

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА · 1959

А. М. БЕЛЕНИЦКИЙ

НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

ОПЫТ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ИСТОЛКОВАНИЯ

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ

А. М. БЕЛЕНИЦКИЙ и Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



АКАДЕМИЯ НАУК
ТАДЖИКСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ
И ЭТНОГРАФИИ

Посвящается памяти Александра Юрьевича Якубовского
и Михаила Михайловича Дьяконова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник продолжает публикацию памятников искусства, открытых раскопками городища Пянджикента, начатую выходом в свет в 1954 г. сборника «Живопись древнего Пянджикента». В данном сборнике публикуются памятники искусства, обнаруженные на названном городище работами с 1952 по 1954 г.

Ряд публикаций, посвященных археологическим работам на городище Пянджикента, в особенности статья А. Ю. Якубовского «Вопросы изучения пянджикентской живописи»[1], дают достаточно полное представление об этом замечательном археологическом памятнике. В этой статье, как и в некоторых других его работах, дается характеристика эпохи накануне разрушения Пянджикента, когда были созданы исследуемые произведения искусства.

Результаты раскопок последних лет позволяют несколько уточнить датировки, в частности времени гибели и запустения города.

Если на начальном этапе изучения городище древнего Пянджикента (особенно шахристан) представлялось археологически однослойным памятником, датируемым VII—VIII вв. н. э., то сейчас выяснилось, что верхнему слою предшествует более ранний, который может быть датирован VI в. н. э. Этот слой представлен характерными строительными остатками и многочисленными предметами материальной культуры.

С другой стороны, изучение нумизматического материала показывает, что хотя гибель города несомненно связана с арабским завоеванием, но запустение его произошло не в начальный период военных действий — в первой

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента». М., 1954, стр. 9—24.

четверти VIII в., а несколько позднее. Найденное при раскопках значительное количество арабоязычных монет, в большинстве датируемых шестидесятыми годами VIII в., свидетельствует о том, что жизнь на территории городища продолжалась и во второй половине этого века. Впрочем, общий характер культуры остался, безусловно, вне воздействия со стороны завоевателей. Памятники материальной культуры и искусства Пянджикента принадлежат полностью к доарабской эпохе, отражая период яркого ее расцвета.

Ряд опубликованных работ специально посвящен анализу памятников искусства, открытых на городище Пянджикента. Особенно следует отметить статью М. М. Дьяконова «Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии»[1], в которой рассматривается место пянджикентских росписей в истории искусства Средней Азии. К сожалению, до сих пор не опубликованы новые памятники изобразительного искусства, открытые в Средней Азии после написания М. М. Дьяконовым своей работы,— остатки живописи и скульптуры на городище Ак-Пешин в Киргизии, стенные росписи на Балалык-Тепе вблизи Термеза. Первые сообщения[2], сделанные их исследователями, говорят о том, что эти памятники относятся к тому же времени, что и пянджикентские, свидетельствуя тем самым, что в этот период в Средней Азии происходил повсеместный расцвет изобразительного искусства. Необходимо отметить, что живописные памятники Пянджикента послужили важным опорным пунктом при датировке как указанных новых памятников живописи, так и ранее открытых, например, Варахши.

Публикуемые в настоящем сборнике новые памятники живописи вполне подтверждают выдающееся значение пянджикентских росписей в истории среднеазиатского изобразительного искусства. Они представляют исключительный интерес прежде всего новизной содержания. К сожалению, надо отметить, что исчерпывающее истолкование содержания многих вновь открытых фрагментов стенных росписей, так же как и опубликованных в первом сборнике, сопряжено с большими трудностями, которые едва ли удалось преодолеть. Основной причиной этого остается фрагментарность дошедших до нас остатков росписей, которые обычно являются незначительной частью первоначальных композиций. При этих условиях, естественно, мы не получаем исчерпывающего ответа на многие возникающие вопросы, а предлагаемые решения неизбежно представляют собой лишь предварительные предположения.

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 83—158.

[2] О раскопках на городище Ак-Пешин вблизи Фрунзе (1953 — 1954 гг.) см. Л. Р. Кызласов. Остатки замка VI—VII вв. на городище Ак-Бешим. СА, 1958, № 3, стр. 152—161. Балалык-Тепе представляет собой остатки небольшого замка. Раскопками, производившимися здесь Л. И. Альбаумом в 1954 и 1955 гг., обнаружены остатки замечательных росписей, по времени близких к пянджикентским. Доклады о них были сделаны на пленуме ИИМК в 1955 и 1956 гг.

Все публикуемые в настоящем сборнике стенные росписи происходят из одного жилого комплекса (объект VI), однако общности и единства содержания для большинства сюжетов мы установить не можем. Так же как при исследовании ранее опубликованных памятников живописи, мы не можем четко разделить новые живописные памятники по их содержанию на светские или культово-мифологические. И те и другие сюжеты тесно переплетаются друг с другом. Все же мы можем констатировать, что в сценах светского содержания преобладают два характерных сюжета — батальные сцены и изображения пиршества.

Факт этот имеет определенный культурно-исторический интерес. В этих сценах, которые дополняются изображениями музыкантов и танцоров, ярко отразились вкусы господствующей феодальной прослойки общества. Мотивы битвы и пира («разм» и «базм») являются преобладающими в искусстве феодальной Средней Азии и более позднего времени, например в поэзии последующих веков, в частности в Шах-Намэ. Видимо, пянджикентские росписи являются более ранним отражением этой же традиции.

Примечательным обстоятельством при этом является то, что мы ни разу не встречаемся с изображением охоты — сюжетом столь обычным для художественных произведений феодального Востока.

Наряду со сценами светского содержания среди новых памятников живописи имеются и композиции, связанные с мифологическими мотивами. Росписи этого рода находят себе аналогии и параллели в иконографии религий, распространенных в эту эпоху в ряде стран Востока. Так, например, для одного из лучших фрагментов нашей живописи — сцены игры в нарды, открытой в 1953 г. (см. стр. 19), мы находим близкую аналогию в буддийских фресках Аджанты.

В то же время роспись, изображающая божество, держащее в поднятых руках антропоморфные изображения Солнца и Луны (см. стр. 21), связывается с астрологическими культами Западной Азии. Закономерным обстоятельством является и то, что аналогии для подобных сцен мы находим и в буддийской живописи Восточного Туркестана. И если исследователи последней объясняют факт появления астральных божеств в пантеоне буддизма как результат воздействия манихейства и синкретизации этого учения с буддизмом, то тем более мы вправе сделать такой же вывод и в отношении пянджикентской росписи. Достаточно напомнить о значении согдийцев в распространении манихейского учения в Восточном Туркестане и, в частности, о распространении манихейской литературы на согдийском языке.

Говоря о наличии в нашей живописи культовых элементов, нельзя, однако, не подчеркнуть остающуюся до сих пор неясность в отношении общекультовой принадлежности жителей Пянджикента. Действительно, при наличии отдельных элементов, которые мы вправе связывать с той или иной религиозной

системой[1], мы, тем не менее, не встречаемся с определенными каноническими образами какой-либо из этих религий. До сих пор мы, например, не имеем в живописи и других памятниках изобразительного искусства Пянджикента изображения будды, боддисатвы или других канонических культовых образов буддизма. То же относится и к образам манихейской или христианской иконографии. В еще большей степени это относится к зороастризму. Вместе с тем едва ли мы вправе предполагать в эпоху столь большой активности в Средней Азии представителей названных религий господство какого-то неведомого бесписьменного культа. Правда, в письменных источниках, особенно ранних арабских исторических сочинениях мы встречаемся с упоминаниями культа идолов. В китайских хрониках упоминаются храмы предков и отдельные почитаемые идолы. Но сам характер этих сообщений настолько неопределенный, что едва ли можно поставить их в связь с теми образами, которые мы видим в живописи Пянджикента. Впрочем, сами по себе эти известия могут быть отнесены к любой религии, имевшей свою развитую иконографию. Из общей суммы таких сообщений можно, пожалуй, лишь выделить ряд сообщений, в которых следует видеть свидетельство существования культов, связанных с почитанием небесных светил. Так, например, некоторые исследователи связывают известия арабских исторических сочинений о золотом идоле в Пайкенде с культом солнечного божества «Зун» в южном Афганистане, сообщения о котором сходны с известиями о пайкендском идоле[2].

Смутные упоминания об идоле, олицетворявшем какое-то небесное светило, имеются и в китайском источнике[3]. Однако едва ли мы вправе видеть в этих сообщениях свидетельства существования самостоятельных местных культов с определенной храмовой организацией, которые мы могли бы поставить в связь с пянджикентскими памятниками. Представляется более вероятным, что если и существовали подобные культы, то они были инкорпорированы другими организованными религиозными системами. В частности, как мы увидим ниже, примером такой инкорпорации может служить культ солнечного божества, который был включен в иконографию буддизма. В целом же приходится признать, что имеющиеся у нас данные еще недостаточны для окончательного решения сложного вопроса о культе или культах, которые имели распространение среди населения Пянджикента.

---

[1] Помимо собственно памятников изобразительного искусства, христианское и буддийское влияния нашли свое отражение и в согдийском нумизматическом материале из Пянджикента. Так, например, установлено наличие монет с изображением креста, а также с именами, этимология которых объясняется буддийской терминологией.

[2] Об этом см.: J. M a r q u a r t, J. G r o o t. Das Reich Zābul und der Gott Zūn vom 6—9 Jahrhundert. «Festschrift E. Sachau». Berlin, 1915.

[3] См.: W. T o m a s c h e k. Centralasiatische Studien. 1. Sogdiana. Wien, 1877, S. 87.

Публикуемые новые памятники живописи отличаются общностью художественного стиля и принадлежат к одной художественной школе. Можно предположить, что пянджикентская школа являлась ответвлением художественной школы Самарканда, бывшего в ту эпоху важным центром культуры Средней Азии. К сожалению, однако, от живописи Самарканда до нас дошли настолько незначительные остатки, что восстановить в деталях характер этой связи естественно не представляется возможным. Но, вероятно, не случайным является то, что единственный известный фрагмент живописи, происходящий с Афрасиаба, находит себе аналогию как в стилистическом отношении, так и по содержанию в росписях Пянджикента (см. стр. 45).

Имеющиеся в настоящее время материалы по искусству других районов Средней Азии свидетельствуют о том, что главное отличие пянджикентской и, предположительно, общесогдийской школы живописи от других среднеазиатских художественных центров заключается в богатстве сюжетного содержания ее произведений. Декоративно-орнаментальный момент играл здесь подчиненную роль. В связи с этим пянджикентские росписи приобретают исключительное значение как историко-культурный источник. Они приоткрывают завесу над многими сторонами культуры согдийского общества, о которых мы едва ли могли судить по другим имеющимся у нас источникам. Росписи Пянджикента дают представление о физическом облике согдийцев, а изображенные реалии дают обильнейший материал для характеристики различных областей культуры. Сейчас несомненно, что без учета этого материала исследование историко-культурной обстановки в Согде в предарабское время невозможно.

Количество обнаруженных до настоящего времени памятников скульптуры значительно более скромно по сравнению с обилием живописи. Можно утверждать, что в Пянджикенте глиняная скульптура не являлась ведущей отраслью искусства и не имела такого распространения, как живопись. Во всяком случае до настоящего времени при раскопках жилых объектов следов скульптуры не было обнаружено. Тем не менее, остатки глиняной скульптуры, открытые в храме II в 1952 г., имеют большой интерес в первую очередь по своему неожиданному на первый взгляд содержанию. Анализ этих скульптурных памятников подсказывает предположение о возможной принадлежности, во всяком случае части их, к более раннему, по сравнению с живописью, времени. Отдельные элементы скульптурной композиции, по-видимому, являются поздней реминисценцией искусства античной эпохи. По своему содержанию скульптурные памятники, видимо, отражают культ, связанный с почитанием главной водной артерии Согда — Зеравшана.

Хотя открытые в Пянджикенте до настоящего времени памятники резного дерева также относительно немногочисленны, тем не менее можно с полной уверенностью утверждать, что искусство резьбы по дереву имело очень большое распространение в Пянджикенте. Грунт пянджикентского городища, однако,

оказался гибельным для дерева, и в массе своей оно безвозвратно погибло. Сохранению остатков резного дерева мы обязаны лишь стечению случайных обстоятельств: они вместе с другими деревянными конструкциями сохранились лишь в помещениях, погибших от пожара. Под рухнувшими перекрытиями часть полностью не сгоревшего дерева обуглилась и таким образом сохранилась в сравнительно удовлетворительном состоянии. Открытые в таких помещениях остатки резного дерева свидетельствуют о замечательном мастерстве художников, создавших прекрасные произведения искусства, и одновременно о давнишней традиции, местные народные корни которой совершенно несомненны. Благодаря этому выдающемуся открытию получены точно датированные образцы резного дерева, отодвигающие по крайней мере на два-три века вглубь историю среднеазиатского резного дерева.

В настоящем сборнике помещается статья А. М. Беленицкого «Новые памятники искусства Пянджикента», в которой дается описание и первичное истолкование этих памятников. Статья В. Л. Ворониной посвящена специально архитектурному орнаменту. Автор особое внимание уделил выявлению связующих элементов между древней доарабской традицией в области архитектурного орнамента с его развитием в последующие века. Статья П. И. Кострова «Исследование, опыт реконструкции и консервация живописи и скульптуры древнего Пянджикента» описывает усовершенствования в технике закрепления, снятия со стены и консервации росписей, введенные в процессе работ в полевых условиях и в реставрационной мастерской за истекшие годы; здесь дается технологический и художественный анализ росписей помещения 1 объекта VI; приводятся основные данные по обработке памятников глиняной и деревянной скульптуры и декоративной резьбы по дереву, найденных в Пянджикенте, и описываются работы по их консервации и экспозиции.

Памятники изобразительного искусства, публикуемые в настоящем сборнике, были открыты Таджикской Археологической экспедицией в годы, когда во главе ее стояли А. Ю. Якубовский и М. М. Дьяконов. Преждевременная смерть этих выдающихся исследователей истории и культуры Средней Азии не дала им возможность осуществить их публикацию. Посвящая свои работы их памяти, авторы данного сборника надеются, что настоящий труд выполнен в духе исследований ушедших от нас ученых, положивших прочное начало изучению замечательных памятников искусства древнего Пянджикента.

I. Живопись

В 1952—1954 гг. новые памятники живописи были открыты в основном лишь в объекте VI (табл. 1), крупном жилом доме, расположенном в юго-восточной части шахристана Пянджикента. Раскопки этого дома были начаты в 1951 г., и хотя в настоящее время они еще не завершены, план значительной его части, включая и фасад, вполне установлен. Дом этот первоначально имел два этажа. От верхнего сохранились лишь незначительные остатки, которые, тем не менее, позволяют утверждать, что помещения второго этажа имели большое значение в повседневном быту обитателей дома. Однако каких-либо следов декоративного убранства стен во втором этаже не обнаружено. Нижний этаж состоял из ряда парадных комнат, к которым примыкали вспомогательные, в большинстве случаев коридорного типа помещения. Остатки живописи были обнаружены главным образом в парадных помещениях, служивших, судя по их планам, для торжественных приемов, пиршеств.

Дом этот принадлежал представителю военно-земледельческой знати, аристократу-феодалу. Об этом говорят само устройство дома, его размеры, но в еще большей мере содержание открытых здесь стенных росписей. Сохранившиеся на них живописные изображения дают достаточно наглядное представление о внешнем облике, быте и в определенной мере и идеологии этого господствующего слоя местного населения. Остатки стенной живописи были открыты в следующих помещениях этого здания.

Помещение 1 (VI, 1)

Помещение это квадратное в плане, площадью около 50 м². Вдоль всех стен шла глинобитная суфа, значительно расширявшаяся в срединной части у южной стены против входа, расположенного в северной стене.

Перекрытие этого помещения покоилось на четырех столбах, причем в середине его имелся, очевидно, световой люк. Таким образом, в этом помещении мы узнаем тот тип парадных зал, который характерен и для объекта III.

Раскопки этого помещения были произведены еще в 1951 г.[1] Однако в этом году была вскрыта и обработана лишь часть стенных росписей, которая и была опубликована в сборнике «Живопись древнего Пянджикента»[2]. Остальные фрагменты живописи этого помещения были обработаны и скопированы в 1952—1953 гг.[3] В лучшей сохранности оказались фрагменты, открытые в 1951 г. Тем не менее и другие остатки росписей представляют весьма значительный интерес.

Ниже дается описание, главным образом, вновь открытых фрагментов живописи. Однако для более полного представления об их содержании вкратце следует повторить и содержание уже опубликованных фрагментов.

Судя по планировке помещения, южная суфа рассматривалась как наиболее почетная, и следует полагать, что и живописным сценам, которыми была украшена эта стена, также придавалось особое значение. К сожалению, роспись на центральной части этой стены сильно пострадала. По сохранившимся остаткам можно лишь говорить о том, что эта часть стены была занята изображением обращенного головой влево (от зрителя) крупного животного. По предположению М. М. Дьяконова, животное это, вероятно лев, служило троном, на котором сидел главный персонаж сцены. Более подробно о нем мы, к сожалению, судить не можем. Очевидно лишь, что он был одет в пышную узорчатую одежду и сидел на богато украшенном ковре.

Композиция слева от этой фигуры восстанавливается вполне определенно (табл. III). Непосредственно позади животного изображена играющая на арфе молодая женщина, обращенная вправо в сторону трона. Дальше, слева от арфистки, развертывается сцена, в которой принимают участие три одетых в тяжелые доспехи пеших воина. Из них двое изображены в момент единоборства, третий не принимает участия в борьбе. Здесь же присутствует и знаменосец, изображенный в меньшем, чем остальные участники сцены, масштабе.

Над этой сценой сохранился небольшой фрагмент второго яруса живописи, на котором видны лишь ноги от стоящих человеческих фигур, отдельно руки, небольшой кусок ковра и какие-то другие детали, не дающие представления об общем содержании росписи этого яруса.

Справа от трона развертывается сцена (табл. IV,VII), содержание которой трудно расшифровать. Действие происходит около ворот или, вернее, открытого дверного проема в стене здания, сложенного из крупных блоков. Из проема устремляется наружу бегущий молодой человек с протянутой вперед правой рукой.

---

[1] СА, XVIII, стр. 322 и сл.

[2] См. «Живопись древнего Пянджикента», таблицы XXXIV—XXXIX.

[3] КСИИМК, 60, стр. 91.

Вслед за ним бежит какое-то разъяренное животное (бык ?), высунувшее в проем ворот голову и одну поднятую ногу. К воротам справа (от зрителя) подъезжает бородатый всадник — воин в пластинчатом доспехе со знаменем в руке. Слева же от дверного проема стоят два высоких пеших воина, изображенных в более крупном масштабе, чем фигура бегущего юноши.

Дальше влево, как можно полагать, начиналась новая композиция, от которой сохранилось лишь одно изображение воина, обращенного лицом влево и спиной к высоким воинам.

Живопись на восточной стене почти целиком уничтожена, за исключением небольшого участка на северном конце ее (табл. V,VIII), где хорошо сохранилось изображение части туловища и двух рук воинов, видимо, пеших, в кольчужных доспехах, один из которых держит обнаженный меч, поднятый острием вверх. Это первое изображение меча без ножен на пянджикентских росписях. Хорошо передан способ держания меча. Клинок сравнительно короткий, широкий у основания, отличающийся от других мечей, которые, судя по ножнам, имеют сравнительно узкие, но длинные клинки.

Северная стена помещения делится дверным проемом на два простенка. Росписи восточного простенка оказались в очень плохом состоянии. Участок сохранившейся росписи занимает восточный край стены (табл. V). Здесь можно различить лишь остатки изображений одетых в кольчуги воинов-всадников, скачущих влево. Они изображены в момент сражения на копьях, луки находятся в налучьях с опущенной тетивой. Хорошо сохранилось изображение некоторых деталей сбруи, в частности подхвостного ремня с характерными подвесками. На этом фрагменте особое внимание привлекает изображение двухколесной повозки типа арбы, с кузовом, огражденным решеткой, в котором сидит человеческая фигура. Факт изображения ее представляет незаурядный интерес. Для периода раннего феодализма мы не знаем другого памятника изобразительного искусства, который свидетельствовал бы о существовании колесного транспорта в Согде[1].

Над изображением арбы выступает контурный рисунок лежащей человеческой фигуры, не имеющей отношения к композиции основной росписи.

На западном простенке северной стены росписи (табл. VIII) сохранились сравнительно удовлетворительно[2]. Общее содержание сцены не вызывает особого сомнения. Под открытым шатром или балдахином, натянутым на высоких тонких шестах, изображена группа пирующих лиц. Ближе к восточному краю

---

[1] Известия письменных источников о наличии в древности в Средней Азии колесного транспорта см.: В. В. Бартольд. О колесном и верховом движении в Средней Азии. «Записки ИВАН СССР», VI, стр. 5—7.

[2] Опубликованы в сборнике «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXVI—XXXVIII.

простенка на троне сидит человек в золотой короне с чашей в правой руке. Справа от этой фигуры находится воин в чешуйчатом шлеме, в кафтане, одетом поверх доспеха, склонившийся перед царем на одно колено. Между воином и царем на уровне их голов изображена птица в полете, несущая в клюве кольцо с лентами. Справа же перед царем изображена маленькая фигура виночерпия, подающего царю чашу с напитком.

Слева от царя под балдахином на ковре сидят три молодых человека, вооруженные мечами и кинжалами. У первого и второго в руках чаши. Третий держит в правой руке любопытный жезл с навершием в виде симметрично расположенных дисков или колец, украшенных перлами. У этой фигуры хорошо сохранилось изображение головного убора, состоящего из черной (кожаной?) тульи с шишаком, увенчанным шариком. Конец балдахина, часть ковра, на котором сидят участники сцены, а также локоть и колено крайней слева фигуры, не поместившиеся на северной стене, перенесены на западную. Над этой сценой сохранился незначительный фрагмент росписи верхнего яруса, на котором видны ступни ног стоящих фигур.

На западной стене сразу же, без перерыва, начинается новая сцена[1], от которой сохранилась только одна фигура. Сцена эта, по всей видимости, была близкой по содержанию к сцене на северной стене. Здесь также под балдахином сидит на узкой скамейке царь в крылатой короне, держа в руке парадный топорик-секиру. От другой фигуры, находящейся слева от царя, сохранилось только изображение протянутой руки. Слева от фигуры царя изображено несколько блюд с яствами. Выше над ними находится изображение какого-то существа, видимо, разновидности сэнмурва, несущего венок с лентами. Дальше, слева — живописный покров совершенно исчез на значительном участке стены. На южном конце стены сохранились остатки многофигурной композиции, изображавшей столкновение двух групп воинов-всадников.

Фигуры воинов, а также изображения лошадей сильно повреждены, особенно правая (от зрителя) группа всадников. От последней остались лишь изображения части туловищ лошадей, скачущих «в ногу». Так же скачущими «в ногу» изображены лошади и противной стороны. Этот прием изображения боя сомкнутым строем применен и в других батальных сценах, как, например, в помещении 6 объекта III, а также, как мы увидим, и в помещении 13 объекта VI. На описываемом фрагменте хорошо сохранились изображения ряда деталей: предметов сбруи, оружия, тканей. Любопытна фигура лежащего под ногами лошадей павшего воина, сохранившаяся наиболее удовлетворительно (табл. VI, VII). Неясные по характеру остатки росписи второго яруса заметны и на западной стене.

Таково в общих чертах содержание росписей, открытых в этом помещении.

---

[1] См. «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXVI, XXXIX.

Все описанные сцены занимают нижнюю часть стен. Поверх этого яруса имелся, по крайней мере на некоторых участках, второй ярус росписей, от которого сохранилось, как отмечено выше, очень немного.

Помещение 8 (VI, 8)

Это помещение, раскопанное в 1953 г.[1], представляет собой такой же квадратный зал (7 × 7 м), как и помещение 1, имея аналогичную внутреннюю планировку. Единственная особенность, которая отличает помещение 8 от других подобных зал, заключается в расположении почетной суфы. В зале 8 она расположена не против дверного проема, а сбоку, у западной стены, тогда как дверной проем пробит в южной. Остатки живописи в этом помещении сохранились лишь на северной и западной стенах. На западной они представляют собой отдельные неясные красочные пятна с остатками орнаментальных узоров (тканей?). Содержание бывшей здесь росписи восстановить невозможно.

Сравнительно крупный фрагмент росписи сохранился лишь на западном конце северной стены (табл. IX, X). Следов росписей на остальных стенах не обнаружено.

Живопись на северной стене расположена в два разномасштабных яруса, причем нижний ярус представляет собой сравнительно невысокий фриз. Верхний ярус живописи дан в крупном масштабе, обычном для росписей и в других помещениях пянджикентских зданий. В этом отношении живопись помещения 8 близка к фрагменту живописи, открытому в помещении 7 объекта III[2].

Состояние фриза мало удовлетворительное. Здесь улавливаются лишь слабые контуры изображений двух животных (хищника и обезьяны?) и человеческой фигуры, сюжетная связь между которыми неясна.

В верхнем ярусе этого фрагмента сохранились четыре фигуры, причем от крайней справа осталась лишь средняя часть (голова и ноги отсутствуют). Штукатурка с частью изображения этой фигуры еще в древности откололась от остальной живописи и сместилась. Написанная синей краской фигура (собственно туловище) изображена до пояса обнаженной. Она помещена на каком-то сидении, от которого сохранились спирально изогнутые подлокотники (?). На ее груди перекрещиваются украшенная пышным бантом перевязь и шнур, увешанный бубенцами шаровидной формы с прорезью снизу. Точно такую форму имеют бубенцы, находимые при раскопках[3]. Кроме того, отдельно на шее этой фигуры подвешен крупный бубенчик или колокольчик. Справа от этого персонажа

---

[1] См. КСИИМК, 60, стр. 91.

[2] «Живопись древнего Пянджикента», таблица XXVI.

[3] См. КСИИМК, 55, стр. 39, рис. 5, *1—4*.

изображены три женские фигуры в богатых одеждах, стоящие на коленях и держащие в протянутых руках ожерелья и другие предметы, предназначенные, вероятно, в качестве подношения «синей фигуре».

Помещение 10 (VI, 10)

Помещение 10, раскопанное в 1953 г., представляет собой небольшую комнату со сводчатым перекрытием. Штукатурка стен этого помещения очень сильно пострадала, и от бывшей на ней живописи остались лишь пятна красок. Если не считать небольшой ниши, открытой в помещении 5 храма I, на сводике которой были обнаружены остатки декоративной росписи[1], мы впервые встречаемся в этом помещении с плафонной живописью (табл. XXV). Здесь удалось выяснить основной раппорт росписи. Свод был расписан по белому фону сеткой крупных ромбовидных фигур, в центре которых располагалось схематическое изображение бутона цветка, переданного черной, красной и желтой красками.

Отметим, что и на сводике указанной ниши в помещении 5 храма I применена та же схема расположения орнамента. К сожалению, росписи на стенах помещения VI, 10 почти совершенно уничтожены, хотя следы красочного слоя здесь достаточно многочисленны. Лишь на западной стене, под пятой свода, сохранилось фрагментарное изображение человеческой головы.

Помещение 13 (VI, 13)

Помещение это, раскопанное также в 1953 г., значительно отличается своей планировкой и размерами от других помещений с росписями. Это весьма крупное прямоугольное помещение размером 11,25 × 7,25 м. Южная часть его занята возвышением в виде невысокой «эстрады». Суфы расположены вдоль восточной стены помещения, включая и «эстраду». У западной и южной стен суф нет. Помещение это соединено проходами с северной стороны с двумя сводчатыми помещениями. Одно из них — упомянутое выше помещение 10, а другое — помещение 9 является единственной комнатой среди помещений нижнего этажа, стены и пол которого были покрыты ганчевой штукатуркой.

Наличие возвышения типа эстрады в помещении 13 позволяет думать, что оно имело какое-то особое назначение. Вполне вероятно, что оно было предназначено для проведения каких-то театрализованных действий, музыкальных или танцевальных представлений, вернее, и тех и других, выполнявшихся несомненно одновременно. Остатки живописи в этом помещении

---

[1] Об этой росписи см. ниже статью В. Л. Ворониной.

были открыты на северной и западной стенах. Следы красочного слоя были найдены также и в северной части восточной стены. Однако участки стен вдоль возвышения не были покрыты росписями. На северной стене росписи сохранились на сравнительно крупном участке и занимают почти весь восточный от прохода в помещение 9 простенок (табл. XI, XII). Несмотря на мало удовлетворительное состояние росписей этого участка, их содержание восстанавливается достаточно ясно.

Здесь можно установить наличие двух сцен, видимо, не связанных между собой по содержанию. На первой из них (справа) изображена группа музыкантов, состоящая из трех человек. Вторая сцена изображает ряд направляющихся сомкнутым строем вправо всадников, за которыми следует слон. Между музыкантами и всадниками остатки нескольких фигур пеших воинов (?). К сожалению, роспись последней сцены особенно сильно испорчена и в деталях не ясна.

Фигуры музыкантов и их музыкальные инструменты видны значительно определеннее. Форма двух инструментов не вызывает сомнения. Один из них струнный инструмент типа лютни. Другой — известен нам по изображению в зале 1 этого же объекта: это своеобразный тип арфы. Форма третьего инструмента, к сожалению, не ясна. Однако судя по тому, что музыкант держит его у рта, он, по-видимому, принадлежит по типу к флейте Пана.

Особенный интерес представляет большой двухъярусный фрагмент росписи, открытый на северном конце западной стены зала 13. Это один из лучших образцов пянджикентской живописи (табл. XIII—XV).

Центральную часть нижнего яруса занимают три фигуры, из которых две заняты игрой на доске, типа нард. От четвертой, крайней справа от зрителя сохранилась лишь часть головы и рук. Игрок, сидящий слева, резко выделяется своим костюмом, представляющим собой безрукавный накинутый на плечи полосатый плащ, из-под которого видна обнаженная верхняя половина туловища. Костюм его дополняет неясная по покрою одежда (юбка или штаны?), доходящая до щиколоток; в своей верхней части она украшена изображением льва с поднятой лапой. Отличает эту фигуру от других участников сцены и отсутствие головного убора, который заменен повязкой, перехватывающей длинные, гладко зачесанные назад волосы. Остальные персонажи одеты в обычную для пянджикентских росписей плотно облегающую одежду. Головы покрыты сложными головными уборами типа царских корон. Особенно характерна корона второго игрока, снабженная крыльями. Головы всех фигур окружены нимбами. Кроме того, у фигуры с крылатой короной из-за плеч поднимаются длинные языки пламени. Указанные детали говорят о том, что это не обычная бытовая сцена. Расшифровка ее усложняется еще тем, что персонажи этой сцены показаны и на других участках фрагмента, в иных ситуациях. Так, крайняя слева фигура в описанной сцене изображена повторно ниже игроков держащей в руках доску или картину. Также повторно изображен игрок с царской

короной. Игрок в плаще встречается в трех местах. К сожалению, живопись на этих участках фрагмента настолько попорчена, что установить содержание других сцен, в которых принимают участие персонажи основной сцены, не представляется возможным. Можно лишь полагать, что на них представлен ряд добавочных эпизодов, связанных сюжетно с основной сценой. Большой интерес представляют отдельные детали. Отметим лишь наиболее важные. Так, в первую очередь следует назвать изображение замка или башни слева от сцены игроков. По этому изображению мы впервые можем судить об оформлении фасада определенного типа архитектурного сооружения. Исключительно интересны отдельные архитектурные детали на башне: изображения балкона, решетчатых оградок второго этажа, колонны, фигурной кладки кирпича, зубцов с бойницами и пр. Особо отметим изображение головы чудовища над аркой входного проема, ведущего в башню. Такая же голова, вылепленная из глины, была найдена у входа в айван храма II (см. ниже, стр. 66).

На этом же участке росписи, слева от башни, помимо фрагмента фигуры в полосатом плаще, о которой уже говорилось, сохранилось изображение головы воина в трехрогом шлеме. Средний рог, вернее шишак, увенчан полумесяцем. Ниже, у самой башни прослеживается изображение головы лошади, принадлежащей, очевидно, всаднику, направляющемуся к входу в башню.

Дальше, после значительных лакун, сохранилось два сильно попорченных фрагмента с изображением воинов в доспехах; второй воин-всадник направляется влево, и, видимо, не принадлежит к сцене у башни (табл. XVI)[1].

Очень большой интерес представляет сохранившийся на расматриваемом фрагменте участок живописи, где впервые встречена многофигурная сцена верхнего яруса. Композиция в сохранившейся части состоит из четырех фигур, причем у трех из них отсутствуют головы. Неповрежденной оказалась одна фигура. Она занимает в этой сцене первое слева место и играет, видимо, главную роль. Примечательна поза, которая придана ей художником. Она сидит, откинувшись назад, небрежно подняв в колене одну ногу и поджав под себя другую. Кафтан распахнут, обнажая грудь. Перед этой фигурой стоит человек на коленях. Голова этого персонажа не сохранилась. Дальше находятся две другие фигуры, обращенные влево, в длинной, ниже колен, одежде, у которых верхняя часть туловища также не сохранилась. Сцена, видимо, изображает пленника перед лицом, от которого зависит его судьба. Стоящая во весь рост фигура, вероятно, страж. На правом конце фрагмента имеется еще одна фигура, направляющаяся вправо, видимо, не принадлежавшая к предыдущей сцене. На полу, у западной же стены, среди мелких обломков штукатурки с остатками

---

[1] Б. Я. Ставиский. О двух памятниках согдийского изобразительного искусства. КСИИМК, 61, стр. 63.

живописи обнаружены два более крупных фрагмента, которые, видимо, принадлежат к рассматриваемой сцене. На одном из них изображен человек (голова не сохранилась) со связанными на спине руками (табл. XVIII, XIX б). Очень интересна его верхняя одежда, состоящая из полотнищ разного цвета (красного сверху и синего снизу), причем на нижнем изображен слон в богатой попоне. Судя по одежде, лицо это было весьма высокопоставленным. Видимо, и на этом фрагменте представлен пленник, который первоначально принадлежал к группе лиц, изображенных на сцене верхнего яруса.

На втором фрагменте изображено мужское лицо в профиль с крылатой короной на голове (табл. XVII, XIXа). Рядом с мужской головой, частично заслоняя ее, видна передняя часть другого профильного изображения, очевидно женщины, с прической в виде крупных завитков, выполненных коричневой краской.

Помещение 26 (VI, 26)

Помещение это, необычное по своей конфигурации, состоит из двух сводчатых, расположенных перпендикулярно друг к другу комнат, образующих в плане Т-образную фигуру. Восточная часть помещения размером 9,75 × × 2,5 м, вытянутая с севера на юг, была раскопана в 1954 г. Остатки росписи были обнаружены на всех стенах, однако лишь очень незначительная часть бывшей здесь некогда живописи сохранилась на месте. Большое количество кусков штукатурки с остатками росписи было обнаружено на полу и в завале, но они, к сожалению, оказались очень сильно измельченными. Наиболее крупные остатки живописи открыты на южной торцовой стене помещения (табл. XX—XXII). Росписью была покрыта вся стена. В верхней части она была ограничена живописной аркой, которая непосредственно примыкала к дуге свода. Хотя состояние раскрытой части живописной сцены оставляет желать многого, сюжет ее вполне определился. Центр стены занимает изображенная в крупном масштабе фигура женщины (?) в сине-белой одежде. От головного убора сохранились спускающиеся на спину складчатые широкие ленты. Позади головы изображен темной краской нимб. Над плечами языки пламени. Шея украшена двумя низками ожерелий. Фигура изображена с распростертыми руками, в которых она держит по диску. В правой руке — диск светло-синего цвета с изображением в серовато-голубом тоне человеческой головы (женской), за которой виден силуэт полумесяца. В левой — диск золотистого цвета, поверхность которого, к сожалению, очень сильно пострадала. От бывшего изображения человеческой головы (?) на этом диске сохранились лишь отдельные штрихи.

Справа и слева от главной фигуры на уровне ее груди сохранились фрагменты изображений, в которых можно видеть остатки двух человеческих фигур.

Так, от левой фигуры сохранилось частично туловище и рука, от правой — верхняя часть головного убора (?).

Общий характер всей композиции вполне очевиден: фигура, олицетворяющая собой какое-то божество, держит в руках символические изображения главных небесных светил — Солнца и Луны. Фрагментарность двух добавочных фигур не позволяет более точно определить их роль в композиции.

В помещении 26, помимо указанной композиции на южной стене, сохранились два фрагмента, представляющие также определенный интерес. Так, крупный фрагмент росписи сохранился на северном конце восточной стены. На нем изображена часть торса одетого в черное воина, держащего в правой руке щит, с мечом и кинжалом, прикрепленным к поясу.

Следует отметить, что изображение щита (табл. XXIII) на пянджикентских росписях встречено впервые. Интересны изображения золотых рукоятей меча и кинжала, украшенных инкрустацией, переданной белыми крапинками.

На этой же стене у южного конца сохранился фрагмент живописи (табл. XXIV), с изображением в профиль мужской головы, отличающейся резко очерченными чертами лица. Длинные волосы спускаются на плечи. Голова эта, насколько можно судить, была изображена без головного убора.

Наконец, чрезвычайно интересны сохранившиеся в этом помещении остатки живописного украшения свода. Они позволяют полностью реконструировать весь орнамент (табл. XXV). Вся поверхность свода, как и в помещении 10, была разделена на крупные ромбовидные ячейки, стороны которых образованы челнокообразными фигурами, исполненными черной и желтой красками. В центре каждой ячейки вписан красочный тюльпанообразный бутон на высоком стебле с отходящими в обе стороны «усами». Таким образом, можно говорить о твердо установившемся приеме орнаментации сводчатых плафонов, которые делились на ромбы с цветком в центре каждого из них.

* * *

Приступая к анализу описанных образцов живописи, автор настоящей статьи вынужден ограничить свою задачу лишь вопросами истолкования их содержания. Не считая себя компетентным в решении стилистических проблем во всей их сложности, он ограничивается только общими соображениями на этот счет. При этом он исходит из того, что решение вопроса об основных стилистических особенностях пянджикентской живописи, которое было намечено М. М. Дьяконовым в его статье «Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии», остается в силе. Публикуемые росписи в целом могут быть отнесены по классификации М. М. Дьяконова к третьему стилю Пянджикента.

К главным признакам этого стиля следует отнести условность и каноничность приемов в передаче человеческих фигур, изысканность и манерность в их позах и жестах.

Эти черты характерны и для вновь открытых памятников. Вместе с тем, и это следует особо подчеркнуть, вновь открытые фрагменты живописи отличаются и рядом своеобразных черт. На многих новых фрагментах мы постоянно сталкиваемся с деталями, а в некоторых случаях с общей трактовкой, которые не укладываются в схему, предложенную М. М. Дьяконовым.

Сравнительно недавно стилистических особенностей пянджикентских росписей, в сравнении с варахшинскими, коснулся В. А. Шишкин. По его словам, в последних — «строже и монументальней композиция, тщательнее и каллиграфичнее рисунок», «росписи Варахши являются произведением более зрелого и изощренного мастерства, чем росписи Пянджикента»[1].

Кажется, однако, что между живописью Варахши и Пянджикента в художественно-стилистическом отношении имеются и другие, быть может, более существенные различия. В настоящее время, когда значительная часть варахшинских росписей стала вполне доступной для обозрения[2], особо четко выясняются ее своеобразные черты, и, в частности, то, что отличает ее от пянджикентской живописи. Несомненно, живописцы Варахши и Пянджикента ставили перед собой в художественном плане совершенно различные задачи. Если для первых главным представлялся момент декоративный, то для художников Пянджикента эта сторона занимала бесспорно подчиненное место. В остатках живописи, открытых в Пянджикенте как в 1952—1954 гг., так и в предшествующие годы, четко выясняется насыщенность росписей содержанием, их повествовательность, причем декоративный момент отступает на второй план. В этом отношении характерной представляется живопись зала 1 объекта VI, где художник свободно переносит часть изображения, не уместившуюся на одной стене, на соседнюю. Более близкими к пянджикентской росписи, с этой точки зрения, следует признать недавно открытые росписи Балалык-Тепе близ Термеза, в центре древнего Тохаристана. На этих росписях участники сцен размещены очень компактно и почти целиком заполняют фон живописи. К сожалению, памятники живописи Балалык-Тепе до сих пор не опубликованы и более детальное сопоставление с ними росписей Пянджикента не представляется возможным.

Хочется лишь оттенить одно важное обстоятельство в связи с открытием нового памятника живописной культуры древнего Тохаристана. Не говоря о том, что благодаря этому открытию общая картина истории развития изобразительного искусства в Средней Азии становится полнее, живопись Балалык-Тепе имеет громадное значение и в другом отношении: она является тем важным звеном, которое соединяет с особой наглядностью среднеазиатское искусство

---

[1] В. А. Шишкин. Варахша. СА, XXIII, стр. 113.

[2] Панели со сценами охоты из Красного зала дворца Варахши после обработки их в реставрационных мастерских Гос. Эрмитажа выставлены на постоянной выставке «Культура и искусство народов Средней Азии» Гос. Эрмитажа.

с искусством сопредельных стран, в первую очередь Афганистана и Восточного Туркестана. Для изучения живописи последнего живопись Балалык-Тепе приобретает значение совершенно исключительное. Так называемые тохарские элементы в искусстве Восточного Туркестана, которые были выделены исследователями лишь на основе различных догадок, приобретают в росписях Балалык-Тепе, т. е. собственно Тохаристана, твердую документальную основу[1].

Ограничиваясь указанными общими соображениями относительно характера стиля новых росписей из Пянджикента, перехожу к более детальной их иконографической интерпретации.

Наиболее характерной особенностью открытых в 1952—1954 гг. остатков живописи является, как отмечено, разнообразие сюжетов, которые на них представлены. Фрагментарность дошедших до нас сцен весьма затрудняет расшифровку их содержания. Каждый новый фрагмент живописи представляет собой самостоятельную проблему для исследования и в определенной степени является загадкой, решение которой требует больших усилий. Трудность точного истолкования живописных композиций в значительной мере обусловливается еще общей неполнотой наших знаний всей культуры, художественной культуры в особенности, народов Средней Азии в доарабское время, особенно в области идеологии этого времени. Обстоятельство это очень хорошо отметил в свое время один из талантливых советских исследователей среднеазиатского искусства А. Я. Борисов, который еще в 1940 г. писал по поводу тогда недавно открытых первых памятников живописи Варахши: «Глядя на эти немногие фрагменты, мы уже сейчас можем предчувствовать, какой узел самых неожиданных, головоломных проблем поставит перед историком искусства согдийская живопись, когда она будет лучше нам известна. Можно предполагать, что она значительно изменит укоренившиеся представления о живописи сасанидского Ирана, известной, впрочем, лишь отраженно в памятниках мусульманской эпохи, а также о буддийской живописи центральноазиатских оазисов и отчасти Китая, что не должно казаться невероятным, если вспомнить о широкой согдийской колонизации, захватившей и китайские пределы. Вообще стенопис. Варахшинского дворца сулит нам много непредвиденного и совершенно нового»[2]

Правда, было бы совершенно неверным утверждать, что со времени, когда были написаны приведенные выше слова А. Я. Борисова, положение дела оста-

---

[1] Вопроса о тохарских элементах в живописи Восточного Туркестана касался ряд исследователей. См.: A. Grünwedel. Alt-Kutscha. Textband. Berlin, 1920, S. I, 16, 56; H. Goetz. The history of Persian costume: A Survey of Persian Art from prehistoric times to the present. III, 2233 и сл.; A. von Le Coq. Bilderatlas zur Kunst-und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. Berlin, 1925, S. 5.

[2] А. Я. Борисов. Мифологические изображения в искусстве древнего Согда. (Цитирую по любезно предоставленной мне К. Б. Старковой машинописной копии этой статьи, оригинал которой находится в Институте искусствознания АН Узбекской ССР. Работа не опубликована.)

лось неизменным. Открытие в прошедшие с тех пор годы на территории Средней Азии многих новых памятников изобразительного искусства неизмеримо расширило наши горизонты, а исследования, которые уже появились, расчистили в какой-то мере путь к пониманию их особенностей. Вместе с тем несомненно и то, что с каждым новым открытием перед нами возникают проблемы, из которых многие действительно все еще представляют «головоломные» загадки. Трудно поэтому предполагать, что решения, которые могут быть предложены на данном этапе изучения, окажутся исчерпывающими и окончательными. Те попытки, которые делаются ниже в расшифровке и истолковании наших памятников, должны рассматриваться поэтому как предварительные. Новые открытия могут совершенно по-новому осветить то, что в настоящий момент кажется более или менее ясным.

Рассмотрим ближе содержание наших росписей по каждому помещению в отдельности.

Как уже указывалось, часть остатков живописи, которые были открыты в помещении 1 объекта VI в 1951 г., рассмотрена в работе М. М. Дьяконова. Последний, однако, ограничился в основном лишь их стилистической характеристикой. Детальный разбор их содержания не входил в его задачу, тем более, что в то время, когда писалась его работа, значительная часть поверхности стен не была еще вскрыта.

Росписи, открытые после 1951 г., в определенной степени принесли разочарование. Несмотря на то, что взятый в отдельности каждый из вновь открытых фрагментов представляет вполне определенный интерес, они оказались в общем разрозненными столь большими лакунами, что решать вопрос о содержании сцен, частью которых они являются, представляется чрезвычайно затруднительным.

Такое состояние живописи не позволяет решить вопрос прежде всего о том, следует ли дошедшие до нас фрагменты рассматривать, вслед за М. М. Дьяконовым, как части одного общего сюжета, или же они являются отрывками не связанных между собой сцен. При том состоянии, в котором находятся наши росписи в настоящее время, можно уловить лишь весьма слабые нити, связывающие между собой отдельные фрагменты. Так, несомненно, для росписей этого помещения наиболее характерна батальная тематика: она в какой-то мере может рассматриваться в качестве объединяющего элемента для всей живописи этого помещения в целом. В этом отношении особенно интересными для нас являются сцены на западном конце южной стены и на примыкающей к ней южной половине западной. Первая сцена изображает поединок двух тяжело вооруженных пеших воинов, на второй изображена стычка двух конных отрядов. Вполне возможно, что эти две сцены имеют между собой внутреннюю связь в том смысле, что художник изобразил два эпизода одного сражения — начало его в виде поединка и затем главный момент сражения — столкновение отрядов

всадников. Имеющиеся у нас сведения о военном искусстве среднеазиатских народов в доарабское время свидетельствуют о том, что эти живописные сцены верно передают основные его особенности. Как поединок, так и бой конных отрядов являлись основными элементами военных действий. Мне представляется очень интересной сцена поединка, на которой остановлюсь подробней.

М. М. Дьяконов указал уже на близость этой сцены к изображению двух сражающихся бойцов на известном блюде Эрмитажа, происходящем из дер. Кулагыш[1]. По поводу последнего любопытные для нас соображения были высказаны в свое время Э. Херцфельдом. Он приводит, между прочим, некоторые, хотя и весьма, на наш взгляд, отдаленные параллели к очень характерному головному убору сражающихся бойцов — трехрогому шлему. Более существенным является его указание на наличие в ранне-сасанидской монументальной наскальной скульптуре «картин турнира», которые он считает по содержанию близкими к поединку на упомянутом блюде. К ним он относит поединки всадников на рельефах из Накши-Рустема и из Рея, а также на известном резном камне из Национальной библиотеки в Париже[2].

Принадлежность названных памятников сасанидскому искусству не вызывает сомнения. Однако вполне очевидно, что сцены на них имеют главным образом аллегорическое значение, символизируя борьбу сасанидского Ирана и Рима, причем воинам-всадникам придан соответствующий внешний обобщенный облик.

Херцфельд одновременно приводит и ряд сообщений из письменных источников относительно конкретных фактов единоборства, имевших место в военной истории Ирана. Вместе с тем он считает, что сцену на блюде из дер. Кулагыш нельзя рассматривать в качестве отражения реального момента военного строя сасанидского Ирана, и что она к сасанидским мотивам не принадлежит, будучи «бесспорно мифом»[3].

Действительно, военная история сасанидского Ирана свидетельствует о том, что ни в военной теории, ни в практике поединку особое значение не придавалось. Обстоятельство это было отчасти отмечено раньше крупным исследователем древней культуры Персии Нельдеке в работе, посвященной иранскому эпосу. Нельдеке подчеркивает тот факт, что в главном произведении последнего — Шах-Намэ, отражающем, по мнению этого исследователя, сасанидский быт, особенно большое место отводится описанию поединков между отдельными героями-витязями. Полагая, как это видно из изложения, что данное обстоятельство не соответствует реальной военной практике сасанидского Ирана,

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 137.

[2] E. H e r z f e l d. Khusrau Parwēz und der Taq-i-Vastan. AMI, IX, 2, 1938, p. 136, fig. 19, 40; F. S a r r e. Die Kunst des Alten Persien. Berlin, 1923, pl. 82, 83.

[3] E. H e r z f e l d. Khusrau Parwēz und der Taq-i-Vastan. AMI, IX, 2, 136.

Нельдеке относит приверженность к описанию поединков автора Шах-Намэ — Фирдоуси за счет его поэтической фантазии[1]. Следует, однако, отметить, что это мнение Нельдеке сейчас едва ли может быть принято. Для Нельдеке, как, впрочем, и для большинства европейских ученых того времени, научный горизонт был ограничен сасанидской цивилизацией по преимуществу. Фактически ими игнорировались культурные явления за границами этого государства. Между тем при более тщательном анализе оказывается, что автор Шах-Намэ отразил в своей поэме не только (а может быть, и не столько) собственно сасанидский мир, но и культурные явления народов Средней Азии или, вернее, восточно-иранских народов[2], пути развития которых отличались определенным своеобразием.

С этой точки зрения для нас представляется весьма заманчивым связать изображение поединка на пянджикентской росписи, так же как и на серебряном блюде из дер. Кулагыш, с эпическими мотивами поэмы Фирдоуси. Композиция на этом блюде позволяет видеть в ней изображение воспетого автором Шах-Намэ поединка Рустема, этого «сакского», т. е. среднеазиатского, героя, с его собственным сыном Зохрабом. Как известно, этот поединок длился очень долго и отличался большой жестокостью. В частности, прежде чем отцу досталась его трагическая победа, бойцам пришлось испробовать все имевшиеся у них виды оружия[3]. Не это ли имел в виду мастер-чеканщик, изготовлявший блюдо, когда он изобразил у ног сражающихся поломанные предметы вооружения? Совершенно одинаковый облик сражающихся, их доспехов также должны подчеркнуть, вероятно, их физическое родство.

Вполне возможным представляется, что на пянджикентской росписи, изображающей двух одинаково вооруженных и одетых в одинаковые доспехи

---

[1] Th. N ö l d e k e. Das iranische Nationalepos. Zweite Auflage. Berlin und Leipzig. 1920. Ср.: К. А. И н о с т р а н ц е в. Сасанидская военная теория. «Сасанидские этюды», 1909, стр. 51 и сл.

[2] См., напр.: Г. В. П т и ц ы н. К вопросу о географии Шах-Намэ. ТОВЭ, IV, стр. 293 и сл. На то, что к Шах-Намэ нельзя относиться безоговорочно, как к источнику только сасанидского Ирана, обратил внимание и К. А. Иностранцев («Сасанидские этюды», стр. 51).

[3] В описании поединка у Фердоуси, между прочим, говорится следующее:

...К месту схватки он [Рустем] отправился и взялся за копье.
. . . . . .
Не осталось на копье ни колец, ни наконечника,
[Тогда] они [Рустем и Зохраб] обратились к индийским мечам.
. . . . . .
Во время боя меч распался на куски.
После этого они взяли тяжелые палицы...

Le Livre des rois, par Abou'l Kasim Firdousi.
Trad. et comm. par J. Mohl. Paris, 1876—1878, t. II, p. 148.

воинов следует видеть передачу этого же эпического предания или его местного варианта.

Однако в таком сужении темы поединка на нашей росписи, придания ему только эпического содержания — нет необходимости. Письменные источники содержат ряд сообщений, свидетельствующих о том, что в Средней Азии поединок являлся очень популярным видом военизированных соревнований и что он занимал видное место в быту и военной практике. Так, в китайской хронике Тан-Шу имеется известный рассказ о Фергане, где существовал обычай гадания на Новый год посредством поединка двух одетых в доспехи воинов[1].

Не менее показательным является и рассказ о состязаниях, которые ежегодно проводились в Самарканде, на которых определялся на очередной год наиболее искусный воин[2].

В военной истории среднеазиатских народов мы также находим сообщения о поединках, свидетельствующие о том, что им придавалось большое значение. В этом отношении большой интерес представляет сообщение армянского историка Себеоса о походе против эфталитов сасанидских войск во главе с армянским военачальником Смбатом. Последнему пришлось принять вызов эфталитского царя и вступить с ним в единоборство[3].

Находим мы рассказы о поединках и в сообщениях о походах арабов в Среднюю Азию, причем вызов на поединок исходил от туземных воинов. О таком поединке сообщает, например, Табари под 701—702 гг. в описании сражения под Рабинджаном, т. е. в самом сердце Согда[4].

Все это подтверждает сказанное о том, что поединок, который художник изобразил на нашей росписи, отражает определенный элемент военной практики народов Средней Азии накануне арабского завоевания, что одновременно не исключает возможной связи этой картины с популярным эпическим преданием.

Изображение другой батальной сцены на западной стене показывает стычку двух отрядов. К сожалению, дефектность росписи здесь не позволяет дать более или менее подробный анализ этой сцены. Можно лишь отметить, что трактовка боя отрядами дана условно, в виде выступающих сомкнутым строем друг против друга двух рядов воинов. Строго «по линейке» изображаются как воины, так и кони. Особенно характерно показан «синхронный» аллюр лошадей. Оба ряда всадников скачут «в ногу». Характерно, что именно такая трактовка стычки отрядами дана и в других батальных сценах в пянджикентских

---

[1] Н. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.—Л., 1950, ч. II, стр. 319. Ср.: E. Chavannes. Documents sur les Tou-Kiue (turcs) occidentaux. St. Ptb., 1903, p. 148.

[2] E. Chavannes. Указ. соч., стр. 133—прим.

[3] J. Marquart. Iranšahr, p. 66; ср.: E. Herzfeld. Khusrau Parwēz, S. 137.

[4] At-Tabari, II, стр. 1041.

росписях. Так изображена сцена боя в помещении 6 объекта III. Аналогичным образом трактовано движение отрядов воинов, конных и пеших, на росписи помещения 13 объекта VI. Здесь, однако, сам бой не показан. Воины изображены в обстановке, напоминающей больше парадный строй. Близкие по времени памятники изобразительного искусства, на которых в такой манере изображались бы батальные сцены, мне неизвестны. В какой-то мере в наших сценах, возможно, отражена значительно более древняя иконографическая традиция, которая восходит к древневосточному искусству. Но вместе с тем, при всей условности такой трактовки сражения, рассматриваемая нами роспись, как и другие аналогичные сцены, видимо, отражают и реальные моменты военной тактики. Состав войска мелких правителей отдельных небольших владений, на которые распадалась Средняя Азия, рисуется, согласно дошедшим до нас известиям письменных источников, в виде небольших отрядов всадников, комплектовавшихся из аристократической землевладельческой среды [1]. Очевидно, что эти отряды стремились действовать во время сражений сомкнутыми рядами, что и передано на нашей росписи.

Фрагменты живописи на восточном простенке северной стены и на примыкающем к ней участке восточной также принадлежат к батальным сценам. К сожалению, эти фрагменты настолько плохой сохранности, что о конкретном содержании первоначальных композиций здесь едва ли можно говорить.

Еще большее сожаление вызывает плохая сохранность участка живописи на восточном конце южной стены (табл. IV). Хотя персонажи этой сцены являются воинами, сюжет, видимо, не был, строго говоря, батальным. Своеобразие этой композиции заставляет полагать, что перед нами эпизод мифологического содержания. Отнюдь не претендуя на его полную дешифровку, я хочу привести лишь некоторые материалы в связи с наличием на ней изображения быка, занимающего, видимо, во всем эпизоде большое место.

То, что образ быка в мифологии Средней Азии и, в частности Согда, играл значительную роль, не вызывает сомнения. Некоторые аспекты этого вопроса, исследованные К. В. Тревер в связи с находкой изображения человеко-быка в Тали-барзу под Самаркандом [2], а также и С. П. Толстовым [3], свидетельствуют

---

[1] См.: В. В. Бартольд. Туркестан в эпоху монгольского нашествия, ч. II. СПб., 1900, стр. 182.

[2] К. В. Тревер. Гопатшах—Пастух-царь. ТОВЭ, II, стр. 71 и сл. В выводы этой интересной по приводимым материалам работы следует внести, однако, существенный корректив в отношении датировки самого памятника. (См.: Г. В. Григорьев. Городище Тали-Барзу. ТОВЭ, II, стр. 91). Отнесение его к ахеменидскому времени бесспорно неверно. Слой, в котором был найден обломок сосуда с изображением человеко-быка (ТБ-II), должен быть датирован первыми веками н. э. См.: А. И. Тереножкин. Согд и Чач. Тезисы диссертации. КСИИМК, XXXIII, стр. 153 (таблица).

[3] С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, стр. 309 и др.

об этом с достаточной убедительностью. Вместе с тем нельзя не отметить, что в таком массовом для Средней Азии археологическом материале, каким является мелкая глиняная пластика, изображения быка встречаются сравнительно редко, несравненно реже, чем, например, изображения лошади. Это обстоятельство наблюдается почти повсеместно. Особенно показательны археологические материалы из Хорезма, где, при исключительно частых находках статуэток лошадей, изображения коров или быков очень редки[1]. Впрочем и в других пунктах Средней Азии мы наблюдаем то же положение. Несколько иную картину рисуют находки в Пянджикенте. Здесь терракотовые статуэтки животных, в том числе и лошадей, встречаются лишь в виде редкого исключения. Однако при этом мы находим весьма значительное число сосудов, по преимуществу кружек с носиками, оформленными, как правило, в виде головы коровы или быка. Характерно, что наряду с прекрасно выполненными образцами таких сосудов мы встречаем и такие, где головы животного только намечены весьма примитивным образом. Факт этот свидетельствует, как кажется, о том, что изображению этому придавалось какое-то особое значение, что его наличие, даже в виде намека, считалось необходимым. Можно полагать, что такие сосуды применялись в каких-то ритуальных целях. Что касается характера культа, то о нем можно высказать лишь некоторые предположительные соображения. Хорошо известно, что в древности почитание быка очень тесно переплетается с культом водной стихии, с одной стороны, и культом Луны — с другой. В фольклоре таджиков дождевое облако олицетворяется в образе коровы[2]. Одновременно можно с большой уверенностью говорить о том, что в Согде и, в частности, в Пянджикенте, как мы увидим ниже, пользовалось религиозным почитанием лунное божество. Одним из внешних выражений этого служило то, что изображение полумесяца являлось одной из наиболее выразительных эмблем на головных уборах и в царских коронах, где оно встречается особенно часто. Чрезвычайно любопытным фактом следует признать поэтому наличие монет эфталитских царей, на коронах которых вместе с изображением полумесяца имеется изображение головы быка[3] (рис. 1, *1*). Представляется очевидным, что в образе быка слились, с одной стороны, представления астрального порядка, а с другой — представления, связанные с почитанием водной стихии. Изобразительному искусству Ближнего Востока хорошо известен образ быка — в качестве символа лунного божества. Укажу, например, на тессеры из Пальмиры, где над рогами быка изображен полумесяц (рис. 1, *2*). Очень интересно, что бык с полумесяцем над

---

[1] С. П. Толстов. Указ. соч., таблицы 78—81.

[2] М. С. Андреев. Из материалов по мифологии таджиков. Сб. «По Таджикистану». Ташкент, 1927, стр. 78.

[3] См.: E. Herzfeld. [Kushano-sasanian coins. MASI, 38, p. 21, fig. 5; а также: R. Ghirschman. Les Chionites-Hephtalites. 1948, p. 22, fig. 18 и 19, p. 52, fig. 57.

головой изображен на некоторых монетах парфянских царей[1]. Вокруг этих переплетающихся друг с другом культовых символов складывались различные фантастические мифы, один из которых, вероятно, и отражен на рассматриваемой нами росписи. О том, что такие мифы действительно имели распространение, говорит любопытный текст в известном астрологическом сочинении Танкалуша, которое уже успешно привлекалось для разъяснения среднеазиатских древностей и иконографии[2]. В этом сочинении при описании одного из градусов небесной сферы мы читаем: «В этом градусе... появляется изображение идолов из камня, справа от них человека с огромным

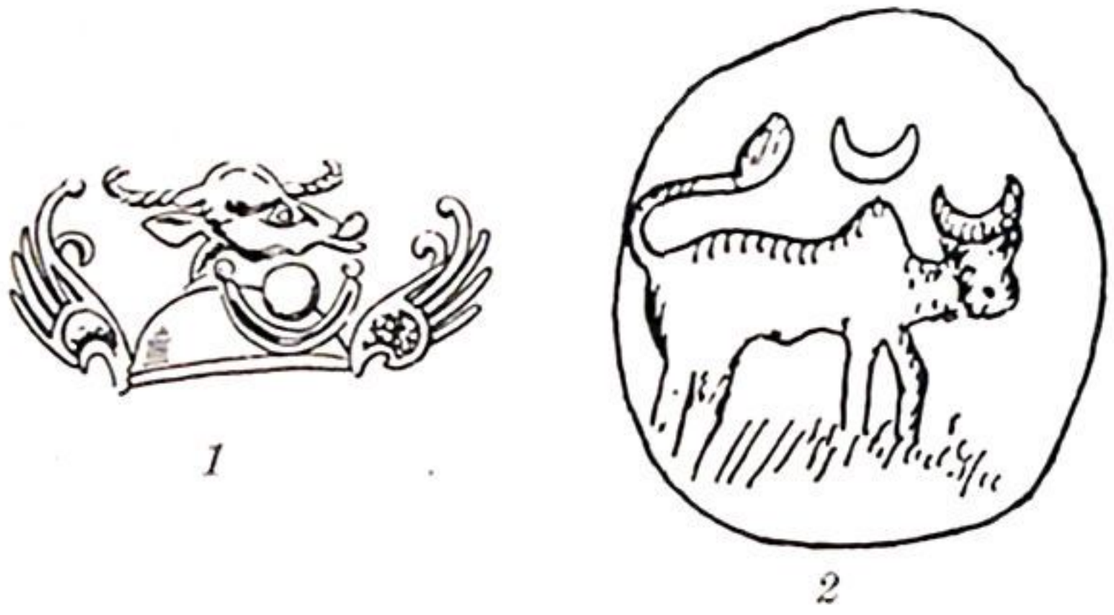


Рис. 1.

1 — Изображение быка на короне. Эфталитская монета; *2* — тессера из Пальмиры.



Рис. 2. Изображения Ники и орла с венком.

1 и *2* — парфянские монеты

телом, намеревающегося заклать быка, но бессильного одолеть его...»[3]. Этот астрологический миф, сложившийся в среде, далекой от Средней Азии, естественно, в условиях последней мог подвергнуться самой неожиданной трансформации, один из вариантов которой, быть может, и представлен на рассматриваемом фрагменте нашей росписи.

Вполне законченная сцена представлена на западном простенке северной стены. По своему содержанию она достаточно ясна: перед нами изображение пира, в котором принимает участие группа молодых людей, вооруженных кинжалами и мечами, во главе с царем в крылатой короне. Воин в шлеме и кольчуге, стоящий в коленопреклоненной позе перед царем, заставляет полагать, что пир этот связан с каким-то, видимо, важным событием.

---

[1] P. G a r d n e r. The parthian coinage. London, 1877, p. 55, pl. VI, 28.

[2] См.: А. Я. Б о р и с о в. К истолкованию изображений на биянайманских оссуариях. ТОВЭ, II, стр. 44; а также: А. Я. Б о р и с о в. О значении слова «наус». ТОВЭ, III, стр. 303 и сл.

[3] Рукоп. ИВАН СССР, С 1680, стр. 40. Об авторе этой книги см.: А. Я. Б о р и с о в. О значении слова «наус», стр. 303, прим. 2, а также «Труды III конгресса иранистов», 1939, стр. 31 и сл.

Можно предположить, что воин этот является вестником победы и служит связующим звеном между батальными сценами и сценой пира.

Наиболее интересной иконографической деталью этой сцены является наличие на ней изображения летящей птицы с венком и лентами. Появление ее на росписях едва ли случайно; по всей вероятности, именно она придавала особый смысл всей сцене. Надо полагать, что для зрителей был вполне ясен круг представлений, связанный с изображением птицы, и, соответственно, то значение, которое благодаря ее присутствию приобретала вся сцена в целом.

Птица с венком или кольцом в клюве является символическим образом, хорошо известным в эллинистическом искусстве, особенно в римское время. Насколько я знаю, появление этого символического образа на востоке восходит к парфянскому времени. Иконографический образ птицы, держащей кольцо или венок с лентами, представленный в пянджикентской росписи, не является первоначальным. Его следует считать результатом определенной эволюции различных античных образов — Ники и орла Зевса. Как установлено на основании монетных данных Гарднером, образ Ники появился на востоке раньше орла и впервые засвидетельствован на парфянских монетах Митридата I[1]. При этом Ника изображается с венком и лентами в руках (рис. 2, *1*). Позже, при Вардане II, появляется изображение Зевса с орлом, но без венка[2]. Птица без Зевса появляется на монетах парфянского царя Фраата IV (рис. 2, *2*), причем она держит венок в клюве[3]. Небезынтересно отметить, что одновременно меняется и место, которое занимают на монетах рассматриваемые фигуры божества и птицы. Так, первоначально Ника занимала весь реверс, но начиная с Фраата III ее помещают позади головы царя, причем она изображена возлагающей ему на голову венок[4]. Именно это место занимает орел на монетах Фраата IV, таким образом заменяя Нику.

В парфянском искусстве образ Ники, как и орла с венками, широко представлен и помимо монет. В этом отношении весьма интересные материалы дают нам памятники скульптуры Хатры[5] (рис. 3, *1*) и живописные памятники Дура-Европос[6], где мы видим и орла и Нику несущими венки с лентами и без них (рис. 3, *2*, *3*).

В целом едва ли вызывает сомнение символическое значение, которое придавалось в парфянском искусстве фигурам Ники и орла. Так же как в греческом и римском мире, это были само божество (Ника) или крылатый посланец

---

[1] P. G a r d n e r. The parthian coinage. London, 1877, p. 20.

[2] Там же, стр. 21.

[3] Там же, стр. 42.

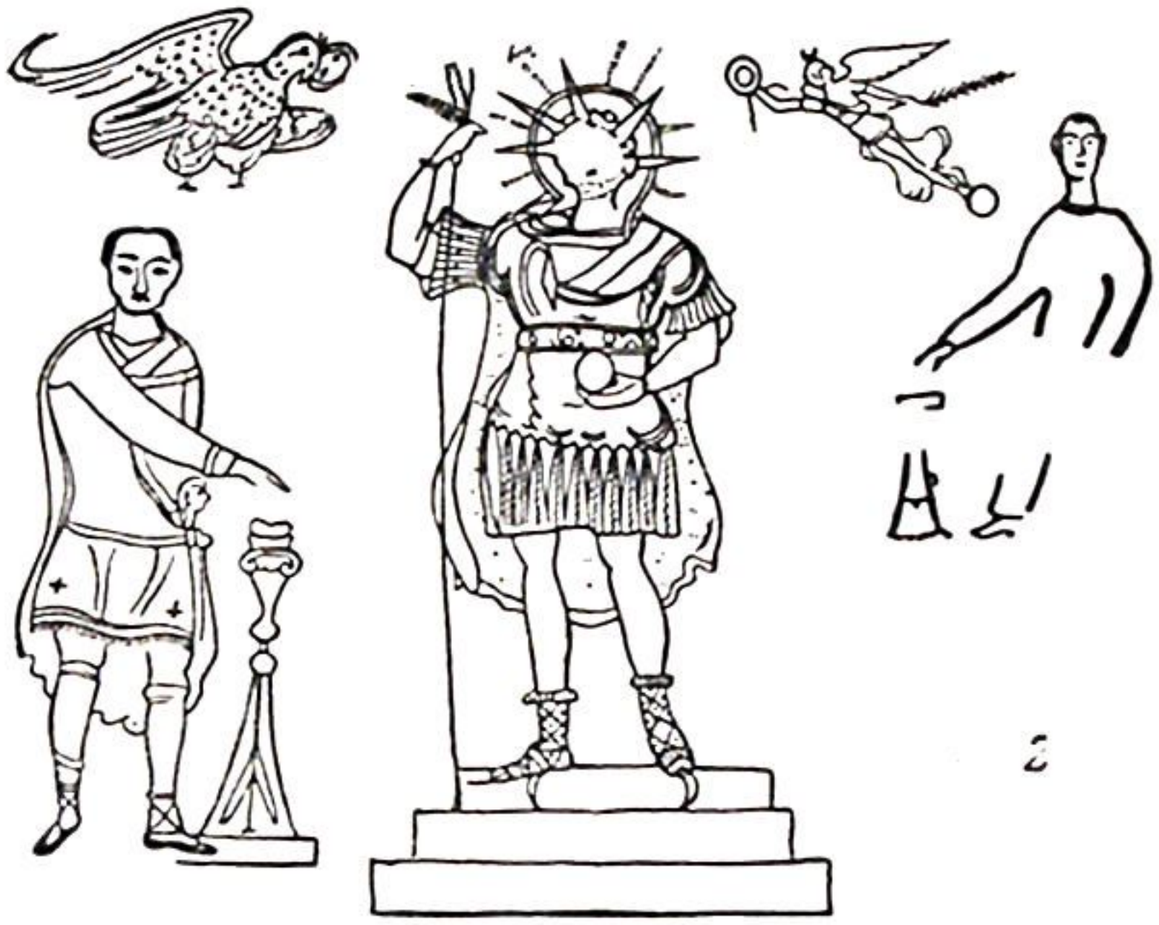
[4] Там же.

[5] F. S a r r e. Die Kunst des alten Persien. Berlin, 1925, taf. 62.

[6] The excavations of Dura-Evropos; II season. New-Haven, 1931, фронтиспис; V season, 1934, pl. XXXVI, 3; VI season, 1936, фронтиспис, pl. XXX, 1; pl. XLI, 1.



1



2



3

Рис. 3.

1 — архитектурный фриз из Хатры; *2* — *3* — фрески из Дура-Европос

божества (орел), которые приносят божественную награду тому лицу, которому предназначен венок.

Из числа памятников изобразительного искусства собственно Средней Азии известны лишь монеты, на которых изображена только Ника. Имею в виду так называемые монеты «Герая»[1] и ранние хорезмийские монеты, на некоторых образцах которых изображена Ника с венком позади головы царя[2]. Насколько известно, только на росписях Пянджикента мы находим орла (или другую хищную птицу), несущего в сторону царя знаки царского достоинства. В этом, по-видимому, и заключается смысл всей рассматриваемой сцены. Подтверждением сказанному может служить распространенная в Средней Азии народная сказка о соколе, приносящем царство (боз-и-давлат). Привожу отрывок сказки, записанной М. С. Андреевым у жителей высокогорной долины р. Ягноб — верхнего притока Зеравшана,— говорящих до настоящего времени на диалекте древнесогдийского языка. В нем сохранился с наибольшей непосредственностью древний сюжет, хотя он, очевидно, в течение ряда столетий подвергался значительной переработке. В сказке рассказывается о странствиях героев и их приключениях. В интересующем нас отрывке говорится следующее: «Ехали (они) по дороге три дня и три ночи. Им встретился один человек. Спросили они его. Сказали: какие в этом городе новости. Сказал: умер царь этого города. Вышли, чтобы пустить летать птицу (охотничью птицу). Говорят они (народ): «На чью голову эта птица сядет, того мы сделаем царем»[3].

Родство представлений, выраженных в приведенной сказке, с нашей сценой едва ли вызывает сомнение.

Иконографически весьма интересным представляется и небольшой фрагмент росписи на западной стене, который непосредственно примыкает к только что рассмотренной сцене пиршества. На нем сохранилась, как мы видели, одна фигура царя и изображение ряда сосудов с яствами, а также частичное изображение сэнмурва (?), несущего знаки царского достоинства. При первом знакомстве с этим фрагментом возникает мысль о том, что он является частью такой же пиршественной сцены, как и та, которую мы видели на северной стене. Вполне вероятно, что это и было действительно так. Вместе с тем ряд деталей в трактовке фигуры на нашем фрагменте, по всей вероятности, занимавшей главное место во всей композиции, делает ее весьма интересной независимо от общего содержания сцены. Интересующая нас фигура изображает сидящего на своеобразном табурете царя в крылатой короне.

