асийцев» — жителей Азии — бесспорно знали своих Дионисов, какие бы локальные имена они ни носили. Обширные области древней высокой культуры виноградарства и виноделия не могли остаться вне идеи, что буйное веселье, хмельной экстаз, утрата человеком в этом состоянии контроля разума — все то, что приносит алая струя,— является внушением чьей-то верховной воли. Возникали собственные мифы, собственные представления о божестве — носителе этой могущественной воли. Вино сопровождало сезон окончания полевых работ, который отмечался празднеством земледельцев, перешедшим затем и в города, и всеобщность этих празднеств порождала определенный ритуал. Беспорядочная толпа организовывалась в шумные процессии, в которые музыка, пение, танцы вносили определенный ритм. Общеизвестно, что на греческой почве на основе дионисий возник профессиональный театр, перешедший на подмостки. Не так же ли зачиналось древнейшее театральное искусство и на азиатском Востоке?

В I веке н. э. Страбон повествует о празднестве, учрежденном некогда Киром на обширных землях персидской державы, в состав которой входили и многие области Средней Азии, в память о победе, одержанной

им над саками. «Кир, считавший свою удачу ниспосланной богами, посвятил этот день отеческой богине, назвав его Сакеями. И всюду, где есть святилище этой богини, там по обычаю справляется праздник Сакеев—нечто вроде вакхического праздника, на котором одетые в скифскую одежду мужчины пьют и непристойно заигрывают друг с другом и с пирующими вместе с ними женщинами»[126].

Если письменные известия о дионисизме на Среднем Востоке крайне скудны, то эту нехватку восполняют открытия памятников изобразительного искусства с дионисийской тематикой. Ареал их очень широк, захватывая огромные территории Ирана (от эллинизированных скульптур Демавенда, до римско-сасанидских мозаик Бишапура), афгано-индийских областей (Беграм, Хадда, Буткара, Таксила, Гандхара), Средней Азии и Восточного Туркестана. Оставляя вне рассмотрения удаленные от непосредственного соприкосновения с Бактрией западноиранские и восточнотуркестанские области, не затрагивая пока областей афгано-индийского круга, рассмотрим, как проявляется дионисийская тема в искусстве среднеазиатской античности: Восточная Парфия, Бактрия, Согд, Хорезм ныне уже дают к тому достаточно разнообразный материал.

Целая галерея вакхических образов предстает на вотивных ритонах II века до н. э. из парфянской Нисы[127]. Верхняя часть резервуара этих крупных выточенных из слоновой кости рогообразных сосудов завершена широкой полосой, на которой развертывается какая-либо сцена, а по закраине проходит венчающий карниз с ритмически размещенными скульптурными головками. Сюжеты круговых композиций разнообразны, и одно из главных мест среди них принадлежит вакхическим мотивам.

Состав участников здесь многолик и пестр—это нагие либо прикрытые шкурой танцоры, обнаженная плясунья, задрапированные в длинные одежды музыкантши с бубном или лютней, музыканты со свирелью или двойным гобоем, мужчины, ряженные под козлоногих, поросших шерстью сатиров, кравчие с бурдюками вина, жрецы и жрицы, свершающие обряды, мальчуганы—погонщики жертвенных козлов, просто юноши, девушки, лысые старцы—несть им числа! Пляски и музыка, игрища ряженых, воскурения и возлияния у алтаря, привод животных на закланье—все эти мотивы то следуют некоей единой выработанной изобразительной композиции, то варьируются благодаря введению все новых подробностей, то совершенно оригинальны по составу своих участников.

Сами образы этого цикла очень эмоциональны, фигуры подвижны, поданы в сложных поворотах, в стремительных или пластически замысловатых движениях, но в композиции нет хаотичности толпы, а, напротив, ощутима упорядоченность организованной процессии.

Эта черта не менее наглядна и в скульптурных головках на венчающих ритоны карнизах. Выполненные в круглом рельефе, они выступают по шею, полусклоненные, словно бы взирая с высоты на развертывающееся ниже действо. По существу, они его продолжают—это те же участники вакхической процессии: миловидные круглолицые девушки, простолюдины-юноши, то гололобые, то с лохматой копной волос, немолодые мужи с всклокоченными бородами. По сравнению с античными идеалами женской и мужской красоты лица их едва ли не вульгарны, но при всем том необычайно экспрессивны и по-особому привлекательны в своей глубокожизненной одухотворенности.

Как будто вполне очевидна здесь стилевая близость к эллинистической скульптуре, а между тем в обширном репертуаре греко-римского ваяния вакхические композиции нисийских ритонов не встречают себе прямых соответствий. Единый дух времени, который определяет ведущую черту эллинистической художественной культуры как слияния эллинства и ориентализма, порождает эту общность стиля. Но она не стирает того своеобразия, может быть, еще точнее,—той самобытности, которая присуща художественному творчеству стран азиатской

античности, не утративших и после приобщения к духовным ценностям Греции собственного творческого мировоззрения.

Вакхическая тема в другом изобразительном цикле нисийских ритонов связана с мифом о Пенфее, положенном в основу «Вакханок» Еврипида[128]. Здесь воплощен эпизод, когда преследуемый обезумевшими вакханками юноша бежит, простирая руки к Зевсу. Парфянский резчик передает трагизм сюжета и всем динамическим строем круговой композиции и характером венчающих скульптурных головок, лица которых воплощают гамму самых горестных чувств. Тесная связь дионисизма и театра Еврипида общеизвестна, а проникновение еврипидовой драматургии на азиатский Восток подкрепляется в настоящее время разнообразным материалом.

Резьба на ритонах из парфянской Нисы принадлежит к категории прикладных искусств, но вместе с тем размещение пластических мотивов подчинено чисто архитектурным приемам разбивки, а стиль пластических изображений следует во всем своем существе принципам монументальных искусств. Гладь основания, широкая полоса кругового рельефа, венчающий карниз, ритмически оформленный скульптурными головками,—не этот ли композиционный прием определяет и архитектонику главного зала халчаянского дворца?

Именно в формах настенной монументальной скульптуры дионисийская тема предстает в Халчаяне. Образы фриза—лютнистка, арфистка, сатиры—во многом сходны с пластическими образами нисийских ритонов, их сюжетная и стилистическая связь также вполне очевидна, хотя—подчеркнем—именно в пределах дионисийской темы. Что же касается основного изобразительного цикла халчаянского зофора, то он и в сюжетном и в композиционном отношении вполне оригинален. Хронологически скульптура Халчаяна принадлежит к следующему по отношению к нисийским ритонам столетию и к иным поколениям; сохраняя еще тесную связь с предшествующим веком, она уже стоит на иной ступени художественной эволюции.

Вакхическая тема предстает на территории Северной Бактрии и в изделиях прикладных искусств. Бронзовый фалар II—I веков до н. э. из Душанбе передает рельефное изображение вакхата или самого Диониса, напоминающее эллинистические образы[129]. На керамическом сосуде I века н. э. из Термеза[130] оттиснуты матрицами—явно привозного происхождения—вакхический фиас (прямую аналогию которому дает известная эллинистическая «ваза Боргезе»)[131] и набор жертвенных атрибутов римского понтификса (идентичный оформлению фриза храма Веспасиана в Риме)[132], а под ручкой размещена голова юноши-вакхата или Диониса, увенчанная виноградной лозой, с лицом некрасивым, но на редкость живым, преисполненным радости бытия. И здесь бактрийский кропласт вполне самостоятелен в воплощении темы, которая для него была связана не с чужеземным божеством, но с собственным мифологическим образом, получившим в его руках вполне оригинальную художественную интерпретацию[133].

Очевидно, ко времени Великих Кушан относится серебряная чаша берлинского Атиквариума, поступившая из Бухары[134], общий стиль которой сближается с мотивами римского искусства. На теле чаши в завитках виноградного побега размещены неистово мчащиеся менады, видимо, Ганимед с орлом, бородатый сатир, но здесь имеется также стоящая мужская фигура в характерном среднеазиатском костюме: поколенном кафтане, шароварах и сапожках. Кто он—руководитель вакхической пляски или сам «кушанизированный» Вакх?.. Кушанское искусство создавало такие смешанные образы—напомним чашу из Буддигары, где чисто азиатский «Дионис» потягивает из ритона вино, которое ему подносит «менада»[135], чей тип в данном случае подвергся влиянию искусства Индии.

Дионисийские образы очень ярко предстают в коропластике античного Согда, стойко сохраняясь вплоть до арабского завоевания. Среди них юный вакхат-согдиец с мягко округленным лицом и пушистыми усами[136], лысые старцы-силены[137] (оговорим, что термин «вакхат» и «силен» употребляются лишь потому, что согдийские эквиваленты их пока неизвестны), пузатый фаллический божок[138]. Иконография их разнообразна и очень самобытна. Бируни сообщает о сохранившемся еще в его дни согдийском древнем празднестве Баба-хвара, когда пили виноградный сок[139]. Китайские же источники донесли известие о каком-то мистериальном празднестве поисков останков «сына небесного духа», еще в VII веке справлявшемся жителями Самарканда и связанном с организацией особых процессий, ритуальным плачем, а затем ликованием всех участников[140]. Вероятно, этот праздник, в котором явственно проступают черты столь распространенного у всех народов древнего мира культа умирающего и воскресающего божества, восходит еще к эпохе античности, когда поэтическому оформлению древних локальных мифов отвечала разработка сложных, говоря языком театроведов, «постановочных» ритуалов, сопровождавших большие общенародные празднества.

О существовании дионисийских культов в античном Хорезме также свидетельствует мелкая терракотовая скульптура. Статуэтка из Кой-Крылган-калы передает образ женщины в длинной струящейся тунике, с двумя узкогорлыми амфорами в руках; по форме своей это явно сосуды для вина, и сама терракота, как полагают, изображает ту легендарную царицу Мину, празднование которой описал Бируни[141]. В древности это был ночной праздник ранней весны (то есть воскрешающейся природы), связанный с преданием об опьяневшей царице Мине, замерзшей ночью[142]. Фрагмент другой статуэтки из Кой-Крылган-калы представляет образ божества—покровителя виноделия в азиатском одеянии, с виноградной гроздью в одной руке и ножом для подрезки винограда в другой[143]. А в огромном дворце хорезмийских владык на городище Топрак-кала один из залов украшали глиняные горельефы с изображением танцующих пар. Головы на стене не сохранились, но одна из них, найденная в завале, передает бородатую мужская маску с козлиными ушами[144]. Нет сомнений, что сама скульптурная композиция была связана с каким-то ритуальным танцем вакхического характера.

Ряженые и незамаскированные танцоры, экзальтированные плясуны и танцовщицы, музыканты и музыкантши, скоморохи и хорошенькие девушки, носители гирлянд и сосудов, простонародного облика юноши и бородатые мужи—то веселые, то скорбные,—таков контингент глубоко локальных в своей художественной интерпретации участников «среднеазиатских дионисий», предстающих перед нами в изобразительных памятниках среднеазиатской античности как яркое свидетельство существования своих «дионисийских» культов и образов, локальная иконография которых слагалась на основе синтеза эллинистических и местных парфянских, бактрийских, согдийских, хорезмийских традиций. Скульптура на фризе халчаянского зала дает одно из самых выразительных воплощений дионисийской тематики в изобразительном искусстве Бактрии.

Среди образов фризовой композиции в центральной нише зала по крайней мере три имели определенную смысловую связь с расположенными под ними фигурами зофора. В крошеве упавших скульптурных фрагментов уже в процессе вскрытий выделялась часть этого фриза, лежавшая единым куском почти у середины зала в районе обширного прохода в двухколонную тронную комнату, вверх лицом, сохранив первоначальное расположение своих фигур. Гирлянды, входившие в его оформление, облетели. Помимо уже описанного митраического юноши-гирляндоносца в скифском клобуке (№ 2) влево от него располагался бюст бородатого мужа (№ 3) и фигурка летящей Ники (№ 4), справа же обнаружены три отдельных фрагмента разбившегося женского бюста (№ 20).

Женская голова [не рест., 20 (II—22/X)]

Два куска от правой половины выполненной в круглом объеме женской головы — часть лба, с лентой на челе, крутая бровь, глаз, волосы, убранные пятью пышными прядями, выступающими из-под оригинальной облегающей каски с высоким срезанным наверху шишаком. Вблизи лежал фрагмент горельефного плеча в драпирующемся крупными складками одеянии из плотной ткани, с округлым открытым вырезом у шеи. Размеры: головы — 20 × 11 × 7 *см*, плеча — 21 × 11 × 6,6 *см*. Грунт и красочный слой утрачены.

Женский образ в военной каске мог принадлежать только Афине-воительнице или близкому к ней восточному эквиваленту, подобно, например, переднеазиатской Аллате. К иконографии Афины и ее роли в бактрийской среде мы возвратимся позднее, в связи с более сохранным ее изображением в скульптуре айвана (стр. 76 сл.).



Геракл [рест., 3 (II,M—21/IX)]

Крупный мужской бюст во фронтальной позиции. Голова выполнена в полувинном рельефе, смыкаясь с плоскостью фона за ушами, шея и плечи даны в барельефе. Сбиты правое плечо, низ груди, кончик носа.

Выразительное немолодое лицо. Горизонтальные морщинки бороздят не очень высокий лоб, под глазами мешочки, щеки слегка одутловаты. Под выпуклыми надбровьями — умеренного размера прямо смотрящие глаза с пластически разработанными зрачками. Нос прямой, губы небольшого рта приоткрыты. Густая, без подстрижки борода, следующая от ушей, ниспадающие усы и отброшенные над лбом волосы разработаны мелкими волнистыми прядями. У шеи — треугольный вырез одежды. С правой стороны, на плоском фоне, видны слегка рельефные радиально расходящиеся полоски. Местами статуя сохранила белый грунт, окраску в красный цвет лица и одежды и в черный — растительности и глаз. Размеры: 24 × 15 × 9 *см*.

Чей образ передает этот превосходно исполненный бюст, изобличающий руку незаурядного мастера? Среди халчаянских скульптур он наиболее классичен и в наибольшей мере взывает к образам эллинистического ваяния, хотя прямого повтора в нем и не находит. В греческой скульптуре бюст немолодого бородатого мужа мог бы принадлежать Гераклу, Зевсу, Посейдону, Асклепию. Мы вправе сразу исключить двух последних — они никогда не играли сколь-нибудь заметной роли в Бактрии в период ее активной эллинизации. Иное дело Зевс: владыка Олимпа широко почитался в III—II веках до н. э. как верховное божество — покровитель многих греко-бактрийских царей, на монетах которых он предстает в различных статуарных образах. Зевс-воитель, мечущий перун, изображен в чекане Диодота, Деметрия I, Атимаха I и Агафокла, Зевс стоящий — у Гелиокла и Архебия, Зевс, восседающий на троне, — у Эвкратида I, Антиалкида, Телефа, Аминтаса, Гермея, Зевс с Никой в руке — у Пантелеона, с орлом — у Агафокла[145]. Во II—I веках до н. э. Зевс фигурирует в локальном чекане так называемых «варварских подражаний», распространенном в Бактрии, в том числе и в Халчаяне[146].

И все же скульптурный бюст из Халчаянского дворца передает не Зевса: лицо его лишено холодно-горделивого величия и отрешенно-идеальной красоты, присущих олимпийцу. Оно глубоко человечно и словно бы тронуто тревогой — эту внутреннюю эмоциональность передают богатство пластической лепки, чуть страдальческий очерк рта, сосредоточенный взор, изборожденное морщинами чело. Перед нами Геракл поры уже свершенных им подвигов и долгого жизненного пути.

Геракл! Одно из самых привлекательных в своей человеческой сущности созданий античной мифологии. Могучий и доверчивый, горячий и великодушный, вершитель подвигов и неутомимый странник, прошедший до самых границ античной ойкумены. Легенда считает, что он достиг

индийских земель, а Диодор сообщает как об исторически достоверном событии, об основании им здесь нескольких городов[147]. Недаром Александр Македонский, вступив в долину Инда и воздвигнув там алтари двенадцати богов, один из них посвятил «своему брату Гераклу», которого наряду с Дионисом почитал предшественником в завоевании Азии[148]. Многие эллинистические монархи возводили генеалогию правящих династий к Гераклу. Его высоко почитали — может быть, не только как верховного патрона, но именно как божественного предка, — и греко-бактрийские цари, на чьих монетах нередко вычеканены изображения Геракла[149]. Они, по-видимому, копируют те изваяния, которые стояли в посвященных герою бактрийских храмах. Иконография Геракла на греко-бактрийских монетах следует в основном статуарным типам, разработанным Лисиппом и широко варьировавшимся в греко-римском ваянии[150]. Для чекана Евтидема и Стратона характерен «Отдыхающий Геракл»: нагой бородатый герой сидит, придерживая дубинку[151]. На монетах Деметрия, Лизия, Зоила и Теофила передан образ молодого Геракла, стоящего в фас, с приподнятой правой рукой, с палицей и шкурой в левой[152].

Нам особенно интересны те греко-бактрийские монеты Евтидема, Деметрия и Стратона, на лицевой стороне которых представлен не портрет государя, а профильный бюст Геракла[153]. Весь облик его — черты немолодого лица, беспорядочные пряди прически и бороды — чрезвычайно близок к халчаянскому бюсту. Вполне вероятно, что выполнявший его скульптор взял за основу своей модели ту статую божественного героя, которая некогда высилась в одном из бактрийских храмов и которая была также принята за образец чеканщиком греко-бактрийских монет. Иконографически он близок к бюсту Геракла в составе античных терракот Лувра собрания[154], видимо, повторяющему близкий к халчаянскому бюсту статуарный прототип эллинистической эпохи.

Образ Геракла несомненно претерпел со временем на среднеазиатской почве какие-то трансформации, сблизившись с локальным божеством; показателем стойкости его культа служат опять-таки монетные изображения. Во II—I веках до н. э. образ сидящего Геракла сохраняется в так называемых «варварских подражаниях» чекану Евтидема[155], имевших, по данным М. Е. Массона, преимущественное распространение в области Согда. В первых веках н. э. Геракл (НЕРАКЛО) входит в группу местных божеств[156], именуемых то Вахшо (олицетворение водной стихии)[157], то Охшо (локальная интерпретация четверорукого Шивы)[158].

Ника [рест., 4 (М—21, 22/IX)]



Фигурка Ники в полете. Отсутствуют кисть руки, левое колено, правая щека. Голова выполнена в трехчетвертном рельефе, затылком она примыкала к стене; у ног фигура сходит на барельеф.

Богиня показана в легком обороте влево, с простертой правой рукой, очевидно, придерживающей венец или пальмовую ветвь. Прическа собрана волнистым валиком по четыре пряди по обе стороны лица. Черты его слабо моделированы; глаза с пластической разделкой зрачка. Одета в хитон из легкой драпирующейся ткани, перехваченной под грудью. Из-под хитона, доходящего до колен, развевается мелкими складочками длинная туника. Шея и руки обнажены. Правая нога полусогнута в колене, левая, очевидно, была отведена назад — Ника изображена в полете. За спиной крыло, в нижней половине разработанное четырьмя крупными перьями. Местами сохранился белый грунт, на шее и веках — следы розовой краски, на волосах, губах и одежде — остатки красной.

Размеры: $48 \times 16 \times 5$—$3{,}5$ *см*.

Ника в рассматриваемой композиционной группе передана в той статуарной схеме, которая была разработана греческим искусством[159]. Мифологический образ Победы проникает на азиатский Восток из эллинистического мира в ту пору, когда в самой греческой среде сущность

его претерпевает изменения. Если первоначально Ника фигурирует в мифологии и искусстве лишь как исполнительница воли верховных богов Олимпа, то в эпоху эллинизма, когда столь значительной становится роль могущественного государя-завоевателя, культ богини Победы приобретает самостоятельность[160]. В изобразительном искусстве Ника венчает славой победоносного государя или триумфатора-военачальника.

Ника получает большую популярность в эллинизированных странах Востока — образ Победы особенно импонировал воображению восточных владык, чья военная сила обеспечивала мощь государства, купленную ценой жестоких войн и нелегких, порою, побед. Не случайно образ ее был так широко распространен в монетном чекане Понта[161], Селевкидов[163] и Аршакидов[164], греко-бактрийских[165] и индо-парфянских царей[166].

Появление изображений крылатой Победы в античном искусстве Средней Азии уже подтверждено помимо монетных кружков археологическими находками. Ника парящая или шествующая навстречу конному царю, с венцом в простертой руке, представлена в группе печатей из царской сокровищницы парфянской Нисы[167]. В «Зале Побед» хорезмского дворца Топрак-кала обнаружена нижняя часть скульптурной группы, где по обе стороны сидящей мужской фигуры как бы парят две женские фигурки в длинных драпирующихся одеждах, видимо, Виктории, венчающие царя[168].

В Бактрии культовый образ и соответствующая иконография крылатой Победы появляется по крайней мере с эпохи греко-бактрийских царей (вероятно, и ранее — с македоно-селевкидских времен). На монетах Антимаха I, Евтидема I, Менандра, Стратона, Антимаха II, Архебия, Артемидора, Гермея встречается Ника — иногда в прямом, чаще — в профильном положении[169]. Ника в полете венчает славой одного из ранних кушанских правителей — Герая, на монетах которого она парит над фигурой конного царя[170]. Фрагмент терракотовой статуэтки летящей Ники найден на городище Зар-тепе в Южном Узбекистане[171]. Большой интерес вызывает изображение богини на скульптурном терракотовом медальоне из халчаянского дворца, где представлен государь на троне, стоящий рядом наследник и парящая вверху Ника — к этому памятнику нам еще предстоит возвратиться.

Со временем образ Победы претерпел на бактрийской почве известные трансформации. На превосходном серебряном с позолотой чеканном фаларе из собрания Эрмитажа представлена крылатая богиня с гранатом в руке и в «стенной» короне (см. стр. 86); здесь как бы сливаются воедино образы Ники — Виктории (крылья победы), покровительницы города Тихе (корона, напоминающая стены города) и одной из великих богинь плодородия — Наны либо Анахит (символ плодородия — гранат). В первых веках н. э., в эпоху Кушан, великие локальные религии поглощают образ Ники, сочетая его с более или менее близкими по своему значению местными божествами и соответственно видоизменяя ее иконографию. В маздеистской среде она сливается с богиней Хваниндой, изображение которой встречается на монетах Хувишки (II в.)[172], а в буддийской входит в разряд крылатых небесных дев, венчающих славой Будду, как это можно видеть в скульптурных рельефах из круга Гандхары[173], Матхуры[174] и в еще более поздних стенных росписях Восточного Туркестана[175].

Стилистически Ника из скульптурной композиции халчаянского дворца еще целиком следует традиционному эллинистическому прототипу, местный элемент проступает лишь в незначительных деталях, например в характере прически. Этой скульптуре, так же как и Нике халчаянского медальона, присуща пространственная позиция, которая достигнута полуоборотом фигуры и сведением пластической лепки от почти округлого объема головы — к барельефу у ног: богиня как бы вырывается из стены во внешнее пространство.

Сохранившиеся в центральной части фриза фигуры божеств лишены какой-либо композиционной, то есть, очевидно, и смысловой, взаимосвязи. Афина и Геракл даны во фронтальной позиции, Ника, устремленная влево, вообще как бы отвернулась от них. Но безразличные и безотносительные друг другу, они имели прямое отношение к расположенной ниже скульптурной группе в зофоре, к описанию которой мы теперь и перейдем.

Зофор зала

Скульптурный зофор дворцового зала включает несколько самостоятельных сцен и множество разнообразных фигур. Но есть одно роднящее их обстоятельство: главными действующими лицами всех этих сцен являются мужские представители какой-то единой этнической, более того, родовой группы. При всей индивидуальности образов, внушающей мысль о несомненном портретном сходстве каждого персонажа, бросаются в глаза черты физической общности, не говоря уже о единообразии костюма, вооружения и прочих деталей.

В их облике прежде всего обращает внимание резко выраженная искусственная деформация черепа, которая особенно заметна при профильном положении головы. Затылок уплощен, лоб у середины западает, но зато над переносицей выступает резким треугольником, что придает известную суровость всем лицам—и молодым и зрелого возраста. Такая форма могла быть достигнута путем сильной стяжки детского черепа особой горизонтальной повязкой, проходившей выше надбровных дуг. Способ искусственной деформации, который осуществлялся наложением повязки на голову еще грудного младенца и долговременным ее ношением, применялся у многих древних племен—особенно характерны в этом отношении черепа сарматов. В туркменской среде этот обычай сохранялся еще до недавних времен. Объясняется он стремлением определенных племен и народностей к сохранению специфических внешних отличий от иных родоплеменных групп. Однако ни сарматская, ни туркменская долихоцефалия (длинноголовость), ни иные разновидности искусственных деформаций не напоминают той специфической формы черепа, которая присуща халчаянским головам. Да и весь их облик очень своеобразен. Лица обычно худощавы, подквадратного очертания. Нос некрупный, прямой. Глаза умеренного размера, темные, прямого разреза, без какого-либо признака так называемой монгольской складки. А между тем скуластость щек и отчеркнутые черной краской вкось к вискам уголки глаз придают лицам какую-то неуловимую особенность. Это явно азиатский тип, притом как будто восходящий к центральноазиатскому этносу, хотя прямых параллелей ему в среде современных народностей антропологи нам подсказать не смогли. Обращает также внимание совершенно своеобразная, неведомая у других народов древности, да и недавнего времени стрижка волос, усов и бороды: волосы, подхваченные ремнем, приподняты высоким зачесом над лбом, забраны за уши и острижены ниже ушей в кружок, усы в форме лука обрамляют губу; вдоль щек тянутся полоски бакенбард, у молодых сходя на нет, у пожилых—спускаясь от скулы заостренным клином.

Разгадка всплывает при обращении к древней среднеазиатской нумизматике. Среди находок местного античного чекана особняком стоит немногочисленная группа монет Герая. На лицевой стороне их представлен царский профиль, а на оборотной—иногда какая-то стоящая мужская фигура (божество или царь), но чаще конный царь в азиатском одеянии; в надписи упомянут Герай (в другом варианте чтения—Миоай) Кушан.

Анализом распространения монет, изобразительных особенностей их надписей [176] установлено, что они чеканились на территории Северной

Бактрии и являют самую раннюю самостоятельную монетную эмиссию кушанского дома. Герай был, очевидно, тем родоначальником династии Кушан, при котором началось объединение осевших на территории былого Греко-Бактрийского царства отдельных юэджийских племен и коренного населения Бактрии и при котором было положено начало единодержавной власти, обеспечившей формирование при его потомках Кадфизах I и II империи Великих Кушан.

Портретные черты государя на монетах Герая дают поразительное типологическое совпадение с теми особенностями, которые присущи персонажам скульптуры Халчаяна: тот же сдавленный у середины и нависший над переносьем лоб, уплощенный затылок, манера подстрижки волос, перехваченных ремнем, усов, бакенбард, очертание глаз, та же худощавость и скуластость лица, да и одеяние царя-всадника на обороте монет идентично костюмам халчаянских статуй[177].

Эта абсолютная общность этнического типа не оставляет сомнений в том, что героями сцен, развертывающихся на стенах халчаянского дворца, являются сородичи Герая, то есть представители той племенной группировки Кушан, которая в древних хрониках упоминается под наименованием «Гуйшуан» в ряду пяти основных племен «Больших юэджи», осевших на завоеванных ими землях Аму-Дарьинского бассейна. Возможно, что среди статуй халчаянского дворца имеется и сам Герай. Оговоримся, что исследователи не вполне единодушны в толковании слова «Герай»: является ли оно именем собственным или это титул. Как бы то ни было, мы условимся именовать «Геранчами» персонажей халчаянской скульптуры, близких к иконографии государя на монетах Герая.

Наряду с представителями Гераева рода в скульптурные композиции зофора входили персонажи иной этно-племенной среды. Их роль была явно соподчиненной по отношению к той правящей группе раннекушанского дома, прославлению которой посвящен основной пластический цикл, но общественное положение их в глазах современников было, очевидно, весьма высоко и почетно, коль скоро ваятель ввел их в единый с Гераевыми соплеменниками сюжетно-композиционный ряд. Овал лица их удлинен, лоб прямой, без деформации, очерк глаз—с опущенными к вискам, а не отчеркнутыми вкось внешними уголками, нос прямой, борода продолговатая, подстрижена клином и на нее ниспадают удлиненные усы. У двух представителей этой группы на голове шлем, у одного—овальная шапка, но один непокрыт, волосы его уложены густыми волнистыми прядями. Здесь, так же как и в цикле Геранчей, ваятель уделяет большое внимание индивидуальной характеристике каждого персонажа.

Есть все основания видеть в них представителей местной знати из коренной среды бактрийцев, населявших районы Северной Бактрии, которая сохраняла свои позиции после сако-юэджийских вторжений, оставаясь как бы на втором, вслед за победителями, плане. Подтверждение тому дают некоторые памятники древнего изобразительного искусства, на чем мы остановимся позднее (см. стр. 63—64).

Скульптура в зофоре главного дворцового зала следовала сплошной полосой на главной, противоположной от входа, продольной стене и на обеих щековых стенах. Зофор членился на сюжетно самостоятельные композиции — именно с этой целью для выделения центральной группы архитектором в средней трети главной стены была устроена обширная (5,60 *м*), но неглубокая (75 *см*) ниша.

Фигуры зофора были несколько меньше натурального человеческого роста (*около 1,40 м по высоте*), однако соотношение их с пролетом и высотой зала создавало оптимальный зрительный масштаб. Ощущение монументальности достигалось противопоставлением цикла крупных скульптур небольшим фигуркам венчающего фриза и глади нижней половины стен, системой пластических приемов и всем композиционным строем.

Характерен прием скульптурной моделировки фигур. Головы выполнены в полном объеме, почти не смыкаясь с гладью стены, объемно моделированы и руки, но плечи и грудь даны в трехчетвертном рельефе, а ниже торс постепенно сходит на барельеф. Эта система лепки несвойственна греко-римскому ваянию и составляет, по-видимому, какую-то чисто азиатскую стилевую черту. Она имела глубокий смысл. Расположение скульптуры на значительной от зрителя высоте (ноги фигуры — в 3 *м* от пола, головы — до 4,5 *м*) при сравнительно небольшом, шестиметровом пролете зала определяло особенности их восприятия. При единой высоте рельефа фигуры воспринимались бы в резких перспективных сокращениях, лица казались бы уплощенными, черты их — невыразительными. Между тем халчаянский скульптор стремился сосредоточить внимание именно на лицах. Моделировка статуй с постепенным нарастанием объема снизу вверх и лепкой в круглом объеме скрадывала пространственные ракурсы и концентрировала взгляд зрителя не на деталях одеяний, а на лицах людей, не на крупах, а на головах коней.

Следует подчеркнуть, что в поздней античной глиняной и каменной скульптуре Среднего Востока, располагавшейся внизу стен, отличий в моделировке головы и туловища не существовало, то и другое выполнялось в натуральных объемных соотношениях. Такова скульптура в оформлении оснований буддийских ступа Гандхары[178], Таксилы[179], Хадды[180], таковы монументальные статуи в оформлении залов позднеантичного дворца хорезмийских правителей на городище Топрак-кала[181]. Любопытно, что та и другая манера лепки была перенесена из монументальной среднеазиатской скульптуры также и в местную коропластику: согдийские, бактрийские, маргианские терракотовые статуэтки иногда выполнены в едином рельефе, но нередко имеют моделированную в почти круглом объеме голову при невысоком рельефе торса и ног.

Полностью воссоздать композицию халчаянского зофора ныне невозможно — иные фигуры исчезли совсем, от других сохранились лишь отдельные куски. И все-таки, даже при отсутствии многих недостающих звеньев, дошедшие до нас в археологических завалах скульптурные фрагменты позволяют представить в основных чертах первоначальное расположение и взаимоотношение фигур.

Скульптурная группа, размещенная в нише, представляла собой сюжетный и композиционный центр всего зофора. Судя по местонахождению разбитых статуй в завале над полом, они располагались справа налево в следующем порядке.

Фрагменты мужской фигуры [не рест., 1 (О, II—23/IX), 9 (Р—22/IX); без номера (Р, II — 23/IX)]

Фрагменты мужской фигуры лежали в завале на расстоянии до полутора метров. В кв. О—23/IX — левая нога в широкой штанине из мягкой ниспадающей продольно круглящимися складками ткани, обрисовывающей колено; у щиколотки перетяжка (под которой следовала, очевидно, ступня). Размеры: $40 \times 15 \times 7$—10 *см*. В кв. II—23/IX — часть второй ноги в такой же штанине; размеры: 17—$14 \times 7 \times 7$ *см*. На том же участке обнаружены два носка ног в облегающей обуви; размеры: $6 \times 9 \times 2{,}5$ *см* и $5{,}5 \times 8 \times 2{,}5$ *см*.

В бесформенном завале фрагментов из кв. Р —22/IX извлечены куски торса. Раздробленная надвое плечевая часть правой руки в кафтане из плотной ткани, драпирующейся крупными мягкими складками; размеры кусков: $18 \times 11 \times 6$ *см*, $9 \times 7 \times 5$ *см*. Часть груди и левого плеча в почти трехчетвертном повороте влево, с мягкими складками ткани; у подмышки и приподнятого ворота видны остатки ярко-красной краски, а на груди — следы облетевших налепных круглых бляшек; общий размер $21 \times 22 \times 7$—15 *см*. Три фрагмента левой руки в расширяющемся ниже плеча ярко-красном рукаве с поперечными складочками общим размером $15 \times 6 \times 3$—4 *см*.

В квадрате Р, II — 23/IX найдена нижняя часть руки со сквозным отверстием каркаса, ярко-красный рукав, который сохранил завитки белого орнамента и налепные «пуговки», фрагмент торса в кафтане того же цвета с плоским срезом позади в участке прикрепления статуи к стене.



Фрагменты женской фигуры [рест., 5 (II—2/IX), 9 (II, I—22/IX); не рест., без номера (0—21/IX)]

Женская голова сильно деформирована при падении: вмята левая половина лица, сплюснут нос, треугольником сбит правый участок лба. Красочный слой и грунт облетели, сохранившись лишь местами. Выполнена в полном объеме, но у затылка — в участке примыкания к стене — едва моделирована.

Волосы убраны вокруг темя на челе крупными прядями — по пяти с обеих сторон лица — и зачесаны наверх радиальными прядями. Лицо худощавое, губы полуоткрыты, выпуклые, в рельефных веках глаза затенены выступами надбровий; все это, вместе с резкими деформациями, придает лицу черты драматизма, которые, возможно, первоначально и не были так сильны.

Рядом лежала плечевая часть фигуры (сильно раздроблена). Размеры: 18 × × 17 × 10 *см*.

По-видимому, той же статуе принадлежат куски красных драпировок из завала фрагментов под № 9, а также правая нижняя часть барельефной женской фигуры, обнаруженная близ головы № 5 (над статуей № 6). Фигура примыкала плоским срезом к стене, будучи пластически обработана сбоку и впереди; длинное, ниспадающее вертикальными складками платье — видимо, белое — и набегающая справа мантия из плотной ткани, образующая мягкие косые драпировки с остатками ярко-красной окраски, позволяют угадывать положение чуть согнутой в колене ноги. Размеры: 50 × 20 × 3—7 *см*.



Царица [рест., 6 (0, II—21/IX)]

Статуя изборождена трещинами, сколами и деформациями. Голова с верхней частью торса лежала на полу ниц, над ними — фрагменты драпировок, покрывавших правую ногу, несколько поодаль — нижняя часть торса. Голова выполнена в полном рельефе, но уплощена и не разработана с затылка, фигура — в горельефе, плоским срезом примыкая к стене со спины.

Царица была изображена фронтально, сидящей, вероятно, на троне, с раздвинутыми коленями. Это женщина, исполненная зрелой красоты. Лицо ее широкое, полное, с заостренным подбородком. Нос прямой, с широкими крыльями, но суженный у переносицы. Плавно-отлогие дуги бровей непосредственно переходят к линии носа, глаза умеренного размера, в очень выпуклых веках, с чуть приподнятыми к вискам уголками. Небольшой рот полусбит. Над широким и невысоким лбом — узкая плотная лента, уходящая под пряди волос, над нею — род банта или серповидного убора. Волосы собраны парой прядок надо лбом и валиком по четыре пряди — на висках, оставляя открытыми лишь мочки ушей, из-за которых на плечо ниспадают не то волнистые пряди, не то ленты. Полную, с широкими покатыми плечами фигуру облегает туника, подпоясанная под грудью, откуда она струится мягкими складками; на левое плечо наброшена мантия, очевидно, охватывающая спину и окутывающая бедра.

Фигура по колени выполнена в высоком рельефе, внизу уплощенным рельефом. Сильно выступает правое колено, левое более плоское. Плотная ткань одежды драпируется красивыми горизонтальными складками меж колен и ниспадает вертикальными складками вдоль ног.

В соседнем квадрате II—22/IX оказались нижние участки одежды, видимо, той же фигуры, из-под которой на одном фрагменте выступает носок левой ноги.

Статуя утратила красочный слой и большую часть грунта; следы красной краски видны в углублениях драпировок туники, ярко-красной — на мантии, черной — на веках, зрачках и прядях, розовой — на губах. Размеры головы: 23 × 20 × 12 *см*, головы с верхней частью торса — 55 × 44 × 6 *см*; коленной части фигуры — 30 × 50 × 10—8 *см*.

Правитель Гераева рода [не рест., 8 (0, II—19/IX) и 11 (II—20/IX)]

Скульптура была разбита при падении на отдельные куски. Найдена сильно растрескавшаяся голова и лежавшие вперемешку крупные фрагменты торса, часть правой руки, дробные фрагменты одеяния.

Голова имеет с тыльной стороны крупную полость внутреннего каркаса, вокруг которой отчетливо видно три концентрически наращивавшихся слоя скульптурной глины. Рука и низ торса моделированы объемно, верхняя же часть торса примыкала к стене плоскостью со спины, где видны отдельные гнезда каркаса для закрепления в кладке.

По остаткам статуя может быть восстановлена как крупная сидящая мужская фигура с раздвинутыми в коленях и сближенными у ступней ногами, с согнутой в локте, опертой либо на бедро, либо на рукоять меча правой рукой и трехчетвертным оборотом головы (вероятно, и плечевой части торса) вправо. Этот поворот объясняет заметную, явно нарочитую деформа-



цию левой половины лица — некоторую сплющенность щеки и сдвиг глаза.

Голова почти утратила грунт и красочный слой, она воспринимается лишь в своей пластике, сохранив при всем том общую выразительность образа. Головной убор в виде особого клобука, облегающего черепную коробку, заостренного по оси (здесь проходит рубец шва), оставляет открытыми уши; он обрамляет лоб, а сзади подхвачен широкими полосами, которые, вероятно, в случае надобности могли служить *наушниками* или *нащечниками*. Черты лица правильные, крутые брови дугообразно сбегают к вискам, повторяя подобную же линию глаз в очень рельефных веках, отбрасывающих глубокую тень. Крупный, прямой, с заостренным хрящем и мясистыми крыльями нос, небольшой рот, обрамленный подстриженными усами, крутой подбородок, вдоль ушей по щекам обозначены рельефные бакенбарды.

Одежду составляет кафтан из плотной ткани, облегающий торс, запахнутый справа налево и, видимо, перепоясанный у талии; вверху, в его треугольном выеме, видна рубаха с округлым воротом. Рукав кафтана охватывает плечевую часть руки, слегка драпируясь у подмышки, а от локтя расширяется к запястью; отсюда выступает кисть руки с полусогнутыми пальцами. У бедер кафтан сильно расширяется, полы его доходят до колен; ноги — в мягко драпирующихся шароварах.

Видимо, данной статуе принадлежал отдельный фрагмент низа правой ноги в таких же шароварах с перетяжкой у лодыжки, найденный в квадрате Н—21/IX.

Нижние куски торса сохранили свою окраску, почти совершенно утраченную в его верхней части. Кафтан был зеленым (цвета морской волны) с ярко-желтыми, гибкими разводами и белой росписью, его полы и занах оторачивала широкая желтая полоса, орнаментированная черными квадратиками и отделенная черной полоской, вдоль которой следуют наленные круглые, зеленые с белым кружком посередине, бляшки, большей частью облетевшие. Рубаха под кафтаном была красного цвета, шаровары белые.

Размеры: головы $23 \times 12 \times 19$ *см*, верхней части торса $32 \times 23 \times 5$—8 *см*, руки — 18×5—7 *см*, нижних кусков торса 33—35×23—20×15 *см*, куска ноги в штанине — $19 \times 15 \times 5$ *см*.

Общая высота фигуры (в сидячей позе) могла достигать 1,30 *м*; к этому, несомненно, добавлялась высота сиденья и скамеечки.

Фрагменты тронов [не рест. (0—22/IX), (0, II—22/IX), (Р—22/IX), (РII—23/IX)]

В районе расположения двух центральных фигур № 6 и 8 обнаружены фрагменты, очевидно, принадлежавшие спинкам, сиденьям, ножкам тронов.

Часть спинки ($18 \times 17 \times 2{,}5$ *см*), окрашенной в черный цвет, со следами ярко-красных узоров, с двух сторон обрамленной широким рельефным красным бордюром.

Два дугообразных фрагмента (32 и $25 \times 10 \times 4$ *см*), оформленных плоскими овалами,— очевидно, детали обрамления спинки сиденья. Окрашены белым.

Фрагменты прямоугольных «брусков» разной длины (от 6 до 19 *см*) сечением 5×6 *см*, 2×6 см, окрашенных с двух сторон в оранжевый цвет.



Фрагменты мужской фигуры [не рест., 15 (II—17, 18/IX), 16 (Р, II—18/IX)]

Среди бесформенного крошева скульптурной глины извлечены отдельные куски крупной мужской фигуры, примыкавшей плоским срезом к стене. Плечо, окутанное плотной тканью ярко-красного цвета ($15 \times 11 \times 5$ *см*), верхняя половина руки в драпирующемся белом рукаве с широкой черной полосой у самого плеча, отороченном узкими белыми и красными полосками ($8 \times 5 \times 3$ *см*), нога, сбитая ниже колена, в белой драпирующейся гибкими складками штанине ($32 \times 16 \times 4$—5 *см*). Плечо и руки исполнены горельефом, ноги — барельефом.

По всей вероятности, этой же статуе принадлежит голова № 52, откатившаяся вдоль той же линии квадратов к противоположной стене зала. При пролете зала в 6,5 *м* и первоначальном расположении головы на высоте до 4,5 *м* от пола это вполне вероятно, если учесть резкий толчок землетрясения, оторвавшего в первую очередь неприкрепленную к стене голову, между тем как туловище — рельеф — опадало кусками вместе со стеной.



Голова парфянского принца [рест., 52 (Д—18, 19/IX)]

Голова, отбитая по шею, лежала лицом вниз близ центрального входа в зал. Выполнена в полном объеме, но сзади обработана начерно. Сбит нос, утрачены некоторые участки грунта.

Лицо худощавое, лоб умеренный, с выделенной горизонтальной складкой; надбровные дуги с S-образным изгибом. Глаза некрупные, чуть опущенные к вискам. Маленький припухлый рот под ниспадающими усами, треугольная бородка, следующая от ушей, симметрично разделана мягкими рельефными прядями. Волосы, подхваченные ремнем или диадемой, ниспадают на шею крупными буклями, внизу они ровно подстрижены.

На лице сохранилась окраска по белой подгрунтовке в красный цвет, вдоль век — в черный, на волосах, бороде и усах — в ржаво-рыжий.

Фрагменты женской статуи [не рест., 26 (Н—15/IX)]

Барельеф. Женский торс в струящейся мантии, облегающей чуть выдвинутое вперед колено правой ноги и образующей ниже его густые складки; у лона справа свисает конец пояса с бахромой. Поверх белого грунта розовые следы окраски, сохранившей свой подлинный ярко-красный цвет на одном участке. Размеры: 60 × 39 × × 3—11 *см*.



Фрагменты головы [рест., 21 (М, Л—13, 14/IX)]

Два фрагмента крупной головы, лежавшей изолированно почти посередине зала, куда откатилась, видимо, при падении. Сбита большая часть левой половины лица, нос и рот. Немолодое лицо; над покатым, с крупными морщинами лбом — свободно откинутые пряди волнистых волос; круто вздернутая бровь с пластической разделкой волосков, крупный, чуть скосый глаз с моделированной радужной оболочкой и зрачком, несколько одутловатая щека, вдоль которой к подбородку следует заостренная небольшая, но густая борода с мелковолнистыми прядями.

На лице остатки плотной красной краски, на бороде и на волосах — коричневато-оранжевой. Общие размеры: 25 × 16, 5 × 14 *см*.

Фрагменты мужской фигуры [22 (Н, О—16/VIII—IX; 26 (Н—15, О—14/IX)]

Совершенно раздробленные фрагменты мужского торса, видимо, того же персонажа, извлечены в бесформенных завалах.

Фрагменты женской фигуры [не рест., 35 (Р, Н—12, 13/IX)]

Близ южного угла центральной ниши лежали крупные куски нижней половины горельефной женской фигуры, примыкавшей срезом к стене. Женщина была изображена сидящей, колени раздвинуты, сохранившееся правое колено хорошо обрисовывается под плотной тканью. Одежду, со следами окраски, составляло нижнее платье, ниспадающее плотными вертикальными складками; оно было окрашено в красный цвет с завитками узоров и оторочено понизу черной полосой. Верхнее одеяние (видимо, типа гиматия) из ткани белого цвета, со следами завитков узора и с горизонтальными полосами: снизу широкая черная со шнуром белых перлов, затем узкая красная, а в уровне колен — широкая красная с черной оторочкой и со шнуром белых перлов на черном фоне. Размеры: 80 × 70 × 12—15 *см*.

Центральная композиция зофора восстанавливается в следующем виде. Представлены четыре четы. Первостепенная роль здесь принадлежит, несомненно, восседающей на троне центральной супружеской паре. Главной фигурой является представитель Гераева клана, принадлежность к которому подтверждает общий антропологический тип его лица с искусственной деформацией лба и характерной манерой подстрижки усов и



бакенбардов. Это, очевидно, правитель, что подчеркивается особым головным убором в виде заостренного клобука, исключительно богатым костюмом и, наконец, отведенным ему местом и позой,—сидит на троне в самом центре главной скульптурной композиции зала. Возможно, что в руках он держал булаву, навершие которой обнаружено вблизи.

В сословной иерархии древнего мира огромную роль играл церемониал царских приемов, где строго регламентировались положение и роль каждого участника, где с неукоснительной строгостью соблюдался этикет. Изображение царя на троне часто встречается в искусстве Древнего Востока. Рельеф в Трипилоне Персеполя дает едва ли не самое выразительное воплощение этой темы: торжественно-неподвижный восседает Дарий на троне столь высоком, что ноги его покоятся на специальной скамеечке, наследный принц Ксеркс стоит за спинкой трона[182]. Та же композиция с участием еще целой группы персонажей повторена и в Стоколонной ападане Артаксеркса Мнемона в Сузах[183]. Лица участников этих тронных сцен бесстрастны, позы их оцепенелы.

Греческому искусству, взращенному на идеалах античной демократии, подобный сюжет был чужд. Даже скульптура эллинизма и Рима, прославляя единодержавных монархов, создает лишь индивидуальные портреты, избегая тронных сцен, включающих целую группу участников. Между тем искусство античного Востока охотно обращается к этой теме, общественно-назидательное значение которой, очевидно, было здесь очень высоко. Царь на троне—это олицетворение торжества и мощи государственной власти — в той же мере, как сцена сражения или поединка воплощала идею военных побед.

В азиатской среде сам трон имел определенное символическое значение, являясь не только атрибутом власти, но как бы и ее носителем. Восседавший на троне словно бы получал от богов верховное благословение, трон—это символ нерушимости его царской власти. Индийские священные тексты определяют царский трон как коррелят божественного трона. В Древней Индии трон являлся существенным аксессуаром церемониала коронации: жрецы торжественно вверяли монарху трон, который считался таким же символом царской власти, как город, дворец, белый зонт. Обряд посвящения в царский сан сопровождался приносом трона, который ставили на шкуру тигра, набрасывали на него мантию, после чего государь должен был на него воссесть; затем царь ехал верхом, трон же переносили во дворец[184].

Средняя Азия уже дала ряд памятников с изображением тронных сцен. К числу наиболее ранних принадлежит группа аршакидских монет, которые появляются с I века до н. э. В чекане Фраата III, Орода I, Фраата IV и ряда последующих парфянских государей распространено изображение восседающего на троне парфянского царя и богини—покровительницы городов, венчающей его или вручающей ему инвеституру[185]. На

монетах Артабана III и Пакора II в эту сцену вводится еще и третий, мужской персонаж [186].

Халчаянский зофор I века до н. э.—пока самый ранний из памятников, созданных на территории Бактрии с изображением тронной сцены. Но он не был единственным. В том же халчаянском дворце обнаружен терракотовый медальон, на котором представлен близкий, хотя и не идентичный мотив [187].

Изображение это выполнено рельефным оттиском—значит, существовала матрица, позволявшая его размножать. Оно явно воспроизводит какую-то монументальную скульптурную композицию, возможно, входившую в оформление одного из раннекушанских зданий того же Халчаяна или столичного Дальверзина.

На медальоне представлен царь — бородатый, в заостренной шапке, облегающем кафтане с расширяющимися полами, в шароварах, заправленных в мягкие сапожки, восседающий на высоком троне, основанием которого служат фигуры двух львов. Голова его дана в некотором обороте влево, торс прямо, ноги раскинуты в коленях, обращены носками в разные стороны и покоятся на особой скамеечке. По правую руку от царя у трона стоит в трехчетвертном обороте меньшая по размерам мужская фигура в таком же костюме и головном уборе. Справа вверху парит богиня Ника, венчающая царя,—фигурка ее как бы вырывается из плоскости благодаря приему лепки от горельефной головы к сходящему на нет подолу развевающейся туники. Обращает внимание пластически-живое истолкование сцены: оба главных участника даны в поворотах, нарушающих продиктованную самим существом придворного этикета неподвижность фигур, а фигурка Ники вносит в нее встречное движение.

Сравнительный анализ дает возможность расшифровки изображения на халчаянском медальоне в исторически достоверном плане. Символика каждой детали здесь переплетается с реальными лицами и событиями. Представлен кушанский царь—это подтверждают его костюм и львиный трон, почти идентичный статуе Вимы Кадфиза из Матхуры [188]; костюм и «скифский» головной убор также сходны с одеянием Вимы Кадфиза на монетах [189]. Рядом стоит наследный принц—в этом убеждает сходство одеяния, царской шапки, само его положение по правую руку от царя, у подножия трона. Парящая Ника—знак какой-то славной победы, однако на рельефе подчеркнута не столько воинская, сколько государственная слава, ибо царь представлен не на боевом коне (как, например, на монетах Герая или Кадфиза I—«Великого спасителя»), а сидящим на троне: победа одержана, власть упрочена, трон захвачен (это особый трон, связанный с символом льва—царя зверей). Не будем гадать об именах изображенных на медальоне лиц, хотя на основании приведенных сопоставлений соблазнительно предположить, что здесь представлен именно Кадфиз II, которому принадлежала слава окончательного завоевания Индии, и стоящий у трона его сын Канишка, при котором государство Великих Кушан достигло наивысшей мощи.

Фигура царя в центральной скульптурной композиции халчаянского зофора напоминает царя на халчаянском медальоне—сходна поза (расставленные ноги и общий легкий поворот головы и торса), сходны костюм и головной убор. Но есть и отличия—на медальоне царь бородат, в зофоре — лишь с усами и бакенбардами, на медальоне он обут в мягкие сапожки, в то время как мужские персонажи халчаянской скульптуры обычно в невысокой, подхваченной у лодыжек обуви, царь в зофоре был повернут вправо, а не влево. Нет, халчаянский медальон и центральная композиция дворцового зала не повторяют друг друга, но там и здесь предстают разные варианты единой, очевидно широко распространенной в местном изобразительном искусстве, тронной сцены, определившейся в бактрийско-кушанской среде уже по крайней мере к I веку до н. э., а может быть, и ранее.

Существенное отличие в том, что халчаянский ваятель воплощает идею не столько единодержавной власти правителя, сколько могущества правящего рода. Период закрепления политических позиций Гераева клана определил собой начальное становление того государственного образования, из которого лишь позднее оформляется могущественная империя Великих Кушан. Центральная композиция зофора как бы приоткрывает эту темную страницу среднеазиатской истории. Проанализируем в этом аспекте всех участников сцены.

Главный персонаж ее, как уже было подчеркнуто, это безусловно представитель Гераева рода: этнический тип лица, характерная подстрижка усов и бакенбард, костюм не оставляют в этом никаких сомнений. Его отличие от остальных скульптур цикла зофора и айвана—в чрезвычайной парадности одеяния и наличии головного убора, а не простого ремня на челе, подхватывающего волосы, как у других. Эта деталь как раз и подчеркивает его особое по отношению к ним положение — вероятно, это царская шапка (к сожалению, оформлявшие ее расписные или налепные украшения облетели). Сходный по форме, богато оформленный шитьем и драгоценностями головной убор известен в античном искусстве Среднего Востока—от Парфии [190] до Гандхары [191] и Матхуры [192] (в матхурском ваянии он встречается в изображении кушанских царевичей и воинов).

Таким образом, центральная фигура главной скульптурной композиции зала — это, очевидно, тот кушанский правитель из Гераева рода, при котором и по распоряжению которого возводился халчаянский дворец.

Женщина справа—его жена. Она также в средних годах, царственно величавая, полная. Ее плотное, подхваченное под грудью платье и драпирующаяся тяжелыми складками мантия являют синтез азиатского и греческого одеяния, но волосы убраны «валиком» — особенность бактрийско-парфянских причесок.

