

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ТРУДЫ
ОТДЕЛА ВОСТОКА

ТОМ IV

ЛЕНИНГРАД · 1947

В. А. ШИШКИН

АРХИТЕКТУРНАЯ ДЕКОРАЦИЯ ДВОРЦА В ВАРАХШЕ

I

ГОРОДИЩЕ И ЕГО ИЗУЧЕНИЕ¹

Район городища Варахша представляет собой безжизненную пустынную равнину, пересеченную грядами летучих песков-барханов, между которыми виднеются глинистые пространства, обильно усеянные остатками древней культурной жизни: черепками глиняной посуды, обломками медных и железных предметов, стекла. Нередко встречаются монеты.

В степи на площади около 500 кв. км разбросано большое количество искусственных холмов-тепе разной формы и величины, представляющих остатки древних укрепленных поселений.

Среди них выделяется своей величиной городище Варахша, занимающее по площади около 100 га. Это относительно плоский холм, на южной стороне которого возвышаются развалины укрепления — цитадели. По краям городища уцелели кой-где остатки мощных глинобитных и сырцовых стен, много-

¹ Работы на городище производились экспедицией Узбекстанского Комитета по охране памятников материальной культуры с участием в 1938 и 1939 гг. Музея Искусств Узбекистана. Добытые экспедицией материалы находятся в Музее Искусств Узбекистана и в Государственном Эрмитаже.

Предварительные результаты работ (по материалам 1937 г.) изложены автором в статье „Археологические работы в западной части Бухарского оазиса в 1937 году“, Ташкент, 1940.

кратко ремонтировавшихся и надстраивавшихся, что свидетельствует о продолжительном существовании находящегося здесь города.

Вокруг городища в беспорядке разбросаны низенькие отлогие холмы, покрытые, так же как и поверхность самого городища, сплошной россыпью осколков глиняной посуды и жженого кирпича.

О Варахше имеются некоторые исторические сведения. Наиболее подробное из них сохранилось в „Истории Бухары“ Мухаммеда Наршахи:¹ „Варахша — одно из больших селений, старше, чем город Бухара. В некоторых сочинениях вместо Варахша это селение называется Рахфандун (или Дахфандун).² В этом месте жили цари. Селение обладало большой крепостью, так как цари несколько раз укрепляли стены. Рабад был подобен рабаду Бухары.³ В Рахфандуне или Варахше было двенадцать оросительных каналов...⁴ В этом селении через каждые пятнадцать дней бывает базар, причем базар, приходящийся на конец года, продолжается двадцать дней. Его называют базаром нового года земледельцев. Люди Бухары от этого дня ведут счет (года). Новый год магов наступает на пять дней позднее“.

У других авторов IX—X вв. о Варахше имеются только упоминания, заставляющие думать, что в это время значение ее было уже в прошлом — она сохраняла свое значение только как последний населенный пункт на пути из Бухары в Хорезм.⁵

Захваченный песчаной пустыней район, центром которого была Варахша, имел в древности, несомненно, густое население и развитую земледельческую культуру, на что определенно указывают и рассказ Наршахи и сохранившиеся остатки многочисленных поселений и оросительных каналов. Древ-

¹ Тарихи Наршахи (Новая Бухара, 1904), стр. 20—21.

² В переводе Лыкошина (Ташкент, 1887, стр. 26) это название приводится в форме Раджфандун. У Якута, II, 558 — Дахфандун.

³ В переводе Лыкошина сомнительная редакция — „прежние стены селения по размерам равнялись стенам Бухары“ (там же).

⁴ У Н. С. Лыкошина следует фраза, опущенная в новобухарской литографии: „Селение находилось внутри бухарской стены“. Здесь имелась в виду длинная стена, окружавшая до X в. бухарский оазис.

⁵ Ибн-Хаукаль, Bibl. Geograph. Arabic, III. 400.

ность заселения этой части бухарского оазиса, примыкающей с запада к современной его границе, пока не может быть установлена — для этого необходимо тщательное изучение нижних, древнейших слоев городищ. Следует отметить, что на всем пространстве в большом количестве встречаются остатки керамических изделий, которые могут быть по времени отнесены к началу христианской эры и, вероятно, к концу первого тысячелетия до х. э. Нередки находки бронзовых наконечников стрел так называемого „скифского типа“, могущих быть датированными V—IV вв. до х. э. Вполне возможно, что дальнейшее археологическое изучение района покажет значительно более древнее происхождение некоторых поселений.

Более определенно можно говорить о времени запустения этого обширного района.

Наиболее удаленная на запад часть древней культурной полосы сохранила характерные остатки культуры „эллинистического“ или „кушанского“ типа. Этот район включает остатки семи довольно крупных поселений, поверхность которых, так же как и окружающая их степь, усеяны осколками характерной тонко выделанной керамики, покрытой красным охристым ангобом разных оттенков. Здесь мы не встречаем ни стекла, ни глазурированной посуды, обычных для более поздних городищ.

Одно тепе, расположенное восточнее этой группы, дало обильный материал в виде обломков статуэток, фигурок коней, монет и керамики, относящихся к V—VIII вв. х. э.

Наконец, вся остальная часть описываемой территории, за исключением небольшой полосы и отдельных пунктов, располагающихся ближе к современной границе оазиса и сохранивших следы жизни времени от XV до XIX вв., оставлена жителями не позднее XI—XII вв., причем после X в. надо полагать, жизнь здесь уже значительно сократилась.

В этом скачкообразном отступании оазиса перед песками пустыни, связанном в основном с переживавшимися страной социальными сдвигами, — блестящая иллюстрация данной Энгельсом характеристики искусственно орошенных земель, где „искусственное оплодотворение почвы, которое немедленно прекращается, как только портится водопровод, объясняет и без того любопытное явление, что целые пространства

земли, покрытые некогда пышной растительностью (Пальмира, Петра, развалины в Йемене и ряд местностей в Египте, Персии и Индостане), сейчас представляют собою голую пустыню. Этим объясняется и тот факт, что одна единственная разрушительная война могла превратить страну в пустыню безлюдную на сотни лет и уничтожить всю ее цивилизацию".¹

В этапах омертвления больших частей бухарского оазиса, мы можем видеть при надлежащей расшифровке исторического и археологического материала, те исторические процессы, которые были вызваны разложением и упадком прежних дофеодальных отношений, падением государства кушанов, завоеванием страны эфталитами в V в. и, наконец, теми потрясениями, которые вызваны были арабским завоеванием и связанной с этим большой интенсивностью феодализирующих моментов внутри страны, вошедшей в состав арабского халифата.

К западу от цитадели, на южном краю городища возвышается несколько невысоких холмов, в которых прослеживаются стены, сложенные из сырцового кирпича. Это — развалины крупного здания, которое в результате работ 1937—1939 гг. нам удалось отождествить с тем дворцом бухар-худатов, который описывает Наршахи. Привожу его описание. „Был в ней (Варахше) дворец благоустроенный,² который возвел бухар-худат. Больше тысячи лет, как он разрушился и пришел в запустение. Другой бухар-худат уже много времени тому назад восстановил его, но (дворец) снова разрушился. Буният, сын Тогшада, внук бухар-худата (?) во времена ислама вновь отстроил здание и жил там, пока не был (в нем же) убит. Исмаил Самани призвал к себе жителей селения и сказал: «Я дам вам двадцать тысяч дирхемов и дерево и принимаю на себя постройку, а некоторая часть здания еще цела — перестройте этот дворец в соборную мечеть». Жители селения отказались, ответив: «Соборной мечети не следует быть в нашем селении, так как это не город». Дворец стоял до времен эмира Ахмада, сына Нуха, сына Насра (сына Ахмада), сына Исмаила Самани. Он пере-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс., Сочинения, XXI, М.—Л., 1939, стр. 494.

² По переводу Н. С. Лыкошина (стр. 26) — красивый дворец, красота которого вошла в поговорку.

вез деревянные части в Бухару и использовал их для постройки своего дворца у ворот крепости".¹

Археологические работы по изучению дворцового здания производились в течение трех лет.² В 1937 г. одновременно с широкой рекогносцировкой всей полосы древней культуры была проведена небольшая разведка на холмах, заключающих в себе дворцовое здание. Разведка заключалась в небольшом раскопе, который позволил установить здесь наличие остатков богатой штукатурной декорации³ и в шурфе, в результате которого выяснилось, что в этих холмах содержатся, собственно говоря, остатки трех зданий, последовательно воздвигавшихся одно за другим. От новейшего здания, как это подтвердилось и при последующих работах, сохранились лишь незначительные следы, так как поверхность городища подвергается интенсивному выветриванию. Второе, более древнее здание, лежащее ниже, достаточно хорошо сохранило свои стены из сырцового кирпича и помещения, частично засыпавшиеся мусором, но в большей своей части искусственно забитые утрамбованной глиной. Наконец, третье здание, лежащее еще ниже, также оказалось искусственно забитым. Сырцовые стены этого здания прослежены нами на глубину больше 3 м. Остались неисследованными культурные наслоения, залегающие ниже, но и они должны быть еще достаточно значительными: судя по высоте холма, не меньше 5—6 м.

Весьма возможным кажется, что в этих зданиях, последовательно сменявшихся одно другим, мы можем видеть те дворцы, которые строились разными бухар-худатами. Отметим, что способ возведения зданий на остатках разрушенного более древнего, помещения которого заполнялись глиной и строительным мусором, как на платформе, напоминающей строительные приемы древней Месопотамии, являлся обычным для

¹ Цитирую по Ново-бухарской литографии, стр. 20—21.

² В работах, кроме автора статьи, принимали участие: научные сотрудники В. Д. Жуков, П. А. Гончарова, художник-реставратор П. А. Сметов и художник-архитектор Ю. П. Гремячинская. Часть фотографических и замерных работ выполнили архитектор Б. Н. Засыпкин и Л. И. Ремпель.

³ См. В. А. Шишкин, Резная штукатурная декорация из развалин Варахша близ Бухары, Искусство, 1938, № 5, стр. 148—152.

исходит не из них. Предположение, что они могли бы быть принесены откуда-то с другого места специально для забивки помещений, мало вероятно. Единственным представляется, что роскошный штукатуркой декорацией, остатки которой мы здесь встретили, был украшен какой-то достаточно большой зал, находившийся во втором этаже, непосредственно над раскопанными лами помещениями, представлявшими собой нечто вроде подвала хозяйственного назначения, имевшего вход только сверху, из второго этажа.

Второй раскоп заложен почти в центре развалин в том месте, где по сырцовым стенам, заметным с поверхности, намечались контуры значительного по размерам зала, около 10 м в каждой стороне. Нами начато было вскрытие приблизительно северо-западной четверти этого зала. Заложенный здесь раскоп показал, что западная стена его покрыта стеной живописью по глиняной штукатурке. Поэтому работа велась осторожно, замедленными темпами. В первом году стационарных раскопок (1933), ввиду отсутствия в составе экспедиции соответствующих специалистов, стена была оставлена нерасчищенной, кроме небольшого участка, который был нужен, чтобы установить характер, технику и сохранность росписи. В следующем — 1939 году — расчистка стены была произведена при участии художника-реставратора ИИМК АН СССР П. А. Сметлова, причем открывавшиеся части росписи немедленно на месте копировались акварелью и гуашью художником-архитектором Ю. П. Гремячинской. Тогда же был сделан опыт вырезки кусков росписи, хранящихся в настоящее время в Узбекистанском музее искусств.

Стена зала, так же как и все здание, сложена из сырцового кирпича на глиняном растворе. Вдоль стены идет широкая скамейка, очень тщательно и гладко оштукатуренная глиной. Такой же глиной оштукатурен пол. Внутри зал был заполнен завалом, получившимся в результате частичного разрушения здания; выше — начиная приблизительно с 1 м высоты от пола — забивкой слоями с применением трамбовки.

Рядом с этим залом, с западной стороны, вскрыто небольшое помещение с широкими лежанками вдоль трех стен. Стены западная и восточная — сырцовые без всяких следов штукатурки, южная — приложенная позднее к основным стенам поме-

щения, покрыта глиняной штукатуркой, на которой грубо намечен с помощью пальцев простой орнамент, состоящий из горизонтальных и вертикальных полос, разбивающих орнаментальное поле на прямоугольники разной величины, в которые вписаны розетки-елочки. Скамьи-лежанки и пол помещения оштукатурен глиной с саменом. Северной стены, так же как и в соседнем зале с росписями, не обнаружено, вместо нее — поздняя небрежная закладка. В западной стене заложена сырцовым кирпичом дверь в соседнее помещение. Забивка этого помещения глиной с кусками сырцового кирпича совершенно аналогична забивке соседнего зала.

Севернее вскрыта значительная площадь, вымощенная сырцовым кирпичом, смазанным сверху глиной с саменом. Стены, замыкающие это пространство, носят совершенно другой характер, чем стены помещений, описанных выше. Сырцовый кирпич здесь более мелкий, нижняя часть южной стены сложена из нескольких рядов крупного жженого кирпича ($31 \times 32 \times 6$ см). Два шурфа, вырытые на этом пространстве, показали, что на некоторой глубине под полом имеются остатки сырцовых стен, сходных по материалу и кладке со стенами зала с росписью и соседнего помещения, что дает возможность считать их одновременными, а стены и площадку, выложенную сырцовым кирпичем, — остатками более позднего здания.

Фрагменты резного стука и небольшие куски глиняной штукатурки с остатками росписей найдены также в северо-западной части развалин в небольшом разведочном раскопе. Фрагменты стука, в общем, аналогичны тем, которые уже упоминались, но наряду с этим, имеются и некоторые другие разновидности орнаментальных мотивов. Один из небольших, найденных в завале, кусочков росписи интересен тем, что на нем прекрасно сохранились полосы блестящего золота.

Произведенные работы являются только лишь началом изучения этого крайне интересного и важного для истории памятника. Не выяснены еще даже размеры и общая схема планировки дворца. Пока совершенно невозможно говорить о назначении отдельных помещений. Можно считать установленным, что архитектурная декорация, являющаяся предметом

предлагаемой работы, происходит из второго по времени здания, что важно иметь в виду при постановке вопроса о датировке этих памятников.

II

ТЕХНИКА РЕЗНОГО ШТУКА

Остатки резной штукатурной декорации дошли до нашего времени лишь в мелких фрагментах в завале, получившемся в результате разрушения стен, теперь уже не существующих. На изнанке большей части как орнаментальных, так и скульптурных фрагментов сохранились четкие отпечатки жженого кирпича. В нескольких случаях сохранились и сами кирпичи с остатками резного штукатурки на них. Кирпич тех же размеров находился в завале, из которого извлекался резной штукатурки.

Стена, украшенная резным штукатуркой, не была гладкой: на ней были выложены выступы, полуколонны, карнизы, арочки. Об этом свидетельствуют как сами фрагменты резного штукатурки, так и найденные в завале кирпичи разных размеров квадратные или продолговатые клинчатые кирпичи для выкладки сводов, кирпичи затесанные углом или полукругом для кладки полуколонн и т. д. Сами фрагменты резного штукатурки сохранили много остатков разнообразных кривых, ломанных и профилированных поверхностей.

Материалом для резного штукатурки служил обожженный алебастр (ганч) прекрасного качества, совершенно сходный с тем, который до сего времени используется в строительстве в Бухаре. Такого качества алебастровый камень в настоящее время нам известен в окрестностях Касана, или ближе к Бухаре, у ст. Пролетарабад. При этом в фрагментах резного штукатурки можно отметить два сорта материала: сероватый, неочищенный, и чисто белый.¹

Техника нанесения алебастровой декорации на стену заключается в лепке, иногда многократном накладывании алебастровых слоев и в отделке ее резцом. Никаких признаков упо-

¹ Первый из них называется у современных мастеров Бухары словом „тер-ганч“, второй — „гуль-ганч“. Белизна и чистота последнего достигается очисткой от копоти камня обожженного в кумдопах, более тщательным размельчением его в особых ступах и просеиванием через сито.

требления форм для отливки отдельных элементов, так же как и применения каких-либо шаблонов для нанесения рисунка, наши фрагменты не показывают. Любой изобразительный мотив, любая деталь имеет все признаки ее индивидуальной обработки. Рисунок нигде не повторяется точно в той же форме и в тех же размерах, даже в таких орнаментальных мотивах, которые разворачиваются повторяющимся раппортом.

Отличительной особенностью резьбы является отсутствие тщательной мелочной отделки, некоторая как бы эскизность, широта штриха, что делает ее совершенно несравнимой с поздними образцами этой разновидности архитектурной декорации, где именно тщательная, скрупулезная отделка каждой мелочи, каждой детали доведена до виртуозности. Даже такие ответственные части декорации, как человеческие лица, носят характер той же эскизности: несколькими штрихами резца намечен рот, глаза изображены миндалевидными выпуклостями без дальнейшей детализации: не намечены не только зрачки, но не выделены даже веки и глазное яблоко. Так же скупое и лаконичное, несколькими штрихами, изображаются волосы, бороды, украшения и пр.

Поверхность резного алебаstra везде оставлена белой. Следы раскраски обнаружены лишь на очень немногих фрагментах, (например, глаз птицы, окрашенный в красный цвет), причем в этих случаях краска сохранила свою яркость и свежесть, что не позволяет предположить выцветания или отпадения краски.

Толщина слоя алебаstra варьируется от относительно тонкого — 1,5—2 см в случаях с плоской орнаментальной резьбой, до 25—30 см в скульптурных изображениях крупных фигур. В последнем случае толща алебаstra поддерживалась деревянными штырями, вделанными в стену и выступавшими из нее на 10—15 см. Следы этих штырей, обычно квадратных в сечении, сохранились на всех крупных фрагментах.

Таковы, в общих чертах, технические особенности, которые выявляются из осмотра самих фрагментов резного штука, благодарного и легкого в обработке материала, позволяющего простыми средствами и примитивными инструментами достигать весьма значительных и разнообразных эффектов.

Мастера, украшавшие дворец, широко и умело использовали свойства материала. Сложные и простые орнаментальные мотивы, представленные в большом разнообразии, сочетаются здесь с высоким рельефом, иногда почти статуарными изображениями мотивов растительного и животного мира, фигур человека и мифических существ. Все это входило в состав сложной декоративной композиции, покрывавшей стены дворца, „красота которого вошла в пословицу“.¹ То обстоятельство, что и фрагменты статуарных рельефов и плоские орнаментальные заполнения входили в одну и ту же общую композицию стены и являются одновременными произведениями одних и тех же мастеров, совершенно несомненно. Во-первых, сохранились фрагменты, на которых уцелели вместе, на одном и том же куске, элементы и того и другого типа; во-вторых, техника резьбы, характер материала и отделки поверхности не дает никакой возможности выделять здесь „два типа“, различно к тому же датируемых, как это делает Б. П. Денике в своей работе по архитектурной декорации Средней Азии.²

В 1938 г. между фрагментами резного штука были действительно найдены остатки более древней алебастровой декорации, резко отличающиеся и по стилю и по технике работы. Алебастр здесь наложен слоем в 4—6 см толщиной с гладкой лицевой поверхностью, на которой вырезан углубленный рисунок, видимо, растительного орнамента. Рисунок крупный, дан плавными четкими линиями, глубина резьбы 2—3 см. Углубления рисунка подкрашены черной и охристо-красной краской. Количество этих фрагментов и их сохранность настолько незначительны, что говорить об орнаментике и стиле этой резьбы не представляется возможным. Тем не менее самый факт наличия более древней резьбы и притом, повидимому, на тех же самых стенах³ интересен в том отношении, что он свиде-

¹ Наршахи, по переводу Н. С. Лыкошина (м. выше).

² Б. П. Денике, Архитектурный орнамент Средней Азии, М., 1939, стр. 30. В моей статье (Искусство, 1938, № 5, стр. 132) высказывалось предположение о двух стилях резьбы, но с оговоркой, что фрагменты как будто бы разного стиля могли просто занимать различное место в декорации стен, что и оказалось верным при последующих работах.

³ На некоторых фрагментах резьбы этого типа наложен новый слой алебаstra, по которому нанесен новый рисунок.

тельствует о продолжительном существовании здания, украшенного резным шtukом, и о производившихся в нем ремонтах и переделках (табл. I и II).

III

ОРНАМЕНТ В РЕЗНОМ ШТУКЕ

Выше уже отмечалось, что в резном шtukе варахского дворца орнаментальная декорация представлена в исключительно большом разнообразии: от простейших сочетаний квадратов и треугольников до сложных композиций растительного стилизованного орнамента, показывающего сложную художественную культуру, вобравшую в себя наследие многих поколений и многих народностей. Не всегда можно установить место, которое занимал в декоративной композиции тот или иной орнаментальный мотив, но в отношении некоторых типов орнаментальных заполнений можно сказать, что среди них имеются орнаменты, заполнявшие карнизы и окаймления, архивольты арок, полуколонны, фоны, на которых высоким рельефом выделялись фигуры людей и животных.

Остановимся сначала на описании орнамента, состоящего из простейших геометрических фигур.¹ Наиболее простым из них является сочетание квадратов, поставленных прямо (рис. 1) или наклонно по диагонали (рис. 2—3). Эти квадратики могут быть двойными, вписанными один в другой (рис. 4), иногда они растягиваются по одной из диагоналей, принимая форму ромбов (рис. 5). Простейшее сочетание квадратов (или ромбов) осложняется введением в центр „сасанидских перлов“, а в одном случае сочетание вписанных один в другой квадратов, составленных в шахматном порядке, с цепочками перлов между ними и четырехлепестковыми цветками в перекрестьях создает простыми средствами выразительный и богатый орнаментальный мотив. Чисто геометрическими построениями являются орнаменты из рядов треугольников

¹ Помещаемые здесь зарисовки представляют в большей части реконструкции орнаментальных мотивов, выполненные автором на основании сопоставления и сличения иногда (в более сложных случаях) очень большого количества мелких фрагментов.

в обрамлении архивольта небольшой арки (рис. 7), ступенчатый узор с зигзагообразными полосками (рис. 8), и чешуй-

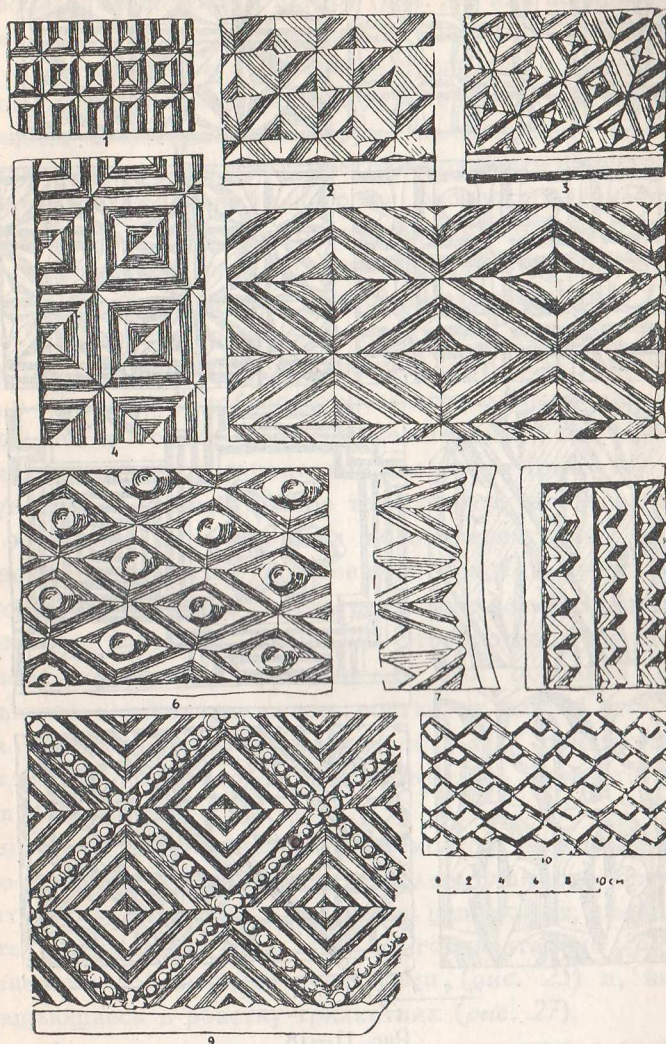


Рис. 1—10.

