

ЖИВОПИСЬ АФРАСИАБА

Л. И. АЛЬБАУМ



АКАДЕМИЯ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ

Л. И. АЛЬБАУМ

ЖИВОПИСЬ АФРАСИАБА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТ-1975

902.6
А56

Работа посвящена уникальным настенным росписям, обнаруженным во время раскопок на территории древнего Самарканда — Афрасиаб.

Росписи открывают новую страницу в истории культуры народов Средней Азии, дают яркое представление о творчестве художников периода раннего средневековья и являются ценным историческим источником сведений о жизни раннефеодального общества.

В книге впервые в цветном исполнении публикуются все открытые до 1971 г. росписи, получившие уже мировую известность, дается их реконструкция.

Книга рассчитана на археологов, историков, искусствоведов, этнографов, художников, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей и культурой народов Средней Азии.

Ответственный редактор

доктор истор. наук Я. Г. ГУЛЯМОВ

А · 0162—225
355(06) 74—88—74

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Монография посвящается описанию и научной интерпретации сюжетов стеновых росписей Афрасиаба, открытых в 1965 г.

Средняя Азия богата памятниками настенной живописи. Замечательные памятники искусства на территории Узбекистана были созданы уже в первобытную эпоху. Рисунки в Зараут-Камаре, относящиеся к периоду мезолита, могут рассматриваться как важный этап в развитии художественного творчества далеких предков народов Средней Азии.

Полихромные росписи на керамических сосудах и стенах жилых домов эпохи неолита и бронзы, богатая сюжетная живопись, украшавшая античные храмы и дворцы периода среднеазиатской античности, свидетельствуют о последовательности развития этого искусства. К стеной живописи обращались адепты и распространители многих религий, бытовавших на территории Средней Азии,— зороастризма, буддизма, манихейства, в ней отразились мотивы культа предков и разнообразие сюжетов героического эпоса. Стенная роспись необыкновенно легко приспособилась к духу времени и оказалась исключительно живучей. Открытые археологами памятники Каратепа, Фаязтепа, Дальверзинтепа, Халчаяна, Балалыктепа, Топраккалы, Гяуркалы, Варахши, Уструшаны, Пенджикента, Афрасиаба, Аджинатепа и др. говорят о том, что идеология каждой эпохи широко использовала росписи в пропаганде религиозных учений. Нередко стеной росписям сопутствуют разнообразные скульптурные и барель-

ефные изображения. После арабского завоевания традиция украшения помещений росписями прерывается. Но не надолго. Росписи дворца Караханидов в цитадели Афрасиаба, обнаруженные при раскопках, сюжетные изображения на стенах дворцов и павильонов газневидского времени, о которых сообщает Бейхаки, стеной росписи XIV в., известные по описаниям в сочинениях историков Тимура, а также богатые росписи в жилых домах и чайханах XIX—XX вв. указывают на живучесть этой традиции.

Наивысшая степень развития стеной живописи Средней Азии приходится на VI—VIII вв.: росписи поражают размерами, сюжетным богатством, реализмом и богатой цветовой гаммой изображений. Среди памятников этого периода особо выделяются стеной росписи дворца самаркандского ихшида на Афрасиабе, отличающиеся монументальностью, колоритностью больших и малых сюжетных стен, где в ярких красках и с большой пышностью изображено прибытие в Самарканд невесты ихшида Вархумана, прием последним посольств и многие другие сцены. Роспись зала осталась незавершенной. Очевидно, это объясняется внезапно оборвавшимся правлением хозяина дворца, преемники которого не сочли нужным закончить их, или просто не успели продолжить работу во дворце в силу политической ситуации конца VII — начала VIII вв. Судя по содержанию обращения чаганианского государя Туранташа к Вархуману, текст которого сохранился на западной стене, события, изображенные на росписях, происходили

при жизни самого Вархумана; можно предположить, что оформление зала относится к последнему периоду его царствования — 90-м годам VII в.

Раскопки на Афрасиабе показали, что существовали и другие дворцы, в которых, безусловно, также были помещения с настенными росписями. Один из них обнаружен северо-восточнее дворца Вархумана рядом с остатками здания, облицованного резным штукатуром. Здесь при зачистке площадки вскрыты самые нижние части панели большого сырцового здания, где сохранились остатки росписей в красных, черных и синих красках. Судя по размерам рисунков, они украшали здание внушительных размеров.

В источниках отмечено, что в Самарканде был храм, где хранили тюркское уложение верховных правителей Согда, которым руководствовались при наказании виновных и решении многих других дел. Маловероятно, что уложение хранилось в главном храме «огнепоклонников», превращенном позднее, после арабского завоевания Самарканд, в соборную мечеть города (остатки этой мечети, обнаруженные недалеко от западного подножия цитадели, раскапываются археологами). Скорее всего такой храм нужно искать рядом с дворцом самаркандского ихшида из тюрков. Им, как утверждают, был Вархуман и его потомки.

В нижнем ярусе дворцового комплекса к юго-западу от зала с росписью сохранились высокие и толстые стены большого помещения (5), очень сильно пострадавшего от пожара. Судя по массе обуглившегося резного дерева, можно заключить, что перекрытия, двери, а возможно и колонны были из дерева, покрытого резьбой. На гладких стенах, покрасневших от действия огня, сохранились следы росписей, но сюжеты их трудно установить. На суфах, расположенных вдоль восточной и южной стен помещения, лежали две деревянные обуглившиеся скульптуры, изображающие

женские фигуры. (Подобные скульптуры были найдены при раскопках древнего Пенджикента — объект III, помещение 47). Допустимо предположение, что именно это помещение, примыкавшее с юго-запада ко дворцу ихшида, являлось храмом и что арабы при занятии шахр-истана Самарканд в 712 г. сожгли его дотла. Уложение могло быть заблаговременно вынесено во время подписания договора о сдаче города. Другие помещения дворцового комплекса Вархумана, в том числе зал со стенными росписями, не пострадали от пожара.

Главным объектом раскопочных и реставрационных работ на Афрасиабе в конце 60-х годов был зал с росписями. После вскрытия последовало интенсивное выступление солей, что угрожало быстрому разрушению красочного слоя стены. Началась работа по консервации росписей с привлечением специалистов различных лабораторий и прежде всего химиков. Одновременно велась работа по фиксации, консервации, а также интерпретации сюжетов росписей с учетом необходимости ознакомления с ними посетителей и дальнейшей их музейной экспозиции. Раскопки этого зала со вскрытием росписей и работы по их консервации и фиксации начались под руководством покойного В. И. Шишкина при активном участии Л. И. Альбаума, который с 1967 г. продолжил эти работы, ему же было поручено написание настоящего исследования.

Сюжеты росписей весьма богаты, почти каждая их деталь может вызвать различную интерпретацию у искусствоведов, историков и этнографов. Л. И. Альбаум предлагает в работе ряд смелых попыток интерпретации росписей прежде всего с позиции археолога; само собой разумеется, что многие из этих попыток не более чем гипотезы. Но то, что изложено в этой книге, безусловно, послужит предметом для плодотворных дискуссий и новых попыток интерпретации публикуемых росписей.

Я. Г. Гулямов

ВВЕДЕНИЕ

Согд — одно из древнейших и наиболее мощных государств Средней Азии. В VII—начале VIII вв. под Согдом понимали прежде всего долины Зарафшана и Кашкадарьи, причем политически выделялись самаркандский Согд и бухарский Согд. В историко-культурном плане к Согду нередко относили и более обширную территорию, на которой бытовал согдийский язык, — от Семиречья на северо-востоке до Амударьи на юге.

Происхождение слова «Согд» (Сугуда в древнеперсидских надписях VI—IV вв. до н. э., *Сугда*, *Сухда* в Авесте) остается неясным. Часто его возводят к древнеиранскому корню *суг* — «гореть», отсюда *сугд* в согдийском языке (также в осетинском) «очищенный огнем», «чистый», однако эта этимология для топонима кажется малоубедительной.

Основные сведения по истории народов Средней Азии VI—VIII вв. дают путешественники, посетившие эти районы, а также хроники¹, в которых имеются сведения о владении Кан. Данные этих источников приводятся во многих исследованиях по раннесредневековой истории Средней Азии. Некоторые исследователи считают, что согдийские владетели VII—VIII вв. вели свой род от юечжей, т. е. от кушан², однако эта

версия не покоится на надежной традиции.

Самарканд — древняя столица Согда³ — располагался на территории Афрасиаба — холмистой местности с многочисленными оврагами к северу от современного города. Городище Афрасиаб имеет в плане неправильную треугольную форму, причем вершина треугольника направлена к югу — в сторону нынешнего центрального рынка. По данным одного из первых исследователей городища В. Л. Вяткина, название «Афрасиаб» сравнительно позднего происхождения, в письменных источниках применительно к городищу оно встречается с XVII в., и связано с именем легендарного героя эпоса «Шахнаме»⁴. В. А. Лившиц объясняет это название как результат переосмысления таджикского средневекового слова *Апарсияб* — буквально «то, что на Сиябе» (*Сияб* здесь соответствует согдийскому *паршаван*, буквально «над черной рекой»), — речь идет о канале Сияб (Сиёб), омывающем городище с севера. Это название местного населения позднее связало с именем героя древнего эпоса Афрасиа-

¹ Н. Я. Бичурин. (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. I, II, М.—Л., 1950; т. III, 1953.

² О. И. Смирнова. Очерки из истории Согда, М., 1970, стр. 22.

³ В. А. Шишкин. К истории археологического изучения Самарканда и его окрестностей, в сб. «Афрасиаб», вып. I, Ташкент, 1959, стр. 3—122; М. Е. Массон. По поводу далекого прошлого Самарканда. Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972, стр. 3—35; И. В. Пьянков. Древний Самарканд (Мараканды) в известиях античных авторов, Душанбе, 1972.

⁴ В. Л. Вяткин. Афрасиаб — городище былого Самарканда, Ташкент, 1972, стр. 3.

ба⁵. Данная местность в XVI в. в отличие от территории нынешнего Самарканда называлась «Хиссар-и кухна» или «Қала-и кухна» — «Старая крепость».

Описание разрушенного в результате монгольского нашествия Самарканда принадлежит ученому и путешественнику XIV века Ибн Батуте, посетившему город в 1333 г. Он писал, что «Самарканд является одним из крупнейших и красивых городов мира. Город расположен на речке стиральщиков белья (Сиаб), на которой поставлены водоподъемные колеса для орошения садов и насаждений. В городе много великолепных дворцов, больших зданий, большинство которых лежит в развалинах, преобладающая часть самого города также состоит из развалин. Город не имеет ни стен, ни ворот»⁶.

Если в первой половине XIV в. город лежал в развалинах, то в XIX в. все развалины дворцов уже давно заплыли и приобрели вид бугров, сохранившихся до наших дней. Находки на поверхности городища привлекали внимание многочисленных кладоискателей, но лишь в 1874 г. были произведены первые раскопочные работы под руководством Борзенкова⁷. Эти и многие последующие работы, проведенные в то время, не носили научного характера. Только благодаря исследованиям В. В. Бартольда⁸, Н. И. Веселовского и В. Л. Вяткина с конца XIX в. начинается научное изучение Афрасиаба не только по письменным источникам, но и по археологическим данным.

⁵ В. А. Лившиц. Надписи на фресках из Афрасиаба. Тезисы докладов на сессии, посвященной истории живописи стран Азии, Л., 1965, стр. 5.

⁶ В. А. Шишкин. К истории археологического изучения Самарканда и его окрестностей, стр. 4.

⁷ М. Ростиславов. Об археологических изысканиях в Зеравшанском округе, ПТКЛА, год III, Ташкент, 1897—1898, стр. 144—149.

⁸ В. В. Бартольд. К вопросу об археологических находках, Соч., т. IV, М., 1966, стр. 126; Он же. Отчет о поездке в Самарканд летом 1904 года командированного русским комитетом проф. В. В. Бартольда, т. IV, стр. 130; Он же. Отчет о командировке в Туркестан, т. IV, стр. 243 и др.

Во время раскопок 1913 г. В. Л. Вяткин⁹ обнаружил первые остатки настенных росписей, которые осыпались после их открытия из-за отсутствия методики закрепления. Присутствующий при их вскрытии художник Б. Ф. Ромберг сделал акварельную зарисовку, которая неоднократно публиковалась в различных изданиях по истории среднеазиатского искусства. По мнению В. Л. Вяткина, здание, где найдены росписи, принадлежало караханиду Тамгач-хану Ибрагиму (конец XII в.), но В. В. Бартольд считал, что здесь открыты буддийские фрески¹⁰. Трудно сказать, на каком объекте находились росписи; датировать их можно скорее всего VII—VIII вв. н. э.

После Великой Октябрьской революции проводились многочисленные исследования городища Афрасиаб. В 1945 г. Институт истории и археологии АН УзССР организовал постоянную самаркандскую археологическую базу. Проведенные (вплоть до 1949 г.) под руководством А. И. Тереножкина небольшие археологические исследования позволили установить основные этапы историко-археологической периодизации древнего Афрасиаба¹¹, которая была существенно уточнена в процессе дальнейшего его изучения¹².

⁹ В. Л. Вяткин. Об археологических раскопках в Самарканде, газ. «Самарканд», 1904, № 29 (8/21.VI).

¹⁰ В. В. Бартольд. Отчет о командировке в Туркестан, Соч., т. IV, стр. 251; Он же. Рецензия: В. Л. Вяткин. Городище Афрасиаб, Соч., т. IV, стр. 290.

¹¹ А. И. Тереножкин. Археологическая разведка на городище Афрасиаб в 1945 г. КСИИМК, XVII, 1946, стр. 116—121; Он же. Вопросы историко-археологической периодизации древнего Самарканда, ВДИ, 1947, № 4, стр. 127—128; Он же. Согд и Чач. Автореферат канд. дисс., КСИИМК, XXXIII, 1950, стр. 152—169 и др.

¹² М. Е. Массон. К периодизации древней истории Самарканда, ВДИ, 1950, стр. 154; Г. В. Шишкина. Материалы первых веков нашей эры из раскопок на северо-востоке Афрасиаба, в сб. «Афрасиаб», вып. I, Ташкент, 1969, стр. 221—225; В. А. Шишкин. Қала-и Афрасиаб, в сб. «Афрасиаб», вып. I, стр. 122—152; М. Е. Массон. По поводу далекого прошлого Самарканда, в сб. «Из истории искусств великого города», Ташкент, 1972, стр. 6—35 и другие работы в этом сборнике, а также в сб. «Афрасиаб», вып. II, Ташкент, 1973.

Для дальнейшего исследования истории среднеазиатского города, его топографии, социальной структуры, памятников материальной культуры и искусства в 1966 г. был создан большой архео-

туры УзССР, Самаркандского музея истории культуры Узбекистана и др. Археологическими исследованиями было охвачено 26 археологических объектов (рис. 1).

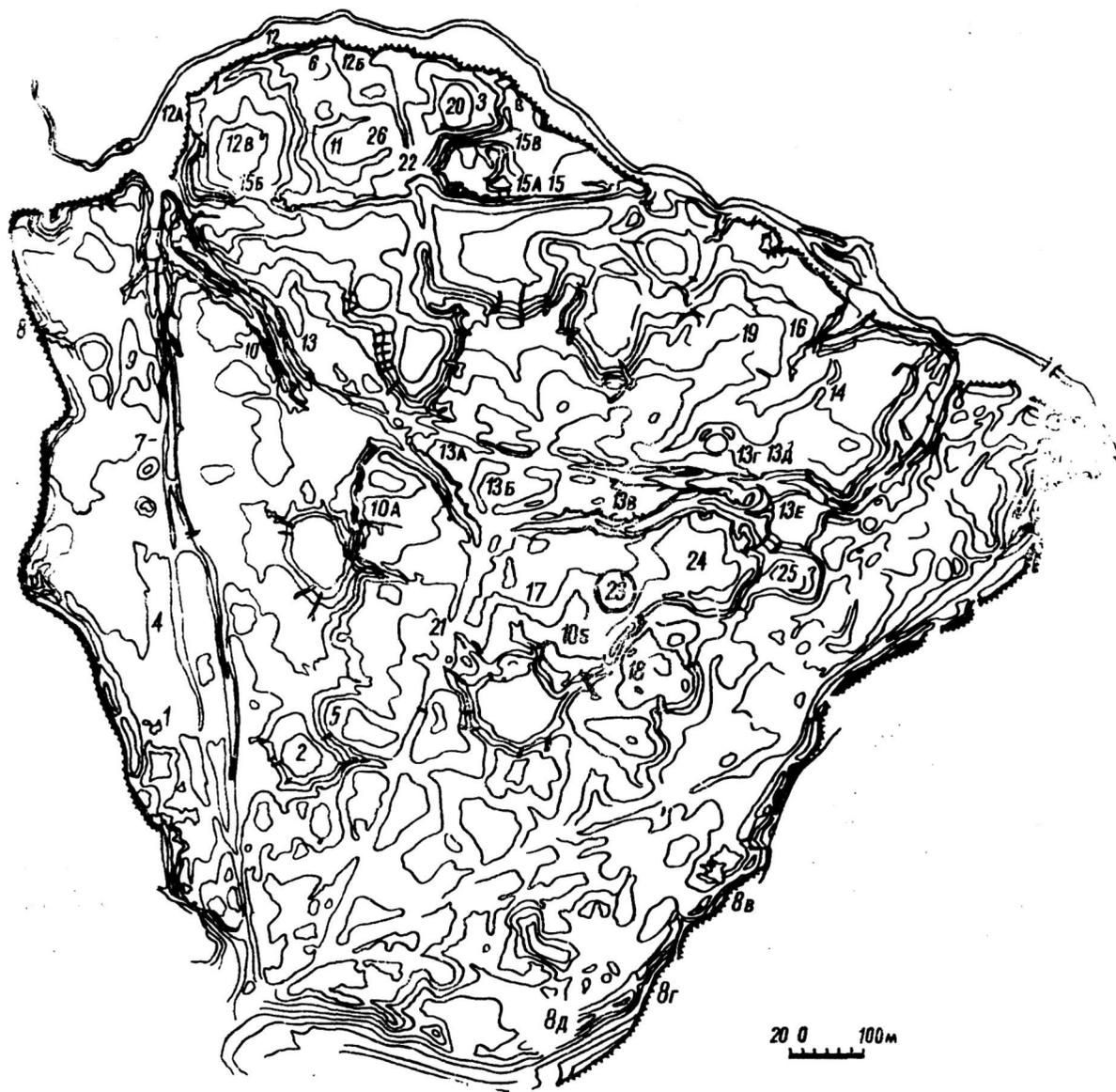


Рис. 1. План городища Афрасиаб.

логический отряд. В его работах участвовали сотрудники Института истории и археологии АН УзССР, Самаркандского государственного университета, Института искусствознания Министерства куль-

Согласно решению Совета Министров УзССР в 1966 г. при Президиуме АН УзССР был создан Ученый совет для планирования, координации и обсуждения основных археологических работ

по городищу Афрасиаб. В него вошли ведущие историки и археологи Узбекистана, в том числе Я. Г. Гулямов — начальник экспедиции, В. А. Шишкин — руководитель работ на Афрасиабе, Г. А. Пугаченкова, М. Е. Массон и др. Председателем Ученого совета был избран академик И. М. Муминов.

Центральный участок, на котором были обнаружены росписи, значит как раскоп 23 (см. рис. 1). Непосредственное наблюдение за вскрытием росписей в 1965 г. было поручено автору этих строк. В различное время в раскопках на центральном участке принимали участие археологи Т. Р. Агзамходжаев, А. А. Аскаров, И. Ахраров, Л. Г. Брусенко, Д. П. Вархотова, В. Д. Жуков, С. К. Кабанов, О. В. Обельченко, М. Пачос, В. И. Спришевский, Ш. Ташходжаев, М. Н. Федоров, М. И. Филанович, Г. В. Шишкина, лаборант-археолог К. Алимов и др. В составе отряда с 1967 г. работала группа по консервации росписей во главе с А. Абдуразаковым, в которую входили химики М. Камбаров, Ш. Ильхамов и др. Зарисовкой росписей с натуры занимались художники А. Исламов, Р. И. Кривошей и периодически В. Бохан, Ф. Вадобшин, Г. Улько и др. Архитектурными исследованиями занимался архитектор В. А. Нильсен. Чтение и переводы согдийских и бактрийских надписей, обнаруженных на росписях, осуществил В. А. Лившиц.

Реконструкции росписей выполнены Л. И. Альбаумом, фотографии, приведенные в книге — Е. Н. Юдицким.

В литературе уже появлялись краткие описания росписей Афрасиаба, но полного их описания и попытки интер-

претации всех их сюжетов до настоящего времени не было¹³. Фрагменты росписей найдены в нескольких помещениях, однако более всего они сохранились в помещениях № 9 и 1. В первом росписи была покрыта только одна стена, во втором они сохранились на всех четырех на высоту от 1 до 2,5 м. На западной стене изображена главная сцена: прием самаркандским царем послов из различных стран, а на остальных — шествие посольств в Самарканд и их прибытие. При описании и изучении росписей основное внимание мы уделили сценам на западной стене, так как в ней заключен основной ключ к расшифровке всех росписей, на ней же содержится и 16-строчная согдийская надпись, чтение которой позволило точно истолковать семантику некоторых сцен.

Росписи являются ценнейшим источником по истории, культуре, искусству, этногенезу, этнографии Согда и многих областей Средней Азии и Центральной Азии. Естественно, что в сравнительно небольшой по объему работе мы не могли полностью их осветить. Многие вопросы лишь подняты, их разработка — дело будущего.

Считаю своим долгом выразить глубокую благодарность всем сотрудникам Афрасиабского археологического отряда, работавшего под руководством ныне покойного В. А. Шишкина.

¹³ Л. И. Альбаум. Афрасиёбда санъат дурдоналари. Фан ва Турмуш, август, 1965, № 8, стр. 20—23; В. А. Лившиц. Надписи на фресках из Афрасиаба, стр. 5; В. А. Шишкин. Афрасиаб — сокровищница древней культуры, Ташкент, 1966; Г. А. Пугаченкова. Самарканд. Бухара, М., 1968, стр. 20—27 и др.

РАСКОПКИ

Северная часть Афрасиаба, где находится цитадель, всегда считалась самой древней, но археологические раскопки показали, что слои с керамическим материалом VI—V вв. до н. э. обнаруживаются в различных частях города, даже в пределах четвертой, последней крепостной стены, что свидетельствует о больших масштабах древнего города. Точно установить его границы пока невозможно, так как мощные позднейшие наслоения перекрывают остатки древних строений.

Интенсивная жизнь в последующие века способствовала разрушению древних строений города. Все 4 крепостные стены (рис. 2), столь хорошо прослеживаемые по микрорельефу, относятся к раннефеодальному периоду¹⁴. История развития крепостных стен является основным из критериев роста города начиная с античного периода. Ф. Энгельс отмечал, что с возникновением античного государства возникают города, отличительной чертой которых были городские стены или крепости¹⁵. Остатки древнейшей стены на Афрасиабе открыты в северной части городища Г. В. Шишкиной, датирующей их V в. до н. э.¹⁶ С. К. Ка-

банову в этом же районе удалось вскрыть часть крепостной стены III в. до н. э.¹⁷

Длина первой стены, хорошо прослеживаемой с южной стороны цитадели, составляет всего 1,5 км, причем средняя часть ее соприкасается с цитаделью. В этой стене заложено 6 раскопов. Установлено, что она сложена из пахсовых блоков и датируется IV—V вв. н. э.¹⁸

По мере роста города в южном направлении строится вторая крепостная стена длиной около 3 км. Ее концы с северной части подходят к Сиabu. В некоторых местах, как считает М. Пачос, стена двойная с расстоянием 8—10 м, причем внутренняя часть выше внешней. Стены имеют башни. На этой стене заложено 7 раскопов; М. Пачос датирует ее VI—началом VII вв.¹⁹

Южнее средней части второй крепостной стены возведена третья, самая малая, входы в которую находились на южной и западной сторонах. По нашему мнению, возведена она в VII в.

Самая большая — четвертая крепостная стена, протяженностью около 5 км. Форма ее напоминает треугольник, вершина которого опускается к югу. С северной стороны стены нет — здесь лежат высокие обрывистые берега Сиaba, с за-

¹⁴ М. К. Пачос. Оборонительные сооружения Афрасиаба. Автореферат канд. дисс., Ташкент, 1966, стр. 16; Он же. К изучению стен городища Афрасиаб, СА, 1967, № 1, стр. 69.

¹⁵ Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства, М., 1963, стр. 113.

¹⁶ Г. В. Шишкина. Материалы первых веков до нашей эры из раскопок на северо-западе Афрасиаба, в сб. «Афрасиаб», вып. I, стр. 221.

¹⁷ С. К. Кабанов. Стратиграфический раскоп в северной части городища Афрасиаб, в сб. «Афрасиаб», вып. II, стр. 37; М. И. Филанович. К истории сложения городских укреплений Афрасиаба, в сб. «Афрасиаб», вып. II, стр. 92.

¹⁸ М. К. Пачос. Оборонительные сооружения Афрасиаба, стр. 14.

¹⁹ В. А. Шишкин датировал ее VI в., см.: Кала-и Афрасиаб, стр. 140.

падной стороны стена проходит по краю городища, с восточной — вдоль канала Оби Машад. В этой стене имелось четверо ворот. Местоположение их хорошо прослеживается и теперь. Относительно датировки стены высказаны различные предположения. Одни исследователи относили ее к последним векам до н. э., другие — к IV в. до н. э., отождествляя ее с крепостной стеной Мараканды, которая, по сообщению Квинта Курция, была равна 70 стадиям, т. е. 10 км, третьи — к эпохе

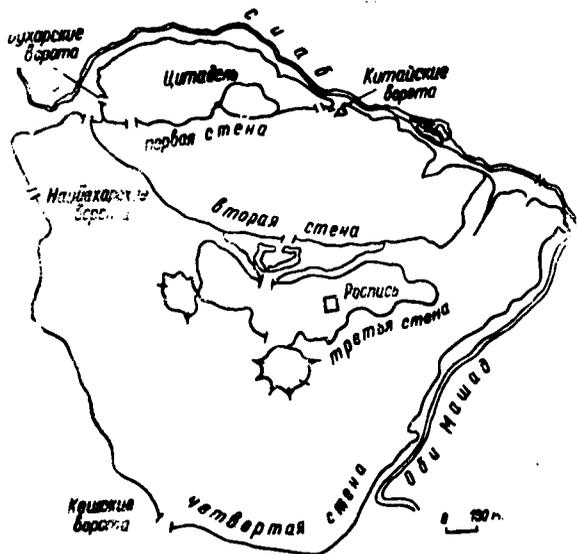


Рис. 2. Крепостные стены Афрасиаба (схема)

Саманидов. М. Пачос, сделавший в различных частях стены несколько разрезов, установил, что она стоит на материке и воздвигнута в VIII—IX вв. Накануне монгольского нашествия стену отремонтировали и тогда же, по его предположению, могли возвести третью²⁰. Мы же предполагаем другое: все пространство между второй и третьей стенами занимала новая резиденция правителей Согда, застройка ее началась после включения Согда в состав Западнотюркского каганата²¹.

С развитием феодальных отношений упрочилось центральное положение Самарканда среди согдийских владений,

²⁰ М. К. Пачос. Оборонительные сооружения Афрасиаба, стр. 15, 16.

²¹ Б. Г. Гафуров. Таджики, М., 1972, стр. 216.

возросло значение города на международных торговых путях. В конце VI и первой половине VII в. прежние пределы Самарканда, ограниченные на юге второй стеной, не позволяли расширяться городу, хотя уже в это время за его границами, южнее второй крепостной стены, быстро развивается торгово-ремесленный пригород. Новые правители Самарканда в VII в. строят свою резиденцию и дворцы за пределами второй городской стены, в центре развивающегося пригорода, окружают его со всех сторон новой крепостной стеной. Эта «третья» стена замкнута кольцом — ее продолжение имеется и с северной стороны, где она не смыкается со второй стеной, а идет параллельно ей, так что получается большая площадь, замкнутая со всех сторон крепостными стенами. Это и есть, как мы предполагаем, резиденция самаркандских правителей VII—VIII вв.

Утверждение, что вторая крепостная стена была двойной и включала в себя большой ров²², требует дополнительной проверки. Между второй и третьей стенами находились дворец правителя, «храм предков» и дома знати. К югу, за пределами этих стен, находился район, где развивался торгово-ремесленный пригород. Вне этих городских стен были замки крупных дехкан. Раскопки показывают, что почти на всей территории современного Афрасиаба за крепостными стенами раннесредневековой цитадели имеются слои, относящиеся к VII—VIII вв. Эти помещения строились не на пустырях, а на более древних строениях, пришедших к VII в. в упадок и датированных от VI—V вв. до н. э. до VI в. н. э.

Протяженность внешней крепостной стены Афрасиаба в настоящее время составляет около 5 км. Строительство третьей (или четвертой, как ее называют в литературе) крепостной стены вокруг застройки торгово-ремесленного пригорода, еще не окруженного стенами, относят к VIII или первой половине IX в.²³ Нам

²² М. К. Пачос. Оборонительные сооружения Афрасиаба, стр. 15.

²³ Там же, стр. 14; Он же. К изучению стен городища Афрасиаб, СА, 1967, № 1.

кажется, можно уточнить эту дату, отнести ее к VII или первой четверти VIII в., периоду борьбы с арабскими завоевателями. В дальнейшем эта стена неоднократно ремонтировалась, обновлялась и

После тщательной фиксации остатки ряда строений X—XI веков были сняты, чтобы вскрыть более старые помещения. Для более полной характеристики раскопанных помещений с росписями

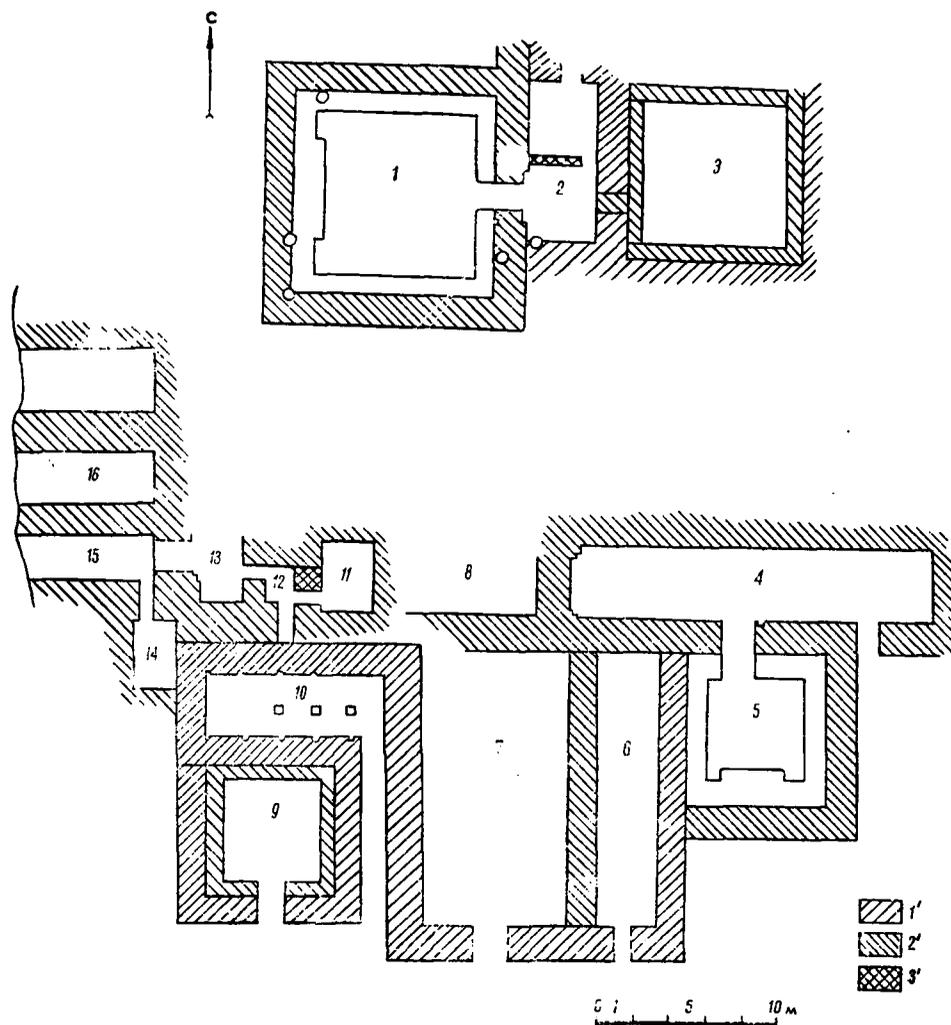


Рис. 3. План раскопок центрального участка:

1'—первый строительный период; 2'—второй строительный период; 3'—третий строительный период.

просуществовала вплоть до монгольского завоевания.

За время полевых работ 1965—1968 гг. на центральном раскопе вскрыто около 30 помещений, из них некоторые неполностью. Общая площадь раскопа превысила 1 га (рис. 3). Стены в отдельных помещениях украшены росписями, ставшими объектом нашего изучения.

целесообразно описать результаты вскрытия северной части раскопа № 23.

Помещение I. Самым интересным из открытых до сих пор на Афрасиабе помещений является большой квадратный зал размером 11×11 м, вход в него с восточной стороны. Стены сложены из пахсовых блоков шириной 0,5 м. Толщина восточной и южной стен

1,8 м, западной и северной — 1,5 м. Вход с наружной стороны стены имеет уступ глубиной 0,25 м и отступает от прохода на 0,6 м. Ширина входа 1,5 м. Внутри, вдоль стен помещения проходит суфа шириной 1 м и высотой 0,5 м. Западная суфа имеет полуметровый выступ—здесь, очевидно, располагался трон. С левой стороны на расстоянии 0,5 м от входа в стене небольшое углубление размером 0,3×0,3 м — место колонны. При расчистке полов выявлены три места, где стояли колонны, поддерживавшие перекрытие. Несомненно, была и четвертая колонна, но ее следов обнаружить не удалось. Лучше всего сохранилась западная стена, высота ее 2,7 м, высота северной примерно такая же, южной — около 2,5 м, восточной — 1—2 м (от суфы).

При вскрытии помещения обнаружено, что оно было планомерно засыпано ровными слоями земли, причем в нижней части на высоту до 1,5 м от пола шли слои с кусками штукатурки с росписями. Это говорит о том, что верхние части стен намеренно разрушали и ими заполняли нижнюю часть помещения. На полах найдено лишь несколько монет. Сооруженная примерно в X в. в северо-западной части помещения гончарная печь, к счастью, не разрушила древних стен.

Помещение II непосредственно связано с предыдущим залом. Это коридор шириной 3,8 м и длиной 8,8 м. Основной вход в него шириной 1 м с восточной стороны находится на расстоянии 17 м от юго-восточного угла. Стены этого помещения также были покрыты росписями, но от них сохранились лишь остатки. Сравнительно хорошо их можно проследить только в южной части восточной стены на высоте от 0,5 до 2 м, поверхность стены сильно разрушена, только в ее южной части росписи сохранились на высоту свыше 2 м.

При раскопках 1965 г. мы сразу же обнаружили на этой стене росписи, но вскрывать их не стали. Основное внимание было обращено на зал I. Обнаружен заложенный дверной проход в помещение III. Сохранившаяся высота за-

кладки равна 0,3—0,7 м. Убедившись в том, что на ней росписи не сохранились, мы расчистили выход в зал III.

В 1972 г., когда производилось снятие росписей с восточной стены зала I, было решено расчистить остатки росписей помещения II²⁴. На вскрытом участке сохранилась часть (круп) изображения лошади в натуральную величину, идущей влево. Расчищая пол помещения III, мы установили, что дверной проход в помещение II был сооружен еще до нанесения рисунка на стены, затем он был заложен и вход в помещение II сделан с северной стороны. Помещение II в один из периодов было перегороджено стеной шириной 0,5 м, ее западный торец примыкал к восточной стене зала I, причем в месте стыка на западной стене помещения II сохранились следы росписей. Между ее восточным концом и восточной стеной оставлен проход шириной 0,8 м. Следовательно, во время функционирования помещений I и II имелся только один вход — с северной стороны. Большая часть помещения II снизу засыпана кусками битого сырцового кирпича (0,20—0,40 м), выше — рыхлая земля с керамическим материалом X—XI вв.

Помещение III было, очевидно, оформлено столь же пышно, как и зал I, но сохранность стен в нем очень плохая²⁵, высота остатков западной стены не превышает 0,8 м, южной — от 0,4 до 1,5 м, а в восточной ее части около 0,5 м. От восточной и северной стен сохранились только следы.

Остатки росписей в этом зале прослеживаются лишь на южной и западной стенах. Еще при раскопках 1965 г. Г. В. Шишкина обратила внимание на наличие за южной стеной, толщина которой 0,8 м, второй стены также с росписями. Продолжая ее наблюдения, мы установили первичные размеры зала — 9,6×9,6 м. Затем стены и дверной про-

²⁴ Расчисткой и консервацией росписей занималась реставрационная мастерская Института археологии АН УзССР.

²⁵ Вскрытие зала проводилось археологом Г. В. Шишкиной.

ход в помещение II были заложены стеной шириной 0,8 м, перекрывшей старые росписи. Сняв около этого входа вторую стенку, мы углубились на 0,1 м (до первичного пола) и выявили четкие закругленные контуры углов входа в помещение II. Однако, где был вход в помещение III после его перестройки, точно установить не удалось.

Результаты раскопок позволяют заключить, что помещения II и III построены в первый строительный период; во втором периоде зал III уменьшается в размере за счет пристройки внутренних стен. В первый период помещение II могло служить айваном; во второй к его открытой западной части пристроили зал I, а в северной стене бывшего айвана сделали входную двуб. Окончательное заключение об архитектуре и эволюции планировки этой части помещений возможно только после вскрытия всех помещений, примыкающих к залам I и III, так как с северной и южной сторон еще не вскрыта площадь шириной 10—16 м и длиной около 40 м. Работы в этом направлении возобновлены. Так, в 1972 г. Ш. Ташходжаев вскрыл большое коридорообразное помещение IV, расположенное южнее зала III, длиной 19,8 м и шириной 3,9 м. Оно интересно тем, что соединялось дверным проходом с залом V, открытым еще в 1965 г. Т. Агзамходжаевым. Второй дверной проем коридора находился сразу же за восточной стеной помещения V.

Помещение V (о помещении IV будет сказано ниже)—квадратное в плане, размер его 8×7,5 м. Выход расположен с северной стороны на расстоянии 2 м от северо-западного угла. Ширина прохода 1,8 м. Толщина стен, сделанных из пахсы, около 1,8 м, ширина суфы 1,1 м, высота 0,5 м. У южной суфы в центральной части полуметровый выступ. В этом помещении, погибшем от пожара, но с хорошо сохранившимися стенами, обнаружено обгоревшее дерево со следами художественной обработки, здесь найдены, в частности, фигуры танцовщиц, к сожалению, плохой сохранности. Общий облик скульптуры очень напоминает фигуры пенджикентских тан-

цовщиц²⁶. В помещении также найдены согдийские монеты VIII в.²⁷, бронзовые, стеклянные и керамические сосуды, железная кольчуга и другие предметы. Стены были покрыты росписями, но рухнувшее горящее деревянное перекрытие обожгло их, они получили красноватый оттенок, и их рисунок восстановить не удалось.

Помещение IV находится западнее зала V, раскопано оно лишь частично, длина его 14,5 м, ширина—3,5 м. Можно предположить, что вход находился с южной стороны.

Помещение VII, находящееся еще западнее,—одно из самых больших открытых на Афрасиабе (116 м²), оно имеет длину 14,5 м и ширину 8 м. Вдоль стен проходили суфы шириной 1,2 м. Заложенный в этом помещении шурф позволил установить наличие остатков сооружений V—VI вв., а также более ранних периодов. Неполное вскрытие всех помещений затрудняет определение строительных этапов сооружения стен помещений IV, V, VI и VII; по всей вероятности, все они функционировали в период, непосредственно предшествовавший арабскому завоеванию Самарканда.

Помещение VIII раскопано частично, так что достаточных данных о его планировке и функциональном назначении еще нет.

Помещение IX. История сооружения его аналогична залу III. По первоначальному плану оно имело размеры 7×7 м и выход в южную сторону. После пожара, в результате которого часть стен обгорела и разрушилась, жители не стали восстанавливать старые стены (толщина которых достигала 1,5 м) и сложили вдоль их новые, толщиной 0,7—0,8 м, отчего площадь помещения уменьшилась с 49 м² до 39 м². Стены комнаты побелены, вверху их украшал орнаментальный фриз, на северной стене сохранился его рисунок.

²⁶ См.: Скульптура и живопись древнего Пенджикента, М., 1959, табл. XI, XII.

²⁷ Т. С. Ерназарова. О монетных находках в Афрасиабе в 1965 году, в сб. «Афрасиаб», вып. I, стр. 321 (в работе они зашифрованы как монеты из помещения II).

Между помещениями IX и VII проходил узкий коридор шириной 1,3 м, ведущий в помещение X, расположенное к северу от IX. Длина помещения X — 9,8 м, ширина 3,3 м. В южной и северной стенах имеются углубления по 0,25—0,3 м — гнезда колонн, вмурованных в стены. В середине зала возвышались деревянные колонны, их базы, уничтоженные термитами, стояли напротив пристенных колонн. Заливка образовавшихся пустот гипсом, произведенная В. А. Нильсеном, позволила установить форму баз колонн.

Почти все стены сложены из паховых блоков — только самые верхние части их, своды над узкими помещениями, а также арки сводов над проходами выкладывали продолговатым сырцовым кирпичом (50×30×10 см).

Интерьеры помещений покрывались глино-саманной штукатуркой, в некоторых случаях ее затирали тонким слоем лесса, белили или покрывали росписями.

Общий анализ архитектуры и детальный план всего раскопа сделан В. А. Нильсеном, поэтому мы не затрагиваем всех вскрытых в 1965—1969 гг. помещений. Изучением стратиграфии помещений и вопросами датировок материальной культуры занимался руководитель 23-го раскопа Т. Агзамходжаев, в настоящее время эту работу продолжает Ш. Ташходжаев.

Составленный нами план 23-го раскопа довольно схематичен, но он дает достаточно четкое представление о характере застройки центральной части городища в VII—начале VIII вв.

ЖИВОПИСЬ

Первые росписи открыты во время раскопок 1965 г. в комнате IX. Поверхность стен гладко оштукатурена, художники начали свою работу с фриза под потолком.

Рисунок состоит из повторяющихся изображений двух павлинов, идущих с двух сторон к вазе, и сплошной орнаментальной полосы над ними (табл. I). Ширина фриза с фазанами 0,2 м, каймы — 0,1 м. Ваза, по-видимому, металлическая, плоская, без ножки, нижняя часть фестончатая, верхняя — гладкая, окрашенная в желтый цвет. В вазе фрукты: в центре, видимо, плод граната, от верха которого к краям чаш спускаются две желтые ленты. С обеих сторон граната по одному круглому плоду, возможно, яблоки, и по самому краю вазы с правой и левой сторон по 3 кружка — какие-то ягоды. Все фрукты изображены на голубом фоне. С двух сторон от вазы в нижней части фриза синие листки стилизованного растения. Общий фон, на котором изображены ваза и павлины, красный.

Павлины также несколько стилизованы. Они изображены идущими; широко расставлены ноги, голова поднята к верхней части вазы. Клюв, грудь, ноги и хохолок на голове синего цвета. Голова с узким продолговатым глазом желтая, шея черная, оконтуренная в нижней части желтой лентой. Такая же лента и на нижней части груди. Оперение живота и крыльев желтое, перья схематично прорисованы. Крылья приподняты вверх, спереди они изображены в виде круга, от которого отходят горизонтально рас-

положенные длинные перья. Большой черный хвост вытянут в длину, на нем желтым цветом изображены блестящие декоративные перья.

Кайма, проходящая по верхней части рисунка, черного цвета. На этом фоне сверху спускаются пятилепестковые розетки (типа акантовых листьев) красного цвета, оконтуренные белой линией. В центре каждой розетки синий треугольник. Между верхней каймой и нижним фризом проходит сплошная коричневая полоса.

Фриз проходит по всем стенам, но остальная поверхность западной, южной и восточной стен осталась белой, без рисунков, и только на северной стене изображены сидящие под аркой мужчина и женщина (табл. II).

Большая полукруглая арка в центральной части стены опирается на колонны с прямоугольными капителями и состоит из трех полос — двух желтых по краям и красной в середине. С верхней желтой полосы спускаются каплевидные подвески, прикрепленные к кольцам, находящимся в верхней части внешнего круга арки. К нижней части каждого кольца подвешен небольшой кружок, к которому крепится узкая часть подвески, а по обе стороны основной подвески прикреплено еще по одной так, что острие оказалось между ними. Средняя часть подвески синего цвета. С наружной стороны каждая подвеска оконтурена тонкой красной линией. Все подвески изображены на красной средней части арки. С внутренней части арки свисают круглые бубенчики, хорошо прос-

матриваемые с левой и правой сторон рисунка.

Центральная часть стены под аркой окрашена в голубой цвет. На этом фоне изображены две сидящие фигуры: с правой стороны — мужчина, с левой — женщина. Мужчина изображен анфас со слегка повернутой к женщине головой. Его лицо сохранилось не полностью: часть подбородка, прямой нос, небольшие пухлые губы, над губой тонкие черные усики, на голове черные волосы; видна свисающая серьга.

Мужчина одет в красный облегающий кафтан с короткими рукавами и желтыми обшлагами, под кафтаном белая рубашка, хорошо виден ее правый рукав, заканчивающийся у запястья черным обшлагом. На кафтане с левой и правой сторон груди две вертикальные желтые ленты, отороченные черной каемкой. Полосы, видимо, проходили вниз под пояс. Узкая талия перетянута поясом с тремя крупными круглыми пряжками в середине. К поясу прикреплены какие-то предметы, которые из-за плохой сохранности нижней части рисунка опознать не удастся. На плечи наброшена желто-зеленая накидка с красной валикообразной оторочкой. Накидка завязана с левой стороны груди двумя узлами, перекинута за спину и спущена под правую руку. Складки на ней переданы черными линиями.

С шеи на грудь спускаются украшения. В правой руке, поднятой к плечу, чаша с фестончатой нижней частью и плоским выступающим донцем. В ней находятся какие-то предметы. Левая рука опущена вниз и покоится на бедре. Над головой нимб очень сложной конструкции. Он состоит из трех кругов различной расцветки: первый — охристый, второй — красный, с желтой окантовкой, проходит над головой. На красном фоне видны желтые язычки. С внешней стороны проходит третий круг — светло-желтый. С правой стороны головы над чашей виден конец белой ленты.

Лицо женщины не сохранилось, видны только черные волосы над ухом, в волосах какие-то украшения, на шее — бусы. На голове широкие ленты, закрепленные

в волосах четырьмя шпильками с круглыми головками. За головой следы желтого нимба. Правая рука согнута в локте и приподнята вверх, в ней такая же, как у мужчины, чаша, но с выступающей ножкой. Разобраться в покрое одежды еще более сложно. Облегающее в верхней части платье красного цвета, под шейей большой полукруглый вырез, на груди темная вставка с украшениями в виде кругов и черной оторочкой. Платье отрезное, с желтой вставкой, встречными вертикальными лентами и белыми бусами, спускающимися из-под красного жабо. Складки жабо расходятся по обе стороны груди. На плечи женщины наброшена богато украшенная красная накидка с белой каймой, под ней скрыта левая рука, ее локоть, вероятно, находится на невысокой красной подставке, четыре ножки которой видны из-под накидки. Если это предположение верно, то кисть левой руки должна быть в центральной части туловища (на месте выпада штукатурки). В ней находился какой-то предмет с лентами. Нижнюю часть платья реконструировать трудно, возможно, это концы накидки, одна пола которой спускается из-за правой руки и левого бедра. Спереди полы накидки перекрещиваются, закрывая нижнюю часть платья. Между мужчиной и женщиной лежит желтая ткань (?) со следами рисунка.

По обе стороны рисунка к арке подходят персонажи, но их изображения почти не сохранились.

Подобные аркады известны по многим произведениям искусства. Так, на серебряных кувшинчиках VII в., найденных около Перми (в Кварцпилево, Лимаркове), изображены полуобнаженные жрицы, стоящие под полукруглыми арками, которые опираются на колонны²⁸. В литературе²⁹ отмечалась вероятность

²⁸ И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл, М.—Л., 1935, табл. 44—47.

²⁹ А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях. ТОВЭ, т. II, Л., 1940, стр. 47—48; Г. А. Пугаченкова. Некоторые изобразительные сюжеты на памятниках искусства древнего Согда, Известия Отделения общественных наук АН ТаджССР, вып. 21, Душанбе, 1952.

согдийского происхождения этих предметов. Еще более близкие параллели в изображении арок находим на оссуариях из Бия-Наймана³⁰, где в арках стоят фигуры царей, жрецов и жриц. М. М. Дьяконов при изучении живописи Пенджикента выделил группу росписей, которую он сравнивал с оссуариями Бия-Наймана и находил целый ряд сходных деталей как в аксессуарях, так и в орнаментике³¹. Этому мнению придерживается и А. М. Беленицкий, выделяющий общие мотивы в росписях и изображениях на оссуариях. По его мнению, эти совпадения нельзя назвать случайными, они говорят о наличии общего иконографического канона, а также о том, что образам придавалось определенное символическое значение³².

При раскопках Пенджикента в 1969 г. на объекте XXIV был открыт квадратный зал, стены которого были покрыты живописью, он объединялся со сводчатым коридором, разделенным на две части сырцовою аркой, которая опиралась на деревянные колонны. Исследователи установили, что помещения какое-то время находились в запустении, а затем их отремонтировали и стены покрыли росписями, в это же время и главный зал был покрыт живописью. На южной стене коридора сохранились остатки росписи: под аркой, опирающейся на колонны, на широком троне изображены мужское и женское божества.

По обе стороны трона две небольшие фигурки мужчин, сидящих на подогнутых ногах. На колене у мужского божества диск с львиной маской (как считают исследователи, символизирующий солнце), а у женского на левом колене — синий круг с желтым ободком, вероятно, сим-

вол луны³³. Следовательно, на рисунке были изображены божества солнца и луны.

Эта роспись композиционно очень напоминает афрасиабскую. Нимб над головой афрасиабского мужчины радужный, трехцветный, причем по красной средней полосе проходят желтые языки пламени. Вполне возможно, что и в росписях Афрасиаба изображены аналогичные божества. Живопись Афрасиаба и Пенджикента очень близка и по времени создания. И там, и здесь — второй строительный период, причем в Пенджикенте в прослойках полов периода после восстановления обнаружены монеты Тургара (после 738 г.) и арабские фельсы³⁴. Все это позволяет предположить, что ремонт и росписи относятся ко времени, непосредственно предшествующему арабскому завоеванию, — к концу VII или началу VIII в.

На объекте II в Пенджикенте обнаружены и более ранние росписи. На одной из торцовых стен, закрытой ранее стеной второго периода, открыто изображение богини, сидящей на троне. Над головой, украшенной цветами, нимб, состоящий из трех кругов, над плечами развиваются ленты, так же как в росписях Афрасиаба. В костюме ее также много общего: на плечах «пелерина», из-под которой, окутывая руки, спускаются ленты или, как предполагают исследователи, шаль. Над поясом фестончатые складки или жабо, как и у женщины в росписи Афрасиаба. Эти росписи Пенджикента датируются V — началом VI в. н. э.³⁵ Можно было бы привести еще ряд аналогий в живописи, подтверждающих существование каких-то определенных канонов для изображения божеств. Л. И. Ремпель отметил, что на оссуарии Бия-Наймана две фигуры — царь с топориком и сидящая рядом с ним женщина — главные персонажи, что это не про-

³⁰ Б. Н. Кастаньский. Бия-найманские оссуарии, Самарканд, 1908.