Образ немолодой величавой женщины, восседающей на троне, был широко распространен в скульптуре эллинизированного Востока. Его иконография зачинается еще в древневосточном искусстве и связана с древними культами великих материнских богинь—таких, как Астарта, Dea Syrica, Кибела. Искусство Малоазийской Греции придает иконографии Кибелы законченные черты, представляя ее в виде зрелой женщины с калафом на голове, в пышно драпирующейся тунике и наброшенном поверх гиматии, восседающей на высоком троне [193]. Эллинский гений создает также статуарный тип близкой к Кибеле, но уже чистогреческой Тихе—богини мирного процветания (она нередко держит рог изобилия) и покровительницы городов. Эти два главных пластических образа — Кибелы и Тихе—оказывают на эллинизированном Среднем Востоке глубокое влияние на изображения близких к ним по своему значению локальных богинь.

В монетном чекане Аршакидов с III в. до н. э. подобный статуарный образ сидящей богини с рогом изобилия можно видеть в чекане Митридата I, Артабана I и Химероса [194]. А на монетах греко-бактрийского царя Аминтаса (II в. до н. э.) встречается богиня Тихе в «стенной короне», сидящая на троне с точеными ножками и спинкой, с рогом изобилия в руке [195]. Та и другая еще лишь повторяют эллинистические статуарные образцы.

В I—III веках н. э. изображения восседающей на троне великой богини — покровительницы государства уже приобретают на среднеазиатской и индо-афганской почве глубокие локальные черты.

В чекане Великих Кушан видное место принадлежит зороастрийской богине Ордохшо; чаще ее представляют стоящей, а со временем Васудевы—сидящей на троне [196]. Богиня на монетах стройна, величава, представлена в строго фронтальной позе (при трехчетвертном повороте трона), с нимбом вокруг головы, с рогом изобилия в левой руке и инвеститурным венцом в правой. Сходный образ сидящей (но не на троне)

женщины с пальмовой ветвью в руке введен в цикл рельефных изображений Еврипидовых драм на бактрийско-кушанском серебряном блюде из собрания Эрмитажа [197].

В Гандхаре возникает статуарный образ богини Харити — очень полной, коренастой, пышногрудой, широколицей, с рогом изобилия в руке, обычно в окружении множества детей, иногда сидящей в паре со своим супругом-воином Панчика (или Кувера) [198]. Еще более индианизированный образ богини плодородия предстает на серебряном фаларе II века из Равалпинди (собрание Британского музея) [199]. Богиня одета в мелко драпирующееся платье, пышный венец, в ушах тяжелые подвески, на руках и ногах — широкие браслеты, но ступни босы. Она восседает на троне, на спинке которого — две священные птицы. В ее правой руке — крупная гроздь винограда, к которой протягивает сосуд служительница, чья миниатюрная фигурка располагается справа внизу.

Иконографически с этим фаларом перекликаются два вышедших из-под единой матрицы терракотовых медальона I—II веков из Афрасиаба [200], но их отличает ярко выраженная согдийская локализация образов. Изображена не то богиня, не то царица, по обе стороны от которой расположены две маленькие служительницы. Сложный головной убор в форме тиары, унизанный рельефными украшениями (видимо, самоцветами) [201], богато расшитое платье, ожерелье, жезл с развевающимися лентами в одной руке и цветок в другой — все это детали и атрибуты, специфические, видимо, именно для согдийской среды.

Халчаянская царица, которая хронологически предшествует перечисленным изобразительным памятникам, передает сходный статуарный тип, но имеет не культовую, а светскую подоснову. Ваятель повторяет канонизированную троиным церемониалом позу, но не стабильный художественный образ. Эта женщина очень реальна и человечна. Лицо ее исполнено величия, но это не застылая маска; под платьем и мантией чувствуются мягкие формы живого тела. Женщина несколько грузная, вероятно, не раз рожавшая, уже немолодая, но все еще исполненная спокойной, зрелой красоты «бабьего лета» — такой воспринимается супруга правителя античного Саганиана в скульптуре халчаянского дворца.

Типологическая же близость ее иконографии к статуарному циклу богинь Кибелы и Тихе, Харити и Ордохшо, возможно, даже и была преднамеренной. Если в скульптуре айвана (как будет показано ниже) образу Афины приданы черты какой-то родовитой саганианки, то в зофоре главного зала дворца саганианская царица изображена в позе Великой бактрийской богини изобилия. Ибо обоготворение царских особ, идея тождества царской власти на земле и божественной власти над миром составляла характерную черту идеологии эллинизированного Востока.

Молодая женщина справа от царицы в скульптуре халчаянского дворца и мужчина за нею — кто они? Оба стоят, оба масштабно несколько меньше главных фигур, что подчеркивает не только их возрастной, но и общественный ранг. Вероятно, это наследная пара. Но почему из них двоих близ трона царицы поставлена именно женщина? Видимо, это старшая царская дочь, а он — ее муж. Династийные браки занимали важное место в политической истории древнего мира, женитьба на царской дочери вводила ее супруга в правящий клан, а сама она при этом играла очень видную роль в управлении вверенной ему областью. Напомним Родогуну, дочь парфянского царя Митридата (II в. до н. э.), выданную за Деметрия, правителя покоренной Митридатом Сирии, слава которой как государыни и воительницы пережила века [202]. Чисто азиатский костюм мужчины, такой же, как у Геранчей, позволяет думать, что он принадлежал к среднеазиатской племенной среде — может быть, бактрийской, а может быть, юеджийской.

Суждение о четырех статуях, располагавшихся слева от царской пары, затруднено тем, что все они дошли в виде отдельных фрагментов. Кру-

ные масштабы, положение в едином ряду с царственной четой из Гераева рода в центральной композиции — все это не оставляет сомнений в их чрезвычайно высоком общественном положении на иерархической лестнице. Судя по одеяниям, это также представители среднеазиатских народностей, однако обращает внимание совершенно отличная от Гераева клана этническая принадлежность обеих мужских голов (женские, к сожалению, утрачены).

Если мы правы, считая, что откатившаяся поодаль голова № 52 принадлежит располагавшейся рядом с троиным царем фигуре, от которой сохранились лишь раздробленные фрагменты (а другого местоположения ее в зофоре невозможно представить), то этот персонаж приобретает особый интерес. Дело в том, что его историческая принадлежность распознается без труда. Манера стрижки волос здесь совершенно иная, чем у всех остальных персонажей халчаянской скульптуры. Между тем подобная форма усов и заостренной бороды, подобная стрижка волос, отчего прическа как бы расширяется к шее, подхваченных плотной лентой или ремнем, были широко распространены в парфянской среде — сошлемся на две мраморные и бронзовую статуи из Шами (II в. до н. э.) [203], на гравированные перламутровые пластинки оттуда же (II—I вв. до н. э.) [204], на серебряную пластинку со скульптурным бюстом Готарза I в Эрмитажном собрании [205], но особенно — на монетные изображения Аршакидского чекана, в которых подчеркнуты портретные особенности лиц и деталей стрижки [206]. Если еще у Митридата II (123—88 гг. до н. э.) волосы разработаны прямыми прилегающими прядями, закрученными лишь по краю, то начиная с Артабана II (88—77 гг. до н. э.) у большинства последующих государей, вплоть до Артабана IV (80—81 гг. н. э.), прическа расширяется к шее и разработана тремя рядами мелких равномерных завитков, а борода разделана небольшими букольками. В последующем у большинства младших Аршакидов во II—III веках н. э. прическа преобразуется в очень пышную, мелко завитую буклю. Вместе с тем характерно, что начиная с Орода I (57—38/37 гг. до н. э.) волосы перехватывает не узкий одинарный ремень, как у первых Аршакидов, но широкая, подразделенная на три или четыре полосы диадема.

Профиль халчаянской скульптурной головы № 52 сближается с образом Фраата III (70—57 гг. до н. э.) на той группе монет, где этот царь представлен без тиары [207], но особенно он сходен с Фраатом IV (38/37—3/2 гг. до н. э.) [208]: то же худощавое лицо, заостренная, разделанная букольками борода, тщательно завитые волосы.

Хронологически допустимо отождествление халчаянской скульптурной головы и с тем и с другим аршакидским государем. Но если даже это и не так, то безусловно, что перед нами образ какого-то парфянского принца, может быть, правителя области, соседней с приамударьинскими районами пребывания ранних Кушан (например, индо-парфянских владений в Пенджабе). Во всяком случае его реальность не вызывает сомнений: черты лица глубоко индивидуальны, скульптор подчеркивает и такую особенность, как несвойственный для народов Среднего Востока рыжевато-каштановый цвет волос, может быть, унаследованный от матери-гречанки.

Женщина, располагавшаяся в центральной композиции зофора рядом с парфянским принцем, — несомненно его супруга. Присутствие этой четы в парадном дворце Халчаяна может быть объяснено лишь какими-то мотивами высшей политики тех времен, когда первые Кушаны из Гераева рода шли на сближение с правителями соседних областей, еще не претендуя на их обладание, как это уже имело место при Кадфизах I и II, но действуя путем заключения союзов или династийных браков.

К этому заключению приводят нас и два последних персонажа из центральной композиции зофора в ее левом участке. По-видимому, то была супружеская чета, а поза сидящей женщины позволяет предположить

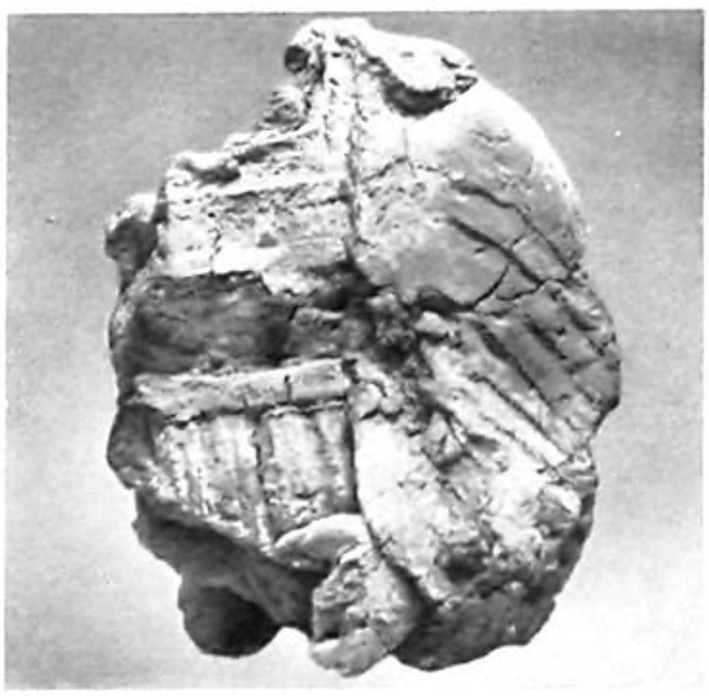
подобную же позицию ее мужа. Все в его внешности — волнистые, рыжевато-каштановые волосы, густая борода и усы, правильный, без какой-либо искусственной деформации лоб, особый очерк глаз — радикально отлично и от Гераевой группы халчаянских скульптур и от парфянского принца. Пластическая трактовка его волнистых густых волос, бороды, линии глаз напоминает «Асклепия» Скопаса[209], но здесь, разумеется, можно говорить не о воспроизведении статуи божества врачевания, а лишь о следовании манере Скопасовой школы. Известную общность статуарного типа дает также голова титана Анитаса из группы Дамафона Мессенского (II в. до н. э.)[210]. Но в Халчаяне предстает не мифологический образ, а портрет. Возможно, что это представитель того древнего местного правящего бактрийско-саганианского дома, родством с которым Гераево племя Кушан закрепило свои позиции в области Саганиана. Что касается женщины, то как богатое одеяние, так и само размещение этой восседающей в царском ряду дамы не оставляют сомнений в ее высоком сословном положении на ступенях древней иерархии.

Итак, наиболее вероятная расшифровка сюжета центральной композиции зофора сводится к следующему. В центре — правитель из Гераева рода с женой, над которыми во фризе располагаются божества-покровители: Афина, Геракл, митраический персонаж, парящая Ника с венком; справа — дочь правителя и ее супруг; слева — представители локальной бактрийско-саганианской династии и соседнего царствующего парфянского дома.

Северная композиция зофора захватывала часть главной стены и переходила на щековую. Состав основных фигур выясняется по остаткам далеко не полностью — особенно фрагментарны те, что входили в оформление северной стены. Приведем описание, следуя от границы центральной ниши слева направо.



Фрагменты колесницы [не рест. 68 (II, О—24, 25 IX)]
Композиция начиналась горельефным изображением небольшой обращенной вправо одноместной колесницы, от которой сохранилась часть боковой стенки и колеса о шести ступицах. Стенка покрыта богатым стилизованно-растительным орнаментом, выполненным белыми и синими линиями по красному фону; колесо окрашено в бордово-красный и белый цвета.



Женский торс [не рест. 68 (II, О—24, 25 IX)]
Правее колесницы лежала упавшая на бок часть женского торса. Фигура располагалась в зофоре почти в фас. Выполнена в трехчетвертном горельефе. Одета в тунику с двойной оторочкой у квадратного ворота, подхваченную пояском под невысокой грудью, а ниже расходящуюся складками. Поверх нее на левое плечо и согнутую руку накинута мантия с несколькими жесткими, вкось идущими складками, из-под которой выступает кисть руки с согнутыми пальцами (сохранились большой, безымянный и мизинец). Туника белая, складки ее подчеркнуты тонкими черными линиями. Мантия также белая, по краю ее проходит узкий бордюр с нанесенным на нем белыми точками узором. На левом плече рельефная, несколько орнаментально выполненная сердцевидная по очертанию черная прядь. Размеры: 30 × 22 × × 7 *см*.

Далее скульптурный завал прерывается почти на 2,5 *м*. Колесница позволяет ожидать впряженного в нее коня (или коней) в заполнении интервала, но по каким-то причинам даже остатки его до нас не дошли.

Фрагмент мужской фигуры [не рест., 57 (О, II — 31/IX)]

Верхняя часть крупной мужской фигуры крайне раздроблена; красочный слой сбит, сохранившись в основном в левой половине. Выполнена в полувинном рельефе, примыкая к стене каркаса. Фронтальная (может быть, с легким оборотом вправо) позиция корпуса в мягко драпирующемся от подмышек белом (?) кафтане, с широкой каймой вдоль занáха, треугольником сходящемся на груди, под которым видна красная рубаха с круглым вырезом ворота, отороченного белой полоской. Кафтан подпоясан нешироким поясом. Рядом найдены куски руки в драпирующемся рукаве красного цвета — видимо, от другой фигуры. Размеры: 35 × 28,5 × 9 *см*.



Мужская статуя [рест., 56 (II, II — 31, 32/IX)]

Упавшая единым массивом вниз лицевой стороной и разбившаяся при этом на куски мужская статуя. В лабораторной обработке удалось воссоздать ее почти целиком. Статуя повреждена сколами, утрачена левая рука, часть правой, ступни ног, низ доспеха; красочный слой местами облетел. Фигура располагалась с некоторым поворотом вправо — рельеф уменьшен в левой половине торса. Голова выполнена в полном объеме, фигура — в трехчетвертном.

Скульптура изображает красивого, статного молодого мужчину с характерной для Гераева рода подстрижкой усов, бакенбард, волос, подхваченных ремнем; брови вскинуты вверх и сведены парой морщинок; легкие горизонтальные морщинки пересекают лоб, несколько сдавленный вверху и крутой над переносьем. Лицо красивое, худощавое, с угловатыми челюстями, черты очень правильны, нос некрупный, прямой, рот небольшой, изящного очерка, глаза большие, чуть скошенные к вискам. Лицо окрашено по белому грунту в киноварно-красный цвет, волосы — в черный.

Одежду составляет длинная, почти поколенная рубаха, перехваченная над бедрами поясом, с круглым воротом, открывающим стройную шею. Ниже пояса рубаха расходится веером складок, а рукава драпируются мягкими складками, взбегающими к плечу. Разрез идет посередине и выделен широкой каймой, которая ниже пояса скошена вправо. Окраска облетела, но местами по белому грунту видны следы орнаментации черным и красным на ткани рубахи, черным — на кайме. От плеча к плечу проходит род тяжелого ожерелья или гривны с наленными овалами, видимо, передающими драгоценные камни. Просторные штаны драпируются ниспадающими складками и перехвачены между ног.

Отдельно найдена кисть правой руки с согнутыми пальцами — по-видимому, она опиралась на рукоять меча. На левой стороне груди неясный по форме нален с белой покраской, к левой ноге прислонена кираса. У нее высокий чашевидный воротник, нагрудник с крупными рельефными пластинами (по пяти в пяти рядах), наручи из горизонтально набегающих пластин; набедренная часть утрачена. Окраска белая, пластины оконтурены черными линиями, воротник внутри малиново-розовый, по краю его — кайма с угловато-линейным узором.

Образ Герапча исполнен горделивого величия, высокого достоинства, мужественной красоты. Размеры статуи: 125 × 20 × 13 *см*, кирасы — 50 × 30 × × 10 — 13 *см*.



Статуя сидящего мужчины [рест., 58 (О — 33/IX)]

Лежала в завале бесформенной грудой больших кусков: отдельно грудь, часть правой руки, расколотая надвое левая (обе без кистей), согнутые в коленях ноги (без ступней) и другие фрагменты.

Фигура исполнена в высоком трехчетвертном рельефе. Статуя крепилась на стене с помощью каркаса. Он проходил жгутом (диаметр 2,5—3 *см*) через обе руки; сквозные (до 3—3,5 *см*) отверстия проходят и через ноги. В уровне лопаток видно углубление крупного штыря и след жгута. Плоский срез спины не заглажен, но имеет неровную поверхность для лучшей связи раствора. Раскраска нанесена по белому грунту. Ноги примыкают к окрашенной стене, а плащ и руки прилегают к уже окрашенной поверхности торса.

Статуя располагалась почти фронтально. Руки прижаты, согнуты в локтях и, возможно, опирались на меч. Колени раздвинуты, ноги перекрещены — правая через левую. Одежда очень богатая. Кафтан из темно-розовой плотной, но довольно мягкой ткани облегает торс, драпируясь широкими, вниз идущими складками на груди, а на рукавах — обращенными вверх. Кафтан запахнут несколько вкось, справа

налево, перепоясан в талии нешироким черным ремнем, который ниспадает меж колен; вдоль зана́ха и по низу кафтана проходит широкая черная кайма со следами красного спиралевидного узора.

На ногах драпирующиеся мягкими складками белые штаны с богатым орнаментом в виде крупных красных полос с завитками на концах, покрытых белыми пятнышками и мелкорастительными спиралями с усиками и ленестками. На плечи наброшен не то плащ, не то верхний кафтан, спускающийся на колени. Одеяние темно-красного цвета, с узорной каймой, подразделенной на две белых полосы, одна из которых, отчеркнутая тонкой черной линией, сохранила следы орнаментальных квадратиков, а вторая — красноточечного узора. Размеры: 81 × 66 × × 14 — 23 — 9 *см*.

Фрагмент мужской головы [рест., 74 (Р — 36/VIII)]

Судя по местоположению и размерам, предыдущей фигуре мог принадлежать отдельно упавший недалеко от нее фрагмент верхней половины головы. Выполненная некогда в полном объеме, голова сохранила полость внутреннего каркаса, ленку лба, натянутую на него ткань, а также часть головного ремня и столь типичную для Гераева рода прическу черных волос, приподнятых надо лбом, разделенных крупными прядями и зачесанных назад.

Размеры: 10 × 17 × 10 *см*. (При реставрации № 58 и № 74 были соединены).

Фрагмент руки [0—32/IX]

Кисть правой руки охватывает небольшую поперечную рукоять меча цилиндрической формы (10 *см* при диаметре 2,5 *см*). Фрагменты таких рукоятей найдены были в северо-западном скульптурном массиве, свидетельствуя, что это оружие имелось у нескольких участников сцены. Сами мечи не сохранились, так как они, очевидно, выполнялись из деревянной пластины, обмазанной глиной, и потому давно разрушились.



Торс мужской фигуры [рест., 75 (II — 35/VIII—IX)]

Барельеф торса крупной мужской фигуры лежал в завале вверх лицевой стороной. Крайне разрушен трещинами и сколами, утратил большую часть окраски грунта. Белый кафтан с круглым воротом и прямым зана́хом слева, отороченными широкой каймой блеклого (когда-то, видимо, яркого) зеленого цвета со следами узора в виде черных завитков и красных крапинок. Размеры: 27 × 36 × 4,5 — 6 *см*.



Фрагмент торса мужской фигуры [рест., 80 (Р — 36/VIII)]

Часть торса стоящей мужской фигуры лежала в завале вниз лицевой стороной. Торс сбит по шею вверху, у бедер внизу, утратив правую половину, рассечен посередине поперечным разломом и изборожден трещинами. Выполнен в трехчетвертном объеме. На срезе примыкания к стене — гнездо креплений: след большого стержня (диаметром до 3 *см*) идет от шеи наискось, примерно до талии, где он входил в стену; в трех местах фигуры, на разных уровнях, видны полукруглые гнезда поперечных стержней (диаметром 1,5, 2 и 3 *см*).

Мужчина стоял с некоторым оборотом влево, с опорой тела на левую ногу и выдвинутой правой, придерживая полусогнутую левую руку у ремня. Одет в белую рубаху, образующую напуск над поясом, ниже ниспадающую на бедра. Рукава собраны мягкими складками у подмышек. Круглый вырез рубахи, открывающий окрашенную розовым шею, оторочен рельефной гривной или ожерельем с выпукло-овальными украшениями (видимо, самоцветами). Размеры: 57 × 88 × 15 *см*.



Фрагмент мужской головы [рест., 73 (Р — 36/VIII)]

Чуть поодаль обнаружена еще одна мужская голова, упавшая лицом вверх, большая часть которого сбита. Судя по сильной сплющенности затылка и почти фасовому изображению ушных раковин, голова была расположена строго фронтально. Это традиционный образ представителя Гераева рода: резко костистое нависание лба, ремень на челе, над ним дугообразно расходящиеся волосы, далее разработанные крупными прямыми прядями, подстриженные на уровне мочек ушей. Сохранившийся левый глаз — миндалевидный, со скосом к виску, под круто взбегающей бровью, вдоль уха следуют бакенбарды. Сохранилась розовая окраска лица, черная — волос и зрачков, ремень и белки глаз оставлены белыми. Размеры: 18,5 × 18 × 11 *см*.

Фигура мужчины [рест., 63 (II — 37, 38/VI)

Фигура дошла отдельными частями (бюст, левая нога, фрагменты правой). Выполнена она в трехчетвертном рельефе, переходя у ног в барельеф. На тыльной, плоско срезанной стороне — гнезда каркаса с вертикальной структурой волокон.

Фигура стояла почти прямо, с легким оборотом торса вправо; левая нога несколько согнута в колене, опора была на правой. Руки сколоты; сохранилась лишь левая кисть с мягко сжатыми пальцами, по-видимому, придерживавшими какой-то предмет. Одежду составляет мягко драпирующаяся красная рубаха с круглым воротом, подхваченная широким белым поясом и спускающаяся на белые штаны, ниспадающие продольно скругленными складками, с перехватом у лодыжек.

Размеры: 80 × 35 × 14 — 5 *см*.



Голова пожилого мужчины [рест., 70 (Р — 38/VIII)]

Голова пожилого мужа из Гераева рода лежала в профильном положении в северо-западном углу зала. Разбита; отсутствует темя, левая часть затылка, висок и глаз. Внутри большая полость от истлевшего каркаса и выпавшего первичного глиняного кома. Очень выразительно передан пожилой возраст — чуть смятой ленкой мускулатуры, глубокой посадкой глаз. Обычная для Геранчей подстрижка волос, перетянутых на челе ремнем, но усы значительно длиннее, чем у молодых, а густые бакенбарды спускаются острыми углами. Черты лица правильные, нос крупный, прямой, глаза, сбегающие к вискам, в рельефных веках под низкой линией бровей; подбородок небольшой, круто переходящий к сильной, открытой шее, повернутой несколько вправо. Размеры: 23 × 15 × × 14 *см*.

Фрагменты статуи сфинкса [не рест. (О, II — 35, 36/IX—X)]

На самом полу сплошным массивом лежали остатки крупной статуи сфинкса, выполненной почти в круглом объеме. Первоначальное местоположение ее неясно: по-видимому, она входила в оформление не зофора, а плоскости стены, где была устроена какая-то ниша: характерно, что при расчистке между 34—37 квадратами отмечено углубление участка западной стены, где найдены мелкие фрагменты скульптуры и окрашенного грунта. От фигуры сфинкса ярко-красного цвета сохранилась часть мужской груди с сильной мускулатурой, куски двух мощных ног и две когтистые лапы льва, раздробленное оперение крыльев.

Число скульптурных фрагментов с северного участка зофора крайне малочисленно. Стена здесь сохранилась на довольно большую высоту, располагавшийся на ней зофор, очевидно, долгое время был открыт всем непогодам, и скульптура его постепенно развеивалась и распадалась. Немногие упавшие фрагменты обнаружены нами в верхнем археологическом горизонте, на высоте до двух метров от пола. Упомянем основные.



Мужская голова [рест., 71 (Р — 38/IV)]

Голова выполнена в невысоком рельефе, но с полной разработкой лица и со стороны, обращенной к стене, с которой она смыкалась лишь от виска. В плоскости прикрепления — бесформенные отпечатки былого жгута каркаса. Сколота по шею, сбита затылочная часть. Красивый правильный профиль с точеным носом, глубоко посаженным крупным глазом под крутым надбровьем. Небольшие густые усы, заостряясь на конце, спускаются к густой бороде, идущей от ушей, разработанной параллельно-волнистыми прядями.

На голове остатки толстой, меридиально гофрированной шапки. Лицо окрашено в красный цвет, волосы и головной убор — в черный. Размеры: 25 × 10 × 4,5 *см*.



Рука в панцирной наручи [рест., без номера (О, II — 39/V)]

Правая рука в панцирной наручи, составленной из набегающих друг на друга пластин. Выполнена в круглом объеме. Рука согнута в локте и приподнята; полуразрушенная кисть со следами красной краски придерживала какой-то предмет (меч? копье?). Панцирные пластины окрашены в белый цвет и подчеркнуты по краю черной краской. На плечо ниспадают две маленькие рельефные ярко-красные пряди.

Размеры: 16 × 21 × 4,5 *см*.



Фрагмент мебели [77 (К — 35 IX)]

Фрагмент какой-то крупной, прямой, почти квадратной в сечении детали — видимо, мебели; лицевая сторона окрашена в красный цвет, по которому черным прорисованы отвлеченные узоры (типа плодов или цветов на стерженьках); боковые стороны белые со следами красных орнаментов. Размеры: 30 × 6,5 × 7 *см*.

Фигура коленопреклоненного и фрагмент мужской фигуры [рест., 65 (К — 37, 38 VI): 65 (З — 38 V—VI)]

Небольшая коленопреклоненная фигура мужчины (без головы и конечностей), в широкой драпирующейся перепоясанной рубахе с длинными рукавами и в свободных штанах, представленная в профиль влево. Размеры: 60 × 30 × 10 *см*. Под тем же номером бедренная часть другого небольшого мужского торса в перепоясанной рубахе и широких шароварах, с раздвинутыми ногами, из которых левая сбита, правая — с согнутым коленом. По-видимому, поза припавшего на одно колено.

Размеры: 28 × 27 × 9 *см*.

Торс мужской фигуры в красной рубахе [не рест., 65 (З, II — 36/VI)]

Торс небольшой мужской фигуры в красной драпирующейся рубахе; правая рука была опущена, левая воздета, голова, очевидно, склонена вправо. Размеры: 25 × 26 × 7 *см*.



Фрагменты мужской головы [без номера (Е — 38/VII)]

Почти у самой стены обнаружены два фрагмента мужской головы: небольшой рот с припухлой нижней губой, обрамленный подстриженными в форме лука усами, а также прядь черных волос.

Судя по подстрижке усов, это был один из Геранчей.

Попытаемся воссоздать на основе сохранившихся фрагментов общую композицию зофора в северной трети зала и осмыслить ее содержание.

Обращает внимание, что — за исключением женщины, торс которой лежал близ колесницы в начале сцены,— здесь представлены исключительно мужские образы. Бросается также в глаза разница в масштабах фигур западной и северной стен: на последней они значительно меньше.

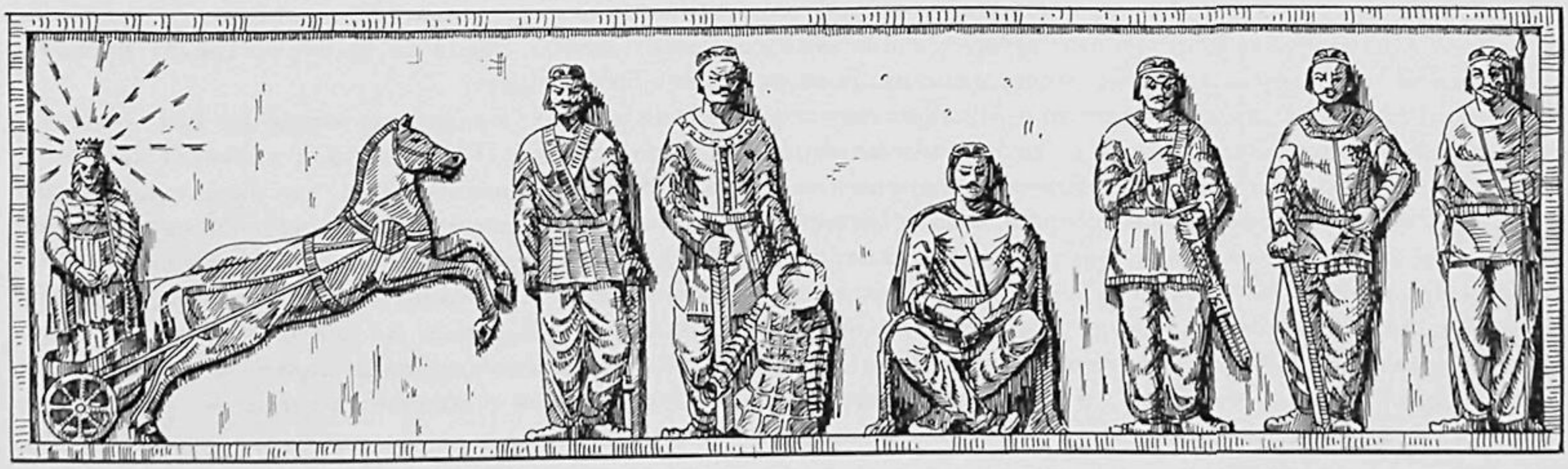
В западной группе, примерно на середине, располагалась крупная статуя сидящего мужа в богатом расшитом одеянии. Неизвестно, сидел ли он на троне со спинкой или на продолговатой тахте, но скульптурные фрагменты в виде каких-то окрашенных брусков, орнаментированных сомкнутых стержней, прямых драпировок ниспадающей тяжелой красной ткани, найденные на разных участках и уровнях скульптурного завала, явно принадлежали пластическим изображениям мебели.

Изображение центрального персонажа сидящим свидетельствует о его особо высоком сословном положении, ибо все остальные мужчины той же сцены стоят. Это старший из правящего дома, восседающий среди ближайших родственников и сподвижников, очевидно владетель одной из кушанских провинций. По правую руку от него — молодой, богато одетый Геранч, весь облик которого подчеркнуто аристократичен; за ним — другой, тоже в богатом кафтане. У обоих вокруг шеи массивное ожерелье или гривна с крупными драгоценными каменьями — явно какая-то специальная регалия, отмечающая особое положение обоих на иерархической лестнице, которое подчеркнуто и размещением их справа от правителя. Вероятно, это его сыновья, близстоящий из которых — прямой наследник.

Панцирная кираса у ног этого великолепного молодого Геранча — кому она принадлежала? Или это трофейные доспехи? Но мы еще возвратимся к характеристике панцирного вооружения, которое дает скульптура Халчаяна.

Рядом с молодым Геранчем стоял еще один мужчина — того же масштаба, а значит, единого социального ранга, в богатом одеянии; слева от сидящего располагались еще трое (возможно, и четверо) представителей Гераева рода. Лица двух чересчур разрушены, чтобы судить об их возрасте, но самый дальний из них — весьма пожилой человек.

Но в каком отношении к этой группе была женщина в легкой одноместной колеснице? И кто она? Колесница ее богато орнаментирована, подобно царским боевым колесницам на Древнем Востоке[211], но там возничий — всегда мужчина. В Халчаяне представлена не просто лихая



наездница. С полным правом можно предположить в ней какую-то богиню, но, к сожалению, дошедших фрагментов недостаточно для уверенного ответа на этот вопрос.

В греческом искусстве обычно только двух богинь принято было изображать мчащимися на колеснице — Афину-воительницу, разящую сходу врага копьем, и Нику, стремительно несущую победителю славу. Подобный образ богини Победы проникает и на азиатский Восток. Так, на монетах парфянского царя Митридата иногда изображается крылатая Ника, едущая на колеснице вправо [212].

В халчаянском зофоре колесница обращена направо — таким образом, она была устремлена к группе Геранчей, и это не могла быть Афина, нападающая на врага. Можно было бы предположить, что это Ника, венчающая славой Гераев клан, — образ этой богини, столь почитавшейся на эллинизированном Востоке, уже встречался нам в центральной композиции фриза. Но одеяние женщины, судя по дошедшей части торса, нетипично для Ники, которая обычно предстает в открытой, не стесняющей движений тунике без рукавов. Здесь же на плечи богини поверх нижнего одеяния наброшена мантия, плотно окутывающая плечо и руку. Это костюм не девы, но, скорее, матроны. Не воплощает ли она какое-то местное женское божество, связанное с локальным бактрийским пантеоном? Вспоминаются гимны Авесты, воспевающие богиню правопорядка Аши. Ей посвящен весь 17-й яшт, разделы которого начинаются сакраментальным восклицанием: «Мы жертвуем Аши Ванухи, сияющей, великой, статной, доброй богине на грохочущей колеснице, сильной, дающей благополучие закону, победоносной, многомудрой, могущественной!» Это богиня счастливой судьбы — к ней обращались герои, моля о бесстрашии и победе над врагами [213]. И. С. Ниберг, анализируя тексты Авесты, пришел к заключению, что Аши была коренным божеством оазиса Мерва и приамударьинского побережья [214]. Разумеется, пока наше отождествление стоит в плане гипотезы. Но бесспорно, что женщина в колеснице, устремленная к группе Геранчей, не могла быть безотносительной к ним и что роль ее в композиции — не жанрово-повествовательная, а действенная: она благословляет и благовестит.

По-видимому, в какой-то магически-заклинательной связи с группой этих персонажей находилась и фигура сфинкса, разбитые остатки которой обнаружены на полу близ северо-западного угла. Она как будто входила в оформление северной стены, причем сфинкс обращен был налево, то есть к той же Гераевой группе.

Анализ этого скульптурного образа будет возможен лишь после реставрации его раздробленных остатков. Здесь только следует подчеркнуть, что это восточный, а не греческий сфинкс. Ибо в греческой мифологии и, соответственно, в изобразительном искусстве сфинкс — существо женского рода, которое сочетало с телом льва женскую голову и грудь [215]; загадку именно женщины-сфинкса разгадывал царь Эдип. Между тем Древний Восток создал значительно раньше образ сфинкса с мужской головой и корпусом, соединенным с туловищем животного и крыльями птицы: таков он в искусстве хеттов, таков он на луристанских бронзах, на ахеменидских печатях и украшениях.

Изображение сфинкса на мелких ювелирных изделиях уже отмечено в составе находок из Бактрии. К эпохе Ахеменидов восходят две золотые нашивные плакетки из Аму-Дарьинского клада, где представлен иранский мужского облика сфинкс [216]. К греко-бактрийскому времени относится крупная электровая серьга из Таджикистана с тонко разработанным крылатым бюстом женщины-сфинкса [217]. Трудно пока определить, предметы ли это привоза или местного изготовления. Во всяком случае, они свидетельствуют, что халчаянский сфинкс, принадлежность которого к творениям местного ваяния стоит вне сомнений, отнюдь не уникален на бактрийской почве.

Неясным остается общий композиционный цикл на северной стене. Мужские фигуры в большинстве своем здесь невелики по размерам — уже это как бы подчеркивает их более низкое по отношению к персонажам западной стены положение. Два из них показаны коленопреклоненными. Не представлены ли здесь покоренные враги, павшие на колени, выражая свою покорность всевластному роду Кушан? Напомним коленопреклоненные позы Гордиана III, Филиппа Арабского и Валериана перед торжествующим победу Шапуром в сасанидских скальных рельефах Бишапура и Нахши Рустема [218]. По-видимому, композиция на северной стене халчаянского зала имела отношение к триумфу Гераева рода Кушан, к подчинению им непокорных и приводу пленных врагов. Ее открывал бородатый мужчина (№ 71), как бы ведущий покоренных, а замыкал один из Геранчей, фигура которого была значительно крупнее остальных.

Образ чернобородого мужа в халчаянской скульптуре не единичен — он возникает и в составе вооруженных воинов из южного цикла зофора. Есть все основания видеть в нем представителя местной знати из коренной среды бактрийцев, которая сохраняла свои позиции после сако-юэджийских вторжений, но оставалась как бы на втором, вслед за победителями, плане. Подтверждение тому дает ряд памятников древнего изобразительного искусства. Уже в рельефе на восточной лестнице Ападаны Персеполя есть изображения данников-бактрийцев, которые ведут двугорбого «бактрийского» верблюда и несут драгоценные чаши [219]. Линия профиля, подстрижка идущей вдоль щек заостренной бороды и ниспадающих на нее усов сходны с профилями халчаянской скульптуры, только головы у данников обнажены, а на подстриженных в кружок довольно длинных волосах виден подхватывающий их обруч (может быть, сословный или племенной атрибут).

В греко-бактрийский период в придворной среде утвердились эллинистические моды — сами базилевсы предстают на монетных изображениях подстриженными и обритыми на греческий манер. Но эти моды вряд ли получили распространение в широкой бактрийской среде, да и среди пребывавшей вдали от двора бактрийской аристократии. Местная знать, искавшая опору в коренном бактрийском населении, очевидно, придерживалась традиционных обычаев, сохраняя локальные нравы, одеяния, бытовой распорядок.

В коллекции музея истории Узбекистана (Ташкент) хранится сердоликовая гемма-инталия II—III веков среднеазиатского происхождения. На слегка выпуклой поверхности овального щитка лицо удлиненного профиля, с правильным носом и узкой густой бородой, в низко надвинутой овальной шапке с завязками на затылке [220]. Общность облика с халчаянским чернобородым мужем вполне очевидна.

Целая серия аналогичных мужских профилей представлена также в орнаментации богатой ткани из росписей Балалык-тепе (V—VI века) [221]. Памятник этот расположен в Термезском районе, в самом сердце Бактрии — Тохаристана, и хотя он принадлежит уже к последующей эпохе социальной истории Среднего Востока, живопись здесь еще сохраняет преемственную связь с художественными образами местной античности. Однако если чернобородые мужи Халчаяна глубоко индивидуальны, то в Балалык-тепе они стандартно-однотипны (лишь с незначительными вариантами деталей). Очевидно, образ некоего бородатого мужа в овальной шапке стал уже столь традиционен в местной иконографии, что вводился в оформление богатых тканей наравне с мотивами орнаментально-символическими (например, головой кабана в круге перлов, парой распахнутых крыл, пальметтами, трилистниками и т. п.) [222]. В стиле изобразительного искусства Средней Азии VI—VIII веков, представленного такими шедеврами живописи, как Балалык-тепе, Пенджикент, Варахша, изделиями торевтики, коропластики, резьбы по стуку и т. п., очень велик элемент декоративности, но сюжетную основу этого искусства определял богатый мир

этнических образов. Чернобородый бактриец в овальной шапке, видимо, стал к этому времени в Тохаристане одним из тех хорошо известных легендарных персонажей, чья иконография закрепилась в местной среде на века. В Халчаяне же наблюдается процесс становления этой иконографии, изначально основанной на жизненно достоверной передаче действующих лиц.

Реальность подобных персонажей на Среднем Востоке в античное время подтверждает превосходный горельеф в одном из буддийских монастырей Таксилы II века н. э.[223]. Сделанный, как и в Халчаяне, из простой глины, он сохранился благодаря тому, что из-за сильного пожара глина окалилась, превратившись в терракоту. Здесь представлена крупная фигура Будды, парящие дэвы, справа внизу — стоящий монах, а слева — донатор со своей супругой, в облике которого нет ничего индийского; это чужеземец, «млекча с персидской стороны», как полагает Дж. Маршалл[224]. Его облик, тип лица, подстрижка бороды и усов, овальная шапка — все это чрезвычайно близко к тому халчаянскому скульптурному образу, о котором идет речь. Сходно с халчаянскими мужскими костюмами и его одеяние: поколенная мягкая перепоясанная рубаха и длинные штаны, украшенные мелкими налепными кружочками. Вероятно, здесь представлен бактриец-буддист, либо прибывший издалека на поклонение к местной святыне, либо проживавший в Таксиле, сохраняя во всем облике свои национальные особенности.

Сходный с халчаянским пластический образ дает античная терракотовая головка бородатого мужа, найденная на Мунон-депе в Мервском оазисе, на западных пределах бактрийско-кушанских владений, в центре древней Маргианы[225]. Близкую иконографию можно видеть также на более поздней серебряной чаше Британского музея из Северной Индии (VII в.). Здесь среди пышнолиственных завитков аканта в пяти круговых медальонах представлены мужские лица — три безбородых и два с усами и бородой,— все в сходных овально-конических шапках с завязками на затылке, в драпирующихся плащах, скрепленных под круглым воротом рубахи[226]. Оба бородатых персонажа серебряной чаши явно сближаются по типу с халчаянскими бородатыми бактрийцами.

Мы далеки от ненужной модернизации древних образов, но нельзя пройти мимо того факта, что в современной узбекско-таджикской среде встречаются лица, словно сошедшие со стен халчаянского дворца.

Скульптурный цикл халчаянского зофора дает драгоценный материал к характеристике раннекушанских костюмов, имевших распространение в Северной Бактрии около рубежа нашей эры. Одеяния Геранчей, какими они восстанавливаются при сопоставлении фигур из центральной, северной и южной композиции, характеризуются единством покроя лишь при некоторых вариантах деталей. Типичны рубаха или кафтан, просторные, драпирующиеся шаровары, стянутые у лодыжек, облегающая обувь. Кафтан и рубаха из плотной, но мягкой ткани драпируются свободными пластическими складками и перехвачены в талии поясом, но длине они прикрывают бедра. Рубаха более просторна, кафтан же облегает торс, расширяясь ниже пояса. Рубаха имеет круглый ворот, а кафтан — либо треугольный с разрезом посередине, либо также округлый,— запахнут слева. Ворот и занáх, а иногда и полы кафтана, выделены широкой орнаментальной каймой. Излюбленные цвета верхней одежды — красный, светло-зеленый; кайма иного цвета, чем сам кафтан, и обычно расшита узорами. Шаровары белые, иногда из орнаментированной ткани.

При сопоставлении халчаянских одеяний с костюмами эпохи Великих Кушан (I—III вв.), которые более или менее известны по монетным и скульптурным изображениям правителей этой династии, выявляются черты как общности, так и известных отличий. Кадфиз II и Канишка в чекане этих правителей изображены обычно в плотном поколенном кафтане, облегающем грудь и сильно расширенном от бедер[227]. Подобный же каф-

тан можно видеть на известной матхурской статуе Канишки[228]: он надет поверх очень длинной перепоясанной рубахи с дугообразными, жесткими складками, но сам не подпоясан, а лишь застегнут под горлом. Это особый верхний кафтан, который можно видеть также в скульптурном изображении кушанских принцев из Сурх-Котала[229] и из Шотарака[230], в рельефах Хадды[231], но которого у Кушанов — Гераичей из Халчаяна нет. Ближе к халчаянскому покрою кафтан Вимы Кадфиза из Матхуры[232], облегающий, с круглым воротом, плотно застегнутый посередине и расширяющийся у колен, но без пояса. Что касается просторных, перетянутых у лодыжек шаровар и облегающей обуви, то наиболее близки они к халчаянским в одеянии кушанского принца из Сурх-Котала[233] — южнобактрийского памятника эпохи Великих Кушан — и двух статуй, недавно открытых в Буткаре (долина Свата)[234].

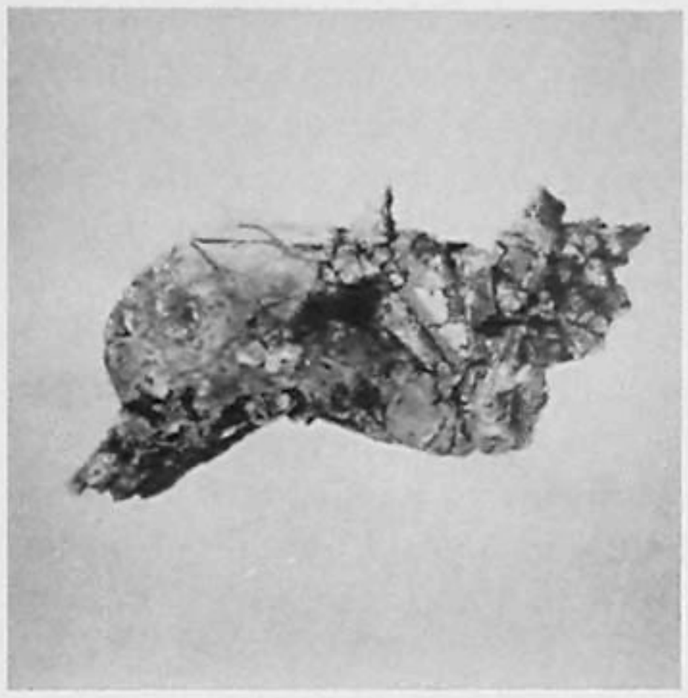
Одеяние в виде подпоясанной, богатой складками поколенной рубахи с округлыми воротом и длинными рукавами, ниспадающей на драпирующиеся штаны, встречается в буддийских рельефах Гандхары и Хадды первых веков нашей эры[235]. Участников сцен почитания Будды в таких костюмах, радикально отличных от традиционно индийских одеяний, исследователи обычно именуют «чужестранцами», а костюмы «иранскими» или «кушанскими». Эти персонажи представляют большой интерес как образы приобщенных к буддизму представителей соседних с северо-западной Индией народностей, в частности населения Бактрии периода ее вхождения в состав государства Великих Кушан. Они не столь уж многочисленны в общем составе гандхарской скульптуры, но их можно видеть на рельефах из Хадды[236], Буткары и Удергама[237], из Таксилы[238], из собственно Гандхары[239]. Буддийская скульптура самой кушанской Бактрии нередко передает этот локальный для нее тип (Шам-кала[240], Айртам[241]). Варианты этих «кушанских» одеяний незначительны — главные отличия в покрое рубахи, которая спускается на просторные, густо драпирующиеся шаровары либо двумя углами по бокам[242], либо заостренным мысом между ног[243].

Распределение складок несколько условно, иногда утрированно сгущено. Халчаянская скульптура дает более красивую форму рубахи, обрамляющей бедра ровным краем, которая драпируется живыми, пластичными складками, подчеркивает фактуру ткани и обрисовывает формы тела.

Торжественное представительство Гераева клана: один из владетелей, его сыновья и ближайшие родичи, богиня в колеснице, благословляющая властительный род, привод покоренных — таким восстанавливается скульптурный цикл в северной части халчаянского зофора.

Композиция южной трети зофора непосредственно переходит с западной на южную стену. Здесь развертывалась динамическая сцена с группой всадников, мчащихся вправо на конях. Судя по числу коней, участников было не менее семи-восьми. Статуи всадников, головы которых выполнены объемно, а торсы в трехчетвертном рельефе, разбиты на куски. Не найдено ни одной цельной фигуры — в завалах обнаружены в основном массивы их обломанных по грудь протом, которые при падении легче отрывались целым куском; в единственном случае найдена часть крупа и лишь один из коней сохранил целиком свое туловище, утратив ноги и голову. Объясняется это приемами их пластической передачи и методами закрепления на стене. Фигуры коней, изображенные в динамической позе «летящего галопа», сопрягались со стеной вплоть до плеч, круп и задние ноги выполнены в невысоком рельефе, но от брюха к груди объем сильно нарастает, а шея, голова и передние ноги вылеплены в круглом объеме. В силу этого протомы отрывались и падали отдельным массивом, прочие же части конского корпуса разрушались вместе с кладками стен.

Перейдем к порядковому описанию основных скульптурных фигур.



Корпус коня [рест., 24 (К, И — 14,15/VIII)]

Горельефный корпус и часть задней ноги небольшого коня лежал в завале вниз пластически обработанной стороной.

Изборожден мелкими трещинами и частично утратил окраску. Оборот горельефа плоский, некогда вспошную примыкавший к стене; видны следы истлевшего каркаса. Поза «летящего галопа» вправо. Хорошо сохранились детали упряжи: седло с приподнятой лукой и спинкой, которое треугольником охватывает бок, выступающий под ним потник, подбрюшный ремень, подхвостник и три следующих от седла ремня, сходящихся у плеча под круглым (несколько деформированным) фаларом.

Конь был окрашен по белому грунту в черный цвет, на белой подгрунтовке потника и седла — следы розовой окраски. Сидел ли всадник? По-видимому, да, но скульптор сначала завершил работу над лепкой и окраской коня, а затем уж исполнил фигуру кавалериста, куски которой отдельно отлетели при падении стены (фрагменты в кв. О, И — 12 — не реставрированы).

Размеры: 40 × 70 × 10—12 *см*



Панцирная кираса [не рест., 33 (И — 11, 12/VIII—IX)]

Облегающая нагрудная часть разделена рельефными валиками на крупные клетки прямых пластин, расширяющаяся же к коленям набедренная часть, понизу отороченная двумя слегка рельефными полосами, составлена из трех рядов крупных панцирных пластин, прорисованных мазками разжиженно-черной краски. Панцирь был окрашен в охристо-желтый цвет, условно передающий либо медь, либо кожу. Трудно решить — принадлежала ли кираса фигуре воина или изображала снятый доспех; ее некрупные размеры, значительно меньшие, чем масштабы других фигур зофора, позволяют склониться к последнему предположению. Размеры: 35 × 25 × 3—3,5 *см*.



Протома коня в панцирной броне [не рест., 32 (И, 3 — 10, 11/VIII—IX)]

Разбитая на куски с остатками фигуры всадника, лежала вниз лицевой стороной. Корпус выполнен в трехчетвертном рельефе, голова (расплющенная вследствие вековой деформации и утратившая затылочную часть) — круглообъемной лепкой. Конь черный, одетый в облегающую панцирную попону с прорезями для глаз, ушей, края морды и подстриженной гребнем гривы. Разделка панциря выполнена не объемно, а чисто живописными приемами. На морде мелкочешуйчатая броня, красные чешуйки которой оторочены черными линиями, а посередине выделены одним или двумя белыми пятнышками (возможно, означающими детали скрепления соседних пластинок). На шее же пять-шесть продолговатых, со скругленным краем панцирных пластин, прорисованных на белом фоне черными и красными линиями; вдоль гривы проходит узкая орнаментальная полоска, украшенная уголками. Поверх панциря — грудной ремень, закрепленный у плеча круглым фаларом, со следами легкого узора; край оторочен полоской со скобчатыми фигурами и белыми пятнышками, а в основном круглом поле видны какие-то крупные завитки. Видна также часть бокового ремня, следовавшего от фалара к седлу.

От фигуры всадника сохранилась лишь коленная часть. Одежда, окрашенная в красный цвет, имеет понизу широкую белую полосу, а выше — разделанные черными полосками панцирные пластины. По-видимому, это были доспехи, аналогичные описанным выше (№ 33), но выполненные не барельефом, а объемной лепкой. На ноге — не то светлые в складку штаны, не то поножи, отделанные продольной полоской, орнаментированной уголками. Размеры: 65 × 60 × 20 *см*.

Статуе всадника, сидевшего на этом бронированном коне, могла бы принадлежать либо голова под № 34, обнаруженная на расстоянии одного метра от коня, либо голова под № 55, лежавшая на той же линии, но прямо у стены.



Голова воина в шлеме [рест., 34 (М, Л — 10/VIII)]

Голова лежала в завале в профиль, правой стороной вверх. Выполнена в полном объеме; у шеи след уходившего внутрь каркаса.

Лицо человека средних лет — округлое, скуластое с одутловатыми щеками, нахмуренными бровями, большими навыкате глазами, оттянутыми к вискам. Маленький недобрый рот с припухлой нижней губой и ниспадающие вниз небольшие черные усы; вдоль щек и подбородка — короткая густая бородка с клочковатыми прядями. Голову облегает шлем — овальной формы, с ребром посередине и оторочкой по краю, с плотными нащечниками и опущенным надо лбом козырьком. Заметна асимметрия лепки — скос в левой половине лица, примятость с этой же стороны шлема; очевидно, голова располагалась у стены в трехчетвертном повороте. Шлем белый, лицо окрашено двумя оттенками красного, глаза и брови черные. Мимика очень экспрессивна — лицо исполнено бешеной энергии и страстной силы. Размеры: 20 × × 16 × 17 *см*.



Голова воина в шлеме [рест., 55 (Р — 10/VIII)]

Голова лежала в профиль, правой половиной вверх. Выполнена в круглообъемной лепке. В левой половине — глубокое гнездо истлевшего каркаса. Судя по этой детали, а также по некоторой асимметрии черт, голова была слегка повернута вправо.

Правильные черты овального лица с обрамляющей скулы заостренной бородой и ниспадающими на нее длинными усами. На голове облегающий шлем, составленный из трех полос, оторочен-ный по краю скрепляющим обручем или ремнем, с нащечниками, прикрывающими виски и щеки и с выступающим надо лбом листовидным козырьком. Шея защищена высоким расширяющимся кверху воротом кирасы. Размеры: 27 × 14—18 × 20 *см*.