чатый, напоминающий черепицу с добавочными маленькими квадратами (рис. 10). Сюда же можно отнести зигзагообразный узор из параллельных линий-полосок (рис. 19), цепочку треугольников (рис. 20) и наклонно помещенных прямоуголь-

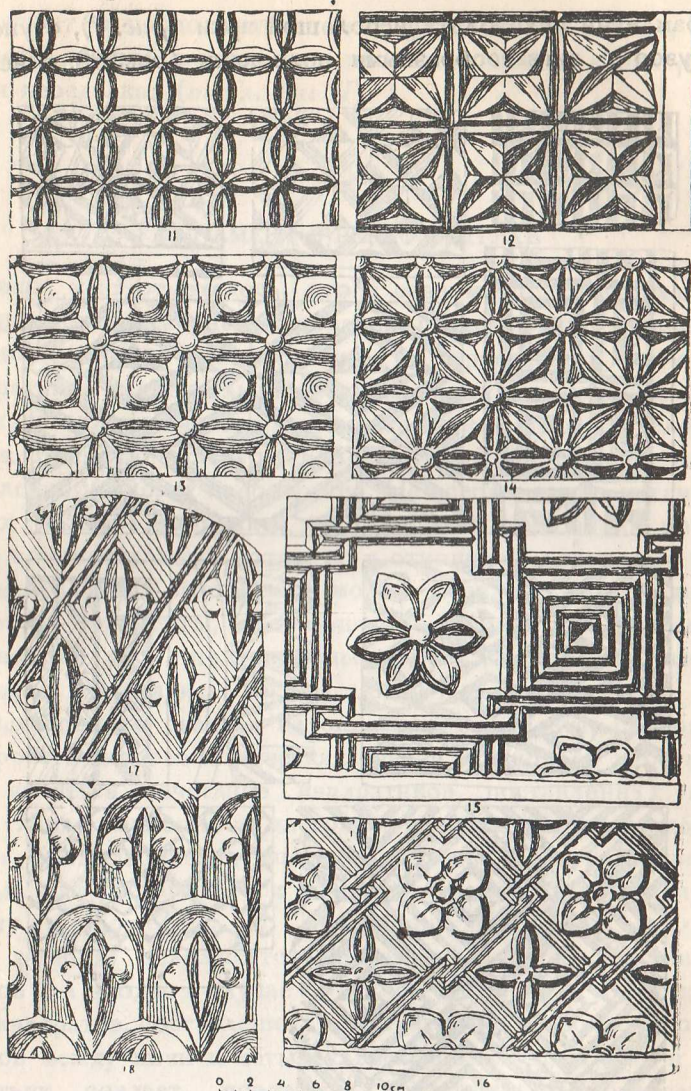


Рис. 11—18.

ников в узеньких орнаментальных окаймлениях (рис. 21). Последний мотив, возможно, имеет свою изобразительную основу — подражает орнаментальной кладке из наклонно положенных кирпичиков, распространенной в старой среднеазиатской архитектуре.

В таких же бордюрах-окаймлениях, составленных из ромбов, введены в качестве обогащающих и разнообразящих элементов крестообразные розетки в центре (рис. 22) или попарно составленные „перлы“, помещенные между ромбиками (рис. 23).

На простой квадратной сетке основан ряд орнаментальных мотивов, представляющих собой дальнейшее развитие абстрагированных геометрических форм, являющихся переходной ступенью к более сложным геометризированным формам. К ним мы причисляем вариант одного из распространеннейших на Древнем Востоке¹ мотивов, образованных пересечением одинаковых окружностей (рис. 11), и мотив квадратов с вписанными в них четырехлепестковыми цветками-розетками (рис. 12). Еще больше усложняется орнамент, когда сами стороны смежных квадратов превращаются в лепестки (рис. 13), образующие затем, в сочетании с добавочными диагональными лепестками, простое, но в то же время замечательное по изяществу звездчатое узорчатое заполнение плоскости (рис. 14).

Еще более сложный пример такого звездчатого растительного орнамента дает узор из восьмилепестковых розеток, взаимно соединяющихся удлинненными концами лепестков, между которыми вписаны шести-, пяти- или четырехлепестковые чашечки цветков (рис. 58 и 59). Этот мотив, судя по очень большому количеству фрагментов, был особенно широко использован в декорации стены, составляя, как об этом можно судить по фрагменту ноги коня (табл. XI), орнаментальный узорчатый фон, на котором развевалась какая-то скульптурная композиция.

Одним из излюбленнейших элементов, который служит для составления то простого, то более сложного орнамента, служит мотив „сердечка“. Мы видим цепочки их, расположенные то вертикально (рис. 24), то горизонтально (рис. 28), усложненные добавочными лепестками (рис. 25) и, наконец, превращающиеся в розетку-трилистник (рис. 27).

Своеобразны розетки-трилистники, вписанные в ромбы или закругленные сверху чешуйки (рис. 17 и 18). Из соединений

¹ См., например, орнамент, данный также в резьбе по алебастру в Кухи Ходжа Е. Herzfeld, *Archaeological History of Iran*, London, 1935. *pl. X*), а также многочисленные вариации этого орнамента в ассирийских и других памятниках.

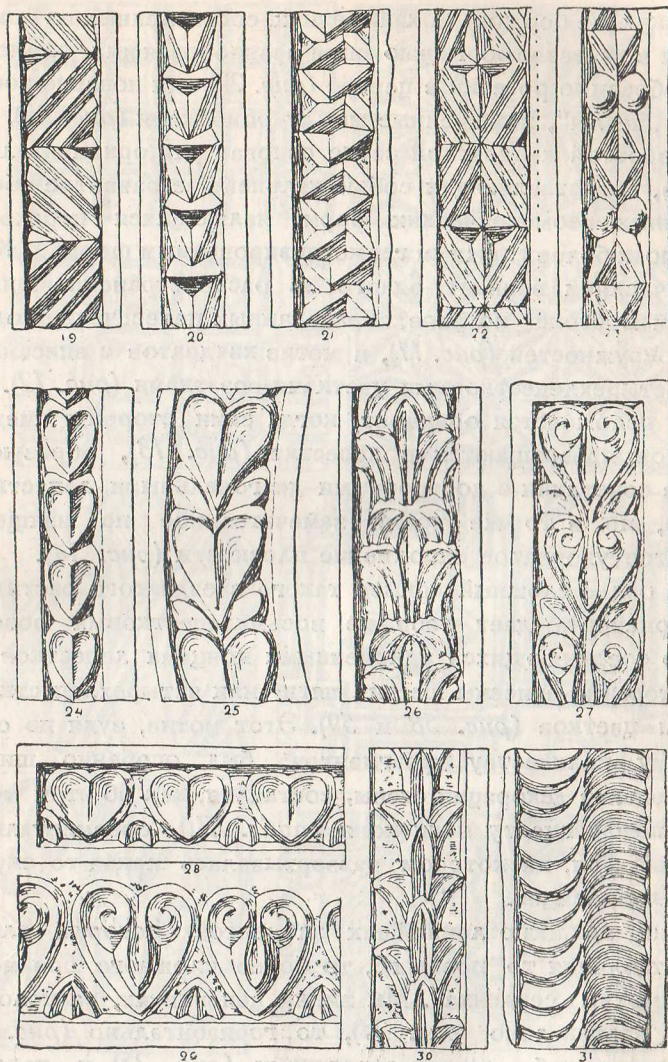


Рис. 19—31.

в шахматном порядке вписанных один в другой, уменьшающихся к центру, квадратов и свободных полей, заполненных шестилепестковыми розетками, составлен узор, представленный в реконструкции на *рис. 15*, который вместе с орнамен-

том из переплетающихся углами квадратов с четырехлепестковыми розетками, изображенным в реконструкции на *рис. 16*, является единственным примером использования мотива переплетающихся лент, различные варианты которого чрезвычайно широко, как известно, распространены как в древнем, так и новом искусстве Востока.

В обрамлениях декоративных панно имеются бесконечно развертывающиеся композиции вырастающих один из другого трилистников (два варианта: *рис. 30* и *рис. 25*)¹, пальмовидный лист (*рис. 46*), ветка со спиральными листочками (*рис. 48*), незамысловатый чешуйчатый орнамент (*рис. 31*), повторение простеньких соединяющихся пальметок (*рис. 36* и *38*), ординарные и двойные ряды „перлов“ и „сасанидских перлов“ (*рис. 39*), ряды „пуговок“ с крестообразными надрезами (*рис. 38*).

В случаях с трилистниками и цветками-розетками, мы подходим уже к стилизованным изображениям более или менее реальных растительных элементов, в геометризованной трактовке.

Дальнейшее развитие чисто растительных форм орнамента мы видим на примере заполнения нескольких следующих полос-бордюров. На *рис. 32* дан один из двух очень сходных, представленных в варакшской орнаментике вариантов вьюнка. Своеобразный орнамент из сочетания простых связанных лепестков, образующих трилистники (*рис. 33*), комбинации из четырехлепестковых розеток, составленных вырезными листочками (*рис. 35*) и просто чередующихся, не связанных, шестилепестковых цветков и сложных четырехлепестковых розеток (*рис. 34*) дают еще несколько примеров заполнения орнаментальных бордюров.

Интересны орнаментальные полосы, украшавшие карнизы и широкие орнаментальные каймы. В одной из них мы встречаем чередование связанных между собой небольших пальмет-цветков и широко развернувшихся пальмет-листьев (*рис. 41, табл. III*). Это разновидность широко распространенного орнамента, который можно найти в декоративном искусстве древнего Египта и Ассирии, с одной стороны, и античной Греции — с

¹ Может быть мотив лотоса, — один из излюбленных мотивов древневосточного искусства.

другой. Не вдаваясь в вопрос происхождения и эволюции этого орнамента, достигшего в античном искусстве предельной ясности

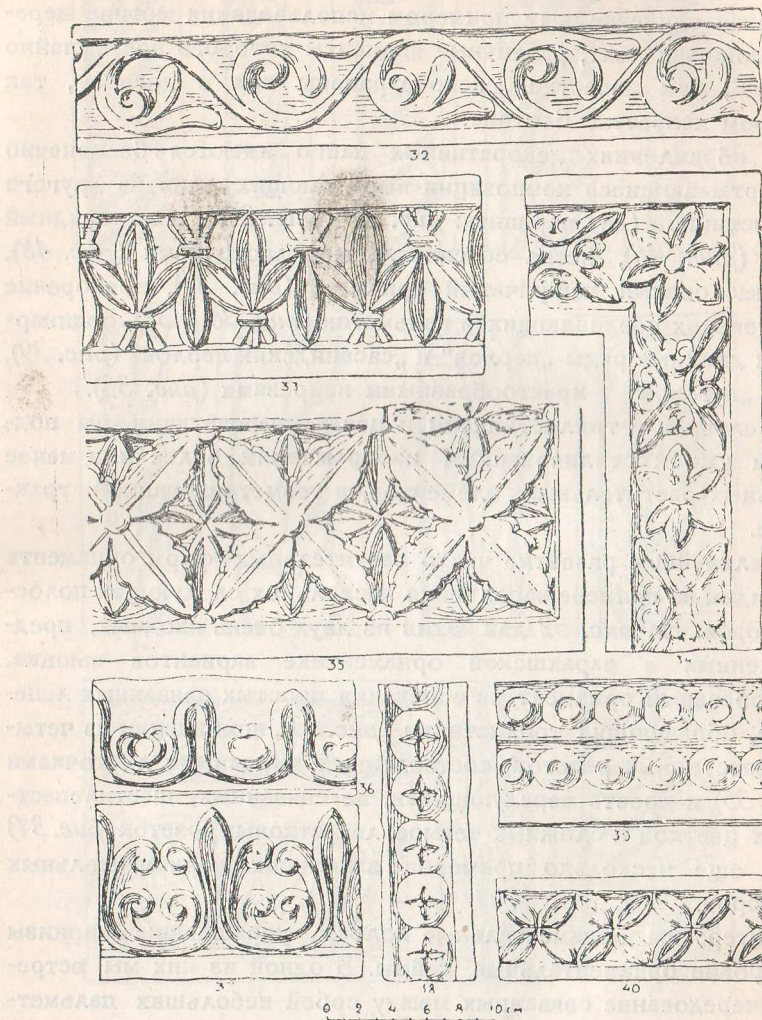


Рис. 31—40.

и четкости, отметим только, что в орнаментике Варахши он мог проникнуть скорее как элемент эллинистического искусства, но получивший здесь, в Согдиане, свои особенные специфические черты.

Второй орнамент из этой группы (рис. 42) представляет собой еще одну разновидность „вьюнка“, но более усложнен-

ную с цветами, в которых можно узнать цветок тюльпана. Орнаментальные круги, соединенные плавно изгибающимися

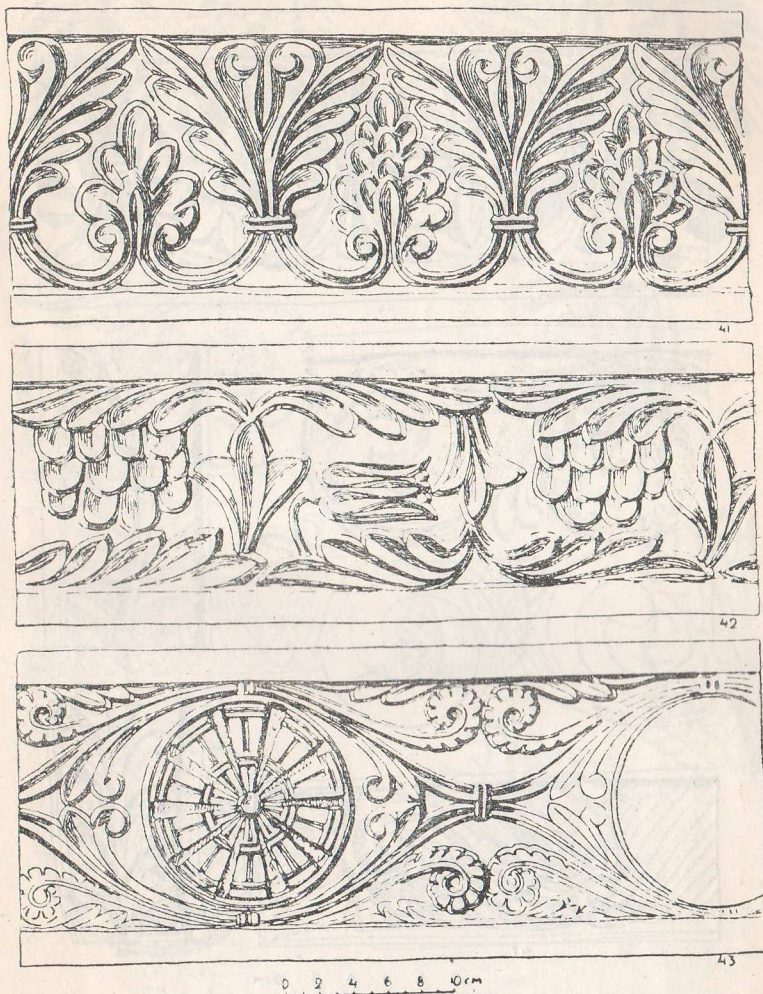
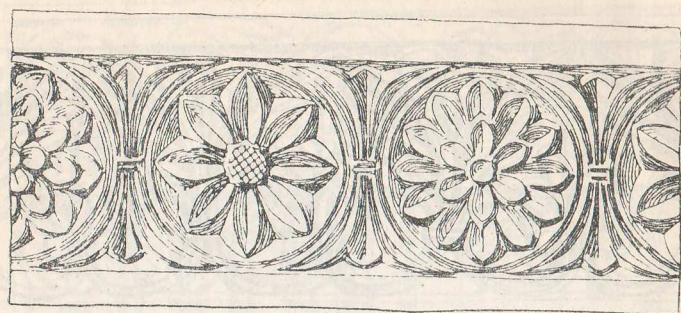


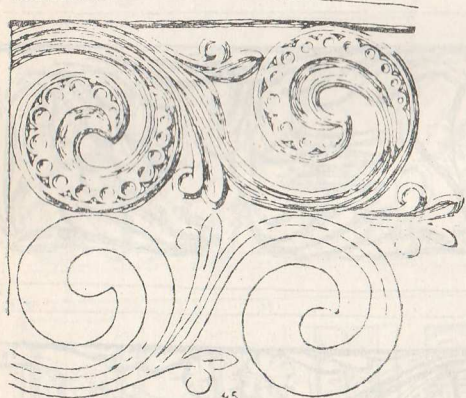
Рис. 41—43.

побегами с зубчатыми листочками-волютами, составляют основу третьего орнамента. Круг-колесо (рис. 43, табл. IV), изображенный на фрагменте этого карниза, является древним символом солнца, а в буддийском искусстве фигурирует как символ Будды. Четвертый орнамент составлен из различного вида розеток,

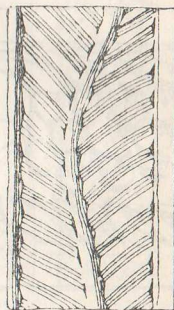
вписанных в кружки, тесно составленные один с другим (рис. 44). Этот мотив встречается в нескольких вариантах, отличающихся



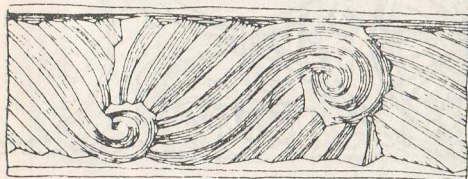
44



45



46



47



48

0 2 4 6 8 10 см

Рис. 44—47.

трактовкой розеток и заполнений между ними. Орнамент, показанный в реконструкции на рис. 45, представляет собой украшение архивольта большой арки, сложенной из лекальных клинчатых кирпичей.

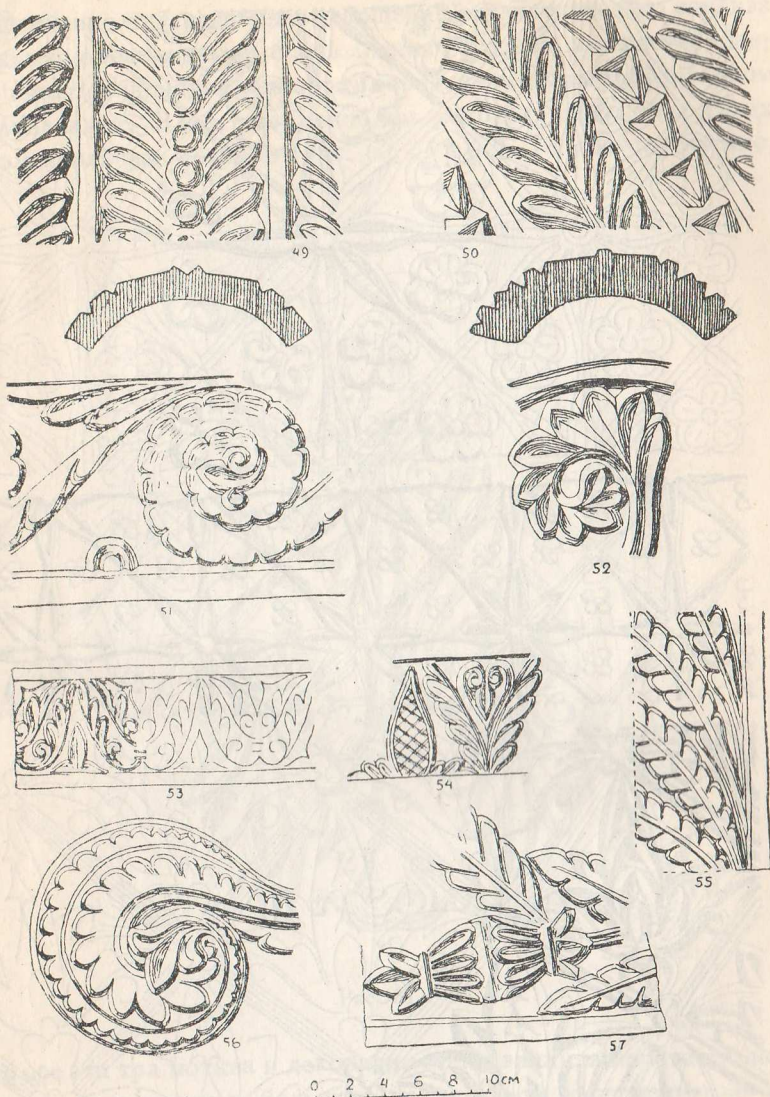


Рис. 45—57.

К этим же разновидностям орнамента примыкают два узеньких пояска, представленных на *рис. 53* и *54*.

Отметим еще неподдавшийся полной реконструкции интересный орнаментальный мотив, представляющий собой перепле-

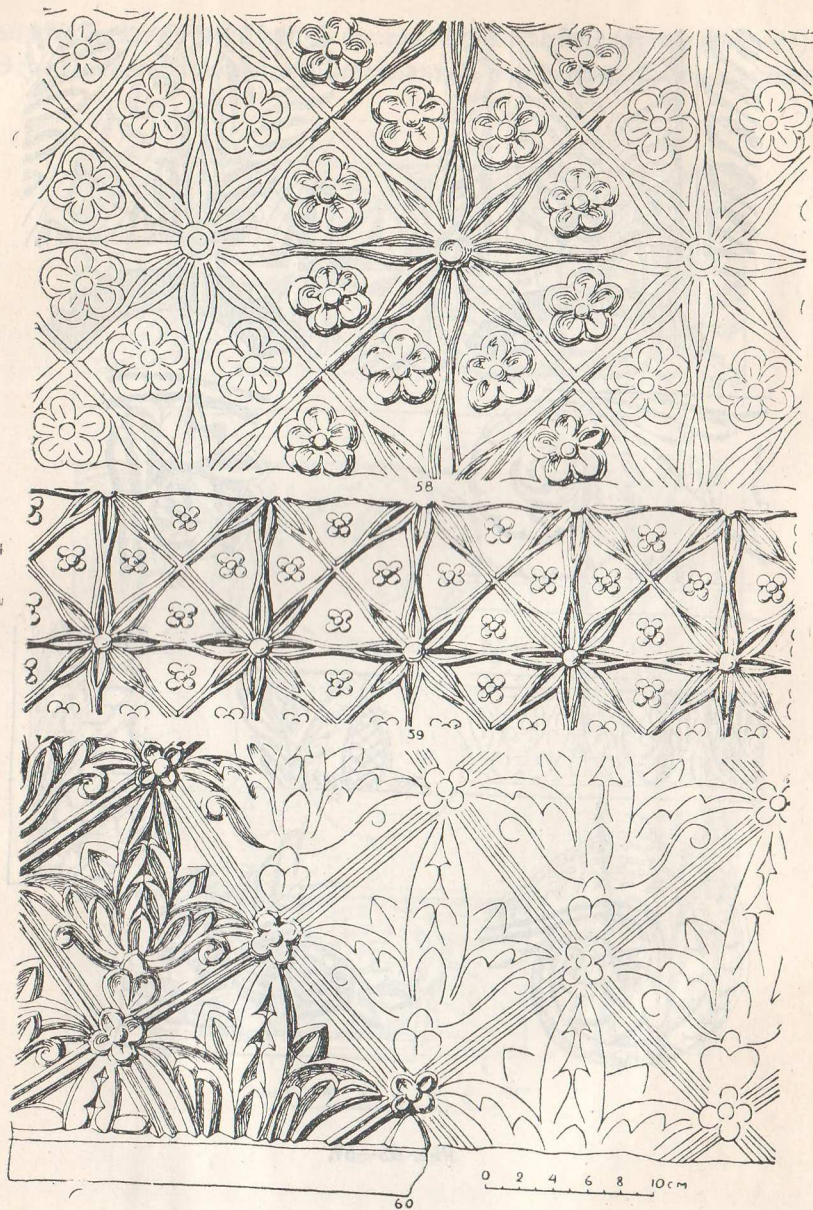


Рис. 58—60.