³¹ М. М. Дьяконов. Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии, в сб. «Живопись древнего Пенджикента», М., 1954, стр. 132—134.

³² А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства древнего Пенджикента. Опыт иконографического истолкования, Сб. «Скульптура и живопись древнего Пенджикента», М., 1959, стр. 36—37.

³³ А. Беленицкий, Б. Маршак. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 г., на городище древнего Пенджикента. Сообщения Государственного Эрмитажа, XXXVI. Л., 1973, стр. 62; рис. на стр. 62.

³⁴ Там же, стр. 61.

³⁵ Там же, стр. 58; рис. на стр. 59.

сто изображения обыкновенной дворцовой бытовой сцены, и что кого бы не изображал художник—обитателей неба или земных существ, он исходил из реальных, «знакомых ему образов царя, царицы, царственной знати»³⁶.

Арка, под которой сидят персонажи афрасиабских росписей, видимо, является изображением ниши или балдахина над тронем. Ее фасад украшен свисающими медальонами и бубенчиками, играющими, очевидно, определенную роль в ритуале.

В росписях восточного зала Варахши на южной стене изображена курильница (жертвенник), слева от которой сидят женщина и мужчина с нимбами над головой. По предположению В. А. Шишкина, это жрецы³⁷. В этой сцене необходимо обратить внимание на курильницу (табл. III), на которой изображена фигура мужчины. Он сидит на троне, который изображен в виде лежащего верблюда, причем, что особенно интересно, верблюд и фигура вписаны в арку, опирающуюся на колонны. Поза и одежда мужчины на верблюде аналогичны фигуре мужчины в рассматриваемой росписи Афрасиаба. Он сидит в фас, скрестив ноги, голова повернута на три четверти влево. На ней сложная корона, а вокруг нимб. Одет он в облегающий кафтан с полукруглым вырезом и короткими рукавами. Правой рукой он опирается о бедро, а в левой держит перед лицом курильницу. На груди видны концы завязанной накидки, переброшенной за спину.

В росписях этого же зала Варахши изображена часть трона, украшенного фигурами крылатых верблюдов. Фигура царя на троне занимает всю центральную часть стены. Справа от трона изображен помост, на котором сохранились следы фигур приближенных царя. Над помостом изображен балдахин или киоск, кровля которого поддерживается двумя

желтоватыми столбами, в верхней части: крылатые юноши или женщины выполняют роль кариатид. «Правая рука поднята вверх, как бы поддерживает кровлю, быть может «арку»³⁸ (табл. IV).

Нимбы над головами персонажей росписей Афрасиаба подчеркивают, что перед нами изображены божества или царственная обожествленная супружеская пара. Нимбы имеются у некоторых из мужских фигур росписей Пенджикента, отнесенных М. М. Дьяконовым ко второй группе и датируемых концом VII—VIII вв. Они, по мнению М. М. Дьяконова, отличаются от всех других человеческих лиц росписей не только Средней Азии, но и сопредельных стран. Он усматривал возможность связи с живописью Византии и Закавказья, причем считал, что этот образ в Средней Азии появился под влиянием христианства или манихейства³⁹. Сравнивая эти пенджикентские росписи с изучаемой нами сценой, мы находим и здесь явные параллели. Сходство не только в том, что здесь и там нимб, но и в лентах, выходящих за пределы нимба. Трудно судить о костюме пенджикентского персонажа (в издании дана только прорисовка), но и у него две вертикальные ленты на кафтане, короткие рукава и круглый вырез под шеей. В росписях Пенджикента подобный костюм известен еще у двух воинов в росписи на объекте II⁴⁰. Нимбы, по-видимому, изображались не только над божествами, но и вокруг голов царей и жрецов.

Остается рассмотреть вопрос о возможной дате росписей помещения IX.

Живопись Варахши, которая привлекалась для сравнения, датируется концом VII в.⁴¹ Росписи Пенджикента также датируются VII—VIII вв.

А. Я. Борисов, изучавший рельефы бия-найманских оссуарий, отнес изображения на них к искусству Согда и

³⁶ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. История искусства Узбекистана, М., 1965, стр. 165.

³⁷ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 161, табл. XIV. В прорисовке на рис. 76 изображение ошибочно дано в зеркальном виде.

³⁸ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 163.

³⁹ М. М. Дьяконов. Росписи Пенджикента, стр. 123, табл. XIII.

⁴⁰ Живопись древнего Пенджикента, табл. XVII.

⁴¹ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 207.

датировал их VII в.⁴², с этой датировкой согласен и М. М. Дьяконов.

Росписи IX зала Афрасиаба перекликаются со всеми вышеперечисленными произведениями искусства, что позволяет датировать их концом VII — первой четвертью VIII вв. На более подробных доказательствах этой датировки мы остановимся ниже, после описания всех росписей.

Небольшие остатки росписей Афрасиаба, обнаруженные в помещениях II и III, настолько фрагментарны, что не позволяют реконструировать сюжеты. Лишь один фрагмент помещения III дает представление о характере росписей зала — это изображение мужчины в красном халате, сидящего на подогнутых под себя ногах. На ткани халата изображены фигуры крылатых синих лошадей. Талия перетянута черным поясом, украшенным квадратными бляхами. С правой стороны к поясу подвешен мешочек (мошна), под ним на ремешке висают ножны для ножа и платок. Из-за спины спускаются 5 кос, в каждую из которых вплетены украшения (табл. V). Подобные фигуры встречаются на западной стене зала I, к описанию которого мы переходим.

Росписи помещения I. В зале, заполненном кусками битой пахсы на высоту до 1,5 м от уровня пола, встречались куски штукатурки с росписями. Выше в завалах штукатурки с росписями не было. При подготовке строительства новых зданий были разрушены верхние части стен, ими заполнили нижнюю часть помещения, а недостающую землю для засыпки верхней части принесли со стороны. На разровненной площадке возвели во второй половине VIII или в IX в. постройки, в свою очередь разрушенные при сооружении в X—XII вв. гончарных печей.

После расчистки зала на всех четырех стенах были обнаружены росписи различной сохранности. Росписи южной и части западной стены открыты в 1965 г., южной части восточной стены —

в 1966 г.⁴³, остальных — в 1967—1968 гг.⁴⁴

Росписи на всех четырех стенах на первый взгляд кажутся разобщенными, тематически самостоятельными. Однако тщательное их изучение и расшифровка подписей, сопровождающих росписи, показали, что они подчинены единой тематике — прибытию в Самарканд посольств и их приему при дворе самаркандского царя.

Южная стена, как и остальные, сохранилась не полностью. На ней изображена группа лиц, одетых в богатые одежды, едущих на лошадях, верблюдах и слоне, возглавляющем шествие. Люди изображены движущимися в левую сторону композиции, по направлению к небольшой возвышенности, изображенной в восточной части стены.

Как показывает согдийская надпись на фигуре одной из птиц, входящей в состав композиции южной стены, вся сцена росписи изображает прибытие в Самарканд, ко двору согдийского царя Вархумана посольства из Чаганиана — области в бассейне Сурхандарьи, которая в VII—начале VIII в. была полусамостоятельным государством и находилась в вассальной зависимости от царя Тохаристана. Подробней об этом посольстве мы узнаем из согдийской 16-строчной надписи на западной стене.

Северная стена по содержанию как бы разделена на две части: в восточной изображена сцена борьбы всадников на берегу реки с нападающими на них хищниками, в западной — река с двумя лодками, на первой из которых сидят женщины, на второй — мужчины. Обе части составляют, по нашему мнению, единую композицию. Судя по костюмам, здесь изображено посольство одной из областей Восточного Туркестана, направляющееся в Самарканд для выражения почтения самаркандскому царю.

Восточная стена сохранилась хуже других, высота ее не превышает 1,5 м.

⁴³ Вскрытие росписей велось автором под руководством В. А. Шишкина.

⁴⁴ После смерти В. А. Шишкина в 1966 г. общее руководство раскопками на Афрасиабе возглавил Я. Г. Гулямов.

⁴² А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях, ТОВЭ, т. II, Л., 1940, стр. 40.

На ее южной части рядом с дверным проемом изображено море, в волнах которого резвятся юноши, плавают птицы и животные; на северной части стены сохранились две фигуры, судя по костюмам, это индусы.

Западная стена содержит цельную художественную композицию, позволяющую вместе с росписями южной стены и особенно в связи с надписями сделать заключение о тематике росписи всего зала. На ней изображен церемониал приема самаркандским царем Вархуманом иноземных послов. Фигура царя не сохранилась, но ясно, что он был изображен в центре верхней части стены в окружении приближенных, одетых в богатые разноцветные халаты. Судя по костюмам и прическам (длинные, спускающиеся за спину косы), это согдийцы. Часть из них изображена сидящими на ковриках, другая — сопровождающими послов, которые подносят свои дары царю.

В центре перед царем китайское посольство, у них те же костюмы и прически, что и у фигур северной стены. Слева от них — посольство, прибывшее из Чаганиана, с которым мы уже знакомы по росписям на южной стене. В правой (северной) части западной стены еще две группы послов, одни, по всей вероятности, из Чача (об этом посольстве говорится в надписи), а другие, судя по костюмам, видимо, из Кореи.

Поскольку росписи дают нам новые материалы для освещения исторических событий и, в свою очередь, некоторые сообщения письменных источников позволяют разъяснить содержание и детали росписей, целесообразно подробно рассмотреть рисунки каждой стены отдельно и попытаться определить их тематику и функциональное назначение.

ЗАПАДНАЯ СТЕНА

Эта стена сохранилась на высоту около 2,7 м, вдоль ее нижней части проходит суфа высотой около 0,6 м с выступающей центральной частью. В нижней части стены, над суфой, орнаментальная

кайма шириной около 0,5 м. Выше стена покрыта росписями. Во многих частях ее имеются выпады штукатурки, потертости и следы преднамеренной порчи. В южной (левой) и центральной частях целые участки стен испорчены сливными ямами, устроенными в помещениях X—XI вв. И все же их сохранность дает возможность понять общий сюжет.

Весь рисунок, исполненный на голубом фоне, расчленен на три горизонтальные группы. В самой нижней части над орнаментальной каймой изображены послы с дарами,двигающиеся слева и справа к центральной части стены, и встречающие их приближенные царя. Вторую группу составляют персонажи, сидящие спиной к зрителям, третью — сидящие лицом ко второй группе, но из них сохранилось всего 4 фигуры. Судя по костюмам, прическам и, главное, отсутствию даров в руках, вторую и третью группы также составляют приближенные самаркандского царя.

На переднем плане, в нижнем первом ряду южной (левой) части стены, изображена первая группа приближенных царя. Несмотря на то, что живопись в этой части значительно пострадала, на испорченной поверхности все же видно несколько контуров фигур, выполненных красной краской (рис. 4, табл. VI). Так как группа лиц на западной стене, составляющая свиту самаркандского царя, самая большая, то мы в первую очередь дадим подробное ее описание, а затем перейдем к описанию и определению послов на западной стене и их же фигур на других стенах.

Фигура I — лицо повернуто вправо, нос с небольшой горбинкой, видны контуры губ, угол левого глаза приподнят к виску. В левом ухе серьга. Волосы спускаются за спину. На шее гривна с тремя крупными бусинами. Правая рука приподнята кверху, виден рисунок трех пальцев. Рукав опускается к локтю, образуя складки. Перед этой фигурой белая ткань со следами складок, выполненных красными контурными штрихами, возможно, деталь одежды другой фигуры. Если это так, то обе фигуры изображены сидящими.

Фигуры 2, 3, 4 — три персонажа, идентифицируемые, согласно надписям, как послы из Чаганиана (см. табл. VI). Перед ними большая промоина от ямы

анфас. Голова его повернута на 3/4 назад, он как бы обращается к идущим за ним персонажам, левая нога направлена по ходу движения процессии, а правая

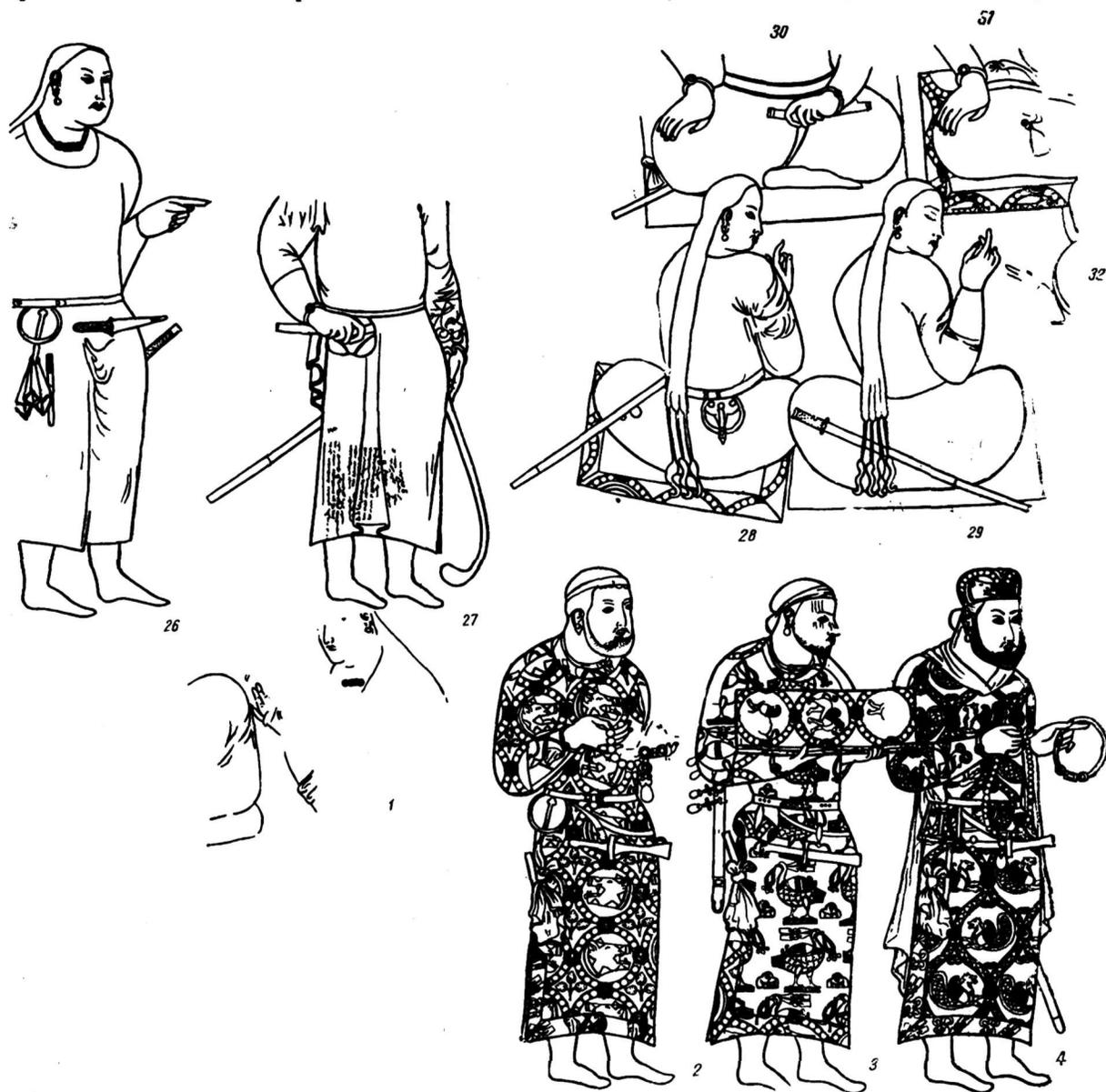


Рис. 4. Западная стена. Деталь, реконструкция, фиг. 1.

X в. На испорченном участке стены могла поместиться еще одна фигура.

Фигуры 5, 6 (рис. 5, см. табл. VIII) — персонажи из свиты самаркандского царя, которые встречают и сопровождают чаганианских послов. Очень выразительна фигура 5 — мужчина, стоящий

слегка повернута вправо. На голове длинные черные волосы, спускающиеся за спину. Рисунок лица не сохранился. На шее гривна. Одет в светло-желтый кафтан. Широкие двусторонние треугольные отвороты и высокие обшлаги украшены изображениями крылатых лошадей

дей. Правая пола кафтана закрывает левую и посередине туловища, несколько выше пояса, застегивается на одну

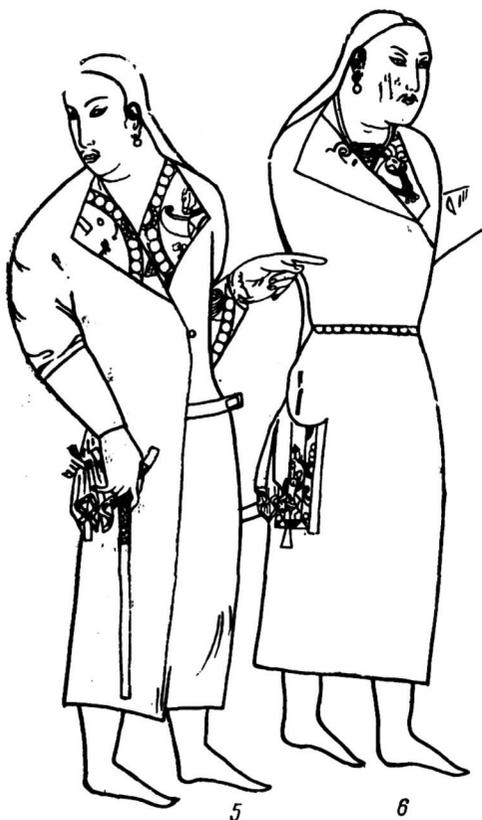
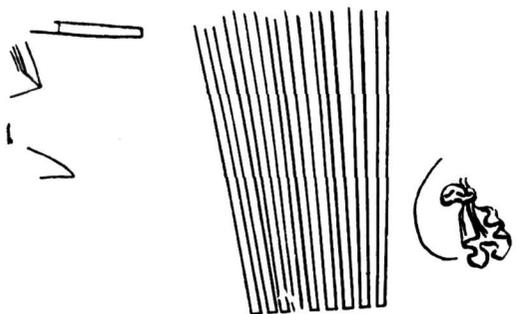


Рис. 5. Западная стена. Деталь 2, реконструкция, фиг. 5, 6.

круглую пуговицу. Халат — гладкий, поэтому художник на гладком фоне прорисовал контурными линиями направление складок. Тонкая тесьма оторачивает правую полу халата. С пояса прямыми тя-

желыми складками свисает платок синего цвета с каймой, украшенной трехлепестковыми цветами. В правой руке мужчина держит небольшую палочку с рогаткообразной ручкой. Кисть руки находится в рогатке, ствол палки пропущен между указательным и средним пальцами, а большой палец охватывает ручку и опущен вниз; средняя часть палки красного цвета, а нижняя и верхняя — черного с белыми точками. Левая рука согнута в локте, указательный палец вытянут вперед, как бы указывая направление движения. На руке следы согдийской надписи и браслет. Около правой руки видны пальцы руки персонажа, шедшего сзади, фигура его не сохранилась. Рука окрашена в розовый цвет. Несколько ниже пояса, у левого бедра, следы черного предмета, возможно, ножен кинжала.

Фигура 6 — мужчина, туловище повернуто влево. Лицо светло-коричневого цвета, изображено в трехчетвертном развороте. Нос прямой, брови тонкие, небольшие красные губы, над ними тонкие усики. В правом ухе серьга. На лице следы согдийской надписи. Черные волосы спускаются за спину и доходят до пояса. На шее гривна. Мужчина одет в гладкий коричнево-красный халат с двусторонними отворотами, на которых изображены горные бараны. В талии халат перетянут черным поясом, украшенным кружками. С правой стороны пояса на синем ремешке подвешен прямоугольный мешочек. Он шит из ткани с рисунком, изображающим крылатых лошадей. Справа от мешочка белый платок с кромкой из черных точек, слева перед мешочком узкий кожаный пенал. Рисунок левой руки плохо сохранился, видимо, она находилась на рукояти меча, часть которого видна между фигурами. Правая рука вытянута вперед. Этой фигурой завершается процессия, движущаяся с южной стороны к центральной части композиции.

Фигуры 7, 8, 9, 10, 11 — справа от предыдущей группы людей, посольство, состоящее из 5 человек. Мы предполагаем, что это посланники из Китая или Восточного Туркестана.

Фигуры 12, 13, 14 — то же посольство. Первый вариант рисунка — контурное изображение фигур выявлено под слоем голубого фона стены; в окончательном варианте на их месте нарисована следующая группа.

Фигуры 15, 16, 17 — изображены справа от фигур 7—11. Эти три мужские фигуры из свиты самаркандского царя.



Рис. 6. Западная стена. Деталь 3, реконструкция, фиг. 15, 16, 17.

Они стоят друг перед другом, причем каждый последующий выше предыдущего, изображены они со спины. Фигура 15 (рис. 6, см. табл. XXXII) одета в белый халат, голова повернута в профиль вправо, лоб высокий, нос прямой, слегка выступающие припухлые губы, черные усики, опускающиеся вниз к губе, ухо с серьгой. Черные длинные косы спускаются на спину и заканчиваются ниже талии. До талии они идут сплошной черной полосой, а у пояса разделяются на четыре тонких косички, нижние части которых заканчиваются четырьмя распущенными локонами. С правой стороны у пояса

контурный рисунок круглого мешочка. Левая рука опущена вдоль туловища. Пальцы руки ладонью наружу. Правая рука согнута в локте, сжата в кулак, только указательный и большой пальцы подняты вверх. На руках золотые браслеты. Видна орнаментированная ткань воротника, такой же тканью украшены высокие манжеты. На них круги с пер-

лами, в середине кругов — голова кабана.

Фигура 16 изображена в той же позе, лицо светло-коричневого цвета, слегка приподнято. Черные косы заканчиваются локонами. Красный халат перетянут поясом с круглыми белыми бляшками. С правой стороны у пояса мешочек из орнаментированной ткани, хорошо виден его верхний клапан. На клапане черный ремешок с пряжкой. Правая рука опущена вдоль туловища.

Фигура 17 сохранилась плохо, виден только профиль контурного рисунка, халат не окрашен. Выделяются черные ко-

сы, пояс с круглыми бляшками. Правая рука с браслетом опущена вдоль туловища. Кисть левой руки зажата в кулак и приподнята кверху, большой и указательный пальцы подняты вверх.

Фигуры 18, 19 также из свиты царя, стоят в нижнем ряду в числе встречающих следующее посольство. **Фигура 18** (рис. 7, табл. VII) — вторая из этой группы. Мужчина одет в красный халат с треугольными двусторонними отворотами, сделанными, как и высокие обшлага, из орнаментированной ткани, изображающей павлинов с ожерельем в клюве и развевающимися за головой лентами. Мужчина стоит, повернувшись на 3/4 вправо. Волосы спускаются за спину, развевающиеся концы кос видны за талией. Сохранился рисунок губ и усов. На шее золотая гривна с синим, каплевидной формы подвеском. Правая пола халата перекрывает левую и застегнута на круглую пуговицу, которая видна под поясом с левой стороны фигуры. Халат не орнаментирован, в местах сгибов (например, у локтя и пояса) видны складки, прорисованные штрихами. Левая рука опущена вдоль туловища, а правая, с кольцом на мизинце, опирается на палочку. С левой стороны к поясу прикреплен кинжал в черном чехле, на котором две квадратные петли для крепления с портупеей. За рукой с левой же стороны видна ручка меча. С правой стороны к поясу подвешен платок, он прикреплен металлическим ромбовидным зажимом. Рядом с платком висит футляр для кисточек или ножа. Одна нога повернута вправо, а вторая — полуоборотом влево.

Фигура 19 (см. рис. 7, табл. VII) — мужчина — одет в халат, рукава с черными обшлагами, без отворотов. Халат не окрашен, только ниже пояса видны легкие желтые мазки. Большое количество складок на верхней части одежды выполнено контурными линиями. Он стоит, согнув руки в локтях, опираясь на высокий с «Г»-образной ручкой посох; правой рукой держит ручку посоха, а левая рука лежит на правой. На талии, под кожаным поясом, к которому прикреплен кинжал, широкая, скрученная

жгутом желтая ткань (платок?). С правой и левой сторон — квадратные мешочки или накладные карманы. С левой стороны видна также ручка меча. Персонажи 18 и 19 встречают две делегации, впереди которых особняком изображена фигура 20.

Фигура 20 (см. рис. 7, табл. VII) — мужчина, рисунок выполнен только контурными линиями. Судя по рисунку ног в черных сапожках, он идет в сторону встречающих, но голову с коротко подстриженными волосами он повернул назад, обращаясь к идущим за ним членам посольства. Правая рука, поднятая вверх, находится перед лицом посла, пальцы руки сжаты в кулак, большой палец поднят кверху. Левая рука опущена вниз вдоль туловища. Лицо изображено в профиль. Волосы головы не окрашены только сзади (легкие серые мазки), хорошо видны контуры красного рисунка спускающихся на лоб прядей волос. В ухе серьга; брови и усы черные. Халат не окрашен, лишь в двух местах видны следы белой краски.

Фигуры 21, 22, 23 — послы, к которым обращается персонаж 20 (о них, как и о следующем посольстве, скажем ниже).

Фигуры 24, 25 — последнее посольство на этой стене.

Во втором и третьем ряду изображены персонажи из свиты царя.

Фигуры 26, 27 — изображены стоящими на втором плане в левой части стены, тогда как все остальные персонажи из свиты царя на втором и третьем плане сидят (см. рис. 4, табл. X). **Фигура 26** в красном халате, изображение сохранилось от талии до сапог. С левой стороны видна ручка меча, спереди прикреплены желтые ножны кинжала. Ручка кинжала черная с белыми точками и перекрестием. С правой стороны к поясу подвешен круглый мешочек с ремешком, ниже его на черном шнурке свисает синий платок, который прикреплен в середине к шнуру фестончатым металлическим зажимом, рядом пенал для кисточек (?). Спереди на халате много складок.

Фигура 27 (см. рис. 4, табл. X) — мужчина в белом халате стоит спиной к зрителям, голова не сохранилась. Левая

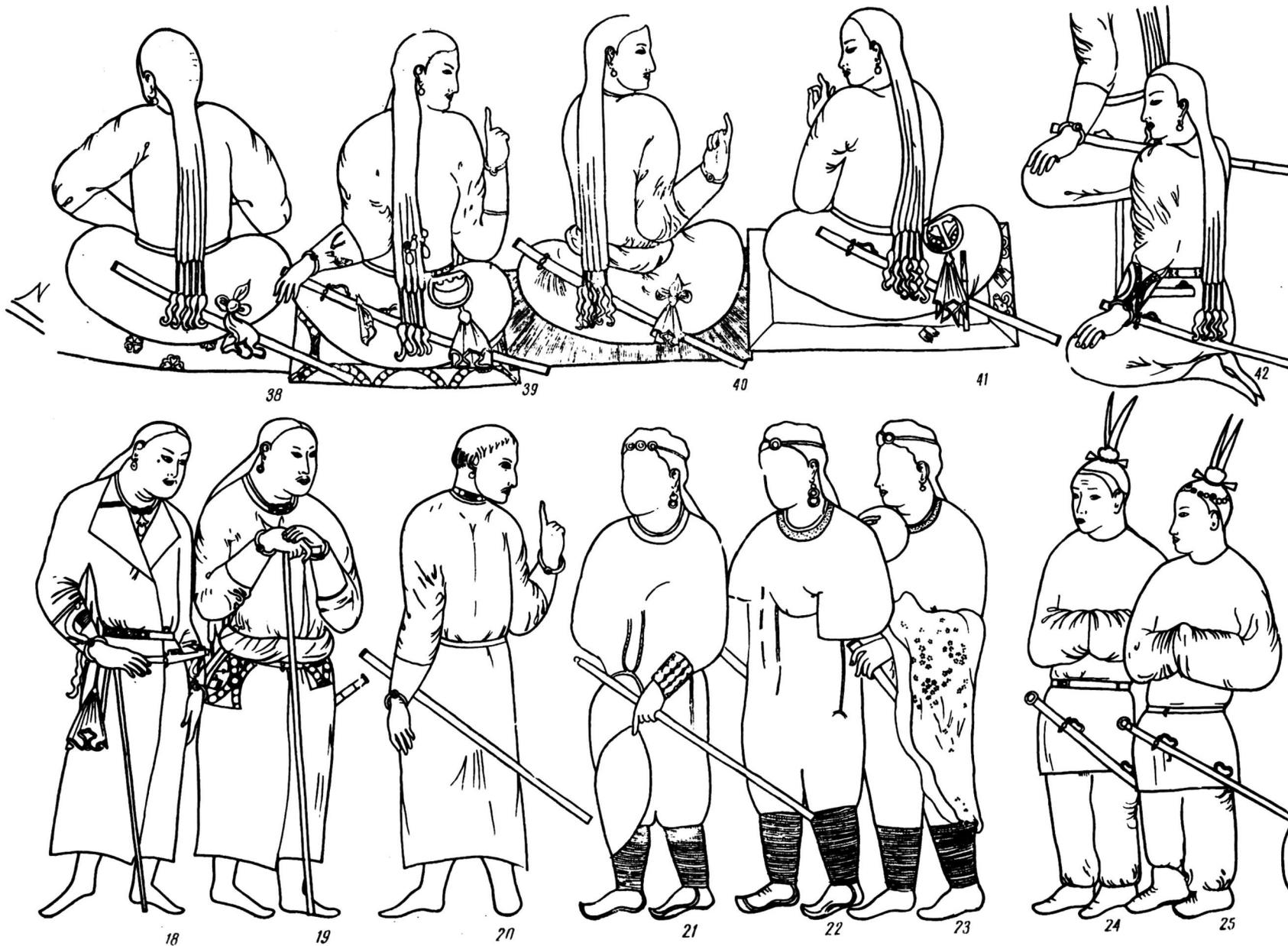


Рис. 7. Западная стена. Деталь 4, реконструкция, фиг. 18, 19.

рука у талии, возможно, придерживает меч, часть которого видна за спиной с левой стороны. Правая рука опущена вниз, в ней клюшка для игры в поло (човган). На нижней части халата в середине глубокая складка, внизу виднеется красная подкладка халата. По бокам халата разрезы. Фигура представляет большой интерес, так как на ней начертана надпись из 16 строк вертикального согдийского письма и две горизонтальные строчки бактрийским письмом.

Следующая большая группа людей приближенных самаркандского царя изображена сидящей на ковриках. Эта часть рисунка стены сохранилась плохо, так как выше штукатурка с живописью уничтожена.

Фигура 28 (см. рис. 4, табл. X) — первая из этой группы — сидит в красном халате на коврике, скрестив перед собой ноги, спиной к зрителям, туловищем слегка обращена вправо, левая рука поднята вверх; под мышкой правой руки опирается на палку с рогатиной; лицо повернуто в профиль. Длинные косы спускаются на спину. К наборному поясу прикреплен круглый мешочек с ремешком. На левом, слегка выступающем колене лежат ножны меча. Коврик, предназначенный для одного человека, желтый, квадратной формы с каймой, на которой видны синие орнаментированные круги с перлами.

Фигура 29 изображена в такой же позе. Голова повернута вправо, видны черные усы. За спиной ножны меча красного цвета, ручка черная, с белыми точками. Судя по позе мужчина обращается к сидящему справа от него персонажу, фигура которого почти не сохранилась, виден только контур лица и часть руки. Перед этой группой людей, сидящих спиной к зрителям, обращены к ним в фас еще два персонажа. Они на третьем плане.

Фигура 30 — мужчина в желтой одежде. Сидит на красном коврике, скрестив ноги в черных сапожках. В левой руке светло-коричневого цвета кинжал. Из-за правого колена выступает конец меча, лежащего за спиной. Верхняя часть рисунка не сохранилась.

Фигура 31 — мужчина, сидит на коврике с орнаментированной каймой, одет в такое же одеяние красного цвета.

Следующая часть сцены отделена значительной лакуной, так как в этом месте стены большая промоина от сливной ямы X века. Правее промоины видна часть меча, а рядом чередующиеся оранжевые и желтые полосы, поднимающиеся кверху, где их рисунок обрывается.

Фигура 32 (см. рис. 4, табл. IX) — сидящий мужчина, сохранность очень плохая, видно колено. Хорошо сохранился рисунок платка темно-розового цвета.

Рисунок следующих двух персонажей — фигуры 33, 34 плохо сохранился, так как здесь стена сильно разрушена.

Фигура 33 (см. рис. 6, табл. IX) — видны только ноги в черных сапожках, персонаж, видимо, стоял анфас.

Фигура 34 справа от предыдущей, частично сохранилась нижняя часть желто-розового халата и черные сапожки.

Фигура 35 — спина сидящего с некоторым поворотом вправо мужчины. Сохранился только контурный рисунок; красные ножны меча и нижняя часть какого-то предмета желтого цвета, опускающаяся перед ним (возможно, часть музыкального инструмента). Мужчина обращен к персонажу, сидящему перед ним.

Фигура 36 — мужчина, сидящий анфас, в голубом халате, левую руку он положил на бедро, из-под руки выступает желтый платок и мешочек, такой же, как на поясах у ряда других фигур. В данном случае мешочек переброшен через меч, лежащий на ногах; ручка с перекрестием, ножны не окрашены, очень хорошо видна металлическая петля для крепления к португее. Прослеживаются треугольные отвороты халата и черные косы, опускающиеся за спину. Этот персонаж, как и предыдущий, изображен сидящим не на коврике.

Следующие пять персонажей второго ряда изображены сидящими на ковриках спиной к зрителям.

Фигура 37 (см. рис. 6) — мужчина, сидит спиной к зрителям, как и остальные четыре фигуры. Халат не окрашен,

за спиной видны красные ножны, черная ручка меча с перекрестием голубого цвета. Можно различить контурный рисунок левой руки — два пальца вытянуты горизонтально. На спине 5 кос. Коврик, на котором фигура, квадратный, желтого цвета с черными пятнами (возможно, это шкура леопарда). Кайма из материи красного цвета, орнаментированная фигурами птиц с ожерельем в клюве.

Фигура 38 (см. рис. 7, табл. VII) — мужчина, сидящий рядом, рисунок такой же сохранности. Руки расставлены в локтях, видны линии палки под правой рукой. Ножны черные, с желтым наконечником. Коврик украшен четырехлепестковыми розетками.

Фигура 39 — справа от предыдущего изображен мужчина, одет в красный халат. Правая рука опирается локтем о колено, поднята вверх. В длинные черные косы вплетены украшения из камня голубого цвета (лазурит?). С правой стороны к черному поясу прикреплен желтый круглый мешочек с голубым клапаном, из-под него спускается синий платок. Ножны меча лежат за спиной. Коврик квадратный с орнаментированной каймой.

Фигура 40 — мужчина с длинными черными косами, сидит на меховом коврикe коричневого цвета, волоски меха переданы художником черными вертикальными штрихами, хорошо прорисованы мягкие складки неокрашенной одежды. Туловище повернуто вправо. Правая рука с браслетом направлена к соседу, с которым он ведет беседу, что хорошо видно по ракурсу следующей **фигуры** — **41** — это мужчина в желтом халате, он сидит на темно-сером с красной каймой квадратном коврикe. За спиной его синие ножны меча с желтым наконечником, справа полукруглый мешочек, из-под которого на синем шнурке с металлическим зажимом спускается красный платок, рядом небольшая тонкая палочка или ножны ножа. Видны концы пяти кос.

Фигура 42 (см. рис. 7). Правее фигуры 41 на подогнутых под себя ногах на полу сидит мужчина. Поза, в которой он изображен, отличается от предыду-

щих, так как они все сидят, скрестив ноги перед собой. Халат не окрашен. Кисть левой руки покоится на колене, на мизинце кольцо. Рисунок правой руки не сохранился, по-видимому, она находилась на посохе, нижняя часть которого видна перед фигурой. Складки на одежде обрисовывают формы тела. Меч и кинжал вдоль левого бедра, ножны красные, с фигурными петлями для ремней портупей.

Всего на западной стене сохранились изображения 42 фигур, однако их было значительно больше. Согласно нашему толкованию. 30 из них относятся к свите Вархумана, а 12 — изображения послов.

На северной правой части этой же стены изображена еще одна композиция, состоящая из 11 вертикальных коричневых полос, а под ними ряд кругов с рисунками фантастических лиц (см. рис. 21, табл. XLI). Об этой композиции мы скажем ниже после анализа изображений перечисленных персонажей западной стены. Фигура самого царя не сохранилась, но, судя по всей композиции, он был изображен в центре верхней части западной стены.

* * *

«В VI в. далеко от границ Средней Азии, на Алтае, складывается государственное образование, которое сыграло важную роль в истории Средней Азии,— Тюркский каганат (551—744 гг.)»⁴⁵. Так начинает одну из своих глав, посвященную народам Средней Азии в VI—конце VIII вв. видный советский востоковед Б. Г. Гафуров в своей книге «Таджики». Не останавливаясь подробно на истории тюрков, укажем на основные исторические этапы.

Тюркский правитель Бумын (Ильхан) сумел подчинить себе различные тюркские племена, жившие в Монголии и на Алтае, и образовать сильное государство. При преемнике Бумына кагане Мухане (553—572 гг.) его брат Истеми

⁴⁵ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 215.

возглавил поход на Запад: он достигает Черного моря и захватывает Боспор Кимерийский. Тюркские отряды выходят к границам Ирана. «Создается огромная кочевая империя, охватившая пространство от Кореи до Причерноморья»⁴⁶. Но такой могучей тюркская держава оставалась до рубежа VII в. В 600—603 гг. она распадается на Восточный и Западный каганаты. В Западнотюркский каганат входила и вся Средняя Азия. В середине VII в. (630—682 гг.) Восточнотюркский каганат перестает существовать, и только в конце VII в. возникает второй Восточнотюркский каганат. Войска тюрков предпринимают походы на Запад в пределы Средней Азии. Конец политическому господству тюрков в Средней Азии принесли арабы, которые в конце VII — середине VIII в. подчинили себе основные территории Средней Азии⁴⁷. Такова главная шкала событий, связанная с тюрками, развернувшаяся на территории Средней Азии в VI — начале VIII в.

Более подробно остановимся на некоторых вопросах проникновения тюрков в согдийское общество, когда они из сторонних наблюдателей и сборщиков дани становятся активными участниками в его политической и экономической жизни. В связи с этим прежде всего необходимо попытаться выяснить, кого же изображает самая многочисленная группа фигур на западной стене? Как мы уже отмечали⁴⁸, по нашему предположению изображены тюрки из свиты самаркандского царя. По письменным источникам известно, что во второй половине VI в. на северных границах Средней Азии появляются тюркские племена, оказавшие большую помощь Сасанидам в их борьбе с эфталитами. Разбив в 60-х годах VI в. под Бухарой эфталитов, тюрки захватывают ряд областей Средней Азии, что привело к ухудшению их отношений с Сасанидами. Последние вторгаются в южные районы Средней Азии, где еще

остались полунезависимые эфталитские правители и захватывают их. Но в 80-х годах весь правобережный Тохаристан к северу от Амударьи был подчинен тюркам. Между тюрками и эфталитами заключается мирный договор для борьбы с Сасанидами.

В конце VI в. тюрки, поддерживая самаркандского правителя, укрепляют свои позиции в Средней Азии. Так, западнотюркский каган Датоу (Кара-Чурин) (575—603) отдает свою дочь в жены самаркандскому правителю. Укрепляются его контакты с другими областями Средней Азии. В Пайкенде управляет его внук Нилл-хан, а в Чаче (Ташкент) — второй его внук Шегуй⁴⁹.

В 605 г. тюрки убили владетеля Ши (Чача), а управление этим владением передали тюрку Дэлэ-Фучжи⁵⁰.

В 618 г. один из западнотюркских каганов Тун-Шеху (618—630) захватил обширные районы на Западе, в том числе и Среднюю Азию, присвоил местным владетелям «титул Сылифа, и отправил Тутуней (титул наместника.—Л. А.)»⁵¹ для наблюдения за ними и сбора податей. Чтобы заручиться поддержкой одного из могущественных владетелей Средней Азии — правителя Кана — Самарканда, Тун-Шеху отдал ему в жены свою дочь. Этим он укрепил связь с местным правителем, который, как сообщает источник, «поддался тукюесцам», т. е. стал подданным тюрков⁵². В Тохаристане в 30-х годах VII в. находился тюркский наместник⁵³. В 40-х годах VII в. территория Средней Азии входила в состав владений тюркского правителя Ибис Ышбара джабгу-хан (Ипи Шабало Шеху) (639—641), которому, кроме Кана (Самарканд), подчинялись Куча, Карашар, Тохаристан, Шаш, Кеш, Амуль и др.⁵⁴

В районе междуречья Чу и Или располагалась кочевая столица Ибис-

⁴⁹ Л. Н. Гумилев. Древние тюрки, М., 1967, стр. 138.

⁵⁰ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 313.

⁵¹ Там же, т. I, стр. 383.

⁵² Там же, т. II, стр. 311.

⁵³ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 229.

⁵⁴ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. I, стр. 287.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же, стр. 216.

⁴⁸ Л. И. Альбаум. Новые росписи Афрасиаба, в сб. «Страны и народы Востока», вып. X, М., 1971, стр. 87.

Ышбара джабгу-хана, называемая Южной Ордой⁵⁵.

Междоусобная война тюрков привела к усилению власти тюркского хана Юкука (Дулу-хана), стремившегося воссоздать былую мощь тюркского каганата; ему подчинялась громадная территория от Или до сибирской тайги. В 40-х годах VII в. он предпринимает поход на Согд. Подчинив Тохаристан, он «соединенными силами» ударил на Самарканд и Маймург и разгромил эти богатые города⁵⁶. Но вспыхнувшая вражда между Юкук-ханом и племенами дулу вылилась в восстание, с которым он не смог справиться и Юкук вынужден был удалиться в покоренный им Тохаристан, где в 653 г. он умирает⁵⁷.

Воинственные тюркские племена дулу всегда играли большую роль в распределении сил тюркских ханов, от их поддержки зависел военный успех того или иного хана. После распада Западнотюркского каганата в 604 г. союз племен дулу приобрел большую силу. Они стремились ограничить власть ханов и сосредоточить ее в руках своих беков, поддерживали тесный контакт с другим крупным тюркским племенным союзом нушиби и владетелями согдийских оазисов⁵⁸. Единым правителем они признали внука Кара Чурина, владетеля Чача — Шегуй-хана, которому к 612 году были подчинены все согдийские владения⁵⁹. Позднее именно тюркские племена дулу поддерживали Юкук-хана в его походе на Тохаристан и Согд, они участвовали в захвате и разгроме таких крупных городов Согда, какими были в середине VII в. Самарканд и Маймург. В такой неспокойной обстановке жили согдийцы в середине VII в. Непрекращавшаяся междоусобная война тюркских царевичей за владение Западным каганатом окончилась победой Ышбара-хана, разгромившего войска мервского правителя Махуя Сури. Ышбара-хан перебрасы-

вает свои войска с Амударьи в долину Или для отражения вторгшихся туда объединенных имперских войск. В 655 г. он сумел сдержать их натиск, но в 657 г. тюрки были разбиты. Ышбара-хан бежит к чачскому тархану, но тот выдает его. Западнотюркское объединение окончательно перестает существовать.

Еще во время борьбы Ышбара-хана с имперскими войсками от него отпадают и становятся самостоятельными многие среднеазиатские владения, в том числе Кан, Кушания, Маймург, Шахрисабз и многие другие. Видимо, в это смутное время многие из тюркских ханов захватили власть в отдельных владениях. Так, царь одного из крупнейших тохаристанских владений Хутталяна происходил из тюркского племени⁶⁰. В это же время в исторических хрониках, письменных источниках, на монетах появляется имя согдийского царя Вархумана⁶¹. Вопросам социальной и политической истории Согда накануне арабского завоевания посвящено большое количество исследований⁶², но считать окончательно разрешенной какую-либо из проблем нельзя. Междоусобные войны тюрков привели к распаду этого объединения на ряд мелких самостоятельных княжеств, во главе многих из них стояли тюркские царевичи.

Участие тюрков в жизни Согда не могло не отразиться на культуре согдийцев. Не нарушая установившегося ритма городской жизни, они активно включаются своими обычаями и обрядами в жизнь согдийцев, воспринимая в то же время многое из их жизни.

Постараемся проследить некоторые черты облика тюрков по письменным источникам и памятникам искусства, сопоставляя их с изображением фигур вышеописанной группы росписей Афрасиаба. О том, что тюрки носили длинные косы,

⁵⁵ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 229.

⁶¹ О. И. Смирнова. Каталог монет с родиница Пенджикент, М., 1963, стр. 27.

⁶² В работе А. Джалилова «Согд накануне арабского нашествия и борьба согдийцев против арабских завоевателей в первой половине VIII в.» (Труды УАИЭ АП ТаджССР, Сталинабад, 1961) дается подробный обзор литературы по этим вопросам.

⁵⁵ Л. Н. Гумилев. Древние тюрки, стр. 216—217.

⁵⁶ Там же, стр. 218.

⁵⁷ Там же, стр. 219.

⁵⁸ Там же, стр. 155.

⁵⁹ Там же, стр. 156.

известно из письменных источников. Так, в 630 г. путешественник Сюань-цзян в районе Токмака встретил тюркского хана со свитой, обратив внимание на одежду хана: халат из зеленого атласа, ниспадающие на плечи волосы перехвачены на лбу шелковой лентой. У членов свиты, состоявшей из двухсот всадников и одетых в парчовые халаты, «волосы были заплетены в косы»⁶³.

В конце VI в. после завоевания тюрками Турфана, местные жители восприняли тюркские обычаи. Однако уже в 612 г. владетель Турфана изменил обычаям тюрков. В декрете, изданном по этому поводу, он написал: «Мы до сего времени... распускали волосы (т. е. заплетали в косу, спускаемую назад)... подданным моим надлежит расплести косы»⁶⁴.

В этом же повествовании говорится о владении Кан: «Его владетель заплетает волосы... Супруга его есть дочь тюркского хана..., складывает волосы на голову и накрывает черным покрывалом»⁶⁵.

Следовательно, не только тюрки, но и подчиненные им владетели и народы еще до краха Западнотюркского каганата носили косы.

Обычай ношения длинных кос известен еще у гуннов. Так, при раскопках Ноин-Улинских могильников среди прочих находок были обнаружены «женские или мужские косы из черных полужестких или даже мягких волос, заключенные в шелковые с фестонами чехлы, с талисманами, или совершенно открытые, как, например, одна женская густая черная коса с вплетенным красным шнурком в конце (так же как и у мужских фигур в росписях Афрасиаба.—Л. А.) и перевязанная таким же шелковым красным шнурком посередине»⁶⁶. При раскопках

⁶³ E. Chavannes. Documents sur les Toukine (Turcs) occidentaux. Recueillis et commentés par Ed. Chavannes SPb — (Сборник трудов Орхонской экспедиции, вып. VI), СПб., 1903, стр. 194.

⁶⁴ Н. Я. Бичурин, Собрание сведений..., т. II, стр. 254.

⁶⁵ Там же, стр. 271.

⁶⁶ П. К. Козлов. Северная Монголия. Ноин-Улинские памятники. Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии, Л., 1925, стр. 9.

«одной из могил найдено было семнадцать кос. По-видимому, срезанные косы являлись знаком траура. Косы заключены были в шелковые футляры с нашитыми на них треугольными фестонами»⁶⁷. Датируются они рубежом новой эры.

В связи с этим же вопросом рассмотрим некоторые каменные изваяния, известные в литературе как «балбалы». Они широко распространены на обширных горностепных пространствах Центральной Азии — в Монголии, Туве, Южном Алтае, Казахстане, Киргизии, т. е. в районах обитания тюркских племен. На протяжении многих десятков лет ученые изучают их, пытаются дать классификацию, определить датировку. Многие исследователи называют их древнетюркскими изваяниями, но в отношении семантического их определения существуют две основные точки зрения. Одна группа ученых предполагает, что статуи изображают знатных тюрков и поставлены над их могилами⁶⁸. Сторонники другой теории считают, что балбалы изображают главных врагов погребенного. Этой теории придерживались и мы⁶⁹. Но, анализируя новые данные и, особенно, учитывая выводы Л. Р. Кызласова, мы считаем каменные изваяния изображением погребенных, хотя в борьбе западных и восточных тюрков на могиле тюрка могли поставить изваяние побежденного им при жизни тюрка. Но в данной работе нас интересует сам факт — каменные изваяния изображают тюрка.

Сравнивая изображения каменных изваяний тюрков — их одежду, состоящую

⁶⁷ С. А. Теплоухова. Раскопки кургана в горах Ноин-Ула. Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии, стр. 20.

⁶⁸ Л. А. Евтюхова. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии, МИА СССР, № 24, М., 1952, стр. 116; Л. П. Потапов. Очерки по истории алтайцев, М.—Л., 1953, стр. 86; Л. Р. Кызласов. История Тувы в средние века, М., 1969, стр. 35—43 и др.

⁶⁹ Н. И. Веселовский. Современное состояние вопроса о «каменных бабах» или «балбалах», Записки Одесского общества истории и древностей, т. XXXII, 1915, стр. 408—444; В. В. Бартольд. К вопросу о погребальных обрядах тюрков и монголов, ЗВОРАО, т. XXXIV, стр. 2; А. Д. Грач. Древнетюркские изваяния Тувы, М., 1961, стр. 73—93; Л. И. Альбаум. Балалык-тепа, Ташкент, 1960, стр. 190—196.

из халата с правосторонним и двусторонними треугольными отворотами, с наборными поясами и подвешенными к ним кинжалами, сосудами, мешочками и т. д. — с изображениями фигур вышеописанной группы в росписях Афрасиаба, мы находим очень много общего. Длинные косы имеются у многих каменных изваяний. Все это наводит на мысль, что и там, и здесь изображены турки.

Ф. А. Заславская проделала большую и интересную работу по изучению терракотовых статуэток всадников с булавами, найденных на городище Афрасиаб. Из 18 изученных ею терракот Л. В. Ошанин по антропологическому признаку выделил 5 типов, из которых: 1) пять — с явно выраженным монголоидным типом; 2) пять — слабо «монголозирванны»; 3) три — европеоидного типа; 4) три — явно выраженного европеоидного типа и 5) одна — неопределенного типа. Следовательно, монголоидный тип в терракотовых статуэтках составляет более 60%, а европеоидный — только 33%⁷⁰. Этот процент, конечно, не может характеризовать подлинное соотношение монголоидного и европеоидного типов населения, в действительности европеоидное население было в большинстве. Но художник-корoplast отражал интересы определенной группы людей, занимавших доминирующее положение в согдийском обществе VI—VIII вв. Все признаки монголоидной и слабо монголоидной групп терракотовых статуэток всадников имеют и персонажи росписей: широкое круглое безбородое лицо, брови сходятся на переносице, небольшой нос, маленький рот с полными губами, глаза косога разреза, небольшие усы с опущенными вниз концами, «в правой руке они держат булавы», «вооружены подвешенными к поясам кинжалами» в таких же ножнах, как и на росписях, у них «круглые в сечении гривны и серьги с одной шаровидной подвеской», у всех одежда плохо различима, однако отчетливо вид-

⁷⁰ Ф. А. Заславская. Терракотовые статуэтки всадников с булавами из Афрасиаба в собрании Музея истории УзССР, в сб. «Труды Музея истории УзССР», вып. III, Ташкент, 1956, стр. 88.

но, что рукава заканчиваются обшлагами, пояса наборные⁷¹.

Все остальные европеоидные статуэтки имеют те же атрибуты, но различаются отдельными деталями, у некоторых явно длинные волосы, зачесанные назад, у одной в руках сосуд для воды (?)

