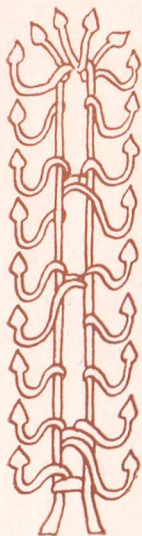


АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО КОМПЛЕКСНОЙ ПРОБЛЕМЕ
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ВОСТОКА

ПРОБЛЕМЫ, ПОИСКИ,
СУЖДЕНИЯ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1985



Н. Н. Негматов

ЖИВОПИСЬ ШАХРИСТАНА
(ПРОБЛЕМЫ И СУЖДЕНИЯ)

Северо-Таджикистанской археологической комплексной экспедицией Института истории им. А. Дониша Академии наук ТаджССР при участии Государственного Эрмитажа в 1965—1972 гг. были проведены раскопки сожженного и разрушенного в IX в. н. э. дворца царей (афшинов) средневекового государства Уструшана на городище Калаи-Кахкаха-I в районе пос. Шахристан Ленинабадской области Таджикской ССР.

Интерьер парадных залов, жилых помещений и коридоров дворца был отделан богатейшей монументальной стенописью и деревянной резьбой. Живопись, открытая во время раскопок, располагалась как непосредственно на стенах, так и на небольших обломках штукатурки, упавших со стен и находящихся в завалах. В обоих случаях она в разной степени обгорела при пожаре дворца. Для обработки этой живописи была создана группа под руководством художника-реставратора Эрмитажа В. М. Соколовского, в которую входили реставраторы Ленинграда и Душанбе. Особое внимание было обращено на упрощение уже применявшихся методов снятия и обработки живописи ¹ и выявление новых возможностей состава ПБМА. В результате было достигнуто некоторое сокращение сроков обработки и процесса снятия настенных фрагментов росписей, а также произведено снятие некоторых из них без вырубания из стены.

Особенно интересными оказались фрагменты живописи, обнаруженные в большом количестве в завале малого зала дворца. Обилие, хорошая сохранность красочного слоя и сюжет изображений определили их серьезную научную ценность. Поэтому потребовалось применение особых приемов при обработке завалов, расчистке, закреплении, извлечении из завала и стыковке обломков штукатурки с росписью в полевых условиях в более крупные фрагменты. Потребовался также анализ соответствия этих фрагментов между собой для выявления отдельных изображений и реконструкции крупных участков стенописи.

Однако штукатурка фрагментов была обожжена при пожаре и приобрела керамическую прочность, а красочный слой утратил клеевое связующее и нуждался в закреплении. Но при работе с живописью на данных фрагментах наблюдалось некоторое изменение ее тональности и цветовой насыщенности после закрепления при помощи ПБМА. Особенно это сказалось на синей краске (ультрамарине), преобладающей в росписях. Ввиду ненормальности такого положения В. М. Соколовским и химиком В. П. Виноградовой в Эрмитаже была проведена научно-экспериментальная работа по подбору нового связующего для красочного слоя росписей на обожженной штукатурке и испытано около 30 полимеров в виде растворов и дисперсий. Причем для каждого из полимеров варьировались концентрации растворов и растворители, подбирались наиболее благоприятные и соответствующие режимы пропитки и сушки, каждый раз определялись прочность закрепления красочного слоя и изменение его цветовой насы-

ценности. Сначала такие опыты были выполнены на моделях лёссовых росписей, дальнейшая проверка осуществлялась в полевых условиях, в экспедиции, на большом числе экспериментальных фрагментов шахристанских росписей. И на моделях, и на росписях наилучшие результаты получены с помощью фторсодержащего полимера Ф-42Л, который позволил закрепить красочный слой без изменения его фактуры, тональности и цветовой насыщенности. Затем проводились опыты по искусственному старению фрагментов живописи. Они показали, что и по прочности во времени, и по долговечности закрепление полимером Ф-42Л не уступает признанному достаточно надежным закреплению с помощью ПБМА. Таким образом, при реставрации шахристанских росписей предотвращено изменение тональности и цветовой насыщенности, что было бы неизбежно при их закреплении ПБМА. Сохранение цвета и тона росписей в том состоянии, в каком они дошли до нашего времени, дает возможность широкому кругу специалистов ознакомиться с подлинной живописью и сполна оценить ее художественное значение, избежать предвзятых или ошибочных оценок при характеристике тех или иных вопросов среднеазиатской монументальной живописи.