тающийся двойной меандр совершенно греческого типа, прерываемый крупными розетками, напоминающими цветок хризантемы.

Особенно интересными в отношении стилистического анализа являются орнаментальные заполнения больших плоскостей, данные в повторяющемся раппорте в горизонтальном и вертикальном направлениях. Здесь мы приводим реконструкции трех таких орнаментальных мотивов (рис. 60, 61 и 62). То обстоятельство,

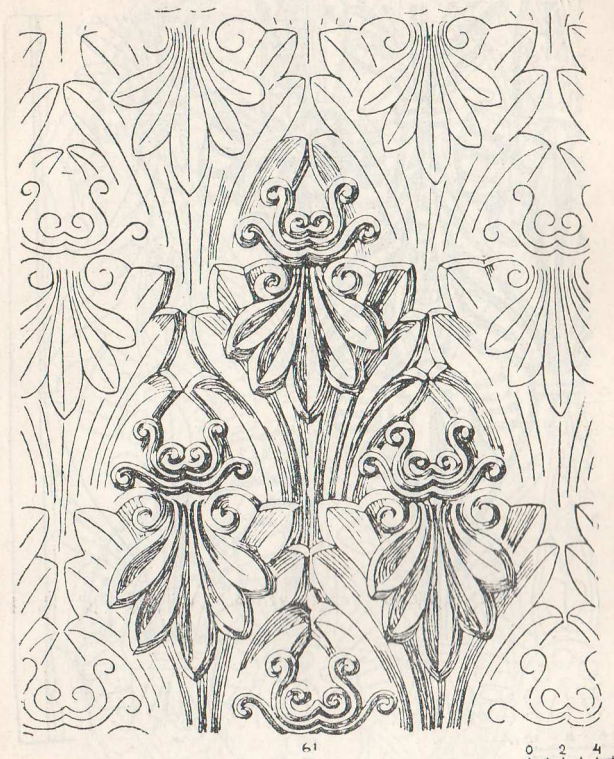


Рис. 61.

что все эти три мотива в декорации стены занимали значительное место, доказывается большим количеством фрагментов с их элементами.

Первый из них (рис. 60), наиболее простой, заключается в делении орнаментального поля на ромбические отрезы, поставленные по диагонали, образованные двойной полоской валиком. В пересечениях валиков — небольшие четырехлепестковые цветки. В ромбы вписаны пальметты, в основе которых

лежит трилистник, моделированный дополнительными листочками, волутами и „сердечком“, из которого вырастает пальметта.

Во втором мотиве (рис. 61) легко распознается своеобразно трактованный бесконечно повторяющийся лист аканфа с отогнувшейся наружу верхушкой, украшенный несколько наивными

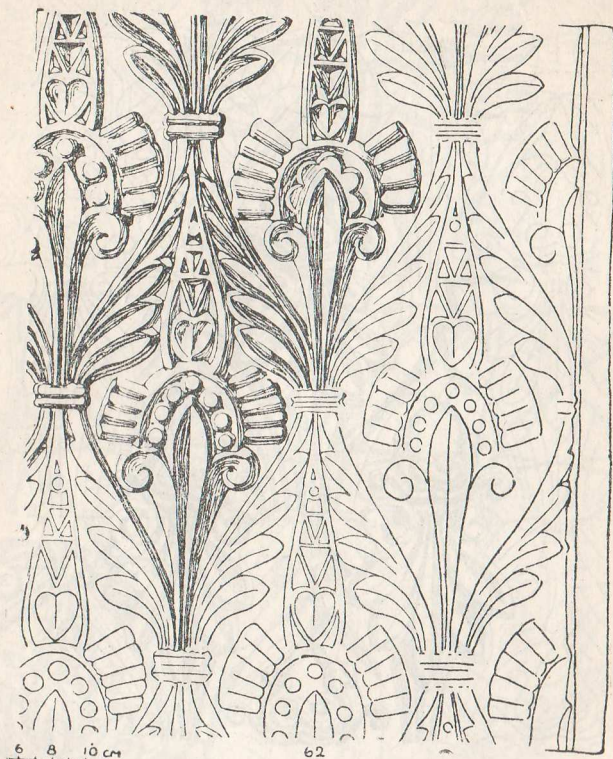
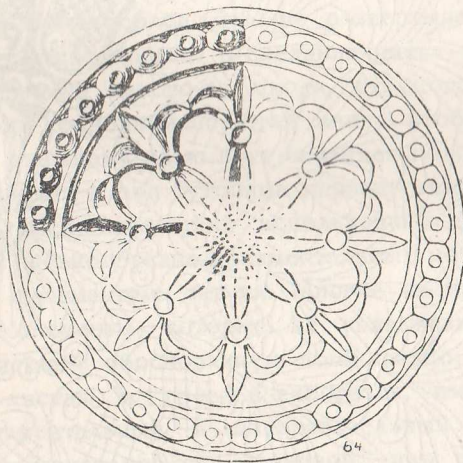
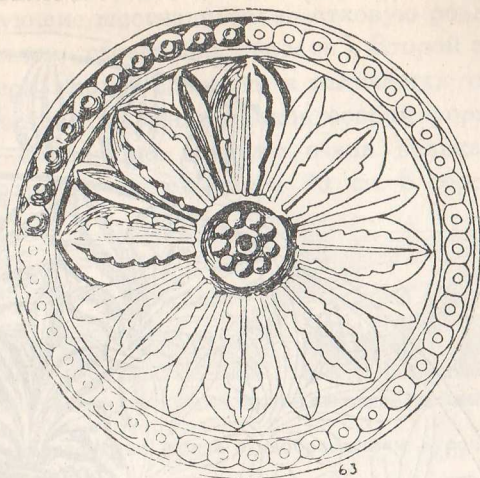


Рис. 62.

усиками-волутами, заполняющими пустые пространства, образующиеся между аканфовыми листьями.

В третьем случае мы встречаем крайне интересную стилизацию цветка, состоящего из трилистника с волутами, чашечки, украшенной перлами и усиками, и высокого пестика, мелко моделированного „сердечком“ и треугольниками. Цветки, расположенные в шахматном порядке, увязаны между собою изгибающимися мягкой волнистой линией листочками, перехваченными в местах соединений двойными связками.

В этих орнаментах наглядно выявляется сложность художественной культуры Варахши. Здесь мы видим явно эллини-



0 2 4 6 8 10 см

Рис. 63—64.

стический мотив аканфового листа, так блестяще использованного античной Грецией, являющийся здесь в очень своеобразной плоскостной трактовке, но тем не менее ясно распознаваемый.

Наряду с этим, первый и последний орнамент можно вывести скорей из орнаментаки древнего Востока.

При тщательном изучении и сопоставлении разрозненных

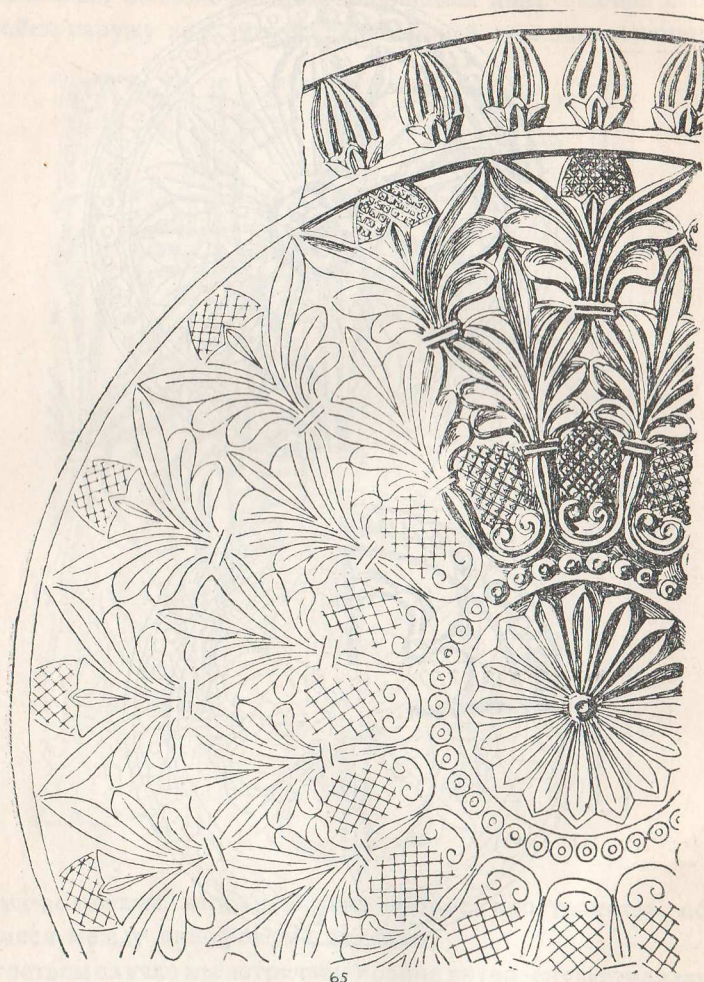


Рис. 65. Реконструкции орнаментальных мотивов.

мелких фрагментов удалось достаточно надежно восстановить формы нескольких орнаментальных композиций, вписанных в круг. Здесь мы помещаем зарисовки трех таких реконструкций.

В центре одного из них (рис. 66) глубокая впадина, окруженная одним рядом перлов, вписанных в круг, из которого выходят чередующиеся широкие вырезные и продолговатые гладкие листочки, образующие шестнадцатилепестковую розетку, окруженную одним рядом „сасанидских перлов“. Второй круг, почти такого же размера, сходен с первым и отличается своей восьмилепестной розеткой из трилистников особой формы. Третья орнаментальная композиция в круге очень велика. Диаметр всего круга достигает здесь почти 90 см. В середине этой



Рис. 66. Реконструкция фриза с изображением куропаток.

композиции (рис. 65) вырезана шестнадцатилепестковая розетка, окруженная кружком перлов. Дальше разворачивается сложная композиция из расходящихся и соединяющихся листьев, увенчанных стилизацией какого-то плода, сходного с ананасом. Такие же плоды с двойной волютой внизу изображены между листьями. По внешнему краю круг обрамлен полосой, украшенной поставленными в ряд бутонами нераспустившихся цветов.

В наших реконструкциях использовано далеко не все богатство и разнообразие орнаментальных мотивов, которое представлено фрагментами штука. Многие из них дают такие разрозненные элементы, которые не увязываются в какую-нибудь достаточно обоснованную композицию, некоторые — как побеги, листья и гроздья винограда, имеющие скорее уже не орнаментальный, а изобразительный характер, не обнаруживают признаков симметричной или повторяющейся схемы. Из отдельных элементов укажем на различного вида спиральные листья-волюты (рис 51, 52 и 56), различной формы и различно сочетающиеся листочки, иногда со стилизованными плодами (рис. 55 и 57) и т. д. Упомянем еще о нескольких фрагментах прорезных ажурных решеток, дополняющих орнаментальное богатство архитектурной декорации, а также о декоративном оформлении небольших

полуколонок, украшенных пальмовидными листьями, перлами и рядами треугольников (*рис. 49 и 50*).

Перечисленные орнаментальные мотивы, использованные в декорации стен варахшского дворца, свидетельствуют о щедрой фантазии мастера, с которой он дополнял и обогащал скульптурное убранство зала (или зал), составлявшее, видимо, основу художественного замысла строителей. Такое большое разнообразие мотивов орнамента могло сложиться только в результате длительного процесса развития, в котором участвовало много поколений мастеров.

IV

СКУЛЬПТУРА

Скульптурные элементы декорации изобразительного характера также не менее разнообразны. Здесь представлен в многочисленных образцах растительный и животный мир, человек и, наконец, мифические гибридные существа.

Изображения растений, насколько можно судить по нашим фрагментам, иногда трактованы плоско, как те виноградные лозы, которые упоминались выше, группы листочков то вырезных продолговатых или округлых, то простых сердцевидных. Но, наряду с этим, мы встречаем толстые древесные стволы. Кора этих деревьев с сучками моделирована широкими, определенными штрихами резца, но достаточно подробно, с явным стремлением автора передать характерные особенности реального ствола дерева. Не меньше стремлений к реализму передачи форм и отдельных деталей обнаруживает трактовка сложных по форме групп ветвей и листьев. Листья встречаются зазубренные и с гладкими краями, с четко выделенными жилками. Стволы и листья, изображенные высоким рельефом, настолько велики по своим масштабам, что позволяют представить себе очень крупные изображения деревьев, достигавших высоты не менее 2 м.

Пейзажные элементы декорации не ограничиваются изображениями деревьев и других растительных форм. Одним из важных элементов пейзажа являлось изображение водоема или вернее — водоемов, трактованных условным изображением волн, в виде зигзагообразных вихрящихся линий (*рис. 47*). Эти

изображения воды обнаружены в двух вариантах и в двух различных масштабах. В первом случае, где волны изображены крупными рельефными штрихами, мы встречаем большое количество разнообразных по форме рыб; встречается также изображение змеи. Эти рыбы с четко моделированным глазом, жаберным щитком, крупной чешуей и плавниками, плывут одна за другой или навстречу друг другу, изгибаются, иногда переплетаются в причудливый клубок, как те три рыбы, которые изображены на табл. IX.

Второй тип водоема, изображенного в мелком масштабе, имеет свои особенности. Изогнутые по сложным кривым линии волн пересекаются четырехлучевыми звездами, образованными такими же изогнутыми линиями, что должно было, повидимому, изображать водовороты. Клеточки, образовавшиеся между этими звездочками, заполнены весьма разнообразно. Кроме большого количества рыбок, то плавающих в одиночку, то сплетающихся по две и три вместе, здесь мы находим фрагменты многочисленных змеек, червей (?) и каких-то, повидимому, водяных насекомых. Здесь же встречено изображение плывущей водяной птицы (утки?). Некоторые клеточки заняты чашечками шести- или пятилепестковых цветков, иногда сложными розетками.

Возможно к этой же водяной фауне относится очень крупное изображение лягушки (жабы?).

Если мы можем представить себе до некоторой степени ясно вид этих изображений водоемов, где фантазии помогает объединяющий момент в виде изображения воды, то представить себе взаимную связь между остальными фигурами, представленными значительным количеством фрагментов, конечно, несравненно труднее. Поэтому мы вынуждены здесь ограничиться простым описанием отдельных элементов, не делая попыток ставить их в какую-либо композиционную или тематическую связь.

Прежде всего здесь мы отметим часто встречающиеся изображения животного из отряда парнокопытных, повидимому, оленя или лани. Сохранилось несколько изображений туловища этих животных с характерным изображением шерсти, нависающей в виде бахромы под животом и задней частью туловища с коротким приподнятым хвостом. Имеется плохо сохра-

нившееся изображение головы этого животного с заостренной мордой, выпуклыми глазами и обломанными рогами, на длинной легкой шее, над нижней частью которой нависает такая же бахромка шерсти. Наконец, сохранилось много отдельных ног с ясно выраженным раздвоенным копытом. Все эти многочисленные фрагменты разномасштабны.

Второе животное — фрагменты изображений которого встречены в довольно значительном количестве — конь. Он также представлен в различных совершенно масштабах, начиная от маленьких изображений (изображение двух крупов коней с загнутыми вверх хвостами) до таких, как нога коня на фоне звездчатого орнамента, которые достигают приблизительно трех четвертей натуральной величины.

Особенно значительный интерес представляет большой фрагмент крылатого коня с изображением части крыла и туловища, покрытого попоной с ромбовидным чешуйчатым орнаментом, окаймленной рядом „сосочков“ и с подпругой, орнаментированной надрезами „в елочку“. Передняя часть этого фрагмента сохранила остатки изображенных на коне украшений в виде кистей или бубенчиков. Сходны с изображением коня два небольших торса каких-то животных с остатками изображений крыльев. Таков полуреальный, полумифический мир животных варахшской декорации, поскольку он сохранился до нашего времени.

Не считая двух голов каких-то птиц, повидимому, хищников, все остальные остатки изображений, представителей пернатого царства, найденные в очень большом количестве (свыше семидесяти), представляют собою изображение куропатки (кеклика). Ни одной целой фигуры птицы не сохранилось, так как у всех найденных фрагментов отсутствуют ноги. Это последнее обстоятельство легко объясняется тем, что, при относительно массивном туловище с головой на сравнительно короткой и толстой шее, ноги были вырезаны очень тонко и притом отделены от плоского фона, на котором были изображены птицы, сквозным прорезом.

Сопоставление большого числа фигур этих птиц привело нас к заключению, что в их обломках мы имеем части большого скульптурного фриза, представлявшего вереницу, шествие этих птиц, непосредственно поставленных одна за другой,

повернутых в одну сторону — направо. Реконструкция (рис. 66) дает возможность наглядно представить общий вид этого фриза, составлявшего, видимо, немаловажный элемент декорации стены.

Изображения человека представлены относительно небольшим количеством фрагментов. В первую очередь остановимся на дошедших до нашего времени изображениях голов. Среди них можно отметить два типа: первый выражен плоским рельефом и изображает молодое, безбородое юношеское лицо, с короткими прямыми волосами, схваченными гладким головным обручем. Повороты лиц разные — то вправо, то влево. Есть изображение en face, в три четверти и почти чистые профильные. Характерен невысокий лоб, закрытый сверху нависающими волосами, округлый овал лица, прямой „греческий“ нос, маленький рот с застывшей полуулыбкой. Глаза имеют вид продолговатых выпуклых миндалин без признаков какой бы то ни было детальной моделировки. Судя по некоторым фрагментам, лицо было вписано в круг в виде нимба, обнаженная шея украшена ожерельем, переходящим, как можно догадываться, в какой-то орнамент, составными элементами которого являются розетки, двойные перлы и стилизованные листья. Не исключена возможность того, что эти изображения лиц являлись лишь маскаронами, входившими в сложную орнаментальную композицию. Не заметно в этих головах также и стремления придать которой-нибудь из них какой-нибудь особый характер — все они изображают как бы одно и то же лицо.

Вторая группа голов вылеплена высоким рельефом. Несмотря на те же изобразительные приемы, в частности — такую же примитивную моделировку глаз, мы встречаемся здесь с совершенно другим подходом мастера к передаче характера лица. Голова бородатого мужчины, изображенная в три четверти направо, имеет длинные зачесанные назад волосы с курчавыми вьющимися концами. Ухо только намечено в основных формах. Прямая клинообразная борода изображена несколькими резкими штрихами; на верхней губе намечены небольшие прямые усы. Все лицо отличается определенными крупными чертами.

Иначе выглядит другая голова мужчины. Волосы вьются локонами, над лбом они поддерживаются двойным обручем

с каким-то круглым украшением в середине. Курчавая короткая борода раздваивается на подбородке. Передняя часть лица испорчена, что не дает судить о форме носа, но лицо более округленное, чем у головы, описанной выше. Глаз, в отличие от всех других голов, имеющих в нашем распоряжении, имеет ясно намеченные веки, глазное яблоко и даже зрачек.

Сравнение этих двух голов заставляет предположить, что мастер пытался в них передать характерные особенности определенного персонажа, реально существовавшего или мифического, может быть, даже попытку передачи портретного сходства. Как бы то ни было, но реалистический подход художника к изображению этих голов является для нас несомненным.

Так же разнообразны по своей трактовке и три остальные головы, изображающие женские лица. Одна из них представлена в сильном повороте направо с длинными, прямыми, но вьющимися на концах волосами, падающими назад. На голове — низкая круглая шапочка. Вторая голова, изображенная en face в такой же круглой шапочке, но в прическе с пышными локонами (или косами), обрамляющей лицо. Третья голова сохранилась плохо — лицо ее сбито, но довольно хорошо сохранились длинные курчавые волосы.

Несколько странным кажется, что среди собранных нами фрагментов сохранилось очень мало торсов человеческих фигур. Прежде всего остановимся на трех, повидимому юношеских обнаженных торсах, показывающих некоторое знание обнаженной человеческой фигуры. На всех трех торсах видны украшения в виде ожерелий и длинных нитей бус или жемчужин, спускающихся до пояса.

Особенно значительный интерес представляет большой торс (несколько меньше натуральной величины человека) от фигуры мужчины в богатом одеянии — вероятно — воина. Судя по мелким изящным складкам, можно полагать, что костюм сделан из какой-то легкой ткани. На груди нашиты сердцевидные бляшки, в виде бубенчиков. Поверх нижней одежды одета другая узкая, обтянутая в талии, с открытой грудью, украшенная по бортам круглыми бляшками, похожими на пуговицы. Пояс схвачен узким кушаком с застежкой из двух

круглых бляшек и свободными короткими концами, расходящимися наподобие банта. На шее — ожерелье из „сасанидских“ перлов. На плече одежда собрана пышными складками, такими же складками драпируются широкие шаровары из такой же легкой ткани, схваченные на бедре бантом. Костюм весьма своеобразен и имеет некоторые параллели с теми одеждой, которые сохранились частично в стенных росписях, которые описываются ниже.

Среди прочих остатков изображения человеческой фигуры большой интерес представляют многочисленные фрагменты рук, а из них особенно следует отметить руку, держащую веревочную петлю, отличающуюся большим мастерством в передаче несколько жеманного движения, в изящном изгибе хорошо моделированной кисти и пальцев. Рука украшена браслетом. Крайне интересны и также очень хорошо сделаны изображения целого ряда других рук: рука с небольшим круглым щитом, несколько плохо сохранившаяся, рука с жезлом или посохом и целый ряд других фрагментов.

Мифические существа, представляющие собой сочетание форм различных животных, что так распространено было в искусстве древнего времени, в скульптуре Варахши представлены уже описанным крылатым конем и человеко-птицей, являющейся весьма любопытным вариантом этого исключительно широко распространенного мотива. Здесь, в Варахше, это фантастическое существо представлено в нескольких образцах. Голова фигуры, да и то с отбитой лицевой частью, сохранилась только в одном случае. Все же хорошо видна сложная прическа из многочисленных кос или локонов, часть которых падает на грудь, часть за спину. Грудь во всех случаях женская, покрытая тонкой очень короткой одеждой. Ясно изображен воротник этой одежды и мелкие изгибающиеся складки ниже груди. Вся остальная часть туловища — птичья. Она покрыта крупными, рельефно моделированными перьями. Одно плечо, повернутое к зрителю — правое при повороте фигуры налево и левое в том случае, если она изображена вправо, покрыто крылом, несколько более длинным, чем туловище. Второе крыло, примыкающее к фону — стене, распушено.