Прежде всего обращает на себя внимание поза царя, резко отличающаяся от обычных для пянджикентских росписей изображений сидящих фигур.

---

[1] А. Н. Зограф. Монеты «Герая». Ташкент, 1937, стр. 5 и сл., табл. на стр. 33.
[2] С. П. Толстов. Древний Хорезм. Табл. 84, *2*, *8*.
[3] М. С. Андреев и Е. М. Пещерева. Ягнобские тексты. М.—Л., 1957, стр. 22.

Живопись Пянджикента показывает вполне определенную манеру сидения на скрещенных ногах. Здесь же царь изображается сидящим на табурете, свободно заложив одну ногу на колено другой. Табурет, на котором сидит царь, также не обычен. Он представляет собой узкую скамью на скрещенных ножках, напоминающую по устройству античные кресла. Отличает фигуру царя от других аналогичных изображений и интересный предмет вооружения, который он держит в левой руке, а именно — топорик очень парадного облика.



Рис. 4. Рельеф на оссуарии.

Поразительно близкую параллель для фигуры царя мы находим на одном обломке оссуария, происходящего из Бия-Наймана, который был впервые опубликован и подробно разобран с иконографической точки зрения А. Я. Борисовым[1]. На оссуарии (рис. 4), как и на нашей росписи, мы видим фигуру бородатого царя, сидящего заложив одну ногу на колено другой. Совпадают изображения корон и вооружения. Однако особенно характерно то, что и на обломке

---

[1] А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях. ТОВЭ, II, табл. II.

оссуария царь держит в руке также секиру-топор. При внимательном рассмотрении оказываются совершенно сходными также и табуреты, на которых сидят фигуры. Правда, на обломке оссуария нижняя часть табурета не сохранилась. Однако доска изображена такой же узкой, как и на росписях. В обоих случаях доска орнаментирована почти аналогичным образом. Разница заключается лишь в том, что на росписи доска орнаментирована полосой сердцевидных фигур, в то время как на оссуарии — полосой кружков.

Указанные общие элементы делают эти два памятника настолько близкими друг к другу, что мы безусловно вправе видеть в них один и тот же иконографический образ. Сам факт совпадения изображений на столь не сходных памятниках, как роспись на стене парадного помещения и на стенке костехранилища, представляется, несомненно, исключительно важным. Это тем более интересно, что наблюдаемый нами случай является уже не первым. Такое же полное совпадение изображений на оссуарном фрагменте из Афрасиаба и на пянджикентских росписях было ранее установлено М. М. Дьяконовым[1].

Помимо того, что такие совпадения говорят о наличии общего иконографического канона, они свидетельствуют о том, что этому образу придавалось особое и вполне определенное символическое значение. Иначе вряд ли такое изображение стали бы помещать на стенках оссуариев. Во всяком случае сюжеты, а также и отдельные фигуры на среднеазиатских оссуариях, значение которых поддается истолкованию, не оставляют в этом смысле никакого сомнения.

К сожалению, как интересующая нас фигура на пянджикентской росписи, так и ее двойник на оссуарном обломке, являются лишь фрагментами более сложных композиций, содержание которых остается для нас неизвестным.

А. Я. Борисов, давший подробное истолкование фигуры на обломке бия-найманского оссуария, видит в ней продолжение тех четырех символических фигур, которые в реконструированном виде были опубликованы Б. Н. Касталь ским[2]. Однако такое объединение в одну композицию разрозненных фрагментов едва ли обосновано. Но общее толкование реконструированной им композиции заслуживает бесспорно внимания. А. Я. Борисов предложил общее объяснение всем этим фигурам, исходя из космогонических и хтонических представлений, приписываемых зороастризму. Объяснение это сводится к тому, что четыре фигуры на оссуарии, опубликованном Б. Н. Касталь ским, символизируют четыре элемента-стихии, царь же с топориком в руках является изображением божества планеты Сатурна, отождествляемого в иранской зороастрийской мифологии с божеством Зрваном, который, в свою очередь, является имволом «всепоглощающего времени». Это божество пожирает человека, тело оторого состоит из четырех элементов, после его смерти. То обстоятельство, что

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 133, рис. 5.

[2] Б. Н. Касталь ский. Бия-найманские оссуарии. Самарканд, 1908 (отд. оттиск).

на пянджикентской росписи сохранилось изображение только одной фигуры, не позволяет нам, естественно, применить к нему толкование А. Я. Борисовым оссуарных изображений в целом. Можно лишь указать на одну добавочную деталь, которая характерна как для изображения фигур на оссуариях, опубликованных Б. Н. Кастальским, так и на пянджикентской росписи рассматриваемого помещения, а именно — на изображение мечей с загнутыми рукоятками, заканчивающимися головами змей, которые, кстати, на других известных памятниках изобразительного искусства Средней Азии не встречаются. Впрочем, очевидно,что одна эта деталь не является достаточной для вывода о том, что на сравниваемых памятниках была одинаковая композиция. Что касается фигуры сидящего царя, в котором А. Я. Борисов видит олицетворение божества Зрвана, то близость иконографической трактовки изображения царя на фрагменте нашей росписи с фигурой на обломке оссуария заставляет самым внимательным образом рассмотреть доказательства, которые привели А. Я. Борисова к данному ее истолкованию. В качестве исходного момента для интерпретации послужила в первую очередь поза царя. Объяснение ее специфичности было обнаружено А. Я. Борисовым в интересном тексте указанного арабского астрологического сочинения X века «книги Танкалуша», являющейся переводом с греческого или сирийского оригинала более раннего времени. В этом тексте при описании одного из градусов небесной сферы говорится между прочим следующее:«В этом градусе восходит Сатурн в образе величия своего.Он сидит на парчевом ложе, положив одну ногу на ляжку другой... И борода его большая, белая как снег»[1].

Соответствующий текст другого осведомленного в области древних астрологических представлений автора ад-Димишки (XIV в.) позволил уточнить иконографические черты этого божества. Согласно ад-Димишки в одном из храмов харранских сабиев — последователей древнемесопотамского астрологического культа, посвященного Сатурну, последний был изображен в виде бородатого старца с топором в руках[2]. Эти тексты, а также некоторые привлекаемые добавочно памятники изобразительного искусства позволили А. Я. Борисову прийти к указанному выводу о том, что «царь с топором на бия-найманском оссуарии является определенной разновидностью изображения Кевана-Крона-Сатурна»[3], т. е. Зрвана. Из числа памятников изобразительного искусства, на которые указывает А. Я. Борисов, следует особо выделить известное блюдо, происходящее из деревни Климово. Этот замечательный памятник астрологического культа с изображением лунного божества, сидящего на повозке, в которую впряжены быки, интересен для нас в связи с тем, что одним из атрибутов

---

[1] А. Я. Борисов, Указ. соч., стр. 44. Текст приводится в несколько сокращенном виде.
[2] Там же.
[3] Там же.

этого божества является топорик такого же типа, как и на бия-найманском оссуарии. Памятник этот, таким образом, свидетельствует, что данный атрибут служил в качестве символа ряда астральных божеств. В связи с этим представляет интерес еще один памятник изобразительного искусства — рисунок графитти, который был обнаружен при раскопках в Дура-Европос на Ефрате, расположенном вблизи Харрана — этого древнего центра астрологических культов[1].



Рис. 5. Сидящая фигура с топориком

На этом рисунке мы видим изображение сидящей мужской фигуры с топориком такого же типа, как и на рассматриваемых нами памятниках изобразительного искусства (рис. 5).

Ф. Кюмон, опубликовавший интересующий нас рисунок, замечает лишь, что на нем изображен позднепарфянский или раннесасанидский царь[2]. Надо отметить, что в самом рисунке и в особенности в изображении головного убора не имеется специфических деталей, которые говорили бы в пользу предположений Ф. Кюмона. Представляется более вероятным, что данный рисунок является подражанием, сделанным малоопытной рукой, скорее всего изображению какого-то божества, принадлежавшего к астрологическому пантеону. Вышеприведенный сравнительный материал, таким образом, позволяет, как мне представляется, отнести к последнему и интересующую нас фигуру царя с топориком на фрагменте пянджикентской живописи. Для толкования нашего фрагмента в этом аспекте представляет добавочный интерес и изображение зооморфного существа, которое мы видим над фигурой царя. М. М. Дьяконов назвал его «козлоногим». К сожалению, верхняя часть головы и часть туловища животного отсутствуют, и мы не можем с полной уверенностью определить, какое именно животное было здесь изображено.

Кажется, однако, более вероятным предположение о том, что здесь находилось изображение быка, чему сохранившаяся часть фигуры отнюдь не противоречит. Косвенным подтверждением для такого предположения может служить

---

[1] D. Chwolsohn. Die Ssabier und der Ssabismus. Band I, St. Ptb., 1856, S. 156 и сл.

[2] F. Cumont. Fouilles de Doura-Evropos. Paris, 1926. Texte, p. 267. Atlas, pl. XCIX, 2.

то, что это же животное изображено и на южной стене данного помещения. При таком определении этого животного, связь которого в мифологии с лунным божеством вполне бесспорна, общее толкование фигуры царя в качестве персонажа астральной мифологии приобретает добавочное обоснование.

В помещении 8 объекта VI сохранился относительно небольшой фрагмент живописи. Едва ли он может дать представление о содержании всех росписей, которые некогда украшали стены этого крупного зала. Тем не менее, следует полагать, что фрагмент этот отражает общий их характер в том отношении, что они существенно отличались от содержания росписей других помещений этого здания. Как указывалось, состояние сохранившейся росписи также нельзя считать удовлетворительным. Особенно пострадал нижний фриз, где лишь слабо угадываются контуры отдельных фигур человека и животного. Сам факт наличия фриза при основной композиции сближает наш фрагмент с росписью помещения III, 7. Однако в содержании росписей мы не находим объединяющих их черт.

Сюжет композиции в достаточной степени ясен. Перед нами изображение трех женщин, приносящих дары персонажу, занимающему в композиции центральное место. Аналогичные сцены с изображением дароносцев встречаются достаточно часто в живописи и вообще в искусстве раннего средневековья на Востоке, особенно в буддийской иконографии[1]. В пянджикентской живописи тема эта, однако, встречается впервые. Новизне темы сопутствует и ряд новых элементов в изображении отдельных фигур. Так, на двух фигурах женщин-донаторов мы видим новый тип верхней женской одежды—безрукавную мантию-накидку с отогнутыми отороченными широкими бортами. Близкий тип одежды мы находим на некоторых памятниках торевтики[2], а также в монументальном изобразительном искусстве Афганистана[3] и Восточного Туркестана[4]. Прекрасные образцы такой одежды представлены на росписях Балалык-тепе.

Но, бесспорно, наибольший интерес для истолкования этой сцены представляет крайняя справа фигура, занимающая центральное место во всей композиции и изображенная в большем масштабе, чем остальные. Следует считать более чем вероятным, что первоначально композиция продолжалась и влево от нее, где находилась другая группа фигур, приносящих дары, симметрично расположенная по отношению к первой. Во всяком случае нельзя сомневаться в том, что именно этой фигуре предназначены дары. Кого же она изо-

---

[1] A. Grünwedel. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan. Berlin, 1912, fig. 216, 231, 232 и др. и особенно A. von Le-Coq. Указ. соч., стр. 37 и далее.

[2] К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства. Табл. 19.

[3] A. Godard, Y. Godard, J. Hackin. Les antiquites Bouddhiques de Bamiyan. MDAFA, II. Paris, 1928. Pl. XXIII.

[4] A. Grünwedel. Указ. соч., fig. 426, 427, а также A. von Le-Coq. Указ. соч. Многочисленные изображения, стр. 37—46.

бражает и чем вызвано ее почитание? Выше указывалось, что аналогичные по содержанию композиции встречаются в буддийском изобразительном искусстве. Однако совершенно очевидно, что в буддийских сценах объекты почитания — будды или бодисатвы — едва ли имеют что-нибудь общее с главной фигурой нашей композиции.

Рассмотрим отличительные особенности, которые ее характеризуют. Бесспорно, самой выдающейся и бросающейся в глаза ее особенностью является окраска тела в синий цвет. Этой краской передана почти вся та часть фигуры, которая сохранилась на нашем фрагменте, т. е. руки и вся верхняя часть туловища до бедер.

Едва ли можно сомневаться в том, что такой замене естественного цвета человеческой кожи искусственным синим цветом придавалось определенное символическое значение. Материалы Пянджикента и даже, больше того, Средней Азии в целом не дают пока ключа к пониманию этой символики. Однако, судя по ряду параллелей, которые мы находим в росписях Восточного Туркестана, можно установить то значение, которое придавалось этому цвету в применении к изображению человеческих фигур в буддийской иконографии. В синий цвет, как правило, окрашивались фигуры демонические, в которых следует видеть главным образом божества иноверческих для буддизма культов. Из числа известных мне таких изображений некоторые черты сходства с пянджикентской фигурой обнаруживают две фигуры, происходящие из одной пещеры в Мингой (№ 19) близ Кумтуры. Фрески эти в цвете не изданы, но достаточно подробно описаны А. Грюнведелем. Обе они изображают один и тот же персонаж и по общей трактовке мало отличаются друг от друга. Они представляют собой безбородых молодых людей с ореолом вокруг головы, стоящих в одинаковой позе, скрестив ноги, опираясь на кончики пальцев. До бедер тело у них обнажено и окрашено в темно-синий цвет. Верхняя часть тела украшена ювелирными цепями. Головные уборы заканчиваются лентами, «напоминающими,— по словам Грюнведеля,— сасанидские изображения». На одной из фигур надета короткая юбка, повязанная матерчатым поясом с длинными развевающимися концами, и длинные узкие шаровары. Другая — в одних шароварах, но с накинутым на плечи длинным шарфом также с развевающимися концами. Одна из фигур держит руки сложенными на груди, причем с одной руки (?) свешивается окрашенный в красный цвет большой колокольчик. Другая опирается левой рукой на палицу. У этой фигуры голова лучше сохранилась и на ней отчетливо видны заостренные кверху звериные уши.

По словам Грюнведеля, он нигде в другом месте не встречал подобные изображения и их значение ему не известно, но их общий облик говорит о том, что они изображают «князей демонов»[1].

---

[1] A. Grünwedel. Указ. соч., стр. 25.

Применимо ли такое толкование фигур с фресок из Минг-ой для интересующего нас персонажа пянджикентской росписи?

Наиболее характерной особенностью, которая сближает фрески из Минг-ой с росписью из Пянджикента, является окраска их тела в синий цвет. Можно отметить и другие близкие детали, хотя общность последних менее четко выражена. Так, пянджикентская фигура, по-видимому, одета в такую же юбку, как и одно из изображений фрески Минг-ой. Длинные ювелирные цепи на последних в какой-то степени можно считать близкими к перевязи, украшающей фигуру пянджикентской росписи. Бросается в глаза наличие у одной из фигур из Минг-ой колокольчика, сходного с колокольчиком, подвешенным на шее у пянджикентской фигуры[1]. Однако все это едва ли можно считать достаточным для положительного ответа на поставленный выше вопрос. Мне представляется, что близость между собой сравниваемых нами изображений выявляется в большей мере, если попытаться более конкретно установить их иконографическое значение. Определение, которое дано Грюнведелем для фигур фресок Минг-ой, в сущности, очень общо. То, что известно относительно подобного рода изображений в буддийской иконографии, свидетельствует о том, что перед нами отнюдь не анонимные «демоны», а олицетворение определенного культового образа, взятого из пантеона небуддийских религий.

Если внимательно проанализировать изображения фигур с фресок Минг-ой, то, как мне кажется, мы можем обнаружить и тот культ, который они олицетворяют.

В этом отношении прежде всего следует считать характерной позу, которая придана им художником. Как указывалось, обе фигуры изображены в одинаковой позе, стоящими со скрещенными ногами. Ниже мы будем иметь возможность подробнее остановиться на этом вопросе. Здесь отметим лишь, что в большинстве случаев такая поза является характерной при изображении или музыкантов, или танцоров, чаще последних. Этому толкованию вполне соответствует характер их одежды, развевающиеся концы поясов, шарфы и т. п.

Если принять данное толкование и одновременно учесть, что фигурам этим придан демонический облик, то в целом мне представляется, что они связаны с культом, в ритуале которого танцы и пляски, видимо, занимали главное место.

Учитывая то разнообразное влияние, которое оказало на буддизм и особенно на его иконографию эллинистическое искусство, а вместе с ним и эллинистические верования, мы, как мне кажется, имеем основания предположить,

---

[1] Женская фигура, обвешенная бубенцами, была открыта на степной росписи в святилище Дандан-Ойлика в Хотане. См. F. H. Andrews, Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia. London, 1948. p. 109.

что в рассматриваемых фигурах «князей демонов» следует видеть реминисценцию вакхического божества.

В этом отношении небезынтересно указать на палицу в руках одной из фигур, которая вообще мало вяжется с общим обликом последней. Не следует ли видеть в ней, правда в сильно трансформированном виде, тирс Диониса?

В какой мере такое толкование изображений с фресок Минг-ой может быть отнесено к «синей» фигуре пянджикентской росписи? Помимо синего цвета, которым окрашено тело этой фигуры, вторым наиболее характерным ее атрибутом является, бесспорно, шнур с бубенцами, обвивающий ее туловище, и колокольчик на шее. Последний мы видели подвешенным у одной из синих фигур на фреске Минг-ой. Шнур с бубенцами, помимо Пянджикента, насколько мне известно, в изобразительном искусстве Средней Азии не отмечен. Однако его назначение вряд ли может вызвать особое сомнение. Звон бубенчиков, как это очевидно, служил добавочным музыкальным сопровождением для танцующего. Что касается самой фигуры, то в ней следует видеть изображение танцора, что, как мы увидим ниже, находит подтверждение в других произведениях изобразительного искусства Пянджикента — деревянной резной скульптуре.



Рис. 6. Сидящая танцовщица. Терракота из раскопок в Пянджикенте

Таким образом, принимая во внимание перечисленные особенности в изображении этого персонажа — синюю окраску тела наличие шнура с бубенцами, а также изображение жезла со сложным навершием, который, возможно, также следует понимать как трансформированный тирс,— мы должны будем признать в ней культовый образ того же дионисийского круга, как и в фигурах на фресках Минг-ой.

Такое толкование требует, однако, ответа на вопрос, почему в отличие от фигур на фресках из Минг-ой наша фигура изображена сидящей. К сожалению, при том состоянии, в котором дошла до нас роспись, на этот вопрос едва ли может быть дан прямой ответ. Однако среди памятников искусства Пянджикента мы находим для нашей фигуры достаточно интересную аналогию, говорящую о том, что местная художественная традиция была знакома с образом сидящей фигуры танцора или танцовщицы. Имею в виду интересную терракотовую пластинку, которая была найдена в помещении VI, 1, с рельефным изображением

сидящей женской фигуры танцовщицы (рис. 6)[1]. Наиболее интересной особенностью ее трактовки является то, что она держит в одной руке чашу, а в другой — горловину меха с вином. Анализ этой терракоты показывает, что она иконографически связана с рядом памятников искусства среднеазиатской античности дионисийского круга[2], когда этот культ в Средней Азии, несомненно, имел широкое распространение[3]. Таким образом, терракота эта может служить добавочным доказательством правильности изложенного выше толкования синей фигуры. Вместе с тем очевидно, что толкование это не должно ни в коей мере закрывать для нас и чисто жанровый или светский характер сцены в целом. Рассматриваемая роспись свидетельствует, несомненно, о большом месте в быту населения искусства танца, представители которого пользовались популярностью, что, как мы увидим ниже, находит свое подтверждение в других памятниках искусства Пянджикента, а также и в письменных источниках.

Ряд интересных иконографических проблем ставят остатки живописных сцен в помещении 13 объекта VI. Стенные росписи этого помещения представляют большой интерес и в смысле стилистическом, поскольку, наряду с хорошо нам знакомыми приемами в трактовке отдельных фигур, мы сталкиваемся здесь с фактами, говорящими о новых способах в разрешении тематических задач, а также о возрождении более ранних художественных традиций.

В духе того стиля, который обозначен М. М. Дьяконовым третьим пянджикентским стилем, исполнена роспись на северной стене.

Плохая сохранность росписи, к сожалению, не дает возможности установить с полной уверенностью,представлена ли здесь единая композиция или же отдельные, сюжетно не связанные между собой сцены. Для живописи этой стены особенно характерна группа музыкантов. Они изображены в совершенно одинаковых позах и в одинаковой по покрою одежде. Манера, в которой они трактованы, полностью повторяет групповые сцены в помещении I, 10 и в особенности VI, 1 (западный простенок северной стены)[4]. Группы воинов повторяют публикуемые в настоящем сборнике сцены в помещениях III, 6 и VI, 1 (западная стена). Новым элементом в росписи этой стены является наличие изображения слона, которое в какой-то мере может служить связующим звеном между живописью Пянджикента и Варахши, хотя тематическую связь между ними мы едва ли можем установить.

Из отдельных деталей представляет интерес изображение музыкальных инструментов. С одним из этих инструментов — арфой мы уже знакомы

---

[1] См. СА, XVIII, стр. 338, рис. 9.

[2] Ср.: Я. И. Смирнов. Восточное серебро, табл. XVII, 41.

[3] Об этом см.: К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства, стр. 23 и сл.; Г. А. Пугаченкова. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. ВДИ, 1951, № 1, стр. 128.

[4] «Живопись древнего Пянджикента», таблицы X, XXXVII.

по росписи помещения 1 данного объекта. Два других — лютня и флейта Пана встречены впервые.

По всей вероятности, следует считать не случайным то обстоятельство, что на памятниках изобразительного искусства более раннего времени, как, например, на айртамском фризе или в живописи Топрак-Калы, мы видим другого типа музыкальные инструменты. Особенно это характерно в отношении типа арфы. Судя по пянджикентским изображениям, можно констатировать смену арфы западноазиатского типа на тип индийский.

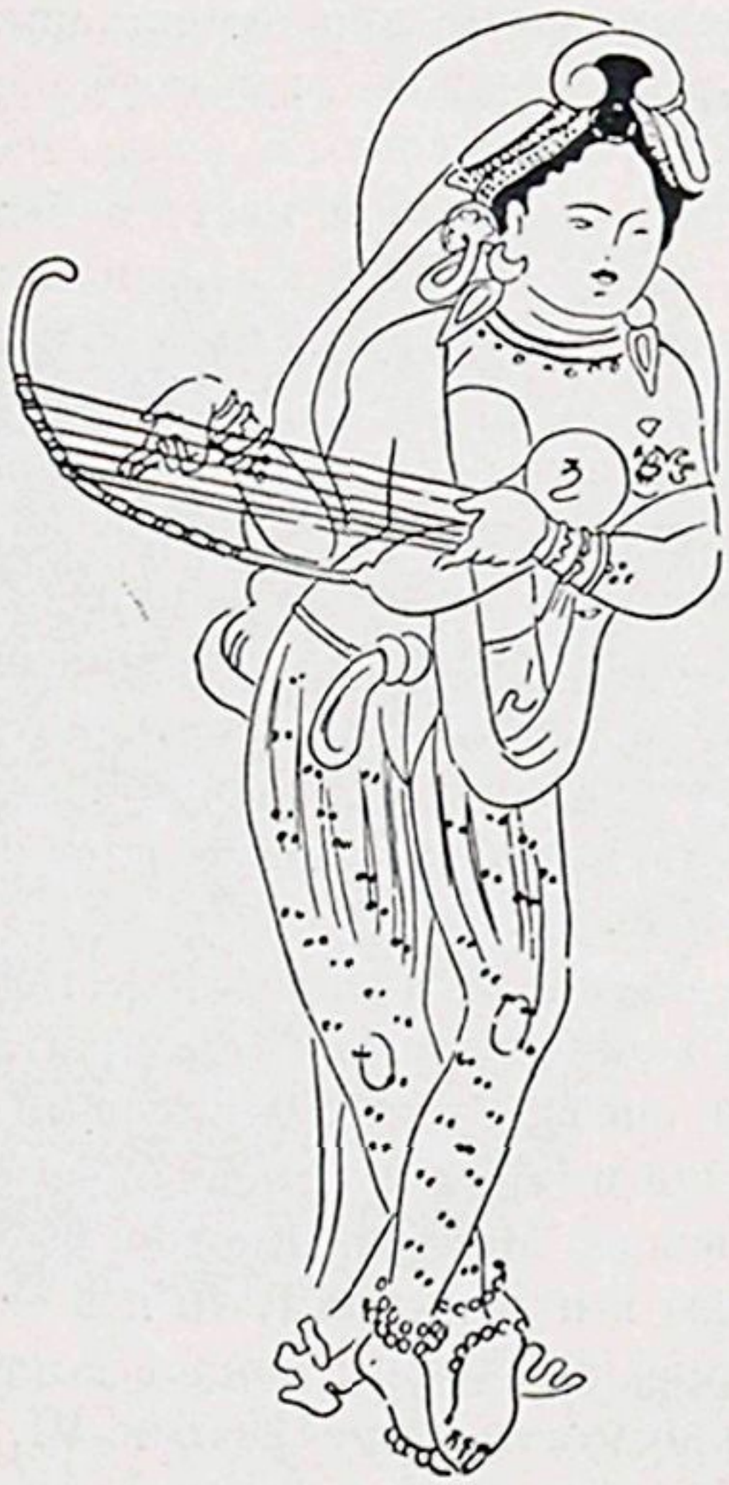


Рис. 7. Изображение арфистки из Минг-ой

Вполне закономерно, что полную аналогию нашим изображениям музыкальных инструментов мы находим в изобразительном искусстве Восточного Туркестана. При этом совпадают не только отдельные инструменты, но и их сочетания (рис. 7)[1].

Совершенно особое место занимает среди открытых до сих пор памятников живописи Пянджикента роспись западной стены рассматриваемого помещения. Это один из лучших фрагментов по сохранности и один из наиболее интересных по содержанию. Отметим прежде всего, что на фрагменте западной стены мы впервые видим крупный участок живописи второго яруса. Правда, небольшие участки верхних ярусов сохранились, как мы видели, в первом помещении этого же объекта, однако они фактически не дали никакого представления о том, каково было содержание росписи. На рассматриваемом фрагменте мы видим сцену с определенным сюжетом. Уже это одно делает данный фрагмент живописи весьма важным, поскольку он позволяет судить более полно о расположении на стенах живописных композиций. Вместе с тем и сам по себе сюжет росписи на данном участке второго яруса следует признать весьма интересным. Напомним его содержание. Перед сидящим в свободной позе персонажем находится ряд фигур, одна из которых стоит на коленях, изображая, по всей видимости, пленника. Рядом стоящая фигура

---

[1] Ср.: A. G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten in chinesisch Turkestan, fig. 64, 111, 237, 244, 245 и др.; e r o ж e. Alt-Kutscha, taf. XXX—XXXI и др.

изображает, надо полагать, стража. К этой же сцене, вероятно, принадлежала фигура человека со связанными руками, обнаруженная на полу помещения, среди остатков штукатурки с росписью, вблизи стены. Близкую аналогию к данной композиции следует видеть в единственном до сих пор известном фрагменте росписи, происходящем из Афрасиаба, на котором, несмотря на его дефектность, мы имеем достаточно оснований видеть аналогичный сюжет.

Фрагмент афрасиабской росписи, о котором идет речь, открытый в 1913 г., был впервые опубликован М. М. Дьяконовым[1]. Им была установлена стилистическая близость афрасиабского фрагмента к пянджикентским росписям. С открытием интересующей нас композиции второго яруса мы вправе говорить и о сюжетном родстве афрасиабской росписи с пянджикентской. На фрагменте живописи с Афрасиаба мы видим две коленопреклоненные фигуры с завязанными руками, позади которых стоит в полный рост третья фигура, вероятно, стража или конвоира. К сожалению, то лицо, перед которым стоят пленники, на афрасиабском фрагменте не сохранилось, однако едва ли есть основание сомневаться в его наличии. Такое совпадение сюжетов разбираемых памятников изобразительного искусства нельзя приписать только случайности. Мне представляется, что это совпадение следует объяснять более существенными обстоятельствами. Фрагмент живописи с Афрасиаба указывает на то, что центр художественной школы Согда находился в Самарканде, где и вырабатывались сюжеты и стилистические нормы. Полагать, что влияние было обратным, едва ли есть основание. С другой стороны, совпадение сюжета на двух наших памятниках изобразительного искусства указывает на его популярность, что может быть объяснено или эпическим или же историческим его содержанием. Общая трактовка фигур на пянджикентской росписи заставляет склоняться больше ко второму предположению, а именно, что перед нами изображение конкретного исторического эпизода, которому придавалось более или менее крупное значение. В этом смысле определенный интерес представляет сообщение китайской хроники Бей-ши, в которой говорится о походе китайского императора против западного княжества Шаньшань, причем специально подчеркивается, что «владетель Шаньшаня Чжанда со связанными спереди руками вышел и покорился»[2]. Этот или аналогичный популярный эпизод из местной военной истории, естественно мог стать сюжетом для росписей в домах аристократии[3].

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 92.

[2] Н. Я. Бичурин. Указ. соч., ч. II, стр. 245 и 292.

[3] О близком сюжете, нашедшем отражение в буддийских легендах (джатаках) и искусстве, см. E. Waldschmidt. Über die Darstellung und den Stil der Wandgemälde aus Qizil bei Kutscha. (A. v. Le Coq. Buddhistische Spätantike aus Mittelasien. Berlin, 1928. S. 23, fig. 54 — 56),

Помимо сказанного, рассматриваемый нами фрагмент пянджикентской росписи обращает на себя внимание и благодаря весьма своеобразной общей трактовке главной фигуры сцены — лица, перед которым склонился пленник. Поза, которую ему придал художник, резко отличает его от большинства сидящих фигур пянджикентских росписей. Весьма близкую параллель ей мы находим на группе серебряных блюд, на которых главные персонажи изображены сидящими аналогичным образом. Э. Херцфельд, специально исследовавший эту группу



Рис. 8. Прорисовка деталей на серебряных сосудах

памятников (рис. 8), пришел к выводу, что такая трактовка имеет своим прообразом изображения на монетах первых кушанских царей и восходит, по его мнению, к греко-бактрийскому искусству. Обстоятельство это служит ему основанием считать эти изделия произведениями «восточного Ирана»[1]. Пянджикентская роспись может служить указанием на то, что одним из центров, где рассматриваемая художественная традиция была хорошо известна, являлся Согд. В качестве добавочного момента, подтверждающего сказанное, отмечу следующую деталь одежды одной из фигур на блюде из данной группы (рис. 8, вторая фигура верхнего ряда). Пола одежды главного персонажа

[1] E. Herzfeld. Die Malereien von Samarra. Berlin, 1927, S. 40.

украшена медальоном с изображением животного, какой мы видели на двух фигурах пянджикентской росписи, одна из которых принадлежит к рассматриваемой нами сцене.

Особый интерес представляет фрагмент живописи нижнего яруса, к рассмотрению которого мы переходим.

На этом фрагменте с большой наглядностью проявилась наиболее характерная черта пянджикентской художественной школы — разнообразие ее сюжетов. Однако в отличие от всех других живописных остатков, которые были открыты в Пянджикенте, на рассматриваемом фрагменте мы наблюдаем и очень интересный новый прием в развитии сюжета. Вместо отдельной законченной сцены перед нами целая цепь эпизодов, в которых принимают участие одни и те же персонажи. Совершенно очевидно, что художник сделал попытку передать какое-то сложное, развивающееся событие. К сожалению, при вполне удовлетворительном состоянии росписи с изображением, вероятно, главного эпизода, остальные сцены сохранились лишь в сильно фрагментированном виде, и их содержание не поддается восстановлению. Однако изображения отдельных лиц, которые мы видим на них, не оставляют сомнения в том, что перед нами те же персонажи, что и участники главного эпизода. Данный эпизод этой сложной композиции представляет собой сцену игры на доске типа нард. Как известно, игры подобного рода были чрезвычайно популярны на Ближнем Востоке, начиная с древности и в течение всего средневековья. Об этом говорят письменные источники и дошедшие до нас некоторые предметы, связанные с этими играми, например, древние шахматные фигуры. В частности, известны шахматные фигуры, происходящие из Средней Азии[1]. Что касается нард, то отметим, что в Пянджикенте при раскопках помещения 13 объекта VI, роспись которого является предметом нашего рассмотрения, была найдена часть игральной кости. Среди находок с горы Муг имеется также целая игральная кость (деревянная).

О том, что в это время игра в нарды в Средней Азии была распространена и велась с большим азартом, вызывая сильные страсти, мы имеем очень любопытное свидетельство, современное нашим росписям, относящееся ко времени арабского нашествия. В рассказе Табари об известном сражении между арабами и тюркским хаканом в 737 г. на берегу Аму-Дарьи в местности Харистан сообщается, между прочим, следующее: «Однажды хакан играл с Курсулем в нарды (поставив на кон) фазана. Курсуль туркеш выиграл. И потребовал он от него (хакана) фазана. И сказал он (бери) самку. Сказал другой — самца. И возникла у них ссора (во время которой) Курсуль переломал руку хакану. Хакан поклялся, что он обязательно переломит руку Курсулю. Об этом узнал Курсуль и удалился (из ставки). Затем он собрал группу из своих сторонников,

---

[1] И. Орбели и К. Тревер. Шатранг. Л., 1936, стр. 144, рис. 14 и 16.

и напав ночью на хакана убил его»[1]. Несомненно, что в рассматриваемой композиции нашло отражение характерное бытовое явление. Но вместе с тем считать ее только бытовой сценой не приходится. Этого не позволяет сделать прежде всего ряд деталей в изображении самих игроков.

Правая от зрителя фигура игрока изображает, несомненно, царя, о чем свидетельствует его головной убор в виде короны с крыльями. Форма такой короны хорошо засвидетельствована на монетах и в росписях Пянджикента. Наиболее важными иконографическими деталями этой фигуры являются два языка пламени, подымающиеся по обе стороны головы из-за ее плеч, и нимб вокруг головы. Эти атрибуты резко отличают ее от изображения аналогичных фигур на других живописных сценах, открытых в Пянджикенте. Характерна также внешность его партнера, прежде всего по одежде. Вместо обычного для персонажей пянджикентских росписей плотно облегающего тело кафтана, верхняя одежда этой фигуры представлена в виде ниспадающего свободными складками плаща, из-под которого видна обнаженная грудь. Длинные волосы на голове в виде правильных прядей зачесаны назад и повязаны лентой. Вокруг головы также имеется нимб. Характерно и то, что фигура эта показана сидящей с вытянутыми ногами, в отличие от остальных фигур, сидящих на скрещенных ногах.

Таким образом, все говорит о том, что композицию эту рассматривать в качестве жанровой бытовой картины не приходится.

Игры в шахматы и нарды нашли очень яркое отражение в раннесредневековой письменности на Ближнем Востоке. Интересный материал по истории этих игр собран в работе И. А. Орбели и К. В. Тревер «Шатранг». Один из рассказов, включенный в это сочинение, касающийся игры в нарды, свидетельствует о том, что с этой игрой связывались весьма сложные космогонические представления. Рассказ этот взят из пехлевийского сочинения о шахматной игре. Здесь между прочим говорится следующее: «Важургмихр [изобретатель игры в нарды] сказал... Доску Неварташирa [т. е. нард] я уподобляю земле Спандармед, и тридцать камней я уподобляю тридцати дням и ночам, пятнадцать белых я уподобляю дню и 15 черных уподобляю ночи. Каждую кость — гарданак — уподобляю движению небосвода»[2]. С этими играми, как известно, связываются и судьбы героев эпических сочинений. Достаточно напомнить индийскую поэму о Нале и Дамаянти из Махабхараты[3].

Однако, несмотря на заманчивость установления связи темы пянджикентской росписи с содержанием указанного круга сочинений, мы в действительности

---

[1] At-Tabari, II, кн. 3, стр. 1613.

[2] И. Орбели и К. Тревер. Шатранг. Л., 1936, стр. 51.

[3] См.: П. Я. Петров. Песнь Налы из Махабхараты. М., «Телескоп», 1835, XXVI (7), стр. 342 и сл., а также известный стихотворный перевод В. А. Жуковского. Ср. «Махабхарата», пер. В. И. Кальянова, М.—Л., 1950, стр. 604 и сл.

не смогли найти в последних каких-либо элементов, которые сделали бы эту связь очевидной. Более близким к теме нашей росписи, особенно учитывая указанные иконографические ее детали, является сказочный материал, заключенный в буддийской письменности и в первую очередь в сборниках «джатак», т. е. рассказов о перерождениях будды. И действительно, среди джатак удалось обнаружить ряд рассказов, стержнем которых является игра в кости. В одной джатаке рассказывается о будде, который, родившись в богатой семье, по достижении зрелого возраста сделался игроком в кости. Его партнером был человек, который играл нечестно и в конце концов был жестоко за это наказан буддой [1].

Согласно другой джатаке, будда во время одного из перерождений был царем и часто играл в кости с главным жрецом своего царства (пурогитой). Эпизоды, о которых рассказано в этой джатаке, также заключают в себе морализирующее начало [2].

Третья из известных мне джатак, в которых центральное место занимает игра в кости, известна под названием Vidhurapandita jataka. Содержание ее в интересующей нас части сводится к следующему:

У царя (раджи) страны Куру, азартного игрока в кости, был министр по имени Видхурапандита. О необычайной мудрости последнего узнала жена царя наг Варуны, пожелавшая получить его сердце. Добыть сердце министра берется предводитель якшей Пурнака. Он обыгрывает раджу в кости и в виде выигрыша получает самого министра, которого он намеревается убить, а сердце доставить жене Варуны.

Особый интерес для нас этой джатаки заключается в том, что сюжет ее мы находим в живописной передаче на фреске одной из пещер знаменитой Аджанты. Чрезвычайно характерным является и то, что джатака передана также в ряде эпизодов. В эпизоде, изображающем игру в кости между царем и Пурнака, мы видим также доску, разделенную на клетки, причем игроки окружены другими лицами [3].

Мне кажется, что иконографические черты в изображении игроков на пянджикентской росписи ближе всего подходят к главным действующим лицам второй и третьей джатак. В этом отношении надо признать для изображения царя весьма характерными подымающиеся из-за его спины два языка пламени, которые являются атрибутом, особенно часто встречающимся в буддийской иконографии. Весь облик, приданный художником партнеру царя, заставляет предполагать также, что мы имеем дело с брахманом-жрецом или с министром.

---

[1] И. П. Минаев. Несколько рассказов из перерождений Будды. ЖМНП, 1871, № 11, стр. 95.

[2] И. П. Минаев. Индийские сказки. ЖМНП, 1874, 6 (ч. 176), стр. 85.

[3] G. Yazdani. Ajanta. Oxford, 1933, part II, p. 36; pl. XXXV. На эту сцену в живописи Аджанты мне указал А. Г. Подольский.

Само собой понятно, что быть уверенным в том, что и остальное содержание нашей сцены совпадает с содержанием той или иной дикатаки, мы не можем ввиду плохой ее сохранности. Однако существенного значения это не имеет, потому что при тех же основных действующих лицах сюжет дикатаки мог иметь, видимо, различные варианты и отклонения. Тем более содержание рассказа могло измениться после того, как оно подверглось переработке в течение длительного времени, притом в инородной среде, в которой действующие лица получали, естественно, и свой особенный облик.

Следует также подчеркнуть, что такому толкованию нашей сцены не противоречат те исторические данные, которые мы имеем относительно распространения буддизма на территории Средней Азии.

Письменные источники и археологические данные говорят о том, что, начиная с первых веков н. э. и, приблизительно, по V в., буддизм получил сравнительно широкое распространение на территории Средней Азии, в том числе и Согда. Напомню прямые известия китайских хроник, факт наличия обширной буддийской письменности на согдийском языке, находки на территории Средней Азии памятников буддийского культа и искусства.

Правда, позже влияние буддизма, по крайней мере в Согде, резко падает. Известный рассказ биографа буддийского паломника Сюань-Цзяна (ок. 630 г.) об опустевших буддийских монастырях в Самарканде, а также о враждебности населения к буддийским монахам свидетельствует об этом вполне недвусмысленно. Но одновременно со слов биографа Сюань-Цзяна известно, что этот паломник, заручившись покровительством местного правителя, предпринял шаги к восстановлению монастырей[1]. В. В. Бартольд весьма скептически оценивает результаты, достигнутые Сюань-Цзяном[2]. С этой оценкой в целом можно вполне согласиться. Но все же не исключена возможность, что в среде некоторой части местных жителей, особенно в среде господствующего класса, буддийские миссионеры сумели снова приобрести некоторое влияние. В этом смысле представляет интерес упоминание какого-то буддиста в одном из документов с горы Муг[3].

К сожалению, текст этого документа до сих пор не опубликован, и неизвестно какую роль этот буддист играет в событиях. Но вряд ли это случайный факт. Во всяком случае он говорит о том, что еще в период арабского завоевания буддисты в Согде проявляли определенную деятельность. Об этом же говорит и происходящий из Пянджикента нумизматический материал. Так,

---

[1] St. J u l i e n. Histoire de la vie de Hiouen-Thsang. Paris, 1851, p. 59.

[2] В. В. Б а р т о л ь д. История культурной жизни Туркестана, стр. 43. Е г о ж е. О христианстве в Туркестане в домонгольский период, ЗВО, VIII, стр. 5.

[3] А. А. Ф р е й м а н. Опись рукописных документов... «Согдийский сборник». Л., 1934, стр. 39.

имена некоторых правителей Пянджикента, как это установлено О. И. Смирновой, имеют явно буддийскую этимологию.

Рассматриваемый фрагмент живописи одновременно заслуживает внимание и благодаря некоторым отдельным его деталям. К ним относится в первую очередь изображение крупного архитектурного сооружения, которое занимает центральное место на дошедшем до нас участке живописи. Изображение это представляет прежде всего большой интерес в качестве документа по истории архитектуры, поскольку оно передает внешний облик определенного типа здания.

В этом сооружении, как представляется, мы вправе видеть тот тип укрепленного жилища знатного лица, который хорошо известен под названием «кешк»,— что обычно переводится словом «замок».

Ближайшую параллель к этому изображению мы видим на известном блюде из Эрмитажа, которое происходит из дер. Аниковская б. Пермской губернии. На нем центральную часть композиции занимает изображение замка. Блюдо это сравнительно давно привлекает к себе внимание исследователей благодаря главным образом сюжету изображенной на нем сцены. Здесь нет нужды повторять все, нередко фантастические, как правило, ничем, кроме простой догадки, не подкрепляемые толкования этой сцены, которые были предложены рядом ученых. То же относится и к ее датировке. Отметим, что последняя колеблется между III—IV вв. («раннесасанидское время») и X в.[1] Общим для многих исследователей до недавнего времени было отнесение этого блюда к произведениям сасанидского Ирана. Еще в 1935 г. в известной работе И. А. Орбели и К. В. Тревер «Сасанидский металл» сюжет этого блюда был истолкован, как «занятие крепости иранцами» и внос «священного огня»[2]. Впервые указанная точка зрения была пересмотрена в 1939 г. А. И. Тереножкиным, который на основании сходства ряда архитектурных элементов в зодчестве древнего Хорезма (гофрированные стены, скошенный цоколь) с таковыми на замке Аниковского блюда высказался в пользу хорезмийского происхождения самого блюда, датировав его VII в. н. э.[3]

Мнение А. И. Тереножкина было энергично поддержано С. П. Толстовым. Им, кроме того, было дано подробное истолкование всей композиции, в которой он хочет видеть сцену мести за убийство героя среднеазиатского эпоса Сиявуша. Исследователь этот считает, что воины на данном блюде изображают хорезмийских тяжело вооруженных всадников[4].

---

[1] См.: F. S a r r e. Die Kunst des alten Persien, S. 53, 69.

[2] И. А. О р б е л и и К. В. Т р е в е р. Сасанидский металл. М,—Л., 1935, стр. XXXIII и табл. 20.

[3] А. И. Т е р е н о ж к и н. К истории искусства Хорезма. «Искусство», 1939, № 2.

[4] С. П. Т о л с т о в. Древний Хорезм, стр. 215 и др.

Однако, несмотря на общий интерес высказанных последними авторами соображений, которые впервые внесли элемент доказательности в вопрос о происхождении и датировке этого памятника, их точка зрения не стала во всем общепризнанной. Как отметил М. М. Дьяконов, основания, приведенные ими для заключения об узкохорезмийском происхождении блюда, не могут считаться достаточными[1]. Действительно, отдельные архитектурные элементы, присущие изображению замка на блюде, обнаруживаются при археологических исследованиях в ряде районов Средней Азии, в том числе в Мерве, Бухаре, а также в районах Ташкента вплоть до Семиречья. Таким образом, если основываться только на общности отдельных архитектурных элементов, имеется полная возможность отнесения этого памятника к большинству районов Средней Азии.

С открытием изображения замка на росписи Пянджикента в этот вопрос может быть внесена бóльшая определенность.

По целому ряду особенностей нашего изображения можно считать вполне очевидным, что художник, который рисовал замок, передавал с большой точностью виденное им в натуре здание.

Очень характерна в этом отношении следующая деталь. Под аркой входа художник нарисовал голову чудовища (Киртимукхи). Глиняный налеп, изображающий такое же фантастическое существо, был обнаружен в Пянджикенте при раскопках привратного участка ограды второго храма. Его первоначальное местонахождение над воротами не вызывает сомнения (см. ниже, стр. 66).

Несомненно, что художник, создавший пянджикентскую роспись, изобразил реальный тип согдийского замка. Очевидно, этот же тип замка представлен и на Аниковском блюде: на нем, как и на пянджикентской росписи, изображено высокое двухэтажное здание башенного типа, оформленное по фасаду арочным входом. Общим является такой важный элемент, как выносные балкончики, декоративные фризы в виде ряда поставленных на ребро кирпичей. Совершенно одинаковыми являются зубцы, венчающие стены.

Вместе с тем нельзя не отметить и те отличия, которые имеются в изображениях замка на блюде и пянджикентской росписи. Эти отличия весьма специфичны. Прежде всего в изображении замка на Аниковском блюде несравненно богаче и разнообразнее представлены декоративно-орнаментальные элементы. Одновременно изображение кешка, как и вся композиция на блюде, включая и людей, целиком выдержано в духе симметрии. По всему чувствуется, что мастер-модельер создал идеализированный тип здания. Большая изощренность его орнаментальных деталей должна быть в определенной мере отнесена за счет его фантазии. Впрочем, нельзя не считаться с тем, что характер внешнего декора зданий несомненно зависел также от социального ранга их владельцев. При-

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 139.

мером такого же богатого внешнего декора зданий, правда более позднего времени, может служить знаменитый мавзолей Исмаила Саманида в Бухаре (X в.).

К сожалению, о содержании сцены на нашей росписи, центром которой являлся замок, мы едва ли можем что-либо сказать ввиду сильной испорченности живописи на прилегающем к кешку участке стены, и поэтому нет возможности сравнить ее со сценой на аниковском блюде. Однако небезынтересно отметить, что на голове воина, изображенного вблизи замка на пянджикентской росписи, надет такой же трехрогий шлем, какой мы видим на одном из воинов, окружающих замок на аниковском блюде. В такой же мере представляет интерес и изображение всадника несколько поодаль от замка, в котором мы разбираем, несмотря на плохую сохранность живописи, фигуру воина в тяжелом доспехе, напоминающем тяжело вооруженных воинов аниковского блюда[1]. Сказанное, таким образом, дает основание с бо́льшим правом причислить последнее к произведениям искусства Согда, чем к другому району Средней Азии.

Из произведений живописи нам остается разобрать композицию на южной торцовой стене помещения 26 объекта VI. Этот фрагмент живописи прежде всего имеет параллели в произведениях торевтики.

Лучше всего сохранившееся изображение лунного божества следует сопоставить в первую очередь с блюдом из Кабинета древностей Национальной библиотеки в Париже[2], на котором аналогичное изображение также охвачено снизу полумесяцем. Иконографически очень близкой к данному изображению представляется терракотовая фигурка из Средней Азии, опубликованная в «Survey of Persian Art»[3]. Точное место находки этой фигурки неизвестно, но происходит она, по всей вероятности, из Афрасиаба (рис. 9). По композиции ближе всего к нашей росписи стоит группа серебряных сосудов, изданных Я. И. Смирновым в атласе «Восточное серебро» под №№ 42, 43 и 44[4]. На первых двух, наиболее близких друг к другу по сюжету, изображено женское четырехрукое божество, держащее в одной паре поднятых кверху рук эмблемы солнца и луны, а в двух других руках — различные предметы. Так, на блюде № 42 божество держит в нижней паре рук жезл и цветок, а на блюде № 43 в этих же руках божества — жезл и чаша.

Третье блюдо (№ 44) — дефектное. На нем отсутствует изображение верхней части фигуры божества, но и здесь несомненно общая композиция такая же, как и на первых. На этом блюде, как и на блюде № 42, божество сидит на спине льва, в то время как на чаше № 43 божество изображено сидящим на та́хте (троне).

---

[1] Б. Я. Ставиский. О двух памятниках согдийского изобразительного искусства. КСИИМК, 61, стр. 63.

[2] «Восточное серебро», табл. XVII, 40.

[3] SPA, IV, pl. 145, H.

[4] «Восточное серебро», табл. XVIII и XIX

Сравнительно недавно была опубликована еще одна серебряная чаша с аналогичным сюжетом. Чаша эта была найдена в 1947 г. в Пермской области вблизи дер. Бартым Березовского района[1]. На ней также изображено четырехрукое женское божество, сидящее на спине льва. В нижней паре рук оно держит по жезлу в каждой руке, а в верхней — эмблемы солнца и луны. Особенностью композиции этой чаши является стоящая на коленях перед божеством женская фигура с неясным предметом в руках.

Уже сам по себе тот факт, что до нас дошло такое количество сосудов с одинаковым по содержанию сюжетом, является красноречивым. Он выразительно свидетельствует о том, что в среде, в которой бытовали эти сосуды, сюжет, изображенный на них, пользовался большой популярностью, что ему придавалось особое значение. Я. И. Смирнов в своем незавершенном, к сожалению, труде, посвященном анализу опубликованных им в атласе памятников, насколько я знаю, первый попытался разъяснить содержание изображений и установить происхождение сосудов. Несмотря на почти полувековую давность труда Я. И. Смирнова, его главные соображения по поводу этих памятников в основном до сих пор сохраняют свое значение.



Рис. 9. Божество луны. Терракота из Средней Азии

Общий анализ сюжета на рассматриваемых сосудах привел Я. И. Смирнова к заключению о том, что отдельным деталям следует искать «аналогии в Индии (четыре руки с атрибутами, зверь вместо трона) и в сасанидском Иране (поза, детали костюма, орнаментация бордюра)». Одновременно он указывает, что и в греческом изобразительном искусстве имеются определенные параллели, например, к изображениям льва в виде трона.

Однако, несмотря на наличие указанных параллелей, Я. И. Смирнов отказался признать эти блюда произведениями искусства названных выше стран — Персии и Индии, хотя именно в эти страны ведут наиболее наглядные, с его точки зрения, аналогии. Так, относительно чаши № 42 он пишет: «Ни той, ни другой (т. е. ни Персии, ни Индии) стране приписать изготовление чаши, на наш взгляд, нет основания, а потому более вероятным местом ее происхождения нам представляется, как вероятно и прочих сосудов этой группы, Средняя

---

[1] О. Н. Бадер. Камская археологическая экспедиция. КСИИМК, 55, стр. 127, рис. 50; О. Н. Бадер и А. П. Смирнов. Серебро Закамское. М., 1954, стр. 7.

Азия (Бактриана или Согдиана), хотя божество и принадлежит, быть может, индийскому (буддийскому) пантеону»[1].

Я. И. Смирнов бесспорно правильно установил и время их изготовления. В одном случае блюда датируются V—VIII вв., а в другом — более узким промежутком — VI—VII вв. н. э.[2]. К сожалению, эти интересные соображения Я. И. Смирнова остаются до сих пор неопубликованными.

Значительно позже Я. И. Смирнова изображения божества на одном из указанных сосудов касался Э. Херцфельд в связи с вопросом о происхождении образа «всадниц на хищном звере». По его мнению, прообразом последних являются стоящие на зверях древневосточные божества. Впоследствии в эллинистическое время они изображаются в виде сидящих на зверях всадниц. «По преимуществу же это образ сидящей на льве восточной Анахиты, Наны, появляющейся на золотых монетах кушанских царей»[3]. Специально относительно изображения божества на сосуде № 43 Херцфельд замечает, что это подобная (Анахите — Нане), но по-индийски переосмысленная богиня[4].

В конце 30-х годов большое внимание было уделено интересующим нас сосудам С. П. Толстовым. Так, в 1938 г. С. П. Толстов на основании анализа почерка надписи, имеющейся на одной из чаш, пришел к заключению о хорезмийском происхождении всей группы сосудов[5]. В следующем году он снова касается происхождения этих блюд в связи с находкой во время археологических работ в Хорезме (Тешик-Кала) оттисков печати на глине с изображением четырехрукого божества. По словам С. П. Толстова, эти находки подтвердили его гипотезу о хорезмийском происхождении серебряных чаш Эрмитажа и Британского Музея с изображением четвероруκого божества. Находка изображения четвероруκого божества в культурном слое Тешик-Кала решает вопрос окончательно в пользу хорезмийского происхождения этих серебряных изделий[6].

Одновременно С. П. Толстовым было высказано мнение о том, что в четырехруком божестве на оттиске следует видеть одного из бодисатв и что эта «находка позволяет установить до сих пор неизвестный факт распространения буддизма столь далеко на северо-запад и влияние этой религии на культуру Древнего Хорезма»[7]. Позже, в 1948 г., он дает этим фигурам божеств несколько иное толкование.

---

[1] Архив ИИМК АН СССР, ф. 11, № 329.

[2] Там же.

[3] E. H e r z f e l d. Die Malereien von Samarra, p. 17.

[4] Там же.

[5] С. П. Т о л с т о в. Монеты шахов древнего Хорезма и древнехорезмийский алфавит. ВДИ, № 4(5), 1938, стр. 120—145; е г о ж е. Древний Хорезм, стр. 193.

[6] С. П. Т о л с т о в. Древнехорезмийские памятники Кара-Калпакии. ВДИ, № 3, 1939, стр. 196.

[7] Там же.

«Анализ изображения четвероруκого божества на чашах № 42, 43, 44 атласа Смирнова и на двух оттисках больших печатей из Тешик-Калы,— пишет он,— приводит нас к выводу, что здесь мы имеем образец хорезмийской Анахиты афригидской эпохи, прошедший через этап синкретизации с индобуддийскими образами в кушанскую эпоху. Могучая богиня, увенчанная царской короной, держащая в руках скипетр и символы солнца и луны, попирающая поверженного льва или леопарда,— этот образ, богато отраженный в афригидской торевтике, говорит об исключительно крупном месте, занимаемом Анахитой в хорезмийском пантеоне»[1].

Новое толкование образа четырехрукого божества С. П. Толстовым, как видим, весьма близко совпадает с мнением Э. Херцфельда. Необходимо отметить, что в этом труде С. П. Толстов с еще большей убежденностью отстаивает высказанное им мнение о хорезмийском происхождении этих чаш. Против этого тезиса С. П. Толстова определенно высказался французский ученый Р. Гиршман, который, хотя прямо об этом не говорит, но, судя по контексту, считает их происходящими, видимо, из Индии. По его мнению, «предметы, которые держат в руках эти божества, принадлежат к культу Митры в Индии, к циклу которого и следует отнести эти памятники»[2].

М. М. Дьяконов также полагал, что доказательства С. П. Толстова в пользу узкохорезмийского происхождения чаш с четырехрукими божествами недостаточны[3].

В свою очередь он отметил наличие в росписях Пянджикента изображений четырехруких божеств, а также тронов в виде зверей, в которых можно усмотреть близкие аналогии к изображениям на чашах.

С открытием росписи помещения 26 близость изображений на чашах с таковыми на пянджикентских росписях становится гораздо более очевидной. Сам собой напрашивается вывод о том, что чаши по своему происхождению принадлежат той же согдийской среде, как и памятники живописи Пянджикента. Во всяком случае едва ли могут быть указаны более близкие параллели к изображениям на чашах, чем те, которые дают наши росписи.

Однако значение последних заключается не только в том, что они позволяют уточнить вопрос о месте происхождения серебряных чаш. Очень важно то, что они помогают в истолковании всего сюжета, представленного на тех и других.

Выше были приведены некоторые толкования изображений божеств на серебряных сосудах. При несомненном интересе этих объяснений, они мне представляются далеко не достаточными. Совершенно бесспорно, что перед нами очень ярко выраженные синкретические культовые образы. Вместе с тем, мне кажется,

---

[1] С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 200.
[2] R. Ghirschman. Les Chionites-Hephtalites. Caire, 1948, p. 57.
[3] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 139.

что упомянутые авторы в основу своего толкования положили признаки не первостепенного порядка, оставляя в тени наиболее, на мой взгляд, важные иконографические моменты. Так, они почти не касаются вопроса о значении таких важных эмблем, как изображения солнца и луны. Между тем, очевидно, что смысл всего изображения в значительной степени определяется этими эмблемами. Сказанное становится вполне очевидным при первом же сопоставлении между собой изображений на серебряных сосудах. Действительно, в то время, как изображения светил имеются на всех названных памятниках, остальные атрибуты представлены в произвольных сочетаниях. Так, на чаше № 42 вместо зверя, на котором сидит божество, изображен трон (тахт). В нижней паре рук мы видим также различные предметы: на блюде из дер. Бартым — два жезла, а на блюде № 43 — чаша и жезл. Между тем светила имеются в руках у всех. Представляется поэтому вполне очевидным, что в изображениях светил следует видеть не столько эмблемы божества в прямом смысле слова, сколько сами божества. Перед нами композиция, представляющая три божества, или, иначе говоря, божественную триаду. Именно этот характер изображений особенно подчеркивается пянджикентской росписью, где изображениям светил придан выразительный антропоморфный вид.



Рис. 10. Мраморная скульптурная группа из Хайр-Ханэ

Вопрос о божественной триаде в изобразительном искусстве Востока не новый. В связи с важными археологическими открытиями сравнительно недавнего времени он встал и по отношению к культам, которые представляют весьма большой интерес и для истории Средней Азии.

Рассматривая с этой точки зрения наши памятники, мы сможем ближе подойти к реальному генезису культа, воплощенного в рассматриваемых произведениях изобразительного искусства, и тем самым установить те культурно-исторические связи, которые ими отражены.

Одно из наиболее интересных открытий в этом отношении — обнаруженная при раскопках вблизи Кабула в Афганистане в местности Хайр-Ханэ замечательная мраморная скульптурная группа, изображающая так называемую

квадригу солнечного божества. Датируется этот памятник V в. н. э. (рис. 10)[1]. От других хорошо известных в изобразительном искусстве памятников этого типа квадрига из Хайр-Ханэ отличается тем, что, помимо главного божества, справа и слева от него помещены две других фигуры, образующие триаду.

Ж. Акэн, открывший этот памятник, обратил на последний момент особое внимание. Для его интерпретации он привлек ряд аналогичных, по преимуществу скульптурных, изображений, происходящих из различных районов Индии.



Рис. 11. Скульптура из Bhumara (Индия)

Особенно интересной является скульптурная триада, происходящая из Bhumara (рис. 11), в которой главное божество имеет вокруг головы изображение полумесяца. В другой триаде из Ориссы сопровождающие главное божество фигуры снабжены одна полумесяцем со звездой, а другая — цветком, символизирующим солнце. Акэн, основываясь на материалах индийской мифологии, трактует все эти триады как изображения солнечного божества Сурьи и его двух «спутников»[2].

Исследование генезиса иконографической трактовки солнечного божества в виде триады привело Акэна к заключению о том, что в индийской мифологии и соответственно в иконографии фигуры двух «спутников» главного божества появляются поздно и что их «западное происхождение... не вызывает сомнения»[3]. Для нас представляет несомненный интерес высказанное Акэном мнение о том, что широкое распространение культа солнечного божества в Индии и соответственно воплощение его в определенный иконографический образ связано с движением среднеазиатских сакских племен, среди которых культ солнца был главенствующим с древнейших времен[4].

В несколько ином аспекте вопроса о триаде божеств в индийской мифологии, но также в связи с культом солнечного божества касается и Р. Гиршман. Поводом для этого послужил известный резной камень Николо, на котором изображено четырехрукое божество, сопровождаемое подписью «Михира, Вишну и (?) Шива». По мнению Р. Гиршмана, в этих трех именах следует видеть три

---

[1] J. Hackin et J. Carl. Recherches archéologiques au col de Khair-Khaneh près de Kabul. MDAFA, VII. Paris, 1928, pl. XIV, p. 19.

[2] Там же, стр. 14.

[3] Там же, стр. 21.

[4] Там же. Ср.: Геродот, VII, 216.

аспекта солнечного божества — Митры — Михиры[1]. Изображение божества на камне в виде четырехрукой фигуры дает основание Р. Гиршману привлечь в качестве аналогии ряд соответствующих памятников изобразительного искусства, в том числе и изображения четырехруких божеств на упомянутых сосудах, изданных Я. И. Смирновым, в которых он, таким образом, видит образ Митры.

Гиршман, так же как Акэн, опираясь отчасти на одни и те же материалы, например, на индийский письменный источник — Bhavishya Purana, считает, что именно сакам, или, вернее, жрецам-магам саков, Индия обязана распространением культа солнечного божества[2].

Я не берусь судить о том, насколько прав Р. Гиршман, считающий, как видно из сказанного, что главным признаком в изображении солнечного божества в индийской иконографии является его четырехрукость. Известно, например, что на монетах кушанских царей имеются четырехрукие божества, которых нет основания связывать с почитанием солнца[3]. Однако мне кажется, что автор этот прав, видя в трех именах божеств на резном камне триаду, появление которой связано с развитием культа солнечного божества.

С представлением о триаде божеств мы встречаемся также и в буддизме. Появление божественной триады в последнем также связано с проникновением в буддийское учение в качестве важнейшего компонента культа солнечного божества. Не касаясь проблемы этой в целом, отметим лишь, что большинство исследователей указывает при этом специально на влияние культа Митры. Взгляд этот нашел свое убедительное подтверждение в результате изучения догматики северного буддизма. Так, в исследованиях известного польского ученого Я. Пшилуцкого показано, что занимающий столь большое место в северо-буддийском толке образ бодисатвы Майтрейи восходит к образу Митры-Спасителя[4].

Культ солнечного божества нашел отражение и в буддийской иконографии. Для нас наибольший интерес представляет то, что в последней мы встречаемся с определенным стремлением придать этому культу внешнее выражение в форме триады. Так, в одном из гротов Бамиана была открыта живописная композиция, где «справа и слева от лежащего будды изображены солнечное и лунное божества»[5]. В этой трактовке триада получила, видимо, большое распространение и проникла в частности далеко на восток. С. М. Кочетова отмечает, например, что

---

[1] R. Ghirschman. Указ. соч., стр. 55 и др.

[2] Там же, стр. 122.

[3] P. Gardner. The coins of the greek and scythic kings of Bactria and India in the British Museum. London, 1886, pl. XXVI, 12, XXVII, 7 и др.

[4] J. Przyluski. Un dieu iranien dans l'Inde. Rocznik Orijentalistyczny, VII. 1929—1930, p. 9.

[5] A. Godard, J. Godard et J. Hackin. Les antiquités bouddhiques de Bamiyan. MDAFA, II,

в Дун-Хуане на ряде памятников «солнце и луна сопровождают колесницу будды, держа диски с эмблемами в руках»[1].

То же явление мы наблюдаем и в трактовке Майтрейи, занимающего в пантеоне буддизма особое место именно в качестве носителя культа солнечного божества. В этом отношении чрезвычайно характерным является, например, головной убор бодисатвы на росписях Бамиана, где он украшен тремя парами эмблем солнца и луны[2]. Очень показательны и скульптурные композиции, как, например, скульптуры Шоторака, где сидящий под аркой бодисатва Майтрейя изображен в сопровождении двух персонажей в виде поясных фигур, высеченных на уровне его плеч. Эти фигуры, таким образом, составляют также триаду[3] (рис. 12).



Рис 12. Изображение бодисатвы из Шоторака

Возвращаясь к интересующему нас памятнику пянджикентской живописи и к названным серебряным изделиям, следует сказать, что для их иконографического истолкования все же не следует преувеличивать значения приведенных параллелей из брахманских культов, а также буддизма. За несомненными чертами сходства нельзя упустить из виду и то, что их различает. Так, ни в одном из названных, а также и в других известных памятниках указанных культов южных по отношению к Средней Азии стран, мы в сущности иконографически аналогичной трактовки божеств не встречаем. Ни на одном из памятников не встретилось композиции, в которой главная фигура держала бы в руках изображение небесных светил будь-то в виде антропоморфных образов или условных эмблем.

Однако именно в буддийской иконографии мы находим композицию, которая может служить близкой параллелью нашим памятникам и с этой точки зрения. Речь идет о памятнике буддийского искусства Восточного Туркестана — фреске из так называемой пещеры Майа в Кизыле (рис. 13)[4]. На фреске изображен будда, окруженный рядом различных божеств. Среди последних на первом пла-

---

[1] С. М. Кочетова. Божества светил в живописи Хара-Хото. ТОВЭ, IV, 1947, стр. 477.

[2] J. Hackin et O. Bruhl. Derniers travaux de la Délègation archéologique française en Afghanistan. RAA, VIII, 3, p. 118, fig. 1.

[3] J. Meunie. Shotorak. MDAFA. X, Paris, 1942. pl. XIV, XV.

[4] A. Grünwedel. Altbuddhistische Kultstätten, fig. 397b.

не мы видим шестирукое божество, которое в поднятой верхней паре рук держит диски солнца и луны. Согласно описанию Грюнведеля, солнце изображено в виде красного диска с радиальными лучами, а луна белым цветом с изображением зайца — издревле известного символа луны [1]. Фреска эта представляет для нас интерес и в другой своей части. На ней, как пишет Грюнведель, «непосредственно над буддой [изображены] солнце и луна. Солнце с красными лучами, луна в виде белого диска. На дисках сидят Сурья и Чандра (т. е. божества солнца и луны), каждое в доспехах со сложенными руками, причем перед каждым из них монах, молящийся богу» [2].



Рис. 13. Часть фрески из пещеры Майа в Кизиле

Изображенные на этой фреске другие божества, как это специально подчеркивает Грюнведель, носят также ярко выраженный астрологический характер. Их появление, по мнению этого ученого, знаменует собой поворотный пункт в буддийской иконографии («Kunstmythologie»). Он объясняет это «иранским» влиянием и специально влиянием манихеев [3]. Последним Грюнведель вообще приписывает исключительно большую роль в сложении тех форм буддизма, которые приняло это религиозное учение в Центральной Азии. Именно им он приписывает и появление «своеобразных, в буддийских картинах неслыханных изображений солнца и луны» [4].

Выше мы видели, что к аналогичному выводу пришли и исследователи иконографии памятников брахманских культов и буддизма в Афганистане и Северной Индии, которые объясняют появление в иконографии этих религий изображений солнечного божества влиянием западно- и центральноазиатских религий.

---

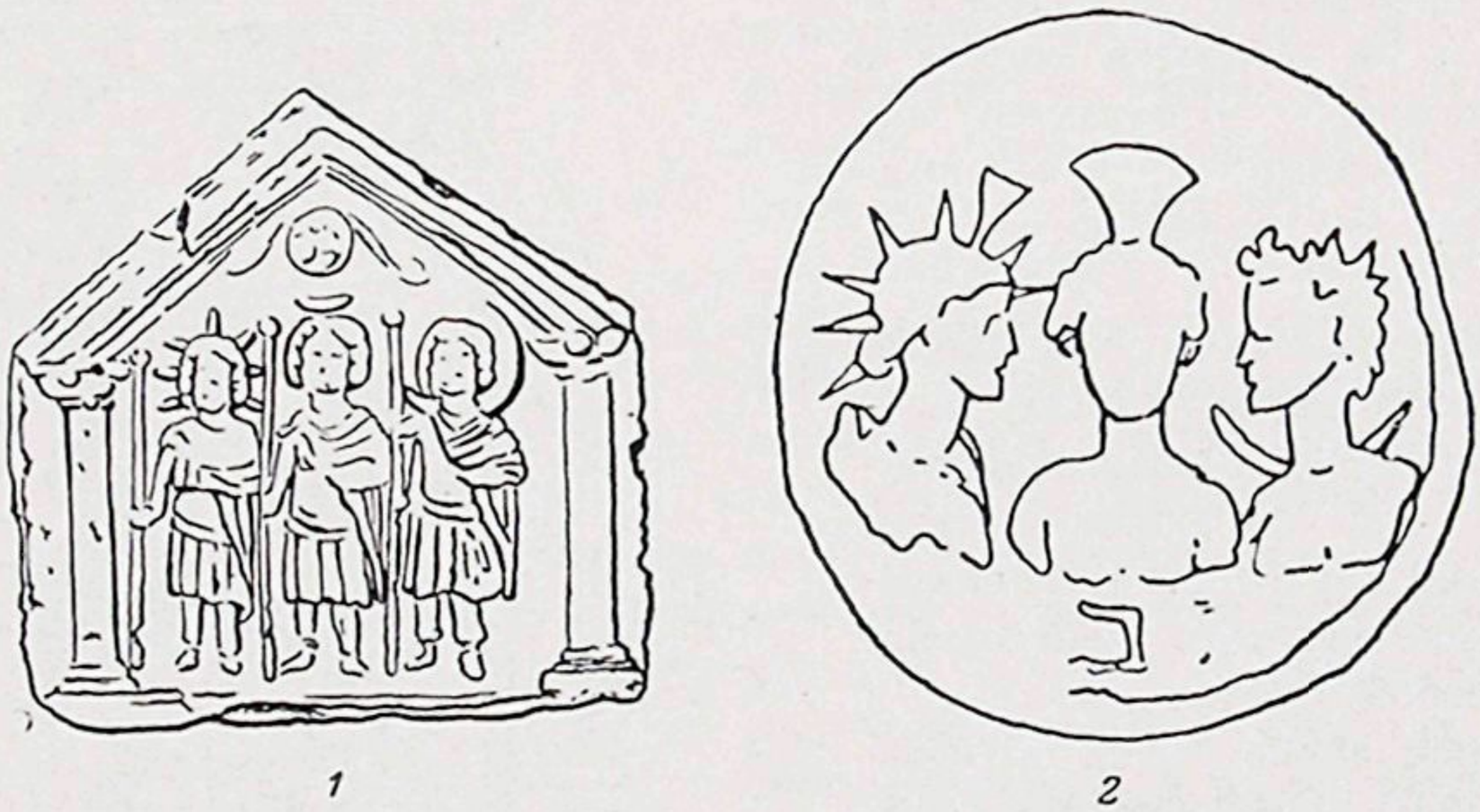
[1] Ср.: С. Ф. О л ь д е н б у р г. Буддийский сборник «Гирлянда джатак» и заметки о джатаках. ЗВО, VII, стр. 215; С. М. К о ч е т о в а. Указ. соч., стр. 477.

[2] A. G r ü n w e d e l. Указ. соч.

[3] A. G r ü n w e d e l. Alt-Kutscha. Textband, S. 1—40.

[4] Там же.

Следует признать, что выводы эти имеют действительно достаточное основание. Хорошо известно исключительное значение астрологических учений и культов в таких важнейших культурных центрах древнего мира, как Месопотамия и Сирия. Также хорошо известно продолжавшееся влияние этих учений и на идеологию и культы поздней античности и раннего средневековья многих стран не только западной Азии, но и Европы. Достаточно назвать культ «непобедимого солнца» — Митры, в лице которого, по словам известного русского историка Б. А. Тураева, «Иран был близок к духовному господству над человечеством»[1].



1 2

Рис. 14. Тессеры из Пальмиры

В данной работе, естественно, нет возможности касаться всей этой большой проблемы, или подробно останавливаться на комплексе иконографических вопросов, связанных с этой темой. Я позволю лишь привести некоторые памятники западной астрологической иконографии, в которых на первый план выступает триада божеств, в том числе изображения солнца и луны, которые, как мне представляется, имеют прямое отношение к занимающему нас вопросу.