В результате многочисленных опытов была выработана единая методика обработки шахристанских росписей на всех этапах — от выявления, расчистки и полевого закрепления до технологии лабораторной реставрации и экспонирования в музее.²

Таким образом, на месте, в Шахристане, во время полевых работ и в лабораториях Эрмитажа группой ленинградских и душанбинских реставраторов под руководством В. М. Соколовского была успешно решена первая проблема, возникшая в связи с находкой обгоревшей, лежащей в значительной своей части в завалах помещений живописи дворца Калаи-Кахкаха-I, т. е. выработана и использована методика полевого закрепления, консервации и последующей лабораторной реставрации живописи на обгоревшей штукатурке. При решении этой трудной проблемы реставраторы опирались, разумеется, прежде всего на богатый опыт, полученный при реставрации живописи древнего Пенджикента и Восточного Туркестана.

В результате проведенных реставраторами исследований и реконструкций значительной площади шахристанских росписей стало возможным дать их общую характеристику и начать изучение технологии и художественных особенностей, т. е. живопись Шахристана превращается в полноценный источник искусствоведческого анализа проблем средневековой среднеазиатской живописи.³

Кратко остановимся на предварительных итогах изучения технологических и стилистических особенностей живописи. Нужно отметить, что выявление указанных особенностей затруднено большими повреждениями росписей во время пожара, разрушения дворца и тысячелетнего пребывания их в развалинах. Это в некоторой степени обедняет художественное достоинство росписей и искажает представление о технике живописи и манере исполнения. Последнее особенно заметно на фрагментах из завала, которые, оказавшись в относительно разных условиях, теряли также в разной степени свой красочный слой и при реставрационной стыковке давали

неодинаковую цветовую тональность. Причем на таких состыкованных композициях на участках «с большой утратой красочного слоя изображение выглядит крайне плоскостным, а рисунок схематичным и маловыразительным, и создается впечатление, что техника живописи весьма примитивна». На фрагментах «с хорошей сохранностью красочного слоя можно легко убедиться в обратном. При таком положении нетрудно сделать ошибочные выводы».⁴ Поэтому максимально правильное суждение о художественных достоинствах, технологии, стиле и цвете шахристанской живописи дают фрагменты штукатурки и участки стенописи с относительно лучше сохранившимся красочным слоем, которых во дворце, особенно в малом зале, оказалось, к счастью, немало.

Росписи дворца выполнены на стенах из массивных глинобитных блоков поверх двухслойной лессовой штукатурки: первый слой толщиной до 2 см — грубый, с большой примесью соломы; верхний — тонкотертый, толщиной до 5 мм, тщательно заглаженный. Подготовленная под живопись поверхность стен покрывалась плотным грунтом из ганча с примесью мела, поверх которого красной охрой наносился предварительный рисунок. Затем техника живописи становилась разнообразной: от почти прозрачных прокрасок больших участков до корпусного, широкого мазка, подчеркивающего объемность изображений. Окончательная отделка росписи завершалась контурной прорисовкой темно-красной охрой, которая часто не совсем точно повторяла первичный рисунок.

Живопись дворца была полихромной, выполнялась клеевыми красками, широко применялись ультрамарин различных оттенков, красная и желтая охра, зеленая краска из хорошо растертого малахита.⁵ Использование тех или иных сочетаний красок зависело от содержания росписи, необходимости выделения определенного сюжета и конкретных персонажей, а также места данного участка в общем интерьере соответствующего помещения дворца. Так, в живописной композиции центральной части западной стены малого зала напротив входа, где в ажурной арке с двумя вытянутыми вертикально медальонами и тремя ярусами сюжетных сцен по обеим сторонам изображена богато одетая, восседающая на зооморфном троне огромная фигура главного персонажа, красочная гамма была яркой и торжественной. Все изображения выполнены на голубом фоне, за исключением медальонов с музыкантами. «Фигуры воинов и коней в основном написаны светлыми минеральными красками теплых оттенков. Преобладают желтый, бежевый, серый, реже — коричневый цвета. Иногда, особенно в орнаменте на одеждах, встречается зеленый. Коричневыми и желтыми красками переданы навершия над медальоном и арка. В одежде центральной фигуры преобладают золотисто-желтые и голубые цвета. Фигуры в медальонах написаны на желтом охристом фоне. Он как бы подчеркивает звучные ярко-голубые оттенки одеяния арфистки».⁶ Или же другой пример, примененный в живописной композиции «Волчица с двумя младенцами» на западной стене осевого коридора дворца. Здесь «наносился контурный рисунок, после чего закрашивался светлой, красно-оранжевой краской фон. Сами же изображения писались не плоскостно, а с подчеркиванием объема и подробной моделировкой деталей (голова волчицы, складки плаща, руки младенца и т. д.). В некоторых случаях