На нескольких фрагментах, изображающих описанные

выше рельефные группы листьев, сохранились обломки изображений крупных лап хищной птицы. Сравнение фигур человеко-птицы с этими лапами приводит нас к заключению, что в них мы имеем несомненные части одного и того же изображения. Таким образом варахшская человеко-птица, с женской головой и грудью, туловищем и крыльями птицы, имела птичьи же хищные лапы.

Из приведенного нами описания видно, что изобразительные скульптурные элементы в алебастровой лепке и резьбе Варахши не менее богаты и разнообразны, чем орнаментальные мотивы. Восстановить, хотя бы и мысленно, композицию декорации стен, как уже отмечено, по нашим мелким и разрозненным фрагментам не представляется возможным. Мы знаем, что стена расчленялась на части полуколонками, карнизами, арками. Гладких, неорнаментированных кусков алебастровой штукатурки встречалось в завалах относительно небольшое количество. Повидимому, почти вся стена была сплошь покрыта плоскостными и горельефными скульптурными украшениями.

Тематика изобразительных композиций нам неизвестна. Возможны лишь некоторые догадки и предположения. Несомненно наличие пейзажных элементов этих изображений: здесь были воспроизведены картины каких-то водоемов с их многочисленной фауной, большие с толстыми стволами деревья, обвивающие стволы деревьев ветви виноградной лозы, разветвлявшиеся причудливым узором листьев и гроздьев. На фоне этого пейзажа были изображены какие-то сцены. По наличию большого количества остатков изображений оленя или лани, являвшихся особо излюбленным мотивом охотничьих сцен, можно и здесь предположить сцену охоты. Положение рук крупной мужской фигуры — левая поднята, а правая опущена и прилегает к груди — заставляет предположить, что в этой фигуре мы имеем изображение стрелка из лука. Одна из рук — с веревочной петлей — живо напоминает блюдо, изображающее Шапура III (383—388 гг. х. э.), накинувшего аркан на шею лани.¹

¹ И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, М.—Л., 1935, табл. 8.

Изображения коня и человеко-птицы, с другой стороны, указывают на то, что в эти изображения были внесены также сюжеты мифологического характера.

V

СТЕННЫЕ РОСПИСИ

Роспись нанесена, как уже сказано, на глиняную штукатурку, покрывающую сырцовую стену здания. Штукатурка, выполненная из грубого материала, тем не менее положена исключительно тщательно, поверхность ее заглажена настолько старательно, что даже теперь, по истечении многих столетий, будучи разметена щеткой, она становится глянцевой. Связывающие примеси — солома или измельченный камыш, совершенно сгнили и разрушились. Штукатурка в силу этого обстоятельства в значительной мере потеряла свою прочность, приняв пористый губчатый вид.

Краски, в основном, повидимому, минеральные, наложены непосредственно на гладко выравненную поверхность стены. Лишь кое-где, местами, под живописью заметен очень тонкий белый слой, представлявший, возможно, подгрунтовку. Характер связующего вещества-растворителя, употреблявшегося в этой живописи, не установлен. Но более естественным кажется предположить здесь употребление какого-нибудь растительного клея. Это клейкое вещество теперь разложилось, и краска при расчистке росписей легко осыпается, шелушится и мажется, что сильно осложняло наши работы по их вскрытию, заставляя прибегать к немедленной фиксации красочного слоя введением растительного клея.¹

Несмотря на широкую относительно манеру письма, краски наложены жидко, очень тонким слоем, кистями разной величины. Прослеживаются многочисленные поправки и переписывание, иногда очень сильно менявшие первоначальный контур, просвечивающий теперь сквозь краску, наложенную сверху. Так же как и в резном шtukе, нанесение рисунка по каким-либо готовым трафаретам, видимо, и здесь не имело места. Мастер свободно творил, изменяя и исправляя рисунок.

¹ Для этой цели употреблялись нами камедь и вишневый клей.

во время работы. Особенно наглядно выступают эти первоначальные контуры в рисунке руки, вооруженной копьем (табл. XXVII), где намеченный сначала тонкими линиями рисунок кисти руки и пальцев не удовлетворил живописца — рука получилась слишком маленькой, что заставило перерисовать ее в больших размерах, уменьшив ее затем несколько снова при окончательной отделке рисунка. Точно так же изменен был рисунок браслета, что совершенно ясно выражено на нашей фотографии. Ряд таких же переделок замечен и в других случаях.

Из подробного рассмотрения росписей нами устанавливается, примерно, следующий порядок работы: на тщательно выглаженной штукатурке наносился первоначально контур рисунка. В соответствии с этим контуром накладывались основные тона росписи: белый — для изображений слонов и грифонов, розоватый — человеческого тела, желтый — для львов, охристо-красный — для фона. Затем наносились дополнительные краски и тона, после чего живописец окончательно отделявал свое произведение, прочерчивая кистью тонкие контуры черно-коричневые в изображениях животных и красные, когда он прорисовывал человеческое тело или желтые украшения, долженствовавшие, конечно, имитировать золото. Следов позолоты на стенах изучавшегося нами зала обнаружено не было.

Гамма цветов наших росписей довольно ограничена. Она исчерпывается охристо-красным для одноцветного фона, на котором разворачиваются изображенные в ней сцены; белым, различных оттенков желтого — от светлорозоватого до оранжевого; яркокрасным, которым прорисованы контуры и написаны струйки крови, текущие из раненного чудовища-льва; темнокоричневым — для прочерчивания контуров и различными оттенками розового, получившимися, вероятно, смешением красных и белых красок. Возможно, что в этой росписи кое-где применялся зеленый цвет, составлявшийся также смешением синего и желтого, изменивший свой первоначальный цвет на буро-желтый. Предположить наличие зеленого цвета заставляет небольшой фрагмент росписи, найденный в завале раскапывавшегося помещения с изображением белого цветка на толстом стебле с длинными ланцетовидными

листьями. Эти листья и стебель окрашены в буро-желтый цвет, который производит впечатление изменившего свой первоначальный вид.¹ Интересно отметить, что в описываемых росписях мы нигде не заметили никаких признаков синей краски, тогда как в соседнем большом зале, при незначительной разведке на глубину всего до 50 см, обнаружены остатки росписи, в которой имеется синий цвет ультрамаринового тона.

Краски за исключением, быть может, случая с побуревшим зеленым тоном, сохранили до наших дней свою свежесть и яркость, но тем не менее, сохранность росписи в целом нельзя назвать блестящей. Местами на достаточно больших площадях имеются выпады краски, обнаруживающие глиняную штукатурку стены; есть значительные выпады и разрушения самой штукатурки, в верхней части стены отсутствующей вообще, трещины, промоины и корневища, наплывы жидкой грязи, плотно приставшей к красочной поверхности. Наряду с этими, естественно происшедшими разрушениями, имеются еще более досадные утраты частей живописи другого порядка. Очевидно, при забивке зала глиной, а может быть и до того, когда здание некоторое время оставалось заброшенным (на что есть определенные археологические указания), кто-то тщательно уничтожил все имевшиеся в живописи человеческие лица и большую часть их фигур, выбивая штукатурку острым орудием.

Несмотря на то, что роспись дошла до нашего времени в фрагментарном состоянии, она имеет, по сравнению с резным шtukом, значительные преимущества: остатки росписи дошли до нас *in situ*. Они позволяют вполне судить и о композиции изображений и о сюжете изображенных сцен.

Стена, украшенная живописью (вернее та ее часть, около 2/3, которая была нами вскрыта в 1939 г.), гладкая, но разбивается на две части небольшим, нависающим горизонтальным выступом. Соответственно с этим и вся живопись в ком-

¹ Как известно, такое изменение зеленых тонов, составляющихся обычно из разнородных по своему химическому составу синей и желтой краски, является весьма обычным. В частности, в росписях средневековых памятников Бухары (медр. Абдулазиза) мы наблюдаем то же самое явление.

позиционном отношении делится на два композиционных пояса. Верхний пояс сохранился очень плохо, но все же дает возможность судить о его общем характере.

Непосредственно над выступом идет полоса орнаментальной каймы, в которой использован мотив волнисто-извивающейся и перекручивающейся ленты. Эта кайма почти вся осыпалась, сохранившись очень фрагментарно лишь в северном и южном кондах вскрытого отрезка стены. На эту кайму опираются лапы различных животных, идущих в одну сторону — влево. Изображения самих животных не сохранились отчасти потому, что на этой высоте разрушилась уже и сама стена, отчасти вследствие выпадов штукатурки. Крайнее справа животное — копытное, ноги его окрашены в различные оттенки розового и красного цвета. Скорее всего, судя, главным образом, по форме копыт, это — изображение лошади (впрочем, возможно осла или мула). Впереди идет другое животное с бело-желтыми лапами хищника с загнутыми крупными когтями. На лапах намечены темные крапинки. Это, несомненно, изображение одного из крупных хищников семейства кошек — гепарда или барса. Как от первой, так и от второй фигуры сохранились только нижние части трех ног от каждой. Еще меньше уцелели ноги третьей фигуры, расположенной левее. Это — ноги копытного животного, окрашенные в белый цвет с крупными черными пятнами (пятнистый олень?). Несколько лучше сохранилась следующая, четвертая фигура, изображающая бело-желтого тигра с черными полосами. Три лапы зверя стоят на упомянутой орнаментальной полосе, одна из передних лап, полусогнутая, поднята вверх. Головы, спины и хвоста нет, но нижняя часть фигуры сохранилась. Интересно, что тигр украшен чем-то вроде попоны, белой с черным рисунком. Пятая фигура открыта только отчасти. Ее цвет сиренево-коричневый с красным контуром. Она изображает две задних ноги какого-то копытного животного, вероятнее всего — оленя.

Однако сохранившиеся фрагменты, дающие изображения вполне реальных, легко распознаваемых форм животных, не дают все же права говорить о том, что здесь были изображены просто реальные звери. Некоторое сомнение в этом внушают украшения, нарисованные на фигуре тигра.

Нижний пояс живописной композиции значительно шире (высота ок. 1.5 м) и сохранил больше изобразительных элементов. Живописью покрыта вся нижняя часть стены от выступа до скамьи-лежанки.

В тех, приблизительно двух третях стены, которые были нами вскрыты, живопись делится на две обособленные композиционные группы. Центр каждой из этих групп составляет изображение белых слонов на толстых, несколько коротких ногах. Правый из этих слонов украшен орнаментированной простым рисунком попоной, ошейником, подвесками (желтыми с красным контуром), кружками на голове, изображающими, повидимому, цепочки. Из украшений интересно отметить подвески-медальоны в форме полумесяца с кружком в середине, помещенные под ошейником, и миндалевидные подвески-бубенчики, привешенные к ошейнику. Над головой слона сохранились остатки сидящей на ней человеческой фигуры, державшей обеими руками длинное копье. Фигура изображена полуобнаженной: ее костюм составляют короткие желтоватые штаны и легкий плащ за плечами. Торс детально моделирован красными линиями. Плечи и голова изображения не сохранились. Руки украшены браслетами.

Большой кусок штукатурки, на которой находилось изображение верхней части (спины) слона и какой-то второй человеческой фигуры, выбит. От человеческой фигуры остались всего лишь незначительные фрагменты руки, вооруженной прямым белым мечом.

Слева от слона изображено чудовище в виде огромного льва, поднявшегося на задние лапы. Спиной он обращен к слону, а голову с раскрытой пастью повернул в сторону коленосца, поражающего его копьем в спину. Лев, фигура которого, за исключением передних лап и верхней части, относительно хорошо сохранилась, окрашен в различные оттенки желтого цвета — от светложелтого до оранжевого и коричневого с прорисовкой по контурам темнокоричневыми линиями. Пасть раскрыта, в ней видны трехугольные белые зубы. Из раны, нанесенной копьем, вытекает струйка крови, окрашенной в яркокрасный цвет. Тот же яркокрасный тон в окраске шеи должен, повидимому, изобразить, что зверь уже изранен копьем человека, сидящего на голове слона,

и мечом второго, фигура которого не сохранилась. Слон также участвует в битве. Своим хоботом он схватил льва за заднюю лапу, а мощными белыми бивнями колет его в спину.

Справа от слона прослеживаются еще остатки изображения такого же чудовища, прыгающего сзади на слона.

Вторая, левая, группа по своему композиционному разрешению сходна с вышеописанной. Здесь в центре композиции находится также белый слон. От него сохранилась только голова с верхней частью хобота и клыками. На шее слона — ошейник с подвешенными к нему бубенчиками, выше ошейника уцелели остатки какого-то другого украшения.

На слоне, так же как и в первом случае, изображена сидящая человеческая фигура, вооруженная, в отличие от первой, луком. Из рук сохранилась только одна — левая, держащая лук. Рука эта украшена браслетом. Всей верхней половины фигуры нет. Она была уничтожена так же, как и вторая фигура, помещавшаяся на спине слона, позади первой. От этой последней уцелело лишь прекрасное изображение руки с копьем. На руке два браслета. Один из них гладкий, украшенный изображением полумесяца и кружка в середине, второй — унизан крупными белыми кружками, изображавшими, повидимому, жемчуг. Рука обнажена, но на нее накинута развевающийся желтоватый шарф.

Справа и слева на слона и всадников нападают белые крылатые грифоны. Тело их напоминает собаку, мощные хищные лапы больше всего похожи на лапы льва или тигра; небольшие крылья заггибаются вверх. В изображении других животных, в частности большого желто-оранжевого льва, можно уловить признаки стремления к реалистической передаче натуры. Грифоны, в противоположность этому, носят какой-то абстрактный, орнаментальный характер. Орнаментальными спиральными завитками изображена шерсть на груди, животе и ногах. Так же орнаментально разрешена желтая бахрома шерсти на передних и задних лапах; крыло украшено каймой из двух желтых полос и черных кружков между ними, конец хвоста приобретает форму, капризно изогнутого, трилистника.

Лучше сохранилась правая из этих фигур, утратившая, однако, свою голову, которая была некогда умышленно сбита.

Второй, правый грифон сохранил только нижнюю часть туловища с хвостом и частью задних ног.

Рука с копьем, поражающим, видимо, правого грифона, дана в значительно более крупном масштабе, чем человеческая фигурка, сидящая на голове слона. Эта разномасштабность фигур вызвана, как это свойственно вообще восточному искусству, стремлением выразить особое значение персонажа, изображенного крупнее. Несомненно, та фигура, к которой относилась сохранившаяся рука, представляла собой изображение либо царя, либо божества или мифического героя.

Осталась невскрытой еще одна треть стены, поэтому наши представления о композиции росписи на всей стене, а еще в большей степени во всем зале, не могут быть пока полными. Весьма возможно, что на оставшейся части стены повторяется еще одна композиционная группа, подобная двум только что описанным. На противоположной стене вскрыт только один очень незначительный пробный фрагмент стены, около 1/6 кв. метра. На этом куске стены были обнаружены ноги коня такой же расцветки, как в случае, описанном выше, расположенные как раз напротив тех, что заставляет предположить, примерно, симметричное расположение таких же фигур на обеих стенах. Если это так, то композиция росписи зала отличалась значительной долей примитивности, с трехчастным делением боковых стен и ритмичным чередованием сходных композиционных групп слонов, людей и чудовищ-животных.

В колористическом отношении роспись не менее интересна. Как верхний, так и нижний пояс живописи имеет одинаковый охристо-красный фон, на котором размещены белые пятна грифонов и слонов, розоватые тела людей, оранжево-желтые львы. Гамма тонов, с одной стороны, весьма ограничена, но с другой — исключительно строго выражена и, несмотря на яркость цветов, создает достаточно гармоничное и цельное впечатление.

Манера письма, как уже указано, широкая и уверенная, линии контуров прочерчены тонкой изящной, иногда каллиграфической линией. Несмотря на общий плоскостный характер всей живописи, одним только линейным рисунком сильно и ясно выявлена форма, особенно в мужской фигуре на голове первого слона; прекрасно сделаны ноги животных, Мастер

стремился к реалистичному выражению известных ему форм и, повидимому, тем увереннее передавал их, чем более они были знакомы ему в натуре. Уже фигуры льва и слона нарисованы с меньшей точностью — эти животные не водились и тогда, надо думать, в долине Зарафшана; что же касается мифических грифонов, здесь художник, оторванный от конкретной природы, дает абстрактную стилизацию.

Никаких признаков орнаментального или пейзажного заполнения фона между фигурами нет, за исключением одного фрагмента, найденного в завале при расчистке здания, упоминавшегося выше. Эта находка заставляет думать, что в росписи были и какие-то примитивные элементы пейзажа.

VI

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

При расчистках двора, выложенного сырцовым кирпичом, нами была обнаружена яма неправильных очертаний, заполненная мягкой землей. При расчистке были вскрыты совершенно развалившиеся остатки грубо сложенных на глине стенок из обломков разного — сырцового и жженого — кирпича, среди которого встречены куски рыхлой, слабо обожженной глины с фрагментами рельефного изображения.

Из нескольких кусков удалось сложить часть одной прямоугольной плиты, на которой оказалась изображенной фигура стоящей женщины. Верхней части плиты обнаружить не удалось — голова и руки отсутствуют, но сохранилась вся остальная часть фигуры. Изображение дано en face. Составленные вместе прямые ноги развернуты ступнями в разные стороны. Фигура отличается овальной формой груди, тонкой талией, несколько непропорционально длинными ногами. Изображенная женщина одета в длинную одежду, драпирующуюся складками, но не скрывающую форму тела, моделированных вполне ясно. Руки были, несомненно, подняты вверх, над головой, так как при всяком другом положении остатки изображения рук обязательно должны были остаться на сохранившихся частях терракотовой плиты.

Несколько других терракотовых фрагментов, обнаруженных здесь же, дают остатки изображений, совершенно аналогичных

вышеописанному, сделанных, повидимому, в одной и той же форме — матрице. Таким образом, следует считать, что терракотовое изображение женщины в длинной одежде было повторено многократно и, если они составляли часть декорации здания, эти терракотовые плиты могли составлять фриз с изображением одинаковых женских фигур. Дальнейшие попытки разрешения вопроса о месте терракотовой фигуры в декорации здания, за полным отсутствием данных, надо считать невозможными.

Стилистически интересны удлинённые пропорции фигуры, своеобразный характер складок одежды, сближающей нашу терракоту с скульптурами греко-индийского стиля. Рельеф был покрыт некогда тонким слоем алебаstra, по большей части теперь осыпавшегося и сохранившегося отдельными пятнами. Имела ли скульптура какую-либо окраску, судить теперь невозможно.

Таковы, в общих чертах, остатки терракотовой скульптуры, дополняющей описанные раньше приемы украшения его резным шtukом и стеной росписью.

Обратимся к рассмотрению некоторых частных особенностей различных изобразительных мотивов стеной декорации варахшского дворца.

Остановимся прежде всего на одежде персонажей, представленных в этой декорации. Здесь интересно отметить, что только фигура терракотового фриза одета в длинные одежды, ниспадающие почти до пола. Все остальные фрагменты, изображающие человека: всадники на головах слонов, юношеские торсы, даже торс воина одеты в легкие одежды, обнажающие тело в той или иной мере. Юношеские торсы, представленные в резном шtukе, изображены совершенно обнаженными. Они украшены только лишь ожерельями и длинными нитями жемчуга. Всадники на слонах одеты в короткие штаны. Левый из них не имеет следов какой-либо иной одежды, на правом наброшен плащ или накидка за плечами. Обнажена и рука царя(?), вооруженная копьем. Через руку переброшен всего лишь легкий, развевающийся шарф. Наибольший интерес, несомненно, представляет собой большая фигура мужчины.

На сохранившемся левом плече и на ногах фигуры одежда драпируется легкими, мелкими складками, живо напоминающими

античную трактовку складок, конечно, упрощенную и схематизированную.

Как в отношении этих одежд, так и вообще изображенных в рельефах и живописи предметов встает вполне естественный вопрос — являются ли они воспроизведением реального костюма, который был в той или иной мере распространен в то время, или мы имеем в них дело с установившейся иконографической традицией, передававшейся из поколения в поколение.

Не претендуя на окончательное выяснение этого вопроса, достаточно важного для истории культуры древнего бухарского оазиса, отметим только, что более или менее точных аналогий этому костюму ни в многочисленных сасанидских, ни в греко-бактрийских, ни в восточно-туркестанских изображениях нам найти не удалось, не говоря уже о том, что они, в сущности, не могут быть связаны и с эллинистической традицией. Костюм воина является, возможно, чем-то специфически местным, — согдийским, а следовательно, в какой-то мере он должен был отображать реальный костюм согдийского аристократа.

К сожалению, представленные нашими находками фрагменты не дают возможности судить об этом костюме полностью.

В связи с описанием костюма следует остановиться также на прическах тех немногочисленных голов, изображения которых дошли до нас. Здесь мы видим несколько вариантов. Волосы мужской головы с длинной прямой бородой зачесаны назад и свободно падают прядями, закручивающимися на концах. Другой вид имеет прическа второй мужской головы. Волосы схвачены двойным обручем — диадемой с каким-то кольцеобразным украшением впереди; волосы падают также назад, но локонами, закрученными в виде жгутов.

Прически плоских масок, изображающих женские или юношеские лица, одинаковы: прямые волосы, схваченные также обручем — диадемой, довольно коротко остриженные, падают назад. Впереди они подрезаны на лбу, свисая короткими концами из-под диадемы.

На одной из голов, рассматриваемых нами как женские, видна низенькая круглая шапочка — ермолка. Из-под нее сзади, за ушами, видны длинные волосы, завивающиеся на концах. Более сложная прическа наблюдается на другой голове (табл. XVIII). Здесь мы видим сложную прическу из

спирально закрученных локонов или кос, в соединении с такой же низенькой шапочкой. Большая часть локонов, завитых толстыми жгутами, находится позади уха; впереди более тонкая жгутобразная прядь.

Судя по одному относительно плохо сохранившемуся фрагменту, именно такой была прическа фантастической птице-женщины, у которой многочисленные локоны-жгуты падали частью на спину, а частью на грудь. Интересно отметить, что эта прическа чрезвычайно сходна с прической флейтистки, сидящей на сказочном звере-грифоне на одном из серебряных блюд Эрмитажа.¹ Аналогичная прическа с локоном, спускающимся впереди уха, и многочисленными локонами или косами, падающими на спину, видна на аметисте с изображением царицы Денак, вдовы Иездигерда II (438—458), и на печати, изображающей другую, богато одетую женщину.²

Костюм персонажей, изображенных на скульптурах и в живописи Варахши, дополняется украшениями, из которых отметим ожерелья из перлов и медальонов; длинные нити перлов, переброшенных через одно плечо, и многочисленные браслеты обычно с несомкнутыми концами — гладкие, спиральные, или украшенные перлами.

Оканчивая описание отдельных предметов, изображенных в искусстве Варахши, отметим еще небольшое количество изображений предметов вооружения: прямого довольно длинного обоюдоострого меча с кривой рукояткой, сходного с многочисленными изображениями мечей в сасанидской торевтике. О форме меча можно судить по остаткам его изображения в живописи, где его держит рука, поражающая в голову чудовищного льва, и по остаткам короткого перекрестья с частью клинка и ручки, сохранившегося в фрагментах резного штука.