По-видимому, статуе этого воина принадлежал фрагмент нижней части крупной панцирной кирасы круглообъемной статуи из завала фрагментов под общим № 45 (кв. П — 8). На ней по краю проходят две красные полосы с прорисованными черными и белыми линиями небольшими прямоугольными пластинками с точками металлических скреплений в центре их и более крупные расположенные выше пластины, выполненные в рельефе и прорисованные черным по белому фону.



Фрагменты фигур всадников [не рест., 30 (О, П — 9/VIII—IX)]

Из общего завала извлечено несколько крупных фрагментов двух мужских фигур всадников: а) торс, сбитый по пояс, с обколотыми руками, лежал вниз лицевой стороной. Выполнен в половинном объеме; примыкал к стене плоским срезом, на котором видны следы каркаса. Облегающий, перетянутый у талии кафтан, сохранивший белый грунт, запахнут справа налево, вдоль круглого ворота у разреза проходит широкая кайма, подчеркнутая черными линиями. Размеры: 35 × 27 × 4,5—7 *см*; б) часть торса в красном кафтане, драпирующемся у подмышек, оторо-ченном посередине у разреза широкой каймой. Размеры: 15 × 30 × 12 *см*; в) два куска, видимо, от той же фигуры. Размеры: 14 × 10 × 8 *см*; г) резко согнутая в локте правая рука, плотно обтянутая красным рукавом. Выполнена в трехчетвертном рельефе, имеет сквозное отверстие круглого штыря для прикрепления к стене. Размеры: 10 × × 14 × 8 *см*.



Мужская голова [рест., 36 (О—9/VIII)]

Какой-то из предыдущих фигур принадлежала в том же скульптурном завале голова. Сохранилась правая щека, часть глаза и ремня на челе, бакенбарда, деформированное ухо, часть волос, приподнятых надо лбом, зачесанных за уши и подстриженных в кружок. На лице окраска по белому грунту в красный цвет, на волосах — в черный, ремень оставлен белым. Размеры: 20 × 15 × 14 *см*.



Протома коня [не рест., 39 (К, Л, М — 8, 9/VIII)]
Крупная, сильно разрушенная трещинами, с отбитой мордой; лежала в завале вниз лицевой стороной. Голова и частично шея выполнены в круглом объеме, далее — в трехчетвертном. Конь мчался вправо. Сохранились холка, часть гривы, круглый фалар с прикреплением двойного нагрудного ремня и отходящих к седлу двойных боковых ремней. За холкой, у выгиба спины — следы седла. Первоначальная ярко-красная окраска облетела, сохранившись лишь в виде розовых пятен по белому грунту. Размеры: 66 × 45 × × 15—18 *см*.



Голова всадника [рест., 45 (II — 7, 8/VIII)]
Вероятно, с описанным скакуном была связана статуя всадника, расколовшаяся и частью упавшая близ стены, в то время как протома коня отлетела при толчке землетрясения на расстояние до 2,5 *м*. Голова сбита по шею, утрачена часть подбородка, правого виска, местами — красочный слой, но в общем лицевая маска сохранилась почти превосходно. Лицо энергичное, волевое. Овал его слегка сужен книзу, резко сжатый у середины лоб костистым треугольником нависает над глазами и переносицей, тонкие брови вразлет, глаза продолговатые, скосые, нос изящный, рот маленький, припухлый, под дуговидно подстриженными усами, подбородок круто выступающий, небольшие уши обрамлены вдоль щек бакенбардами. Волосы приподняты над ремнем, расходясь веером, далее расчесаны на пробор и убраны за уши, в уровне которых подстрижены в кружок. Окраска лица в красный цвет, растительность и глаз — в черный, начельный ремень белый, с черной оторочкой. Размеры: 20 × 17 × 16 *см*.



Торс всадника [не рест., 41 (II — 7/VIII)]
Лицевой стороной лежал торс той же статуи, обколотый до талии, без рук. Выполнен в трехчетвертном горельефе на плоском срезе, посередине — гнездо каркаса. Фигуру охватывает плотный белый кафтан с запахнутым налево косым отворотом, который обрамляет широкая кайма; вдоль круглого выреза у шеи — красная полоска. Размеры: 18 × 20 × 7—8 *см*.



Маска с нимбом [рест., 46 (II, О—6, 7/VIII)]
Мужской горельефный лик, переходящий в ленку фона. На тыльном срезе — следы каркаса. Лицо немолодое, с глубокими морщинами и отечной мышечной ленкой. Некоторая асимметрия черт, сведенные брови, из которых левая выше правой, маленький рот с опущенными уголками, плотно сомкнутые опущенные веки — все это придает лицу страдальческий и отрешенный вид. Узкие усы ниспадают вниз, густая с заострением борода разработана рельефными прядями и полоской обрамляет челюсти. Вокруг лица вздымаются лучи (число их, видимо, достигало 14-ти, но сохранилось 12), сходящие на нет на общем незаглаженном фоне. Видны следы окраски лица в красный цвет, бороды и усов — в белый, лучей — в оранжевый; фон белый и бледно-зеленый. Размеры: 35 × 20 × × 4,5 *см* (фон) — 10 (лицо) *см*.









Протома коня (рест.), голова Геранча (рест.) и торс [не рест., 48 (О—5, 6/VII)]

Выполненные в круглом объеме голова и шея коня лежали в завале вниз лицевой стороной. Расчленены крупными трещинами на 10—12 кусков. Сбиты уши, холка, большой кусок правой половины морды. Внутри — сквозная полость каркаса диаметром до 7 *см* у груди, до 4 *см* — в верхней части шеи. Образ коня экспрессивен — животное мчится вправо, резко обернув назад свою сухощавую удлиненную морду с раздутыми ноздрями, приоткрытым ртом и широко открытым, возведенным кверху глазом под костистой надбровной дугой. Грива, разделенная на пробор, свободными прядями ниспадает вокруг ушей и подстрижена вдоль шеи невысоким гребнем. Хорошо сохранился большой круглый фалар, грудной ремень и веером расходящиеся от него ремни — спинной и два боковых. Конь окрашен в интенсивно-красный цвет и покрыт как бы мелкорельефным набрызгом; красочный слой на больших участках сбит. Размеры: 58 × 32 × 15—19 *см*.

Под протомой коня лежала часть его крупа, выполненная барельефом (не рест.) и голова всадника, сколотая по шею, упавшая вниз лицом. Это один из Геранчей. Сбиты затылок, правая бровь, часть носа, но в общем портретная лепка и окраска сохранились хорошо. Внутри широкое, проходящее через шею сквозное гнездо, видимо, каркаса и первого слоя глиняной обмазки. Окраска по белому грунту: лица — в темно-красный цвет, волос, век, зрачков — в черный, налобного ремня — в белый с черной оторочкой.

Лицо широкое, скуластое, очень волевое. Лоб резким костистым треугольником нависает над переносицей. Глаза продолговатые, прямосмотрящие. Нос правильный, небольшой, рот маленький, несколько асимметричный, с опущенными уголками, обрамленный подстриженными недлинными усами, подбородок крутой, выступающий. Небольшие прижатые уши и спускающиеся вдоль щек бакенбарды. Волосы приподняты узким начельным ремнем. Размеры: 19,5 × 16 × 12 *см*.

Чуть поодаль (в кв. Н — 3, 4/VIII) лежал торс всадника, сколотый по пояс и без рук. Размеры: 19 × 16,5 × 14 *см*.

На южной стене шло продолжение той же сцены. Первыми здесь следовали два конных Геранча.

Протома коня [не рест., 37 (М, Н — 7, 8/VIII)]

Протома крупного черного коня, скакавшего вправо, лежала в завале вверх своей правой частью. Голова и шея были выполнены в полном объеме и лишь в уровне груди корпус примыкал к стене. Великолепная лепка сильного корпуса и как бы натянутой поводом морды с разметавшимися вокруг лба прядями гривы. Вдоль шеи грива подстрижена. Через грудь проходит широкий грудной ремень, у плеча — часть крупного фалара. Налобная уздечка украшена сердцевидной бляшкой. Размеры: 64 × 35 × 25 *см*.

Протома коня [рест., 38 (М — 8, 10/VIII)]

Сбитая по грудь и дошедшая со значительными утратами (уши, затылок с частью шеи), протома коня лежала в завале вверх лицевой стороной. Голова и часть шеи выполнены в круглом объеме, далее, в участке прикрепления к стене, статуя переходит в трехчетвертной рельеф. Конь скакал вправо, морда его напряжена, глаз широко раскрыт, ноздри раздуты, рот приоткрыт — по-видимому, узда, закрепленная у рта и шеи, была натянута. На шее имеется маленькое круглое гнездо от тростникового штыря. Конь окрашен в черный цвет, сбруя — в белый; от нее сохранилась рельефная грудная подпруга и часть фалара, а на морде — прорисованная белым, с черной обводкой контуров, система уздечек с кольцевыми скреплениями ремешков. На морде — вокруг глаз и вдоль носа — белое пятно, оконтуренное красным, а на шее род белого воротника с крупнофестончатым краем, также обведенного по контуру красной полоской. Размеры: 54 × 20 × 28 *см*.



Фрагмент мужской головы (кв. О—9/IX)

По-видимому, всаднику, скакавшему на этом коне, принадлежал откатившийся на полметра фрагмент мужской головы (кв. О—9/IX). Сохранилась лишь левая затылочная часть. Внутри — продолговатое гнездо былого каркаса. Выполнена в круглом объеме; судя по сильной сплющенности затылка, почти примыкала к стене. Сохранившаяся часть левой щеки, ухо и бакенбарда, белый ремень на челе, поднятая над ним прядь и забранные за ухо черные, остриженные в кружок волосы свидетельствуют, что это был один из Гераичей. Размеры: $18 \times 12 \times 11$ *см*.

От фигуры всадника дошли крупные куски (не рест.): торс, сколотый у талии и без рук (М, Н — 7, 8/VIII, размеры — $32 \times 18 \times 12$ *см*); отдельно — правая рука (М — 8/VIII, размеры — $18 \times 30 \times 12$ *см*), правая нога (М, Л — 9/VIII, размеры — $46 \times 18 \times 19$—7 *см*).

Несмотря на значительные утраты, образ этого Геранча может быть реконструирован.

Всадник мчался вправо, обращенный лицом на зрителя, с легким оборотом корпуса вправо, с резко отведенной, согнутой в локте правой рукой и, очевидно, вытянутой левой. Он с силой натягивал лук, плотно охватывая согнутой в колене ногой бок скакуна. Одет был в кафтан из мягко драпирующейся ткани малиново-розового цвета (у плеча, в западании складок, видна также зеленоватая краска). Кафтан был запахнут треугольным отворотом справа налево, перехвачен поясом, сходящимся посередине своими скругленными концами, и ниспадал почти до колен, где по краю его проходит широкая полоса; длинный драпирующийся рукав, собранный множеством складок, жгутом закатан у запястья над окрашенной в темно-красный цвет кистью руки. Свободные шаровары также драпируются множеством гибких ниспадающих дуговидных складок.

Фрагменты фигур всадников и их коней

По-видимому, за ним следовал еще один всадник под № 43 (М — 4, 5/VIII); сохранился фрагмент его торса и часть ноги коня.

Следующим по расположению на южной стене был красный конь под № 31 (Л — 10/VIII), от которого сохранилось лишь два куска обращенной вправо крупной головы (размеры $15 \times 14 \times 8$—10 *см*) — теменная часть с ухом и ниспадающими вокруг лба волнистыми прядями и фрагмент носовой части морды.

Фрагменты крупной мужской фигуры под № 47 лежали в кв. Н, К — 9/VIII—IX.

По-видимому, корпусу коня принадлежат несколько неопределенные по форме скульптурные куски под № 27 (Е — 9/IX).

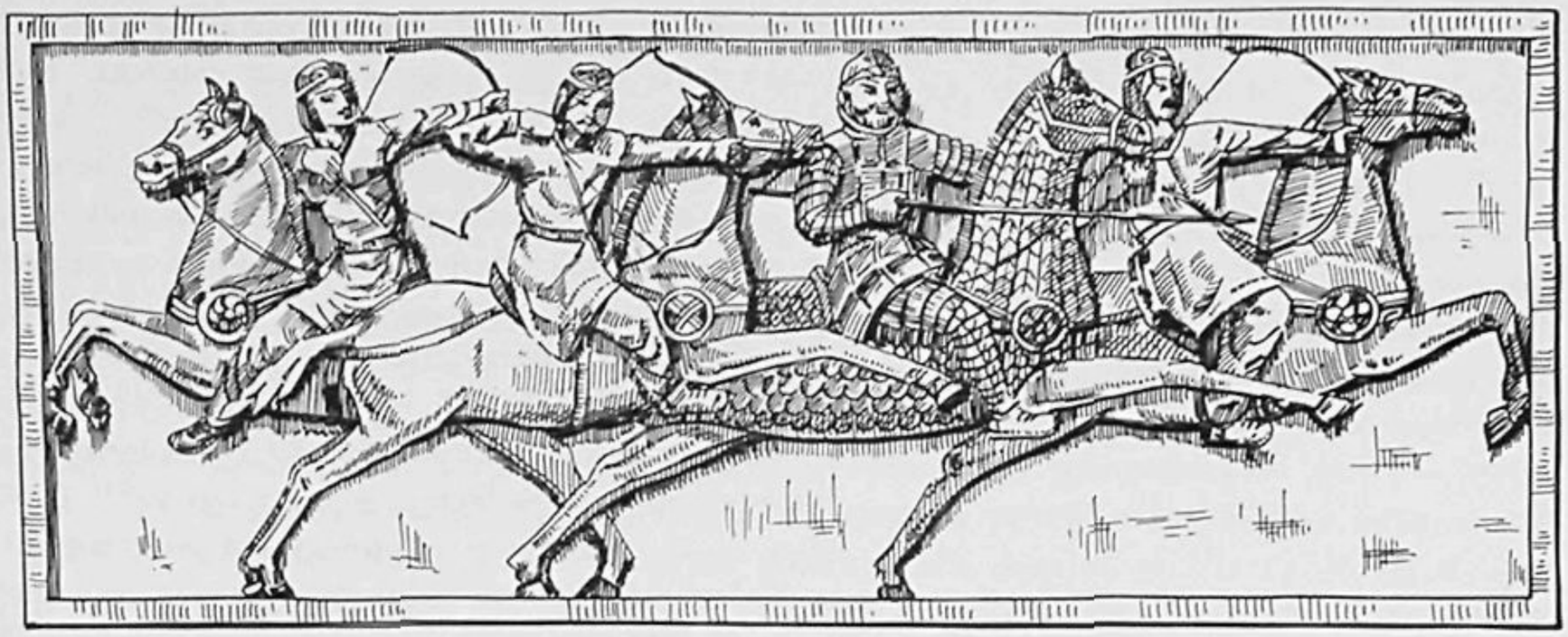


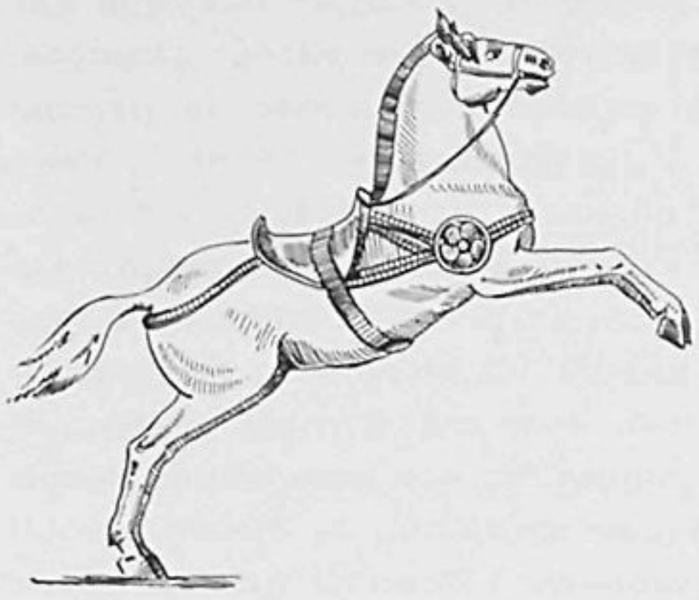


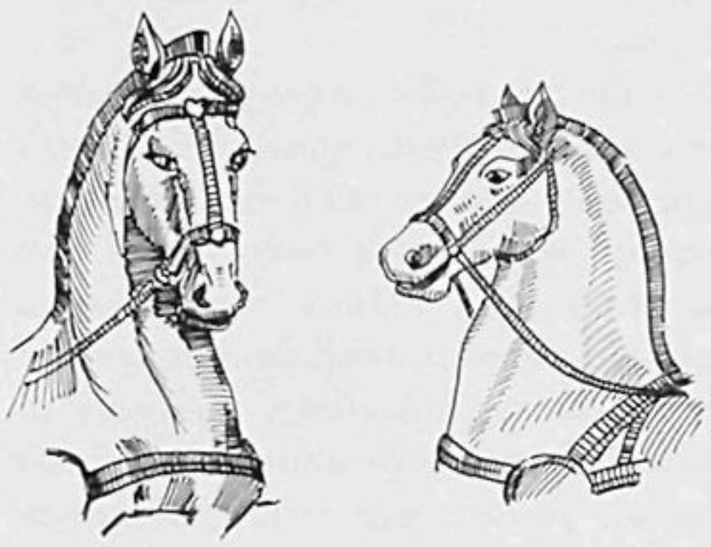
Женская (?) фигура [не рест., 50 (М—5, 6/VIII)]

Утрачены голова, руки, ноги. Первоначальное расположение остается неясным: для фриза ее размеры велики, для зофора малы. Она вообще как-то выбивается из общего цикла халчаянской скульптуры — вероятно, статуя эта появилась значительно позднее, может быть, во время одного из ремонтов. Материалом служит совершенно иная глина, видимо, речного происхождения, распавшаяся от времени на многие десятки мелких плотных кусочков. Фигура моделирована в полном объеме и окрашена с обеих сторон — очевидно, она располагалась в какой-то глубокой нише. Облачена в облегающее до талии одеяние типа кафтана из плотной ткани, обрисовывающее высокую грудь и от пояса расходящееся множеством жестких прямых складок. Кафтан окрашен в красный цвет, запахнут посередине, где разрез отчеркнут слева желтой каймой, приоткрывая белую нижнюю одежду. Размеры: $49 \times 28 \times 7$—8 *см*.

Описанные статуарные фрагменты позволяют мысленно воссоздать южную композицию зофора: группа всадников мчится на конях, распластанных в позе «летящего галопа». В этой сцене, как и в предыдущих, масса интересных историко-культурных реалий.









Кони имеют сухощавую удлиненную морду, грива разделена на пробор, свободными волнистыми прядями ниспадает на виски, обрамляя наво-стренные уши, между которыми поднимается холка, а вдоль шеи подстрижена невысоким вертикальным гребнем. Шея красиво выгнута, но широка, грудь могучая, в напряженной мускулатуре, ноги сильные, общие пропорции корпуса (судя по единственно целой фигуре № 24) по отношению к естественным несколько укорочены, хотя, может быть, это условность перспективных ракурсов.

По своим статям это кони какой-то среднеазиатской породы, они несколько напоминают местного карабаира, который одинаково пригоден и для равнин и для гор.

Конь Геранчей-лучников имеет очень легкую и удобную упряжь, обеспечивающую маневренность движений и вместе с тем устойчивость сидящего на нем легковооруженного всадника. Очевидно, упряжь эта была особенно удобна в той тактике рассыпного строя, связанной с молниеносным налетом и нарочитым отступлением, которая в древности была столь типична на Среднем Востоке для вооруженных луками степняков. Упряжь халчаянских коней очень своеобразна: седло с высокими, скругленными поверху краями, двумя треугольниками охватывающее бока; под ним ромбовидный потник и брюшной ремень, от седла через круп проходит подхвостник, а к плечам следуют по три ремня — спинной и два боковых, сходящихся веером у крупного круглого фалара; между фаларами проходит грудной ремень. Напряженно приоткрытый рот скакунов свидетельствует, что имелись удила, но эти тонкие ленные детали давно облетели (вероятно, узда изготовлялась из какого-то шнура, обмазанного глиной). Набор же уздечек просто прорисовывался на морде коня и включал два поперечных ремешка, охватывающих морду, и три ремешка продольных, следующих вдоль носа и щек, соединенных кольцевидными металлическими скрепами.

Описанный набор сбруи и седло до сих пор не были известны ни в составе археологических находок, ни в памятниках искусства древнего мира. Очевидно, этот особый тип конской упряжи связан с традициями той этно-племенной среды, к которой принадлежала Гераева ветвь Кушанов.

Изображения верховых и запряженных в колесницу коней Ассиро-Вавилонии [244] и ахеменидского Ирана [245], коней армян, сирийцев, хорезмийцев в рельефах Персеполя [246], коней Греции [247] и Рима [248], коней парфянских всадников [249] передают совершенно иную упряжь, состав сбруйных ремней и скреплений, набора уздечек. Отметим, что в подавляющем большинстве при верховой езде в древнем мире седло не употреблялось. Упряжь же скакунов халчаянской скульптуры чрезвычайно удобна и для наездников и для коней — она легка, крепка и обеспечивает устойчивость всадника даже при самой бешеной скачке. Некоторую аналогию приему



прикрепления у халчаянских коней грудного и бокового ремней с помощью плечевых фаларов дают детали упряжи на пальмирских рельефах[250], на фреске из Митреума Дура-Европос[251], а также в рельефах Гандхары и Хадды[252]. Но, во-первых, это лишь частная деталь, во-вторых, рельефы эти принадлежат более поздней эпохе, и, наконец, есть все основания предполагать в Гандхаре и Хадде влияние традиций кушанской кавалерии. Плечевые фалары встречаются также и в упряжи коней на памятниках искусства Центральной Азии, например в ноин-улинской ткани[253] и в росписи Мирана[254], но в целом упряжь их не совпадает с халчаянской.

Исключительно оригинальны одеяние тяжеловооруженного воина и панцирная броня его боевого коня[255]. Прямых аналогий ни то ни другое в древнем изобразительном искусстве и в памятниках археологии себе не встречает. Образ халчаянских катафрактариев воссоздается при сопоставлении двух скульптурных голов (№ 34 и 35), скульптурных и горельефных изображений кирасы из южной части зофора (№ 33 и без номера в кв. II—8/VIII) и из северной (№ 56 и без номера в кв. O, II — 39/V). На голове воинов — оригинальный шлем овальной формы, по шею облегающий череп, с козырьком надо лбом и опущенными нащечниками. Торс охватывает кираса с глубоким чашеобразным воротом, защищающим шею и затылок, нагрудная часть доспеха составлена из крупных прямоугольных пластин: она расширяется к коленам, чтобы не стеснять движений воина, особенно на коне, а по краю оторочена одной-двумя полосами. Руки защищены наручами из горизонтально набегающих пластин. По-видимому, сходным образом были устроены и поножи. Детальное описание панцирной брони коня под № 32 приведено было выше. Напомним, что сохранившаяся часть этой конской фигуры демонстрирует характер плотного панцирного мелкочешуйчатого намордника, покрывавшего голову и переходившего в крупнопластинчатую броню на шее и на груди. Ниспадала ли она в виде свободной попоны или же плотно облегала корпус, пока остается неясным.

Уместно сделать небольшой экскурс в историю панцирного вооружения на территории Бактрии, для которой столь интересный новый материал представляет халчаянская скульптура.

Геродот, передавая события греко-персидских войн, отмечает видную роль бактрийских военных контингентов в ахеменидской армии[256]. В битве при Платеях бактрийцы входили в один из главных ударных отрядов, вслед за собственно персами и мидийцами; лишь после бактрийцев следовали индийцы, затем саки, далее фокитидяне и др. «Мною поименованы многолюднейшие из народов, распределенных Мардонием; они же наиболее известны и значительны»[257],— пишет «отец истории». Геродот не сообщает подробностей о деталях бактрийского вооружения, упоминая лишь, что среди них были пешие и конные воины, что головные уборы их были подобны мидийским, но «луки у них тростниковые, бактрийские и копья короткие»[258]. Может быть, изображение именно бактрийского воина в «мидийском» по типу головном уборе, в поколенном переопоясанном кафтане или рубахе и в длинных штанах, с невысоким — в человеческий рост — копьем представлено на золотой пластинке так называемого Аму-Дарьинского клада[259]. Панцирной брони на нем нет.

Памятники изобразительного искусства пока не дают прямых свидетельств о наличии у бактрийцев панцирного вооружения в ахеменидское время, однако они не дают их пока и для самой персидской армии, хотя Геродот писал о железных чешуйчатых панцирях персидских воинов[260]. Тот факт, что бактрийцы входили в состав главных ударных конных сил армии Ксеркса, позволяет предположить вероятность одетых в защитные панцири копейщиков.

Что касается периода греко-бактрийского царства, то можно было бы ожидать, что греко-бактрийские базилевсы, культивировавшие при дворах греческие традиции, ввели в свое вооружение эллинистическую ки-

расу и шлем. Между тем портретные профили правителей II века до н. э.— Евкратида, Менандра, Лисия, Филоксена, Аполлофана и других — передают их в шлемах отнюдь не греческого, а специфически местного вида — с невысокой овальной тульей и панамообразными полями[261]. Сходный шлем предстает в изображении Афины из айвана халчаянского дворца (см. ниже стр. 76) и на парфянских ритонах Нисы — очевидно, они имели заметное распространение в эллинизированной среднеазиатской среде. Не менее интересен и тип греко-бактрийской кирасы, представленной на очень редкой группе монет Архебия[262]. Под плащом видны не гладкие нагрудные доспехи, характерные для эллинистического вооружения (напомним хотя бы военный костюм Александра Македонского, известный по многочисленным памятникам искусства[263]), но мелкочешуйчатая кираса, очевидно, специфическая для греко-бактрийской среды.

Шлем и панцирное вооружение халчаянских катафрактариев несколько отличны. И если на голове Афины из айвана халчаянского дворца, почитание которой закрепилось на местной почве еще во времена греко-бактрийских базилевсов, сохранен традиционный греко-бактрийский шлем, то статуи запечатлели, очевидно, какое-то локальное, не затронутое влиянием, чисто бактрийское панцирное вооружение, может быть, присущее именно севернобактрийским областям.

Тип панцирного вооружения, отображенный в скульптуре Халчаяна, сохранится в среднеазиатской среде на протяжении эпохи Великих Кушан. В чекане Васудевы I государь представлен в полном панцирном вооружении, которое в основном совпадает с доспехами халчаянских статуй: облегающая грудь и расширяющаяся от пояса поколенная пластическая кираса, поножи и наручни, составленные из горизонтально-набегающих пластин, овальный шлем[264]. При некоторых отличиях деталей вполне очевидна преемственность военного костюма Великих Кушан от того бактрийского панцирного вооружения, которое, судя по халчаянской скульптуре, имело в I веке до н. э. вполне разработанный характер, а, вероятно, сформировалось значительно ранее.

Скульптура халчаянского зофора приоткрывает почти неведомую страницу истории бактрийско-юэджийского военного дела. Юэджи — народ полукочевой, до передвижения их через Сыр-Дарью на юг, в области древних оседло-земледельческих культур, располагали лишь сборными отрядами легких кавалеристов, в вооружение которых хотя и входили копье и меч, но главным оружием оставался лук. О них, в неменьшей мере, чем о среднеазиатских саках, можно было бы сказать словами Дионисия Периегета, как о воинах, «стрелами бьющихся, из всех стрелков в мире самых искусных, наудачу стрел не пускающих». Но вторжение в Бактрию, оседание в этой высокоразвитой области, приобщение к ее культуре и постепенное растворение в ее среде привело к усвоению юэджийцами бактрийского военного опыта. Не был ли успех объединения Кушанами пяти юэджийских владений, а затем и победоносных завоеваний ими соседних земель обеспечен в значительной мере применением кушанской племенной группировкой этого опыта в комбинации с традиционными для степняков приемами ведения боя? Характерную черту военного дела в античной Средней Азии (особенно Парфии и Бактрии) составляло сочетание легко- и тяжеловооруженных войсковых контингентов. Тактика боя заключалась в броске рассыпного строя легкоподвижных стрелков, ливнем неотвратимо разящих стрел, разрушающих строгий порядок вражеской армии, затем притворное отступление их, после чего вперед вырывалась «лава» бронированных воинов-копейщиков и мечеборцев, наносивших утратившему боевой порядок противнику массированный удар, в то время как лучники издалека продолжали посылать стрелы.

Этот-то основной состав раннекушанского войска представлен на южной стене халчаянского зофора, героями которого являются лучники-Геранчи и бактрийцы-катафрактарии.

Вся сцена пронизана динамикой стремительного движения. Головы коней под туго натянутой уздой напряжены—глаза косят, рот приоткрыт, шея круто откинута, мышцы напряжены. При длине западного участка зофора в 4,5 *м* четыре располагавшихся здесь коня могли разместиться лишь при условии их расположения в двух планах, когда протомы одних перекрывали круп или по крайней мере задние ноги других. Этим объясняются и неодинаковые размеры скакунов, часть которых заметно крупнее других. Разномасштабность создавала иллюзию перспективных сокращений первого и второго плана. Пространственность пластических построений достигалась и самим приемом лепки коней — круглообъемная голова и шея, трехчетвертной объем передней части корпуса, полувинный рельеф круна. Кони мчатся вперед вдоль стены, но вместе с тем как бы и на зрителя: их головы не строго профильны, но поданы с легким оборотом на него.

Фигуры всадников, судя по сохранившимся фрагментам их торсов, рук и ног, были переданы в движении, соподчиненном общему ритму скачки. Круглообъемные головы их даны в три четверти, а то и почти что в фас по отношению к зрителю, корпус слегка повернут, ноги плотно охватывают бок коня. Один из Геранчей резким движением натягивает лук—может быть, то же делали и другие, что подтверждает находка отдельной кисти руки, с силой сжимающей кольцо для тетивы.

Несмотря на сравнительно небольшое количество всадников (достоверно можно говорить о семи, судя же по пролету южной стены, число их могло достигать девяти, но не свыше), возникала иллюзия движения целого отряда кавалеристов. Это достигалось линейным фризовым расположением композиции, которая переходила с одной стены на другую и обрывалась у юго-восточного угла зала, создавая ощущение, будто вереница всадников продолжается где-то дальше, за пределами восточной стены, на которой зофора нет.

При общности костюмов, причесок, стрижки бороды и усов участников сцены—в пределах двух разных этнических групп—иконографические образы всадников глубоко индивидуальны. Хорошо сохранились лица лишь четырех. Оба Геранча переданы в возрасте возмужания—уже не юноши, но еще и не пожилые люди. Их лица не тронуты резкими сдвигами мускулатуры, но они и не бесстрастны. В них приличествующее высокому общественному рангу умение владеть своей мимикой (напомним, что бесстрастное выражение лица—признак хорошего воспитания у народов Центральной Азии, со стороны которой как раз и нахлынули в Бактрию юэджи), в них и внутренняя сосредоточенность стрелков, пристально вглядывающихся в далекую цель.

Гораздо эмоциональней образы обоих бактрийцев в касках. И как же непохожи они друг на друга! Это не только несхожесть черт, но и общего духовного склада и запечатленного настроения момента. Лицо одного исполнено благородной красоты—духовной и физической, лицо другого (при несомненной знатности его происхождения) почти вульгарно, у первого мимика сдержанна, у второго импульсивна, у одного преобладает настроение внутренней тревожной самососредоточенности, у другого — неистового порыва.

Один из халчаянских воинов в шлеме вызывает определенные сопоставления в статуарном наследии эллинизма II века до н. э., чем-то напоминая перса на так называемом «Саркофаге Александра»[265] и даже «Умирающего перса» из Пергама[266], но эту общность трудно определить словами: сходство не внешней личины, но типа, не внутреннего существа, а уловленного и запечатленного настроения. Вообще же ни тот, ни другой не следуют каким-то разработанным в греческом ваянии образцам, а между тем в обоих запечатлен сам дух эллинизма с его повышенным вниманием к форсированной передаче разнообразных эмоций, к выявлению возраста и характера, индивидуальных особенностей и черт.

Загадочной остается маска бородатого мужа в лучистом нимбе, с закрытыми глазами. В лице его — выражение отрешенности от мира и глубокого драматизма. Что это — самопогруженность в строй невеселых мыслей? Сон? Или смерть? Судя по местонахождению, барельеф мог располагаться и на фризе, и в зофоре, и, наконец, — что представляется наиболее вероятным — над небольшой подковообразной в плане нишкой, устроенной в центре южного отрезка главной стены, предназначенной или для светильника, или для жертвенника. Напомним, что в Риме лучистый нимб придавался помимо божеств лишь образам усопших императоров[267]. Халчаянская маска вызывает в памяти парфянские скульптурные маски из Кума, Хамадана[268], в которых одни исследователи усматривают отсеченные головы врагов, а другие — образы обоготворенных предков. Однако она более экспрессивна и в этом отношении более «эллинистична», хотя в самом ее облике нет ничего греческого. Может быть, перед нами образ одного из чтимых предков владетелей Халчаяна, страдальческий же облик обрисовывает его как предка-мученика, в память которого мог возжигаться огонь в вотивной нишке.

В целом южная композиция зофора, по-видимому, передает эпизод победоносного возвращения легковооруженных конных лучников — лихих Геранчей в столь характерной для них свободной, не стесняющей движений одежде, а также воинов-катафрактариев в оригинальных кирасах и шлемах на покрытых панцирной броней лошадях. Общая идея — воинская слава представителей правящего дома Кушанов и вошедших в состав его войска знатнейших тяжеловооруженных бактрийских кавалеристов.

Фрагменты из айвана

Число скульптурных фрагментов в археологических завалах айвана невелико. Объясняется это прежде всего утратами, понесенными еще в древности, за время почти трехвекового функционирования дворца. В отличие от зала скульптура айвана подверглась непосредственным воздействиям атмосферных перемен — чередованию сухости и влажности воздуха, дуновению то холодных ветров, веющих с гор, то несущему песок пустыни знойному ветру «афганцу». Все это разрушало глину, и скульптура уже в древности могла опадать кусками со стен, не восстанавливаясь во время текущих ремонтов здания. Да и спустя века после заброса и разрушения дворца площадь айвана пострадала сильнее других участков — именно здесь обнаружено наибольшее число средневековых могил, при рытье которых дробили и выбрасывали попадавшие под заступ куски статуй. Скульптурные фрагменты, входившие в композицию южного панно, следующие.

Фрагмент мужской головы



У середины простенка между центральным и южным входом обнаружена верхняя половина мужской головы. Черные волосы, разделенные на пробор, приподняты надо лбом и перетянуты нешироким белым ремнем. Лоб суров, нахмурен, с бугристой ленкой мышц, над переносьем — две резкие складки, к которым сходятся тонкие отлетающие к вискам брови. Сохранилась верхняя часть прямого носа и правый глаз — некрупный, чуть скосый, с сильным, нависающим верхним веком, также очерченным черной краской. Лицо окрашено в красный цвет. Размеры 13×13×8 *см*.

Описанная голова входит в единый цикл с той группой мужских изображений из главного зала, подробная характеристика которых приведена была выше. Она представляет остатки портретной статуи представителя Гераевой ветви кушанского рода.



Афина

Близ южной щековой стены айвана, в завале сырца и глины, на высоте до 70 *см* от пола лежала погрудная часть женской статуи. Отдельно располагалась голова (лицом вверх), верхняя часть торса, распавшаяся при падении на несколько кусков, и фрагменты рук (правая — без кисти, левая с обломанными пальцами), а на расстоянии до 1,50 *м* найден один крупный и несколько мелких фрагментов драпировок одежды от нижней части фигуры. Внутри плечевой части и груди имеется полость неровного очертания, повторяющая массу каркаса. Голова сохранила в изломе у шеи полуовальное отверстие для уходившего вглубь штыря от полукамышинины или рассеченной надвое ветви. Сквозь правую руку проходит отверстие прямоугольного стержня.

Лицо статуи — широкое, но не полное, с сильно моделированными выпуклостями надбровий над некрупными продолговатыми, опущенными у внешних уголков глазами, с маленьким прямым заостренным носом и нечетко обозначенным мелким ртом, со сглаженной ленкой щек и подбородка, мягко переходящих к широкой и высокой шее. Волосы, разделенные на прямой пробор, обрамляют лицо крупными прядями (по три с каждой стороны), оставляя открытыми небольшие торчащие ушки; слева за ухом спускается волнистая прядь, справа она видна на плече, а от уха до шеи здесь идет плоский срез, выполненный ваятелем по сырой глине. На голове невысокий шлем, напоминающий панаму, с плавно расходящимися полями, на макушке которого — округлый скол (до 2,5 *см*) от несохранившегося шишака или султана. Лицо несет остатки плотной красной окраски по белой подгрунтовке, волосы, веки и зрачки — следы черной краски.

На плечи наброшен плащ со следами ярко-красной окраски, видимо, скрепленный слева (здесь скол) и веерными складками расходящийся у правого плеча. Под плащом — темно-малиновое платье, плотное вверху, перепоясанное под грудью, расходящееся у подола тяжелыми складками, с плотными рукавами, которые отделаны высокими манжетами с остроугольным узором (черные треугольники на красном фоне). Размеры головы — 19 × 13 × 10 *см*, ширина фигуры в плечах до 24 *см*, первоначальная высота не превышала 1,20—1,30 *м*.

Несмотря на раздробленность торса и отсутствие значительной части фигуры, можно установить ее первоначальную позицию. Статуя была поставлена у стены, соприкасаясь с нею, начиная от лопаток, в силу чего в профиль объем уплощен. Спина и затылок не разработаны ни пластически, ни в цвете. Правая рука была полусогнута в локте и отведена; культя ее кисти сохранила между полусбитыми согнутыми пальцами округленный след—очевидно, от стержня копья, которое могло быть и глино-каркасным и металлическим. Общая композиция статуи почти фронтальна при некотором повороте корпуса и легком движении головы. Поза, шлем, плащ, положение отведенной руки, длинная драпирующаяся одежда не оставляют сомнения, что это Афина[269]. Но как далеко она отошла от классического идеала Паллады, сохранив, однако, с ней бесспорное генетическое родство!

Образ Афины мог проникнуть на среднеазиатскую почву уже со времени македонских и селевкидских завоеваний. Еще в I в. н. э. Аполлоний Тианский и его спутники видели в Индии алтари с надписями, установленные Александром Македонским во время индийского похода, в числе которых был, между прочим, алтарь Афины Пронойи[270].

В эпоху эллинизма, в период неугасающих войн и политической борьбы, правители целых царств, крупных областей, отдельных городов охотно избирают своим божественным патроном Афину, как богиню-воительницу (прежде всего), как покровительницу городов (в этом случае она сливается с образом Тихе) и носительницу государственной мудрости. Популярность ее на всем эллинистическом Востоке засвидетельствована многочисленными монетными эмиссиями, имевшими хождение от Египта до Индии[271].

Война и мир как неотъемлемая тема социальной истории, извечно волновавшая умы людей, порождала у различных народов античного мира сходные аллегории. Богиня—покровительствующая военным успехам и несущая вместе с тем мир как условие всеобщего благоденствия—не

могла не импонировать воображению и правителей и широких слоев населения античных городов. На Среднем Востоке среди археологических находок можно упомянуть бронзовую статуэтку Афины из храма Лаодикеи (близ Нихавенда)[272], серебряную статуэтку этой богини из парфянской Нисы[273], бронзовые гири в форме головы Афины и выполненные с матриц или с драгоценных сосудов гипсовые слепки—один с профилем Паллады, другой—изображением Афины Гигиеи из кушанской столицы Каписы—Беграма[274].

В Бактрии в филэллинствовавшей среде греко-бактрийских базилевсов, очевидно, имелись крупные статуи, ставившиеся в храмах, посвященных целому ли пантеону эллинистических божеств, самой ли Афине или какой-то близкой ей по значению местной богине, подобно тому, как в Армении вывезенная Арташесом в качестве военного трофея статуя Афины водружена была в храме Анахит[275]. Как именовалась в местной среде та локальная богиня, которой соответствовала Афина, пока неизвестно. Но утверждение В. Тарна, будто на почве Бактрии она всегда оставалась чисто греческим божеством, не имея своего среднеазитского эквивалента[276], основано, по существу, на «аргументе от молчания». Приверженность к образу Афины имела здесь, очевидно, довольно широкую базу в эпоху греко-бактрийских, индо-скифских, индо-парфянских царей, о чем позволяют судить монеты[277]. Монетная иконография Паллады со временем претерпевает определенную эволюцию. Во II веке до н. э. преобладает образ богини, повторяющий популярный еще в македонской среде статуарной тип, именуемый «Афиной Alkis» или «Афиной Pollias», грозной воительницы, движущейся в стремительном шаге, развевающем складки одежды, в высоком шлеме на голове с ниспадающим пышным гребнем, со щитом в приподнятой правой руке и нацеленной молнией в левой[278]. Реже она предстает как богиня мира—в том же одеянии, но без оружия, с пальмовой ветвью в руке. Но уже в индо-парфянском чекане (I в. до н. э.) вооруженная богиня стоит, а не шагает, придерживает щит и копье, но не нападает. На голове ее невысокая широконолая каска без гребня. Исходная статуарная концепция и детали явно изменены, и именно с этим типом Афины сближается скульптура из Халчаяна.

Мы вновь убеждаемся в большой стилистической близости скульптуры Халчаяна к памятникам восточнопарфянского искусства. Наиболее близкое соответствие халчаянская Афина находит среди изображений Афины на ритонах Нисы[279]. Богиня представлена на них в двух вариантах—фронтально стоящей, с опорой на одну ногу, придерживая приподнятое правой рукой копье и со щитом в левой, либо—полусогнутой левой рукой, опертой на копье и опущенной к бедру правой. У нисийских Афин такое же круглое лицо с мелкими чертами, далекое от греческого идеала Паллады, и сходная прическа, убранная пышными прядями в валик. Одета она в такую же длинную, высоко перетянутую тунику и заброшенный за спину плащ.

По-видимому, и резчики нисийских ритонов и ваятели халчаянской Афины отталкивались от какого-то общепринятого в среднеазиатской среде статуарного образа богини, уже отошедшего от строгого следования греческой модели. При этом уместно подчеркнуть, что в халчаянской скульптуре этот отход, эта ориентализация образа заметно продвинута дальше. Одежды Афин на ритонах еще исполнены в чисто греческих приемах распределения драпировок, мягко обрисовывающих скрытые под ними формы тела. Одеяние Афины из Халчаяна также как будто следует эллинистическому прототипу, но оно гораздо плотнее, тяжеловеснее, имеет такую совершенно не греческую деталь, как плотные рукава. Характерную особенность составляет также прическа, присущая и другим статуям халчаянского комплекса. Но особенно важно подчеркнуть своеобразие типа лица халчаянской Афины. В нем нет ничего ни от

греко-римского, ни от индийского статуарного типа, оно, безусловно, близко к среднеазиатской этнической среде. Более того, при взгляде на это лицо возникает уверенность в том, что скульптор придал ему какие-то персональные черты. И если оно не столь экспрессивно, как лица других халчаянских статуй, то это, может быть, в какой-то мере соответствует исходной модели.

В этой связи нелишне напомнить, что уже в период Греко-Бактрийского царства божество на монетах иногда наделялось чертами представителей царской среды. Так, на монетных кружках чекана Менандра можно видеть профиль Афины с чертами жены Менандра — Агафоклеи, имя которой приведено с титулом «Теотропос» — «богоподобная»[280]. Между царицей и богиней еще не ставился знак равенства, но приемы изобразительного искусства, как и надпись, подчеркивали ее «богоподобность». Халчаянская Афина далека от традиционного облика Паллады, распространенного в греко-римском ваянии, — в ней нет ни мужественной силы, ни величавого благородства, присущего гордой дочери Зевса (а халчаянские ваятели умели с поразительным мастерством передавать характеры и темпераменты), выражение лица сумрачно, черты его мелки и обыденно-индивидуальны, — можно предположить, что это именно портрет. По-видимому, одной из реальных представительниц кушанской династии были приданы поза и атрибуты Афины, подобно тому как столетием ранее это проделал греко-бактрийский монетарий, слив с Афиной образ «богоподобной» Агафоклеи.



Фрагменты скульптур южной части айвана

Помимо двух описанных скульптур в южном участке айвана располагались и другие фигуры. Среди расчищенных фрагментов — крупная кисть правой руки (10 × 6 × 4 *см*) с мягко изогнутыми пальцами, придерживавшими либо древко копья, либо какой-то стержень, и два отдельно лежавших пальца другой руки.

Имеется несколько фрагментов драпировок красных одежд. Найдено с десяток дробных кусочков и один более крупный фрагмент от куафюры с параллельными рельефными черными прядями; обобщенность и уплощенность ленки позволяют считать, что это тыльная часть мужской головы. Обнаружено два небольших фрагмента — на одном из них два, а на другом четыре плотно смыкающихся красных шарика. Может быть, это части виноградной лозы, но, может быть, какие-то рельефные украшения.

В оформление северного айвана входило также несколько скульптурных фигур.



Женская голова

Голова попорчена трещинами; отсутствует часть лба. По белому полуоблетевшему грунту видна местами розовая окраска лица и бордово-красная — волос. Лицо классически правильное — удлиненное, полное, с крутым подбородком, красивым очерком некрупного рта, прямым, продолжающим линию лба носом, прямым разрезом глаз с рельефно моделированными зрачками. Пышные волосы группируются надо лбом и у щек крупными волнисто разработанными прядями (по четыре) вокруг ремня на челе или обруча и подхвачены на макушке; две-три прядки свободно ниспадают к плечам.

Размеры: 16 × 13 × 10 *см*.

Эллинизированная основа образа несомненна. Величаво-спокойное выражение лица, идеальная правильность черт, чеканный профиль — все здесь взывает к греческой классике *V—IV* веков до н. э. или, скорее, к тому «классицизирующему» направлению, которое сосуществует наряду с патетически-экспрессивным стилем в эллинистическом ваянии II века до н. э. В прямом контрасте с этой небольшой головкой предстает другой женский образ из завала скульптурных фрагментов, скопившихся в северо-западном углу айвана.



Голова женщины в венце

Лепка головы осуществлена наращиванием трех слоев скульптурной глины. В изломе у шеи — паз скобковидного очертания. Голова располагалась в повороте, прислоненной за правым виском затылочной частью к стене, что оправдывает резкую асимметрию черт. Лицо полное, овально-удлиненное, утяжеленное книзу, с плавным очерком щек и очень крутым подбородком. Невысокий лоб перетянут рельефным ремнем или обручем, вокруг которого волосы, волнистыми прядями обрамляя виски, уходят к затылку; здесь прическа не разработана, но черная окраска нанесена; мочки ушей приоткрыты. Оригинален головной убор наподобие своеобразного кокошника в три ряда мелких и плотных овальных зубчиков, окрашенных, чередуясь по трое, в красный, белый, коричнево-желтый цвет. Под крутыми бровями — длинные миндалевидные глаза в очень рельефных веках, сбегающие к вискам. Веки оторочены черными линиями, которые еще более удлиняют глаза; кружки глаз также окрашены черным. Нос некрупный, прямой, несколько опущенный. Рот плотно сомкнутый, с припухлой нижней губой.

Сохранились остатки белого грунта, следы плотной красной краски на лице, черной краски у глаз, чередования ярко-красной, оранжевой и черной — на головном уборе. Размеры: 17 × 17 × × 11 *см*.

Описанная голова по размеру значительно крупнее предыдущей, чем, видимо, подчеркивалось большее значение этой статуи в общей композиции. Лицо очень своеобразно, выразительно, индивидуально. Оно, бесспорно, передает определенный среднеазиатский антропологический тип. Улавливается отдаленная аналогия с так называемой «красной головой» Топрак-калы [281], но это нечто, идущее то ли от этнической общности, то ли от художественной манеры: в прямом сопоставлении сходство исчезает. Здесь нет ничего от греко-римской художественной струи, более того — от тех творений искусства Среднего Востока, в которых запечатлено воздействие этой струи. Достаточно, например, сопоставить голову из Халчаяна с головкой из Хадды в сходной позиции склоненного на бок лица, полным овалом и томными глазами [282]; она как будто близка к халчаянской концепции, но в общем взывает, скорее, к римской скульптуре времен Адриана и главным образом к чувственным образам индийского художественного мира. Голова из Халчаяна — это свидетельство тех бактрийских истоков, которые наряду с другими вошли в русло могучей школы ваяния Хадды (нередко включаемой исследователями в понятие школы Гандхарской). Халчаянская же скульптура в ее целом во многом предвозвещает те явления позднеантичного ваяния Среднего Востока, которые запечатлены в скульптуре и Хадды и Хорезма.

Чей образ передает халчаянская статуя — царицы или божества? Оригинальный венец, словно составленный из язычков пламени, имеет какой-то небытовой характер. Описание диадемы Анахит, «с сотнями драгоценных камней, золотой, из восьми частей, в виде колесницы, украшенной лентами, прекрасной» [283], с ним не совпадает. Впрочем, с веками детали и атрибуты великой среднеазиатской богини могли видоизменяться. Головной убор халчаянской скульптуры близок к высокой, многорядной короне, встречающейся в коропластике Согда кушанского времени, где характерны статуэтки богини с плодом в руке [284]. Подобная же корона венчает и владычицу, восседающую на троне, с двумя прислужницами, изображенную на терракотовых медальонах из Самарканда [285].

Но, в контрасте с безразличным обликом упомянутых терракотовых статуэток богини, лицо халчаянской скульптуры очень индивидуально и внушает мысль о его портретности. Может быть, это одна из реальных представительниц правящей династии, но возможно, что, как и располагавшаяся на противоположной стороне айвана Афина, это статуя локальной богини (Анахит?), которой придали черты живой модели. Ее создатель, вполне осведомленный в традициях эллинистического ваяния, сохранил их линии в трактовке фигуры, в драпировках одежды, но не в лице. Так постичь существо своеобразного среднеазиатского этноса мог лишь художник, сам принадлежавший местной этнической среде.

Фрагменты женских статуй

Часть женского торса. Сохранилось деформированное правое плечо со скрепленной здесь туникой, которая мягко обрисовывает формы, откуда расходится веерными складками, под онояской ниспадает густыми вертикальными драпировками. На шее следы красной краски, туника белая, углубления же складок подчеркнуты черными линиями, чтобы зрительно усилить их рельефность. Размеры: 21 × × 14 × 6 — 9 *см*.

Левое женское плечо с подхваченной на нем белой одеждой, расходящейся веерными драпировками.

Сильно разрушенная, согнутая в локте правая женская рука без кисти, с нешироким браслетом у плеча и тройным браслетом у запястья, окрашенным в красный цвет. Размеры: 18 × × 18 × 5 *см*.

Часть полусогнутой левой руки от крупной статуи, окутанной плотной, слегка драпирующейся темно-красной мантией. Размеры: 20 × 14 × 5 *см*.

Два фрагмента выпуклых форм с драпировками, сохранившими розоватую окраску. Отдельно на полу обнаружена левая половина бюста — плечо, часть груди и полусогнутой левой руки. Окутана в красный (очевидно, скрепленный на несохранившемся правом плече) плащ, драпирующийся крупными горизонтальными складками и охватывающий плечо, на котором четыре черные прядки волос. Под плащом — белая одежда, драпирующаяся также горизонтальными, а на руке—косыми складками. Со стороны спины фигура выполнена начерно, сохранив лишь белую промазку. Размеры: 20 × 17 × 8 *см*.

Кусок драпирующегося тяжелыми складками платья, из-под которого выступает носок левой ноги. По темно-бордовой окраске его белыми пятнышками нанесены узоры — кружок перлов с ядрышком посередине или оконтуренный перлами ромбик.

Ближе к центру айвана найден небольшой фрагмент лобной части (5 × × 6 × 5 *см*) какой-то головы. Над лбом проходит неширокая белая лента, отороченная черным, над которой поднимаются вьющиеся прядки. Неподалеку лежали близкие по типу окрашенные в черный цвет завитки волос.

Число скульптурных фрагментов из айвана невелико, но состав их позволяет выдвинуть предположение о вероятной сюжетной стороне обоих панно.

В южную композицию, во-первых, входил представитель правящей ветви Гераева рода Кушан (не сам ли это Герай?). Находка фрагмента его головы у середины стены подчеркивает центральное положение этой фигуры в композиции. Размеры головы, более крупной, нежели, например, масштабы стоящей Афины, позволяют предположить, что правитель, вероятно, был изображен сидящим на троне. У левого края панно располагалась статуя Афины-воительницы, которая, очевидно, присутствовала здесь, как божество-покровитель. Исходя из масштабных соотношений, можно полагать, что общее число фигур на панно достигало не менее пяти. Вероятно, по обе стороны от правителя располагались еще какие-то персонажи, например наследник, везир, вооруженный страж, а может быть, и второе божество-покровитель, уже из круга не эллинских, но местных азиатских богов.

Состав фрагментов из северного панно связан исключительно с женскими статуями. Композиция представляется как бы парной по отношению к южной — она, очевидно, включала образы государыни, стоящих рядом ее дочерей или знатных дам, вероятно, также и богини-патронессы. В искусстве среднеазиатской античности уже известен подобный мотив: на упомянутых терракотовых медальонах из Самарканда представлена восседающая на троне царица в высоком головном уборе и стоящие по обе стороны от нее служительницы.

Таким образом, наиболее вероятное истолкование тематики скульптурного оформления айвана — это репрезентативные сцены порознь представленных государя и государыни из Гераева рода, их ближайшего окружения и божеств-покровителей. Или, иначе говоря, так же как в зале,— тема прославления правящей династии, ее мощи, великолепия и божественного к ней благоволения.

Пути бактрийского ваяния и скульптура Халчаяна как явление стиля

Окинем общим взглядом путь бактрийского ваяния — на этом фоне яснее обрисуются роль и место халчаянской скульптуры. Здесь многое еще в тумане, многое ждет археологических открытий, которые, вне всякого сомнения, не за горами, пока же их нет — используем помимо памятников скульптуры те косвенные материалы, какими могут послужить так называемые «малые искусства»: монетный чекан, изделия торевтики и коропластики.