даже сейчас можно обнаружить на росписи участки с корпусно, многослойно положенной краской. Синий плащ, темно-серая с белыми подпалинами на брюхе волчица, светлые, розовато-охристые фигурки младенцев, остатки полихромного орнамента в нижней части фрагмента говорят о широкой красочной гамме, в которой была выполнена роспись».⁷

Технологические и стилистические исследования живописи, как оказалось на практике, наиболее благоприятно вести при реставрационных работах. Поэтому основной реставратор данной живописи должен быть специалистом не только по реставрации, он должен заниматься и конкретным технологическо-искусствоведческим анализом живописи. Лишь при этом условии можно не упустить те драгоценные, порой быстро исчезающие из поля зрения исследователя «крупинки» наблюдений, из которых сложится комплекс точных данных для правильного и квалифицированного анализа. Поскольку ни археолог-раскопщик, ни специалист-искусствовед практически не могут присутствовать при реставрационных работах (это длительный процесс), то целесообразно, чтобы реставратор был одновременно и искусствоведом-технологом живописи. Весь цикл работ по живописи Шахристана проводит художник-реставратор В. М. Соколовский, который, как видно из первых уже сделанных итогов, специализируется также по вопросам технологии и стиля средневековой монументальной стенописи на лёссовой основе.

Наибольшее внимание было обращено на реставрацию и изучение техники и стиля (В. М. Соколовский), иконографии и сюжета (Н. Н. Негматов) живописи малого квадратного зала дворца Калаи-Кахкаха-I. В настоящее время уже можно дать предварительную оценку стенописи малого зала как в общем, так и по ряду деталей. Вся проделанная работа по реставрации и реконструкции этой живописи с самого начала была направлена на максимально возможное выявление ее художественных достоинств с учетом того состояния, в котором она дошла до нашего времени.

В результате реконструкции установлено, что центральная композиция стенописи находится на западной стене, где изображен главный персонаж — крупная, роскошно одетая мужская фигура, восседающая на зооморфном троне. По обе стороны от него в овалах показаны музыканты (в одном из них — арфистка). Далее тремя ярусами располагались разные сцены. На северной стене в нижнем ярусе — сцена пира под балдахином с музыкантами и другими персонажами и изображение замка с выбегающим из него воином. Во втором ярусе — битва с демонами, царь-полководец в колеснице (дважды; рис. 1, 2), а также фигура поверженного демона. Верхний ярус сохранился плохо — до нас дошли фрагменты с остатками стоящих прямо воинов. На восточной стене в нижнем ярусе находились изображения четырехрукой богини, восседающей на льве (рис. 3), и коленопреклоненного царя-полководца в колеснице. Здесь же было изображение трехголового и четырехрукого божества (рис. 4), шествия зверей. В третьем ярусе снова богиня (в фас; рис. 5) на льве и трехглазый демон с диадемой, украшенной тремя черепами. Живопись южной стены сохранилась крайне фрагментарно. Уцелело небольшое число фрагментов с остатками изображений демонов, воинов, четырехрукой богини.



Рис. 1. Царь-полководец в колеснице, фрагмент. В верхнем ярусе — ноги стоящих прямо людей. Фото.