Все статуэтки оттиснуты в формах и обратная их сторона сглажена, так что волос и других деталей не видно. Внимание исследователя было обращено на группу памятников, появившихся в Средней Азии со времени тюркского завоевания, — каменные изваяния, датируемые VI—VIII вв. и дающие материалы о костюмах, украшениях и реалиях тюрков. Сравнение всех материалов привело исследователя к выводу, что в терракотовых статуэтках всадников с Афрасиаба можно видеть местный согдийский вариант «каменных баб»⁷² и и что, возможно, они являлись «изображениями умерших»⁷³, хотя с этими выводами вряд ли можно согласиться. Далее исследователь дает анализ отдельных деталей одежды, поясов, оружия, сосудов, украшений и приходит к заключению, что терракотовые фигурки с булавами являются «изображениями персонажей тюркской и согдийской феодальной знати», в них представлены «некоторые категории господствующего класса согдийского общества V—VIII вв.»⁷⁴ Такие же статуэтки, найденные на Афрасиабе и в других местах, имеются во многих музеях, например, в Самаркандском⁷⁵: из 28 опубликованных статуэток всадников 10 европеоидного типа, 18 — монголоидного, т. е. более 64%.

В связи с этим небезынтересно указать на одну хорезмийскую терракотовую статуэтку, изображающую мужскую голову⁷⁶: широкое, почти круглое лицо, низкий, слегка убегающий назад лоб.

⁷¹ Там же, стр. 93.

⁷² Там же, стр. 103.

⁷³ Там же, стр. 104.

⁷⁴ Там же, стр. 114—115.

⁷⁵ В. А. Мешкерис. Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962, стр. 39—40, табл. XVII—XVIII; 302—329.

⁷⁶ Там же, стр. 107, табл. XXX; 406.

Углы глаз слегка опущены, усы тонкие, опущены вниз, волосы причесаны на прямой пробор и косами спускаются на плечи. Под шеей хорошо прослеживаются треугольные отвороты халата. Тип лица близок группе, изображенной в росписях Афрасиаба.

Л. И. Ремпель, описывая терракотовые статуэтки воинов с булавами, считает, что здесь наряду с согдийцами изображены тюрки⁷⁷ и что по манере изображения согдийцев и тюрков терракоты неразличимы⁷⁸.

Характерны некоторые украшения персонажей вышеупомянутой группы людей в росписях Афрасиаба — круглые серьги и золотые гривны с кулонами и квадратными бляшками. Иногда к центральной круглой или квадратной бляшке подвешивался драгоценный камень синего цвета, каплевидной формы. Некоторые персонажи, отличавшиеся, видимо, особыми полномочиями, дополнительно к кожаным поясам с наборными металлическими украшениями носили шелковые платки, скрученные жгутом. Так изображен один из персонажей западной стены, встречающий делегацию, — фигура 19: широкий желтый пояс; высокий посох, на который он опирается двумя руками, является инсигнией. В Северной Монголии найдена костяная пластинка с изображением тюрка в подобной же позе с длинными волосами и в длинном халате. В правой руке он держит высокую трость⁷⁹.

Следующий за фигурой 19 персонаж несет палочку небольшого размера, он не имеет второго пояса и является, видимо, помощником первого. При рассмотрении росписей мы обратили внимание, что у некоторых персонажей (западная стена, фигуры 28, 38) из свиты царя, сидящих на ковриках, под мышкой правой руки зажат непонятный предмет. Вначале мы предположили, что изображена книга. Но, сравнив ее с палочками

и рогатинами в руках других фигур (западная стена, фигура 5), пришли к заключению, что во время длительных приемов, а также продолжительных бесед, их участники опирались именно на такую палку — рогатину.

У народов Средней Азии сохранилась традиция принимать гостей на полах, устланных в центре коврами, а по краям специальными матрасиками — курпача, на которых сидят и которые подкладывают под руку для удобства. В росписях рогатины и небольшие палочки-трости заменяют курпачи.

Перечислим некоторые характерные общие черты персонажей каменных изваяний, терракотовых статуэток и фигур вышеописанной группы в росписях.

Волосы — на голове гладко зачесаны назад и заплетены в косы (табл. XI). В росписях 4—5 кос, в изваяниях 1—2. Как и на статуэтках, видны следы зачесанных назад волос, тонкие усы спускаются вниз. Борода не прослеживается.

Глаза — монголоидные и реже (в изваяниях и терракоте) европеоидные.

Халаты — с правосторонним или двусторонними отворотами и с запахом правой полы на левую — одежда, характерная как для персонажей, изображенных в росписях, так и для некоторых каменных изваяний. Все халаты одноцветные, отвороты же и широкие обшлага рукавов выполнены из дорогой орнаментированной ткани. В некоторых случаях халаты без отворотов.

Сапоги — мягкие, типа ичигов.

Серьги, кольца. У большинства персонажей серьги в виде небольшого круглого подвеска. Подобные серьги найдены в тюркских погребениях VII—VIII вв. на Алтае⁸⁰. Кольца зачастую с шариком сверху⁸¹. Такое кольцо с золотым шариком было обнаружено нами при раскопках Караултепа в Сурхандарьинской области.

Гривны, по-видимому, согнуты из цельного металлического прута, судя по

⁷⁷ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960, стр. 55.

⁷⁸ Там же, стр. 57.

⁷⁹ А. Д. Грач. Древнетюркские изваяния Тувы, стр. 79.

⁸⁰ Л. А. Евтюхова, С. В. Киселев. Отчет о работах Саяно-Алтайской археологической экспедиции в 1935 г., КСИИМК вып. XVI. М., 1941, рис. 17, 28.

⁸¹ Л. Р. Кызласов. История Тувы, стр. 22.

желтому цвету — золотого, концы украшены двумя кружками, соединенными прямоугольными бляшками.

Украшения, вплетенные в косы — зиние камни, видимо, лазурит, круглые, каплевидной формы, прикреплялись при помощи специальных металлических связей — подвесов.

Браслеты — круглые, золотые из цельного прута, концы загнуты, иногда в центре небольшой голубой круглый камень, оправленный этим же металлом.

Пояса — в росписях черные кожаные наборные, каждое звено украшалось круглой металлической бляхой, иногда с камнем, присоединены к поясу клепками. В тюркских могилах найдены наборные пояса с бляшками, наконечниками и подвесками⁸². Шелковые пояса, видимо, являлись символом знатности и особого положения лица.

Кинжалы — в прямоугольных ножнах с металлическим наконечником. В верхней части ножен две дужки круглые или фигурные для крепления портупей. Подобные ножны изображены в росписях Варахши (табл. XII), Пенджикента, Кызыла и др. Кинжал имеет перекрестие, прямая ручка заканчивается круглым навершием, иногда изображением головы птицы. Ручка кинжала и лезвие находятся под небольшим углом (коленчатые). Подобные кинжалы характерны как для каменных тюркских изваяний VI—VIII вв.⁸³, так и для росписей и терракотовых статуэток Афрасиаба.

Мечи — прямые, с перекрестием, круглым навершием на рукоятке, ножны с двумя петлями, широко распростра-

нены на территории Средней Азии с I в. до н. э. до VIII в. н. э.⁸⁴

Платки — из тяжелой одноцветной ткани, иногда с кромкой, прикреплены за середину к шнуркам металлическим зажимом. Подвешиваются к поясу с правой стороны.

Мешочки — прикреплены к поясу справа. Название условное, так как они сделаны, судя по рисунку, из твердого материала и обтянуты орнаментированной тканью, имеют верхний закрывающийся клапан и ремешок с пряжкой, чтобы мешочек не раскрывался. По данным исследований А. Д. Грача, мешочки, изображенные у большинства каменных изваяний с правой стороны у поясов, — это каптарги для ношения мелких вещей⁸⁵. Подобные каптарги найдены на Алтае и Монгул-Тайге⁸⁶. Материалом для них служили войлок, кожа, шелк (для обтяжки). Во время раскопок на горе Муг найдена часть шелкового мешочка, сшитого из четырех кусков разного шелка⁸⁷. По нашему предположению, это кошель — пристяжной карман.

Ножи. У большинства фигур с правой стороны подвешен узкий предмет. Мы считаем, что это небольшие ножи в ножнах. При раскопках тюркских захоронений около правой руки у пояса иногда лежали железные черешковидные ножи в деревянных ножнах⁸⁸, в некоторых случаях это были пеналы для кисточек (фигуры 25, 26).

Даже беглое сравнение облика, костюма, аксессуаров одной из групп

⁸⁴ О. В. Обельченко. Лявандакский могильник, ИМКУ, вып. 2, Ташкент, 1961, стр. 131, 132.

⁸⁵ А. Д. Грач. Древнетюркские изваяния, стр. 65.

⁸⁶ Л. А. Евтюхова, С. В. Киселев. Отчет о работе Саяно-Алтайской археологической экспедиции, стр. 81—83; Л. А. Евтюхова. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии, МИА СССР, № 24, М., 1952, стр. 110.

⁸⁷ А. М. Беленицкий, И. Б. Бентович, В. А. Лившиц. Камчатные ткани с горы Муг, СЭ, М., 1963, № 4, стр. 114; И. Б. Бентович, А. А. Гаврилов. Мугская и катандинская камчатные ткани, КСИА, № 192, М., 1972, стр. 31, рис. 1.

⁸⁸ Л. Р. Кызласов. История Тувы, стр. 32.

⁸² Там же. Вопросу происхождения наборных поясов в Средней Азии посвящена специальная статья В. И. Распоповой «Поясной набор Согда VII—VIII вв.», СА, 1965, т. IV, стр. 78. Автор связывает появление сложных наборных поясов у согдийцев с вхождением Согда в политическую систему тюркских каганатов. Связь тюрков и согдийцев нашла отражение и в материальной культуре (стр. 78); подчинение местных князьков тюркскому каганату привело к проникновению тюрков в согдийское общество и прежде всего в среду знати. Много тюрков было в окружении Девастича (стр. 89).

⁸³ Там же.

людей в росписях Афрасиаба с тюркскими каменными изваяниями, а также некоторыми предметами из тюркских захоронений и терракотовых статуэток свидетельствует об общности материальной культуры тюрков и согдийцев в VI—VIII вв.

Процесс изменения в одежде и облике согдийцев происходил не сразу. В VI в., когда на исторической арене Средней Азии появились тюркские племена, только владетель Согда имел длинные косы по тюркскому обычаю, а его окруженные стригли волосы⁸⁹, отличаясь от правителя и тюрков.

В ранних хрониках говорится о жителях Согда следующее: «Они имеют впалые глаза, возвышенный нос, густые брови»⁹⁰, это вполне понятно, так как хроника дает характеристику согдийцев VI в.

Но в VII—VIII вв. обстановка изменилась. Тюрки, осевшие в Согде, заняли ключевые позиции в городах и в управлении отдельными владениями. Этнический состав населения Согда также несколько изменился с включением новой волны тюркского населения, процесс монголоизации которого начался «задолго до образования первой обширнейшей тюркской кочевой империи VI в.»⁹¹ Изменение количества изображенных в росписях и терракотовых статуэтках монголоидного типа персонажей ни в коем случае не говорит о том, что это касается всего населения Согда. С образованием Западнотюркского каганата намного увеличился процент монголоидного населения только среди правящей военно-феодальной городской верхушки согдийского общества. Поэтому в росписях вышеописанной группы персонажей, являющихся свитой самаркандского царя Вархумана, мы видим в основном мон-

голоидов — видимо, тюрк-согдийцев, с характерными для них длинными волосами, заплетенными в косы⁹². По этой же причине художники-коропласты изображали большинство воинов на лошадях монголоидами, а меньшую часть — европеоидами.

О большой роли тюрков в жизни согдийского общества в начале VIII в. свидетельствуют документы, найденные на горе Муг (Таджикистан)⁹³. В одном из них говорится о тюрко-согдийском браке: «Ут-тегин, прозвище которого Нидан» (первое имя — тюркского происхождения, а прозвище — согдийское), взял жену «которая зовется Дугдгонча и у которой прозвище Чата»⁹⁴ (первое имя — согдийское, а прозвище — тюркское). Из документа вытекает, что полноправный брак заключен между знатным тюрком Ут-тегином и согдийкой Дугдгончей, находившейся под опекой согдийца Чера — правителя Навеката — согдийского города в Семиречье. Жених и невеста, по мнению В. А. Лившица, рассматриваются в этом договоре как представители знати Согда⁹⁵.

По всей вероятности, тюркская знать, жившая в Согде, имела по два имени: первое — тюркское и второе — согдийское, причем, второе могло быть дано во время какого-то события, например, присвоения согдийского титула, вступления в брак и т. п., и, наоборот, согдийской девушке, вступившей в брак с тюрком, давалось второе тюркское имя. В этом же брачном документе говорится, что помещение для церемонии заключения брака называлось «Местом законоположений».

Хроники, описывая обычаи государства Кан (Самарканд), упоминают храм, в котором хранится тюркское уложение и «при определении наказания берут сие

⁸⁹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений... т. II, стр. 271, 281.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Л. В. Ошанин. Палеоантропологические и исторические данные о расселении монголоидных рас в северной степной полосе Средней Азии. Сб. «Вопросы этногенеза народов Средней Азии в свете данных антропологии», Ташкент, 1953, стр. 32.

⁹² Л. И. Альбаум. Новые росписи Афрасиаба, сб.: Страны и народы Востока, вып. X, стр. 87, 88.

⁹³ Согдийские документы с горы Муг, вып. II. Юридические документы и письмо. Чтение, перевод и комментарий В. А. Лившица, М., 1962, стр. 17.

⁹⁴ Там же, стр. 23.

⁹⁵ В. А. Лившиц. Согдийские документы с горы Муг, вып. II, стр. 38.

уложение и решают дело»⁹⁶. В. А. Лившиц предполагал, что упомянутый храм и «Место законоположений» одно и то же⁹⁷. Можно заключить, что законоположение, по которому заключались брачные документы в VIII в., было тюркским. В Суй-шу говорится о Согде, что брачные и похоронные обряды одинаковы с тукюскими⁹⁸.

В этом же плане интересен документ, написанный на коже, о продаже половины земельного участка⁹⁹. Он датируется 15-м годом правления в Пенджикенте тюркского правителя Чакын Чур Бильга, что в свою очередь является весьма показательным фактом для характеристики роли тюрков в жизни городов самаркандского Согда¹⁰⁰.

В этом договоре особо подчеркнута, что покупатели «на этой половине участка устанавливают труп (и) оплакивание устрают»¹⁰¹.

Согласно тюркскому, как и согдийскому погребальному обряду, тело покойника помещают в палатку. Сын и родственники приносят в жертву домашний скот и кладут его зарезанным перед палаткой, которую семь раз объезжают на лошади. «Потом перед входом в палатку надрезают себе лицо и производят плач; кровь и слезы совокупно льются»¹⁰². Это повторяется семь раз. Затем в определенный день убивают лошадь, на которой ездил покойник, и его вместе с вещами, принадлежащими ему, сжигают.

Естественно, такой обряд мог не понравиться продававшим участок и его следовало оговорить в договоре, чтобы избежать в будущем «распри и скандалы»¹⁰³, тем более, как считает

⁹⁶ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 281.

⁹⁷ В. А. Лившиц. Согдийские документы с горы Муг, стр. 38.

⁹⁸ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 281.

⁹⁹ В. А. Лившиц. Согдийские документы с горы Муг, стр. 45.

¹⁰⁰ Там же, стр. 51.

¹⁰¹ Там же, стр. 48.

¹⁰² Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. I, стр. 230.

¹⁰³ В. А. Лившиц. Согдийские документы с горы Муг, вып. II, стр. 4.

О. И. Смирнова участок, на который была составлена купчая, мог быть приобретен для семейного кладбища¹⁰⁴.

Обряд оплакивания очень хорошо отражен в пенджикентских росписях. На центральной части южной стены главного зала объекта III¹⁰⁵ изображена сцена оплакивания покойника. По мнению А. М. Беленицкого, покойник находится внутри постоянного или временного купольного сооружения неопределенного типа. В пролетах арок изображены скорбящие фигуры женщин (?) с распущенными волосами, наносящих себе удары по голове, «мужчины с явно выраженными тюркскими чертами»¹⁰⁶. У многих на теле следы порезов, а двое надрезают мочки ушей. Справа от сооружения столб с диском наверху.

А. М. Беленицкий данную сцену связывал с мифом о Сиявуше. Этой же точки зрения придерживался и М. М. Дьяконов¹⁰⁷, считая, что изображен катафалк «в виде деревянного павильона с арочками и красным матерчатым куполом, натянутым на деревянный каркас»¹⁰⁸. Мы также полагаем, что на стене в росписях изображен легкий деревянный катафалк.

Иной точки зрения придерживается Г. А. Пугаченкова, она видит в этом сооружении «не переносный катафалк и не каркасно-матерчатую палатку, а капитальное павильонообразное сооружение... фамильный мужской «кед», конструкция которого состоит «из сырцового или

¹⁰⁴ О. И. Смирнова. Очерки из истории Согда, М., 1970, стр. 111.

¹⁰⁵ А. М. Беленицкий. Вопросы идеологии и культов Согда, в сб. «Живопись древнего Пенджикента», стр. 33—35, табл. XIX—XXIII; Б. Я. Ставиский, О. Г. Большаков, Е. А. Мончадская. Пенджикентский некрополь, МИА СССР, 1953, № 37, стр. 86—92.

¹⁰⁶ А. М. Беленицкий. Вопросы идеологии и культов Согда, стр. 34.

¹⁰⁷ М. М. Дьяконов. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии, КСИИМК, вып. X, М., 1951, стр. 34.

¹⁰⁸ М. М. Дьяконов. Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии, в сб. «Живопись древнего Пенджикента», стр. 111, табл. XIX—XXIII.

жженого кирпича»¹⁰⁹. Одно из доказательств этой точки зрения — стоящий справа от палатки столб, трактованный ею как фланкирующий¹¹⁰. Следовательно, при такой трактовке в росписях Пенджикента изображен культовый зороастрийский обряд. Мы полагаем, что фланкирующий столб относится не к палатке, а к нарисованному за ней на втором плане сооружению.

С. П. Толстов, анализируя роспись на центральной части южной стены, считает, что здесь изображен погребальный обряд раннесредневекового Согда¹¹¹.

В одной из своих последних работ А. М. Беленицкий относительно обряда самоистязания пишет, что он известен у многих народов, тесно связанных со Средней Азией, в том числе у скифов, хионитов: «Византийские, китайские и арабские источники красноречиво рассказывают об этом обычае у тюрков. Эти последние источники особо интересны для нас ввиду того, что они современны пенджикентским росписям»¹¹² и что мужчины в росписях «с резко выраженными монголоидными чертами лица»¹¹³. Независимо от того, как интерпретировать эту сцену, можно с уверенностью утверждать, что изображен реально существовавший обряд, своими корнями уходящий в далекую глубь веков¹¹⁴.

На наш взгляд, рисунок в росписях Пенджикента можно рассматривать следующим образом. На легких носилках несут тело знатного человека. Носилки спереди поддерживают за витые легкие ручки двое носильщиков, слева еще один плечом поддерживает выступающий конец балки. Возможно, с правой стороны, закрытой другими фигурами, стоит четвертый носильщик, поддерживающий второй конец балки.

¹⁰⁹ Г. А. Пугаченкова. Мавзолей Арабата, в сб. «Искусство зодчих Узбекистана», т. II, Ташкент, 1963, стр. 70—71.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ С. П. Толстов, В. А. Лившиц. Датированные надписи на хорезмийских оссуариях с городища Ток-кала, СЭ, № 2, 1964, стр. 51.

¹¹² А. М. Беленицкий. Монументальное искусство Пенджикента, М., 1973, стр. 45.

¹¹³ Там же, стр. 11.

¹¹⁴ Там же, стр. 45.

Если предположить, что шествие движется на зрителя, то сзади идут еще 4 носильщика. Следовательно, легкое сооружение с покойным и тремя плакальщиками несут 8 человек. Впереди носилок изображен человек с кувшином для возлияний, а перед ним сцена оплакивания и скорби, 7 человек из ближайшего окружения покойного наносят себе увечья. Шествие возглавляют, возможно, царственные особы или жрецы с нимбами над головами. Один из них держит в правой руке факел для разведения костра, в котором, согласно погребальному обряду, сжигают покойника с палаткой.

Следовательно, в этой сцене запечатлен момент погребения знатного тюрка, возможно, правителя Пенджикента Чакын Чур Бильга, правившего в течение 15 лет до прихода к власти в 708 г. Девастича.

Мы рассмотрели основную тюрко-согдийскую группу лиц, представляющих свиту самаркандского царя Вархумана и изображенных в росписях Афрасиаба, затронув вопрос о большой роли тюрков в жизни Согда в VI—VII вв. О том, кто такой Вархуман, мы узнаем из хроник, где он именуется «Фохумань»¹¹⁵.

На основании изучения монет и хроник О. И. Смирнова восстановила некоторые имена членов династии, правившей в Согде с середины VII в. до первой четверти VIII в. (до арабского завоевания). Из тринадцати самаркандских царей, упомянутых в «Истории Самарканда» Насафи, ею отождествлено семь. Первый из них Шипшир — правитель Кеша, владения, расположенного в долине Кашкадарьи, но считавшегося частью Согда¹¹⁶. Следующий — самый первый из новой династии владетелей, правивших в Самарканде, был, видимо Вархуман. После установления нового

¹¹⁵ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 311.

¹¹⁶ О. И. Смирнова. Очерки из истории Согда, М., Изд-во «Наука», 1970, стр. 25. По предположению Т. С. Ерназаровой, Шипшир мог быть владетелем Самарканда, так как здесь найдено большинство монет его чекана, хотя хроники точно говорят, что он был правителем Кеша.

административного деления в середине VII в. он был утвержден правителем Кангю¹¹⁷.

В другой работе О. И. Смирнова специально остановилась на сведениях о «Правящих домах Средней Азии», т. е. в вопросе династийного происхождения правителей Согда VI—VIII вв., в частности представителей канского рода, укрепившегося в Самарканде¹¹⁸. Основным источником этого исследования являлись монеты и хроники, в которых, в частности, говорится, что «владельческий Дом Кан есть отрасль кангюйского Дома. Безвременно переходя с места на место, он не имеет привязанности к оседлой жизни»¹¹⁹. В этой же хронике говорится, что Кан считается сильным государством. Ему покорилась большая часть владений в Западном крае: Маймург, Ташкентский оазис, Кабадиан, Кушания, Бухара, Нахшеб и др.¹²⁰ Б. Г. Гафуров пишет, что неизвестно когда сложилась эта конфедерация и какова степень зависимости этих владений от центральной власти¹²¹. Эти сведения, впервые приводимые в хронике «Бейши», описавшей события с 386 по 618 г., повторяются в следующей хронике «Суй-шу». В последней упоминаются события с 627 по 650 г.

Эти же сведения, но с несколько измененными названиями приводятся и в хронике Тан-шу (926—936)¹²².

Западные тюрки, потерпев поражение в войне с восточными тюрками «в начале VII в., стремятся установить свою власть в среднеазиатских владениях»¹²³. В это время Самарканд стал одним из городов, «который много выиграл от под-

чинения ханам Ашина и долгое время был их опорой»¹²⁴.

В правление Тун-шеха (618—630) укрепляется власть тюрков в среднеазиатских владениях, но все его мероприятия еще не привели к прямому захвату согдийских владений и в частности Кана, в котором продолжал править согдийский царь. Установленный Тун-шехом усиленный контроль над отдельными владениями привел к тому, что всем согдийским правителям был присвоен титул Сылифа — третий высший титул чиновников у тюрков, а для более близкого наблюдения в среднеазиатские владения были направлены особые чиновники — тудуны, которые помимо общих дел и надзора должны были собирать налоги¹²⁵.

Видимо, в это время главная резиденция тюркского наместника Согда находилась в Самарканде и за ним могла быть закреплена должность тудуна не только Самаркандского владения, но и всего Согда. Для более прочного контакта с самаркандским правителем Тун-Шеху выдает за него свою дочь¹²⁶.

Эта резиденция, видимо, была расположена в Самарканде, в районе раскопываемого нами зала с росписями задолго до его сооружения. Когда могла быть построена эта резиденция, трудно сказать, но, видимо, в период наивысшего расцвета Западнотюркского каганата эта территория уже была окружена «третьей» крепостной стеной.

После смерти Тун-шеха обстановка изменилась, началась борьба между тюркской аристократией за власть. Происходит обособление отдельных владений.

Немного известно об обстановке в Согде в 40-х годах VII в. В этот период Юкук-хан (Иби Дулу-хан) предпринимает поход против Ышбара-хана (Иби Шабало Шеху-хан), владевшего Южной Ордой. Ему подчинялись Куча, Шань-

¹¹⁷ О. И. Смирнова. Каталог монет с городища Пенджикент, стр. 27—28.

¹¹⁸ О. И. Смирнова. Очерки из истории Согда, стр. 24.

¹¹⁹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 271.

¹²⁰ Там же, стр. 271—276.

¹²¹ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 249.

¹²² Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 310.

¹²³ А. М. Мандельштам. Средняя Азия в VI—VII вв. н. э., в кн. «История таджикского народа», т. II, М., 1964, стр. 49.

¹²⁴ А. Н. Гумилев. Древние тюрки, стр. 157.

¹²⁵ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 157.

¹²⁶ А. М. Мандельштам. Средняя Азия, стр. 50.

Шань, Цзюймо, Тухоло, Харашар, Кан¹²⁷, т. е. многие владения, которые, как считалось, принадлежали Кану. Можно предположить, что все эти владения еще во времена расцвета Западнотюркского каганата тюрки уже считали своими вотчинами, они покровительствовали согдийским владетелям, ведя с ними активную торговлю и собирая с них налоги. Владетели же сохраняли относительную независимость. Именно при таких обстоятельствах могла сложиться конфедерация согдийских государств под протекторатом тюркских правителей. При вторжении в Среднюю Азию во владения Ышбара-хана Юкук-хан «соединенными силами ударил на Кангюй и Дами (Согд); и как скоро разбил их, то всех пленных взял себе, а не уделил подчиненным»¹²⁸, из-за этого началась борьба с племенем дулу, поддерживавшим Юкука в этой операции. Восстание окончилось бегством Юкука (Дулу)-хана в Тохаристан.

О дальнейших событиях в Средней Азии мы узнаем из хроники Тан-шу. Вначале в ней повторяются сведения первых двух хроник, а затем говорится, что в середине VII в. в Согде владение Кан «переименовано Кангюйским губернаторством, владетель Фохумань поставлен правителем»¹²⁹.

Можно предположить, что где-то между 40—50-ми годами после бегства Юкук (Дулу)-хана из Согда в Тохаристан один из его сподвижников, возможно, из рода дулу, захватил власть в Самарканде и объявил себя его единственным правителем, но только Вархуману удалось узаконить это положение и присвоить себе титулы правителя Самарканды и царя Согда. Кем был Вархуман—тюрком или согдийцем, трудно сказать, мы уже знаем из брачного документа с горы Муг, что знатные тюрки могли иметь второе согдийское имя, тем более, если он становился правителем царства.

¹²⁷ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. I, стр. 287.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 311.

В настоящее время существуют различные точки зрения относительно времени правления того или иного правителя Согда. Одним из основных источников для определения даты их правления являются монеты, династийные хроники, арабские источники. За последнее время было сделано несколько новых интересных исследований по истории Кана и его правящих династий¹³⁰, но мы не останавливались на этих работах, как и на многих предшествующих, так как это особая сложная проблема.

Следует только добавить: О. И. Смирнова, изучая источники, отметила, что правители Согда одновременно имели два титула: первый «ихшид Согда» — царь Согда и второй — «афшин Самарканды», т. е. владетель Самарканды. О. И. Смирнова подчеркивает: «С какого времени появился титул «ихшид Согда», мы не знаем. Возможно, что цари Самарканды носили его с середины VII в., начиная с Вархумана (655 г.)»¹³¹.

В этом отношении интересен следующий факт: на многих монетах Вархумана, как и Шишпира, стоит идеограмма MLK' — «царь», она может соответствовать согдийскому «ихшид», хотя это и не доказано. В надписях из Афрасиаба Вархуман тоже назван MLK', а о согдийском царе как ихшиде Согда, афшине Самарканды, говорят только арабские авторы Якуби (IX в.) и Беруни (XI в.) применительно к Гуреку (710—737). Если принять наше предположение, что Вархуман является первым правителем Согда, который после распада Западнотюркского каганата в середине VII в. захватил власть в Самаркандском владении, то он как царь всего Согда, впервые мог получить титул ихшида, а как

¹³⁰ Б. И. Вайнберг. Некоторые вопросы истории Тохаристана в IV—V вв. Сб. «Буддийский культовый центр Кара-Тепе в Старом Термезе», М., 1972, стр. 145—149; В. А. Лившиц. Правители Согда и «цари хуннов» китайских династийных историй. Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. IX годичная научная сессия ЛО ИВ АН (Автоаннотации и краткие сообщения), Л., 1973, стр. 25—26.

¹³¹ О. И. Смирнова. Каталог монет..., стр. 30.

правитель Самарканда, где находилась его резиденция, он имел титул афшина.

Все приближенные царя, изображенные в росписях Афраснаба, принимают непосредственное участие в приеме гостей, прибывших из разных стран к Вархуману и вручающих ему свои послания и подарки. Одним из основных посольств было чаганианское.

Послы Чаганиана. В южной части западной стены на переднем плане изображены послы, прибывшие из Чаганиана — три представителя, приносящие свои дары самаркандскому царю (см. рис. 4, фигуры 2, 3, 4, табл. VI).

Фигура 4 — мужчина стоит, повернувшись в три четверти влево. На голове шапочка (табл. XIII), украшенная кругами с перлами, в кругах рисунок стилизованной головы кабана синего цвета. Над верхней частью уха кабана и в нижней части морды орнамент в виде усеченной пирамиды (см. табл. XV). Белое лицо мужчины обрамляет борода, у него короткие выступающие из-под шапочки волосы. Борода и усы окрашены в темно-серый цвет, почти черный, а поверх, начиная от нижней губы, прорисованы четкие черные линии волос, которые придают бороде форму и объем. Рисунок глаз выбит, нос с небольшой горбинкой, над верхней губой красный кружок, сохранилась правая черная бровь, правое ухо, в котором серьга в виде кольца с небольшим круглым камешком. За ухом на шее следы согдийской надписи. Одет мужчина в белый кафтан, орнаментированный чередующимися рядами белых и красных фестонов, в середине каждого из них фантастические животные. Нижняя часть кафтана с правой стороны имеет разрез, отделанный каймой, на которой видны изображения головы архара, на шее его две развивающиеся ленты. Такой же рисунок на обшлагах. Узкая талия перетянута желтым поясом с наборными круглыми и прямоугольными бляшками. К поясу на ремешке подвешен кинжал в ножнах. С правой стороны прикреплен квадратный мешочек, закрываемый ремешком и металлической пряжкой, он шит из ткани с изображением головы кабана.

Из-под мешочка на ленточке спускается голубой платок, перевязанный в верхней части узлом с бантом, рядом пенал для кисточек или ножны ножа. С левой стороны к поясу прикреплен длинный меч в желтых ножнах, конец его виден из-за нижней полы кафтана. За спиной серая накидка, спускающаяся вниз глубокими складками, верхние концы ее завязаны на груди под шеей. На ногах мягкие черные сапожки. В правой руке мужчина держит ожерелья из круглых камней, в нижней его части украшение, состоящее из прямоугольной пластинки, к которой с боков прикреплено по золотому кружку, а к нижней части пластинки подвешен большой каплевидный голубой камень. В левой, почти не сохранившейся руке находилась, по-видимому, гривна.

Фигура 3 следует за фигурой 4 — мужчина, стоит в той же позе, но голова повернута в профиль (табл. XIV). Черные гладкие волосы перетянуты белой повязкой. Лицо с бородой окрашено в светло-коричневый цвет; тонкие волосы черной бороды, на лице нет предварительной темной подкраски. Рот и глаза не сохранились, в мочке уха кольцевидная серьга с белым круглым камнем. На лице и шее строки плохо сохранившейся согдийской надписи, на шее золотая круглая гривна, украшенная двумя кружками с квадратной пластинкой в середине. Белый кафтан с круглым вырезом покрыт рисунком из ряда птиц, видимо, гусей (табл. XV), причем в одном ряду птицы идут вправо, в следующем — влево. В клюве птиц ожерелье, к которому подвешено по три круглых драгоценных камня. Птиц друг от друга разделяют фигурные фестоны, окрашенные цветком с двумя лепестками. На кайме внизу халата в кругах из перлов голов чабанов. Талия перетянута черным ремешком с золотыми круглыми бляшками и клепками. С пояса спускается черный ремешок, к которому прикреплен кинжал, ручка его представляет перекрестие, заканчивающееся головой хищной птицы. С правой стороны к поясу прикреплен мешочек с клапаном и пряжкой, ниже красный платок, завязанный бантом, один из концов платка

касается мешочка, из-за спины виден черный чехол (ножа ?) с золотым наколочником. С левой стороны висит меч в ножнах. На верхней наружной части ножен имеется металлическая петля, через которую продет желтый портупейный ремень, протянутый ниже талии и закрепленный на правой стороне пояса.

Мужчина держит в руках прямоугольный предмет, украшенный кругами с перлами, в каждом из них фигура стоящего крылатого льва (табл. XVIII). В двух кругах следы надписи. Можно предположить, что это рулон ткани. На ногах черные сапоги. На груди следы порезов штукатурки, видимо, ножом.

Фигура 2—закрывает эту группу. Изображен мужчина с густой черной бородой. Черные волосы на голове перетянуты тонкой лентой, из-под которой на лоб выступают уложенные полукругом волосы (см. рис. 4, табл. VI). Прослеживается форма глаза; зрачки выбиты. Над небольшими пухлыми губами красный кружок, от него расходятся, опускаясь вниз, тонкие черные усики. В ухе серьга. На шее круглая гривна с одним круглым камнем. Хорошо различим покрой кафтана: левая пола его глубоко заходит за правую, под шейей полукруглый вырез, верхние края правой полы в двух местах закреплены на плечах, эту часть халата можно, видимо, отстегнуть и опустить. Кафтан украшен синими кругами с перлами, в центре каждого круга на белом фоне стилизованная голова кабана с раскрытой пастью и выступающими клыками (см. табл. XVI). Между кругами—ромбовидные фестоны, на их красном фоне стилизованное синее дерево. Каждый такой круг соединен с соседним по горизонтали и вертикали небольшими кружками с мелкими перлами, в центре каждого кружка полумесяц рожками вверх с круглой точкой в середине. Кайма халата внизу, как и обшлага, украшена изображениями крылатых лошадей. К черному поясу с крестообразными пряжками подвешены кинжал, голубой платок, пенал. С левой стороны на портупее, закрепленной, видимо, пряжкой на правой стороне у пояса, длинные

ножны меча, конец которого украшен подковообразным навершием.

Мужчина несет ювелирные изделия, видимо, гривны с дорогими камнями, оправленными в золото.

На западной стене изображены только 3 представителя чаганианского посольства, но можно предположить, что и фигуры 26 и 27, расположенные над ними, могут относиться к этому же посольству, так как большая согдийская надпись находится на поле персонажа 27. Следует, однако, отметить, что неорнаментированные халаты без каймы внизу, а также форма платка, мешочка, окраска ручки кинжала и меча—все это очень характерно для персонажей свиты самаркандского царя. Видимо, послание чаганианского государя уже вручено. Придавая этому посольству большое значение, художник на южной стене изобразил его в полном составе в момент приближения к Самарканду.

ЮЖНАЯ СТЕНА

На одиннадцатой стене изображена группа нарядно одетых людей, подъезжающих на богато украшенных слоне, лошадях и верблюдах к сооружению желтого цвета—павильону, схематично изображенному в левой стороне ее, сохранившейся не полностью—разрушена верхняя часть рисунка (рис. 8, табл. XIX). Павильон состоит из основания в виде усеченного конуса, расчлененного на три горизонтальные части. На этом основании выступающий прямоугольный карниз. Отсутствие перспективы не позволило художнику правильно воспроизвести верхнюю площадку этого сооружения. Выступающие боковые карнизы, уходящие вдаль, в росписи получились в виде двух вертикальных желтых «столбов», между ними поверхность площадки черного цвета. На этой возвышенности четыре фигуры стоящих мужчин, от которых сохранились только нижние части их халатов.

Фигура 1—левая нога мужчины на верхнем желтом крае площадки, а правая повисла в воздухе, так как художник не справился с композицией и вся фи-

гура не поместилась на отведенном ей участке. Мужчина одет в халат. Ткань халата разукрашена чередующимися желтыми и синими прямоугольниками, расчлененными красной линией, эти прямоугольники орнаментированы, но их рисунок не сохранился. Нижняя часть халата оторочена коричневым мехом.

Фигура 4—последний мужчина стоит в той же позе, халат украшен большими кругами с перлами и павлинами в центре круга. За головой павлинов развевающиеся красные ленты, в клюве ожерелья. Между собой круги связаны небольшими кружками с мелкими перлами, в середине каждого из них полумесяц рожками

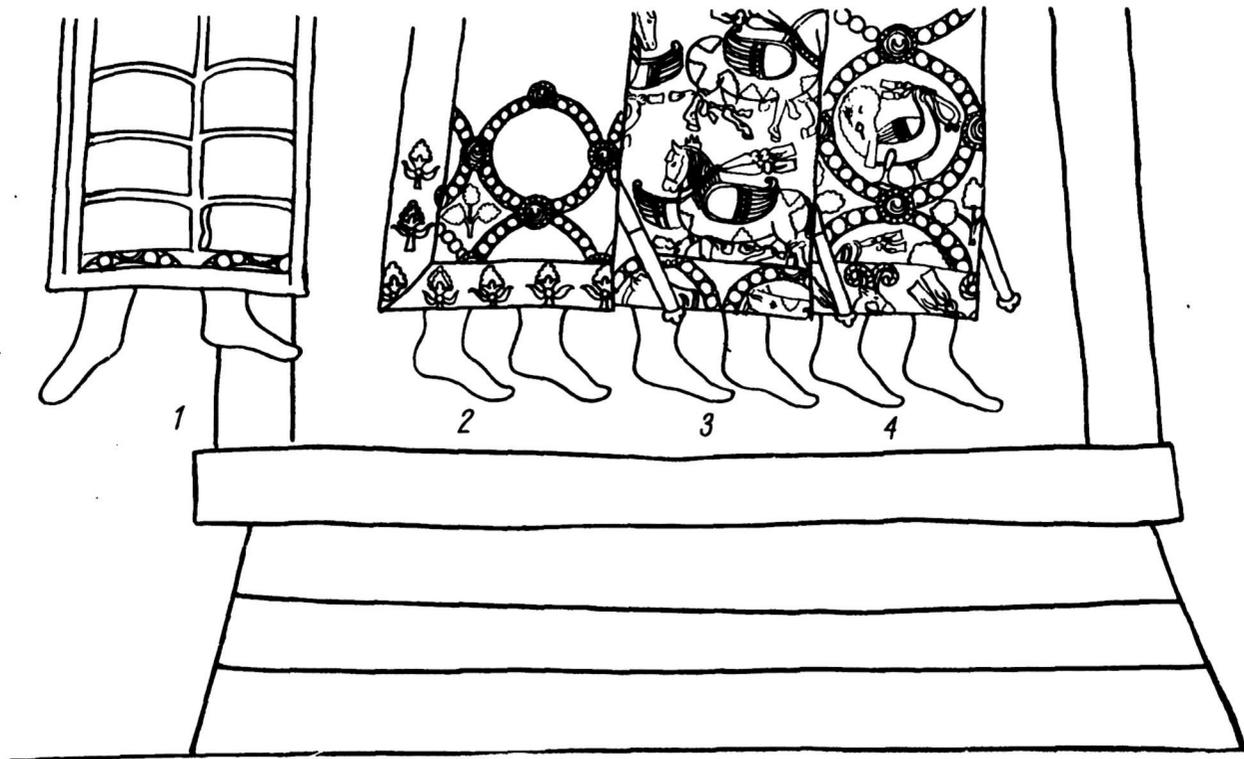


Рис. 8. Южная стена. Деталь 1. реконструкция.

В левой руке мужчина, видимо, держит посох или бунчук, нижняя часть древка—красного цвета—видна у левой ноги.

Фигура 2—второй мужчина, стоит слева от первого, на нем халат с каймой, на белом фоне которой растительный орнамент. Ткань халата покрыта кругами, в промежутках между которыми на красном фоне изображены деревья с голубой кроной.

Фигура 3—следующий мужчина, стоит левее второго. Ткань халата белая, на ней фигуры лошадей с лентами на ногах и за головой. Кайма украшена синими кругами с перлами, внутри которых головы кабанов.

вверх. В ромбовидных красных фестонах синие деревья. У последних трех мужчин с левой стороны мечи, концы которых выступают около левой ноги. Самых ног не видно, так как черные сапожки слились с фоном площадки.

К этому сооружению приближается кавалькада. Возглавляет эту процессию медленно идущий белый слон (рис. 9, табл. XX). Его хобот закручен вниз, бивни выступают вперед. На спине слона попона с богато орнаментированной каймой, отороченной мехом (табл. XXI). На попоне изображены круги с перлами, внутри которых фантастическое хищное крылатое животное, судя по ла-

там, это крылатый лев. Сбруя слона состоит из подпруги, подхвостника и нагрудника, к которому прикреплен жел-

красного цвета. Белый цвет кожи слона оттенен желтой подцветкой, округлость форм и складки кожи подчеркнуты ли-

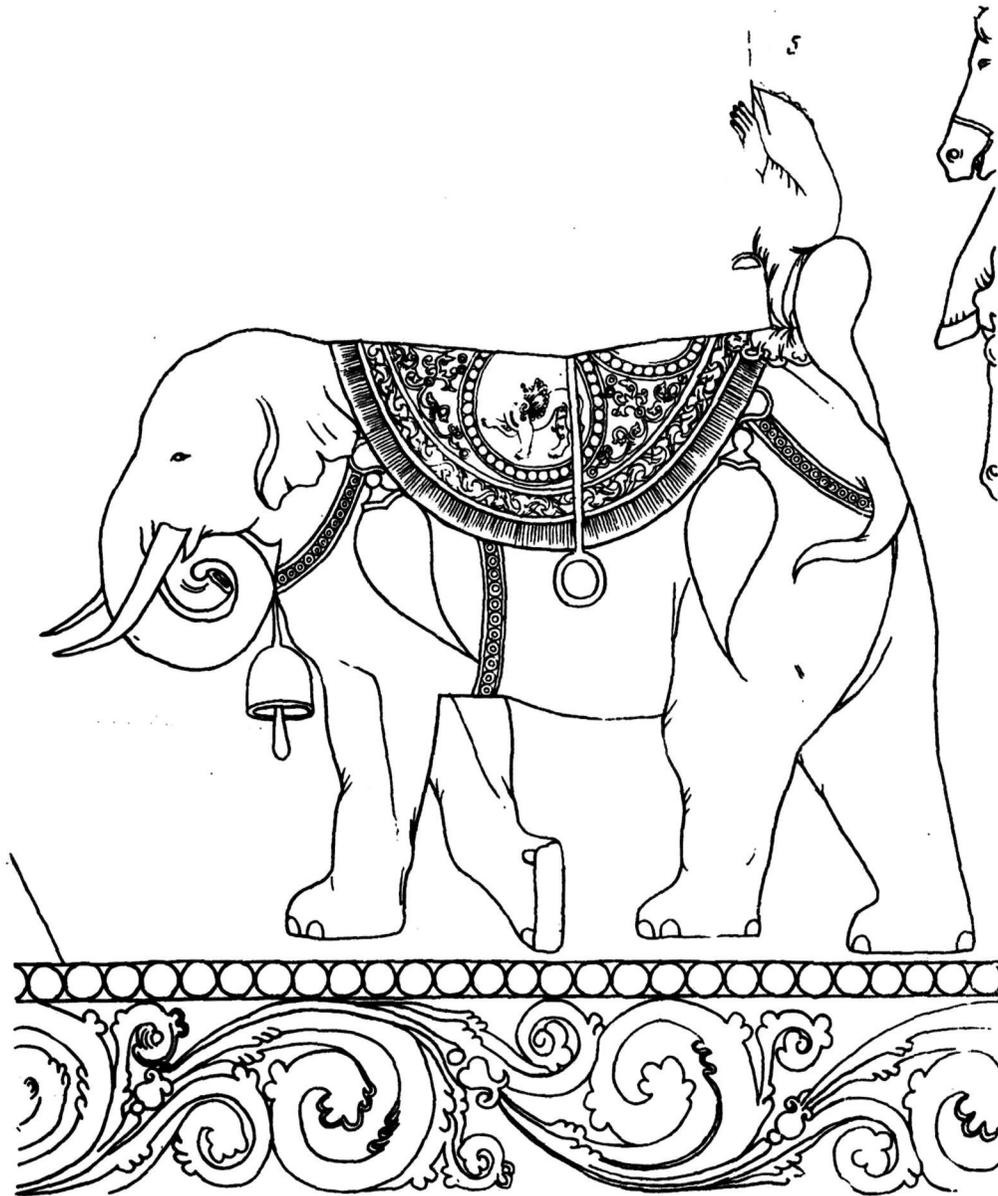


Рис. 9. Южная стена. Деталь 2, реконструкция.

тый колокол с выступающим длинным языком. Подпруга охватывает тело слона около передних ног. В местах стыка нагрудника и подхвостника с попой подвешены тяжелые синие кисти. Правая нога слона согнута, подошва ее

нейными штрихами. Сохранность этой части рисунка сравнительно хорошая, над слоном роспись фрагментирована, но можно догадаться, что на нем был балдахин, под которым, видимо, сидела девушка. Нижняя прямо-

угольная часть балдахина — синего цвета. На ее основании укреплена горизонтальная планка и вертикальная стойка, за которую держится служанка— фигура 5 с черными волосами, локоны спускаются за спину.

Фигура 5 (см. рис. 9, табл. XX) служанка сидит на черной подушке, подогнув ноги. Верхняя часть платья ее красного, нижняя — светло-голубого цвета, собрана в складки. От середины балдахина спускается черный ремень — путалище со стремяем.

За слоном следует группа, состоящая из трех женщин, сидящих на конях. Они изображены одна за другой по вертикали (рис. 10, табл. XXII).

Фигура 6. Первая из них сидит на стройном черно-сером коне с коротко подстриженной гривой и с высоко поднятой небольшой мордой, с голубыми глазами. Ноги коня стройные, сухие, с небольшими щетками у копыт. Лошадь хорошо ухоженная — гладко зачесанный хвост в середине перетянут лентой, богато украшен подхвостник сбруи со спускающимися сбоку тремя драгоценными камнями, один подвесок на нагруднике. Под седлом попона из дорогой орнаментированной ткани. Женщина сидит в седле, свесив ноги на одну сторону. Левою ногой в черном сапожке она опирается на стремя, висящее на голубом путалище, правая нога подсунута под левую. Стремя в верхней части имеет арочный контур и почти плоскую, с небольшим выгибом наружу подножку. Лицо всадницы сохранилось плохо. Черные волосы на лбу выложены полукружками, перед левым ухом спускается черными головками, в ушах серьги. Под носом красный кружок. Одета она в длинное желтое шелковое платье, многочисленные легкие складки которого лежат на ногах. Поверх этой одежды красное короткое платье, доходящее до колен. Через грудь и правое плечо к талии перекинута широкая серая лента (?). Треугольный вырез под шеей оторочен жемчугом (?). На грудь спускаются бусы и гривна с большим голубым камнем. Поводья она держит в левой руке, на наруж-

ной стороне которой согдийская надпись «знатная госпожа»¹³² на запястье—браслет с голубым камнем, оправленным в золото. Правая рука покоится на правой ноге. Объем фигуры подчеркнут штриховыми линиями.

Фигура 7. Сохранность рисунка второй всадницы хуже. Женщина сидит на желтой лошади. Платье светло-голубого цвета, очень широкое и длинное с многочисленными складками, под левой коленкой оно закреплено булавкой или подшито (чтобы не свисало ниже ног), образовавшиеся складки подчеркнуты полутонами. Лента на груди, проходящая через правое плечо, красного цвета, по сторонам ее орнаментированная серая кайма, а на самой ленте нашивные украшения из жемчуга (?). Поводок всадница держит в правой руке.

Фигура 8. Третья дама на краснорыжей лошади, хвост которой завязан узлом. Одета в белое платье, видны только многочисленные складки, выше штукатурка не сохранилась.

За женщинами едут двое мужчин (фигуры 9, 10) на верблюдах (рис. 11, табл. XXIII). Они сидят, свесив ноги на одну сторону.

Фигура 9. Лицо первого всадника на верблюде коричнево-красноватого цвета, с седой бородой и такими же усами. Нависшие густые брови тоже сильно тронуты сединой (табл. XXIV). На смуглом лице хорошо видны глубоко посаженные голубые глаза (это единственная фигура, у которой хорошо сохранился один глаз). Волосы на голове перетянуты белой лентой. В левом ухе серьга, на шее золотая гривна с белым овальным камнем. Двумя пальцами правой руки он показывает вперед, в направлении сооружения. В левой руке — палица, увенчанная стилизованной головой крокодила, с широко раскрытой пастью и выступающим языком. На обеих руках золотые браслеты. Он одет в гладкий красный кафтан с большим полукруглым вырезом, в котором видна орнаментированная ткань нижней одежды. Высокие

¹³² «Zt pnh» букв. «свободная (знатная) госпожа».



Рис. 10. Южная стена. Деталь 3, реконструкция. Всадницы.

обшлага украшены изображением крылатых лошадей. Спереди к поясу прикреплен кинжал. Меч в золотых ножнах

ной стене, портупею для меча мы видели закрепленной с правой стороны у пояса и только предполагали, что ножны ве-

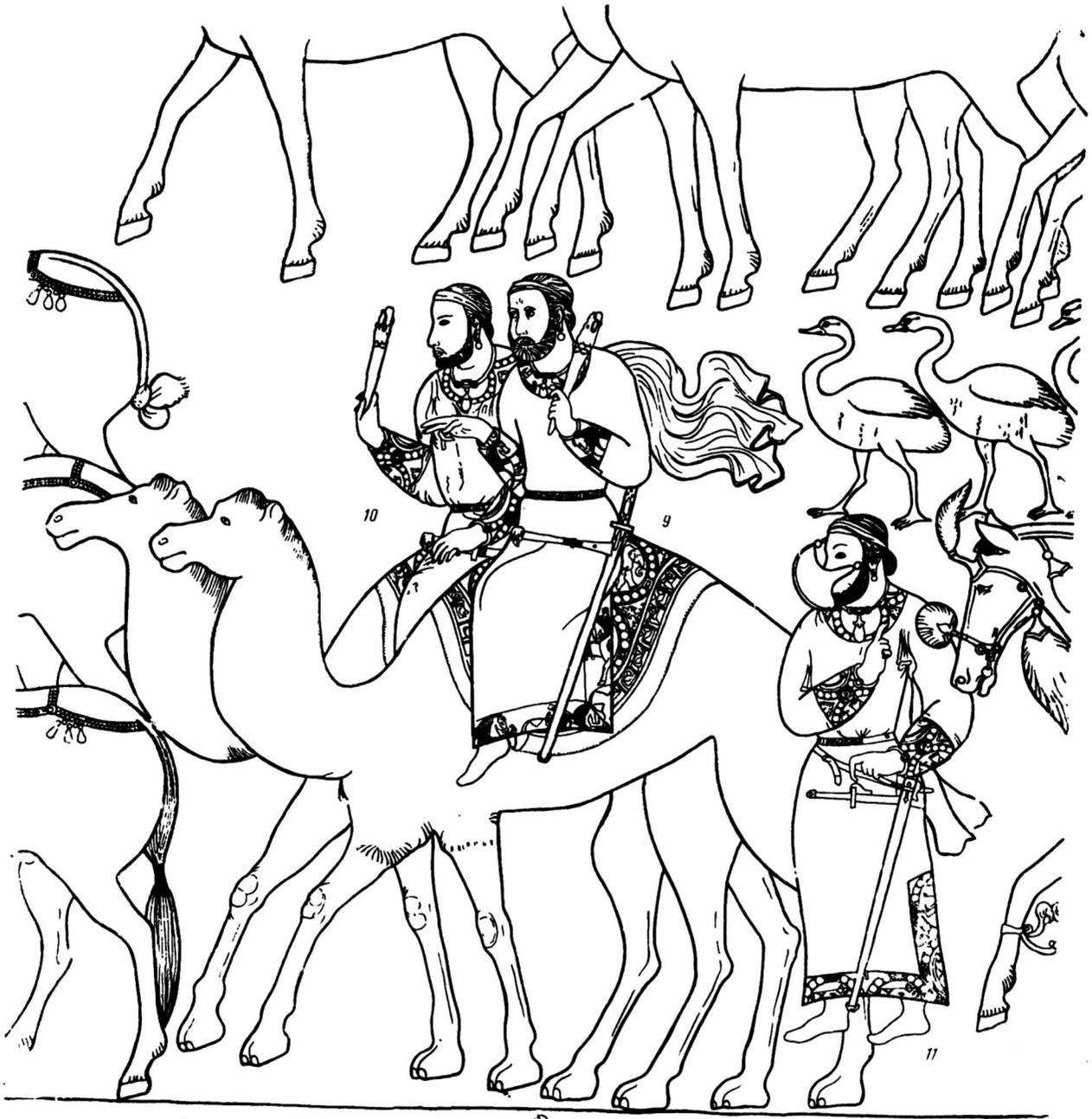


Рис. 11. Южная стена. Деталь 4, реконструкция. Всадники на верблюде.