Один из воинов, сидящих на слоне, тот, который сражается со львом, вооружен длинным копьем. Второй воин — довольно длинным луком. Форма этого лука, представляющего собой простую дугу с слегка отогнутыми концами, совершенно не имеет аналогии в тех луках, изображения которых мы встречаем в сасанидских рельефах на блюдах: там лук имеет

¹ И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, таб. 22.

² Phillis Ackerman, Sasanian seals. Survey of Persian Art. I, p. 785, fig. 268 a. 269.

значительно более сложную форму.¹ Более близкие к варахшскому изображению лука обнаруживаются при сравнении его с некоторыми памятниками живописи из восточного Туркестана.²

Оборонительное оружие представлено всего лишь одним, плохо сохранившимся, фрагментом левой руки, держащей небольшой круглый щит. Этот щит сходен с таким же маленьким круглым щитом всадника, изображенного на блюде Государственного Эрмитажа.³

VII

Известное сообщение Хареса Митиленского о популярной в Средней Азии поэме о непобедимой, преодолевающей препятствия любви Зариадра и Одатиды и об изображениях сцен из этой поэмы в храмах, дворцах и частных домах⁴ часто цитировавшееся сообщение китайской хроники о здании в Кушании, где на стенах были нарисованы цари известных тогда стран культурного мира⁵ и довольно многочисленные известия о распространенных в пределах Средней Азии изображениях различных животных, стоявших на площадях города, украшавших троны правителей и т. п., свидетельствуют о значительном развитии в древности изобразительных искусств, прочно вошедших в быт населявших страну народностей. В 568 г.

¹ И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, табл. 3, б, 9, 11—15.

² A. Grünwedel, *Altbuddhische Kultstätten in Chinesischen Turkistan*, Berlin, 1912, S. 29 — изображения стрелков из лука (*Fig. 57 и 59*), а также на стр. 202. См. также: A. v. Le Coq, *Bilderatlas zur Kultur und Kulturgeschichte des Mittelasien*, Berlin, 1925, ss. 19—20.

³ И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, табл. 20; А. И. Тереножкин, Рельеф „сасанидского“ блюда и архитектурные памятники Хорезма, *Искусство*, 1939, № 2, стр. 121 и сл. Подобные же щиты изображены и на других вещах, относимых к сасанидской торовитике.

⁴ Цит. по: В. В. Бартольд, К истории персидского эпоса, *Записки Вост. Отд. Арх. Общ.*, XXII, стр. 260; см. также: В. В. Бартольд, Восточно-Иранский вопрос, *Известия РАИМК*, II, стр. 366.

⁵ Chavannes, *Documents sur les Tou-Kiue (turcs) occidentaux*, СПб., 1900, стр. 147; В. В. Бартольд, *История культурной жизни Туркестана*, 1927, стр. 19.

византийские послы видели в ставке турецкого султана золоченую кровать, поддерживаемую четырьмя павлинами, и фигуры животных из серебра.¹ Китайцы упоминают неоднократно о золотых престолах местных правителей, украшенных изображениями животных. Престол бухар-худата был сделан в виде верблюда.² На самаркандских площадях стояли, судя по описанию,³ достаточно реалистично сделанные деревянные изображения животных. Наконец, Наршахи сообщает о том, что даже еще в его время (X в.) на базаре Мах в Бухаре продавались *бут* (изваяния, идолы), повидимому, главным образом, деревянные.⁴

Приведенные сообщения указывают на широкую распространенность изобразительных искусств в среднеазиатском культурном мире, который жил, надо полагать, в известной мере общей культурной жизнью с другими иранскими странами, имел прочные связи и взаимовлияние с западным Ираном и Передней Азией, народами, населявшими южную Россию и Сибирь, восточным Туркестаном и через него с Китаем. Такие государственные объединения, как греко-бактрийское царство и государство великих кушанов, вовлекли Среднюю Азию в тесные отношения с северо-западной Индией, где сложилось своеобразное гандарское искусство. Эти многочисленные связи, положение среднеазиатских стран между древнейшими культурными очагами, такими, как Китай, Индия и Передняя Азия, предопределяет в сильной мере характер культуры и искусства. Многие исследователи склонны были рассматривать культуру среднеазиатских областей только лишь как отголосок этих древних культур, тем более, что историки походов Александра определенно указывают на культурную отсталость населения восточного Ирана по сравнению с западным.

¹ В. В. Бартольд, Восточно-Иранский вопрос, стр. 379.

² В. В. Бартольд, там же; Иакинф. Собрание сведений, III, 183.

³ Ибн Хаукаль, В. Д. А., II, 365.

⁴ В. В. Бартольд (Восточно-Иранский вопрос, стр. 379) предполагает, что эти фигуры были сделаны из глины, но употребляемые переводчиком. Наршахи термины — درگزار (столяр и плотник) تراشیدندی (вырезали, вытачивали) указывают, несомненно, на то, что фигуры делались из дерева. Наршахи в изд. Шефера, стр. 19.

Но это обстоятельство, как показал В. В. Бартольд,¹ совершенно не исключает того, что здесь сложилась, под влиянием общения с Индией и Дальним Востоком, самостоятельная от Передней Азии культура, оказавшая потом влияние на передне-азиатские области. Эта культура послужила основой, по мнению Стржиговского,² в сложении сасанидского искусства, основанного на том национальном искусстве, традиции которого в течение столетий сохранялись в восточном Иране.³ Это искусство, в свою очередь, конечно, не было уже народным искусством времени ахеменидов, противоположным придворному искусству ахеменидов, как предполагалось И. Стржиговским.⁴ Оно подвергалось интенсивному воздействию восточно-эллинистического искусства, причем, надо полагать, эллинистические элементы на восточной окраине иранского мира „сохранились много сильнее, дольше и ярче, чем в коренном Иране“.⁵

Описанные выше памятники, как нам кажется, являются блестящей иллюстрацией и подтверждением того положения, что страны Средней Азии, впитав разнородные элементы, сочетали их со своим традиционным древним искусством, в существовании которого теперь не приходится сомневаться. Оно устанавливается уже во всяком случае для ахеменидского времени последними работами Г. В. Григорьева в окрестностях Самарканда.⁶ Можно надеяться, что продолжение археологических работ в древнейших культурных наслоениях городищ Согда еще больше расширят хронологические рамки этого древнего искусства.

¹ Восточно-Иранский вопрос, стр. 361 и сл.

² *Altai-Iran und Völkerwanderung*, S. 135; В. В. Бартольд, цит. раб., стр. 370.

³ Противоположного мнения придерживается Е. Herzfeld-Chorasán. *Denkmalglographische Studien. Der Islam*, XI. В. В. Бартольд, там же.

⁴ Там же.

⁵ И. А. Орбели, Сасанидское искусство, Восток, кн. 4. 1924, стр. 141.

⁶ Г. В. Григорьев, Поселения древнего Согда, Краткие сообщения и доклады о полевых исследованиях Инст. Ист. Материальной Культуры, VII, стр. 24 и сл. О памятниках ахеменидского искусства на Аму-Дарье см. также: O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus with other objects from ancient Persia and India*, London, 1905.

С другой стороны, среди тех памятников относительно позднего доарабского искусства, которые считались происходящими из сасанидского Ирана, главным образом широко распространенные — от Парижа до Березова и Токио — памятников торовтаки, значительная часть, возможно, происходит из областей Средней Азии. Мысль об этом высказал в 1924 г. И. А. Орбели.¹ Позднее С. П. Толстов² и А. И. Тереножкин³ сделали попытку доказать хорезмийское происхождение нескольких предметов Государственного Эрмитажа. Подобное же предположение о согдийском происхождении известных сосудов с изображениями женских фигур под арками высказывает А. Я. Борисов, ссылающийся на китайские известия о существовании в сасанидское время в Согде златокузнечной промышленности.⁴

Памятники резного штука и живописи, открытые нами в развалинах Варахши, являются пока единственными образцами подобного вида декорации соответствующего времени, найденными в долине Зарафшана. Поэтому ближайшие аналогии им приходится искать в более или менее отдаленных соседних странах.

Резной штук, как способ декорации здания, в силу технической легкости обращения с ним, наличию везде соответствующего сырья, при отсутствии камня, пригодного для изготовления скульптурных украшений, получил в иранских странах чрезвычайно большое распространение.⁵ Как в Иране, так и в Средней Азии, начавшись с древних времен, этот способ архитектурной декорации проходит через всю историю архитектурного искусства, донеся до наших дней всю изощренность мастерства, выражаемого в богатых и изящных орнаментальных композициях.⁶

¹ Цит. статья.

² С. П. Толстов, Монеты шахов древнего Хорезма и древнехорезмийский алфавит, Вестник древней истории, 1938, № 4 (5), стр. 139 и сл.

³ А. И. Тереножкин, цит. ст., стр. 121 и сл.

⁴ А. Я. Борисов, К истолкованию изображений на биянайманских сосудах ТОВЭ, II, стр. 47.

⁵ E. Herzfeld, *Archaeological History of Iran*, p. 74.

⁶ Как, например, в произведениях прекрасного художника — бухарского мастера Усто Широно. Обзор истории резной штуковой декорации см. у Б. П. Денике — цит. работа, стр. 29 и сл.

Памятников древней резьбы по штукатурке на территории Ирана известно достаточно большое количество. Не считая возможным останавливаться здесь на примерах резьбы и лепки из гипса, дошедших до нас от древнейших времен Египта и Месопотамии, остановимся на нескольких памятниках парфянского времени. Из них следует отметить прежде всего штукатурную декорацию развалин дворцового здания в Ашуре¹ с плоской орнаментальной резьбой, окрашенной некогда в яркие цвета. В высшей степени интересен опубликованный Ф. Сарре рельефный фриз из Хатры,² с изображением солнечного божества, животных и человеческих масок. К парфянскому же времени относятся, повидимому, интересные капители, происходящие из неизвестного места в Месопотамии, которые представляют собой измененные ориентализированные капители коринфского стиля (вернее — композитного) с схематично трактованной человеческой фигурой (бюст) на одной из нах.³

К времени около начала нашей эры относится также, по определению Херцфельда, стенная декорация здания в Кухи-Ходжа в Сеистане, описанного А. Стейном⁴ и подробнее изученного в 1924—1925 и 1929 гг. Е. Херцфельдом.⁵ А. Стейном обнаружены остатки плохо сохранившихся рельефов из штукатурки, на которых можно было все же распознать фигуры всадников и льва, прыгающего на голову одного из коней.⁶ Херцфельд в результате своих раскопок вскрыл орнаментальную резьбу по штукатурке, заключающую в себе узкую кайму из треугольников, сочетание расположенных в шахматном порядке ступенчатых треугольников и квадратов, заполненных меандром, орнамент из пересекающихся кружков, сходный с описанным выше орнаментальным мотивом из штукатурной декорации Варахши.⁷

¹ O. Reuther, *Parthian Architecture. A. History, Survey of Persian Art*, 1939, I. Pp. 411—444.

² F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1923, 28—29. Taf. 62.

³ Там же, Taf. 63.

⁴ *Innermost Asia*, Oxford, 1928, II. p. 908—925.

⁵ *Archaeological History of Iran*. p. 58 sq.; см. также: F. Sarre, *Parthian Art, Survey of Persian Art*, I, p. 496 sq.

⁶ *Innermost Asia*, II, p. 92.

⁷ E. Herzfeld, *Op. cit.*, Pl. X.

Приведенными примерами ограничивается в основном круг тех памятников досасанидского времени, в которых сохранились образцы декорации в технике резного штука. Время государства сасанидов дает нам значительно большее количество образцов архитектурной орнаментации, выполненных в этой технике, главным образом на территории Западного Ирана и прилегающей к нему Месопотамии.

О. Рейтер отмечает сходство резного штука, происходящего из всех сасанидских развалин Ирана и Месопотамии по его стилю и изобразительной манере, в которой выполнены как орнамент, так и изображения животных и человека.¹

В развалинах Ктесифона на левом берегу Тигра в 40 км от Багдада раскопками немецкой, а затем американо-немецкой экспедиции (1928—1929 и 1931—1932 гг.) открыто несколько построек сасанидского времени, в которых встречено большое количество остатков архитектурной декорации, выполненной в резном штуке.

Среди многочисленных фрагментов штуковой декорации встречаются разнообразные мотивы орнаментального характера, начиная с простейших геометрических типов (зигзагообразные линии, квадратики, перлы и „сосочки“) и кончая более или менее сложными сочетаниями пальметт, розеток, меандров, вьюна, плода граната и т. д. Наряду с этим много изображений животных: льва, куропатки, кабана, часть туловища лошади, фрагмент крылатого коня, птиц. Изображение человека представлено здесь мужскими и женскими головами арфистки и танцовщиц.² Особенно интересно, пожалуй, для нас отметить, что в архивольте айвана фоном для изображений кабана и медведя служит примитивно изображенный пейзаж, в котором вода показана спиральными завитками, горы — нагромождением больших треугольников, дерево — в ви-

¹ Op. cit., p. 527.

² O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29 (Staatliche Museen in Berlin, Fslamische Kunstabteilung); E. Kühnel, Der Stuckdecor. Die Ausgrabungen der zweiter Ktesiphon—Expedition 1931/32, Ss. 16—25. Указанием на эти работы я обязан К. В. Тревер. См. также: Survey of Persian Art, IV, 171 и 178 и Б. П. Денике, Архитектурный орнамент Средней Азии, стр. 34, рис. 17.

де кустика с ланцетовидными листочками, за кабаном виден стилизованный тростник.¹

Раскопки сасанидского дворца в Тепе Гиссар близ Дамгана, производившиеся в 1931 г. экспедицией американского Пенсильванского музея обнаружили также крайне интересный материал по резному штуку. Из орнаментальных мотивов интересно обрамление архивольта из ряда соединяющихся между собою пальметт с сердцевидной пальметкой между ними — мотив, составленный из элементов, распространенных в штуковой резьбе Варахши, покрывающий колонны. Животный мир представлен оленем (очевидно, часть фриза) пьющим воду из ручья, чрезвычайно наивно изображенного спиральным завитком, и квадратной пластиной с вписанной в круг из перлов головой кабана. Вторая квадратная пластина содержит женский бюст в квадратной раме, обрамленной растительным орнаментом из полупальметт. Прическа изображенной женщины отчасти сходна с прическами голов-масок в варахшской штуковой резьбе, но характер лица и моделировка деталей иная. В частности — широко раскрытые глаза с четко отмеченным глазным яблоком и зрачком, изгиб губ с поднятыми уголками носит совершенно другой характер. На груди у женщины изображено тройное ожерелье из перлов.²

Развалины Киша раскапывались англо-американской экспедицией в 1930—1931 гг. Открыты три дворца сасанидского времени, в которых найдены остатки штуковой облицовки, которая частично поддается приблизительной реконструкции в смысле определения ее характера и места, которое она занимала в декорации здания. В первом дворце реконструируется штуковая облицовка большой арки с архивольтом, состоящим из чешуйчатого валика, оканчивающегося развевающимися лентами внизу и орнаментом из пальметт. Софит арки делится на три вертикальных полосы, из которых среднюю занимает мелкий орнамент, а в двух крайних расположены попеременно — углубленная прямоугольная нишка с вписанным в нее

¹ Б. П. Денике, цит. работа, рис. 17.

² Fiske Kimball, *The Sasanian Buildings at Damghan, Survey of Persian Art*, I, 579 sq. изображение штука см.: *Survey of Persian Art*, IV, Pl. 168—178. Б. П. Денике, цит. работа, 36, рис. 18—21.

женским бюстом и розетка растительного орнамента.¹ Женские бюсты обнаружены двух типов. Найденные во втором дворце 14 колонн и 14 бюстов царя дают возможность реконструировать оформление фасада таким образом, что в каждом междуконном пространстве на стене был помещен один такой бюст. Бюст царя распознается как изображение Шапура II (309—379), что по мнению Watelin'a датирует и самую постройку.² Кроме описанных элементов декорации, в раскопках встречены фрагменты орнаментальных мотивов, рельефы с изображением животных, в том числе — льва, терзающего зебу. На последнем — остатки раскраски желтой, красной и голубой краской.³

Некоторое количество фрагментов резного штукатурки, поступивших из разных мест Ирана, находится в различных американских и европейских музеях. Из них следует отметить опубликованные Ф. Сарре обломки рельефов, изображающих царя на охоте, на скачущей лошади и головы царя в короне,⁴ а также фигур птицы и барана.⁵ Крайне интересны фрагменты головы коня и конского торса с остатками шеи и ног, находящиеся в Берлинском музее.⁶ В Пенсильванском музее хранятся остатки рельефа с изображением царя, сидящего верхом на коне. Царь поражает копьем одного из двух находящихся перед ним кабанов. На голове царя пышная корона, грудь его украшена ожерельем из перлов. Сзади развеваются типичные сасанидские ленты. Позади кабанов изображены стилизованные стебли камыша, сходные с подобными изображениями на наскальных рельефах.⁷ Два интересные фрагмента резного штукатурки имеются в Art Institute of Chicago: типичный сасанид-

¹ L. S. Watelin, *the Sasanian Buildings near Kish. Survey of Persian Art*, I, 588, Fig. 171.

² У Б. П. Денике (цит. раб., стр. 36) бюст считается принадлежащим Коваду II, что является очевидной ошибкой, так как Ковад II как известно, был узурпатором и правил всего несколько месяцев в 628 г.

³ L. S. Watelin, *op. cit.* 584 sq.; Б. П. Денике, *цит. раб.*, стр. 36. Бюст Шапура изображен у А. У. Попа, *Sasanian Stucco, Survey of Pers. Art*, I, p. 634. F. g 211.

⁴ *Die Kunst des alten Persien*, Taf. 152.

⁵ Там же, Taf. 103.

⁶ *Survey of Persian Art*, I, pl. 175.

⁷ Там же,

ский сенмурв в круге из перлов и голова мужчины в короне, определяемая как изображение Кавада (499—531).¹

Фрагменты резного штука были обнаружены также в окрестностях Рея: группа бегущих вправо кабанов и бюст мужчины, расположенный между двух больших крыльев.² Из развалин дворца в Низамабаде, расположенных между Реем и Верамином, происходят изображения двух женских голов в коронах.³

Заканчивая на этом обзор известных нам памятников резной штуковой декорации, найденных в Западном Иране, считаем нужным упомянуть о многочисленных образцах этого вида декорации зданий в буддийском искусстве Восточного Туркестана. Наиболее близкими здесь к резному штуку Варахши оказались фрагменты алебастровой резьбы, происходящие из окрестностей Хотана.⁴ Следует отметить, что, несмотря на сходство в некоторых простейших элементах декорации, вся резьба по штуку и глине, так же как и лепные рельефы из лёсса из Восточного Туркестана, насколько они нам известны по трудам С. Ф. Ольденбурга, А. Стейна, А. Грюнведела и Лекока, обнаруживают значительно меньшее родство с памятниками Варахши, чем соответствующие памятники Ирана. Что же касается более поздних образцов резьбы по штуку, принимающих ярко выраженный китайский характер, эта разница между искусством Согда и искусством Восточного Туркестана становится еще более ощутительной (например в резном штуке Минг-Уй).⁵

Значительно большее стилистическое родство с нашими памятниками обнаруживают рельефы из штука и глины в известных пещерах Бамиана, исследованных и опубликованных французской экспедицией.⁶

Резной штук продолжал широко применяться при декорации зданий и после образования арабского халифата. Здесь

¹ Там же.

² Там же, *pl.* 176 *a.* 178.

³ Там же, *pl.* 178 *A a.* C.

⁴ A. Stein, *Serindia*, Oxford, 1921, v. IV, *pl.* VII—X.

⁵ Там же, *pl.* XXXVI—XXXVII.

⁶ A. Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Bamiyan*, Paris, 1933.

нет нужды перечислять памятники, дающие прекрасные образцы мастерства; достаточно упомянуть такие всем известные примеры, как резьба дворцов и домов в Самарре,¹ ряд древнейших мечетей Ирана и т. п. На территории Средней Азии можно назвать штук в мавзолее Хаким-ат-Термези,² алебастровые панели из Афрасиаба³ и штукую декорацию Термезского дворца.⁴ Стилъ резьбы всех этих памятников носит уже новые черты, резко отличающие его от древнего искусства.

Особняком стоит недавно открытая резьба по штукатурке во дворце Каср-уль-Хейр, напоминающая резьбу Варахши сочетанием плоских орнаментальных поверхностей и объемной горельефной скульптуры. Скульптура сохранила в большей мере свой античный характер, что не может считаться необычным, принимая во внимание западное (Сирия) положение этого относительно позднего (конец VII в.) памятника.⁵

Недостаточная археологическая изученность перечисленных памятников сасанидского и более раннего времени вызывает большую неустойчивость в их хронологических определениях. О. Рейтер пытается датировать резной штук Дамгана второй половиной III в., памятники Киша — временем Шапура II (309—379), здания и декорацию Ктесифона — VI в. х. э. В то же время Кюнелъ склонен считать резной штук Ктесифона близким к концу сасанидского времени, а Шмидт — ранне-сасанидским.⁶ Не меньшие разногласия существуют и у других авторов, посвящавших свои работы штуковой декорации зданий Ирана. Еще менее поддаются сколько-нибудь точной датировке образцы резного штука парфянского времени. Поэтому и датировка резного штука Варахши по аналогии с теми образцами, которые были известны раньше, встречает значительные трудности.

¹ E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923.

² Б. П. Денике, *Экспедиция музея восточных культур в Термез, Культура Востока*, М., 1927, стр. 14 и *рис. 3*.

³ Б. П. Денике, *Архитектурный орнамент Средней Азии*, стр. 40—41, *рис. 23—25*.

⁴ Там же, стр. 48—70, *рис. 33—66*.

⁵ D. Schlumberger, *Les fouilles de Qasr el-Heir el Gharbi* (1936—1938), *Rapport préliminaire*, Syria, XX, Paris, 1939, Pp. 324—373.

⁶ O. Reuther, *Sasanian Architecture, Survey of Persian Art*, I, p. 527.

Все же, насколько это возможно, попытаемся провести сравнение между перечисленной группой памятников и вновь открытым резным штуком Варахши на основании признаков стилистического порядка, не вдаваясь в иконографию изображений, что должно явиться специальной большой темой будущих исследований.

Сравнивая орнаментальную штуковую декорацию из Ашура и описанную Херцфельдом орнаментацию Кухи Ходжа с резьбой Варахши, мы мало общего можем заметить между ними. Конечно, здесь есть прямое совпадение отдельных орнаментальных мотивов, но так как эти мотивы являются простыми геометрическими композициями и простейшими видами растительного орнамента, они, несомненно, идут из очень большой древности и позднее остаются в числе основных мотивов архитектурного орнамента. Оставляя плохо сохранившиеся рельефы с изображением всадников и льва, описанные А. Стейном, отметим, что несравненно ближе в стилистическом отношении стоят эллинистическо-иранские по своему характеру рельефы из Хатры и композитные иранско-коринфские капители из Месопотамии.

Здесь вполне уместно будет привлечь для сравнения карниз с мужскими и женскими фигурами (бюстами), разделенными друг от друга листьями аканфа, найденный в Айртаме близ Термеза. Как сами листья аканфа, так и „индуизированные“ в той или иной мере лица изображенных персонажей, трактованы вполне в духе восточного эллинистического искусства.¹ В том же стиле, носящем явные черты эллинистическо-буддийского искусства, даны и некоторые другие фрагменты статуарной и декоративной скульптуры из Термеза. К числу их относятся капители пилястров,² в которых легко узнается их прототип — классическая коринфская капитель. Траптовка листьев аканфа в этих фрагментах, которые относятся к времени около начала х. э., близка к изображениям их в архитектурной декорации так называемого гандхарского искусства, процветавшего

¹ М. Е. Массон, Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э., Ташкент, 1938; Его же, Скульптура Айртама, Искусство, 1935, № 2, стр. 129—134; К. В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, Л., 1940, стр. 149 сл., табл. 45—49.