В этом отношении очень характерны памятники первых веков н. э., происходящие из Пальмиры, где астрологические культы были господствующими. Среди этих памятников большой интерес имеют так называемые тессеры. На них триада божеств представлена в разнообразных иконографических вариантах, но при неизменной композиционной схеме, которая сводится к тому, что в центре изображается главное божество, а по обеим его сторонам находятся солнечное и лунное божества. Последние изображаются

---

[1] Б. А. Тураев. История Древнего Востока. М.—Л., 1935, II, стр. 286.

в виде человеческих фигур в полный рост или в виде погрудных изображений (рис. 14, *1*, *2*), с соответствующими эмблемами[1]. Вместе с тем имеются и такие тессеры, где божества солнца и луны изображаются только в виде эмблем, но и в этом случае композиционная схема остается обычно неизменной.

Такую же схему мы встречаем и в митраистической иконографии, где солнце и луна сопутствуют изображению Митры (рис. 15)[2].

Выше было приведено мнение Грюнведеля о том, что в появлении астрологических божеств в иконографии буддизма Восточного Туркестана главную роль сыграли манихеи, деятельность которых засвидетельствована здесь самыми разнообразными документами. Действительно, вся сложная мифология манихейства построена на троичной схеме. Так, например, божества манихейского учения — Первочеловек, Христос или так называемый третий посланец представляются в сопровождении двух небесных тел, которые символизируются различным образом, например, в виде двух лодок, двух дворцов и т. п. Обращение к солнцу и луне составляет постоянный элемент их гимнов. Правда, собственная иконография манихеев выявлена недостаточно. Однако то, что известно, вполне подтверждает роль их в качестве распространителей астрологической иконографии. В этом отношении небезынтересным представляется любопытный памятник деятельности манихеев в Испании — манихейская церковь в дер. Квитанила де-ла Винас вблизи Бургаса. Здесь на устоях арки, ведущей к алтарю, было обнаружено рельефное изображение двух светил в виде погрудных человеческих фигур, заключенных в нимбы. Бесспорность значения этих двух фигур засвидетельствована также соответствующими надписями — «Sol» и «Luna» (рис. 16, *1*, *2*)[3].



Рис. 15. Изображение Митры из Дура-Европос

---

[1] A. C h a m p d o r. Les ruines de Palmyre. Paris, 1953, p. 125, 126.

[2] «Excavations of Dura-Evropos». 7—8 *season*, pl. XXIX.

[3] L. G r o n d i j s. Une église manicheene en Espagne. Compte rendue de l'Académie des inscriptions et belles lettres. July — Octobre, 1952, p. 490—497.

Подводя итог вышеприведенным данным, мы вправе, как кажется, сделать вывод о том, что истоками иконографической трактовки божеств, связанных с почитанием небесных светил в виде триады, являются астрологические культы западной Азии.

Однако при таком общем выводе все же остается нерешенным вопрос о происхождении окончательной «редакции» композиции, которую мы видим в пянджикентской живописи и на серебряных сосудах. К документированным памятникам этого типа, помимо пянджикентской росписи, относится только фреска из пещеры Майа. Других памятников, место происхождения которых было бы так же определенно известно, мы не знаем. Факт этот, по крайней мере при настоящем уровне наших знаний, дает основание полагать, что именно здесь, т. е. в Средней Азии или Восточном Туркестане, и надо искать тот культовый и художественный центр, где впервые сложилась интересующая нас композиция. Для дальнейшего уточнения вопроса у нас, к сожалению, данных недостаточно. Однако то, что мы знаем относительно связей Средей Азии с Восточным Туркестаном в тот период, когда были созданы наши памятники, говорит о том, что активное воздействие шло со стороны Средней Азии, а не наоборот. В частности, нам хорошо известны художники из Согда, работавшие в Восточном Туркестане [1]. На факты обратного порядка мы едва ли можем указать. Таким образом, у нас есть основание думать, что Средняя Азия, если не более узко, именно Согд, была тем исходным пунктом, где сложилась окончательная форма рассматриваемой композиции. Сказанное может быть отнесено и к указанным серебряным сосудам, которые должны быть признаны произведениями согдийского художественного ремесла.



Рис. 16. Божества солнца и луны из храма в Квитанила де ла Винас (Испания)

II. Скульптура

Памятники монументальной глиняной скульптуры

Памятники монументальной скульптуры были открыты на городище древнего Пянджикента в 1951 г., на пятый год раскопок. Однако еще до их открытия имелось достаточно основания утверждать наличие в Пянджикенте

---

[1] Н. В. Дьяконова. Буддийские памятники Дунь-Хуана. ТОВЭ, IV, стр. 454.

произведений скульптуры. Прежде всего об этом свидетельствовали ниши *в храмовых помещениях, назначение которых не вызывало сомнения.* Они могли служить только в качестве места для объемных, в большинстве случаев крупных скульптурных фигур. Сказанное нашло свое подтверждение, когда у основания одной из ниш в храме II был обнаружен небольшой остаток самой скульптуры[1]. Этот небольшой обломок полы одежды, сам по себе слишком незначительный для суждения о характере скульптуры ниш, указывал, однако, на то, что в них помещались изображения человеческих фигур. Следует еще отметить находку в одном из служебных помещений храма I лепного гипсового изображения человеческого лица со следами окраски[2]. Однако происхождение этой скульптуры неясно. Во всяком случае к произведениям монументальной пластики ее отнести нельзя.



Рис. 17. Изображение волос. Фрагмент скульптуры из Пянджикента

Первые небольшие фрагменты скульптуры были найдены на территории храма II. Они были обнаружены с наружной стороны ограды в слое завала приблизительно на высоте 1,0—1,5 м от пола и представляли собой небольшие куски необожженной, пластически обработанной двухслойной глины зеленоватого и светло-желтого цвета[3], со следами окраски другими цветами. В отдельных кусках, окрашенных в черный цвет, можно было признать остатки волнистых прядей длинных волос (рис. 17). На поверхности одной из стен ограды оказались на месте небольшие налепы, не ясные по своему назначению.

По техническим причинам раскопки на этом участке в 1951 г. были приостановлены, и возобновлены лишь в следующем году, когда они и были доведены до конца. Было установлено, что в данном месте находился айван, открытый на восток, который двумя крылами прилегал к главным воротам ограды, ведшим во двор храма. Во время раскопок 1952 года в нижних слоях завала,

---

[1] А. И. Тереножкин. Отчет о раскопках храма II в 1948 г. МИА, № 37, стр. 36.

[2] МИА, № 15, табл. 53, *1*.

[3] Глина эта представляет собой особый вид местной сланцевой глины, носящей название гиль-мая. Эта глина примешивалась к лёссу и при изготовлении древней посуды. См.: В. Л. Вяткин. Афрасиаб — городище древнего Самарканда. Ташкент, 1926, стр. 32.

а также на полу главным образом южной части айвана было обнаружено значительное количество скульптурных фрагментов. Из них, однако, большая часть оказалась сильно измельченной и в отдельных случаях деформированной настолько, что в них невозможно узнать определенную форму. Вместе с тем часть открытых фрагментов сохранилась достаточно удовлетворительно.

Одновременно с разрозненными скульптурными фрагментами, которые в беспорядке валялись на полу айвана, были открыты значительные остатки скульптуры in situ в виде рельефной панели у стен айвана (табл. XXVII—XXXIV).

Рассмотрим прежде всего разрозненные остатки скульптуры, которые были обнаружены на полу и в завале. Они могут быть разделены на две группы — скульптурные фрагменты, принадлежащие человеческим фигурам, и фрагменты, представляющие в основном остатки изображений фантастических существ, главным образом драконов.

К последним принадлежит фрагмент скульптуры в виде блюда с лежащей на дне рыбой, выполненной высоким рельефом (табл. XXXVII, *2*). Рыба изображена с петлевидно изогнутым хвостом. Передняя часть головы и хвостовое оперение не сохранились. Интересно моделирован спинной плавник в форме листка. Очевидно, что изображена не реальная рыба, а какое-то фантастическое речное или морское существо.

На двух других фрагментах скульптуры сохранились в значительно более низком рельефе изображения голов драконов с хищными, раскрытыми пастями (табл. XXXVI, *1—2*). На одном сохранилась только голова чудовища.

На другом фрагменте сохранилась голова и передняя часть туловища, а также одна трехпалая лапа. От плеча вверх отходит небольшое крыло, прижатое к туловищу. С большой выразительностью передана на изогнутой шее голова чудовища, изображенного в момент броска на свою жертву. Громадные клыки раскрытой пасти, толстые складки кожи на морде должны подчеркнуть его свирепость.

В сравнительно хорошей сохранности найден круглый налеп с изображением получеловеческой — полузвериной (львиной) маски. В ней без труда узнается изображение так называемого Киртимукхи (табл. XXXVII, *1*). Налеп этот был обнаружен несколько в стороне от других фрагментов скульптуры, а именно — против ворот. Можно считать вполне бесспорным, что налеп этот первоначально находился над воротами ограды. Это вполне подтвердилось позже, когда на объекте VI было открыто живописное изображение замка, над входом в который, как выше указывалось, художник поместил такое же изображение головы чудовища.

Из числа фрагментов этой группы скульптур большой интерес представляет крупный предмет в виде полуцилиндра (высотой 27 см и диаметром 18 см), на сохранившейся части которого изображены в геральдической позе смотрящие друг на друга два крылатых дракона (табл. XXXV). Их длинные змее-

видные хвосты переплетены в сложный, симметричный узел. Фигуры драконов помещены в подковообразную широкую рамку с отогнутыми концами. Поверхность рамки украшена плоскими налепами различной геометрической формы, часть которых выпала, оставив соответствующей формы отпечатки. Нижний край предмета окаймлен горизонтальным рельефным пояском с глубокими вертикальными насечками, делящими его на отдельные прямоугольники. Значение этого предмета крайне не ясно. Возможно, что он изображал головной убор типа тиары, некоторым подтверждением чему может служить указанный поясок с насечками, идущий по его нижнему краю. Как мы увидим, точно так же передана головная повязка на другом скульптурном фрагменте человеческой головы.

Количество фрагментов скульптуры, являющихся остатками человеческих фигур, несколько больше, чем в только что описанной группе. К ним следует отнести прежде всего три крупных скульптурных фрагмента верхней одежды, причем все они несомненно принадлежат различным фигурам (табл. XXXIX). На двух фрагментах сохранились рельефные изображения поясов, очень своеобразных по форме. Один из них состоит из трех витых шнуров, обмотанных наискось жгутовидной толстой лентой. На этом фрагменте ткань самой одежды трактована в виде гладкой поверхности, покрой одежды не ясен. Пояс на втором фрагменте изображен в виде четырех рядов налепных шариков-перлов, разделенных прямоугольной пластинкой. На этом фрагменте, в отличие от первого, ткань одежды трактована в виде нерегулярных складок. Характер самой одежды также не ясен. Весьма интересен третий фрагмент одежды, представляющий собой бортовую часть кафтана. Ткань здесь от борта расходится четко профилированным веером складок. Большой интерес представляет оторочка борта в виде широкой каймы, украшенной двумя рядами сферических перлов и полосой изящных листовидных налепов между ними.

Два скульптурных фрагмента представляют кисти рук — в одном случае рука сжата в кулак (табл. XXXVIII, *2*), в другом рука изображена с вытянутыми пальцами.

Наиболее интересными в рассматриваемой группе являются два фрагмента человеческих голов. Один из них изображает затылочную часть головы; волосы трактованы в виде коротких волнистых прядей, уложенных беспорядочно, напоминая трактовку волос мужских голов в античном искусстве (табл. XXXVIII, *1*). Другой представляет собой часть человеческого лица, которое первоначально было вылеплено, видимо, в трехчетвертном повороте (табл. XXXVIII, *3*). Сохранилась левая половина лица без подбородка. От носа сохранились только остатки широко расставленных ноздрей. Уцелевший небольшой уголок верхней губы говорит о том, что губы были тонкие, а размер рта умеренный. Характерна передача брови в виде волнисто изогнутого валика, идущего от переносицы к виску. Волосы спускаются толстыми локонами, концы которых

отбиты. Тщательно вылеплен глубоко сидящий в орбите глаз миндалевидной формы с четкой моделировкой век.

Следует особо подчеркнуть пластичность перехода от скулы к щеке. Последняя кажется несколько впалой, что, возможно, связано с желанием придать лицу аскетическое выражение.

От головного убора сохранился лишь небольшой поясок, изображающий диадему или повязку, переданную точно так же, как и на фрагменте, изображающем «тиару». В целом, несмотря на поврежденность скульптуры, она отличается большой выразительностью, свидетельствуя, несомненно, о мастерстве ее исполнителя.

Перехожу к описанию тех остатков скульптуры, которые были обнаружены in situ. Остатки эти были открыты как в северной части айвана, так и в южной. Впрочем, от скульптуры в северной части сохранилось весьма немного. Так, у западной стены на расстоянии 0,5 м от проема ворот обнаружено лепное сооружение, напоминающее своей формой базу колонны вогнутого профиля. Большой интерес представляет крупный постамент, обнаруженный у северной стены (табл. XXXIII—XXXIV). В отличие от указанного сооружения у западной стены, являющегося рельефным выступом в стене, постамент у северной стены сооружен независимо от нее. Прямоугольный в плане, он был оформлен с фасадной стороны скульптурными украшениями, к сожалению, сильно поврежденными. Выполненные углубленным рельефом, украшения эти представляли собой, как можно предположить, переплетенные змеевидные существа, заключенные в прямоугольную рамку. На этом постаменте стояла крупная человеческая фигура, от которой сохранились остатки ног. Судя по величине ступней, фигура значительно превышала человеческий рост. Постамент вместе со стоявшей на нем фигурой был сооружен после того, как стена была покрыта росписью, остатки которой сохранились позади постамента в виде многокрасочного фриза, который переходит и на западную стену. (См. статью В. Л. Ворониной в настоящем сборнике.)

Иной характер имеют остатки скульптуры, обнаруженные in situ на южном крыле айвана. Здесь скульптура представляет панель, которая идет по низу западной и южной стен. Высота сохранившейся части панели не одинакова. Отдельные участки сохранились на высоту 0,90—1,0 м. Но на некоторых участках высота скульптуры не превышает 0,30—0,40 м. О первоначальной высоте всей скульптуры на стене приходится говорить лишь предположительно. К указанной наибольшей высоте следует прибавить, по крайней мере, размер человеческой головы соответствующего масштаба. К сожалению, ни одной полностью сохранившейся человеческой фигуры на месте не сохранилось.

Вся панель южного крыла айвана состоит из двух не одинаковых по своей величине частей, разделенных между собой небольшим свободным пространством. Скульптура начинается в 0,5 м от северного края западной стены с поясного изображения человеческой фигуры (табл. XXX). Фигура эта держит

в правой руке сооружение, аналогичное тому, которое находится на западной же стене по другую сторону от проема ворот. Рука, держащая постамент, непропорционально длинна по сравнению с общим масштабом фигуры. Мастер, изготовлявший скульптуру, вероятно, имел в виду уравновесить как-то размер руки с величиной сооружения; однако этим он нарушил пропорции всей композиции. Голова и левая рука не сохранились. Одежда на фигуре представляет собой безрукавую, слегка складчатую рубашку, стянутую в талии. На открытой шее резко выступают ключицы. Скульптура окрашена в светло-розовый цвет.

На расстоянии 0,5 м от фигуры с постаментом в руке начинается основная композиция панели, тянущаяся вдоль западной и южной стен айвана без перерыва, общей длиной около 8 м (табл. XXXI). Вся композиция изображает фантастический речной (или морской) пейзаж. Начало напоминает вход в скалистый грот. Здесь как бы среди нагромождения камней (так во всяком случае можно понять бесформенные выступы на стене) зарождается тот водный поток, который и является фоном для всей композиции. Водная поверхность показана в виде рельефных волн, развертывающихся сперва правильной спиралью, а затем идущих в горизонтальном направлении. Волнистый фон был первоначально окрашен в синий цвет, который сохранился в ряде мест на панели. На этом фоне высоким рельефом выполнены фантастические животные, рыбы, человеческие или человекообразные фигуры. Видимо, большинство этих фигур было окрашено в светло-розовый цвет, который, впрочем, в большей части стерт. Скульптурные фигуры на обеих стенах сгруппированы таким образом, что их можно рассматривать в виде двух различных композиций — одной на западной стене, другой — на южной.

Композиция на западной стене имеет в центре человекообразную фигуру как бы выходящую из воды, к которой с обеих сторон направляются рыбы и морские фантастические животные. Первой (справа от зрителя) помещена очень крупная рыба, покрытая чешуей с широкой тупой массивной головой. Плавники изображены сверху и снизу вдоль всего туловища от головы до хвоста в виде косых глубоких насечек. Чешуи переданы ромбовидными насечками. Цвет рыбы светло-розовый. Конец хвоста отбит. Впечатление такое, что это гибридное существо с головой морского зверя и туловищем рыбы. Она обращена головой влево (на юг). Дальше головой в ту же сторону помещено другое, явно фантастическое гибридное существо, очевидно, морской конек. Упомянутая человеческая или человекообразная фигура (голова не сохранилась), занимающая центральное место в композиции, изображена по пояс, со сложенными на груди руками или ластами. Голова была выполнена в фас. Справа от нее расположены две крупные рыбы — одна над другой, при этом хвостовая часть верхней рыбы переходит на южную стену.

Значительно более компактна композиция на южной стене (табл. XXVIII, XXIX, XXXI). Здесь на пространстве трех метров помещены следующие

фигуры: на западном конце стены — две рядом расположенные человеческие фигуры по пояс, выходящие из воды. Головы у них также не сохранились. Они находятся позади рыбы или морского существа с завитым хвостом, обращенного головой влево (на восток). Человеческие фигуры одеты в легкие складчатые одежды. Одна из них держит в правой руке небольшой жезл, упирающийся в спину рыбы, а в левой — мелкое животное — козленка или ягненка. Изображение последнего повреждено, однако хорошо видна голова и один загнутый назад рог животного. Не совсем ясно, связаны ли человеческие фигуры с рыбой в одну группу или же они независимы друг от друга. Впечатление такое, что первая фигура направляет движение рыбы своим жезлом.

Центр панели занят крупной человекообразной фигурой, туловище которой заканчивается двумя петлеобразно завитыми хвостами, обращенными в разные стороны (табл. XXIX). Это самая крупная и мощная скульптурная фигура панели. Голова и обе руки по локоть отбиты. Туловище обнажено. Лишь вокруг бедер слабым рельефом нанесен узор пальметок, образующий набедренную повязку. От этой фигуры, вправо (табл. XXVIII), изображены две рыбки, которые плывут в сторону широко раскрытой пасти расположенного дальше чудовища. Верхняя и нижняя челюсти последнего снабжены мощными клыками и большими зубами. Изогнутый язык был первоначально окрашен в красный цвет, толстые нависающие складки кожи над глазами и на шее с большой выразительностью придают особо свирепый облик этому чудовищу, готовому проглотить плывущих в его сторону рыб. Головой этого хищного существа заканчивается сохранившаяся часть композиции. Дальше край стены с находившейся на ней скульптурой очень сильно попорчен, и с уверенностью говорить, было ли изображено и туловище этого чудовища, невозможно.

Таков общий характер открытой в Пянджикенте скульптуры.

На фоне большого обилия памятников живописи скульптурные произведения, открытые на городище до настоящего времени, количественно представляются сравнительно скромными. В этом отношении Пянджикент достаточно резко отличается от некоторых других центров искусства Средней Азии, как, например, Варахша или Топрак-Кала. В первой штуковая скульптура, а во второй глиняная едва ли уступают в количественном отношении произведениям живописи. Обстоятельство это для Пянджикента является, как мы можем полагать, не случайным. Вместе с тем, уже при первом знакомстве с пянджикентской монументальной скульптурой мы вынуждены констатировать, что и по своему содержанию она стоит особняком, имея с сюжетами живописи очень мало точек соприкосновения.

Исследования, проведенные до настоящего времени на городище Пянджикента, заставляют полагать, что вне храмовых помещений скульптура не применялась. Следов наличия скульптурного декора из глины в жилых помещениях до сих пор не найдено. По всей вероятности, объяснение этому следует

искать в том, что скульптура должна рассматриваться как памятник несколько более раннего времени, чем живопись, и в период расцвета последней занимала явно второстепенное место. Не исключена возможность того, что явное преобладание живописи отражает косвенно и перемены, происшедшие в области верований.

При анализе содержания найденных в завале остатков скульптуры прежде всего встает вопрос о том, откуда они происходят. В этом отношении наибольший интерес представляют, естественно, остатки человеческих фигур.

Общее число скульптурных человеческих фигур, которым принадлежали перечисленные выше обломки, мы едва ли можем сейчас точно установить. Судя по фрагментам верхней одежды, можно заключить, что таких фигур было не меньше трех. На айване, на уровне панели для всех этих фигур мы места не находим. Нет основания предполагать, что помимо панели имелся еще другой, верхний ярус скульптуры. Таким образом, следует думать, что эти скульптуры были принесены сюда из другого места. С этим вполне согласуется и наличие среди фрагментов затылочной части головы, которая, естественно, не могла принадлежать к рельефной скульптуре панели.

Наиболее вероятным представляется предположение, что фигуры, которым принадлежат остатки скульптуры, некогда находились в нишах главных помещений храмов. Перенесенные оттуда при неясных для нас обстоятельствах, фигуры эти были брошены или оставлены на айване, где были окончательно разбиты, когда рухнула крыша помещения.

При бесспорном интересе отдельных деталей, которые мы видим на фрагментах человеческих фигур, они в целом не позволяют сделать каких-либо существенных заключений более общего порядка. Исключением служит лишь фрагмент человеческого лица. Несмотря на сильную его поврежденность, оно важно потому, что дает ясное представление о типе лица. Особенно характерна трактовка глаз. Большие, глубоко сидящие в орбите глаза являются одной из тех антропологических черт, по которой мы можем установить этническую принадлежность их обладателя. Как известно, китайцы при знакомстве со страной отметили, что согдийское мужское население отличается густой растительностью на лице и глубокосидящими глазами[1].

Приходится особенно сожалеть о том, что эта скульптура дошла до нас в виде фрагмента. В полном виде она бесспорно дала бы наиболее адекватное представление о типе лица согдийца. Некоторая сухощавость, впалость щек указывает, возможно, на аскетический характер фигуры, возможно, изображавшей монаха.

---

[1] Н. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии с древнейших времен, II. М.—Л., 1951, стр. 271, 281.

Второй фрагмент — затылочная часть мужской головы — обращает на себя внимание трактовкой волос, которая очень резко отличается от характера причесок, изображенных на росписях. На этом фрагменте волосы уложены короткими прядями в манере, отражающей «античные» традиции, в то время как на росписях мы всегда имеем дело с длинными ниспадающими к плечам локонами.

Из остатков одежды представляется весьма характерным фрагмент кафтана с отороченным бортом и тщательно выполненными складками. Такая складчатость одежды также не имеет аналогий в пянджикентской росписи, где, как правило, верхняя одежда всегда изображается плотно облегающей тело, без складок.

Некоторые фрагменты скульптуры, не принадлежащие человеческим фигурам, должны быть отнесены к скульптуре панели. Так, изображения отдельных драконов, как об этом можно судить по их размерам, вероятней всего служили в качестве фриза, окаймлявшего скульптурную панель сверху. В этом отношении характерной является сохранившаяся на одном из фрагментов (табл. XXXVI, *1*) рельефная каемка, которая, вероятно, отделяла фриз от самой панели.

Уникальной представляется «тиара» с изображением драконов, своеобразная геральдическая поза которых не находит аналогий в известных мне близких по времени к пянджикентской скульптуре памятниках искусства Средней Азии, а также зарубежных стран Ближнего Востока. Сам мотив драконов со сплетенными хвостами в геральдической позе известен среди памятников более позднего времени[1]. Предмет этот, вероятно, также принадлежал к скульптуре панели, служа головным убором для одной из человеческих или человекообразных фигур.

В изображении рыбы на блюде, для которой характерен петлеобразно загнутый хвост, повторен прием, который мы видим на южной стене панели в изображении крупной рыбы с двумя человеческими фигурами, а также хвостов тритона. Таким образом, вполне возможно, что и этот предмет принадлежит к скульптуре панели. Однако указать первоначальное местонахождение этой интерес-

---

[1] В рукописных материалах Я. И. Смирнова, хранящихся в архиве ИИМК (ф. 11, д. 133), имеется подборка, в которой указываются изобразительные параллели для данного мотива. Так, указывается на то, что «два дракона со сплетающимися хвостами и черепаха являются фамильным гербом Чингисова дома». Я. И. Смирнов ссылается при этом на сообщение А. М. Позднеева, отчет о котором напечатан в ЗВО, I, стр. III. Здесь, между прочим, говорится, что «А. М. Позднеев предъявил собранию снимок с надписи на одной гробнице в развалинах г. Шан-ду... На ней вокруг надписи изображены два дракона со сплетшимися хвостами и черепаха внизу... Означенное изображение есть фамильный герб Чингисова дома». Датируется памятник 1270—1296 гг. Кроме того, в подборке Я. И. Смирнова упоминается рельеф над воротами Бахчисарайского дворца, щит с куфической надписью в Сванетии и некоторые другие памятники.

ной скульптуры невозможно даже предположительно. Сам по себе сюжет данной скульптуры весьма интересен и в имеющихся аналогиях может найти свое объяснение. Так, в виде параллели можно указать на блюдо своеобразной формы, опубликованное Я. И. Смирновым в атласе «Восточное серебро» под № 75, на дне которого изображена рыба. Назначение серебряного блюда в качестве ритуального предмета вряд ли вызывает сомнение. В еще большей мере для нас интересна фреска, происходящая из развалин небольшого манихейского храма в Идикут-шахри (рис. 18), где изображена коленопреклоненная фигура в нимбе, держащая в руках блюдо с лежащей в нем рыбой[1]. По всей вероятности, в этом же плане мы должны объяснить и наш фрагмент скульптуры.



Рис. 18. Коленопреклоненная фигура, *держащая* блюдо с рыбой, из Идикут-шахри

В смысле своего первоначального местонахождения не вызывает сомнения круглая маска с изображением полузвериного — получеловеческого лица. Не вызывает также особого сомнения и то значение, которое ему придавалось. Перед нами изображение так называемого киртимукха, хорошо известного в индийской мифологии образа, служившего талисманом или оберегом, обычно помещавшимся над входом в здания[2]. Это применение его прекрасно подтверждает изображение замка на росписи VI, 13, где подобная маска украшает арку над дверным проемом.

Своеобразие пянджикентской скульптуры, которое вполне чувствуется при знакомстве с разрозненными фрагментами, особенно наглядно выявляется при рассмотрении скульптурной панели в целом. Водный пейзаж, заполненный главным образом фигурами различных фантастических существ, является новой темой в изобразительном искусстве Средней Азии. Правда, такие существа не совсем чужды и ранее известным памятникам древнего среднеазиатского искусства. В частности, такого типа чудовища встречаются в живописи и скульптуре Варахши[3]. Отдельные гибридные существа были отмечены и в пянджикентской живописи. Но в целом композиция панели не находит себе аналогии в собственно среднеазиатском материале.

При настоящем состоянии скульптур на панели наиболее выразительными фигурами являются изображенные на южной стене голова чудовища с разинутой пастью и находящаяся рядом с ним фигура тритона. Если в отдельности

---

[1] A. Grünwedel. Alt-Kutscha. Textband, p. 1—54, fig. 74.
[2] Ср.: МИА, № 37, стр. 87, прим. 1.
[3] В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше. ТОВЭ, IV, стр. 254, 257.

взятая фигура тритона ведет нас в мир образов античного искусства [1], то иначе обстоит дело, если мы будем рассматривать эти две фигуры вместе.

При таком подходе к данной скульптурной группе, а именно так она должна рассматриваться, эти две фигуры находят разъяснение в многочисленных памятниках искусства Индии и связанных культурно с нею в древности стран,



Рис. 19. Макара и Тритон

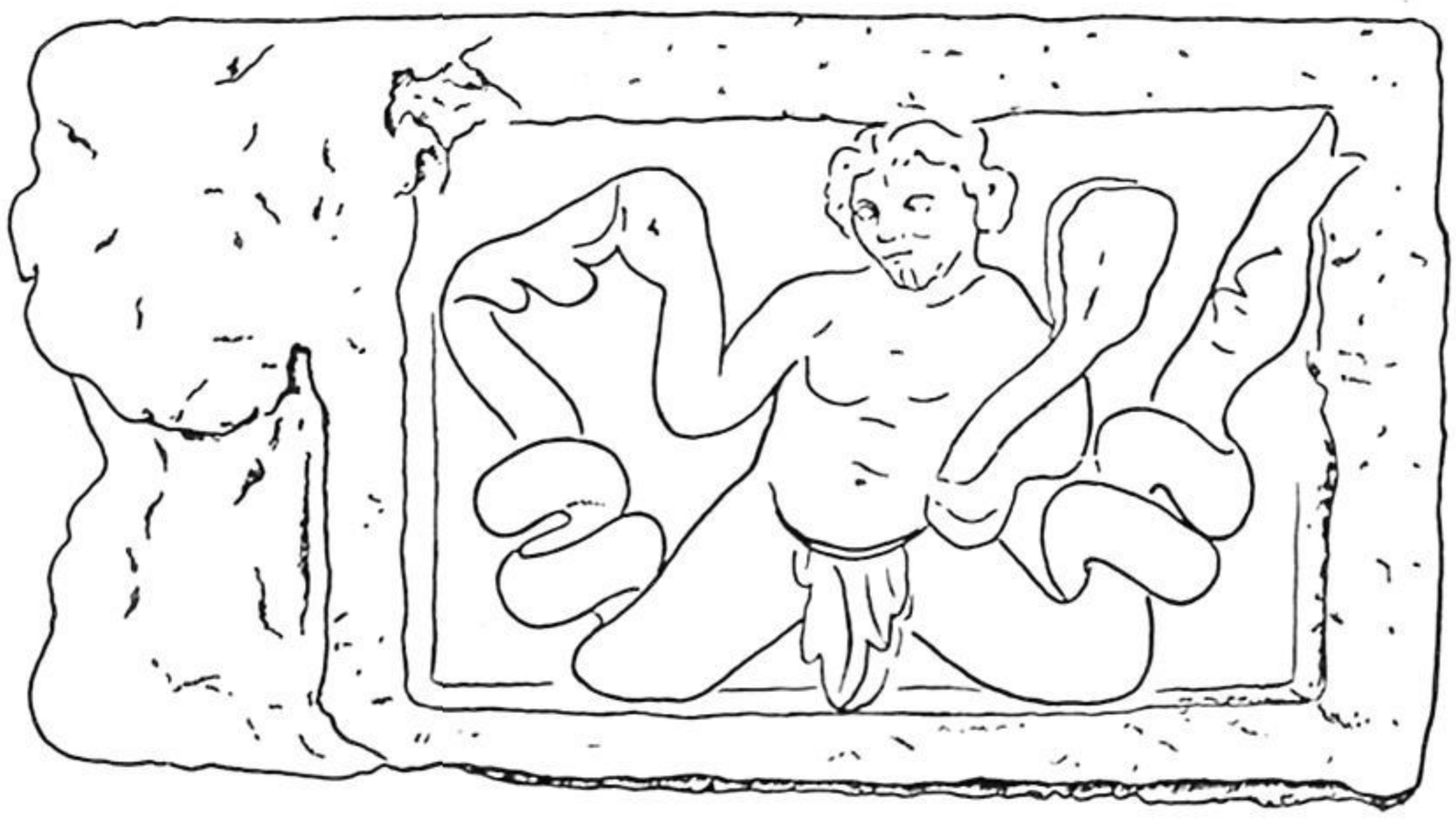


Рис. 20. Скульптурное изображение тритона из Шоторака

как, например, Афганистана. В изображении чудовища с разинутой пастью мы, вне всякого сомнения, должны признать один из наиболее распространенных в индийском искусстве мифических образов, известный под названием м а к а р а. Как показывают исследования, очень рано вместе с последним, в качестве сопутствующей ему фигуры, появляется и изображение тритона. При этом обе эти

[1] Впрочем, исследователями античного искусства установлено, что образ тритона проник в Грецию из Малой Азии. См.: D a r e m b e r g et S a g a l i o. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. «Triton», t. V, p. 464—465.

фигуры трактуются в самых разнообразных сочетаниях, часто сливаясь в один причудливый образ (рис. 19—21).

Изображение этих существ получило, в частности, широкое распространение в буддийском искусстве и специально в зодчестве, являясь одним из излюбленных мотивов в скульптурном декоре ступ и других культовых буддийских сооружений (рис. 20). Одновременно их изображения мы видим в мелкой пластике, например, в изделиях из слоновой кости (рис. 21). Следует отметить, что памятники скульптуры с изображениями этих фигур открыты археологическими работами в Афганистане [1]. Из них некоторые представляются особо близкими к трактовке пянджикентских фигур.

Образ макара в индийском искусстве и мифологии давно привлекает к себе внимание исследователей и ему посвящена большая литература [2]. В нашу задачу не входит рассмотрение вопросов генезиса или его типологии. Здесь важно отметить, что общепринятым является толкование этого образа как олицетворения водной стихии и водных потоков, в особенности его связь с божествами воды, так называемых якши и др.



Рис. 21. Макара и Тритон. Резная кость

В искусстве Индии и соседних с нею стран мы без труда находим параллели и для характерной фигуры нашей панели на западной стене айвана, а именно—для гиппокампа [3]. Одновременно для композиции этой части панели в целом близкие аналогии дают живописные памятники Восточного Туркестана. Среди них особо интересными представляются фризы «пещеры гиппокампа» в Минг-ой

---

[1] J. H a c k i n. Recherches archéologiques à Begram. MDAFA, IX, Paris, 1939, pp. 63, 85, pl. XXXIII, fig. 73, 74; pl. LXV, fig. 199; J. M e u n i e. Shotorak. MDAFA, X, Paris, 1942, p. 64, pl. XXXVII; J. H a c k i n, Y. H a c k i n, J. C a r l et P. H a m e l i n. Nouvelles recherches archéologiques à Begram. MDAFA, XI, Paris, 1954, fig. 521—525.

[2] См.: H. C o u s e n s. Le makara dans l'art decoratif, 1903—1904; Ph. V o g e l. Le makara dans la sculpture de l'Inde. 1930; A. C o o m a r a s w a m y. Jaksas, p. II. Boston, 1934; M. H a l l a d e Arts de l'Asie ancienne, Thèmes et motifs. I.L'Inde Publications du Musée Guimet, t. V, pl. XI, Paris, 1954; O. V i e n n o t. Typologie du makara et essai de chronologie. «Arts asiatiques». Paris, 1954, t. I/3, p. 189 и далее.

[3] M. H a l l a d e. Указ. соч., табл. XI; A. C o o m a r a s w a m y. Указ. соч., стр. 50, 66.

у Кизыла[1]. Здесь на светло-зеленом фоне, изображающем водный поток, мы видим ряд разнообразных как фантастических, так и реально трактованных животных и человеческих фигур. Последние изображены по пояс. Грюнведель видит в них изображения божеств. Хронологически росписи из Минг-ой должны быть отнесены приблизительно к тому же времени, что и пянджикентские памятники.

Приведенные параллели показывают, что наша скульптурная панель отражает верования, связанные с почитанием водной стихии. Наличие такого культа в Средней Азии, где зависимость земледельческого населения от воды являлась с древнейших времен важнейшим фактором мифотворчества, естественно, не представляет ничего неожиданного. Указанные аналогии могут свидетельствовать лишь о том, что в мифологии и в культе имелись черты, близкие к таким же культам других земледельческих районов восточных стран. Следует также отметить, что эти образы глубоко проникли в народную среду и в какой-то мере дожили до недавнего времени, что нашло свое отражение в фольклоре. Так, в сказках среднеазиатских народов одним из популярных образов является аждахо — чудовище, дракон, охраняющий водный поток. В такой же мере распространенным образом является и «водный конь» (аспи-оби).

Трактуя указанным образом отдельные фигуры нашей скульптуры, следует подчеркнуть, что было бы неверным видеть в них только отдельные разрозненные фигуры фантастических существ, олицетворяющих водную стихию вообще. В панели в целом чувствуется несомненное единство и законченность. Имеется основание предположить, что панель пянджикентского храма изображала и конкретный, определенный водный поток. С этой точки зрения большой интерес представляет скульптурная группа на западном крае южной стены айвана. Напомним, что здесь одна из человеческих фигур жезлом направляет движение водного существа и держит на руках какое-то животное. Для этой группы весьма близкую параллель мы находим в опубликованных Кумарасвами рельефных скульптурах, происходящих из Гвалиора. Они также изображают водную поверхность, на фоне которой расположены человеческие фигуры, стоящие на водных существах. Трактовка водной поверхности поразительно близка к таковой на пянджикентской панели. Что касается человеческих фигур, то они, в отличие от фигур на нашей панели, изображены в полный рост. Характерным отличием гвалиорской скульптуры является также то, что на ней изображены четко два отдельных потока, устья которых сливаются вместе. Общее содержание гвалиорской скульптуры не вызывает никакого сомнения: она изображает реки Ганг и Джамну, впадающие в океан (рис. 22). Человеческие фигуры изображают божества этих рек. Характерны и водные существа, на которых стоят фигуры

[1] A. Grünwedel. Altbuddhistische Kultstätten, S. 106—107, fig. 237b, 238b.

божеств. В одном случае это макара, а в другом — морская черепаха[1]. По аналогии с гвалиорской скульптурой можно думать, что и в Пянджикенте мы имеем также изображение определенной реки, а именно Зеравшана. Можно идти и дальше в объяснении нашей группы. На ней мы видим, как указывалось, две человеческие фигуры. Возможно, что они так же, как и в изображении Ганга и Джамны, олицетворяют, помимо собственно Зеравшана, один из его крупных притоков, протекающих вблизи Пянджикента. Правдоподобность такого толкования подтверждается отчасти и древними названиями Зеравшана. Засвидетельствованное письменными источниками первоначальное имя этой реки, переданное в греческой форме — Политимет, означающее «многопочитаемый», и согдийское Намик — слово, передающее понятие «прославлять», — достаточно красноречиво говорят о том, что река эта являлась объектом культового почитания и прославления.



Рис. 22. Изображения рек Ганга и Джамны

В этой связи крайне интересно наличие на руках одной из человеческих фигур на нашей панели козленка или ягненка. Полагаю, что в этом животном следует видеть жертвенное животное, принесенное водному потоку. Жертвоприношение водным потокам животных, главным образом мелких, хорошо известно в этнографии Средней Азии.

Все изложенное свидетельствует о том, что на описанной скульптурной панели в образной форме отражены представления о Зеравшане как о божественном источнике воды, существовавшие в Согде в определенный исторический период.

В заключение отметим, что основные параллели к пянджикентской скульптуре, особенно скульптурные памятники Индии и Афганистана, датируются временем не позже IV—V вв. н. э. Видимо, и пянджикентская скульптура относится ко времени, близкому к этой дате, вероятно, к VI в. Таким образом, в ней следует видеть памятник более раннего времени, чем живопись, что и объясняет бросающееся в глаза несходство в содержании скульптуры с сюжетами росписи, о чем уже говорилось.

---

[1] Об этих скульптурах см. A. C o o m a r a s w a m y. Указ. соч., стр. 66, 76, табл. 20.

Памятники деревянной скульптуры

Среди памятников изобразительного искусства, открытых на городище древнего Пянджикента, особое место занимают остатки резного дерева. Они сохранились лишь потому, что оказались обугливщимися в результате пожаров, которые сопровождали общее разрушение и опустение города. Многочисленные наблюдения во время раскопок на городище показали, что дерево, не подвергшееся обугливанию, в условиях грунта пянджикентского городища безвозвратно погибло, превратившись в труху.

Помещений, уничтоженных пожарами, в которых были обнаружены обугливщиеся остатки дерева, на городище уже открыто значительное количество. Однако в большинстве остатки дерева представляли собой сильно разрушенные части архитектурных конструкций. Наиболее интересной архитектурной деталью явилась нижняя часть ствола деревянной колонны, открытой in situ в 1948 г. в главном зале храма I[1]. В этой части колонна оказалась фигурно обработанной, однако без следов резной орнаментации. Остатки собственно резного дерева обнаружены в ряде погибших от пожара жилых помещений объекта III. Помещения эти имели плоские деревянные перекрытия, к деталям которых и принадлежала большая часть сохранившихся остатков резного дерева. Резьбой украшались также капители колонн, двери, и какие-то предметы мебели.

Резное дерево было найдено в сильно фрагментированном виде и в очень хрупком состоянии. При малейшем неосторожном прикосновении дерево тут же распадалось на отдельные угольки. Лишь благодаря очень большим усилиям и скрупулезной работе сотрудников экспедиции удалось очистить обломки дерева от земли, закрепить и извлечь их из завалов. Следует признать выдающейся в археологии Средней Азии удачей, что при таких условиях удалось извлечь сравнительно большое количество остатков высокохудожественных памятников[2].

Первые образцы деревянных резных изделий были открыты в 1952 г. в помещении 47, но основная работа по их извлечению была проведена в 1954 г., когда, помимо указанного помещения, резное дерево было открыто и в помещениях 50 и 55 (табл. II)[3].

---

[1] МИА, № 15, табл. 47.

[2] Единственное сообщение о находке при раскопках обугливщегося резного дерева имеется в отчете В. Л. Вяткина о раскопках на Афрасиабе в 1905 г. Однако он не датирует их, а сообщает лишь, что «попадались большие куски угля с резным растительным и линейным орнаментом». (Известия Русского Комитета для изучения Средней и Центральной Азии, № 8, стр. 35). Сохранились ли эти остатки дерева, мне не известно.

[3] Закрепление и извлечение первых открытых образцов резного дерева в 1952 г. было проведено П. И. Костровым, Е. Г. Шейниной и И. Б. Бентович. В 1954 г. работа по извлечению резного дерева проведена В. Л. Ворониной, Б. И. Маршаком и И. Б. Бентович.

Самый факт открытия в Пянджикенте художественного резного дерева представляет первостепенное научное значение, поскольку найденные памятники являются самыми ранними образцами, происходящими из Средней Азии. Среди остатков резного дерева представлены три вида его художественной обработки — архитектурный орнамент, фигурная рельефная резьба и почти объемная скульптура. Наиболее многочисленной является первая категория, подробная характеристика которой дана в статье В. Л. Ворониной в настоящем сборнике. Два других типа резного дерева представлены единичными образцами, имеющими, тем не менее, выдающийся интерес. Ниже дается их описание.

О фигурной рельефной резьбе по дереву мы можем судить по одному фрагменту, представляющему обломок доски или крупной плахи.

Плаха лежала на полу, резной стороной книзу. К сожалению, при извлечении плаха распалась на две части, причем у излома резная поверхность сильно пострадала. Вследствие этого, а также из-за общей ее поврежденности, восстановить полностью композицию не представляется возможным. Однако по отдельным деталям удается уловить общее ее содержание. Здесь, видимо, представлена сцена борьбы со львом или иным хищным животным. Во всяком случае остатки изображения человека, в том числе и некоторые детали одежды, а также детали фигуры животного вполне различимы[1].

Таким образом, можно говорить о достаточно сложной композиции[2].

Три крупных фрагмента человеческих фигур различной степени сохранности характеризуют третью категорию резного дерева — объемную деревянную скульптуру. Все фигуры выполнены в одинаковом масштабе, приблизительно в $^3/_4$ натуральной величины. От одной из них сохранилась лишь верхняя погрудная часть (высота ок. 40 см), резная поверхность ее сильно пострадала (табл. XLII.). Две другие скульптуры сохранились почти в своем первоначальном размере. У обеих отсутствуют лишь ступни ног до щиколоток, без которых одна имеет высоту 1,18 м, а другая 1,20 м (табл. XL—XLI). Обработанная поверхность и у них не могла не пострадать. Однако степень их дефектности не одинаковая. Первая скульптура, учитывая обстоятельства, в которых она находилась, должна быть признана исключительно хорошей сохранности.

По характеру пластической обработки их следует отнести к круглой скульптуре. Лишь со стороны спины не тронута резцом узкая вертикальная полоса в несколько сантиметров ширины. Руки не сохранились, за исключением лежащих на бедре пальцев левой руки у одной из фигур. Безвозвратно погибли

---

[1] Такая трактовка этого фрагмента была высказана Н. В. Дьяконовой.

[2] Среди находок резного дерева имеется еще одна доска с рельефной фигурной резьбой, но она требует добавочной лабораторной обработки, без которой характер изображений не удалось выявить.

у всех фигур выступающие части лица. Лишь общий характер овала лица у первой скульптуры может быть установлен достаточно определенно. Прическа у каждой фигуры отличалась лишь некоторыми деталями, но общий характер ее у всех был, как можно полагать, одинаковый. Волосы были уложены крупными завитками, отдельные пряди спускались спереди к плечам волнистыми локонами. Над макушкой волосы были перехвачены широкой лентой.

Видимо, все три фигуры (о двух, более полно сохранившихся мы можем говорить вполне определенно) изображены по пояс обнаженными. Юбка из легкой ткани в регулярных складках поддерживается на бедрах матерчатым длинным поясом, концы которого в виде трех удлиненных полукружий гирляндой опускаются спереди и по бокам. Украшения у всех одинаковые. Они состоят из низок ожерелий и длинных шнурков с бубенцами, которые свешивались на грудь и обвивали всю фигуру. Шнуры с бубенцами на плечах и на груди были схвачены круглыми пластинками, на одной из которых изображена рельефная полузвериная — получеловеческая маска.

Поза фигур восстанавливается достаточно убедительно: левая рука опирается о бедро, согнутая в колене правая нога, перекинутая через прямо поставленную левую ногу, опиралась, как можно предположить, на кончики пальцев. О положении правой руки можно лишь строить догадки. Однако наиболее близкие аналогии говорят о том, что она была поднята кверху.

Моделировка фигуры отличается большой пластичностью и мягкостью, свидетельствуя о высоком мастерстве скульптора. Впрочем, общехудожественные достоинства их заслуживают особой оценки, которую оставляем на долю специалистов-искусствоведов. Мне представляется необходимым лишь особо подчеркнуть в их трактовке стройность, некоторую даже спортивность, натренированность фигур, свидетельствующих о их профессии танцовщиц.

Общее значение открытых в Пянджикенте памятников резного дерева, бесспорно, чрезвычайно велико. Напомним, что наиболее ранние из известных до настоящего времени образцов художественного резного дерева датируются не раньше X в. н. э.[1] Наши памятники, принадлежащие к VII—VIII вв., отодвигают, таким образом, начало развития этой замечательной отрасли среднеазиатского изобразительного искусства по крайней мере на два века в глубь истории. При этом памятники деревянной резьбы выступают перед нами

---

[1] Наиболее ранними образцами резного дерева в Средней Азии считались до последнего времени несколько колонн и михраб, открытые в селениях верховий Зеравшана. О них см.: М. С. Андреев. Деревянная колонна в Матче. «Известия РАИМК», т. IV, стр. 115—118; М. Е. Массон. К вопросу о происхождении памятников древней деревянной архитектуры, открытых М. С. Андреевым в горах Самаркандской области. Сб. «По Таджикистану». Ташкент, 1927, вып. 1; В. Л. Воронина. Резное дерево Зерафшанской долины. МИА, № 15, стр. 210 и сл.

в художественно совершенной форме, что несомненно говорит о длительной предшествующей традиции.

Открытие пянджикентских памятников резного дерева, особенно скульптуры, блестящим образом подтверждает свидетельства ряда авторов уже мусульманского времени, сообщающих о резьбе по дереву и, в частности, деревянной скульптуре, как о массовом явлении в быту жителей. Напомним известный рассказ Табари о сожжении громадного костра из деревянных «идолов», совершенном арабским полководцем Кутейбой, известным своим вандализмом по отношению к памятникам древней культуры Средней Азии.

Наши памятники вполне подтверждают и ряд рассказов историка Нершахи, в которых говорится о массовом изготовлении деревянных скульптур (идолов), скульптурных украшениях дверей в Бухаре (в предмусульманское время). К этой же категории известий необходимо отнести и сообщения Ибн-Хаукаля (X в.) о деревянных скульптурных изображениях животных, украшавших самаркандские площади.

Повсеместность распространения этого народного вида изобразительного искусства как в Согде, так и в сопредельных с ним областях, нашла свое замечательное подтверждение в 1955 г. при раскопках на территории древней Усрушаны, на городище Шахристана, где также были найдены замечательные остатки резного дерева, датируемые VII—VIII вв. н. э. Характерно, что здесь, как и в Пянджикенте, резное дерево найдено в погибшем от пожара здании.

В настоящее время, пока эти образцы резного дерева не опубликованы, естественно, трудно сравнивать их в деталях с пянджикентскими памятниками, однако можно уже сейчас указать на наличие общих элементов в орнаменте и в сюжетах с произведениями искусства Пянджикента. Так, например, на одном из фрагментов резного дерева Шахристана изображен в рельефе тритон, трактованный так же, как и тритон на панели айвана пянджикентского храма. На другом фрагменте изображен воин, очень сходный с фигурами воинов пянджикентских росписей[1].

Рассмотрим некоторые особенности наших памятников. Выше отмечалось, что глиняная скульптура по своему содержанию не находит себе параллелей в произведениях пянджикентской живописи. В этом отношении иными представляются образцы резного дерева.

Едва ли не самой замечательной особенностью деревянных скульптур, как отмечено выше, является стройность их фигур и характерность их поз. В этом отношении близкой параллелью может служить изображение арфистки на росписях помещения VI, 1. Тонкая талия, слабо выдающиеся бедра, вся поза

---

[1] Зарисовки резного дерева из Шахристана находятся на выставке при Институте истории, археологии и этнографии АН Таджикской ССР в Сталинабаде.

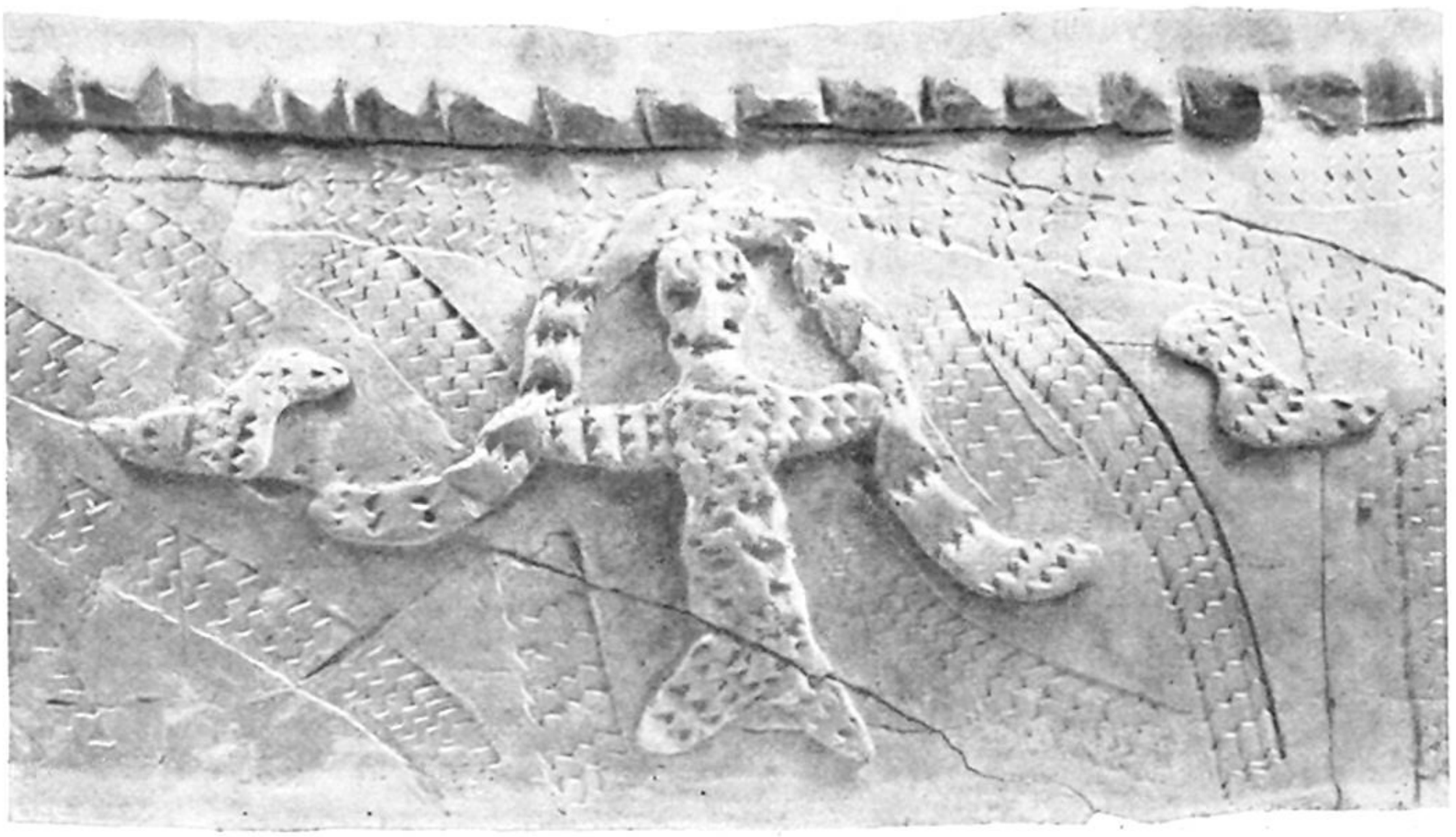


Рис. 23. Изображение танцовщицы на оссуарии. Пянджикент

музыкантши говорят о том, что живописец, так же как и резчик по дереву, имели перед собой один и тот же художественный прообраз. Близость между собой сравниваемых произведений искусства еще больше подчеркивается и сходством их костюма, наиболее характерным элементом которого является узкая юбка, повязанная низко на бедрах длинным матерчатым поясом.

Другая выразительная деталь в изображении женских фигур — украшающие их шнуры с бубенцами, находит себе прямую аналогию также в пянджикентской живописи, а именно в росписях помещения VI, 8, в изображении персонажа, выполненного синим цветом. Особый интерес данной детали заключается в том, что она свидетельствует и об их профессиональной общности. В обоих случаях перед нами изображения танцовщиц.

При такой интерпретации деревянных скульптур становятся понятными и те черты сходства, которые объединяют их с изображениями музыкантши-арфистки. Нет основания сомневаться в том, что музыкантши и танцовщицы едва ли представляли собой резко дифференцированные профессиональные группы. Одно и то же лицо могло являться одновременным исполнителем в обоих видах искусства. В этом смысле характерна сцена пляски, которая была открыта в помещении I, 10 а[1], где танцующие персонажи снабжены

[1] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XIV.

различными музыкальными инструментами. Как известно, и в настоящее время танцы сопровождаются игрой исполнителей на музыкальных инструментах (бубнах).

В связи со сказанным, укажу на весьма характерную деталь в изображении арфистки, а именно — на украшающий ее шарф с длинными развевающимися концами. Такой шарф особенно характерен именно для изображения танцовщиц. Чрезвычайно любопытный пример, показывающий применение шарфа во время танца, мы имеем на одном из лицевых оссуариев, найденных в Пянджикенте в 1952 г. (рис. 23). На оссуарии изображена в виде налепа, выполненного от руки, женщина, совершающая ритуальную пляску, держа в поднятых руках развевающийся шарф. При всей примитивности его выполнения, этот налеп представляет большой иконографический интерес. Он может служить соединительным звеном между пянджикентскими изображениями танцовщиц и музыкантш, с одной стороны, и распространенным в искусстве всего Ближнего Востока художественным образом танцовщицы с шарфом.

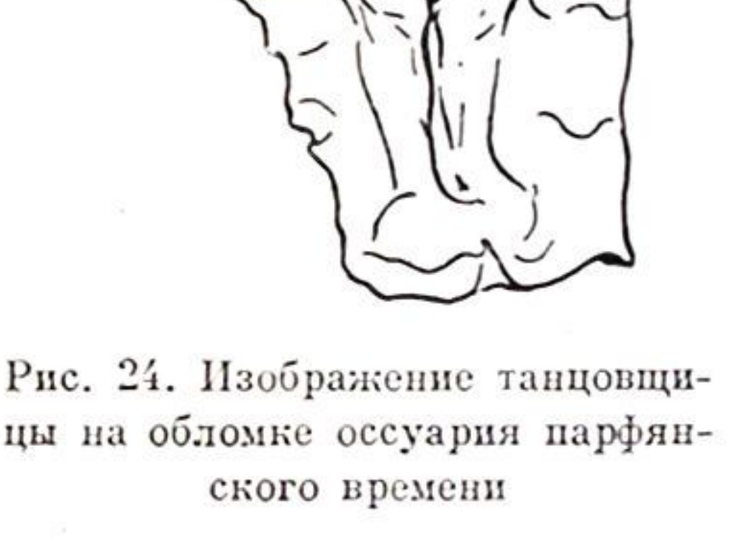


Рис. 24. Изображение танцовщицы на обломке оссуария парфянского времени

Если не ошибаюсь, специальное внимание на этот образ в искусстве Ближнего Востока впервые обратил Э. Херцфельд. Поводом для его исследования послужило открытие им ряда живописных изображений танцовщиц среди памятников живописи Самарры[1]. Танцовщицы Самарры держат шарфы так же, как женская фигура на пянджикентском оссуарии. В то же время они повторяют позу пянджикентских танцовщиц и арфисток, изображенных стоящими скрестив ноги. Сходство распространяется и на их костюмы. Костюм танцовщиц Самарры состоит тоже из юбки, повязанной на бедрах поясом, при обнаженной верхней половине туловища. В связи с этими особенностями изображения танцовщиц на фресках Самарры и приводимые для них Э. Херцфельдом аналогии могут служить прямыми параллелями и для интересующих нас произведений изобразительного искусства Пянджикента. К таким параллелям относятся интересная золотая фигурка танцовщицы из Сибири, изданная Я. И. Смирновым[2], и изо-

[1] E. Herzfeld. Die Malereien von Samarra, S. 30.

[2] «Восточное серебро», табл. XVII, рис. 3.

бражение танцовщицы на чаше из села Слудки, изданная им же[1]. Кроме того, Херцфельд указывает на близость костюма самаррских танцовщиц с одеждой танцовщиц на одной из буддийских фресок Восточного Туркестана, изданных Грюнведелем[2].

Следует отметить, что указанными памятниками изобразительного искусства число параллелей отнюдь не ограничивается. Так, весьма близкой аналогией к нашим памятникам может служить изданное Ф. Зарре рельефное изображение женщины с развевающимся шарфом над головой на обломке поливного саркофага (оссуария) парфянского времени[3] (рис. 24). Такого же типа изображение имеем на резном камне, изданном Ф. Акерман[4] (рис. 25), причисляемом последней к произведениям сасанидского искусства.



Рис. 25. Танцовщица с шарфом, резной камень

Разбирая вопрос о генезисе образа танцовщицы с шарфом, Херцфельд отмечает, что по своему происхождению костюм танцовщиц является одним из восточных вариантов одежды греческой танцовщицы, переосмысленной в индийском духе, что «за всеми этими, по месту своего происхождения далеко отстоящими друг от друга, фактами должна стоять в качестве прообраза греко-бактрийская танцовщица с шарфом»[5]. Думаю, что в основном точка зрения Э. Херцфельда имеет под собой достаточные основания. Открытия за последнее десятилетие многочисленных памятников изобразительного искусства на территории, которая некогда входила в состав греко-бактрийского государства, дают обильный материал, подтверждающий его заключение. Именно в Северной Индии и Афганистане мы находим наиболее близкие аналогии и для интересующих нас произведений изобразительного искусства. Сходство распространяется как на особенности костюма[6], так и на характер позы и другие детали.

В этом отношении мне представляются очень близкими по общему своему характеру скульптурные изображения женских фигур (рис. 26), открытые в 1937 г. французским археологом Мейе в Афганистане в местности Шоторак (Беграм).

Трактовка позы шоторакских фигур чрезвычайно близка к пянджикентским скульптурам танцовщиц. Благодаря своей хорошей сохранности, скульптуры из Шоторака дают возможность реконструировать недостающие

---

[1] «Восточное серебро», табл. XLV, 78.

[2] A. Grünwedel. Altbuddhistische Kultstütten, S. 210.

[3] F. Sarre. Die Kunst des alten Persien, taf. 64.

[4] Ph. Ackerman. The Sasanian coins. SPA, t. I, p. 808, fig. 281c.

[5] E. Herzfeld. Указ. соч., стр. 31.

[6] Ср. опубликованную Лекоком женскую деревянную фигуру в «индийской одежде» из Ходжо A. v. Le Coq. Chotscho. Berlin, 1913. Табл. 57д.

детали пянджикентских изображений танцовщиц, особенно положение рук и ног. Близкое сходство обнаруживают между собой и их костюмы. Характерна также и такая деталь: шарфы, накинутые на плечи скульптур Шоторака, живо напоминают шарф арфистки Пянджикента.

Характеризуя стилистические особенности интересующих нас шоторакских скульптур, Менье признает их костюм индийским. Однако он одновременно подчеркивает одну важную общую особенность в их трактовке, которая существенно отличает их от аналогичных произведений индийского изобразительного искусства. В то время, как в последнем женские фигуры, как правило, изображаются с утрированно полными формами, шоторакские скульптуры отличаются тонкой талией и общей стройностью фигур[1]. Эта черта, как было выше отмечено, является для стиля пянджикентских изображений женских фигур (арфистки и танцовщиц) в высшей степени характерной.



Рис. 26. Изображение танцовщицы из Шоторака

Таким образом, деревянные скульптуры Пянджикента, помимо своего общехудожественного интереса, представляют памятники важные в культурно-историческом отношении, отражающие весьма древнюю художественную местную традицию, восходящую по крайней мере к эпохе греко-бактрийского государства. Они одновременно указывают и на те художественные связи, которые существовали между центрами искусства Средней Азии и зарубежных стран и, в первую очередь, естественно, на связи с Северной Индией и Афганистаном. Весьма значительный интерес представляют наши памятники еще в одном отношении. Они являются свидетельством популярности в среде согдийского населения и Средней Азии вообще музыки и танцев. Факт этот отражен и в письменных источниках. В этом отношении весьма характерными являются повторные сообщения китайских хроник о присылке в Китай в виде даров танцовщиц. Такое сообщение мы находим в хронике Суй-Шу, датируемой временем правления императора Ян-ди (605—616), когда послы китайского императора привезли в виде дара из среднеазиатского владения Ши (Шаш) десять девушек

---

[1] MDAFA, t. X, pl. XXXIII, № 107.

танцовщиц[1]. Для нас еще больший интерес представляет сообщение хроники Тан-Шу, датируемое точно 713 г., о присылке в Китай из Самарканда (владение Кан) различных даров, среди которых были «тюркистанские танцовщицы»[2]. В китайских исторических сочинениях мы находим и общие указания о любви среднеазиатских народов к музыке и танцам[3].

С этими сообщениями совпадают и известия, относящиеся ко времени завоевания Средней Азии арабами (начало VIII в.), которые мы находим у известного историка ат-Табари. Автор этот под 737 годом, сообщая о торжественной встрече, которая была устроена в Усрушане тюркскому хакану, специально отмечает, что в ней принимали участие «танцовщицы и музыканты»[4], в другом рассказе, датируемом также 737 г., рассказывается о том, что в захваченном арабами военном лагере среднеазиатских правителей находились «тюркские танцовщицы»[5].

Слава, которой пользовались служительницы искусства танцев и музыки, дошла и до столицы арабского халифата. В 743 г. халиф Валид II потребовал от хорасанского наместника, которому подчинялась и Средняя Азия, прислать ему в Дамаск музыкантш и танцовщиц[6].

Облик последних и сохранила для нас древняя живопись и скульптура Пянджикента.

---

[1] Н. Я. Бичурин. Указ. соч., II, 278.
[2] Там же, 244.
[3] E. Chavannes. Указ. соч., стр. 133, 134, 136, № 3.
[4] At-Tabari. Указ. соч., II, 1613.
[5] Там же, 1611.
[6] Там же, 1766.

В. Л. ВОРОНИНА

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА



Архитектурный орнамент Средней Азии с его богатой и высокой культурой является плодом многовекового развития. Многообразный по рисунку и технике, он прочерчивается по глине, вырезается на дереве и камне, закрепляется обжигом на глазурных облицовках.

Живописный и резной по дереву орнамент принадлежит к старейшим видам архитектурного декора Средней Азии. Оба они представлены в руинах древнего Пянджикента. Но если первый из них известен (хотя бы отчасти) уже в парфянской Нисе и хорезмийской Топрак-Кала, самые ранние для Средней Азии образцы второго открыты раскопками раннесредневекового Пянджикента. Изучение обугленного резного дерева древнего Пянджикента является, сколько известно, первым в археологической практике. Остатки пянджикентского резного дерева, как правило, очень хрупки, поэтому их расчистка, освобождение от завала и закрепление требовали большого труда.

Предметом предлагаемого очерка является живописный и резной по дереву орнамент архитектурных памятников Пянджикента [1], который представлен в настоящее время большим числом образцов и составляет вместе с резным стуком Варахши прочный фундамент для изучения ранних этапов истории среднеазиатского орнамента.

Фиксация орнамента с натуры производилась преимущественно автором; рисунки и реконструкции для издания сделаны автором (за исключением таблиц XLV—XLVII, выполненных Ю. П. Гремячинской). При этом живописный орнамент сгруппирован по признаку его роли в постройках, и, поскольку он

---

[1] Стуковый декор не был распространен в Пянджикенте. Небольшой фрагмент примитивного орнамента по тонкому слою грубого ганча найден лишь в остатках второго этажа здания XIV; рисунок его остался неясным. На городище известен еще один, простейший, вид орнамента — прорисовка пальцами насыро по глиносаманной штукатурке в виде волн, чешуек и т. п (этот прием практикуется до сих пор в местной народной архитектуре).

уже был отчасти опубликован[1], мы нашли целесообразным для более полного выявления характера дать его в реконструированном виде (см. рис. 1—5, 7). Из этих реконструкций одни являются бесспорными, другие более или менее предположительными (рис. 4*а*, рис. 5*г*). Что касается резного орнамента, реконструкции го специально оговорены в подписях к рисункам.

I. Живописный орнамент

Живописный орнамент нашел применение в декорации стен и сводов зданий древнего Пянджикента, где основным и почти единственным средством оформления была именно живопись, целиком покрывавшая стены парадных залов храмов и жилищ. Есть основания полагать, что росписью украшались также деревянные балочные потолки[1].

В настенной живописи древнего Пянджикента основную роль играют сюжетные композиции, тогда как орнамент занимает подчиненное положение.

Сюжетная живопись широко развертывалась вдоль стен как панорама, не разбитая на отдельные панно. По высоте помещения живопись распределялась различным образом. В сводчатых помещениях она, сколько можно судить, занимала все стены полностью, смыкаясь с росписью сводов (помещение 17, объект III; помещение 10, объект VI). В квадратных залах с деревянным покрытием живопись распространялась на полную высоту стен, или покрывала стены лишь на некоторую высоту. Так, в помещении 1 объекта VI живопись, по-видимому, занимала стены целиком, в главном зале храма II живопись обрывалась не доходя до потолка, а в помещении 6 объекта III стены покрыты живописью всего примерно до половины. Там, где живопись поднималась до потолка (или во всяком случае, на высоту четырех и более метров), она иногда подразделялась на ярусы. Так было в помещениях 13 и 41 объекта VI, причем в помещении 41 выделена панель, разбитая на квадраты, также заполненные сюжетной живописью.

При таком распределении сюжетной живописи на долю орнамента выпадала роль ограничивать в форме лент снизу и сверху живописное поле, изредка расчленять его по высоте, обрамлять ниши. Этим целям служили живописные бордюры различной ширины и рисунка. Колебание ширины бордюров можно принять в общем от 3—4 до 20—25 см.

---

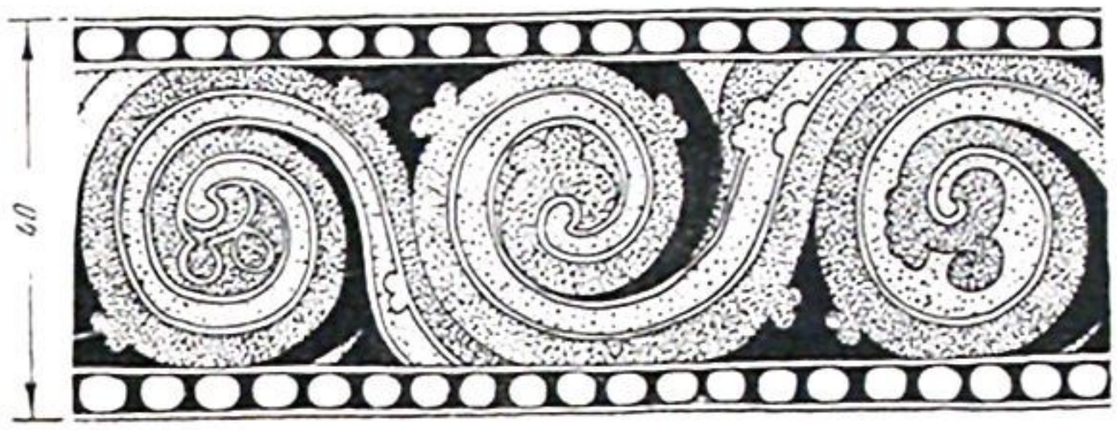
[1] См.: В. Л. Воронина. Архитектурный орнамент древнего Пянджикента (предварительное сообщение). «Труды Академии наук Таджикской ССР», т. XVII. Сталинабад, 1953; е е ж е. Архитектурные памятники древнего Пянджикента. МИА, № 37. М.—Л., 1953, рис. 21, 22; «Живопись древнего Пянджикента», табл. XI, XVIII.

[2] Некоторые гладко оструганные балки обгоревшего потолка помещения 47 объекта III имели на своей поверхности жирный слой красноватого оттенка, который мог быть остатком краски.

Более широкие горизонтальные орнаментальные полосы правильнее назвать панелями (если они расположены у пола) или фризами (если они завершают живописное поле).

Пока известен лишь один образец общей орнаментальной настенной композиции — декор стен помещения 29 объекта VI. Но живопись сводов в раскрытых помещениях носит исключительно орнаментальный характер.

Гамма красок орнаментальных росписей в общем менее богата, чем в сюжетной живописи, включая главным образом черный, белый, красный и желтый цвета. Так как живопись наносилась по тонкому слою алебастрового грунта или же непосредственно по гладко затертой, лощеной глиносаманной штукатурке, белый цвет представляет свободную от краски поверхность алебастрового слоя, а там, где его не было, некоторые части рисунка, покрытые только клеевым грунтом, имеют мягкий оттенок натурального лёсса.



а

б

Рис. 1. Живописные панели
а — панель внешнего айвана храма II;
б — панель помещения 47 объекта III. Размеры даны в сантиметрах

П а н е л и. Как уже упомянуто, панели были сюжетные или орнаментальные. В обоих случаях высота панели не превышает 40—45 см. Южная половина обращенного на площадь фасадного айвана храма II имеет скульптурную панель-барельеф, тогда как стена его северной половины отмечена внизу только широкой полосой живописного орнамента. Сильно стилизованный растительный мотив — крутые витки спирали волнистого стебля — исполнен попеременно красной, желтой, кое-где голубоватой краской по черному или темно-серому полю (рис. 1*а*, табл. XXVI в). Витки снабжены местами полукруглыми парными выростами наподобие почек. Сверху и снизу панель ограничена цепочками перлов.

Живописная панель открыта также в помещении 47 объекта III. Стены здесь пострадали от пожара и лишь кое-где внизу можно различить остатки росписи. Рисунок 1*б* дает реконструкцию орнамента этой панели, суммируя ряд наблюдений на разных участках стены: сердцевидные

фигуры с пальметтами слагаются из пары встречных линий в форме S (рис. 1*б*).

Рисунок нанесен широкой красной линией как будто на белом фоне, который выглядит розовым на обожженной огнем штукатурке, но первоначально мог быть окрашенным. Орнамент этот подчеркнут снизу широкой красной полосой; вероятно, в прошлом такая же полоса обозначала и верхнюю его границу.