Исследователи греко-бактрийского искусства издавна привлекали для его характеристики монеты. Эти попытки порождали порой скептическое отношение: можно ли утверждать, что монетные изображения выполнялись местными мастерами и что они имели монументальный статуарный эквивалент? А не были ли они творением приглашенных греко-бактрийскими базилевсами из областей высокого расцвета эллинистических цивилизаций немногих высококвалифицированных ювелиров или медальеров, искусно вырезавших на матрицах профили царей, греческие надписи и образы греческих божеств, не обращаясь к каким-либо монументальным скульптурным моделям? Красноречивым доводом служило отсутствие произведений греко-бактрийского ваяния, в то время как находки греко-бактрийских монет исчислялись тысячами.

Выразительная мужская голова в шлеме, найденная в Магнесии на Меандре, казалось бы, ослабляла этот аргумент [286]. Ее сходство с портретом Евтидема, выбитым на монетах позднего чекана, передающим старческий облик этого правителя, державшего скипетр власти около четырех десятилетий, да и такая существенная деталь, как панамообразная каска, радикально отличная от эллинистических шлемов, не оставляли сомнений в том, что это портретный бюст Евтидема, созданный около 200 года до н. э.

Находка скульптуры в Магнесии исторически вполне объяснима, ибо сам он был родом из этого города, где получил воспитание в юные годы. Бюст превосходен — он выполнен в лучших принципах эллинистического ваяния, передавая с беспощадным реализмом дряблость, но вместе с тем и надменность старческих черт, угасающий взор — но и властность характера. Однако вопрос о ваятеле не определен: был ли то греко-бактрийский мастер, изваявший где-нибудь в Бактрии при царском дворе статую, присланную затем в фамильную глиптотеку в Магнесии, или же магнесийский ваятель выполнил в Бактрии с натуры рабочую модель, с которой здесь, в Магнесии, изготовил мраморный бюст,— и то и другое остается в плане догадок и предположений.

Считают, что бронзовая статуэтка нагого всадника в слоновьем скальпе (хранится в частной коллекции) изображает греко-бактрийского царя Деметрия, который как бы отождествлен со своим божественным патроном Гераклом. Но эта идентификация окончательно не доказана, работа же явно выполнена греческим мастером [287].

Находок произведений греко-бактрийского ваяния из самой Греко-Бактрии пока нет. Но их ведь не было еще недавно и для эпохи, последовавшей за крушением Греко-Бактрийского царства. А между тем археологические открытия памятников скульптуры ныне позволяют утверждать, что образы правителей и божеств на монетах сако-юеджийского и кушанского чекана следуют статуарной иконографии местной монументальной пластики. Халчаянский цикл с полной неоспоримостью подтверждает не только реальность профиля царя Герая на его монетах, но и существование в монументальной настенной скульптуре как подобных портретов, так и образа конного лучника и изображения парящей Ники, выбитых на обороте гераевых монетных кружков. Фигура царя Канишки, представленная на его монетах, давно уже нашла свой аналог в крупной каменной скульптуре из Матхуры[288]. И если эта область была лишь окраинной провинцией кушанских владений, в Бактрии тем более существовали подобные царские статуи. И действительно, фрагмент головы царя в овальном головном уборе, подобном убору Канишки, не столь давно был найден в династийном кушанском храме Сурх-Котала, основанном в правление этого могущественного государя[289].

Сомнений нет: монетные изображения лишь повторяли пластические образы хорошо знакомые, которые изначально формировались в монументальном искусстве античной Бактрии. Это положение в значительной мере распространяется и на изделия торевтов и коропластов, заимствовавших многие прототипы мелкой объемной скульптуры и рельефов из круга образов монументальных. Можно сослаться на примеры, уже затронутые в этой книге: тема государя, восседающего на троне, которую демонстрирует халчаянский терракотовый медальон, предстает и в глиняной статуе Гераича на халчаянском зофоре и в каменной статуе Вимы Кадфиза из Матхуры.

Итак, вполне закономерно рассмотрение эволюции античного ваяния на территории Бактрии в целостном комплексе всех родов сохранившихся памятников. Монументальная скульптура, коропластика, торевтика, нумизматика восполняют друг друга, придавая известную целостность общей картине этой эволюции[290].

А теперь — в путь, по вехам, которыми нам служат художественные творения, возникающие на дальнем горизонте пятивековой истории местной античной культуры!

Что унаследовала бактрийская античность от той архаической культуры, которая существовала на местной почве в эпоху Ахеменидов? Так называемый Аму-Дарьинский клад V—IV веков до н. э., найденный на территории южного Таджикистана и претерпевший немало авантюр, прежде чем поступить в неполном составе в Британский музей, дает очень четкое представление о близости здешних художественных линий к искусству ахеменидского Ирана, с одной стороны, к памятникам скифского искусства, с другой[291]. Размеренно шествующие воины в длинных кафтанах и клобуках, вооруженные луком и копьем, напоминают персепольские рельефы, фигуры грифонов, скачущих козлов и иных реальных и фантастических животных, взывают к искусству далеких обитателей Алтая, а образы неистовых всадников, преследующих зверей, словно синтезируют мотивы, почерпнутые из художественного творчества классического Востока и из той же скифской среды. Этот сплав традиций предопределило само историческое положение Бактрии на стыке степных культур и оседло-земледельческих цивилизаций.

Памятники материальной культуры периода македонского и селевкидского владычества (330—250 гг. до н. э.) на территории Бактрии пока почти не выявлены. Что касается этапа греко-бактрийского, который в середине III века до н. э. открывается мятежом Диодота и завершается во второй половине II века до н. э. вторжением саков, то для него обилие монетных находок восполняет нехватку иных произведений искус-

ства. Впрочем, ученый мир возлагает ныне большие надежды на исследования городища Ай-Ханум, начатые недавно Французской археологической экспедицией (с участием советских археологов) на территории Афганистана, где погребены остатки греко-бактрийского города [292].

Эпоха Греко-Бактрии — это начальный синтез эллинства и бактрийства. В придворной культуре настойчиво насаждаются грецизированные начала. При дворе звучит греческая речь и господствуют греческие моды, цари носят чисто греческие имена и титулы, которые выбиты на их монетах греческим шрифтом, они избирают верховными покровителями эллинских богов. Коренное бактрийское еще остается вне дворцов базилевсов, почитаемых ими храмов, культивируемых ими пришлых традиций и мод. Но усвоение великих достижений эллинской цивилизации все-таки следует своим чередом. В области художественной культуры оно протекает по различным руслам. На рынках обращаются монеты, где великолепно изваянные профили базилевсов наглядно возвещают о воспринятых на местной почве высоких традициях греческого ваяния, а фигуры эллинских божеств на обороте этих монет напоминают о своих классических статуарных образцах. В храмах же этих божеств, к культу которых придворное жречество заинтересовано было приобщить бактрийцев и потому, очевидно, доступных для обозрения, высились те превосходные статуи, что послужили объектами повторения на монетных кружках. Эти статуи, может быть, привозились издалека, но, может быть, изготовлялись местными ваятелями. Судя по монетным изображениям, среди них были копии прославленных творений Лисиппа, Праксителя и их последователей. Здесь можно видеть Зевса, Аполлона, Афину, Диоскуров, Геракла, Тихе, Нику, Посейдона, Артемиду, Диониса [293]. Зевс либо стоит с перуном в руке, либо восседает на троне с орлом в руке или с фигуркой Ники на протянутой длани [294] — его облик явно следует шедеврам греческого ваяния, начиная от архаических типов владыки Олимпа, кончая Тарентской статуей Лисиппа [295]. Аполлон мягким изгибом своего юного стройного тела напоминает Праксителева Сауроктона [296]. Посейдон — могучего телосложения муж с трезубцем и мантией — близок огромной статуе Посейдона Мелосского II века до н. э. [297]. Геракл, присевший на камень, с дубинкой и шкурой в руках, явно следует «Отдыхающему Гераклу» — одному из шедевров Лисиппа [298], а Геракл стоящий — широко известной в античном ваянии по многочисленным репликам статуе могучего героя [299].

Этот перечень можно продолжить, но в литературе уже подробно исследован вопрос о составе и типологии эллинских божеств, изображенных на греко-бактрийских монетах. Важно подчеркнуть одно: все образы их целиком следуют греческим прототипам. Попытка доказать, будто Артемида на монетах Диодота, Деметрия I и Певколая [300] (она представлена в традиционном облике стройной девушки в короткой тунике и сапожках, вынимающей стрелу из колчана за спиной [301]) сливается на бактрийской почве с образом авестийской Анахит, на том основании, что голову ее обрамляет лучистый нимб [302], неубедительна. Ибо на голове Анахит была, согласно Авесте, «диадема с сотнями драгоценных камней, золотая, из восьми частей, в виде колесницы» [303]. Лучистый же нимб встречается в некоторых изображениях Артемиды, какова, например, голова этой богини из Перге [304].

По-видимому, следует признать, что греко-бактрийские ваятели не только не делали попыток какого-либо слияния иконографии греческих и локальных бактрийских божеств, но никогда такой задачи перед собой и не ставили. Во всяком случае, «социальный заказ» требовал от них наибольшего приближения к греческим прототипам, ориентализация которых рассматривалась либо как кощунство, либо как проявление дурного вкуса.

Бо́льшая творческая свобода открывалась перед греко-бактрийскими медальерами при создании царских портретов — здесь они предстают как

высокие мастера[305]. Великолепное владение материалом и пластическое мастерство, безусловная точность портретного сходства, умение придать своим моделям то величие и достоинство, которых требовал их царский сан, но при всем том и глубокую достоверность нравственной характеристики, то есть самого внутреннего существа индивидуума, — такими воспринимаются из более чем двухтысячелетнего далека изображения греко-бактрийских базилевсов. Какова же была сила их восприятия современниками? Разглядывая монеты, последние едва ли вдавались в тонкости психологического анализа этих художественных образов, но непосредственное воздействие высоких произведений искусства и их эстетически воспитующая роль были, несомненно, очень глубоки.

В греко-бактрийском скульптурном портрете есть то драгоценное качество, которое отличает понятие подлинного реализма: в них высказано многое, но не все — в результате язык искусства и воображение взаимно восполняют друг друга. Исторические свидетельства о Греко-Бактрии и греко-бактрийских царях ничтожны, но сила искусства определяет ту реальность наших представлений о крупных или незначительных политических фигурах далеких времен, которой лишены сухие исторические хроники.

Лицо Евтидема — в годы расцвета и в годы старческого угасания — исполнено суровой решимости, несгибаемой воли, непреклонности действий. Лицо Деметрия, завоевателя Индии и основателя многих городов, запечатлело черты неодолимой гордыни и упорства в достижении намеченных целей. Лицо Антимаха, тронутое тонкой саркастической улыбкой, — лицо сибарита, который недаром же избрал своим божеством-покровителем Диониса, отчеканив на обороте монет чашу вина и гроздь винограда. Лицо Евтидема — лицо искусного дипломата и мастера политических хитросплетений. Лицо Гелиокла — отцеубийцы, пытавшегося прикрыть свой черный грех титулом «Справедливый», — с его угрюмым взором и набрякшими складками отечного лица, исполнено жестоких страстей и затаенных пороков. Какая яркая портретная галерея! Можно лишь выразить восхищение искусством мастеров, которые на небольших серебряных и бронзовых кружках умели достичь такой выразительности художественных образов, и сожаление об утрате их статуарных прототипов, очевидно, не менее впечатляющих, чем мраморная голова Евтидема из Магнесии.

Период саков и юэджей в истории культуры подчиненных ими областей еще недавно рассматривался лишь как смутная пора политического безвременья и творческой деградации. Искусство саков I века до н. э. в Таксиле, например, Д. Маршалл определял «не более как продолжение упадочного греческого искусства»[306]. Халчаянские открытия заставляют совершенно по-новому оценить положение вещей. Оговорим, что речь будет идти о собственно Бактрии, которая в эту пору оказалась оторванной от столь тесно связанной с нею в своих политических судьбах северо-западной Индии и центральных областей Афганистана. Труднопроходимая гряда Гиндукуша послужила с юга естественным рубежом, за которым оказались владения парфян и саков, в то время как Бактрия, ненадолго наводненная сакскими ордами, затем была захвачена племенами юэджей, прочно осевших здесь в системе пяти владений. Одно из них — Кушаны — осуществило сначала их объединение, а затем устремилось вовне — на завоевание соседних царств. Формирование империи Великих Кушан последовательно и триумфально осуществлялось Кадфизом I, Кадфизом II и Канишкой. Эти события мы упоминаем вновь с связи с необходимостью некоторых хронологических уточнений, ибо периодизация художественной культуры не всегда совпадает с политической хронологией. Сложение государства Великих Кушан протекает при Кадфизе I, но в сфере искусства время правления этого государя — а он правил до 80-ти лет — еще принадлежит тому периоду, который именуется сако-

юеджийским и который в отношении местной культуры мы называем среднеантичным. Развитие стиля изобразительного искусства охватывает при этом отрезок со второй половины II века до н. э. по крайней мере до второй половины I века н. э., в чем убеждают монетные изображения, к которым мы в первую очередь и обратимся.

В течение почти столетия после крушения греко-бактрийского царства в Бактрии продолжали обращаться монеты из серии так называемых „варварских подражаний" Евкратиду, но особенно Гелиоклу[307]. Если по ту сторону Гиндукуша мелкие потомки греко-бактрийских царей еще выпускали собственную монету, а затем, с окончательным исчезновением их с исторической сцены, здесь появился собственный так называемый индо-скифский и индо-парфянский чекан, то в Бактрии в период ее подчинения юеджами стойкая приверженность к образу весьма несимпатичного базилевса может быть объяснена лишь тем, что пришельцы юеджи сознательно подчеркивали свою связь с представителем прежней династии, очевидно — как это было принято в древнем мире,—закрепленную браками с представительницами древнего местного царского рода. Употребление монет „варварского Гелиокла" отражает определенный политический расчет, стремление закрепить права на власть не только силой оружия, но и подчеркнутым благоволением к местной аристократии, с тем, чтобы оказать влияние на широкие слои бактрийского населения. Племенная же расчлененность юеджей, отсутствие сильного, единодержавного властелина не давали еще оснований к выработке собственных типов монетного чекана. Только так можно объяснить ту устойчивость, с какой продолжалось изготовление для бактрийского рынка серебряных оболов „варварского Евкратида", и особенно массовых бронзовых подражаний драхмам, повторявших в огрубленных вариантах профиль Гелиокла на одной стороне, его имя, титул и фигуру Зевса — на другой. Процесс „варваризации" отражен в монетной легенде, выполненной несколько искаженными знаками греческого письма, в огрублении образа Зевса и даже в замене его на одной из монетных групп изображением стоящего коня — животного, высоко почитавшегося в среднеазиатской степной среде. Но особенно эта „варваризация" запечатлена в царском профиле, который следует исходной модели в своих основных чертах, но уже утрачивает многое из того поразительного реализма, который присущ для Гелиокла греко-бактрийского чекана. Волосы разделаны не живыми, неспокойными прядями, но правильными петельками, богатую лепку нахмуренного чела и одутловатых черт сменяет обобщенный очерк лица с как бы надутыми губами и толстой щекой. Это уже не столько индивидуальный портрет, сколько огрубленный портретный тип, многократно повторяющийся чеканщиками, для которых реалистическая достоверность образа была совершенно необязательна.

А между тем, как только перед медальерами возникла необходимость воплощения живой модели, они проявляют себя как художники высокого класса. Наглядным подтверждением тому служат монеты Герая. Чеканщик передает на них с высоким мастерством не только внешнее сходство, но и характер — свирепую властность, которая, очевидно, составляла основную черту этого правителя. Герай акцентирует в надписи свою принадлежность роду Кушанов, но дело не только в нумизматической легенде. Весь облик его подчеркнуто национален—усы, прическа, костюм, да и сам образ царя-всадника на легком степном коне, во всем этом уже нет ни следа эллинизма. Греко-бактрийская культура словно бы ничем не затронула сурового юеджийца. Однако надпись греческими буквами (хотя несколько искаженными в начертании), а также фигурка Ники, парящей над царем, свидетельствуют о начавшемся приобщении юеджей к грецизированной культуре Бактрии.

В еще большей мере о том же возвещают монеты Кадфиза I. В раннем чекане, когда он выступает лишь соправителем Гермея—последнего,

по-видимому, царствующего отпрыска греко-бактрийской ветви,—именно Гермеев портрет представлен на лицевой стороне монетных кружков[308]. Но вскоре кушанский царь обретает самостоятельность, и тогда появляется его собственный портретный бюст, который входит также в массовый безымянный чекан так называемого „Сотера Мегаса"—„Великого спасителя"[309].

Греко-бактрийская портретная иконография влияет на монетные профили самого Куджулы Кадфиза[310]. Но не случайно на обороте его монет из основной группы «Великого спасителя» предстает не эллинское божество, а всадник-царь с протянутой рукой: здесь явное следование иконографии Герая и дань традициям той скифо-юеджийской среды, к которой принадлежал Кушанский дом. Образ всадника занял к этому времени немаловажное место в статуарном искусстве Бактрии, о чем свидетельствуют помимо монет и местная коропластика и халчаянская скульптура.

Процесс постепенной эволюции в пластическом искусстве Бактрии на среднеантичном этапе его развития протекал последовательно и неуклонно. Помимо монет он запечатлен на некоторых памятниках торевтики II—I веков до н. э. Таков прекрасный серебряный с позолотой фалар Эрмитажа, на котором в очень высоком рельефе чеканом выполнен бюст крылатой женщины в урбанической короне, с валиком пышных волос, обрамляющих продолговатое лицо[311].

Эрмитажный фалар передает, судя по специфическому головному убору, образ богини—покровительницы городов, которая в греческой мифологии именовалась Тихе. Она получила особую популярность с эпохи эллинизма именно в восточно-эллинизированных областях—статуя Тихе из Антиохии, изваянная в IV веке до н. э. Евтихидом, дает ее выразительное скульптурное воплощение. К. В. Тревер усматривает на эрмитажном фаларе слияние греческой Тихе с местной богиней Хваниндой, имя которой упоминается в Авесте, а иконография—в образе крылатой богини—встречается на монетах кушанского чекана I—II веков н. э. Хванинда являла собой эквивалент античной Ники, которая—как было показано выше, в связи с халчаянской Никой,—также имела распространение на бактрийской почве. Черты лица эрмитажной Тихе-Хванинды мягки, правильны, но это не правильность идеала, а очень индивидуальная, тонко прочувствованная красота живой модели. Лицо озарено легкой, словно бы чуть смущенной улыбкой, в нем много чувства, притягательности и доброты. А между тем крылья, вздымающиеся из-за плеч, не оставляют сомнений в том, что это не жанровый, а мифологический образ. Восточный эллинизм любил подобные жизненно-полнокровные, но символические по своему содержанию женские образы—напомним близкий по настроению терракотовый горельеф с изображением богини изобилия, найденный в селевкидо-парфянских слоях в Сузах[312].

Пластическое решение эрмитажной Тихе-Хванинды уже таит некоторую стилевую противоречивость. Лицо выполнено в высокореалистических традициях, придающих ему жизненную достоверность и одухотворенность, что достигается богатой лепкой и мягкими мимическими переходами. Но многие детали уже несут черты сухой графичности и схематизма. Так, крылья не уходят вглубь, а распластаны почти горизонтально, сразу ослабляя пространственность формы, концы лент за головой переданы условным надломом, пышные пряди прически разделаны условно-графическими линиями. Подобную же разработку волос и как бы надломленных лент дает более поздний бюст богини Тихе из Сирии[313].

Этот начальный процесс сухой геометризации и плоскостности деталей весьма симптоматичен—он предвозвещает определенные художественные тенденции, которые возобладают в искусстве поздней восточной античности. Но главное в изображении бактрийской Тихе на фаларе—ее лицо, высокоодухотворенное, исполненное с большим чувством пластичности, одно из важнейших достижений ваяния эпохи эллинизма.

Дальнейший шаг в сторону холодной отрешенности пластического образа являет другой серебряный фалар из Эрмитажа с изображением, по-видимому, амазонки (по мнению К. В. Тревер, Артемиды)[314]. Голова исполнена в полном объеме, а бюст, приподнятая над плечом рука и лук—жесткими линиями плоского барельефа. Но и само лицо здесь недвижно и бездушно, хотя, казалось бы, образ девы-охотницы или девы-воительницы должен был быть эмоционален в самом своем существе. В лице нет того трепета жизни, которым полна бактрийская Тихе. Пытаясь придать ему известную одухотворенность, бактрийский торевт сделал ненатурально широко раскрытые глаза, в которых строго центральное положение зрачков определяет так называемый «взгляд в пространство», известный еще в древневосточном искусстве. Но этот взгляд лишь усиливает общую статичность образа. Хотя в позиции плеч и руки (кстати, не очень пропорциональных по отношению к голове) сделана попытка показать движение, скульптура в целом повинуется принципу фронтальности, который составит одно из ведущих качеств стиля позднеантичного искусства Бактрии.

Следует подчеркнуть одну существенную черту обоих бактрийских фаларов: локализацию женских образов. Казалось бы, тот и другой взывают к пантеону эллинской мифологии. Но ни Тихе, ни амазонка не повторяют прямо какого-либо греческого статуарного прототипа, а несут особые, мы вправе сказать—самобытные черты. Характерны их прически, присущие бактрийской и восточно-парфянской среде,—о чем уже говорилось выше, в связи с женскими образами в скульптуре Халчаяна. Но главное не столько в подобных чисто внешних деталях, сколько в том общем складе лиц, который не следует идеалам греко-римского или индийского ваяния, но явно передает какой-то локальный этнический тип и собственное отношение к нормам прекрасного в представлениях об идеале женской красоты.

И в этом—важная черта бактрийского искусства сако-юеджийского периода. Ибо если в греко-бактрийское время ваятели в передаче божеств послушно следовали греческим моделям, то теперь смешанные образы эллинской и местной мифологии выполняются с радикальной переработкой статуарных прототипов греческого ваяния: пытаясь приблизить эти образы к восприятию того бактрийского потребителя, для которого выполнялись драгоценные чеканные изделия, бактрийские торевты не повторяют чужеземных образцов, но следуют велениям собственного художественного миросозерцания. Это явление с особой полнотой раскрывает скульптура Халчаяна.

Изделия коропластики расширяют общую картину развития местного ваяния. И здесь встречаются мотивы, имеющие эллинистическую подоснову—такова упомянутая терракота из Хайрабад-тепе с изображением крылатой Ники[315]. Однако преобладают иные, явно локальные образы каких-то популярных местных богинь.

Первоначально образ Великой богини-матери предстает в виде застылого нагого идола (статуэтка из Халчаяна[316]), наготу которого иногда нарушают лишь опояски—на бедрах, у талии, перекрещивающиеся на груди (терракоты Халчаяна[317], Зар-тепе[318]). Возможно, что тип этот возник не без воздействия искусства сопредельных с Бактрией индо-сакских и индо-парфянских областей, где во II—I веках до н. э. встречаются сходным образом перепоясанные обнаженные фигурки. В отличие от статуй якшинь из коренных индийских областей, богини этого типа представлены не в мягких изгибах и поворотах тела, но в строго фронтальных позах[319].

По-видимому, со временем нормы стыдливости и ригоризм маздеизма, с которым был связан в Бактрии круг основных народных богинь, все же требуют строгих одеяний, в которые местные коропласты их и облачают. Традициями эллинистического ваяния отмечена статуэтка из Хайрабад-

тепе (II—I вв. до н. э.)[320]. Ее головка с несколько сглаженными чертами округленного лица и характерной бактрийской прической «валиком» чуть повернута вправо, а фигура в облегающем платье с длинными, в поперечную складочку, рукавами и в наброшенной на левое плечо богато драпирующейся мантии как бы подана в легком движении вперед; в правой руке—букет или какой-то ритуальный предмет на рукоятке. Поза непринужденна, незастыла—ваятель отлично владеет приемом передачи «уравновешенного покоя». Сама эта поза, прическа, струящиеся одежды близки по стилю к женским образам халчаянской скульптуры.

Сходна по стилю, но отлична в своей иконографии выполненная почти в круглом рельефе изящная статуэтка богини с зеркалом в руке, найденная в Бактрии[321]. У нее удлиненный овал лица с тонкими чертами, высокий головной убор типа калафа; туника и драпирующийся гиматий обрисовывают формы тела. Фигурка эта идентична многочисленным статуэткам I века до н. э.—I века н. э. из древней Маргианы (область Мерва в Южной Туркмении)[322], возможно, что в Бактрии это лишь привозное изделие. Гораздо самобытнее горельефный бюст на фрагменте сосуда с городища Шахри-Бану близ Таш-Кургана (Афганистан)[323]—он передает украшенную ожерельями женщину с округлым лицом, правильными чертами и продолговатыми, как бы прищуренными глазами.

Процесс «варваризации» иконографии Великой бактрийской богини отчетливо предстает на двух статуэтках II—I веков до н. э. из Халчаяна[324]. Богиня изображена в строго фронтальной позе, закутанной в драпирующиеся одежды (род длинной туники и накинутого поверх гиматия). Лицо бесстрастное, черты его мелки и неопределенны.

Все упомянутые терракоты выполнены в матрицах; в большинстве своем они, вероятно, повторяют какие-то монументальные статуарные прототипы.

В сако-юэджийских слоях II—I веков до н. э. впервые появляются грубоватые, вылепленные вручную мужские фигурки: иногда одиночные, чаще—сидящие на коне[325]. Они воспроизводят очень приблизительно человека в заостренном головном уборе, у которого защипами выполнены нос и подбородок, вмятинами и налепными кружками—глаза, а руки и ноги грубо оттянуты из общего глиняного кома. Это божок-покровитель тех степняков, которые нахлынули в Бактрию из-за Сыр-Дарьи и которые, даже растворившись в местном бактрийском массиве и восприняв богатства бактрийской цивилизации, очевидно, сохраняли старинные полушаманские воззрения и соответствующие иконографические образы. Недаром вместо эллинских божеств на монетах Герая и Кадфиза I фигурирует, как уже упоминалось выше, всадник в заостренном клобуке—видимо, обоготворенный предок Кушанского дома.

Наряду с такого рода статуэтками, рассчитанными на широкий народный спрос, бактрийские коропласты изготовляют и предметы, предназначенные для тех общественных слоев, что составляли цвет бактрийских городов. При этом использовались матрицы с богато разработанными сюжетами мифологического и светского характера, часть которых повторяла какие-то греческие модели, другая же выполнялась по оригинальным образцам.

Такие находки дают археологические бугры в Сурхан-Дарьинской области. Оттиски с этих матриц напоминают сюжеты и лучшие пластические традиции эллинистического искусства[326] и раннекушанскую коллекцию гипсовых оттисков в комплексе I века н. э. из Беграма, восходящих к прототипам греческой классики и эллинизма[327].

В контрасте с этой группой оттисков, грецизированная основа которой вполне очевидна, предстает уже описанный в предыдущем разделе терракотовый медальон из Халчаяна (см. стр. 52). В нем безусловно торжествует местная творческая линия. Богатство пластической лепки, пространственное построение фигур, образ парящей Ники—все это восходит к греко-

бактрийским традициям. Но сам сюжет — венчаемый Славой восседающий на львином троне восточный владыка и предстоящий царевич — имеет чисто азиатский генезис и художественное истолкование.

Синтез эллинистических и бактрийско-юеджийских традиций на почве Бактрии приобретает в искусстве рассматриваемого периода различные воплощения. В дошедших до нас произведениях преобладают то одни, то другие, но их слияние, в общем, всегда вполне органично.

Характерны в этом отношении два уже упомянутых объекта — бронзовый с позолотой фалар из Душанбе и керамический сосуд из древнего Термеза[328]. На душанбинском фаларе (II—I вв. до н. э.) представлен бюст Диониса. Голова, данная в легком повороте, выполнена в трехчетвертном объеме, шея и грудь сходят на барельеф. Лицо овальное, полное, удлиненное, с классически правильными чертами; глаза, вставлявшиеся отдельно, исчезли, и потому пустые глазницы придают ему странную отрешенность. Волосы спиральными локонами ниспадают на плечи, на голове повязка, цветы и листья. Одежда состоит из плотной нижней рубахи с треугольным вырезом и облегающего верхнего одеяния, ткань которого разработана мелкорельефной фактурой. Образ этот встречает некоторое соответствие в копиях прославленной статуи Диониса работы Праксителя и близких к нему статуарных вариантов этого божества[329]. Однако ориентализация образа уже сказывается в некоторых деталях — одежда душанбинского Диониса, например, это не драпирующийся мягкими складками хитон, но одеяние, близкое к бактрийско-юеджийским костюмам из Халчаяна. Да и лицо иное — в нем нет той томности и изнеженности, которые присущи облику юного опьяненного Диониса, выражение его гораздо мужественнее, линия маленького рта почти жестка. Моделью для бактрийского мастера мог послужить какой-то эллинистический муляж, но в процессе неоднократного снятия копий торевты вносили изменения, соответственно собственным эстетическим представлениям и вкусам.

Термезский аск — сосуд с овоидальным туловом, верхней ручкой и сливом на ее краю — несет на поверхности богатое пластическое оформление, выполненное оттисками с матриц. Датировка его едва ли ранее I века н. э., поскольку на нижней половине тулова оттиснут рельеф, дословно повторяющий мотив из фриза храма Веспасиана в Риме (79 год). По-видимому, проникновение этого мотива в Бактрию произошло именно в эпоху Флавиев, когда сложилась исключительно благоприятная обстановка для установления активных коммерческих связей между Римской империей и государством Кушан. Напомним свидетельство Диона Хрисостома о присутствии в александрийском театре при Веспасиане бактрийских, скифских и индийских купцов[330].

Стилистически термезский сосуд безусловно принадлежит к рассматриваемому нами «среднеантичному» этапу развития бактрийского искусства. Мотив, почерпнутый из римского ваяния — набор жертвенных предметов понтификса, — здесь сочетается с бурной сценой вакхического фиаса, прообразом которой послужил эллинистический фриз II века до н. э., запечатленный на превосходной мраморной «Вазе Боргезе», а также с крупной горельефной головой какого-то чисто местного по облику сатира или Диониса. Это «азиатский», «варварский» Дионис, локальная природа которого не оставляет никаких сомнений. Лицо его очень далеко от той иконографии прелестного томного юноши, какую разработал Пракситель и которая в разнообразных вариантах повторялась в эллинистическом и римском искусстве. Оно несколько вульгарно, но при всем том необычайно жизненно: это почти жанровая маска молодого пьянчуги с осоловелым взором и губами, растянутыми блаженной улыбкой. Локальность внешнего облика, подчеркнутая керамистом, изготовлявшим термезский аск, заставляет думать, что здесь представлено какое-то местное, близкое по значению к классическому Дионису, божество. Его иконография — это осязаемый шаг в сторону чистоазиатской народной интерпретации

образа, на душанбинском фаларе еще отчетливо связанного с греческой художественной традицией.

Время поздней античности в искусстве Бактрии, которое хронологически заключено в рамках конца I—III веков н. э., захватывая отрезок среднеазиатской истории от правления Вимы Кадфиза вплоть до крушения государства Великих Кушан, ознаменовано развитием совершенно новых художественных тенденций. Их существо лежит в глубоких внутренних процессах эволюции общественного мировоззрения. Создание могущественной империи определяет грандиозность творческих заданий, чему наглядное свидетельство—разрастание городов, создание мощных оборонных сооружений, появление огромных архитектурных комплексов. Но изобразительные искусства начинают играть все более служебно-соподчиненную роль. Создаются предметы роскоши власть имущих, произведения, прославляющие мощь правящей династии, отражающие в цикле канонизированных художественных образов роль господствующих и соперничающих между собой религий. Все это заметно суживает диапазон искусства как предметно-образного воплощения многообразных явлений жизни.

В скульптуре, где главным объектом художественного поиска всегда является человек, новая линия выступает с особой наглядностью. Реалистическое раскрытие характера через портретную маску, проблема передачи эмоциональных состояний через пластически разработанное, бурно-стремительное или сдержанно-напряженное действие почти сходят на нет. Подчеркиваем—почти, так как разрушить полностью достижения античного реализма в искусстве не удалось. Но утраты были весьма ощутимы.

Кушанский период развития искусства на Среднем Востоке ныне с поразительной полнотой раскрывается в скульптуре Северо-Западной Индии и загиндукушских областей Афганистана. Шедеврам и массовой художественной продукции Гандхары, Таксилы, Свата, Хадды, Беграма уже посвящены тома публикаций, альбомов и исследований. Впрочем, не лишне оговорить, что в своей подавляющей массе это памятники буддизма; линия светских искусств в этих историко-географических районах предстает в сравнительно редких образцах. К сожалению, собственно Бактрия дала пока лишь единичные памятники ваяния и прикладных искусств позднеантичной поры.

В искусстве кушанской Бактрии эллинистическая струя все более ослабевает. Она не угасает полностью, но сохраняется главным образом в изделиях художественного ремесла, где нередко еще используются вековой давности образцы и муляжи, хотя и в них вторгаются модификации, чуждые духу греко-римского искусства. Типичны в этом отношении две крупные чаши, в которых исследователи признают бактрийское происхождение, хотя и дискутируют о датах [331]. На чашах техникой чекана, с дополнительной инкрустацией выпуклых деталей, переданы рельефные изображения отдельных эпизодов различных Еврипидовых драм. Они размещены непосредственно друг за другом вне всякой тематической взаимосвязи и являются как бы набором самостоятельных муляжей, плотно заполняющих все тело чаши и небольшой круг дна. Не говоря уж о сюжетной стороне, обнаженность многих мужских фигур, классические позы, драпировки одежд — во всем совершенно очевидна эллинская подоснова. Однако прямых повторов им в репертуаре греко-римской торевтики и коропластики нет. Здесь появляются и такие локальные детали, как шаровары у некоторых мужских персонажей, тяжело драпирующиеся плотные платья, характерные для кушанского круга богинь, чисто азиатская трактовка изображения женщины с пальмовой ветвью (на одной из чаш), сидящей с раскинутыми в коленях ногами. Эта ориентализация образов восторжествует в основном направлении кушанского искусства Бактрии.

Изменение стиля классического искусства в эпоху Великих Кушан особенно явственно в произведениях монументального ваяния. Харак-

терно, что камень играет, наряду с глиной, в нем также заметную роль. Так, в Сурх-Котале, в огромном архитектурном комплексе главного династического храма, как и в расположенном поодаль небольшом буддийском святилище, ваятели использовали и камень и глину [332]. Остатки глиняной скульптуры здесь немногочисленны — среди них характерны фрагменты горельефных фигур в богатых одеяниях с очень жесткими, условными регулярными складками, которые уже так непохожи на естественную мягкость драпирующихся тканей халчаянской скульптуры.

Представление о статуарных типах кушанского ваяния восполняют монеты чекана Великих Кушан [333]. На одной стороне их изображено божество. На другой представлен царь, изредка (на некоторых экземплярах монет Вимы Кадфиза и Хувишки) — его портретный профиль, но чаще всего стоящая фигура: царь в широкополом кафтане с копьем в одной руке и простертой над алтарем другой (Кадфиз II, Канишка), вооруженный царь в каске и панцире (Васудева I), царь в просторной богатой одежде с ниспадающими рукавами (Васудева II).

Образы кушанских царей или принцев известны в немногочисленных пока образцах каменной скульптуры. Две крупные матхурские статуи (обе, к сожалению, обезглавленные)—Вимы Кадфиза, сидящего на троне, и стоящего Канишки—дают реальное представление о тех скульптурных прототипах, какими могли пользоваться кушанские монетарии [334]. Обе они происходят из подчиненной Кушанам индийской провинции, но выполнены явно под воздействием бактрийско-кушанской скульптуры: стилистически эти статуи радикально отличны от статуарных воплощений царей эпических сказов в индийском ваянии. Показателем того, что обе фигуры следовали образцам, распространенным в искусстве кушанской Бактрии и смежных с ней районов, служат фрагмент головы Канишки и часть фигуры какого-то кушанского принца из Сурх-Котала [335], обезглавленная статуя кушанского принца из Шотарака [336], фигуры представителей кушанской знати на некоторых буддийских рельефах из Бактрии [337].

Упомянутые памятники монументальной пластики вкупе с монетными изображениями дают достаточно четкое представление о типах и стиле парадных статуй кушанских царей, царских родичей и вельмож. Подобные изображения в кушанское время составляли одну из главных тем статуарного искусства.

Для этих статуй присуще строго симметричное построение, статичность фигур, фронтальность. Лица отличаются полным бесстрастием, обобщенностью лепки: возрастные приметы опущены, возмужалость персонажа подчеркивается разве что растительностью, но не теми лицевыми складками, которые свидетельствуют о прожитых годах. При фронтальной постановке фигуры ноги на три четверти вывернуты наружу, одежда ложится жесткими складками.

Принцип развернутой композиции на монетных изображениях царей — в соответствии с их барельефной, а не объемной трактовкой,—выражен передачей головы в профиль, фигуры в фас, ног—с поворотом носков в разные стороны. Если это уже не та предельно условная плоскостность человеческой фигуры, которая была канонизирована древнеегипетским искусством, то все же естественность человеческой позы здесь явно принесена в жертву условности. Разумеется, условность составляет неотъемлемое качество искусства, но как только она встает на пути художественной свободы, то превращается в сковывающую преграду. Тот легкий естественный поворот, который присущ и фигуре сидящего правителя в центральной композиции халчаянского дворца и изображению царя на халчаянском медальоне, в статуе Вимы Кадфиза сменяется недвижностью позы оцепенело восседающего на троне владыки. Подобным же образом, если Геранч с доспехом из Халчаяна представлен в состоянии уравновешенного покоя — в полуобороте, с опорой на одной ноге и чуть отведенной в сторону другой,—то позднекушанские статуи

принцев из Сурх-Котала и Шотарака стоят строго в фас, с симметрично раздвинутыми ногами, они как бы окаменели. Те же стилевые черты характерны и для иконографии кушанских божеств.

Политику веротерпимости, проводившуюся Кушанами в системе огромной империи, включавшей множество народов с присущими им культами и обрядами, ярко отображает цикл разнообразных богов, представленных на обороте кушанских монет. Преобладают божества авестийского пантеона—очевидно, наиболее распространенные в среднеазиатской среде [338].

Все они — Фарро, бог огня и воинской славы, или Атшо, божество огня и труда, солнечный Михро, или лунный Мах и многие другие — отличны друг от друга атрибутами и деталями одеяний, но чаще изображены в той же позе, что и стоящий царь: профильное положение головы, прямо поставленный торс, обращенные в разные стороны носки ног. И хотя руки, ноги, головы даны здесь в поворотах, в целом в фигурах нет живого порыва. Сходная позиция придана и женским божествам Нане, Хваниндe, Ордохшо, лица которых повернуты в профиль при фронтальном расположении задрапированных в длинные платья и мантии фигур. Эти одежды, кстати, еще сохраняют связь с эллинизированными одеяниями предшествующей эпохи, в отличие от мужских божеств, которые предстают в костюмах чисто азиатского покроя. Среди женских образов особый интерес представляет богиня Ордохшо в позднекушанском чекане, на монетах Васудевы [339]. Она показана восседающей на троне, в прямой позиции, с раздвинутыми в коленях ногами, в тяжелых драпирующихся одеждах. Поза эта явно следует древней традиции изображения сидящей женской фигуры в бактрийском искусстве—образ Тихе на монетах греко-бактрийского царька Аминтаса (II в. до н. э.) и фигура царицы в халчаянском зофоре (I в. до н. э.) дают иконографическое предвозвестие Ордохшо кушанских монет. Характерно, что при строго прямом положении богини трон ее дан в аксонометрии, но это несоответствие лишь подчеркивает плоскостность и строгую фронтальность самой фигуры.

Образы локальных Великих богинь в кушанское время по-прежнему имеют на территории Бактрии распространение в местной коропластике. Статуэтки, найденные на древних городищах, дают разнообразные иконографические варианты. В этом есть основание видеть не столько руку различных мастеров, сколько сосуществование в различных районах Приамударьинского бассейна разных ипостасей женских божеств. Не случайно даже в составе официально канонизированных богинь, отображенных на кушанских монетах, фигурируют отличные по именам, иные в своей иконографии и, несомненно, по своему значению, богини—Нана (видимо, авестийская Анахит), Хванинда (эквивалент Ники), Ордохшо (авестийская Хайрватат) [340], в широкой же народной среде разновидностей их могло быть еще больше.

Две сходные, взаимно восполняющие друг друга статуэтки из старого Термеза [341] и городища Зар-тепе [342] Термезского района передают образ женщины в высоком полукруглом головном уборе и длинных драпирующихся одеждах, с прижатой к груди правой рукой и придерживающей инвеститурный венец полуопущенной левой.

Обезглавленная фигурка с холма Чингиз-тепе в старом Термезе изображает деву-воительницу в короткой подпоясанной тунике, опирающуюся на рукоятку меча [343].

Две матрицы для оттиска статуэток обнаружены в кушанском слое на городище Шор-тепе (Ангорский район) [344]. На оттиске с одной из них возникает образ богини-девы с миловидным, полным лицом, обрамленным волнистыми волосами, в подхваченной под грудью тунике, драпирующейся мелкими складками, и наброшенной поверх мантии [345], а на другой—изображение богини в высоком головном уборе замужней женщины, в тяжелом платье, украшенном рельефными бляшками [346].

В древних Бактрах обнаружены две обезглавленные фигурки женщины в длинной тунике и мантии, придерживающей левой рукой младенца[347]. Несколько иной вариант дают терракотовые плитки из Шахри-Бану (также в Северном Афганистане), на которых нечетким оттиском нанесены попарно изображения стройной женщины, прижимающей младенца к груди[348]. Те и другие воплощают какую-то бактрийскую богородицу либо богиню материнства вообще.

На городище Шахри-Бану встречено два варианта сидящей богини, но без младенца, в очень схематично намеченной плотной одежде, с прижатой к груди правой рукой и опущенной левой[349]. Почти идентичны по типу две статуэтки из Кобадиана (Таджикистан)[350]. Таким образом, в тех случаях, когда бактрийские коропласты изготовляют изображения определенной богини с разработанной именно для нее иконографией, они этой иконографии стойко придерживаются даже тогда, когда населенные пункты отдалены друг от друга сотнями километров.

В Шахри-Бану найдены и иные терракоты, например женщина в длинном платье и поколенном кафтане, отвороты которого она придерживает согнутыми в локтях руками[351],—это какой-то особый костюм, присущий, видимо, определенной племенной среде. Локальное своеобразие подчеркнуто и в одеянии статуэтки из Галла-Молла, на плечи которой накинут плотный длинный халат с узкими, до колен рукавами[352].

Мы не разделяем тенденции ряда исследователей видеть во всем многообразии женских образов иранского и среднеазиатского античного изобразительного искусства единую богиню, каковой принято считать авестийскую Анахит[353]. В самой Авесте упомянуто немало и иных женских божеств, например Аши, Хайрватат и другие. Каковы же основания к искусственному сужению цикла разнообразных в своем существе локальных мифологических образов? Почему, если так богат был всевозможными богинями высшего и среднего ранга греко-римский или ближневосточный семитический мир, отказывать в этом многообразии Среднему Востоку? У всех народов античной культуры диапазон религиозной мифологии был очень широк и многообразен и сама эта мифология была насыщена целым сонмом богов и богинь, иные из которых являлись объектами общегосударственных культов, другие—культов чисто локальных. Монотеизм в эту пору лишь нарождался, но восторжествовал он только в раннем средневековье (христианство, ислам). Империи же Кушан был присущ политеизм, чему красноречивым подтверждением служит кушанская нумизматика. Сосуществование нескольких чтимых в бактрийской среде богинь объясняет, на наш взгляд, то разнообразие статуарного облика и атрибутов, которые отличают местные терракотовые статуэтки первых веков до и после начала нашей эры.

Приведенный перечень терракот из Бактрии показывает, сколь разнообразна была иконография различных богинь в кушано-бактрийской среде. И в этом—серьезный аргумент против признания Анахит за некое универсальное ирано-среднеазиатское женское божество, поглотившее всех иных богинь среднеазиатского пантеона. Представляется, что, наоборот, здесь, как и во всей античной мифологии, было немало высокочтимых богинь, наделявшихся соответствующими функциями, имевших особые культы и соответственно разработанную пластическую иконографию. Оставляя в стороне культовую идентификацию тех или иных статуэток как тему особого исследования, подчеркнем, что уже сами их атрибуты указывают, что в одних случаях это покровительница материнства (с младенцем), в других—власти (с инвеститурным венцом), в третьих—воинской доблести (с мечом). Вероятно, на почве Бактрии определенная коропластическая группа передает и Анахит как одну из самых популярных богинь авестийского цикла.

Обращаясь к стилистическим особенностям кушанских терракот, мы отмечаем, что если создатель шор-тепинской матрицы для оттиска

статуэток богини-девы еще пытался следовать традициям предшествующей поры, то все же мягкая лепка ее лица уже сочетается здесь с недвижностью черт, фронтальностью фигуры, жесткостью драпировок. Подобным образом терракотовая головка из Халчаяна в высоком кокошнике, с оригинальными чертами продолговатого лица[354] не лишена большого своеобразия, но это своеобразие этнического типа, а не духовно-образного строя. Вообще же для стиля статуэток Великих богинь кушанской Бактрии присущи черты большой обобщенности и нератизма. В их иконографии безраздельно господствуют застылые позы, нет богатых драпировок одеяний, вносивших элемент пластической подвижности, который присущ статуэткам предшествующей поры, бесстрастная лепка черт лица.

В еще большей мере эти особенности стиля свойственны мужским образам кушанской коропластики (оговорим — если они не принадлежат к буддийскому циклу). Ленные идольчики-уродцы (преимущественно на лошадках), а изредка и оттиснутые штампом всадники получают в кушанское время особенно широкое распространение[355]. В штампованных статуэтках явно подчеркнуты локальные этнографические признаки—головные уборы, прическа, подстрижка бороды и усов, кушанский костюм,— но в целом они выполнены, как правило, обобщенно и сухо, лишены каких-либо персональных особенностей. В них никак не запечатлена и творческая индивидуальность мастера. В конечном счете здесь передан лишь безразличный идол, не более.

Возвратимся к кругу пластических образов локальных божеств на кушанских монетах. В чекане Канишки обращает внимание образ Ваду—бога ветра и бурь[356], который показан бегущим влево, с резко согнутыми в коленях ногами, что странным образом напоминает «коленопреклоненный бег» греческой архаики. Условность позы особенно разительна в сравнении, например, с динамичными и жизненно достоверными образами бегущих детей в скульптуре Халчаяна. Этот кажущийся возврат к архаическим принципам художественного видения стоит в том же ряду, что и фронтальность стоящих или сидящих фигур, но и здесь отказ от реалистических принципов в искусстве, кажущийся возврат к древним его ступеням следует рассматривать не как сознательную архаизацию художественных приемов, а как знамение новых явлений в художественной практике поздней среднеазиатской античности.

Фрагмент головы Канишки из Сурх-Котала, профильные портреты Вимы Кадфиза и Хувишки на их монетах всем своим образным строем отличны не только от греко-бактрийских портретов, но и от раннекушанского чекана Герая и Кадфиза I и от портретных статуй халчаянского дворца. Речь идет, разумеется, не просто об отличиях черт лица. В портретах Великих Кушан художник не столько обращает внимание на индивидуальные особенности лиц, сколько подчеркивает внешние признаки не эллинизированного, а чисто среднеазиатского облика кушанских владык. Так, в отличие от Кадфиза I, наследовавший ему Кадфиз II и сын последнего, Канишка, уже не следуют греко-бактрийским модам: оба показаны с густой бородой, в диадеме, перетягивающей не кудри, но тиарообразный клобук с отворотами. Хувишка представлен с густой щеткой усов, в округлой шапке, усеянной драгоценностями. И все же дело не в этих чисто внешних деталях—в конце концов ведь и Герай соблюдал традиционную племенную подстрижку волос, усов и бакенбард,—однако весь его облик полон экспрессии, ярко передающей характер, что и составляет отличительную черту эллинистического ваяния. Лица же великих Кушан лишены какой-либо эмоциональности, они не передают характера, не раскрывают внутреннего строя души; они исполнены бесстрастного величия и холодной репрезентативности. Это государь «вообще», владыка, стоящий на столь недосягаемой вершине общественной пирамиды, что все человеческое ему чуждо. Если бактрийские ваятели и медальеры предшествующего времени выделяли даже в царских портретах—не говоря

уж о жанровых персонажах—индивидуальное и человеческое, то в кушанский период, очевидно, считалось бы кощунством внушать через массовые монетные эмиссии самую идею о человеческом, а значит, общепринятом и общедоступном внутреннем существе государя. Великая империя ставит целью силой полного всеподчинения покоренных народов закрепить свою власть—этому должна отвечать и идеология в любых ее проявлениях. Религия, как положено, сразу же подхватывает эту идею — недаром на многих кушанских монетах царь совершает обряды перед алтарем, то есть, по существу, выступает в роли первосвященника. Искусство также было обязано удовлетворять социальный заказ—и это побуждало к созданию неких изобразительных канонов, незыблемость которых как бы подчеркивала прерогативы и непоколебимость царской власти.

Тема прославления царя—одна из коронных тем среднеазиатского пластического искусства кушанской поры: царь, торжественно восседающий на троне,—как воплощение могущества власти, царь вооруженный—как символ военной славы, царь, свершающий обряды у алтаря, то есть как бы вступающий в общение с божеством. Светская линия кушанского искусства преимущественно концентрируется на этом сюжетном цикле. Но ведь и искусство древности знало подобные сюжеты—Древний Восток также разработал торжественные образы царей. Именно это сходство идейных задач, а отнюдь не возврат к архаическим образцам, определяет известную общность художественных принципов древневосточного и кушанского искусства. То же явление, между прочим, отмечается и в позднепарфянском искусстве государства Аршакидов [357].

Среди культовых образов на кушанских монетах контрастом по отношению к статуарным изображениям авестийских божеств предстает в чекане Вимы Кадфиза и Васудевы I бог Шива, стоящий со священным быком Нанду,—гибкий, стройный, полунагой [358]. Это отличие вполне объяснимо: само божество, его культ и иконография проникли из Индии.

В первых веках н. э., в связи с широкой пропагандой и распространением буддизма, в искусство кушанской Бактрии просачивается буддийская тематика: здесь появляется скульптура того стилевого цикла, который объединяется понятием «гандхарской школы», но который выходит за географические рамки собственно Гандхары, в области, лежавшие к западу и северо-западу от нее. Индийская традиция провозгласила правоверным буддистом Канишку, что весьма сомнительно, так как обильный монетный чекан этого царя содержит преимущественно образы авестийских божеств, в то время как фигура и имя Будды встречаются лишь на редчайших экземплярах. Другое дело, что в противовес своему предшественнику Кадфизу II, который с завоеванием Индии принял главным божеством-покровителем воинственно-яростного Шиву, Канишка проявляет определенное благоволение к буддийским общинам. Показателем этого служит широкое продвижение буддийских колоний. Они закрепляются и в Бактрии—к югу и к северу от Аму-Дарьи, свидетельством чего являются пещерная вихара на холме Кара-тепе[359] и монументальный ступа Зурмала [360] в Термезе, руины ступа в районе Балха [361], сангарама в Кундузе[362], буддийский архитектурный комплекс в Айртаме [363], скульптурные фрагменты из Сурх-Котала [364], Баглана [365], Кундуза[366].

Круг изобразительных мотивов буддийского искусства на почве Бактрии, связанный главным образом с оформлением ступа и святилищ, довольно обычен: образы будд и бодисатв, сюжеты джатак, декоративные композиции, в которых архитектурные элементы перемежаются со скульптурными. Влияние гандхарской школы с ее разработанным буддийским художественным циклом здесь вполне очевидно, но несомненны и элементы локального характера.

Это локальное начало проявляет себя и в материале скульптуры—в правобережной Бактрии, например, использован не традиционный для

гандхарского ваяния темный шифер, но мергелистый известняк—снежно-белый, однородный по структуре, легко поддающийся обработке. Выходы его имеются вверх по течению Аму-Дарьи, у самого берега, откуда известняк в древности сплавлялся к прибрежным городам—Айртаму, Хатын-Рабату, Термезу и другим.

Наиболее каноничны в буддийском ваянии Бактрии образы будд и бодисатв. Таковы обезглавленная фигура из Чардара (в Северном Афганистане)[367], фрагменты двух торсов из Термеза[368], горельефный торс, найденный в северо-восточной части Термеза близ ступа Зурмала[369], в облицовку постамента которого он, очевидно, входил[370]. Все они передают общепринятый тип Будды или бодисатвы, закутанного в драпирующуюся несколько жесткими складками мантию, сидящего с перекрещенными ногами и с каноничным положением рук.

Прямое следование выработанным гандхарской школой композиционным схемам дают и рельефы на темы джатак—сказаний о житиях Будды. Таков фрагмент плиты из Термеза, попавший в забутовки фундамента средневекового дворца, со злонамеренно сбитыми лицами всех персонажей. Рельеф связан со сказанием о бенаресских риши и проповеди Будды Гаутамы. На фоне густолиственных, стилизованных деревьев переданы крупные фигуры сидящих аскетов и маленькие фигурки предстоящих (композиция двухъярусна)[371]. Часть тематического изображения составляет и фрагмент из Тепе-Ахангеран (Северный Афганистан) с изображением сидящего в задумчивости бодисатвы и какой-то другой фигуры[372]. Большой повествовательный цикл из истории юного принца Сиддартхи и его «великого исхода» из Капилавасату предстает на облицовочных скульптурных плитах из Кундуза[373] (все лица здесь также, к сожалению, сбиты). События развертываются друг за другом, справа налево, в верхнем фризе, в то время как нижний ярус содержит размещенные под трапециевидными арочками, основанными на акантизированных пилястрах, образы стоящего Будды-проповедника, бодисатв и почитателей. В своем основном составе фигуры повторяют образы гандхарского ваяния, в них явно преобладает индианизированный элемент. Несколько особняком выглядит крупная фигура мужчины со сложенными в позе адорации руками, одетого в кушанский костюм, сходный с халчаянскими мужскими одеяниями (длинные, в складку, штаны, мягкая обувь, мягкая рубаха, подхваченная пояском, расширяющаяся у колен). Подобная фигура найдена была и на городище Айртам.