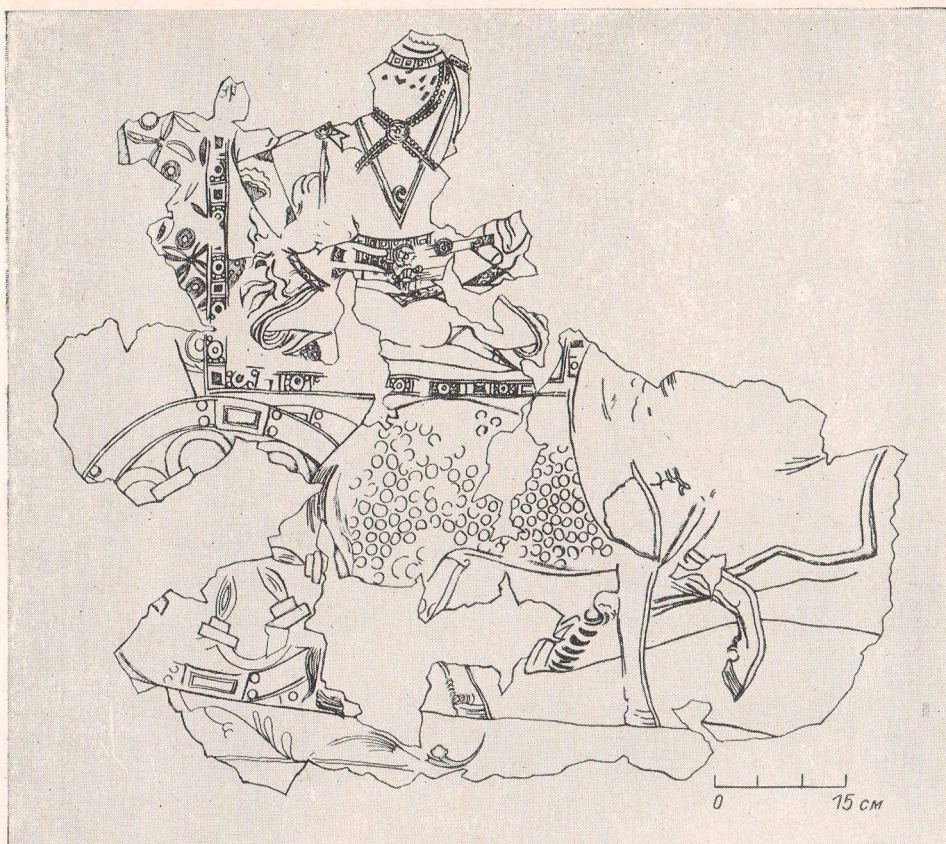


Рис. 2. Царь-полководец в колеснице. Прорисовка того же фрагмента, что на рис. 1.

Композиционно центральным участком является роспись западной стены зала, расположенной напротив входного проема, но позади обычно сидящего на главной суфе царя. Изображенный здесь персонаж на троне мы склонны считать образом предка уструшанской правящей династии. Этот персонаж лишен явных божественных атрибутов. Его окружение — музыканты, сидящие под балдахином аристократы, воины в разных ситуациях. Все изображения очень мирские, выполнены реалистично. Культ предка семьи, рода и династии хорошо известен по письменным источникам, образы предков выявлены и в памятниках изобразительного искусства. Хорошо известны также факт сосредоточения в руках уструшанских афшинов сакральной власти и факт их обожествления, выразившийся прежде всего в форме обращения к ним: «К богу богов от раба его такого-то, сына такого-то». Следовательно, ситуация, которую мы имеем в стенописи малого зала дворца, очень логична: в центральной части почетной



Рис. 3. Четырехрукая богиня на льве с символами луны и солнца в двух руках. Прорисовка.



Рис. 4. Трехголовое и четырехрукое божество, фрагмент. Фото.

стены изображен образ родового (династийного) предка царя, перед ним на почетном месте (суфе-эстраде) сидел сам живой правитель и глава религии в данное время. Этот синкретизм предка со здравствующим правителем, в коем видели традиционного «бога богов», и породил, думается, такие крупномасштабные и богато декорированные изображения, как на западной стене. Подобное толкование, по нашему мнению, можно применить и к некоторым сценам, изображенным в росписях Пенджикента, Варахши и других памятников.

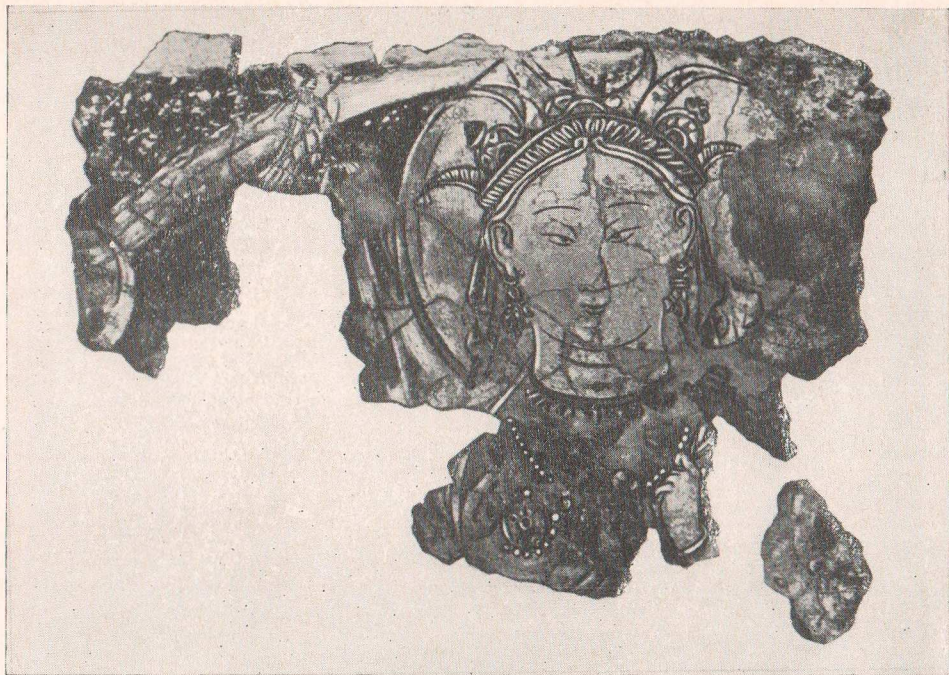


Рис. 5. Богиня в фас, фрагмент. Фото.