В одном из помещений второго этажа объекта III открыта орнаментальная роспись в виде черных пятилепестковых розеток и мелких кружков по охристо-желтому полю с поясом перлов у основания стены (рис. 2). Эта роспись, сохранившаяся на высоту около 40 см, слишком монотонна для сплошной покраски стен; можно предположить, что она скорее всего также являлась панелью жилого помещения. Заслуживает внимания техника исполнения: розетки образованы сочетанием пяти кружочков, которые (как видно по их стандартным размерам и довольно правильным контурам) все нанесены какой-то специальной кистью. Это сильно облегчало задачу, так как дробный рисунок получался беглым прикосновением кисти. Надо заметить, что подобный «ситцевый» мотив розеток встречается нередко и в сюжетной живописи, где он образует (всегда по желтому полю) узор изображаемых ковров и тканей. В частности, он точно воспроизведен на одежде конных витязей в росписи помещения 41 объекта VI.

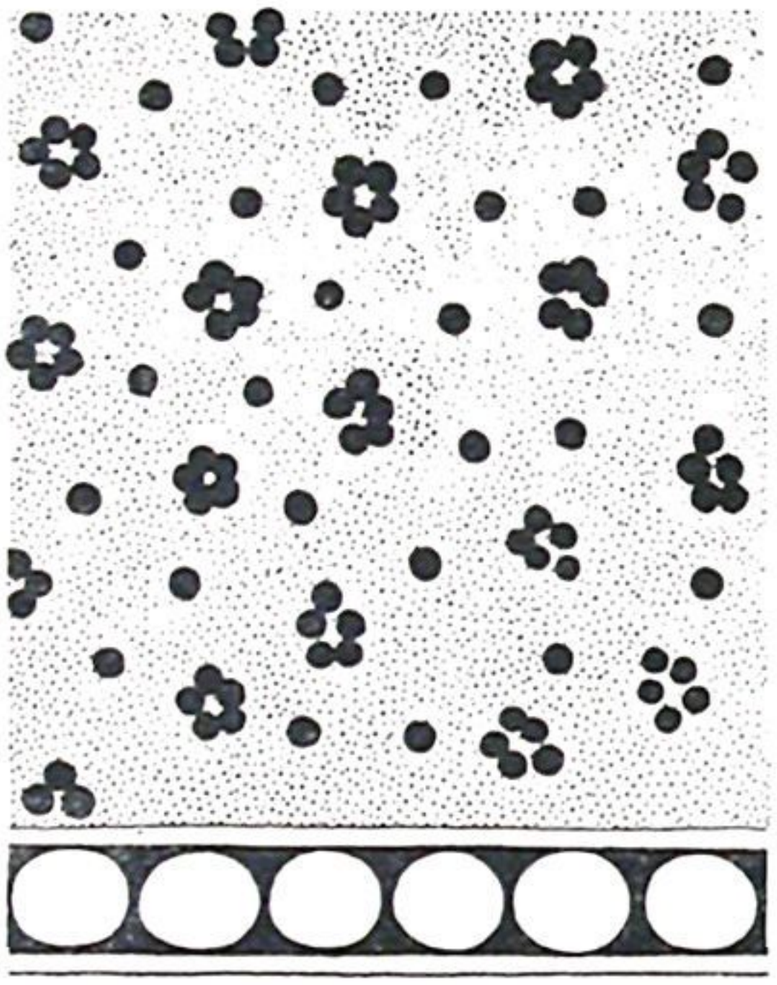


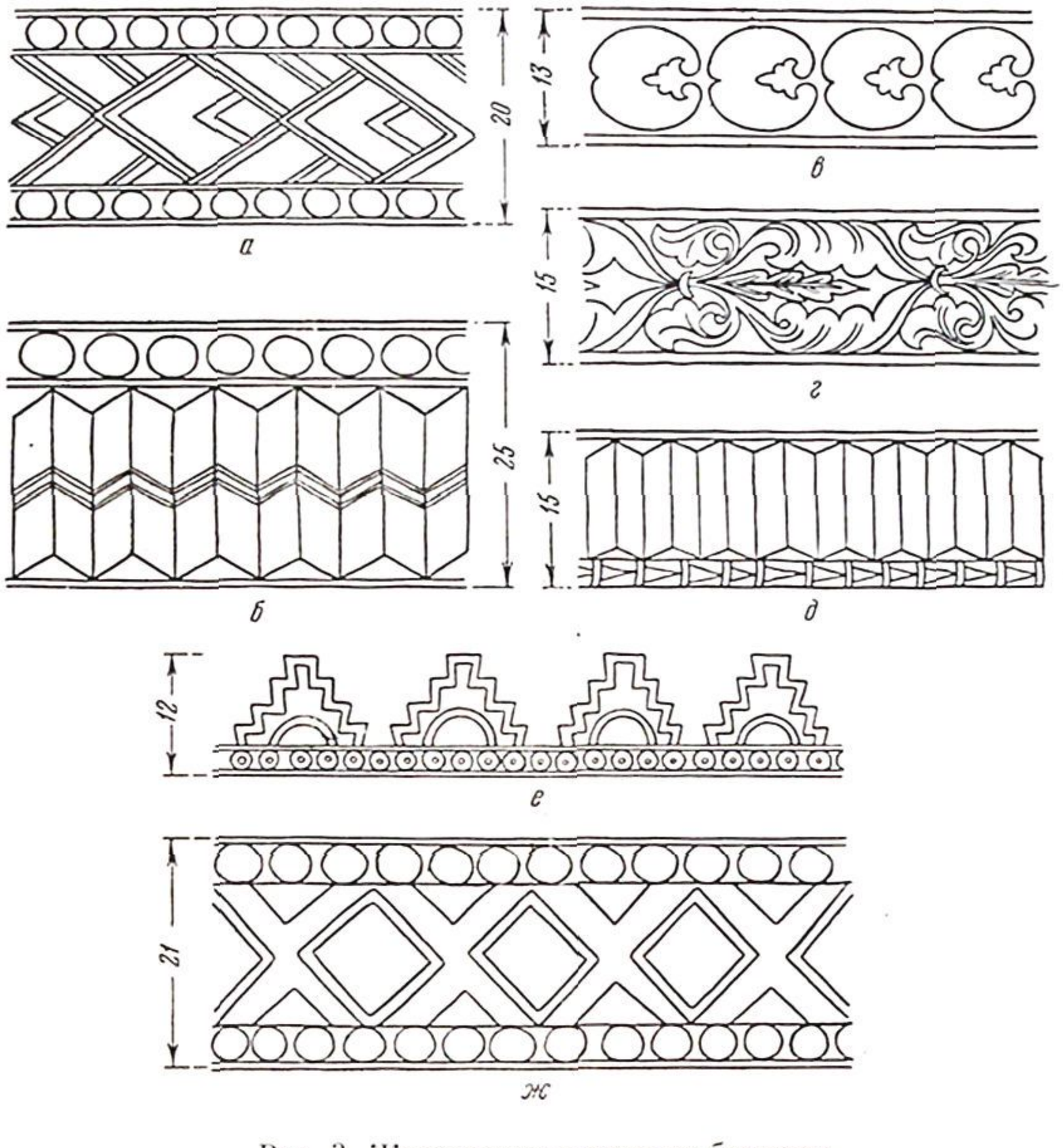
Рис. 2. Живописная панель в помещении 2-го этажа объекта III

Б о р д ю р ы и ф р и з ы. Рисунок бордюров многообразен (рис. 3). Некоторые комбинированы из двух или даже трех полос—основного мотива и узкой каймы. Гамма красок в большинстве случаев ограничена, состоя иногда всего из двух цветов; например: черный и желтый, черный и белый, или— черный, желтый и красный.

Простейший мотив— перлы, обычно овальные, белые по черному полю с заметной красно-коричневой прорисью контура. Мотив перлов очень распространен, хотя узкая полоска перлов редко выступает в качестве самостоятельного бордюра, чаще дополняя и подчеркивая основной рисунок орнаментальной полосы. Перлы широко использовались для разделения живописного поля на ярусы и членения панели на отдельные сюжетные сценки (помещение 41 объекта VI).

В нижних бордюрах дворовой капеллы храма I и зала храма II фигурирует рисунок, передающий объемную форму вроде ширмы или гофр. Особенно под-

черкнут рельефный характер рисунка в храме II, где он дан в три краски — белую, черную и коричневую (что должно, видимо, передавать игру светотени) и дополняется узкой полоской черных по белому клинышков.



а б в г д е ж

Рис. 3. Живописные настенные бордюры

а, б — верхний и нижний бордюры помещения 10 храма I; в, г, д — верхний и нижние бордюры центрального зала храма II; е, ж — верхний и нижние бордюры помещения 6 объекта III. Размеры даны в сантиметрах

В храме I этот мотив схематизирован, и белая «ширма» выступает на черном поле, прорисованная черными и красными линиями. Особенно следует отметить красивые бордюры растительного характера в зале храма II. Один из них, у основания стены, изображал гирлянду фестончатых листьев, отличаясь разнообразием и

яркостью красок[1]. Другой — в верхней части стен, имеет вид ряда дисков, заключающих внутри вписанную горизонтально пальметту; этот бордюр двухцветный, причем окрашен (красной краской) только фон, тогда как рисунок, напоминающий персики, оставлен неокрашенным, имея цвет глино-саманной штукатурки (табл. 26а).

В декоре храмов, а также и жилых зданий употреблялись также бордюры с несложным геометрическим рисунком, а также бордюр с рисунком ступенчатых зубцов.

В случаях, когда роспись оформляет сводчатое помещение, у основания свода тянется фриз, расположенный между двумя выступами пяты (рис. 4). Так, в помещении 17 объекта III пята свода снабжена рисунком чешуек, которые на торцовой стене сменяются чем-то вроде решетки. В помещении 26 объекта VI рисунок фриза под сводом на восточной стене состоит из витков, подобных тем, что в более развитом виде фигурируют на айване храма II и которые также дополнены полоской перлов (вероятно, вверху была другая такая же); краски —белая, черная, желтая и красная.

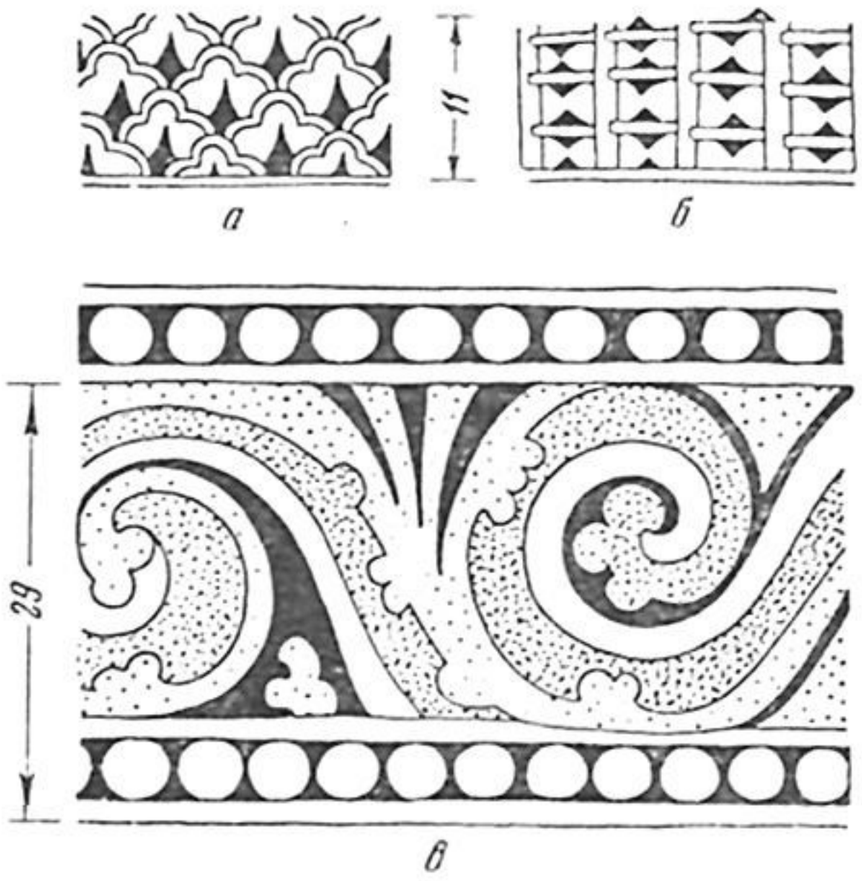


Рис. 4. Живописные фризы в основании свода
а, *б* — помещение 17 объекта III; *в* — помещение 26 объекта VI. Размеры даны в сантиметрах

Положение бордюра на стене в большинстве случаев не предопределяет его рисунка; так, например, панель и фриз имеют одинаковый рисунок витков (ср. рис. 1*а* и рис. 4 *в*), а прекрасный лиственный бордюр храма II с большим успехом мог бы помещаться сверху. Но бордюр с зубцами по своему характеру может быть только венчающим; рисунок «гофр», напротив, был бы, пожалуй, неуместен вверху и оформляет в обоих случаях основание стен.

Обрамления ниш располагались по архивольту арки, на ее щековых стенах и софите, в глубине (рис. 5). Западающую дугу архивольта ниши в южной пристройке храма I украшали пальметты, прорисованные красными и желтыми линиями на жемчужно-сером фоне (по крайней мере так они выглядят в настоящее время). Нишу в зале храма II обрамляли растительные лировидные фигуры, которые, как и «персики», рисуются на красном фоне без заполнения

---

[1] Этот бордюр написан поверх бордюра с гофрами, представляющего остаток более ранней росписи.

контура. В нише дворовой капеллы в глубине снизу расположен ряд черных по красному полю колец, отмеченных мелкими, нанесенными охрой перлами и разделенных примитивными белыми и голубыми двухконечными пальметками

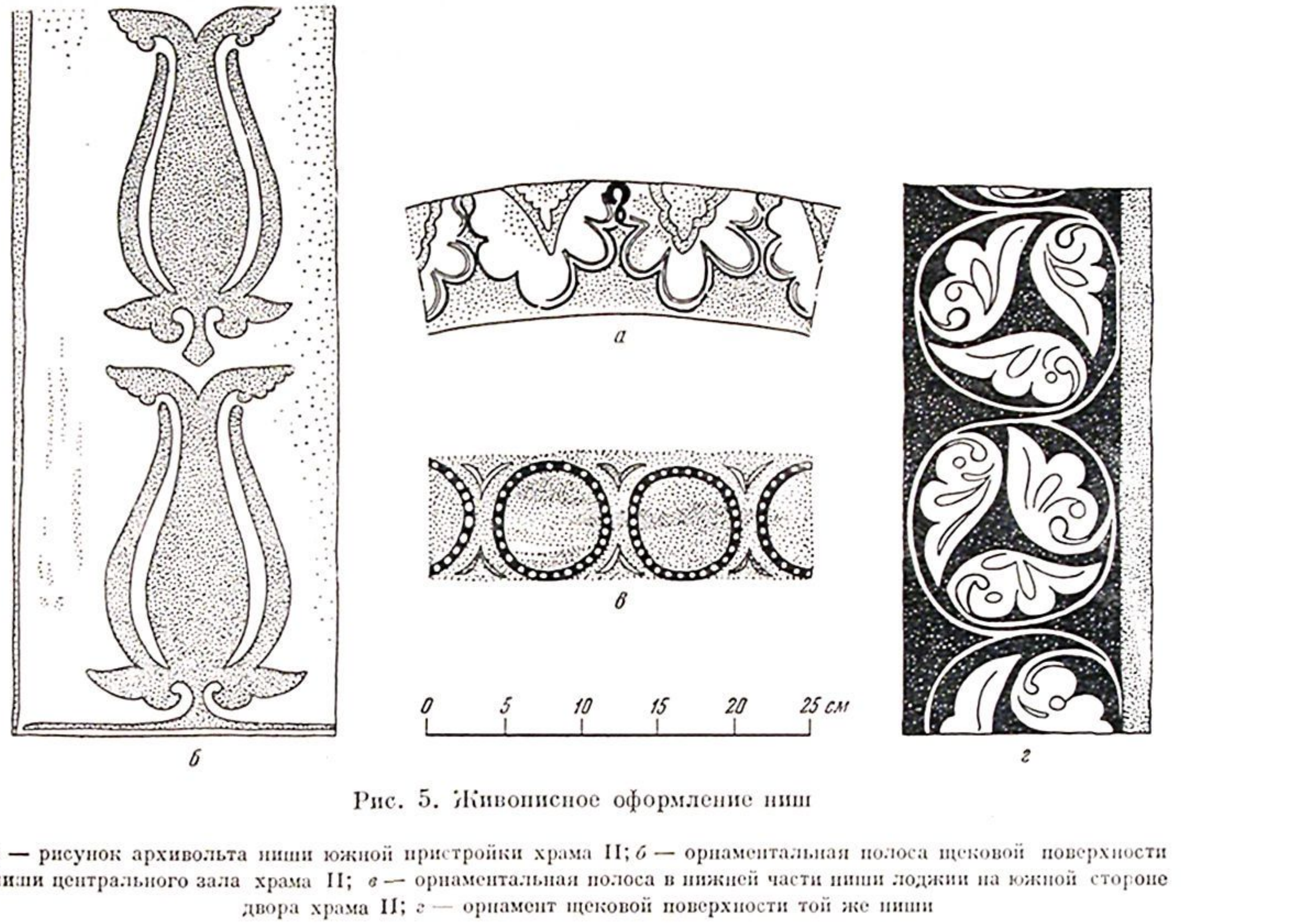


Рис. 5. Живописное оформление ниши

а — рисунок архивольта ниши южной пристройки храма II; *б* — орнаментальная полоса щековой поверхности ниши центрального зала храма II; *в* — орнаментальная полоса в нижней части ниши лоджии на южной стороне двора храма II; *г* — орнамент щековой поверхности той же ниши

(табл. XXVIб, рис. 5*в*). Щековые поверхности той же ниши украшены белыми на черном фоне разрезными листьями (рис. 5*г*).

Орнаментальная композиция стены. В помещении 29 объекта VI мы имеем пока единственный случай орнаментального решения всей поверхности стены, хотя здесь фигурирует изобразительный мотив. Помещение 29, служившее вестибюлем, было построено в виде лоджии с полукуполом на тромпах, но впоследствии дополнительная кладка у входа превратила его в квадратную комнату. Роспись сохранилась лишь на задней северной стене, но и там сильно фрагментирована и едва различается.

Живописная композиция представляла натюрморт—кувшины с ветками граната, которые распределялись по всей поверхности стены в шахматном порядке. Роспись была нанесена двумя разновременными слоями, но одинакового содержания, хотя с некоторым изменением формы кувшина. Предлагаемый вариант представляет наиболее сохранившийся рисунок второго (верхнего) слоя живописи (рис. 6). Кувшин с двумя ручками изображен в некотором раккурсе, видимый как бы несколько сверху (однако его орнаментальный поясок остается фронтальным). Любопытно отметить пропорциональность формы: его абрис укладывается в прямоугольник с соотношением сторон 1 : 2, причем наибольшая ширина, отмеченная поясском перлов, приходится как раз на половине высоты, равной 50 см (т. е. локтю в мерах длины того времени). Кувшин написан желтой краской; остальные краски сильно поблекли, плоды выглядят красно-бурыми, а листья и стебли серо-зеленоватыми.

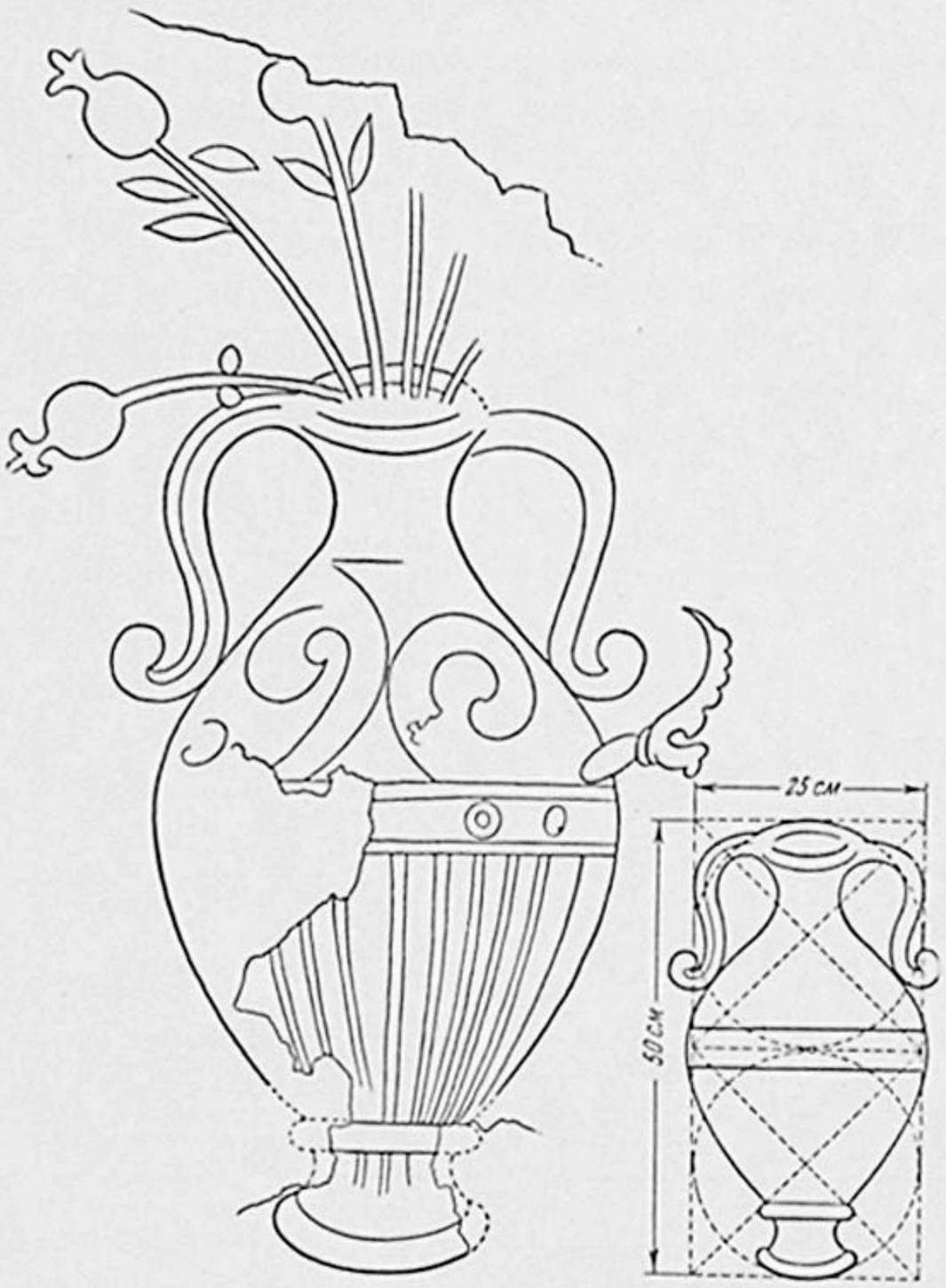


Рис. 6. Кувшин с ветками граната в настенной росписи помещения 29 объекта VI

Орнамент сводов. В настоящее время известно четыре образца росписи свода, причем везде в основе композиции лежит один и тот же мотив — ромбическая сетка с заполнением ячеек (рис. 7).

Простейший вариант этого орнамента зарисован с куска упавшей штукатурки свода в помещении западной ограды храма II. Это — ромбическая сетка, образованная парными кривыми линиями. В ячейках сетки вкомпонованы крупные диски. Рисунок нанесен одной красной краской по белому полю (рис. 7*а*).

Миниатюрный свод ниши помещения 7 в южной пристройке храма I по орнаменту отвечает канонам росписи сводов помещений. Софит арки расчерчен ромбической сеткой, двойные линии которой отмечены на пересечении кружками, как будто скрепленные шляпками гвоздей. В ячейках сетки помещаются цветы. Нет сомнения, что в орнаменте ниши изображен тюльпан, прочно

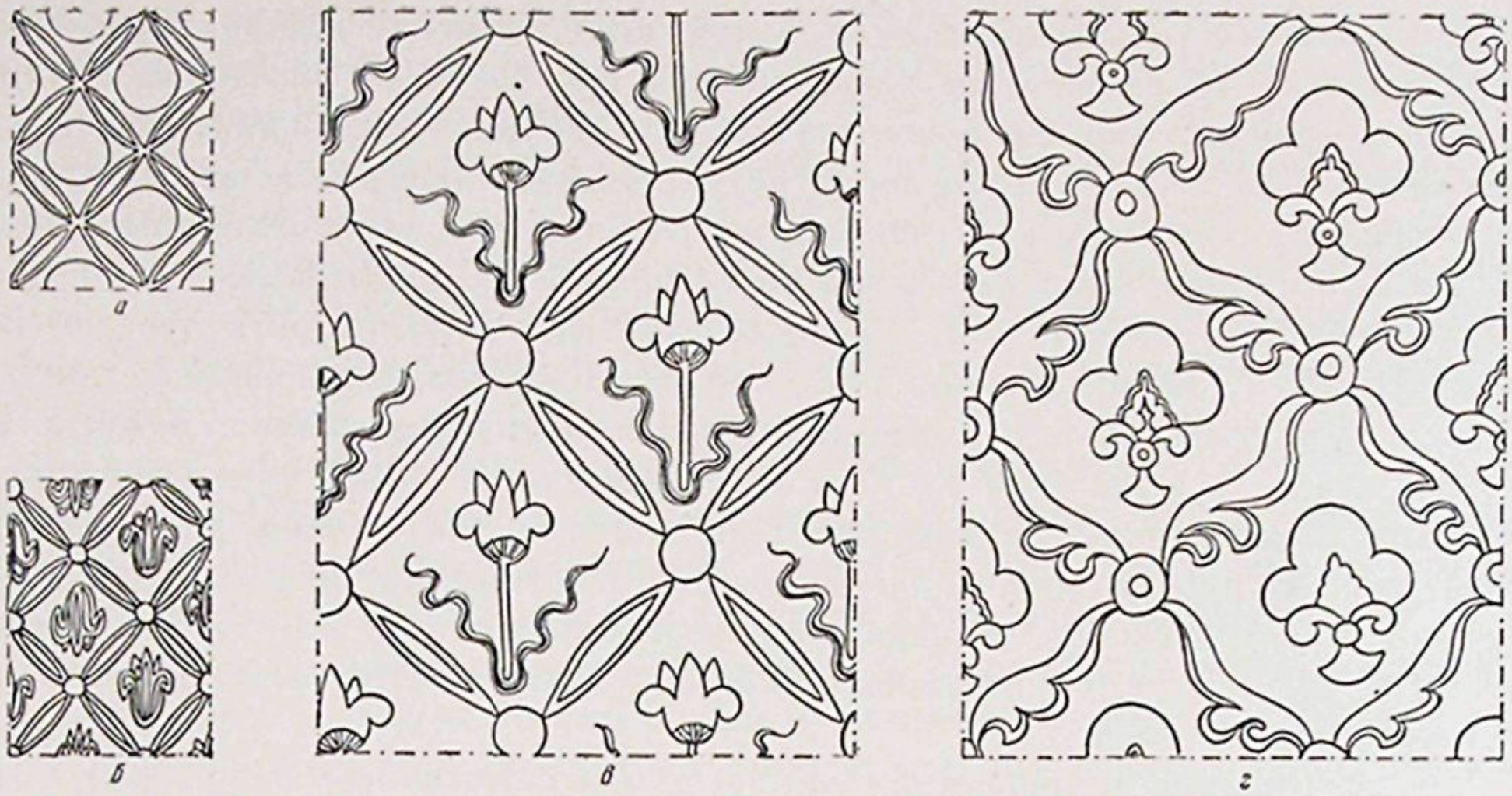


Рис. 7. Живописный орнамент сводов

а — в помещении западной ограды двора храма II; *б* — в нише южной пристройки храма I; *в* — в помещении 26 объекта VI; *г* — в помещении 10 объекта VI

связанный с доисламскими культовыми представлениями (рис. 7*б*). Живо схвачена форма цветка, где видны три стоящих и два откинутых лепестка (всего их, включая еще один, невидимый, должно быть шесть). Розовые, акцентированные красной линией цветы красиво выделяются] на жемчужно-сером фоне; сильно слинявшие линии сетки имеют неопределенный серо-фиолетовый оттенок, шляпки «гвоздей» желтые (под бронзу).

Гораздо более сложен и весьма интересен орнамент свода в помещении 26 объектаVI, где в заполняющих сетку цветах уже безошибочно можно узнать тюльпаны на длинном стебле (рис. 7 *в*, табл. XXV). Красный цветок и желтый стебель оконтурены черной линией и дополнены волнистыми листьями (слабо-желтого цвета с черной линией посредине). Сетка обрисована веретенообразными фигурами и дисками (те и другие — желтые с черным контуром, очень широким у соединительных фигур). Фон белый. Поскольку оболочка свода сложена неправильно (разный уровень пят при горизонтальной шелыге), ячейки сетки получились неровными и неодинакового размера.

Но самым эффектным вариантом является бесспорно роспись свода помещения 10, входившего в тот же комплекс, что и предыдущее, и принадлежавшего тому же объекту VI. Рисунок орнамента здесь более изыскан и затейлив: при наличии дисков сетка образована волнистым разрезным листом и заключает в своих ячейках пальметту наподобие фигуры треф. Мастер ограничился

здесь все той же гаммой красок на белом фоне, причем жидко положенная черная краска трехлопастной заполняющей фигуры выглядит серой. Рисунок нанесен небрежно; тем не менее эта комната, скудно освещенная, но с ярким орнаментом выбеленного свода, вероятно, была в свое время замечательно красива. Очевидно, самый замысел орнамента с резкими красками и крупным рисунком по белому фону был рассчитан на восприятие в полумраке.

Заметим, что мотив сетки с орнаментальными включениями нередко воспроизводится в рисунке ковров и тканей на сюжетных композициях пянджикентской живописи (например, круглый ковер в росписи помещения 7 объекта III).

О б щ а я х а р а к т е р и с т и к а ж и в о п и с н о г о о р н а м е н т а. Живописный орнамент древнего Пянджикента может быть разбит по ритму на три группы: мотивы геометрические, мотивы растительные и мотивы, которые нельзя отнести с полным правом ни к первой, ни ко второй группе и которые представляются отголоском каких-то изобразительных сюжетов или архитектурных деталей.

Геометрические композиции, еще весьма примитивные, показывают, что искусство геометрического орнамента только зарождалось. Зато растительные мотивы обнаруживают зрелую культуру орнамента. Об этом говорят изысканный рисунок бордюра с гирляндой храма II, грубоватая, но своеобразно красивая роспись сводов объекта VI. Общей чертой растительных мотивов является сильная стилизация рисунка. Рисунок панели храма II, свода помещения 10 объекта VI и многие другие мотивы растительного происхождения получили чисто орнаментальную трактовку и условные краски. Эта группа живописного орнамента, как будет видно из дальнейшего, перекликается с орнаментикой резного дерева.

Любопытна третья группа орнамента, по своему изобразительному характеру чуждая всему последующему развитию орнаментики Средней Азии. В этой группе следует отметить рисунок венчающих стены ступенчатых зубцов, заимствованный из области архитектурных форм. Такие зубцы, выполненные из обожженной глины, найдены близ Ташкента, на Афрасиабе, в Таразе, на городище Ниса[1]; ими увенчаны стены укрепленных построек в живописи древнего Пянджикента (храм II), на рельефе известного аниковского блюда и т. д. По-видимому, архитектурное происхождение имеет и мотив «гофр» или «ширмы», прототипом которому могли послужить пояски кирпича, поставленного на ребро под углом к поверхности стены, нередко расчленяющие кладку раннесредневековых минаретов у основания ствола (такими поясками отмечены сырцовые минареты верхнего Зеравшана). Происхождение не-

---

[1] См.: А. И. Т е р е н о ж к и н. Согд и Чач. КСИИМК, XXXIII, 1950, рис. 69, 71; Г. А. П у г а ч е н к о в а. Архитектурные памятники Нисы. «Труды ЮТАКЭ», т. I. Ашхабад, 1949, рис. 10*е*.

которых других мотивов орнамента, как, например, «решетка» или «драпировки» (верхний бордюр помещения 6 объекта III), отчасти выясняется привлечением сравнительного материала.

Нужно отметить отсутствие в пянджикентском живописном орнаменте зооморфных сюжетов.

Манера выполнения живописного орнамента — свободная, от руки, с неповторимыми вариациями деталей (более того — с погрешностями, которые особенно заметны в декорации сводов и которые, тем не менее, не портят общего впечатления).

В целом, о пянджикентском живописном орнаменте можно сказать, что он трактован достаточно своеобразно. Некоторые его мотивы не встречают аналогий в круге памятников орнаментики Средней Азии и зарубежного Востока (таковы лироподобные «бутоны» в обрамлении ниши, «фриз с персиками» храма II). Тем не менее, местная школа орнамента не была изолированной и находилась в известном взаимодействии с общим развитием орнаментального искусства в довольно широких территориальных границах. Точки соприкосновения намечаются прежде всего в ранних памятниках Средней Азии.

Орнамент хорезмийской Топрак-Кала (IV в.), сохранившийся в небольших фрагментах глиняных рельефов и живописных бордюров, стилистически далек от пянджикентского; важно в данном случае отметить родственные сюжеты в изобразительных композициях, где использованы мотивы тюльпана и граната, трактованные, впрочем, в иной манере и отчасти в другой технике (гранат фигурирует в глиняных барельефах)[1]. Гранат вообще является широко распространенным сюжетом орнаментики доисламской Средней Азии, что, видимо, связано с его принадлежностью к числу атрибутов культа: местная богиня плодородия Анахит изображалась с этим плодом в руках[2]. Очевидно, и самый плод граната, заключающий множество зерен, следует рассматривать как символ плодородия, изобилия и процветания. Оттиски граната характерны для определенного типа керамики VII—VIII вв. (Пянджикент, Кафыр-Кала). Цветок тюльпана также связан с доисламскими культовыми представлениями, символизируя весеннее возрождение сил природы. Пережитки древних верований чрезвычайно живучи. Еще недавно кое-где,

[1] См.: С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—1948 гг.). «Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции», т. I. М., 1952, рис. 2б. Его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР, 1950. СА, XVIII. М., 1953, рис. 7.

[2] Терракотовые фигурки Анахит встречаются в античных слоях городищ Согда и Хорезма, в Мерве; на Топрак-Кала найдено также ее настенное барельефное изображение. См. А. И. Тереножкин. Согд и Чач. КСИИМК, XXXIII, стр. 157; Л. И. Ремпель. Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы. «Труды Южно-туркменистанской археологической комплексной экспедиции», т. I. Ашхабад, 1949, рис. 5; С. П. Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948, рис. 61 и др.

в глухих районах Таджикистана, справлялся праздник тюльпана, и воспоминания о нем еще свежи в памяти стариков[1]. Интересно в связи с этим заметить, что тюльпан фигурирует в росписи храма I и не только в орнаменте, но, по-видимому, также в сюжетной живописи помещения 10, в руке одной из сидящих фигур[2]; подобное осмысление этого орнаментального мотива важно для выдвинутой А. Ю. Якубовским трактовки храмов Пянджикента как зданий, посвященных культу умирающих и воскресающих сил природы[3].

Если в декоре Топрак-Кала можно наметить лишь сходство некоторых сюжетов (что едва ли могло быть иначе, поскольку и сюжетная живопись этого памятника другой эпохи не сходна с пянджикентской), то искусство территориально близкой и, по-видимому, одновременной Варахши как в сюжетной композиции, так и в орнаменте обнаруживает стилистическую близость пянджикентскому. Роль живописного орнамента там такая же, как в Пянджикенте: ленты волнистого стебля и перлов подчеркивают снизу сюжетную композицию[4]. Но образцы живописного орнамента немногочисленны. В основном сравнительный анализ приходится вести на материале стуковой орнаментации, что затруднительно, поскольку техника выполнения и отводимая настенному орнаменту роль в обоих случаях не совпадают. Свойства стука требовали жесткой дисциплины рисунка, отсюда строгая правильность, точное построение раппорта, продуманность деталей. Растительный орнамент Варахши отличается замечательным многообразием от простейших до очень сложных образцов; получил значительное развитие и геометрический орнамент, часто в сочетании с растительным; кроме того, здесь тематика орнамента расширяется введением зооморфных мотивов (скульптурный фриз с куропатками). Однако эти обстоятельства не должны останавливать исследователя, так как мотивы среднеазиатской орнаментики распространялись на весьма различные виды материала: один и тот же рисунок встречается в ганче, дереве, терракоте и даже вышивках. Действительно, в резном стуке Варахши мы находим рисунки, значительно более сухие и геометризованные, но знакомые по живописному орнаменту Пянджикента. Прежде всего нужно отметить употребление перлов, цепочки которых щедро рассеяны если не в самом орнаменте, то в убранстве варахшинских скульптур. Здесь представлен в нескольких вариантах мотив сетки с заполнением; в одном из них угадывается по аналогии с пянджикентской росписью геометризованный цветок тюльпана (ср. рис. 7*б* и 8*б*), другие много сложнее пянджи-

---

[1] См.: Е. М. Пещерева. Праздник тюльпана (лола) в сел. Исфара, Кокандского уезда. Сб. «В. В. Бартольду». Ташкент, 1927.

[2] См.: «Живопись древнего Пянджикента», табл. VII слева.

[3] А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент. По следам древних культур. М., 1951, стр. 255 и сл.

[4] В. А. Шишкин. Варахша. «Советская археология», XXIII. М., 1955, рис. 6, 10.

кентских, что вполне объясняется свойствами материала, требовавшего объемной моделировки[1].

К сожалению, среднеазиатская орнаментика VII—VIII вв. и более ранняя мало выявлены; даже материалы богатой архитектурной декорации Варахши еще полностью не опубликованы. Поэтому возможность сравнительного анализа среднеазиатского орнамента данного периода ограничена очень узкими рамками. Добавим лишь, что некоторые аналогии проскальзывают в рельефах афрасиабских и бия-найманских терракот: это — зубцы главным образом в качестве венчания оссуариев[2], а также весьма любопытный рельеф одного из фрагментов (по-видимому, крышки оссуария), где растительный мотив манерой рисунка весьма близок одной из пянджикентских панелей — то же сердцевидное соединение стеблей и слегка растрепанные листья (рис. 28).

Взаимосвязи пянджикентского орнамента не ограничиваются территорией Средней Азии.

Много общего в тематике открывает резной стук парфянского и особенно сасанидского Ирана. Орнамент расчленяется или подчеркивается полосками перлов. Мотив ступенчатых зубцов живет с глубокой древности; он выступает в рельефах Персеполя, вошел в орнамент Парфии в качестве элементов венчания фасада и настенной декорации (Ашур, Кухи-Ходжа)[3]. Среди наиболее реалистических растительных мотивов сасанидского стука гранат занимает наряду с виноградной лозой ведущее место, искусно вкрапливаясь в различные орнаментальные композиции — квадратные облицовочные плитки и фризы[4]; нередко встречается изящный бокаловидный цветок с тремя видимыми лепестками, трактованный Ю. Балтрушайтисом как цветок лотоса[5]. Однако среднеазиатский материал подсказывает гораздо более правдоподобное определение его в качестве цветка тюльпана. В сасанидском стуке распространен и мотив волнистого стебля с листьями (который, впрочем, по рисунку отличается от живописных вариантов из Пянджикента)[6]; среди образцов сасанидского стука фигурирует вариант «сетки» из пересекающихся кругов с вкрапленными в ячейках дисками[7].

---

[1] В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше. ТОВЭ, IV. Л., 1947, стр. 241 и др., рис. 17, 62.

[2] См.: Г. А. Пугаченкова. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах. «Труды АН УзбССР. История и археология», вып. 1. Ташкент, 1950, рис. 12, 16, 19.

[3] SPA, I, рис. 98; IV, табл. 91, 92; E. Herzfeld. Iran in the ancient East. London — New York, 1941, табл. XCIX слева.

[4] SPA, I, рис. 186, 188, 190 и др.

[5] SPA, I, стр. 606, рис. 184в, с, 188с, в, 189, 203; особенно ясно читается форма тюльпана на табл. 256 H (см. SPA, IV).

[6] SPA, I, стр. 612, рис. 194.

[7] Там же, рис. 182а, в.

Орнамент раннего средневековья других стран Ближнего и Среднего Востока дает, в общем, картину весьма отличную от пянджикентской живописной школы, хотя среди археологических находок проскальзывают знакомые мотивы. Более поздняя живопись Самарры, в сюжетных и орнаментальных композициях далекая от пянджикентской, обнаруживает некоторые параллели в тематике рисунка — обильное употребление перлов и варианты волнистого стебля; то же можно сказать о резном стуке Самарры[1]. Мотив граната свойствен не только сасанидскому Ирану, но встречается в памятниках Сирии[2]. В Беграме найден близкий пянджикентскому ромбический рисунок бордюра[3].

Наконец, мы без труда узнаем некоторые элементы орнамента в росписях пещерных монастырей Восточного Туркестана, где можно встретить перлы, зубцы и тему волнистого стебля в одиночном и спаренном варианте[4]. Попадаются также венчающие бордюры с мотивом наподобие драпировки[5]. Любопытно, что здесь рисунок «гофр» образует целый ряд вариантов, а в росписях одной из пещерных зал возникает мотив балконной решетки, которая напоминает рисунок фриза пянджикентского объекта III (см. рис. 4*б*); очевидно, последний действительно отражает формы архитектурной детали. Почти полное совпадение некоторых орнаментов Восточного Туркестана с пянджикентскими неудивительно, принимая во внимание согдийскую колонизацию.

Многие из упомянутых мотивов орнамента имеют обширный ареал и могут быть названы в полном смысле слова международными. Это — перлы, ступенчатые зубцы, волнистый стебель и «сетка». Ввиду распространенности этих орнаментов стоит попытаться несколько углубить их характеристику.

Интересно выяснить генезис перлов, которые так прочно укоренились в архитектурной декорации Парфии, сасанидского Ирана, Средней Азии, вошли неотъемлемым элементом в орнаментику аббасидских построек и проникли в искусство Восточного Туркестана. В каком отношении стоят перлы восточной орнаментики к искусству античности, где они получили свое классическое выражение в обломах карнизов и тяг, деталях колонн и обрамлении проемов? Нам кажется неосновательным приписать столь широкое их распространение эллинизации искусства Востока или во всяком случае только этому фактору. Если перлы парфянского орнамента по их формам и роли в архитектурной деко-

---

[1] E. H e r z f e l d. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. Berlin, 1923. Е г о ж е. Die Malereien von Samarra. Berlin, 1927.

[2] K. C r e s w e l l. Early muslim architecture, t. I. Oxford, 1932.

[3] J. H a c k i n. Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Paris, 1954, p. 229.

[4] С. Ф. О л ь д е н б у р г. Русская Туркестанская экспедиция. 1909—1910 гг. СПб., 1914, рис. 23, 44, 47; A. G r ü n w e d e l. Alt-Kutscha. Berlin, 1920, ч. II, рис. 33, 34, 81, табл. XIX, XX.

[5] A. G r ü n w e d e l. Указ. соч., рис. 68,69,84, 90, табл. I — VIII и др. С. Ф. О л ь д е н б у р г. Указ. соч., табл. XLI, XLV.

рации в ряде случаев не оставляют сомнений в своем классическом прототипе[1], совсем иными представляются перлы сасанидского стука. Их циркульное очертание с вогнутой серединой, их роль в орнаментальной композиции не имеют ничего общего с искусством античности; самый термин перенесен на них механически за неимением более подходящего. Трудно проследить более глубоко пути развития этого восточного варианта в архитектурной декорации, однако правильнее различать западный и восточный варианты перлов, не выводя их генезис от одного корня. При этом нельзя не признать, что овальные перлы пянджикентского живописного орнамента напоминают классические формы. В среднеазиатском орнаменте перлы выживают вплоть до XV в.

Тема ступенчатых зубцов проходит долгий исторический путь. Первоначально они являлись необходимым чисто утилитарным элементом крепостного зодчества и за ними укрывались при стрельбе воины осажденной крепости. Параллельно реальному бытию в зодчестве они перевоплощаются в декоративный мотив. В своем новом качестве мотив зубцов не ограничивается областью архитектурной декорации, проникая в орнамент утвари и тканей; при этом, судя по характеру его применения, он приобретает некий символический смысл. Например, в сюжетной живописи древнего Пянджикента такими зубцами снабжены венчики жертвенников (помещение 6 объекта III), украшена кайма царского тента (помещение 1 объекта VI)[2]. Такое впечатление еще более укрепляется примерами в искусстве древнего Ирана — зубцами отмечена корона Дария на Бисутунском рельефе, что, по-видимому, вообще было характерно для корон первых правителей Персии, да и в головных уборах сасанидских царей встречается ступенчатый зубец[3]. Вероятно, этот мотив крепостного зодчества связывался с идеей прочности, незыблемости. Мотив зубцов довольно скоро исчезает из среднеазиатского орнамента, как такового, но сохраняется в архитектурном декоре (крепостные ворота, порталы, фасады загородных усадеб Хорезма и Самарканда). Поздней интерпретацией этого мотива являются ажурные фестоны небольших ферганских мавзолеев XIX в.

Волнистый стебель с отогнутыми поочередно в обе стороны листьями следует признать наиболее общепринятым мотивом. Типичный для орнамента Рима, Византии, воспринятый романским зодчеством и Ренессансом, известный в русском архитектурном декоре, он распространен в искусстве арабского халифата, на Среднем Востоке, проникает на Дальний Восток и в искусство Кореи[4]. Ввиду такого обширного ареала распространения этого вида орнамен-

---

[1] Например: SPA, I, рис. 93.
[2] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXVIII.
[3] SPA, I, рис. 83, 211, стр. 352.
[4] P. Eckardt. Wonsan (Korea). Leipzig, 1929.

та не имеет смысла искать его происхождение от какого-то единого корня; очевидно, это один из тех простейших мотивов, которые возникают одновременно в различных точках Европы и Азии и развиваются затем соответственно вкусам того или иного народа (к таким мотивам явно относятся солярные знаки, обычные для народного орнамента Средней Азии, Закавказья, Прибалтики). Следует отметить замечательное свойство рисунка стебля: если его складывать попарно вершинами волн, линейная композиция превращается в сплошную ковровую; такое расширение композиционных возможностей этого орнаментального мотива свойственно, кажется, только искусству Среднего Востока. Один из наиболее жизнеспособных, мотив стебля нередко в довольно архаических формах живет в среднеазиатском орнаменте до XX в. В изысканном и сложном варианте он выступает в хивинской резьбе по дереву XIV в., где пересекающиеся между собой многократные спиральные витки украшены изящными причудливыми цветами[1].

Мотив «сетки» — безусловно одно из лучших изобретений орнаментального мастерства, характерное для Среднего Востока (Иран, Средняя Азия) (рис. 8). Необходимо различать два варианта, в сущности обособленных по генезису, но соприкасающихся в своем развитии, которые оба представлены в росписи сводов древнего Пянджикента: первый—сетка образована раздвоенными линиями, которые в идеальном случае составляют часть окружности (таковы три из пянджикентских вариантов); второй— сетка составлена из удлиненных, обращенных попеременно в разные стороны листьев, соединенных попарно у черенка. В ячейках сетки вкраплены диски, цветы или пальметты. Нами уже отмечен образец сетки первого типа в сасанидском резном стуке. Ю. Балтрушайтис, анализируя мотивы сасанидской стуковой орнаментации, поясняет графический способ его построения, не касаясь семантики рисунка[2]. В качестве возможного объяснения можно допустить, что она раскрывается в самой форме орнамента — это повторяющаяся четырехлепестковая розетка с круглой сердцевиной; в просветах между лепестками заключены круглые диски, и общий характер рисунка напоминает простейший из пянджикентских образцов (ср. рис. 7*а* и 8*в*). Вероятно, отсюда и вытекает дальнейшее развитие и трансформация мотива сетки первого типа. Заметим, что в сасанидском образце кружочки отмечают лишь сердцевины розеток, а отнюдь не каждое пересечение окружностей. С течением времени первоначальное содержание рисунка было утрачено и он превратился в беспредметную игру линий, где кружки рассеяны уже на каждом пересечении; постепенно стирался и правильный геомет-

---

[1] См.: В. Л. Воронина. Резные колонны мечети Бокбоили в Хиве. КСИИМК, 61, 1956, рис. 24.

[2] SPA, I рис. 182, 183, стр. 603, 605.

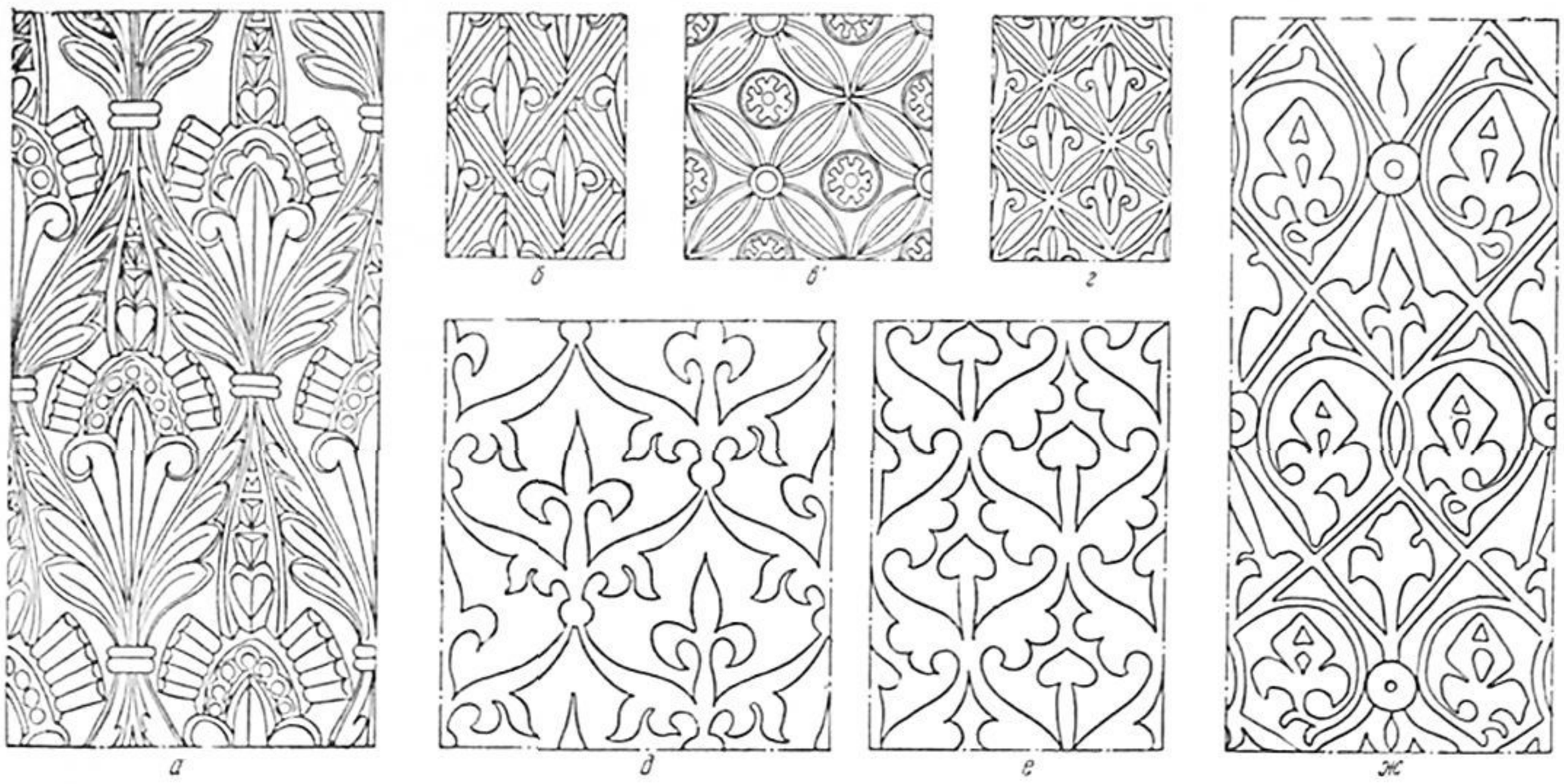


Рис. 8. Мотив «сетки» в раннесредневековых орнаментах Средней Азии и Ирана

а, *б* — резной стук Варахши (VII—VIII вв.); *в* — резной стук из Киша (сасанидский Иран); *г*, *д* — резной стук мавзолея в Безуне и гробницы Баязида в Бистаме (XII в.); *е* — резное дерево соборной мечети в Хиве (XII в.) *ж* — резной стук внешней галереи мавзолея султана Санджара в древнем Мерве (XII в.)

рический метод построения, кривые линии сближались и в позднейших вариантах даже сменились парой параллельных прямых (рис. 8*е*). Возможно, впрочем, что рисунок без глазка на пересечении кругов, как и прямолинейная сетка, представляет хронологически параллельные чисто геометрические варианты мотива [1]. Первый вариант сетки имеет весьма широкий ареал распространения [2]. Второй — «лиственный» — тип сетки бытует в орнаменте с глубокой древности (Ур) [3] и, по-видимому, на всех этапах развития носил растительный характер. Красивый мотив сетки употребителен во всех частях здания — стенах, сводах колоннах. Можно заметить, что он являлся излюбленным приемом орнаментации кривых поверхностей — сводов, софитов ниш, капителей колонн, так как, по-видимому, обладает в этом случае преимуществами перед любыми другими орнаментальными приемами: он красиво ложится на цилиндрическую поверхность свода и удобно трансформируется по величине ячеек на конической

---

[1] Например, в настенной декорации Кухи-Ходжа наблюдается простейший вариант пересечения кругов с небольшим выпуклым глазком меж лепестками. См. E. H e r z f e l d. Iran in the Ancient East, табл. XCIX справа.

[2] Встречается, например, в резном стуке Седраты. См. M. v o n B e r c h e m. A la recherche de Sedrata. «Archeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld». New York, 1952, T. IV-5.

[3] SPA, I рис. 206.

поверхности капителей. Напомним, что все орнаменты сводов Пянджикента принадлежат к категории сеток. Ряд примеров подобного рода можно назвать в раннесредневековой архитектуре Ирана — орнамент свода мечети в Ардистане, софиты арки михраба мавзолея в Безуне[1], в Афганистане — резная терракота фасада мечети XII в.[2], а в хивинской соборной мечети целая серия орнаментов этого рода украшает капители деревянных колонн XII в. (см., например, рис. 8*е*), находя применение также на стволах колонн. В подтверждение этой мысли интересно отметить, что расписной свод одного из помещений омейядского замка Кусейр-Амра расчерчен ромбической сеткой с изображениями животных, людей и птиц[3]. Вероятно, мотив сетки широко употреблялся также для ковров, по крайней мере в живописи древнего Пянджикента изображаются ковры с рисунком сетки первого типа[4]. Интересно в ряде случаев отметить чрезвычайную близость в рисунке среднеазиатских и иранских образцов. Весьма близки между собой варианты «сетки с тюльпаном» Пянджикента, Варахши и мавзолея в Безуне (ср. рис. 7*б*, рис. 8 *б*, *г*), варианты лиственной сетки резного дерева Хивы и стуковой декорации гробницы Баязида в Бистаме (ср. рис. 8*д* и 8*е*). Наибольшее распространение в орнаменте мотива сетки падает на XII в., к которому относятся в большинстве указанные примеры. Впоследствии рисунок растительной сетки усложняется сплетением двух раппортов — к таким усложненным вариантам относится стуковая декорация мавзолея султана Санджара в древнем Мерве (рис. 8*ж*). В более позднем среднеазиатском орнаменте мотив сетки редок (капитель колонны XIV в. из г. Туркестана), хотя кое-где намечается слабым отголоском в резьбе по стуку XIX в. (например, в жилых постройках Кашкадарьинской области).

Итак, живописный орнамент древнего Пянджикента, с одной стороны, представляет явление достаточно оригинальное, с другой,— лежит в русле общего развития орнамента Среднего Востока. Из сказанного видно, что ряд его мотивов продолжает развиваться в орнаменте Средней Азии. Таковы — перлы, волнистый стебель, сетка; в резном дереве Хивы XIV в. можно различить мотив тюльпана (капитель и абака колонн соборной мечети)[5].

Изучение орнамента древнего Пянджикента показывает, что он не был случайным, скоропреходящим эпизодом в жизни искусства, но оказал несомненное влияние на развитие таджикского архитектурного орнамента. Традиции пянджикентского декоративного искусства прослеживаются прежде всего на последующих памятниках резного дерева Зеравшанской долины. Достаточно пока-

---

[1] SPA, V, табл. 311с, табл. 321.

[2] R. F r y e. An epigraphic journey in Afganistan. «Archaeology», 1954, vol. 7, № 2, p. 115.

[3] Kusejr Amra. Wien, т. II, 1907, табл. 34.

[4] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXVI, XXXV, XXXVII.

[5] См.: В. Л. В о р о н и н а. Колонны соборной мечети в Хиве. Сб. «Архитектурное наследство», № 11. М., 1958, рис. 36, 38.

зательно возрождение отдельных мотивов орнамента, не считая общераспространенных перлов. Если рисунок стебля и листьев в орнаменте урмитанской колонны или фатмевской капители следует лишь общему принципу пянджикентского растительного орнамента, то валик у основания капители курутской колонны воспроизводит рисунок, весьма близкий листочкам бордюра храма II (рис. 2*г*); архивольт арочки искодарского михраба украшен стеблями с листьями, соединенными по три в круге, а широкий огибающий бордюр украшен ромбами по типу бордюра храма II (рис. 2*ж*)[1]. В резьбе михраба различаются также соединенные «стебли» в прямоугольных огибающих рамках и мотив пересекающихся кругов. Утрата промежуточных памятников не позволяет проследить непрерывное развитие древней орнаментальной традиции, но отголоски ее и сейчас видны в народном искусстве таджиков XIX—XX вв. Особенно интересно, что в живописи Северного Таджикистана поныне распространены мотивы граната и тюльпана, часто соединяемые в общей композиции (рис. 9). Изображения тюльпанов встречаются и в резном дереве Западного Памира; варианты волнистого стебля распространены в резном дереве и в стуке, иногда почти не изменившиеся за многие сотни лет. Это бесспорно не случайное, но закономерное явление.

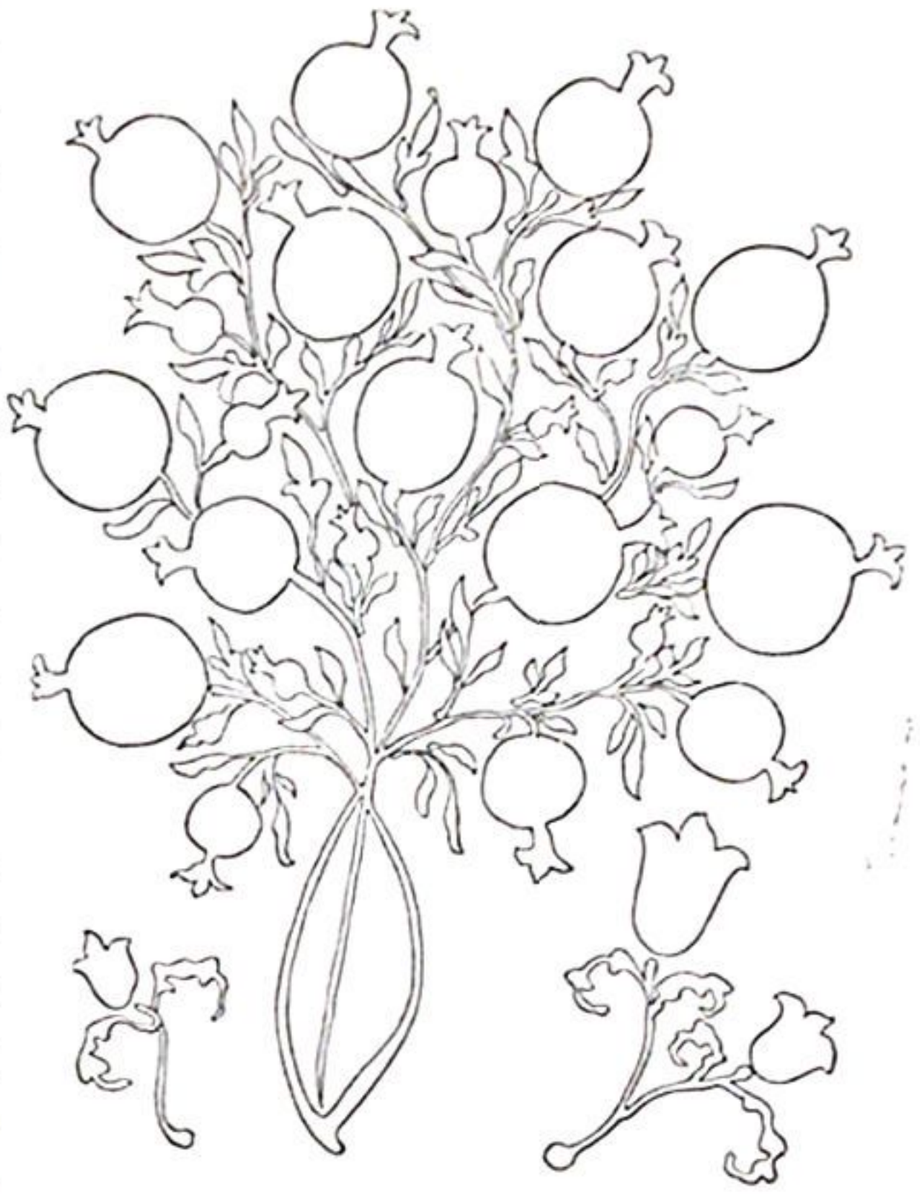


Рис. 9. Мотивы граната и тюльпана в настенной росписи таджикского жилища Ферганы XIX в.

II. Резное дерево

Пянджикентское резное дерево дошло до нас в виде обугленных фрагментов: как известно, в огне погиб объект I — южный храм; пожар бушевал также в северной части объекта III, где все помещения, имевшие деревянные покрытия, носят следы огня. Основные находки дерева с резным орнаментом сделаны лишь раскопками объекта III, прежде всего — помещения 47; вслед

[1] См.: В. Л. Воронина. Резное дерево Зерафшанской долины. МИА, № 15, табл. 13, 14, 19.

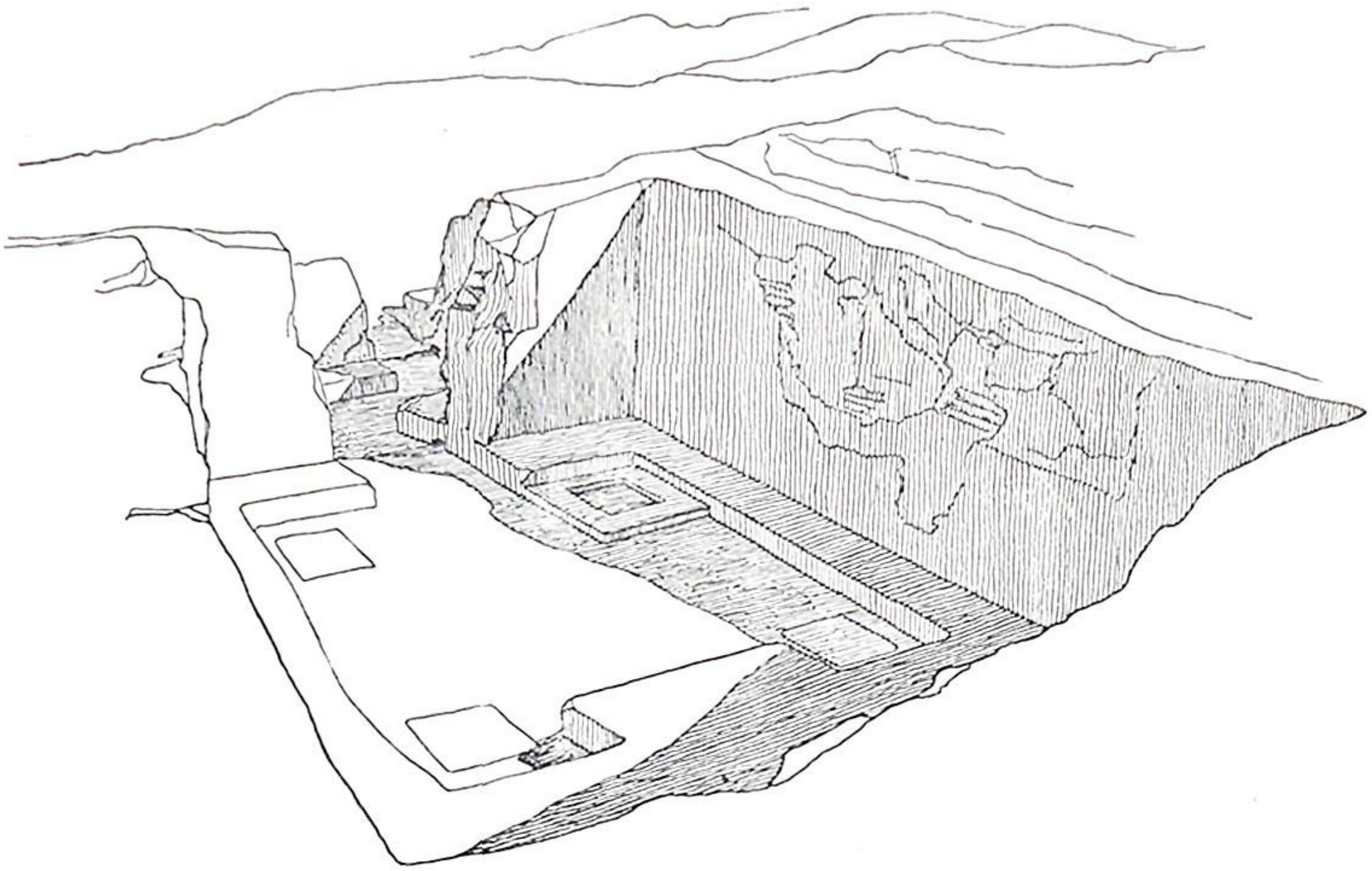


Рис. 10. Помещение 47 объекта III после расчистки. Вид сверху

за тем резное дерево найдено в помещениях 50, 55, 68, 70 и 81. Указанные помещения в основном являлись парадными залами, но 68 и 70-а представляли айваны.

Наиболее богатым оказалось помещение 47 (рис. 10), сплошь заваленное выше суфы обломками резного дерева, где найдено свыше сотни резных кусков размерами от самых мелких фрагментов до полутораметровых досок. Это — не только остатки деревянного покрытия, но и деревянные части проема и даже — какой-то утвари. Тут же обнаружены деревянные скульптуры. В помещении 50 найдены фрагменты резных фризов прогона, бордюра (всего шесть кусков), а также несколько обломков резных частей, назначение которых трудно определить. В помещении 55 раскопаны обломки резных бордюров; особенно примечательны обработанный в форме подбалки фрагмент прогона и часть резной восьмиугольной подушки-абаки. Весьма удачны оказались находки в помещении 81: сравнительно хорошей сохранности база и ствол колон-

ны, фрагменты двух капителей и часть резного прогона; там же сохранилась широкая резная доска до двух метров длины с трудно различимым орнаментом.

Погоревшие залы объекта III изобилуют остатками прогонов и балок потолка. В айванах, напротив, условия сгорания деревянных частей при свободном доступе воздуха способствовали тому, что дерево оказалось почти уничтоженным, остатки балок и других деталей очень хрупки и немногочисленны. Здесь, однако, удалось обнаружить резьбу на фризах, фрагменте прогона и тонких дощечках неизвестного назначения.

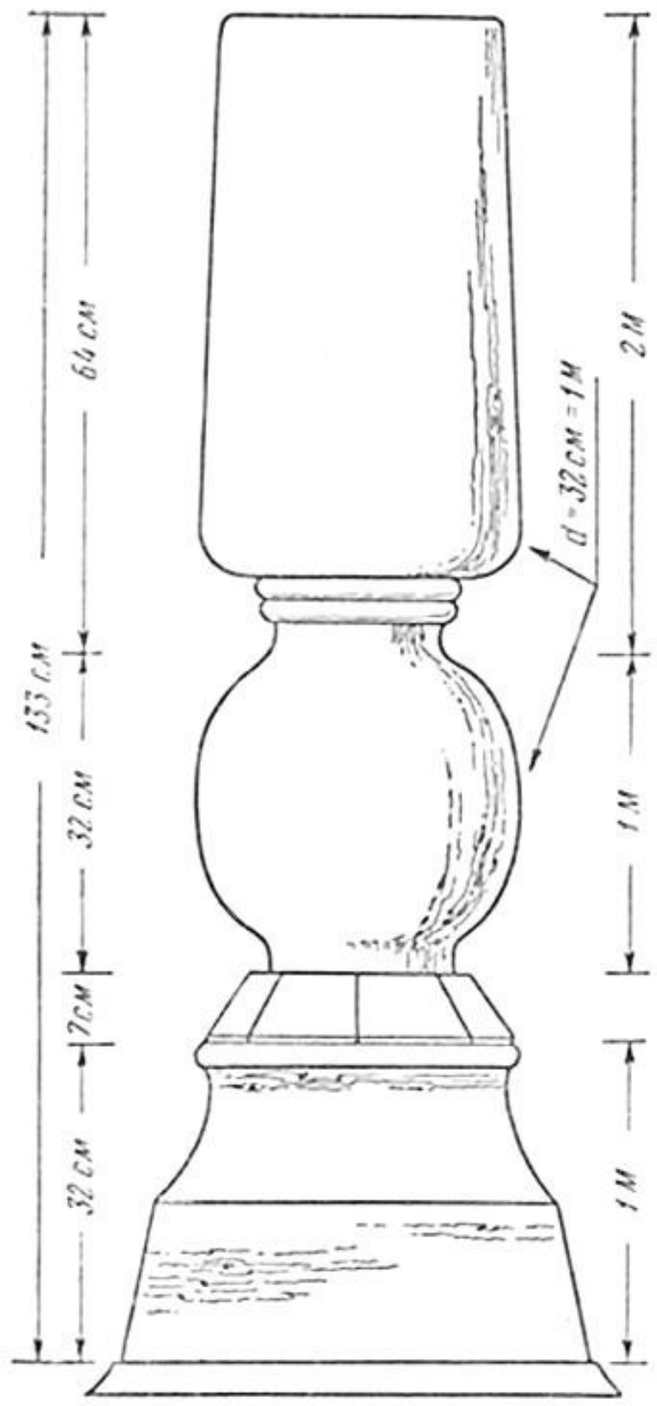
Деревянный ордер. Раскопками древнего Пянджикента впервые получены точные данные о деревянном ордере Средней Азии VII—VIII вв. и самый ранний образец деревянной колонны. Удалось установить все части ордера, выяснить структуру базы или постамента, на котором покоились колонны: он представлял собой четырехугольную усеченную пирамиду, которая, имея до 80 см в стороне основания, не была массивной, но состояла из отдельных плотно подогнанных брусьев, уложенных штабелем. В профиле постамент подразделялся на две части, из которых верхняя оказывается вогнутой — профилированной наподобие очень пологой скоции (рис. 11*а*). Постамент покоился на дощатой подушке 4—5 см толщиной, обрезанные под 30—40° края которой выступали наружу. Ствол колонны у основания обрабатывался в форме кувшинчика или шара, соединенного с остальной частью ствола более узким перехватом (рис. 11*а*, *б*). Во втором случае между постаментом и основанием ствола вводилась восьмигранная дощатая подушка (также представляющая часть пирамиды), свободно лежащая на постаменте и соединяемая со стволом посредством вставного шипа. Эта подушка имела конструктивное значение, поскольку при сборной конструкции постамента ножка колонны не могла на него опираться.

Интересно отметить, что подушка расположена в плане таким образом, что соприкасалась углами со сторонами постамента. Эта деталь живо напоминает формы деревянной базы VIII в., найденной на Ак-тепе близ Ташкента (см. рис. 11*в*) [1]; сходство типа оказывается почти полным — та же пирамидальная форма с вогнутой верхней частью профиля, различие сводится к деталям — украшения углов подушки выступами и прямой отвесный профиль на верху четырехугольной части. Такое совпадение формы побуждает привлечь для сравнения рельеф биянайманского оссуария, где изображена аркада на колоннах (см. рис. 27). Этот рельеф уже был в свое время привлечен ввиду сходства базы изображенных на нем колонн с актепинской базой [2].

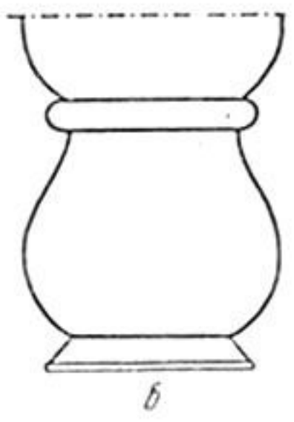
---

[1] Актепинская база не сохранилась в натуре, так как дерево ее сгнило, но реконструирована автором по обмеру оставшейся в завале раковины.