В скульптурном оформлении буддийских зданий бактрийские мастера чувствуют себя гораздо свободнее в тех случаях, когда они подходят к созданию архитектурно-декоративных композиций. Таковы мотивы капителей, покрытых густой листвой акантов, в кущe которых нередко возникает человеческая фигурка[374]. Таковы капители из Термеза[375], Кобадиана[376], Сурх-Котала[377]. На почве Бактрии образцы акантизированных капителей пока известны для того же периода, что и в Гандхаре,—со времени Великих Кушан. Это, однако ж, не исключает возможности более раннего проникновения их в бактрийскую архитектуру, если учесть, что, например, в сопредельных восточнопарфянских областях терракотовые аканты входят в оформление капителей колонн уже со II века до н. э.

Мотив капители с акантами и бюстом среди них перекликается с капителями из Рима и римских провинций[378], появление которых ученые связывают с восточно-эллинистическими традициями[379]. Тема коринфизированной или композитной капители с человеческой фигуркой в центре широко входит в архитектуру Парфии—от ее восточных пределов (Мерв)[380], до западных областей (Варка, Селевкия)[381]. Вероятно, Парфия была, так сказать, передаточной инстанцией на пути продвижения классических архитектурных ордеров в глубь Азии, на почве которой они претерпевают существенные видоизменения.

Зодчие Кушанской империи очень вольно обращаются с коринфским (точнее—с коринфизированным) ордером греко-римской архитектуры: они изменяют его пропорции, придавая капителям крайне приземистые соотношения, соответственно сплющивают и деформируют аканты. В известной мере этим определялся характер фигурки, размещенной среди листвы,—она невелика, голова выполнена в высоком рельефе, в то время как бюст утопает среди акантов. Порой взамен буддийского персонажа вводится лишь его символ, например тюрбан бодисатвы (Сурх-Котал)[382]. А иногда возникают композитные капители, причудливо сочетающие древневосточные, индийские и эллинизированно-бактрийские элементы. Так, угловая капитель из Шам-калы (Афганистан) содержит на своих двух фасадах вверху по паре обращенных в разные стороны быков, меж ними—устрашающую звериную личину, над ними—небольшие, почти лежачие волюты и два ряда сплющенных акантов, в верхнем ряду которых размещены задрапированные в мантию гандхарского типа фигурки[383]. Все это сочетание столь разнородных, казалось бы, пластических и архитектурно-декоративных элементов предстает в удивительном единстве, формируя компактное целое. Другие капители из Шам-калы имеют форму тора с крупной абакой, оформленной то фигурами львоподобных, рогатых и крылатых грифонов с устрашающими личинами меж ними, то фронтально размещенными фигурками птиц с распростертыми крыльями и небольшими жанровыми сценками посередине[384]. Тема последних—адорация Будды, по обе стороны которого стоят два почитателя: в одном случае в длинных драпирующихся одеяниях, в других—в кушанских костюмах. По-видимому, деталью подобной капители является белокаменный блок из Старого Термеза с фигурой собаковидного грифона[385].

Оригинальность всех этих капителей—показатель тех локальных особенностей и черт, которые вторгаются в буддийское ваяние и архитектуру там, где бактрийские мастера не были скованы ограничениями традиционных индо-буддийских иконографических схем.

Аканта приживается в бактрийской архитектуре, по-видимому, со времен ее начальной эллинизации. Акантовые композиции очень вольно—по отношению к классическим ордерным системам—входят в буддийских постройках Бактрии в оформление не только капителей, но и венчающих карнизов. Карниз над упомянутыми скульптурными плитками из Кундуза со сценами юности принца Сиддартхи оформлен вереницей группирующихся по три ниспадающих листов аканта[386]. Недавние наши раскопки в Айртаме дали крупный блок и ряд фрагментов, видимо, входивших в оформление ступа, где пышные, в два ряда размещенные аканты чередуются со спаренными волютами, которые располагались не только на углах, но и фронтально по фасаду—прием абсурдный с точки зрения классических архитектурных норм.

Особенно характерен широко известный айртамский фриз II века н. э., где в двухрядное расположение листов аканта ритмично введены фигуры девушек—носительниц даров, гирлянд, сосудов, музыкантш, играющих на лютне, арфе, флейте, ударных чашах, юноши с барабанчиком. По-видимому, композиция передает небесных служительниц-дэват и музыкантш-гандхарв, парящих в сказочных кущах, а сам сюжет связан со сказанием о «Великой кончине»—Паринирване[387]. Исследователи единодушно подчеркивают локальные особенности айртамского фриза, которые отражены в своеобразии его композиции (фигуры среди акантов), в иконографии участников (детали одеяний и этнический тип лиц), и вместе с тем признают иконографическую близость фриза к памятникам гандхарской школы.

Общий стиль произведений бактрийского ваяния, связанных с буддизмом, характеризуют те же принципы, что и скульптуру Гандхары. Ведущие черты его достаточно отчетливо предстают на перечисленных памятниках буддийского ваяния, найденных на территории Бактрии.

Из цикла джатак ваятель обычно отбирает узловые события буддийских сказаний. При этом он располагает изображения как бы в последовательном повествовании, то плотно заполняя все прямоугольное поле плиты, то развертывая его сплошной фризообразной композицией, без каких-либо цезур. Лишь прочное знание мифов позволяло созерцавшему безошибочно определять значение всех персонажей, последовательность сюжетов, концовку одной сцены и начало другой. Но мастера широко используют и прием архитектонического распределения фигур путем ритмической разбивки колонн, пилястр, арочек, акантов. Таков, к примеру, нижний ярус скульптурных плит из Кундуза, таков и айртамский фриз.

Будь то собранные компактными группами жанровые и мифологические участники джатак, будь то одиночные фигуры будд и бодисатв, гандхарв и дэват, бросается в глаза присущая им общая черта: пассивность действия. Нет, это не застылость древневосточного искусства, но это и не бурная патетика эллинизма. Даже в исполненных самого глубокого психологизма эпизодах из жизни Будды Шакья-Муни все передано в мягком ритме неспешного повествования, где главное действующее лицо как бы отрешено от всяких чувств и напряженности событий: Будда никак не реагирует на окружающих его персонажей, он как бы предстоит перед нами. В образах будд и бодисатв—сидящих или как бы шествующих на зрителя—ваятели передают настроение глубокой самопогруженности, умиротворенность и отрешенность от всяческих земных страстей. Другие персонажи—будь то вполне земные (возможно, портретные) изображения донаторов и почитателей, будь то небесные гандхарвы и дэваты—также самососредоточенны, неподвижны, хотя и отнюдь не оцепенелы. Достаточно взглянуть на айртамский фриз: музыканты держат инструменты в положенной позиции, однако ощущения того, что они играют или, тем более, поют,—не создается; девушки лишь придерживают дары, но не несут их и не подносят. И это не неумение ваятеля—бактрийских и гандхарских скульпторов никак не упрекнешь в нехватке профессионального мастерства,—но определенная черта стиля и школы.

Исследователи единодушно выделяют фронтальность, как одну из самых существенных черт гандхарского ваяния. Вновь подчеркнем, что это не застылая фронтальность древневосточной скульптуры, которая даже образам реальных исторических деятелей придавала окаменелость идола. Фигуры в «архитектонических» композициях (будды, сидящие под арочками, гандхарвы между листов аканта и т. п.) отвечают наиболее строгому определению понятия «фронтальности»—здесь соблюдается ось симметрии, отсутствуют повороты и сдвиги. Однако в композициях, изображающих джатаки, можно увидеть разнообразие поз, разнонаправленность движений и вместе с тем—покой лиц. И в этом мы видим отражение духа самого буддизма. Внутреннее существо стилевого явления раскрывает один из древнейших буддийских источников, «Дхаммапада»: «Сдержанность зрения—хороша, сдержанность слуха—хороша, сдержанность обоняния—хороша, сдержанность языка—хороша. Сдержанность тела—хороша, сдержанность речи—хороша, сдержанность мысли—хороша, сдержанность во всем—хороша. Бхикшу, сдержанный во всем, освобождается от всех печалей»[388].

Здесь ключ. Цитату хочется дополнить фразой: «Сдержанность в искусстве—хороша!» Она как нельзя более характеризует существенное качество буддийской скульптуры первых веков нашей эры: сдержанность душевных движений выражается через «сдержанность тела». Лица персонажей не бесстрастны, как в древневосточном ваянии, но они лишены экспрессии даже в психологически напряженных актах, какова, например, сцена искушения Будды или сюжет «Великой кончины», где ученики и последователи скорбят об усопшем Учителе. Сдержанность эмоций, мудрое молчание, достоинство жеста—все это определяет ведущие черты гандхарских и «гандхарообразных» статуй и горельефов.

Айртамский фриз в этом отношении очень типичен: небожителям дэватам и гандхарвам приданы черты, прически, одеяния земных служительниц и музыкантш, но на их лицах—высшая умиротворенность, а в позах—давно обретенный покой. Фронтальность как стилистический прием способствует передаче этого состояния, истоки которого уже заложены во внутренней идее самого буддизма.

В пластическом искусстве Бактрии эпохи Великих Кушан сливаются две струи—локальная кушано-бактрийская и привнесенная вместе с буддизмом из сопредельных индо-афганских районов гандхарская. На местной почве они то сосуществуют рядом, то вступают в синтез—тем более органичный, что контрастных различий в их исходных творческих позициях не существовало.

Одной из характерных черт стиля кушанской скульптуры является помпезность, в ней как бы выражается незыблемость правопорядка царской власти и божественных установлений. Скульптуру этого времени характеризует отход от реалистического направления искусства предшествующего периода в сторону большей идеализации. В образах кушанских царей, кушанской знати, кушанских божеств передана некая идеальная сущность: индивидуально человеческое в них снято, оставлена лишь внешняя личина, которая воплощает определенную идею. И если это идея величия, то не определенного индивида, а безграничной власти вообще, как непостижимого разумом смертных, божественной волей предопределенного всемогущества.

Обзор бактрийского ваяния (в его монументальных и малых формах) позволяет выделить в нем три основных хронологических этапа — раннеантичный, или греко-бактрийский (III-II вв. до н. э.), среднеантичный, или сако-юэджийский (конец II в. до н. э. — I в. н. э.), позднеантичный, или кушанский (конец I-III вв. н. э.). В развитии их нет резких прерывов или граней, а между тем для каждого присуще формирование принципиально новых внутренних качеств, которые находят свое отражение в основных художественных тенденциях и направлениях стиля. Первый этап характеризуется процессом усвоения принципов греческого ваяния на базе местной художественной традиции, второй—ослаблением греческого и активным нарастанием чисто местного начала, третий — преобладанием локального бактрийско-кушанского элемента. Характерно, что сходные явления, почти в тех же хронологических рамках, протекали и в Северном Причерноморье[389] и в Парфии[390]. На первых двух этапах— при всей своей локальной специфике — искусство Бактрии входит в единую, международную для той поры категорию культуры эллинизма. Третий этап знаменует формирование иного стилистического направления, уже предвозвещающего черты искусства раннего восточного средневековья.

Для трех этих фаз, через которые проходит пластическое искусство Бактрии на путях своего развития, намечаются господствующие тенденции стиля. Первую, греко-бактрийскую, характеризует экспрессивный реализм; вторую (бактрийско-юэджийскую)—героический реализм, сопровождающийся нарастающей идеализацией образов; третью (бактрийско-кушанскую)—помпезный иератизм. Скульптура Халчаяна с предельной полнотой выражает среднюю стадию этой эволюции.

Если попытаться наметить условными значками стратегических карт основные линии культурных связей и взаимодействий, то и в этом случае в пределах тех же хронологических этапов намечаются определенные изменения общих тенденций. В период греко-бактрийский острия художественных воздействий будут устремлены из восточно-эллинистических школ (особенно селевкидской Сирии) на Парфию и на Бактрию, где они растворяются в массиве старобактрийской культуры. В сако-юэджийское время эти контакты ослаблены, оно ознаменовано встречным движением и взаимопересечением стрелок между Бактрией

и Восточной Парфией, а также направлением их из обеих стран в области Северо-Западной Индии. Эпоха же Великих Кушан обратным движением направляет стрелку в Бактрию из Индии; по-видимому индийским, а не прямым путем (минуя парфянский барьер) входят тогда же в бактрийское ваяние некоторые стилевые черты из восточно-римских школ, в особенности Пальмиры.

На общем же фоне памятников Бактрии, обзор которых был выше приведен, с особой отчетливостью, на наш взгляд, выступают все те ведущие черты, которые отмечают халчаянскую скульптуру как яркое явление среднеазиатской античной художественной культуры. Скульптура эта предстает как сложный творческий сплав, в котором, однако, определенно выражено доминирующее направление.

Халчаян раскрывает почти неведомую пока страницу среднеантичного этапа бактрийской художественной культуры. Ее эстетические критерии отчетливо выражены в архитектуре и особенно в настенной скульптуре приемного дворца, возведенного в резиденции Гераева рода Кушан. Время разрушило дворец настолько, что лишь тщательное изучение археологических остатков позволило воссоздать его первоначальный облик. Между тем общий эстетический эффект его был, несомненно, очень силен, и потому так заманчиво представить то художественное впечатление, которое он оказывал на современников. Дворец был невелик, но воспринимался как здание монументальное, что достигалось в общем архитектурном строе удачно найденными соотношениями объемно-пространственных форм. Внешняя композиция была проста и лаконична: общий прямоугольный объем, возвышающийся над ним продолговатый параллелепипед приемного зала и глубокая ниша колонного айвана по фронту. Спокойной глади крыльев фасада противостояла пространственная глубина айвана, их сильным плоскостям — легкость колонн, несущих единое с ними перекрытие, подчеркнутое изрезанной линией зубчатого парапета. Вместе с тем айван органически входил во внутреннее архитектурное пространство, и не только потому, что являл собою род замкнутого с трех сторон помещения, но всей системой своей архитектурной разработки. Явный акцент был сделан на щипцовой стене — этой как бы вглубь отодвинутой проекции главного фасада. Перебитая по вертикали тремя дверными и оконными проемами, она отчетливо членится и по горизонтали; эти членения переходят на щековые стены. Глади нижней половины стен противостояла богатая пластическая и живописная разделка верхней. В почти всегда затененное, благодаря и общей глубине и северо-восточной ориентации, пространство айвана входил активным художественным элементом цвет — окрашенная скульптура и живопись в оформлении стен, окраска потолка. Яркость локальных расцветок при общей тонкости живописного письма, пластической лепки, отработки архитектурных деталей смягчалась затененностью айвана и расположением изобразительных композиций и потолочных росписей на значительной от пола высоте.

Фронтальность композиции, так отчетливо выраженная в архитектурном строе главного фасада халчаянского дворца, находит свое отражение и в интерьерах. Приемный зал, узкий и длинный, вытянут по поперечной оси. В этом — прямой контраст с традициями греко-римского зодчества, где залы храмов были вытянуты по оси продольной. Поперечно-осевое развитие внутреннего пространства доминирует даже в подквадратной по плану „тронной комнате“ благодаря размещению на ее поперечной оси двух колонн. В главном зале значение длинной стены, расположенной напротив входов, подчеркивают скульптурные композиции зофора, переходящие на короткие щековые стены.

Архитектурную разработку стен зала определяла гладь нижней половины, высокий скульптурный зофор (на восточной стене, в межоконных простенках, его замещала живопись) и венчающий, также скульп-

турный, фриз: спокойным поверхностям нижней части стен противостояла лепка в их верхней половине.

Прием контраста глади основания и богатой архитектурной или пластической разделки верха стен известен в архитектуре эллинизма, но там он преимущественно используется во внешних композициях. Напомним Мавсолей (IV в. до н. э.), где над сильными квадровыми кладками высится легкая ионическая колоннада, а верх венчает огромная скульптурная группа[391]. Особенно характерен Пергамский алтарь с его монументальным постаментом и богатым скульптурным зофором[392]. В интерьерах эллинистического зодчества встречается прием противопоставления глади низа стен и пристенной верхней колоннады: таковы Арсиноэон на Самофраке[393], Гимнасий в Приене[394]. Однако в греко-римском зодчестве не встречены интерьеры, сочетающие гладь нижнего участка стен и скульптурного зофора наверху,—даже в Помпеях, с огромным циклом богато оформленных приемных залов и жилых покоев, где традиции римского строительства еще находятся под сильным эллинистическим влиянием, подобных интерьеров нет.

Мы вправе утверждать, что бактрийские зодчие и скульпторы при создании халчаянского дворца следовали каким-то собственным воззрениям на характер членений, на условия расположения и обозрения пластических и живописных композиций. Система колонного айвана, зажатого глухими плоскостями стен, находит свое наглядное объяснение в традициях местной жилой архитектуры—она сохранена в народном строительстве горных районов Сурхан-Дарьинской области, где типичны и колонный айван, и гладь примыкающих к нему стен, и плоские перекрытия[395].

Глиняная скульптура нередко входила в античной Средней Азии в оформление особо парадных сооружений—тому свидетельством дворцово-храмовые постройки Нисы, дворец хорезмийских шахов в Топрак-кале. Квадратный зал и Круглый храм парфянской Нисы (II в. до н. э.) имели двухъярусное расчленение интерьеров, гладь штукатурок в нижней половине, а в верхней—настенные колонны, между которыми в нишах размещены крупные окрашенные глиняные статуи[396]. Парфянские сооружения Нисы в своей основе на сотню лет старше халчаянского дворца, и их взаимосвязь с приемами эллинистической архитектуры теснее—объясняется это не только более ранней датировкой, но и тем, что контакты раннепарфянского и эллинистического зодчества (например, в его сирийском варианте) были непосредственны и потому органичны. В архитектуру Бактрии эллинистический элемент входит опосредствованно—либо через трансформировавшуюся в местной среде культуру македоно-селевкидских колоний, либо на путях культурных взаимодействий, установившихся ко времени включения Средней Азии в орбиту эллинизированного мира. В архитектуре халчаянского дворца эллинистический элемент проявляется лишь в деталях—таковы плоские черепицы, антефиксы с мотивом аканта на щитках, расписные овы в карнизе интерьера. Но все это — не более, как частности, да и те растворены соседством чисто местных форм: таковы антефиксы, сочетающиеся с терракотовыми зубцами-мерлонами, чья азиатская основа засвидетельствована многочисленными памятниками Древнего Востока.

С первого же года раскопок в Халчаяне встал вопрос: чем является объект исследования — храмом или дворцом? Открытый характер его архитектуры, три просторных входа, ведущих прямо в главный зал, отсутствие той замкнутости, которая присуща античным храмовым сооружениям Среднего Востока с их обводными коридорами и с единственным входом в святилище, светский характер основных скульптурных композиций—все убеждает в том, что изначально здание создавалось как небольшой дворец для торжественных аудиенций или для приема избранных гостей. Однако со временем его функции, видимо, меняются. Если скульптурный цикл, связанный с прославлением Гераевой ветви

Кушанов той поры, когда они лишь утверждали свое владычество в Бактрии, вначале должен был возвещать присутствующим о силе и славе живых участников только что завоеванного могущества, то по прошествии десятилетий скульптура приобретает иной смысл, став напоминанием о славе предков. И этих предков наследники наделяют божественным началом. Обоготворение мертвых властелинов—характерная черта восточного эллинизма. Еще в IV веке до н. э. статуи Мавсола и Артемизии были водружены после их смерти на Мавсолее, как культовые изваяния[397].

По мере роста империи Великих Кушан халчаянский дворец приобретает значение „дома обоготворенных предков", фамильной реликвии, доступной для немногих, родовой святыни, которую навещают лишь члены царствующей династии. Создание подобных династийных культов и соответствующих парадных помещений, оформленных монументальными статуями царей и цариц, уже засвидетельствовано на ряде античных памятников Среднего Востока: в дворцово-храмовом комплексе парфянской Нисы это Квадратный зал (II в. до н. э.—II в. н. э.) [398], в селении Мат в Матхуре—особая скульптурная галерея кушанских царей (II в. н. э.)[399], во дворце хорезмийских шахов Топрак-калы (III в. н. э.)—Зал царей[400]. Культ царей, сложившийся еще в античную эпоху, сохраняется в Средней Азии вплоть до эпохи раннего средневековья. О владетелях Самарканда V—VII веков известно, что „во дворце [в резиденции] есть храм предкам, в котором приносят жертвы в шестой луне. Прочие владетели приезжают помогать в жертвоприношении"[401]. А в Кушании, одном из согдийских княжеств на Зеравшане, упоминается „ древний город Фуми, принадлежавший малому кангюйскому владетелю. По восточную сторону города есть двухэтажное здание. На северной его стене красками написаны древние императоры Срединного государства; на восточной тукюеские [тюркские] ханы и индийские владетели; на западной владетели босыские [иранские] и фолиньские [правители восточно-римских областей]. Владетель, учинив поклонение перед ними, уходит"[402]. Эти свидетельства древних исторических хроник наглядно указывают на сохранение в одном случае династийного культа предков, в другом — культа древних правителей, который восходит еще ко временам вхождения Согда во владения Кангюй, то есть к античной эпохе.

В халчаянском дворце предстает одна из важных черт бактрийской художественной культуры—синтез искусств. Архитектура, скульптура, живопись выступают здесь в неразрывном единстве, линейность архитектурных членений обогащается пластикой скульптурных форм и цветонасыщением живописи. Но синтез искусств известен был и Древнему Востоку и Востоку средневековому. Специфику его в эпоху античности составляет то, что само искусство здесь сугубо предметно и, более того, в своем существе реалистично. В нем нет ни отвлечений стилизации, как в древневосточном мире, ни отвлеченной декоративности, как в средние века. Главным мерилом являются гармония и соразмерность архитектурных, скульптурных и живописных форм, целостное понимание пространства, цвета и рельефа, который трактуется не узорно, а как пластический образ, лежащий на плоскости стены.

Скульптура Халчаяна в большей мере, чем архитектура, проявляет внутреннюю, хотя во многом уже преодоленную, взаимосвязь статуарного искусства Бактрии с греческим ваянием, формы которого поставлены на службу новой концепции. Эта связь сквозит в отдельных пластических темах, например мотиве эротов с гирляндами, который, зародившись в эллинизме, свое наибольшее развитие получит не в греческом, а в римском и в индо-среднеазиатском мире. Однако сами эроты и девочки с гирляндами на халчаянском фризе явно „бактрианизированы". Цикл же размещенных меж ними погрудных человеческих фигур уже совсем не греческий. Здесь предстают персонажи вакхического круга,

но сколь непохожи бактрийские сатиры на своих собратьев из греко-римского ваяния! Халчаянский скульптор не просто придает им кушано-юеджийские усы и бакенбарды, но весь их облик, черты их лиц он почерпает из окружающей этнической среды.

А эллинские божества? Геракл еще сохраняет традиционный вид немолодого бородатого мужа. Ника, при Александре и Селевкидах прилетевшая на крыльях военных побед в глубь азиатского материка, повторяет разработанный греческим ваянием образ крылатой девы в развевающейся тунике. Но уже Афина сменяет ионийский шлем на бактрийскую каску, под плащом ее — восточное платье с длинными, узорно разработанными рукавами, а главное — она утрачивает свою горделивую красоту, сливаясь с портретом какой-то малоприметной саганианки с мелкими чертами очень обыденного лица.

Насколько богаче, сложнее и своеобразнее мир человеческих образов, когда халчаянские ваятели обращаются от божеств к реальным портретам своих современников! Целая галерея живых человеческих лиц и подлинных характеров предстает перед нами, как зримое воплощение самого духа той далекой неспокойной эпохи.

Творческие образы познаются в развитии. Возникает вопрос, в чем принципиальное отличие античного этапа художественной культуры Бактрии от предшествующего времени вхождения ее в систему восточно-деспотической монархии Ахеменидов? Ведь, скажем, тема прославления царя и там господствовала в искусстве. Отчего же тогда столь непохож скульптурный зофор из Халчаяна, созданный во славу Гераева рода Кушан, на персепольские рельефы, прославляющие Ахеменидских шахиншахов? Почему он рождает иные настроения, поток других чувств?

Великая сила искусства — в образном выражении идей, которое определяет психологическое взаимопереплетение процессов созидания и творческого восприятия. Когда художник заканчивает свой труд и выставляет его на обозрение, зритель как бы становится соучастником творческого акта, домысливая то, что произведение искусства ему подсказывает, но не досказывает до конца. И в этом аспекте важно постичь тот внутренний смысл халчаянской скульптуры, каким он раскрывается не только на основе исторических и археологических сопоставлений, но и в самом творческом методе бактрийских ваятелей. И если выше мы показали, что сюжеты зофора халчаянского дворца связаны с прославлением Гераева рода, не менее важно понять не только, что здесь показано, но и как. Но для этого раскрытия сюжетной стороны явно недостаточно.

Царь на троне среди приближенных — это ведь также и сюжет персепольских рельефов — Большой Ападаны и Стоколонного зала[403]. Там все участники изображены в профиль, на зрителя они не смотрят — это зритель удостоен права почтительно взирать на них. Властитель прям, недвижен, но это не оцепенение идола, а исполненное достоинства, бесстрастное величие «царя царей, великого царя», рядом с которым ничтожны все и вся. Идея эта отражена в масштабных соотношениях фигур: даже наследный принц, который стоит за троном (возможно, условный прием показа при профильном положении фигур — в реальном церемониале он, скорее всего, стоял по правую руку от царя), даже наследный принц намного меньше: стоя он не выше восседающего на высоком троне шахиншаха, все прочие же участники сцены — знатнейшие из знатных — уступают размерами и ему. Этот прием линейной масштабности очень наглядно расставляет все акценты иерархической градации, он явственно обозначает, «кто есть кто». А между тем все лица однотипны: отличия разве лишь в подстрижке бороды, в то время как линия профиля, миндалевидный очерк глаз, густая, тщательная укладка прически, усов, бороды почти идентичны у царя и наследника, у жреца и везира. Передается некий канонизированный официальным искусством «фарсийский» тип. Вариантов в нем почти нет: ваятель был не вправе нарушить навечно

выработанный эстетический канон — в условиях строжайшей разработки правил придворной жизни это приравнивалось бы к кощунственному нарушению этикета. Все индивидуальное во внешности, как и все личное, идущее от внутреннего духовного строя, в ахеменидской монументальной пластике начисто снято. Мы не знаем возраста царя и наследника — оба представлены в возмужалых годах и выглядят ровесниками, мы ничего не ведаем об их душевном складе — величие, возведенное в абсолют, вот все, что выражает их бесстрастный лик. Холодный, абстрактный идеал персонифицированной власти — как он далек от современного ахеменидскому искусству, глубоко человечному в своем существе идеалу, запечатленному в творениях греческого ваяния!

А сцены борьбы? В сражении с чудовищем, реальным львом или фантастическим грифоном, где шахиншах обычно стоит, схватив животное за рог или за гриву и замахнувши меч, образ его исполнен того же непоколебимого величия, невозмутимости, торжественной замедленности жеста. Это не подвиг человеческого мужества, отваги, силы, но предопределенная самим царским саном и небесным покровительством победа.

Те же черты и в сценах конной охоты. Охота — излюбленное развлечение царей и знати; занятия охотой входили и в систему воспитания. Однако в изобразительном цикле ахеменидского искусства она возникает не столько как жанровый, сколько как символический сюжет. Общая иконография сцены, заимствованная еще из ассиро-вавилонского искусства, где тема охоты предстает то в монументальных горельефах, то на резных цилиндрических печатях, известна в искусстве ахеменидского Ирана главным образом в произведениях глиптики. Мчится ли знатный всадник на распластанном в позиции «летящего галопа» коне[404], едет ли царь на колеснице, поражая стрелой или копьем вставшего на дыбы льва[405], фигуры и головы их неизменно сохраняют вертикальную позицию. Подвижен конь, но малоподвижен всадник: раздвинутые ноги, воздетые руки — все это не создает иллюзии ни большого мускульного напряжения, ни нервного порыва. Изобразительный мотив преобразован в символ. Недаром, например, на царских печатях в верхнем поле реет крылатый диск Ахурамазды, наглядно воплощая божественное благоволение, которое изливается на скачущего царя.

Идея божественности царской власти, подхваченная от Ахеменидов Александром, а затем Селевкидами, сохраняет свое значение на почве Среднего Востока на протяжении всей античной эпохи. Искусство Бактрии также откликается на нее всей силой своих впечатляющих средств. Оно же дает и яркую иллюстрацию тех существенных качественных изменений, какие претерпевает эта идея в веках.

Греко-бактрийские базилевсы права на власть основывают на своих эллинских корнях и связях — об этом недвусмысленно возвещают монетные профили царей и выбор ими олимпийских божеств в качестве верховных покровителей. В сако-юеджийской среде сильны традиции и роль больших скифских родоплеменных объединений; прославлению целого рода Геранчей посвящена основная скульптурная композиция халчаянского дворца. В эпоху Великих Кушан прославляется единодержавие царя — единоличная диктатура всесильного правителя получает идеологическое обоснование через идею божественной предначертанности его власти, и персональный образ великого царя при Кушанах становится ведущей темой официального искусства: статуи кушанских властителей из династийных святилищ Сурх-Котала и Матхуры — выразительные образцы *последнего этапа, который претерпевает стиль бактрийского ваяния* на индо-среднеазиатской почве.

В скульптуре Халчаяна все по-иному, нежели в творениях эпох Ахеменидов и времени Великих Кушан.

Общее содержание халчаянского пластического цикла — это триумф молодой, восходящей власти. Он воплощен в образах, олицетворяющих

царское величие, государственную силу, военную доблесть, торжество над врагами, божественное благоволение. Но образы царя, его сородичей, участников дворцовых приемов, знатнейших всадников глубоко индивидуальны, их лица — даже при единстве этнического типа, сходстве прически, подстрижки волос, бороды, усов, головных уборов — неповторимы и персональны. В живых портретах современников ваятели пытаются раскрыть их человеческое «я». Не опускаясь до мелочного копирования деталей, смело прибегая к обобщению — и в лепке и в раскраске,— они передают галерею личностей, наделенных характерами и чувствами. Торжественность центральной — тронной, и северной — приемной сцен определяется самим их существом. Лица столь разных в своем индивидуальном существе участников изображенного события отличает высокое достоинство, позы благородны, их одеяния богаты — изящество покроя облегающих кафтанов сочетается со свободно льющимися драпировками тканей. Все это подчеркивает значительность запечатленных в скульптуре зофора сцен. Но все основные персонажи здесь переданы не в профиль, как в ахеменидском искусстве, а обращены на зрителя, с которым как бы устанавливают контакт. Вместе с тем это и не застылость («закон фронтальности») позднекушанского искусства, где — даже при трехчетвертной позиции фигур, не говоря уж о строго фасовом их расположении,— жесты оцепенелы, позы недвижны, лица застылы. Почти все головы и большинство фигур даны не строго фронтально, но в легком, а иногда и сильном обороте. Ваятели избегают чисто осевого построения фигур — даже у сидящего на троне государя голова дана вполоборота. Фигуры его стоящих сородичей в северной трети зала показаны в позе «уравновешенного покоя» (таков, к примеру, Гераич с доспехами), которая определяется легким смещением тяжести тела и небольшим поворотом, достигнутым чисто пластическими приемами,— чуть выступает одно колено, одно плечо объемно выдвинуто, а другое уходит в плоский фон стены.

Порой лицам придана сильная асимметрия, но это не техническая неопытность и не передача реального дефекта. Ваятель не только не избегает, но ищет асимметрических сдвигов, добиваясь наибольшей выразительности лиц и вместе с тем корректируя зрительные смещения, вызванные высоким расположением скульптуры в нешироком интерьере зала.

Лица скульптур Халчаяна характеризует сдержанная эмоциональность, отличная от бурной патетики близких по времени образов эллинистического ваяния (Делос, Пергам). Здесь внутренние настроения передаются в плане глубоких, но как бы приглушенных состояний — скорби (воин в шлеме, сатиры), непреклонной воли (Гераичи), ярости (другой воин в шлеме). Образы кушанского правителя, парфянского принца, царицы исполнены высокого достоинства и известной бесстрастности — предвозвестие одной из черт того стиля, который восторжествует в монументальной скульптуре эпохи Великих Кушан.

Все эти особенности и приемы способствуют той пластической одухотворенности скульптурной формы, которая отображает новый в искусстве Среднего Востока, в сравнении с ахеменидским этапом, «античный» взгляд на цели и принципы ваяния. Естественность движения халчаянских статуй, даже представленных в покое, противоположна и холодной статике фигур ахеменидских горельефов (изображенных ли в мерном шаге или в состоянии борьбы) и застылости скульптур позднеантичного Востока, в том числе позднекушанской Бактрии.

В халчаянской скульптуре наиболее динамичны образы скачущих всадников из южной трети зала. Кони представлены в позе «летящего галопа», разработанной еще искусством Древнего Востока и скифской кочевой среды. Напомним, что греческое ваяние более точно следовало натуре, передавая естественный галоп вздыбленных коней,— таковы хотя бы всадники в зофоре Парфенона. А между тем он не столь впечатляющ, как

«летящий галоп», — передние и задние ноги коня распластаны так, что конь реальный в этой позе просто упал бы на брюхо. «Летящий галоп» — это одна из поразительных творческих находок искусства, правдивость впечатления, достигнутая условностью, а не послушным следованием натуре. Именно эта ненатуральная позиция с предельной убедительностью воссоздает иллюзию стремительного движения.

Ощущение порыва халчаянских скакунов усиливает и сам пластический прием их лепки, радикально отличный от плоскостной силуэтности коней древневосточных рельефов. В халчаянском зофоре задние ноги и крупы сходят на барельеф, в то время как протомы даны в трехчетвертном, а головы — в полном объеме. Кони словно бы вырываются из плоскости стены и скачут навстречу зрителю. Но особенно усиливают динамический строй конной группы всадники-Гераичи. Лица их даны почти прямо, торсы полуизогнуты, а ноги показаны в профиль, руки натягивают удила или тетиву, позы напряженны.

Многое в конной сцене халчаянского зофора взывает к той скифско-азиатской среде, к которой принадлежали наводнившие Бактрию племена юэджей. Изображения скачущих всадников известны на почве Бактрии до юэджийских вторжений, но и тогда они, бесспорно, были связаны с художественными традициями так называемого скифского искусства. Среди предметов Аму-Дарьинского клада V века до н. э. можно видеть серебряный диск с образом скачущего скифского всадника, вооруженного копьем [406], и умбон с изображением охотников на конях, преследующих козлов и оленей [407].

Мужество, энергия, упоение движением — все эти черты, запечатленные в скифском искусстве, предстают в халчаянской сцене со скачущими стрелками в каком-то обновленном качестве. Орнаментальность «звериного стиля» начисто исчезает (не будем размышлять, являлось ли это достижением или утратой!), но его внутренняя экспрессивность была сохранена. Экспрессия скифского искусства, помноженная на психологическую заостренность эллинизированной бактрийской художественной культуры, формирует тот неповторимый сплав, каким представляется южная композиция халчаянского зофора.

Скульптура Халчаяна побуждает задуматься о сущности особого, присущего для Бактрии идеала человеческой красоты. Проблема создания такого идеала издревле составляла одну из главных задач мирового ваяния, причем сам он был различен у разных народов, и даже в рамках единого искусства эволюционировал, а иногда и резко менялся на протяжении веков. Известна его трансформация в греческом ваянии — Аполлон Тенейский, «Канон» Поликлета, «Сауроктон» Праксителя, «Апоксиомен» Лисиппа рисуют существенные изменения эстетических воззрений на нормы мужской красоты в течение двух столетий в эллинском мире.

Бактрия, как и вся Средняя Азия, не прошла, подобно Греции, через идеи античного демократизма, вступив из стадии восточнодеспотического строя и соответствующих ему форм общественного мышления в эллинистический этап социальной истории и духовной культуры. В силу этого ее искусство не знало, да и не искало той идеальной, «очищенной» красоты, которую создал в эпоху классики греческий гений.

Художественный идеал эллинизированного Среднего Востока пока не вполне выяснен. Монументальная бронзовая статуя воина из Шами (II в. до н. э.), по-видимому, позволяет видеть в ней раннепарфянский идеал мужской красоты [408], а статуарный образ Будды, сложившийся к началу нашей эры, дает пластическое воплощение физической и духовной красоты в понимании его народами Индии [409]. Бактрийский художественный идеал был до сих пор неведом.

Скульптура Халчаяна, разумеется, не раскрывает его сполна, но позволяет составить о нем представление, по крайней мере для «среднеантичного» этапа эволюции бактрийского ваяния. Особый склад лица Гераи-

чей — с подквадратным овалом, сухощавыми чертами, костистым лбом, суровым разлетом бровей и глаз, отчеркнутых к вискам, — очевидно, отвечает кушано-юеджийским представлениям о мужской красоте, так же как обрамленный тщательно подстриженной бородой точеный профиль воина в шлеме — бактрийским. В том и другом случае лица исполнены высокого достоинства. Фигуры, закаленные верховой ездой, статны, худощавы, легки, крепки — они совсем иные, чем выработанное специальным циклом гимнастических упражнений телосложение греческих атлетов. Столь же отличны и женские образы. Мягкая лепка округло-луноликих, утяжеленных книзу лиц, особая укладка валиком пышных прядей волос, миндалевидность глаз и крутизна бровей, прямой нос — но не продолжающий линию лба, а с отчетливо выделенной переносицей,— все это радикально отлично от эллинских воззрений на совершенный женский лик. Пока неизвестно, имела ли драпирующая туника на бактрийской почве собственное происхождение или она здесь появилась под влиянием греческих одеяний, но тяжелые мантии, любовь к красному цвету, орнаментальная узорность тканей — все это в женском костюме, несомненно, локальное, свое. Мужские костюмы, как уже отмечалось, имеют чисто азиатский покрой; здесь интересно отметить, что в ряде случаев длинные рукава рубах и кафтанов драпируются гибкими складками, которые, вопреки правилам, не ниспадают, но как бы взбегают к плечу: видимо, скульптор не гнался за натуралистической достоверностью, а искал интересный пластический эффект.

При обращении к образам идеальным, например к божествам (их немного), халчаянские скульпторы не выдвигают каких-то собственных решений, иногда — но не всегда — довольствуются заимствованием прототипов из греческого статуарного репертуара (Ника, Геракл), придавая им порой чисто локальные признаки и черты (Афина). В дионисийскую же тему венчающего фриза они вносят многое от собственного художественного мировоззрения.

Обращение к этой теме имело свою органическую подоснову. Вакхические культы сосуществовали в различной этнической среде, смыкаясь в своем главном внутреннем существе. Вяч. Иванов — один из самых проникновенных исследователей генезиса и развития дионисизма — так определил его общественное значение в жизни древних народов: «Экстатическая религия Диониса с ее возродительными таинствами и озаряющими душу оргиями, с ее верою в нисхождение божества в сыновьем лике, страстном, как участь земнородных, и все же божественно-победном, с ее просвещением темного царства душ светочем умершего и воскресающего бога, с ее идеалами чистоты и святости, запредельного блаженства, героического страдания и милосердия, наконец — с ее новою, сообщительною и вдохновенною, всенародною и опьянительною радостью бытия, подымающею со дна души в вольных и буйных проявлениях все скрытые богатства ее плодотворящей силы,— мы видим, что эта религия была удовлетворением крайней потребности»[410].

Сатиров халчаянской скульптуры позволяют распознать то по-звериному заостренные уши, то венок из виноградных лоз. Тщетно было бы искать им точных соответствий в греко-римском искусстве, а между тем их бесспорно роднит единство стилевых приемов: сильная моделировка лицевых мышц, глубоко посаженные глаза, затененные рельефными веками и сильным нависанием надбровных дуг, утрировка черт — мясистых щек, напряженного лба, густых бровей, широкого у основания носа. Но общий облик этих бактрийских сатиров все-таки иной. Скульптор, разрабатывая их иконографию, обращается к местной народной среде — и дело не только в таких деталях, как клочковатые бакенбарды и усы, но в общем облике, отражающем специфику этнического типа.

Особенно выразителен на халчаянском фризе масхарабоз. Это неповторимое в своем роде пластическое изображение, сочетающее буднично-

безобразное с притягательно живым. Мефистофель, прочувствованный, воображенный и созданный на Востоке около двух тысячелетий тому назад! Подобные образы встречаются в искусстве готики, в стане бесов, куда средневековье отправило многое из того, что было сотворено светлым жизнелюбием античности. Скульптура Халчаяна показывает, что Средний Восток создал подобную иконографию уже на рубеже нашей эры и обращался к ней не раз, вплоть до раннего средневековья, свидетельством чему превосходная лепная голова из Фундукистана.

В стиль халчаянской скульптуры важным элементом входит ее материал. Природа материала, в котором работает мастер, существенно влияет на конечный результат — манера выполнения в нем может быть широкой или измельченной, движение свободным или скованным, приемы лепки виртуозны или стандартны. По словам современного художника, «трактовка формы определяется не только миропониманием художника, но в достаточной мере и материалом. Художник с карандашом в руке мыслит иначе, чем тот же художник, взявший в руки кисть»[411]. По-разному мыслит и скульптор, работающий в глине или в дереве, создающий отливку из металла или ваяющий камень. В руках халчаянского мастера — это глина.

Глина — какой элементарный, казалось бы, материал под чуткими пальцами скульптора! Может ли быть глина выразительна — ведь у нее нейтральный цвет, она не играет блестящими бликами металла, зернистой структурой гранита, молочной глубиной мрамора? Но напомним: почти любой эскиз сначала выполняется ваятелем из глины, и не секрет, что иногда первичная хрупкая модель живее, одухотвореннее, чем ее каменная репродукция или бронзовая отливка. И дело не в том, что при всяком новом воспроизведении подлинника утрачивается какая-то доля художнического вдохновения (хотя отчасти и в этом), но в свойствах самого материала. Пластичность глины делает ее особенно чувствительной к движению пальцев мастера, она облегчает творческий поиск, так как скульптор может свободно добавить или снять любой кусок, что почти исключено в металле и в камне. В глине художник имеет право на ошибку, на многочисленные пробы, на отказ от какой-либо детали, на добавление задуманного в ходе исканий.

Бактрийские скульпторы не рассматривали глину лишь как черновой, эскизный материал, и они не убоялись выполнения в глине подлинника. Причины очень глубоки. Они не в «неумении» работать с камнем — кушанская скульптура Айртама, Сурх-Котала, Шам-калы свидетельствует об отличном владении бактрийскими мастерами приемами его художественной обработки. Но глина издревле была для Средней Азии глубоко традиционным техническим материалом, великолепно зарекомендовавшим свои прочностные качества в архитектуре, где сырец и пахса оставались на протяжении тысячелетий ведущим материалом строительства. Скульптурные качества хорошо отмученной, усиленной органическими добавками пластичной глины красноречиво засвидетельствованы скульптурой Халчаяна (I в. до н. э.), Сурх-Котала (II в. н. э.)[412], Тепе-Маранджана (IV в. н. э.)[413], Кундуза[414] и Фундукистана (VII в.)[415]. Нейтральность изжелто-серого цвета не играла определяющей роли, так как все эти произведения были окрашены.

Очень поучительно сопоставление двух манер работы бактрийских мастеров на двух этапах развития бактрийского ваяния — сако-юеджийском и кушанском. Халчаян и Сурх-Котал дают тому наглядную картину.

В обоих случаях скульптура связана со стеной, составляя ее органический элемент. Но халчаянский мастер послойно наращивает глину, достигая нужной формы и осуществляя на верхнем слое окончательную моделировку, сурх-котальский же моделирует на камне, удаляя его излишек. В этом обычная специфика лепки и ваяния, работы в мягком и твердом материале. Но примечательно иное. В Сурх-Котале найдена круп-

ная плита — заготовка будущего горельефа, с гладкими плоскостями, на одной из которых нанесен контур мужской фигуры в кушанском одеянии, алтарь и другие детали и начато их объемное моделирование[416]. Таким образом, скульптором обрабатывался не блок, которому он волен был придавать любую объемную моделировку, а плита, наружная плоскость которой ограничивала объемность форм строгими пределами. Халчаянская скульптура сложнообъемна, построена в разнообразных планах — от барельефа до круглого, не примыкающего к стене объема, более того, многие фигуры — например, коней и всадников — размещены так, словно они вырываются из плоскости стены, устремляясь в пространство зала.

Важную черту стиля халчаянской скульптуры составлял цвет. Нейтральный серовато-желтый колорит среднеазиатской глины ослабляет четкость теней и игру полутеней. Окраска усиливала необходимые объемно-пространственные акценты, она придавала скульптуре иллюзорную жизненность, хотя и была далека от какого-либо натурализма.

Полихромия была широко распространена в ваянии древнего мира. В греко-римской скульптуре окрашивались и терракота, и гипс, и светлые породы благородного поделочного камня[417]. На белом мраморе выдающихся памятников эллинистической эпохи, таких, как «Саркофаг Александра», «Старуха», головка девушки из Приены, сохранились следы раскраски[418]. В скульптуру Парфии обязательно входила раскраска — ее можно видеть на глиняных статуях Нисы[419] и на каменных изваяниях Хатры[420]. Важно подчеркнуть, что основные цвета здесь те же, что в Халчаяне: красный, розовый, белый, черный, желтый, изредка иные.

В индийском ваянии полихромия также применялась на всех материалах (кроме металла), причем исследователи полагают, что исходным скульптурным материалом, для которого органически присуща окраска, здесь были прежде всего глина, отчасти дерево и что лишь со временем она переходит на светлый камень и на стук[421].

Раскраска глиняной скульптуры Халчаяна лишена каких-либо натуралистических качеств. Лица и обнаженные части тела окрашены в красный цвет с применением светло-карминного и густо-киноварного тона. Модуляции этих тонов используются для подчеркивания выступающих и теневых деталей, например: граней носа, окаймления глазниц, контуров щек и подбородка. Этим приемом усиливается цветовое выделение объемной лепки лица, подобно театральному гриму. Черным окрашены брови и зрачки, отчеркнуты веки, нередко удлиненные к вискам (как это было принято и в древнеегипетском искусстве). Волосы окрашены в густо-черный, изредка в рыжевато-каштановый цвет, причем сгущение краски в углублениях прядей или завитков придает им особую рельефность. Этот прием отмечается и в окраске одежд, где углубления драпировок отчеркнуты черной либо густо-красной полоской. Преобладающие цвета одеяний, очевидно в соответствии с реально существовавшими,— белый, красный, изредка желтый или зеленый; голубой расцветки здесь нет, хотя в росписях того же дворца она встречается. Иногда на кафтанах и рубахах мужчин, на платьях и мантиях женщин легкой кистью нанесены орнаментальные мотивы, окаймления, вышивки, однако все эти детали не разбивают целостности пластической лепки облаченных в традиционные костюмы фигур, но лишь послушно следуют ей.

Важно подчеркнуть следующее: выполняя всю скульптурную композицию и каждую из фигур, бактрийский ваятель рассчитывал не на цвет, но прежде всего на полноценное выявление богатых пластических свойств глины. Большинство халчаянских статуй целиком или частично утратило свою красоту, но выразительность их от того ослаблена лишь в малой мере—в этом нетрудно убедиться, взглянув на Геракла, правителя в клобуке, девушку с лютней.

При общем единстве халчаянского пластического цикла можно говорить не об одной манере лепки. В этом, видимо, отражены участие и

творческий почерк нескольких мастеров. Для большинства скульптур присуща сдержанность, благородное обобщение образов, сохраняющих вместе с тем глубокую индивидуальность,—таковы портреты царицы, большинства Гераичей, девушек-музыкантш. Но в других поражает какая-то нервная лепка, создающая богатую игру линий, теней и полутеней,— лица Геракла и некоторых сатиров тронуты морщинами, многочисленными бугорками и впадинами, их волосы и лицевая растительность выполнены неспокойным щипком. Все это усиливает внутреннюю эмоциональность образов. Этот прием запечатлен и в скульптурах коней, чей порыв передан не только динамическим поворотом как бы вырывающихся из плоскости стен фигур, но самой лепкой напряженных мышц, раздувающихся ноздрей, бешено косящих глаз.

Пластический цикл халчаянского дворца был, очевидно, исполнен несколькими ваятелями. Несомненно, что главную композицию создавал ведущий скульптор, мастер большого таланта и высокой профессиональной выучки, однако в его распоряжении были не только технические, но и творческие помощники, которым он поручал лепку второстепенных фигур, особенно на фризе, некрупные размеры и размещение которого на большой высоте ставили перед исполнителями менее ответственные задачи. Отличия пластической манеры этих мастеров второго ранга ярко ощутимы при сопоставлении однородных по своему значению скульптур. Так, дети—носители гирлянд на фризе из северной и южной половины зала—явно отличны по типу. Мальчики-гирляндоносцы в северной половине зала выполнены почти в круглом рельефе, показаны нагими, лица их—удлиненного очертания, сильно утяжеленные книзу, с правильными чертами. В южной же половине они даны в барельефе, одеты в поколенные туники, лица их круглы, с грубоватыми чертами. Для головок девочек из северной группы также характерны правильные черты, утяжеленный к подбородку овал, укладка волос свободными, крупными прядями, в то время как лицо девочки из центра заостренное, с миндалевидным очерком глаз, с условной разработкой мелких параллельных прядей прически. Очевидно, это творение двух разных мастеров, стоящих на разных творческих позициях,—один в большей мере привержен к эллинистической традиции, у другого преобладает то, что греческий мастер счел бы «варваризацией» образов. Фигурки гирляндоносцев из южной части фриза нетипичны для общего цикла халчаянской скульптуры. А между тем именно они, наряду с некоторыми скульптурами зофора, предвозвещают те видоизменения стиля, которые восторжествуют в среднеазиатском искусстве поздних Кушан.

Скульптуре Халчаяна присущи общие тенденции, характерные для искусства эллинизма. Богатство светотеневой пластики, динамика жеста, выразительность асимметрии—все это чисто эллинистические черты. Особенно важную сторону составляет мастерство передачи неповторимого, индивидуального «я» человека, его персональных и возрастных черт, расовых и социальных особенностей, красоты или обыденности облика, проглядывающего сквозь внешнюю личину характера. В этом большая творческая сила бактрийских ваятелей, создавших великолепную портретную галерею своих современников, особенно энергичных, воинственных, осознавших свою силу и власть юеджийцев-Гераичей.

Творцы халчаянской скульптуры с поразительным художественным тактом умели сочетать индивидуальное с типическим, находить меру детализации и обобщения. В ней захватывают та искренность и непосредственность художественно-образной передачи, которая составляет черты народности искусства. Самим приемом лепки скульпторы отлично выявляют пластику тел, легкость или плотность фактуры тканей, мягкость или жесткость драпировок одежд, нигде и ни в чем, однако, не допуская ни измельченности, ни чрезмерной детализации. Но главное внимание они сосредоточивают на лицах, моделируя их уверенно и точно: точ-

ное следование модели, помноженное на уверенную руку большого художника. Ни одно лицо не повторяет другого, а ведь как легко было бы впасть в однообразие, например, в передаче образов представителей Гераева клана при всех роднящих их внешних признаках—искусственной деформации головы, однородной подстрижке волос, бакенбардов, усов, сходстве костюмов. Мастер этого избежал—честь ему и хвала! Напомним для сравнения, как стандартно однородны лица участников групповых сцен в гандхарской скульптуре (при отличии чисто внешних деталей—костюмов, причесок, атрибутов). Халчаянский скульптор не ограничивает своей задачи передачей только портретных черт, но пытается воссоздать характеры. Достаточно сопоставить сохранившиеся лица Геранчей. Все они, как правило, преисполнены чувства высокого достоинства, но у правителя из центральной сцены зофора это холодно-официальная маска государя, восседающего на троне; у его молодого сородича в северной группе зофора—горделивое осознание своего высокого сана и ратных подвигов, а у пожилого—скорее привычная надменность вельможи; часть головы из айвана—даже при утрате всей ее нижней половины—исполнена свирепой энергии; в лице одного из всадников южной сцены зофора запечатлена холодная напряженность, в лице другого—порывистость натуры. А как по-разному смотрятся и воспринимаются образы бородатых воинов в шлемах—лицо одного из них очень интеллектуально, тронуто печалью, лицо другого—зеркало плохо сдерживаемых страстей... Но мы не настаиваем на абсолютной верности предложенной интерпретации. Сила подлинного реализма в искусстве делает зрителя как бы соучастником творческого процесса художника, он сам домысливает то, что подсказывает ему творение мастера, и чем богаче рожденные созерцанием художественного произведения домыслы и истолкования, тем, следовательно, глубже проникновение художника во внутреннее существо созидаемого.

Во введении к этой книге автором был выдвинут постулат, что искусство Бактрии входит в общее понятие эллинизма и вместе с тем в своем целом принадлежит собственной среднеазиатской античной культуре. Анализ памятников бактрийского ваяния выявляет в нем три основных источника, слившихся в единый поток: профессиональное искусство античного бактрийского города, впитавшее высокие достижения греческой цивилизации, архаизирующую старобактрийскую струю, хранителем которой было, по-видимому, в основном село, и, наконец, культуру кочевой степи. В лучших образцах бактрийского искусства три этих начала предстают в неразрывном синтезе.

К числу их бесспорно принадлежит и скульптура Халчаяна. Она раскрывает природу стиля античного ваяния Бактрии, как столкновения, борьбы и слияния двух мировоззренческих систем—эллинства и азианизма, в конечном счете и порождающих тот историко-культурный синтез, который определяет понятие эллинизма. Скульптура эта предстает как итог высокого мастерства и формирования самостоятельных эстетических взглядов. Взращенное на почве страны, лежавшей в самой гуще больших исторических коллизий и сложных культурных взаимопереплетений, художественное творчество Бактрии порождает собственную изобразительную манеру, свой арсенал образных средств, особый круг сюжетов и мотивов. Все это ярко запечатлено в скульптуре Халчаяна, пластические образы которой захватывают, впечатляют, волнуют нас два тысячелетия спустя.