² Воспроизведение одной из них см.: Денике, Цит. работ, рис. 107

в первые века х. э. в северо-западной Индии и соседних областях.¹

Сравнивая передачу стилизованных листьев аканфа термезских фрагментов и Гандхары с тем орнаментом Варахши, где мы узнаем этот же мотив в его дальнейшей схематизации и „геометризации“, мы должны признать его результатом дальнейшей эволюции, т. е. явлением, несомненно, более поздним. Ту же схематизацию, несмотря на явно еще сохраняющийся эллинистический характер (а в трактовке лиц, может быть, более эллинистический, чем памятники Термеза и северо-западной Индии), мы видим в изображении лица стандартную застывшую полуулыбку губ, легко, но схематично трактованные складки одежды. Отмеченная выше на примере двух мужских голов попытка передачи индивидуального характера лица мало меняет дело в этом отношении.

Орнаментика Варахши дает значительно больше параллелей, граничащих иногда с полными совпадениями, при сравнении ее с орнаментикой резного штука Ирана и Месопотамии сасанидского времени. Мы видим те же перлы, сердечки, пальметты-розетки, но и здесь в то же время замечается существенная разница: нигде, насколько нам известно, в сасанидско-иранском резном штуке орнамента не достигает такого разнообразия, обилия использованных мотивов, как в Варахше, где особенно, пожалуй, четко выделяются разнородные по своему происхождению элементы — эллинистические, древние восточные и, вероятно, местные — согдийские. Они не производят уже впечатления разнотильности: процесс ассимиляции разнородных элементов зашел уже достаточно далеко, чтобы можно было говорить, как уже отмечено выше, о едином стиле в этой резьбе, но сами по себе составные части еще сохранили свои формы, свои особые способы выражения. Штуковой орнамент Ирана, с другой стороны, обнаруживает дальнейшую проработку стиля, естественным завершением которой является резной штук Самарры, Термеза (Хакими-Термези), Афрасиаба и других памятников времени после арабского завоевания.

В качестве параллелей в изобразительных мотивах декорации можно отметить лишь очень немногое: изображение кры-

¹ A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique de Gandhara*, I, Paris. 1905. fig. 111—112 et 115.

латого коня, фрагмент которого обнаружен в резном штуче в Ктесифоне. Само по себе изображение крылатого коня-пегаса не говорит еще о большой близости в смысле единства стиля и времени. Образ крылатого коня — олицетворения солнечного божества — чрезвычайно широко распространен во всем древнем искусстве и древней мифологии. Мы видим его на ассирийских рельефах, в искусстве классической Греции, на монетах ахеменидских сатрапов¹ и парфянских царей² и в сасанидских предметах художественного ремесла.³ Фрагмент ктесифонского пегаса, тем не менее, важен для нас, как выполненный в том же материале, что и крылатый конь Варахши. Трактовка этого (ктесифонского) пегаса по тому воспроизведению, которое имеется в отчете второй ктесифонской экспедиции, кажется нам более схематичной.⁴

Голова коня с шеей и неполная фигура алебастрового коня в Берлинском музее обращают на себя внимание схематической разделкой гривы. Следует отметить некоторое сходство попоны варахшского крылатого коня и попоны коня Берлинского музея: обе они обрамлены по краю каймой из сасанидских перлов.

Фигуры коней, отличающиеся выразительностью и большим мастерством выполнения, имеются также в резном штуче из Минг-уй в Восточном Туркестане, с характерной подвеской на нагруднике коня, аналогичной такой же подвеске варахшского коня-пегаса.⁵

Изображение элементов пейзажа в виде деревьев с толстыми стволами и пышными кронами листьев, на которые должны были походить деревья Варахши, нам удалось найти только в греко-буддийском искусстве, в рельефе, хранившемся в Берлинском Museum für Völkerkunde,⁶ и в изображениях свя-

¹ Например монета Оронта (362 г. до х. э.), сатрапа Армении и Мидии (J. de Morgan. Manuel de numismatique orientale, tome I, Paris, 1923—1936, p. 51).

² Там же, стр. 139—140. Монеты Митридатов II и III Фраата III, Орода I.

³ Например на сасанидской шелковой ткани (F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Taf. 98 и 99).

⁴ E. Kühnel, op. cit., Abb. 37.

⁵ A. Stein, Serindia, IV, pl. XXXVI, Mi, XI, 00138.

⁶ A. Foucher, op. cit., II, 193, fig. 401.

щенного дерева над головой Будды.¹ Элементы пейзажа на тех фрагментах резного штука из Ктесифона, которые описаны выше, незначительны и схематичны.

Изображение водных бассейнов с рыбами и водоплавающими птицами принадлежит к одному из распространеннейших мотивов в рельефах и росписях. Достаточно вспомнить многочисленные и общеизвестные образцы в искусстве Египта и Ассирии. Нередки случаи изображения таких водоемов и на произведениях сасанидской торевтики.² Таким же, если не в большей степени распространенным, сюжетом как восточного, так и западного искусства является изображение различного рода полиморфных существ, которые в нашем резном штуке, кроме крылатого коня, представлены птице-женщиной, разновидности которой в разные эпохи и у разных народов носят названия гарпии, сирены, киннари и т. п.³ Широко распространенное изображение птице-женщины (симург) удержалось в качестве одного из любимых мотивов позднего среднеазиатского искусства в гравировке на бронзовых вещах и даже в наше время — в рисунках, украшающих тыквенную наскладу-табакерку.

Фриз из вереницы идущих вправо птиц (куропаток-„кекликов“) встречает ближайшую параллель в фризе идущих в одну сторону птиц в лёссовых лепных украшениях Бамиана.⁴ Древность этого мотива весьма почтенна, если судить по дошедшим до нас образцам: такие вереницы птиц мы встречаем еще в расписной керамике Суз,⁵ и в более поздних памятниках —

¹ Там же, р. 413, *fig 413 et suiv.*

² И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, *табл. 3, 15, 22, 32, 33, 37.*

³ Для примера приведем наиболее близкие параллели: гарпия из Ликии около начала х. э. (F. Justi, *Geschichte des alten Persiens*, Berlin, 1879, S. 26), ряд античных изображений в виде ваз (Отчеты Археол. Комм., 1877, *табл. III, 4; 1870—1871, табл. I, б*); изображение летящей сирены (там же, 1866, I, 28—30), и, наконец, буддийского искусства в памятниках Гандхары (С. Ф. Ольденбург, *Гандхарские скульптурные памятники. Записки Коллегии Востоковедов, V*, Ленинград, 1930 стр. 147—148) и Восточного Туркестана в росписях пещерных храмов (Grünwedel, *op. cit.*, S. 17 *Fig. 30* и S. 191).

⁴ A. Hackin, *op. cit.*, *pl. LXXIX.*

⁵ Survey of Persian Art, IV, *pl. 4 a. 7.*

в ахеменидское время — в веренице птиц на ритоне¹ и на золотом диске с Кавказа.²

Наконец, оленя (или лань?) по своеобразной трактовке шерсти на животе и на крупе животного можно сравнить с подобными же изображениями оленя и лани на четырехрожковом светильнике из Турушева.³

Основываясь отчасти на приведенных параллелях и на сравнении общего стилистического облика алебастровой резьбы Варахши с приведенными памятниками, мы, несомненно, должны поместить эту резьбу в период времени, следующий за временем развития греко-буддийского искусства, последний расцвет которого падает, как нам представляется, на время государства великих кушанов. Распад этого государства (т. е. конец II или начало III вв. х. э.), является, следовательно, *terminus post quem* нашего резного штука. *Terminus ante quem* по тем незначительным археологическим материалам, которыми мы располагаем для времени бытования здания (главным образом — характерные трехперые железные наконечники стрел, найденные под завалом с резным штуком), определяется отрезком времени между IV—V вв. Следует принять во внимание, что последняя дата соответствует времени разрушения здания.

После распада государства „великих кушанов“, как известно, наступает время политического раздробления страны, управляемой теперь властью местных владетелей. Одним из таких правителей мог быть бухар-худат — глава федерации мелких владений в Бухарском оазисе. Об этих правителях нет никаких исторических сведений. Только из китайских хроник известно о посольстве правителя Шо-ли-тенг, бывшем в Китае в 609 г. Хо-линг-киа в 627 г. Последний правитель сообщил о себе, что ему предшествовало уже двадцать два поколения из той же семьи.⁴

¹ Там же, *pl.* 110.

² Там же, *pl.* 118.

³ И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, *табл.* 55.

⁴ Ed. Chavannes, *op. cit.*, стр. 136—137; И. Бичурин, Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии, ч. III, стр. 240—241, и П. И. Лерх, Монеты бухар-худатов. Труды Вост. Отд. Р. Арх. Общ., ч. XVIII, СПб., 1875—1909, стр. 83—84.

Из последнего можно заключить, что династия бухар-худатов возникла за несколько столетий до времени посольства. На большую древность рода бухар-худатов указывает и Мухамед Наршахи в отрывке, приведенном выше.

Возникновение богато украшенного варакшского дворца гипотетически может быть приурочено именно ко времени гибели господства великих кушанов и связанного с этим возвышения местных владетелей. При этом следует учесть наличие описанной выше углубленной и раскрашенной алебастровой резьбы первого стиля, предшествовавшей тому штуку, который является главным образом предметом предлагаемого описания. По своему крупному орнаменту и своеобразной примитивности штук первого стиля мог бы принадлежать более раннему времени, но так как он, очевидно, украшал то же самое здание, что и штук второго стиля, он не может быть отнесен к очень ранней дате. Нам кажется, что он может быть ориентировочно датирован III в. х. э., а штук второго стиля соответственно может быть отнесен к III—V вв., предпочтительно к первым двум из этих веков, т. е. к III—IV.

Еще раз считаем нужным оговориться, что при том состоянии наших знаний о древнем искусстве, с одной стороны, Бактрии, и с другой — парфянского и сасанидского Ирана, при полной иногда неясности, к какому времени и какой народности мог принадлежать тот или иной памятник,¹ все датировки на основании стиля, не подкрепленные или недостаточно подкрепленные, как в нашем случае, дополнительными археологическими материалами, могут быть только предварительными и ориентировочными.

Памятники древней живописи Средней Азии, до открытия росписей стены варакшского дворца, были известны всего лишь в двух случаях: небольшом фрагменте с росписью, обнаруженном в 1913 г. на Афрасиабе близ Самарканда, погибшем сразу же после открытия и сохранившемся только в акварельной

¹ См., например: К. В. Тревер (Памятники греко-бактрийского искусства) о датировке памятников так называемого Гандхарского искусства (стр. 31) и о взаимоотношении греко-бактрийского и кушанского искусства, где она возражает против мнения С. П. Толстова о расцвете эллинистической культуры при кушанах.

копии,¹ и согдийский щит с изображенным на нем вооруженным всадником, найденный в получившем большую известность замке на горе Муг в Таджикистане.²

На первом фрагменте изображены две сидящие фигуры с одной стоящей на правой стороне. Внизу идет нарисованная линейно-орнаментальная кайма. В живописи преобладают желтые, пурпурово-красные и различные оттенки синих тонов. Живопись плоскостная, все фигуры прорисованы по контуру черными линиями. Сохранность плоха: из одной головы не сохранилось. Одежду сидящих фигур представляет короткий халат.³ Пояс связан впереди узелком. На фрагменте согдийского щита сохранилась фигура всадника, без головы и ног, и конь в богатой сбруе. Всадник вооружен налучьем с луками и стрелами, прямым мечом. Его одежда сходна, с одной стороны, с изображением вооруженных всадников на стенных росписях из Турфана (в Эрмитаже), с другой — с воинами на одном из сасанидских блюд.

В соседних с Средней Азией странах в настоящее время довольно значительное количество стенных росписей известно в Восточном Туркестане и Бамиане. Из росписей Восточного Туркестана для нас наибольшее значение имеют росписи буддийского монастыря в Миране, близ Лоб-Нора, открытые и описанные Стейном.⁴ В росписях одного из двух храмов этого монастыря им обнаружен фриз с изображением бюстов крылатых „ангелов“; вверху — остатки плохо сохранившегося панно. В другом храме — фриз, на котором изображена волнистая гирлянда. В изгибах гирлянды помещены женские и юношеские бюсты в различных костюмах и головных уборах. Фриз имеет близкую параллель в фризе с амурами в гандхарском искусстве.⁵ Над этим фризом изображена многофигурная композиция, включающая в себе принца на коне, колесницу-квадригу

¹ В. В. Бартольд, Отчет о командировке в Туркестан. Изв. Р. Ак. Ист. Матер. Культуры, 1922; Б. П. Денике, Архитектурный орнамент, стр. 99.

² А. Ю. Якубовский, Культура и искусство Средней Азии, Л., 1940, стр. 25 и 27.

³ Описываю по копии, хранящейся в Эрмитаже.

⁴ Serindia, I, 492 sqq., Pl. XL—XLV.

⁵ A. Foucher, op. cit., I, fig. 116—118.

с сидящими в ней девушками, слона в богатом уборе. Слону ведет принц, навстречу которому идут воины, одетые в длинные одежды и вооруженные пиками.

В другой части росписей, делящейся также горизонтальной полосой на два пояса внизу, в полукруглых люнетах, даны изображения крылатых „ангелов“, сходных с такими же первого храма, а сверху — крылатый грифон с телом льва, нападающий на человека, вооруженного булавой или мечом. У грифона не сохранилась голова. По своему положению (он стоит на задних когтистых лапах, передние лапы подняты в воздух) он сильно напоминает варахшских белых грифонов, нападающих на слона.

Росписи Мирана, датируемые Стейном временем кушанов (что основывается на открытии им надписей, представляющих молитвы на пракрите, написанные шрифтом карошти),¹ сходны с варахшскими и по технике росписи. Роспись нанесена водяными красками с каким-то неизвестным клеем (темпера) на стену, оштукатуренную глиной с примесью мелкого камыша.² Второй элемент сходства — композиционное деление стены на горизонтальные панно и, наконец, в самой манере письма, плоскостного, с обводкой контуров четкой каллиграфической линией. Сходство дополняется изображениями борьбы грифона с человеком и слона, в общем похожего на изображения этих животных, частично сохранившихся в росписях Варахши.

Среди росписей, вывезенных экспедицией Ольденбурга из Дунь-Хуана,³ ближе всего подходят к варахшской живописи фигуры „небесных дев“, написанных на красном фоне. Белорозовые фигуры их обведены четкими черными, иногда красными контурами. Это наиболее ранние из росписей, представленных дунь-хуанской коллекцией, относимые к V—VI вв. х. э. Уже в этих изображениях, по сравнению с живописью Мирана и Варахши, заметно дальневосточное влияние, которое становится преобладающим в более поздних образцах.

¹ Serindia, I, 495.

² Впрочем, в этой же технике выполнены почти все росписи Восточного Туркестана.

³ Находятся в Государственном Эрмитаже.

На два горизонтальных фриза делится также стенная роспись Кухи-Ходжа, открытая Стейном из-под закрывавшей ее позднейшей стены. В верхнем панно были видны остатки пяти фигур, поставленных en face, одетых в разноцветные туники и штаны. Внизу представлена сцена поднесения даров сидящему божеству. Головы фигур окружены желтыми нимбами. Тон охристо-желтый, но вверху между нимбами — пурпурно-коричневый. К сожалению, плохое воспроизведение не дает возможности представить себе ясно эти фигуры и характер живописи на них. В другом месте (Vaulted passage, DHA, IV) имеется фрагмент живописи с изображением единоборства двух молодых людей, в трактовке которых Стейн отмечает их „античный“ эллинистический характер.¹

О другой части стенной живописи Кухи-Ходжа мы можем судить только по описанию, данному Херцфельдом. В росписи изображены розетки, представляющие собой развитие мотива лотоса и большие пальметты. Среди человеческих фигур отмечается эрот на лошади, музыканты, танцоры, акробат, стоящий на голове, и, наконец, изображения царя и царицы в свободных позах: царь обнимает царицу. Имеются также изображения божеств — Веретрагны и Шивы.

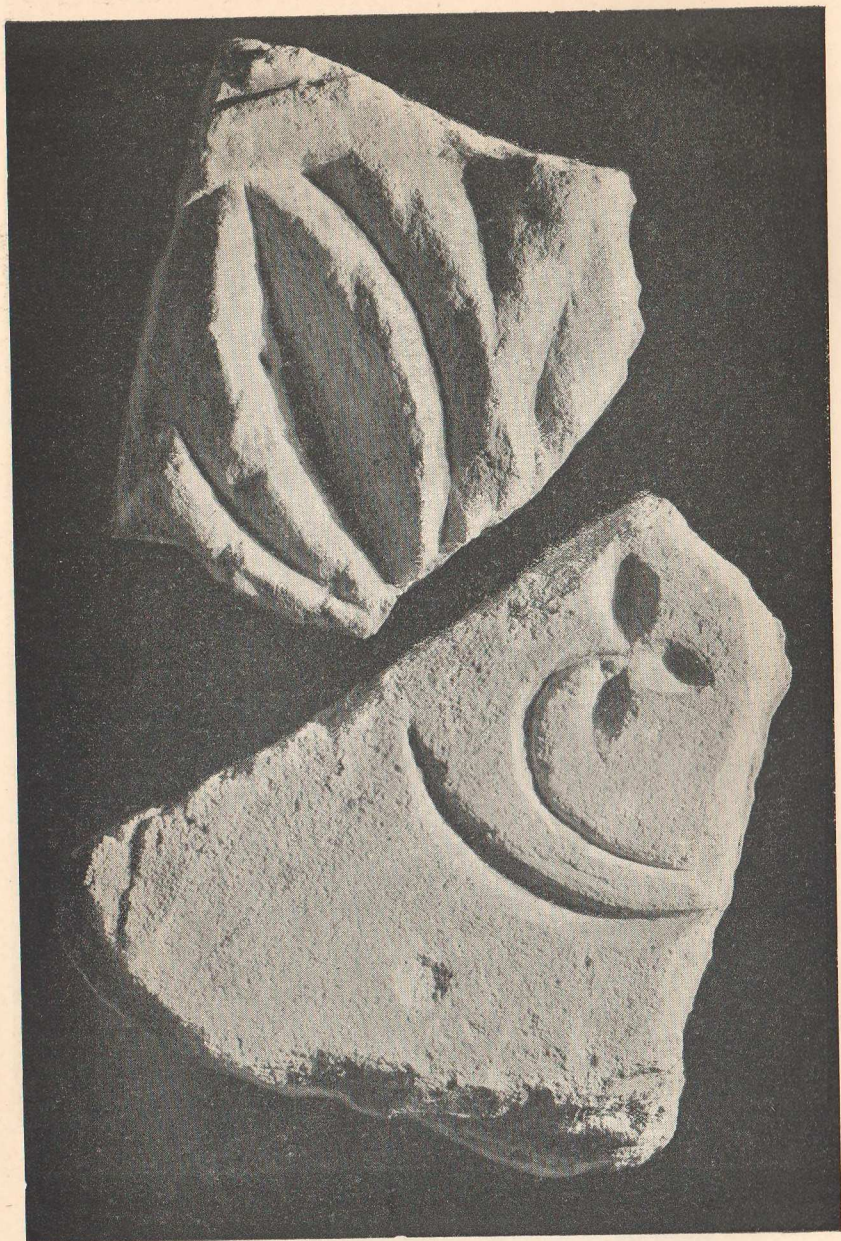
В трактовке трехчетвертного поворота голов царя и царицы, в чисто греческом мотиве эрота, Херцфельд усматривает сильное влияние греческого искусства, но в то же время отмечает эклектичность стиля этой живописи.²

Живопись буддийских пещер Бамиана, поскольку о ней можно судить по воспроизведениям в трудах французской археологической делегации в Афганистан,³ несмотря на некоторые элементы сходства с живописью Варахши, все же отстоит от нее значительно дальше, чем росписи Мирана. Можно отметить лишь некоторые общие Бамиану и Варахше мотивы изображений: киннари и крылатых коней в росписи над головой большого Будды.

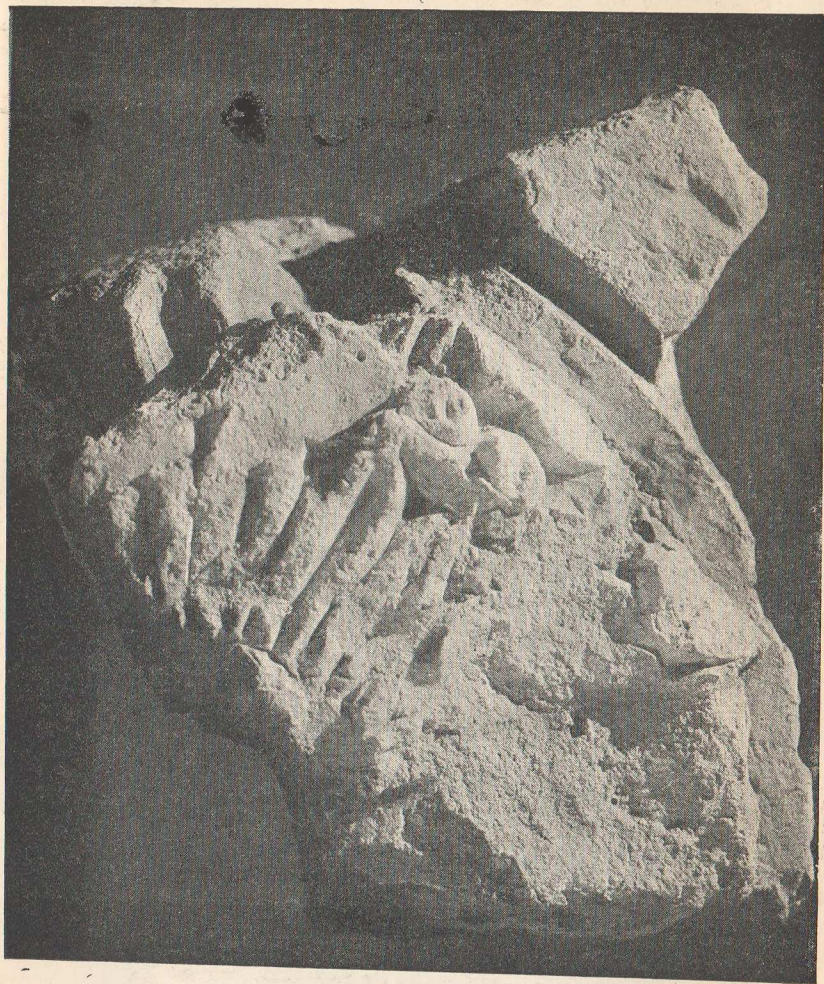
¹ Innermost Asia, II, 920.

² Archaeological History of Iran, pp. 68—71.