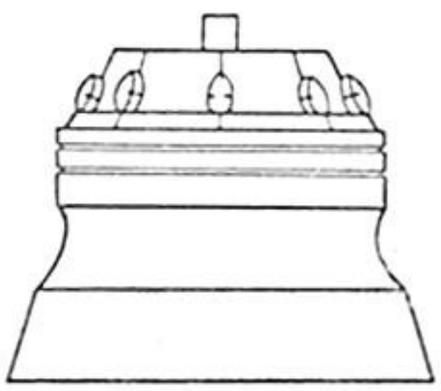
[2] В. Л. Воронина. К вопросу об изучении доарабского зодчества Средней Азии. «Новые исследования по истории архитектуры народов СССР». М., 1947, стр. 39—40.

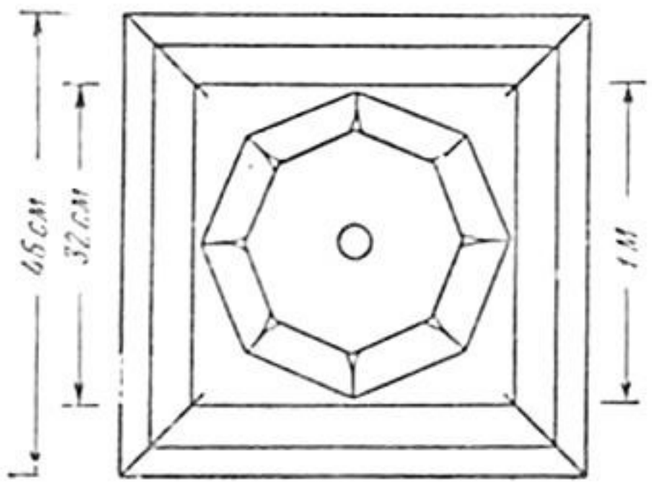


а



б





в

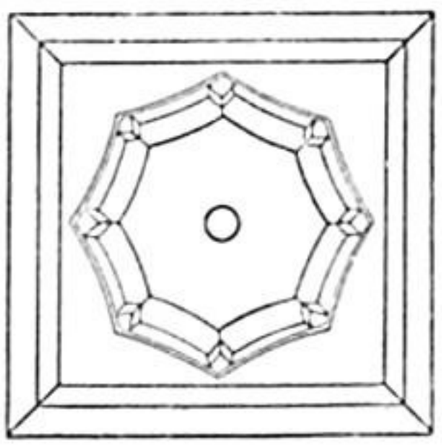


Рис. 11. Базы деревянных колонн

а — в помещении 81 объекта III; *б* — в центральном зале объекта I; *в* — база с Ак-тепе близ Ташкента (VIII в.). Реконструкция

В настоящее время известный нам археологический материал позволяет сопоставлять уже не только базу-постамент, но формы колонны в целом, с ее шаровидным основанием, суженным вверх стволом и конусовидной капителью — именно таковы были формы колонны, найденной по частям

в помещении 81 объекта III. Позднее совершенно тот же тип деревянной колонны был воплощен в поясе тромпов мавзолея Исмаила Самани (X в.).

В помещении 81 сохранилась удовлетворительно база лишь одной из четырех колонн, причем длина отрезка ствола при ней, не считая шаровидного основания, немногим более полуметра. Начинаясь слегка закругленным краем, он обрывается ровно на одной высоте; это заставляет предполагать, что на данной высоте ствол был отмечен кольцевой подрезкой. В другом углу помещения лежал ствол колонны, сохранившийся, по-видимому, на всю высоту до капители, не считая шаровидного основания, которое отломалось при падении. Этот ствол достигал в длину примерно двух метров. Ствол колонны, ее основание и постамент не несли резного орнамента, если не считать кольцевых мулюров горловины над шаром.

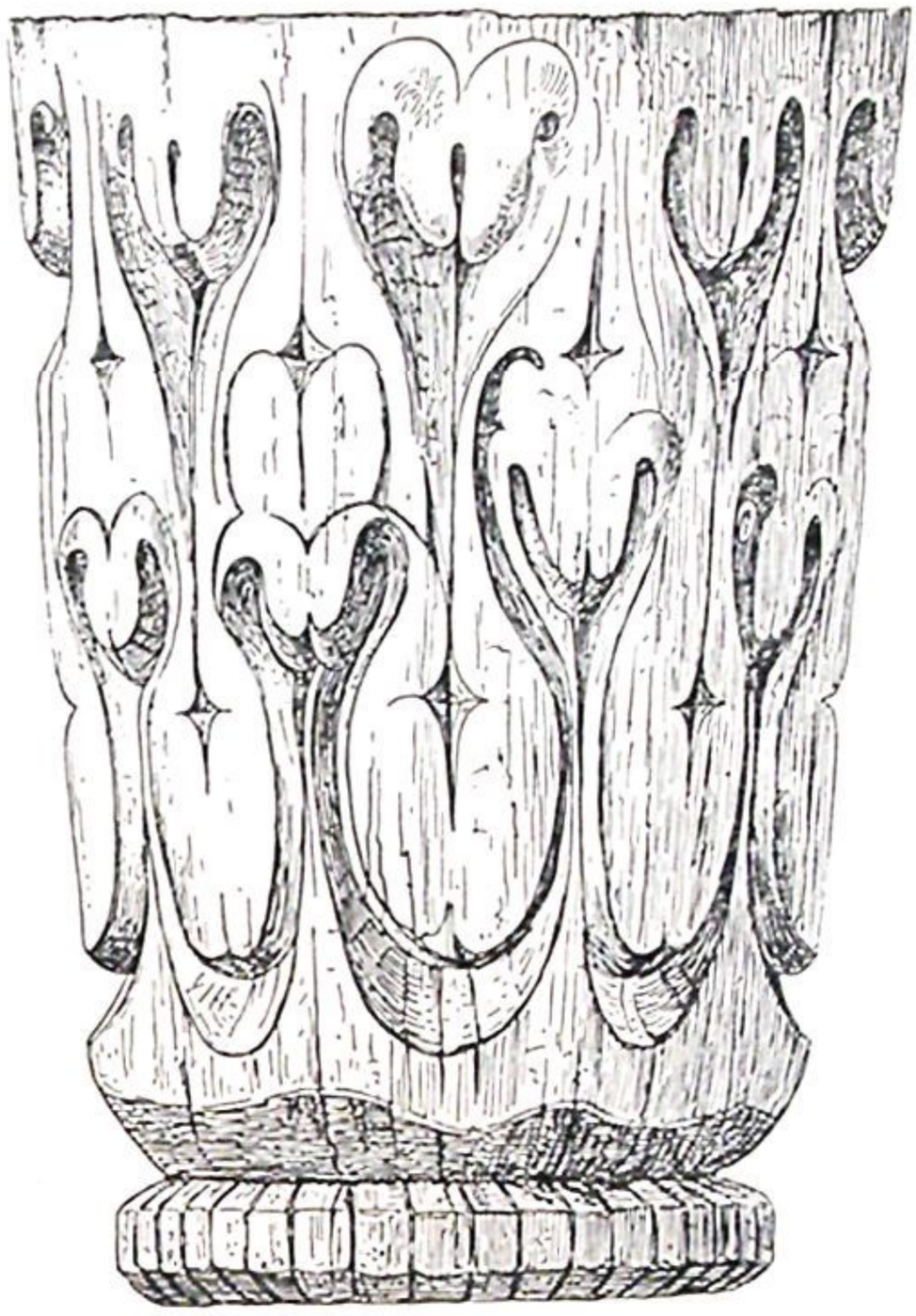


Рис. 12. Резная деревянная капитель из помещения 81 объекта III. Реконструкция

Резной оказалась капитель колонны. Найденные фрагменты были очень плохой сохранности, и лишь реконструкция позволяет составить представление о капители (рис. 12). Капитель достигала в высоту примерно 45 см и отделялась от ствола валиком. Таким образом, формы ее вполне отвечают общему типу раннесредневековых колонн Средней Азии (зеравшанские колонны IX—X вв., хивинские колонны X—XV вв. и более поздние). Орнамент состоял из некоего подобия листьев, расположенных по высоте в два ряда, так что верхние начинались в промежутках между листьями нижнего ряда. В рельефе резьбы глубокие впадины перемежаются относительно гладкими участками. По общему впечатлению капитель представляется переработанным вариантом коринфского типа. Не исключено, что эллинизированные приемы Бактрии, выполненные в камне, образцы которых встречаются в южных районах Таджикистана[1], отчасти проникли через горные хребты в Зеравшанскую долину.

---

[1] См.: М. М. Дьяконов. Археологические работы в нижнем течении реки Кафирниган (Кобадиан). МИА, № 37, рис. 11.

Обращает на себя внимание пропорциональность построения частей колонн: они подчинены модулю, равному 32—33 см, т. е. «пяди». Этим модулем размерена высота нижних частей: постамента, шара и лежащего выше отрезка ствола; ему равняются верхний поперечник постамента, диаметр шара и основания

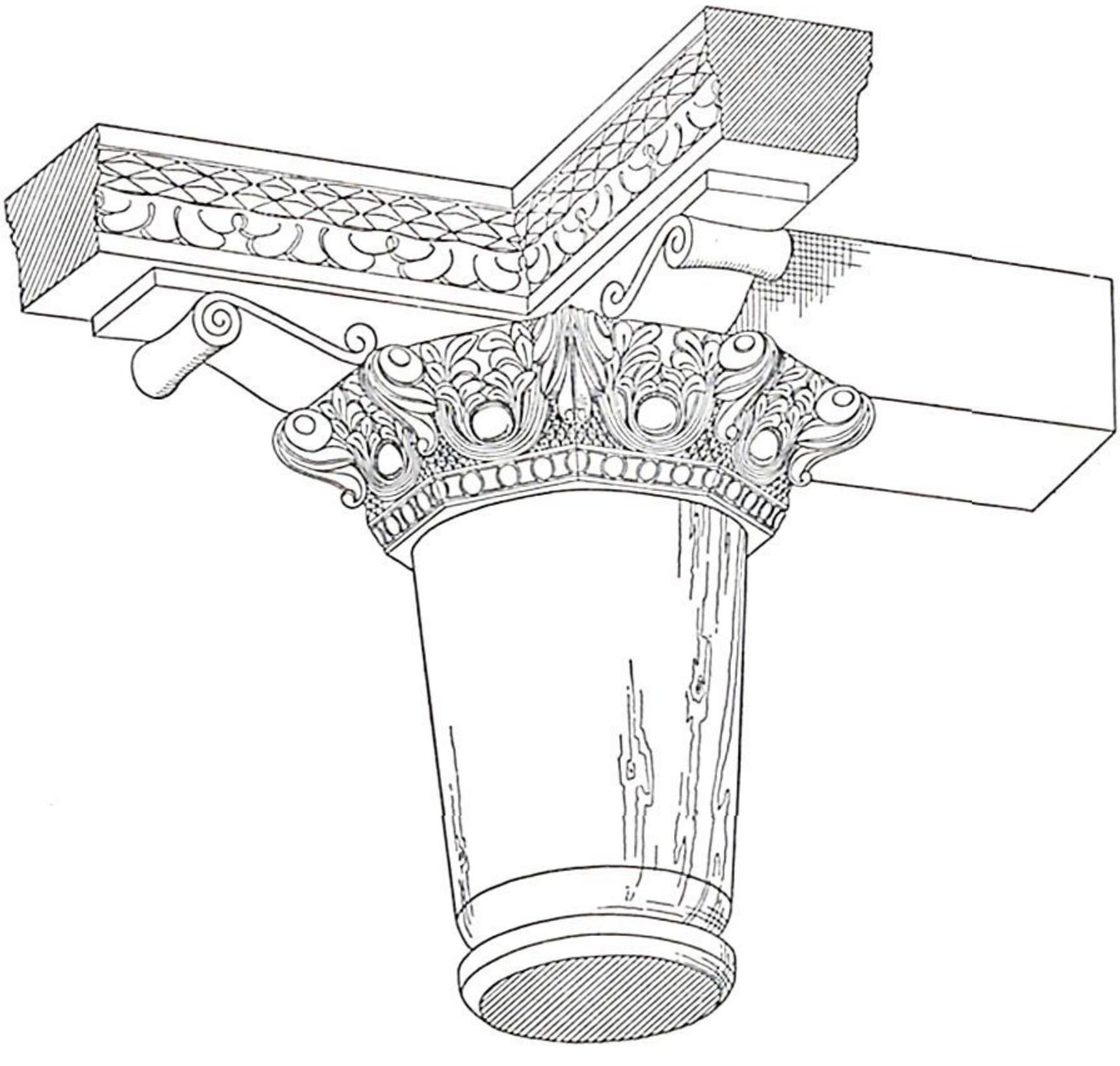


Рис. 13. Венчающие элементы ордера из помещения 55 объекта III. Реконструкция

ствола колонны (рис. 11*а*). Им определяется также верхний поперечник капители. Это второй случай пропорционирования, отмечаемый в нашем очерке; очевидно, древние мастера находили в пропорциональном строении рисунка и частей здания гармоническую красоту для зрительного восприятия и целесообразность в рабочем процессе. Модульность в формах колонны была уже нами отмечена при описании памятников зеравшанского резного дерева IX—XI вв. [1]; не утрачена она и в народной архитектуре позднейших веков.

[1] См.: В. Л. Воронина. Резное дерево Зерафшанской долины. МИА, № 15, табл. 10, 12, 15, 17.

Детали колонны не исчерпывались перечисленными частями. Капитель дополнялась восьмиугольной подушкой-абакой, которая служила переходом от капители к подбалке или прогону. Чудесный образец такого импоста найден, как уже сказано, в помещении 55 (рис. 13, табл. XLIII, XLV, XLVI).

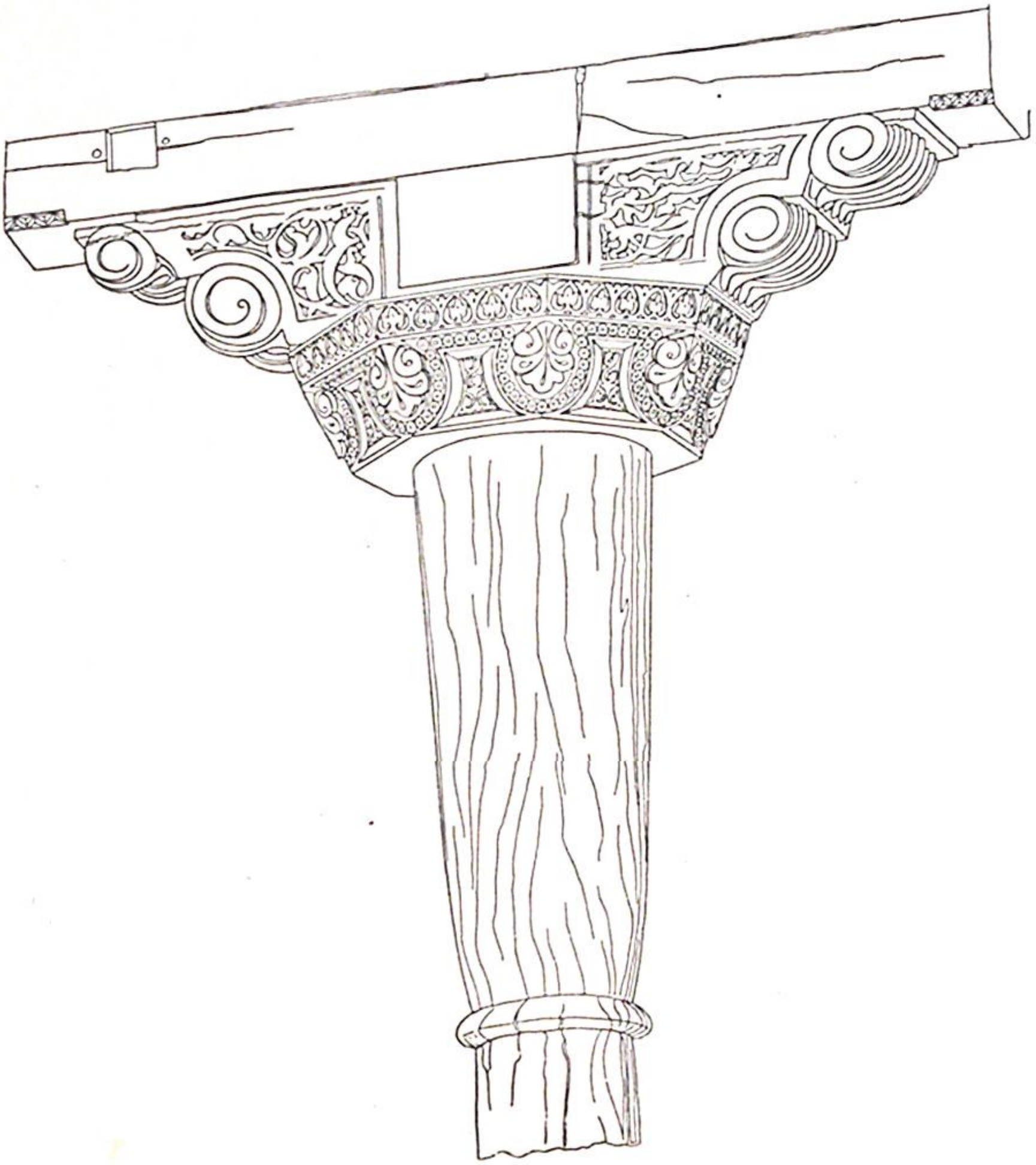


Рис. 14. Импост колонны мечети Бокбонли в Хиве (XIV в.)

Эта абака, или импост, очень пострадала, будучи сплюснута упавшими на нее сверху частями покрытия, и ее основные размеры могут быть установлены лишь с помощью графической реконструкции, поэтому нельзя ручаться за их

полную точность. Она была восьмигранной и при высоте примерно в 13 см имела нижний поперечник около 28 см и верхний — 42 см. Грани ее, отчеркнутые внизу лентой перлов, украшены изящными листочками на длинных черенках, обнимающих выпуклый медальон, причем получающиеся меж ними нижние уголки абаки заполнены ромбической порезкой. Углы импоста отмечены прелестными модульонами в форме трезубчатого листка с витками совершенно классического типа.

Выясняется, таким образом, еще одна деталь древних колонн — импост, элемент, по-видимому, обязательный (или, во всяком случае, обычный), так как и в другом зале с колоннами (помещение 47) найден фрагмент закругленной детали, очевидно, того же назначения (впрочем, без признаков орнамента). Строго говоря, наличие импоста в ранних формах деревянного ордера не является неожиданным, так как известны случаи его применения в XIV веке и даже позже. Следует отметить удивительное сходство с пянджикентским орнамента импоста колонн мечети Бокбонли в Хиве, относимых к XIV в., где уголки восьмиугольной подушки украшены картушем, повторяющим в плоской трактовке рисунок пянджикентских модульонов (рис. 14). Над одной из колонн соборной мечети в Хиве сохранился фрагмент импоста, относящийся, по-видимому, также к XIV в., но орнаментированный несколько иначе[1]. Круглый импост венчает колонну XV в. из г. Туркестана, где он вырезан из одного дерева с капителью и стволом. Нераздельным импостом квадратного сечения дополняется стройная капитель грациозной урмитанской колонны. Вспомним, наконец, импост колонн бия-найманского оссуария, где неуклюжий рисунок в виде корзинки, очевидно, передает именно те же формы, что представлены в раскопках пянджикентского городища, причем витки изображают модульоны. В колонке пояса тромпов мавзолея Исмаила Самани импост с витками превратился в консоли. В деревянных колоннах Средней Азии XIX—XX вв. некогда конструктивный импост превратился в рудимент в виде узкого набивного профиля, скошенного под 45—60°.

Судя по габаритам пянджикентского резного импоста, верхний поперечник самой капители составлял 26—27 см, что соответствовало небольшим размерам колонны миниатюрного (самого маленького из всех открытых) парадного зала. Учитывая, что капители древних колонн часто имеют вытянутые пропорции, можно предположить, что высота капители равнялась примерно удвоенному поперечнику, т. е. около 42 см (при этом она была бы равна верхнему поперечнику импоста). Изысканному орнаменту последнего, должно быть, не уступала по изяществу резьба капители.

---

[1] См.: В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве, рис. 36. Ее же. Формы и детали деревянного ордера Средней Азии. Сб. «Вопросы теории архитектурной композиции». № 2. М., 1958, рис. 20 (реконструкция).

Импост колонны служил опорой для скрещения прогонов и часть одного из них лежала рядом на суфе. В данном случае, вероятно, ввиду миниатюрных масштабов зала и всех его частей, подбалка была слита с прогоном, который сам по себе имел сечение всего 10 × 15 см, где преобладающий размер составляла ширина; но над колонной высота сравнивалась с шириной. При этом наличие «подбалки» или консоли подчеркивалось уменьшенной шириной последней. По концам подбалка выгибалась, заканчиваясь спиральным витком, который был выточен в виде отдельного валика и держался, по-видимому, на клею. Консоли выступали только на две стороны, отмечая те части прогона, которые обрамляли квадратом среднюю часть потолка. Короткие концы прогона были заделаны в стену полным сечением 15 × 15 см. Боковые грани прогона украшены резьбой в два яруса; равномерной ширины полосы косой ромбической нарезки и пальметт оставляют сверху и снизу две узеньких гладких ленты.

Вытесывание прогона с консолями из одного бруса можно встретить кое-где в народном зодчестве XIX—XX вв. (архитектура западного Памира, Шахрисябза).

Мы уже отмечали большое сходство общего вида колонн древнего Пянджикента, т. е. согдийских, и колонн в народном творчестве Северного Таджикистана XIX—XX вв.[1], которое особенно сказывается в формах основания — «кувшинчика». Тщательно оформленный импост составляет отличительную черту согдийского типа. Не исключено, однако, что в двойном, меняющемся по высоте профиле современных таджикских капителей сказывается распространенное некогда разделение венчающей части колонны на импост и капитель.

В дополнение к описанию найденной части ордера заметим, что в раскопках городища Шахристана Уратюбинского района найден небольшой фрагмент самой капители с прелестным орнаментом, глазок которого, окруженный концентрическими кривыми, напоминает медальон пянджикентской абаки. Быть может, отголоском этого древнего мотива является рисунок орнамента капители одной из колонн XI—XII вв. хивинской соборной мечети.

Элементы деревянного покрытия. В сырцовом и глинобитном строительстве главные возможности применения резьбы по дереву представляют деревянные потолки. Действительно, главную массу резных фрагментов образуют в завале элементы деревянного покрытия.

Основная схема покрытия, одинаковая во всех помещениях подобного плана, логически вытекает из конструктивных возможностей: прогоны, лежащие на четырех деревянных опорах и перекинутые от прогонов на стены балки. Остается пока неясным, каким образом решалось перекрытие средней части зала. Бесспорно лишь то, что посредине потолка было необходимо отверстие

---

[1] См.: В. Л. Воронина. Архитектурные памятники древнего Пянджикента, стр. 126.

для доступа света и воздуха. Не останавливаясь на вопросах конструкции покрытия в целом, мы в данном случае ставим более скромную задачу: по возможности определить, каким частям покрытия принадлежали найденные в завале обугленные фрагменты. Эта задача не всегда разрешима, поскольку сгоревшие части отнюдь не всегда падали отвесно и нередко оказываются совсем не там, где их можно было бы ожидать. Легче всего установить оформление фризов, прогонов и балок.

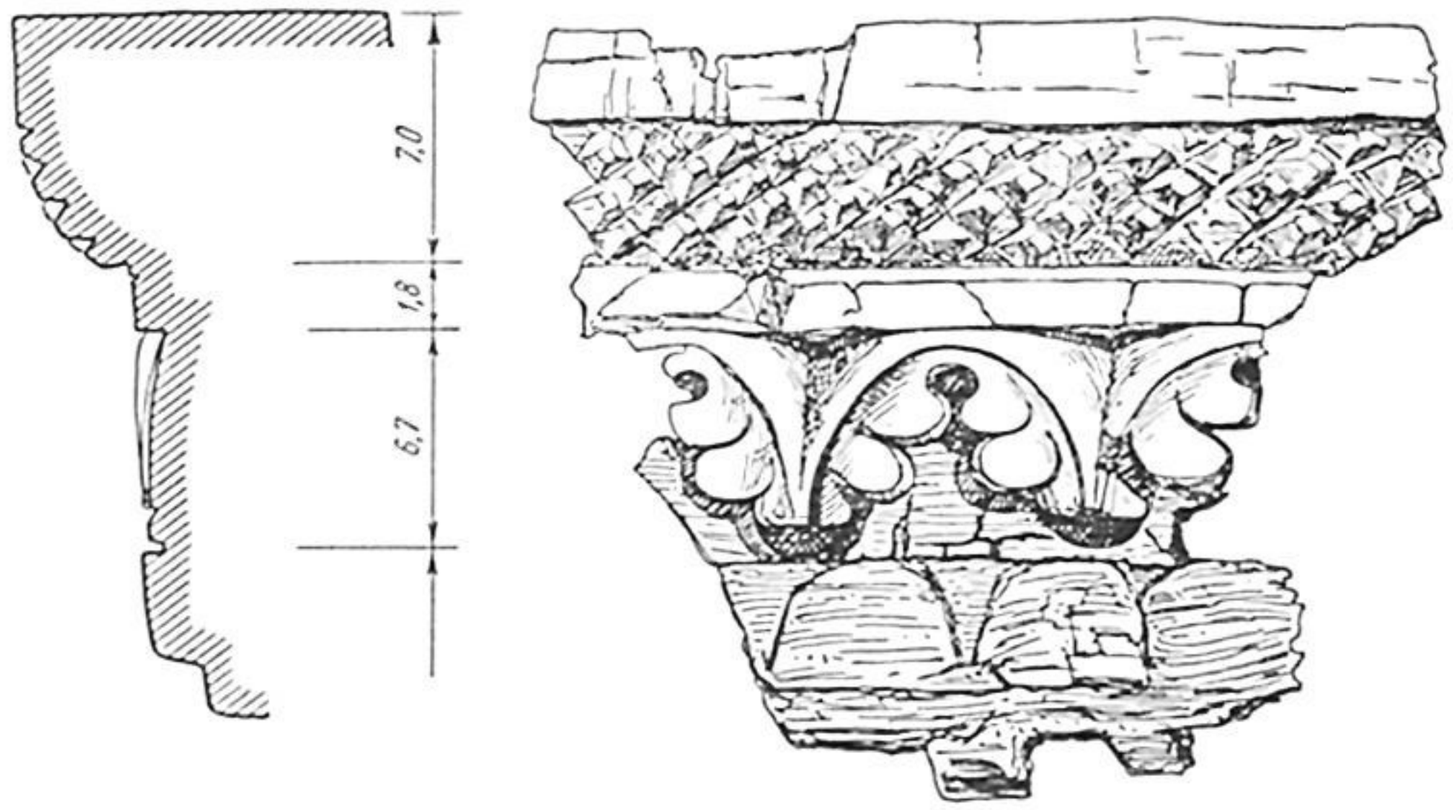


Рис. 15. Фрагменты резного фриза из помещения 50 объекта III

Переход от стены к покрытию отмечался резным деревянным фризом. Таким фризом оформлялись, по-видимому, также границы средней приподнятой части потолка. Лицевые грани прогонов, обращенные к центру помещения, украшались по типу фризов, тогда как их оборотная сторона имела весьма упрощенный орнамент (а в большинстве случаев оставалась, вероятно, вовсе необработанной).

Наиболее развиты элементы орнамента в обрывках фриза из помещения 50 — первого из найденных фрагментов этого рода. Эти элементы, оказавшиеся впоследствии типовыми, позволяют уяснить принципы композиции орнамента фризов и прогонов, а также угадать его там, где он слабо выражен или плохо сохранился. Примерно на уровне суфы и близ эстрады найдены три фрагмента фриза, венчавшего прогон (или с ним соединявшегося) и обрамлявшего часть помещения между колоннами (рис. 15). Фриз расчленен по высоте на три части: венчающий полувал, украшенный резьбой глубокого рельефа в виде ромбической сетки, пояс пальметт и более широкую нижнюю орнаментальную полосу, уцелевшую небольшим обрывком (табл. XLIV, XLVI), где различаются мотивы стебля с витками. Это по существу те же элементы орнамента, как

на прогонах помещения 55, но гораздо лучше моделированные и рельефные. Эти части фриза перемежаются гладкими полосами. Высота вала и пояса пальметт составляла соответственно 7 и 8,5 см, а общая высота фриза должна была достигать примерно 30 см. Толщина доски, в которой вырезан фриз, поверху 11 см, вынос вала — 3,5 см, следовательно, толщина нижней части была примерно 7 см.

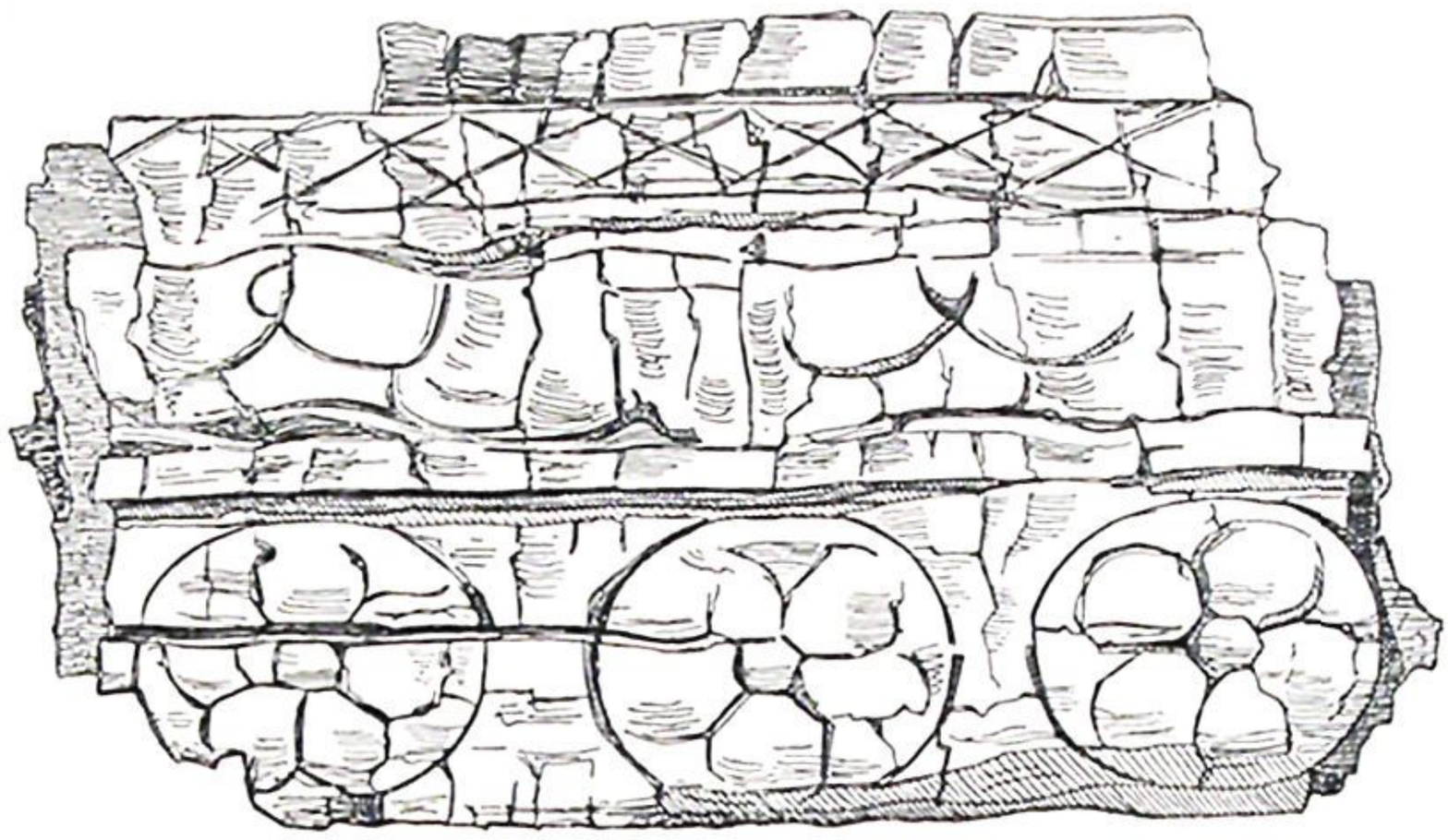


Рис. 16. Фрагмент резного фриза из помещения 70-а объекта III

Стены айванов помещений 68 и 70-а были увенчаны фризом одинакового орнамента. На суфе большого айвана вдоль южной стены лежала доска фриза длиной до двух метров. Однако орнамент лучше виден на небольшом куске фриза с малого айвана. Это доска шириной 16 и толщиной 7 см. Рисунок ее, как и в описанном фризе помещения 50, делится по высоте на три части, причем две верхние упрощенно имитируют в плоской резьбе те же мотивы ромбической сетки и пальметт, а нижняя украшена рядом несколько сплюснутых дисков с пятилепестковой розеткой (рис. 16, 18). Рисунок верхних частей фриза, едва намеченный резцом, угадывается по аналогии с более сохранившимися образцами. Он близок резьбе прогона из помещения 55.

Резной прогон был уже отмечен при описании верхних частей ордера в помещении 55. Однако в более просторных залах сечение прогона соответственно увеличивается. В помещениях 50 и 70-а встречались небольшие куски резных прогонов, украшенных более или менее сложным мотивом стебля. Удачную в этом смысле находку представляет часть прогона из помещения 81, где удалось спасти ленту орнамента до метра длины и высотой до 13—15 см. Насколько можно установить, сечение прогона составляло 19 × 19 см.

Сохранившийся орнамент представляет волнистый стебель с витками и небольшими листьями, которые, судя по рисунку, шли от колонн и встречались посредине прогона (рис. 17). Другая грань прогона, обращенная к стене, не была орнаментирована в нижней части, но по верху сохранилось несколько пальметт.

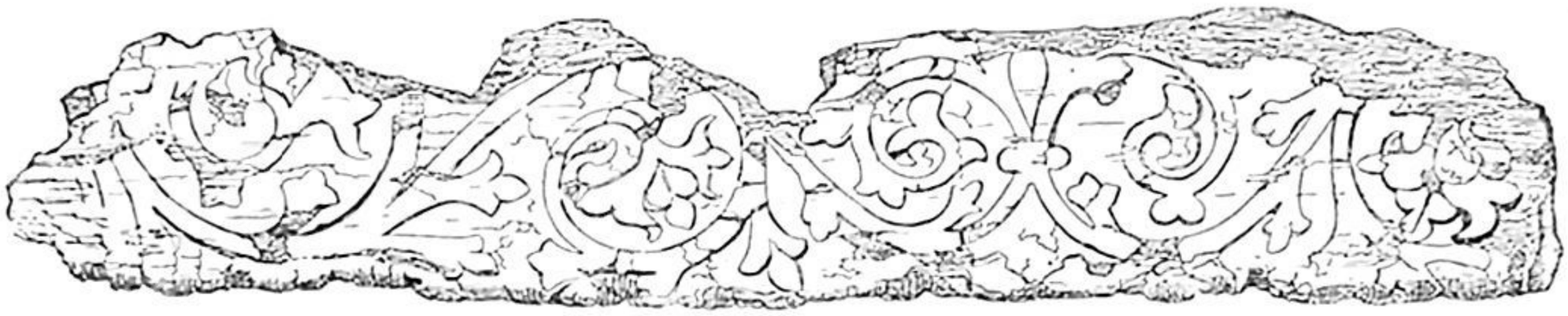


Рис. 17. Фрагмент резного прогона из помещения 81 объекта III

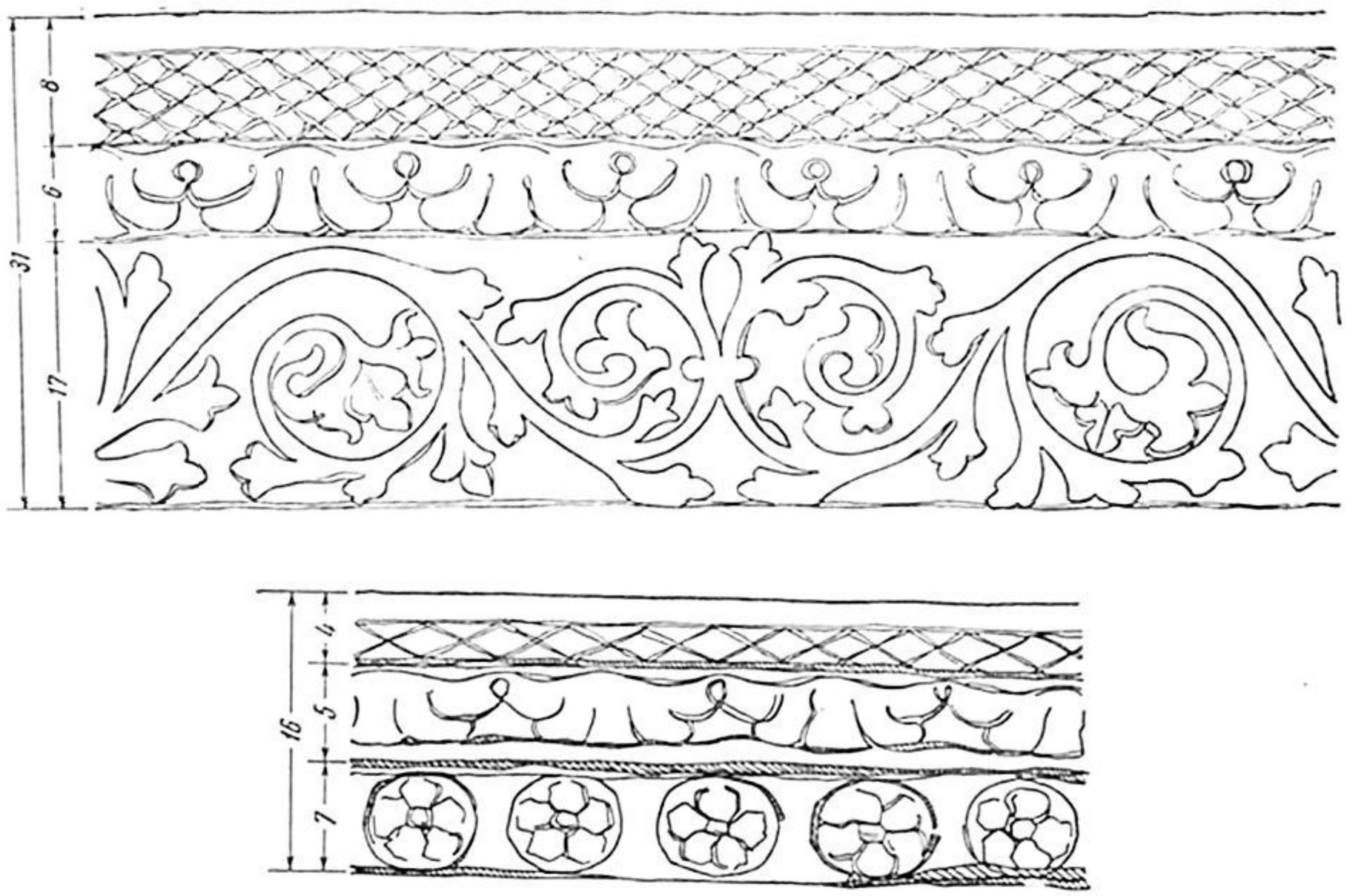


Рис. 18. Реконструкция прогона из помещения 81 и фриза из помещения 70-а объекта III

Очевидно, лицевая грань также завершалась пальметтами по типу фриза. Но, как видно из перечисленных примеров, пальметты выступают всегда в сочетании с полосой косой порезки, которой в данном случае как будто не оставалось места по высоте прогона. Думается, тем не менее, что здесь была представлена

и эта необходимая часть композиции. На суфе против двери попадались неоднократно обломки реек сечением 4,5 — 5 × 8 см, покрытые с одной стороны как раз этим видом резьбы. Куски реек были иногда довольно длинными, достигая 1,20—1,30 м. Орнамент прогона мог дополняться такой рейкой, прибитой к лежащему выше брусу (если прогон был составным) или к доске, маскирующей пролеты между балками. Учитывая все эти обстоятельства, можно попытаться реконструировать орнамент прогона в трехчастном виде (рис. 18 сверху). Нижняя грань прогона, как и во всех других случаях, лишена резьбы.

В этом же помещении найдена доска 12 × 4—5 см,— по-видимому, настенный фриз, несущий крайне схематизированную трактовку пальметт и косой сетки.

Таким образом, выясняется своего рода канон оформления фриза или прогона. В полном варианте тот и другой расчленяются по высоте на три части. Венчающей частью всегда являлась полоса рельефной ромбической резьбы, под которой расположен пояс пальметт; тот и другой составляют, в общем, до 8—8,5 см. Нижняя часть представляла более широкий орнаментальный пояс, где допускались более свободные вариации рисунка; он украшен в большинстве случаев мотивами стебля, трактованного в разных образцах весьма различным образом. Это трехчастное деление напоминает архитрав, фриз и карниз классического ордера. Таковы фризы помещений 50, 68, 70-а и прогон помещения 81. Но возможен упрощенный вариант, где нижняя часть выпадает, таковы прогон помещения 55 и фриз помещения 81. Наконец, судя по некоторым из найденных фрагментов, не исключен случай, когда ромбическая порезка выступала в качестве самостоятельной тяги, будучи выделена сверху и снизу гладкими полосами.

Во всех этих случаях интересна роль ромбической порезки: сочетаясь с другими орнаментами, она всегда выступает как венчающий композицию мотив. Занимая по высоте небольшое место, он, тем не менее, оказывается в композиции ведущим. Мотив пальметт является при этом подчиненным и не фигурирует самостоятельно (по крайней мере в горизонтальных тягах). Поперечный профиль насечки обычно более или менее закруглен, приближаясь к валу или полувалу. Найдены кусочки, где он прерывался (или заканчивался) гладкой перемычкой с полукруглым краем (рис. 25*г* слева). Возникает мысль: не является ли он отголоском растительного мотива «гирлянды», обычного в классических обломах и не чуждого раннему восточному орнаменту, например сасанидскому? В этом предположении нас укрепляет орнамент дверного косяка помещения 68 и совершенно убеждает сравнительный анализ (см. ниже). Во всяком случае будем впредь именовать этот вид орнамента «гирляндой» (рис. 19). Этот мотив был очень распространен и найден во всех погоревших помещениях, за исключением помещения 47. В наиболее схематизированных образцах он имеет вид ромбической сетки слегка намеченных резцом линий.

В тематике фризов намечаются кое-где отступления. В помещении 51 найдены хрупкие обломки фриза, где фигурирует каплевидный листок. Возможно, что фризы были не только орнаментальные: в помещении 50 у юго-восточного поворота суфы найден обломок доски, где различается какой-то, по-видимому, зооморфный мотив; этот кусок мог быть частью монументального барельефа, помещавшегося над эстрадой против двери.

Балки, хорошо сохранившиеся части которых найдены в помещениях 47, 55, 68 и 70-а, оказались украшены резьбой лишь в помещении 68, но весьма примитивного рисунка (ромбическая сетка). В остальных случаях они гладкие, хотя в помещении 55 их продольный профиль на расстоянии полуметра от стены слегка подсечен двумя ступенями. В отношении балок установлена интересная подробность: там, где они были заделаны в стену, их боковые грани имеют паз, куда вставлялась несколько наклонно доска, имитировавшая пристенную балку.

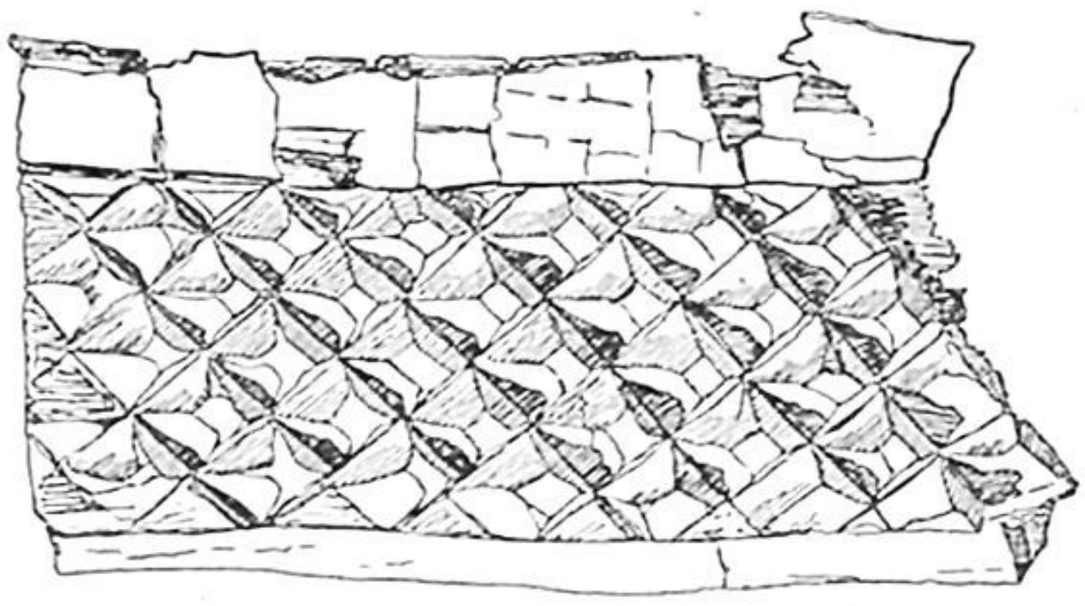


Рис. 19. Фрагмент «гирлянды» из помещения 50 объекта III

Такая конструкция потолочной рамы принята в народной архитектуре среднеазиатских городов XIX—XX вв.

Обрешетка в простейшем случае выполнялась по балкам дощечками 2 см толщиной и 10—12 см шириной (как можно было установить при расчистке большого айвана). При богатой отделке потолка включались прекрасно орнаментированные доски, которых не мало извлечено из завала помещения 47.

В помещении 47 привлекают внимание массивные доски своеобразного вида: толщиной от 10 до 14 см, шириной около 40 см, они достигают в длину примерно 145 см и снабжены у концов двумя полусферическими углублениями в виде чаш поперечником 22—23 см. Поверхность досок «с чашами» в одних случаях оказалась резной, в других орнамента не удалось обнаружить. Концы этих досок, оставленные на 7—10 см не обработанными, очевидно, укладывались на балки или прогоны. Все такие доски найдены лежащими на суфе или невысоко над нею, большей частью поперечно стене. Подобное их расположение в завале как будто указывает, что они играли роль балок между прогонами и стеной; но форма их для этой цели кажется неподходящей и длина недостаточна. Поэтому назначение этих любопытных деталей не может считаться установленным.

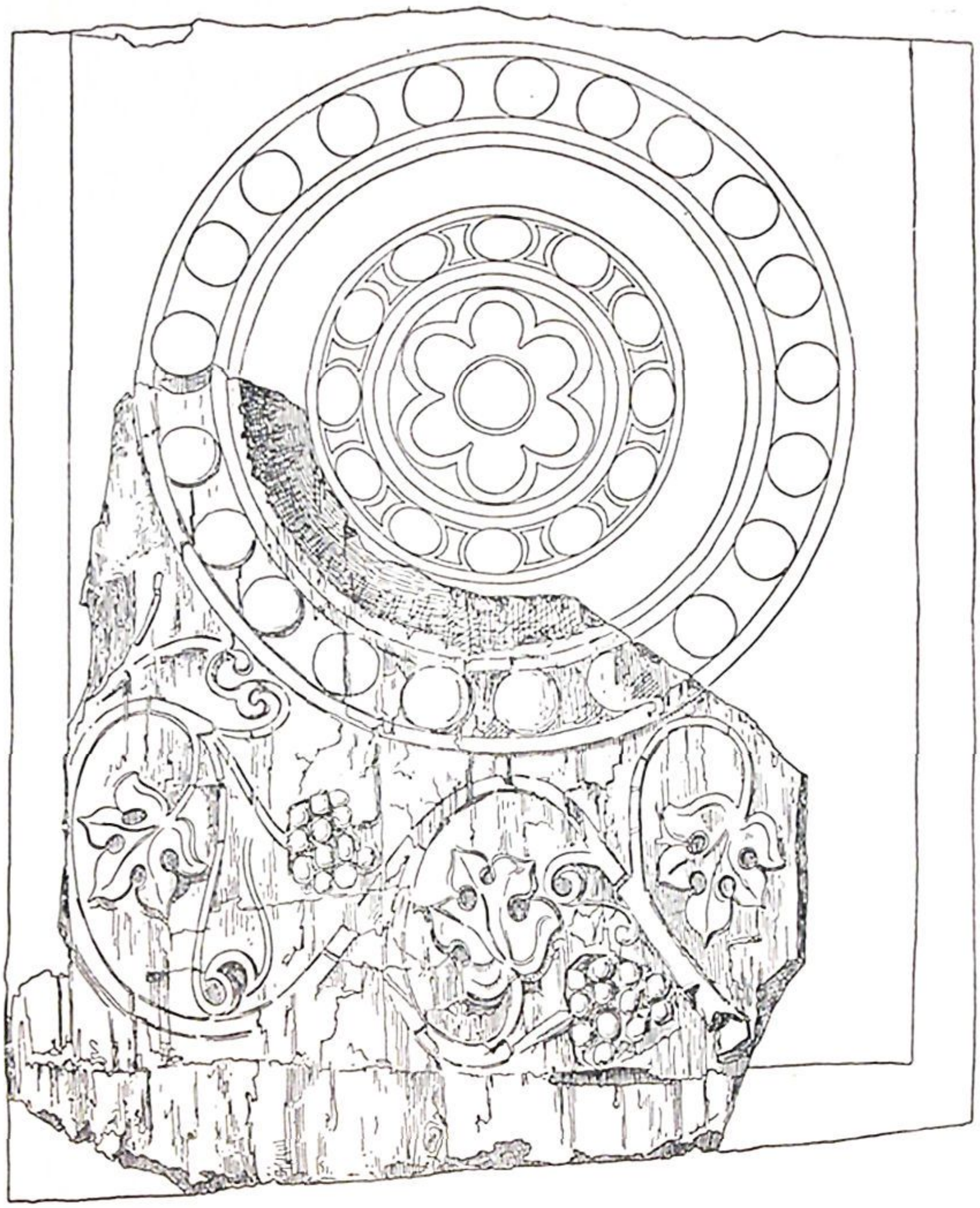


Рис. 20. Резная доска с круглым углублением, орнаментированная рисунком виноградной лозы из помещения 47 объекта III

Орнамент досок изображает виноградную лозу с гроздьями, листьями и даже усиками, выполненную с большим мастерством (рис. 20)[1]. «Чаши» оконтурены кольцом перлов и орнаментированы на дне розеткой. Не ясно, чем вызвана

[1] Опубликованная нами ранее реконструкция первого из найденных образцов плохой сохранности оказалась неточной. См.: В. Л. Воронина. Архитектурный орнамент древнего Пянджикента. «Труды АН Тадж. ССР», т. XVII. Сталинабад, 1953, рис. 13.

причудливая орнаментация доски углублениями, которые, будучи прорезаны почти насквозь, ослабляли ее сечение. По краям досок оставлены гладкие закраины шириной примерно 2,5 см. Досок такого типа или остатков от них обнаружено двенадцать.

На одном из айванов (помещение 68) найден кусок резной доски, орнаментированной сходным образом, где впрочем, углубление очень незначительно и было украшено мотивом, который можно реконструировать в виде виноградного листа (рис. 21).



Рис. 21. Резная доска с круглым углублением из помещения 68 объекта III

Другой отчетливо выраженный тип представляют резные доски толщиной 6—7 см, шириной 30—33 см и длиной от 48 до 55 см. Все они сгруппированы на уровне (или почти на уровне) пола посреди помещения, не выходя за границы квадрата 3,40 × × 3,40 м по южной и восточной его сторонам. Их насчитывается до восьми. Орнаментированы они различно. Орнамент сохранился более или менее удовлетворительно лишь на одной из досок, где изображена виноградная лоза (рис. 22). На других досках орнамент читается с трудом и элементы его в какой-то степени поддаются определению только на трех образцах, где различается нечто вроде корзинки или вазы с цветами, или какие-то растительные мотивы. Наличие в рисунке корзинки или кувшина говорит как будто о том, что он был рассчитан на расположение досок ребром. В качестве одного из возможных объяснений можно предположить, что резные доски были частью фриза, обрамлявшего световой люк потолка, будучи вставлены наподобие метоп по четырем его сторонам.

Части дверного проема. На большом айване в самом широком из проемов уцелела часть дверного косяка с прелестным валиком тонкой резьбы, изображающей плотную лиственную гирлянду (рис. 23). Стилизованные листочки отчетливо моделированы . Валик шириной всего 2,5—3 см, врезанный в грань широкого бруса, огибал, без сомнения, весь наличник проема, который был, вернее всего, прямоугольного очертания.

Среди обугленных остатков дерева помещения 47 находились части дверного проема. Напротив двери лежала доска 4 см толщины и 1,35 м в длину, ширина которой, по концам достигая 31 см, посредине уменьшена циркульным вырезом до 11 см (табл. XLVII). Как форма доски, так и положение ее неподалеку от двери резной стороной книзу приводят к мысли, что это был наличник входа. Резьба его отличалась большим вкусом и изяществом. И здесь использованы уже знакомые неразлучные мотивы гирлянды и пальметт, украшающие архивольт арочки.

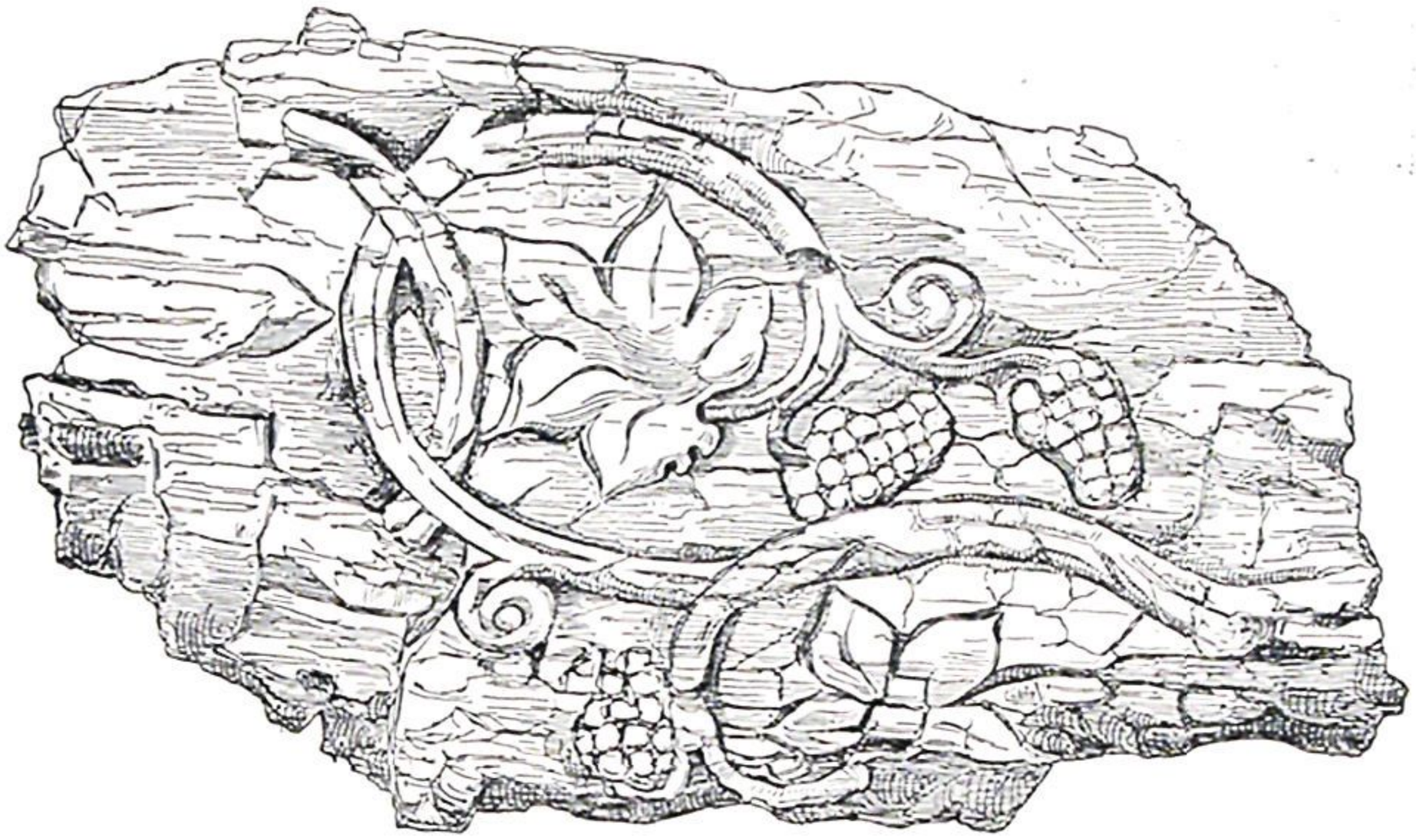


Рис. 22. Резная доска с изображением виноградной лозы из помещения 47 объекта III

В тимпанах орнамент почти уничтожен, но еще заметны витки — не исключено, что орнамент изображал виноградную лозу. По сторонам арочки заметны шипы, которые, видимо, скрепляли верх наличника, вырезанный в горизонтальной доске, с двумя боковыми вертикальными досками. Арка наличника сводила широкий (1,60 м) проем примерно всего к 70 см. При этом очевидно, что дверного полотнища здесь не было (так как оно не совместимо с аркой наличника); вернее всего, двери навешивались лишь с внешней стороны проема. Кроме описанной, в зале найдена другая фигурная доска, безусловно принадлежавшая проему (хотя была от него отброшена почти к самой эстраде и немного вкось). Она полукруглой формы, 1,05 м в поперечнике. Лицевая поверхность ее обезображена до неузнаваемости, видно лишь, что резьба была чрезвычайно интересна, включая какие-то зооморфные сюжеты.

Сверху доску огибает по кривой пояс пальметт, верхняя точка которого связана с нижней изобразительной композицией, а по обе стороны этой вертикали оставались сквозные просветы.

Этот любопытный элемент являлся, по-видимому, ажурной фрамугой проема. Такая структура проема, где над входом помещается зарешеченная световая фрамуга, предвосхищает устройство дверных и осветительных проемов народной архитектуры узбеков и таджиков, определяющих внешний облик дома; она практиковалась не только в жилище, но и в других постройках вплоть до самых монументальных—в мечетях, караван-сараях, медрессе и т. д. Изображение двери с круглой фрамугой имеется в настенной живописи помещения 13 объекта VI.

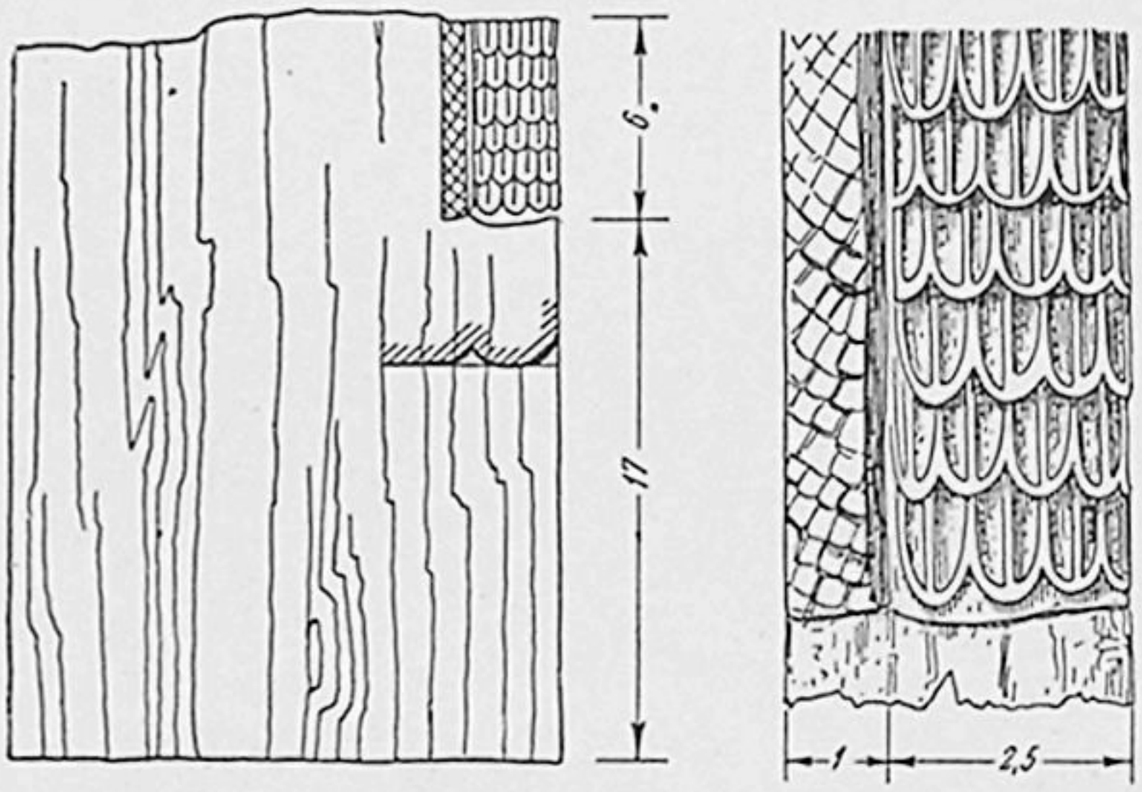


Рис. 23. Орнамент дверного косяка помещения 68

Мы приводим здесь гипотетическую реконструкцию общего первоначального вида проема, основываясь на сочетании обоих найденных элементов (рис. 24).

К сожалению, пока не найдено ни одного фрагмента дверного полотнища. В помещении 50 лежала на полу массивная доска длиной до двух метров, полуметровой ширины и 5 см толщины, профилированная по краю полувалом, которая могла быть частью дверного полотнища, однако без всякого признака резьбы.

Деревянная мебель. Дерево применялось не только в архитектурных конструкциях, но и в быту: среди остатков попадалось немало врубок и соединений, гнутые части, а также фрагменты криволинейных орнаментированных досок, не похожие на архитектурные детали. Какого рода была эта предполагаемая домашняя утварь? Очевидно, это не были столы или стулья, чуждые быту средневекового Востока. В памятниках VIII—X вв. встречаются в изобилии низкие круглые алебастровые столики на трех ножках, известные под именем «достархана». В живописи древнего Пянджикента фигурируют такие же миниатюрные, но, по-видимому, квадратные дощатые столики[1]. Персонажи настенных росписей древнего Пянджикента сидят скрестив ноги; обитатели города сидели, очевидно, на покрытых коврами или кошмами суфах. Однако манера сидения со скрещенными ногами не

[1] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XII.

исключала употребления переносной мебели. В живописи помещения 1 объекта VI, на северной стене, фигурирует легкий, видимо, складной стул, орнаментированный полоской «сердечек»[1], ножки которого соединяются накрест. Такой же стул различается в живописи помещения 41 объекта VI. Но этот вид стула или табурета редко изображался в живописи и едва ли был распространен в быту. Фигуры царственных персонажей живописи восседали на тронах, украшенных протомами в виде животных и покрытых богатыми тканями.

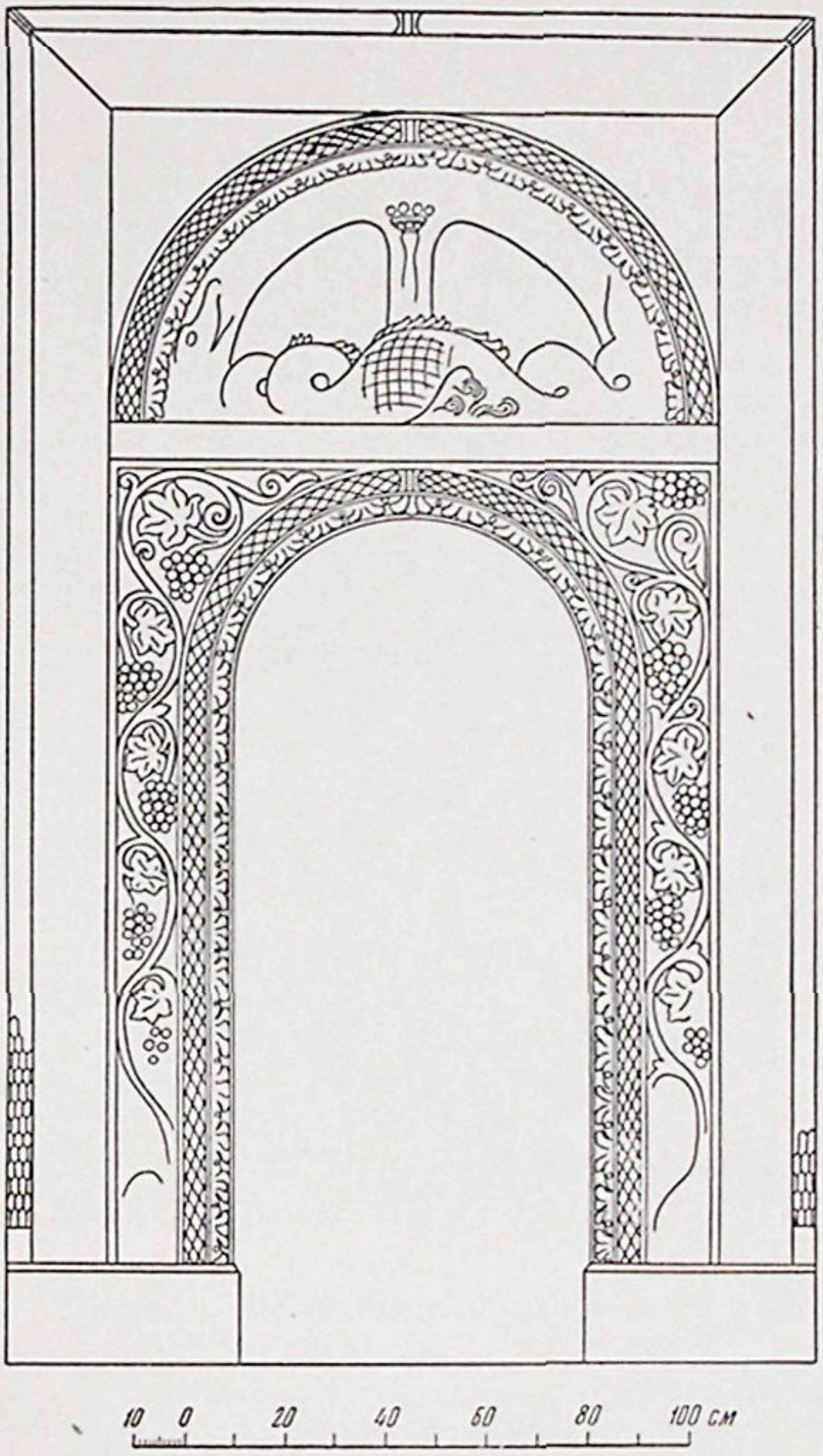


Рис. 24. Обрамление дверного проема помещения 47 объекта III. Опыт реконструкции

Наиболее правоподобным является предположение, что в пянджикентском жилище употреблялось нечто вроде «тахта», изображения которого встречаются в торевтике[2] и который послужил прототипом неизбежного в быту таджиков «ката», известного среди узбекского населения под именем «суры». Это — дощатая платформа на четырех ножках, обнесенная с трех сторон решетчатым бортом, которая устанавливается на айване, на суфе, в саду. Кат служит для сна, еды, чаепития, просто отдыха и беседы, свободно вмещая четырех-пятерых человек. По-видимому, такое устройство, богато декорированное, изображено в живописи помещения 6 объекта III, где фигурируют четыре сидящих царственных особы — мужчины и женщины[3]. Подобный тахт мог помещаться как раз на эстраде парадных залов, а также на айванах.

[1] См. там же, табл. XXXIX.

[2] И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. М.—Л., 1935, табл. 13, 16.

[3] См. «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXIV.

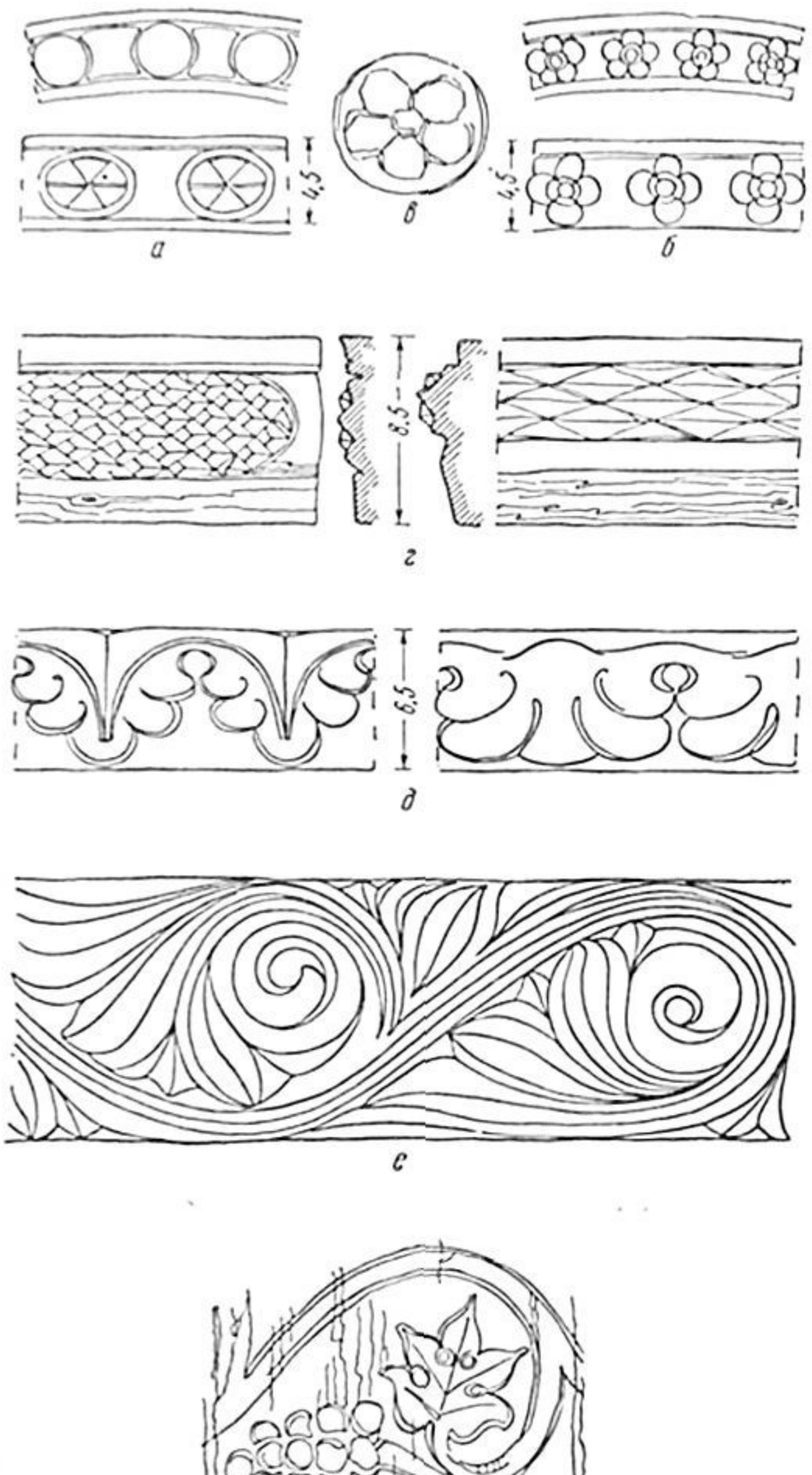


Рис. 25. Элементы орнамента резного дерева древнего Пянджикента

а — перлы из помещений 47 и 68 (сверху) и 55 (снизу); б — четырех- и пятилепестковые розетки из помещения 47; *в* — розетка в круге из помещения 68; *г* — образцы «гирлянды» из помещения 55; *д* — образцы пальметты из помещения 50 (слева) и 8 (справа); *е* — мотив стебля с витками из помещения 50 (вариант реконструкции); *ж* — мотив виноградной лозы из помещения 47

Элементы резного орнамента и его характеристика. В орнаменте резного дерева древнего Пянджикента не трудно выделить ряд типовых мотивов, которые, в общем, немногочисленны (рис. 25).