висит с левой стороны. Ручка меча с перекрестием инкрустирована драгоценными камнями. Если на фигурах этого же посольства, изображенных на запад-

шали на портупею, то на этой фигуре мы видим, что портупея продета в специальную металлическую (голубого цвета) петлю в верхней части ножен так,

что петель притянуты ножны к бедру. За спиной развеивается на ветру желтая накидка, тени и полутени в складках придают ей легкость и объемность. Возможно, это второй член посольства, которого мы видим на западной стене среди послов (фигура 3), преподносящих царю подарки. У них одинаковый цвет лица, цвет повязки на голове, серьга, ножны кинжала с расширяющимся концом (правда, волосы у персонажа на западной стене не седые).

Фигура 10. Светлолицый мужчина с черной бородой и тонкими усами. Черные волосы перетянуты красной лентой. Нос крупный с небольшой горбинкой, рот очерчен красным контуром. В правой руке золотая палица. Одет в белый кафтан такого же покроя, как и у первого всадника на верблюде. Мягкие складки подчеркнуты линиями и тенями. Левая рука опущена на ручку короткого кинжала, верх которой украшен головой хищной птицы. Этот персонаж, видимо, также представлен в числе послов на западной стене (фигура 2), его нижний халат украшен рисунком, изображающим головы кабанов, заключенные в круги из перлов, т. е. та же ткань, что и у фигуры 2 на западной стене. Повязка на голове в обоих случаях красная.

Верблюды, на которых сидят мужчины, коричневые, одногорбые (?), на первом из них закругленный потник, украшенный кругами с вписанными в них фигурами слонов (табл. XXVI). На потнике прямоугольная попона.

Следующая за ними группа также многоплановая (рис. 12, табл. XXVII). Рисунок почти полностью восстанавливается, несмотря на большие выпады штукатурки. В центре композиции богато украшенная серая лошадь и четыре белых птицы над ней. Лошадь ведет пеший мужчина с повязкой, закрывающей рот и нос, а птиц сзади подгоняет юноша с такой же повязкой. Лошадь стройная, с сухими тонкими ногами, небольшой головой и высокой холкой. На морде уздечка с металлическими удилами, прикрепленными к квадратной подвижной пряжке, которая закреплена на уздечке. Грива коротко подстрижена. Лоб укра-

шен пышным начельником на металлическом золотом штифте, прикрепленном к уздечке; украшение в виде кисти прикреплено над мордой лошади. Под шеей видна большая белая развивающаяся пышная кисть, а сбоку крупа — еще три: одна на нагруднике сбруи, вторая — около гривы, третья прикреплена к подхвостнику при помощи золотых блях различной формы. Не менее нарядна большая попона с изображением козлов, ее широкая кайма разукрашена кругами, в которых нарисованы головы кабанов. На передней правой ноге лошади завязана белая развивающаяся лента, на левой — желтая с красной кромкой.

Фигура 11 — бородатый мужчина, ведущий эту лошадь. Черные волосы на голове его затянуты розовой лентой, в ухе серьга. На лице повязка, прикрывающая рот и нос, одет он в такой же белый халат, как у всадников на верблюдах. Слева на портупее прямой меч и кинжал, за спиной красная накидка. Хорошо видно, как закреплены ножны портупее: через металлическую петлю голубого цвета в верхней части ножен продет ремень, конец которого скреплен с другим ремнем, идущим от пояса. Над лошадью изображены четыре белые птицы с голубыми глазами и длинными, изгибающимися как у лебедей, шеями. Ноги также длинные, с тремя пальцами впереди и одним сзади, без перепонок, как у страуса. На птицах согдийские надписи. В. А. Лившиц прочел здесь слова «нога» (p'bh) и «гусь» (syeh), повторенные на трех изображениях; на 2-й птице, кроме того, видны остатки семистрочной надписи: «... четыре гуся царю Вархуману [из рода] Унаш». Последнее выражение мы встретим и в 16-строчной надписи на западной стене (см. ниже).

Фигура 12. Юноша, подгоняющий птиц. На лице его повязка, закрепленная на затылке красной лентой. Ниспадающие черные волосы заканчиваются маленькой косичкой. Большой открытый лоб, сохранился рисунок правого глаза с черным зрачком (см. табл. XXV). Нашее — гривна. В согнутой правой руке зажат, по-видимому, прут. На юноше:

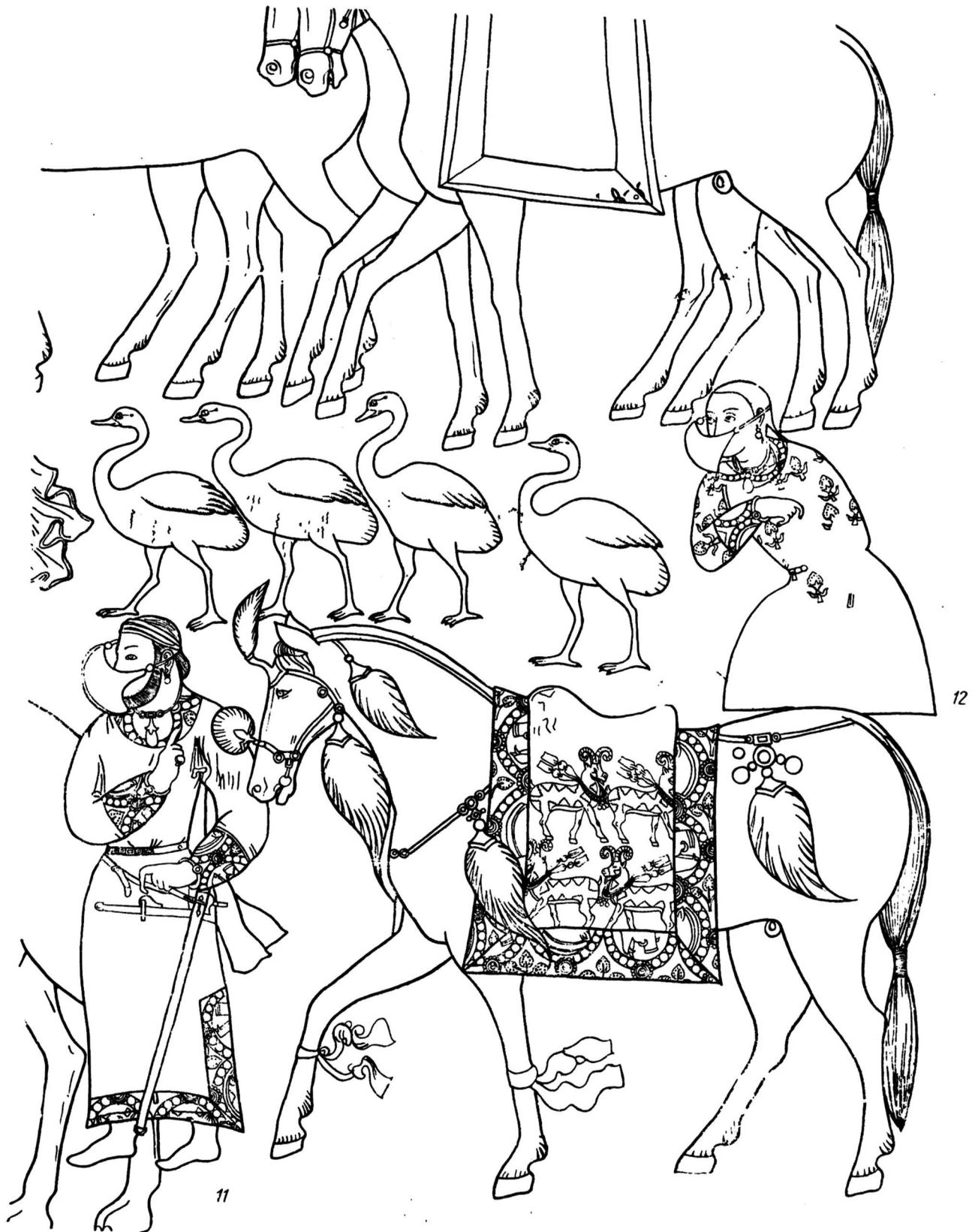


Рис. 12. Южная стена. Деталь 5, реконструкция, фиг. 11, 12.

белый халат, украшенный растительным орнаментом, надетый поверх нижней богатой одежды, виднеющейся в полукруглом вырезе горловины.

Над головами всей этой части рисунка, как бы на самом дальнем третьем плане, ноги лошадей различной масти.

Фигура 13. Глава посольства в центре кавалькады — мужчина, сидящий на большой желтой лошади. Изображение его увеличено в два раза по сравнению с другими фигурами (рис. 13, табл. XXVIII). Сохранность рисунка очень плохая. Всадник одет в красный халат, орнаментированный фигурами гусей, к головам которых прикреплены две белые ленты. С левого бока у всадника чехол для лука, обтянутый шкурой леопарда, и ножны прямого меча. От фигуры лошади сохранились морда, круп и задние ноги с белыми лентами. Черный хвост перетянут посередине лентой.

Завершают кортеж пять всадников на лошадях — двое впереди, трое сзади (рис. 14, табл. XXIX). Первый из них на коричневой лошади, от которой сохранилась лишь часть головы и шеи. Украшена она кистями: одной около уха и второй — под шеей.

Фигура 14. Первый всадник сидит спиной к зрителям. Лицо повернуто в профиль, борода и волосы на голове рыжие (табл. XXX), в левом ухе серьга. На голове шапочка из орнаментированной ткани. Глаза и нос почти не сохранились. Над верхней губой тонкие усики. На левой руке, вытянутой вперед, браслет, на обшлаге рукава орнамент с изображением красной крылатой лошади. В правой руке древко бунчука красного цвета, выступающего за головой и заканчивающегося желтой кистью. Халат орнаментирован кругами с вписанными в них голубыми павлинами. Талия перетянута черным наборным поясом. На шее серый шарф-накидка, часть его проходит под подбородком, два конца перетянуты за спину, завязаны бантом и спускаются вниз. К седлу сзади прикреплен чехол для лука, обтянутый пятнистой шкурой леопарда.

Фигура 15. Рисунок второго мужчины выше талии не сохранился. Он сидит на

желтой лошади, грива которой частично подстрижена, хвост завязан узлом. Видна двойная шлея подхвостника и прикрепленная к нему синяя кисть. Потник под седлом синего цвета с кругами, внутри которых геометрический орнамент. Видна передняя лука седла арочного типа, черного цвета. Сидит мужчина, свесив ноги влево на одну сторону, лицом к фигуре 14. Одет в красный халат, украшенный фигурами идущих синих баранов, с ожерельем на шее. С левой стороны к поясу на портупее прикреплен прямой меч в ножнах, на которых очень хорошо видна петля, через которую протянут ремень портупей. От портупейного ремня спускается небольшой ремешок, второй конец которого прикреплен к фигурной дужке чехла для лука. За спиной виден развевающийся шарф-накидка розового цвета.

Об остальных трех фигурах можно только догадываться, так как на рисунке сохранились лишь следы изображений трех лошадей. Первая из них рыжая, на морде видны детали уздечки. Вторая — голубая (табл. XXXI). На этом фрагменте хорошо сохранились тона и полутона, придающие изображению объем. Четко прорисована нижняя часть уздечки с украшением в виде кисти оранжевого цвета, прикрепленной к наборному ремешку, к нему же прикреплены удила. От третьей лошади коричневого цвета сохранилась только передняя нога.

У чаганианских послов — фигуры 2, 3, 4 на западной стене и у фигур на южной много общего в прическах, типе лиц, украшениях, оружии и костюмах. Можно поэтому предположить, что это изображения членов одного и того же посольства.

Все лица группы являются европеоидами. Лица овальные, лоб прямой, большие слегка выпуклые глаза, губы слегка опущены, уши овальные, со слегка оттянутой мочкой.

Различный цвет кожи некоторых фигур чаганианского посольства — красновато-коричневый и белый — вызвал ряд предположений. В. А. Лившиц предлагал сопоставить их с эфталитами-хионитами, которых среднеперсидские и индийские



Рис. 13. Южная стена. Деталь 6, реконструкция, фиг. 13. Глава посольств.

источники подразделяют на «красных хионов» и «белых хионов»¹³³. Такое объяснение можно было бы принять,

было известно В. А. Лившицу в 1965 г.), однако открыто еще три стены, и на всех стенах изображены послы из раз-

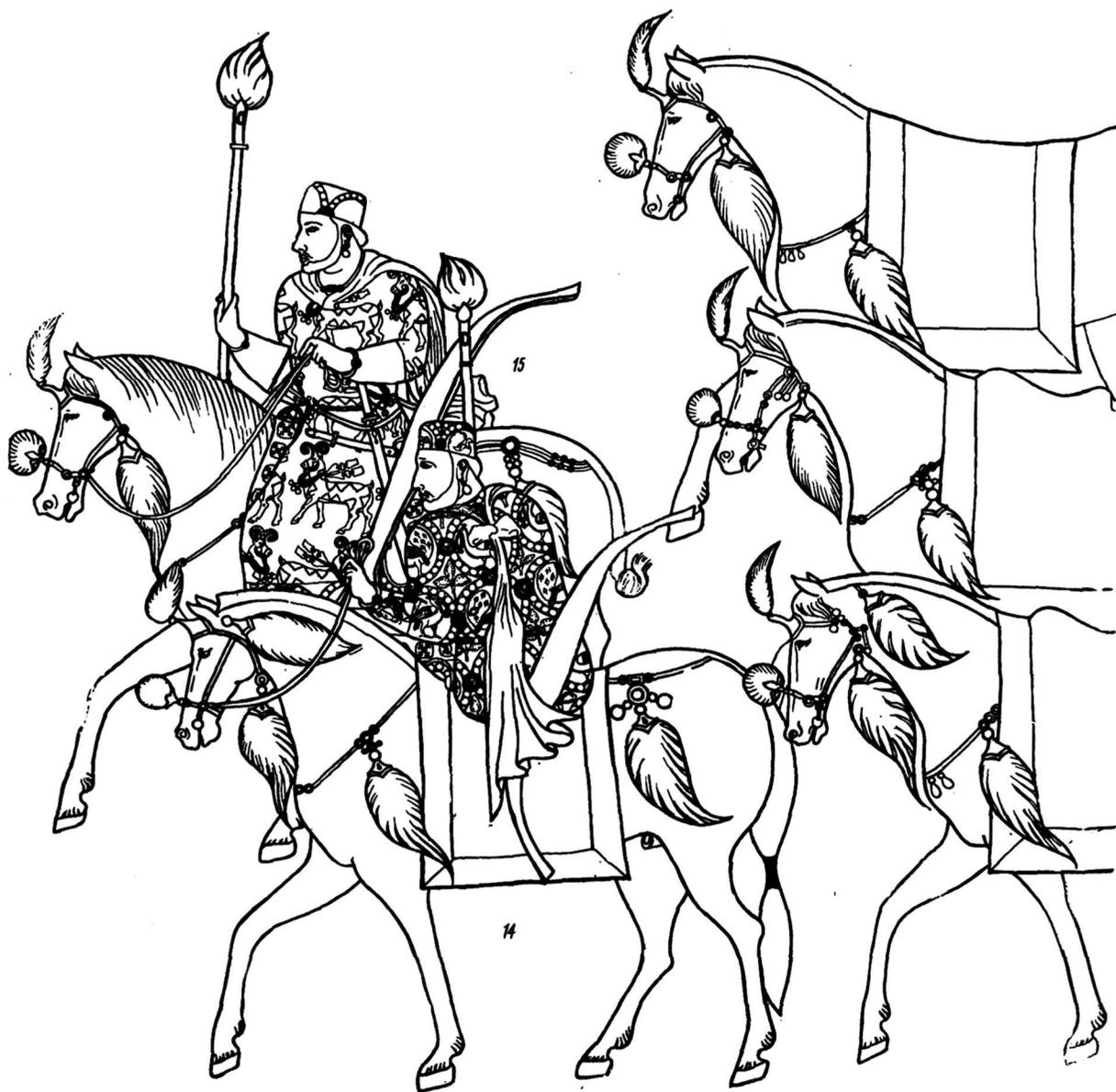


Рис. 14. Южная стена. Деталь 7, реконструкция, фиг. 14, 15.

если бы речь шла только об изображениях на южной стене росписей (как это

¹³³ В. А. Лившиц. Надписи на фресках из Афрасиаба. Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии, Л., 1965, стр. 6.

ных стран. Многие из персонажей этих посольств имеют различную окраску лица. Можно было бы предположить, что более пожилых мужчин изображали темнолицыми, но и это опровергается фигурками детей на восточной стене,

тела которых также красно-коричневые и белые, поэтому данный вопрос остается пока открытым.

Волосы гладкие, зачесаны назад, доходят до плеч, перетянуты лентами, чтобы не рассыпались, в одном случае заплетены в одну небольшую косичку. Волосы бороды, усов, бровей густые, черные и седые, только в одном случае рыжие. В двух случаях волосы на голове опускаются на лоб и выложены полукругом. У женщин волосы опускаются локонами у висков и за спину, в одном случае они закреплены шпильками.

Серьги круглые. К колечку, продемому в ухо, прикреплен маленький круглый камешек.

Гривны золотые из толстого круглого прута, его концы загнуты к затылку, а спереди прикреплены украшения в виде круглых камней, включенных в золотую оправу, между ними квадратная золотая бляшка, к которой подвешен на золотом трилистнике каплевидный белый или голубой камень.

Шпильки для волос только у женщин — круглый длинный стержень с шаровидным навершием.

Кольца имеются не у всех персонажей.

Одежда мужчин. Гладкие одноцветные и орнаментированные халаты с широкими рукавами и высокими узкими орнаментированными обшлагами. Внизу и по бокам разрезов они оторочены каймой из орнаментированной ткани. На груди под шеей широкий полукруглый вырез. Запахивается справа налево.

Женский костюм состоит из длинного, до пола широкого платья, поверх которого надета верхняя, более короткая одежда типа рубашки. В хронике Бейши описывается женский костюм жителей Босы (Персия), причем следует учитывать, что в VI—VII вв. сасанидский Иран, поддерживая тесные контакты со своими северными соседями, несомненно, влиял на их культуру. «Женщины носят длинные рубашки и большие епанчи нараспашку»¹³⁴ (т. е. широкий плащ или

¹³⁴ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 261.

короткое пальто-накидку). Подобная одежда изображена и у женщин, входивших в состав посольства. Лента, проходящая через правое плечо, в этом случае может быть широкой каймой правого борта епанчи.

Этот тип женского костюма представлен не только у всадниц, но и у служанки, сидящей на слоне за балдахинном. Археологические находки не противоречат росписи. Так, на одной из терракотовых плиток VI—VII вв., найденной на Афрасиабе, изображен лежащий мужчина, а рядом с ним на коврике — сидящая женщина на подогнутых ногах. У нее такое же длинное платье, собранное внизу в многочисленные складки¹³⁵.

Плащ-накидка у мужчин перекинута под шеей через плечи назад, завязана на спине бантом. Два длинных конца спускаются вдоль спины ниже колен (см. фигуру 5, западная стена). Развешивающиеся плащи у фигур 9 и 14 южной стены (и др.) предохраняют путников от пыли, зноя и дождей. В Персии в это же время мужчины поверх одежды накрывались «платками белого и темного цвета, оторачивая их штофом»¹³⁶.

Пояса. Кожаные с металлическими наборными бляшками (различной формы), в большинстве случаев золотыми и серебряными. К поясу портупейными ремешками крепилось оружие, платки, кошель, мешочки, пеналы и футляры.

Меч — прямой с перекрестием у ручки, висит в ножнах с левой стороны туловища. В верхней части ножен металлическая петля, через которую проходят портупейные поясные ремни. На конце ножен подковообразное навершие.

Кинжалы с перекрестием носятся спереди. Ножны золотые или позолоченные, сужаются к середине и расширяются по краям. В верхней части прикреплены полукольца для крепления с ремнями, спускающимися с пояса (фиг. 8, западная стена). Ручки кинжала прямые, иногда оканчиваются изображением

¹³⁵ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Рempelъ. История искусства Узбекистана, стр. 162, рис. 162.

¹³⁶ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 327.

головы хищной птицы¹³⁷. Подобные формы ножен и их крепление к поясу известны в росписях Пенджикента, Варахши (см. табл. XII), Балалыктепа, «пещеры художников» в Кызыле и т. д., а также на фигурах каменных изваяний.

Булавы или палицы изображены в руках мужчин, едущих на верблюдах, они заканчиваются головой животного, напоминающего крокодила. Булавы означают не только символ власти, но и боевое оружие, оно часто встречается в росписях¹³⁸, на серебряных сосудах¹³⁹, терракотовых статуэтках¹⁴⁰. Булавы описаны в средневековой персидско-таджикской литературе. Так, в эпосе «Шахнаме» неоднократно упоминается булава Фаридуна, увенчанная бычьей головой.

Луки изображены в чехлах. Крепятся на поясе с помощью небольшого ремешка (фигура 5), прикрепленного к металлической петле на середине чехла лука. Судя по форме чехла, лук М-образный, изогнутый¹⁴¹. Изображение подобных луков отмечено в росписях Пенджикента, Варахши и т. д. При раскопках тюркских могил были найдены сложные, наборные луки с накладками. Подобные луки «тюркского» типа происходят от гуннских¹⁴².

Бунчук — символ власти посла или посланника, наделенного, очевидно, особыми полномочиями. На красном древке металлическое навершие с большой кистью, торчащей вверх (фигура 14).

¹³⁷ Живопись древнего Пенджикента, М., 1954, табл. XXXV, XXXIX.

¹³⁸ Там же, табл. XXXV.

¹³⁹ Серебряное блюдо из сел. Кулагыш. См.: Я. И. Смирнов. Восточное серебро, СПб., 1909, табл. XXII, рис. 50.

¹⁴⁰ Ф. А. Заславская. Терракотовые статуэтки всадника с булавами.

¹⁴¹ А. Ф. Медведев. Из истории сложного лука, КСИА, 1964, стр. 102; А. М. Хазанов. Сложные луки евразийских степей и Ирана в скифо-сарматскую эпоху, в сб. «Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана», М., 1966; Б. А. Литвинский. Древние кочевники «Крыши мира», М., 1972, стр. 83—89.

¹⁴² Л. И. Кызласов. История Тувы в средние века, стр. 21; К. Г. Рудо. К вопросу о вооружении Согда VII—VIII вв. Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея Таджикской ССР, вып. I, Сталинабад, 1952, стр. 61—67.

Бунчук неоднократно упоминается в древних хрониках как верительный знак, знамя посланника или полководца¹⁴³.

На полé халата фигуры 27 западной стены начертана надпись (рис. 15), которая позволила точно идентифицировать ряд персонажей росписей и явилась ключом к пониманию содержания целых сцен и характера здания. Эта надпись содержит две сильно поврежденные строки горизонтального курсивного бактрийского письма (греческого происхождения) и шестнадцать вертикальных строк согдийского курсива, сохранившихся значительно лучше. В. А. Лившиц расшифровал согдийскую надпись и опубликовал ее перевод уже летом 1965 года вскоре после открытия и расчистки росписей на южной и западной стенах¹⁴⁴. Позднее он дважды возвращался к тексту этой надписи, уточняя детали ее интерпретации и сопоставляя ее с данными других, значительно меньших по объему согдийских надписей на изображениях людей и птиц в росписях на южной и западной стенах¹⁴⁵, а также нумизматическими данными и сведениями, содержащимися в китайских летописях¹⁴⁶.

Окончательная публикация согдийских текстов и комментированных переводов всех надписей, обнаруженных на стенах зала, подготовлена В. А. Лившицем, но еще не издана¹⁴⁷. Мы имели возможность ознакомиться с рукописью этой работы и получили разрешение опубликовать приводимый ниже перевод

¹⁴³ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. III, стр. 267; Ю. Н. Перих. Упоминание о бунчуке в Ригведе, М., 1962, стр. 440.

¹⁴⁴ В. А. Лившиц. Согдиана. Газ. «Ленинский путь» (Самарканд), 6 июля 1965 г.

¹⁴⁵ В. А. Лившиц. Надписи на фресках из Афрасиаба, стр. 5—6.

¹⁴⁶ В. А. Лившиц. Правители Согда и «цари хуннов», стр. 25—26.

¹⁴⁷ Транслитерацию большой надписи и ее английский перевод, сделанный на основе русского перевода В. А. Лившица, см. в статье R. N. Frye, The significance of Greek and Kushan archaeology in the history of Central Asia. «Journal of Asian History», Wiesbaden, 1967, vol. I, pt. I, p. 33—44.



Рис. 15. Западная стена, фиг. 27. Надписи на халате.

16-строчной надписи¹⁴⁸. Этот перевод имеет ряд уточнений сравнительно с первым, изданным в 1965 г., вариантом. Главное из этих уточнений связано с интерпретацией слова 'wnš-, дважды выступающего в тексте большой надписи (в форме 'wnš'w), а также засвидетельствованного в согдийской надписи на изображении одной из птиц (третьей, см. выше) на южной стене. Во всех случаях употребления этого слова в надписях, как установил В. А. Лившиц, оно служит определением к сочетанию «царь Авархуман» (ʔβγϣ πп'п MLK'). В первой публикации перевода текста надписи В. А. Лившиц, основываясь на чтении πп ϣ (вместо 'wnb—буквы š и ϣ в согдийском курсиве могут совпадать по начертаниям), предложил понимать сочетание ʔβγϣ πп'п'πп ϣ w MLK' как «хуннский (?) царь Авархуман» и видеть в этом персонаже царя Тохаристана, по отношению к которому правитель Чаганиана, отправивший посла к самаркандскому царю, был вассалом. Исходя из этого предположения, В. А. Лившиц считал, что чаганианский посол, речь которого изложена в тексте большой согдийской надписи, обращается к самаркандскому царю не только от имени Туранташа, государя Чаганиана, но и от имени своего верховного сюзерена—«хуннского царя Авархумана»¹⁴⁹. В двух строчках бактрийского письма В. А. Лившиц вполне обоснованно видел образец официальной письменности Чаганиана—об этой письменности косвенно упоминается и в тексте согдийской надписи, существование ее в VII—начале VIII вв. на территории Чаганиана подтверждается находками памятников этой письменности в соседнем с Чаганианом Термезе (в VII в. Термез и Чаганиан, как отмечено, были самостоятельными владениями), а также

¹⁴⁸ Пользуюсь случаем выразить свою искреннюю благодарность В. А. Лившицу, предоставившему мне эту возможность.

¹⁴⁹ См.: В. А. Лившиц. Согдиана; R. N. Fugue. The significance, а также ряд работ, в которых воспроизведен первый вариант перевода надписи (например Ю. Н. Алескерова. Самарканд. Страницы истории, Ташкент, 1967, стр. 41; История Самарканда, т. I, Ташкент, 1969, стр. 138).

сообщениями китайских путешественников.

Уже в конце 1965 г. В. А. Лившиц отметил, что, несмотря на неясность значения слова 'wnš/ϣ, кажется по меньшей мере возможным видеть в «царе Авархумане» правителя Самарканда, известного по монетам, на которых его вариантное имя Вархуман (βγϣ πп'п), а также по китайским летописям, и правившего, согласно сообщениям последних, во второй половине VII в. При таком толковании в надписи вместо четырех лиц, предполагавшихся ранее,—безымянного царя Самарканда, чаганианского посла—дапирпата (букв. «глава писцов») Пукарзате, чаганианского государя Туранташа и «хуннского» царя Авархумана, следует видеть только трех первых, причем царь Самарканда носит известное (по монетам и летописям) имя Вархуман, выступающее в надписи в вариантной, обычной для согдийской орфографии форме с начальным 'алефом¹⁵⁰.

О. И. Смирнова, отметив наличие на некоторых экземплярах монет Вархумана точно такой же формы его имени, как и в надписи (ʔβγϣ πп' NMLK'), решительно высказалась в пользу отождествления «царя Авархумана» надписи с самаркандским царем Вархуманом¹⁵¹.

Наконец, в 1972 г. В. А. Лившицу удалось выяснить значение слова 'wns в надписи, столь важного для понимания ее содержания и титулатуры упоминаемых в ней лиц. Он показал, что в 'wns- ('wns w является формой винительного падежа) скрывается родовое имя царей Согда VI—VII вв. Его значение не было до сих пор понято синологами, которые пытались видеть в этом слове титул (со значением «царь хуннов» или «царь девяти родов»), хотя в китайских летописях говорится о «фамильном имени». В. А. Лившиц показал также, что 'wns-

¹⁵⁰ В. А. Лившиц. Надписи на фресках Афрасиаба, стр. 5—6; см. также перевод надписи в кн.: Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 251—252.

¹⁵¹ О. И. Смирнова. Согд. «Палестинский сборник», вып. (21) 94, Л., 1970, стр. 144. Еще раньше это наблюдение изложила Т. С. Ерназарова. (О монетных находках в Афрасиабе в 1965 году, Сб. «Афрасиаб», вып. I, стр. 328—329).

(это написание отражает, очевидно, звучание *Унаш*) представлено в согдийской легенде на монетах самаркандского царя Мастича, который, вероятно, был непосредственным преемником Вархумана: m'ste 'wns MLK' «царь Мастич (из рода) Унаш» (так читать вместо предлагавшегося О. И. Смирновой чтения mgt p'wuy'n MLK')¹⁵².

Таким образом, в настоящее время можно считать установленным, что большая согдийская надпись содержит речь чаганианского посла, обращенную к самаркандскому царю Вархуману, носившему согдийское имя¹⁵³, происходящему из рода (династии) Унаш и правившему во второй половине VII в. н. э. Мы вправе предположить, что и остальные лица, упомянутые в надписи, — исторические персонажи. Следует учитывать, что в источниках данных о правителях Чаганиана второй половины VII в. почти не сохранилось, так что мы не можем установить точной даты правления государя Туранташа. Имя его мы впервые узнаем из надписи. Не вызывает, однако, сомнений, что он был современником Вархумана и что он действительно отправлял посольство к самаркандскому царю. Судя по росписям, он отправил, вероятно, ко двору Вархумана и свою дочь (фигура девушки, сидевшей на слоне), предназначая ее, очевидно, в жены самаркандскому царю. В первой публикации перевода надписи В. А. Лившиц полагал, что надпись, как и росписи, не обязательно отражает подлинные исторические события и могла быть навеяна полуполюгендарными, фольклорного характера сказаниями о недавнем прошлом Самарканда. Однако позднее как он

¹⁵² В. А. Лившиц. Правители Согда и «цари хуннов», стр. 25—26.

¹⁵³ Однако этимология его остается спорной. М. Н. Боголюбов предложил толковать Вархумана как имя, означающее буквально «несущий» (βr) добрую (γw) мысль (m'n). В. А. Лившиц полагает, что написание (>) βγwmp'n можно понимать и как Фрагуман (см. его книгу. Правители Согда и «цари хуннов», стр. 26). Мы в данной работе придерживаемся ставшей традиционной формы Вархуман. Для целей нашего исследования различия в лингвистической интерпретации этого имени несущественны.

сообщил нам, учитывая очень точное обозначение в надписи фамильного имени титула самаркандского царя Вархумана, а также весьма достоверное воспроизведение образца бактрийского письма Чаганиана и ряд деталей, выступающих в надписи. Он пришел к выводу о том, что в надписях, как и в росписях, отражены подлинные события истории Самарканда и взаимоотношений царя Самаркандского Согда с правителями других областей Средней Азии—события, очень подробно фиксировавшиеся, вероятно, в городской хронике Самарканда или в других летописях, имевших официальный характер или базировавшихся на подлинных документах и сообщениях очевидцев.

Ниже приводится перевод большой надписи, подготовленный к публикации В. А. Лившицем; из его обширного комментария к этому переводу мы приводим лишь несколько примечаний, связанных непосредственно с толкованием текста надписи:

- «1) Когда царь Вархуман (из рода) Унаш к нему (-послу)
- 2) приблизился, (посол) открыл рот.
- «Я—
- 3) чаганианский дапирпат (по имени) Пукар-зате. От
- 4) чаганианского государя Туранташа сюда в
- 5) Самарканд к царю для
- 6—7) выражения почтения я прибыл и пребываю я сейчас¹⁵⁴ в почтении перед царем.
- 8) И ты, (о царь), вовсе не имей позорений относительно меня—
- 9) о самаркандских богах, а также
- 10) о самаркандской письменности я хорошо осведомлен¹⁵⁵,

¹⁵⁴ Т. е. в момент приема, в момент речи.

¹⁵⁵ Т. е. «Я не буду пытаться внедрять в Самарканде чаганианскую веру и связанную с ней письменность». Это обращение чаганианского визира весьма примечательно. Согдийцы, пережившие к середине VII в. много религиозных потрясений и вернувшиеся в лоно маэдеизма, имели основание опасаться нового усиления буддизма — религии, которая в это время, судя по источникам и археологическим находкам, господствовала в Чаганиане. Не следует придавать особого значения сообщению, согласно которому в

11—12) и я не причину никакого зла (самаркандскому) царю

13) И пребывай, о царь, в полном благополучии¹⁵⁶.

14) И царь Вархуман (из рода) Унаш отпустил его¹⁵⁷.

15) И (тогда) открыл рот

16) чачский дапирпат».

Вышеприведенная надпись находится над тремя послами, исходя из чего можно заключить, что надпись поясняет именно этот рисунок. Видимо, над каждой группой послов были соответствующие разъяснительные надписи, сделанные одновременно с рисунками.

Первый исследователь живописи Афрасиаба В. А. Шишкин полагал, что сцена южной стены тематически не связана с западной: на ней изображено свадебное путешествие — на слоне едет невеста, а на лошади — жених¹⁵⁸. В. А. Лившиц считал, что росписи на западной и южной стенах сюжетно связаны, причем, как было отмечено, первоначально сомневался в том, что в росписях отражены подлинные исторические события¹⁵⁹.

Б. Г. Гафуров пишет, что надпись, несомненно, содержит отголосок реальных событий¹⁶⁰. Одако эти предположения сделаны еще до открытия всех росписей. На основании прочтенной надписи и полного вскрытия зала мы считаем, что сюжеты росписей отражают определенные исторические события.

Сюжет южной стены тесно связан с сюжетом западной. Если на западной послы изображены в момент подношения

719 г. в составе посольства, отправленного из Тохаристана в Китай, был некий деятель восточно-манихейской церкви. Можно считать твердо установленным, что господствующей религией в Чаганиане, как и в соседнем Термезе, в VII — начале VIII вв. был буддизм. А. М. Беленицкий. Вопросы идеологии и культов. Тогда по материалам пянджикентских храмов, в кн. «Живопись древнего Пянджикента», М., 1954, стр. 44, 45; Б. А. Литвинский, Т. И. Зеймаль. Аджина-Тепе, стр. 121.

¹⁵⁶ Буквально, «очень благополучный».

¹⁵⁷ Употреблен глагол «прощаться, отпускать (после беседы и проч.). Все примечания и переводы любезно представлены В. А. Лившицем.

¹⁵⁸ В. А. Шишкин. Афрасиаб — сокровищница древней культуры, Ташкент, 1966, стр. 18.

¹⁵⁹ В. А. Лившиц. Согдиана.

¹⁶⁰ Б. Г. Гафуров. Талжики. стр. 230.

даров, то на южной — во время движения чаганианцев к Самарканду. В левой (восточной) части южной стены схематически изображен Самарканд (ворота?) и 4 персоны, встречающие посольство из Чаганиана — государства в Тохаристане. Северный Тохаристан в VI в. захватили тюрки, и там было создано буферное эфталитское государство, зависящее от тюрков¹⁶¹. «Тукюесцы насильственно поставили своего правителя»¹⁶², но основное население, судя по росписям, оставалось европеоидным.

Язык жителей Тохаристана отличается от тюркского. Собственно Чаганиан, в то время именовавшийся Чаган, занимал долину р. Сурхан (Чаганруд) и Гиссарскую долину. Главный город — Чаган находился юго-западнее современного Денау, видимо, отсюда и шло посольство в Самарканд. Прибывший в Самарканд посол являлся начальником канцелярии — дапирпатом правителя Чаганиана, известного позднее под титулом Чаган-худат. Посол сидит на желтой лошади и изображен больше чем в натуральную величину. Он везет Вархуману принцессу, сидящую на слоне под балдахином, в сопровождении служанки, сидящей рядом с ней на слоне, и придворных дам, едущих на лошадях. Посольство везет и дары — 4 белых птицы и богато украшенную лошадь.

Особый интерес вызывают птицы. По мнению В. А. Шишкина, это гуси или лебеди. Надписи, которые прочитал В. А. Лившиц, говорят, что это гуси. Судя по занимаемому ими центральному месту в картине, это не простые птицы, а связанные с каким-то культом¹⁶³. Мы считаем, что здесь изображены страусы.

По письменным и археологическим источникам самаркандцы знали о суще-

¹⁶¹ А. М. Мандельштам. Средняя Азия в VI—VII вв., в сб. «Очерки по истории СССР III—IX вв.», М., 1958, стр. 352.

¹⁶² Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 286.

¹⁶³ В. А. Шишкин. Афрасиаб — сокровищница древней культуры, стр. 16.

¹⁶⁴ М. Е. Массон. Яйца страусов в Узбекистане. Социалистическая наука и техника, 1935, № 140.

ствовании страусов, считая их яйца диковинными. Владетель Кана, посылая свое посольство в Китай, среди прочих подарков преподносил императору яйца «верблюда-птицы», т. е. страусов. Так как в Согде страусы не водились, то согдийцы могли получить их только посредством других государств, из Аравии и Сирии.

Вполне вероятно, что еще в VI—VII вв. страусы могли водиться в северных районах Ирана или Афганистана, как и во владении Фулуни (к северу от Босы—Персии). По сообщениям хроник, есть птица, похожая на верблюда или лошадь¹⁶⁵. Возможно она водилась и в Тохаристане¹⁶⁶. В 650 г. из Тохаристана в Китай прислали большую птицу «вышиной семь футов, ноги у нее как у верблюда, черного цвета, она имеет крылья, в день пробегает около 300 ли, может глотать железо»¹⁶⁷. Если правитель Тохаристана мог посылать страусов в качестве дара, то посылка их из Чаганиана в Самарканд не может, на наш взгляд, вызывать удивления.

В своих ответных посольствах согдийские владетели посылали дары, изготовлявшиеся в Согде или полученные ими от других владетелей. Так, в 713 г. в Китай было направлено посольство с дарами, среди которых была кольчуга¹⁶⁸. Кольчуги мы видим в рисунках живописи Пенджикента¹⁶⁹, Варахши¹⁷⁰ и Кызыла¹⁷¹, которые были найдены на фрагментах штукатурки росписей в изучаемом нами зале. При раскопках помещения 5 была найдена железная кольчуга. Китайцы стали носить кольчугу

только в первой половине VIII в., заимствовав их у согдийцев Самарканда¹⁷².

Кроме того, среди даров этого посольства упомянут кубок из восточного хрусталя, агатовый кувшин, и, что особенно интересно, на третьем месте значатся «яйца верблюда-птицы». Видимо, они должны были, по мнению самаркандского правителя, поразить воображение китайского императора, как в свое время поразили его самого.

Затем уже перечисляются прочие подарки — юечжийский карлик и туркистанские танцовщицы.

На основании изучения древних источников американский ученый Э. Х. Шефер сообщает интересные сведения о танцорах Средней Азии.

Среди даров, которые в VIII в. иностранные посольства привозили в Китай, самыми популярными были музыканты, певцы и танцоры Средней Азии¹⁷³. Танцоры из Средней Азии — девушки и юноши — производили большое впечатление своими «гибкими» и энергичными танцами. Одним из популярных энергичных танцев был «западный прыгающий танец», обычно он исполнялся мальчиками из Ташкента. Одеты они были в рубахи с узкими рукавами и в высокие остроконечные шапки с блестящими нашивками. Подобные колпаки были у персонажей в скульптуре Дальверзина. Среднеазиатский «чачский» танец исполнялся двумя молодыми девушками, одетыми в газовые полупрозрачные кафтаны с разноцветной вышивкой и шаровары. Талию перехватывал серебряный длинный пояс с развевающимися концами. На голове возвышалась остроконечная шапочка с колокольчиками, а на ногах были парчевые сапожки. Девушки появлялись перед публикой под звуки барабанов, в конце танца они сбрасывали с себя кофточки, обнажая плечи. Это зрелище вызвало восторг пресыщенной богатой знати. Фигуры таких танцовщиц мы видим в скульптуре из дерева Афра-

¹⁶⁵ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 263.

¹⁶⁶ Edward H. Schafer. The Golden Peaches of Samarkand—A Study of Tang Exotics. Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 102.

¹⁶⁷ Там же, стр. 321.

¹⁶⁸ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 311.

¹⁶⁹ Живопись древнего Пенджикента, табл. XXV, XXXV.

¹⁷⁰ В. А. Шишкин. Варахша, табл. XVII.

¹⁷¹ A. Grünwedel. Alt-Kutscha, Berlin, 1920, Pt. XLVI—XLIX.

¹⁷² B. Laufer. Chinese clay figures. Pt. I, Prolegomena on the history of defensive armor, Chicago, 1914, p. 237, 253—256.

¹⁷³ E. H. Schefer. The Peaches of Samarkand, p. 55, 56.

сиаба (помещение 5) и многочисленных произведений торевтики.

В качестве ценного подарка самаркандскому царю дарят и лошадь. О бактрийских лошадях складывались легенды. Так, в одной из них рассказывается, что на севере владения Тухоло (Тохаристана) есть гора, с южной стороны которой в пещере живет божественный конь, «жители пригоняют к горе пасти кобылиц, и от этих кобылиц происходят потоковые лошади»¹⁷⁴.

Бактрия славилась конями золотисто-рыжей масти, которые особенно ценились и на древнем Востоке. Лошади такой масти воспевались в гимнах и связывались с культом бога солнца¹⁷⁵. На рисунке южной стены глава чаганианского посольства изображен сидящим на такой золотистой лошади.

Изображенные в росписях тохаристанские лошади отличаются стройностью, красиво посаженной небольшой головой, тонкими прямыми ногами, в отличие от большинства сасанидских изображений лошадей, которые более тяжеловесны, хвост не завязан узлом¹⁷⁶, а посередине перетянут лентой. Конская сбруя украшена круглыми бляхами с подвесками и пряжками, а также кистями, которые с головы спускаются под шею и с подхвостника на круп. Двойная шлея проходит под хвост, а от нагрудника вниз спускается еще одна шлея, проходящая между передними ногами к подпруге. Ноги лошади главы посольства и коня, привезенного в подарок, украшены лентами. Все эти люди и лошади украшены драгоценными камнями, по свидетельству Беруни: «Согдийцы питают фантастическую веру в изделия [из драгоценных камней] и [в цвета получающиеся при] их шлифовке»¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 321.

¹⁷⁵ О. В. Витт. Лошадь древнего Востока, в сб. «Конские породы Средней Азии», М., 1937, стр. 11—51.

¹⁷⁶ И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл, табл. 14, 15, 17 и др. Подробно о лошадях см.: О. В. Витт. Лошадь древнего Востока, стр. 11, 51.

¹⁷⁷ Перевод А. М. Беленицкого приводится в кн.: В. А. Лившиц. Согдийские документы с горы Муг, вып. II, стр. 161.

Чтобы представить себе реальную стоимость вещей, укажем, что стоимость одного яхонта (а под яхонтом в Согде именовали камни различных цветов — красные, желтые, шафранно-желтые и др.) равнялось 80 драхм, в то время как корова стоила 11 драхм, а лошадь 200 драхм. По свидетельству Беруни, в Герате (XI в.) цена шлифованного яхонта наивысшего качества весом в 1 мискаль равнялась 5 000 динарам¹⁷⁸. Так что не трудно представить большую стоимость подарков, которые везут чаганианские послы.

ПОСЛЫ ВОСТОЧНОГО ТУРКЕСТАНА

Западная стена. Из других посольств, изображенных на западной стене, самое многочисленное — китайское, или восточнотуркестанское, оно состоит из 5 человек (см. рис. 6, табл. XXXII).

Фигура 7 почти не сохранилась, виден лишь нижний край белого кафтана мужчины, стоящего спиной к зрителям. Сзади бантовая складка, с правой стороны треугольный разрез, скрепленный в верхнем углу металлической ромбовидной клепкой. Предположение, что он относится к этому посольству, весьма условно.

Фигура 8 — возглавляющий это посольство, изображен стоящим спиной к зрителям. Голова слегка приподнята вверх к правителю, который был изображен выше перед ним, лица не видно. Волосы собраны наверх и спрятаны под черной шапочкой, не закрывающей уши, с задней стороны ее на затылок спускаются две ленточки. Шея и уши розового цвета. Халат перетянут черным поясом, украшенным белыми бляшками прямоугольной формы, они прикреплены к поясу пятью заклепками.

С левой стороны на поясе черные ножны меча. Мужчина держит перед собой три рулона ткани разного цвета: два белых и один посередине красный. На спине у талии следы согдийской надписи.

¹⁷⁸ В. А. Лившиц. Согдийские документы..., стр. 161.

Фигура 9 — член посольства, также изображенный со спины, но в небольшом развороте. Голова в черной шапочке, повернута влево — в профиль, лицо белое, небольшой нос слегка вздернут. Глаза косога разреза. Над верхней губой тонкие усики с опущенными вниз концами. На лице следы, согдийской надписи. Обильные складки на спине халата, рукавах и у пояса. Пояс черный, меча нет. В нижней части халата крупная бантовая складка. Ступня левой ноги повернута влево, а правая видна со стороны пятки. Мужчина держит в руках три рулона ткани — два красных и между ними белый.

Фигура 10 следует за фигурой 9, изображена почти в профиль. Лицо светло-коричневого цвета, детали рисунка не сохранились. На голове черная шапочка с двумя ленточками. Очень хорошо переданы контуры рисунка фигуры, чувствуется передача объема. Многочисленные легкие складки левого рукава, ниспадающая к локтю, обрисовывают руку. В руках крученая шелковая пряжа. С левой стороны к поясу прикреплен меч в ножнах, в верхней части ножен видны круглые дужки для крепления портупей. Правая стопа ноги плотно стоит на земле, левая согнута в коленке, опирается на носок, так что создается впечатление движения.

Фигура 11 замыкает эту делегацию, изображена анфас с небольшим оборотом вправо. Белое лицо почти не сохранилось, на голове такая же черная шапочка. Халат с круглым вырезом у шеи, в верхней части халата большое количество складок. Ниже талии халат почти облегающий, без складок. Талию перетягивает черный пояс, виден портупейный ремень и прикрепленные к ней ножны кинжала и меча с кольцеобразным навершием на ручке. В руках гроздь каких-то плодов.

При расчистке и пропитке закрепителями живописи проявился первичный контурный рисунок. Ниже дается описание соответствующих фигур, позднее закрашенных художником толстым слоем голубой краски.

Фигура 12 полностью повторяет рисунок фигуры 11. Лицо повернуто в три четверти вправо, устремленный вдаль взгляд, глаза косога разреза, на голове шапочка, ее верхняя часть на уровне темени отделена от нижней шнурком (см. рис. 6, табл. IX). Видимо, под верхней частью шапочки собраны волосы, а шнурок придерживает ее на голове. С левой стороны шапочки концы шнура свернуты жгутом и заправлены под шапочку у левого виска. Глаза явно монголоидного типа, подчеркнут эпикантус, зрачок в виде красной точки. Надглазная линия правого глаза плавно переходит в линию носа, несколько расширяющегося в середине. Изгиб верхней губы подчеркнут полукруглым штрихом, идущим от носа. Такой же штрих отделяет подбородок. В очень четко прорисованных руках мужчины плоды. Мягкие линии одежды подчеркнуты многочисленными складками, такие же линии передают объем. Виден рисунок меча на поясе с левой стороны. Многочисленные выпадки штукатурки, а также перекрывающаяся роспись не дают возможности проследить некоторые детали первичного рисунка.

Следующие два персонажа, также выявленные под фоном, не были воспроизведены художником в его новой композиции, однако для нас они представляют особый интерес, так как очень четко передают рисунок фигур.

Фигура 13. Туловище повернуто на три четверти вправо, а голова — в профиль. На голове шапочка. В рисунке лица подчеркнута монголоидность, косога разрез глаз, ярко выражен эпикантус, слабая растительность — с подбородка свисает пять волосков. Прямой небольшой нос слегка вздернут, уголки губ и тонкая линия усов опущены вниз. На шее круглая гривна. Вырез халата у груди ниже гривны, его подчеркивают мягкие складки. Руки, сложенные на груди, спрятаны в широких рукавах.

Фигура 14. Сохранность лучше, чем у остальных фигур первичного рисунка. Мужчина нарисован в три четверти вправо, на голове шапочка того же покроя, но шнурок, перетягивающий ее,

опускается к виску, сзади концы двух спускающихся на затылок лент. Из-под шапочки видны контуры волос, выступающие коротким мысиком на виске и за ухом. В мочке уха, как и у остальных персонажей этой группы, нет серьги. Четко прорисованы линии лица. Халат очень широкий в верхней части до талии, гладкий ниже пояса. Левая пола халата находит на правую, тогда как у персонажей предыдущих групп, напротив, правая покрывает левую. Руки согнуты в локтях, сходятся на груди, кисти рук закрыты многочисленными складками. В руках мужчина держит прямоугольный предмет, конец его выступает из-под складок рукавов. Талия перетянута поясом, причем пряжка пояса прикреплена к левому ее концу и имеет овальную форму. Язычок подвесной стреловидной формы продет в дырочку пояса. Оставшийся конец пояса протянут через прямоугольную петлю, одетую на пояс с левой стороны, и спускается вдоль бедра, заканчиваясь металлическим наконечником. К поясу с левой стороны прикреплены ножны кинжала. На ножнах два полукольца с ремешками, прикрепленными к поясу. Ручка кинжала заканчивается кольцом. С левой стороны к поясу подвешен платок, завязанный в верхней части узлом, как и у чаганиянских послгов.