Примечания

[1] A. Foucher, La vieille route de l'Inde de Bactres a Taxila.— MDAFA, t. I, Paris, 1942, p. 83; t. II, Paris, 1947, pp. 311, 329; его же, Le mirage de Bactres.— «La civilisation iranienne», Paris, 1952, p. 259 сл.

[2] A. Foucher, La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila.— MDAFA. t. I, Paris, 1942, p. 83.

[3] А. Стрелков. Зурмала или Катта-тюпе.— Сб. «Культура Востока», I. М., 1927; его же, Доисламские памятники Термеза.— Сб. «Культура Востока», II, М., 1928; A. Strelkoff, Les monuments préislamiques de Termez.— «Artibus Asiae», 1928—1929, N 4.

[4] М. Е. Массон, Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э., Ташкент, 1933; его же, Скульптура Айртама.— «Искусство», 1935, № 2; его же, Археологические работы в Узбекистане за последние годы (1933—1935).— СОНАТ, 1935, № 11; его же, Новый пункт местонахождения греко-бактрийских памятников.— СОНАТ, 1936, № 1; его же, К изучению археологических памятников правобережного Тохаристана.— СОНАТ, 1937, № 1; его же, Термезская археологическая комплексная экспедиция 1936—1937 гг.— СОНАТ, 1938, № 7; его же, Археологические работы в Узбекистане за 1933—1935 годы.— ИК, Л., 1939; его же, Археологические исследования в Узбекистане (1924—1939).— В кн. «Наука в Узбекистане за 15 лет», Ташкент, 1939; его же, Городища Старого Термеза и их изучение.— ТАКЭ, I, Ташкент, 1940; его же, Термезская археологическая комплексная экспедиция (ТАКЭ).— КСИИМК, VIII, 1940; его же, Работы Термезской археологической экспедиции (ТАКЭ) 1937 и 1938 гг.— ТАКЭ, II, Ташкент, 1945; В. А. Шишкин, К исторической топографии Старого Термеза.— ТАКЭ, I, Ташкент, 1940; Б. Б. Пиотровский, Раскопки на Чингиз-тепе.— Там же; В. Д. Жуков, Кирпич из развалин Старого Термеза.— Там же; C. R. W. Ivanov, Some recent Russian Publications on Archaeological Researches in Central Asia.— «Journal of Bombay Branch of the Royal Asiatic Society», 1941; М. И. Вязьмитина, Раскопки на городище Айртам.— ТАКЭ, II, Ташкент, 1945; ее же, Керамика Айртама времени Кушанов.— Там же; Г. А. Пугаченкова, Фрагменты эллинистической архитектуры правобережного Тохаристана.— Там же; В. Д. Жуков, Стратиграфический разрез части крепостной ограды Калы древнего Термеза.— Там же; Е. Г. Пчелина, Древнебуддийский монастырь Каратепе.— Доклады и сообщения Исторического факультета МГУ, вып. 4, М., 1946.

[5] *К. В. Тревер, Проблема греко-бактрийского искусства.— ИК, 1939; ее же,* Памятники греко-бактрийского искусства. М.— Л., 1940. Рецензия М. Ростовцева на книгу К. В. Тревер см.: AJA, vol. 46, 1942, pp. 295—301.

[6] Исследования античных в своей основе городищ Ангорского района УзССР: Л. И. Альбаум, Некоторые результаты изучения ангорской группы археологических памятников за 1953—1954 гг.— Изв. АН УзССР, 1955, № 7; его же, Некоторые данные по изучению ангорской группы археологических памятников (1948—1949 гг.).— Тр. ИИА АН УзССР, вып. 7, 1956; его же, Раскопки в Сурхан-Дарьинской области.— Тр. АН ТаджССР, т. 37, 1956; его же, Балалык-тепе, Ташкент, 1960; В. Д. Жуков, Археологическая разведка на шахристане Хайрабад-тепе.— В кн. «История материальной культуры Узбекистана», вып. 2, Ташкент, 1961. Исследование городищ Кафирниган, особенно Кей-Кобад-шаха: М. М. Дьяконов, Работы Кафириганского отряда.— МИА, № 15, М.— Л., 1950; его же, Археологические работы в нижнем течении реки Кафирниган (Кобадиан).— МИА, № 37, М.— Л., 1953; Е. Е. Кузьмина и С. Б. Певзнер, Оборонительные сооружения городища Кей-Кобад-шах.— КСИИМК, в. 64, 1956; А. М. Мандельштам и С. Б. Певзнер, Работы Кафириганского отряда в 1952—1953 гг.— МИА, № 66, М.— Л., 1958, А. М. Мандельштам, Археологические работы 1956 г.

в Бишкентской долине.— Тр. АН ТаджССР, т. XCI, 1959; его же, Археологические работы в Бишкентской долине в 1957 г.— Тр. АН ТаджССР, т. CIII, 1959; его же, Могильник Аруктау в Бишкентской долине.— КСИИМК, в. 76, 1959; его же, Новые данные о Тулхарском могильнике по работам 1958 г.— Тр. ИИ АН ТаджССР, т. XXVII, 1961; его же, Хан-Газа.— Тр. ИИ АН ТаджССР, т. XXXI, 1961. Исследования в Вахшской долине: Б. А. Литвинский и Е. А. Давидович, Предварительный отчет о работах Хуттальского отряда на территории Вахшской долины в 1953 г.— ДАН ТаджССР, в. 11, 1954; Б. А. Литвинский, Об археологических работах в Вахшской долине.— КСИИМК, в. 64, 1956. Т. И. Зеймаль, Античное поселение в урочище Халкаджар.— Тр. ИИ АН ТаджССР, т. XXVII, 1961; Б. А. Литвинский и Т. И. Зеймаль, Раскопки и разведки в Южном Таджикистане в 1961 г.— Тр. ИИ АН ТаджССР, т. XI, 1964. Исследования в Гиссарской долине: Е. А. Давидович, О работах Гиссарского отряда в 1955 г.— Тр. АН ТаджССР, т. XIII, 1956; Е. В. Зеймаль, Археологические разведки в Гиссарской долине.— ТР. ИИ АН ТаджССР, т. XXVII, 1961.

[7] D. Schlumberger, La prospection archéologique de Bactres.— «Syria», 1949, vol. XXVI, fasc. 3—4; G. Gardin, Céramique de Bactres.— MDAFA, t. XV, Paris, 1957; M. Le Berre et D. Schlumberger, Observations sur les remparts de Bactres.— MDAFA, t. XIX, Paris, 1964; см. также: R. S. Young, The South Wall of Balkh-Bactres.— AJA, vol. 59, 1955.

[8] D. Schlumberger, Descendants non-mediterranéens de l'art grec.— «Syria», 1960, N 1, p. 152.

[9] D. Schlumberger, Le temple de Surkh Kotal en Bactriane.— JA, t. CCXL, 1952; t. CCXLII, 1954; t. CCXLIII, 1955; Surkh Kotal: A Late Hellenistic Temple in Bactria.— «Archaeology», vol. VI, 1953, N 4; Surkh Kotal: Un sanctuaire du feu d'époque Kouchan en Bactriane.— «Ars Asiatique», t. I, fasc. 2, 1954; Les fouilles de Surkh Kotal en Bactriane (IV-e, V-e, VI-e campagnes).— CRAIBL, 1957; Descendants non-méditerranéens; Les fouilles de Surkh Kotal et l'histoire ancienne de l'Afghanistan.— «Afghanistan», 1960, N 3; The Excavations at Surkh Kotal and the Problem of Hellenism in Bactria and India. Proceedings of the British Academy, vol. XLVII, London, 1961; Les fouilles de Surkh Kotal en Bactriane (VII-e — XII-e campagnes).— CRAIBL, 1962.

[10] Kl. Fisher, Gandharan Sculptures from Kunduz and Environs.— «Artibus Asiae», XXI, 1958; Kl. Fisher, Preliminary Notes on Some Ancient Remains at Qunduz.— «Afghanistan», 1961, N 1; B. Dagens, Fragments de sculpture inédits.— MDAFA, t. XIX, Paris, 1964.

[11] Т. В. Грек, Е. Г. Пчелина, Б. Я. Ставиский, Кара-тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе, М., 1964.

[12] Г. А. Пугаченкова, Археологическая разведка у сел. Халчаян.— Изв. АН УзССР, серия общ. наук, 1960, № 3; Некоторые итоги экспедиционных исследований Института искусствознания в 1960 г.— ОНУ, 1961, № 3; К итогам полевых исследований Искусствоведческой экспедиции 1961 г.— ОНУ, 1963, № 4; К исторической топографии Чаганиана.— Тр. ТашГУ, вып. 200, Ташкент, 1963; Образ чаганианского правителя на терракотовом медальоне из Халчаяна.— ВДИ, 1962, № 2; Халчаянская Афина.— ВДИ, 1963, № 2; Из глубины веков.— «Узбекистан», 1963, № 5; К истории античной строительной техники Бактрии — Тохаристана.— СА, 1963, № 4; Скульптура Халчаяна.— «Искусство», 1964, № 6; К проблеме искусства Северной Парфии и Северной Бактрии.— ОНУ, 1964, № 6; К иконографии Герая.— ВДИ, 1965, № 1; Des problèmes de l'art de la Parthie du Nord et de la Bactriane du Nord. VIII-e Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963; То же, Paris, 1965; О панцирном вооружении парфянского и бактрийского воинства.— ВДИ, 1966, № 2; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, История искусств Узбекистана, М., 1965.

[13] Г. А. Пугаченкова, Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии, Ташкент, 1966.

[14] Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 240 сл.

[15] Квинт Курций Руф, История Александра Македонского, VIII, 9.

[16] C. Trever, Excavations in Northern Mongolia, Leningrad, 1932, pp. 13, 21—22, pl. I; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 144—145, табл. 42; Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 190—192, табл. XXV.

[17] A. Foucher, Le mirage de Bactres.— «La civilisation iranienne», Paris, 1952, pp. 260—261.

[18] D. Schlumberger et P. Bernard, Ai Khanoum.— «Bulletin de Correspondance Hellenique», LXXXIX—II, 1965, p. 645 сл., fig. 34—36.

[19] Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 30 сл., 138 сл., 247.

[20] Квинт Курций Руф. История Александра Македонского, кн. VII, гл. IV, 1.

[21] Филострат, Жизнеописание Аполлония Тианского, II, 25.— В кн.: «Архитектура античного мира», Сост. В. П. Зубов и Ф. А. Петровский, М., 1940.

[22] F. Winter und E. Pernice, Die Hellenistische Kunst in Pompeji, Berlin, 1938, Taf. 8, 35.

[23] М. Ростовцев, Античная декоративная живопись на юге России, Спб., 1914, табл. XXXVIII—XXXIX.

[24] А. Стрелков, Фаюмский портрет, М., 1936, рис. 9, табл. I, III, IV.

[25] M. Bussagli, La peinture de l'Asie Centrale, Genève, 1963, p. 86.

[26] W. Dörpfeld und H. Hepding, Bericht über die Arbeiten zu Pergamon, 1908—1909, Athen, 1910, S. 382, Taf. XX.

[27] Daremberg—Saglio, vol. V, p. 1068; ВИА, т. II, кн. 2, рис. 320, 329.

[28] ВИА, т. II, кн. 1, табл. 146.

[29] E. Zannas, De Pergam au Gandhara.— «Ars Asiatique», t. VIII, fasc. 1, 1961, p. 67 сл.

[30] К. И. Рончевский, Римские триумфальные арки, М., 1916, фиг. 29, стр. 44—45; ВИА, т. II, кн. 2, стр. 173—174, табл. 8; D. Schlumberger, Descendants..., p. 141, прим. 2.

[31] G. Lippold, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Bd III/2, Berlin, 1956, Taf. 33, S. 60—61.

[32] К. И. Рончевский, Художественные мотивы в древнем римском зодчестве, Рига, 1905, стр. 65 сл.

[33] S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, t. I, Paris, 1897, p. 82; W. Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Bd II, Berlin, 1908, Taf. 78—80; G. Rodenwalt, Die Kunst der Antike (Hellas und Rom), Berlin, 1927, S. 635.

[34] J. Marshall, Taxila, Cambridge, 1951, pl. 216, N 72, 73.

[35] D. Faccenna, Sculpture from the Sacred Area of Butkara I (Swat, Pakistan). — ISMEO, Reports and Memoirs, vol. II, Roma, 1964, pl. DXIII-a, DXV-b, p. 154.

[36] Например: A. Foucher, AGBG, I, p. 239, fig. 118; A. Grünwedel, Angebliche dekorative Elemente der Gandhara Sculpturen.— «Berliner Museum», XLIII, 5, 1922, S. 21—27; L. Bachofer, Die Frühindische Plastic, Leipzig, 1929, Taf. 149; H. Ingholt and I. Lyons, Gandharan Art in Pakistan, New York, 1957, fig. 374—380, p. 152 сл.

[37] Например: L. Bachofer, Taf. 105.

[38] L. Bachofer, Taf. 148.

[39] R. B. Bandinelli, Arte etrusca.— «Enciclopedia dell'arte classica e orientalie», t. III, fig. 29.

[40] S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, t. I, Paris, 1897, p. 184; t. II, Paris, 1898, pp. 518, 519.

[41] F. Winter, Die antiken Terrakotten, Berlin und Stuttgart, 1903, S. 371—373; G. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, New Haven, 1950, fig. 679; S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, t. I, pp. 184—185.

[42] Лукиан, Совет богов. Пер. С. И. Маркиша.— В кн.: Лукиан, Избранные атеистические произведения, М., 1955, стр. 113. Термин «тиара» изначально обозначал «клобук», «башлык» и лишь позднее — головной убор в форме усеченного конуса (см. Daremberg — Saglio, t. V, p. 296 сл.)

[43] F. Cumont, Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, t. 2, Bruxelles, 1896, fig. 9—10.

[44] S. Reinach, Répertoire..., t. I, p. 92; t. II, pp. 478—480.

[45] F. Cumont, Textes et monuments, p. 78.

[46] Например: V. Smith, Catalogue of the Coins in the Indian Museum, Calcutta, Oxford, 1906.

[47] M. Boyce, On Mithra in the Manichaean Pantheon.— В кн.: «A Logust's Leg», London, 1962, p. 44 сл.

[48] J. Duchesne-Guillemin, Zoroastre, Paris, 1948, p. 91.

[49] J. Duchesne-Guillemin, La religion iranienne.— В кн.: «Les religions de l'Orient ancien», Paris, 1956, p. 118.

[50] Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960, стр. 47, рис. 29—31; В. А. Мешкерис, Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962, стр. 26, рис. 6, табл. VIII.

[51] J. de Morgan, Manuel de numismatique Orientale, Paris, 1923—1936, fig. 139, 140.

[52] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы. Альбом, М.— Ашхабад, 1956—1958, табл. XCI.

[53] С. П. Толстов, По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1962, рис. 65-е.

[54] Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 228 сл.

[55] Г. А. Пугаченкова, Об одной группе лепных терракотовых статуэток Тохаристана.— «Новое в советской археологии», М., 1965.

[56] P. Gardner, The Coins of the Greek and Scythic Kings in Bactria and India, London, 1886, pl. XIV—11; J. de Morgan, Manuel, fig. 448.

[57] S. Reinach, Répertoire..., p. 3, N 769.

[58] Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, рис. 5.

[59] Н. В. Дьяконова, С. С. Сорокин, Хотанские древности, Л., 1960, табл. 16—19.

[60] Например: M. Bieber, Griechische Kleidung, Berlin—Leipzig, 1928, Taf. LIX—LXI.

[61] E. B. Havell, Indian Sculpture and Painting, London, 1908, pl. 32; B. Rowland, The Art and Architecture of India, Baltimore, 1954, pl. 24, 48.

[62] К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, табл. 13.

[63] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы. Альбом, М.— Ашхабад, 1956—1958, табл. CXIV, CXIX, CXX и др.

[64] J. Marshall, The Buddhist Art of Gandhara, Cambridge, 1960, fig. 14, 65.

[65] Attivitâ archeologica italiana in Asia, Torino—Roma, 1960, Tav. XVI; G. Gnoly, The Tyche and the Dioscuri in Ancient Sculpture from Valley of Swat.— «East and West», 1963, N 1—2, fig. 6.

[66] Г. А. Пугаченкова и Л. Я. Елькович, Очерки по истории искусства Туркменистана, Ашхабад, 1956, стр. 25.

[67] Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва.— Тр. ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, рис. 4.

[68] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, табл. LIII, LIX, LXIX, LXXI, LXXII, XCIII, CXIV, CXIX, CXX.

[69] Подробнее об этом см.: Г. А. Пугаченкова, Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна.— В кн. «Культура античного мира», М., 1966.

[70] F. Cumont, Recherches sur le symbolism funéraire des romains, Paris, 1942, pl, XXIX.

[71] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, табл. XLIII, LXXX.

[72] W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor, 1939, pl. XXXVIII.

[73] С. Б. Лунина, Гончарное производство в Мерве X — начала XIII в. — Тр. ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 330 сл.; Ch. Wilkinson, Iranian Ceramics, New York, 1963, pl. 58, 63.

[74] Например: A. Sakisian, La miniature persane du XII-e au XVII-e siècle, Paris et Bruxelles, 1929, pl. LXIV, LXXX; A. Arberry, M. Minovy and E. Blochet, The Chester Beatty Library. Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures, vol. I, Dublin, 1959, pl. 34, 35.

[75] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы. Текст. — Тр. ЮТАКЭ, т. IV, Ашхабад, 1959, стр. 211—215.

[76] «Народы Средней Азии и Казахстана», II, М., 1963, рис. на стр. 128.

[77] М. Е. Массон, Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э.; его же, Скульптура Айртама, стр. 129 сл.; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 149 сл., табл. 45, 47, 48 (предложенная в этом труде К. В. Тревер датировка айртамского фриза II—I вв. до н. э. не отвечает ни данным археологических вскрытий Айртамского святилища, ни стилистическим чертам самой скульптуры); Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 24 сл., рис. 3—6. Репродукции Айртамского фриза, в основном плиты с тремя музыкантами, вошли во многие советские и зарубежные издания.

[78] J. Delor, Musique afghane.— «Afghanistan», 1946, N 2, pl. 24—26.

[79] A. Stein, Ruins of Desert Gathay, London, 1912, fig. 146.

[80] A. Foucher, AGBG, t. II—2, fig. 315—316; B. Grousset, De la Crèce a la Chine, Monaco, 1948, pl. 32; J. Marshall, The Buddhist Art of Gandhara, fig. 65, 82, 91; H. Ingholt and I. Lyons, N 363, 364, 365.

[81] J. Marshall, fig. 65, p. 40; «Italian Archaeological Researches in Asia», Turin, 1960, Tav. XXII; D. Faccenna, Sculptures from the Sacred Area of Butkara, pl. DLXXXII, DLXXXIV-a.

[82] C. Marsel-Dubois, Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne.— «Revue des arts asiatiques», XI, 1937, pl. 37, 40 сл.

[83] C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940, p. 161.

[84] C. Trever, Terracottas from Afrasiab, M.—L., 1934, N 107, 184; В. А. Мешкерис, Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории.— «Труды Музея истории УзССР», вып. II, Ташкент, 1954, стр. 93 сл.; ее же, Терракоты Самаркандского музея, стр. 28, рис. 7, № 101—105.

[85] Н. В. Дьяконова, С. С. Сорокин, Хотанские древности, табл. 20, 22.

[86] Терракоты из находок ЮТАКЭ в Гяур-кале Старого Мерва.

[87] С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1948—1953 гг.— ТХЭ, II, М., 1958, рис. 84.

[88] Н. Бичурин, Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II, М.—Л., 1950, стр. 271.

[89] A. Cristensen, L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1944, p. 493.

[90] А. М. Беленицкий, Новые памятники искусства древнего Пянджикента.— Сб. «Скульптура и живопись древнего Пянджикента», М., 1959, стр. 43—44; его же, Об археологических работах пянджикентского отряда в 1958 г.— Тр. Института истории АН ТаджССР, т. XXVII, 1961, стр. 91, рис. 5.

[91] Например: И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, М. — Л., 1935, табл. 16, 18, 22.

[92] К. А. Кузнецов, Арабская музыка.— Сб. «Очерки по истории и теории музыки», II, Л., 1940, стр. 271.

[93] А. А. Семенов, Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век), Ташкент, 1946, стр. 16, 18.

[94] Р. И. Губер, Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, стр. 102.

[95] W. Van Ingen, Figurines, p. 158 сл., pl. XXXVI.

[96] R. Ghirshman, Bishapour, Paris, 1956, p. 71.

[97] R. Ghirshman, Bishapoure, pl. B, V—2, p. 49 сл.

[98] E. Herzfeld, Iran in the Ancient East, London — New York, 1941, pl. CXXVII; R. Ghirshman, Bishapour, fig. 7.

[99] И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, табл. 11—12.

[100] A. K. Coomaraswamy, La sculpture de Bharhut, Paris, 1956, fig. 45.

[101] C. Marsel-Dubois, Notes..., p. 37.

[102] D. Faccenna, Sculptures from the Sacred Area of Butkara I, pl. CCCLXXVIII, pp. 119—120, pl. DLXXXIII, DLXXXIV, pp. 165—166.

[103] J. Hackin, Guide catalogue du Musée Guimet. Les collections Bouddhiques, Paris, s. a., pl. III.

[104] C. Marcel-Dubois, Notes..., p. 37.

[105] К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, табл. 49.

[106] И. Бичурин, Собрание сведений, стр. 271.

[107] М. М. Дьяконов, Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии.— В кн.: «Живопись древнего Пянджикента», М., 1904, стр. 119, табл. XXXIV.

[108] A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, Berlin, 1912, fig. 264.

[109] А. А. Семенов, Среднеазиатский трактат, стр. 17.

[110] T. Alvad, L. Edelberg, The Nuristan Harp.— «Afghanistan», 1953, N 3, pp. 34—40, fig. 5.

[111] S. Reinach, Répertoire..., t. I, pp. 397—413; t. II, p. 48—72, 138—148; P. Gusman, La ville imperiale de Tibur, Paris, 1904, p. 297 сл., fig. 530 сл.

[112] B. Rowland, Hellenistic Sculpture in Iran.— «The Art Quarterly», vol. XVIII, N 2, 1955, p. 170 сл., fig. 1—4.

[113] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, табл. LIXV, LXXXVI, XCVIII, CXX.

[114] Там же, табл. LVIII, LXXXIV, CXIX, CXX.

[115] W. Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Bd II, Berlin, 1908, Taf. 72, 76.

[116] F. Winter, Die Antiken Terrakotten, S. 369—370.

[117] M. Bieber, The Sculpture of Hellenistic Age, New York, 1955, fig. 574.

[118] G. Rodenwalt, Die Kunst der Antike, S. 469.

[119] Г. А. Пугаченкова, Халчаянский масхарабоз.— «Искусство», 1966, № 5.

[120] Ch. Wilkinson, Iranian Ceramics, pl. 14, p. 4.

[121] J. Hackin, Le monastère bouddhique de Fondukistân. — MDAFA, t. VIII, Paris, 1959, fig. 183, 184.

[122] М. Х. Кадыров, Узбекская устная народная драма. Автореферат, Ташкент, 1961, стр. 6 сл.

[123] Квинт Курций Руф, История Александра Македонского, кн. VIII. X—7, 13; Арриан, Анабазис, кн. V, 1—2.

[124] Филострат, Жизнеописание Аполлония Тианского, II, 8.— «Архитектура античного мира», стр. 494.

[125] Квинт Курций Руф, История Александра Македонского, кн. IX, 15.

[126] Страбон, XI, VIII, 5.

[127] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, стр. 189 сл., табл. LXI—CX.

[128] Там же, стр. 183 сл., табл. XLVIII—LX.

[129] К. В. Тревер, Бронзовый фалар, найденный в Сталинабаде.— «Сообщения республиканского историко-краеведческого музея Таджикской ССР», вып. III, 1958, стр. 24 сл.; ее же, Бактрийский бронзовый фалар с изображением Диониса.— «Труды Государственного Эрмитажа», т. V, Л., 1961, стр. 98 сл.

[130] Г. А. Пугаченкова, Сосуд из Термеза с вакхической сценой.— ВДИ, 1951, № 1, стр. 128 сл.; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 114 сл.; их же, История искусств Узбекистана, М., 1965, стр. 79 сл.

[131] S. Reinach, Répertoire..., t. I, p. 29.

[132] Ф. Баумгартен, Ф. Поланд и Р. Вагнер, Эллинистически-римская культура, Спб., 1914, рис. 166, стр. 284.

[133] Б. А. Ставиский приписывает нам отнесение термезского аска в нашей первой публикации к предметам римского происхождения, от чего мы якобы «без всякой аргументации отказались в последующих работах» (см.: Б. А. Ставиский, Средняя Азия, Индия, Рим.— Сб. «Индия в древности», М., 1964, прим. 103). В действительности мы всегда утверждали, что сосуд этот имеет местное происхождение. Причем в его орнаментации использовались матрицы с рельефов эллинистического и римского происхождения, но голова Диониса была исполнена самим бактрийским корпластом, ибо никаких аналогий ей в обширном круге вакхических образов греко-римского искусства нет.

[134] Я. И. Смирнов, Восточное серебро, Спб., 1909, табл. CXII.

[135] Там же, табл. XVII — № 40, 41.

[136] Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, История искусств Узбекистана, илл. 76.

[137] Там же, илл. 169, 172.

[138] Статуэтка, найденная Л. И. Ремпелем на Афрасиабе, хранится в Самаркандском музее. Не опубликована.

[139] Бируни, Памятники минувших поколений. — «Избранные произведения», т. I, Ташкент, 1957, стр. 254.

[140] E. Chavannes, Documents sur les Tou-kiue (Turcs) occidentaux.— Сб. «Труды Орхонской экспедиции», II, Спб., 1903.

[141] С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг.— ТХЭ, т. II, М., 1958, рис. 84, стр. 188.

[142] Бируни, стр. 257.

[143] С. П. Толстов, По древним дельтам Окса и Яксарта, рис. 66-а, стр. 126.

[144] Его же, Работы. . ., стр. 202—203, рис. 93, 94.

[145] M. Th. Allouche-le-Page, L'art monétaire des royaumes bactriens, Paris, 1956, pl. IV.

[146] Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 111 сл.

[147] Диодор, II, 39, 3.

[148] Филострат, Жизнеописание Аполлония Тианского, II, 43.

[149] M. Th. Allouche-le-Page, pl. V.

[150] S. Reinach, Répertoire. . ., t. I, pp. 463—476; t. II, pp. 209—227.

[151] V. Smith, Catalogue, pl. I—3, IV—11. Прямую аналогию дает статуэтка Лисиппова круга в Эрмитажном собрании (см.: О. Ф. Вальдгауэр, Лисипп, Берлин, 1923, рис. 19, стр. 31).

[152] V. Smith, Catalogue, pl. I—10, III—4, VI—29, pp. 9, 14, 28, 31.

[153] V. Smith, Catalogue, pl. I—7, II, IV—13, pp. 8, 9, 22.

[154] F. Winter, Die antiken Terrakotten, S. 379, 7.

[155] Например: V. Smith, Catalogue, pl. I—5, 6, p. 8.

[156] A. Cunningham, Coins of the Kushans or Great Yue-ti, NC, third series, N 45, 1892, pl. I, p. 153 сл.

[157] Там же, pl. XI—15.

[158] V. Smith, Catalogue, p. 80 сл., pl. XIII; К. В. Тревер считает Охшо также божеством, связанным с водой, имя которого запечатлено в древнем наименовании Аму-Дарьи — Окса (см.: К. В. Тревер, Золотая статуэтка из селения Хаит (Таджикистан).— «Труды Государственного Эрмитажа», т. II, М.— Л., 1958, стр. 143).

[159] S. Reinach, Répertoire. . ., t. II, pp. 377—389.

[160] Daremberg—Saglio, «Victoria», t. V, p. 830 сл.

[161] W. W. Wroth, Catalogue of Greek Coins, London, 1899, p. 20, pl. IV.

[162] W. Wroth, Catalogue. . ., pp. 55—56, pl. XII, pp. 58—59, pl. XIII и др.

[163] J. de Morgan, Manuel, p. 118, fig. 140.

[164] J. de Morgan, Manuel, pp. 142, 143—39, 59, fig. 143.

[165] J. de Morgan, Manuel, fig. 456; M. Th. Allouche-le-Page, pl. VI.

[166] J. de Morgan, Manuel, pp. 374, 376, 381—383, fig. 470, 473, 479, 480, 482, 483.

[167] М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Оттиски парфянских печатей из Нисы.— ВДИ, 1954, № 4, стр. 165—166, рис. 38—41.

[168] С. П. Толстов, Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—1948).— ТХЭ, т. I, М., 1952, стр. 36.

[169] M. Th. Allouche-le-Page, pl. VI.

[170] А. Н. Зограф, Монеты Герая, Ташкент, 1937; Г. А. Пугаченкова, К иконографии Герая.— ВДИ, 1965, № 1.

[171] Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, стр. 21 сл., рис. 9.

[172] V. Smith, Catalogue, pl. XII—13, p. 78.

[173] B. Rowland, Gandhara and Late Antique Art: the Buddha Image.— AJA, vol. XLVI, 1942, N 2, p. 228, fig. 4.

[174] A. Foucher, AGBG, t. II, fig. 550.

[175] A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Schinesisch Turkestan, Berlin, 1912, fig. 100, 391.

[176] См.: А. Н. Зограф, Монеты Герая; Г. А. Пугаченкова, К иконографии Герая.

[177] Г. А. Пугаченкова, К иконографии Герая, стр. 132 сл.

[178] Ср. многочисленные иллюстрации в книге: H. Ingholt and I. Lyons, Gandharan Art in Pakistan, New York, 1957.

[179] J. Marshall, Taxila, vol. III, Cambridge, 1951.

[180] J. Barthoux, Les fouilles de Hadda.— MDAFA, t. IV, Paris, 1933; MDAFA, t. V, Paris, 1930.

[181] С. П. Толстов, По древним дельтам Окса и Яксарта, рис. 123—159, стр. 209 сл. (там же ссылки на предшествующие публикации Топрак-калинской скульптуры).

[182] R. Chirshman, Perse. Proto-iraniens. Mèdes. Achémenides, Paris, 1963, pl. 246.

[183] Там же, pl. 248.

[184] J. Auboyer, Le trône et son symbolism dans l'Inde ancienne, Paris, 1949, pp. 175—176.

[185] J. de Morgan, Manuel, fig. 143, 5—8, 10, 14, pl. 141, 142.

[186] Там же, fig. 143—9, 11. p. 141.

[187] Г. А. Пугаченкова, Образ чаганианского правителя на терракотовом медальоне из Халчаяна.— ВДИ, 1962, № 2, стр. 91 сл.

[188] Статуя публиковалась неоднократно. См.: J. P. Vogel, La sculpture de Mathura,— «Ars asiatique», XV (1930), pl. II, p. 22.

[189] J. de Morgan, Manuel, p. 470.

[190] P. Gardner, The Parthian Coinage, London, 1877, pl. B.

[191] A. Foucher, AGBG, II, fig. 353; D. Faccenna, Sculpture from the Sacred Area of Butkara I, pl. CCCL.

[192] J. Ph. Vogel, pl. IV, p. 22; V. A. Smith, A History of Fine Arts, pl. 36-C.

[193] Например: A. Köster, Die Griechischen Terrakotten, Berlin, Taf. 80.

[194] J. de Morgan, Manuel, fig. 143—4, p. 141.

[195] R. Curiel, G. Fussman, Le trésor monétaire de Qunduz.— MDAFA, t. XX, Paris, 1965, pl. LII, LIII.

[196] Например: R. Whitehead, Catalogue of the Coins in the Panjab Museum, Lahor, vol. I, Oxford, 1914, pl. XIX; V. Smith, Catalogue, pl. XIII; J. de Morgan, Manuel, p. 473.

[197] Чаша публиковалась неоднократно. См.: Я. И. Смирнов, Восточное серебро, табл. CXIII, № 284.

[198] A. Foucher, AGBG, II. p. 143 сл., fig. 379—389; V. Smith, A History of Fine Arts in India, p. 49-B, p. 56; H. Ingholt and I. Lyons, pl. 342—345, p. 147 сл,

[199] O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus, Third Ed., London, 1964, pl. XXVIII, pp. 51—52.

[200] К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, рис. 7; ее же, Золотая статуэтка из селения Хант, рис. 17; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, рис. 10.

[201] Аналогичный головной убор дает одна из групп терракотовых статуэток Великой Согдийской богини из Самарканда (В. А. Мешкерис, Терракоты Самаркандского музея, рис. 4—4).

[202] Филострат, Картины. Примечания, перевод и введение С. П. Кондратьева, М., 1963, стр. 65—66, 165.

[203] A. Godard, Les statues parthes de Shami.— «Athar-é Iran», t. II, Paris, 1937, fig. 115—119, 133—134; A. Stein, Old Routes of Western Iran, London, 1940; R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, fig. 36, 99, 107.

[204] R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, fig. 125.

[205] Р. В. Кинжалов, Серебряная пластина с изображением парфянского царя.— СА, 1959, № 2, рис. 1—2.

[206] Ср. монеты Аршакидов в кн.: A. Markoff, Les monnais des rois parthes, Paris, 1877; W. Wroth, Catalogue of the Coins of Parthia in British Museum, London, 1903; Каталог «Монеты и медали», вып. 2, Спб., 1911; J. de Morgan, Manuel, fig. 148—184; SPA, vol. IV, pl. 141; R. Ghirshman, Iran. Parthes es Sassanides, fig. 135—155. Даты правления аршакидских царей приводим по каталогу Ж. де Моргана.

[207] A. Markoff, Les monnais, fase. I, fig. 3, 46; J. de Morgan, Manuel, fig. 167-a.

[208] A. Markoff, Les monnais..., fig. 71—82; «Монеты и медали», табл. III; J. de Morgan, Manuel, fig. 164; R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, fig. 141.

[209] M. Collington, Geschichte der Griechischen Plastik, Bd II, Strassbourg, 1898, fig. 185, S. 389.

[210] O. G. Rodenwalt, Die Kunst der Antike, S. 470.

[211] H. W. F. Saggs, Assyrian Warfare in the Sargonian Period.— «Iraq», vol. XXV, pt. 2, 1963, pl. XXIX—4.

[212] J. de Morgan, Manuel, fig. 143—59, pl. XXIX—4.

[213] Авеста, Яшт 17 (Ард-яшт).— J. Darmsteter, Le Zend-Avesta, vol. II, Paris, 1892, p. 600 сл.

[214] N. S. Nyberg, Die Religionen der alten Iran, Leipzig, 1938, S. 262.

[215] S. Reinach, Répertoire..., t. II, pp. 707—709.

[216] O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus, pl. XII, XXI, p. 14.

[217] Е. М. Линде, Греко-бактрийский сфинкс.— Сообщения республиканского историко-краеведческого музея Таджикской ССР, вып. I, Сталинабад, 1952, стр. 5 сл.

[218] R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, p. 152 сл., fig. 196, 197, 200, 202, 204, 205.

[219] L. Van den Berghe, Archéologie de l'Iran ancien, Leiden, 1959, pl. 35; R. Ghirshman, Perse, p. 230.

[220] Г. А. Пугаченкова, Резные камни античной поры в музее истории Узбекистана.— Труды Ташгу, вып. 200, Ташкент, 1963, стр. 67, 76—77, илл. 5.

[221] Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, стр. 189, рис. 148.

[222] Там же, рис. 135—147.

[223] J. Marshall, Taxila, pp. 381, 471, pl. 139.

[224] Там же, стр. 471.

[225] Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва.— Тр. ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 154, рис. 23.

[226] Я. И. Смирнов, Восточное серебро, табл. CXXV; O. M. Dalton, The Tresure of the Oxus, pl. XXXIV—XXX, p. 59—60.

[227] V. Smith, Catalogue, pl. XI—XII; J. de Morgan, Manuel, fig. 617, 618.

[228] J. Ph. Vogel, La sculpture de Mathura, pl. I; L. Bachofer, Die Frühindische Plastik, Taf. 76; B. Rowland, The Art and Architecture of India, pl. 44, 86.

[229] D. Schlumgerger, Descendants..., pl. VII, 1—3.

[230] J. Meunié, Shotarak.— MDAFA, t. X, Paris, 1942, pl. XXIX, 90.

[231] B. Dagens, Fragments de sculpture inédits, fig. 28, 40.

[232] J. Ph. Vogel, La sculpture de Mathura, pl. II, p. 91; L. Bachofer, Taf. 77; B. Rowland, pl. 43, pp. 85—86.

[233] D. Schlumberger, Descendants..., pl. VII, 1—3.

[234] D. Faccenna, Sculpture from the Sacred Area of Butkara, II, pl. CDLXXX, CDLXXXI, pp. 145—146.

[235] Например: H. Ingholt and I. Lyons, fig. 417, 421.

[236] B. Dagens, Fragments de sculpture inédits, fig. 28, 29, 40.

[237] D. Faccenna, Sculpture from the Sacred Area, pl. CCCL, CCCLXXII, p. 111.

[238] J. Marshall, Taxila, pl. 139.

[239] A. Foucher, AGBG, t. II, fig. 346, 348, 351.

[240] B. Dagens, Fragments de sculpture inédits, pl. XXVI.

[241] Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, История искусств Узбекистана, илл. 74 (согласно неверной атрибуции Ташкентского музея объект этот ошибочно отнесен к Термезу).

[242] Например: A. Foucher, AGBG, t. II, fig. 346, 348; R. Grousset, De la Grèce à la Chine, pl. 31; J. Ph. Vogel, pl. III, p. 22.

[243] Например: A. Foucher, AGBG, t. II, fig. 351.

[244] C. Bezold, Ninive und Babylon, Bielefild und Leipzig, 1905, Abb. 5, 9, 13, 41, 55, 93, 98; H. W. Saggs, Assyrian Warfare in the Sargonian Period, p. 145 сл.

[245] R. Ghirshman, Perse, fig. 315, 316, 329.

[246] R. Ghirshman, Perse, fig. 222, 224, 231.

[247] G. Richter, Animals in Greek Sculpture, New York, 1930, pl. XIV—XXVI; M. Collington, Geschichte des Griechischen Plastik, Bd II, Strassbourg, 1898 fig. 172.

[248] Rodenwalt, Die Kunst der Antike, S. 598—600, 602, 632; E. Will, Le rélief cultuel gréco-romain, Paris, 1955, pl. 12 a, b.

[249] R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, fig. 55, 62, 119, 122.

[250] H. Seyrig. Sculptures palmyréniennes archaiques.— «Syria», XXII, 1941, fig. 3, p. 126; D. Schlumberger, La palmyrène du Nord Ouest, 1953, pl. XXI, 1—4, XXII, 1—2, XXVII, 3, fig. 36.

[251] «The Excavations at Dura-Europos. Prel. rep. of the 7—8-th seasons of work», New Haven, 1939, pl. XIV—XV.

[252] H. Ingholt and I. Lyons, fig. 49, 50; J. Marshall, The Buddhist Art of Gandhara, fig. 130; R. Grousset, De la Grèce à la Chine, pl. 28; B. Dagens, Fragments de sculpture inedits, fig. 11, 48. В упряжи этих коней фалар имеется и на крупе.

[253] C. Trever, Excavations in Northern Mongolia, fig. 6; ее же, Памятники греко-бактрийского искусства, табл. 39—40.

[254] M. Stein, Ruins of Desert Gathay, fig. 146.

[255] Проблеме тяжелобронированных воинских контингентов в античном военном деле Средней Азии посвящена наша статья «О панцирном вооружении парфянского и бактрийского воинства» (ВДИ, 1966, № 2).

[256] Геродот, VII, IX.

[257] Геродот, IX, 31—32.

[258] Геродот, VII, 64, 86.

[259] R. Ghirshman, Perse, fig. 121.

[260] Геродот, VII, 61, VIII, 113.

[261] J. de Morgan, Manuel, fig. 436, 437, 439, 442, 453, 459.

[262] P. Gardner, Catalogue, pl. IX—4; R. Curiel et G. Fussman, Le trésor monétaire de Qunduz, pl. LIII, N 624, 625.

[263] F. Koepp, Alexander der Grosse, Bielefild und Leipzig, 1899, Abb. 2—4, 8.

[264] J. de Morgan, Manuel, fig. 611, 620.

[265] G. Rodenwalt, Die Kunst des Antike, S. 435; G. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, fig. 748.

[266] G. Rodenwalt, S. 435; G. Richter, fig. 224.

[267] H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, vol. I, London, 1923, pl. XIV.

[268] R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, fig. 49, 52.

[269] Детально об этой скульптуре см.: Г. А. Пугаченкова, Халчаянская Афина.— ВДИ, 1963, № 2.

[270] Филострат, Жизнеописание Аполлония Тианского, II, 93 (в кн.: В. П. Зубов и Ф. А. Петровский, Архитектура античного мира, стр. 494).

[271] L. Lacroix, Les reproductions des statues sur les monnais grecques, Liège, 1949, pp. 116—121, pl. VIII.

[272] R. Ghirshman, Iran from the Earliest Times to the Islamic Conquest, Baltimore, 1954, fig. 28-a, p. 236.

[273] М. Е. Массон, Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Туркменистана.— ВДИ, 1953, № 3, рис. 17, стр. 157.

[274] MDAFA, t. IX, Paris, 1939, pp. 50—51, pl. XXIVI; t. XI, Paris, 1954, pl. 295, 301.

[275] Моисей Хоренский, История Армении. Пер. Н. С. Эмина, М., 1893, стр. 64—65.

[276] W. Tarn, The Greeks in Bactria and India, Cambridge, 1938, p. 318.

[277] J. de Morgan, Manuel, p. 358 сл., fig. 439, 457, 478; M. Th. Allouche-le-Page, pl. VI.

[278] Daremberg—Saglio, t. II, fig. 3417.

[279] См.: «Парфянские ритоны Нисы», текст — стр. 163 сл., альбом — табл. II, XVIII, XXVII, XXIX.

[280] W. Tarn, pp. 249, 265.

[281] С. П. Толстов, По следам древнехорезмийской цивилизации, М., 1948. рис. 58.

[282] J. Barthoux, Les fouilles de Hadda.— MDAFA, t. III, Paris, 1933, pl. 44-b,

[283] Отрывки из Авесты в пер. Е. Э. Бертельса.— «Восток», кн. 4, М.—Л., 1924, стр. 1.

[284] В. А. Мешкерис, Терракоты Самаркандского музея, рис. 4, табл. VII.

[285] Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, рис. 10; К. В. Тревер, Золотая статуэтка из селения Хаит, рис. 17.

[286] В. Ф. Гринайзен, Иллюзионистический портрет.— «София», № 4, 1914, фиг. 9; S. Reinach, Monuments nouveaux de l'art antique, I, Paris, 1924, fig. 137, pp. 238—240; M. Bieber, The Sculpture of Hellenistic Age, pp. 86—87, fig. 311—312.

[287] M. Bieber, p. 84, fig. 298.

[288] J. Ph. Vogel, Sculpture de Mathura, pl. I.

[289] D. Schlumberger, Les fouilles de Surkh-Kotal et l'histoire ancienne de l'Afghanistan.— «Afghanistan», 1960, N 3, p. 36, fig. 7.

[290] Попытка проследить эволюцию художественных идей в античном искусстве Узбекистана сделана в книгах: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960; и х же, История искусств Узбекистана, М., 1965. Халчаянская скульптура намного расширяет базу опорных данных к этой проблеме.

[291] O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus, London, 1964.

[292] D. Schlumberger, Aï Khanoum, une ville hellenistique en Afghanistan.— CRAIBL, Janvier — Juin 1965, Paris, 1966; D. Schlumberger et P. Bernard, Aï Khanoum.— «Bulletin de Correspondance Hellenique», LXXXIX, 1965, II.

[293] M. Th. Allouche-le-Page, L'art monétaire des royaumes bactriens, pl. IV—VI.

[294] M. Th. Allouche-le-Page, pl. IV.

[295] К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 22, 39.

[296] Аполлон на монетах Евкратида I, Евтидема II, Аполлодора I и II, Стратона, Диониса, Зоила II, Гиппострата (M. Th. Allouche-le-Page, pl. V).

[297] Посейдон на монетах Антимаха (M. Th. Allouche-le-Page, pl. V). Ср.: H. B. Bulle, Die schoene Mensch im Altertum, München — Leipzig, 1912, Taf. 74; S. Reinach, Monuments nouveaux de l'art antique, t. I, Paris, 1924, pp. 118, 119, fig. 70.

[298] Геракл сидящий на монетах Евтидема I и Стратона (M. Th. Allouche-le-Page, pl. V). Ср.: О. Ф. Вальдгауер, Лисипп, Берлин, 1923, стр. 31, рис. 19.

[299] Геракл стоящий на монетах Деметрия I и II, Лисия, Зоила II (M. Th. Allouche-le-Page, pl. V). Ср.: S. Reinach, Répertoire, t. I, p. 420 сл.; t. II, p. 209 сл.

[300] P. Gardner, The Coins of the Greek and Scythic Kings of Bactria and India in the British Museum, London, 1886, pl. III—1; M. Th. Allouche-le-Page, pl. VI.

[301] S. Reinach, Répertoire..., t. II, p. 95; t. III, p. 104; t. IV, pp. 186—189.

[302] К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 21, 142.

[303] Отрывки из Авесты в пер. Е. Э. Бертельса в кн. «Восток», 4, М.—Л., 1924, стр. 1.

[304] AJA, vol. 63, 1959, N 1, pl. 23, fig. 6.

[305] Многочисленные воспроизведения греко-бактрийских монет даны в главнейших цитированных выше монетных каталогах: P. Gardner, The Coins of the Greek and scythic Kings; E. J. Rapson, Indian Coins, Strassbourg, 1898; V. A. Smith, Catalogue; R. B. Whitehead, Catalogue; R. Curiel et G. Fussman, Le trésor monétaire de Qunduz. О художественном значении греко-бактрийских монет см.: F. Imhof-Blumer, Porträtkopfe auf antiken Münzen Hellenischen und Hellenistischen Völker, Leipzig, 1885, Taf. I, VI; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 38 сл., 114 сл.; J. Babelon, Le portrait dans l'antiquité d'après les monnais, Paris, 1942; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 133 сл.; их же, История искусств Узбекистана, стр. 57 сл.

[306] J. Marshall, The Buddhist Art of Ganghara, p. 5.

[307] В. М. Массон, Древнебактрийские монеты, чеканенные по типу тетрадрахм Гелиокла.— ЭВ, XI, 1956, стр. 63 сл. (с привлечением предшествующих публикаций); Е. А. Давидович, Монетные находки на территории Таджикистана в 1954 г.— Тр. АН ТаджССР, т. XXXVII, 1957, стр. 95; ее же, Монетные находки на территории Таджикистана, зарегистрированные в 1956 г. — Тр. АН ТаджССР, т. XCI, 1959, стр. 171 сл.; Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 111 сл.; А. М. Мендельштам, К предкушанскому чекану Бактрии.— ЭВ, XVII, 1966, стр. 85 сл.

[308] P. Gardner, pl. XXV; V. Smith, pl. XI; R. B. Whitehead, pl. XVII.

[309] P. Gardner, pl. XXV; V. Smith, pl. IX, XI; R. B. Whitehead, pl. XVI, p. 160 сл.; J. de Morgan, fig. 486, p. 384. Дискуссия о тождественности «Сотера Мегаса» и Кадфиза I (с критическим обзором предшествующих публикаций) см.: М. Е. Массон, Происхождение безымянного «Царя царей — Великого спасителя».— Тр. САГУ, вып. XI, Ташкент, 1950, стр. 11 сл.; Е. В. Зеймаль, Кушанские монеты из собрания Института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР.— Изв. Отд. общ. наук АН ТаджССР, вып. 1 (22), 1960, стр. 118 сл.; Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 113 сл.: ее же, К дискуссии о Сотере Мегасе.— Тр. ТашГУ, вып. 200, Ташкент, 1966.

[310] Исследователи, ссылаясь на некоторое сходство профиля Кадфиза I с монетными изображениями Августа, по мнению одних, Клавдия или Тиберия, как полагают другие (JRAS, 1912, p. 679; V. Smith, Catalogue, p. 66; «The Cambridge History of India», t. I, p. 597; A. K. Narain, The Indo-Greeks, Oxford, 1957, pp. 160—161, note 7 и др.), усматривают в этом влияние римской нумизматической традиции, прямое подражание типу римского ауреуса, которое имело целью единообразие монетного стандарта в связи с установлением около 27—20 гг. до н. э. экономических связей между Кушанской державой и Римской империей. Эта концепция, широко вошедшая в научную литературу, вызывает серьезные возражения. Прежде всего, такое подражание никак не могло бы способствовать установлению денежного эквивалента с римским золотым стандартом, поскольку монеты Кадфиза I представлены лишь немногочисленным серебряным и массовым медным чеканом. Что касается портретного сходства, то оно самое отдаленное: речь идет об обернутом в профиль вправо обритом лице и короткой стрижке волос, перетянутых диадемой, с развевающимися концами, как это характерно для ряда монетных изображений римских императоров. Но ведь таковы были и профили греко-бактрийских царей, в частности тех мелких царьков, которые еще держались после сако-юэджийского захвата Бактрии в Кабуле, в областях Пенджаба (Филоксен, Гермей). Ср.: R. Curiel et G. Fussman, Le trésor monétaire, pl. LIII, N 626, 627.

311 К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 64 сл., табл. 13; Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, История искусств Узбекистана, стр. 62—63, илл. 40.

312 R. Ghirshman, Cinq campagnes de fouilles à Suse, Paris, 1952, fig. 19.

313 H. Seyrig, Antiquités syriennes.— «Syria», XIII, 1932, pl. LVII.

314 Я. И. Смирнов, Восточное серебро, табл. XIII—2; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 61 сл., табл. 12; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, История искусств Узбекистана, стр. 63—64, илл. 42.

315 Л. И. Альбаум. См. прим. 171.

316 Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 218—219.

317 Там же, стр. 219—221, рис. 103.

318 Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, рис. 17, стр. 31 сл.

319 J. Marshall, Taxila, p. 701, pl. 211.

320 В. Д. Жуков, Археологическая разведка на шахристане Хайрабад-тепе. В кн. «История материальной культуры Узбекистана», вып. 2, Ташкент, 1961, стр. 190, рис. 8.

321 J. C. Gardin, Céramique de Bactres.— MDAFA, t. XV, Paris, 1957, pl. X—1, p. 54.

322 Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы.— Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 339 сл.: Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва.— Тр. ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 126 сл., рис. 7—9.

323 J. Carl, Fouilles dans le site de Shahr-i-Banu et sondages au Zaker-tépé,— MDAFA, t. VIII, Paris, 1959, p. 73, fig. 215.

324 Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 221—222, рис. 104.

325 О генезисе и распространении на бактрийской почве терракот этого типа см.: Г. А. Пугаченкова, Об одной группе лепных терракотовых статуэток Тохаристана.—«Новое в советской археологии». М., 1965; Халчаян, стр. 228, рис. 107.

326 G. Richter, Calenian Pottery and Classical Greek Metalwork.— AJA, vol. 63, 1959, pl. 241 сл.

327 O. Kurz, Bégram et l'Occident gréco-romain.— MDAFA, t. XI, Paris, 1954, p. 92 сл., pl. 274—321. Датировки бергамских слепков пока стоят в сфере дискуссии — О. Курц относит их к I в. н. э. (O. Kurz, p. 144—146), но Дж. Рихтер считает, что ряд муляжей, хотя и проник в Беграм из Римской империи, восходит к эпохе эллинизма и даже греческой классики (J. Richter, Ancient Plaster Casts of Greek Metalware.— AJA, vol. 62, 1958, p. 369 сл.).

328 См. выше прим. 129—130.

329 S. Reinach, Répertoire, pp. 112—124.

330 M. Gubiand, Les caravaniers asiatiques et les riverains de l'Ocean Indien vus par les coroplastes de la Smyrne Romaine.— «Artibus Asiae», vol. XI/2, 1948, p. 124.

331 Я. И. Смирнов, Восточное серебро, CXII; M. Rostovtzef, Some new Aspects of Iranian Art. Seminarium Kandakovianum, VI, 1933, p. 175 сл., pl. XIII; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, табл. 15—16, стр. 71 сл.; K. Weitzman, Three «Bactrian» Silver Vessels with Illustrations from Euripides.— «The Art Bulletin», Dec. 1943, vol. XXV, N 4, p. 289 сл.; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 142 сл., рис. 169—173; их же, История искусств Узбекистана, стр. 82 сл., илл. 81—83.

332 D. Schlumberger, The Excavations..., p. 90, pl. XVIII—XXI, XXIII, XXIV; D. Schlumberger, Descendants..., pl. VI—VIII.

333 См. монетные каталоги Н. Гарднера, В. Смита, Р. Уайтхеда, упомянутые в прим. 196, 305; также — A. Cunningham, Coins of the Kushans or Great Yueti.— NC, vol. XII, London, 1892.

334 J. Ph. Vogel, Sculpture de Mathura, pl. I—II.

335 D. Schlumberger, Descendants..., pl. XXXVII, 1—3; Les fouilles de Surkh Kotal, fig. 5, 7.

336 J. Meunié, Shotarak, pl. XXIX, 90,

337 B. Dagens, Fragments de sculpture inedits, p. 38, pl. XXVI; «История искусств Узбекистана», илл. 74, стр. 78.

338 J. Scheftelovitz, Die Mithra-Religion der Indoskythen und ihre Beziehung zum Saura- und Mithras-Kult.— «Acta Orientalia», vol. XI, pl. IV. Lugduni Batavorum, 1933, S. 324—327.