Прежде всего это перлы, уже знакомые нам по живописному орнаменту. Как и там, они играют подсобную роль и применение их ограничено. В помещениях 47 и 68 это только обрамление «чаши» на резных досках потолка (рис. 25*а* сверху), в помещении 50 их совсем не заметно. В помещении 55 перлы усложнены радиальной разрезкой на шесть секторов, три из которых несколько углублены сравнительно с прочими (рис. 25*а* снизу).

Гораздо большее место занимают в резном орнаменте четырех- и пятилепестковые розетки — распространенный мотив обрамления и линейной каймы (рис. 25*б*). Во фризе айванов розетки вписаны в круги (рис. 25*в*). Ими снабжены многочисленные куски дерева из помещения 47, в большинстве, кажется, представлявшие части переносной мебели, а в некоторых случаях и каких-то архитектурных элементов (может быть, консолей?). Розетки имеют от полутора до шести сантиметров в поперечнике.

Широко распространен мотив гирлянды, который в развитых образцах исполнен глубоким рельефом (рис. 25*г*). Это один из орнаментов, эффект которых строится на нюансах освещения, так же как типичный для позднего средневековья геометрический бордюр «занджира», обрамляющий настенные ганно и дверные филенки. В своих

развитых рельефных вариантах мотив гирлянды рассчитан на рассеянный свет: повернутые под разным углом грани создают богатую игру светотени. На айванах он выступает в плоском варианте, едва намеченный резцом.

Гирлянде, как правило, сопутствуют пальметты (рис. 25*д*). В лучших образцах они отличаются изяществом рисунка, в упрощенных — носят примитивный характер; в помещении 50 рельеф пальметты у основания западает, в прочих случаях он, напротив, более или менее выпуклый.

Оба вида орнамента употребляются и в прямолинейных бордюрах, и в арочных обрамлениях.

К гирлянде и пальметтам добавляется более широкая полоса с мотивом стебля и витков (рис. 25*е*). По немногим уцелевшим фрагментам этого орнамента можно судить, что он был прекрасно построен.

Типичным можно считать также мотив виноградной лозы, переданный реалистически, со всеми деталями — гроздьями, листьями и усиками, в рисунке изящном и свободном, свидетельствующем о тонком вкусе, наблюдательности и блестящем мастерстве исполнителя (рис. 25*ж*).

Рис. 26. Элементы орнамента резного дерева городища Шахристан II в Шахристане

а — орнамент нижней (внизу) и боковой (сверху) граней резной балки; кресты и четырехлепестковые розетки; *б* — орнамент прогона, состоящий из гирлянды, пальметт и стебля; *в* — орнамент фриза

Как было отмечено, одни и те же формы архитектурного орнамента Средней Азии воплощаются в различных материалах. В живописном орнаменте Пянджикента мы находим реплику почти каждой из резных композиций. Так, в обоих видах орнаментики применяются перлы и розетки (напомним рис. 2). Пальметты на архивольте ниши храма I совершенно сходны с резными на образцах из помещения 50 (ср. рис. 5*а* и рис. 25*д* слева).

Представляется вероятным, что бордюр угловатого рисунка из капеллы храма I (рис. 3*а*) является живописным воплощением сюжета гирлянды. В резном и живописном орнаменте играет немаловажную роль волнистый стебель.

Интересный результат получается при сопоставлении орнамента панели храма II (рис. 1 вверху) с резьбой прогона из помещения 81 объекта III (рис. 17). Рисунок завитков на панели является следующим шагом на пути стилизации мотива волнистого стебля, представленного и на прогоне помещения 81: в обоих случаях в центре спирали находятся сильно трансформированные изображения листьев (в панели очень схематизированные), причем там и здесь виден двухконечный завиток, выделяются кое-где полукруглые «почки», которые представляют не что иное, как деформированные завитки-усики, тонко прорисованные в некоторых образцах виноградной лозы (см., напр., рис. 22). Тема виноградной лозы еще не обнаружена в живописном архитектурном орнаменте, хотя видна в рисунке тканей сюжетной живописи помещения 13 объекта VI. Мотив сетки пока представлен только в живописном орнаменте[1]; в резьбе еще не встречался плод граната. В целом орнамент резного дерева характеризуется, сравнительно с живописным, большей четкостью рисунка и реалистической манерой исполнения некоторых сюжетов (виноградная лоза).

Техника выполнения резного орнамента довольно разнообразна. Насчитывается три типа резьбы. Растительный орнамент в большинстве двухплановый с выборкой плоского фона на 0,5—0,8 см и, более или менее, глубокой моделировкой отдельных элементов, которым придается несколько объемный характер (листья, гроздья винограда, пальметты). Чешуйки гирлянды имеют в сечении треугольную форму без фона, получая в некоторых вариантах сдвинутые в одну сторону плоские верхушки. Наконец, фризы айванов выполнялись одноплановой резьбой со следами резца то глубокими, то едва заметными.

Чувствуется, что в различных помещениях орнамент выполнялся разной рукой и, по-видимому, в разное время. Общий стиль орнамента залов 47, 50, 55 и 81 не одинаков — виноградная лоза встречается лишь в отделке помещения 47 и нигде нет таких перлов, как в помещении 55. Однако резьба по дереву двух смежных айванов сходна до мелочей и, очевидно, выполнялась одновременно и одним мастером. Помещение 47 составляет с айванами единый комплекс, что подтверждают в орнаменте «доски с чашами».

Как и живописный орнамент, резное дерево Пянджикента несет в себе стилистически оригинальные черты. Но оно не уникально в круге памятников Средней Азии. Раскопками Н. Н. Негматова на городище Шахристан II в

---

[1] Можно, впрочем, сделать предположение, что верхний бордюр храма I (см. рис. 3*а*) отдаленно отражает мотив гирлянды в его геометризованном воплощении. В таком случае — это дважды опосредствованная переработка некогда растительного мотива.

с. Шахристан Уратюбинского района[1] открыты образцы резного дерева — самая близкая и непосредственная аналогия пянджикентским. Резное дерево Шахристана, как и пянджикентское, извлечено в обугленном виде. Здесь господствуют совершенно те же элементы, та же трактовка орнамента и техника резьбы (рис. 26). Главные мотивы шахристанского орнамента: ромбическая насечка, пальметты, волнистый стебель[2], четырехлепестковые розетки. Первые три соединяются в орнаменте боковых граней прогона. Розетки составляют бордюр боковых граней балок, тогда как нижняя их грань украшена новым, неизвестным в Пянджикенте мотивом крестиков. Здесь выдвигается новый вариант орнаментации фриза арками (рис. 26*в*), но архивольты арок отмечены теми же пальметтами, как пянджикентские наличники и фрамуга, а общий сюжет аркады находит аналогию в формах павильона из «сцены оплакивания»[3]. Мотив виноградной лозы в шахристанской резьбе не представлен. В целом, по общности стиля и техники, более того — по совпадению ряда мотивов орнамента, оба памятника должны быть признаны одновременными и принадлежащими одной школе.

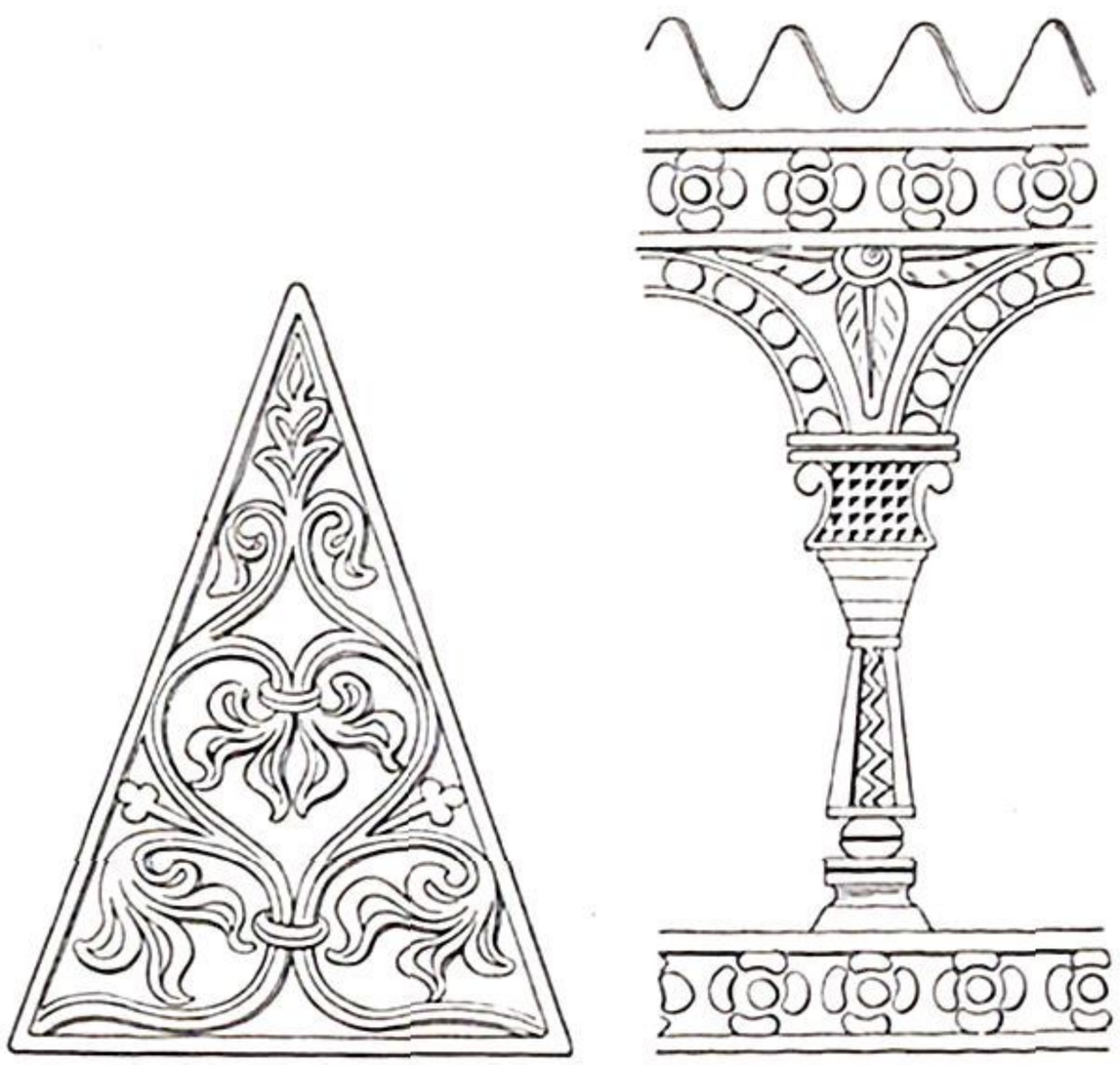


Рис. 27. Элементы орнамента бия-найманского оссуария

За исключением Шахристана резное дерево Пянджикента пока не встречает близкого подобия в архитектурной декорации Средней Азии. Как видно из предыдущего, памятники этого времени с этой стороны мало изучены, не считая Варахши, резная стуковая декорация которой по стилю весьма далека от пянджикентской, даже знакомый мотив виноградной лозы мало напоминает пянджикентские варианты[4]. Однако бия-найманские и афрасиабские терракоты

---

[1] Раскопки в Шахристане производятся отрядом Таджикской археологической экспедиции под руководством Н. Н. Негматова, которому я приношу благодарность за разрешение публикации предлагаемого рисунка.

[2] Та же трактовка стебля была воспроизведена в живописном бордюре, небольшой фрагмент которого уцелел от пожара в одном из помещений постройки шахристанского городища.

[3] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XX.

[4] См.: В. А. Шишкин. Архитектурная декорация дворца в Варахше, табл. VI.

показывают, что Пянджикент и Шахристан не были совершенно обособлены по своей орнаментальной школе. В рельефе оссуария из собр. Б. Н. Кастальского мы узнаем знакомые мотивы (рис. 27). О тождестве форм колонн на рельефе и найденных в Пянджикенте уже говорилось выше. Арочки рельефа снабжены дисками или перлами, а нижний и верхний бордюры — четырехлепестковыми розетками. Особый интерес приобретает одна особенность последних — сердцевина их окаймлена глубоким кольцевым врезом, что явно сделано в подражание технике резьбы по дереву и не имело никакого смысла в глине. Позднее кружки, розетки и колонка оссуария воспроизведены в поясе тромпов мавзолея Исмаила Самани. Манера оформления тимпанов арок оссуария совершенно совпадает с таковой в орнаменте шахристанского деревянного фриза. Заметим попутно, что мотив аркады прочно вошел в качестве декоративного сюжета при украшении, с одной стороны, произведений прикладного искусства, как ларцы, шкатулки, оссуарии, серебряные сосуды и блюда, вышивки современного народного искусства таджиков и узбеков, а с другой,— архитектурных деталей: панелей (резной стук Термезского дворца), фризов (оббурдонский и шахристанский деревянные фризы, доска из Ашта, которая, несомненно, была первоначально фризом), и даже — колонн (оббурдонская). Для афрасиабских терракот типичен мотив гирлянды в качестве обрамления и тяг как в упрощенной, так и в более пластической трактовке: особенно любопытно соединение гирлянды с пальметтой в архивольте «заслонки», который точно передает композиции пянджикентских образцов, причем в замке архивольта гирлянда перехвачена лентой[1]. Наконец, в терракотах встречается и тема виноградной лозы. Гроздь винограда изображена на стенке оссуария с Мунчак-тепе (предположительно IV в.)[2], а в помещении 81 объекта III пянджикентского городища найдены терракоты с налепами, где мужская голова увенчана венком из виноградной лозы. На фрагменте крышки бия-найманского оссуария видны две веточки с тремя ягодками, по-видимому, упрощенная трактовка грозди винограда; следовательно, рисунок в целом является дериватом виноградной лозы (рис. 27 слева).



Рис. 28. Фрагмент орнамента резной доски из Ашта

[1] См.: Г. А. Пугаченкова. Элементы согдийской архитектуры, рис. 3, 4, 9. Ленту в замке архивольта заслонки Г. А. Пугаченкова ошибочно называет балюстрадой (стр. 15).

[2] См.: В. Ф. Гайдукевич. Работы Фархадской археологической экспедиции в Узбекистане в 1943—1944 гг. КСИИМК, XIV, 1947, рис. 50.

Из памятников несколько более поздних — IX—XI вв.— некоторые общие черты обнаруживаются в резном дереве Зеравшанской долины. Тимпаны и полукупол искодарского михраба украшены витками виноградной лозы, его средний квадрат и весь михраб в целом обнесены валиком-гирляндой. В качестве замечательной поясняющей аналогии пянджикентским деревянным фризам укажем некоторые элементы обнаруженной Б. А. Литвинским резной доски из Ашта, которая по стилю резьбы должна быть отнесена к X в.[1] Эта доска имеет все отличительные признаки фриза, причем верхний ее край отмечен валиком в форме растительной гирлянды, дополняемой поясом пальметт (рис. 28). Таким образом, здесь продолжает действовать все тот же художественный канон, которым руководились пянджикентские мастера, но выраженный в более реалистической форме. Гирлянда аштского фриза, профилированная в виде слабо выраженного полувала, вполне раскрывает замысел резных фризов Пянджикента.

В орнаментике зарубежного Востока наиболее близок резному дереву Пянджикента сасанидский стук, где привлекает внимание целый ряд знакомых мотивов: кроме перлов и волнистого стебля, важно отметить сюжет виноградной лозы, составляющий одну из основ сасанидского стукового орнамента. Ю. Балтрушайтис разделяет растительные мотивы сасанидского стука в основном на виноградные и акантовые листья[2], проскальзывает и незнакомая среднеазиатскому орнаменту тема пальмового листа и другие мотивы. Широкое распространение получила тема гирлянды, которая в знакомом сочетании с пальметтами часто украшала архивольты арок; в частности, один из вариантов гирлянды по прорисовке абсолютно совпадает с резьбой пянджикентского дверного косяка[3]. При наличии общей тематики формы орнамента нашли, тем не менее, иное художественное выражение, сходство сюжета лишь подчеркивает стилистическое различие. Трактовка виноградной лозы, пальметт, волнистого стебля в общем отлична от пянджикентской и лишь изредка встречаются близкие образцы, как, например, указанный вариант гирлянды или один из типов волнистого стебля[4]. Раннесредневековый резной орнамент Ближнего Востока по характеру далек от пянджикентского. Сюжеты орнамента Самарры в главном остаются теми же: это перлы, стебель и пышно развивающийся мотив виноградной лозы. Любопытно, что во втором стиле стука Самарры употреблялся мотив гирлянды упрощенной формы, как пянджикентская ромбическая порезка,

---

[1] Б. А. Литвинский. Предварительный отчет о работе в Кара-Мазарских горах отряда по сбору материалов для составления археологической карты в 1954 г. «Труды АН Тадж. ССР», т. XXXVII. Сталинабад, 1956, рис. 4. Доска экспонируется в Музее Института истории, археологии и этнографии АН Тадж. ССР.

[2] SPA, I, стр. 606.

[3] SPA, I, рис. 146a, b и др. Ср. рис. 187b и рис. 24 настоящей статьи.

[4] Там же, рис. 194b.

причем Херцфельд производит этот геометризованный вариант от лавра[1]. В резном стуке омейядских памятников Сирии виноградная лоза и гирлянда носят более изобразительный характер и стоят ближе к античным образцам[2].

Мотив гирлянды, как в растительной, так и геометризованной (близкой к пянджикентской) трактовке обычен для росписей Кизыла[3].

На приведенных примерах, имея в виду также живописную технику, не трудно убедиться в том, что родство тематики орнамента и совпадение сюжета отдельных его мотивов еще отнюдь не доказывают стилистической общности. Существовал ряд художественных школ, которые при наличии несомненных культурных взаимосвязей в основном развивались вполне самостоятельно. При этом некоторые мотивы орнамента привились на Среднем Востоке под воздействием эллинистического искусства (аканты, может быть, гирлянды), другие, напротив, проникли с Востока на Запад[4]. Но многие наиболее распространенные мотивы расцветали, по-видимому, повсеместно в орнаменте различных народов. К ним, как отмечено в первой части статьи, можно отнести волнистый стебель; то же следует сказать о теме виноградной лозы, которая утвердилась в орнаментике раннесредневекового Востока повсеместно, за редкими, быть может, исключениями. Ярко выраженный в сасанидском стуке, этот мотив занимал видное место в орнаментальном искусстве халифата Омейядов[5] и являлся одним из ведущих мотивов в резной декорации Самарры. Он фигурирует также в росписях Восточного Туркестана[6].

Для развития в орнаменте какого-либо мотива важны два основных фактора. Во-первых, такой мотив должен иметь свой оригинал в хозяйстве данного народа или окружающей природе; во-вторых, этот мотив должен обладать декоративными качествами и широкими композиционными возможностями. Сказанное в полной мере приложимо к мотивам граната и тюльпана, которые стали атрибутами культа в Средней Азии, поскольку произрастали в ее степях и долинах и удержались в народном искусстве вплоть до наших дней. Гибкая, с красивыми листьями и плодами, виноградная лоза представляет благодарный материал для воплощения в декоративном искусстве.

В Средней Азии виноделие известно с глубокой древности. Вполне понятно, что в орнамент вплетаются мотивы, прототип которых играет такую роль

---

[1] E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra, рис. 174, 138b, 267, S. 175.

[2] D. Schlumberger. Les fouilles de Qasr-el-Heir el-Gharbi. 1936—1938. «Syria», 1939, vol. XX, fasc. 3, табл. XXXIII, рис. 2; fasc. 4, табл. XLIV, рис. 2, табл. XLV, рис. 1.

[3] E. Grünwedel. Alt-Kutscha, ч. II, p. 76, табл. VII, VIII, XXIII.

[4] SPA, I, стр. 620, 621 и др.

[5] См. K. Creswell. Early muslim architecture, v. I. Oxford, 1932, рис. 101, 112, 113 и др., табл. 3, 4, 7—9 и др.; H. Stern. Quelques oeuvres sculptées en bois, os et ivoire de style omeyyade. Ars orientalis, v. I, Washington, 1954; Kusejr Amra, т. II, табл. XXIX и др.

[6] С. Ф. Ольденбург. Указ. соч., табл. XXXVII.

в хозяйственной жизни и повседневном быту; отсюда реалистический характер рисунка и его детальная разработанность. И хотя в пянджикентском резном дереве мы имеем первый из сохранившихся образец среднеазиатского орнамента, где этот сюжет разработан столь подробно, можно не сомневаться, что он имел широкое распространение и ранее — на это указывают образцы варахшинского стука и фрагмент оссуария с Мунчак-тепе. Добавим к тому же, что в пянджикентских и мунчактепинской терракотах виноградная лоза если не становится прямо атрибутом культа, как это было с гранатом, то по крайней мере связана с какими-то мифологическими образами дионисийского круга.

Пянджикентский образец виноградной лозы является наиболее близким к натуре орнаментальным воспроизведением сравнительно с манерой трактовки ее в орнаменте зарубежного Востока. Особенно правдив по рисунку вариант с двойным стеблем (рис. 22). Рисунок стебля, мягко моделированного листа, гроздей почти лишен стилизации; двойная линия стебля выглядит весьма натурально, так как более толстые многолетние стебли обнаруживают тенденцию как бы разделяться в ширину при более плоском сечении. Различаются две манеры исполнения пятидольного листа — с глазком и без него, в обоих случаях лопасти отмечены прочерченными резцом жилками. Глубокие глазки делают рисунок листа более выразительным.

Реалистическая в VIII в. трактовка темы лозы в орнаменте со временем трансформируется, все более удаляясь от натуры. Но попутно со стилизацией этот мотив все глубже внедряется в орнамент, принимая канонизированные формы. Если присмотреться к среднеазиатскому орнаменту IX—XII вв., не трудно установить, что виноградная лоза господствует по крайней мере в половине известных нам памятников. Самая близкая пянджикентской интерпретация виноградного листа обнаруживается в полукуполе искодарского михраба, где пять лопастей листа с разрезными краями разделяются глазками; стебель при этом двойной. Тут же в тимпанах арки михраба представлен второй сильно схематизированный вариант с трехлопастным листом (рис. 29*а*, *б*). Грозди в обоих вариантах отсутствуют. Орнамент афрасиабских стуковых панелей IX—X вв. состоит из виноградной лозы в различных вариантах. Здесь встречаются листья пяти- и трехдольные, а также двудольные (как бы еще нераскрывшиеся или повернутые «в профиль» к зрителю); видны также спиральки усиков, превратившиеся в кружочек, и, что важно отметить, грозди из трех ягодок (рис. 29*в*, *г*) — редкий случай, когда уцелела эта существенная деталь виноградной лозы. Орнамент замечательных колонн соборной мечети в Хиве почти весь строится на теме лозы, которая с течением времени испытывает ряд превращений: более ранние (X в.) образцы напоминают афрасиабский тип, поздние выглядят как трехлопастный трефль (рис. 29*д-з*).

В свете этих модификаций пальметта глиняного фриза Тешик-Кала должна быть признана за несомненный дериват виноградного листа (рис. 29*и*); при этом

нельзя не вспомнить пальметту из орнамента пянджикентского свода (рис. 7*г*), которая в принципе сходна с только что названной и, следовательно, тоже происходит от виноградного листа. Очевидно, декоративные фестоны искодарского михраба и мечети в Хазара (XI в.) также навеяны тем же мотивом (рис. 29*к*, *л*). Наконец тема виноградной лозы оживает в живописном орнаменте ферганских таджиков (рис. 29*м*), а вслед за тем в резьбе по стуку современных колхозных мастеров, где чувствуется древняя традиция (хотя, разумеется, нельзя говорить о ее связной и неразрывной передаче).

В сасанидском резном стуке намечаются два основных варианта воспроизведения виноградной лозы. В первом из них переданы все основные элементы — стебель, листья и грозди; не лишенная правдивых деталей форма, однако, начерно огрублена и угловата: контуры гроздей и листьев вписаны в прямоугольник, стебель изгибается почти под прямым углом (рис. 29*н*). Во втором варианте рисунок лозы с пяти- и шестидольным листом отличается плавностью, но лишен гроздей (рис. 29*о*). Тот и другой варианты не сходны с пянджикентским, за исключением двойного стебля во втором из них. Однако этот второй вариант по конфигурации чрезвычайно близок афрасиабскому (ср. рис. 29*в*). Кроме того, в сасанидском стуке имеются варианты одиночных пальметт с пятью и семью лопастями (рис. 29*и*). Последний в общих чертах напоминает пальметту фриза Тешик-Кала. В резном стуке Ирана, в противоположность среднеазиатскому, очень прочно удерживается довольно натуральная трактовка лозы с листвой и ягодами, близко повторяющая черты первого варианта сасанидского стука; такой орнамент характерен для памятников домонгольского времени, из которых можно назвать соборную мечеть в Йезде (начало X в.), соборную мечеть в Наине (950 г.), мавзолей Имамзода в Безуне (XII в.)[1].

В ранних образцах резного орнамента Сирии виноградная лоза передается очень натурально и детально — с гроздьями, листвой, усиками и т. д. Виноградная лоза резного стука Самарры, включая те же элементы, более стилизована. Трактовка листа несколько сближается с пянджикентской наличием глазка (рис. 29*р*), но грозди скорее напоминают скопление перлов.

В основном трактовка пянджикентского виноградного листа с сильно заостренными долями остается в своем роде единственной в орнаментике Средней Азии и зарубежного Востока, где преобладает лист с округлыми лопастями.

Изучение резного дерева древнего Пянджикента позволяет поставить на реальную почву некоторые вопросы генезиса среднеазиатского орнамента. В настоящее время можно сказать, что тема виноградной лозы положила начало определенной категории орнамента, который, не ограничиваясь рамками растительных композиций, переходит отчасти в геометрические. Отправная точка развития — композиция типа пянджикентской, изобразительного характера;

---

[1] SPA, V, табл. 268, 269, 311, 312 и др.

конечный продукт развития — орнамент типа афрасиабского стука IX—X вв. Процесс развития можно подразделить на три основных фазы.

1. Композиция типа пянджикентской или варахшинской довольно свободного рисунка приспосабливается к оформлению плоскости чисто орнаментальными средствами: лоза располагается равными взаимосвязанными ветвями, которые могут умножаться в любом направлении. Все части орнамента при этом равнозначны и распределены равномерно. Таким способом орнаментированы полукупол и тимпаны искодарского михраба, две колонны X в. соборной мечети Хивы (рис. 30 *а* сверху). Стебель при этом в некоторых случаях прорисован двойной линией.

2. Происходит дифференциация линий рисунка, из которых одни становятся ведущими, организующими, образуя контурную орнаментальную сетку, другие части рисунка группируются для заполнения пространства внутри контура. Роль контурных линий выполняет стебель, лиственный узор создает заполнение. Если в первой фазе орнамент выглядит несколько измельченным, дробным, то во второй фазе при том же равномерном соотношении

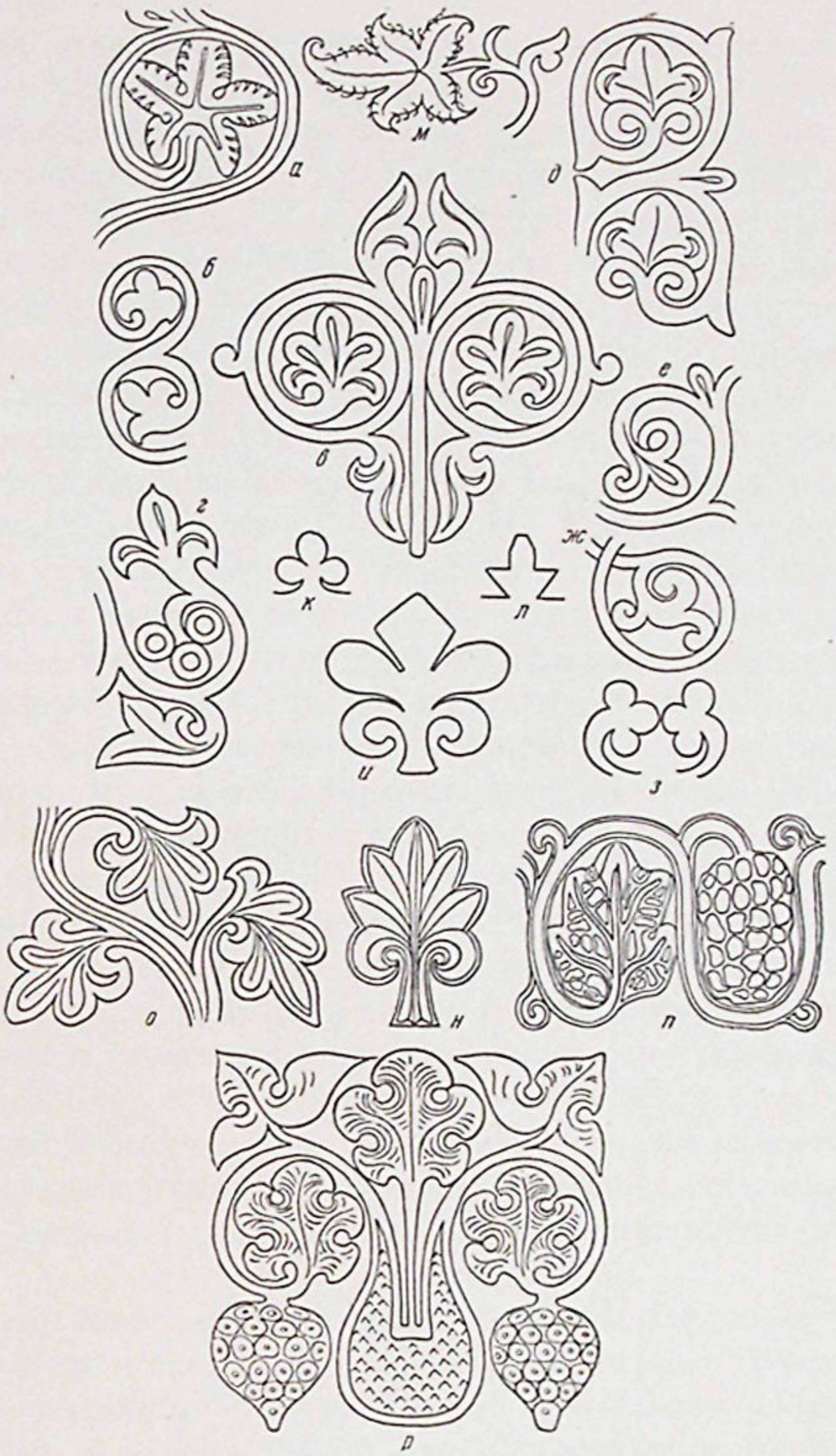
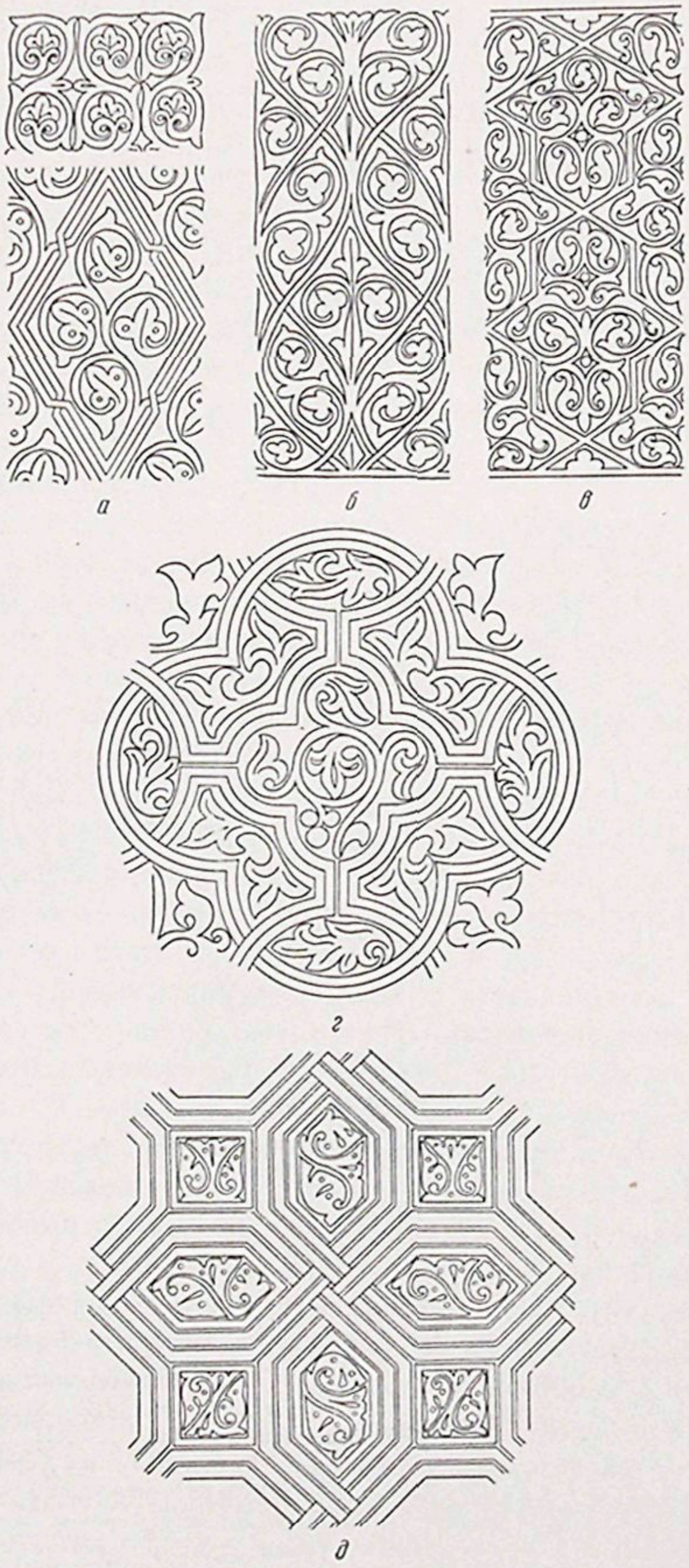


Рис. 29. Вариации формы виноградного листа в средневековом орнаменте Средней Азии и Ближнего Востока

а, *б* — искодарский михраб, полукупол ниши и тимпаны арки (XI в.); *в*, *г* — резные стуковые панели Афрасиаба (IX—X вв.); *д-з* — резные колонны соборной мечети в Хиве (X—XII вв.); *г* — пальметты глиняного фриза из Тешик-Калы в Хорезме (VIII в.); *к*, *л* — фестоны арок мечети в Хазара (начало XI в.); *м* — элемент росписи потолка таджикского жилища Ферганы (конец XIX в.); *н*, *о*, *п* — сасанидский резной стук; *р* — резной стук Самарры



а *б* *в* *г* *д*

фона и рисунка выделяются определенные более крупные элементы орнамента, которые зрительно воспринимаются в первую очередь: восприятие идет как бы ступенями от основных делений рисунка к частностям.

Несомненно это более прогрессивная ступень в развитии орнамента. При этом следует обратить внимание на некоторые существенные особенности рисунка: 1) его ведущие линии не подчеркнуты, не выделены по ширине сравнительно с заполняющими (стебель в этой фазе развития не бывает двойным); 2) они сохраняют плавность и криволинейность, т. е. растительный характер; 3) заполняющие элементы рисунка вырастают из контурных. Таким

Рис. 30. Трансформация темы виноградной лозы в резном орнаменте Средней Азии

а, *б*, *в* — орнамент колонн соборной мечети в Хиве: *а* верхн. — однородный рисунок лозы; *б* — в рисунке выделяются криволинейные контурные линии; *в* — контуры приобретают геометрический характер; а нижн.—геометрический контур удваивается. Но во всех этих случаях контур органически связан с заполняющим орнаментальную сетку рисунком листьев, вырастающих из нее; *г* — орнамент стуковой панели с Афрасиаба, растительные мотивы связаны с контуром условно или отделились от него; *д* — орнамент стуковой панели Термезского дворца, заполнение и контур не связаны, растительный мотив трансформирован

рисунком орнаментированы две колонны XI—XII вв. соборной мечети Хивы (рис. 30*б*).

3. Контурные линии орнамента решительно подчеркнуты — удваиваясь и приобретая геометрические очертания, они становятся рамкой для растительного заполнения. Здесь, в свою очередь, различаются три ступени трансформации. На первой ступени этот дериват виноградной лозы сперва с одинарным, затем с двойным контуром выдает свое происхождение тем, что растительные элементы заполнения продолжают вырастать из своих прямолинейных рамок, будучи органически с ними связаны. Ряд вариантов такого орнамента представлен на колоннах соборной мечети Хивы (рис. 30*а* внизу, *б*). На второй ступени контур и заполнение связаны между собой условно, а местами и вовсе не связаны. Образцом этого может служить орнамент стуковых панелей Афрасиаба (рис. 30*г*). Наконец, настает момент, когда сетка двойных линий приобретает самодовлеющую роль и теряет всякую связь с заполняющим орнаментом, который, в свою очередь, теряет сходство с виноградными листьями, приобретая отвлеченный характер. В этом смысле показателен резной стук дворца XII в. в Термезе (рис. 30*д*). Описанный тип орнамента в различных вариантах широко распространен в домонгольском зодчестве Средней Азии; кроме названных памятников, сюда можно причислить стуковое убранство мавзолея Шах-Фазиль в Сафид-Буленде (может быть XI—XII вв.) и соборной мечети Данденакана (XI в.). Эта манера орнамента переходит и в резную терракоту.

Не следует думать, что все звенья цепи этого развития расположены в строго хронологическом порядке—его различные фазы могут иногда казаться одновременными. Но общая картина постепенной трансформации ясно прослеживается на ряде памятников.

Стоит отметить, что иранский резной орнамент шел иными путями развития, сохраняя вплоть до XIII в. исходный принцип композиции, наслаивая одну за другой волнистые линии виноградной лозы без образования орнаментальных рамок.

В заключение упомянем одну любопытную деталь. В резном дереве, стуке и росписях XIX—XX вв. стеблям орнамента придаются небольшие круглые наросты, напоминающие почку или раковину улитки — так называемые «маргуля». После исследования резного дерева древнего Пянджикента и путей развития мотива виноградной лозы не остается сомнения, что маргуля представляет дериват свернувшихся спиралью усиков винограда. И в пянджикентском орнаменте эти усики видны отчетливо лишь на некоторых образцах резьбы (см. рис. 22), а на других превращаются в наросты на стебле (рис. 17) и уже довольно близки к современной манере в рисунке живописной панели (рис. 1*а*). В орнаменте афрасиабских панелей маргуля получают вполне современный вид. Маргуля чрезвычайно характерны для таджикского и узбекского народного орнамента XIX в.

* * *

Открытие архитектурного орнамента древнего Пянджикента не только добавляет новый материал к истории искусства Средней Азии, позволяющий построить связную историю среднеазиатского орнамента, но и ставит ряд вопросов, далеко выходящих за рамки VII—VIII вв.

В руинах древнего Пянджикента открыты произведения высокоразвитой школы орнаментального искусства. Будучи связана в своем развитии с искусством Средней Азии и зарубежного Востока, эта школа являлась в основе самостоятельной. Ограниченность сравнительного материала не позволяет точно определить место этой школы в искусстве Средней Азии. Выяснено, что эта школа базировалась не исключительно в Пянджикенте, но охватывала центры Усрушаны, что вполне согласуется с историческими сведениями[1]. Известно, что образцы живописного орнамента Варахши, как и живопись в целом, близки искусству Пянджикента[2]. Поэтому, хотя мы не располагаем данными об орнаменте Самарканда того времени, следует заключить, что и его мастера принадлежали к той же единой согдийской школе орнаментального искусства.

Орнамент древнего Пянджикента составлял бесспорно самостоятельную и яркую ветвь этой школы. Он является созданием не пришлых, а местных мастеров — это доказывают одинаково высокие художественные достоинства скульптуры, живописи и архитектурного орнамента.

Традиции этой школы продолжаются в замечательных произведениях резного дерева Зеравшанской долины. Она внесла существенный вклад в формирование позднейшего средневекового орнамента Средней Азии. Влияние ее сказалось в деталях одного из самых замечательных памятников зодчества Средней Азии — мавзолея Исмаила Самани. На основе согдийской традиции базируется народный таджикский архитектурный орнамент, сохранивший древние традиции почти не тронутыми вплоть до наших дней.

---

[1] См.: Н. Н. Негматов. К вопросу об этнической принадлежности населения Усрушаны. КСИИМК, вып. 61, 1956.

[2] Нельзя согласиться с мнением В. А. Шишкина, что «...росписи Варахши являются произведением более зрелого и изощренного мастерства, чем росписи Пянджикента» (В. А. Шишкин. Варахша, стр. 113).

П. И. КОСТРОВ

ИССЛЕДОВАНИЕ, ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ И КОНСЕРВАЦИЯ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

Консервация и камеральная обработка росписей

По мере открытия новых памятников живописи, продолжались работы по консервации и снятию их со стен[1]. Все открываемые росписи сразу же подвергались предварительной очистке и закреплению. Подавляющее большинство их было снято и вывезено для камеральной обработки. Задачи реставрации, определившиеся сначала как главным образом консервационные, постепенно переросли в значительно более обширные: выяснились необходимость и возможность восстановить эти росписи как замечательный художественный памятник прошлого, сделать его достоянием современного широкого зрителя. А успех этой поистине громадной и интереснейшей работы часто зависит от чисто технических возможностей реставраторов.

Принятые в 1949 г. методы закрепления живописи путем пропитки ее синтетической смолой полибутилметакрилатом (ПБМА), снятия со стены и монтировки, испытанные на практике уже в течение семи лет, вполне оправдали себя[2]. За истекшие годы не было предложено какого-либо иного, более совершенного способа. Все основные принципы работы целиком сохранились

---

[1] Настоящая статья охватывает период полевых работ с 1952 по 1954 г. Камеральная обработка и изучение росписей — до 1956 г. Полевые работы производились в 1952—1953 гг. ст. художником-реставратором Гос. Эрмитажа Е. Г. Шейниной, художником-реставратором К. Г. Большаковой и сотрудником ЛОИИМК АН СССР И. Б. Бентович; в 1954 г.— И. Б. Бентович и К. Г. Большаковой.

[2] Описание этих методов работ см.: «Живопись древнего Пянджикента», стр. 190—197; Е. Г. Шейнина. Консервация и реставрация стенных росписей древнего Пянджикента. «Труды Таджикской Археологической экспедиции», т. II, 1953. *Те же приемы работ применяются в руководимой* автором статьи Мастерской реставрации росписей Гос. Эрмитажа при обработке росписей из Восточного Туркестана и Варахши.

с 1949 года, лишь усовершенствовались и упростились некоторые технические детали. Так, например, выяснилось, что при снятии росписей со стены проще сразу же пробивать в кладке более широкую борозду (до 20—30 см), применяя при этом сравнительно крупный инструмент — железные долота и молотки, небольшие топорики и кирку, местный инструмент «тишу» (вроде небольшой мотыги с короткой ручкой), большие ножи и т. д.

Слой штукатурки на росписи выгоднее оставлять не толще 3—4 мм, чтобы достигнуть лучшего прокрепления его ПБМА. При этом большое внимание надо обратить на пропитку раствором с тыльной стороны, после снятия фрагмента. Эту пропитку желательно вести неоднократно, с последующими просушками, достигая максимального насыщения смолой всего слоя штукатурки.

Заливку тыльной стороны росписи воско-канифольной мастикой перед упаковкой на месте раскопок проще заменить промазкой (флейцей) расплавленной мастикой с прокладкой двойного ряда марли. Слой мастики следует сделать не более 2 мм, что совершенно достаточно. При этом значительно ускоряется процесс работы, и расход воска и канифоли сокращается до 1,5—2 кг смеси на 1 м² росписи, вместо 5 кг. Нужно стремиться к возможному уменьшению слоя мастики (не более 3—4 мм) и при дальнейшей укладке росписей на железный лист. Не говоря уже об экономии довольно ценного материала (воска), значительно облегчается вес фрагмента и уменьшается возможность появления мелких трещин в штукатурке, возникающих вследствие усадки мастики при остывании. С этой же целью полезно пустые места на листе (лакуны росписи) заполнять менее вязкой и более дешевой мастикой из воска ($^1/_2$ части), канифоли (1 часть) и парафина (1 часть) с добавлением к ней древесных или пробковых опилок.

Один из наиболее трудных и важных для окончательного результата процессов камеральной обработки росписей — расчистка живописи от загрязняющего ее лёсса. В полевых условиях до закрепления красочного слоя в большинстве случаев может быть произведена лишь самая грубая очистка. Дальнейшая расчистка ведется в мастерской с растворением закрепленного загрязняющего слоя. При применении с этой целью ксилола, вследствие очень интенсивного впитывания его в толщу росписи, происходит одновременно размягчение и красочного слоя и грунта. Таким образом, при удалении тонких слоев лёсса, лежащих непосредственно на красочном слое, при недостаточно осторожной работе может произойти и частичное размывание краски. Это особенно опасно на светлых серо-голубых и желтоватых тонах, где смоченный лёсс по цвету сливается с краской, а белый грунт, сделавшись прозрачным, становится незаметным. Во избежание возможных повреждений на живописи приходилось оставлять довольно много загрязнений, относительно сильно закрывавших и искажавших ее.

Значительно лучшие результаты расчистки были получены позже, при замене ксилола ацетоном. Этот сильный растворитель ПБМА быстро размягчает верхний загрязняющий лёсс, но благодаря своей очень большой летучести, не проникает сильно в глубину, слабее затрагивая краски. Чтобы смягчить действие ацетона, следует добавлять к нему некоторое количество воды (от 3—5 до 25—30%, устанавливая норму по пробам). При большом содержании воды, последняя действует самостоятельно, размывая раскрепленный ацетоном лёсс (например, в толстых наленах лёсса). При недостаточной плотности (прокреплении) красочного слоя и штукатурки полезно произвести сначала дополнительную пропитку раствором ПБМА, а затем, по высыхании, приступить к расчистке.

Конечно, и при растворении ацетоном надо работать с максимальной осторожностью. Какое-то количество загрязняющего лёсса все-таки остается на краске и при этом способе, но несравненно меньшее, чем раньше. В большинстве случаев сохранившиеся цвета и контуры достаточно четко различаются и на расстоянии. Надо сказать, что абсолютное удаление загрязнения вряд ли возможно, однако на пути к максимально полному раскрытию живописи Пянджикента процесс расчистки еще нуждается в совершенствовании.

Применение ацетона выгодно еще и тем, что благодаря меньшему весу его паров относительно воздуха легче достигается быстрое удаление их от рабочего места, чем тяжелых паров ксилола. А это очень существенно при сравнительно высокой токсичности этих растворителей ПБМА.

После расчистки роспись обычно требует небольшого поверхностного закрепления и выравнивания по всей площади фрагмента насыщения красочного слоя смолой. Последнее необходимо для получения желаемой фактуры живописи и повышения цветовой насыщенности красок.

Раствор ПБМА на ацетоне несравненно слабее, чем на ксилоле, проникает в толщу материала, но зато значительно быстрее и до конца высыхает, оставляя смолу на поверхности смачиваемого материала или отдельных его частиц. Вследствие этого ацетоновые растворы с большим удобством могут быть применены для закрепления крупнопористых материалов, сыпучих тел, для склейки, а также для образования вязких и прочных мастик с порошкообразными наполнителями, например с лёссом. В этих случаях образующаяся пленка ПБМА обволакивает каждую частицу материала, заполняя пространство между ними и надежно связывая все в прочную массу. Ацетоновые растворы ПБМА, концентрации 20—30% и выше, с большим успехом применяются в нашей практике при соединении отдельных кусков или слоев, заполнении трещин и пустот как в штукатурке росписей, так и в других предметах. Ранее для этих целей мы употребляли другую синтетическую смолу — поливинилбутираль (ПВБ), растворяемый на этиловом (винном) спирте и обладающий большими клеющими способностями. Однако ввиду возможности использования

на ПБМА значительно более концентрированных (в 5—6 раз) растворов, чем на ПВБ (соответственно увеличивается абсолютный остаток смолы в материале, а следовательно, и прочность скрепления частиц его), а также вследствие слабой водостойкости растворов ПВБ, последние почти полностью вытеснены растворами ПБМА на ацетоне. Применение ПВБ в практике обработки пянджикентских и других подобных росписей сейчас ограничивается случаями, когда необходимо использовать растворимость этих синтетических смол в различных растворителях (ксилол для ПБМА и спирт для ПВБ). Таким случаем, например, является заполнение пустот в штукатурке с лица росписей (мастиковка), после укладки их на железный лист.

* * *

Сохранность пянджикентской живописи относительно плоха: даже лучшие участки воспринимаются очень фрагментарно, часто с трудом читаются даже специалистами и, конечно, дают слабое представление об их былых художественных качествах. Недостатки состояния живописи сводятся к следующим категориям: 1) загрязнение лёссом, о котором говорилось выше; 2) потертость красочного слоя, в той или иной степени наблюдающаяся на всех росписях и на некоторых участках доходящая до едва заметных, при сильном увеличении, остатков пигмента; 3) полное отсутствие красочного слоя и грунта; 4) крупные утраты штукатурки и более мелкие выбоины на ней, понесенные при разрушении города или возникшие в результате пребывания под землей. Почти не поврежденная поверхность краски встречается обычно на мелких кусках из завала.

Одной из лучших по сохранности росписей, среди снятых в первые годы, была «Арфистка» (VI, 1). Это — небольшой фрагмент (132 × 56 см) живописи, покрывавшей стены обширного зала[1]. Благодаря сравнительно лучшему состоянию «Арфистка» первая была обработана в мастерской и в 1952 г. экспонирована в Государственном Эрмитаже на выставке культуры и искусства народов Средней Азии.

На этой стадии обработки «Арфистка» (табл. XLVIII, 2) была опубликована в сборнике «Живопись древнего Пянджикента»[2]. Тогда были установлены краски и система письма ее. Дальнейшее изучение в основном подтвердило ранее полученные данные. Вместе с тем были внесены и некоторые уточнения. Так, сделанное тогда определение черной краски, как сажи, неверно: там употреблен более холодный древесный уголь; это обстоятельство не меняет места

---

[1] «Арфистка» снята со стены в 1951 г. двумя кусками, соединенными затем на одном железном листе и подрамнике. Обработка в реставрационной мастерской Эрмитажа производилась Е. Г. Шейниной.

[2] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 179, 180, табл. XXXIV.

«Арфистки» среди других росписей Пянджикента, но создает определенный тон в общем колористическом решении живописи зала, в чем пришлось убедиться при дальнейшей цветовой реконструкции этого фрагмента. «Кофта» «Арфистки» тонирована в очень слабый розоватый цвет, но не красной, а оранжево-коричневой краской (7)[1]. Серый тон юбки составлен из смеси не только черной и аурипигмента, но и желтой охры (19). Оранжево-розовый цвет лент казался написанным составной краской. Выяснилось, что это очень красивый цельный пигмент железного происхождения, постоянно встречающийся на большинстве росписей из других помещений VI объекта[2].

Однако все представления о живописном строе этой росписи, полученные путем технологического анализа, были очень неполны. Многие детали рисунка были не видимы совсем. Даже крупные формы, разбитые большим количеством утрат, не воспринимались без длительного всматривания и мысленных добавлений. Цвета, особенно близкие, сливались друг с другом под общим слоем загрязняющего лёсса.

В 1952 г. была произведена первая расчистка росписи с помощью ксилола и незначительная тонировка отдельных мелких утрат живописи. Все крупные выбоины в штукатурке в верхней части фрагмента были заполнены лёссовой мастикой, ниже пояса — оставлены только прокрепленными (табл. XLVIII, 2). В результате расчистки и напитывания красочного слоя ПБМА значительно выявилось изображение. Вверху фрагмента повреждения штукатурки, заполненные мастикой, перестали сбивать зрителя светотенью своего рельефа. Но цвета оставались еще сильно искаженными загрязняющим лёссом, многие контуры были едва заметными. Тело «Арфистки» не отличалось от «кофты», что создавало неправильное представление о покрое последней. Сложный рисунок короны едва прослеживался на фоне нимба, и ноги ниже бедер терялись среди крупных утрат и бесформенных остатков живописи. Роспись, несмотря на ее большой научный интерес, все еще плохо воспринималась широкими кругами зрителей.

Вторичная расчистка «Арфистки» с помощью ацетона, произведенная в 1956 г., сильно повысила ясность всего изображения. Работа велась одновременно с внимательным изучением остатков живописи в бинокулярную лупу (при 16—84,5-кратном увеличении). Часто весь процесс расчистки производился под лупой. Выявлялись даже самые мелкие остатки контуров и цветов, позволившие в дальнейшем восстановить многие неясности рисунка. Четко определились белые обнаженные до плеч руки и живот. Отделилась чуть

---

[1] Цифрами обозначены пигменты росписей согласно табл. XL и XLI сборника «Живопись древнего Пянджикента».

[2] Химический анализ пигментов и других материалов, встречавшихся при последнем исследовании «Арфистки» и прочих росписей и скульптуры Пянджикента, изложенных в настоящей статье, выполнен химиком Гос. Эрмитажа И. Л. Ногид.

розоватая «кофта» с короткими рукавами, законченными украшениями, и с клиновидным «мысиком» на бедре, к которому золотой пряжкой прикреплена юбка. Судя по выявившимся остаткам складок ниже правого колена, это скорее юбка, а не шаровары, как предполагалось ранее. Точнее определился очень трудный для расчистки светлый, желтовато-серый цвет юбки, нимба и неясного предмета над ним. Интересно отметить, что складки на юбке в верхней, обычно освещенной части ноги сделаны чередующимися красными и черными контурами (возвышение и глубина складок?), а ниже колен, где может быть тень,— только черными. При этом черная краска смягчена добавлением лимонно-желтого аурипигмента, делающим их, как и общий тон юбки, слегка зеленоватыми. Таким цветом был сделан и какой-то неясный рисунок на нимбе. Яснее вырисовалась золотая корона, украшенная драгоценными камнями.

Выявились исправления рисунка, вероятно, сделанные художником во время работы. Кроме отмеченной еще при первом изучении росписи в 1952 г. перестановки пальцев правой руки, плечи сделаны менее покатыми и снижены на 18—20 мм. Впрочем, это могут быть свисающие на плечи локоны черных волос, слившиеся или позже перекрытые черным же фоном. Точно такие же следы имеются на одной из мужских фигур, сидящих под балдахином (в северо-западном углу зала)[1].

Все контуры и границы цветов стали видны резче, многие появились вновь. Все детали фигуры выше пояса стали вполне ясны. В нижней части росписи четко выступили цвета на отдельных участках, но связать их в целое все еще трудно.

«Арфистка», благодаря крупному масштабу изображения, простоте форм и содержания, благодаря большей сохранности живописи, после расчистки дала сравнительно лучшие результаты. С большинством других росписей положение сложнее. Несмотря на все безусловно большие улучшения, приносимые расчисткой, изображение приходится «искать» среди многочисленных крупных и мелких утрат, пестрящих то цветом лёсса, то белым грунтом. При более общем взгляде на эти памятники живописи цвет, хорошо сохранившийся в отдельных точках, теряет свою насыщенность и определенность, близкие друг к другу, особенно разбеленные тона сливаются в один серовато-желтый оттенок лёссового загрязнения. Мелкие детали рисунка, которыми так богата пянджикентская живопись, совершенно исчезают. От зрителя требуются слишком большие усилия для мысленного восстановления утраченных форм и для уяснения их значения. Целостное художественное восприятие многих фрагментов росписи требует еще большего воображения и навыков. Как произведение живописи зрителем они еще не воспринимаются.

Из 100 фрагментов живописи, уже снятых со стен в Пянджикенте, сейчас 50 доведены до стадии расчистки. Из них только 9 выставлены в Эрмитаже,

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXVII.

а остальные не могут экспонироваться по указанным соображениям. Поэтому же *нецелесообразно и репродуцирование этих росписей непосредственно с подлинника*. Таким образом, за исключением узкого круга специалистов, непосредственно работающих над живописью Пянджикента, эти исключительно интересные и исторически важные памятники остаются известными лишь по полевым зарисовкам и копиям художников, с неизбежностью недостаточно точным.

Вопрос о возможности и необходимости повышения экспозиционных качеств пянджикентских росписей и подобных им росписей Варахши и Восточного Туркестана[1] путем проведения реконструктивных дополнений непосредственно на памятнике долго и со всей серьезностью обсуждался на специальных совещаниях в Государственном Эрмитаже при участии сотрудников Таджикской археологической экспедиции. В результате были приняты положительные решения и выработаны соответствующие нормативные положения. В соответствии с ними автором статьи и под его руководством сотрудниками реставрационной мастерской Эрмитажа были произведены реконструкции ряда фрагментов живописи Восточного Туркестана в 1953—1954 гг., фрагментов «Играющие в нарды» (VI, 13) в 1954 г., росписей Варахши в 1955 г. и, наконец, росписи «Арфистка» в 1956 г.

Большая работа, проведенная в Эрмитаже над росписями Варахши, значительно обогатила опыт реставрации и показала полную целесообразность предпринятой одновременно реконструкции. Несмотря на несравненно лучшее состояние варахшинской живописи, сохранившейся на десятках квадратных метров стен зала, несмотря на крупный масштаб простых и четких изображений, роспись и на месте, и после реставрации воспринималась лишь фрагментарно. Только после реконструкции большинства утраченных фигур людей и животных нижнего яруса живописи, красного фона и орнаментов полностью стали восприниматься замкнутые и очень ясные композиции отдельных сцен охоты. Лишь при экспозиции сразу десяти погонных метров стены росписи стало возможно реально почувствовать их былое декоративное целое.

Реконструкция пянджикентской живописи тесно переплетается с расчисткой, и прежде всего связана с тщательным технологическим изучением всех самых незначительных остатков ее. Незаменимую помощь при этом оказывает микроскопическое изучение, которому подвергаются все сколько-нибудь сомнительные участки. Часто самая малая, невидимая невооруженным глазом, точка дает возможность проследить утраченную форму. Соединяя таким обра-

---

[1] Городище Варахша находится около г. Бухары. Работы экспедиции Ин-та истории и археологии АН Узбекской ССР велись под руководством В. А. Шишкина. Часть росписей из так называемого «Красного зала» (33 фрагмента, всего около 15 м²) сняты автором статьи и Е. Г. Шейниной в 1954 г. После реставрации и реконструкции выставлены в Эрмитаже в 1955 г. Живопись Восточного Туркестана — из экспозиции Гос. Эрмитажа.

зом точку за точкой, можно с абсолютной достоверностью восстановить контур. Эту работу сильно облегчает вполне определенный состав красок контуров и отдельных участков живописи, так что нахождение самых незначительных остатков пигмента в большинстве случаев точно характеризует принадлежность данного участка тому или иному цвету и, следовательно, определенному предмету. Несколько сбивают краски, занесенные с соседних участков, но они обычно лежат лишь на поверхности, часто смешанные с загрязняющим лёссом.

Наличие тех или иных пигментов точно характеризует каждый предмет или деталь его, однако получаемый из этих пигментов цветовой оттенок может быть определен только в отдельных местах росписи, где красочный слой наиболее сохранился и не загрязнен лёссом. По таким участкам можно сделать выкраски, которые послужат для дальнейшей цветовой реконструкции живописи.

В процессе реконструкции могут встретиться различные типы повреждения подлинника.

1. Общая в той или иной степени потертость цвета и верхних контуров, усиленная остатками загрязняющего лёсса. Краски еще настолько сохранились, что при общем взгляде на роспись достаточно ясно воспринимаются формы и цвет изображения.

2. Краски почти полностью стерты, сохранились лишь признаки их, улавливаемые только при специальном рассмотрении, но при работе по восстановлению точно характеризующие форму. В основном виден лежащий ниже грунт или чистая поверхность штукатурки.

3. Красочный слой целиком утрачен на большом или малом участке, но окружающая лакуну и в отдельных точках сохранившаяся живопись полностью определяет цвет и рисунок утраты.

4. Утраченное место содержало в себе какую-то законченную форму или настолько велико, что установить рисунок и цвет непосредственно по соседним остаткам невозможно. Вместе с тем, общий характер, положение или содержание изображения известно по имеющимся аналогиям в других частях росписи или на подобном материале.

5. Поврежденное место совершенно не дает оснований для определения утраченного изображения.

Усилить потертые, но еще хорошо видные краски можно путем повышения насыщенности их цвета, оставляя большее количество смолы в поверхностном слое. Никакая прописка по ним недопустима, так как она повела бы к закрыванию остатков подлинника.

Восстановление полных утрат живописи начинается с мест совершенно ясных по цвету и рисунку и в то же время наиболее мешающих восприятию. Такими обычно являются многочисленные мелкие утраты краски, окруженные четко различаемым цветом, отдельные разрывы легко прослеживаемых конту-

ров. Никакого сомнения в характере утраченного подлинника на подобных мелких участках быть не может. По мере заполнения этих утрат приближенным цветом, постепенно выясняется значение сильнее поврежденных и непонятных сначала остатков контуров, отдельных пятен цвета, начинают вырисовываться большие, неуловимые ранее формы. Восстановлению верхних (окончательных) контуров часто помогает сохранившийся и слегка заметный через слой краски нижний предварительный рисунок.

На «Арфистке» общая потертость красок сказалась сильнее всего на черном фоне, загрязнение — на теле фигуры. В связи с увеличившейся прозрачностью полустертого слоя краски и с обнажением белого грунта и даже штукатурки, фон потерял свою темноту, резко контрастировавшую ярким цветам фигуры. Значительно разбеленнее и холоднее стали розовые и желтые тона.

Мелкие утраты живописи были заполнены с учетом современного состояния подлинного цвета и с таким приближением к нему, чтобы на расстоянии общего охвата росписи глазом, доделки не выделялись и не мешали целому. В то же время, при тщательном и близком рассматривании они отличаются от оригинала[1]. С этой целью фактура живописи не имитировалась, за исключением сохранения сквожения прозрачных красок, для чего под них предварительно подкладывался белый грунт. Таким образом, полностью выяснились корона, волосы и различные украшения.

Затем по уцелевшим остаткам, путем самого пристального отыскания и изучения их, были восстановлены границы формы на крупных утратах. Наиболее сложной явилась реконструкция ног (юбки) «Арфистки» и свисающих лент, где сохранились лишь отдельные небольшие участки живописи, с разорванными контурами складок. Это удалось выполнить с абсолютной достоверностью от пояса ниже колен. Ступни ног восстановить таким путем невозможно. Отдельные остатки росписи не дают основания для уверенного построения формы. Цвета этих остатков — розовый (цвет лент), желтый (золото), розоватый (цвет «кофты») и обрывки какого-то орнамента не подсказывают сколько-нибудь обоснованного решения. От использования аналогий мы пока отказались, ввиду отсутствия повторения подобного изображения в живописи Пянджикента и учитывая, что реконструкция «Арфистки» — лишь начало работы по восстановлению всей росписи зала[2].

Решение вопроса о цвете на местах больших утрат, где форму удалось восстановить, потребовало специального изучения. С одной стороны, было выстав-

---

[1] Дополнительную возможность, исчерпывающую и объективную, для отличия всех реставрационных доделок от подлинника дает просмотр или фотографирование росписи в ультрафиолетовых лучах. В них все дополнения выявляются окрашенными в другой тон, чем цвет подлинника.

[2] Очень близки к «Арфистке» резные деревянные скульптуры из объекта III (табл. XL—XLI), но, к сожалению, здесь также не сохранились нижние части ног.

лено твердое требование, чтобы эти дополнения совершенно четко отделялись от подлинника, с другой,— было естественное желание придать росписи максимальную цельность и, третье,— приблизить ее к первоначальному виду. Выполнение этих трех противоречивых задач очень трудно. При простейшем решении достаточно было бы подобрать любой нейтральный цвет, выгодно оттеняющий остатки живописи. Но ставя себе задачу восстановить роспись и как художественное живописное произведение, мы значительно усложнили решение.

Как уже говорилось, колорит росписи был построен на резком контрастировании темного сравнительно холодного черного фона и ярких изображений. Современное состояние красок почти уничтожило этот контраст. Все светлое и яркое поблекло, черный, в общем, превратился в средний коричневато-серый. Чтобы по возможности восстановить первоначальный строй живописи, дополнения на фоне нужно делать темнее, а на изображении — светлее и ярче существующих. Но чем больше приблизятся эти цвета к первоначальным, тем больше будут проигрывать сохранившиеся остатки подлинника, воспринимаясь как очень испорченные бесцветные пятна на свежих доделках. Колорит росписи будет определяться не подлинником, а реставрационными дополнениями, не представляющими ценности. Тем более, что первоначальное впечатление все равно не может быть восстановлено до конца; так как «Арфистка» только незначительный фрагмент росписи большой стены и на этом фрагменте не все «новое», а лишь сравнительно малые доделки. С другой стороны, для достижения большой целостности фрагмента, цвет дополнений необходимо возможно приблизить к подлиннику. Последний сейчас не является тем ровным цельным локальным цветом, каким он был первоначально, а представляет собой оптическую смесь остатков этого цвета, при различной степени стертости, с белым грунтом и цветом лёсса. Вводя элементы этих цветов в механическую смесь краски для доделок, мы неизбежно «загрязним» цвет ее, а следовательно, и всю роспись, которую зрители колористически воспринимают целиком. Расчленяя же эти элементы, мы приходим к повторению фактуры подлинника, делая его слабо отличимым от дополнения[1].

Учитывая все сказанное, мы пришли к компромиссному решению. Цвет дополнений сделан смешанным на палитре, но различным для каждого локального цвета росписи, и им однотонно закрыты места утрат. Доделки на фоне выполнены несколько темнее и холоднее среднего тона сохранившегося подлинника, а на теле и одежде — немного светлее. Таким образом, слегка подчеркнут контраст холодного черного фона с теплыми тонами изображения. В результате подлинная живопись легко отличается от дополнений, роспись воспри-

---

[1] Применение какой-либо условной манеры введения всех элементов цвета, например, цветных штрихов или точек, возможно лишь при очень крупных по размеру вещах, требующих большого отхода зрителя.

нимается достаточно цельно и гармонично и немного усилилось впечатление светлой фигуры на темном фоне. Места утрат, не определимых по форме, были закрыты нейтральным тоном, близким к цвету темного лёсса.

Все дополнения сделаны казеиново-масляной темперой, разводимой на воде, без добавления эмульсии[1].

Выполненная таким путем реконструкция дает максимально возможное приближение росписи к первоначальному виду. Все дополнения, сделанные на основе тщательного изучения сохранившихся остатков, имеют объективную, точно проверенную достоверность и в то же время легко отличимы от подлинника. В случае появления в дальнейшем каких-либо новых данных, позволяющих уточнить или дополнить решение реконструированных мест, таковое легко может быть выполнено, без какого-либо ущерба для подлинной живописи.

Теперь роспись на большей части поверхности воспринимается совершенно четко (табл. XLVIII, *1* и XLIX). Все изображение выявлено почти полностью, за исключением низа ног, какого-то неясного рисунка на нимбе и предмета над ним[2]. Стало возможным по достоинству оценить мастерский уверенный рисунок, выразительно передающий как крупные формы фигуры, так и тонкие изящные движения пальцев руки. При плоской закраске цветом объем убедительно передается линией, выявляющей пластику фигуры. Пропорции и контуры тела, движения «Арфистки», линии складок и границ одежды, наряду с гармонической декоративностью, обнаруживают обобщенное знание художником пластической анатомии и структуры складок ткани. Развевающиеся ленты мягкими изгибами заполняют свободное пространство с боков фигуры, придавая ей изысканную легкость и гибкость. «Арфистка» несколько наклонена влево. Может быть, она двигалась в медленном танце, может, парила? Вертикальное положение лент говорит о большей статичности позы. Крупные утраты внизу росписи пока не дают возможности ответить на этот вопрос.

Представление о былом колорите живописи складывается далеко не так ясно. Как уже было сказано, все цвета значительно потеряли свою интенсивность, нарушен основной контраст фона и фигуры. Восстановить их на самом подлиннике невозможно, это можно сделать только отдельно. В настоящем издании эта роспись воспроизведена непосредственно с подлинника после окончательной расчистки и реконструкции (табл. XLIX).

Слева от «Арфистки» живопись почти полностью разрушена. Справа, непосредственно к ней, примыкает сцена «Поединка»[3], за углом переходящая

---

[1] Такая темпера при необходимости может быть легко удалена водой, не затрагивая подлинника. При затруднении легкое смачивание спиртом свободно снимает пленку нанесенной краски.

[2] Изображения по сторонам «Арфистки» относятся к соседним сценам и пока не разбирались.

[3] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXV.

в схватку всадников (табл. VII). В дальнейшем необходимо соединить все эти фрагменты, довести их до того же уровня обработки, как и «Арфистку», и если удастся, объединить их нижним обрамляющим орнаментом. Тогда перед зрителем предстанет не отдельный небольшой фрагмент, а около 4 пог. метров росписи, т. е. почти то, что может одновременно охватить глаз человека. А если тут же собрать и другие сохранившиеся сцены из этого зала (всего около 10 пог. метров стены), то живопись древнего Пянджикента, в одном из своих памятников, вновь возродится. Это будет конкретно существующий и реально ощутимый каждым зрителем памятник высокого искусства прошлого одного из народов нашей страны.

В свете опыта и результатов, которые принесла нам реконструкция «Арфистки», полностью подтверждаемых работами над «Играющими в нарды» и многометровой росписью Варахши, задачи по обработке живописи Пянджикента и других среднеазиатских памятников становятся в ином, чем прежде, более широком и глубоком аспекте. Этот опыт заставляет нас пересмотреть и принятые до сих пор установки при оценке остатков открываемых росписей. Сейчас стало ясно, что многие фрагменты, кажущиеся сначала совершенно безнадежными, в процессе реконструкции открывают очень многое. Особенно ценными оказываются отдельные небольшие кусочки, часто оставлявшиеся на стене за границами снимаемых участков. Не имеющие, может быть, никакого значения сами по себе, они могли бы принести большую пользу при расшифровке и восстановлении снятых фрагментов. Мы неоднократно убеждались, что одна-две незаметные на глаз точки способны разъяснить целый спутанный клубок разорванных и ничего, на первый взгляд, не говорящих контуров. Может быть, некоторые особенно пострадавшие росписи, краски которых почти полностью утрачены, удастся восстановить лишь в рисунке или хотя бы прочитать их содержание. Ведь и это уже много.

Исследование росписей

Раскопки 1952—1954 гг. значительно обогатили представление о живописи древнего Пянджикента. Основные находки, относящиеся к VI объекту, дали большое разнообразие сюжетов и художественных манер. Наши познания живописи Средней Азии VII—VIII вв. также сильно пополнились изучением снятых в 1953—1954 гг. и частью уже обработанных и выставленных в Эрмитаже росписей «Красного зала» Варахши.

Объект VI. Помещение 1

В 1953 г. было до конца раскопано помещение 1 объекта VI. Живопись сохранилась главным образом в углах зала, лучше на южной и северной стенах; почти ничего не осталось на восточной.

Прямо против входа в зал, около средины южной стены, вероятно, возвышалось тронное место. За ним на стене было расположено изображение, от которого внизу сохранились жалкие остатки, по-видимому, трона в виде золотого зверя, а выше пышные складки какого-то обрамления (?) и узорчатый ковер (табл. VII и L *Б*)[1]. Еще выше роспись полностью разрушена. Относительно этого изображения (к сожалению, не снятого со стены) можно сказать лишь то, что оно было написано в основном в насыщенных ярких светлых тонах (белый, желтый, оранжево-розовый и пурпурно-красный), в более крупном масштабе, чем остальные сохранившиеся сцены зала, и, возможно, занимало всю высоту стены при сравнительно небольшой ширине (вероятно, не более двух метров). Вполне вероятно, что это было изображение какого-то верховного существа, сидящего на троне, подобно встретившемуся ранее в помещении 7 объекта III[2]. Если высказанные предположения верны, то эта сцена была композиционным центром росписи стены и всего зала. Остальные сохранившиеся росписи всех стен располагались не менее чем в два яруса. До нас дошли фрагменты сцен только нижнего ряда. От второго остались лишь небольшие обрывки, начинавшиеся на высоте 105—115 см от проходившего внизу всей живописи общего орнамента. Выше все полностью разрушено.

Справа, вплотную к трону примыкала «Арфистка» (шир. 0,56 м) (табл. L *В*). Она не входила в общий первый ярус росписи, несколько превышая его. Высота фигуры до верха нимба 1,20 м. Трудно сказать, что изображал конусообразный предмет над головой ее. Может быть, он относился к верхнему ряду живописи, может быть, служил основанием какого-то сооружения, поддерживаемого фигурой. Во всяком случае, очевидно, что «Арфистка» была непосредственно связана с центральным изображением.