Одежда этих персонажей — желтые шелковые кафтаны; волосы у всех собраны наверх и спрятаны под небольшой черной шапочкой. Эти детали характерны для одежды эпохи династии Тан (618—907 гг.).

Художник не ограничился показом этого посольства у трона перед Вархуманом, а отвел ей дополнительно всю северную стену зала, нарисовав сцену движения посольства в Согд.

СЕВЕРНАЯ СТЕНА

На этой стене композиция рисунка как бы разделена на две части: восточную и западную. С восточной стороны изображена сцена битвы всадников с напавшими на них хищниками. Возглавляет битву всадник, нарисованный в

натуральную величину; остальные фигуры в два раза меньше. Фон рисунка голубой. В западной части стены изображена вода, по ней плывут две красные лодки с людьми. Эти две части — восточная и западная — отделены друг от друга черной полосой с плохо сохранившимся красным орнаментальным рисунком, обозначающим, очевидно, линию берега, но обе эти сцены объединены единым сюжетом и представляют собой одно целое. Как и на других стенах, рисунок сохранился неполностью: верхняя часть стены разрушена, в других частях много повреждений.

Так как сюжетная линия рисунка начинается, как мы считаем, на восточной части, то и описание фигур начнем с нее.

Фигура 1—всадник на вздыбленной серо-голубой лошади, детали ее рисунка не сохранились, прослеживаются только контуры (рис. 16, табл. XXXIII). Передние ноги вытянуты вперед, по направлению к убегающему животному. Взнузданная морда лошади прижата к груди, пасть раскрыта, ноздри расширены. Хвост завязан узлом. Всадник сидит, обхватив лошадь ногами, в мягких черных сапогах, вставленных в стремяна. От быстрой скачки пола желтого халата, собранная в складки, отброшена назад. С правой стороны к поясу прикреплен колчан для стрел, расширяющийся книзу. Верхняя часть рисунка не сохранилась. Всадник нападает на убегающего зверя. Видимо, леопарда, последний изображен в прыжке, хвост поджат. Второе животное, уже поверженное, лежит на спине, лапами вверх, у задних ног лошади.

Фигура 2 (см. рис. 16, табл. XXXIV). Правее изображен второй всадник, лошадь под ним встала, морда ее прижата к груди, передние ноги выставлены вперед перед нападающим хищником. Всадник в желтом халате развернулся туловищем в правую сторону. Лицо в профиль обращено к зверю. Обеими руками он занес копьё, чтобы пронзить животное. На голове всадника небольшая черная шапочка с двумя спускающимися сзади ленточками. С левой стороны к седлу приторочено древко, оббитое крас-



Рис. 16. Северная стена. Деталь 1, реконструкция, фиг. 1.

ной тканью, в верхней части завязанной бантом.

Фигура 3 — часть стены заглавным персонажем (за фигурой I) разрушена, уничтожена центральная часть изображения третьего всадника (рис. 17). Сохранились лишь голова и вытянутые вперед ноги коричневой лошади, скачущей влево. Над головой лошади рука всадника, натягивающая лук со стрелой. По другую сторону лакуны сохранился рисунок завязанного узлом хвоста лошади и ее задние ноги. Ясно, что всадник стреляет из лука в спину убегающего зверя.

Фигура 4 — всадник на сером коне (рис. 18, табл. XXXV), скачущий вправо. Лошадь изображена в стремительном скачке, ее передние и задние ноги вытянуты параллельно земле. Шея с коротко подстриженной гривой круто изогнута. Морда прижата к груди, короткий хвост завязан узлом, уздечка брошена на гриву, конь послушен всаднику и скачет прямо на стоящего внизу леопарда. Всадник в желтом халате, на голове черная шапочка с развевающимися двумя ленточками. Лицо не окрашено, брови вразлет, сходятся на переносице, виден глаз косоугольного разреза. Туловище слегка повернуто вправо, правая рука поднята над головой, левая — внизу. Обими руками он крепко держит длинное копьё с железным наконечником, вонзая его в тело зверя. С правой стороны на поясе круглый черный чехол — щит на портуpee, за два ушка прикреплен колчан для стрел, нижняя часть его черного цвета, верхняя — красного, в нем видны стрелы. Рядом висит красный пенал для кисточек (?) и красный платок. С левой стороны видно древко, обитое красной тканью, в верхней части ткань завязана лентой узлом, концы которой свисают вниз. Ноги, видимо, в стремях, выставлены вперед.

Зверь, которого он поражает, стоит на земле, обращен в сторону всадника, но голова повернута назад, зубами он схватил конец копья. В некоторых местах после закрепления росписей сквозь тонкий красочный слой выступил первичный контурный рисунок животного —

глаза лошади, грива, хвост, а также второй контур копья.

Фигуры 5 и 6. В верхней части стены фрагменты изображений еще двух всадников на лошадях (см. рис. 18). Один из них на скачущем рыжем коне, изображенном в той же позе, что и предыдущий. Хорошо виден черный сапог в стремени, выдвинутый вперед. Пола желтого халата собрана поперечными мягкими складками. В изгибах можно различить красную подкладку халата. С правой стороны колчан для стрел.

Второй всадник сидит на коне серо-зеленого цвета, обращен влево, передние ноги, как и задние, слегка выставлены вперед. Конь резко остановился на берегу перед водной преградой. Ноги всадника слегка согнуты в коленях и отставлены назад. За левой ногой виден нижний конец древка, обмотанного красной тканью, внизу она привязана к древку белой лентой.

Здесь же на берегу изображена спешившаяся группа людей, они готовятся к переправе на другой берег.

Фигура 7. Один из двух мужчин, находящихся на берегу, готовится к переправе. Он почти обнажен — снял сапоги и штаны, только желтый халат, переброшенный через левую руку, сползает вниз. Мужчина занят упаковкой тюка (см. рис. 20, табл. XXXVI). По выявленному после закрепления контурному рисунку видно, что художник долго искал нужную позу для этой фигуры: вначале он рисовал ее стоящей, одной рукой мужчина натягивает упаковочную веревку (рис. 19). В окончательном варианте мужчина сидит на левой ноге и обеими руками тянет веревку. Один конец веревки слегка раскручен на две части и привязан к деревянной рогатке с вырезами, чтобы веревка крепче держалась; дальше веревка, огибая тюк с тыльной, а затем и с наружной стороны, протянута через рогатку и возвращается в руки мужчины, который с силой тянет ее к себе, а правой босой ногой упирается в тюк. На тюке следы согдийской надписи.



Рис. 17. Северная стена. Деталь 2, реконструкция, фиг. 3.



Рис. 18. Северная стена. Деталь 3, фиг. 4, 5, 6.



Рис. 19. Северная стена. Деталь 4, реконструкция, фиг. 7а.

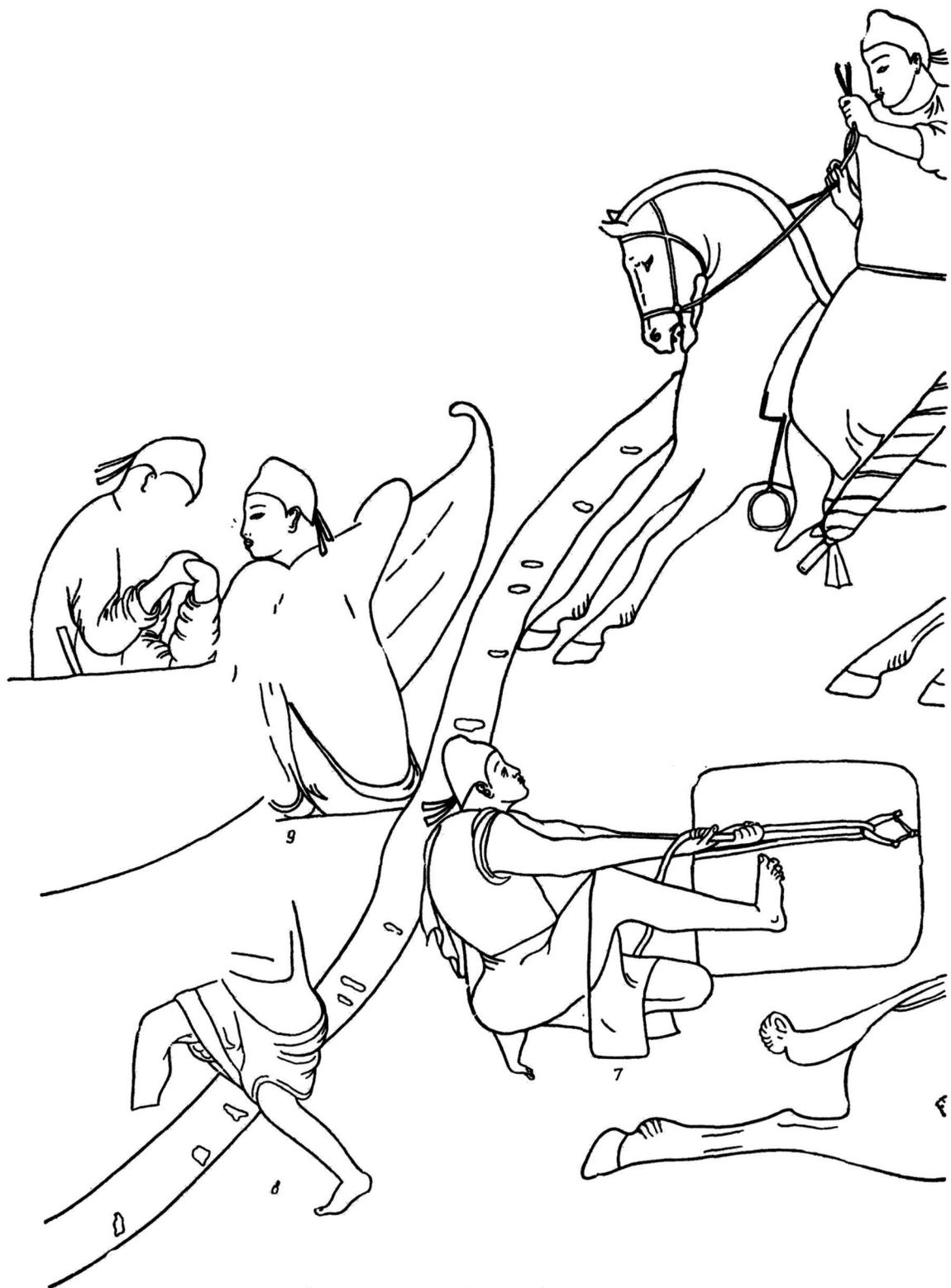


Рис. 20. Северная стена. Деталь 4, реконструкция, фиг. 7.

Фигура 7а. Второго мужчину также рисовали дважды. Вначале он изображен сидящим на земле и снимающим сапог, левой рукой придерживает колено правой ноги, а правой держится за пятку сапога (см. рис. 19. табл. XXXVI). Он уже почти разделся, кое-где лишь видны складки еще не снятой нижней одежды. Но этот эскиз был закрашен голубым фоном.

Фигура 8. В окончательном варианте, чтобы увязать обе части рисунка — события, развернувшиеся на суше и на воде, художник рисует эту фигуру в иной позе: мужчина в набедренной повязке, левая нога находится еще на земле, а правая уже погружена в воду (см. рис. 20).

Следующая сцена рассказывает о переправе через реку. Около берега стоит красная лодка, в ней несколько мужчин, а один стоит в воде около лодки (см. рис. 20).

Фигура 9. Мужчина в воде, полы халата приподняты несколько выше колен, видны голые ноги, обеими руками он держится за борт лодки, пытается подняться на нее. Ему помогает второй мужчина, находящийся уже в лодке. Изображение лодки плохо сохранилось лишь по отдельным красочным пятнам можно догадаться о фигурах сидящих в ней мужчин.

На первом плане, несколько ниже первой лодки, в воде плывут две лошади — видны их головы с развевающимися гривами. Художник нарисовал их очень точно и выразительно: вытянутые вперед морды лежат на воде.

Фигура 10. Плывущий рядом с лошадьми мужчина держится за гриву, видны его голова, плечи и поднятая рука с прутом (табл. XXXVII).

Левее по воде бегут три черных птенца, раскрыв крылья и клювики, навстречу подлетевшей матери, которая держит в клюве змею. Мать как бы застыла над птенцами, широко распахнув крылья, слегка касаясь вытянутыми лапами воды.

Следующую группу составляют женщины, сидящие в большой красной лодке, борт ее сделан из трех широких

полос — об этом можно судить по двум горизонтальным стыкам, переданным в рисунке коричневыми линиями. Нос лодки изображает голову грифона: громадный загнутый клюв, устремленные вперед глаза, ухо верблюда, на голове грива. Рисунок головы выполнен красным контурным штрихом по желтому фону, видимо, носовая часть лодки позолочена (рис. 21, табл. XXXVIII).

Фигура 11. В центре лодки сидит женщина в красном платье с высокой кокеткой, с широкой желтой поперечной лентой под ней. Впереди на груди из-под желтой ленты опускается встречная вертикальная полоса материи, состоящая из двух красных, голубой, синей и желтой лент. Поверх платья наброшен широкий голубой халат с длинными рукавами, широкими черными обшлагами, орнаментированными желтыми цветами с красными тычинками. Борта раскрытого спереди халата оторочены широкой лентой из той же орнаментированной ткани. Кисть левой руки высунута из рукава ладонью кверху, правой рукой женщина подпирает щеку, но рука не видна, она спрятана в длинном рукаве, часть которого с обшлагом спущена вниз.

Голова изображена в три четверти вправо (табл. XXXIX). Нос прямой, маленький, глаза узкие, косога разреза, сомкнутые небольшие губы, подбородок оттенен штриховой линией, в ушах серьги. Контуры лица, как и у большинства других персонажей этой лодки, нарисованы без последующей раскраски. Волосы черные с желтыми украшениями и шпильками. Это, видимо, госпожа, она является главной в лодке, так как изображена в большем масштабе, чем остальные.

Фигура 12—слева от госпожи сидит приближенная дама в таком же костюме. Лицо повернуто на три четверти к госпоже и взгляд устремлен на нее. Халат синий, кайма и обшлага желтые, украшенные такими же цветами, как и у госпожи, но рисунок художник не завершил.левой рукой, скрытой рукавом халата, она держится за борт лодки, рука свисает за борт, правая рука поднята кверху. Хорошо сохранился



Рис. 21. Северная стена. Деталь 6, фиг. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

рисунок волос и головных украшений. Волосы туго затянуты и завязаны красной лентой, остальная часть заплетена в косу, конец которой закреплен на затылке в виде кольца. В волосах над ушами украшения, состоящие из ромбовидных золотых фестонов с отходящими от их внешних краев желтыми удлиненными лепестками, в центре их — голубые инкрустации (бирюза?).

Фигура 13—слева за спиной госпожи и фигуры 12 стоит еще одна женщина, из той же свиты, без верхнего халата. Голова повернута влево, прическа и головной убор аналогичны предыдущим. Верхняя часть платья—красная кокетка, она отделена от остальной желтой поперечной полосой; встречная продольная вставка, идущая вдоль туловища, состоит из разноцветных полос.

Фигура 14 — сохранилась плохо, она расположена левее предыдущей. Изображена музыкантша. В левой поднятой кверху руке она держит гриф струнного инструмента (видимо, лютни), видны четыре колка для натяжки струн.

Фигура 15 — также музыкантша, одежда такая же, как у фигуры 14. Музыкальный инструмент в ее руках походит на плоскую доску, слегка расширяющуюся книзу. Судя по расположению пальцев правой руки, инструмент щипковый со струнами, близкий, вероятно, чангу.

Фигура 16—женщина с веслом в руках. Одетая в синее без кокетки платье, она сидит на корме лодки, голова повернута назад. Волосы черные, стянуты на макушке желтым обручем и продолжаются в виде косы, образующей форму восьмерки. В волосах две шпильки.

На передней части лодки изображено еще четыре фигуры, две из них сидят около госпожи, третья (фиг. 14) — за ними и четвертая на носу лодки.

Фигура 17, 18. Женщина в желтом халате (фиг. 17) повернулась лицом к госпоже, указательным пальцем левой руки она показывает по ходу движения лодки, а правой рукой поддерживает правую руку сидящей рядом с ней женщины в синем халате (фиг. 18). Левая рука последней находится на плече фи-

гуры 17 — деталь, к которой мы вернемся при интерпретации всей сцены.

Фигура 19—третья женщина из этой группы, стоит на втором плане за двумя первыми. Одежда, прическа, украшения такие же, как и у других фигур, только на встроенной вставку одна полоска окрашена в голубой цвет, а остальные остались не окрашенными. На лице кое-где следы белой краски. Такие же белые блики на лице фигуры 18.

Фигура 20 — женщина, сидящая на носу лодки, в красном платье. Левая рука поднята вверх, кисть не сохранилась, правым локтем она опирается на голову грифона. В этой правой руке древко какого-то предмета, возможно, бунчука. Левее носа лодки, в западной части стены изображен контурный рисунок плывущей сверху вниз змеи, она догоняет лягушку, от которой сохранился рисунок туловища и задних лапок. Правее лягушки — большой синий цветок, а немного ниже целая стайка рыб, четыре из которых плавают вокруг небольшого шарика. Рыбы изображены в различных ракурсах: боком, со спины, животом вверх, четко прорисована чешуя. Правее перед лодкой с женщинами видны цветы лотоса. Один из них окрашен в розовый цвет, а второй нарисован только контуром, среди них плывут две желтые утки. Параллельно лодке плывет фантастическое животное, выполненное контурными красными линиями. Морда у него похожа на клюв птицы (?), рога козла, круглые глаза выступают из-под опущенных бровей, передние ноги с копытами, видимо, козлиные, по бокам большие крылья, спиралеобразно закрученное тело змеи заканчивается хвостом рыбы. По обе стороны от него в воду ныряют две рыбы, видны только их хвосты. Вверху, за кормой лодки, контурный рисунок двух рыб и змеи. Такого содержания сохранившихся росписей на северной стене.

Можно полагать, что в восточной части этой стены изображена не просто охота на диких животных (сюжет, широко распространенный в искусстве Ирана, Средней и Центральной Азии), а сцена, связанная с путешествием посольств-

ва в Самарканд к царю Вархуману. Попытаемся определить сюжет, запечатленный на северной стене.

В начале VII в. через Среднюю Азию, входившую в состав Западнотюркского каганата, проходили важные пути международной торговли, что не могло не отразиться на экономическом и культурном развитии страны.

Согдийцы были широко известны, как хорошие дипломаты и умелые купцы. Китайские хроники дают им следующую характеристику: «Искусны в торговле и корыстолюбивы. Мужчина, достигший двадцати лет, уезжает в соседние владения и везде побывает, где только предвидит выгоды». «Родившемуся мальчику язык намазывают каменным медом, а на ладони кладут клей, чтобы он был сладкоречив и крепко держал снежку»¹⁷⁹.

Путешественник, посетивший в начале VII в. Согд, писал, что самаркандцы хорошие торговцы и с детства обучены торговле, а население «высоко ценит прибыль»¹⁸⁰.

Среднеазиатские владетели, попав в среду политической жизни каганата, стремились использовать свое выгодное положение еще больше, чем в предыдущие века, и устремились на восток и запад по великому торговому пути из Китая в Византию. Несметные богатства проходили через Согд и его столицу Самарканд.

Основными предметами торгова являлись шелковые ткани, пряжа, изготовлявшиеся в Китае. Один из главных караванных путей лежал из Китая через Восточный Туркестан, Кашгар, Фергану, Самарканд, Иран. Второй путь проходил, минуя Иран, из Самарканда через западные степные просторы в Византию, но он был более длинен и опасен. Естественно, что согдийские купцы стремились к установлению дружественных отношений со всеми государствами на этом большом торговом пути, и в первую очередь, с западнотюркскими ханами, которые обеспечивали безопасность много-

численных караванов согдийских купцов. Главным промежуточным торговым центром между Китаем и Согдом было княжество Куча¹⁸¹, находившееся в Восточном Туркестане¹⁸². Это владение в 590 г. было завоевано тюрками и в знак покорности здесь ввели тюркские обычаи¹⁸³, так как мать вступившего на престол владетеля Бо-я была дочерью тюркского хана.

Основным источником доходов Гаочана, так же как и Согда, являлся большой караванный путь, именно здесь сосредотачивалось большое количество товаров перед отправкой их в Самарканд. Естественно, что они стремились к установлению дружественных отношений как с согдийцами и их покровителями тюрками¹⁸⁴, так и с Китаем, откуда они получали товары.

При просмотре росписей на северной и западной стенах в глаза бросаются костюмы персонажей, их типаж.

По своему антропологическому типу все персонажи, несомненно относятся к дальневосточной расе, у них очень слабо развит третичный волосяной покров, узкие монголоидные глаза, высокое, но довольно узкое лицо. Волосы спрятаны под шапкой, а у женщин собраны на макушке в пучок, что характерно для китайской моды VII—VIII вв.

О точной идентификации персонажей, изображенных в росписях, трудно сказать так как этот типаж характерен как для жителей Восточного Туркестана, так и Китая. Мужские и женские костюмы так же характерны для времен Суй и Тан.

Можно полагать, что данное посольство прибыло из Восточного Туркестана, возможно, Гаочана (Куча) — одного из основных партнеров согдийцев на большом караванном пути. Художник изобразил посольство на северной стене в момент следования его к Самарканду, выбрав в качестве сюжета переправу через реку.

¹⁸¹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений. т. II, стр. 249—255, 290—294.

¹⁸² Там же, стр. 252.

¹⁸³ Там же, стр. 254.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁷⁹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений т. II, стр. 300.

¹⁸⁰ Там же.

На восточной части стены развертывается описанная выше сцена борьбы всадников (членов этого же посольства), отражающих нападение хищников. Экспрессивны изображения всадников и лошадей. Некоторые лошади с коротко остриженной гривой и завязанным в узел хвостом изображены скачущими в стремительном галопе. Всадники, вставив ноги в полукруглое стремя, мчатся на хищников. В росписях хорошо воспроизведена поза всадника в момент нападения на зверя: один из них пронзает его пикой, левой рукой он держит копьё снизу, правой сжимает верхнюю часть копья для нанесения сильного удара, ноги в мягких сапогах вытянуты вперед и упираются в стремя. Этим всадник смягчал собственную инерцию при ударе копьём. Характерно, что лошадь не управляется — обе руки всадника заняты оружием, это свидетельство того, что лошадь хорошо обучена. У одного из персонажей с правой стороны у пояса круглый предмет (щит или сосуд с водой), рядом у пояса закреплен платок. С левой стороны к седлу приторочено древко — видны концы его, вокруг него обвита красная ткань.

Мы полагаем, что это либо походная палатка, либо запасное копьё. В связи с этим можно вспомнить, что среди подарков жужаньскому хану Анахуаню значилось и два копья, «обвитых шелком и серебряною проволокою»¹⁸⁵.

В то время, как часть вооруженных воинов из состава посольства на берегу реки поражают хищников копьями и стрелами, женщины и основная часть посольства успевают сесть в лодки. Эти две сцены разделены наклонной черной полосой, на которой можно заметить следы красного орнамента. Мы трактуем ее как изображение линии берега с растущими на нем цветами. В центре лодки, вероятно, сидит принцесса, предназначенная в жены самаркандскому царю. Ее сопровождают приближенные дамы и музыкантши. Переправе не грозит опасность — черная птица спокойно подлетает к своим плен-

цам с пойманной змеей, недалеко змея ловит лягушек, резвятся рыбы, плавают утки. Плывущим нечего опасаться и потому, что их охраняет и сопровождает фантастический зверь — покровитель, сочетающий в себе представление о трех стихиях: земле — голова и передние ноги козла, воздухе — большие крылья и воде — тело змеи. Это своеобразный покровитель — фарн самаркандского царя, сопутствующий гостям, которые плывут в Самарканд с благими намерениями. Подобные покровители — фантастические существа известны у разных народов Востока, в частности, в сасанидском Иране и у некоторых других ираноязычных народов. Так, сэнмурв сочетает в себе образ птицы (крылья и хвост) и собаки (голова и лапы), а иногда рыбы (чешуя) и козла (бородка)¹⁸⁶. Этот образ мы видим в орнаментации костюмов чаганианского посольства (табл. LVI). Сэнмурв — олицетворение живой природы в виде нераздельного еще в человеческом сознании существа. Подобные крылатые покровители имелись не только у ираноязычных народов, но и у скифов, армян, грузин, славян и др.¹⁸⁷

В росписях Афрасиаба дано изображение не собаки, а барана или козла, что таит в себе определенный смысл. В описании пятого подвига Рустама в «Шахнаме» говорится о пленении туранского правителя Авлада и походе Рустама против Белого дива с целью спасения Кей Кобуса. Но по дороге встречается преграда — река шириной в два с лишним фарсанга, ее охраняют Бозгуш и Нермпай — козлоухие и мягконогие чудовища¹⁸⁸. В одной из росписей Пенджикента над фигурой царя также изображено летящее зооморфное козлоное существо, верхняя часть головы и часть

¹⁸⁶ К. В. Тревер. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица, Л., 1937; Она же. Серебряное навершие сасанидского стандарта, ТОВЭ, т. III, Л., 1940, стр. 169.

¹⁸⁷ К. В. Тревер. Серебряное навершие сасанидского стандарта, стр. 169, 170.

¹⁸⁸ Фирдоуси. Шахнаме, т. I, М., 1951, стр. 381.

¹⁸⁵ Там же, т. I, стр. 200.

туловища не сохранились¹⁸⁹, но судя по сохранившейся части туловища и передним ногам он очень похож на афрасиабское изображение. Подобное существо отмечено и в скульптуре Пенджикента¹⁹⁰.

Б. А. Литвинским прослежен генезис религиозных верований по кангюйско-сарматской керамике. В религиозных представлениях народов Средней Азии в I тыс. н. э. образ барана можно рассматривать в связи «с царским культом». В Средней Азии он «появился на несколько столетий раньше, чем этот образ начал разрабатываться сасанидским искусством»¹⁹¹. В связи с этим хочется напомнить, что в Авесте фарн имеет еще значение существа, связанного с проточной водой и скрывающегося в ее глубинах¹⁹².

В росписях на северной стене хорошо сохранился рисунок красной лодки, носовую часть которой венчает голова грифона. Лодки с подобными рострами известны по многочисленным средневековым миниатюрам. Не менее интересны женские костюмы — халаты с длинными рукавами, надетые поверх платья, с высокой кокеткой и поперечной каймой, изпод которой на грудь опускается встречная вставка с разноцветными полосами. Примечательны и прически — волосы собраны наверх в один пучок и, видимо, заплетены в косу, перетянутую на макушке лентой или металлическим зажимом, а конец ее закреплен у затылка, так что получалась форма кольца. В тех случаях, когда коса очень длинная, делали два кольца (в виде восьмерки). По обе стороны головы золотые ромбовидные украшения, заканчивающиеся веерообразно расположенными перышками. Чтобы волосы не распадались, их укрепляли шпильками, что характерно для женских головных уборов китайнок

¹⁸⁹ А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства, стр. 38; Живопись древнего Пенджикента, табл. XXXIX, объект VI, помещение I.

¹⁹⁰ Живопись древнего Пенджикента, стр. 66, табл. XXXVI.

¹⁹¹ Б. А. Литвинский. Кангюйско-сарматский фарн, Душанбе, 1968, стр. 90.

¹⁹² Там же, стр. 93.

VII—VIII вв. Это хорошо можно проследить по живописи Дуньхуана¹⁹³.

Перед лодкой, в которой сидят женщины, художник изобразил водную стихию. Между цветами лотоса резвятся рыбы. Во всей композиции много символики. Особого внимания в этом отношении заслуживают позы трех персонажей, расположенных в носовой части лодки. Уже отмечалось, что женщина, изображенная ближе всех к госпоже, правой рукой поддерживает кисть правой руки сидящей рядом с ней женщины, которая в свою очередь положила левую руку на плечо первой.

Это, конечно, не случайное положение рук, а определенный язык жестов, хорошо известный в период раннего средневековья, мы видим его и в живописи Балалыктепа¹⁹⁴, где на южной стене изображены двое мужчин (фигуры 10, 11), один из которых правой рукой поддерживает левую руку второго. На втором плане за ними сидит женщина. Как видим, расположение рук аналогично, только в первом случае это женщины, а во втором — мужчины. Этот жест в трактовке Л. И. Ремпеля в сцене из Балалыктепа объясняется как чисто бытовой — подвыпившие мужчины собираются вступить в драку, тяжелая рука одного из них легла на плечи другого, но «вкрадчивого движения присевшей между ними дамы, видимо, достаточно, чтобы утихомирить молодых людей»¹⁹⁵. Так ли это? Для ответа на вопрос обратимся к данным этнографии.

Так, у дунган после сговора между сватами жениха и невесты символом договоренности являлось обрядовое рукопожатие (зуан шу). «Сват и отец невесты накладывали свою левую руку на правую руку другого и трижды потряхивали сложенными таким образом руками в знак верности своему слову»¹⁹⁶.

¹⁹³ Материалы по истории костюма настенных росписей Дуньхуана, 1958, рис. 21, 22.

¹⁹⁴ Л. И. Альбаум. Балалык-тепа, стр. 128—129, рис. 97, 98.

¹⁹⁵ Л. И. Ремпель. Искусство V—X вв., в кн. «История искусств Узбекистана», стр. 137.

¹⁹⁶ Народы Средней Азии и Казахстана, т. II, М., 1963.

Подобный жест мы видим и в росписях Афрасиаба и Балалыктепа.

В раннесредневековой живописи Средней Азии изображение персонажей дальневосточного облика встречено в рисунках Пенджикента на объекте 42 (раскопки 1958 г.).

Здесь на одном из фрагментов с обратной стороны верхнего слоя рисунка сохранились отпечатки контурных изображений мужчины и женщины. Исследователи обратили внимание, что у них особый этнический тип, не встречающийся в других росписях Пенджикента. «Суженный разрез глаз, расширенное книзу лицо, редкая из считанных волос борода говорят о том, что художник изобразил иноземца, представителя какого-то дальневосточного племени»¹⁹⁷. И главное, по одежде и позе это изображение напоминает персонаж посольства в росписях Афрасиаба на западной стене, в частности, фигуру, которая в руках держит прямоугольный предмет, Н. В. Дьяконова считает, что это сложенный веер¹⁹⁸.

Все приведенные выше сведения позволяют сделать заключение, что на северной стене изображено посольство из Восточного Туркестана или Китая в момент его движения в Самарканд. Они везут с собой, также как и посольство из Чаганиана, подарки Вархуману, в том числе и принцессу, сидящую в центре первой лодки. Рядом с ней сидят женщины, положение рук которых, по-видимому, говорит о брачномговоре.

В центральной части западной стены, изображено то же самое посольство — у них та же одежда, головные уборы, тот же антропологический тип.

Прибывшие во дворец самаркандского царя вместе с другими послами, они вручают свои подарки царю. Двое

¹⁹⁷ А. М. Беленицкий. Об археологических работах пенджикентского отряда в 1958 г. Труды Института истории АН ТаджССР, т. XXVI, вып. VI, Сталинабад, 1961, стр. 95, рис. 6.

¹⁹⁸ Как любезно сообщил Л. Н. Меньшиков, в руках персонажа особый знак, сделанный из кости. Он указывает, что данный человек наделен особыми полномочиями, возможно, это символ посланника.

из них преподносят рулоны шелковой ткани, один — пряжу и последний — гроздь плодов.

Другие посольства. На западной стене художник изобразил еще два посольства. Одно из них состоит из трех человек (фиг. 21, 22, 23). Их встречают два представителя из свиты Вархумана и мужчина, идущий перед послами, как видно, переводчик, который обернулся к идущим за ним послам. Сохранность росписей этой части стены настолько плохая, что нельзя проследить многие детали рисунков лиц, одежды и украшений.

Фигура 21—мужчина, возглавляющий группу, одет в светло-розовый короткий кафтан. Штанины такого же цвета ниже колен спрятаны в орнаментированные обмотки (?), на ногах кожаные ботинки (?) с короткими голенищами. Верхняя их часть спрятана под обмотку. Носки обуви вздернуты. Правая рука согнута в локте на уровне груди, левая рука опущена и держит за ручку какой-то черный предмет, напоминающий большую кисть. Обшлага рукавов черного цвета, со следами орнаментации. Лицо светло-коричневого цвета, часть лица около глаз и по линии подбородка разрушена острым инструментом. Волнистые черные волосы, заплетенные в косу, спускаются за спину. На голове диадема с тремя круглыми желтыми украшениями спереди, очевидно, золотыми. Спереди висит меч, ручка которого заканчивается круглым отверстием. Из-под правой руки видны следы спускающихся двух синих лент, к которым прикреплено круглое кольцо неизвестного назначения. На этом персонаже следы согдийской надписи.

Фигура 22—второй член этого посольства, одет в желтый кафтан. Лицо светло-коричневого цвета, как и в предыдущем случае оно намерено повреждено, глаза уничтожены. В левом ухе серьга. На черном воротнике, облегающем шею и украшенном белыми точками, черные волосы опускаются за спину, спереди в волосах одно золотое круглое украшение. Мужчина держит перед собой неопределенный предмет желтого цвета со спускающимися шнурами. На

ногах кожаные ботинки, а на икрах обмотки из вязаной (?) пестрой ткани(?).

Фигура 23—третий персонаж посольства, изображен в профиль. Лицо светло-коричневого цвета. В левой руке желтая с черными пятнами шкура зверя, судя по расцветке и спускающейся лапе, — шкура леопарда. Правой рукой он прижимает к груди круглый предмет. В волосах диадема с украшением посередине.

У нас недостаточно данных, чтобы точно определить этническую принадлежность этого посольства. Характерна для них прическа — черные пышные волосы собраны назад и опущены за спину, а также золотые диадемы (или иные головные украшения). У главы делегации три круглых золотых украшения (символ власти), а у остальных — по одному. Плохая сохранность не позволяет определить, какие дары в их руках. Полезно вспомнить, что дары в виде шкур животных значатся среди подарков западно-тюркского правителя Шегуй-хана — львиные кожи¹⁹⁹, а правитель Хоханя отправил в подарок леопарда²⁰⁰. Судя по кожаным мягким ботинкам с загнутыми вверх носами, сшитыми из грубо выделанных шкур животных, и обмоткам, которые носят и теперь жители Тянь-Шаня и других горных районов, перед нами послы из горных районов Чачского владения, о котором упоминается в большой согдийской надписи. Его владетель «происходит из рода канского владетеля», т. е. самаркандского правителя и имеет с ним одинаковые обычаи²⁰¹, общее в росписях мы видим только в длинных волосах. Последнее — четвертое посольство, изображенное на западной стене, состоит из двух человек.

Фигуры 24—25 — стоят особняком, замыкая вереницу людей, идущих справа. От предыдущих посольств эта группа отличается головными уборами. У первого на голове круглая шапочка с небольшим наверху на макушке, перетяну-

тым ленточкой с белыми перлами. Из наверхия выступают два пера. Под шапочкой видны короткие черные волосы. Лицо светлое, детали рисунка не прослеживаются. Кафтан у него короткий, до колен, лимонного цвета. Он собран в складки широким черным поясом у талии. Ниже, на бедрах, кафтан обужен, запаховается слева направо. Легкие шелковые шаровары ниспадают мягкими складками до щиколотки и затянуты шнурками. Ботинки мягкие, носики вздернуты. Руки на груди скрыты широкими рукавами, даров не видно. С левой стороны прямой меч в черных ножнах с двумя сердцевидными петлями сверху для крепления на портупеи пояса.

Второй член посольства одет в такой же костюм, шапочка украшена рядом круглых нашивок. Лицо светло-коричневого цвета, изображено в профиль, нос слегка опущен. Волосы короткие, черные, выступают из-под шапочки. Сбоку на кафтане внизу небольшой разрез с закругленными углами. Чехол меча черного цвета, с двумя петлями. Ручка меча с круглым навершием и фигурным перекрестием.

Для этого посольства характерны костюмы — короткие желтые кафтаны с широкими рукавами, длинные с многочисленными складками шаровары, кисти рук скрыты в складках длинных рукавов. На головах необычный убор: круглая облегающая шапочка с небольшим шиньоном, перетянутым лентой и торчащими из него двумя перьями.

Для того, чтобы решить, какое государство представляют эти послы, обратимся к письменным источникам.

В повествовании о восточных иноземцах, извлеченных из истории Северных Дворов (Бейши), имеется описание государства Гаоли — Корея. По легендам, предком этого государства являлся Чжумын. Дочь божества рек Хэбо зачала его от тени луча солнца «и родила яйцо величиною в пять гарнцев (больше страусова)»²⁰². Государь выкинул это яйцо, но животные не стали его есть и обходили, чтобы не разбить. Птицы при-

¹⁹⁹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. I, стр. 283.

²⁰⁰ Там же, т. II, стр. 312.

²⁰¹ Там же, т. II, стр. 274, 286.

²⁰² Там же, т. II, стр. 50.

крывали его своим пухом. Тогда яйцо вернули матери, и из него вылупился мальчик, впоследствии ставший государем²⁰³. В столице государства Гаоли есть «управляющие пятью приказами. Они на голове носят Сифын, похожий на китайский колпак. Приказные втыкают [в сифын] два птичьих пера... Одевание состоит из кафтана с широкими рукавами и широких шальвар. Подпоясываются ремнем. Башмаки из желтой кожи²⁰⁴. В том же повествовании говорится, что ходят они, «сложив руку в руку»²⁰⁵.

Во владении Бо-цзи, так же в Корее, владетели при посздке во дворец по обеим сторонам шляпы втыкают перья²⁰⁶. Не является ли этот обычай знаком признательности птицам, сохранившим легендарного предка корейцев?

В хронике Таншу также говорится, что «владетель носит разноцветное одеяние; шляпу из белого ло, кожаный обложенный золотом пояс. Вельможи носят шляпы темного ло, а далее (более низкого ранга вельможи. — Л. А.) темнокрасного ло (шелковая ткань типа креп-па. — Л. А.) с птичьими перьями по сторонам, обложенные золотом и серебром. Кафтан с широкими рукавами, шальвары, с большим отверстием пояс белой кожи, башмаки желтой кожи»²⁰⁷.

В росписях Афрасиаба головные уборы этого посольства, помимо перьев, имеют также круглые нашивные украшения. Сопоставляя росписи со сведениями хроник, можно предполагать, что на западной стене изображены корейские посланники. В этом нет ничего удивительного, ибо история свидетельствует о постоянных контактах тюрок со многими народами. В частности, в хрониках VII в. говорится: «Прежде сего корейский государь часто присылал посланника в Кижиневу орду»²⁰⁸, владения тюркского хана Кижиния находились между восточным и западным руслом Желтой реки

(Хара-Мурень—Монголия)²⁰⁹. Еще дальше отправился корейский монах, когда в 727 г. посетил Бамаан (Афганистан), что по времени соответствует росписям Афрасиаба. Убедительную параллель росписям Афрасиаба можно найти во фресках корейской гробницы Когуре. Здесь на восточной стене коридора изображены всадник и стоящий мужчина, на голове которого шапочка с шиньоном, в нее воткнуто два пера. Одежда его состоит из куртки, перетянутой поясом, руки спрятаны в широкие рукава. На ногах обеих фигур широкие шаровары²¹⁰.

Еще в начале XIX в. этнографы отмечали прическу корейцев, состоящую из небольшого шиньона, который делается из скрученных особым образом заколотых булавок волос; шиньон этот и торчит на голове..., может быть назван «шишкой». Корейцы очень заботятся также о том, чтобы волосы спереди и на висках прилегали гладко к голове и потому носят особую, сплетенную из конских волос повязку». Такая прическа с шишкой-шиньоном служила приметой того, что мужчина женат и правоспособен²¹¹.

Остановимся теперь подробнее на сцене в северной части этой же стены. Здесь рядом с фигурами нарисовано 11 древков, слегка расходящихся кверху (рис. 22, табл. XLI). Нижняя их часть не видна — древки, видимо, воткнуты в землю. Чтобы они не распадались поперек, в верхней части положена жердь и каждое вертикальное древко привязано к ней крест накрест веревкой. Верхняя часть не сохранилась, видно только, что сверху спускаются две красные ленты, прикрепленные, очевидно, к центральному древку.

В нижней части этой композиции пять больших кругов. Все они сохранились частично, так как штукатурка и рисунок на ней повреждены. В верхнем ряду три таких круга. На первом, с желтым ободком, изображено фантастическое лицо со сходящимся к носу ветви-

²⁰³ Там же, стр. 50, 51.

²⁰⁴ Там же, стр. 58.

²⁰⁵ Там же, стр. 59.

²⁰⁶ Там же, стр. 63.

²⁰⁷ Там же, стр. 99.

²⁰⁸ Там же, стр. 244—245.

²⁰⁹ Там же, т. II, стр. 280.

²¹⁰ Фрески гробницы Когуре, Пхеньян, 1958, стр. 2, рис. 26.

²¹¹ П. Шмидт. Корейцы, в сб. «Азия», М., 1908, стр. 61.

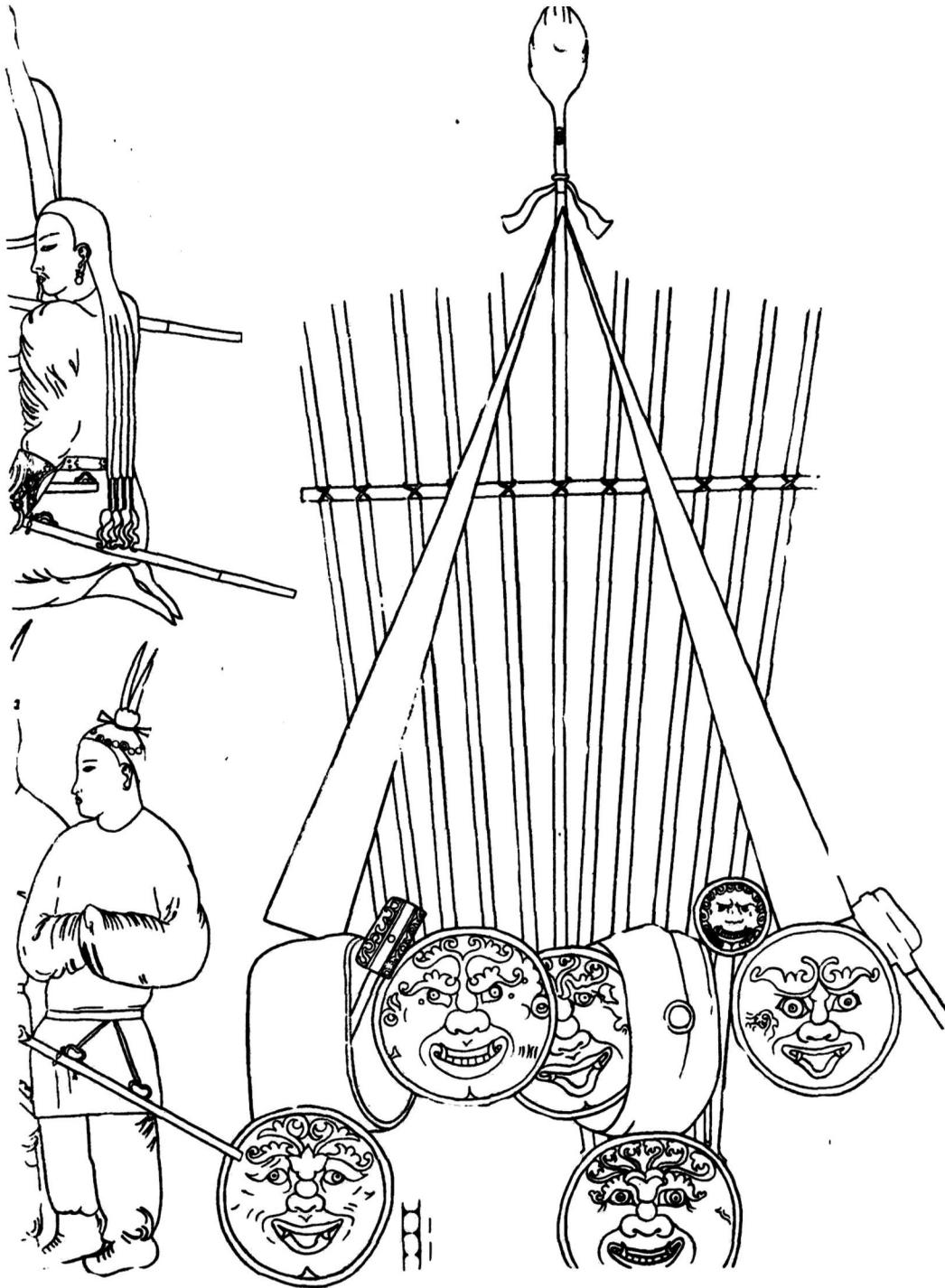


Рис. 22. Западная стена. Деталь 5, реконструкция. Бунчуки.

стыми надбровными дугами. Под левой бровью сохранился глаз с большим круглым зрачком. Правее второй круг с аналогичным лицом, зрачок ярко-красный, левая часть лица закрыта коричневым предметом, возможно, тканью. Такая же ткань изображена правее первого лица и внизу под ней. Справа от второго круга — третий, сохранились следы орнамента, украшавшего лицо. В нижней части этой композиции с левой стороны сохранился еще один круг со сравнительно хорошим изображением. Лицо белого цвета, один уцелевший круглый глаз — голубой, широкий, расчлененный на три части нос, растянутый раскрытый рот с выступающими из-под верхней губы клыками, раздвоенный подбородок. Рядом — желтая ткань с каймой. Правее — пятый круг с желтым ободком. Общий фон серый. Белые фигурные брови, белые круглые глаза, большие зрачки с круглыми серыми хрусталиками. По верхней части круга проходит кайма в виде завитков растительного орнамента, тракующих, очевидно, волосы.

На наш взгляд, в верхней части рисунка художник изобразил бунчуки. Бунчук — символ командующего, он состоит из конского хвоста, подвешенного под перекрестьем копья или наверхшия, хорошо известного у среднеазиатских тюрок и монголов²¹². Рисунок бунчука в живописи Афрасиаба полностью сохранился только на южной стене зала I у фигуры 14. Он состоит из длинного древка с металлическим наверхшием, из которого торчит густой пучок волос. По-видимому, такие же наверхшия были на бунчуках около трона, где восседал Вархуман. Слева от него в землю воткнуто одиннадцать бунчуков. Можно полагать, что количество воткнутого бунчуков означает число боевых подразделений, находящихся под командованием Вархумана, или количество владений, подчиненных ему.

К среднему бунчуку у наверхшия кутаса прикреплена красная ткань. На ри-

сунке сохранились два конца, расширяющиеся книзу. Подобные полотнища имелись на тибетских бунчуках, где под наверхшием иногда подвешивался «освященный кусок материи». Такой бунчук с полотнищами почитался обиталищем гения — хранителя войны²¹³. В средневековых миниатюрах, помимо бычьего хвоста, верхушку знамен нередко венчают «металлические трезубцы». Так, на одной из миниатюр «Бабур-наме» изображен церемониал смотра войск. Перед войском в землю воткнуто 9 бунчуков, древки которых обмотаны различного цвета тканью²¹⁴. Их верх венчают металлические наверхшия. Средний бунчук выше остальных и к нему под наверхшием привязана зеленоватая ткань, оба конца которой спускаются вниз. Видимо, подобный бунчук изображен в центре в росписях Афрасиаба.

По правую сторону от Вархумана на западной стене сохранился рисунок нижних частей еще 9 древков. Когда был открыт этот фрагмент, высказывалось предположение, что изображена ткань, спускающаяся с трона. Теперь можно с большей уверенностью утверждать, что и это древки бунчуков.

Нижние части бунчуков, как отмечали выше, закрывают пять круглых предметов. Судя по соотношению с фигурами людей, диаметр их более 0,5 м. По их краю проходит желтый ободок, а в центре изображено устрашающее человекоподобное существо. Мы считаем, что это щиты. Подобной формы рисунки щитов мы обнаружили в завалах около южной стены — это, вероятно, фрагменты рисунков всадников, сопровождающих чаганианское посольство и изображенных в верхней части южной стены. Ноги лошадей сохранились в верхней части рисунка. На одном из найденных фрагментов штукатурки с росписями изображены части двух щитов — синего и белого (табл. XL). В центре щита — круг и расходящиеся от него желтые лучи в виде длинных лепест-

²¹² Ю. Н. Рерих. Упоминание о бунчуках в Ригведе, стр. 440.

²¹³ Там же.

²¹⁴ Миниатюры к Бабур-наме, л. 10 (л. 128 б).

ков. На белом щите между каждым лепестком круглая точка. Фигуры воинов находились очень близко одна от другой, так как лошади, на которых они сидят, идут очень плотно. На первом фрагменте из завала от всадника, державшего щит, сохранилась только часть левого плеча в черной одежде. На другом фрагменте, найденном тут же, изображена часть левой руки (державшая древко какого-то оружия), в черной одежде, покрытой С-образными белыми штрихами, обозначающими чешуйки кольчуги. В такую же кольчугу одет и воин с синим щитом, но там рисунок звеньев кольчуг не сохранился. У второго воина в левой руке белый щит, в правой, выдвинутое вперед, древко копья.

В живописи Пенджикента также встречаются подобные щиты, но с несколько иными рисунками²¹⁵.

Говоря о щитах, нельзя не упомянуть о единственном подлинном щите, найденном в 1933 г. при раскопках замка на горе Муг. Щит деревянный, обтянут пергаментом. С наружной стороны изображен всадник²¹⁶. Рисунки щитов мы видим и на произведениях торевтики. Так, на серебряном блюде, найденном у сел. Кулагыш б. Пермской губернии, изображена сцена поединка двух пеших воинов. Среди различного оружия есть и изображение щитов²¹⁷.

При археологических раскопках очень часто встречаются круглые керамические налесты диаметром 10—15 см. на их лицевой стороне изображены устрашающие лица, очень напоминающие изображения лиц на щитах в росписях Афрасиаба. Таковы, например, налесты, найденные в слоях VI—VII вв. на Фаяз-

²¹⁵ Скульптура и живопись древнего Пенджикента, табл. XXIII, XXIV; А. М. Беленицкий. Древний Пенджикент, СА, 1959, № 1, стр. 209, рис. 18.

²¹⁶ Рисунок на щите неоднократно публиковался в искусствоведческих, археологических и исторических работах и послужил темой специального изучения В. И. Раслоповой. См. ее статью «Щит с горы Муг», КСИА, вып. 136, М., 1973, стр. 124.

²¹⁷ Я. И. Смирнов. Восточное серебро, табл. XXIII, рис. 50.

тепа (рис. 23), Хайрабадтепа (рис. 24) (Термезский район Сурхандарьинской

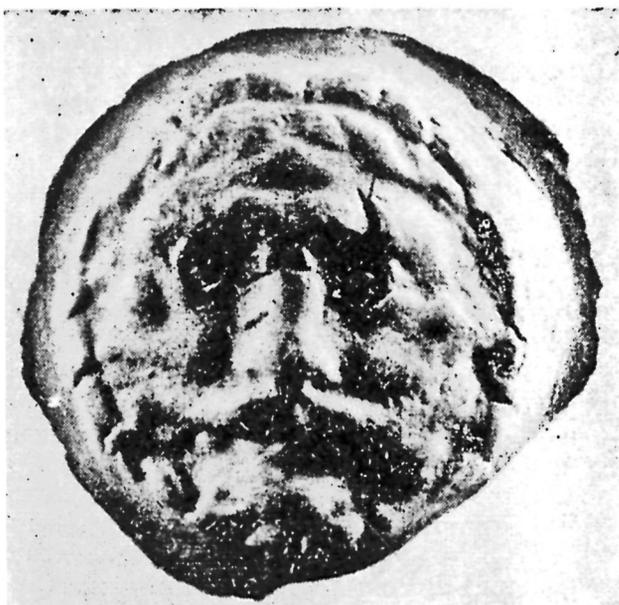


Рис. 23. Фаязтепа. Налеп.