На восточной, северной и южной стенах зала изображены сцены грандиозного сражения, в котором участвуют бог (рис. 4), богини (рис. 3), царь-полководец в колеснице (рис. 1, 2), конные и пешие воины (рис. 6—9), полчища демонов (рис. 10—13). Причем повествование начинается на восточной стене и включает трехголовое, четырехрукое божество, которое вполне может быть идентифицировано с индуистско-буддийским Вишвакарманом в собственно уструшанской интерпретации; четырехрукую богиню на льве (в двух ситуациях в двух ликах), истолковываемую как образ главной уструшанской богини и Великой матери-воительницы, олицетворяющей в себе одновременно также культ производительных сил природы и плодородия, и идентифицируемую с кушано-согдийской богиней Наной. На северной и восточной стенах зала трижды изображен царь-полководец в колеснице, который участвует в сражении или находится в коленопреклоненном состоянии перед богиней (на восточной стене). Перед нами скорее всего тот же образ предка царя, а сражение повествует о подвигах этого царя с участием на его стороне главных уструшанских богов. В целом стенопись зала дворца, с очень полярными образами противостоящих сторон, была посвящена борьбе сил добра и зла: с одной стороны, царь-полководец, его дружина и помогающие им божества; с другой — разноликие антропоморфные полчища демонов. Причем победа в этом сражении четко намечена за первыми.

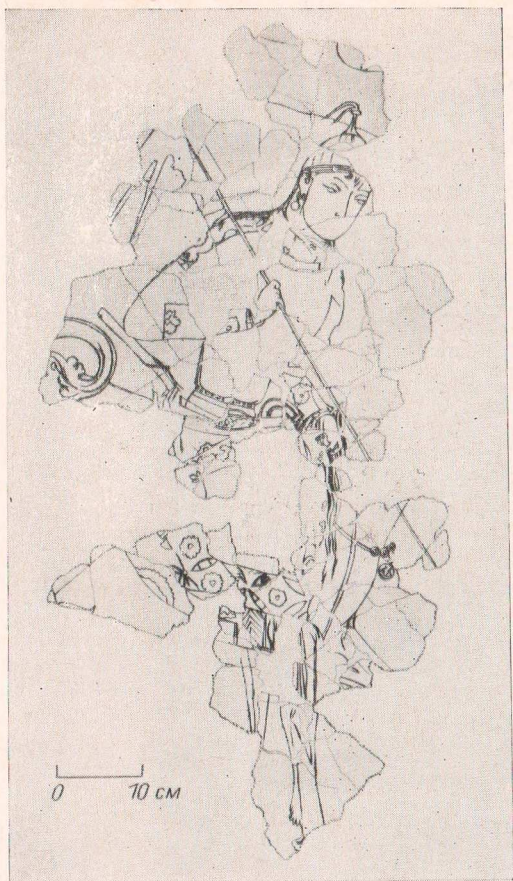


Рис. 6. Воин на коне. Прорисовка.



Рис. 7. Пеший воин. Прорисовка.

Представляется, что такая интерпретация живописи малого зала дворца Калаи-Кахкаха-I учитывает как общую сюжетную линию всей композиции, так и истолкование отдельных ее сцен и деталей. Она же позволяет, как нам кажется, избежать слишком участвовавшее в последнее время «видение» некоторыми исследователями в подобных росписях лишь культовых сюжетов и культовой иконографии.

Стилистический анализ изучаемых изображений и композиций во дворце Калаи-Кахкаха-I свидетельствует о самобытности уструшанской живописи. Авторы шахристанских росписей имели отличную художественную школу и высокий профессионализм, владели всеми приемами стенописи клеевыми красками. Их творениям присущи свежесть, чувство цвета, формы и композиции; мастерство проявляется даже в стереотипных и канонических построениях композиций и деталей.

По наблюдениям В. М. Соколовского, над дошедшими до нас фрагментами стенописи малого зала «трудилось несколько мастеров, каждый из ко-



Рис. 8. Голова воина, фрагмент. Фото.



Рис. 9. Голова воина, фрагмент. Фото.

торых имел собственную, достаточно ярко выраженную манеру исполнения. Один из них отдавал предпочтение строгим прямым линиям, проведенным единым взмахом кисти, с последующим нанесением краски ровным слоем. Другой выполнял рисунок короткими штрихами, при нанесении цвета нередко прибегая к прозрачным, почти лессировочным прокраскам. Но основное в том, что, мастерски владея линией, художники, работавшие в Шахристане, мыслили объемами. Это наиболее четко проявляется во фрагментах, исполненных, вероятно, третьим мастером, где форма лепится корпусно проложенными мазками краски почти независимо от нанесенного ранее рисунка».⁸

Художники основательно разрабатывали общую характеристику фигур и выразительность лиц, их различное психологическое состояние и создавали лаконичные, яркие образы, порой довольно индивидуальные (портретизированные), как например персонажи сцен «Военный совет» на западной стене осевого коридора дворца (рис. 14) и «Воины-музыканты» из малого зала (рис. 15). Больше внимание уделялось отделке реалий одежды, украшений, оружия, нежели другим орнаментальным мотивам.