Далее начинался собственно первый ярус: вплоть до юго-западного угла располагалась сцена «Поединок» (1,88 м., см. табл. L *Г*). Западная стена начиналась сценой «Конной схватки» (2,08 м), за которой видна часть спины пешего воина из следующего сюжета. Уцелел небольшой фрагмент размером 36 × 41 см (табл. L *Д*, *Е*). В северо-западном углу зала северную стену до дверного проема занимала роспись «Пирующие под балдахином» (2,30 м), немного переходившая на западную стену (табл. L *З*, *Ж*). Здесь, примыкая к ней, начиналась новая сцена, из которой сохранилась фигура сидящего царя в крылатой короне (0,75 м)[3]. Остальная роспись западной стены полностью разрушена.

Состояние живописи на последних двух стенах приблизительно такое же, как и «Арфистки»; «Поединок» сохранился несколько хуже, но имеются все

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 119. Часть крупа и хвост зверя видны слева от «Арфистки» (табл. XXXIV).

[2] Там же, табл. XXVI—XXVII. По-видимому, такое же изображение было и в «зале грифона» на Варахше. См.: В. А. Ш и ш к и н. Варахша. СА, XXIII, 1955, стр. 109.

[3] Там же, табл. XXXVI—XXXIX.

возможности для его успешной реконструкции. Значительно фрагментарнее сцена «Конной схватки».

Несравненно хуже состояние живописи левее «Трона». Непосредственно рядом не сохранилось ничего. Дальше в углу — часть конной фигуры, изображение «башни» и две стоящие мужские фигуры (сохранилось 1,5 м) (табл. L *А*). За углом на восточной стене — незначительные остатки двух других стоящих мужских фигур (не сняты со стены), затем полное разрушение и лишь в северо-восточном углу обнаружены очень фрагментарные остатки каких-то неясных изображений (табл. L *И*) (всего до 1,70 м по горизонтали).

Все сцены объединял широкий нижний орнамент, состоящий из ряда овов и круглых геометрических фигур. Он был расположен непосредственно над суфой, тянувшейся вдоль всех стен помещения. Небольшие остатки этого орнамента найдены в юго-западном углу зала. Насколько возможно будет по этим остаткам восстановить раппорт орнамента, сейчас еще нельзя решить.

Степень реставрационной обработки всех фрагментов росписи сейчас такова, что окончательное суждение об их живописи еще не может быть высказано[1]. Однако некоторые общие соображения намечаются уже и сейчас.

Техника исполнения и красочные материалы живописи всего зала подобны обнаруженным при анализе «Арфистки». Большое развитие здесь получают охры — к средней оранжево-желтой (19) добавляются светлая, почти лимонно-желтая (18) и оранжевая (20). Цвета росписи зала повторяют все тона «Арфистки»: черный холодный фон, белый, темный пурпурно-красный (цвет арфы), оранжево-розовый (цвет лент), желтый (золото), светлый розоватый (цвет «кофты»), зеленовато-серый (цвет юбки). Кроме того, цветовая гамма обогащается появлением яркого светло-желтого, очень интенсивного оранжевого, теплого красного (встречавшегося в «Арфистке» только в предварительном рисунке), сильных черных контуров. Светлый коричнево-розоватый оттенок «кофты» варьируется: то делается несколько желтее, то холоднее. Добавляются два оттенка серых, доходящих до чисто нейтрального.

Южная стена, согласно нашему предположению, в центре имела изображение «Трона». Вправо от него известная уже «Арфистка» и затем «Поединок» (табл. L *В*, *Г*). Здесь левый воин нацелил стрелу в противника, пытающегося пронзить его копьем. Второй копейщик идет вслед своему товарищу. Между сражающимися, на заднем плане, стоит маленькая фигурка воина — «герольда». Он опирается на копье с развевающимся длинным знаменем и наблюдает за борьбой.

В этой сцене сразу бросается в глаза совсем иной характер рисунка, чем на «Арфистке». Плавно извивающиеся, грациозно-мягкие линии последней

---

[1] Сцена «Поединок» (5 фрагментов) доведена до состояния расчистки, с остальных лишь снята марля.

сменяются резкими, энергичными, почти прямолинейными контурами. Спокойное медленное движение обостряется. Напряжение и сила чувствуются в фигурах сражающихся, поспешность — в правом идущем воине. На них нет ничего лишнего, лишь то, что требует боевая обстановка.

Колорит живописи также меняется. Исчезло белое сверкающее тело. Лица и руки воинов тонированы в слабый коричнево-розоватый цвет, немного желтее «кофты» «Арфистки». Цветом «кофты» сделаны светлые полосы на одежде воинов, чередующиеся с интенсивными желтыми. Цветовая насыщенность усиливается промежуточными ярко-красными узкими полосами. Белый цвет сохранился в основном лишь на кольчугах, но, перекрытый серовато-черным рисунком колец, он кажется значительно темнее. И все-таки две левых фигуры — лучника и «герольда» воспринимаются еще как светлые. Впечатление усиливается большим количеством черного фона вокруг.

Вероятно, изображенный лучник — не простой воин. Его золотой шлем (сильно разрушенный) с пышным навершием украшен подобием короны с полумесяцем; на фоне левее головы заметно, частью перекрытое черной краской фона, изображение летящей птицы, подобной той, что увенчивает царственную особу среди «Пирующих под балдахином»[1]. Корона на голове этого персонажа очень похожа на украшения на шлеме лучника.

На правых фигурах белого совсем мало. Кольчуга закрывает лишь шею и локти воинов. Вместо него появляются инертные серые тона — нейтральный на булаве и цвета юбки «Арфистки» на полосах внизу одежды первого воина и на налучиях. Нейтральный серый тон получен жидкой прописки по белому грунту смесью черной, оранжевой охры (20) и, возможно, белой (2) красок. За каждой фигурой развеваются неразборчивые остатки крупных складок интенсивно красной узорчатой ткани (плащи?). Они написаны оранжево-розовой краской (как ленты «Арфистки»), поверх которой сделан широкий узор жидкой пурпурной краской (14), с густыми темно-пурпурными контурами. Эти «плащи» напоминают такие же неясные «плащи» над всадниками из храма II (простенок А)[2]. В правой части композиции все изображения тесно сдвинуты друг к другу и черного фона остается совсем мало, лишь над головами.

Таким образом, в этой сцене по мере приближения к углу стены световой контраст постепенно ослабевает и в то же время усиливается насыщенность желтых, оранжево-розовых и красных цветов, именно в этом порядке сдвигающихся по спектру в сторону пурпурного.

Еще более стремительное, бурное движение развивается в следующей сцене — «Конной схватке», на западной стене. Два отряда всадников, с копьями в руках, по четыре в ряд, яростно бросаются друг на друга. Изображение «ряда»

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 119, табл. XXXIX.

[2] Там же, табл. XV и XVI.

дано четырьмя наслаивающимися профилями лошадей, воинов и их копий[1]. Резко выброшенные вперед четыре пары передних конских ног, точно повторяющих одно и то же движение, усиливают ощущение неудержимой скачки. Крупы лошадей срезаны, слева — углом стены, справа — следующим изображением, но это нисколько не снижает впечатления стремительности движения. Внизу под копытами коней распростерты убитые, написанные в меньшем масштабе.

В этой росписи вновь увеличивается количество черного фона, но на этот раз он, может быть, не столько подчеркивает яркость светлых тонов, сколько усиливает общий несколько сумрачный колорит композиции. Левый убитый одет в темно-красный кафтан. В одежде всадников появляется темно-пурпурный цвет, замыкающий спектральную шкалу росписей. Лица воинов не сохранились (весь верх композиции разрушен), но цвет тела был, вероятно, такой же желтовато-розоватый, как и на предыдущей сцене. Таков он на лице поверженного и на ступне правого всадника. Наиболее светлая — расцветка лошадей. Передняя левая — желтая, с оттенением оранжевым по нижнему краю живота, поднятых ног и около попоны. Переход цветов сделан жидкой краской, как бы «акварельной отмывкой», мягкий, незаметный, без контуров. Подобное же оттенение имеется на изображении лошадей в росписи из помещения 13 объекта VI и на большинстве животных в росписи «Красного зала» Варахши. Раскраска лошадей, в порядке их изображения,— белая, вероятно, слегка тонированная коричневым (7—8), оранжево-розовая (цвет лент «Арфистки») и холодная светло-розовая (разбеленная). У встречной четверки цвета несколько иные. Первая — светло-оранжевая, переходящая в белый, затем белая (также, может быть, тонированная), желтая и оранжево-розовая. Попоны украшены орнаментом, составленным из резких, тонально контрастных цветов — белого, оранжевого и ярко-красного, с интенсивными черными контурами.

Правая группа всадников очень сильно разрушена. От них сохранились лишь остатки нижней части одежды и ног.

Дальше на север, заслоняя крупы лошадей, начиналась новая сцена, почти полностью разрушенная, за исключением обрывков ноги, низа одежды и колчана какого-то пешего воина, обращенного спиной к южной стене. Одежда и колчан его точно такие же, как и у лучника из «Поединка». Вероятно, такая же и постановка ног.

* * *

Сцена в восточном конце южной стены расположена так же, как «Поединок» в западном, и имеет с ним некоторые сходные черты (табл. L *A*). Максимальная сохранившаяся ширина росписи — 1,50 м, причем справа разрушена

---

[1] Этот прием ясно виден на изображениях лошадей и ряда копий. Фигуры всадников настолько повреждены, что определить четко их положение пока невозможно.

вся задняя половина корпуса лошади и спина всадника. Если восстанавливать недостающую часть композиции, то размер ее будет приблизительно тот же, что и «Поединка» (1,88 м). Обе сцены, считая от центра стены, начинаются обернутыми спиной к «Трону» фигурами воинов в очень похожей одежде. Только коричнево-розоватые полосы одежды лучника в «Поединке» здесь заменены более серыми. Лицо всадника белое или очень слабо тонированное желто-коричневым, светлее, чем на предыдущих сценах. Кольчуга — такая же, как в «Поединке». Лицо всадника обрамлено большой черной бородой, носящей следы какой-то переделки. По-видимому, первоначально усы и борода были изображены по тому же образцу, как и на всех других изображениях мужчин зрелого возраста в росписи зала, т. е. тонкие черные усы и небольшой сильный вертикальный штрих на нижней губе. Но в отличие от остальных изображений, здесь была и борода, написанная отдельными менее четкими черными линиями, покрывавшими весь подбородок и переходившими, вероятно, на шею. Затем борода была переписана заново. Она начиналась от шлема, немного перекрыв его, обрамляла подбородок, оставляя его открытым, и спускалась на грудь сплошным широким клином. Сначала был положен общий холодный фиолетовато-серый «полутон», составленный из смеси черной и белой красок. Затем поверх этого тона были нанесены черные штрихи, положенные по форме волос и частью заходившие на подбородок. Подобное изображение бороды в два тона встречается в росписи «Играющие в нарды» (VI, 13).

Кроме этого, в сохранившейся живописи зала изображение бороды встретилось только у коронованного персонажа, сидящего левее сцены под балдахином в северо-западном углу[1]. Наличие короны указывает на его высокое положение. Здесь борода такая же по форме, только, по-видимому, по-парадному завита и написана сразу, без переделок. При этом общий тон ее сделан одной черной краской (без белой), по-видимому, жидко, так что сквозит белый грунт. Цвет получился обычный черный, значительно более теплый, чем у всадника.

Какие-то переделки были и на шее у лучника из рассмотренной уже сцены «Поединок».

Сейчас рано говорить о сходстве черт лица всадника и персонажа с западной стены, но возможно, что это сходство было не только общее типовое, но и более индивидуальное. Из-за полного разрушения совсем нельзя сравнить лица лучника и коронованного персонажа из сцены под балдахином.

Шлем всадника сильно поврежден, но по остаткам видно, что он был богато украшен золотом, возможно так же, как и шлем лучника из «Поединка».

Перед всадником на конце копья развевается знамя, состоящее из двух полотнищ. Основное (нижнее) похоже на то, что держит «герольд» в «Поединке»,

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXXIX.

Оно такое же узкое, раздвоенное на конце. Небольшая разница лишь в расцветке: у «герольда» знамя оранжево-розовое вверху и белое в раздвоенной части, посредине серая поперечная полоса. Перед всадником — наоборот — верх белый, а низ розовый и полоса желтая.

Дальше на восток на разбираемой росписи следует изображение оранжево-розовой «башни» с более темным красным входом, обрамленным двумя цветными полосами. Внутренняя полоса написана желтой краской (18), с оттенением оранжево-розовой (цвет стены) по внешнему периметру. Вверху стык горизонтальной и вертикальных полос показан диагональными линиями. Подобные же полосы (только без оттенения) окружают окна и двери на росписи «Играющие в нарды». По-видимому, это изображение притолок проема. Диагональные линии показывают пересечение плоскостей, а примененное здесь оттенение, видимо, можно рассматривать как попытку передачи цветом глубины уходящей плоскости. Вторая, наружная полоса дана просто одним желтым цветом, без диагональных линий на углах. Вероятно, это обрамление проема, лежащее в одной плоскости со стеной (наличник?).

Из башни выходит юноша, изображенный в меньшем размере (может быть, слуга?). Его простая невоенная одежда — желтовато-серая (смесь черной, желтой охры (18) и, возможно, белой) со светло-красной и желтой отделкой. Внизу из двери выглядывает какое-то животное светло-розового тона (цвет «кофты» «Арфистки»).

Стоящие слева от башни два воина держат друг друга за руки. Белая кольчуга заднего заслоняется передним воином, на котором пурпурный кафтан надет поверх боевого одеяния, такого же, как и у всадника. Спина этого воина вырисовывается на фоне вертикальной желтой полосы, может быть, заканчивающей сцену. Лица и руки воинов, а также маленькой фигуры юноши, тонированы желтовато-коричневым (8), заметно темнее, чем лицо всадника.

В этой росписи желтая охра (8), положенная тонким слоем на белый грунт, часто приобретает интенсивный почти лимонный оттенок, иногда приближающийся к цвету аурипигмента (21). Наряду с этим оттенком в отделке встречается и ярко-оранжевый. Он написан в два слоя — сначала желтой охрой и затем светло-красной (12). Полученный таким образом цвет отличается особой насыщенностью и яркостью[1].

Левее двух воинов узкий участок до угла зала заполнен черным фоном, на котором выступает оранжево-розовый локоть стоящей мужской фигуры с восточной стены, относящейся уже к новому сюжету. К этой фигуре вплотную поставлена вторая. Живопись здесь сохранилась очень плохо и на этом обрывается (со стены не снята).

---

[1] Подобный прием нам уже встречался в орнаменте за суфой из храма II. См. «Живопись древнего Пянджикента», стр. 172,

Описанная сцена с южной стены по содержанию производит впечатление «возвращения» откуда-то безусловно знатного всадника, может быть, с битвы или состязания, изображенных на других росписях зала. Общий характер рисунка тот же, что и в «Поединке». Еще более преобладают прямые линии и острые углы. В колорите с приближением к углу помещения также повторяется постепенное ослабление светового контраста и нарастание насыщенности цветов, изменяющихся по спектру от желтых к пурпурному. Последний цвет, заключающий гамму, и вновь увеличившееся количество черного фона здесь введены уже на южной стене.

* * *

Общее описание сцены «Пирующие под балдахином» и примыкающей к ней фигуры сидящего царя в крылатой короне дано М. М. Дьяконовым[1]. Мирный характер этой сцены прежде всего отразился на одежде персонажей — парадной, а не боевой. В кольчугу, и то под кафтаном, одет лишь воин, стоящий на коленях, вероятно, не принимающий на равных основаниях с другими непосредственного участия в пиршестве. Изменился и характер рисунка. Здесь мы вновь встречаем мягкие округлые линии и формы, изнеженную грацию манерных движений, столь изысканно выраженную в «Арфистке». Богатые цветные одежды, плавно текущие складки балдахина близки к лентам «Арфистки» и декоративным складкам «Трона». В цвете эта роспись соединила в себе все тона, кроме пурпурного, встретившиеся нам на рассмотренных выше фрагментах. Здесь вновь появился белый цвет тела[2], белый верх балдахина и одежды «слуги». В желтый, оранжево-розовый, красный, пурпурный цвета окрашены одежды пирующих. Цветной узор на некоторых одеждах еще более разнообразит их оттенки. Окруженные большим количеством черного фона, эти сидящие фигуры в тесно сжатом пространстве собрали всю красочную яркость южной стены.

* * *

Содержание живописи, обнаруженной в северо-восточном углу зала, очень не ясно (табл. LИ). На небольшом участке (шириной 0,40 м) восточной стены сохранились остатки фигур воинов в кольчугах, изображенных сидящими или идущими (?) в ряд, как в «Конной схватке». Руки переднего держат обоюдоострый суживающийся к концу меч. Изображение обращено влево и упирается, явно не помещаясь, в угол стены. Расцветка фигур очень скупая — белая (2), темно-пурпурная (14), желтая охра (18—19) и черный (4) рисунок кольчуги.

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 119—120, табл. XXXVI—XXXIX.

[2] Лица на всех фигурах белые, исключением является лицо коленопреклоненного, тонированное, как и в предыдущих сценах.

На северной стене начиналась новая сцена, от которой сохранилось больше, но разобрать содержание росписи еще труднее. Живопись здесь имеет два слоя. В первом, сейчас хорошо видном через верхние краски, по белому грунту красным контуром в разных масштабах нарисованы какие-то беспорядочно разбросанные человеческие тела. Безжизненно свисающие руки и ноги, запрокинутые головы свидетельствуют, по-видимому, об изображении мертвых.

В верхнем слое, среди самых жалких остатков живописи, с трудом можно рассмотреть всадника верхом на темно-пурпурном коне. Правее всадника, над спиной лошади, четкие, но очень фрагментарные остатки какого-то сооружения, в котором А. М. Беленицкий видит изображение повозки. Основные цвета — темно-пурпурный, желтый, нейтрально-серый и белый.

По-видимому, первое изображение было сделано лишь в предварительном рисунке и затем заменено совсем новой по содержанию живописью. Но и в этой начальной стадии рисунок носит такой же законченный характер, как и верхние окончательные контуры, и обличает уверенную твердую руку и свободное владение формой.

* * *

От второго яруса живописи, как указывалось, остались лишь небольшие обрывки. Уровень начала этих росписей с небольшими колебаниями один и тот же. Какого-либо отграничения от изображений нижнего ряда нет. Сохранились главным образом лишь обрывки орнаментов, видимо, украшавшие ковры, ступни ног, свисающие руки. Масштаб изображения такой же или меньший (но не больший), чем внизу. В расцветке обращает внимание насыщенность красок орнаментов — белый, красный, желтый, оранжевый, с очень сильными черными контурами. Оранжевый написан в два слоя — желтый (18—19) и красный (12). Такие же орнаменты и так же написанные встречались уже и в живописи нижнего ряда, но значительно реже. Обнаженная ступня ноги, видимая над балдахином, окрашена в белильно-розовый тон, более холодный и насыщенный, чем тонированное тело у нижних фигур. Возможно, что второй ярус, будучи удаленнее от глаза зрителя и, может быть, находясь в худших условиях освещения, был написан в еще более интенсивных и резких тонах.

О содержании этой живописи ничего нельзя сказать. Высота второго яруса, судя по масштабу, не должна быть выше нижнего (1,05—1,15 м). Таким образом, исходя из этих размеров и высоты суфы и нижнего общего орнамента — 0,60—0,70 м, можно заключить, что второй ярус росписи заканчивался не выше трех метров от пола. Общая высота помещения, по археологическим данным, предполагается не ниже 4,5 м. Отсюда с большей степенью вероятности можно полагать, что роспись зала имела еще и третий ярус и общий верхний орнамент или карниз.

* * *

На этом мы заканчиваем описание отдельных сохранившихся фрагментов живописи зала. Из 25 пог. м периметра стен, когда-то покрытых росписью, снято со стен около 8 пог. м живописи, сохранившейся на высоту от 0,40 до 1,36 м. Еще о двух метрах мы имеем некоторое представление по зарисованным на месте небольшим остаткам. Остальное навсегда погибло.

Роспись помещения 1 объекта VI показывает, что согдийский художник хорошо передает формы тела человека, животных, различных предметов обихода; он знает разнообразные движения, легко и уверенно рисует все это линией. Чувствуется наличие большого опыта и длительной традиции. При всей обобщенности линии, она выразительно обрисовывает конкретную форму. Характер рисунка, как мы видели выше, меняется в зависимости от содержания сцены.

Передача трехмерного пространства сводится лишь к расположению изображений по планам, причем предмет переднего плана может заслонять изображения других планов. Художник воспринимает отдельные пространственные формы пластически, но передает объем лишь линией, достигая в этом большой выразительности. Цвет накладывается одинаково ровно и плоско. Стремление нарушить эти общие положения и приблизиться к более иллюзорной передаче действительности, чаще встречающееся в росписях других помещений Пянджикента, здесь почти не наблюдается. Может быть, какую-то попытку выражения трехмерности в цвете можно усмотреть в цветовых переходах живописи передних лошадей в «Конной схватке» и в таком же изображении притолок входа в «башню» в «Возвращении» (?). В этом отношении любопытна попытка иллюзорной передачи жемчужины на груди «Арфистки». Вследствие повреждений она плохо заметна, но значительно нагляднее эта попытка в росписи из помещения 13 объекта VI «Играющие в нарды» (табл. XIII—XV).

Выбор цветов в росписи зала определяется прежде всего стремлением к наиболее близкой передаче действительной расцветки предметов. И тут художник не довольствуется употреблением только чистых пигментов, но пытается составить нужные ему цвета с помощью сложных красочных смесей. Это особенно заметно в телесных и серых тонах, например смеси черной, белой, желтой охры и аурипигмента в цвете юбки «Арфистки». Добавление лимонно-желтого аурипигмента определенно указывает на стремление достигнуть легкого зеленоватого оттенка серой смеси, вероятно, подчеркивающего сильные красные тона в одежде фигуры. То же повторяется и в контурах складок юбки, также смягченных аурипигментом. Вместе с тем выбор и распределение на стене цветовых пятен, как мы увидим далее, целиком подчиняется общей цветовой композиции росписи зала. При этом художник достигает тонких колористических отношений. Все это говорит о достаточно высоких требованиях и возможностях согдийских мастеров и о их тонком чувстве колорита.

Насколько можно судить по дошедшим до нас фрагментам, линейная композиция росписи сказалась в расположении ее в несколько ярусов, в наличии центра в средине южной стены и в симметрично повторяющихся размерах отдельных сцен по обе стороны от него. Внутри каждого сюжета композиция строится совершенно самостоятельно, заполняя предоставленную ей площадь. Вряд ли был какой-либо сознательный формальный подход к построению отдельных сцен. Возможно, это имело место только в намечающейся центральной композиции с «Троном» и «Арфисткой». Вместе с тем, вероятно, уже были установившиеся композиционные схемы некоторых часто изображаемых сюжетов.

Четкого ограничивания сцен нет ни по вертикали, ни по горизонтали. Отдельные детали переходят на соседний участок, за все-таки ясно ощущаемые общие пределы данной композиции. По горизонтали создается впечатление непрерывного перехода одного сюжета в другой, несмотря на отсутствие, как сказано выше, непосредственной связи в их содержании. В пянджикентской живописи эти черты особенно сильно выражены в росписи южной стены II храма[1].

Высота нижнего яруса живописи с небольшими отклонениями сохраняется постоянной. Соблюдая общий одинаковый масштаб изображения и занимая стоящей фигурой человека почти полностью всю высоту яруса, художник при изображении всадника приходит к уменьшению высоты лошади[2]. Так же он поступает и с второстепенными предметами, зданиями, животными. Наряду с этим существует уменьшенный, приблизительно в 2 раза, смысловой масштаб для изображения лиц, низших по положению.

Горизонтальные размеры сцен определяются прежде всего протяженностью стены. Композиции строятся соответственно отведенным им участкам, но угол стены для художника не является обязательной границей сцены: он свободно переносит детали фигур или предметов на другую стену[3]. Так же легко крайние изображения одной сцены срезают часть фигуры из соседней композиции. В цветовом построении росписи южной стены зала (нижнего яруса) обнаруживается четкая закономерность, по-видимому, подчиняющая себе колорит отдельных сцен. Попытаемся мысленно восстановить общую картину декоративно-живописного убранства нижнего яруса зала.

Установленные выше элементы композиционного сходства сцен «Поединок» и «Возвращение» лишний раз подтверждают сделанное вначале предположение о наличии композиционного центра южной стены в изображении «Трона». Вправо от него мы видим светлую, сверкающую «Арфистку», очевидно, темати-

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XIX.

[2] Такое же положение с размерами слонов в росписи «Красного зала» Варахши.

[3] Подобное «свободное» отношение к пределам композиции наблюдается и в росписи «Красного зала» Варахши.

чески и композиционно непосредственно связанную с центром. Она действует не столько интенсивностью некоторых своих локальных цветов (площади занятые ими невелики), как в первую очередь резким световым контрастом молочно-белого тела к окружающему черному фону. Интенсивные локальные цвета — желтый, оранжево-розовый, пурпурный — делают это окружение только насыщенно теплым, оптически вызывая на теле «Арфистки» холодные оттенки.

Лучник в «Поединке» тоже еще сравнительно светлый, кругом много черного фона, но световой контраст уже ослаблен: белый на кольчуге, затененный рисунком, становится вибрирующе-серым; лицо не белое, а теплое, слегка розовато-желтое, почти такие же и светлые полосы на одежде; чистого белого уже нет. В одежде увеличивается количество интенсивного желтого цвета, ярко загораются узкие красные полосы. Правее и этот ослабленный белый на кольчугах совсем теряется среди желтых, оранжево-розовых тонов одежд воинов и интенсивно красных «плащей», заканчивающих на южной стене нарастающую гамму насыщенных локальных цветов. Эту односторонне развитую теплую гамму гармонически дополняют серые тона — слегка зеленоватый на одежде и налучиях и нейтральный на булаве: черного фона совсем немного, он остался лишь вокруг голов, выделяя светлые лица.

За углом, в «Конной схватке», цветовое напряжение несколько снижается. Гамма тонов темнее и сдвигается еще дальше по спектру; включается темно-пурпурный на одежде всадника из левой четверки: светлыми остаются только лошади. Резко выступают черные контуры яркого орнамента попон, изредка сверкают светлые желтые пятна отделки. Количество фона увеличивается, вновь сгущая общий темноватый колорит.

Вместо сверкающего светового контраста в центре, в «Поединке» и «Конной схватке» развивается борьба сильных локальных цветов, постепенно темнеющих и сдвигающихся от светлого желтого к тяжелому пурпуру. Черный фон здесь сопоставляется не с ярко-белым цветом тела, а с интенсивными теплыми тонами — желтым, оранжевым, красным. Они заставляют фон казаться холодным синеватым и фиолетовым. Таким образом, цветовая тональность сдвигается еще дальше за пурпурный, почти замыкая круг спектра.

Не указывает ли полное отсутствие синих красок в росписи зала при таком богатстве других тонов на знание, конечно, еще не осознанное, или, хотя бы, чувствование действия цветового контраста?

Начиная со второй группы всадников, живопись сохранилась очень плохо и проследить ее дальнейшее развитие невозможно.

Если теперь взглянуть налево от центра южной стены, то очевидно, что сцена «Возвращение» повторяет цветовой строй «Поединка», только весь путь изменений спектральной шкалы в этом случае проходит острее и короче: бело-серая и желтая кольчуга всадника, еще окруженного вверху черным фоном, затем оранжево-розовое знамя и «башня», красный вход в нее, при почти

полном отсутствии здесь фона, и тут же, на этой стене цветовая гамма заканчивается темно-пурпурным кафтаном левого воина и снова черным фоном в углу. Так же, как и в «Поединке», введены интенсивные оранжевые в отделке и уравновешивающие гамму серые тона. Цветовые сочетания здесь еще обостряются включением светлых, почти лимонных, желтых тонов.

Дальше, за углом оранжево-розовая одежда стоящего теряется в каких-то неясных обрывках темных красок.

В этой замкнутой цепи сцен на южной стене остается один разрыв — пустота левее «Трона». По смыслу, по размерам, и по всей композиционной логике это место должно быть занято фигурой, парной «Арфистке». Вероятно, обе фигуры являлись переходными по высоте, симметрично расположенными боковыми частями центрального изображения.

Какое же место в общей композиции нижнего яруса зала играла сцена «Пирующие под балдахином»? Нельзя представить себе, чтобы эта столь богатая колористически роспись могла быть непосредственно включена в живописную систему противоположной стены. Вероятно, здесь на северной стене, которую нельзя видеть одновременно с южной, создался новый замкнутый композиционный узел, игравший второстепенную роль в декоре зала, но включавший в себя почти все цветовые элементы главной композиции.

Трудно сказать, как решался северо-восточный угол зала, совсем невозможно определить, что было на восточной стене и в верхних ярусах. Но общую композицию западной стены можно себе представить. Длина всей стены 6,70 м. Размер «Конной схватки»— 2,08 м. За ней начиналась следующая сцена с пешим воином, похожим на лучника из «Поединка». Ее ширина не могла быть менее 1,5—2,0 м. В северном углу сохранились остатки третьей сцены с сидящим человеком в короне, которая, судя по этим остаткам, также не могла быть намного короче других, следовательно, четвертая сцена здесь поместиться не могла. Уцелевшие фигуры из обоих полуразрушенных композиций ясно говорят, что высота их не выходила за пределы яруса. Таким образом, очевидно, что роспись западной стены имела трехчастное, приблизительно равное членение и вся оставалась на уровне первого яруса живописи. При этом ничто не говорит о том, что средняя сцена могла быть каким-то организующим композиционным центром стены. В то же время можно предположить, что в цветовом отношении южный конец западной стены, а возможно и восточной, подчинялся единому центру на южной стене, постепенно освобождаясь от его влияния ближе на север. Расположение центрального входа в середине северной стены исключает возможность создания на ней нового композиционного центра. С другой стороны, он определенно диктует осевое решение оформления зала. Четкая цветовая организация южной стены, осуществленная пянджикентскими художниками, свидетельствует, что они были способны решать сложные колористические задачи.

Результаты последующего исследования ранее открытых росписей

Некоторые из опубликованных в сборнике «Живопись древнего Пянджикента» фрагментов живописи за последние годы подверглись дальнейшей реставрационной обработке, позволившей произвести и более глубокое их изучение. Эта работа в большинстве случаев подтвердила сделанные ранее наблюдения и основные выводы; вместе с тем она позволила уточнить и дополнить некоторые данные о росписях.

Объект II. Роспись южной стены главного зала (II—В)[1]

В процессе расчистки и работы по реконструкции этой росписи выяснилось, что в сцене «Оплакивание», во втором слое живописи, тела всех семи белых фигур, расположенных перед стеной «павильона», не чисто белые, как было указано нами ранее[2], а с оттенением по краям формы лимонно-желтым аурипигментом (21), т. е. они были написаны так же, как и фигуры в нишах; только чем ниже и правее располагаются фигуры, тем аурипигмент встречается реже и в меньшем количестве, а белый цвет приобретает розовато-коричневый оттенок. Это, по-видимому, результат действия огня, повредившего низ росписи. Белая краска, как показал анализ,— каолин, менее яркий, чем гипс, чаще встречаемый на других росписях. В первом слое живописи эти фигуры были слегка розоватые, как и другие на этой стене.

Все белые фигуры перед «павильоном» полностью обнажены, за исключением трех из верхнего ряда, держащих факелы и сосуд, у которых на одном плече накинута одежда или плащ цвета лёсса с черно-коричневыми контурами. Может быть, краска здесь полностью утрачена, как и на многих участках на соседних фигурах «богинь»[3], а видные контуры — это предварительный рисунок. Только на левой фигуре с факелом эта драпировка вдоль контура груди была написана красным цветом (11) и сверху перекрыта грязно-бурым тоном (17)[4].

Красные мужские фигуры так же частью закрыты одеждой. Обнаженное тело по лёссу имеет толстый слой той же белой (каолин) краски и затем сверху прописано прозрачной оранжево-красной (11), благодаря чему кажется довольно светлым. Одежда написана более темной красно-пурпурной краской (13) непосредственно по лёссу, что делает ее еще темнее. На штукатурке заметен

---

[1] См. «Живопись древнего Пянджикента», стр. 167—170, табл. XIX—XXIII и XLI.

[2] Там же, стр. 167—168.

[3] Там же, стр. 168—169.

[4] А. М. Беленицкий (там же, стр. 34) ошибочно указывает, что эти три фигуры одеты в белые одежды.

предварительный коричнево-черный рисунок. Вполне вероятно, что первоначально тело у этих фигур было бело-розоватое как и у остальных, с темно-красной одеждой. При переделке росписи обнаженное тело было переписано оранжево-красной прозрачной краской.

Волосы у этих персонажей поочередно рыжие, как у белых фигур, и черные.

Стена «павильона» продолжается и ниже основания малых (нижних) арок. Какие-то остатки контуров ее прослеживаются между фигурами верхнего ряда (с факелами и сосудом). В самом нижнем ряду свободное пространство по сторонам от центральной белой фигуры (на уровне от верха головы до пояса) окрашено оранжево-красным (11) цветом, перекрытым сверху грязно-бурым (17); на последнем видны остатки какого-то круглого линейного орнамента. Так же написанный орнамент (по тем же краскам) идет по верху «крепостной» стены, правее купола «павильона». Таким образом, можно установить, что «павильон» представлял собою высокое двухэтажное сооружение.

Поверхность купола «павильона» составлена из ряда полукруглых ребер, сходящихся сужаясь к вершине. Сокращения ширины их, а также черных фигурных зубцов у основания купола при приближении к краям его, не имеется. Но вместе с тем весь купол и ребра написаны со светотенью, при освещении с левой стороны, вполне ощутимо выявляющей их рельефную форму.

При исследовании удалось обнаружить на лёссе предварительный черно-коричневый рисунок ребер и тонкую неинтенсивную темно-красную (13) прописку. Возможно, что и там были слабые серовато-белые «света». Во втором слое живописи форма построена в три силы красных тонов: «света» написаны толстым слоем светлой смеси белой и красной (11) красок, сверху прозрачно прописанным одной и той же красной (подобно красным мужским фигурам); этой же краской написаны и «полутона»; в «тенях» оставалась от нижнего слоя живописи или, может быть, была вторично наложена, более темная пурпурно-красная краска (13). В правой затемненной стороне купола выпуклость ребер лишь слегка намечается «полутоном». Слева им написаны впадины между ребрами, а выпуклость — «светом». «Света» располагаются только в нижней центральной части купола (наиболее близкой к зрителю), постепенно теряясь с удалением к краям и вершине. В результате получается вполне очевидное объемное изображение.

А. Ю. Якубовский полагает, что все сооружение «павильона» сделано из дерева и ткани[1]. Так же и М. М. Дьяконов считает его деревянным с «матерчатым куполом, натянутым на деревянный каркас» и носимым на шесте[2]. А. М. Беленицкий допускает возможность, что это временная «палатка» с матерчатым,

---

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

[2] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 111.

сшитым из отдельных полос куполом»[1]. Трудно представить себе это высокое, может быть, двухэтажное сооружение выполненным из дерева или ткани. Стена его представляет сплошные полуциркульные аркады — сквозные проемы вверху и мелкие декоративные ниши внизу — формы типичные для «каменной» архитектуры и совсем не свойственные дереву. Купол, с его суживающимися кверху ребрами, четко полукруглой формы, представляет конструкцию почти невыполнимую и бессмысленную, если ее строить из дерева и ткани. Мнение, что «павильон» был переносным, также ничем не подтверждается, так как витые стержни в руках двух фигур, принятые А. Ю. Якубовским и М. М. Дьяконовым за шесты, — конечно, рукоятки факелов, с верхней чашкой в виде цветка[2]. Над правым факелом, пересекающим основание верхней арки ниже головы «Сиявуша», стелется оранжево-рыжее пламя, написанное без обычных контуров. Такое же изображение витого факела и черного дыма над ним, также написанного без контуров, мы видели на росписи из помещения 5 храма I[3].

Справа вверху к сцене «Оплакивание» примыкает сильно стертое сейчас изображение трех или четырех крупномасштабных фигур; три из них с нимбами на голове, а одна (крайняя правая), возможно, имела четыре руки. Две фигуры, вероятно, мужские, третья скорее женская, со сложным узорчатым нимбом; видимо, была и четвертая, но она едва намечается. Ниже этих изображений, заслоняя крайнего правого белого «плакальщика» (из верхнего ряда перед «павильоном»), с трудом можно рассмотреть силуэт вздыбленного красного коня, которого держит под уздцы небольшая фигура человека с красными лицом и рукой[4]. Левее четырехрукой (?) фигуры видны неясные остатки крепостных зубцов, являющихся, вероятно, продолжением стены, расположенной за «павильоном». Общая ширина этой сцены 1,20—1,25 м, т. е. приблизительно такая же, как и «Три богини» левее «Оплакивания».

Расположение всех крупномасштабных изображений на плоскости тесно сплетенное, находящее одно на другое, как будто совсем незакономерное, и отсутствие в композиции представления о пространственности также очень сближает эту живопись со сценой «Три богини». Однако характер рисунка фигур, несколько грубый и угловатый, напоминает всадников с простенка II,А в портике храма[5]. Цвет тела белый с оттенением аурипигментом, волосы рыжие.

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 34.

[2] См. полевую прорисовку, сделанную автором этой статьи в 1949 г. МИА, № 15, 1950, табл. 58. Полностью подтвердилось при дальнейшем исследовании.

[3] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 183 и табл. VI.

[4] Описываемая роспись снята со стены одновременно со сценой «Оплакивание» в 1950 г., кроме крайней правой фигуры с четырьмя руками, которая ввиду очень плохой сохранности оставлена на стене. В 1956 г. автору этой статьи удалось сделать с нее частичную прорисовку. Полностью эта сцена еще нигде не воспроизводилась.

[5] «Живопись древнего Пянджикента», табл. XV и XVI.

Нимб на левой мужской фигуре — черный. Остальная расцветка очень скупая: красный (13) черный, лёсс, возможно прозрачно перекрытый черно-коричневым (как стены «павильона»), и серо-белый (1); красный при переписке частично перекрыт грязно-бурым (17). Краски почти везде, за исключением обнаженного тела и явно второго слоя живописи, лежат непосредственно на штукатурке (без грунта). Таким образом, цветовая гамма, набор красок и техника типичны для нижнего слоя росписи этого зала [1]. Отсюда можно полагать, что на этом фрагменте росписи первоначальная живопись меньше всего подверглась переписке — только на обнаженном теле, да на редких участках одежд.

В нижней части росписи, с предполагаемым изображением красного коня и держащего его человека, переделки несомненно были, но живопись там настолько стерта и не ясна, что говорить о ней сейчас невозможно.

Пока ничто не указывает на то, как высоко поднималась роспись храма II и чем она заканчивалась. Не ясна и высота помещения. Но может быть, верх купола и зубцы крепостной стены, возможно, тянувшиеся вправо и влево от него, завершали изображения живописи, а выше был красный фон (13), тот же, что и на «Стражах» западной стены. Его мы находим в промежутках между зубцами стены, также перекрытым грязно-бурой краской (17), как и вторично переписанные участки фона «Стражей» на простенке II Д.

«Оплакивание» и две сцены с изображениями божеств, как-то связанные сюжетно, возможно составляли одну общую композиционную группу; единым центром ее являлись фигуры внутри «павильона», симметрично располагавшиеся по оси последнего. Эта система равновесия распространяется на группу нижних «плакальщиков», и далее на обе боковые крупнофигурные сцены. Сюжетный и композиционный центр росписи находился в глубине большого пространства, ощущение которого повышалось постепенно увеличивающимися к бокам и вниз композиции размерами фигур и цвето-тональным построением [2].

Пластическое выражение объема формы оттенением обнаженного тела и особенно светотеневой живописью такой крупной детали, как ребристый купол «павильона», еще более подчеркивали пространственность изображений.

Объект I. Помещение 10 [3]

Роспись этого помещения внизу обрамлял широкий орнамент, состоящий из светлой полосы на черном фоне, изгибающейся наподобие «гармошки», с двумя красными полосами посредине. Сверху тянулась обычная кайма из таких же

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 173 и табл. XLI.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 176—179, табл. VII—XII.

светлых овов, на том же черном фоне. При описании, данном ранее, мы полагали, что светлая полоса и овы чисто белые (грунт)[1]. Сейчас выяснилось, что картина была несколько сложнее. На восточной стене, где орнамент сохранился лучше, по белому грунту вся нижняя полоса (включая и линию овов) была прописана светло-палевой краской, составленной из белой (2) и коричневой (7) или оранжевой охры (20). Затем черной (3) сделан весь рисунок и фон, а красной (13) проведены двойные полосы на «гармошке». Далее, вертикальные стороны «гармошки» через одну вместе с красными линиями сверху прозрачно прописаны жидкой, тонко растертой черной краской. Благодаря этому создавалось впечатление рельефной ломанной полосы («гармошки»), освещенной с одной стороны и затененной с другой; целое напоминает архитектурный орнамент, составленный из кирпичей, поставленных вкось на ребро[2].

При переписке левой фигуры, был частично переделан и фон вокруг. Написанный вначале теплой оранжево-красной краской (11), он местами заменен пурпурно-красным (13).

На росписи восточной стены на столике наряду с крупными золотистыми фруктами обнаружены и мелкие ягоды фиолетовато-розового цвета, очевидно, виноград. Уточнился также ряд деталей оружия и украшений, цветов, узора одежд.

Скульптурный фриз из храма II

В 1952 г. в айване дворовой ограды храма II была обнаружена скульптура, располагавшаяся по низу двух стен южной половины помещения. Полуреальные, полуфантастические существа, на фоне условно изображенной воды, представлены в высоком рельефе, выполненном из необожженного лёсса (табл. XXVII—XXXII)[3]. Протяженность фриза по южной стене —3,5 м, по западной — 5,44 м. Глубина сохранившегося рельефа достигает 12—13 см. Максимальная, дошедшая до нас высота фриза 0,93 м. Масштаб изображения

[1] Там же, стр. 177.

[2] Там же, табл. VII, VIII, X. Подобный же мотив рельефной «гармошки» имеется и в нижнем слое орнамента, открытого за суфой храма II (там же, табл. XVIII). М. М. Дьяконов (там же, стр. 105, 111) этот орнамент охарактеризовал как плоский геометрический. Между тем при взгляде на указанные таблицы, даже где нет темной тонировки «затененных» плоскостей, создается впечатление рельефа.

В том же описании росписи М. М. Дьяконов называет голубым первоначальный цвет кафтана левой фигуры на восточной стене. Как указывалось нами (там же стр. 176, 178) первоначальная расцветка кафтана была желтая (охра) с красным узором. Ультрамарин был введен в узоре лишь при вторичной переписке одежды. Наличие голубого цвета в первом слое живописи совершенно изменило бы колорит ее и перенесло всю роспись помещения в группу более позднего периода. Сейчас в верхнем, переписанном слое вместе с ультрамарином обнаружена и другая типично «поздняя» краска — аурипигмент (21).

[3] Описание скульптурных изображений см. в статье А. М. Беленицкого в этом сборнике.

тритона на южной стене — больше нормального человеческого роста, а длина крупной рыбы на западной стене (с отбитым хвостом) — около двух метров.

Правый участок западной стены до центрального входа во двор храма, размером около двух метров, занимала отдельная скульптурная группа шириной 1,25 м. Она состояла из поясной человеческой фигуры, поддерживающей рукой какое-то основание («постамент»), поставленное на круглую, обработанную двойным валиком плиту и одной стороной примыкавшее к стене (табл. XXX).

В завале айвана находилось большое количество обломков такой же скульптуры, частично относящихся к фризу. Некоторые из них при реставрации нашли свое несомненное место на стене. Значительно большее число из обнаруженных фрагментов относится к каким-то другим скульптурным изображениям.

Структура рельефа следующая: на стене из сырцового кирпича нанесен слой лёсса с рубленой соломой, подобный обычной в Пянджикенте штукатурке. Из этой массы руками вылеплена грубая форма (следы пальцев сохранились во многих местах), которая затем сверху покрыта более тонким слоем чистого лёсса без соломы, смешанного с мелким песком, приблизительно в пропорции 1 : 1. Песок имеет преимущественно черные крупинки, благодаря чему высушенная смесь приобрела серо-зеленоватый оттенок. Толщина слоя 1 — 1,5 см, но в складках рельефа доходит до 2,5 и даже 3 см.

В этом слое делалась детальная обработка формы. Кроме того, вся поверхность была затерта чистым лёссом, по-видимому, до лощения (слой менее 1 мм). Отдельные части скульптуры были окрашены по белому грунту клеевой краской, такой же, как и употреблявшаяся в росписях. Раскраске подверглась поверхность воды — фона, синевато-серым тоном (смесь черной и белой красок). На различных участках эта смесь изменялась от более светлой и синеватой, при большем количестве белой краски, до почти тепло-черной. «Скалы», завершающие оба конца фриза, сохранили следы двух слоев: первого—красного и второго — черного по новому белому грунту. Таким же красным цветом была окрашена пасть и язык дракона, белыми сделаны зубы. Остальные уцелевшие изображения и правая скульптурная группа, по-видимому, не были окрашены и имели лощеную лёссовую поверхность, придававшую обнаженным человекообразным фигурам цвет, близкий к телесному. Не сохранилось ни одной человеческой головы, но судя по найденному в завале обломку (табл. XXXVIII), могла существовать и раскраска на лицах — красные губы, белые белки глаз, черные зрачки и брови.

Скульптурный фриз начинался, по-видимому, от низа стены. Верхняя часть его везде уничтожена. На некоторых фигурах отбита часть высоты рельефа или отдельные выступавшие детали, на других форма утрачена на всю глубину, и на фоне остался лишь обломанный след изображения. В некоторых местах, например в теле большой рыбы, на западной стене под слоем глины образовались пустоты с выходами наружу: более крупные — ходы, проделан-

ные грызунами, мелкие — следы насекомых. Кроме того, на поверхности много мелких ссадин и других повреждений. Краска сохранилась в незначительном количестве: немного больше на «воде», а на фигурах, после расчистки от загрязнявшего лёсса, с трудом можно было обнаружить еле заметные ее признаки. Лощеная поверхность также изменилась: на ней появились темные пятна от сырости. Заметны следы старых ремонтных исправлений с попыткой грубого повторения первоначального рисунка волн. Здесь тоже имелась окраска темной серой смесью, но без белого грунта.

Глубина рельефа варьируется в первую очередь в зависимости от величины и формы (объема) фигуры, но вместе с тем имеется, по-видимому, и сознательное выделение сильным рельефом одних изображений и, наоборот, как бы отодвигание назад других. Так, обе человеческие (?) фигуры в правом углу южной стены производят полное впечатление второго плана. При этом они явно выступают из воды, будучи лишь по пояс погруженными в нее, в то время как «змей» находится впереди, хотя, вероятно, изображается в глубине вод. Подобное изменчивое впечатление от положения фигур то под водой, то над ней создается на всем протяжении фриза.

Отдельные детали были совсем «оторваны» от стены, образуя круглую форму. Таковы были утраченные головы упомянутых (да возможно и остальных) человекообразных фигур; правый рог козленка на руках одной из них; концы плавников на хвостах «тритона» в центре южной стены (правый нашелся среди кусков из завала и был установлен на место при реставрации); также, вероятно, отставал боковой плавник на теле большой рыбы.

Пластическая обработка формы разнообразна и меняется вместе с глубиной рельефа. Твердая, подчеркнуто определяющая форму большой рыбы и фигуры с «постаментом», несколько более рыхлая, но убедительно передающая мощь фигуры «тритона», она делается совсем мягкой на мелких фигурах, острой, почти графической в трактовке дракона и волн воды.

При ярком южном освещении глубокие впадины рельефа и отстающие от стены детали отбрасывали резкие падающие тени, которые вместе с сильным рефлексом от пола не только хорошо выявляли форму, но и создавали, вероятно, богатую живописную игру светотени. Общая композиция фриза строилась на закономерном чередовании крупных и мелких изображений, высокого и низкого рельефа, вертикально поставленных статичных человекоподобных фигур и полных движения рыб и других водных существ, при наличии двух опорных центров на обеих стенах — больших фигур тритона и рыбы, и замыкающих концов фриза в виде условных изображений «скал».

В этой скульптуре фантастика и условность тесно сплетаются с реалистической передачей элементов форм человеческого тела, рыб и животных, острой наблюдательностью движений, с какой-то наивной и правдивой выразительностью совсем неправдоподобных существ.

Прекрасно выполнена вся группа, расположенная в углу на южной стене, заканчивающаяся широко распластанным хвостом крупной рыбы, переходящей далее на западную стену. Несколько скована в движении и масштабно преувеличена рука фигуры с «постаментом».

Несмотря на значительную несимметричность и сильное развитие плечевого пояса, пропорции центрального торса на южной стене в основном соответствуют естественным, человеческим. Ряд измерений по высоте и ширине тела дают возможность установить размер недостающей головы — около 24 см. Тогда вся высота фигуры от основания скульптуры будет около 1,10 м. Если допустить наличие высокой прически или головного убора, а также возможность распространения фона хотя бы еще несколько выше, то вся высота фриза на этом участке может достигнуть 1,25—1,30 м.

В северной части помещения, на западной стене, правее входа во двор обнаружены следы скульптуры, по-видимому, парной фигуре с «постаментом», описанной выше. У северной стены сохранился большой приставленный к ней постамент с неясными остатками крупной отдельно стоящей скульптуры. А по низу обеих стен тянулся широкий (около 40 см) живописный орнамент, продолжавшийся за постаментом (табл. XXXIV).

Выше орнамента на северной стене были видны очень слабые остатки живописи с изображением человеческих фигур, выполненные черной, белой, желтой и голубой красками. На высоте около двух метров на западной стене сохранились два небольших участка низкого рельефа. Один из них имел совсем непонятные формы, другой же изображал свисающие концы складок ткани.

В завале южной части айвана были обнаружены куски подобных же складок. Один фрагмент размером около 50×60 см лежал против правого конца фриза (табл. XXXIX). Под нижним свисающим концом складок, где рельеф переходит в плоскость стены, были обнаружены остатки черной краски. Много мелких кусков было найдено в обеих частях помещения. На основании этого можно предположить, что верх стены айвана был украшен исполненным в низком рельефе изображением драпировок, кончавшихся на высоте около двух метров от пола, подобных тем, какие часто встречаются в росписях из Восточного Туркестана. Вместе с тем в треугольнике между локтем и боком фигуры с «постаментом» имеются остатки живописи, слегка переходящей с плоскости на рельеф руки: на белом обычном грунте кусок наклоненной влево черной полосы с белыми или светло-палевыми овами. Выше расположены две полосы: одна такая же светлая — узкая, другая — широкая, голубая (смесь белой краски и ультрамарина); ниже еще одна красная дугообразная полоса. Судя по зарисовкам, этими же цветами и желтой охрой исполнен и орнамент на стенах в северной части помещения. Тип и размер овов также совпадают.

При попытке раскопать грунт (пол, суфа, завал?) ниже открытого уровня основания скульптурного фриза, в четырех местах западной стены, было обна-

ружено, что стена уходит глубже и переходит в выкружку (вероятно, переход к горизонтальной плоскости), радиусом 20—25 см, также покрытую белым грунтом, со следами тех же красок — красной, черной и палевой (мешанной). Таким образом, все свидетельствует о том, что стены айвана имели и роспись.

Характер всех найденных в айване (на месте и в завале) остатков скульптуры ничем не указывает на разновременность их происхождения. Очевидно, что и фриз, и большая скульптура у северной стены должны быть близки по времени. С другой стороны, у фигуры с «постаментом» живопись слегка находит на руку, а на северной стене уходит за приставленный к ней постамент. Таким образом, роспись, несомненно, была выполнена после исполнения фриза, но до установки постамента у северной стены. Все это свидетельствует о том, что живопись существовала одновременно со скульптурой, украшавшей айван.

Участок росписи под рукой фигуры с «постаментом» не мог существовать самостоятельно. Вероятно, он являлся частью живописного заполнения промежутка между локтем фигуры и правым концом фриза. Возможно, что роспись распространялась и выше. Остатки черной краски, обнаруженные внизу складок на фрагменте, найденном в завале, дают основание предполагать, что живопись или просто цветная окраска тянулась горизонтальным поясом между верхним краем фриза и окончанием спускавшихся с верха стены рельефных складок драпировки, дополняя этим раскраску скульптуры. Ширина этого пояса, вероятно, была не более 60—80 см. Следы краски, обнаруженные ниже фриза, свидетельствуют о том, что первоначально стена с росписью уходила глубже. Возможно, что это остатки какой-то более ранней живописи.

Белый грунт, присутствие ультрамарина и тип красочных смесей в росписях айвана, а также общий характер орнамента в северной части помещения указывают, по-видимому, на то, что эта живопись относится к тому же времени, что и большинство пянджикентских росписей. Таким образом, росписи айвана, а следовательно, и скульптура, очевидно, принадлежат более позднему времени, чем первоначальные росписи храма II [1].

* * *

Закрепление и снятие со стены описанного скульптурного фриза было основано на тех же принципах, что и соответствующая обработка росписей, только все время приходилось учитывать более массивные размеры и вес скульптуры [2].

Закрепление производилось той же синтетической смолой — полибутилметакрилатом (ПБМА), растворенным на ксилоле, но, помимо усиленной

---

[1] «Живопись древнего Пянджикента», стр. 174, 184—186.

[2] Полевые работы по снятию и консервации фриза производились П. И. Костровым, Е. Г. Шейниной, И. Б. Бентович и М. П. Винокуровой. Дальнейшая обработка в реставрационной мастерской Эрмитажа — П. И. Костровым, Е. Г. Шейниной и К. Г. Большаковой,

пропитки кистью с поверхности рельефа, в большом количестве применялось введение более концентрированного раствора шприцем под верхний чистый (зеленоватый) слой, для достижения возможно большего прокрепления его. При последней операции в 1952 г. применялась и другая синтетическая смола — поливинилбутираль (ПВБ). В настоящее время для подобных закреплений, как сказано было выше в отношении росписей, мы целиком отдаем предпочтение ПБМА, растворенному на ацетоне. Также делалась и профилактическая заклейка поверхности марлей на поливинилацетате (ПВА), только ради удобства широкие полотнища марли заменялись бинтами, шириною 10—15 см.

Для снятия фриз был разрезан на 10 участков, с наибольшим горизонтальным размером — 1,32 м (кусок с большой рыбой)[1]. Внизу, где скульптура заканчивалась, в стене была выбрана бороздка, выравнивавшая нижнюю кромку фриза, а в глубину доходившая до кладки стены (т. е. на 2—2,5 см глубже плоскости фона рельефа). Вместо плоских фанерных щитов для снятия живописи здесь были употреблены ящики из досок, толщиной 20—25 мм, соответствующие каждому отдельному участку фриза. Глубина ящика в зависимости от высоты рельефа скульптуры определялась на 3—4 см больше. При этом нижняя торцовая стенка и одна боковая со свободной стороны снимаемого фрагмента делались сразу размером на всю глубину, а вторая боковая — на неполную, в соответствии с высотой рельефа соседнего примыкающего куска. Недостающая часть ширины этой стенки ящика временно заменялась железной полосой (из кровельного железа), вставлявшейся в разрез на скульптуре.

При начале снятия ящик имел лишь две боковых и нижнюю стенки, соединенные одной-двумя нижними досками крышки. В таком виде он плотно приставлялся к снимаемому куску, причем нижняя торцовая доска входила в бороздку в стене и тщательно поджималась к нижней кромке, а сплошная боковая — к свободной стороне скульптуры. С другой стороны, железная полоса входила внутрь ящика. В этом положении наивысшая точка рельефа снимаемого фрагмента не должна доходить на 1—1,5 см до крышки ящика. Затем все свободное пространство между поверхностью скульптуры и крышкой возможно плотнее забивалось сухими древесными опилками. По мере заполнения одна за другой прикреплялись винтами остальные доски крышки ящика, и последней укладывалась верхняя — торцовая доска, сильно прижимавшая кусок сверху. Надежно укрепив ящик распорками, приступали к выбиранию борозды в стене за рельефом сразу на ширину до 40 см., работая более крупным инструментом.

Освободив весь кусок, перевертывали ящик с ним крышкой вниз и с обратной стороны рельефа осторожно вынимали всю массу лёсса, составлявшую грубую форму скульптуры. Лёсс сравнительно легко отделялся от чистого

---

[1] На таблице XXXI заделанные вертикальные стыки отдельных участков фриза слегка заметны.

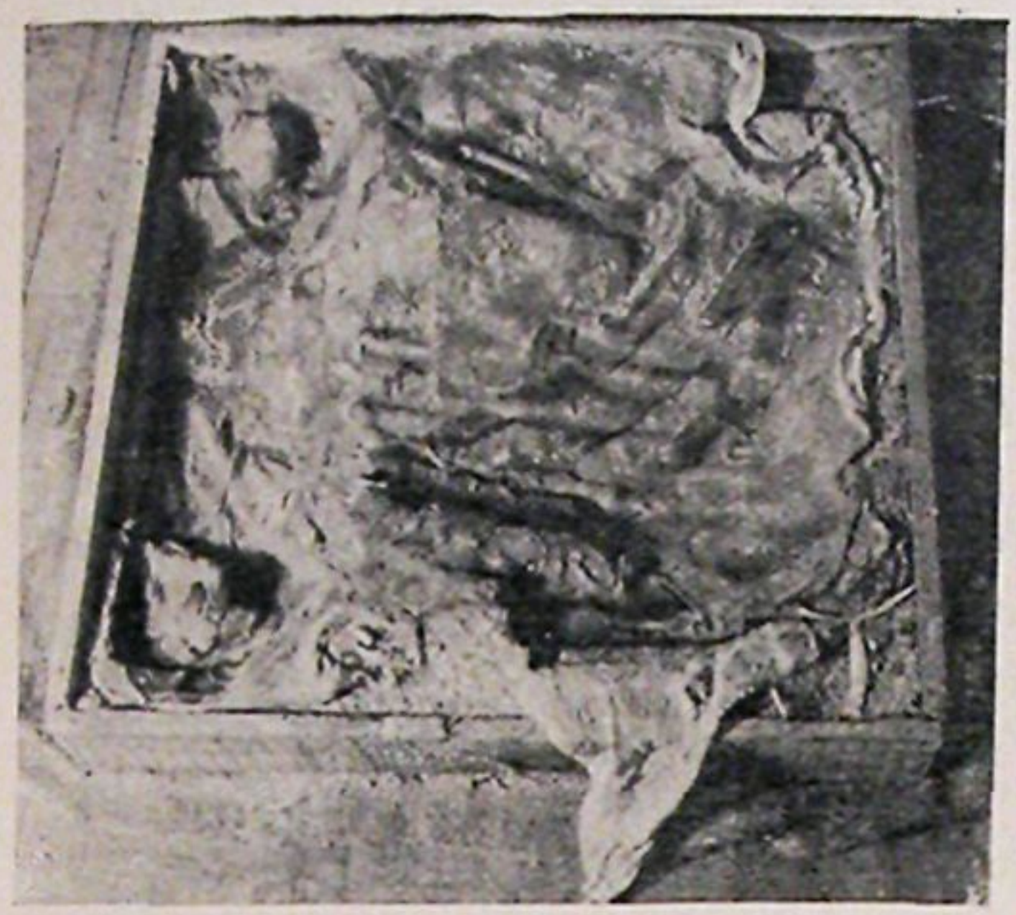


Рис. 1. Глиняная скульптура тритона из рельефа храма II, вскрытая после перевозки

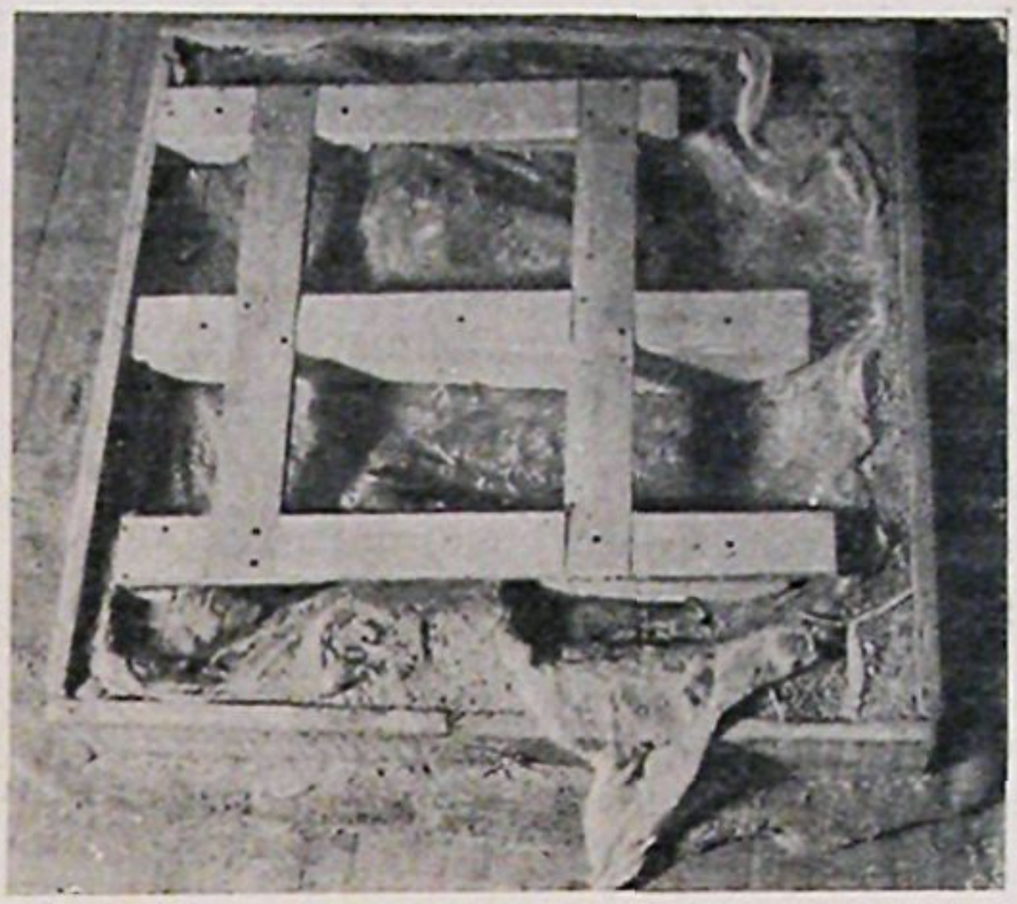


Рис. 2. То же, закрепление деревянного каркаса с обратной стороны

слоя, который и оставлялся полностью. После просушки его закрепляли с тыльной стороны пропиткой ПБМА, а затем покрывали слоем воско-канифольной мастики, с прокладкой полос марли. В таком положении на рис. 1 показан в ящике фрагмент с большой фигурой тритона с южной стены[1].

Неполную боковую стенку ящика доделывали; рельеф с тыльной (вогнутой) стороны плотно засыпали опилками и на винтах закрывали днищем. Во избежание просыпания опилок в щели между досками ящик внутри выкладывали плотной бумагой. В такой упаковке все части скульптуры были вполне благополучно доставлены в Ленинград.

При снятии углового куска скульптуры разрезы на двух стенах были сделаны правее и левее угла. Соответственно этому ящик в плане имел форму треугольника. Группа с «постаментом» потребовала несколько иного приема. «Постамент» внутри оказался заполненным кирпичной кладкой, очень плотно обмазанной лёссом, что представляло довольно большую трудность при вынимании кирпичей, поскольку было необходимо оставить на месте чистый слой, образующий поверхностную форму «постамента». После освобождения от кирпичей *в таком положении было произведено укрепление всей внутренней стороны* формы. Затем верхняя шестигранная часть «постамента» была разрезана на три куска по угловым ребрам, отделена от нижней плиты, фигуры и стены и по

---

[1] Снимок сделан в Ленинграде после вскрытия днища ящика.

частям снята без всякого ящика. Так же, двумя частями, была снята нижняя плита; фигура снималась обычным путем. Упаковка частей «постамента» производилась в простом ящике с опилками.

Дальнейшая обработка фрагментов скульптуры велась в Ленинграде, в реставрационной мастерской Эрмитажа. Она началась с дополнительной выстилки тыльной поверхности рельефа полосами мешковины, залитой воско-канифольной мастикой с прокладкой в плоских местах деревянных лучинок для увеличения жесткости формы. Работа производилась в тех же упаковочных ящиках, с которых было снято днище. Затем приступили к устройству деревянных каркасов, заготовленных по внутренней оборотной стороне рельефа (рис. 2). Бруски каркаса были врезаны друг в друга и соединены на клею и на винтах. К скульптуре они прикреплялись узкими железными полосками и бинтами из мешковины, прибитыми к брускам и разложенными по поверхности формы, а затем залитыми той же воско-канифольной мастикой. Для создания лучшего упора в вертикальном положении были использованы горизонтальные участки внутри формы рельефа, которые были тщательно подперты соответственными площадками на брусках каркаса.

Вместе с каркасом фрагменты скульптуры были вынуты из ящиков и освобождены от опилок и заклеивающей профилактической марли. С лица была произведена окончательная очистка поверхности, необходимое докрепление и заполнение лёссовой мастикой сквозных дыр и краев изломов. Каждый кусок был уложен на толстый фанерный щит на подрамнике. Этот щит представлял собой вертикальную плоскость, к которой снизу была приделана небольшая горизонтальная площадка, обозначающая суфу или пол помещения. Фрагмент скульптуры прикреплялся винтами к вертикальной плоскости щита. При этом винты ввинчивались в бруски каркаса с обратной стороны щита.

Все деревянные части крепления и щитов, во избежание возможности их набухания от сырости, были обильно пропитаны и покрыты пленкой ПБМА. Лицевая сторона щитов, не закрытая рельефом, была покрыта мастикой из слегка подкрашенного (для затемнения) лёсса с грубой фактурой поверхности.

После этого весь фриз был собран в выставочном зале на общем стенде. Стенки отдельных кусков были заделаны мастикой, без стремления полностью скрыть их.

Утраченные части формы никак не дополнялись. Были заполнены лёссовой мастикой только сквозные или очень глубокие дыры и торцы изломов, мешающие восприятию скульптурной формы и уменьшающие ее прочность. Это заполнение сделано с некоторым заглублением от истинной поверхности рельефа и с явно отличной фактурой. Таким же образом сделано и «перекрытие» верха «постамента».

В таком виде этот замечательный скульптурный памятник выставлен в 1954 г. в зале Эрмитажа.

Консервация обуглившихся фрагментов резного дерева

В 1952 г. в помещении 47 объекта III были найдены обуглившиеся без доступа воздуха остатки балок и других деревянных конструкций, украшенных орнаментальной резьбой. В последующие годы подобные находки повторялись, а в 1954 г. к ним присоединились еще три резные скульптуры (табл. XL—XLII).

Размеры фрагментов обугленного дерева с орнаментальной резьбой достигали длины 1,35 м, а высота скульптурных фигур — 1,15 м.

В большинстве случаев дерево полностью превратилось в уголь и благодаря этому дошло до нас, в то время как в необожженном виде оно обычно целиком сгнивает. Лишь иногда внутри угольной массы находится часть полуистлевшей древесины, еще сохранившей некоторую прочность.

Куски обуглившегося дерева чаще всего находятся глубоко в завале, засыпанные лёссом, плотно заполняющим все пустоты и трещины. В таком состоянии обугленный фрагмент сравнительно хорошо сохраняет первоначальную форму, если только он не был поврежден при падении во время разрушения здания, или раздавлен и сплющен позже, под тяжестью вышележащего завала. Последнее происходит, если сердцевина дерева не догорела и затем сгнила, а в создавшуюся пустоту лёсс не проник. При очень сильном обжиге и доступе воздуха уголь превращается в золу или делается слишком хрупким. От этого страдают раньше всего наружные, наиболее ценные для нас, слои.

Обугленная поверхность всегда покрыта сетью глубоких пересекающихся трещин, расположенных в продольном и поперечном к слою дерева направлениях и достигающих 3—4 мм ширины. Таким образом, фрагмент, особенно в наружных слоях, часто составлен из отдельных кусочков угля, не скрепленных друг с другом и сохраняющих свою форму и взаимное расположение только благодаря плотному заполнению всех трещин и пустот лёссом.

При снятии завала, как только уголь начинает обнажаться, требуется большая осторожность, чтобы не сдвинуть верхние кусочки его, образующие резную форму[1]. При этом, благодаря ветру, сейчас же начинается быстрое высыхание и выветривание лёсса из трещин, а вслед за тем и развеивание освобожденных кусочков угля. Поэтому не следует открывать сразу всю поверхность, особенно крупных кусков, а тем более вынимать их из грунта. Это можно сделать лишь по мере закрепления постепенно обнажаемых частей. Наибольшая трудность возникает в случаях, когда фрагмент лежит резной стороной вниз.

Задача закрепления сводится к следующему: сделать более прочным каждый отдельный кусочек угля и затем надежно скрепить их вместе, сохраняя порядок их расположения. При этом важно иметь возможность одновременно

---

[1] Полевую обработку обуглившегося дерева производили: в 1952 г. П. И. Костров и Е. Г. Шейнина; в 1953—1954 гг. — И. Б. Бентович и В. Л. Воронина.

или потом очистить поверхность формы от засоряющего лёсса, а также удалить его из трещин и пустот, иначе лёсс своей тяжестью может разрушить непрочный фрагмент при вынимании и дальнейшем перемещении его. Закрепляющее вещество должно быстро схватываться (затвердевать), чтобы предупредить опасность выветривания и не слишком затягивать работу.

В соответствии с этими требованиями в 1952 г. был успешно применен парафин. Освободив от лёсса верхнюю часть куска, мягкими кистями или легким сдуванием очищают его от основного, загрязняющего и заполняющего поверхностные трещины лёсса. Затем, не медля, заливают всю открытую часть фрагмента расплавленным кипящим парафином. Последний жадно впитывается пористой массой угля, легко вытесняя имеющийся там воздух, заполняет открытые трещины, проникая через них в глубину куска, и, быстро остывая, скрепляет рыхлую и подвижную форму угля. Теперь уже можно безопасно открывать фрагмент дальше, постепенно закрепляя его по частям. Обработав таким образом достаточно большую часть верхней и боковых поверхностей предмета, заклеивают их, также на парафине, кусками марли. Не следует при этом излишне натягивать марлю, следя за тем, чтобы она по возможности прилипала к стенкам всех впадин формы.

По мере закрепления фрагмента с поверхности, освобождают от лёсса, кусков кирпича, камней различные заполненные ими пустоты в угле. При большой величине освобожденных полостей формы полезно оклеить марлей и внутренние поверхности ее и даже дополнительно укрепить их распорками из каких-либо кусков дерева. Недоступные для заливки на месте участки обмазываются горячим парафином с помощью широкой щетинной кисти, или же заливаются после вынимания и перевертывания куска. Всю операцию по закреплению парафином выгодно производить днем на солнце, чтобы парафин медленнее остывал в момент заливки. Вместе с тем, закрепив какую-то часть фрагмента, необходимо дать остыть и затвердеть парафину, прежде чем открывать куски дальше и особенно подрывать их снизу или сдвигать с места.

Закрепив таким образом и заклеив предмет со всех сторон марлей, можно совершенно безопасно вынуть его из грунта и, уложив на какой-либо щит или в ящик, вынести для хранения и упаковки.

Для внутреннего закрепления обугливщегося дерева вместо парафина лучше применять неоднократно испытанную нами воско-канифольную мастику в пропорции 1 : 1, или с добавлением некоторой части парафина. Этот материал столь же легко проникает в толщу угольной массы, но дает значительно более прочное закрепление. Весь процесс закрепления мастикой ведется так же, как и парафином. Заклейку марлей в этом случае можно вести и на парафине[1].

[1] В 1954 г. заклейку марлей сделали на поливинилацетате. Однако впоследствии это вызвало большие затруднения при снятии марли в мастерской, и потому не может быть рекомендовано.

В 1952 г. и в некоторые последующие годы парафин был применен нами ввиду недостатка в экспедиции воска, не предусмотренного тогда для этих неожиданных работ. Несколько меньшая прочность такого закрепления в дальнейшем была компенсирована дополнительной пропиткой воско-канифольной мастикой в реставрационной мастерской.