Рис. 24. Хайрабадтепа. Налеп.

области). В связи с этими изображениями можно указать и на очень отдаленную параллель. В VII в. до н. э. в

Греции был изготовлен замечательный керамический сосуд, известный в литературе как «протокоринфский кувшин» из собрания Киджи. На нем нарисованы воины со щитами, а на одном из щитов изображена голова Горгоны, очень похожая на головы щитов в живописи Афрасиаба: те же завитки волос, улыбающийся рот с торчащими клыками²¹⁸. В этих явных аналогиях можно усмотреть художественные традиции, некогда заимствованные среднеазиатскими художниками в эллинистическом искусстве, сохранившиеся здесь до VII—VIII вв., а возможно и позже.

Если на щитах образ Горгоны, а впоследствии Медузы, должен был устрашить и помочь уничтожить врага, то устрашающий образ на керамических налечах — уже не женское, а мужское существо, могло явиться талисманом — оберегом от проникновения в содержимое сосуда всего того, что могло повредить его обладателю. Это своего рода фарн, оберегающий хозяина сосуда от различных заболеваний (рис. 24).

Кроме кругов в этой же части сцены западной стены изображены три булавы: две с продолговатыми навершиями и одна с круглым, на последней также изображена устрашающая голова. В росписях Пенджикента в руках одного из воинов булава с навершием в виде двух человеческих лиц²¹⁹.

ВОСТОЧНАЯ СТЕНА

Эта стена сохранилась намного хуже других, она разделена дверным проходом на две равные части — южную и северную. Наиболее высокая ее северная часть — около 1,5 м, а самая низкая южная — около 1,2 м. С южной стороны над орнаментальной полуметровой каймой нарисована сцена, изображающая водную стихию (рис. 25). Очень

²¹⁸ История искусств зарубежных стран, т. I, М., 1952, стр. 94, рис. 65.

²¹⁹ Скульптура и живопись древнего Пенджикента, табл. VII. См. подробно: Е. Н. Монадская. Глиняный налеч с пенджикентского оссуария, Труды АН ТаджССР, т. СХХ, Душанбе, 1960, стр. 125—132.

своеобразно передан водный пейзаж: волны изображены в виде синих спиральных завитков на светло-голубом фоне. На них — изображение фигурок людей, плавающих животных, птиц, рыб, черепах (см. табл. XLIII).

Фигура 1 — обнаженный мужчина в самом верхнем правом углу стены. Он сидит на корточках, правая нога согнута и соприкасается коленкой и концами пальцев ноги с водой. Левая нога также согнута, но колено приподнято вверх, на нем видны пальцы левой руки, стопа, как и правой ноги, поставлена вертикально, так что он, сидит опираясь на пальцы ног и правое колено. Талия, видимо, опоясана, так как сбоку висит какой-то предмет (возможно ножны). Верхняя часть фигуры не сохранилась.

Фигура 2 — второй мужчина, также обнаженный, он плывет, ухватившись обеими руками за хвост животного коричневого цвета. Над водой изображены его шея и руки, остальная часть туловища скрыта водой. Животное трудно определить, ибо виден только гладкий хвост, заканчивающийся кисточкой. Ниже фигуры 1 в плавном движении по направлению к черепахе плывет рыба. Четко прорисованы темно-коричневый панцырь черепахи и ноги; рисунок головы не сохранился. Перед черепахой розовый цветок лотоса, лепестки прорисованы красным контуром. Здесь же в левую сторону плывут еще две рыбки, а навстречу им, ниже уровня хвоста животного, три утки (табл. XLII). Первая — черная с желтым клювом, вторая — голубая, глаз и клюв у нее красные, на грудке белая и черная полоски, четко изображены перья крыльев. Хуже сохранился рисунок третьей, черной, утки. Далее в стене следует большая лакуна выпавшей штукатурки, можно лишь различить, что в нижней части в волнах плавают четыре рыбки, они нарисованы в разных ракурсах — со стороны живота, боком, со спины. На туловищах рыб рисунок чешуи.

Фигура 3 (табл. XLIV). Левее рыб изображен обнаженный мальчик. Он сидит на левой ноге, повернувшись вправо, правая, согнутая в коленке, выставлена



Рис. 25. Восточная стена. Деталь 1, реконструкция, фиг. 1, 2, 3, 4, 5

вперед. Ноги пухлые, у щиколотки перетянуты складкой, подъем стопы мягкий, пальцы небольшие. Можно предположить, что мальчик, развернув туловище, рисунок которого не сохранился, стреляет из лука в обратную сторону. Об этом говорит сохранившаяся несколько выше лакуны левая рука мальчика, он держит древко лука над рукой — черная стрела, направленная тоже в левую сторону.

Фигура 4 — второй мальчик, изображен бегущим в левую сторону, его тело в отличие от других фигур светло-коричневого цвета, обведено красным контуром. В правой поднятой руке какой-то предмет, возможно, камень или тетива лука. Рисунок головы и туловища разрушен.

Фигура 5 — над фигурой 3 — третий обнаженный мальчик. Он сидит на поджатых ногах в той же позе, что и фигура, I, спина округлая, левая рука вытянута вперед, видимо, в ней лук. Сохранились некоторые детали рисунка: контуры уха, часть черных волос головы. Тело бело-розовое, с красной контурной обводкой. Левее стена сильно испорчена, штукатурка почти полностью уничтожена, но в нескольких местах видны детали контуров трех взлетающих птиц. Судя по белым перьям и длинным шеям, это аисты.

Фигура 6, 7 — левее птиц фигура 6 с босыми ногами, окутанными желтой тканью, туловище не сохранилось. Можно предположить, что это женщина, так как на коленях она держит голого ребенка (фигура 7), поддерживая его за спину левой рукой. На туловище ребенка следы согдийской надписи (рис. 26, табл. XLV).

Несколько выше, над птицами, серый контур двух задних ног какого-то копытного животного, между его ногами спускается пышный хвост. Перед животным стоит мужчина, он одет, судя по контурам босых ног, в короткие широкие штаны. Правее виден край красного кафтана второго мужчины с босыми ногами, идущего влево.

Внизу весь рисунок южной части стены ограничен бордюром с белыми

кругами, под ним орнаментальная кайма в виде спирально закрученных листьев.

Подобный орнамент в виде волнообразного побега стебля, заканчивающегося сложным листом или плодом, широко применялся и в живописи Варахши²²⁰ и Пенджикента²²¹.

Эту часть стены отделяет от северной дверной проем шириной 1,2 м. Общий тон стены голубой, здесь нет рисунка спиралей волн (рис. 27, табл. XLVI).

Фигура 8 — на северной части стены изображен мужчина, сидящий на квадратной тумбе. Голова и часть туловища не сохранились. Видны обнаженные плечи, бедра покрыты розовой тканью с многочисленными складками. Правой рукой он опирается на колено, кисть руки раскрыта, ею он бросает большой белый шар сидящему напротив персонажу. Ноги босые, тело светло-коричневого цвета.

Фигура 9. Мужчина сидит на корточках перед предыдущей фигурой 8, он также полуобнажен, бедра и колени окутаны тканью. Хорошо виден контур спины, линии пальцев рук, ловящих шар.

Фигура 10 — правее на этой же части стены изображен всадник на черной лошади, едущий вправо. Его костюм и попона на лошади — красного цвета, никаких деталей рисунка проследить не удалось. Перед всадником, возможно, животное на коротких ногах.

Из-за плохой сохранности восточной стены интерпретация росписей представляет большие трудности.

Мы уже отмечали, что на южной части стены несколько правее и выше женщины с ребенком сохранился контур задних ног и хвоста животного. Видимо, оно нападает на стоящего перед ним человека. Правее находилась вторая фигура в длинном красном халате с босыми ногами.

Разбирая завалы земли и штукатурки около западной стены, мы обнаружили четыре фрагмента, на которых сохрани-

²²⁰ В. А. Шишкин. Варахша, табл. XIV.

²²¹ В. Л. Воронина. Архитектурный орнамент древнего Пенджикента, в сб. «Скульптура и живопись», стр. 91, рис. 1а.

лось несколько интересных деталей росписей. На одном из них нога голубого слона, идущего вправо. На фоне ноги — лапа хищника с желтой шерстью, воз-

в красном зале изображена борьба всадников на слонах с нападающими на них фантастическими хищными животными²²². На другом (табл. XLVII) фраг-



Рис. 26. Восточная стена. Деталь 2, реконструкция, фиг. 6, 7.

можно, льва (см. табл. XLVIII). Вероятно, что здесь изображена сцена борьбы. Примером подобной сцены может служить живопись Варахши, где

менте видны изображения голов двух фигур. Одна из них — мужчина в про-

²²² В. А. Шишкин. Варахша, табл. IV, VI и др.

филь вправо, с пышными черными волосами, часть их поднята ото лба вверх, собрана в пучок и посередине перевязана белой лентой, остальная в виде локонов спускается за спину. Сохранился рисунок крутого лба, бровь и часть шеи, в ухе золотая серьга с большим голубым камнем. Одет он в красный халат без воротника. Судя по небольшому фрагменту

ные мягкие складки одежды. Из-за спины вниз под руку проходит древко копья, второй конец которого в левой высоко поднятой руке. Эта часть руки видна на первом фрагменте.

На четвертом фрагменте (табл. L) изображена правая рука белого цвета, в ней древко боевого топорика, под рукой белое поле, оконтуренное красной

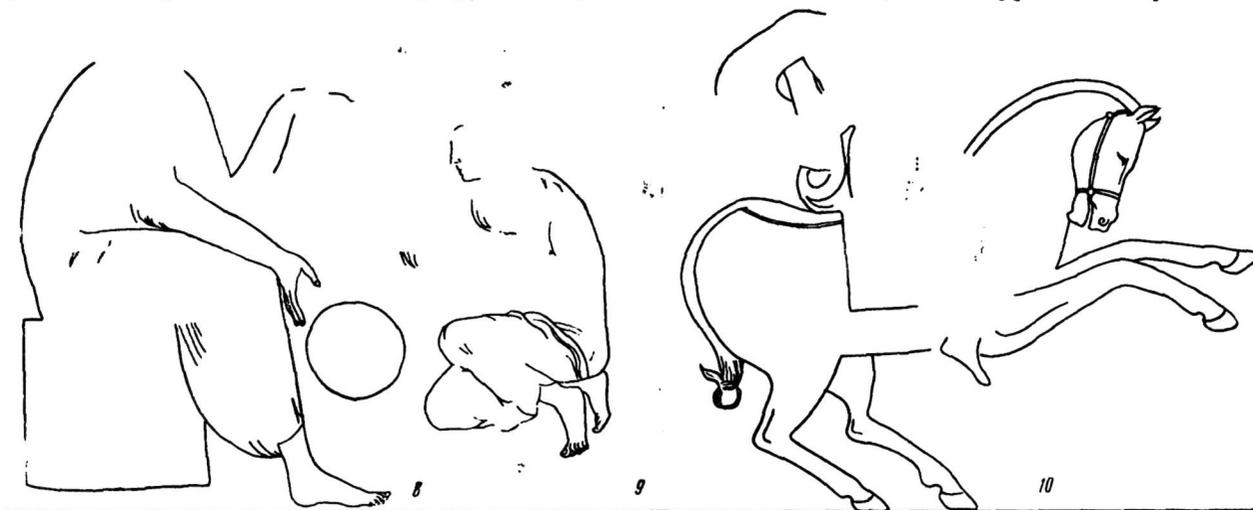


Рис. 27. Восточная стена, реконструкция, фиг. 8, 9, 10.

его левая рука с каким-то оружием направлена к нападающему животному. Справа над головой мужчины небольшой фрагмент рисунка, на котором видна часть нижней челюсти животного. Второй мужчина изображен за спиной первого. Лицо его не сохранилось, лишь видно большое ухо с оттянутой мочкой и спускающиеся с головы волосы. Левая рука поднята вверх, рукав из легкой ткани опущен к плечу. В отличие от других персонажей, цвет кожи этой фигуры темный, почти фиолетовый.

На следующем фрагменте (табл. XLIX), найденном неподалеку, сохранилась еще одна часть рисунка, видимо, от этой же композиции. Здесь изображен торс мужчины в красном халате, талия перетянута белым поясом. Из-под рукава видна часть правой руки, также фиолетового цвета, на запястье белый браслет, унизанный драгоценными камнями (белые кружки). Тонкие черные линии передают не только объем, но и многочислен-

линей, возможно, спина или голова белого слона. Эта рука вполне может принадлежать первому мужчине.

Соединяя мысленно все фрагменты в одно целое, можно дать реконструкцию: изображен слон с двумя всадниками. Первый — бледнолицый, второй, видимо, негр. На них нападает хищное животное, его пронзает копье второго всадника. У первого наготове боевой топорик, такой боевой топорик изображен на фрагменте бия-найманского оссуария в руке царя²²³, а также в живописи Пенджикента в руке царя, сидящего на троне²²⁴. Подобных сцен было, видимо, несколько, так как слон на первом фрагменте голубой. (см. табл. XLVII).

Связана ли тематически северная и южная часть восточной стены? Возмож-

²²³ А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях, табл. II.

²²⁴ Живопись древнего Пенджикента, табл. XXXIX.

но, да. Если на южной стороне изображена водная стихия, то на северной все события разворачиваются на гладко голубом фоне, т. е. на суше. Кого могли изображать эти люди?

В хрониках имеются сведения, что жители государства Тьхань-чжу (Индия) волосы на макушке «свертывают улиткообразно, остальные подстригают, чтобы завивались кудрями. Мужчины в ушах носят серьги, или подвешивают золотые ушки»²²⁵. Всё это мы видим на фрагментах у первого персонажа: волосы собраны на голове, а остальные, завиваясь, опускаются на шею.

Персонажи росписей восточной стены полуобнажены или полностью обнажены и изображены босыми. Все эти совпадения заставляют предполагать, что на восточной стене изображены индийцы и сцена из индийской жизни. Но это не копирование классического индийского искусства стенописи IV—VIII вв. Здесь отсутствуют типичные индийские жесты и каноны. Костюмы персонажей, передающих мяч, на восточной стене зала очень отдалённо напоминают одежду витязей, сидящих на белых слонах в Варахше²²⁶, и группу лиц из росписей Пенджикента, одетых в подобные одежды²²⁷.

Как показывают археологические материалы, культурные, экономические и политические связи народов Средней Азии и Индии, установившиеся в глубокой древности, продолжались и в период раннего средневековья²²⁸. Эти связи укреплялись и на идеологической почве.

²²⁵ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 304.

²²⁶ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 223.

²²⁷ Живопись древнего Пенджикента, табл. XXIV.

²²⁸ В. А. Шишкин. К вопросу о древних культурных связях народов Средней Азии с другими странами и народами, Материалы второго совещания археологов и этнографов Средней Азии, М.—Л., 1932, стр. 22 и сл.; Б. Я. Ставиский. О международных связях Средней Азии в V—середине VIII в. (в свете данных советской археологии). Проблемы востоковедения, М., 1960, № 5, стр. 114—116; А. М. Беленицкий. К истории культурных связей Средней Азии и Индии в раннее средневековье, в сб. «Индия в древности», М., 1969, стр. 188—198.

Буддизм, проникший в Среднюю Азию в первых веках до н. э., существовал здесь и в VI—VII вв.²²⁹ Что касается Согда, то конкретных археологических данных по этому вопросу еще недостаточно. В 1948 г. нам удалось обнаружить остатки буддийского храма II—III вв. в долине Санзара²³⁰. Письменные источники сообщают более конкретные сведения относительно Самарканда. Так, например, хроники Бэйши и Суйшу сообщают о том, что жители самаркандского Согда поклоняются Будде²³¹. В хронике Таншу говорится, что жители почитают буддийскую религию²³². Имеются и другие источники, говорящие о распространении этой религии в Согде²³³. Наряду с религией сюда проникают различные художественные сюжеты, указывающие на связь с буддийским искусством. Одним из таких памятников является Варахша.

На стенах «Красного зала» этого дворца изображена сцена борьбы всадников, сидящих на слонах, с фантастическими животными. В. А. Шишкин считал, что здесь изображен определенный мифический сюжет. Мотив, широко распространенный в древности и дошедший до раннего средневековья²³⁴ и что нельзя сказать более определенно, кого изображают эти юноши, сидящие на слонах. Определенные моменты, как например, оттянутые большие мочки ушей у единственной фигуры, сохранившейся на западной стене, говорят о связи с буддийским искусством и напоминают элементы живописи Аджанти²³⁵. Но по мно-

²²⁹ Б. А. Литвинский, Т. И. Зеймаль. Аджина-Тепа, М., 1971, стр. 110.

²³⁰ Л. И. Альбаум. Буддийский храм в долине Санзара, ДАН УзССР, 1955, № 8, стр. 57—60.

²³¹ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 272, 281.

²³² В. В. Бартольд. История культурной жизни Туркестана, Соч., т. I, стр. 215.

²³³ Подробно этот вопрос освещен в работе Б. А. Литвинского и Т. И. Зеймаль «Аджина-Тепа», стр. 123, 124.

²³⁴ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 205.

²³⁵ В. А. Шишкин. Варахша, Автореферат докт. дисс., Ташкент, 1961, стр. 27.

гим признакам, несмотря на кажущуюся близость с искусством Индии, имеются и свои местные особенности, отличающие живопись Варахши. В живописи Аджанты, Бамиана многоплановые сложные композиции настолько заполнены человеческими телами, что не остается места для фона и все они находятся в бурном движении²³⁶.

А. М. Беленицкий, указывая на связь искусства Средней Азии и Индии, отмечает, что сцена со слонами в живописи Варахши заимствована из искусства Индии, так как сцены охоты верхом на слонах в Средней Азии едва ли были когда-либо распространены²³⁷. В живописи Пенджикента сцен охоты на слонах нет, но изображения слонов встречаются часто. А. М. Беленицкий приводит целый ряд примеров из живописи, показывающих на связи с индийским искусством²³⁸. Эти связи устанавливаются и по произведениям торевтики²³⁹.

Рассмотренные нами росписи на восточной стене, а также фрагменты из завалов в зале I Афрасиаба говорят об этих же контактах. Фигуры на северной части стены изображают лиц в сари, но их иконография типично среднеазиатская и не похожа на буддийскую. Положение их статичное и спокойное. Борьба всадников на слонах с животными, фрагменты которых были найдены в завалах, говорят о большой популярности этого сюжета в искусстве Средней Азии в VI—VIII вв. Одежда и прическа всадников, сидевших на слонах, несколько отличаются от варахшских, но они относятся к тому же среднеазиатскому кругу живописного искусства. Мочка уха фиолетового человека из завала оттянута, что также указывает на художественную близость какой-то части восточной стены Афрасиаба с изображением в Красном зале.

Слоны в росписях Афрасиаба более

реалистичны, чем в живописи Варахши. Там художник показал слона в неестественной для него масти — в круглых белых пятнах — «яблоками», проводя аналогию с привычной для него расцветкой лошадей. Бивни его растут из нижней челюсти. Размеры слона явно непропорциональны. Все это говорит о том, что художник Варахши не видел это животное. В живописи Афрасиаба слон нарисован более правильно.

Сохранившаяся одна нога хищника, нападающего на всадника, принадлежит, по-видимому, льву. Льва художник, очевидно, видел. Хроника говорит о том, что в 635 г. в Китай был направлен в качестве подарка лев. Впоследствии дважды в VII в. и один раз в XIII в. эти животные направлялись в Китай в качестве подарка²⁴⁰.

В росписях на этой стене мы видим рисунок цветов лотоса. Существуют различные его разновидности; в росписях Афрасиаба на восточной стене изображен наиболее распространенный — розовый. На северной стене изображены очень редкие голубые лотосы.

Расшифровать весь рисунок на восточной стене невозможно, так как она сохранилась всего на 1/4. Но вышеприведенные аналогии позволяют говорить о том, что на этой стене изображена сцена, связанная с Индией. На основании сопоставления оставшихся деталей рисунка восточной стены с другими стенами можно заключить, что и на ней изображена сцена, связанная с движением индийского посольства к Самарканду. Происходят приблизительно такие же события, как и на северной стене.

В северной части стены показана сцена передачи даров послам, отправляющимся в дальнее путешествие. Одним из подарков является вышеупомянутый шар. Всадник на лошади подгоняет перед собой какое-то дарственное коротконогое животное. По другую сторону дверного проема показана переправа.

²³⁶ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 206.

²³⁷ А. М. Беленицкий. Культурные связи, стр. 191.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Б. И. Маршак. Согдийское серебро, стр. 59.

²⁴⁰ E. H. Schafer. The Golden Peaches of Samarkand, Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 85.

Если на северной стене переправа происходит на лодках и вплавь — мужчины держатся за гривы лошадей, то здесь переправляются, держась за хвост, возможно, коровы или быка, — широко известный способ переправы в Индии. Все фигуры обнажены. В этой композиции мы видим резвящихся детей, стреляющих из лука в птиц, и женщину с ребенком. Но эту часть рисунка художник, очевидно, скопировал с какого-то художественного произведения, возможно коптского Египта, о чем скажем ниже.

видимо, для того, чтобы показать индийский пейзаж.

Во время переправы на посольство нападают дикие животные. Одно из них встало на задние лапы и набрасывается на стоящего перед ним мужчину. В росписях сохранились только задние лапы животного и ноги стоящего перед ним человека. Другие члены посольства, сидя на слонах, сражаются со львом и ещё каким-то животным. Сколько всего было всадников, трудно сказать, так как большая часть стены не сохранилась.

НОВАЯ СТРАНИЦА В ИСТОРИИ СРЕДНЕАЗИАТСКОЙ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

В результате археологических работ, развернувшихся в течение последних десятилетий в Средней Азии, наука обогатилась целым рядом памятников настенных росписей. Не все они равноценны по содержанию, сохранности и, конечно, по своим художественным достоинствам.

Историю живописи в Средней Азии можно начать с эпохи мезолита—вспомним о замечательном памятнике, находящемся в горах Байсуна (Сурхандарьинская область) — Зараут-сае²⁴¹. Один из гротов его украшают красочные рисунки сцен охоты древнего человека. Представление о них дают рисунки художника А. Ю. Рагинской, зарисовавшей росписи во время работ экспедиции. К эпохе бронзы и первой половине I тысячелетия до н. э. относятся многочисленные рисунки на керамических сосудах. Изучение их связей с памятниками стеной живописи и традицией росписей в народном искусстве Средней Азии, бытующей до наших дней, — тема особого исследования.

Значительный интерес для нашей проблемы представляет южный комплекс городища Старой Нисы (Туркмения), прежде всего центральный квадратный зал, возведенный в III—II вв. до н. э. и

перестроенный в I—II вв. н. э. Стены этого зала оштукатурены ганчем и частично окрашены в ярко-красный цвет. В украшении стен использован рисунок красного меандра на белом фоне, пальметки, круги на красном фоне и позолота²⁴². В этом же зале обнаружены остатки глиняных статуй, окрашенных в белый и красный цвета.

Хорошо известны росписи, открытые С. П. Толстовым в 1945—1946 гг. во дворце Топраккала в древнем Хорезме. Живопись, которую С. П. Толстов датировал III в.²⁴³, сохранилась очень фрагментарно, но несмотря на это она представляет исключительный интерес. Обнаружены как декоративно-орнаментальные росписи, так и фрагменты многофигурных сцен, в том числе сбор плодов и знаменитая фигура арфистки (рис. 28), лицо которой дано в $\frac{3}{4}$, большие глаза, мягкая улыбка передают настроение и характер персонажа. Большинство рисунков в росписях Топраккалы оконтурено черной линией, внутреннее пространство заполнено определенным тоном, цветовыми пятнами и мазками, «то тонкими и осторожными, то широкими и смелыми, передающими рельеф форм и световые блики»²⁴⁴.

²⁴¹ Рисунки открыты И. Ф. Ломаевым и Г. В. Парфеновым в 1939 г. Первая публикация: Г. В. Парфенов. Наскальная живопись в Зараут-сае, газ. «Правда Востока», 6 марта 1941 г.; А. Рогинская. Зараут-Сай. Записки художника, М.—Л., 1950. Подробно о живописи Зараут-сая см.: А. А. Формозов. Очерки по первобытному искусству, М., 1969, стр. 69—81.

²⁴² Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма, М., 1958, стр. 90.

²⁴³ По сообщению В. А. Лившица, архив дворца Топраккалы относится к концу II—началу III в., к этому же периоду следует, очевидно, относить и росписи.

²⁴⁴ С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации, М.—Л., 1948, стр. 177.

С. П. Толстов находит аналогии открытым росписям в скульптуре Айртама, связывая их с кушанскими гандхарскими художественными традициями; определенные связи прослеживаются и с сирийско-египетским и северо-черноморским изобразительным искусством римского времени²⁴⁵.

Замечательные памятники искусства монументальной настенной живописи



Рис. 28. Арфистка. Топраккала.

приходятся на период Кушанского царства (I—III вв. н. э.). На развитие монументального искусства оказали влияние традиции народов, входивших в состав обширной Кушанской империи, прежде всего Бактрии и Индии, а также искусство стран, с которыми эта держава поддерживала тесные политические и торговые контакты, прежде всего Парфии и Рима. На это указывают терракотовые статуэтки, монеты, керамические сосуды (рис. 29), а также другие произведения искусства, изготовленные в Сред-

²⁴⁵ Там же.

ней Азии, которые явно несут следы римского влияния²⁴⁶.

На территории Северной Бактрии открыты первостепенные памятники художественной культуры кушанского времени. К ним, в первую очередь, следует



Рис. 29. Керамический сосуд с изображением Диониса и вакхической сцены. I в. н. э. Термез.

отнести скульптуру и живопись Халчаяна.

Здесь памятники стеной живописи открыты на трех стенах айвана и на восточной стене центрального входа. До нас дошли лишь фрагменты, но и они позволяют судить о высоком мастерстве художника в Халчаяне. Рисунок наносился на белую основу или прямо на штукатурку. Особый интерес представляют два фрагмента, на которых частично сохранились изображения лиц, выполненные тонкими красными линиями. Лица окрашены в розовый цвет с оттенками, придающими определенную объемность. Одно из лиц нарисовано в трехчетвертном обороте — это юноша со слегка вьющимися спускающимися на лоб черными волосами и большими глазами (рис. 30). В изображении лиц отчетливо чувствуется влияние греко-бакт-

²⁴⁶ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. История искусств... стр. 79.

рийской традиции²⁴⁷. Г. А. Пугаченкова, исследовавшая памятники Халчаяна, сравнивает эти изображения с иконографией монет I в. до н. э. и считает, что перед нами изображение бактрийцев.

Другая группа людей в росписях Халчаяна монголоидного типа—на одном из фрагментов изображен профиль юноши с бритой головой, волосы оставлены в виде небольших прядей на лбу, темени

В Сурхандарьинской области известны и другие памятники. Особое место занимают среди них памятники, связанные с буддизмом. Среди таких памятников раньше других стал исследоваться пещерный буддийский комплекс Каратепа. При его раскопках Б. Я. Ставиский обнаружил в 1970 г. несколько интересных фрагментов живописи, среди них фигуру Будды или бодхисаттвы. Тон



Рис. 30. Голова юноши. I в. н. э.

и у висков. Аналогии этой группе росписей можно видеть среди памятников Беграма (I—II вв.), очень близкое по типу лицо представлено и на росписях храмов Кучи (Восточный Туркестан) (VI в.)²⁴⁸. Не исключено, что это сходство объясняется тем, что в росписях Халчаяна отразился этот этнический элемент, сакско-восточнотуркестанский по происхождению, которому суждено было сыграть большую роль в событиях, приведших к падению Греко-Бактрии и сложению державы Кушан.

²⁴⁷ Г. А. Пугаченкова, Халчаян, Ташкент, 1966, стр. 152.

²⁴⁸ Там же.

рисунка голубой, тени наложены более сочными мазками этим же цветом, блики—белыми мазками. Впервые живопись на этом памятнике обнаружена в 1937 г. во время работ Термезской археологической комплексной экспедиции.

Датировка памятника, в том числе и росписей, не выходит за пределы кушанского периода. На основании найденных монет Вимы Кадфиза, Канишки, Хувишки и Васудевы М. Е. Массон датировал Каратепа I—II вв. н. э.²⁴⁹ Последующие

²⁴⁹ М. Е. Массон. Работы Термезской археологической комплексной экспедиции (ТАКЭ), 1937 и 1938 гг., ТАКЭ, II, Ташкент, 1945, стр. 5.

раскопки позволили Б. Я. Ставискому выделить на Каратепа два периода жизни буддийского комплекса—первый, относящийся ко II—III вв. н. э., второй—период вторичного обживания, относящийся к IV в.²⁵⁰

В 0,8 км к востоку от Каратепа нами открыт памятник Фаязтепа, раскопки которого начаты в 1968 г.²⁵¹ Здесь найдены фрагменты декора, выполненного из мергелистого известняка, изображающие детали микроархитектуры, а на некоторых фрагментах — фигуры людей.

В южной части Фаязтепа расположено центральное культовое помещение (6×6 м), стены которого покрыты росписями и сохранились на высоту до 1,5 м; в помещении найдена глиняная скульптура, покрытая тонким слоем алебаstra, охрой и позолотой. На вскрытом участке обнаружены две глиняные позолоченные фигуры бодхисаттв, голова Будды (рис. 31) и другие скульптуры. Исключительно интересна композиция — триада, состоящая из Будды и двух монахов (мергелистый известняк) (рис. 32). Вдоль стен двора храма находился айван, стены которого были покрыты росписями. К настоящему времени вскрыты участки, примыкающие к центральной части южной стороны двора. Большинство росписей сползло со стен и лежало слоями на полу. На сохранившихся фрагментах хорошо видна центральная фигура—Будда, вокруг которого небольшие фигурки бодхисаттв и дароносцев.

Датировка Фаязтепа устанавливается по монетам — буддийский храм здесь существовал в I—III вв. н. э. в тот же период, что и Каратепа. Стенная живопись Фаязтепа значительно лучше по сохранности, чем каратепинская и халчаянская (а также памятников стенной живописи кушанского пе-

²⁵⁰ Б. Я. Ставиский. Основные итоги раскопок Каратепа в 1961—1962 гг., в сб. «Каратепа — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе», М., 1964, стр. 47.

²⁵¹ Раскопки проводились Институтом археологии АН УзССР (начальник отряда Л. И. Альбаум) совместно с Термезским обл. музеем (В. А. Козловский).

риода на территории Афганистана). По технике исполнения живопись Фаязтепа аналогична живописи Халчаяна. Особенно интересны два персонажа из культового помещения — дароносцы. Они на-



Рис. 31. Голова бодхисаттвы. Фаязтепа.

рисованы на глиняной штукатурке (куски ее обнаружены в завале). Лица в профиль — безбородые мужчины с короткими черными волосами, начесанными вперед. Очень тонко, полусухой кистью, художник изобразил спускающиеся на лоб волосы. Прямой нос, небольшие, слегка выступающие губы, линия которых несколько опущена. Полукруглый подбородок подчеркнут мягкой закругленной линией (рис. 51).



Рис. 32. Триада — Будда с монахами.

Можно проследить работу художника. Вначале по белому основанию светло-коричневой краской он наносил легкий контурный рисунок профиля, а затем полностью закрашивал все лицо светло-розовым цветом, не очень придерживаясь границ рисунка и во многих мес-

тах даже выходя за них. Затем очень тонкими красными штрихами уточнил закрашенные детали контура, прорисовал глаза и приступил к детальной отделке рисунка — нанес уверенные мазки различной толщины на места, требующие оттенков. Переход от светлого

к темному выполнен очень мягко; ясно, что художник стремился создать впечатление объема. Завершался рисунок нанесением бликов при помощи тонких белых мазков, иногда напоминающих штриховку. Такими же линиями подчеркнуты края губ; последними красились волосы головы. Основные краски — белая, охра (различного оттенка), коричневая, ярко-красная, черная, светло-зеленая. Над головами сохранились следы пояснительных надписей бактрическим письмом (в одном случае сохранилось над головой слово «ФАРО» — «слава», менее вероятно видеть в нем часть имени).

Для оценки значения монументальной живописи эпохи Кушан необходимо привлечь материалы соседних со Средней Азией областей, прежде всего Афганистана и Пакистана. Особое значение имеет живопись Сурх-Котала (Северный Афганистан, район Баглана). Ее исследователь французский ученый Д. Шлюмберже²⁵² при выяснении вопроса о происхождении Гандхарского искусства, а также искусства Афганистана и Северной Индии в кушанский период пришел к заключению, что в различных частях Кушанского государства складывалось множество художественных школ, очень зависящих от местных традиций и близким им по стилю.

В Индии школа Матхуры являлась наследницей искусства Санчи, Бхархуг и т. д., а североафганская — «греко-иранского» искусства. Термин «греко-иранский» для монументальной живописи Бактрии не совсем точен, так как на территории Северной Бактрии и Согды в это время существовала своя школа живописного искусства. Поэтому пока не установлено определенное различие между этими школами, желательно искусство I—III вв. называть «кушанским», что в своей работе и предлагает Д. Шлюмберже. Самая восточная точ-

ка, где обнаружены росписи кушанского типа, — Миран, расположенный юго-западнее озера Лобнор в Восточном Туркестане. Исследователи датируют живопись Мирана III веком. Относительно техники живописи исследователи также не могли определить дату, хотя в росписях чувствуется одна и та же рука (или рука учителя и учеников). Причем художник явно принадлежал к гандхарской школе. Легкие четкие мазки придают рисунку особый стиль. М. Буссальи, исследовавший эту живопись, обратил внимание на большие глаза, многие черты сближают эту живопись с классической гандхарской школой²⁵³.

Лица фигур дароносцев из Фаязтепа можно сравнить с памятниками времен Римской республики. Так, короткая стрижка с начесом волос вперед характерна именно для I—II вв. н. э.²⁵⁴ Римских живописных памятников сохранилось, как известно, гораздо меньше, чем скульптурных — это фрески Рима, Помпей, Геркуланума, Стабни, датируемые не позднее I в. н. э.; очень немного фресок более поздних периодов, в которых можно было бы усмотреть параллели нашим росписям. Исключение составляют всемирно известные фаюмские портреты, найденные в Египте²⁵⁵ в погребениях, эти превосходные образцы античной станковой живописи относятся к I—III вв. н. э. Выполнены восковыми красками или темперой (иногда смешанной техникой). Особой известностью пользуется портрет пожилого мужчины конца I в. н. э., хранящийся в Москве в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Лицо изображено в фас, прическа та же, что и в росписях Фаязтепа, на лицо наложены смелые мазки, передающие светотени и объем. Блики положены в той же технике, что и в наших рос-

²⁵³ M. Bussagli. *Painting of Central-Asia*, Geneva, 1963, p. 21.

²⁵⁴ О. Ф. Вальдгауер. Этюды по истории античного портрета, Л., 1938, стр. 228, рис. 82—85.

²⁵⁵ А. Стрелков. Фаюмский портрет, М., 1936; В. В. Павлов. Египетский портрет I—IV веков, М., 1967, стр. 45, табл. 31.

²⁵² D. Schlumberger. *The Excavations at Surkh Kotal and the problem of Hellenism in Bactria and India*, «Proceedings of the British Academy», vol. XI.VII, Oxford, 1962, p. 77—95.

писях, аналогичны форма и цветовая передача губ, их края слегка опущены книзу. Несомненно, бактрийский художник, работавший на Фаязтепа, был знаком с римской художественной школой, но это не копирование римских образов, хотя художник с Фаязтепа изображал бактрийцев приемами, близкими к античным канонам.

В фаюмских портретах преувеличенно большие глаза, что объясняется соединением элементов местного египетского искусства с римско-эллинистическим. У некоторых персонажей в росписях южной стены двора Фаязтепа, у «арфистки» и «червонной дамы» росписей Хорезма такие же большие глаза²⁵⁶. Не менее характерны глаза и у халчаянского юноши, поставленные несколько асимметрично²⁵⁷, у некоторых персонажей в росписях южной стены двора Фаязтепа, а также в живописи Мирана²⁵⁸ и дворца Кухи-Ходжа²⁵⁹.

Общее в технике живописи и рисунке глаз свидетельствует об известной близости художественных школ периода I—III вв. на огромной территории — от Египта до Восточного Туркестана.

С 1970 г. в Северном Афганистане работает советско-афганская археологическая экспедиция²⁶⁰, которой обнаружены интересные настенные росписи. Как предполагают исследователи, эта живопись разновременная — от I в. до н. э. до IV в. н. э.

Появление в IV—V вв. в Средней Азии, а также соседних с ней областях новых кочевых объединений отразилось и на жизни большинства оазисов, входивших в состав государства Кушан.

²⁵⁶ С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации, рис. 46.

²⁵⁷ Г. А. Пугаченкова. Халчаян, стр. 150, рис. 87.

²⁵⁸ A. Stein. Serindia, vol. I, Oxford, 1921, p. 492; Mario Bussagli. Painting of Central Asia, p. 18, 23, 24, 25.

²⁵⁹ A. Stein. Innermost Asia, vol. II, Oxford, 1928, p. 909; On Ancient Central-Asian Tracks., London, 1933, p. 66; R. Ghirshman. Parthes et Sassanides, 1962, p. 42, 43.

²⁶⁰ Н. Т. Кругликов, В. И. Сариниди. Советско-афганская археологическая экспедиция, АО, 1971.

Культурные города приходят в упадок, который, видимо, был не очень продолжительным — уже в конце V—VI вв. появляются новые города и замки, интерьеры которых украшаются росписями, скульптурой и резьбой по дереву. В Северной Бактрии это замки Балалыктепа, Джумалактепа, городище Зангтепа²⁶¹, находящееся в 30 км к северу от Термеза и др., в Согде — Самарканд, Пенджикент и ряд других центров.

Одним из наиболее важных и наиболее ранних памятников стенной живописи периода раннего средневековья является Балалыктепа (V—VI вв.). А. М. Беленицкий видел в росписях Балалыка важное звено, соединяющее среднеазиатское искусство сопредельных стран, в первую очередь Афганистана и Восточного Туркестана²⁶². К V—VI вв. относится живопись Бамиана²⁶³ и наиболее ранние росписи Пенджикента, выявленные исследователями в последние годы.

Дальнейшее развитие искусства Средней Азии, Ирана, Индии и других стран протекало самостоятельно, но, конечно, в условиях тесных контактов и взаимного обогащения. Так, отдельные элементы иранского искусства обогатили искусство других народов, которые в свою очередь также внесли свой вклад в развитие иранского искусства²⁶⁴.

Р. Гиршман, не отрицая большого влияния кушанской культуры на эфталитов, отмечал, что кушанские традиции, особенно в буддийском искусстве, продолжали сохраняться и после падения Кушан — при маленьких князьях,

²⁶¹ Л. И. Альбаум. Балалык-тепе.

²⁶² А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства древнего Пенджикента, в кн. «Скульптура и живопись древнего Пенджикента», М., 1959, стр. 23—24.

²⁶³ D. Rowland предложил для датировки некоторых фресок Бамиана время Хосрова II (590—628 гг.). The Wall-painting of India, Central Asia and Ceylon, Boston, 1938, p. 55.

²⁶⁴ Б. И. Маршак. Согдийское серебро, стр. 38.

которые под покровительством тюрков были фактически независимыми²⁶⁵.

Мы упомянули лишь некоторые памятники стеной живописи Северной Бактрии I—III вв. На территории Согда памятников кушанского периода пока не найдено, но они, несомненно, должны быть здесь обнаружены — так на городище Афрасиаб в 1969 г. мы отметили помещение с росписями, датируемые I—III вв., но еще не раскопанные.

Полезно вспомнить основные вехи открытия памятников живописи в Средней Азии: в 1913 г. — фрагменты живописи на Афрасиабе, в 1936 г. — живопись Варахши VII—VIII вв., в 1946 г. — живопись Пенджикента V—VIII вв., в 1953 г. — настенные росписи на городище Кува в Ферганской долине²⁶⁶, а также в Семиречье²⁶⁷, в 1961 г. — живопись и скульптура Аджинатепе²⁶⁸, в 1965 г. — живопись на городище Калаи Кяхкаха²⁶⁹, в 1970 г. — фрагменты росписей на городище Минг-Урюк в Ташкенте²⁷⁰.

Этот перечень не претендует на полноту, его можно продолжить упоминаниями о ряде других памятников, на которых открыты в последние годы фрагменты стеной живописи. Помимо Средней Азии, она открыта и в сопредельных странах, прежде всего на территории Афганистана.

Сопоставляя кушанскую живопись с живописью раннего средневековья, мы находим как общие черты, так и различные. Для памятников эпохи Кушан характерна особая тщательность в прорисовке лиц персонажей, стремление пе-

редать портретное сходство изображаемых людей, их индивидуализация в наиболее важных деталях — в прическе, типе лица (показательны в этом плане изображения дароносцев). В то же время художник кушанского периода следовал строгим канонам в расположении фигур, позы большинства их фронтальны, тела нарисованы небрежно, обычно лишь контурными линиями. Только в немногих случаях, когда необходимо было подчеркнуть особую позу персонажа, вся фигура прорисовывалась тщательно, с передачей светотеней и объема.

Исследователи обращали внимание на значительные элементы сходства росписей Кушанского царства с памятниками парфянского искусства. Для последнего характерны фронтальность изображений, статичность поз и ряд других черт, свойственных и искусству Кушан, в том числе буддийской стеной живописи. Особенно показательно в этом плане сопоставление с фресками Дура-Европос парфянского периода (I—II вв. н. э.), в которых изображения статичны и позы скованы. Шаблонность жестов создает впечатление монотонности, главное внимание художник уделяет «изображению головы, где вся жизнь концентрируется в неестественно увеличенных с пристальным взглядом глазах»²⁷¹. Эти черты характерны для живописи Фаязтепа и других памятников Средней и Центральной Азии кушанской эпохи.

Статичность персонажей в живописи Средней Азии можно наблюдать и позже, в V—VI вв., что очень четко прослеживается в живописи Балалыктепа, являющейся промежуточным звеном между кушанской живописью и памятниками Варахши, Пенджикента, Афрасиаба и Аджинатепе.

Для росписей Балалыктепа характерны фигуры, изображенные в статичных позах. Напомним, что на четырех стенах балалыкского помещения изображены сидящие на ковриках мужчины и женщины, за их спина-

²⁶⁵ R. Ghirshman. Les Chionites-Heptaites, Le Caire, 1948, стр. 132—133. Раскопки Б. И. Литвинского и Т. И. Зеймаль на Аджинатепе — явное тому доказательство.

²⁶⁶ В. А. Булатова. Древняя Кува, Ташкент, 1972.

²⁶⁷ Л. Р. Кызласов. Археологические исследования на городище Ак-Бешим в 1953—1954 гг. Труды КАЭЭ, т. II, М., 1959, стр. 155—227.

²⁶⁸ Б. А. Литвинский, Т. И. Зеймаль. Аджина-Тепе.

²⁶⁹ Н. Н. Негматов. Эмблема Рима в живописи Уструшаны. Известия отд. общ. наук АН ТаджССР, 1968, стр. 21—31.

²⁷⁰ Древний Ташкент, Ташкент, 1973, стр. 23, рис. 4.

²⁷¹ Г. А. Кошеленко. Культура Парфии, М., 1966, стр. 187.

ми, на втором плане, стоят слуги с опахалами в руках. Все лица женщин лунолики и похожи друг на друга, исключение составляет лишь одна, у которой подчеркнута монголоидность глаз. Лица мужчин также похожи друг на друга, они отличаются от женских, главным образом, прическами. Лица слуг похожи между собой и в то же время похожи на лица господ. Это классический пример схематизма рисунка.

Л. И. Ремпель отмечал, что в живописи Балалыктепа художник не пытался передать «внутреннее движение или состояние героя «выражением лица». Порой кажется, что иные фигуры повторяются в контурах. Известная условность, видимо, вступила уже в права²⁷².

В то же время Л. И. Ремпель расходитя с нами в интерпретации содержания росписей, полагая, что на Балалыктепа сцена навеяна эпическим сюжетом, известным по «Шах-наме» Фирдоуси,— рассказом о сватовстве сыновей Феридуна к дочерям Серва, владыки Йемена²⁷³. Согласно рассказу, Серв пригласил сыновей Феридуна, показал им своих трех совершенно одинаковых дочерей и предложил отгадать, кто из них старшая, средняя и младшая²⁷⁴. Сыновья Феридуна отгадывают, и Серву ничего не остается, как отдать им дочерей.

По этому поводу следует заметить, что нельзя говорить лишь о «трех луноликих», так как все фигуры росписей Балалыктепа похожи друг на друга, а вся композиция далека от рассказа Фирдоуси. В. А. Нильсен предполагает, что в Балалыктепа изображена сцена приема гостей в замке²⁷⁵. Б. Г. Гафуров считает, что нет особых оснований для объяснения росписей Балалыктепа сюжетом из «Шах-наме», и что в росписях

воспроизведено пиршество при дворе одного из местных правителей²⁷⁶. Интерпретация этих росписей привлекла внимание и зарубежных исследователей²⁷⁷. Мы видели в живописи Балалыктепа сцену культового пиршества, теперь к этому можно добавить, что изображена свадебная сцена. Такую расшифровку дают нам этнографические данные, в частности, объяснение жеста перехвата руки женщинами в рисунке на северной стене росписей Афрасиаба и Балалыктепа, символ заключения брака, скрепления союза (см. выше, стр. 72). На южной стене помещения Балалыктепа мужчина подносит женщине чашу с напитком, а женщина положила ему правую руку на грудь. В этих фигурах можно видеть изображение жениха и невесты²⁷⁸.

Следует учитывать, что в Средней Азии (в частности в Фергане) до недавнего времени существовал обычай, по которому новобрачным давали выпить из одной чаши подслащенную воду, чтобы их жизнь была сладкой и счастливой; кроме того, им показывали зеркало. В росписях Балалыктепа художник запечатлел, как женщина пьет свадебный напиток, одновременно держа в левой руке зеркало.

Если наши предположения верны, то в целом росписи Балалыктепа воспроизводят сцену свадебного пиршества.

В росписях на западной стене рядом с нозобрачными сидит глава дома, нарисованный в большом масштабе, с супругой и многочисленными гостями. Можно предположить, что изображена свадьба сына бактрийского (тохаристанского) феодала и тюркской девушки

²⁷² Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. История искусства..., стр. 139.

²⁷³ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960, стр. 70 и сл.; **Они же**. История искусств Узбекистана, стр. 135 и сл.

²⁷⁴ Фирдоуси. Шах-наме, т. I, стр. 89.

²⁷⁵ В. А. Нильсен. Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V—VIII вв.), Ташкент, 1966, стр. 284.

²⁷⁶ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 241.

²⁷⁷ M. Bussagli. Цит. соч., 35—36; T. Talbot Rice. Ancient Arts of Central Asia. London, 1965, p. 110—112 Ch. S. Antonini. Le pitture murai di Balalyk Tere, Napoli, 1972, p. 35—77.

²⁷⁸ Л. И. Ремпель расшифровывает эту сцену так: «Еще один кавалер утратил чувство меры. Он поднес к устам своей дамы сосуд, призывая ее пить, но та движением руки отталкивает чашу» (Л. И. Ремпель). Искусство V—X вв., стр. 137.

(о чем свидетельствует ее монголоидный облик).

Рассматривая стенную живопись раннесредневековой Средней Азии, необходимо привлечь росписи на керамическом сосуде, найденном около буддийской ступы в Старом Мерве (рис. 33). Этот сосуд, как было отмечено его ис-



Рис. 33. Керамический сосуд. Мерв.

следователями, не связан с буддизмом. Стенки сосуда покрыты рисунками, выполненными в той же художественной манере, что и стенная живопись. По своему содержанию это четыре сцены из жизни знатного лица. На первой — юноша на охоте, он скачет на лошади и стреляет из лука, одет в облегающий кафтан с круглым вырезом у шеи. Кафтан оторочен каймой.

На второй сцене этот же мужчина сидит, опершись о подушку, на спину наброшен легкий плащ (такой же, как и у некоторых фигур на южной и за-

падной стенах центрального зала Афрасиаба). В левой руке у него кубок, в правой — какой-то круглый предмет на полуизогнутом толстом стебле. Г. А. Пугаченкова предполагает, что это либо стилизованный цветок, либо «нанизанная на палочку сладость»²⁷⁹. Слева от него сидит женщина, прическа ее сходна с прической женщины с нимбом, сидящей перед курильницей в росписях восточного зала Варахши²⁸⁰, а за ней стоит слуга с повязкой на лице. Третья сцена — мужчина на смертном одре, около него врач, у ног — две женщины. На четвертой сцене изображены похороны. Покойника, завернутого в ткань, несут на носилках служители. Г. А. Пугаченкова полагает, что можно с уверенностью отвергнуть «жанровое истолкование цикла» и разгадку нужно искать в народных сказаниях или рыцарском эпосе²⁸¹.

Несмотря на то, что на сосуде изображено полное завершенное художественное произведение, вопрос о содержании росписей сложен. Этим сценам можно дать и другое толкование. Нам представляется, что данный сосуд является культовым. Буддийский комплекс, где обнаружен сосуд, был разрушен, как установлено раскопками, в VI в.²⁸², т. е. когда на территории Мерва зороастризм играл ведущую роль, вспомним, что в середине VII в. Мерв стал последним пристанищем сасанидского царя Йездигерда III, который построил здесь храм огня²⁸³. В районе Мерва раскопаны наусы с оссуариями и хумами, служившими костехранилищами²⁸⁴.

В оформлении мервских оссуариев входило украшение штампом, на одном оссуарии изображена птица — «символ

²⁷⁹ Г. А. Пугаченкова. Искусство Туркменистана, М., 1967, стр. 92.

²⁸⁰ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 160, табл. XIV.

²⁸¹ Г. А. Пугаченкова. Искусство Туркменистана, стр. 93.

²⁸² В районе ступы найдены монеты Хосрова I (531—579 гг.).

²⁸³ Ат-Табари. Тарих ар-русул ва-л-Мулк. Перевод В. И. Беляева и Е. А. Разумовской, т. I, стр. 87.

²⁸⁴ Г. А. Пугаченкова. Искусство Туркменистана, стр. 88, рис. 65.

души, отлетающей от тела»²⁸⁵. Это навело нас на мысль, что сцены охоты на мервской вазе можно интерпретировать так, что охотник погиб, стреляя в оленя, летающая птица, изображенная в этой сцене,— символ «отлетевшей» души. В целом же сосуд имел то же назначение, что и оссуарии, он служил костехранилищем знатного лица, история гибели которого изображена в рисунках. Нас не должно смущать то, что в сосуде не было костей, там находилась санскритская рукопись на бересте — сосуд, предназначенный как погребальный, был вторично использован для хранения буддийской рукописи.

Изображение сцен из жизни покойного известны и по другим рисункам на оссуариях. Так, В. Н. Ягодиным обнаружен оссуарий VI в., на четырех сторонах которого изображены культовые сцены, в частности жертвенный пир²⁸⁶, на одном из токкалинских оссуариев имеется сцена, изображающая оплакивание покойника²⁸⁷.

Изображения на мервском сосуде сближаются с монументальной живописью раннего средневековья. При сравнении изображения на сосуде с росписями Балалыктепа, помимо общности поз мужчин и женщин, мы видим и общность деталей. В правой руке мужчины — круглый предмет на палочке, точно такой, как и в руках многих персонажей росписей Балалыктепа. Мы определили его как зеркало. Тип лица мужчины, в росписях вазы, его прическа очень сходны с изображением головы на ткани халата одной из женщин росписей Балалыктепа (северная стена, фиг. 25).