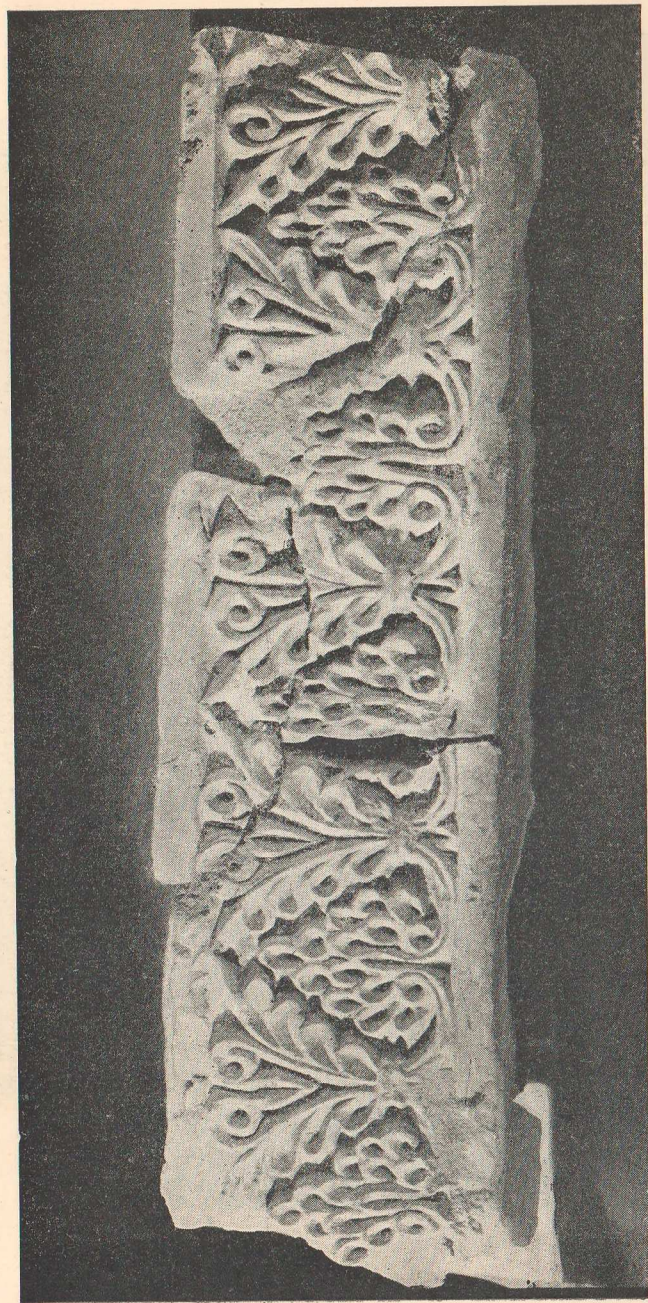
³ Mémoires de la delegation française en Afghanistan. II; A. Godard, Y. Godard, J. Hackin, Les antiquités Bouddhique de Bamiyan, Paris et Bruelles, 1928, et t. III, A. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques a Bamiyan, Paris, 1933.



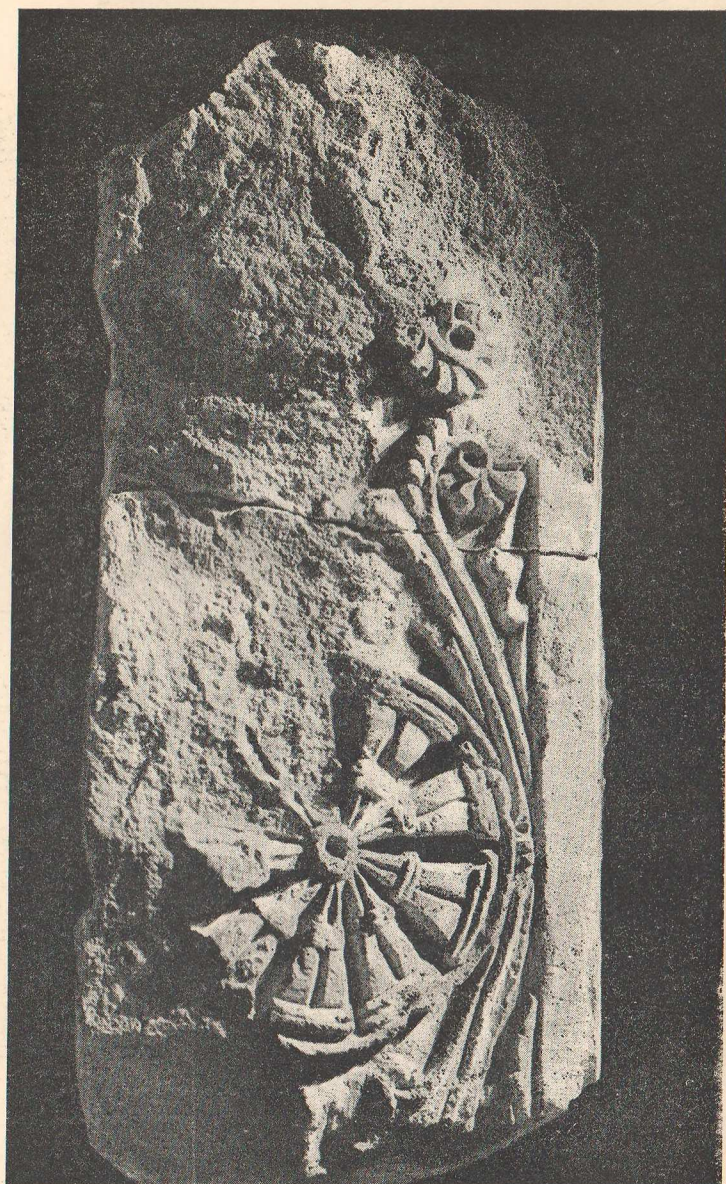
Штук первого стиля.



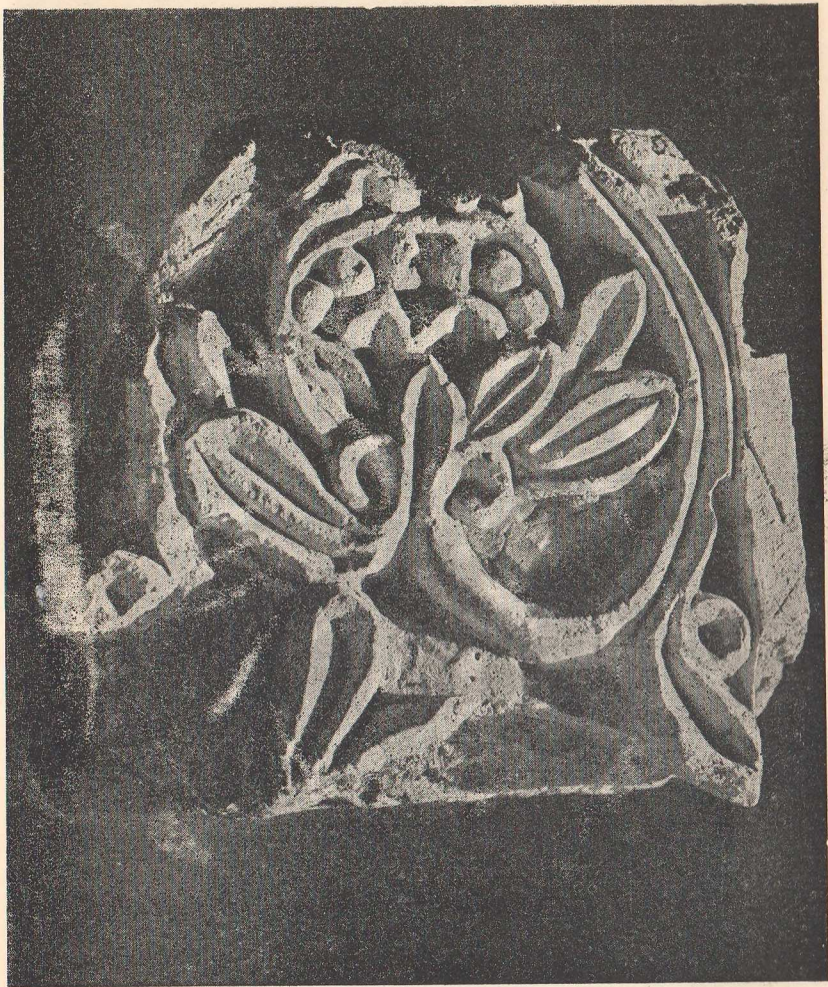
Слой резного штука, наложенный на более древний (первого стиля).



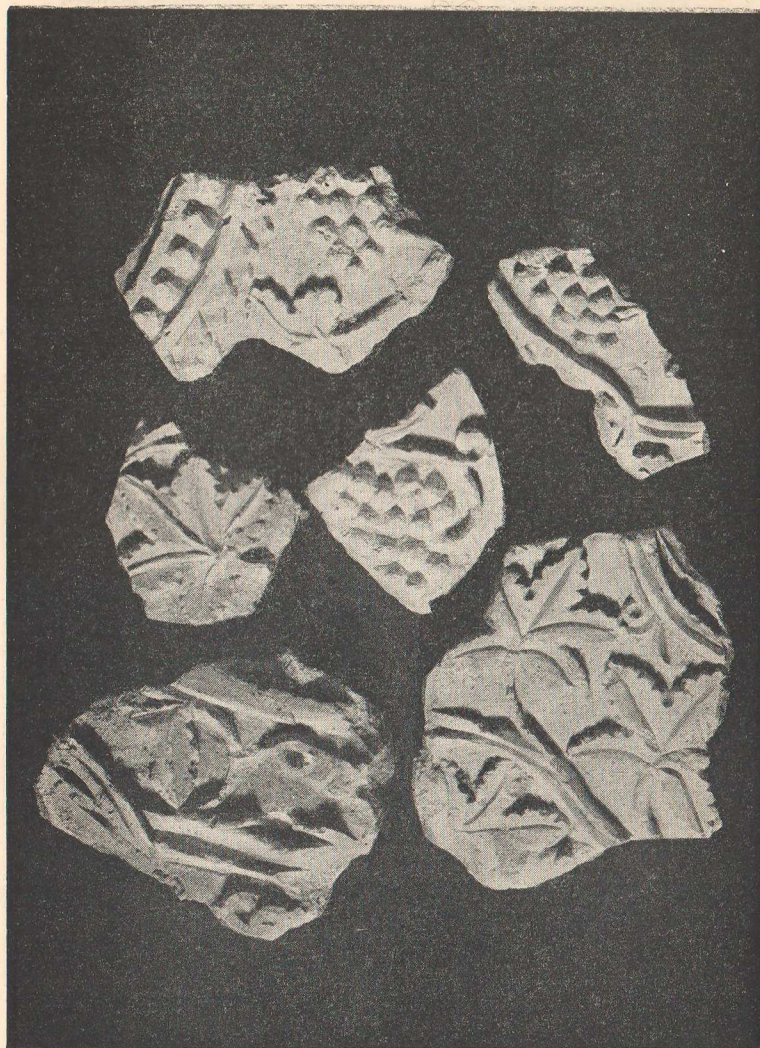
Орнаментальный фриз.



Орнаментальный фриз.



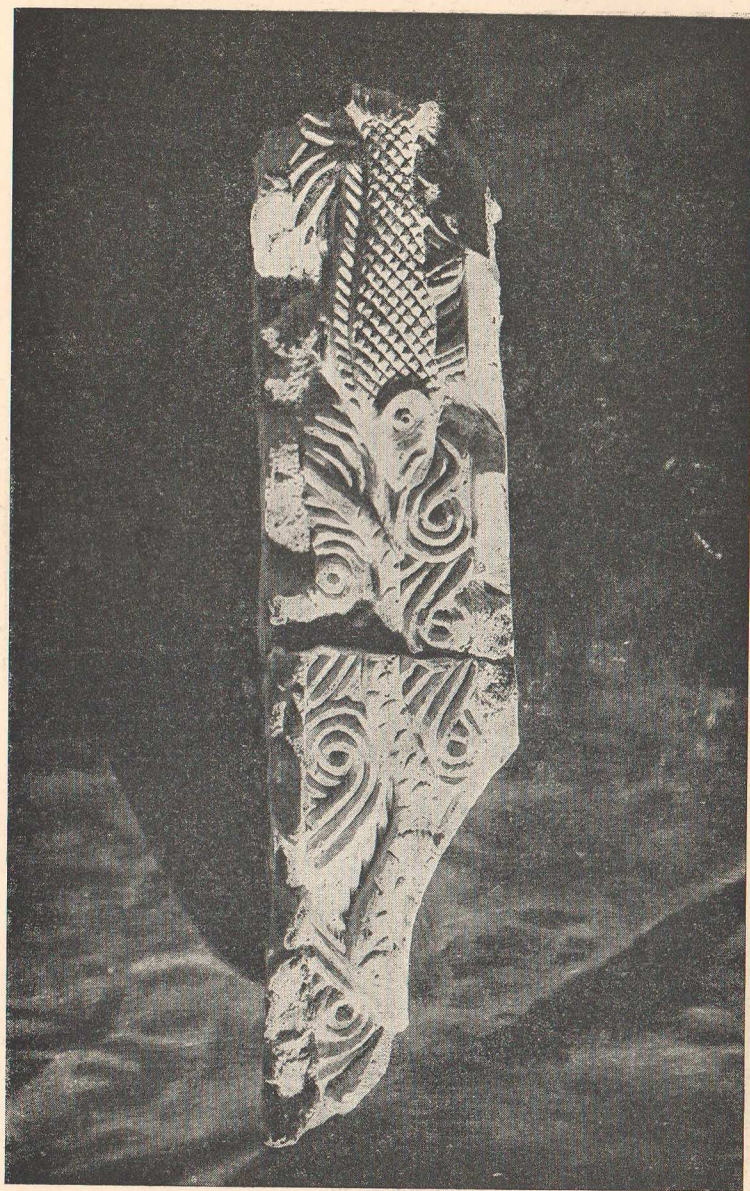
Фрагмент орнамента.



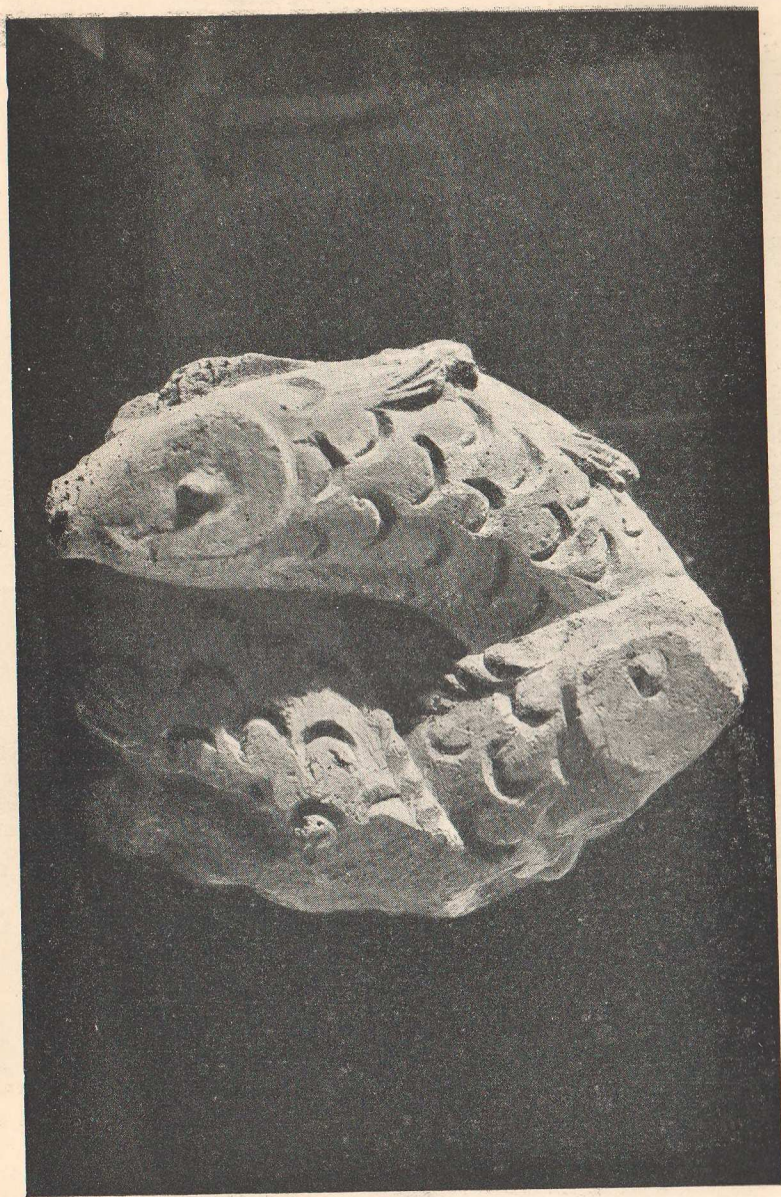
Изображение виноградной лозы



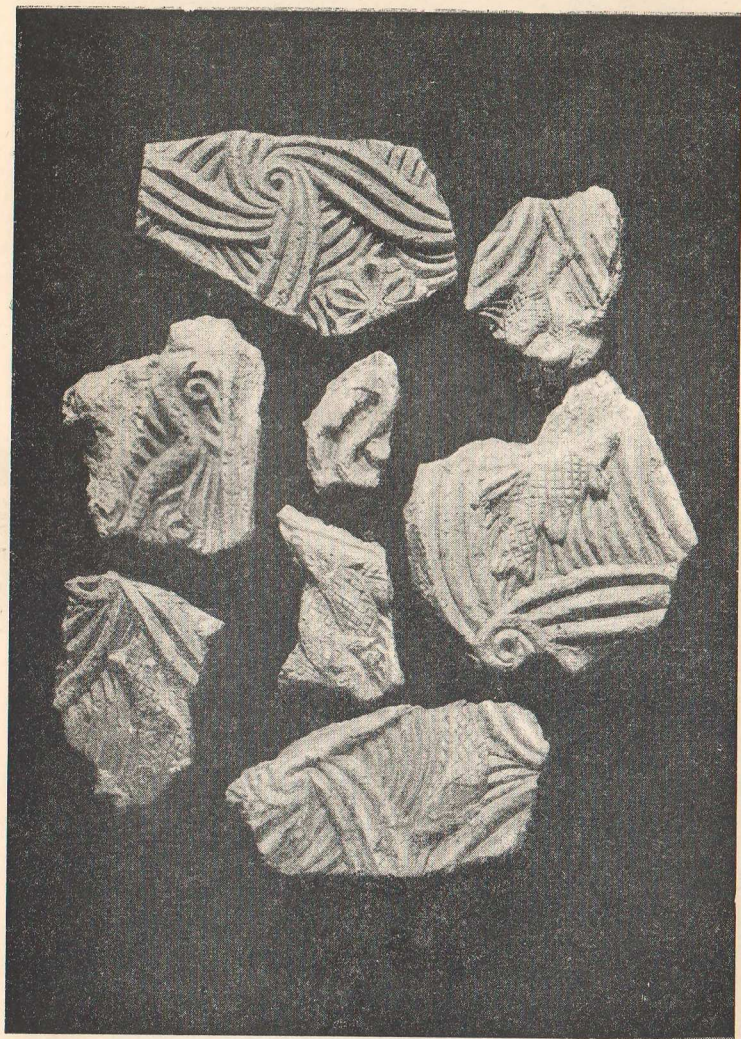
Изображение деревьев.



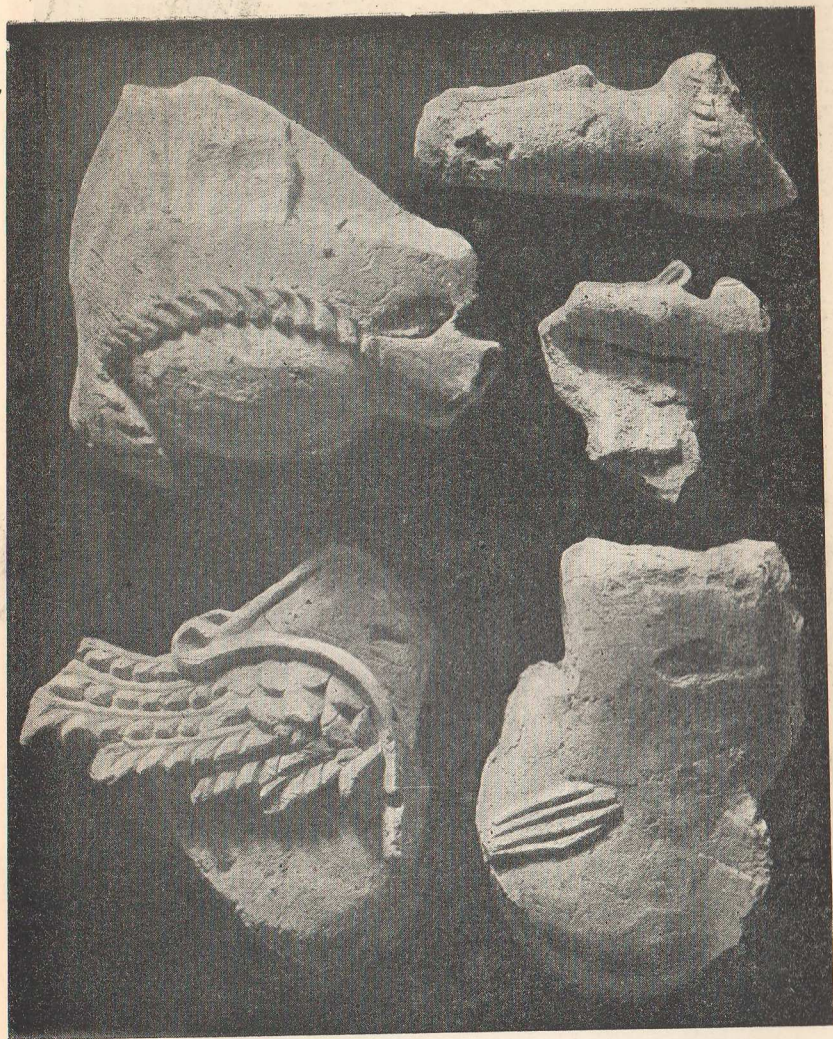
Рыба и змея в волнах.