339 V. Smith, Catalogue, pl. XIII.

340 J. Scheftelovitz, S. 225—226.

341 М. Е. Массон, Городища Старого Термеза, рис. 49.

342 Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, стр. 28—29, рис. 14.

343 Статуэтка хранится в Термезском областном музее.

344 Одна из матриц хранится в Термезском областном музее, вторая — в Институте искусствознания имени Хамзы (Ташкент).

345 «История искусств Узбекистана», стр. 64—65, илл. 39; В. А. Мешкерис, Ранние терракоты Согда.— Сб. «Искусство таджикского народа», вып. 3, Душанбе, 1965, рис. 28-а.

346 Этот статуарный тип перекликается со статуэтками Великой Маргианской богини II—III вв. из Мерва (см.: Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы.— Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 333 сл.; Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва.— Тр. ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 136 сл.).

347 J. C. Gardin, Céramiques de Bactres, p. 55, pl. X—3, 4.

348 J. Carl, Fouilles dans le site de Shahr-Banu, fig. 214.

349 J. Carl, Fouilles..., p. 70, pl. V, fig. 217, 220.

350 А. М. Мандельштам и С. Б. Невзнер, Работы Кафирниганского отряда в 1952—1953 гг.— МИА СССР, № 66, М.— Л., 1958, стр. 304, рис. 12, 13.

351 J. Carl, Fouilles..., p. 71, pl. V, fig. 218.

352 Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 222—223, рис. 104.

353 Такова, например, позиция Л. И. Рингбома (L. J. Ringbom, Zur Ikonographie der Göttin Ardvi Sura Anahita, Abo Academi, 1957), которая вполне обоснованно уже была подвергнута критике. См. рец.: I. Duchesne-Guillemin, «Artibus Asiae», 1959, vol. XXII/3, p. 271, где указано, что если Анахит и была самой знаменитой богиней в Иране, то она не была единственной и потому нет оснований отожествлять с нею любое женское изображение иранского искусства. К. В. Тревер рассматривает Ордохшо и Нану кушанских монет как раздвоение единого образа той же авестийской Ардвисуры — Анахит (см. ее «Золотая статуэтка из селения Хант»). Дискуссия по этой концепции см.: Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 225 сл.

354 Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 223—224, рис. 105.

355 Статуэтки из Термезского района (М. Е. Массон, Городища Старого Термеза, рис. 51—53; Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, рис. 19), из Халчаяна (Г. А. Пугаченкова, Об одной группе терракотовых статуэток, рис. 1—4; «Халчаян», рис. 107), из Бактр (J. C. Gardin, pl. X), из Шахри-Бану (J. Carl, Fouilles..., pl. V, fig. 213, 219).

356 V. Smith, Catalogue, pl. XII—4.

357 М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, стр. 248.

358 V. Smith, Catalogue, pl. XI, XIII, XIV.

359 Т. В. Грек, Е. Г. Пчелина, Б. Я. Ставиский, Кара-тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе, М., 1964.

360 А. С. Стрелков, Зурмала или Катта-тюпе, стр. 27 сл.; A. Strelkoff, Les monuments de Termez, pp. 219—220.

361 O. Niedermeier, Afghanistan, Leipzig, 1924, Abb. 208—209.

362 J. Hackin, Fouilles de Kunduz. L'art bouddhique de la Bactriane.— MDAFA, t. VIII, Paris, 1959, p. 19 сл.

363 М. Е. Массон, Скульптура Айртама.— «Искусство», 1935, № 2; М. И. Вязьмитина, Раскопки на городище Айртам.— ТАКЭ, II. Исследования буддийского монастыря и ступа в Айртаме вновь ведутся с 1964 г. Узбекистанской искусствоведческой экспедицией.

364 Например: D. Schlumberger, The Excavations at Surkh Kotal, pl. XVIII, XXIII (и другие публикации этого автора).

365 B. Dagens, pp. 36—37, pl. XXIII.

366 Там же, p. 37 сл., pl. XXIV—XXVI. K. Fischer, Gandharan Sculptures from Kunduz and Environs,— «Artibus Asiae», XXI, 1958, p. 231 сл.; его же, Preliminary Notes on Some Ancient Remains at Qunduz.— «Afghanistan», 1961, N 1, pp. 16—17, fig. 10, 12.

367 K. Fischer, Preliminary Notes..., p. 16, fig. 10.

368 А. Стрелков, Доисламские памятники Древнего Термеза.— «Культура Востока», вып. II, М., 1928, стр. 42 сл., рис. 22—23; A. Strelkoff, Les monuments préislamique de Termez, pp. 219—220.

369 М. Е. Массон, Городища Старого Термеза, стр. 77. Торс хранится в Термезском краеведческом музее.

370 Г. А. Пугаченкова, Две ступа на юге Узбекистана.— СА, 1967, № 3, стр. 261.

371 Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 22 сл., рис. 2; «История искусств Узбекистана», стр. 74 сл., илл. 70.

372 K. Fischer, Preliminary Notes, p. 17, fig. 12.

373 K. Fischer, Gandharan Sculpture from Kunduz, p. 232 сл., fig. 2—4.

374 Вопрос о формообразовании акантизированных капителей в античном зодчестве Средней Азии затронут в ряде наших работ. См.: Г. А. Пугаченкова, Фрагменты эллинистической архитектуры правобережного Тохаристана.—ТАКЭ, II, стр. 73 сл.; «Архитектурные памятники Нисы».— Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1948.

стр. 226 сл.; «Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма».— Тр. ЮТАКЭ, т. VII, М., 1958; «Акант в архитектуре Средней Азии».— Тр. АН ТаджССР, т. CXX, 1960, стр. 169 сл.

375 Г. А. Пугаченкова, Фрагменты эллинистической архитектуры правобережного Тохаристана.— ТАКЭ, II, стр. 74, рис. 6, 7. Возможно, что оформлению капители пилястры принадлежал небольшой фрагмент архитектурной облицовки из буддийского монастыря на холме Кара-тепе в Термезе, передающий образ женщины под арочкой, с букетом в правой руке, где найдены также фрагменты акантов (Б. Я. Ставиский, Кара-тепе, стр. 25—26, рис. 26, 27, 39).

376 М. М. Дьяконов, Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиан), стр. 266, рис. 11.

377 D. Schlumberger, Descendants..., pl. V—VI; его же, The Excavations at Surkh Kotal, pl. XVIII-b, XXIV.

378 Например, капители коринфско-дорического храма в Пестуме II в. до н. э. (F. Krause und R. Herbig, Der Korinthisch-Dorische Tempel an Forum, Berlin, 1939, Taf. 43—8), капители из Помпей (К. Рончевский, Варианты римских капителей, М., 1935, рис. 1 табл. I—1, 5).

379 К. Рончевский, стр. 7.

380 Г. А. Пугаченкова, Пути развития архитектуры Южного Туркменистана, стр. 84—85; Г. А. Кошеленко и З. И. Усманова, Коринфизированная капитель из Мерва.— Изв. АН ТуркмССР, Серия обществ. наук, 1963, № 1, стр. 87—88.

381 M. Dielafoy, L'art antique de la Perse, t. V, Paris, 1889. p. 27; L. Watzerman, Preliminary Report upon the Excavation at Tell Umar.— «Iraq», 1931, pl. II.

382 D. Schlumberger, The Excavations at Surkh Kotal, pl. XXIV-b, p. 91.

383 B. Dagens, p. 38—39, pl. XXV, p. 28.

384 B. Dagens, p. 38, pl. XXIV.

385 Г. А. Пугаченкова, Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии.— СА, 1959, № 2, стр. 77 сл., рис. 6; Г. А. Пугаченкова, Л. И. Рempель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 27—28, рис. 7.

386 K. Fischer, Gandharan Sculpture from Kunduz, fig. 2—4.

387 Г. А. Пугаченкова и Л. И. Рempель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, стр. 26.

388 Дхаммапада, Пер. В. Н. Топорова, М., 1960, стр. 120.

389 В. Д. Блаватский, Античная археология Северного Причерноморья, М., 1961, стр. 164 сл., 167 сл.

390 R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, pp. 116—117.

391 ВИА, т. II, кн. 1, стр. 245 сл., рис. 241—242.

392 M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age, fig. 458, 470.

393 A. Conze, Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1875.

394 ВИА, т. II, кн. 1, рис. 259, стр. 280.

395 Г. А. Пугаченкова, Халчаян, стр. 182.

396 Г. А. Пугаченкова, Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма, М., 1958, стр. 86 сл.

397 M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age, pp. 271—272, fig. 313, 314.

398 Г. А. Пугаченкова, Пути развития..., стр. 89.

399 J. Ph. Vogel, La sculpture de Mathura, p. 21 сл.

400 С. П. Толстов, По следам древнехорезмийской цивилизации, стр. 182—186.

401 Н. Я. Бичурин, Собрание сведений, стр. 272, 281.

402 Там же, стр. 315.

403 R. Ghirshman, Perse, fig. 354—355.

404 D. J. Wiseman, Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens, Prague, 1958, S. 108, 109.

405 Там же, S. 100.

406 O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus, p. 15, fig. 49.

407 Там же, p. 73, pl. X.

408 A. Stein, Old Routes of Western Iran, London, 1940, p. 130 сл., pl. 46; H. Seyrig, Antiquités syriennes.— «Syria», t. XX, 1939, p. 177 сл.

409 Например: B. Rowland, Gandhara and Late Antique Art: the Buddha Image.— AJA, 1942.

410 В. Иванов, Дионис и прадионисийство, Баку, 1923, стр. 190—191.

411 В. Конашевич, О себе и своем деле.— «Новый мир», 1965, № 10, стр. 120.

412 D. Schlumberger, Le temple de Surkh Kotal en Bactriana (III).—JA, 1955, pl. III—1, p. 276; Descendants..., pl. VI—4, 8, V—2, 3; The Excavations at Surkh Kotal, pl. XX, XXI, XXIII.

413 J. Carl et J. Hackin, Le monastère bouddhique de Tépé Maranjan.— MDAFA, t. VIII, Paris, 1959, p. 7 сл., fig. 7—13.

[411] J. Hackin, Fouilles de Kunduz.— MDAFA, t. VIII, p. 19 сл., fig. 50—57, 59—62.

[415] J. Hackin, Le monastère bouddhique de Fondukistân.— MDAFA, t. VIII, p. 49 сл., pl. 163—194.

[416] D. Schlumberger, Art parthe, art gréco-bouddhique, art gréco-romain.— «Atti del settimo Congresso Internazionale di archeologia classica», t. III, Roma, 1961, p. 14, Tav. I, fig. 3.

[417] G. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, p. 148 сл.

[418] Там же, p. 152—153; M. Bieber, The Sculpture of Hellenistic Age, p. 72.

[419] Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы.— Тр. ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1948, стр. 357 сл.

[420] D. Homès-Fredericq, Hatra et ses sculptures parthes. Etude stylistique et iconographique, Istanbul, 1963, p. 10—11.

[421] K. M. Varma, The role of Polychromy in Indian Statuary.— «Artibus Asiae», vol. XXIV/2, 1961, p. 132.

Принятые сокращения

ВДИ	«Вестник древней истории»
ВИА	«Всеобщая история архитектуры», т. I — М., 1944, т. II, кн. 1 — М., 1949, т. II, кн. 2 — М., 1948
ИК	III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. М.— Л., 1939
КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
ОНУ	Общественные науки в Узбекистане
СА	«Советская археология»
СОНАТ	«Социалистическая наука и техника»
ТАКЭ	Термезская археологическая комплексная экспедиция
ТашГУ	Ташкентский государственный университет
ТХЭ	Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР
ЭВ	«Эпиграфика Востока»
ЮТАКЭ	Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция
AJA	«American Journal of Archeology»
CRAIBL	Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres
Daremberg—Saglio.	Ch. Daremberg, E. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines
A. Foucher, AGBG	A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhara, Paris, I, 1905; II—I, 1918; II—2, 1922, II—3, 1951
ISMEO	Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente
JA	«Journal Asiatique»
JRAS	«Journal of Royal Asiatic Society»
MDAFA	Mémoire de la Délegation Archéologique Française en Afghanistan
NC	«Numismatic Chronicle»

The Sculpture of Khalchayan

Resume

Archeological investigations of the town site of Khalchayan (on the territory of ancient Saghāniyān, on the right bank of the Surkhan Darya near present-day Denau) were carried on by the author of this book from 1959 to 1963, as part of the work of the Uzbekistan Expedition for Art Studies. These investigations shed some light on what had been one of the most inscrutable pages in the history of culture of Bactria in antiquity. The results of the Expedition's work have been summarised in G. A. Pugachenkova's monograph "Khalchayan" (Tashkent, 1966), which discusses the basic questions of historical topography and the archeological stratigraphy of the town site, outlines the chronological phases of its existence, describes the architectural monuments and the works of the imitative and applied arts. However, the clay sculpture discovered at Khalchayan merits special attention, for it ranks, aesthetically, with the masterpieces of ancient sculpture.

The present book deals specially with the sculpture of Khalchayan.

The original settling of Khalchayan dates back to the middle of the 1st millennium B. C. Beginning with the 3rd century B. C. a large ancient city gradually arose on the site, its development embracing chronologically the epoch of the Graeco-Bactrian Kingdom, the time of the Saka-Yüeh-chih migrations and the Kushan era. In the 3rd-4th centuries A. D. Khalchayan was swallowed by the swamps which formed after the destruction of the ancient irrigation system.

The salient features of Khalchayan's lay-out are as follows: a citadel encompassed by strong walls and a moat; regularly planned town blocks; large architectural ensembles in combination with estates surrounded by orchards and fields, stretching along a network of *aryks* (irrigation canals). The close links between towns and farmlands, demonstrated by the organic inclusion of farming estates into town limits, is in general a characteristic of town planning in Central Asia in antiquity.

The architecture of Khalchayan offers a graphic example of how certain Hellenistic traditions were incorporated in the local creative pattern, how they were adapted to fit an original interpretation of architectural forms. The main trends in the development of this architecture undoubtedly stem from the local building techniques and the specific lay-out determined by the climate and the needs of daily life, as well as from original aesthetic standards, which dominate the entire composition, the proportions and architectural decorative details.

Typical in this respect is the focal point of investigations at Khalchayan — the small palace for receptions built in the 1st century B. C. under the first Kushan rulers, which later apparently began to serve as a "house of deified ancestors" connected with the dynastic cult of the Kushans. The palace is of modest proportions (35 × 26 metres); its main façade faces east. It is quite compact in plan, being subdivided into three functionally different parts (see p. 16). The central part comprised a six-column portico leading into a rectangular hall stretching along the transversal axis of the palace (17.6 × 6.1 metres), with a two-column throne room beyond it. In the northern part of the palace were corridors and rooms for the guards; the southern part — two corridors and one room — housed the treasury.

Archeological investigations and the finds discovered have made it possible to reconstruct the original aspect of the palace (fig. 4). The walls were built of massive square mud-bricks. The columns had stone torus-shaped bases on square plinths, but were made of wood, apparently like the columns with "proto-Ionic" capitals which still occur in the people's houses in the nearby highland settlements. The flat roof was made of beams with a reed-and-clay covering. It had overhangs of flat tiles (with grooved antefix tiles) and cornices of four-step merlons with arrow-shaped openings in the middle; all these details were painted a bright red.

The architectural composition of the building was dominated by its general rectangular shape, the rectangle of the reception hall rising over it, and the deep portico supported by graceful columns. The main façade had a frontal design; the key note of the portico and reception hall was their transversally-elongated shape. The stately effect of the main elements of the palace's composition was achieved through its harmonious proportions, architectural plan, plastic and coloured decor (including the painted clay sculptures and the wall paintings).

There were paintings on all the three sides of the portico up to the window openings, with sculpture above them. In the reception hall, only the eastern wall carried paintings; the other three were covered with white plaster up to the height of 3 metres (this space was probably hung with rich tapestries or carpets) and were topped by a two-metre-wide sculptured zoophorus and a crowning narrow frieze with sculpture. Due to a strong earthquake and the ravages of time the painted and sculptured decor was thrown down on the floor (fig. 2).

Only very small fragments of the painting survived (figs. 5-8). These include details of two male figures and decorative patterns in the portico. In the reception hall, fragments of male and female faces, hands, arms and attributes that were part of some thematic composition, survived as well as details of decorative painting from a panel with a rich floral design, which has analogies in the first style of wall decoration of Pompeii. The paintings were executed on a white or bright-red background with a freely moving brush, wielded by a sure hand, without preliminary detailed drawing. They are obviously the work of highly-skilled craftsmen who were well versed in the techniques of figurative and decorative painting.

Nevertheless, wall sculpture was the major component of the decor of the palace. The material used was compact yellowish clay. Most of the statues had heads in the round, torsos down to the waist were in high relief or mezzo-relievo, dwindling to bas relief at the legs. The statues were attached to the walls with the help of reed or wooden plugs; inside, they had reed armatures. To ensure even drying, several coatings of clay were put on, and the top layer was moulded. The statues were stained with mineral dyes, the predominant colours being white, red and, to a lesser extent, black, yellow and brown; green was used rarely.

Though the extant sculpture is in fragments, it is possible to reconstruct the essential compositions of the reception hall.

The composition of the frieze followed a strictly rhythmic pattern, making use of the motive (widespread in antique sculpture) of garlands supported by running children, with larger male and female busts placed in the curves formed by the garlands. This motive took shape in Hellenistic art in the 2nd century B. C. (cf. the painted frieze of a house on Delos, or the Pergamum capital), and was borrowed by Roman architecture in the period of the Republic (cf. the temple of Fortuna Virilis, 1st century B. C.) and under Augustus (cf. the Sergius arch at Pola and the mausoleum of the Julii at Saint-Rémi, both dating from the threshold of our era); after Augustus's time, this motive disappeared from monumental Roman architecture, finding its way in the 2nd and 3rd centuries A. D. into the "micro-architecture" of rich sculptured sarcophagi. The composition source of the Khalchayan frieze is Hellenistic, not Roman: in the 1st century B. C. Bactria's historico-cultural contacts with Rome did not yet play a part of any significance. Under the Great Kushans the motive of Erotes carrying garlands swept the Buddhist sculpture of Gandhara and Mathurā — possibly arriving from Bactria, and not from Rome.

Characteristic of the Khalchayan frieze are the figures of garland-bearers depicted in elaborate turns, facing one another. None of the figures are identical, but several typologically kindred groups can be distinguished.

Type I (Nos. 72, 79, figs. 13-16). Highly dynamic figures of naked small boys, executed almost in the round. Their heads, with oval, heavy-jowled faces, regular features and parallel locks of short hair, have an analogy in the sculpture of an Etruscan sarcophagus of the Hellenistic period (fig. 10).

Type II (No. 40 and another without number, fig. 11, 12). Figures of boys in mezzo-relievo, wearing knee-length tunics. Their faces are rounded, and the features somewhat common; the hair meets in a triangle over the low, prominent forehead. These have no parallels in Graeco-Roman sculpture.

Type III (No. 2 and another without number, figs. 19-20). Figures of young men executed in the round. The heavy-jowled faces with regular features are framed by trimmed hair; unruly locks escape from under their "Scythian" hoods. They wear softly draped belted tunics. Typologically, these young men resemble the images of Attis and Mithras in antique sculpture. They are probably attendants of the temples of Mithras, since Mithras was greatly honoured in the Avestan regions — undoubtedly including Bactria. This is borne out indirectly by the theophoric name — Mithroaxos — of a Bactrian man, occurring in the Delos inscription of 180 B. C., and by the images of MIOPO deity on Kushan coins. The relics of antique art from Central Asia (the young men wearing "Scythian" hoods among the terracottas of

Samarkand, the Khwarizmian horsemen from the relief on the Koy-Krylgan-kala flask, the terracotta horsemen from North-Bactrian town sites, including Khalchayan, and so on) seem to suggest a local substratum in the iconography of the "Mithraic" personages of the Khalchayan frieze — personages that had undergone a Hellenizing interpretation.

Type IV. Girl garland-bearers, represented only by three heads with characteristic coiffures. Two on these (Nos. 61, 81, figs. 21, 24, 25) closely approximate in type the small boys of type I, having similar heavy-jowled faces but more delicate features. The third head (No. 18, figs. 22-23) is quite different in type, with a pointed face and drooping line of the nose.

Type V. A grotesque, or clown (No. 14, fig. 27). A figure in high relief; the laughing, distended face with high cheekbones is daubed crimson; there is a wig or cap over the low forehead. This is probably one of the jesters who took part in popular festivities and performances.

Posed between the miniature figures of the garland-bearers were the larger male and female busts, their heads (or heads and shoulders) standing out in the space between the garlands.

Of the female statues, there is one of a harp-player (No. 59, fig. 33), one of a lute-player (No. 53, fig. 30), one of a young girl (badly damaged; No. 49, fig. 26), and one headless bust (No. 17). They are all pervaded by a specific — apparently purely Bactrian — idea of feminine charm. These female images have close analogies only in the sculptured heads on rhytons from Parthian Nissa (2nd century B. C., figs. 28-29), but they are highly individual, evidently portraying certain performers and dancing girls of that time. These images have added new tangible evidence to the history of Bactrian musical culture: the lute with a very wide sounding board and narrow neck and the harp with its rounded contour are quite characteristic.

Four male busts from Khalchayan obviously fall into the satyr group. This is indicated now by a vine, now by animal-pointed ears, but mostly by a combination of plebeian features and a highly emotional expression — something that constitutes the specifics of satyr iconography. One of the satyrs (No. 60) is a thin young man with side-whiskers and a forked beard; two figures (Nos. 25 and 59) represent aged satyrs, with matted hair, furrowed foreheads and eyes uplifted in a martyred expression. The fourth figure (No. 59) is that of a bald man without a beard or moustache; he has expressive, knobby features. These satyrs of Khalchayan have no direct parallels among the hundreds of extant satyr images of antiquity. There is, perhaps, a certain similarity with the marble Hellenistic head from the Louvre (fig. 35) and the small satyr heads from the rhytons of Parthian Nissa (both dated in the 2nd century B. C.), but the resemblance is very distant. The fundamental quality possessed by all the satyr images is their inner dramatism, expressed in the eloquent modelling of the faces: pathos as heroic suffering was a major feature of the Dionysian cult. The facial expression of the four satyrs of Khalchayan is suggestive of deep concentration and sorrow.

One sculptured head (No. 23, figs. 39-42) stands out from among the male images of the Khalchayan frieze: it has a sharply assymetrical face crowned by a red wig, with knobby features, ironically arched eyebrows and a snarling mouth; one of the hands clutches at the beard. The general mood is merciless, sardonic laughter. Ethnographic parallels lead us to believe that this is a maskaraboz (masker) — a professional punster, improviser of biting jokes and vitriolic quips, whose sparkling wit has come down to us through the ages in the popular theatre art of Central Asia.

Child garland-bearers, actresses, satyrs, dressed-up maidens, maskaraboz clowns — such is the cast of characters of the Khalchayan frieze. All of them belong to the subject range known as Dionysian — which, as testified by ancient art relics, was extremely widespread on the territory of Central Asia (figs. 21-44). The frieze of the Khalchayan palace gives an idea of the artistic interpretation of the bacchic theme on the soil of Northern Bactria.

The part of the frieze in the central niche of the reception hall (fig. 45) stands somewhat apart. Fragments of a female head in a helmet have been found here, which must have belonged either to Athene or her Oriental counterpart, in addition to a Mithraic personage, a superb bust of a bearded man greatly resembling Heracles, and a soaring image of Nike. All these deities came to Bactria from the Hellenistic world; Bactrian rulers readily adopted them as their supreme patrons.

The sculptured zoophorus comprises several independent scenes and a multitude of diverse figures. All of them, similarly to the statues of the frieze, have been discovered broken up, with bits missing, but the location of the fragments in the debris has enabled us mentally to reproduce the main compositions (pp. 61, 71). Of these there were three: the central, in the spacious niche in the middle of the western wall, and two compositions which were continued from this wall to the

side walls of the hall. The figures of the zoophorus were somewhat smaller than life size (about 1.4 metres high), but their correlation with the total height of the room produced an optimal effect. The impression of monumentality was achieved through setting up the large sculptures against the small figures of the frieze and the unbroken surface of the lower part of the walls, through a series of sculptural devices and the entire design.

All the three scenes of the zoophorus have one thing in common: the main personages are male figures belonging to one ethnic, even clan, group. Though each is obviously a portrait sculpture, there is striking physical resemblance between them, let alone the uniform apparel, arms and other details. There is a marked, artificially inflicted deformation of the skull, particularly noticeable in side-view: the occiput is flat, the receding forehead bulges in a triangle over the bridge of the nose, lending a rather stern look to the faces of the men, young and aged alike. The faces are thin, the straight nose is not large. The dark eyes of average size have no trace of epicanthus, but their corners are outlined in black towards the temples; this, coupled with the high cheek-bones, lends the faces a certain "Tartar" look. The specific trimming of the black hair does not occur among other ancient peoples: the hair, bound by a strap, rises over the forehead, is combed away from the ears and clipped below them; the small arrow-shaped moustache frames the upper lip; there are side-whiskers.

The clue to these images is found in ancient Central Asian numismatics. There is a special group of Heraos coins (1st century B. C.), carrying a profile identical with the above-described group of sculptured heads from Khalchayan (figs. 114-115). Heraos was the founder of the house of Kushan, who initiated the fusion of the Yüeh-chih tribes which had settled in the territory of the former Graeco-Bactrian Kingdom, and the indigenous population of Bactria — a fusion that eventually gave rise to the Great Kushan Empire.

Thus, the scenes depicted on the walls of the Khalchayan palace feature historical characters — representatives of the Heraos branch of the Kushans (they may have included Heraos himself) who built the palace. In addition, the sculptures of the zoophorus included personages from another ethnic-tribal milieu, whose status vis-à-vis the ruling group of the early Kushan house was subjugated, but whose social rating was very high. Their faces are elongated; the forehead is straight, without any deformation; the eys slant down towards the temples; the long moustache falls over the clipped pointed beard. These are obviously members of the Bactrian nobility, who preserved their high position but were second to the conquerors. The figures of the zoophorus yield a profusion of data as to the garments, ornaments, attributes and arms of those days.

The central composition of the zoophorus is reconstructed as follows. It is dominated by the royal couple (Nos. 8 and 6, figs. 50, 53, 55)— a ruler of the Heraos clan wearing a characteristic headdress, resembling a hood, and a rich robe (he could be the ruler on whose orders the palace was built) and his wife, a well-favoured, stately lady in a draped dress and mantle, with a fillet over her elaborate roll of hair. To the right of the royal lady stood a woman (No. 5, fig. 60) and a man, their figures somewhat smaller than those of the two main characters. It is hard to judge of the four statues on the left side, because they are badly damaged; still, their large size and their place next to the royal couple of the Heraos clan leave no doubt as to their very high rank. Here stood another couple; the man, with his thin face, pointed beard twisted into curls and carefully waved, ample reddish hair (No. 52, fig. 59) clearly resembles Arsacid kings and Persian noblemen as they are depicted in Parthian art and on coins. Next was another seated couple — a noble-faced bearded man (No. 21, p. 50) and a lady in a richly embroidered dress.

The most probable interpretation of the cental zoophorus composition is the following: a ruler of the Heraos clan and his wife are shown in the centre, with their patron deities depicted above them on the frieze; on the left is the elder princess with her husband, on the right the representatives of the neighbouring Parthian royal house and of the local Bactrian-Saghāniyān dynasty.

The northern part of the main wall of the reception hall held, approximately in the middle, a large statue of a man seated upon a throne or a couch, wearing a rich, embroidered robe (No. 58, fig. 68). The seated position testifies to his exceptionally high rank, since all the other men in the same composition are depicted standing. He must be the elder of the ruling house surrounded by his closest relatives and associates of the Heraos clan. To the right is a young, strikingly handsome man of noble bearing — a Heraos prince in a rich costume, with an armour cuirass at his feet (No. 56, figs. 61-64) and another richly dressed man (No. 57). Both wear massive necklaces with large precious stones, obviously a token of their special rank (perhaps they are the elder sons?). To the left of the seated ruler stand another four members of the Heraos clan (No. 75, p. 58; No 80, fig. 69; No 63, fig. 66; No 70, fig. 65, 67); the one on the extreme left is quite an elderly man.

There is obviously some symbolic connection between this group, the goddess in a chariot depicted on the left (possibly the goddess Ashi of the "Avesta" — the shining, great, stately goddess on a thundering chariot) and the sphinx figure in high relief, fragments of which were discovered in the north-western corner.

The composition on the northern wall cannot be reconstructed because very few fragments have survived, but the comparatively small size of the male figures (as compared with members of the Heraos clan) and the genuflecting position of two of them (No. 65, fig. 73) suggest that these were captive enemies, demonstrating their submission to the victors.

The southern part of the zoophorus presents a dynamic scene with a group of dashing mounted archers of the Heraos clan (Nos. 30, 36, 41, 45, 48; p. 67, figs. 78, 79) and Bactrian cataphracts (Nos. 34, 55, figs. 77, 80) on their steeds, depicted in the dynamic "flying gallop" attitude (Nos. 24, 32, 39, 48, 37, 38, pp. 66-69, figs. 82-84). The horses have peculiar, serviceable harnesses with special fastening of the bridles, shoulder falars and triangular saddles, providing for easy manoeuvring and a firm hold (p. 71). The cataphracts, in original cuirasses and helmets, ride horses wearing armour. The combination of lightly and heavily armed warriors, shown on the Khalchayan zoophorus, dominated the battle tactics, typical of the Ancient East, which consisted in an attack by a loose array of lightly armed archers and the following onslaught by the iron-clad cataphracts; this tactics was obviously practised also in the Bactrian-Yüeh-chih milieu.

The entire scene is pervaded with intense, dynamic movement. The heads of the horses are tense under the taut bridles, their mouths are slightly open, the necks are thrown back sharply, the muscles swell. The figures of the riders are depicted in different turns, the hands drawing the bows, the legs pressed to the horses' flanks. Though there were no more than seven or eight figures, the impression conveyed was that of the charge of a whole cavalry detachment because of the linear-frieze composition passing from one wall to another. What catches the eye is that in spite of the uniformity of apparel, hair style, beards and moustaches, the iconographic images of the men are highly individual; they are undoubtedly portraits.

The mask of a bearded man with a radiant halo, his eyes closed (No. 46, figs. 85), is still an enigma. This mask, which was fastened above a small niche for a lamp or altar, brings to mind the masks of Qumm, Hamadan and Hatra, but its style is more expressive. This could be the image of one of the honoured deified ancestors of the Khalchayan rulers.

The number of sculptured fragments from the portico is too small to provide for a reconstruction of its initial sculptured compositions. Its southern part has yielded, in addition to the fragments of hands, arms, coiffures and draped garments, also a fragment of the head of a Heraos tribesman (p. 75) and part of a statue of Athene, wearing a helmet and a cloak over a dress with patterned narrow sleeves (figs. 88, 90). The face of the goddess has none of the traditional features of Pallas: the small features are so ordinary and individual as to suggest the portrait of a lady of the ruling house. In the northern half, two female heads have been found. One is nearly classical in type (fig. 86). The other looks very Asiatic, with a heavy-jowled face and sharply assymetrical features; it is topped with an original, closely-dented headdress in black-and-red (figs. 91, 92). In additton, the portico held fragments of female torsos, arms, hands, draped garments, locks of hair.

The extant relics of Bactrian sculpture, from the Graeco-Bactrian era to the downfall of the Great Kushans, are small in number, but they nevertheless give an outline of the evolution of the artistic ideas and style of sculpture.

Apparently, the sculpture of Graeco-Bactria (3rd-2nd centuries B. C.) proceeded largely along the path of copying Hellenistic specimens. This is confirmed by the figures of Greek deities on the reverse of coins (figs. 98-109), and the statuette of King Demetrios of Bactria, showing him as a mounted hero (fig. 95). But when the sculptors turned to living models they proved to be accomplished realist artists. The bust of elderly Euthydemus (figs. 94, 95) and especially the profiles of the Graeco-Bactrian basileis on coins (figs. 98-109) stand out not only for superb treatment of the material and artistry but also because they convey — in addition to the stateliness required by royal rank — profoundly authentic, sometimes merciless, moral characteristics: that is, the artists revealed the innermost essence of their models.

The art of the Saka-Yüeh-chih period (2nd century B. C.-1st century A. D.), which J. Marshall has defined with regard to Taxila as "nothing more than a perpetuation of decaying Greek art", acquires a totally different aspect in the light of the Khalchayan finds. Incidentally, J. Marshall's appraisal is at variance even with such well-known finds as the Heraos coins bearing his unusually expressive profile (fig. 112-113), the falar with the fascinating head of Tyche-Oanindo from the collection of the Leningrad Hermitage Museum (fig. 119), the delicate terracotta figurines of the Great Goddess from Zar-tepa and Balkh, the expressive images

of the local "Dionysii" on the falar from Dushanbe (fig. 123) and the ceramic vessel from Termez (fig. 125).

In the art of Kushan Bactria (1st-3rd centuries) the Hellenistic element was steadily on the downgrade, persisting mostly in the art crafts, where age-old patterns were still frequently employed, though they, too, were prone to Asian modifications. Such are, for example, the two silver cups with motives from Euripides's tragedies (fig. 126). An idea of the predominating types and style of properly-Kushan sculpture is conveyed by the images of kings and local deities on coins, and especially by the formal statues of Kushan rulers, their relatives and noblemen — a major subject of the statuary; these are represented by badly damaged statues from Mathurā, Shotarak, Surkh-Kotal, Kunduz (figs. 129, 130, 133, 134). The figures have a distinctive composition, dominated by frontality. These statues follow a strictly symmetrical composition, with the static figure intended for a frontal view; the faces are devoid of emotion, and their modelling is generalized; the age is not conveyed; the garments are stiff. These sculptures signify the abandoning of the realistic trend of the preceding period in favour of the idealizing trend. The figures of Kushan deities, kings and noblemen are meant to convey a cetain abstract notion. Devoid of all individual, human elements, they are just masks embodying the idea of the omnipotence of deities that is beyond the understanding of mortal men, of the unlimited power of earthly rulers.

The terracotta statuettes of the great Bactrian goddesess (figs. 131, 132, 140-142), worshipped by the people in the Kushan period, yield a variety of types, but their style, too, is marked by a hieratic approach, stiff attitudes, generalized forms. In the first centuries of our era, in connection with the large-scale propaganda and spread of Buddhism, Buddhist subjects drifted into the sculpture of Kushan Bactria in the forms of the so-called Gandhāran school; the rather standard thematic range included images of the Buddha, the Bodhisattvas, Jataka motifs (cf. the finds from Termez, Airtam, Chardara and other sites; figs. 143-145).

Such was the artistic evolution of Bactrian sculpture. The main features of the Khalchayan sculpture, a striking phenomenon in the history of the ancient art of Central Asia, stand out in bold relief against this general background.

The Khalchayan palace demonstrates a synthesis of the arts — a major feature of Bactrian art. Architecture, sculpture, painting merge here into an organic whole; the linear nature of the architectural composition is augmented by the sculptured elements and the colourful paintings. But a synthesis of the arts was known both in the Ancient and the Medieval East. Its salient feature in the period of classical antiquity was that art was highly concrete and, moreover, essentially realistic, lacking both the abstract stylizing of the Ancient East and the abstract decorativeness of the Middle Ages. Harmony and balance of architectural, sculptural and painted elements, an integral approach to space, colour and relief are the main criteria here.

The sculpture of Khalchayan reveals the internal links (for the most part belonging to the past) between Bactrian statuary and Greek sculpture, whose forms were utilized to serve a new concept. These links can be seen in some of the sculptured themes — i. e., the motive of garland-bearers, who, nevertheless, are clearly "Bactrianized". The male and female images between the garlands are far from Greek: the Bactrian satyrs are a far cry from their Graeco-Roman counterparts. Not only did the sculptor of Khalchayan endow them with Kushan-Yüeh-chih moustaches and side-whiskers: their entire appearance, their facial features were copied from the surrounding ethnic milieu.

What, then, about the Hellenic deities? Heracles does retain the traditional appearance of a middle-aged bearded man; Nike, who flew to the heart of Asia on the wings of military victories under Alexander and the Seleucids, is the same winged maiden in a flowing tunic created by Greek sculptors. But Athene has shed her Ionic helmet in favour of a Bactrian helmet; under her cloak she has an Oriental dress with long patterned sleeves. What is more, Athene lost her proud beauty, and is endowed with the face of an obscure Saghāniyān woman with common, small features.

Particularly complex and specific are those figures which are not representations of deities but portraits of living people. Here we have a gallery of individual human faces and genuine characters — a tangible embodiment of the spirit of that remote, turbulent era.

The general subject of the sculptural cycle of Khalchayan is the triumph of young, ascending power; it is conveyed through motives of royal grandeur, statesmanship, military prowess, triumph over the enemies and divine benevolence. But the images of the king, his relatives, the participants in the court receptions, the noble warriors are highly individual. Despite the uniform ethnic type, similar hair style and headdress, similar trimming of the beards and moustaches, their faces are unique and individual. The sculptors attempted to reveal the personalities

of the men they portrayed. Neglecting the blind copying of details, boldly resorting to generalisation (both in modelling and painting), the artists created a gallery of people endowed with definite characters and sentiments.

The impressiveness of the central and northern-wall compositions of the reception hall stems from their inner essence. The authors of the zoophorus conveyed the importance of the events by lending an air of dignity to the faces of the personages, who are very different as individuals, by their graceful attitudes and the richness of their garments (the elegant cut of the tightly-fitting caftans is combined with the flowing folds of the robes). The main characters are shown not in side view, as in Achaemenian art. They face the viewer, seeming to come into contact with him — yet this is a far cry from the fixed "rule of frontality" of the late Kushan sculptures with their stiff gestures, immovable attitudes and frozen faces. Nearly all the heads and most of the torsos of the Khalchayan sculptures are not strictly frontal, but slightly (sometimes markedly) turned. The sculptors avoided a strictly axial composition of the figures: even the king seated on the throne is shown with his head half-turned. The figures of his standing relatives in the northern part of the hall are depicted in the "balanced repose" position, characterised by a slight shift of the weight of the body and a slight turn. The effect is achieved through sculptural means; one knee is slightly prominent, one shoulder is thrust out, the other receding into the plane surface of the wall.

Some of the faces are heavily assymetrical, but this is not due to faulty techniques or the portrayal of an actual deformity. The sculptor, far from avoiding assymetry, used it to achieve maximum facial expressiveness and to correct the visual distortion due to the high location of the sculptures in the none-too-wide interior.

The faces of the Khalchayan sculptures are characterised by restrained emotion, in contrast to the highly emotional images of Hellenistic sculpture which are close to them in time (Delos, Pergamum). At Khalchayan the character's mood is conveyed through profound but subdued emotions — sorrow (the helmeted warrior, the satyrs), unbending will (Heraos clansmen), fury (another helmeted warrior). The images of the Kushan ruler, the Parthian prince and the royal lady are imbued with the habitual dignity of persons of high rank.

All this contributes to the spirituality of the sculptures, reflecting the Hellenistic idea (novel as compared with the Achaemenian stage) of the purpose and principles of sculpture in Middle Eastern art. The spontaneous movement of the Khalchayan statues, even when they are shown in repose, is a contrast to the frigid, static figures of the Achaemenian high reliefs and the stiffness of the sculptures of the Ancient East in the later period, including those of Bactria in the late Kushan era.

The most dynamic images ot Khalchayan are those of the galloping warriors from the southern part of the reception hall. The horses are shown in the "flying gallop" attitude, elaborated in the art of the Ancient East and the Scythian nomadic milieu. This is one of those striking achievements of art when a veracious effect is reached through conventional portrayal, not through blindly copying nature. The dynamic effect of the Khalchayan horses is enhanced by the method of modelling, which differs radically from the flat silhouette treatment of horses in the reliefs of the Ancient East. In the Khalchayan zoophorus the hind legs and bodies of the horse recede into bas relief while the protomas are in high relief, and the head in the round. The horses seem to tear off the flat wall and gallop at the viewer. The dynamics of the mounted group are particularly enhanced by the figures of riders of the Heraos clan. Their faces are almost frontal, the torsos are half-turned, with the legs in side view. Their taut poise is further enhanced by the arms straining at the bit or the bowstring.

Many elements in the mounted group of the Khalchayan zoophorus suggest the Scythian-Asiatic milieu from which the Yüeh-chih invaders of Bactria hailed. Incidentally, the horseman motive was widespread on Bactrian soil even before the Yüeh-chih migrations — but at that time, too, it was undoubtedly linked with the artistic traditions of the so-called Scythian art. The objects from the well-known Amu Darya hoard of the 5th century B. C. include a silver disc showing a galloping Scythian armed with a spear and an umbo depicting mounted hunters chasing goats and deer.

Courage, vigour, the ecstasy of movement — all these features, epitomised in Scythian art, appear in the mounted archers of Khalchayan in a somewhat novel mode. The decorativeness of the "animal style" has completely disappeared, but the expressiveness of Scythian art plus the psychological intensity of Bactria's Hellenized artistic culture have produced the unique fusion apparent in the southern composition of the Khalchayan zoophorus.

The sculpture of Khalchayan suggests the existence of an ideal of the beauty of man that was peculiar to Bactria. The fashioning of such an ideal has been, since time immemorial, a major task of sculpture all over the world; the ideal

differed among different peoples. Bactrian art did not know, and did not strive for, the perfect, "refined" beauty produced by the Greek genius in the classical period; it had its own approach, its own ideal. The sculpture of Khalchayan gives us an idea about it, at least for the middle stage in the evolution of Bactrian sculpture. The characteristic facial type of the Heraos clan, with its squarish oval face and eyes outlined towards the temples, was obviously consonant with the Kushan idea of male beauty, just as the chiselled profile of the helmeted warrior, framed by a carefully trimmed beard, conformed to the Bactrian idea. In both cases the faces convey a sense of great dignity — the reflection of an inner nobleness. The men's bodies, kept fit by riding, are supple and strong, differing greatly from the bodies of the Greek athletes, which were moulded by a special cycle of gymnastics. The women, too, are far from the Greek ideal. The soft modelling of the rounded, heavy-jowled face, a special style of twisting the luxuriant hair into a roll, the almond-shaped eyes, arched eyebrows and straight nose (which, however, does not merge with the forehead, having a marked bridge) — all this is at variance with the Hellenic idea of a beautiful female face.

The sculptors of Khalchayan introduced many elements peculiar to their own artistic outlook also into the Dionysian theme, especially when treating satyrs. These have several features akin to those of the Graeco-Roman images: the dynamic modelling of the facial muscles, the deep-set eyes overhung by prominent eyelids and massive superciliary arches, the over-emphasised features (fleshy cheeks, puckered forehead, thick eyebrows, nose broad across the base). Yet the general appearance of the Bactrian satyrs is different. The sculptor associated them with the local popular milieu; this is seen not merely in such details as the tufty side-whiskers and moustaches but also in their very specific ethnic type. Particularly prominent is the maskaraboz of Khalchayan, whose unique image is determined by the blending of what is common and ugly with what is attractive and lively.

Clay is an important element in the style of Khalchayan sculpture. Bactrian sculptors did not regard clay merely as an auxiliary material and were not afraid to fashion their masterpieces in clay. This is explained by deep-seated reasons. It is not a matter of the sculptors' inability to handle stone: the Kushan sculptures of Airtam, Surkh-Kotal, Sham-kala show that the Bactrian sculptors excelled in the artistic treatment of stone. Still, clay had long been the traditional material used in Central Asia, and had earned renown for its durability in architecture. As to the sculptural advantages of levigated clay, they have been eloquently borne out by the sculptures of Khalchayan (1st century B. C.), Surkh-Kotal (2nd century A. D.), Tepe-Marandjān (4th century A. D.), Kunduz and Foundukistan (7th century A. D.). The neutral yellow-grey colour of clay was of no importance since all sculptures were painted.

Colour was a key feature in the style of the Khalchayan sculptures. It accentuated the proper elements of volume and space, and lent a semblance of life to the figures while avoiding naturalism.

Yet in executing the entire sculptural composition and each of its figures, the Bactrian sculptor relied not so much on colour as on the full-scale utilisation of the rich plastic properties of clay. The majority of the Khalchayan statues have fully or partially lost their layer of paint, but this has not drastically affected their expressiveness.

The sculptures of the Khalchayan palace were evidently fashioned by several men. The main composition was undoubtedly executed by a master sculptor, a gifted and highly-skilled man, who obviously had assistants, in addition to ordinary workmen.

Inherent in the sculpture of Khalchayan is the general tendency characteristic of Hellenistic sculpture, namely, to bring out the inner make-up of man, the features stipulated by his personality and his age, his racial and social characteristics, the beauty or commonness of his features, the disposition underlying his outward appearance. This was the strong point of the Bactrian sculptors at the threshold of our era, who succeeded in producing a magnificent gallery of portraits. They displayed remarkable artistic tact in combining the individual and the typical, in striking the right balance between detail and generalization. The very method of modelling aptly revealed the movement of the bodies, the light or solid texture of the fabrics, the softness or stiffness of the draped garments, happily avoiding fragmentation and excessive details. But the sculptors' main concern was the face, which they modelled with sure, deft fingers.

The artistic culture of Bactria, rooted in the soil of that country lying in the crossroads of major historical collisions and intricate cultural interpenetrations, gave rise to its own pictorial manner, its own stock of imagery, its own thematic range. All this is strikingly manifested in the sculpture of Khalchayan, whose images still have the power to stir and captivate the viewer today, two millenniums after they were created.

Иллюстрации

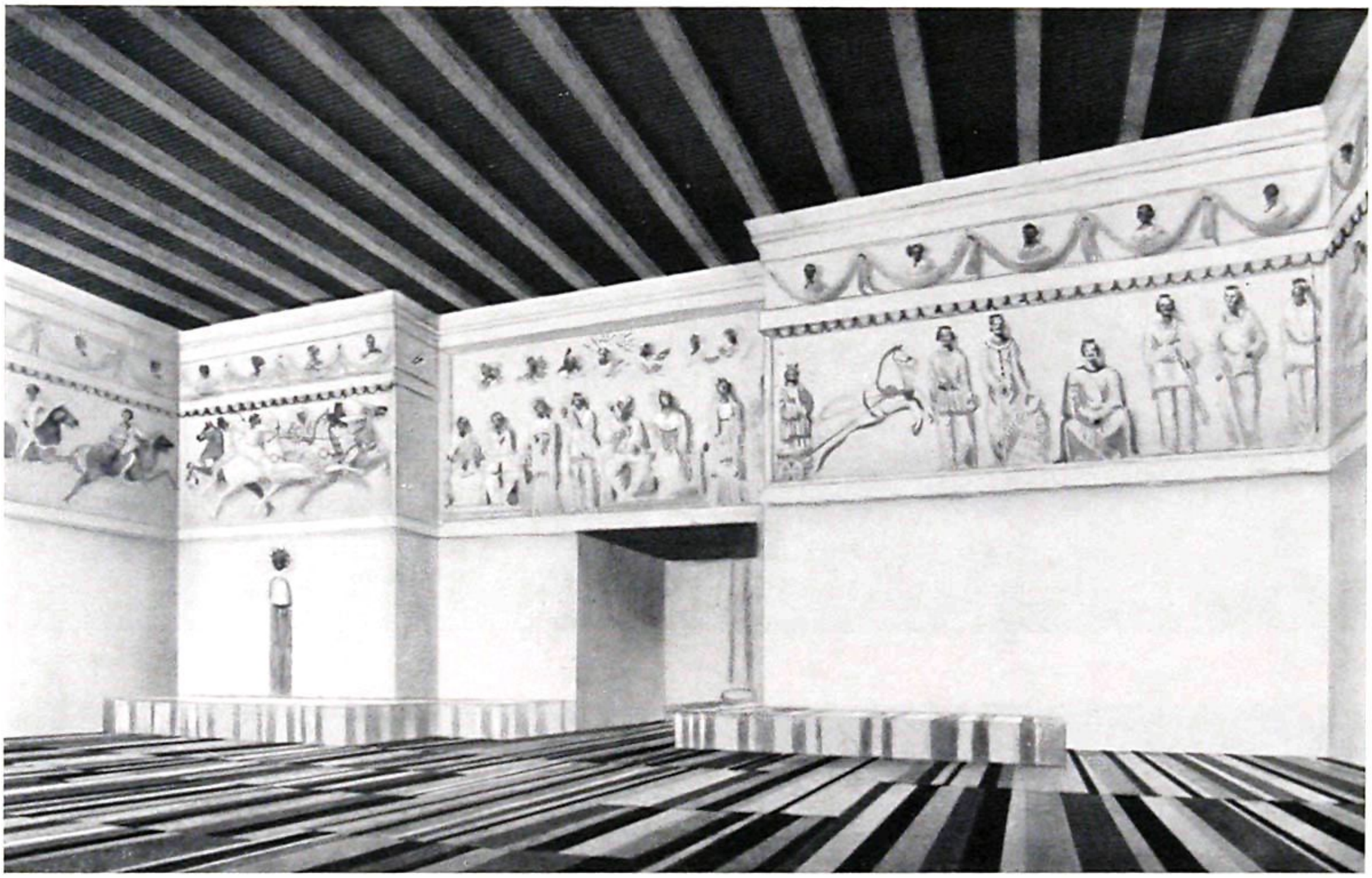
1 Халчаян. Общий вид до раскопок
2 Расчистка скульптурного завала южной части зала дворца в Халчаяне

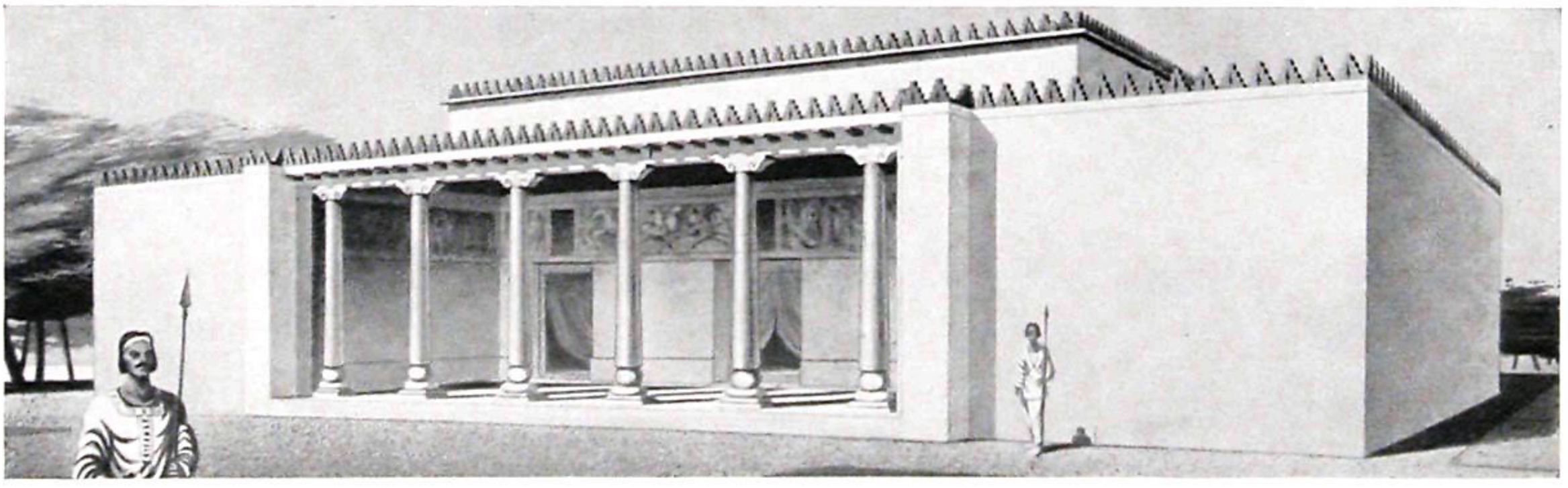




3 Дворец в Халчаяне. Внутренний вид.
Реконструкция

4 Дворец в Халчаяне. Общий вид.
Реконструкция





5 Голова бактрийца. Фрагмент росписи дворца в Халчаяне. Прорисовка

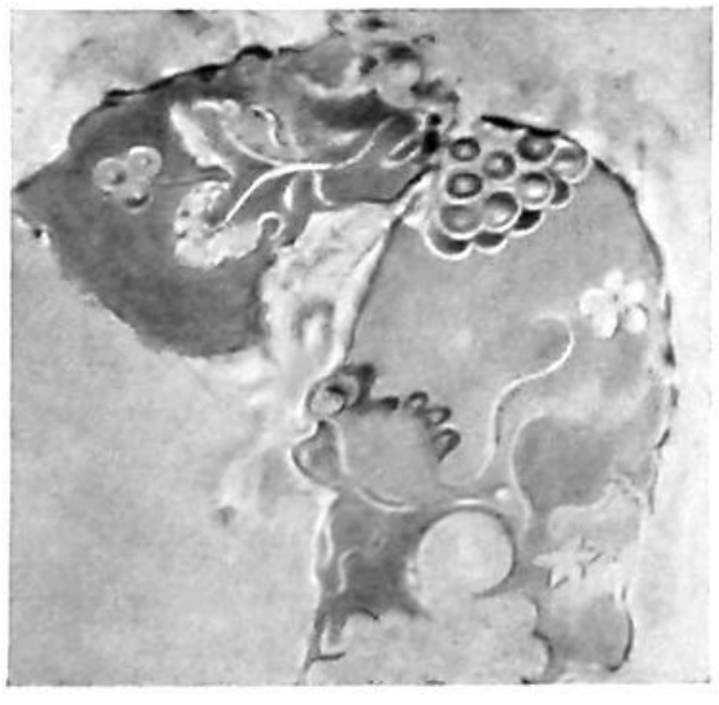
6 Орнаментальная роспись панели зала дворца в Халчаяне. Копия