Большое значение для анализа семантики стеновых росписей (как и рисунков на мервском сосуде) имеет проблема соотношения ее с книжной миниатюрной живописью доисламского периода и, шире, с кругом сюжетов и

типами изображений, развившихся в рукописной книге раннесредневековой Средней Азии. Эта проблема была поставлена А. М. Беленицким и Б. И. Маршаким в связи с анализом росписей Пенджикента и данных источников о древней традиции книжной миниатюры (в частности, в манихейских рукописях).

А. М. Беленицкий еще до открытия больших росписей Афрасиаба писал, что «центр художественной школы Согда находился в Самарканде, где и выработывались сюжеты и стилистические нормы»²⁸⁸, так что пенджикентская школа является ответвлением художественной школы Самарканда»²⁸⁹.

В живописи Афрасиаба, несмотря на небольшое количество открытых росписей, отмечено значительное число сюжетов. В первом зале четыре различных сюжета подчинены единому замыслу. Несомненно, что росписи Афрасиаба, Пенджикента и Варахши относятся к единой художественной школе. М. М. Дьяконов на основании изучения небольшого фрагмента росписей, открытых на Афрасиабе еще в 1913 г., выделял стилистические особенности²⁹⁰. Мы не будем повторять здесь все общие признаки, связывающие живопись Афрасиаба и Пенджикента. Укажем только, что рисунок, изображающий китайцев и тут, и там, судя по контурным прорисовкам, рисовал один и тот же художник. Однако, несомненно, что в Самарканде, столице Согда, находился центр художественной школы.

Живопись Варахши также относится к этой единой согдийской художественной школе. Об этом свидетельствуют росписи «Красного зала», где изображено несколько групп всадников на слонах, сражающихся с фантастическими животными. Позы животных в этих росписях очень похожи на изображения животных на северной стене центрального зала Афрасиаба, но рисунки последних

²⁸⁵ Там же, стр. 90.

²⁸⁶ В. Н. Ягодин, Т. К. Ходжайов. Некрополь древнего Миздахкана, Ташкент, 1970, стр. 138, 139.

²⁸⁷ А. В. Гудкова. Ток-кала, Ташкент, 1964, стр. 94.

²⁸⁸ А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства, стр. 45.

²⁸⁹ Там же, стр. 9.

²⁹⁰ М. М. Дьяконов. Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии, в кн. «Живопись древнего Пенджикента», стр. 91.

выполнены более квалифицированными мастерами.

Более сложна композиция «Восточного зала» Варахши и росписей в других помещениях²⁹¹.

Росписи эти отличаются от афрасиабских и тем, что в них отсутствуют элементы перспективы. С точки зрения техники с художественной школой Согда сближается буддийская живопись Аджинатепы. Первичный контурный рисунок здесь заполнялся равномерным слоем краски «без малейшей попытки с помощью оттенков передать объем». Как отмечают исследователи, «правильней назвать эту живопись раскрашенным рисунком, ибо мастерства в ней требует только рисунок»²⁹². При всем этом, как установлено, художники на Аджинатепе не пользовались шаблоном.

Орнаментация в живописи Аджинатепы занимала второстепенное значение, хотя мастера, расписывающие буддийские храмы Средней Азии, были искусными декораторами²⁹³.

Вряд ли можно согласиться с тем, что мастерство аджинатепинских художников «значительно уступает мастерству художника, выполнившего росписи Балалыктепа»²⁹⁴. Перед художниками Аджинаты стояли особые задачи: они старались выдвинуть на первый план культовую сторону рисунка. Анализ сохранившихся фрагментов живописи Аджинатепы убеждает в высоком мастерстве художника.

Настенную живопись Средней Азии зачастую в литературе называют фресками²⁹⁵. С. Н. Дудин²⁹⁶ еще в 1918 г.

²⁹¹ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 200.

²⁹² Б. А. Литвинский, Т. И. Зеймаль. Аджинатепы, стр. 69.

²⁹³ Там же, стр. 76.

²⁹⁴ Там же, стр. 75.

²⁹⁵ В. М. Массон, В. Сариниди. Каракумы: Заря цивилизации, М., 1972, стр. 106 — 121; А. И. Иерусалимская. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде, стр. 33 и др.

²⁹⁶ С. М. Дудин. Техника стенописи и скульптуры в древнейших буддийских пещерных храмах Восточного Туркестана, МАЗ, т. V, вып. I, Пг, 1918, стр. 33; ср. В. А. Шишкин. Варахша, стр. 150.

отмечал, что неправильно называть настенную живопись Восточного Туркестана фресковой, которая характеризуется работой художника по сырой глиняной штукатурке, причем краски впитываются в штукатурку и приобретают особую прочность. Раннесредневековая среднеазиатская живопись выполнена иначе. Поверхность стен, сложенных из сырцового кирпича или пахсовых блоков, покрывалась двумя слоями штукатурки. Первый, толщиной обычно в 2—3 см (иногда до 5 см), состоит из смеси глины с саманом (мелко нарубленная солома). После высыхания этот слой покрывался тонкой (около 0,5 см) штукатуркой, состоящей из тщательно приготовленной глины. Иногда поверх тонкой штукатурки наносился еще тонкий слой алебастрового белого грунта толщиной до 1 мм (его, очевидно, наносили художники, так как он покрывает часто не всю поверхность). На подготовленную таким образом поверхность, после ее высыхания, наносился рисунок. В росписях Афрасиаба нам удалось достаточно точно проследить этапы работы художника. Это стало возможным в результате закрепления живописи раствором полибутилметакрилата на ксилоле. При пропитке росписей во многих местах из-под красочного слоя выступил первичный черновой контур рисунка. Аналогичное явление наблюдал С. М. Дудин в росписях Восточного Туркестана²⁹⁷, В. А. Шишкин — на Варахше и П. И. Костров — при изучении живописи Пенджикента²⁹⁸.

Первичный контурный рисунок особенно хорошо выявился на одном из участков западной стены. Здесь при зачистке под гладким голубым фоном обнаружены красные линии «чернового» варианта. В нескольких случаях мы решили частично, по контурам линий, убрать фон. Это удалось легко сделать, так как до закрепления красочный слой имеет очень рыхлую, бархатистую по-

²⁹⁷ Там же, стр. 44—45.

²⁹⁸ П. И. Костров. Техника живописи и консервация росписей древнего Пенджикента, в кн. «Живопись древнего Пенджикента», стр. 164 и сл.

верхность, которая образовалась вследствие разложения основного связующего компонента краски. Расчистка и удаление фона велись с помощью тонких колонковых кисточек.

Первичный рисунок сделан очень тщательно, так что назвать его черновым (или эскизным) можно лишь условно. Он нанесен непосредственно на тонкую лессовую штукатурку без алебастровой подгрунтовки. Контурные линии нанесены тонкой кисточкой, причем прорисованы не только линии глаз, бровей, волос и т. д., но и многочисленные складки одежды, эти линии очень четко передают объемность фигур.

В среднеазиатской живописи раннего средневековья линии рисунка имеют исключительно большое значение, именно в них прежде всего видна уверенная рука опытного художника. Все линии независимо от их длины, в контурном («черновом») рисунке протянуты одним плавным росчерком, здесь те же уверенные линии, что и в окончательном варианте. В линиях оживает сравнительно плоскостная гамма рисунка — будь то изображение человека или орнаментальный мотив.

Контурный рисунок фигур показал и другую сторону работы художников. Можно было бы предположить, что они имели какие-то шаблоны, трафареты (типа калек или другие), однако это не подтвердилось. Под голубым фоном западной стены мы расчистили почти полностью сохранившиеся три фигуры, причем одна из них (мужчина, несущий плоды, западная стена, табл. IX, фиг. II) нарисована дважды. Хотя наложение кальки и показало близость этих изображений, но линии рисунка не совпадали. Между тем, если бы художники использовали припорох или кальки, то часть линий должна была бы совпасть. После окончания контурного рисунка он раскрашивался, причем чаще всего только в наиболее ответственных местах делалась белая грунтовка; в других случаях белую краску вносили в пределы контура рисунка.

Другой пример: количество и форма плодов в руках третьего дароносца

(фиг. II западной стены) отличны от первого их рисунка, все это хорошо видно в росписях. Можно было бы привести еще ряд подобных примеров, свидетельствующих о том, что художник не применял шаблонов или каких-либо других копировальных средств.

После того, как художник заканчивал контурный рисунок и раскрашивал его, иногда окончательный рисунок несколько смещался. У фигур посольства Восточного Туркестана на западной стене после завершения рисунка пояса на талии оказались ниже, чем в первом варианте контурного рисунка, сместились также мечи, висящие с левой стороны.

Нет сомнений, что художник, начиная рисовать, имел перед собой эскиз, нарисованный достаточно тщательно. После того, как стены были готовы для росписи, главный художник (если художников было несколько) не только размечал, но и делал контурный рисунок всей композиции по имевшимся у него эскизам; сцена на каждой из стен была размещена с большой точностью.

Для перенесения эскизного рисунка на стены последние разбивались на большие квадраты размером около $1,5 \times 1,5$ м. Следы таких квадратов мы обнаружили на стенах зала Афрасиаба. Они нанесены очень тонкими линиями черной краской, очевидно, при помощи линейки. Возможно, что эскизы, как и в наши дни, утверждались заказчиком, после чего рисунок переносился на стену. В случаях, если части контурного рисунка, нанесенного на стену, не нравились заказчику, или самому художнику, целые участки перерисовывались, как мы наблюдали в центральной части западной стены. После исправления контурного рисунка ненужные фигуры и детали закрашивались.

По окончании контурного рисунка в работу включались остальные художники. Следующий этап — исправление некоторых деталей и закрашивание общего фона. Работу, видимо, распределяли по степени мастерства того или иного художника. Наиболее ответственным участком была, несомненно, рос-

пись лиц персонажей и раскраска очень тонко исполненного рисунка орнамента тканей, где необходимо было поистине виртуозное искусство в изображении мелких деталей фигур животных и птиц, причем нередко в самых различных поворотах (бок, вверх ногами и т.д.).

Последние этапы работы начинались с верхней части, чтобы неизбежные капли красок не портили готовый рисунок (такие брызги мы встречали во многих местах фона рисунка и на суфе, конечно большинство их закрашено или заштукатурено).

При расчистке росписей зала мы обратили внимание и на то, что многие участки росписей не завершены. Росписи на южной стене можно считать вполне законченными; здесь красочный слой яркий плотный, он не просвечивает. То же самое можно сказать и о южной части западной стены. Но на других участках красочный слой очень тонкий, почти прозрачный, иногда виден лишь контурный рисунок по гладкой штукатурке и только в отдельных местах имеются густые сочные мазки (например, на северной стене). В руках персонажа II на западной стене гроздь фруктов нарисованы контуром по штукатурке, но только на один из них положен густой мазок белой краски, не перекрывающий рисунка контура плода. Что касается изображений кругов (щитов), то некоторые их части раскрашены плотно и интенсивно, а другие покрыты тонким, почти прозрачным раствором краски. Желтые халаты китайского посольства не закончены полностью раскраской, сквозь тонкий красочный слой здесь просвечивает первичный контурный рисунок. Так обстоит дело не только в зале I.

На северной стене большинство женских фигур, сидящих в лодках, не раскрашены полностью. Только на двух видны белые мазки. Орнаменты на халатах не дорисованы. Змеи, фантастические существа, цветы изображены лишь контуром. Вода в виде спиральных завитков изображена только в некоторых местах западной части стены.

В росписях зала IX художники так-

же не закончили раскраску, успев сделать только карниз из изображений павлинов на всех четырех стенах и нанести рисунок на северную стену. Остальные три стены были просто побелены. Видимо, какие-то события помешали закончить зарисовку всего зала.

Обратимся к некоторым композиционным приемам самаркандских художников. На первый взгляд, здесь представлена ярусная система расположения фигур, подобно росписям Красного зала Варахши и некоторых помещений городища Пенджикента. Однако это не так: композиция единая и многоплановая, пространственная, хотя и без линейной перспективы. Здесь прежде всего четко выделяются первый, второй и третий планы, хотя художник рисовал все сцены как бы находясь наверху точки, с которой ему одинаково хорошо видны все персонажи и все планы. При такой трактовке пространства линейная перспектива заменялась многоплановостью — воздушной перспективой. На южной стене — три, а в некоторых участках четыре плана. Так, например, трехпланово построение фигур всадниц, а на четвертом плане над ними группа вооруженных всадников на лошадях, сопровождающих кавалькаду. На западной стене все фигуры расположены в четырех планах, на первом — послы, на втором и третьем — свита самаркандского царя, а сам Вархуман (фигура которого не сохранилась) был изображен в центре стены на четвертом плане. Это своеобразная громадная панорама, где все действующие лица нарисованы в одном масштабе.

Исследователи среднеазиатской живописи характеризуют ее как плоскостную, «без светотени полутонов; отсюда ее крайняя лаконичность и подчас сухость»²⁹⁹. Нам представляется, что такие выводы верны не для всей среднеазиатской живописи раннего средневековья.

Расчищаемая настенная живопись находится, как правило, в плохом состоянии, некоторые детали приходится рассматривать под лупой. При очистке

²⁹⁹ Л. И. Ремпель. В кн. «История искусств Узбекистана», стр. 139.

поверхности частично стирается красочный слой, это приводит к потере полутонных покрытий условной светотени, придающих рисунку определенную объемность. Достаточно внимательно приглядеться к росписям Афрасиаба, чтобы увидеть эти полутона. Так, например, они очень хорошо видны (южная стена) в одежде всадниц, лице воина (LVII), в желтом плаще у всадника на верблюде, на морде голубой лошади и др. Фигуры в росписях Афрасиаба даны в очень разнообразных ракурсах: большинство их нарисованы в три четверти или в профиль. Однако художника не удовлетворяли только стандартные позы. Учитывая задачи общей композиции, он рисует людей со спины, с небольшим разворотом вправо или влево, плавающими, бегущими, они изображены в живых реалистичных позах. Не менее живописно переданы фигуры птиц и рыб.

Особого внимания в этом отношении заслуживают изображения животных на северной стене. Б. И. Маршак, говоря о тюркских художниках, заметил, что им недостаточно было показать зверя, чтобы его можно было узнать, нужно было еще выразить особое его качество, которое персонифицировал именно этот вид³⁰⁰. Это мы в полной мере видим и в росписях Афрасиаба. Движения зверей собраны, мышцы напряжены, чувствуется их внутренняя сила.

В первичном контурном рисунке у животных хвосты заканчивались когтями, но в окончательном варианте эти когти были закрашены. Позы животных самые разнообразные, такой живости мы не видим в живописи Варахши, тем более в произведениях сасанидского искусства.

В. А. Шишкин, анализируя технику стенной живописи Средней Азии, сравнивал ее с живописью Мирана, Аджанты и Дура-Европас, в которой, в отличие от росписей Пенджикента и Варахши, художники стремились выразить объем при помощи условной светотени; наиболее выпуклые части окра-

шивались светлее, а по краям тон сгущался, что давало впечатление рельефа, хотя не создавало глубины изображения. Этим живопись Мирана и Аджанты существенно отличается не только от среднеазиатской, но и от фресок Рима, Помпеи и фаюмских портретов, где объем выделен четкой светотенью.

В целом, по мнению В. А. Шишкина, использование светотени не свойственно живописи восточных стран³⁰¹.

Художник, рисовавший росписи, пользовался двумя методами для передачи рисунка — объемным и плоскостным. Нередко эти два метода использованы в одном и том же рисунке. Так, в изображении чаганианских посланцев проработка лица, волос, выполненная при помощи светотеней и линейного рисунка, создает впечатление объема. Объемны и висящие на поясе одноцветные красные, синие, голубые платочки, имеющие гладкий фон. При помощи многочисленных линий и теней передаются их складки, узлы, изгибы. Линии подчеркивают, что плащ первого персонажа чаганианского посольства на западной стене (фиг. 4) сделан из более плотной ткани, складки тяжелые и прямые. В рисунках ткани нигде нет перехода рисунка с одной части ткани на другую, как это наблюдалось в живописи Балалыктепа³⁰² или Пенджикента³⁰³. Если рисунок орнамента перекрывался деталью одежды или каким-либо предметом, то в этом месте рисунок орнамента прерывается и продолжается с точным сохранением последовательности уже за этой деталью.

В тех случаях, когда изображалась орнаментированная ткань, рисунок делался плоскостным, фигуры получались скованными. Это делалось специально, чтобы показать красоту дорогостоящей богатой одежды. В результате получалась некоторая схематизация и условность рисунка, эти фигуры выглядели застывшими, однако орнамент ткани

³⁰¹ В. А. Шишкин. Варахша, стр. 198.

³⁰² Л. И. Альбаум. Балалык-тепа, фиг. 24 и др.

³⁰³ Живопись древнего Пенджикента, табл. XXXIX.

³⁰⁰ Б. И. Маршак. Согдийское серебро, стр. 80.

представал перед зрителями во всем его великолепии.

Таким образом, определенная скованность изображений некоторых фигур, их плоскостность объясняется не тем, что художник не мог передать движения человека или ткань с развещающимися складками (неорнаментированные одежды и обнаженные фигуры свидетельствуют о противоположном), а тем, что в определенных случаях необходимо было показать прежде всего богатую орнаментацию ткани одежды. Отсюда скованность и некоторый схематизм в изображениях таких фигур, как послы Чаганиана на западной стене. Послы из Восточного Туркестана, нарисованные на этой же стене, изображены в другой манере.

Л. И. Ремпель писал, что в согдийской живописи нет лицемерия природы и нет пейзажа³⁰⁴. Но это было справедливо лишь до открытия живописи Афрасиаба, где на северной и восточной стенах изображен водный пейзаж стихии: по водной глади плывут лодки, а в воде своя жизнь: змеи, охотящиеся за лягушками; рыбы, плывущие среди растений и изображенные в стремительном движении с открытыми и закрытыми ртами, некоторые из них ныряют (видны лишь их хвосты); у берегов парящая черная птица — каплита, в клюве принесшая змею своим птенцам, которые бегут к ней по воде. Передача волн в живописи Средней Азии пока известна лишь в росписях Афрасиаба и в глиняной скульптуре Пенджикента, где вода, выполненная в той же манере, заполнена фигурами различных фантастических существ³⁰⁵.

Мы еще не производили химического анализа красок, но, видимо, они были типа нашей гуаши. Л. И. Киплик считает, что основные красители, существовавшие в древности, — глины, соли металлов и растительные красители. Так, в Европе и Китае самой популярной краской была черная и красная кино-

варь — олицетворение светлого начала мира³⁰⁶. Именно в Средней Азии китайцы покупали высокосортную киноварь³⁰⁷.

Красочная палитра, употребляемая художником Афрасиаба, состояла из синего (голубого) цвета. Судя по краскам живописи Пенджикента, это натуральный ультрамарин (лазурит), а в некоторых случаях индиго³⁰⁸. Глубокий синий цвет индиго использовался в империи Тан, где он был известен, как продукт, вывозимый из Ферганы. Правители Самарканда в 717 г. посылали индиго наряду с другими ценными подарками в Тан³⁰⁹. В росписях употреблялись также различные варианты окристых красок от светло-желтой до красных оттенков (темнеющих под действием солнечных лучей). Все это натуральные земли железистого происхождения — минеральные краски. Черные краски делались из обожженной кости, растительных углей и сажи. Большинство красок, как показало их исследование на других памятниках, очень интенсивные, химически стойкие, они прекрасно сохранили свои оттенки там, где не подвергались механическим или внешним физическим воздействиям после разрушения зданий³¹⁰.

Основные клеи, употреблявшиеся древними художниками, — растительный крахмал, вишневый, а также животного происхождения — казеин, белок, костный и рыбий и т. д.

Все эти признаки, очевидно, характерны и для красок росписей Афрасиаба³¹¹.

³⁰⁶ Д. И. Киплик. Техника живописи, ТМЛ, 1948, стр. 62.

³⁰⁷ Слово о живописи из сада с горчицей зерно, стр. 315.

³⁰⁸ П. И. Костров. Техника живописи, и консервации..., стр. 163.

³⁰⁹ E. H. Schafer. The Golden peaches... p. 212.

³¹⁰ П. И. Костров. Техника живописи, стр. 163.

³¹¹ Мы не останавливались на вопросах консервации, так как в дальнейшем по ним будут опубликованы более конкретные сведения. В 1947 г. в Ин-те истории и археологии АН УзССР была организована лаборатория по реставрации и консервации археологических памятников (руководитель А. Абдуразаков), работающая над изучением красок и методов их закрепления.

³⁰⁴ Л. И. Ремпель. Согдийская живопись, «Искусство», 1967, № 7, стр. 67.

³⁰⁵ А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства, стр. 69, табл. XXXII.

Живопись Афрасиаба — это вершина художественного творчества народов Средней Азии, воспринявших художественные традиции и синтезировавших опыт поколений, во всем его многообразии. Традиции реалистического искусства Согда проявляются как в компановке сцен, так и в самом рисунке, в умении владеть кистью. Для художника здесь нет второстепенного, — орнамент или лицо героя, все выполнено одинаково тщательно. В окончательном варианте рисунка нет небрежных линий, каждый штрих функционален. Достаточно посмотреть на лицо всадников на верблюдах: здесь даже отдельные волоски на голове, бороде, бровях прорисованы четко, линии передают не только объемность, но и эмоциональное состояние и характеры персонажей. Так, нависшие над широко открытыми голубыми глазами брови пожилого мужчины на южной стене, слегка опущенные уголки губ и сходящиеся над переносицей морщинки придают ему властность, сосредоточенность. Художник стремился к раскрытию характера человека. В остальных фигурах меньше эмоциональных черт, но каждое лицо глубоко индивидуально. Художник стремился к передаче и этнического типа, а иногда, видимо, и портретного сходства.

Костюмы чаганианского посольства, их прически переданы художником очень реалистично, почти с абсолютной точностью. Облик чаганианцев соответствовал физическому типу бактрийцев, известному по другим более ранним памятникам. Если сравнить лицо мужчины из Афрасиаба (см. табл. XXIV) со скульптурой Халчаяна (рис. 34), то мы найдем явные параллели. Г. А. Пугаченкова так описывает халчаянцев: «Лицо энергичное, волевое..., лоб костистым треугольником нависает над глазами и переносицей, тонкие брови вразлет... Волосы приподняты над ремнем, расходясь веером..., убраны за уши, в уровне которых подстрижены в кружок. Окраска лица в красный цвет»³¹².

³¹² Г. А. Пугаченкова. Скульптура Халчаяна, стр. 68.

Таких персонажей в Халчаяне несколько. Следует учесть, что мужчина, изображенный в росписях Афрасиаба, прибыл из Чаганиана, т. е. района, где находится Халчаян.

В росписях западной стены Афрасиаба чувствуется торжественность, па-



Рис. 34. Скульптура Халчаяна.

радность. Здесь все жесты взвешаны, позы величавы — это и понятно, ибо здесь изображен церемониал приема послов.

На северной стене уже нет этой парадной торжественности, в роспись привнесен жанровый колорит. Изображена переправа.

Не менее экспрессивна и сцена борьбы всадников с животным: все движения полны живости и точны. Лошади изображены не статичными, некоторые

остановились, выбросив ноги слегка вперед перед нападающим на них зверем. Подобная поза возможна только во время осаживания лошади после скачек перед каким-то препятствием. Другие лошади запечатлены в бешеной скачке, с ногами, вытянутыми почти горизонтально. Всадники, сидящие на них, в ожидании удара копыта о зверя мчатся, наклонив туловище и вытянув ноги вперед, чтобы смягчить силу удара. Чувствуется напряжение рук, держащих наготове копыта. Это уже не застывшие манерные позы воинов в живописи Варахши.

Пейзажное изображение моря на восточной стене также живо и экспрессивно, начиная от обнаженных резвящихся мальчиков, стреляющих из лука, и кончая плывущими рыбами, нарисованными в самых различных ракурсах.

Особого исследования требуют рисунки тканей, изображенных на росписях. Орнаменты этих тканей тщательно, до мельчайших деталей переданных художником, входят в традиционный круг сюжетов сасанидского искусства — это сенмурвы, павлины, гуси, головы кабанов, козлы, бараны, крылатые лошади (пегасы) (табл. LII—LVI) и другие реальные и мифологические животные и птицы, связанные с кругом представлений сасанидского зороастризма и упоминаемые, как правило, в яштах Авесты — ипатаси фарма (божества удачи), Веретрагны, атрибуты Митры и других божеств авестийского пантеона. Эти персонажи в сасанидском искусстве выступают не только в текстиле, но и на геммах, торовитке и в резном штурке³¹³. Ткани, изображенные в одеждах персонажей росписей Афрасиаба, сходны в основном с тканями в живописи Варахши и Пенджикента, так что они должны исследоваться в совокупности³¹⁴; сюжеты тканей несомненно, сасанидские, многие из этих тканей, оче-

видно, импортировались в Среднюю Азию из Ирана, однако несомненно, что часть производилась на месте, в Согде и в других областях Средней Азии, где искусные ткачи выделяли шелковые, парчевые и другие ткани, не только широко пользуясь сасанидскими орнаментами текстиля, но и создавая, очевидно, собственные варианты.

В изображении остальных фигур особенно животных, чувствуется диспропорция; так, слон меньше лошади. Однако здесь этого требовала композиционная компоновка картины, ограниченная рамками стены.

Постоянные контакты с другими народами обогащали искусство и культуру Согда. Культурные и торговые связи с Ираном способствовали проникновению сасанидских орнаментальных мотивов³¹⁵. Из Ирана поступали изделия из серебра и золота, ткани. Контакты с Византией способствовали сближению с культурой Сирии, Египта и других стран. С Дальнего Востока поступали шелк, одежды, некоторые художественные изделия (лаковые и др.). Орнаменты и рисунки на них перерабатывались согдийскими художниками, которые приспосабливали их к вкусам и верованиям согдийского общества. Примером может служить изображенная на восточной стене сцена с мальчиками.

В верхнем Египте около города Понополиса в погребениях у селения Ахмим найдены шелковые византийские ткани IV—VII вв., такие ткани изготовлялись и в поздний период после арабского завоевания. Образцы этих тканей, получивших название коптских, сохранились в различных музеях мира, в том числе и в Эрмитаже. В эрмитажных и других коллекциях имеются, в частно-

³¹⁵ Анализ орнаментов посвящено большое количество работ, в частности, см.: В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше, ТОВЭ, т. IV, Л., 1947, стр. 225—291; Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, 1961, стр. 69—114; Э. В. Кильчевская. От образительности к орнаменту, М., 1968; Б. И. Маршак. Согдийское серебро, стр. 38—74; А. А. Иерусалимская. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде.

³¹³ А. Я. Борисов, В. Г. Луконин. Сасанидские геммы, Л., 1963, стр. 31, 33.

³¹⁴ А. А. Иерусалимская. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде, в сб. «Средняя Азия и Иран», Л., 1972, стр. 5—56.

сти, фрагменты сюжетов, изображающих нильскую природу с божествами³¹⁶.

Сюжет с изображением нильской природы прослеживается «на протяжении тысячелетий», он прочно связан с традициями древнего Египта и античного искусства и хотя определенные стилистические изменения проявлялись в каждый из исторических периодов, «повторение однажды созданного образца было обусловлено узким религиозно-ритуальным назначением египетского рельефа и стенной росписи»³¹⁷.

Один из самых распространенных сюжетов коптских памятников — изображение бога Нила, его жены Евтении и мальчиков, символизировавших меру высоты нильских разливов. Мальчики резвятся в воде, рвут цветы, ловят птиц и охотятся на животных. Наибольшая высота разлива Нила достигала 16 локтей, это обещало большой урожай и тогда изображалось 16 фигурок «мальчиков величиной с локоть»³¹⁸.

Для нас интересен прежде всего факт существования этого сюжета в IV—VII вв. в Византии и Египте. Именно в этот период укрепляются политические и торговые связи Средней Азии с Византией, а через нее и с Египтом³¹⁹.

При сравнении рисунка южной части восточной стены с сюжетом коптских тканей мы находим много общих элементов. В волнах плещутся рыбы, в воде

резвятся и стреляют из лука мальчики, тут же плавают утки и морская черепаха (которая, кстати совершенно не характерна для среднеазиатской фауны). Фигуры мальчиков отличаются большой жизненностью, они изображены в движении и в целом очень похожи на коптских мальчиков. Мы полагаем, что самаркандский художник имел перед собой какое-то произведение коптского или византийского искусства, причем он несколько переработал его: так, вместо гиппопотама или крокодила изображено местное животное, возможно, бык.

Видимо, художник не придавал изображаемому прежнего значения, он, по всей вероятности, и не знал его, а вложил в сюжет какое-то новое содержание. Что касается фигуры женщины, держащей на руках голенюгкого младенца, то проще было бы отождествить ее с изображением жены Нила — богини Ефтении. А. А. Иерусалимская, детально изучавшая согдийские ткани, пришла к заключению, что некоторые согдийские ткани «прямо копируют византийские образцы»³²⁰. С другой стороны передача водной поверхности в виде бесконечных спиральных линий характерна для искусства Средней Азии, но не для Китая или Византии. Стрельба из лука с разворотом назад также характерна для изображения согдийских воинов.

Примером заимствования согдийскими художниками сюжетов других народов могут служить результаты раскопок дворца уструшанских царей в районе Шахристана (Уратюбинский район ТаджССР) — столице раннесредневекового Уструшанского государства Бунджикент (ныне Калаи Кахкахла), раскапываемого Н. Н. Негматовым. Многие из вскрытых помещений украшены резным деревом, росписями и т. д. Особенно интересны росписи, обнаруженные на одной из стен центрального коридора, где изображена волчица с припавшими к ее соскам двумя младен-

³¹⁶ Подробный разбор рисунков на этих тканях дан в работе М. Е. Матье «Древнеегипетские мотивы на тканях византийского Египта», в сб. «Труды отдела истории культуры Востока», Гос. Эрмитаж, т. III, Л., 1940, стр. 136.

³¹⁷ Там же, стр. 118.

³¹⁸ М. Е. Матье. Древнеегипетские мотивы на тканях Византийского Египта, стр. 135; История искусства зарубежных стран, М., 1962, стр. 132, рис. 123.

³¹⁹ Н. В. Пигулевская. Византийская дипломатия и торговля шелком в V—VII вв., «Византийский временник», т. I, Л. (XXVI), 1947, стр. 202—214; Она же. Византия на путях в Индию, Л., 1967; М. Е. Массон. К вопросу о взаимоотношениях Византии и Средней Азии, — по данным нумизматики. Труды САГУ, вып. XXIII, Ташкент, 1951, стр. 91—102; Б. И. Маршак. Согдийское серебро, стр. 59—63; А. А. Иерусалимская. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде, стр. 21—24.

³²⁰ А. А. Иерусалимская. Великий шелковый путь и Северный Кавказ, стр. 21.

дами³²¹. Это — воспроизведение известного сюжета о мифических основателях древнего Рима, а рисунок совпадает с эмблемой города Рима: волчица с младенцами. Не останавливаясь подробно на значении изображения волка в среднеазиатском искусстве, в частности, в тюркском, где волк играл большую роль³²², можно сделать предположение, что художник Уструшаны — согдиец, рисовавший по заказу тюрка, использовал рисунок, или другое изображение (монеты, брактеаты и т. д.), но дал ему свое толкование, вложив в него миф о происхождении тюрков.

Как уже упоминалось, в росписях Афрасиаба представлено большое количество различных этнических типов, что позволяет пополнить существующее представление о физическом облике населения Средней Азии VII в. Так, члены посольства из Чаганиана имеют большие голубые глаза, обильную растительность на лицах. Летописи дают сходную характеристику для согдийцев V—VI вв.: «Жители имеют впалые глаза, возвышенный нос, густые брови»³²³. Антропологи эту европеоидную расу характеризуют следующим образом: «Отсутствие эпикантуса, среднее положение глазного яблока в полости костной глазницы, не плоское, а слегка выдающееся вперед лицо, среднее или довольно обильное развитие растительности на лице... Нос средней высоты, с прямой спинкой, хорошо очерчен. Эта раса Среднеазиатского междуречья местной автохтонной, в доисторические времена формировав-

шейся здесь на территории Узбекистана и Таджикистана»³²⁴.

Другой этнический тип с монголоидными признаками также изображен в росписях. У них четко выражен эпикантус, нос слабо очерчен и едва выступает из плоскости лица, слабо выступают надбровные дуги, лоб почти прямой. Все перечисленные признаки мы видим также у группы людей, окружающих самаркандского царя, изображенных на западной стене.

Процесс тюркизации населения начался с севера Средней Азии еще в эпоху движения гуннов³²⁵ и усилился в VI в., со времени образования Первого тюркского каганата. А. Ю. Якубовский отмечал, что «в VII в., накануне арабского нашествия в Среднюю Азию, в Чаче, Фергане, Хорезме, Тохаристане и Согде.. наряду с согдийским, тохаро-бактрийским, хорезмийским населением, говорившем на языках иранской системы, жили народности, говорившие на языке тюркской системы», и что имеется «огромное количество факторов, указывающих на проживание в пределах Междуречья не только кочевых тюркоязычных племен, но и оседлых»³²⁶. Об этом свидетельствуют и согдийские документы с горы Муг, упоминающие имена тюрков-жителей городов самаркандского Согда VII—начала VIII вв. и рассказывающие о согдийско-тюркском браке. Процесс сближения тюркской аристократии, осевшей в городах, с местным оседлым согдийским населением развивался на почве культурного сближения и интенсивных контактов.

³²¹ Н. Н. Негматов. Эмблема Рима в живописи Уструшаны. Известия отделения общественных наук АН ТаджССР, Душанбе, 1968, № 2, стр. 21—30.

³²² И. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. I, стр. 221, 229; С. Г. Кляшторный, В. А. Лившиц. Согдийская надпись из Бугута. Страны и народы Востока, М., 1971, стр. 121, 126.

³²³ И. Я. Бичурин. Собрание сведений..., т. II, стр. 281.

³²⁴ Л. В. Ошанин, В. Я. Зезенкова. Вопросы этногенеза народов Средней Азии в свете данных антропологии, стр. 16.

³²⁵ Б. Г. Гинзбург. Таджики предгорий. Сборник Музея антропологии АН СССР, вып. XII, М., 1949, стр. 249; Л. В. Ошанин, В. Я. Зезенкова. Вопросы этногенеза народов Средней Азии в свете данных антропологии, стр. 35.

³²⁶ А. Ю. Якубовский. История народов Узбекистана, т. I, Ташкент, 1950, стр. 9.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образование в VI в. тюркского каганата сыграло большую роль в жизни народов Средней Азии. В это время создается кочевая империя, границы которой простирались от Кореи до Причерноморья. Перед тюркской державой трепетали и заискивали два других крупнейших государства того времени — Иран и Византия³²⁷. В сфере этих бурных событий оказался и Согд.

Согдийские купцы, известные как искусные дипломаты и великолепные коммерсанты, получили доступ на международные рынки от границ Китая до Византии, согдийский язык стал *lingua franca* на территории от Бухары до оазисов Восточного Туркестана. Одним из результатов этого процесса было усиление культурных контактов, культурные взаимовлияния, наложившие отпечаток на развитие искусства, в том числе изобразительного.

Б. И. Маршак на основе анализа предметов торевтики показал связи искусства Согда с искусством других народов Средней Азии, а также Ирана, степных народов, Индии, Византии и Сирии³²⁸. Особенно большое влияние согдийцы оказали на культуру и искусство народов, которые широко использовали традиции искусства оседлых цивилизаций³²⁹.

После междоусобных войн громадная империя тюрков распалась на две части — Восточнотюркский и Западно-

тюркский каганат, в который входила и Средняя Азия. Только арабское завоевание положило конец политическому господству тюрков. Тюрки, как и другие народы Средней Азии, были включены в сферу новых политических объединений и культурных контактов.

Высокое развитие изобразительного искусства в VI—VIII вв. в Средней Азии не случайно. Тюрки, захватив Среднюю Азию, постепенно «превращаются в активных участников среднеазиатской жизни»³³⁰. Б. Г. Гафуров отмечает, что пришедшие сюда тюрки приняли «активное участие в религиозной жизни и создании культурных ценностей, являясь вместе с исконными жителями творцами культурного фонда, который является общим достоянием среднеазиатских народов. Уже в рассматриваемую эпоху... интенсивно протекает синтез обычаев, верований, обрядов и культур ираноязычных и тюркоязычных народов Средней Азии»³³¹.

Тюрки еще до завоевания Средней Азии были знакомы с искусством живописи. Об этом мы узнаем из хроник Суйшу. В одном из отрывков, посвященном культовым обрядам тюрков, говорится: «У могилы из дерева ставят дом. Внутри его рисуют облик покойника, а также военные подвиги, совершенные им при жизни»³³².

Анализ этнических типов, представленных в росписях Пенджикента, Ва-

³²⁷ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 215.

³²⁸ Б. И. Маршак. Согдийское серебро.

³²⁹ Там же, стр. 81.

³³⁰ Б. Г. Гафуров. Таджики, стр. 222.

³³¹ Там же, стр. 223.

³³² Р. Ф. Итс. О каменных изваяниях в Синьцзяне, СЭ, 1958, № 2, стр. 102.

рахши и Афрасиаба, во многом еще остается задачей будущих исследований. Несомненно, однако, что эти росписи могут рассматриваться и как первостепенный исторический источник, не только проливающий новый свет на идеологию, верования, обряды, мифологию и другие области духовной культуры народов Средней Азии VI—VIII вв., но и позволяющий точнее судить о многих явлениях материальной культуры — от архитектуры до вооружения, одежды, украшений и инсигний знати, а также о физическом облике, антропологических типах и, соответственно, об этническом составе населения.

Уже исследование письменных источников — сообщений арабских и других хроник и, особенно, согдийских документов с горы Муг — показало, что тюрки играли значительную роль в городской жизни Согда, а также в политических событиях, определявших историю Средней Азии, начиная со второй половины VI в. и далее. Арабское завоевание, изменив политическую и религиозную ситуацию, не могло, однако, существенным образом повлиять на процесс контактов тюрков с согдийцами, тохаристанцами (бактрийцами), хорезмийцами и другими народами Средней Азии. Росписи Афрасиаба представляют особый интерес в этом плане, поскольку они впервые в среднеазиатской стенной живописи не только имеют достаточно точную семантическую атрибуцию, но и являются своего рода иллюстрацией к реальным историческим событиям, точно датированным и локализованным.

В этих росписях изображены сцены из жизни Самарканда второй половины VII в. Среди персонажей росписей по крайней мере часть, благодаря согдийским надписям, играющим роль и «этикеток», и путеводителей и призванных понять содержание живописных сцен, имеют точную этнографическую атрибуцию — мы видим, как представляли себе самаркандские художники послов из Чаганиана и как они изображали высшую самаркандскую знать и его ближайшее окружение. Соответствующие персонажам росписей их костюмы, облик,

прически, украшения, инсигнии, изображенные очень детально, могут рассматриваться как достаточно точно отображающие реальный облик исторических лиц, действовавших в VII в., и, соответственно, их можно считать историческим источником; по своему значению этот «этнический музей» превосходит персепольские и сузские рельефы, в которых изображены представители народов и племен, оказавшихся под властью Ахеменидов, в том числе и народов Средней Азии.

Если мы правы в предложенной атрибуции персонажей других послов, для которых пояснительные согдийские надписи не сохранились, то этот «музей» включает в себя и восточнотуркестанцев или китайцев, и ташкентцев (чачцев), и представителей многих других народов, прибывших ко двору самаркандского ихшида.

Но этим не ограничивается историческое значение росписей Афрасиаба. Они, пожалуй, еще более важны как первый точно определяющий образец «исторической» стенной живописи Средней Азии — живописи, отображающей реальные события недалекого прошлого (художники, рисовавшие на стенах дворца могли и сами видеть изображаемые ими лица) и связанной, очевидно, с письменной хроникой Самарканда.

О существовании такой хроники в письменных источниках сведений не сохранилось, однако, по аналогии с сасанидским Ираном, для которого такие хроники известны, как по сообщениям арабских авторов, так и по их более поздним обработкам («Шах-наме»), можно полагать, что эти хроники были иллюстрированы (вспомним сообщения арабских авторов об изображениях сасанидских царей и высшей знати в рукописях среднеазиатской «Книги владык» — летописного свода сасанидского Ирана). Исследователи пенджикентской живописи А. М. Беленицкий и Б. И. Маршак в последних работах все более настойчиво проводят мысль о тесной связи сюжетов и целых сцен стенных росписей с искусством книжной (рукописной) миниатюры доисламской Средней Азии. О существовании последней нам

известно лишь по косвенным данным, но анализ росписей Пенджикента убедительно указывает на значительное развитие миниатюрной живописи в Согде VI—VIII вв. и на сложные связи ее с письменной литературой и фольклором, с одной стороны, и с другими жанрами изобразительного искусства, как светского, так и культового, — с другой.

Росписи Афрасиаба прямо связаны с жанром исторической литературы Согда, не дошедшей до нас прежде всего в результате арабского завоевания (вспомним об уничтожении Кутейбой книг по истории древнего Хорезма, о котором с горечью сообщал Беруни), позволяют не только судить о некоторых произведениях этой литературы, но и составить известное представление о книжных прототипах сцен стеной живописи.

Не менее важен вопрос о степени реалистичности в изображении персонажей афрасиабских сцен прибытия и приема посольств, о соотношении в этих сценах элементов условных, традиционных-канонических и реалистических, о

соотношении исторического и мифологического, наконец, о самом подходе художников к отбору материала, навеянного исторической хроникой, и сочетании его с элементами сказочными или полуполюгендарными. Это явление должно осмысляться с учетом того, что и в хрониках Самарканда, по аналогии с сасанидскими «Книгами владык», реально историческое было тесно переплетено с легендарным: сочетание истории и мифа — черта исторических сочинений древности и раннего средневековья.

Таков в очень неполном перечне круг проблем, встающих в связи с анализом живописи Афрасиаба и требующих описания и анализа содержания сцен и персонажей и искусствоведческого их исследования.

В нашей работе — первом, по сути дела, издании афрасиабских росписей — были только затронуты некоторые из этих проблем. Можно надеяться, что живопись Афрасиаба, издаваемая ныне, привлечет внимание широкого круга ученых, в том числе, несомненно, и историков.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВДИ — Вестник древней истории.
- ЗВОРАО — Записки Восточного отделения Русского археологического общества.
- ИМКУ — История материальной культуры Узбекистана.
- КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры.
- КСИА — Краткие сообщения Института археологии о докладах и полевых исследованиях (АН СССР).
- КАЭЭ — Киргизская археолого-этнографическая экспедиция.
- ЛОИВ — Ленинградское отделение Института востоковедения.
- МИА СССР — Материалы и исследования по археологии СССР.
- ПТКЛА — Протоколы Туркестанского кружка любителей археологии.
- ТОВЭ — Труды отдела Востока Эрмитажа.
- ТАКЭ — Труды Термезской комплексной экспедиции.
- СА — Советская археология.
- СЭ — Советская этнография.
- Труды САГУ — Труды Среднеазиатского государственного университета.

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

- Ф. Энгельс 9
 Абдуразаков А. 8
 Агзамходжаев Т. Р. 8, 13, 14
 Алимов К. 8
 Альбаум Л. И. 4, 28, 30, 34, 84, 93, 101
 Аскарлов А. А. 8
 Ат-Табари 96
 Ахраров И. 8
 Бартольд В. В. 6, 30, 84
 Беленицкий А. М. 17, 33, 35, 36, 56, 58, 83, 93, 97, 108
 Бентович И. Б. 33
 Бичурин И. Я. 5, 28, 30, 34, 35, 36, 38, 51, 52, 56, 57, 58, 84, 106
 Большаков О. Г. 35
 Борисов А. Я. 16, 18, 19
 Бохан В. 8
 Брусенко Л. Г. 8
 Булатова В. А. 84
 Вадобшин Ф. 8
 Вальтгауер О. Ф. 92
 Вайнберг Б. И. 38
 Вархуман 3, 4, 19, 20, 29, 34, 36, 46, 54, 55, 56, 77, 100
 Вархотова Д. П. 8
 Веселовский Н. И. 6, 30
 Витт В. О. 58
 Вяткин В. Л. 5, 6
 Гафуров Б. Г. 10, 27, 28, 29, 37, 54, 56, 95, 107
 Гинзбург Б. Г. 106
 Гиришман Р. 93
 Грач А. Д. 30, 32, 33
 Гудкова А. В. 97
 Гулямов Я. Г. 4, 8, 19
 Гумелев Л. Н. 28, 29
 Дату (Чуло) 28, 29
 Дудин С. М. 98
 Дугдгонча 34
 Дьяконова М. М. 17, 18, 19, 35, 97
 Евтюхова Л. А. 30, 32, 33
 Ерназарова Т. С. 13, 36, 54
 Жуков В. Д. 8
 Заславская Ф. А. 30, 52
 Зезенкова В. Я. 106
 Зеймаль Т. И. 56, 84, 94, 98
 Ибн Батута 6
 Иерусалимская А. А. 98, 105
 Ильхамов Ш. 8
 Исламов А. 8
 Итс Р. Ф. 107
 Кабанов С. К. 8, 9
 Камбаров М. 8
 Квинт Курций 10
 Кызласов Л. Р. 33, 52, 94
 Киплик Л. И. 182
 Киселев С. В. 32, 33
 Кляшторный С. Г. 106
 Костров П. И. 98, 102
 Кошеленко Г. А. 94
 Кривошей Р. И. 8
 Кругликов Н. Т. 93
 Лившиц В. А. 6, 8, 33, 34, 35, 36, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 87, 106
 Литвинский Б. А. 52, 56, 72, 84, 94, 98
 Мандельштам А. М. 56
 Манчадская Е. А. 35
 Маршак Б. И. 85, 97, 101, 107, 108
 Массон М. Е. 5, 6, 8, 56, 89, 105
 Массон В. М. 98
 Насафи 36
 Негматова Н. Н. 94, 105, 106
 Нильсен В. А. 8, 14, 95
 Обельченко О. В. 8, 33
 Орбели И. А. 16, 58
 Ошанин Л. В. 31, 34, 106
 Павлов В. В. 92
 Пачос М. К. 8, 9, 10
 Пигулевская Н. В. 105
 Потапов Л. П. 30
 Пугаченкова Г. А. 8, 16, 18, 32, 35, 36, 51, 87, 88, 93, 95, 96, 103
 Рогинская А. Ю. 87
 Распопова В. И. 33
 Ремпель Л. И. 17, 18, 32, 51, 72, 95, 102
 Ромберг Б. Ф. 6
 Сариниди В. И. 93, 98
 Смирнова О. И. 5, 29, 35, 36, 37, 38, 54, 55
 Спришевский В. И. 8
 Ставиский Б. Я. 35, 89, 90
 Стрелков А. 92
 Сюань-Цзян 30
 Тамгач-хан Ибрагим 6
 Ташходжаев Ш. 8, 13, 14
 Теплоухова С. А. 30
 Тереножкин А. И. 6
 Толстов С. П. 36, 87, 93
 Тревер К. В. 16, 58, 71
 Тун-Шех 28, 37
 Улько Г. 8
 Ут-тегин 34
 Федоров М. Н. 8
 Филанович М. И. 8, 9
 Фирдоуси 71, 95
 Фохумань (см. Вархуман) 36, 38
 Ходжайов Т. К. 97
 Чикин-Чур-Бильга 35, 36
 Шишкин В. А. 4, 5, 6, 8, 9, 18, 19, 56, 81, 82, 84, 85, 96, 98, 101
 Шишкина Г. В. 6, 8, 9, 11
 Шишпир 36, 38
 Шлюмберже Д. 92
 Юдицкий Е. Н. 8
 Ягодин В. Н. 97
 Якубовский А. Ю. 106

УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

- Аджанта 84, 101
 Аджинатепа 3, 56, 84, 94, 98
 Амударья 28, 29
 Аравия 57
 Афганистан 57, 75, 90, 92, 93
 Баглан 92
 Бактрия 58, 88
 Балалыктепа 3, 52, 72, 73, 93, 94, 95, 97, 98, 101
 Бамиан 84, 93
 Бия-найман 17
 Босы (Персия) 51
 Бухара 28, 37, 107
 Варахша 3, 18, 33, 52, 57, 82, 84, 94, 96, 97, 98, 100, 104
 Византия 18, 70, 104, 105, 107
 Восточный Туркестан 19, 22, 93, 102
 Восточная Туркмения 89, 98
 Геркуланум 92
 Гяуркала 3
 Джумалактепа 93
 Дальверзинтепа 3
 Дальний Восток 104
 Дура-Европас 94, 101
 Египет 92, 93, 104, 105
 Зангтепа 93
 Зарафшан 5
 Зараут-Камар 3
 Йемен 95
 Индия 84, 85, 88, 93, 107
 Иран 28, 51, 57, 69, 70, 71, 93, 104, 107, 108
 Казахстан 30, 52
 Калаи-Кахка 94
 Кан 5, 28, 29, 30, 34, 37, 38, 57
 Карашар 28
 Каратепа 3, 89, 90
 Кашкадарья 5, 36
 Кварцпелево 16
 Кеш 28, 36
 Киргизия 30
 Китай 22, 56, 57, 70, 73, 85, 102, 107
 Корея 20, 28, 74, 107
 Кува 94
 Кухи-ходжа 93
 Куча 28, 37, 70, 89
 Кушания 37, 89, 93
 Кызыл 33, 57
 Лимарково 16
 Мараканда 10
 Мерв 96
 Минг-Урюк 94
 Миран 93, 101
 Монголия 27, 30, 33, 75
 Москва 92
 Муг 33, 34, 38, 106, 108
 Нашебо (нахшеб) 37
 Навекат 34
 Ноин-Ула (Северная Монголия) 30, 31
 Оби Машат 10
 Пакистан 92
 Парфия 88, 94
 Пенджикент 3, 4, 13, 17, 18, 29, 33, 35, 36, 52, 57, 72, 73, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 107, 109
 Пермь 16
 Понополис 104
 Помпей 92, 101
 Причерноморье 28, 107
 Рим 88, 92, 101, 106
 Самарканд 36, 37, 38, 39, 40, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 71, 73, 84, 85, 93, 97, 102, 108, 109
 Северная Индия 92
 Семиречье 5, 34, 94
 Сиаб 5, 9
 Сирия 104, 107
 Согд 4, 5, 6, 8, 10, 16, 18, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 52, 54, 55, 57, 58, 60, 70, 84, 97, 98, 103, 104, 106, 107, 108, 109
 Средняя Азия 27, 28, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 52, 55, 57, 69, 70, 73, 84, 85, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104
 Сурхандарьинская обл. 78, 87
 Сурхандарья 89
 Стабния 92
 Старый Мерв 96
 Ташкент 28, 94
 Термез 34, 57, 93
 Токкала 36
 Токмак 30
 Топраккала 3
 Тохаристан 19, 28, 29, 38, 56, 57, 58, 106
 Тува 30, 32, 33, 52
 Туркестан 70, 73
 Туркмения 87
 Турфан 30
 Тянь-Шань 74
 Уструшана 3, 94, 106
 Фаязтепа 3, 78, 90, 93, 94
 Фергана 70, 95, 102, 106
 Халчаян 3, 88, 89, 90, 102, 103
 Хайрабадтепа 78
 Хисари-кухна 6
 Хорезм 87, 93, 106, 109
 Чаганиан 19, 20, 21, 39, 54, 56, 57, 73, 102, 103, 106, 108
 Чач 6, 20, 28, 29, 106
 Чу 28
 Шахристан 105
 Шаш 28
 Ши (Ташкентский оазис) 28
 Южный Алтай 30
 Южная Орда 29, 37

Оглавление

От ответственного редактора	3
Введение	5
Раскопки	9
Живопись	15
Западная стена	20
Южная стена	40
Послы Восточного Туркестана	58
Северная стена	60
Восточная стена	79
Новая страница в истории среднеазиатской настенной живописи	87
Заключение	107
Список сокращений	109
Указатель собственных имен	110
Указатель географических названий	111

Альбаум Лазарь Израилевич.
Живопись Афрасиаба. Отв. ред. д-р
ист. наук Я. Г. Гулямов. Т., «Фан», 1975.
160 с. с ил. (АН УзССР. Ин-т археоло-
гии).