Рис. 10. Трехглазый демон с диадемой, украшенной тремя черепами, фрагмент. Фото.



Рис. 11. Демон в накидке с крыльями. Прорисовка.

Для живописи дворца Калаи-Кахкаха-I в целом характерны палево-голубой колорит, тончайший линейный рисунок, полутонная объемная моделировка и прием высветления складок одежды («Богиня на льве», «Арфистка» и др.). Росписи размещены ярусами, многофигурные фризные композиции тщательно прорисованы в деталях и значительно насыщены декоративными элементами (бордюрами, узорами тканей одежды и т. д.), изобразительное начало доминирует над орнаментальным.

Самобытная живопись дворца Калаи-Кахкаха-I несет, однако, на себе как следы старых местных, кушано-среднеазиатских традиций, так и сти-



Рис. 12. Голова демона, фрагмент. Фото.

листические приемы, навеянные искусством сасанидского Ирана, Византии, античного Рима, Афганистана и Северной Индии, а также Восточного Туркестана. Конкретный анализ каждого из этих культурно-географических направлений взаимоотношений уструшанской живописи нельзя производить без учета уструшанской же скульптуры, резного дерева и других памятников искусства. Однако это — тема специальных исследований.⁹

Особенно близки росписи Шахристана и Пенджикента. Они отражают общность художественных культур Уструшаны и Согда, выросших на основе единых этнокультурных и социально-экономических традиций. Эти



Рис. 13. Голова демона, фрагмент. Фото.

росписи близки тематически и по некоторым художественным приемам, но различаются своими стилевыми особенностями, что является также темой особого рассмотрения с привлечением конкретных примеров.

Шахристанская живопись содержит антропоморфные, зооморфные и мифические изображения, астральную символику, а также изображения светской и военной одежды, головных уборов, обуви, украшений, оружия, инструментов (медицинских и музыкальных), военных колесниц и т. д., поэтому она становится важным источником, характеризующим многие стороны жизни Уструшаны: от предметов материальной культуры и быта до антропологического облика самих людей.

В росписях шахристанского дворца встречено так много сюжетов древней мифологии и эпоса, культов, военной героики и моментов светской жизни, в которых многопланово синтезированы местные среднеазиатские и общевосточные мотивы, что они превращаются в ценный источник для характеристики духовной культуры Уструшаны и ее места в историко-культурных процессах Средней Азии и других стран.

Вопросы иконографии и сюжета шахристанской живописи представляются нам самыми сложными во всей серии проблем, встающих в связи с ее исследованиями, они требуют долгой и скрупулезной работы. Из представленного в живописи дворца Калаи-Каххаха-I многообразия сюжетов нами уже рассмотрен и опубликован сюжет о волчице и человеческих младенцах, возникший, как выясняется в результате широкого источнико-



Рис. 14. Композиция «Военный совет». Прорисовка.

ведчески-фольклорного анализа, на древнейшем среднеазиатско-иранском материале, распространенный через скифо-сарматские племена в Северную Евразию, а через этрусков — в раннеантичный Рим, где был канонизирован в виде легенды о Ромуле, Реме и «Капитолийской волчице».¹⁰ Рассмотрены также иконография двух многоруких богинь с символами луны и солнца в руках и сцены, названной «Военный совет», сюжеты, связанные с музыкантами-воинами, арфисткой, и др.¹¹

Важными являются и вопросы изучения архитектуры, живописи, деревянной скульптуры и резных деревянных конструкций как дворца в целом, так и отдельных его помещений. На данном этапе исследований можно заметить, что во всех этих элементах архитектуры и декора дворца чувствуется строгий синтез формы и содержания, пропорций и соотношений деталей, что позволило зодчим и художникам создать великолепный шедевр архитектуры и искусства, который, являясь царской резиденцией, одновременно выполнял своего рода музейные функции, рассказывая о духовных богатствах уструпанцев.¹²

Главной сюжетной линией памятников искусства дворца Калаи-Кахкаха-І является древняя среднеазиатско-средневосточная традиция борьбы сил добра и зла, что нашло отражение прежде всего на крупнейших монументальных композициях: деревянном резном панно — тимпане входа тронного зала, живописной многоярусной композиции северной стены малого зала и шестиметровой композиции центрального коридора. Если на тимпане показана заключительная сцена разгрома царя-поработителя Зохака



Рис. 15. Композиция «Воины, играющие на лютне и арфах». Прорисовка.