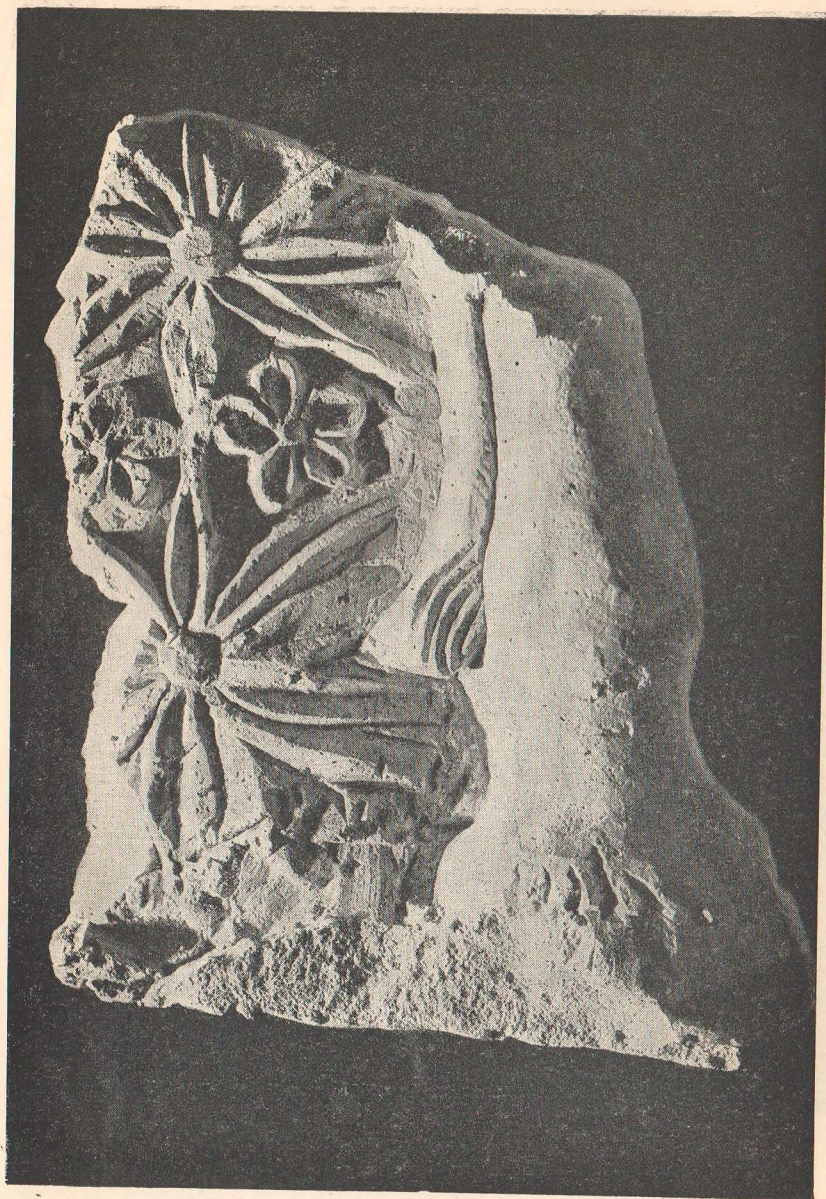
Изображение рыб.



Изображение волн с рыбамв.



Фрагменты изображений животных.



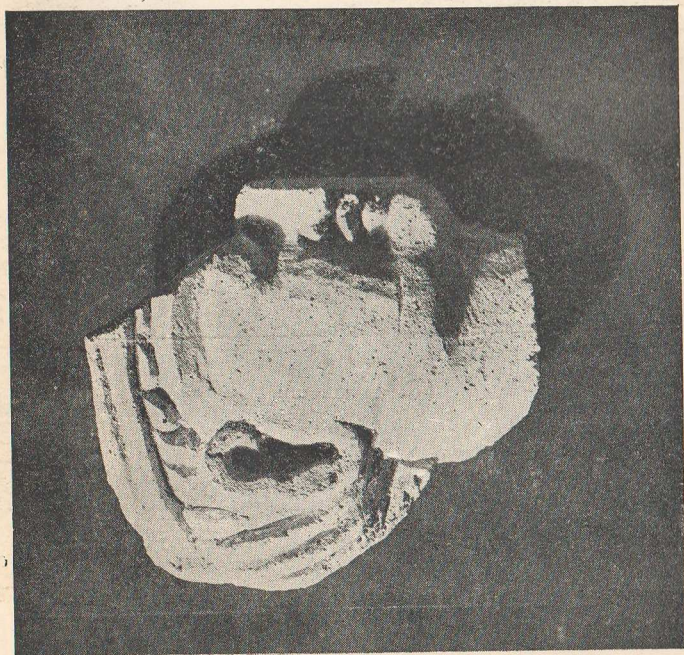
Нога коня.



Фрагмент крылатого коня.



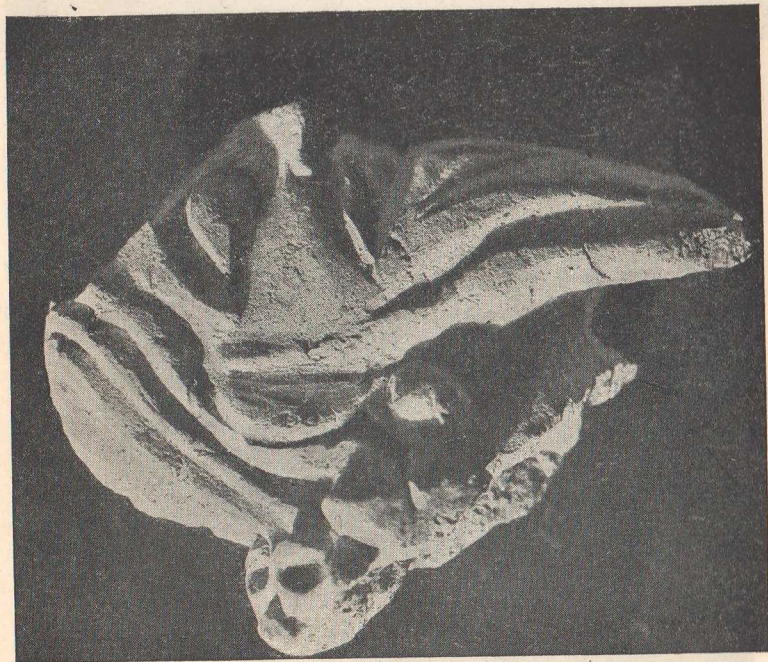
Изображения кулопатов.



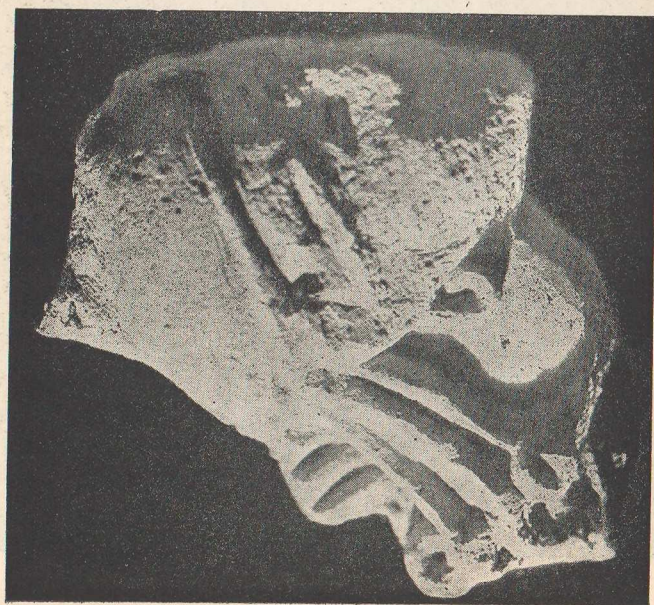
Головы юношей.



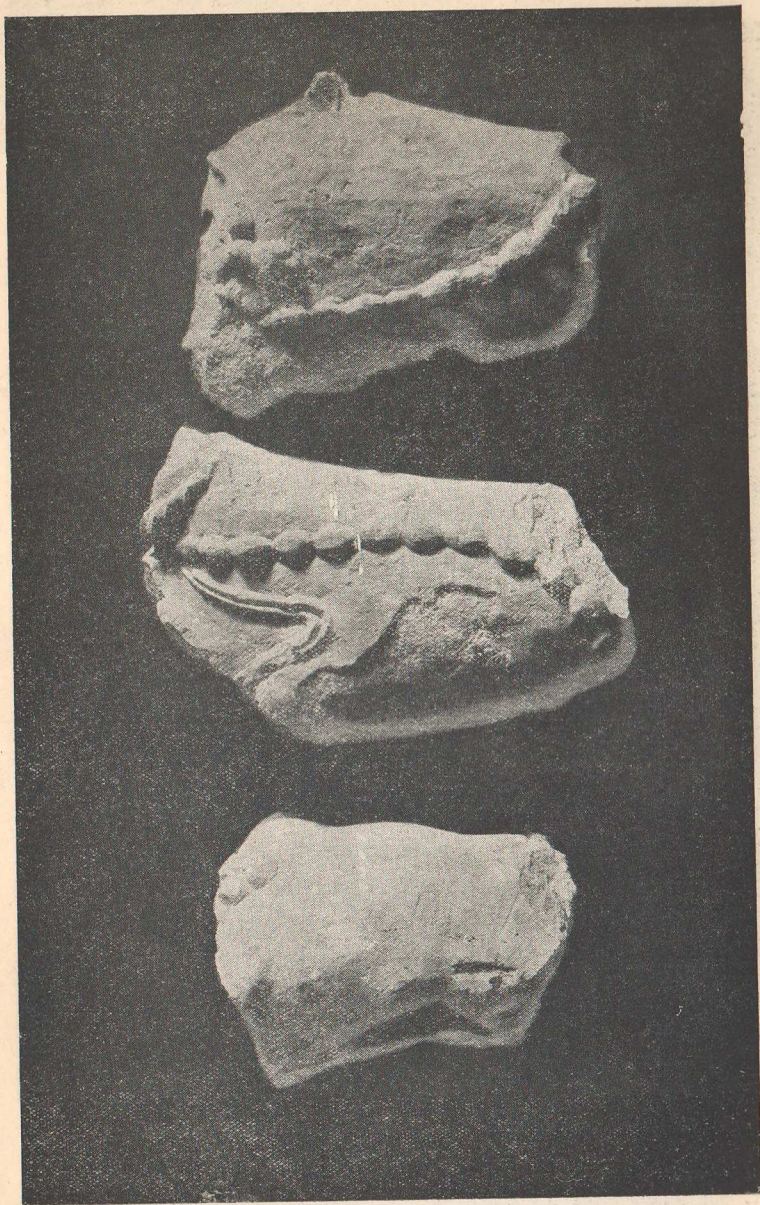
Голова юноши.



Головы мужчин



Женские головы.



Триго, сл.



Мужской торс.



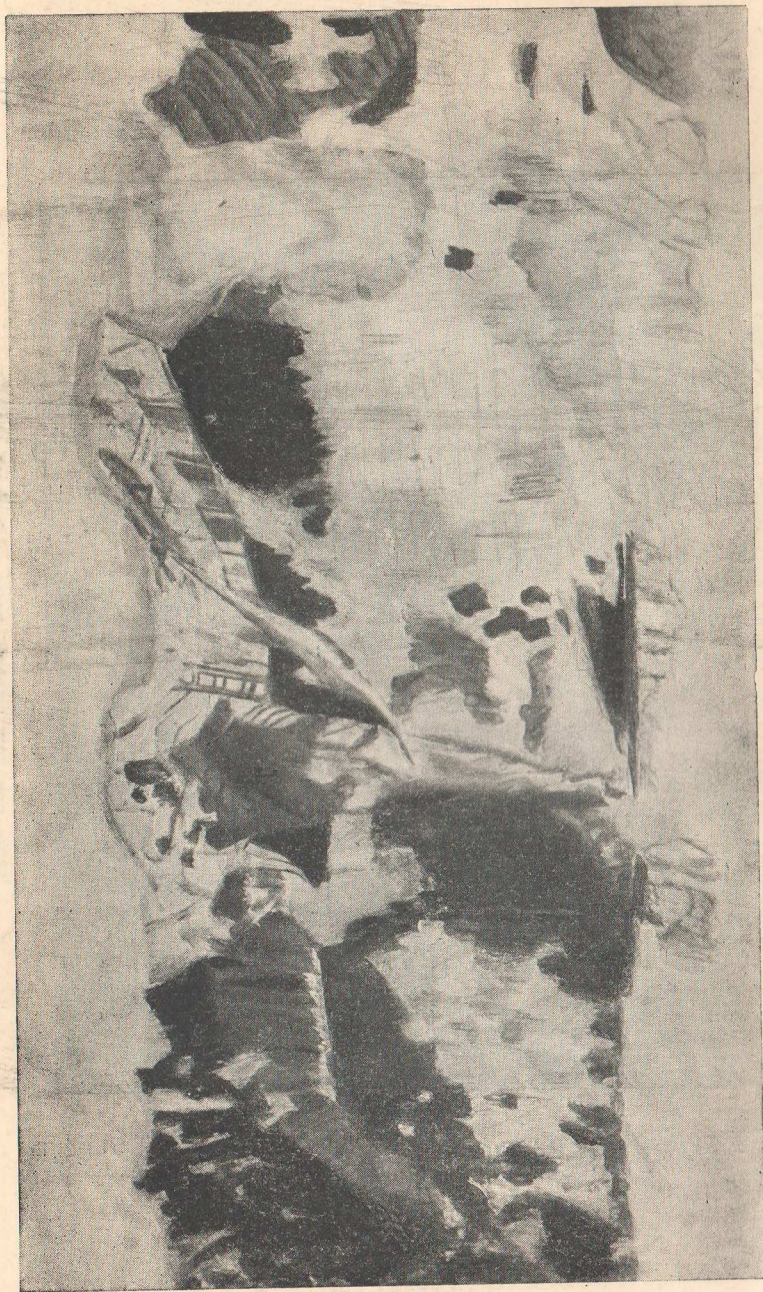
Рука с веревочной петлей.



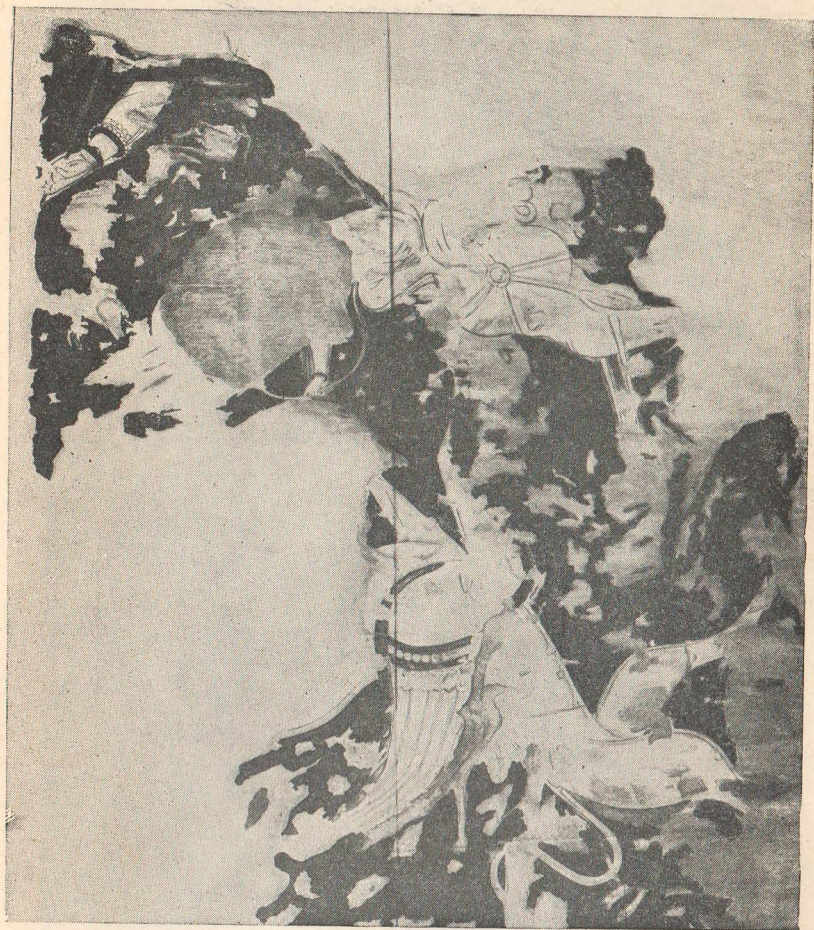
Фрагмент изображения птице-женщины.



Стенные росписи — изображение цветка.



Фрагмент изображения тигра.



Часть росписи: грифон, нападающий на слона.



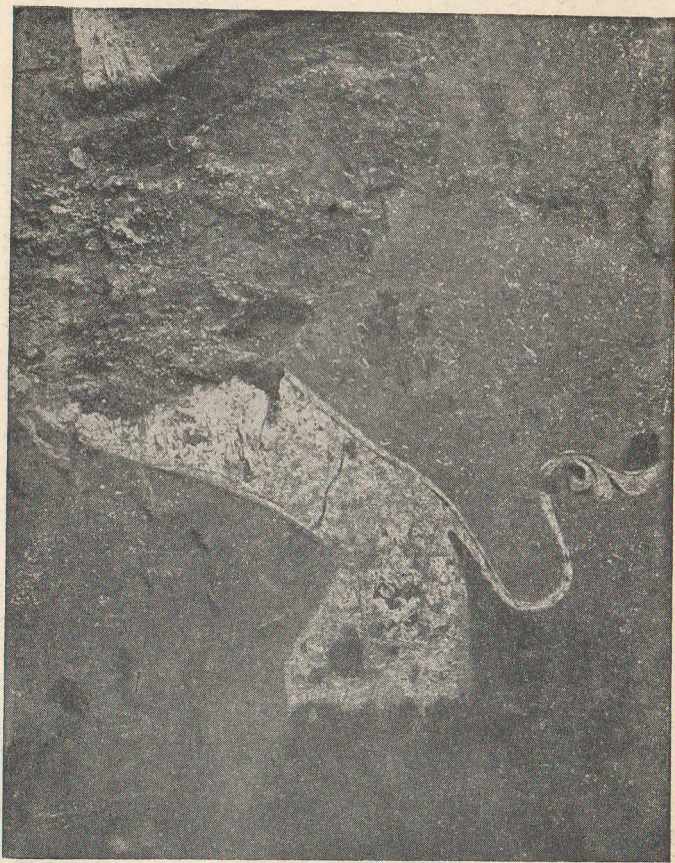
Схема композиции стеной росписи.



Деталь росписи: голова слона.



Деталь росписи: рука с копьем.



Фрагмент изображения грифона.



Фрагмент терракотового рельефа.

Известный на крайнем западе иранского мира образец стенных росписей парфянского времени — в Dura Europos, ни по технике (живопись по известковой штукатурке), ни по стилю (передача светотени) не сходен с варахшской живописью, будучи скорее связан, как это показал Брэстед, с западным искусством, явившись как бы прототипом византийских мозаик и фресок.¹

Памятников собственно сасанидской живописи в состоянии сколько-нибудь хорошей сохранности пока обнаружено не было, за исключением одной мемориальной, повидимому, картины в Духтари-Нуширван в Афганистане, где по описанию французской Археологической делегации² „темперой“ изображена фигура сасанидского принца, правителя Бактрии, сидящего на троне, поддерживаемом изваяниями двух коней. По заключению исследователей, эта живопись, выполненная уверенной рукой, с тонкой и элегантной прорисовкой фигур, сравниваемых с фигурами росписей Аджанты, является произведением тех же мастеров, которые расписывали пещеры Бамиана, но выполнена она по заказу маздеиста. Этим объясняется соединение привычных буддийским мастерам Бамиана декоративных элементов с представлениями, традиционными для иранского искусства.

К сожалению, так же как и в случае с росписями Кухи-Ходжа, описанными Е. Херцфельдом, мы можем судить о них только по описаниям, так как даваемые в книге воспроизведения слишком мало отчетливы.

Как бы то ни было, даже тот недостаточный и скудный материал, которым мы располагаем для сравнения, дает некоторую возможность установить место наших росписей в искусстве Среднего Востока. Они непосредственно связаны с эллинистическим искусством, сложившимся под влиянием греко-буддийского искусства Бактрии и Гандхары, близко примыкая к росписям Мирана, и представляют собой, повидимому, местную согдийскую разновидность этого стиля, вероятно более позднего времени, близкого к той дате, которую мы определили для резного штука второго стиля.

¹ J. H. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, Chicago, 1934.

² *Mémoires*, II, p. 65—74.

¹⁹ „Труды Отдела Востока“, т. IV

Определенных данных для указания на одновременность штуковой резьбы и стенных росписей в наших раскопках пока не получено, за исключением большого сходства в кладках самих стен и однотипности того керамического материала, который мелкими осколками встречается как в завадах фрагментов резного штука, так и в забивке землей зала с стеновыми росписями. Но, так как нет и противоречащих этому фактов, мы склонны, впредь до получения новых данных, рассматривать и резной штук второго стиля и роспись приблизительно одновременными, относя их по ряду высказанных соображений к III—IV вв. х. э.

В предлагаемой статье, носящей предварительный характер, мы ограничили нашу задачу описанием полученного при раскопках материала и некоторым стилистическим анализом, необходимым для датировки открытых памятников. В ней не нашла себе отражения крайне важная часть исследования — иконографический анализ, который помог бы полнее и нагляднее представить себе культуру того народа, который создал описываемые скульптуры и росписи. Несомненно, что наличие в резном штуке гибридных существ — крылатого коня и птице-женщины, фриза из куропадок-птиц, повидимому, связанных с культом Анахит, дерева и водоема, наполненного рыбами и водяными животными, заставляет думать о том, что в резном штуке не были изображены просто пейзажи, эпизоды реальной охоты или сценки из жизни животных, но что эти изображения были связаны с мифологией и религиозными представлениями их творцов.

Вспомним не раз уже цитировавшиеся слова Н. Я. Марра: „Иштарь в образе птицы обязательно столкнется с Иштарью рыбой, да рядом натолкнутся бы мы и на образ Иштари дерева“.¹

Равным образом и в росписи — фигуры белых крылатых грифонов — показывают, что темой картины не была обычная охота царя. Скорей здесь мы встречаем распространенный иранский сюжет борьбы царя или божества с чудовищем. Это тот же сюжет, который мы встречаем на рельефах Персеполя, на печатях ахеменидского времени и т. д. Представлен ли

¹ Иштарь, Яфетический сборник, V, стр. 153.

в лице этого чудовища Ахриман — олицетворение злого начала или, в некоторых случаях Зрван в борьбе с Ормуздом, как предполагает К. В. Тревер,¹ эти сцены свидетельствуют о дуалистической концепции — наличия в мире доброго и злого начала, находящихся между собой в постоянной борьбе, — пронизывающей идеологию зороастризма, как она выражена в Авесте.

Принадлежность варакшских росписей скорей всего зороастрийцам подтверждается частично тем, что никаких специфически-буддийских признаков и атрибутов, хорошо известных нам по росписям Восточного Туркестана и Бамиана и по рельефам Гандхары, мы в них не наблюдаем.

Ограничившись здесь этими краткими замечаниями, позволим себе выразить надежду на то, что получение новых данных при продолжении наших работ в ближайшие годы и соответствующая расшифровка их в отношении иконографии и семантики изображений дадут весьма значительный материал для уяснения материальной культуры и идеологии древнего Согда.

ARCHITECTURAL DECORATIONS OF THE PALACE AT VARAKHSHA

In the course of the archaeological work on the site of Varakhsha during 1937—39 the existence of three buildings was established, each of them erected on the ruins of the preceding. It is highly probable that these buildings have been the palaces of the different princes of the Bukhar-khudat Dynasty.

The stucco architectural decorations which form the *débris* in the rooms in the SW part of the ruins originate from the second building and belong to the III—Vth centuries. The *haut-reliefs* and the flat ornamental fillings are no doubt the contemporary work of the same artists. The remains of painted alabaster decorations of the same room belong probably to an earlier date.

The ornament, which is of a varied character, has many analogies in the ornaments of Sasanian and Pre-Sasanian Iran and other countries of the Near East and the classical Medi-

¹ Памятники греко-бактрийского искусства, 148.

terranean area, but on the other hand displays several features which are, as it seems, peculiar to the art of ancient Mawerannahr.

The representations of animals, human beings and landscape are especially interesting.

The excavation in the centre of the site has revealed the remains of wall-paintings on whitewashed clay plaster, which may date from the III—IVth centuries.

The art of Varakhsha confirms the fact of the existence of ancient artistic traditions in Central Asia, which later combined with different foreign elements; it throws a new light on several objects, which are usually attributed to Sasanian Iran, but may in some cases originate from Pre-Islamic Mawerannahr.

Vasily Shishkin