7 Орнаментальная роспись панели зала дворца в Халчаяне. Копия

8 Голова «гуннского типа». Фрагмент росписи дворца в Халчаяне. Копия









9 Этрусский скульптурный портрет



10 Мальчик-гирляндоносец (№ 79).
Из Халчаяна



11 Мальчик-гирляндоносец (№ 40).
Из Халчаяна.
12 Мальчик-гирляндоносец.
Из Халчаяна
13 Мальчик-гирляндоносец (№ 79).
Деталь
14 Мальчик-гирляндоносец (№ 72).
Из Халчаяна









15 Мальчик-гирляндоносец (№ 72).
Деталь

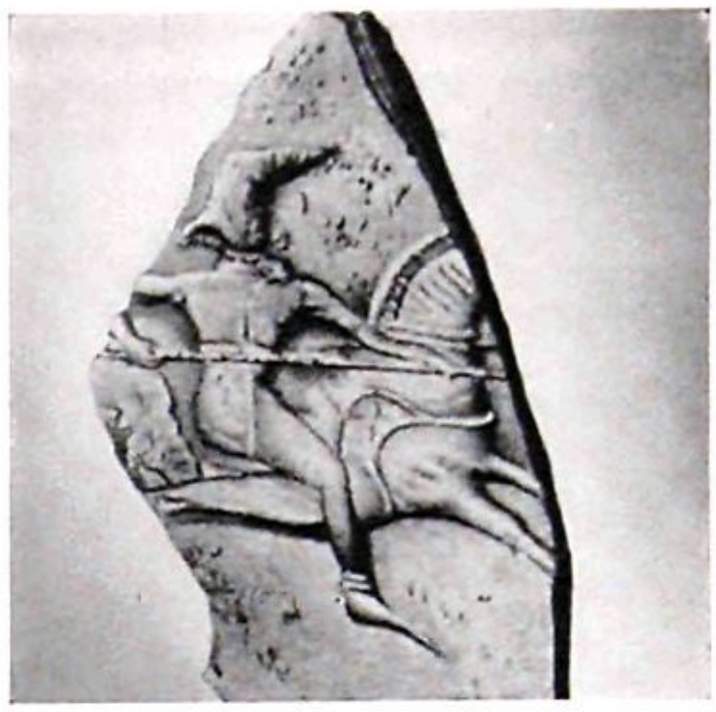


16 Мальчик-гирляндоносец (№ 79).
Деталь



17 Голова юноши. Ритон из парфянской Нисы. Деталь
18 Хорезмский всадник. Сосуд из Кой-Крылган-калы. Деталь
19 Юноша-гирляндоносец. Из Халчаяна







20 Юноша-гирляндоносец (№ 2).
Из Халчаяна



21 Голова девочки (№ 81).
Из Халчаяна
22, 23 Голова девочки (№ 18).
Из Халчаяна
24 Голова девочки (№ 81)









25 Голова девочки (№ 61).
Из Халчаяна



26 Верхняя часть фигуры женщины (№ 49). Из Халчаяна



27 Голова скомороха (№ 14).
Из Халчаяна



28 Головка. Ритон из парфянской Нисы. Деталь
29 Головка. Ритон из парфянской Нисы. Деталь
30 Лютнистка (№ 53). Из Халчаяна







31 Роспись гробницы в Мирпане. Деталь

32 Лютнистка. Рельеф из Сната. Деталь

33 Голова арфистки (№ 59). Из Халчаяна







34 Голова сатира (№ 60).
Из Халчаяна



35 Голова сатира. Лувр
36 Голова сатира (№ 60).
Из Халчаяна





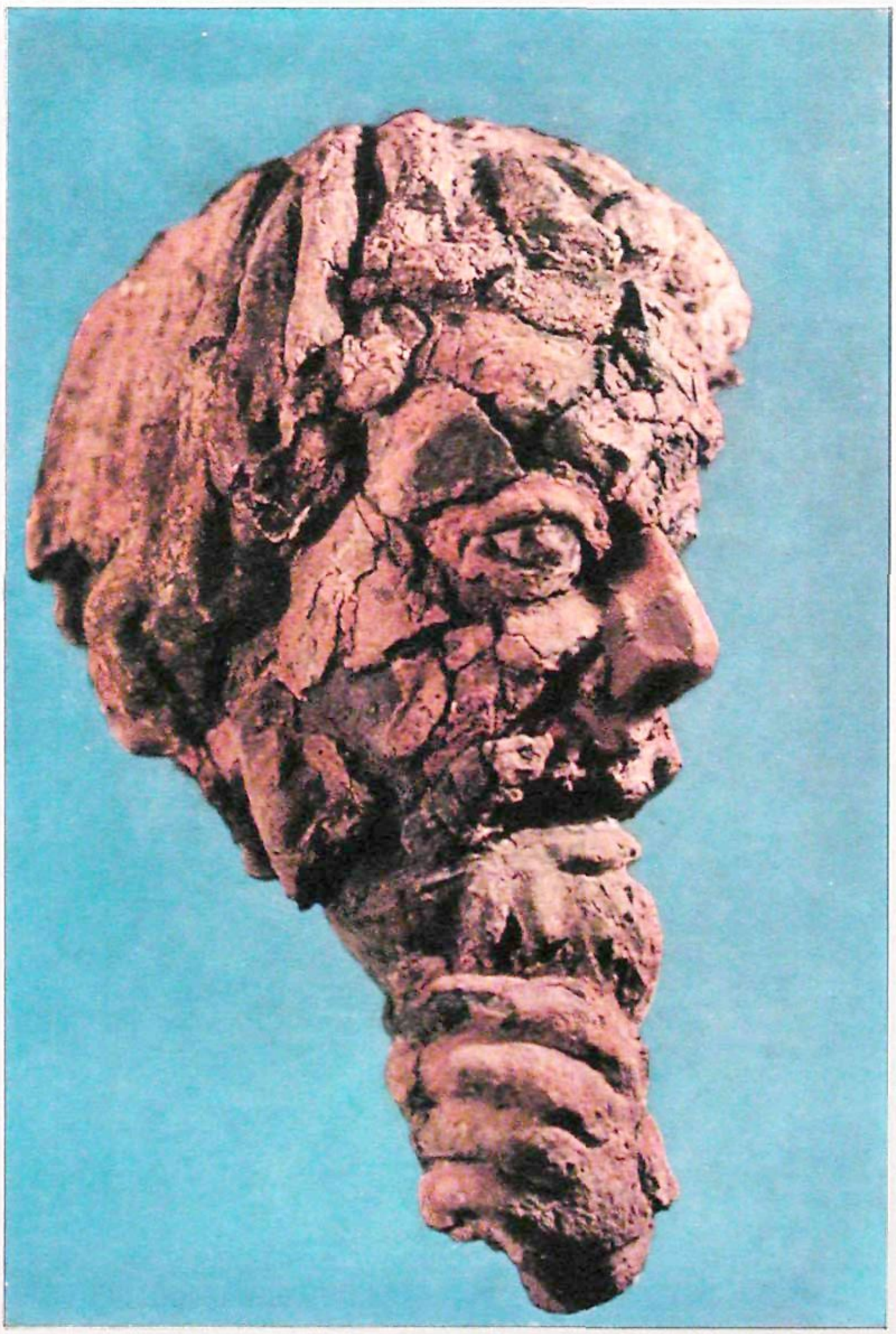
37 Дионисийский персонаж (№ 43).
Из Халчаяна



38 Дионисийский персонаж (№ 43).
Из Халчаяна



39 Масхарабоз (№ 23). Из Халчаяна



40 Масхарабоз. Из Парфии (I—II вв.)
41 Масхарабоз. Из Фундукистана (VII в.)
42 Масхарабоз (№ 23). Из Халчаяна







43 Голова сатира (№ 25).
Из Халчаяна



44 Голова сатира (№ 54).
Из Халчаяна



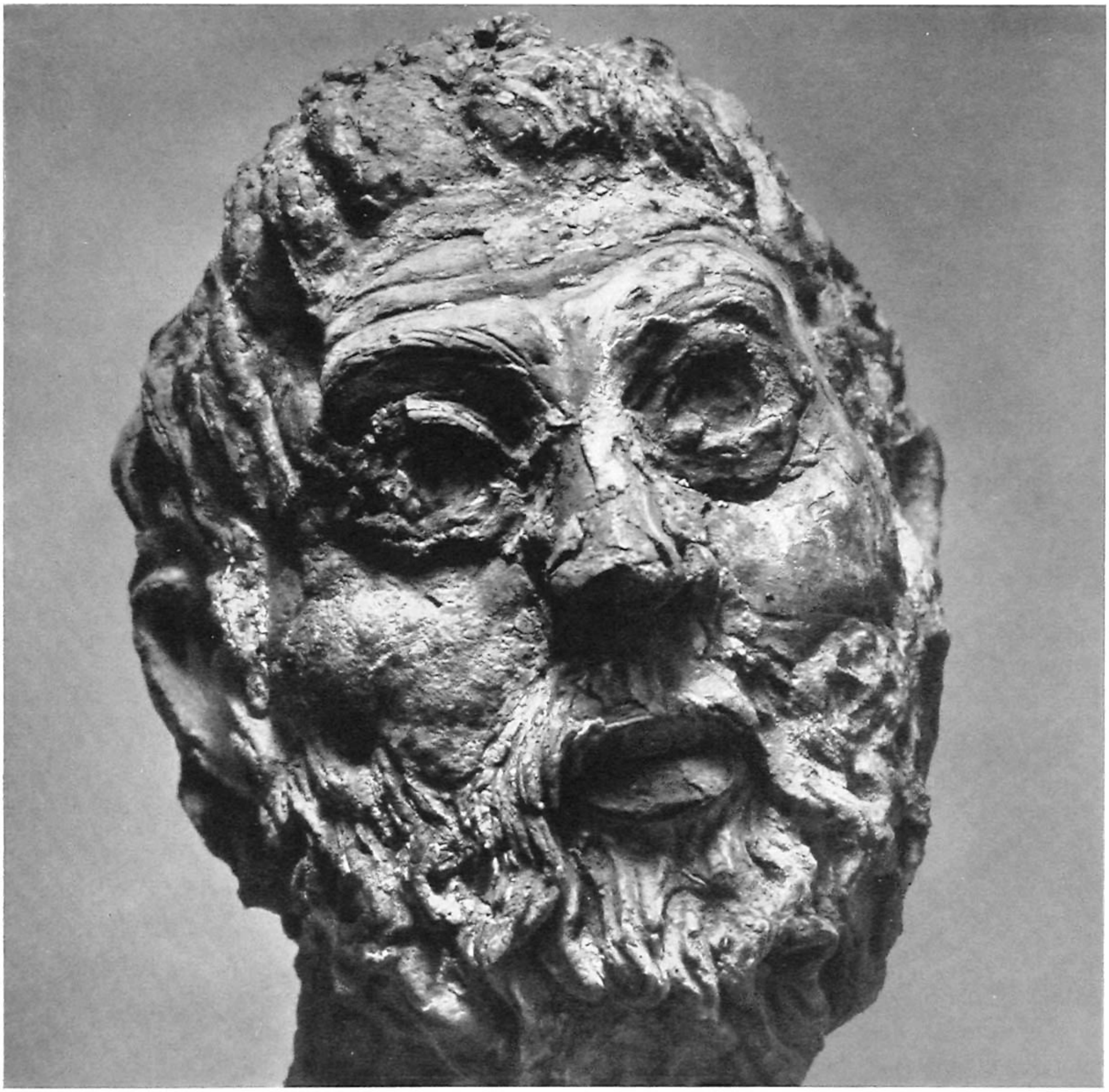
45 Центральная часть фриза дворца в Халчаяне: Ника (№ 4), Геракл (№ 3) и юноша-гирляндоносец (№ 2)
46 Ника (№ 4)
47 Голова Геракла (№ 3)







48 Голова Геракла (№ 3)



49 Троянская сцена. Медальон из Афрасиаба

50 Фигура царицы (№ 6). Из Халчаяна





51 Богиня на троне. Оборотная сторона монеты греко-бактрийского царя Аминтаса

52 Богиня Ордохшо. Оборотная сторона монеты кушанского царя Васудевы II

53 Фигура царицы (№ 6). Из Халчаяна. Деталь







54 Тронная сцена. Медальон из Халчаяна

55 Голова правителя (№ 8). Из Халчаяна



56 Аршакидский царь Ород I. Лицевая сторона монеты

57 Аршакидский царь Фраат IV. Лицевая сторона монеты

58 Голова знатного парфянина. Из Шами

59 Голова парфянского принца (№ 52). Из Халчаяна











60 Женская голова (№ 5).
Из Халчаяна



61 Принц Геранч (№ 56).
Из Халчаяна
62 Доспехи. Из Халчаяна





63 Голова принца Геранча (№ 56).
Из Халчаяна



64 Глава принца Геранча (№ 56).
Из Халчаяна

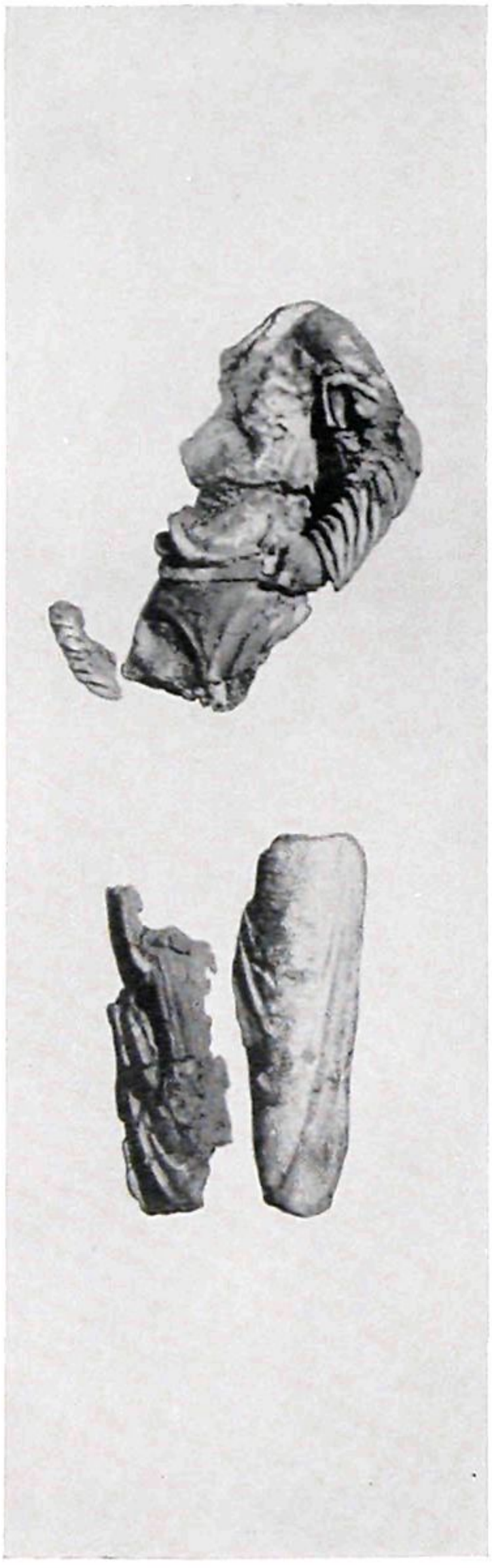


65 Голова пожилого Геранча (№ 70).
Из Халчаяна



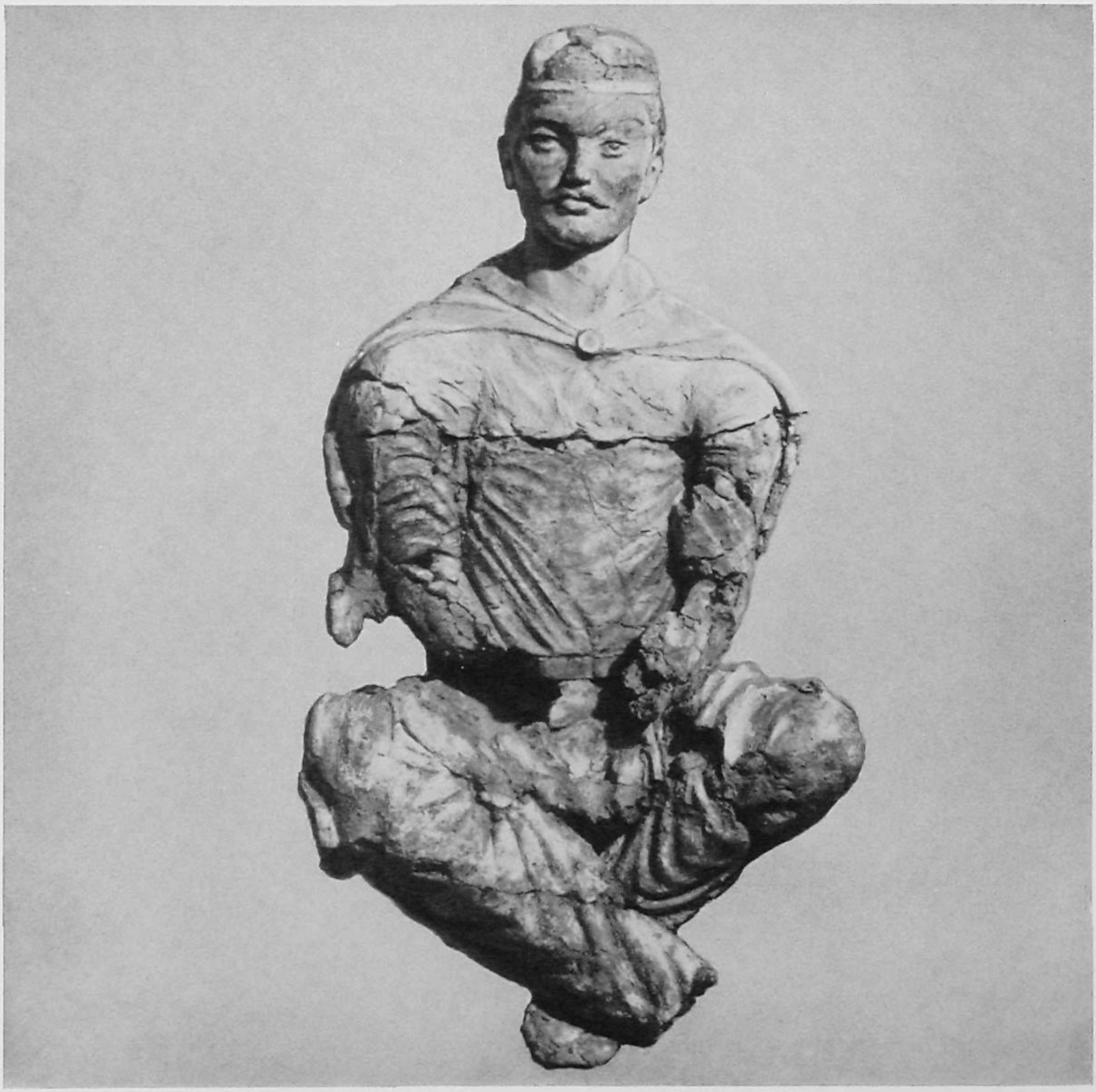
66 Мужская фигура (№ 63).
Из Халчаяна

67 Голова пожилого Геранча (№ 70).
Из Халчаяна





68 Сидящий правитель (№ 58).
Из Халчаяна



69 Мужская фигура (№ 80)
Из Халчаяна.











70 Бактриец. Рельеф из Персеполя. Деталь

71 Бактриец с женой. Скульптура из Таксилы. Деталь

72 Бактриец. Оттиск геммы

73 Коленопреклоненный (№ 65). Из Халчаяна

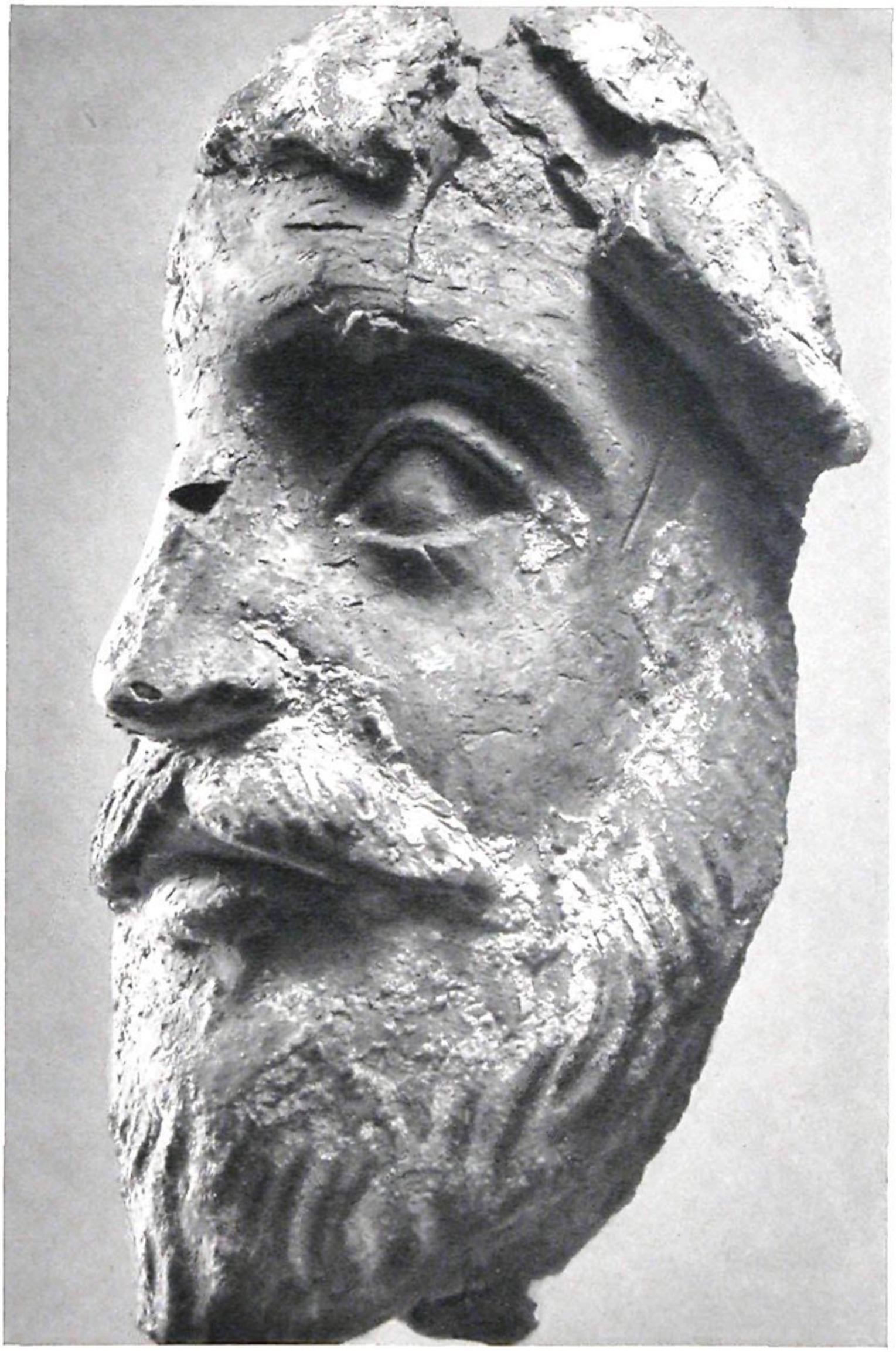




74 Чаша. Из Северной Индии

75 Роспись из Балалык-тепе с изображением тохаристанской ткани. Деталь. Копия

76 Голова бактрийца (№ 71). Из Халчаяна



77 Голова воина в шлеме (№ 55)
Из Халчаяна



78 Голова всадника (№ 45).
Из Халчаяна



79 Голова Геранча (№ 48).
Из Халчаяна



80 Голова воина в шлеме (№ 34)
Из Халчаяна

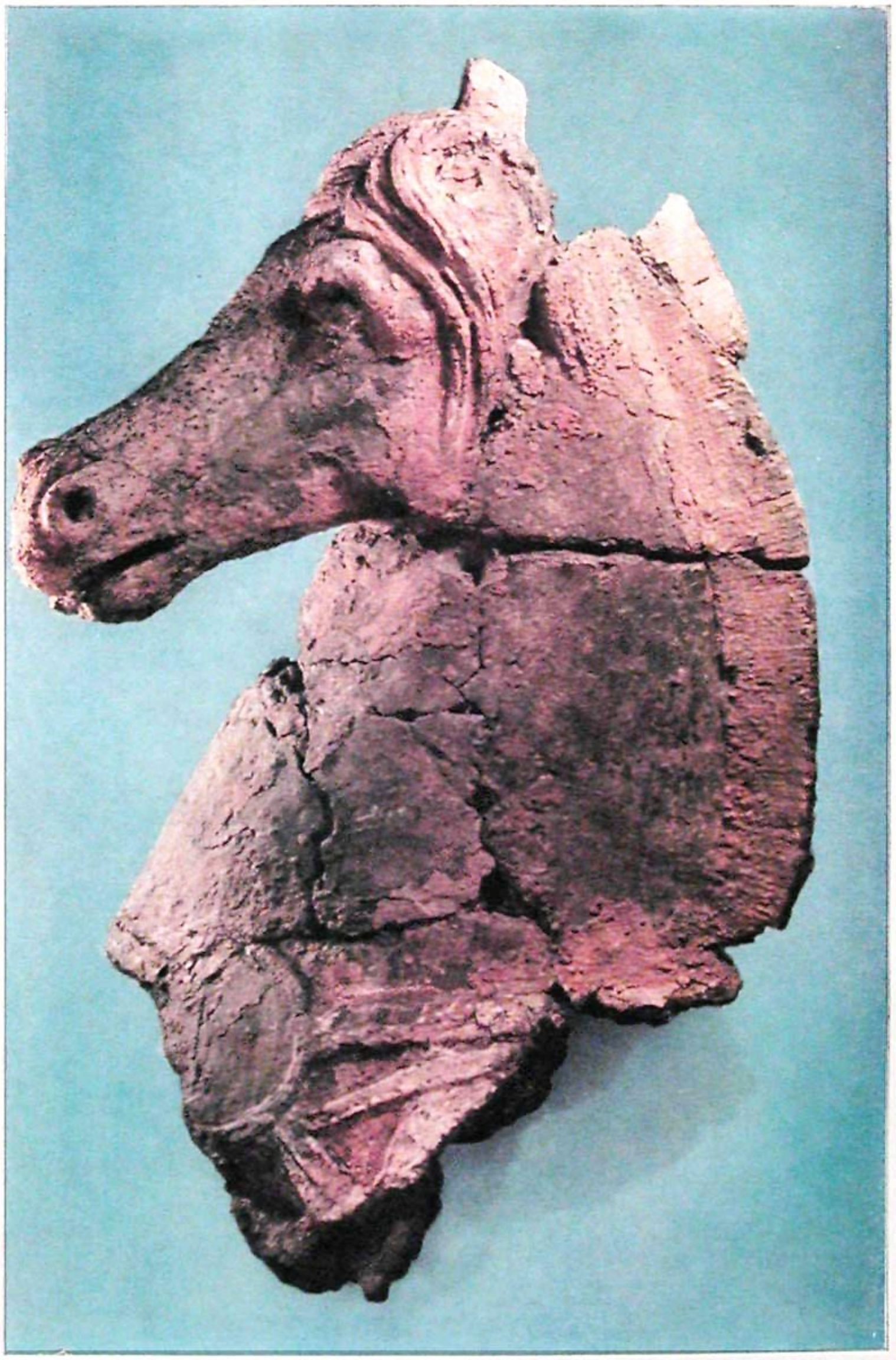


81 Рельеф из Гандхары
82 Голова коня (№ 38)
83 Протома коня (№ 38). Из Халчаяна
84 Протома коня (№ 48). Из Халчаяна









85 Маска с нимбом (№ 46).
Из Халчаяна



86 Женская голова. Из Халчаяна



87 Афина. Ритоны из парфянской Нисы. Детали
88 Афина. Из Халчаяна
89 Женская голова. Из Халчаяна
90 Голова Афины. Из Халчаяна









91 Голова женщины в венце.
Из Халчаяна



92 Голова женщины в венце.
Из Халчаяна



93 Деметрий Бактрийский (?) в образе героизированного всадника
94, 95 Портрет Евтидема I
96, 97 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Деметрий, оборот — Геракл
98, 99 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Антимах, оборот — Посейдон















100, 101 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евтидем в молодости, оборот — Геракл

102, 103 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евтидем в старости; оборот — Геракл

104, 105 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евкратид I, оборот — Диоскуры

106, 107 Греко-бактрийская монета. *Лицевая сторона — Гелиокл*, оборот — Зевс

















108, 109 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Амнитас, оборот — Зевс

110, 111 Монета «варварского Гелиокла». Лицевая и оборотная стороны.

112, 113 Монета Герая. Лицевая и оборотная стороны

114 Лицевая сторона монеты Кадфиза I

115, 116 «Сотер Мегас», монета Кадфиза I. Лицевая и оборотная стороны



















117 Богиня Тихе-Хваниида. Изображение на бактрийском фаларе

118 Амазонка. Изображение на бактрийском фаларе













119 Богиня. Из Халчаяна
120 Нагие богини. Из Халчаяна
121 Богиня. Из Хайрабад-тепе
122 Всадник-идольчик. Из Халчаяна





123 Дионис. Изображение на фаларе. Из Душанбе
124 Дионис. Изображение на сосуде. Из Термеза
125 Вакхическая сцена. Изображение на сосуде. Из Термеза



126 Сцены из драм Еврипида. Изображение на бактрийской чаше



127 Канишка. Лицевая сторона монеты
128 Васудева I. Изображение на лицевой стороне монеты
129 Царь Канишка. Фрагмент статуи из Матхуры
130 Царь Кадфиз II. Фрагмент статуи из Матхуры









131, 132 Богиня. Из Халчаяна
133 Кушанский принц. Фрагмент статуи из Сурх-Котала
134 Кушанский принц. Фрагмент статуи из Шотарака









135 Царь Кадфиз II. Лицевая сторона монеты

136, 137, 138, 139 Азиатские божества — Мах, Нана-ваx, Ордагно, Фарро. Оборотные стороны монет Канишки и Хувишки

140 Богиня-воительница. Из Термеза

141, 142 Бактрийские богини. Оттиски матриц из Шор-тепе



















143 Мужская фигура. Из Айртама
144 Лютнистка и арфистка. Фрагмент фриза из Айртама



145 Буддийский рельеф. Из Термеза



Список иллюстраций

Illustrations

Иллюстрации в тексте

Illustrations in the text

стр.		Page	
16	План дворца в Халчаяне.	**16**	Plan of Khalchayan palace
17	Дворец в Халчаяне. Фасад. Реконструкция.	**17**	Façade of Khalchayan palace. Reconstruction
20	План расположения скульптурных фрагментов.	**20**	Plan of location of fragments of sculpture
20	Фрагмент скульптурного оформления дворца в Халчаяне.	**20**	Fragment of sculptured decor of Khalchayan palace
21	Фрагмент скульптурного оформления дворца в Халчаяне.	**21**	Fragment of sculptured decor of Khalchayan Palace
21	Фрагменты гирлянды.	**21**	Fragments of garland
22	Дворец в Халчаяне. Разрез. Реконструкция.	**22**	Khalchayan palace. Cross-section. Reconstruction
23	Мальчик-гирляндоносец (№ 79).	**22**	Boy garland-bearer (No. 79)
23	Мальчик-гирляндоносец (№ 72).	**23**	Boy garland-bearer (No. 72)
24	Мальчик-гирляндоносец (№ 40).	**24**	Boy garland-bearer (No. 40)
24	Мальчик-гирляндоносец.	**24**	Boy garland-bearer
24	Юноша-гирляндоносец.	**24**	Young man garland-bearer
25	Юноша-гирляндоносец (№ 2).	**25**	Young man garland-bearer (No. 2)
26	Голова девочки (№ 81).	**26**	Head of girl (No. 81)
27	Голова девочки (№ 61).	**27**	Head of girl (No. 61)
27	Голова девочки (№ 18).	**27**	Head of girl (No. 18)
27	Фрагменты детских фигур.	**27**	Fragments of children's figures
28	Скоморох (№ 14).	**28**	Clown (No. 14)
29	Арфистка (№ 59).	**29**	Harp-player (No. 59)
29	Лютнистка (№ 53).	**29**	Lute-player (No. 53)
30	Женский бюст (№ 49).	**30**	Female bust (No. 49)
34	Сатир (№ 60).	**34**	Satyr (No. 60)
34	Сатир (№ 25).	**34**	Satyr (No. 25)
34	Сатир (№ 54).	**34**	Satyr (No. 54)
35	Сатир (№ 43).	**35**	Satyr (No. 43)
35	Мужская голова.	**35**	Head of man
36	Масхарабоз (№ 66).	**36**	Maskaraboz (No. 66)
42	Геракл (№ 3).	**42**	Heracles (No. 3)
43	Ника (№ 4).	**43**	Nike (No. 4)
48	Фрагменты женской фигуры (№ 5).	**48**	Fragments of female figure (No. 5)
48	Царица (№ 6).	**48**	The royal lady (No. 6)
49	Правитель (№ 8).	**49**	The ruler (No. 8)
49	Фрагменты мужской фигуры (№ 15).	**49**	Fragments of male figure (No. 15)
50	Голова парфянского принца (№ 52).	**50**	Head of Parthian prince (No. 52)
50	Фрагменты головы (№ 21).	**50**	Fragments of head (No. 21)
51	Скульптурная композиция центральной части зофора. Реконструкция.	**51**	Sculptured composition of central part of zoophorus. Reconstruction
56	Фрагменты колесницы (№ 68).	**56**	Fragments of chariot (No. 68)
56	Женский торс (№ 68).	**56**	Female torso (No. 68)
57	Мужская статуя (№ 56).	**57**	Statue of man (No. 56)
57	Статуя сидящего мужчины (№ 58).	**57**	Statue of seated man (No. 58)
58	Торс мужской фигуры (№ 75).	**58**	Torso of male figure (No. 75)
58	Фрагмент торса мужской фигуры (№ 80).	**58**	Fragment of torso of male figure (No. 80)
59	Фрагмент мужской головы (№ 73).	**59**	Fragment of male head (No. 73)
59	Голова пожилого мужчины (№ 70).	**59**	Head of elderly man (No. 70)
60	Мужская голова (№ 71).	**60**	Male head (No. 71)
60	Рука в панцирной наручи.	**60**	Arm in brassard
60	Фигура коленопреклоненного (№ 65).	**60**	Genuflecting figure (No. 65)
61	Фрагменты мужской головы.	**61**	Fragment of male head
61	Скульптурная композиция северной части зофора. Реконструкция.	**61**	Sculptured composition of nord part of zoophorus. Reconstruction
		66	Body of horse (No. 24)
		66	Cuirass (No. 33).
		66	Protoma of horse wearing armour (No. 32)
		67	Helmeted head of warrior (No. 34)
		67	Helmeted head of warrior (No. 55)

66 Корпус коня (№ 24).
66 Панцирная кираса (№ 33).
66 Протома коня в панцирной броне (№ 32).
67 Голова воина в шлеме (№ 34).
67 Голова воина в шлеме (№ 55).
67 Фрагменты фигур всадников (№ 30).
67 Мужская голова (№ 36).
68 Протома коня (№ 39).
68 Голова всадника (№ 45).
68 Торс всадника (№ 41).
68 Маска с нимбом (№ 46).
69 Протома коня (№ 48).
69 Голова Геранча (№ 48).
69 Протома коня (№ 37).
69 Протома коня (№ 38).
70 Фрагмент мужской головы.
70 Рука. Фрагмент мужской фигуры
70 Женская (?) фигура (№ 50).
71 Скульптурная композиция южной части зофора. Реконструкция.
71 Упряжь коня. Реконструкция.
71 Упряжь коня. Реконструкция.
71 Упряжь коня. Прорисовка.
72 Одеяние воина-катафрактария. Реконструкция.
75 Фрагмент мужской головы.
76 Афина.
78 Фрагмент руки.
78 Женская голова.
79 Голова женщины в венце.

67 Fragments of figures of mounted warriors (No. 30)
67 Male head (No. 36)
68 Protoma of horse (No. 39)
68 Head of mounted warrior (No. 45)
68 Torso of mounted warrior (No. 41)
68 Mask with halo (No. 46)
69 Protoma of horse (No. 48)
69 Head of Heraos clansman (No. 48)
69 Protoma of horse (No. 37)
69 Protoma of horse (No. 38)
70 Fragment of male head.
70 Fragment of male figure. Arm
70 Female (?) figure (No. 50)
71 Sculptured composition of southern part of zoophorus. Reconstruction
71 Horse's harness. Reconstruction
71 Horse's harness. Reconstruction
71 Horse's harness. Reconstruction
72 Attire of warrior (cataphract). Reconstruction
75 Fragment of male head
76 Athene
78 Fragment of hand
78 Female head
79 Head of crowned woman

Иллюстрации на таблицах

Illustration on Plates

1 Халчаян. Общий вид до раскопок.
2 Расчистка скульптурного завала южной части зала дворца в Халчаяне.
3 Дворец в Халчаяне. Внутренний вид. Реконструкция.
4 Дворец в Халчаяне. Общий вид. Реконструкция.
5 Голова бактрийца. Фрагмент росписи дворца в Халчаяне. Прорисовка.
6 Орнаментальная роспись панели зала дворца в Халчаяне. Копия.
7 Орнаментальная роспись панели зала дворца в Халчаяне. Копия.
8 Голова «гуннского типа». Фрагмент росписи дворца в Халчаяне. Копия.
9 Этрусский скульптурный портрет.
10 Мальчик-гирляндоносец (№ 79). Из Халчаяна.
11 Мальчик-гирляндоносец (№ 40). Из Халчаяна
12 Мальчик-гирляндоносец. Из Халчаяна.
13 Мальчик-гирляндоносец (№ 79). Деталь.
14 Мальчик-гирляндоносец (№ 72). Из Халчаяна.
15 Мальчик-гирляндоносец (№ 72). Деталь.
16 Мальчик-гирляндоносец (№ 79). Деталь.
17 Голова юноши. Ритон из парфянской Нисы. Деталь.
18 Хорезмский всадник. Сосуд из Кой-Крылган-калы. Деталь.
19 Юноша-гирляндоносец. Из Халчаяна.
20 Юноша-гирляндоносец (№ 2). Из Халчаяна.
21 Голова девочки (№ 81). Из Халчаяна.
22 Голова девочки (№ 18). Из Халчаяна.
23 Голова девочки (№ 18). Из Халчаяна.
24 Голова девочки (№ 81). Из Халчаяна.

1 Khalchayan. General view before excavations
2 Debris of sculpture fragments in southern part of Khalchayan palace
3 Khalchayan palace. Interior. Reconstruction
4 Khalchayan palace. General view. Reconstruction
5 Head of Bactrian man. Fragment of painting from Khalchayan palace. Reconstruction
6 Ornamental painting of panel of hall. Khalchayan palace. Copy
7 Ornamental painting of panel of hall. Khalchayan palace. Copy
8 „Hunnic-type" head. Fragment of painting. Khalchayan palace. Copy
9 Etruscan sculptured portrait
10 Boy garland-bearer (No. 79). Khalchayan
11 Boy garland-bearer (No. 40). Khalchayan
12 Boy garland-bearer. Khalchayan
13 Boy garland-bearer (No. 79). Detail
14 Boy garland-bearer (No. 72). Khalchayan
15 Boy garland-bearer (No. 72). Detail
16 Boy garland-bearer (No. 79). Detail
17 Head of young man. Rhyton from Parthian Nissa. Detail
18 Khwarizmian horseman. Vessel from Koi-Krylgan-kala. Detail
19 Young man garland-bearer. Khalchayan
20 Young man garland-bearer (No. 2). Khalchayan
21 Head of girl (No. 81). Khalchayan
22 Head of girl (No. 18). Khalchayan
23 Head of girl (No. 18). Khalchayan
24 Head of girl (No. 81). Khalchayan
25 Head of girl (No. 61). Khalchayan
26 Upper part of female figure (No. 49). Khalchayan
27 Head of clown (No. 14). Khalchayan
28 Small head. Rhyton from Parthian Nissa. Detail
29 Small head. Rhyton from Parthian Nissa. Detail
30 Lute-player (No. 53). Khalchayan

25 Голова девочки (№ 61). Из Халчаяна.
26 Верхняя часть фигуры женщины (№ 49). Из Халчаяна.
27 Голова скомороха (№ 14). Из Халчаяна.
28 Головка. Ритон из парфянской Нисы. Деталь.
29 Головка. Ритон из парфянской Нисы. Деталь.
30 Лютнистка. (№ 53). Из Халчаяна.
31 Роспись гробницы в Миране. Деталь.
32 Лютнистка. Рельеф из Свата. Деталь.
33 Голова арфистки (№ 59). Из Халчаяна.
34 Голова сатира (№ 60). Из Халчаяна.
35 Голова сатира. Лувр.
36 Голова сатира. (№ 60). Из Халчаяна.
37 Дионисийский персонаж (№ 43). *Из Халчаяна.*
38 Дионисийский персонаж (№ 43). Из Халчаяна.
39 Масхарабоз (№ 23). Из Халчаяна.
40 Масхарабоз. Из Парфии (I—II вв).
41 Масхарабоз. Из Фундукистана (VII в.).
42 Масхарабоз (№ 23). Из Халчаяна.
43 Голова сатира (№ 25). Из Халчаяна.
44 Голова сатира (№ 54). Из Халчаяна.
45 Центральная часть фриза дворца в Халчаяне: Ника (№ 4). Геракл (№ 3), юноша-гирляндоносец (№ 2).
46 Ника (№ 4).
47 Голова Геракла (№ 3).
48 Голова Геракла (№ 3).
49 Тронная сцена. Медальон из Афрасиаба.
50 Фигура царицы. (№ 6). Из Халчаяна.
51 Богиня на троне. Оборотная сторона монеты греко-бактрийского царя Аминтаса.
52 Богиня Ордохшо. Оборотная сторона монеты кушанского царя Васудевы II.
53 Фигура царицы. (№ 6). Из Халчаяна. Деталь.
54 Тронная сцена. Медальон из Халчаяна.
55 Голова правителя. (№ 8). Из Халчаяна.
56 Аршакидский царь Ород I. Лицевая сторона монеты.
57 Аршакидский царь Фраат IV. Лицевая сторона монеты.
58 Голова знатного парфина. Из Шами.
59 Голова парфянского принца. (№ 52). Из Халчаяна.
60 Женская голова. (№ 5). Из Халчаяна.
61 Принц Геранч (№ 56). Из Халчаяна.
62 Доспехи. Из Халчаяна.
63 Голова принца Геранча (№ 56). Из Халчаяна.
64 Голова принца Геранча (№ 56). Из Халчаяна.
65 Голова пожилого Геранча (№ 70). Из Халчаяна.
66 Мужская фигура (№ 63). Из Халчаяна.
67 Голова пожилого Геранча (№ 70). Из Халчаяна.
68 Сидящий правитель (№ 58). Из Халчаяна.
69 Мужская фигура (№ 80). Из Халчаяна.

31 Painting of tomb in Miran. Detali
32 Lute-player. Relief from Svat. Detail
33 Head of harp-player (No. 59), Khalchayan
34 Head of satyr (No. 60), Khalchayan
35 Head of satyr (Louvre)
36 Head of satyr (No. 60), Khalchayan
37 Dionysian personage (No. 43), Khalchayan
38 Dionysian personage (No. 43), Khalchayan
39 Maskaraboz (No. 23), Khalchayan
40 Maskaraboz from Parthia (1st-2nd centuries)
41 Maskaraboz from Fondukistan (7th century)
42 Maskaraboz (No. 23) from Khalchayan
43 Head of satyr (No. 25), Khalchayan
44 Head of satyr (No. 54), Khalchayan
45 Central part of frieze of Khalchayan palace: Nike (No. 4), Heracles (No. 3), *young man* garland-bearer (No. 2)
46 Nike (No. 4)
47 Head of Heracles (No. 3).
48 Head of Heracles (No. 3)
49 Throne scene. Medallion from Afrasiab
50 Figure of royal lady (No. 6), Khalchayan
51 Enthroned goddess. Reverse of coin of Graeco-Bactrian King Amintas
52 Goddess Ordokhsho. Reverse of coin of Kushan King Vasudeva II
53 Figure of royal lady (No. 6), Khalchayan. Detail
54 Throne scene. Medallion from Khalchayan
55 Head of ruler (No. 8), Khalchayan
56 Arsacid King Orod I. Obverse of coin
57 Arsacid King Phraates IV. Obverse of coin
58 Head of Parthian nobleman from Shami
59 Head of Parthian prince (No. 52), Khalchayan
60 Female head (No. 5), Khalchayan
61 Prince of Heraos clan (No. 56), Khalchayan
62 Armour from Khalchayan
63 Head of prince of Heraos clan (No. 56), Khalchayan
64 Head of prince of Heraos clan (No. 56), Khalchayan
65 Head of elderly Heraos clansman (No. 70), Khalchayan
66 Male figure (No. 63), Khalchayan
67 Head of elderly Heraos clansman (No. 70), Khalchayan
68 Seated ruler (No. 58), Khalchayan
69 Male figure (No. 80), Khalchayan
70 Bactrian man. Relief from Persepolis. Detail
71 Bactrian man with his wife. Sculpture from Taxila. Detail
72 Bactrian man. Impression of gem
73 Genuflecting figure (No. 65), Khalchayan
74 Bowl from North India
75 Painting from Balalyk-tepe presenting a piece of Tukharistan fabric. Detail
76 Head of Bactrian man (No. 71), Khalchayan
77 Head of helmeted warrior (No. 55), Khalchayan
78 Head of mounted warrior (No. 45), Khalchayan
79 Head of Heraos clansman (No. 48), Khalchayan
80 Head of helmeted warrior (No. 34), Khalchayan
81 Relief from Gandhara
82 Head of horse (No. 38), Khalchayan

70 Бактриец. Рельеф из Персеполя. Деталь.
71 Бактриец с женой. Скульптура из Таксилы. Деталь.
72 Бактриец. Оттиск геммы.
73 Коленопреклоненный (№ 65). Из Халчаяна.
74 Чаша. Из Северной Индии.
75 Роспись из Балалык-тепе с изображением тохаристанской ткани. Деталь. Копия.
76 Голова бактрийца (№ 71). Из Халчаяна.
77 Голова воина в шлеме (№ 55). Из Халчаяна.
78 Голова всадника (№ 45). Из Халчаяна.
79 Голова Геранча (№ 48). Из Халчаяна.
80 Голова воина в шлеме (№ 34). Из Халчаяна.
81 Рельеф из Гандхары.
82 Голова коня (№ 38). Из Халчаяна.
83 Протома коня (№ 38). Из Халчаяна.
84 Протома коня (№ 48). Из Халчаяна.
85 Маска с нимбом (№ 46). Из Халчаяна.
86 Женская голова. Из Халчаяна.
87 Афина. Ритоны из парфянской Нисы. Детали.
88 Афина. Из Халчаяна.
89 Женская голова. Из Халчаяна.
90 Афина. Из Халчаяна. Деталь.
91 Голова женщины в венце. Из Халчаяна.
92 Голова женщины в венце. Из Халчаяна.
93 Деметрий Бактрийский (?) в образе героизированного всадника.
94 Портрет Евтидема I.
95 Портрет Евтидема I.
96 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Деметрий.
97 Греко-бактрийская монета. Оборот — Геракл.
98 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Антимах.
99 Греко-бактрийская монета. Оборот — Посейдон
100 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евтидем в молодости.
101 Греко-бактрийская монета. Оборот — Геракл.
102 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евтидем в старости.
103 Греко-бактрийская монета. Оборот — Геракл.
104 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Евкратид I.
105 Греко-бактрийская монета. Оборот — Диоскуры.
106 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Гелиокл.
107 Греко-бактрийская монета. Оборот — Зевс
108 Греко-бактрийская монета. Лицевая сторона — Аминтас
109 Греко-бактрийская монета. Оборот — Зевс
110 Монета «варварского Гелиокла». Лицевая сторона.
111 Монета «варварского Гелиокла». Оборот.
112 Монета Герая. Лицевая сторона.
113 Монета Герая. Оборот.
114 Лицевая сторона монеты Кадфиза I.
115 «Сотер Мегас», монета Кадфиза I. Лицевая сторона.
116 «Сотер Мегас», монета Кадфиза I. Оборот.

83 Protoma of horse (No. 38), Khalchayan
84 Protoma of horse (No. 48), Khalchayan
85 Mask with halo (No. 46), Khalchayan
86 Female head, Khalchayan
87 Athene. Rhyton from Parthian Nissa. Detail
88 Athene from Khalchayan
89 Female head, Khalchayan
90 Athene from Khalchayan. Detail
91 Head of crowned woman
92 Head of crowned woman, Khalchayan
93 Demetrius of Bactria (?), depicted as a mounted hero
94 Euthydemus I
95 Euthydemus I
96 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Demetrius
97 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Heracles
98 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Antimachus
99 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Poseidon
100 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Euthydemus as a young man
101 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Heracles
102 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Euthydemus as oldman
103 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Heracles
104 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Eucratides I
105 Graeco-Bactrian coin. Reverse: the Dioscuri
106 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Heliocles
107 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Zeus
108 Graeco-Bactrian coin. Obverse: Amintas
109 Graeco-Bactrian coin. Reverse: Zeus
110 Coin of "barbarous Heliocles". Obverse
111 Coin of "barbarous Heliocles". Reverse
112 Coin of Heraos. Obverse
113 Coin of Heraos. Reverse
114 Coin of Kadphises I. Obverse
115 "Soter Megas" — coin of Kadphises I. Obverse
116 "Soter Megas" — coin of Kadphises I. Reverse
117 Goddess Tyche-Oanindo. Image on Bactrian falar
118 Amazon. Image on Bactrian falar
119 Goddess from Khalchayan
120 Nude goddesses from Khalchayan
121 Goddess from Khairabad-tepe
122 Figurine of idol, Khalchayan
123 Dionysius. Image on falar, Dushanbe
124 Dionysius. Image on vessel, Termez
125 Bacchic cup from Termez
126 Scenes from Euripides' tragedies. Image on Bactrian bowl
127 Kanishka. Obverse of coin
128 Vasudeva I. Image on obverse of coin
129 King Kanishka. Fragment of statue from Mathurā
130 King Kadphises II. Fragment of statue from Mathurā
131 Goddess, Khalchayan
132 Goddess, Khalchayan
133 Kushan prince. Fragment of statue from Surkh-Kotal
134 Kushan prince. Fragment of statue from Shotarak
135 King Kadphises II. Obverse of coin
136 Kanishka and Huvishka coin with image of Asian deity Mah

117 Богиня Тихе-Хванинда. Изображение на бактрийском фалере.
118 Амазонка. Изображение на бактрийском фалере.
119 Богиня. Из Халчаяна.
120 Нагие богини. Из Халчаяна.
121 Богиня. Из Хайрабад-тепе.
122 Всадник-идольчик. Из Халчаяна.
123 Дионис. Изображение на фалере. Из Душанбе.
124 Дионис. Изображение на сосуде. Из Термеза.
125 Вакхическая сцена. Изображение на сосуде. Из Термеза.
126 Сцены из драм Еврипида. Изображение на бактрийской чаше.
127 Канишка. Лицевая сторона монеты.
128 Васудева I. Изображение на монете. Лицевая сторона
129 Царь Канишка. Фрагмент статуи из Матхуры.
130 Царь Кадфиз II. Фрагмент статуи из Матхуры.
131 Богиня. Из Халчаяна.
132 Богиня. Из Халчаяна.
133 Кушанский принц. Фрагмент статуи из Сурх-Котала.
134 Кушанский принц. Фрагмент статуи из Шотарака.
135 Царь Кадфиз II. Лицевая сторона монеты.
136 Монета Великих Кушан с изображением азиатского божества. Мах.
137 Монета Великих Кушан с изображением азиатского божества. Нана-шах
138 Монета Великих Кушан с изображением азиатского божества. Орлагно.
139 Монета Великих Кушан с изображением азиатского божества. Фарро.
140 Богиня-воительница. Из Термеза.
141 Бактрийская богиня. Оттиск матрицы из Шор-тепе.
142 Бактрийская богиня. Оттиск матрицы из Шор-тепе.
143 Мужская фигура. Из Айртама.
144 Лютнистка и арфистка. Фрагмент фриза из Айртама.
145 Буддийский рельеф. Из Термеза.

137 Kanishka and Huvishka coin with image of Asian deity Nanashah
138 Kanishka and Huvishka coin with image of Asian deity Orlagno
139 Kanishka and Huvishka coin with image of Asian deity Farr
140 Militant goddess, Termez
141 Bactrian goddess. Impression of mould from Shor-tepe
142 Bactrian goddess. Impression of mould from Shor-tepe
143 Male figure from Airtam
144 Lute- player and harp-player. Fragment of Airtam frieze
145 Buddhist relief from Termez

Содержание

От автора
5

Халчаян — античный город и дворец 9

Скульптура 19

Фриз зала
21

Зофор зала
45

Фрагменты из айвана
75

Пути бактрийского ваяния и скульптура Халчаяна как явление стиля 81

Примечания
112

Принятые сокращения
126

The Sculpture of Khalchayan
127

Иллюстрации
135

Список иллюстраций
198

Пугаченкова Галина Анатольевна **Скульптура Халчаяна**

Редактор **Глонти К. Г.**
Художественный редактор **Жуков М. Г.**
Художник **Алёшин В. С.**
Технический редактор **Любина Т. Б.**
Корректор **Шаханова Н. Г.**

А 08359.
Подп. в печ. 15/X 1970 г.
Формат издания
60 × 90¹/₈. Печ. л. 25,5.
Уч.-изд. л. 22,35.
Тираж 6000 экз.
Издательство «Искусство»
Москва, Цветной бульвар, 25.
Заказ 504.
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
им. Ивана Федорова Главполиграф-
прома Комитета по печати при Совете
Министров СССР, Звенигородская, 11
Цена 4 р. 95 к.

4р. 95к.