феридундами и кавейянами (сюжет, опозитизированный в X в. Фирдоуси в «Шахнаме»),¹³ композиция коридора изображает спасение двух человеческих подкидышей, вскормленных волчицей, то северная стена малого зала на площади более чем 40 м² сохранила остатки эпизодов сражения воинов с полчищами демонов, в котором победа остается за человеком.

Шахристанская живопись в целом ставит перед искусствоведами и историками культуры немало технологических, стилистических, сюжетно-иконографических и историко-культурных вопросов и проблем. Обилие обнаруженных во дворце Калаи-Кахкаха-I росписей, богатство и своеобразие сюжетов, хорошая сохранность красочного слоя во многих композициях позволяют называть эти находки в числе лучших и значительных в Средней Азии. Кроме того, относясь к VIII—IX вв., живопись дворца Калаи-Кахкаха-I хронологически продолжает известную серию росписей V—VIII вв. Балалык-Тепе, Варахши, Пенджикента и Афрасиаба. Все они вместе, иллюстрируя художественные культуры Согда, Уструшаны и Тохаристана, отражают общее состояние и тенденции искусства Средней Азии раннего средневековья. Монументальная живопись дворца Калаи-Кахкаха-I, ее исполнительское мастерство и богатое сюжетное содержание вполне соответствуют уровню материальной культуры Уструшаны как одного из высокоразвитых компонентов среднеазиатской раннесредневековой цивилизации.¹⁴

¹ Костров П. И. 1) Техника живописи и консервация росписей древнего Пянджикента. — В кн.: Живопись древнего Пянджикента. М., 1954, с. 159—197; 2) Исследования, опыт реконструкции и консервации живописи и скульптуры древнего Пянджикента. — В кн.: Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959, с. 140—182; 3) Реставрация древней монументальной живописи на лёссовой штукатурке и расписной лёссовой скульптуры. — В кн.: Докл. на конф. комитетов ИКОМ по вопросу реставрации. Л., 1963, с. 76—105; *Винокурова М. П., Шейнина Е. Г.* Монументальная живопись на лёссовой штукатурке и расписная лёссовая скульптура. — В кн.: Выставка памятников, реставрированных в Государственном Эрмитаже: Каталог. Л., 1973, с. 58—62.

² Соколовский В. М. 1) Полевая обработка, реставрация и опыт реконструкции стенных росписей средневекового Шахристана. — В кн.: Кратк. тез. докл. к науч. конф. «Консервация и реставрация памятников культуры и искусства». Л., 1974, с. 6, 7; 2) О реконструкции росписей, обнаруженных при археологических раскопках. — Реставрация, исслед. и хранение музейн. худож. ценностей, 1974, № 2 (5), с. 56, 57; 3) Принципы реставрации и реконструкции монументальной живописи средневекового Шахристана. — Там же, 1975, № 4, с. 3—7; 4) Материалы шахристанских росписей: (Дворцовый комплекс 7—8 вв. на городище Калаи-Кахкаха-I, ТаджССР). — Там же, с. 8, 9; 5) О новом методе реставрации живописи на лёссовой штукатурке с применением фторлона Ф-42Л. — В кн.: Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана: (Тез. Всесоюз. науч. конф. в г. Пенджикенте). Душанбе, 1977, с. 148—150; 6) О «старых» и «новых» методах реставрации росписей на лёссовой штукатурке. — ИАН ТаджССР. ООН, 1978, № 3, с. 74—82; *Виноградова В. П., Соколовский В. М.* 1) Подбор полимерного материала для закрепления красочного слоя росписей на обожженной лёссовой штукатурке. — В кн.: Кратк. тез. докл. к науч. конф. «Консервация и реставрация памятников культуры и искусства». Л., 1974, с. 9, 10; 2) Закрепление красочного слоя росписей на обожженной лёссовой штукатурке: Тез. к докл. на науч. совещ. по пробл. консервации монум. живописи в Киеве. — Реставрация, исслед. и хранение музейн. худож. ценностей, 1974, № 2 (5), с. 44—47; 3) Применение фторлона Ф-42Л при реставрации росписей из Шахристана. — Художественное наследие: Хранение, исслед., реставрация, 1975, № 1 (3), с. 52—62; *Виноградова В. П., Винокурова М. П., Герасимова Н. Г., Соколовский В. М., Тер-Оганян Г. И., Шейнина Е. Г.* Способы монтировки монументальной живописи и лёссовой скульптуры. — В кн.: Кратк. тез. докл. к науч. конф. «Консервация и реставрация памятников культуры и искусства». Л., 1974, с. 10, 11; *Беляева Р. М.* К вопросу о реконструкции средневековых стенных росписей. — Там же, с. 16, 17; *Vinogradova V. P., Sokolovskij V. M.* Re-

storage and reconstruction of monumental painting from medieval Shakhristan. — In: ICOM Comm. for conservation 4-ch triennial meeting. Venice, 1975, p. 97—99.