902.6 (С52) + 75С1 (С52)

ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ АЛЬБАУМ

Живопись Афрасиаба

Утверждено к печати Ученым советом Института археологии, Отделением истории, языковедения и литературоведения АН УзССР

Редактор *А. С. Михерева*
Художник *В. С. Тий*
Технический редактор *Р. К. Ибраимова*
Корректор *А. В. Мамедова*

Р08458. Слано в набор 9/VI-75 г. Подписано к печати 15/VII-75 г. Формат 84×108^{1/16}. Бум. тип. № 1.
Бум. л. 5,0. Печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 14,0. (3 вкл.) Изд. № 841. Тираж 3000. Цена 2 р. 89 к. Заказ 133.

Типография издательства «Фан» УзССР, г. Ташкент, проспект М. Горького, 79.
Адрес изд-ва: г. Ташкент, ул. Гоголя, 70.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

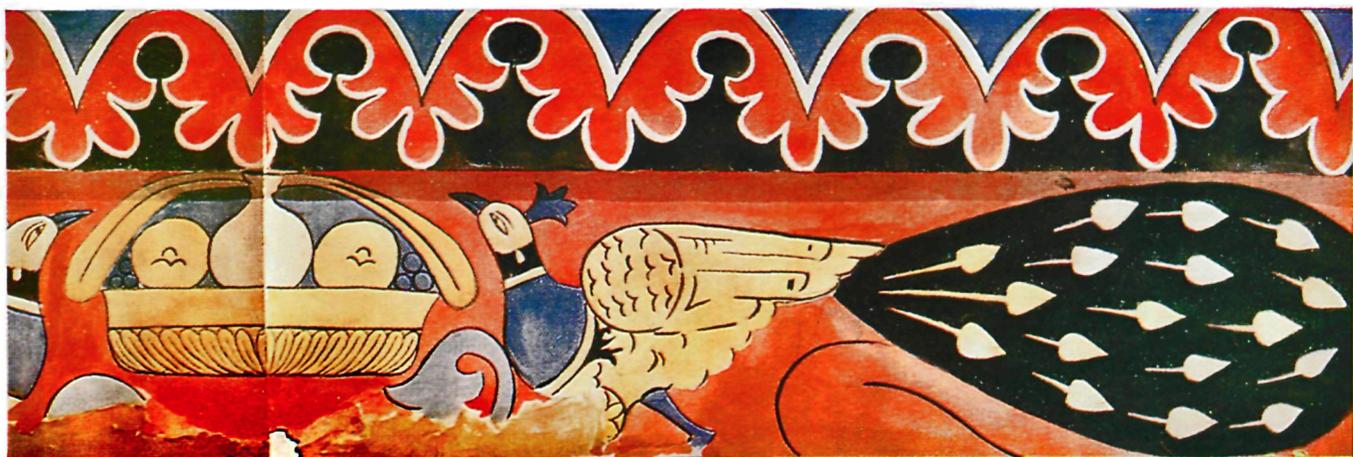


Табл. I. Помещение IX. Фриз. Павлыны.



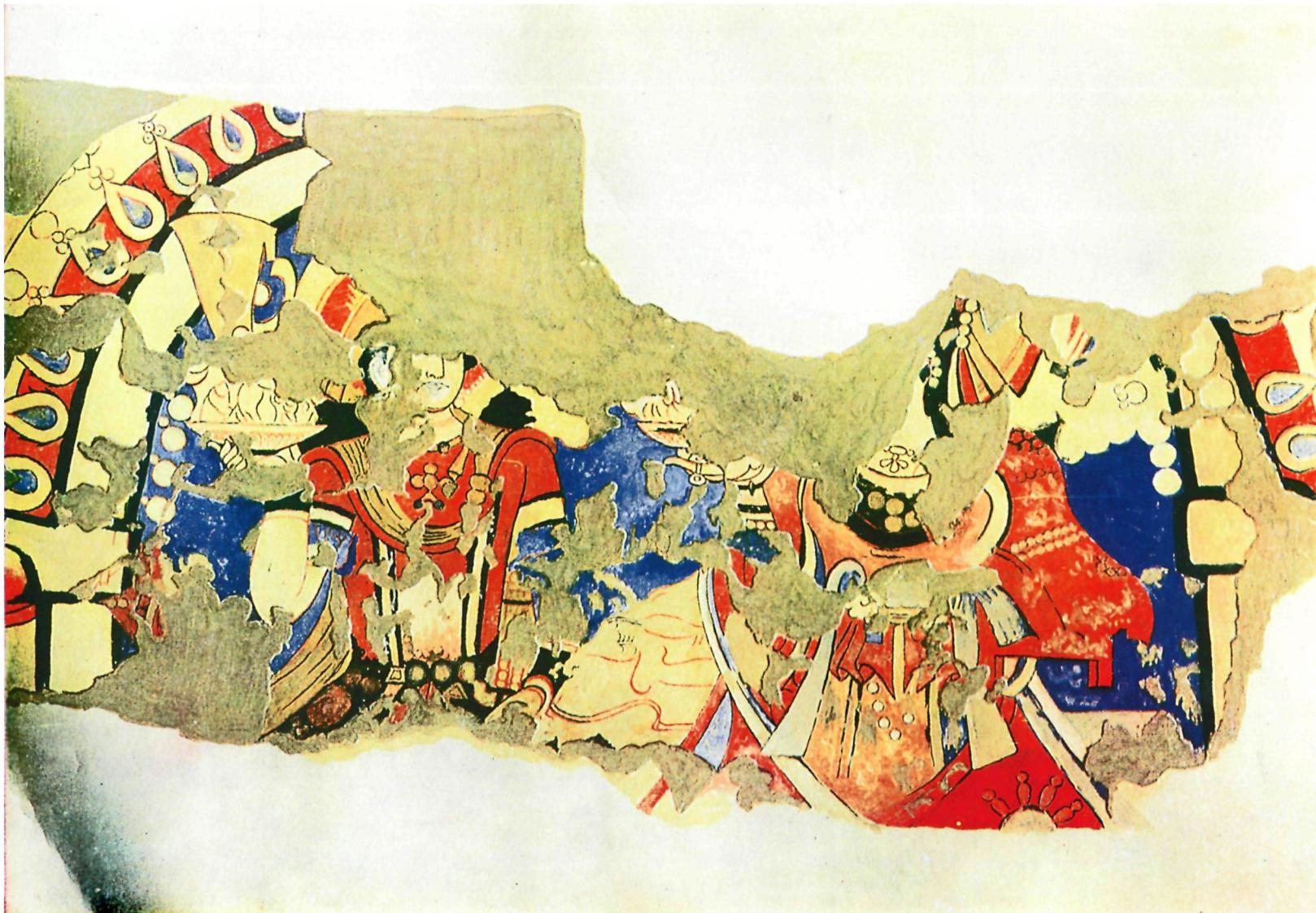


Табл. II. Помещение IX. Северная стена.

Табл. III. Деталь курильницы с Варахши.



Табл. IV. Карнатиды. Варахша.



Табл. V. Фрагмент росписей зала III.



Табл. VI. Западная стена. Деталь 1.



Табл. VII. Западная стена. Деталь 4.

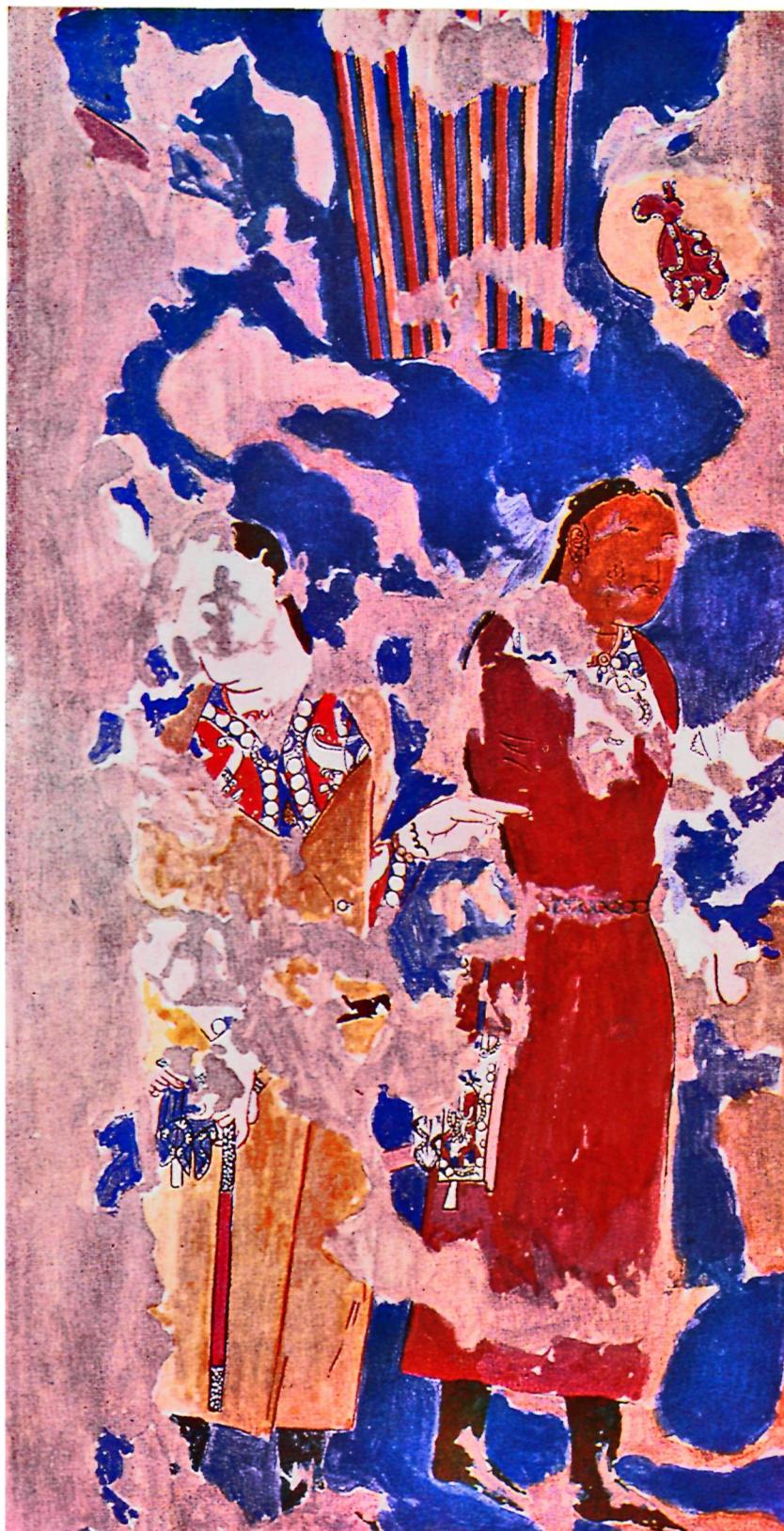


Табл. VIII. Западная стена.
Деталь 2.



Табл. IX. Западная стена. Деталь 3.



Табл. X. Западная стена, Деталь 1.

Табл. XI. Западная
стена. Голова тюрка.

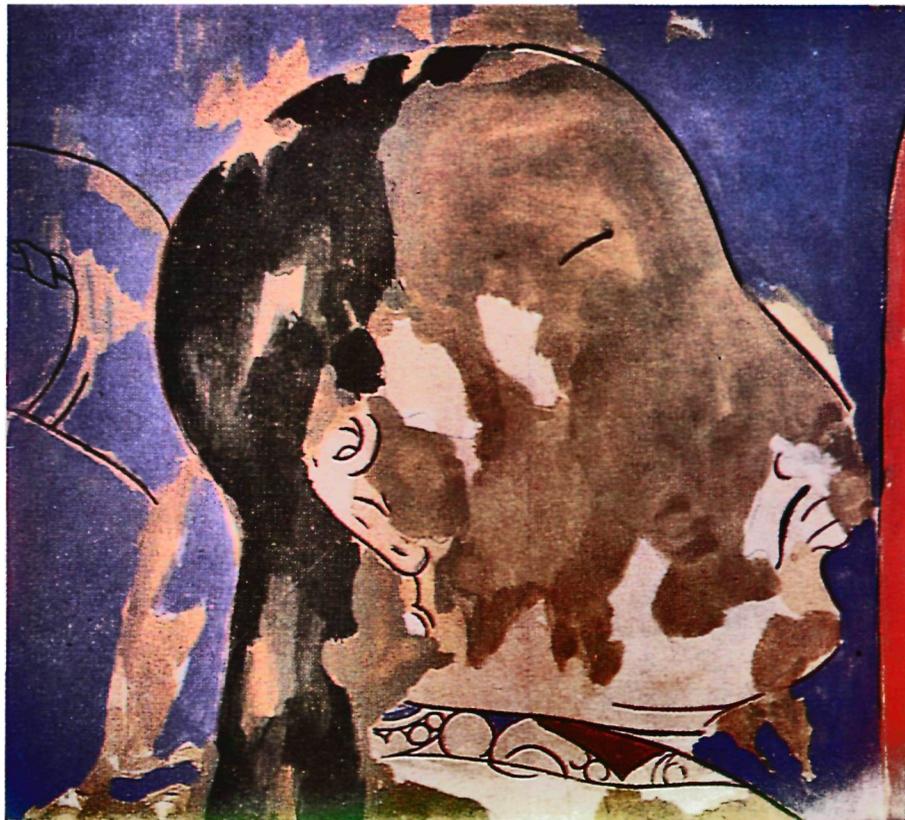


Табл. XII. Западная
стена. Деталь росписей,
Ножны. Варахша.

Табл. XIII. Западная стена.
Деталь 1. Голова мужчины.



Табл. XIV. Западная стена.
Деталь 1. Голова мужчины.

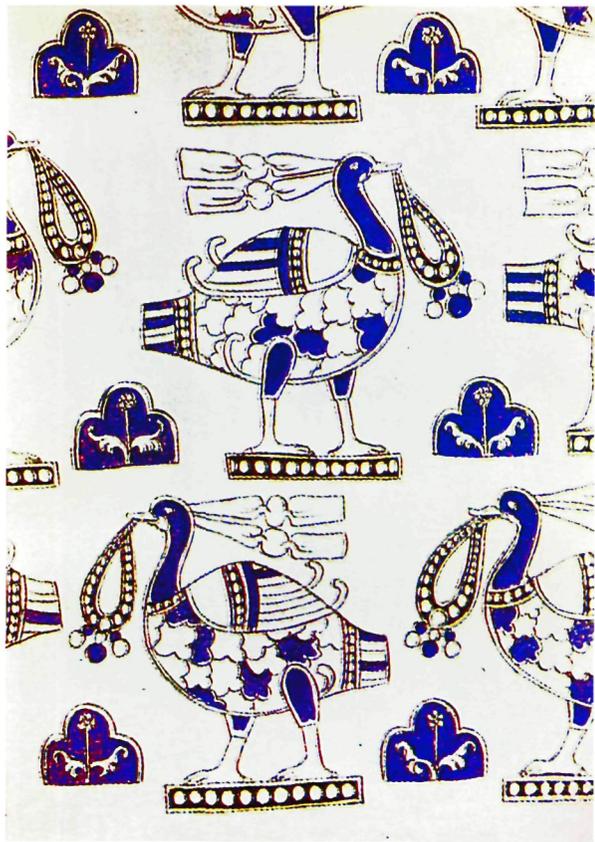


Табл. XV. Западная стена. Орнаменты. Белые гуси.



Табл. XVI. Западная стена. Орнаменты. Голова кабана.

Табл. XVII. Западная стена. Орнамент.

Табл. XVIII. Западная стена. Орнаменты. Крылатый лев.

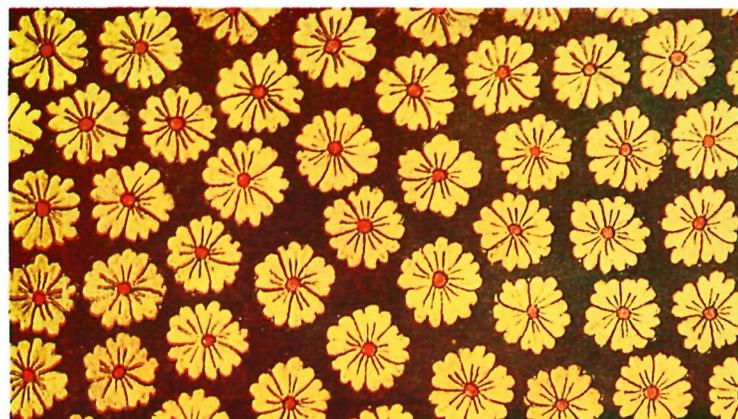


Табл. XIX. Южная стена, Деталь 1.





Табл. XX. Южная стена. Деталь 2. Слон.



Табл. XXI. Южная стена. Деталь. Попона слона.



Табл. XXII. Южная стена.
Деталь 3. Всадницы.



Табл. XXIII. Южная стена. Деталь 4. Всадники на верблюде.



Табл. XXIV. Южная стена. Головы всадников.



Табл. XXV. Южная стена.
Голова юноши.



Табл. XXVI. Южная стена.
Деталь. Попона верблюда.

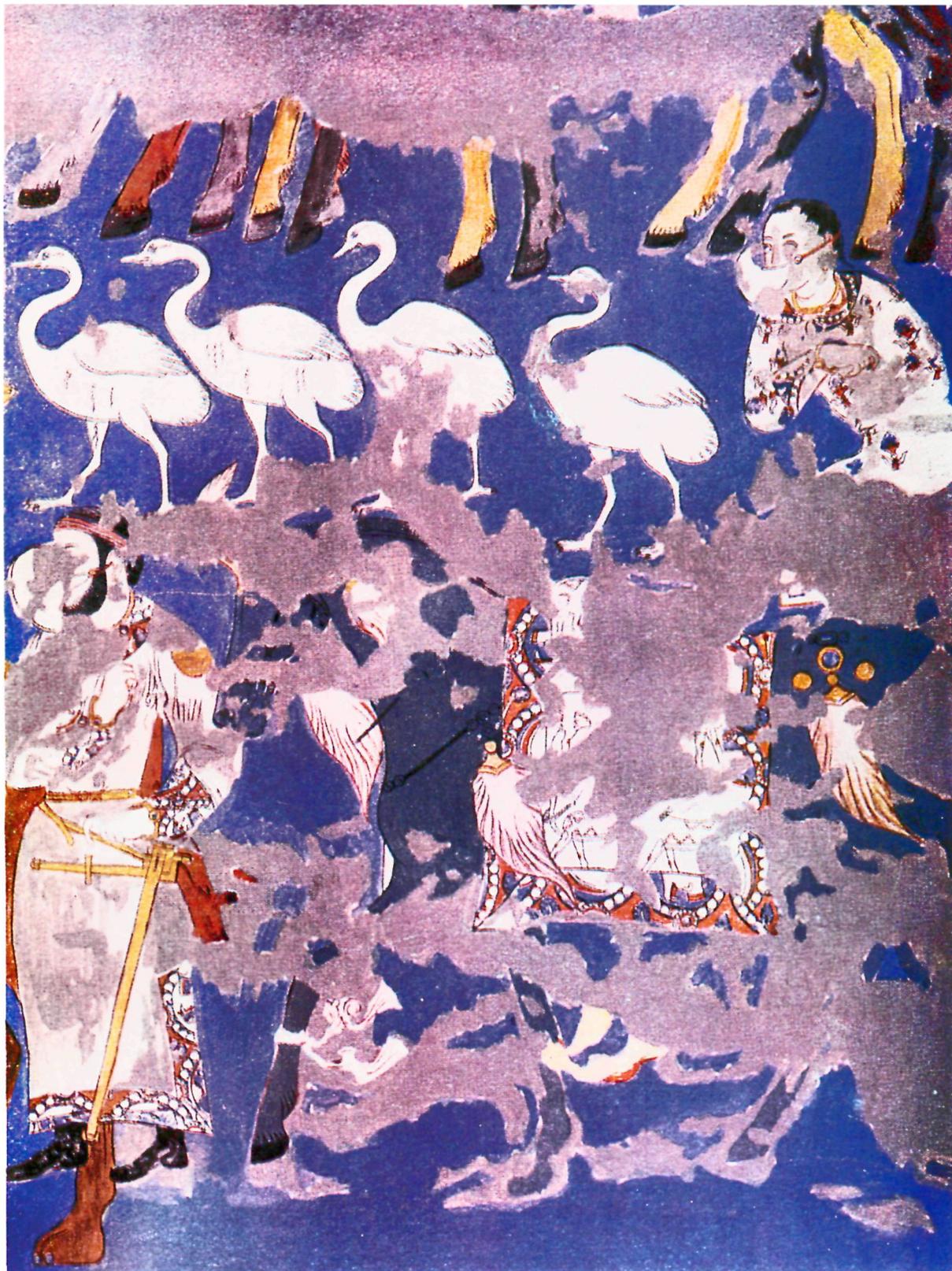


Табл. XXVII. Южная стена. Деталь 5.

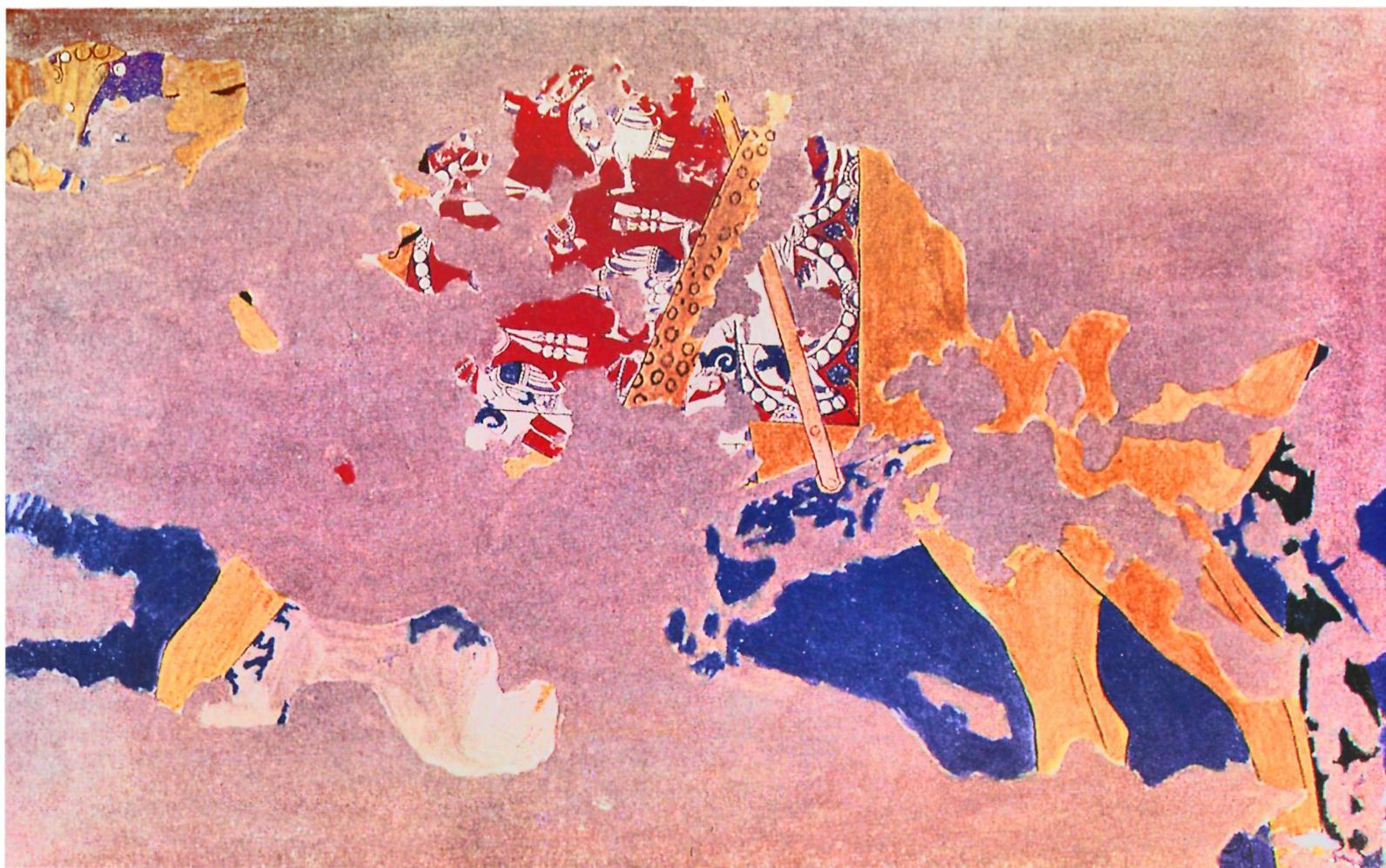


Табл. XXVIII. Южная стена. Деталь 6. Глава посольства.



Табл. XXIX. Южная стена. Деталь 7.



Табл. XXX. Южная стена. Фрагмент росписи.



Табл. XXXI. Южная стена. Голубая лошадь.



Табл. XXXII. Западная стена. Контурный рисунок.

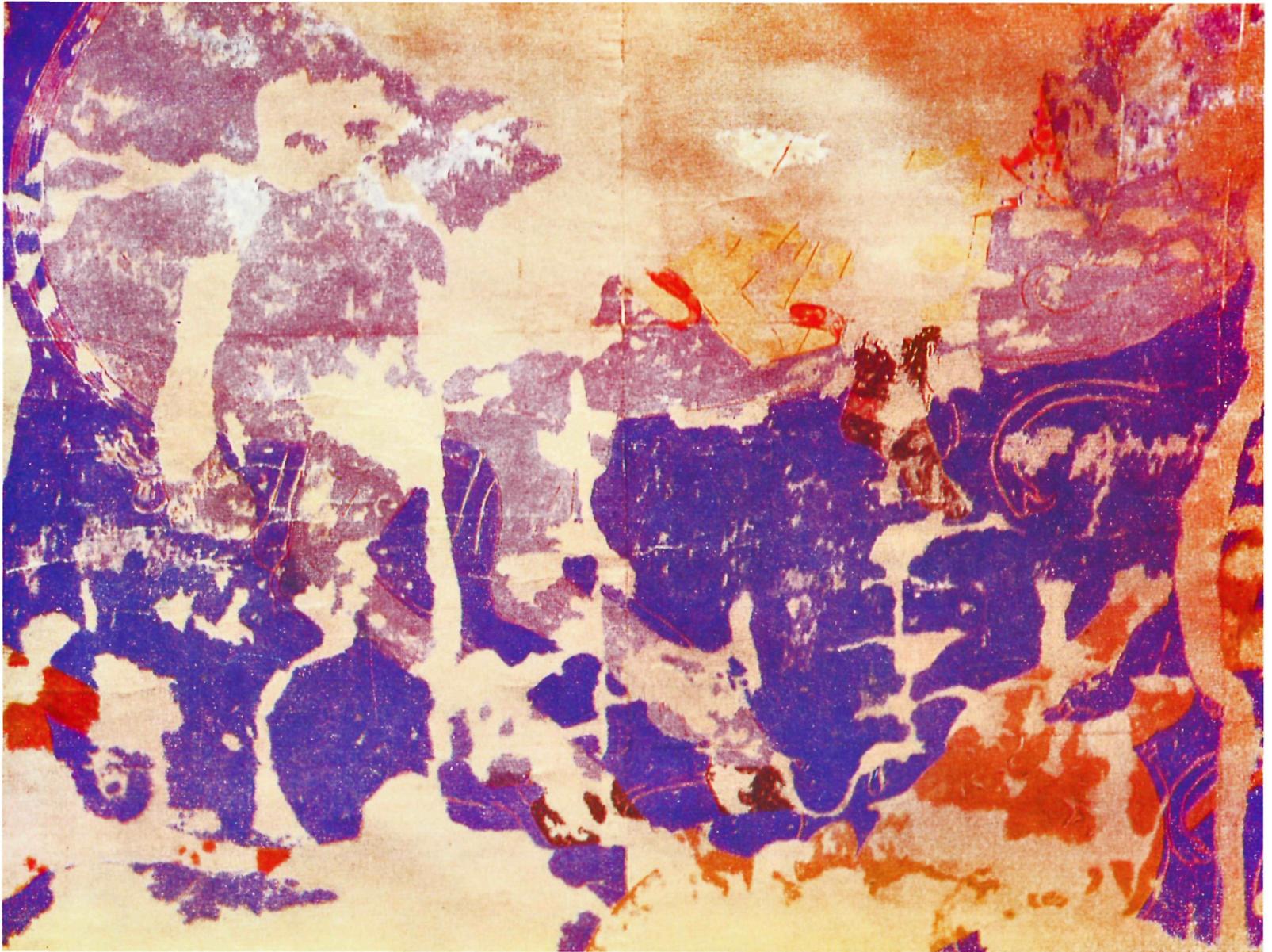


Табл. XXXIII. Северная стена. Деталь 1.



Табл. XXXIV. Северная стена. Деталь 2.



Табл. XXXV. Северная стена. Деталь 3.

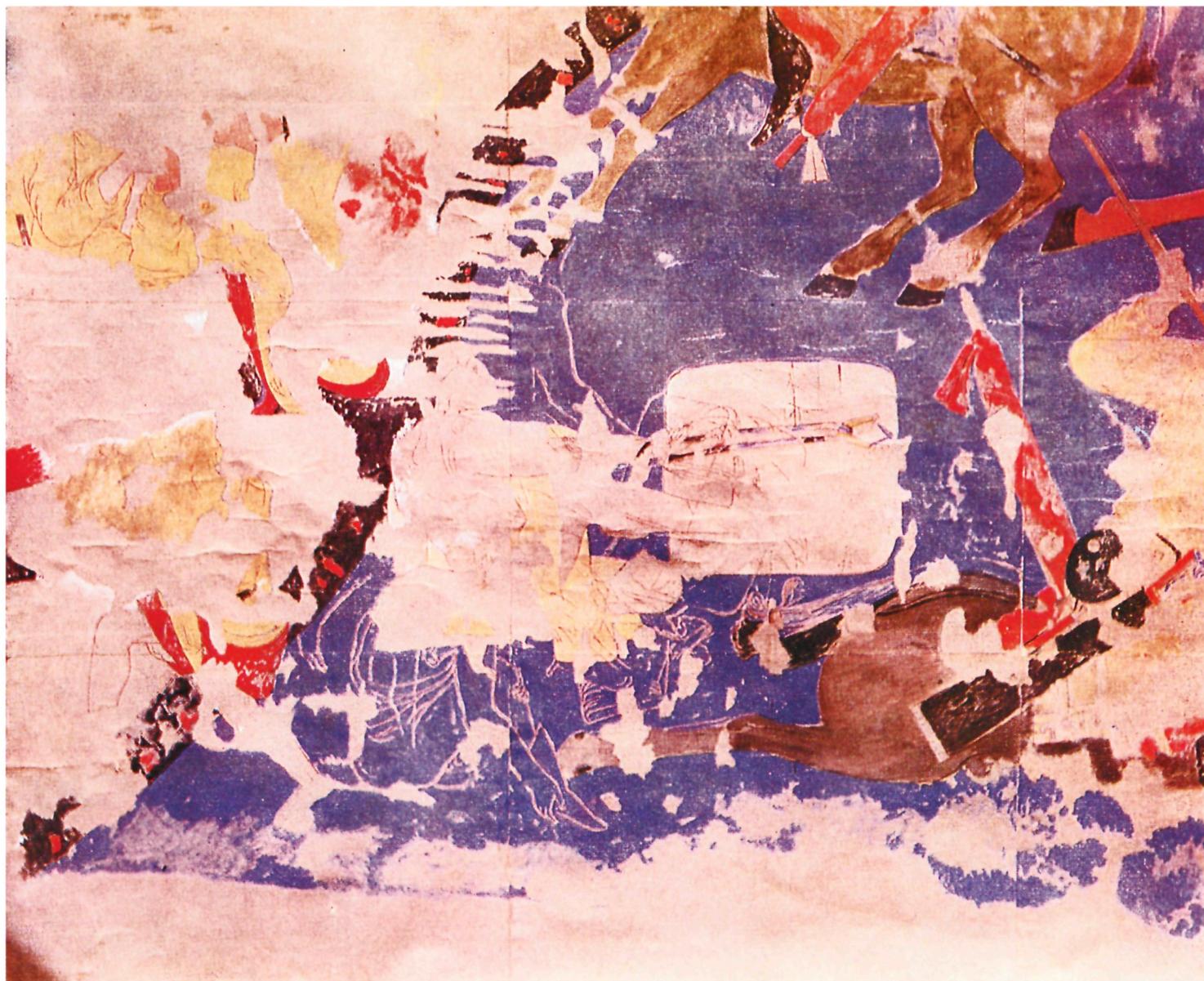


Табл. XXXVI. Северная стена. Деталь 4.



Табл. XXXVII. Северная стена. Деталь 5.



Табл. XXXVIII. Северная стена. Деталь 6.

Табл. XXXIX. Головка принцессы.
Фрагмент.

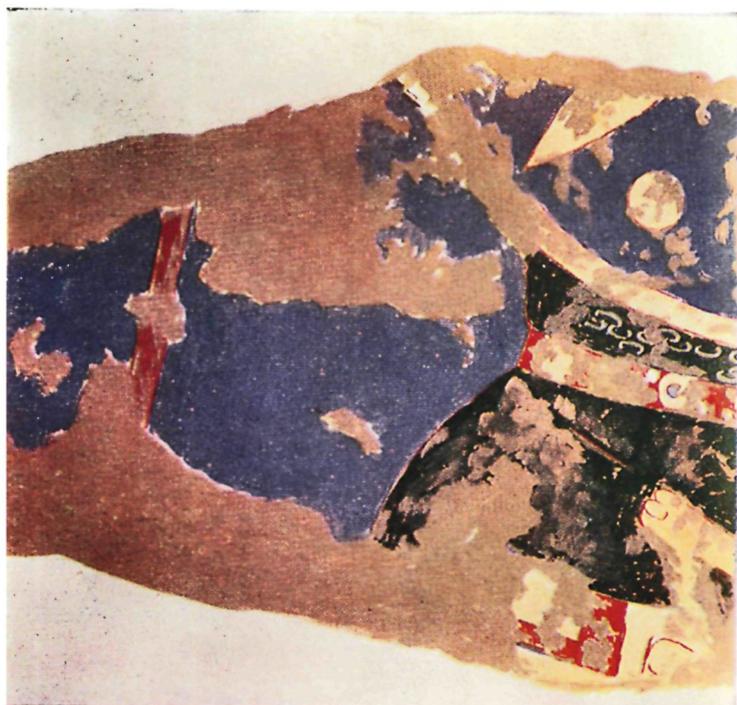


Табл. XL. Щит.

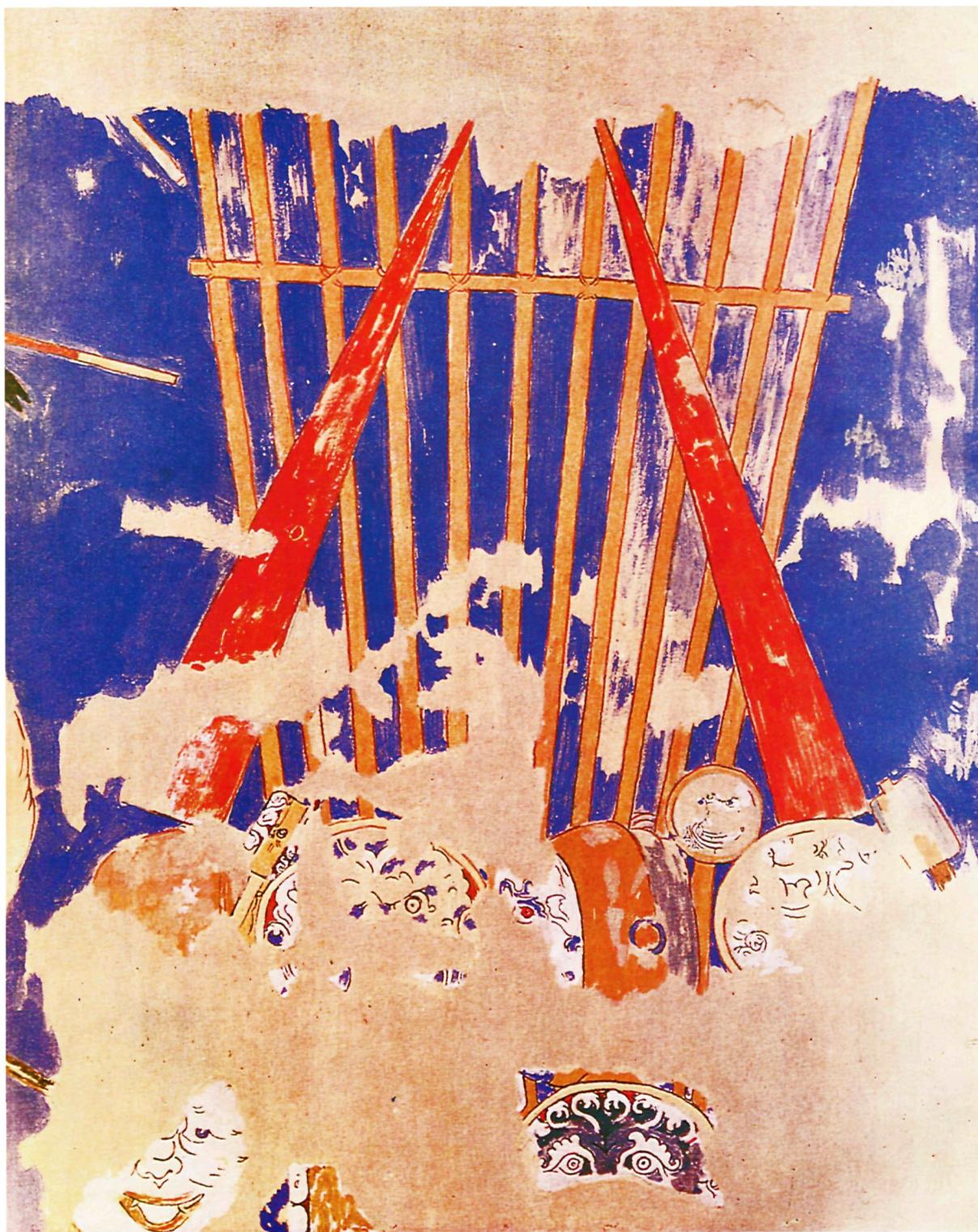


Табл. XLI. Западная стена. Бунчуки и щиты. Деталь 5.

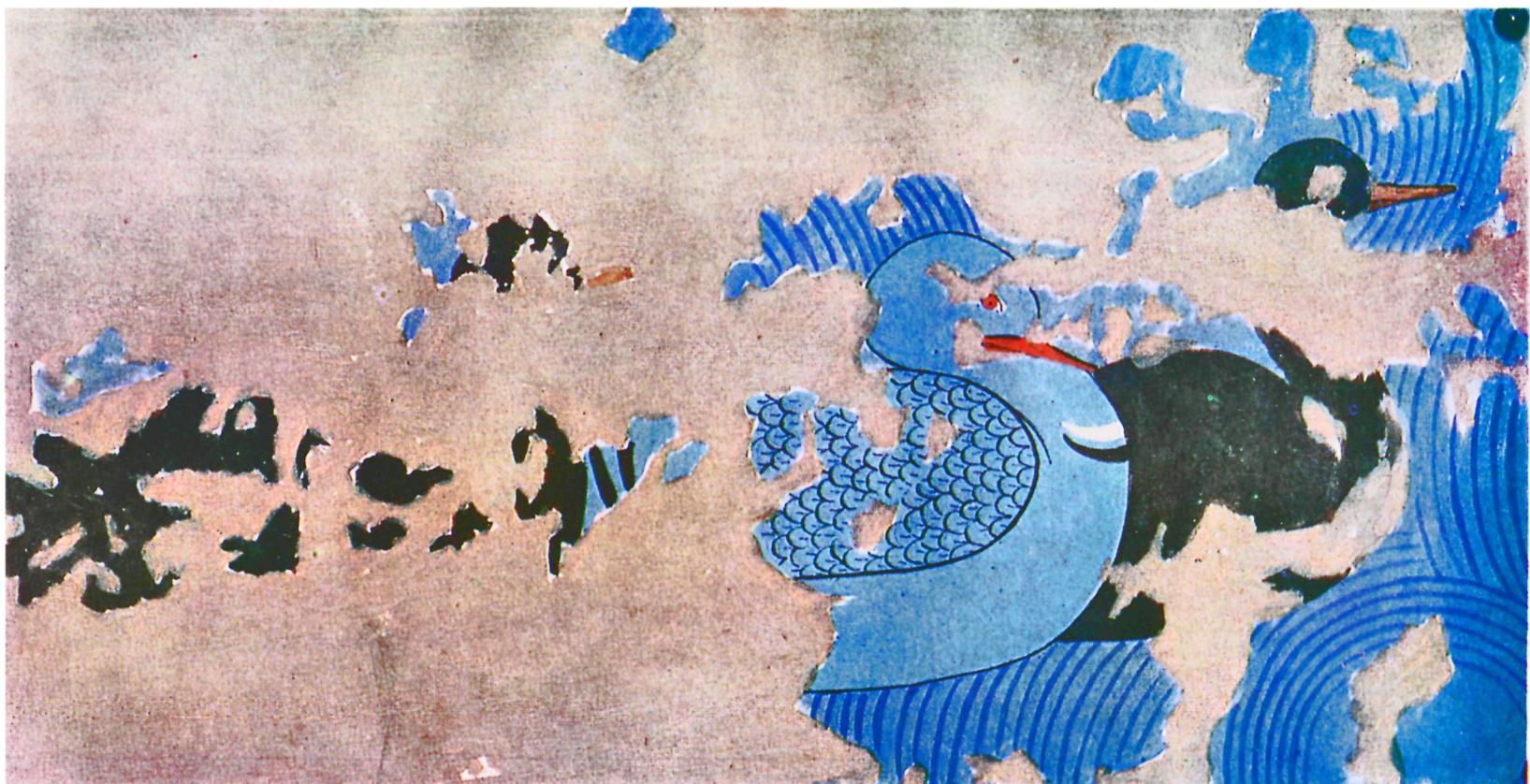


Табл. XLII. Фрагмент росписи восточного зала. Утки.



Табл. XLIII. Восточная стена. Деталь 1.

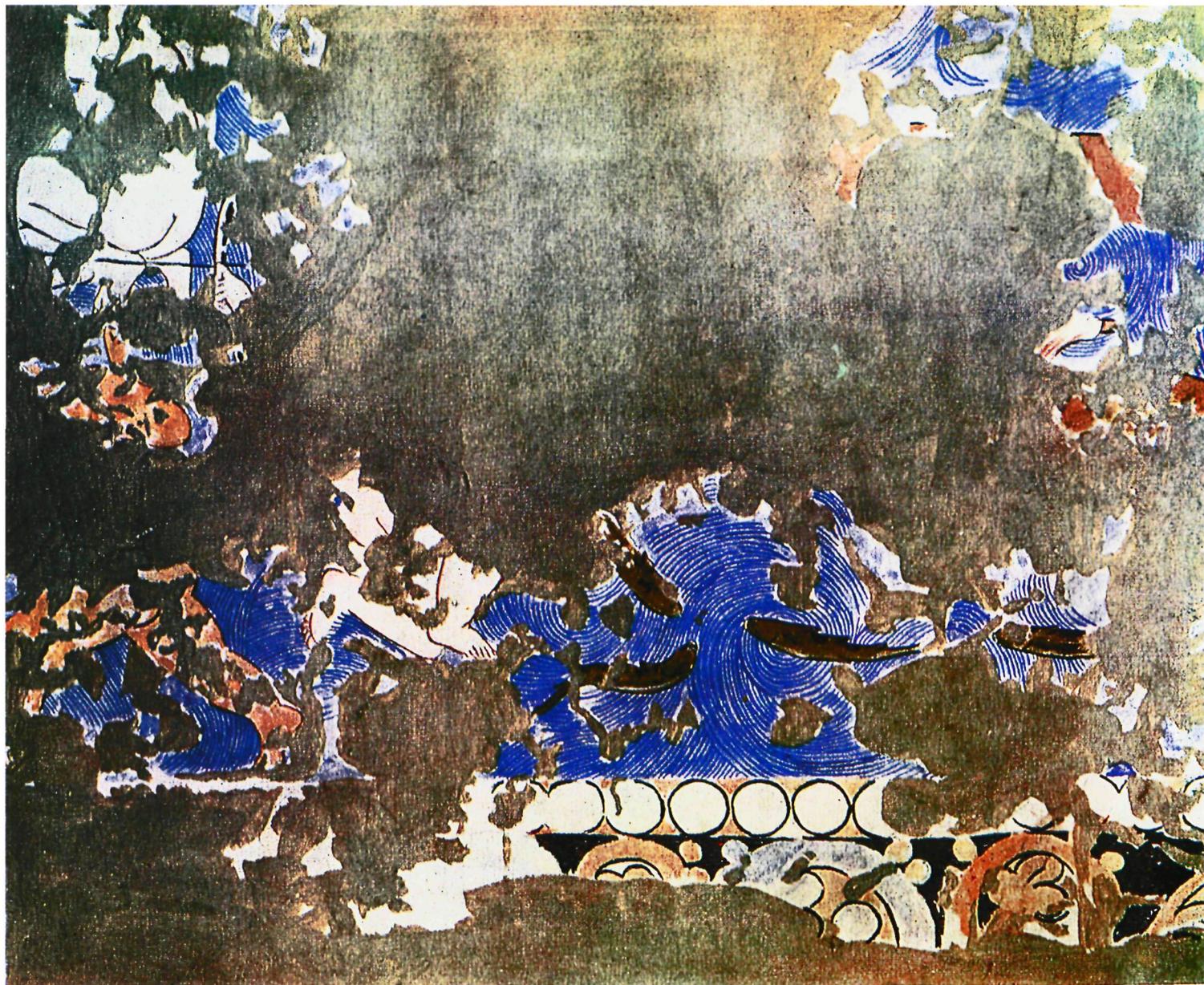


Табл. XLIV. Восточная стена. Деталь 2.



Табл. XLV. Восточная стена. Деталь 3.



Табл. XLVI. Восточная стена. Деталь 4.



Табл. XLVII. Фрагмент росписей.

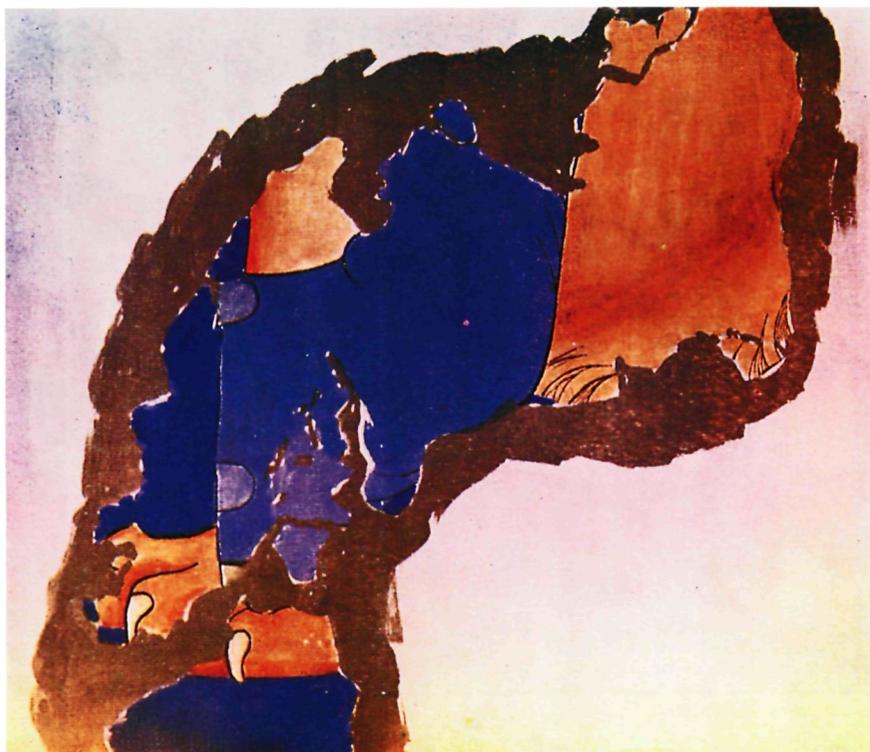


Табл. XLVIII. Нога слона.

Табл. XLIX. Фрагмент росписей.

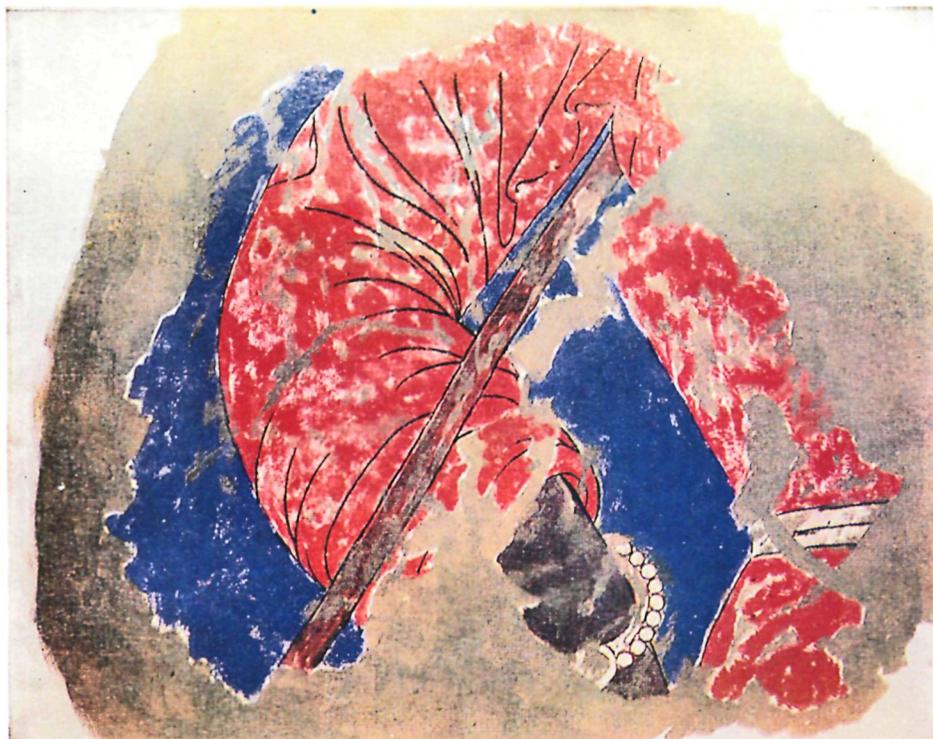


Табл. L. Фрагмент росписей.



Табл. LI. Фаязтепа. Росписи. Фрагмент.



Табл. LII. Орнаменты одежды.
Крылатые лошади.



Табл. LIII. Орнаменты одежды.
Крылатые лошади.



Табл. LIV. Орнаменты одежды. Козлы.



Табл. LV. Орнаменты одежды. Павлины.



Табл. LVI. Орнаменты одежды.
Сенмург.



Табл. LVII. Голова воина.