³ Негматов Н. Н. О живописи дворца афшинов Уструшаны: (Предвар. сообщ.). — СА, 1973, № 3, с. 183—202; Соколовский В. М. 1) Стенная роспись с изображением волчицы из Шахристана: (Полевая обработка и реставрация). — ИАН ТаджССР. ООН, 1973, № 4 (74), с. 16—24; 2) О живописи «Малого» зала дворцового комплекса городища Калаи-Кахкаха-I (Шахристан, ТаджССР). — СГЭ, 1974, вып. 39, с. 48—52; 3) О стиле росписей, обнаруженных на стенах коридора дворцового комплекса городища Калаи-Кахкаха-I. — СГЭ, 1979, вып. 44, с. 53—57; 4) Среднеазиатская монументальная живопись эпохи средневековья и ее краски. — В кн.: Абуали ибн Сино и его эпоха. Душанбе, 1980, с. 114—126; Негматов Н., Соколовский В. М. 1) Два фрагмента стеной росписи с изображением многорукой богини из Шахристана. — СГЭ, 1973, вып. 37, с. 58—60; 2) «Капитолийская волчица» в Таджикистане и легенды Евразии. — Памятники культуры: Нов. открытия, Ежегодник 1974, М., 1975, с. 438—458; 3) Реконструкция и сюжетная интерпретация росписей малого зала дворца афшинов Уструшаны. — В кн.: Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана: (Тез. Всесоюз. науч. конф. в г. Пенджикенте). Душанбе, 1977, с. 150—154, и др.

⁴ Соколовский В. М. О живописи «Малого» зала. . . , с. 51.

⁵ Соколовский В. М. Среднеазиатская монументальная живопись. . .

⁶ Соколовский В. М. О живописи «Малого» зала. . . , с. 50.

⁷ Соколовский В. М. Стенная роспись с изображением волчицы из Шахристана, с. 21.

⁸ Соколовский В. М. О живописи «Малого» зала. . . , с. 52.

⁹ Негматов Н. Н. Античные веяния в искусстве Уструшаны: (К постановке вопр.). — В кн.: XIV Междунар. конф. античников соц. стран: Тез. докл. Ереван, 1976, с. 297, 298.

¹⁰ Негматов Н. Н. 1) Эмблема Рима в живописи Уструшаны. — ИАН ТаджССР. ООН, 1968, № 2 (52), с. 21—32; 2) Эмблема Рима в живописи Уструшаны и древневосточная мифологическая традиция. — Там же, 1973, № 1 (71), с. 3—10; 3) К вопросу о роли Востока в сложении древнеримской легендарной традиции. — Там же, 1974, № 1 (75), с. 3—10; Негматов Н. Н., Соколовский В. М. «Капитолийская волчица» в Таджикистане. . . , с. 438—458.

¹¹ Негматов Н. Н. 1) О живописи дворца афшинов Уструшаны, с. 188—201; 2) Некоторые сюжеты памятников искусства Уструшаны. — В кн.: Кратк. тез. докл. к конф. «Ближний Восток, Кавказ, Средняя Азия: Пробл. взаимосвязи культур в эпоху средневековья». Л., 1972, с. 39—40; Негматов Н., Соколовский В. М. Два фрагмента стеной росписи с изображением многорукой богини. . . , с. 58—60.

¹² Воронина В. Л., Негматов Н. Н. Открытие Уструшаны. — Наука и человечество, 1975, Междунар. ежегодник, М., 1974, с. 49—71.

¹³ Негматов Н. Н. 1) Резное панно дворца афшинов Уструшаны. — Памятники культуры: Нов. открытия, Ежегодник 1976, М., 1977, с. 353—362; 2) Сюжеты эпоса в искусстве Уструшаны и «Шахнаме» Фирдоуси. — В кн.: Памяти устода Рудаки. Душанбе, 1978, т. 1, с. 92—102.

¹⁴ Негматов Н. Н. 1) Уструшанский компонент среднеазиатской культуры раннего средневековья. — В кн.: Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана: (Тез. Всесоюз. науч. конф. в г. Пенджикенте). Душанбе, 1977, с. 12—18; 2) Характер и уровень материальной культуры Уструшаны. — УСА, 1979, вып. 4, с. 10—17.