Транспортировка в Ленинград закрепленных фрагментов при обоих способах закрепления вполне благополучно производилось в обыкновенных ящиках, хорошо обложенных каким-либо мягким материалом (ватой, опилками, самаком и т. п.).

Дальнейшие работы по реставрации резного дерева и скульптуры производились в реставрационной мастерской Государственного Эрмитажа [1]. Работа ведется на мягких, снизу охватывающих форму подстилках. Сначала путем нагревания электроотражателями осторожно снимается заклеивающая профилактическая марля, также не вся сразу, а по частям. По мере открывания, с поверхности угля и из трещин скальпелем удаляются остатки загрязняющего лёсса и приставшие посторонние куски угля. Излишек парафина или мастики на поверхности при разогревании обычно уходит внутрь или также осторожно снимается в размягченном теплом состоянии. Чаще же приходится еще значительно дополнять количество закрепляющего материала, пользуясь вновь открытыми глубокими трещинами, подогревая при этом кусок отражателем. В этом случае, как правило, применяется воско-канифольная мастика.

Очистка поверхности фрагмента скальпелем или кистью должна производиться с большой осторожностью, чтобы не нарушить естественную фактуру угля, еще несущую в себе элементы первоначальной формы.

Глубокие трещины в угле, образующие характерную сетку на поверхности куска, сильно ослабляют его прочность, а вместе с тем, своими резкими тенями значительно затрудняют восприятие формы резьбы, часто совсем заслоняя рисунок орнамента. Для устранения обоих этих недостатков все трещины заполняются мастикой из толченого угля, замешанного на 8% растворе поливинилбутираля (ПВБ) (в первые годы), а позже — на полибутилметакрилате (ПБМА), растворенном (20—25%) в смеси ацетона и ксилола (1 : 1). Для гладкости фактуры подсыхающая мастика слегка затирается и лощится скальпелем или каким-либо другим гладким предметом. Заполнение делается с небольшим заглублением от поверхности рельефа, для отличия мастики от подлинника. Эта работа требует большого внимания и постоянного мысленного восстановления рисунка резьбы, чтобы суметь наверняка отличить трещину от глубокого реза в дереве. Одновременно укладываются на место отдельные

---

[1] Обработку орнаментальной резьбы в мастерской под руководством П. И. Кострова вели реставраторы Е. Г. Шейнина, К. Г. Большакова, М. П. Винокурова и Т. В. Коваленко; реставрацию скульптуры — Е. Г. Шейнина.

сдвинувшиеся кусочки угля, удаляются случайные куски, мешающие восприятию сохранившейся резьбы. Никаких доделок утраченной формы не производилось, лишь части фрагмента, сместившиеся или разрозненные, укладывались и соединялись вместе, если их правильное положение точно устанавливалось. Мы старались сохранить фактуру угля, так как она хоть и случайна для данной резьбы или скульптуры, но все же естественно возникла в определенных условиях прошлого существования памятника и в какой-то мере отражает строение дерева и его обработку. Конечно, мы не пытались как-либо восстановить былую поверхность или цвет дерева.

Сравнительно редко уцелевшая часть деревянной балки, колонны или какой-нибудь другой конструкции сохраняет все стороны своей формы. Естественно, что отбираются в первую очередь куски, где сохранилась лицевая орнаментированная или вообще художественно-обработанная поверхность.

Тыльная или разрушенная сторона не представляет обычно какой-либо исторической или художественной ценности и потому может быть использована для дополнительного усиления прочности закрепленного памятника. Она выравнивается кусками угля и угольной мастикой, кусками дерева, тампонами из ваты и марли и заливается воско-канифольной мастикой, с прокладкой марли или холста. Затем кусок укладывается с помощью той же мастики на вырезанный по форме фанерный щиток. Для очень больших фрагментов, например резной арки, длиной 1,35 м, щиток был сделан из досок, склеенных и соединенных шпонками. Под большие неровности тыльной стороны арки были установлены соответствующие упоры из дерева, заполняющие пустоты и одновременно усиливающие прикрепление фрагмента к доске в вертикальном положении. Все деревянные части монтировки, как обычно принято в нашей практике, для предохранения от сырости были предварительно пропитаны раствором ПБМА, а видные в экспозиции окрашены черным цветом.

Обработанные таким образом памятники из обуглившегося дерева делаются достаточно прочными для хранения, переноски и транспортировки, а также хорошо обозримы в экспозиции.

* * *

Прекрасные однотипные женские скульптуры, найденные в 1954 г. в помещении 47 объекта III, потребовали особенно осторожного отношения и специальных приемов при обработке.

Две из них сохранились почти во весь рост, от третьей осталась лишь голова. Резная поверхность повреждена в различной степени. Лучшая по сохранности фигура представлена на табл. XL. Общая сохранившаяся высота ее — 115 см, максимальная ширина в плечах — 21,5 см, в бедрах — 16 см. Голова сильно повреждена. Выступающие черты лица — нос, губы, уши,

веки глаз, отдельные свисающие на плечи локоны волос, уничтожены. Сохранились лишь более плоские формы лица — щеки, подбородок, лоб, на которых видны линии глубокой резьбы, указывающие на первоначальное положение исчезнувших деталей. Видна общая форма и часть резьбы высокой прически. Правая рука отсутствует полностью, от левой уцелели плечо и три пальца, положенные на бедро. Ступни ног и правая голень утрачены полностью. Вообще правая сторона фигуры пострадала значительно сильнее левой. В очень хорошем состоянии осталась средняя часть туловища спереди и с левого бока. Поверхность скульптуры обработана почти кругом, только сзади она, по-видимому, была прислонена к какой-то узкой опоре (?). Ширина необработанной полосы не превышает 5—8 см. Фигура была вырезана из одного куска дерева, за исключением рук, которые присоединялись в плечах, а левая еще где-то выше кисти, так как лежащие на бедре пальцы принадлежат основному куску дерева.

Вторая подобная скульптура повреждена сильнее. Верхний обработанный слой угля в большой части утрачен и сохранились лишь общие грубо намечающиеся формы.

Большая высота очень тонкой (9 см) в талии фигуры и необходимость установить ее вертикально, а отсюда невозможность уложить на какое-то твердое основание, создали большие трудности при реставрации этих скульптур. Поэтому все работы были произведены сначала над менее ценной, плохо сохранившейся фигурой. Лишь получив там хорошие результаты и разработав методику закрепления и обработки поверхности на отдельных орнаментальных фрагментах, мы обратились к реставрации лучшей скульптуры.

И здесь дерево почти полностью превратилось в уголь. Лишь в верхней части бедер и в нижней части спины сохранилось довольно прочное, не обожженное до конца дерево. В области грудной клетки оно, вероятно, выгнило, образовав довольно обширные пустоты. Основное закрепление массы угля и заполнение трещин велось описанным выше способом. В большие свободные полости были введены деревянные клинья и тампоны из марли и ваты, обильно напитанные расплавленной воско-канифольной мастикой; по остывании они прекрасно скрепляют внутренние стенки пустот. Затем со стороны обломанных ног фигуры, внутри ее по вертикали, был введен заостренный железный стержень диаметром 8 мм, с железной площадкой на заднем (нижнем) конце. Стержень проник до уровня пальцев левой руки и там уперся, несколько заглубившись, в остатки необожженного дерева. Затем он был залит горячей мастикой и настолько укрепил фигуру, что позволил безопасно установить ее в вертикальном положении, прикрепив нижнюю площадку винтами к постаменту. Для удержания скульптуры в этом положении она была жестко соединена со стойкой постамента, расположенной сзади фигуры в том месте, где она когда-то была прислонена к опоре. Для этого в имевшуюся на спине фигуры естественно

заглубленную борозду, незначительно выровненную, была вставлена железная планка, длиной 50 и шириной 1,5—2 см. Со скульптурой планка была скреплена заливкой мастикой и шестью винтами, вошедшими в слой плотного необожженного дерева или в заполнившую внутренние пустоты мастику. К стойке планка была притянута двумя болтами, с парными гайками, позволившими легко придать фигуре нужное положение.

Как сказано уже выше, ступни ног совсем не сохранились и даже не очень точно намечались колени. Поэтому общую высоту фигуры (118 см) мы определили исходя из пропорций хорошо сохранившихся частей тела, учитывая их общую вытянутость по вертикали. В результате внизу был добавлен кусок дерева высотой 5 см, насаженный предварительно на железный стержень и подявший всю фигуру до указанной высоты. Ступни ног, как впрочем и другие утраченные части тела, конечно, не восстанавливались. Этот вставленный кусок дерева, закрытый потом угольной мастикой, одновременно служит и дополнительным упором для сохранившегося конца ног фигуры.

Черная угольная поверхность скульптуры очень плохо выявляет пластику формы и потому экспозиция этого памятника представляет довольно большую трудность. После ряда опытов мы убедились, что лучшие результаты получаются при показе фигуры на фоне из черного бархата, который своей глубокой темнотой выделяет сильнее отражающую свет поверхность угля.

Ограниченные размеры сечения ствола дерева, послужившего материалом для скульптуры, вероятно, прежде всего определили пропорции фигуры. Это подтверждается еще более узким, сжатым с боков лицом третьей подобной скульптуры, от которой сохранилась лишь голова. Однако художник так успешно справился со своей задачей, что излишняя вытянутость фигуры нисколько не кажется утрированной, а наоборот, лишь выгодно подчеркивает ее стройность, гибкость и изящество. Анатомически вполне правильно и в то же время художественно-совершенно передана постановка фигуры на одну ногу; очень тонкая обработка поверхности тела и ткани в наиболее сохранившихся местах позволяют судить о былой красоте целого.

По общему своему облику, эта прекрасная скульптура стоит ближе всего к фигуре «Арфистки» из росписи помещения I объекта VI.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВДИ — «Вестник древней истории».
ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
ЗВО — «Записки Восточного отделения Русского археологического общества».
ИВАН — Институт востоковедения Академии наук СССР.
ИИМК — Институт истории материальной культуры АН СССР.
КСИИМК — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях ИИМК».
ЛОИИМК — Ленинградское отделение ИИМК.
МИА — «Материалы и исследования по археологии СССР».
РАИМК — Российская Академия истории материальной культуры.
СА — «Советская археология».
ТОВЭ — «Труды отдела Востока Гос. Эрмитажа».
ЮТАКЭ — Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция.
AMI — «Archaeologische Mitteilungen aus Iran».
MASI — «Memoirs of the Archaeological Survey of India».
MDAFA — «Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan».
RAA — «Revue des Arts Asiatiques».
SPA — Survey of Persian Art from prehistoric times to the present. Vol. I — IX, London — New-Jork, 1938-39.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ТЕКСТЕ

К статье А. М. Беленицкого. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического истолкования

Рис. 1. 1 — прорисовка изображения быка на короне. Эфталитская монета. E. H e r z f e l d. Kushano-Sasanian coins. MASI, 38, p. 21, fig. 5; *2* — тессера из Пальмиры. A. C h a m p d o r. Les ruines de Palmyre. Paris (1953), p. 125 31

Рис. 2. Изображения орла и Ники с венком. Парфянские монеты. P. G a r d n e r. The parthian coinage. London 1877, pl. IV. 31

Рис. 3. 1—архитектурный фриз из Хатры. F. S a r r e. Die Kunst des alten Persien. Berlin, 1923, pl. 62; *2* — фреска из Дура-Европос. «The excavation of Dura-Evropos. VI Season». Фронтиспис; *3* — фреска из Дура-Европос. Там же. V Season, pl. XXXVI, 3. 33

Рис. 4. Рельеф на оссуарии. Прорисовка с оригинала. Ср.: А. Я. Б о р и с о в. К истолкованию изображений на бия-найманских оссуариях. ТОВЭ, II, стр. 40, табл. II 35

Рис. 5. Сидящая фигура с топориком. F. C u m o n t. Fouilles de Dura-Europos. Atlas, pl. XCIX, 2. 38

Рис. 6. Сидящая танцовщица. Терракота из раскопок в Пянджикенте 42

Рис. 7. Изображение арфистки из Миг-ой. A. G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten im Chinesisch Turkestan. Berlin, 1912 44

Рис. 8. Прорисовка деталей на серебряных сосудах. E. H e r z f e l d. Die Malerein von Samarra, S. 40, Abb. 24 46

Рис. 9. Божество луны. Терракота из Средней Азии. SPA, IV, pl. 145-H. 54

Рис. 10. Мраморная скульптурная группа из Хайр-Ханэ. MDAFA, VII, pl. XIV 57

Рис. 11. Скульптура из Bhumara (Индия). MDAFA, VII, pl. 16 58

Рис. 12. Изображение бодисатвы из Шоторака. MDAFA, X, pl. XIV 60

Рис. 13. Часть фрески из пещеры Майа в Кизиле. A. G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten im Chinesisch Turkestan. Berlin, 1912, fig. 397b 61

Рис. 14. Тессеры из Пальмиры. A. C h a m p d o r. Les ruines des Palmyre, p. 126 62

Рис. 15. Изображение Митры из Дура-Европос. «The Excavations at Dura-Evropos. 7—8 Season», pl. XXIX. 63

Рис. 16. 1—3 — божества солнца и луны из храма в Квитанила де ла Винас (Испания). L. G r o n d i j s. Une église manicheene en Espagne. «Comte rendus de L'Académie des inscriptions et belles lettres», 1952, VII—X, pl. 49 64
Рис. 17. Изображение волос. Фрагмент скульптуры из Пянджикента 65
Рис. 18. Коленопреклоненная фигура, держащая блюдо с рыбой, из Идикут-шахри. A. G r ü n w e d e l. Alt-Kutscha, Textband, fig. 74 73
Рис. 19. Макара и Тритон. Bodhgaya. A. C o o m a r a s w a m y. Yaksas, part 2, pl. 50 . . 74
Рис. 20. Скульптурное изображение тритона из Шоторака. J. M e u n i e. Shotorak. MDAFA, X, pl. XI, 119. 74
Рис. 21. Макара и Тритон. Резная кость. J. H a c k i n. Recherches Archéologiques à Bergam, MDAFA, IX, fig. 79 75
Рис. 22. Изображения рек Ганга и Джумны. A. C o o m a r a s w a m y. Указ. соч., pl. 20. 77
Рис. 23. Изображение танцовщицы на оссуарии. Пянджикент 82
Рис. 24. Изображение танцовщицы на обломке оссуария парфянского времени. F. S a r r e. Die Kunst des alten Persien, Taf. 64 83
Рис. 25. Танцовщица с шарфом, резной камень. SPA, I, стр. 880 84
Рис. 26. Изображение танцовщицы из Шоторака. MDAFA, X, pl. XXXIII, № 107. 85

К статье В. Л. Ворониной. Архитектурный орнамент древнего Пянджикента

Рис. 1. Живописные панели. *а* — с рисунка Н. П. Васильевой; *б* — рисунок автора . . . 91
Рис. 2. Живописная панель 2-го этажа объекта III. Рисунок автора 92
Рис. 3. Живописные бордюры. *а*, *ж* — с рисунков Ю. П. Гремячинской; *г* — с рисунка Л. С. Чупиной; *д* — с рисунков Н. П. Васильевой; *б*, *в*, *е* — рисунки автора . 93
Рис. 4. Живописные фризы в основании свода. *а*, *б*, *е* — рисунки автора; *в* — с рисунка Ю. П. Гремячинской. 94
Рис. 5. Живописное оформление ниш. Рисунки автора 95
Рис. 6. Кувшин с ветками граната в настенной живописи помещения 29 объекта VI. С рисунка Ю. П. Гремячинской 96
Рис. 7. Живописный орнамент сводов. *а* — с рисунка Ю. П. Гремячинской; *б*, *в*, *г*—рисунки автора. 97
Рис. 8. Мотив «сетки» в средневековом орнаменте Средней Азии и Ирана. *а*, *б* — из статьи В. А. Шишкина «Архитектурная декорация дворца в Варахше» (ТОВЭ, IV. Л., 1947), рис. 17, 62; *в* — SPA, I, рис. 182; *г*, *д* — SPA, V, табл. 311, 333; *е* — рисунок автора; *ж* — из кн. Н. М. Бачинского «Архитектурные памятники Туркмении». Москва—Ашхабад, 1939, стр. 28. 105
Рис. 9. Мотивы граната и тюльпана в настенной росписи Ферганы XIX в. Рисунок автора 107
Рис. 10. Помещение 47 объекта III после расчистки. Вид сверху. Рисунок автора 108
Рис. 11. Базы деревянных колонн. Обмер и реконструкция автора 110
Рис. 12. Резная деревянная капитель. Обмер и реконструкция автора 111
Рис. 13. Венчающие элементы ордера из помещения 55 объекта III. Обмер и реконструкция автора. 112
Рис. 14. Импост колонны мечети Бокбонли в Хиве. Рисунок автора 113
Рис. 15. Элементы резного фриза из помещения 50 объекта III. Рисунок автора 116
Рис. 16. Фрагмент резного фриза из помещения 70-а объекта III. Рисунок автора . . . 117
Рис. 17. Фрагмент резного прогона из помещения 81 объекта III. Рисунок автора . . . 118
Рис. 18. Прогон из помещения 81 и фриз из помещения 70-а объекта III. Реконструкция автора 118

Рис. 19. Фрагмент «гирлянды» из помещения 50 объекта III. Рисунок автора 120
Рис. 20. Резная доска с углублением из помещения 47 объекта III. Рисунок автора . . . 121
Рис. 21. Резная доска с углублением из помещения 68 объекта III. Рисунок автора. Центральная часть рисунка дана в предположительной реконструкции 122
Рис. 22. Резная доска с изображением виноградной лозы из помещения 47 объекта III. Рисунок автора. 123
Рис. 23. Орнамент дверного косяка помещения 68 объекта III. Рисунок автора 124
Рис. 24. Обрамление дверного проема помещения 47 объекта III. Схематическая реконструкция автора. 125
Рис. 25. Элементы орнамента древнего Пянджикента. Рисунок автора 126
Рис. 26. Элементы орнамента городища Шахристан II в Шахристане. Рисунок автора . . . 127
Рис. 27. Элементы орнамента бия-найманского оссуария. С рисунка Б. Н. Кастальского 129
Рис. 28. Фрагмент орнамента резной доски из Ашта. Рисунок автора 130
Рис. 29. Вариации формы виноградного листа в средневековом орнаменте Средней Азии и Ближнего Востока. *г* — из кн. С. П. Толстова «Древний Хорезм» (М., 1948), табл. 41-4; и, о, п—SPA, т. I, рис. 172, 193-в, 194-а; р—из книги: E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra, рис. 292; остальные рисунки выполнены автором 135
Рис. 30. Трансформация темы виноградной лозы в резном орнаменте Средней Азии. *в* — из книги Б. П. Денике «Архитектурный орнамент Средней Азии» (М.—Л., 1939), рис. 54, 55; остальные рисунки выполнены с натуры автором 136

К статье П. И. Кострова. Исследование, опыт реконструкции и консервация живописи и скульптуры древнего Пянджикента

Рис. 1. Глиняная скульптура тритона из рельефа храма II, вскрытая после перевозки . . 175
Рис. 2. То же, закрепление деревянного каркаса с обратной стороны 175

ТАБЛИЦЫ

ОПИСАНИЕ ТАБЛИЦ

Таблица I. План объекта VI (здесь публикуется часть плана объекта с помещениями, рассматриваемыми в настоящем сборнике).

Таблица II. План объекта III (здесь публикуется часть плана объекта с помещениями, рассматриваемыми в настоящем сборнике).

Таблица III. Поединок пеших воинов. Роспись на южной стене (Г)[1] помещения 1 объекта VI.

Таблица IV. Сцена у ворот. Роспись на южной стене (А) помещения 1 объекта VI.

Таблица V. Фрагмент с изображением повозки. Роспись в северо-восточном углу (И) помещения 1 объекта VI.

Таблица VI. Поверженный воин. Деталь росписи западной стены (Д) помещения 1 объекта VI.

Таблица VII. Схема расположения росписей южной и западной стены (А—Е) помещения 1 объекта VI.

Таблица VIII. Схема расположения росписей западной, северной и восточной стены (Ж—И) помещения 1 объекта VI.

Таблица IX. Подношение даров. Роспись северной стены помещения 8 объекта VI.

Таблица X. Схема росписи северной стены помещения 8 объекта VI.

Таблица XI. Музыканты. Деталь росписи северной стены помещения 13 объекта VI.

Таблица XII. Схема росписи северной стены помещения 13 объекта VI.

Таблица XIII. Играющие в нарды. Левая часть композиции на западной стене помещения 13 объекта VI.

Таблица XIV. Играющие в нарды. Правая часть композиции на западной стене помещения 13 объекта VI.

Таблица XV. Играющие в нарды. Роспись на западной стене помещения 13 объекта VI. Цветная фотография с подлинника после реконструкции.

Таблица XVI. Всадник в доспехах. Фрагмент росписи западной стены помещения 13 объекта VI.

---

[1] Буквенные обозначения здесь и дальше соответствуют местоположению фрагментов росписей по схеме таблицы L.

Таблица XVII. Голова в крылатой короне. Фрагмент живописи из завала у западной стены помещения 13 объекта VI.

Таблица XVIII. Пленник со связанными руками. Фрагмент живописи из завала у западной стены помещения 13 объекта VI.

Таблица XIX. Фотография фрагментов с табл. XVII—XVIII: *а* — голова в крылатой короне, *б* — пленник со связанными руками.

Таблица XX. Божество с солнечным и лунным дисками. Роспись южной стены помещения 26 объекта VI. По цветной копии худ. Ю. Гремячинской.

Таблица XXI. Голова божества с солнечным и лунным дисками. Деталь росписи южной стены помещения 26 объекта VI.

Таблица XXII. Лунный диск. Деталь росписи южной стены помещения 26 объекта VI.

Таблица XXIII. Щит. Фрагмент росписи восточной стены помещения 26 объекта VI.

Таблица XXIV. Мужская голова. Фрагмент росписи восточной стены помещения 26 объекта VI.

Таблица XXV. Орнаментальный декор сводов помещений объекта VI. Реконструкция В. Л. Ворониной. *А* — помещение 26, *Б* — помещение 10.

Таблица XXVI. Орнаментальные росписи панелей и бордюров из помещений объекта II. Реконструкция В. Л. Ворониной: *а* — верхний бордюр главного зала, *б* — бордюр ниши дворовой капеллы, *в* — панель внешнего айвана (северная стена).

Таблица XXVII. Общий вид южного крыла внешнего айвана объекта II со скульптурной панелью in situ. Раскопки 1952 г.

Таблица XXVIII. Голова чудовища с южной стены внешнего айвана объекта II. Деталь скульптурной панели. Раскопки 1952 г.

Таблица XXIX. Фигура тритона с южной стены внешнего айвана объекта II. Деталь скульптурной панели. Раскопки 1952 г.

Таблица XXX. Мужская фигура с постаментом (?) с западной стены внешнего айвана объекта II. Деталь скульптурной панели. Раскопки 1952 г.

Таблица XXXI. Общий вид скульптурной панели южного крыла (южная и западная стена) внешнего айвана объекта II после реставрации.

Таблица XXXII. Схема расположения изображений на скульптурной панели внешнего айвана объекта II (южная и западная стена).

Таблица XXXIII. Постамент глиняной статуи у северной стены внешнего айвана объекта II. Раскопки 1952 г.

Таблица XXXIV. Схема расположения орнаментальной панели и постамента статуи у северной стены внешнего айвана объекта II.

Таблица XXXV. «Тиара» с изображением драконов. Скульптурный фрагмент из завала во внешнем айване объекта II. Раскопки 1952 г.

Таблица XXXVI. Головы драконов. Скульптурные фрагменты из завала во внешнем айване объекта II. Раскопки 1952 г.

Таблица XXXVII. Скульптурные фрагменты из завала во внешнем айване объекта II. Раскопки 1952 г.: *1* — налеп с изображением Киртимукхи, *2* — обломок блюда с рельефным изображением рыбы.

Таблица XXXVIII. Скульптурные фрагменты из завала во внешнем айване объекта II. Раскопки 1952 г.: *1* — затылочная часть человеческой головы, *2* — рука, сжатая в кулак, *3* — фрагмент лица.

Таблица XXXIX. Детали одежды. Скульптурные фрагменты из завала во внешнем айване объекта II. Раскопки 1952 г.

Таблица XL. Фигура танцовщицы № 1. Резная деревянная скульптура из помещения 47 объекта III. Фотография после реставрации.

Таблица XLI. Фигура танцовщицы № 2. Резная деревянная скульптура из помещения 47 объекта III. Рисунок с натуры худ. Ю. Гремячинской.

Таблица XLII. Женская голова № 3. Фрагмент резной деревянной скульптуры из помещения 47 объекта III. Рисунок с натуры худ. Ю. Гремячинской.

Таблица XLIII. Фрагменты резного дерева из объекта III: *1* — капитель колонны с резным орнаментом из помещения 55, *2* — обломок доски с резным орнаментом из помещения 47.

Таблица XLIV. Фрагменты деревянных архитектурных деталей с резным орнаментом из помещения 50 объекта III.

Таблица XLV. Капитель колонны с резным орнаментом из помещения 55 объекта III. Рисунок с натуры худ. Ю. Гремячинской.

Таблица XLVI. Резные деревянные архитектурные детали из объекта III. Рисунки с натуры худ. Ю. Гремячинской: *1—4* — элементы орнаментальной резьбы капители из помещения 55, *5* — фрагмент фриза из помещения 50.

Таблица XLVII. Резные деревянные архитектурные детали из помещения 47 объекта III. *1* — наличник двери. Рисунок с натуры Ю. Лебедева; *2* — фрагмент доски с орнаментальной резьбой. Рисунок с натуры худ. Ю. Гремячинской.

Таблица XLVIII. Последовательные этапы лабораторной отработки и реставрации росписи «Арфистка» из помещения 1 объекта VI: *1* — верхняя часть фрагмента на стене, *2* — после отработки в 1952 г., *3* — после расчистки ацетоном, *4* — после реконструкции.

Таблица XLIX. Роспись «Арфистка» из помещения 1 объекта VI после реконструкции. Цветная фотография с подлинника.

Таблица L. Схема расположения сохранившихся фрагментов росписей на стенах помещения 1 объекта VI.

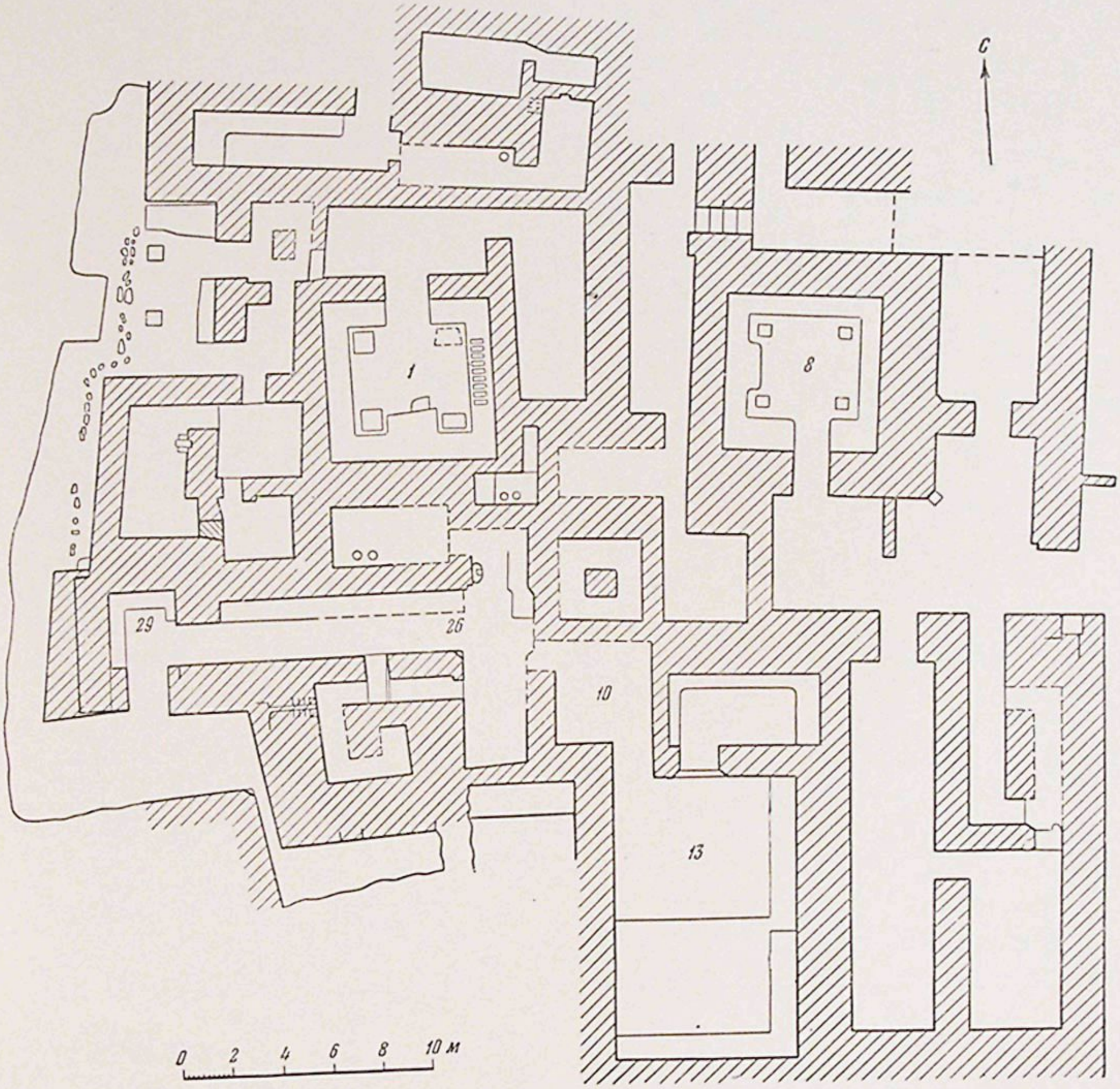


Таблица I. План объекта VI

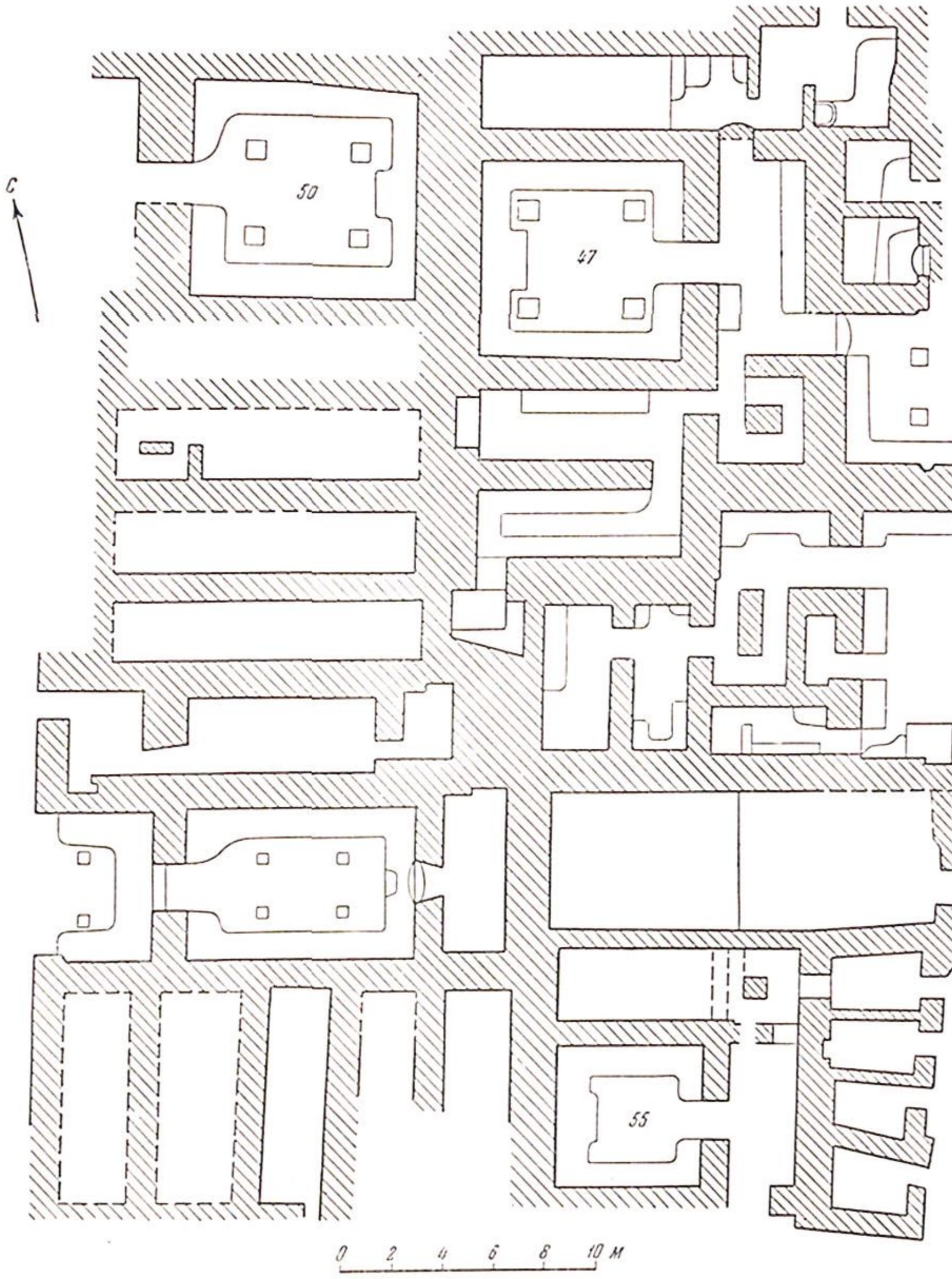


Таблица II. План объекта III

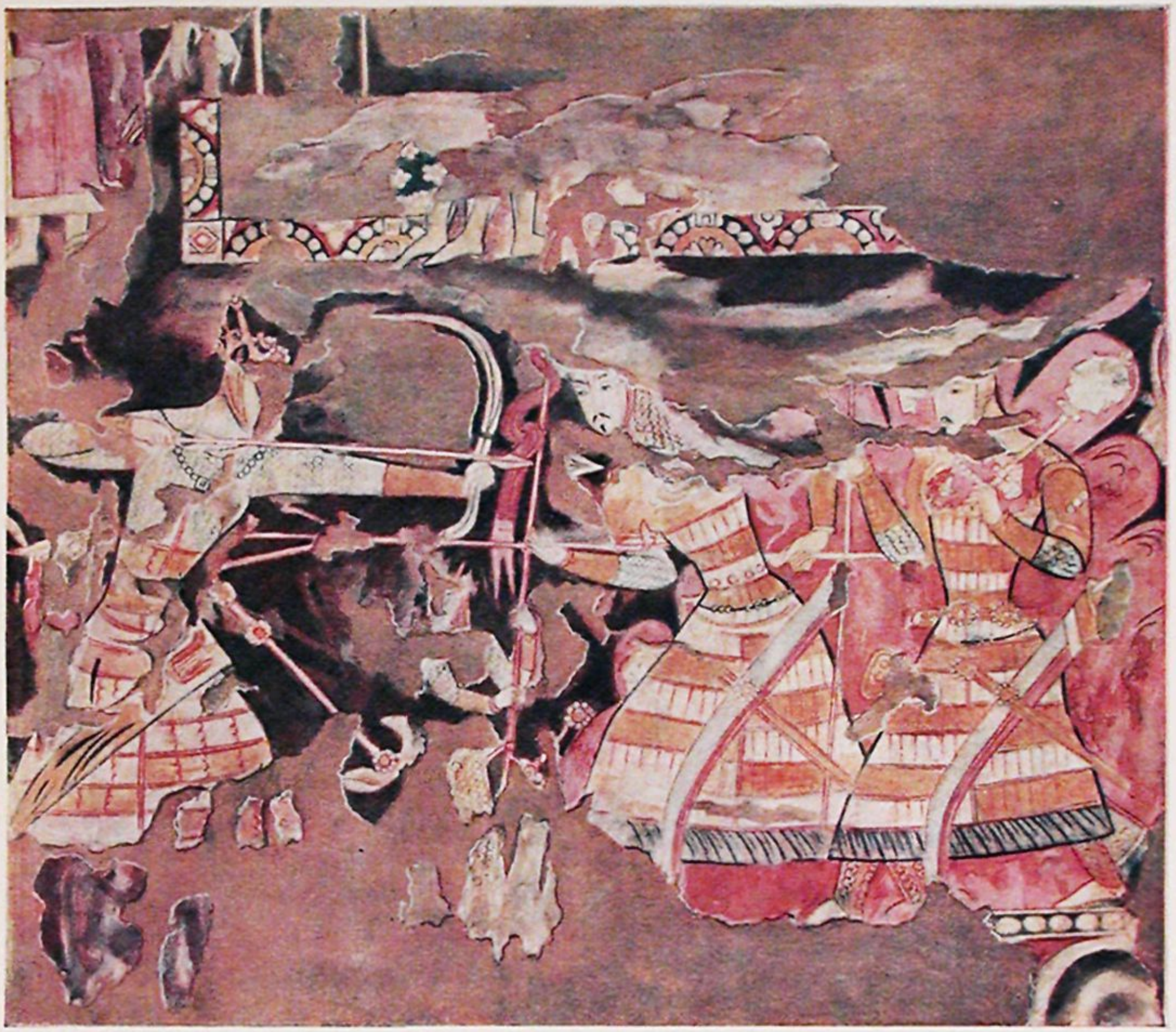


Таблица III. Объект VI, помещение 1, южная стена (Г)

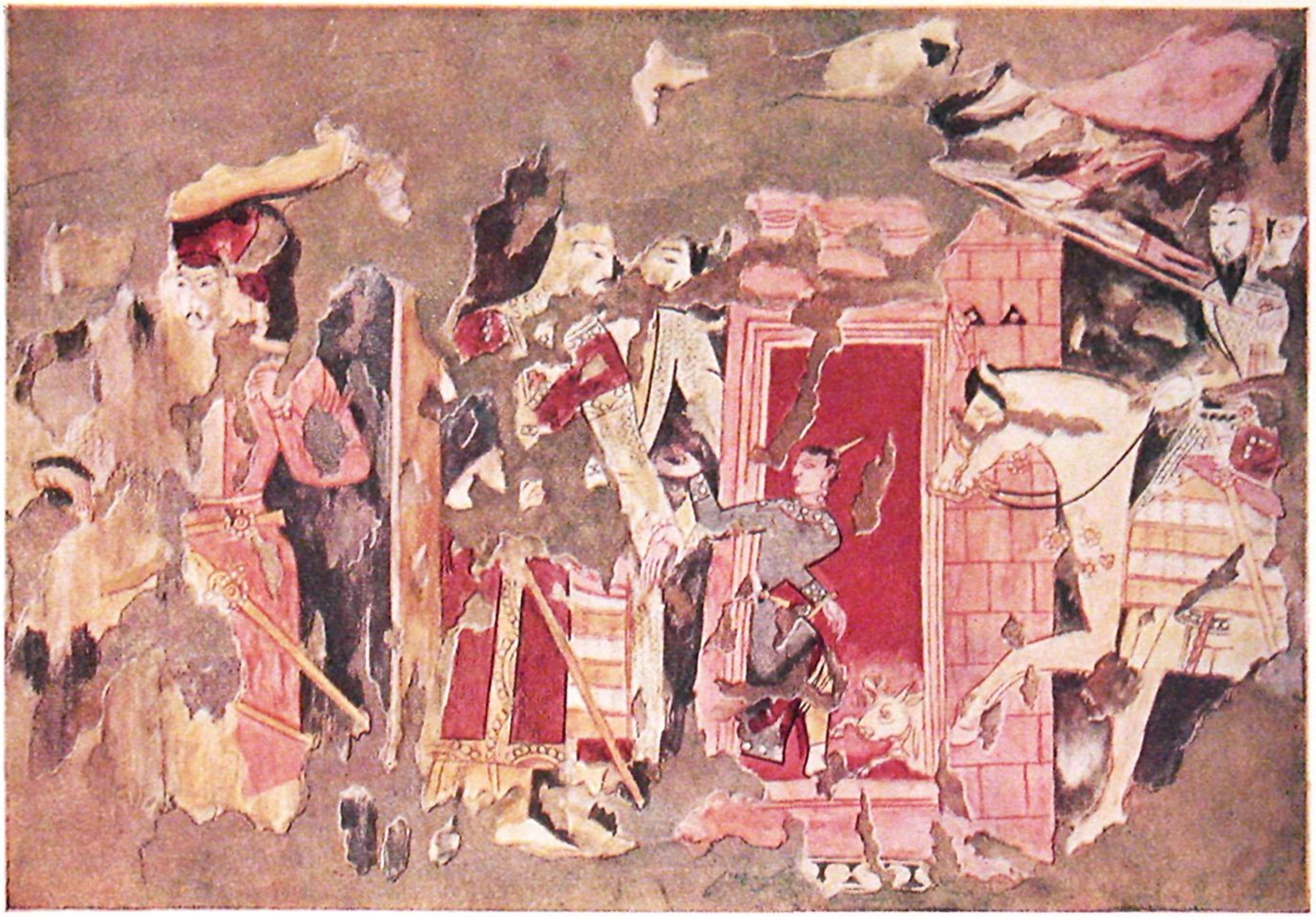


Таблица IV. Объект VI, помещение 1, южная стена (А)



Таблица V. Объект VI, помещение 1, северо-восточный угол (И)



Таблица VI. Объект VI, помещение 1, западная стена (Д), деталь



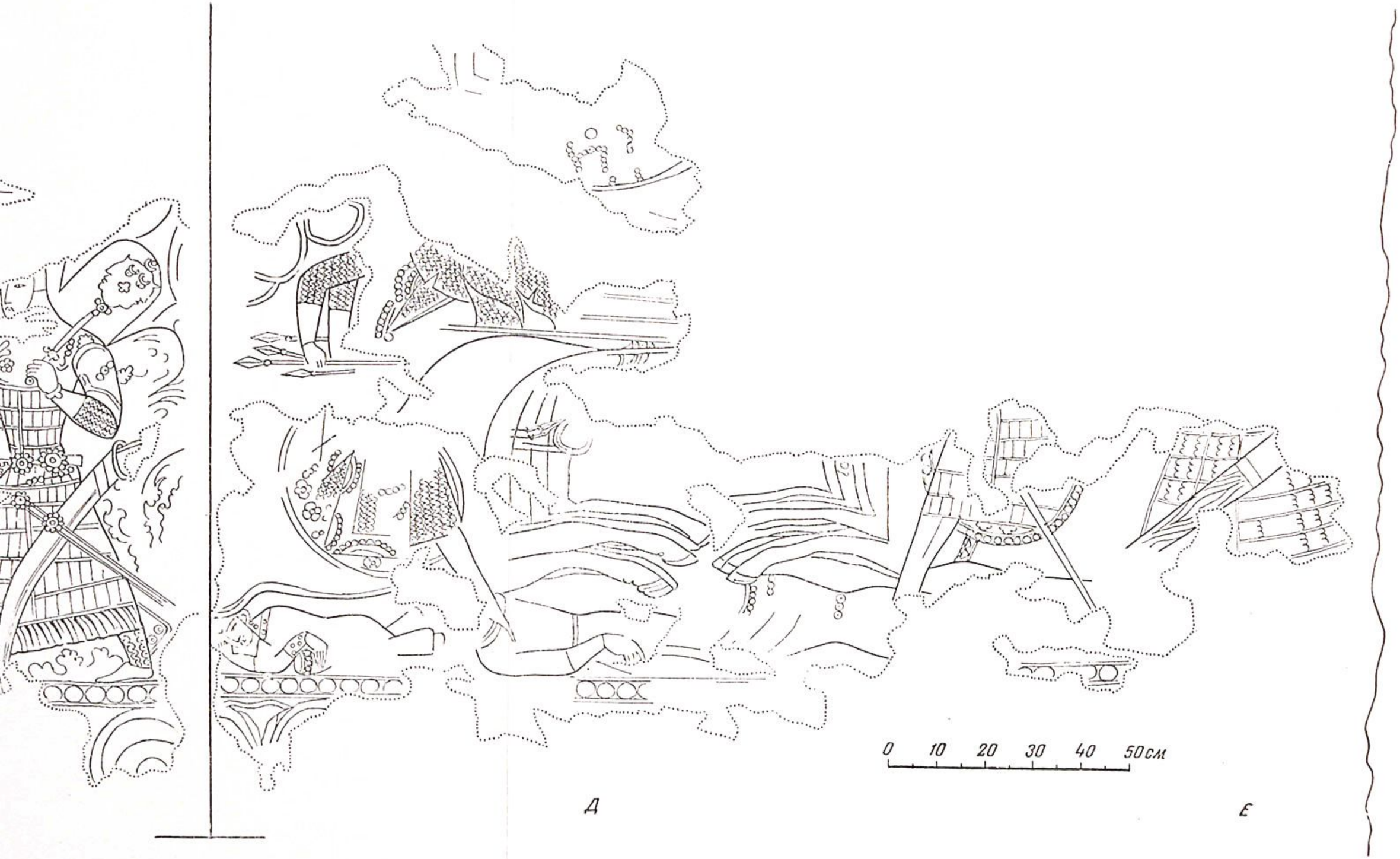
Таблица VII. Объект VI, помещение 1. Схема расположения росписей (А–Е).



A



Таблица VII. Объект VI, помещение 1. Схема расположения росписей (А—Е).



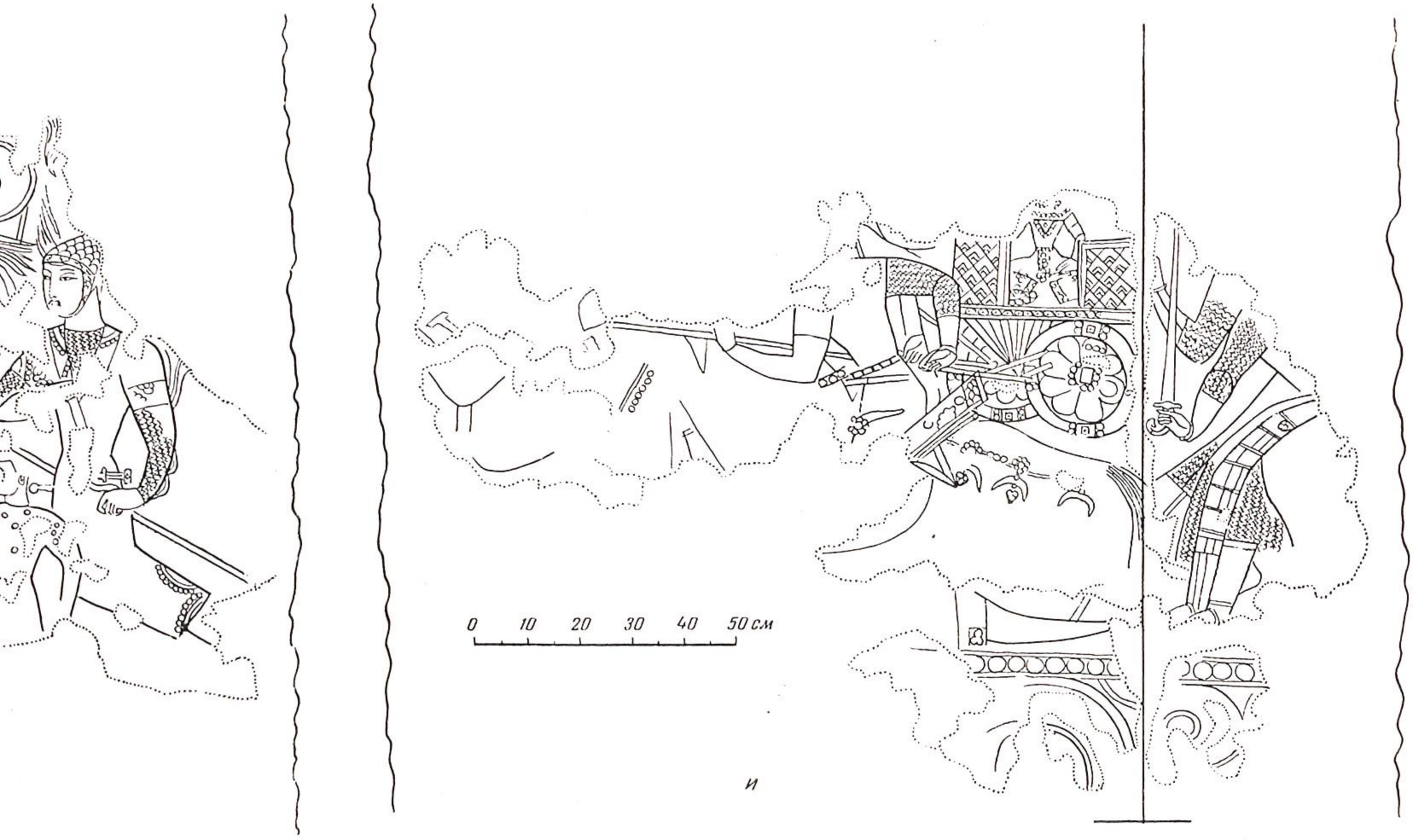
Д Е



Таблица VIII. Объект VI, помещение 1. Схема расположения росписей (ЮК—II)



Т а б л и ц а VIII. Объект VI, помещение 1. Схема расположен



ение 1. Схема расположения росписей (Ж—II)

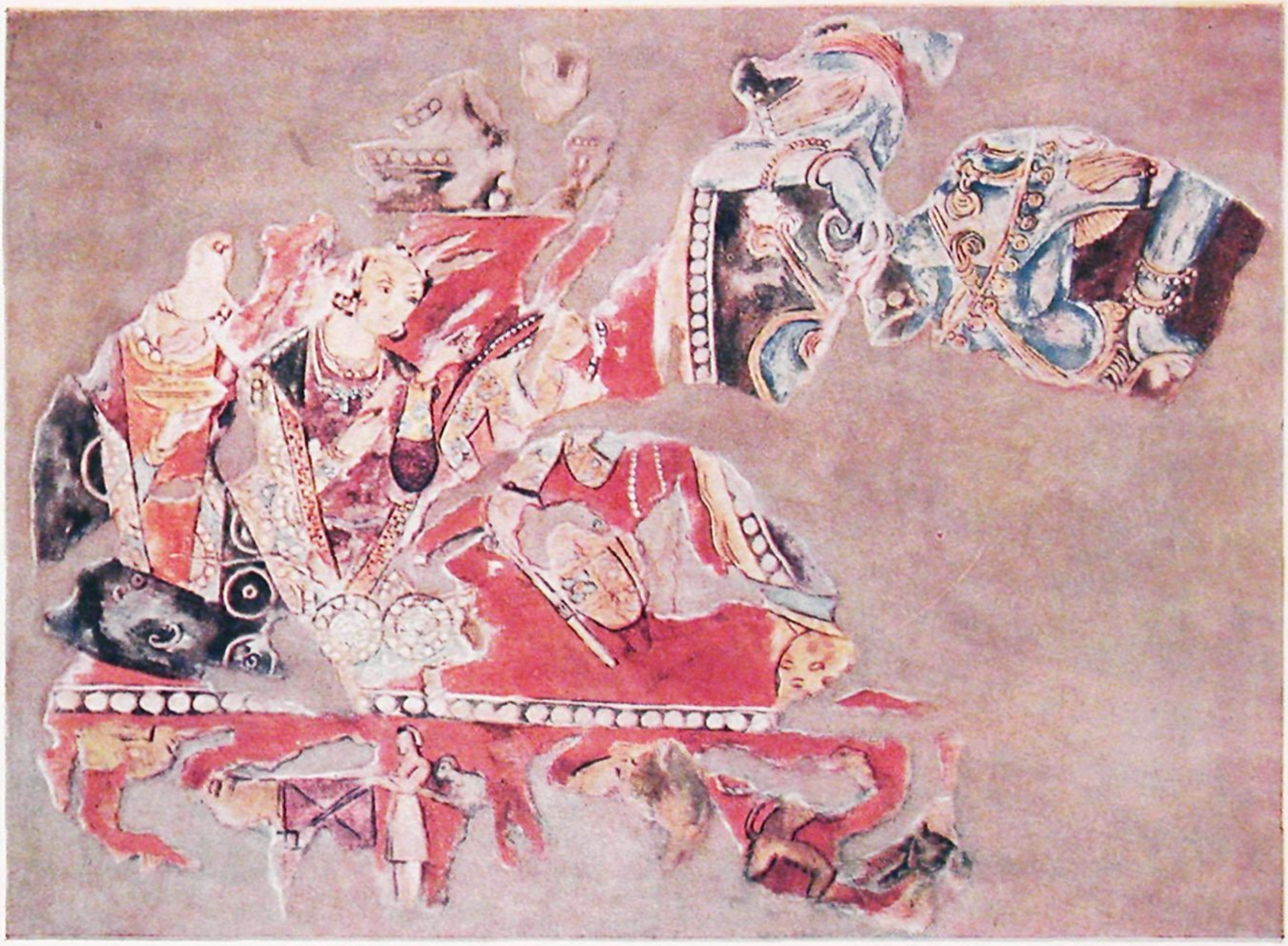


Таблица IX. Объект VI, помещение 8, северная стена



Таблица X. Объект VI, помещение 8, северная стена. Схема росписи

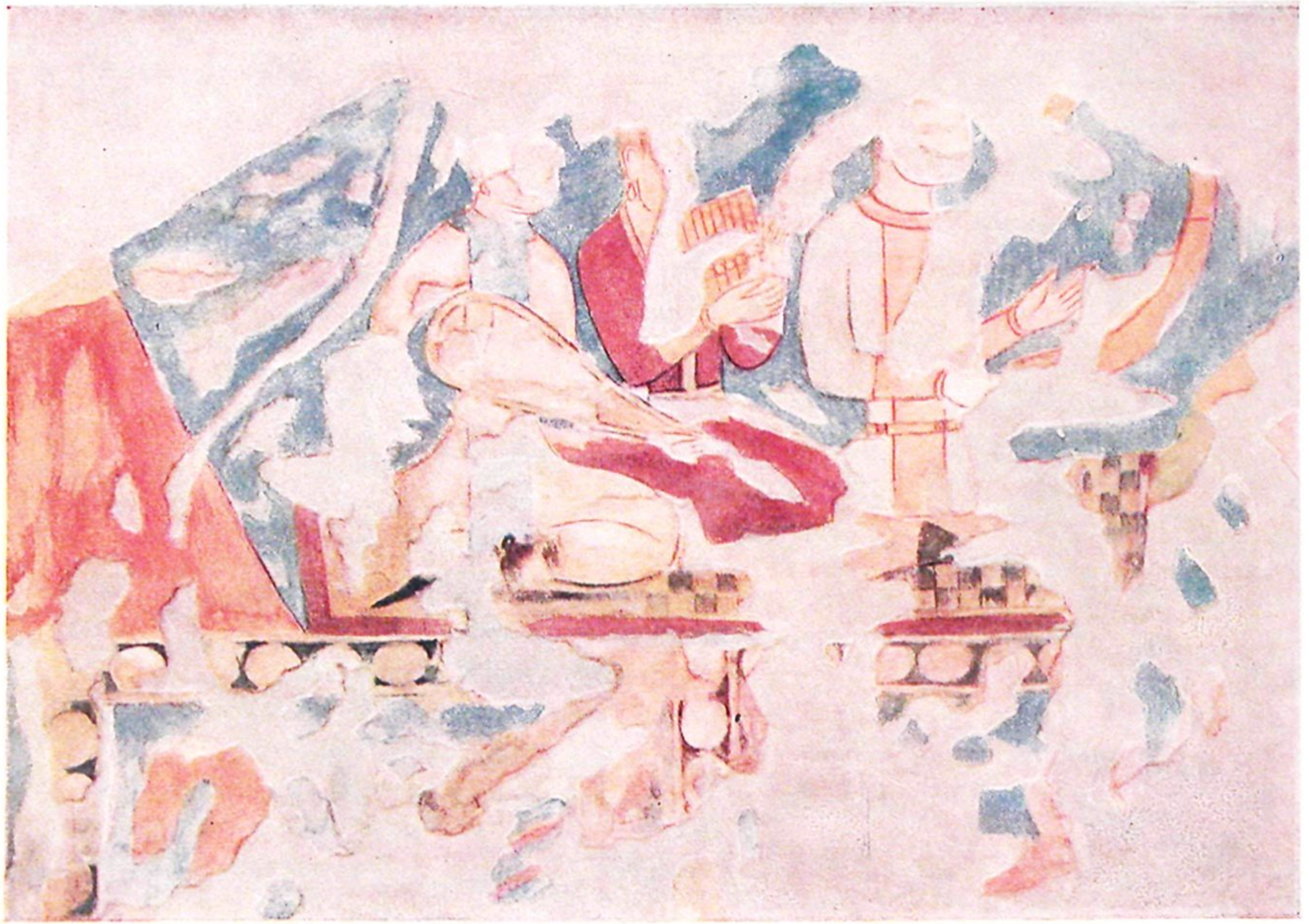


Таблица XI. Объект VI, помещение 13, северная стена



Таблица XII. Объект VI, помещение 13. Схема росписи северной стены



Т а б л и ц а XIII. Объект VI, помещение 13, западная стена



Таблица XIV. Объект VI, помещение 13, западная стена



Таблица XV. Оъект VI, помещение 13, западная стена



Таблица XVI. Объект VI, помещение 13, западная стена



Таблица XVII. Объект VI, помещение 13



Т а б л и ц а XVIII. Объект VI, помещение 13



а

б

Таблица XIX. Объект VI, помещение 13

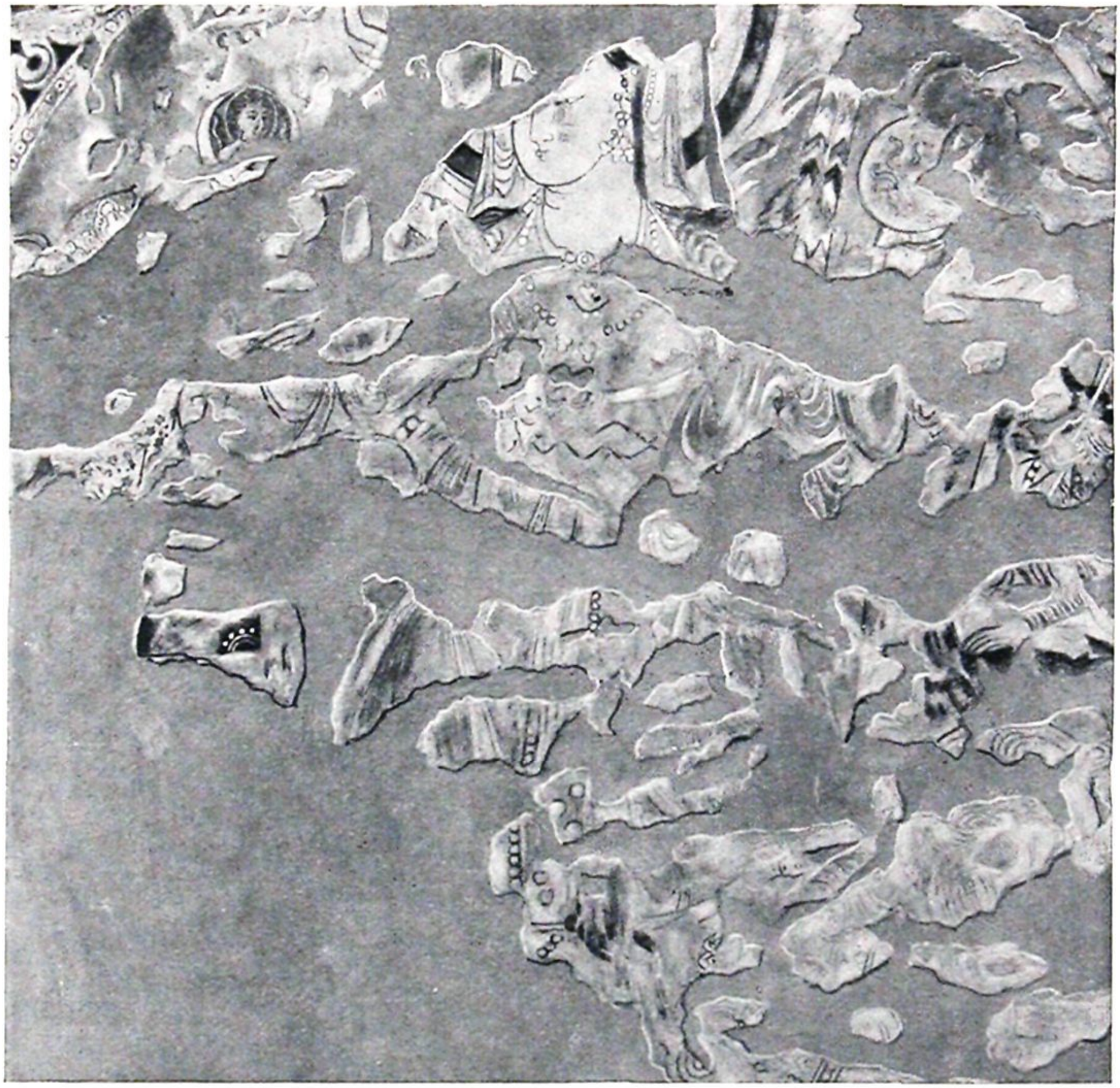


Таблица XX. Объект VI, помещение 26, южная стена



Таблица XXI. Объект VI, помещение 26, южная стена. Деталь

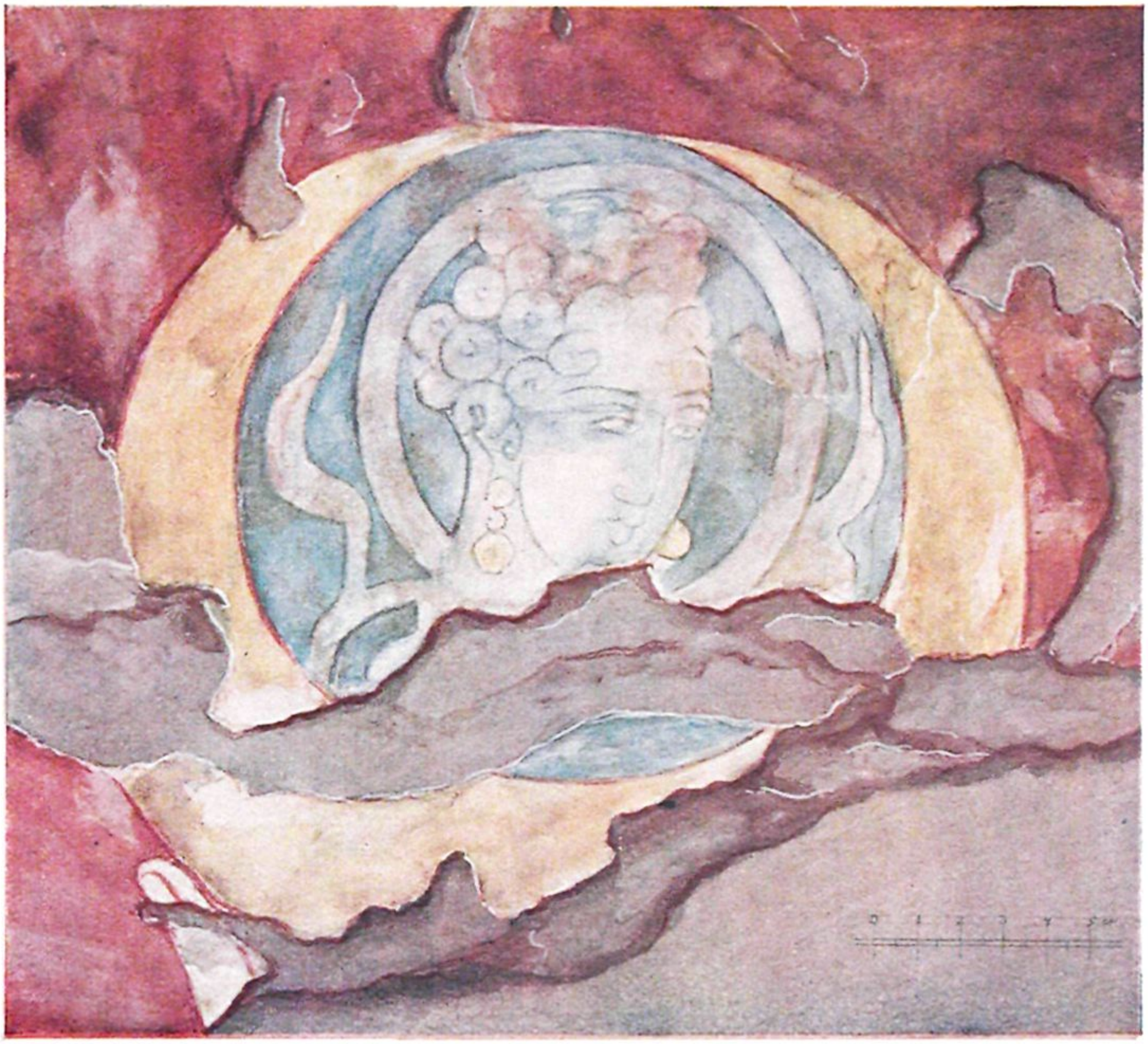


Таблица XXII. Объект VI, помещение 26, южная стена. Деталь



Таблица XXIII. Объект VI, помещение 26, восточная стена



Таблица XXIV. Объект VI, помещение 26, восточная стена



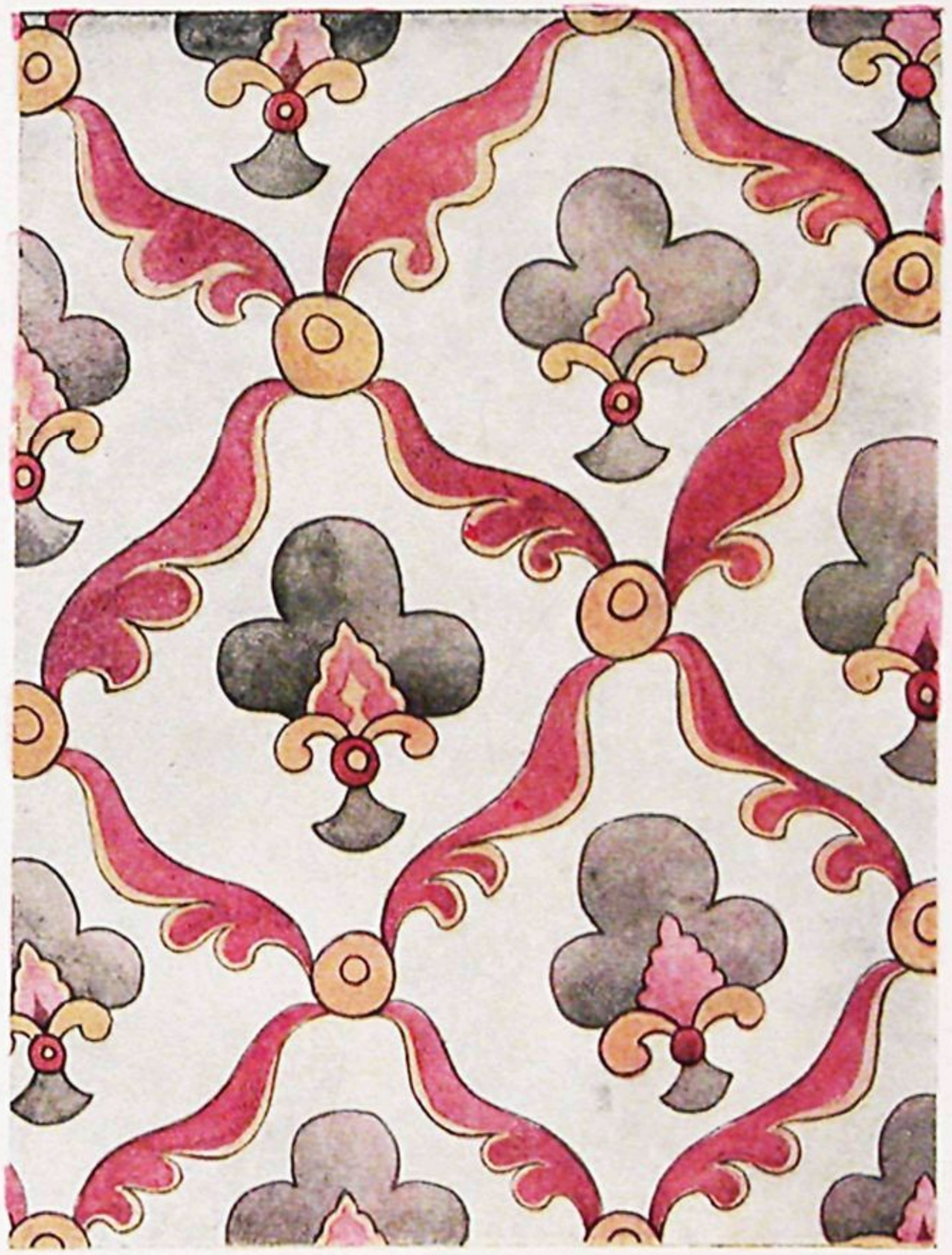


Таблица XXV. Объект VI. Орнаментальный декор сводов (реконструкция)





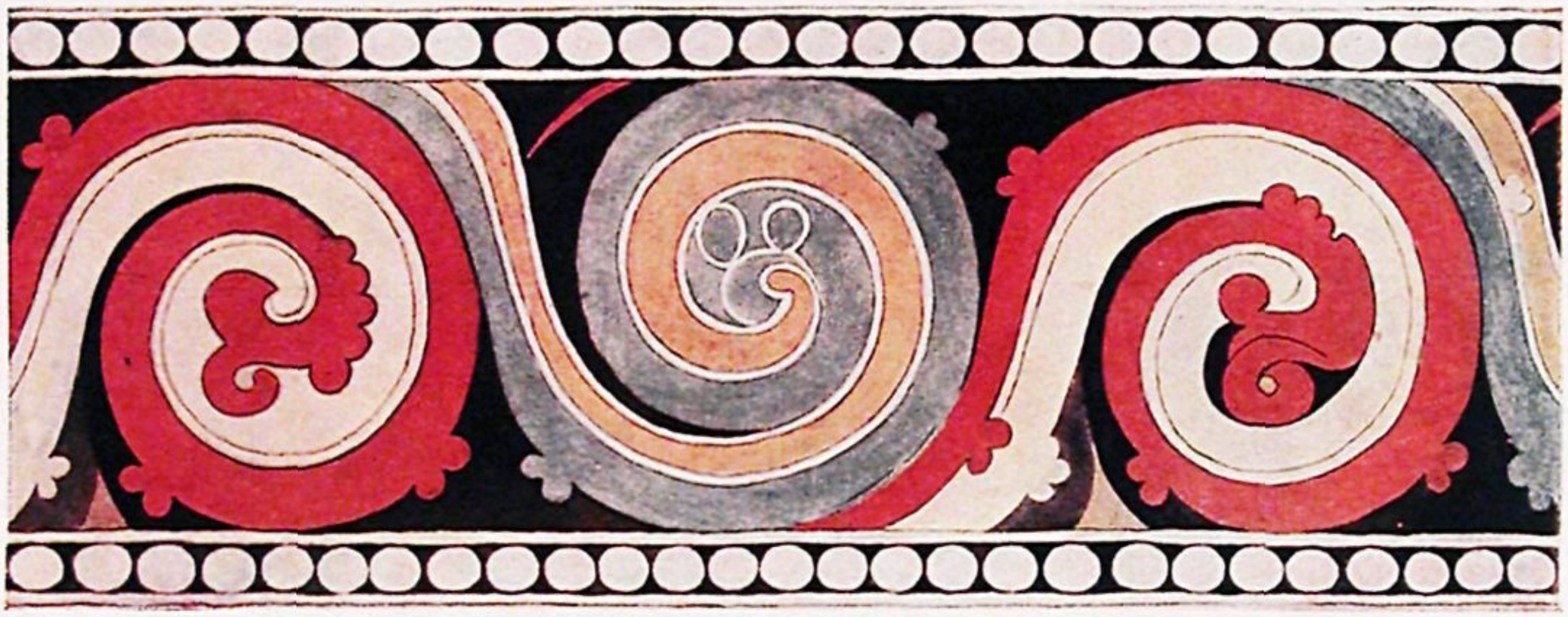


Таблица XXVI. Орнаментальные росписи панелей и бордюров (реконструкция)



Таблица XXVII. Объект II. Общий вид айвана со скульптурной панелью



Таблица XXVIII. Объект II, южная стена айвана. Деталь

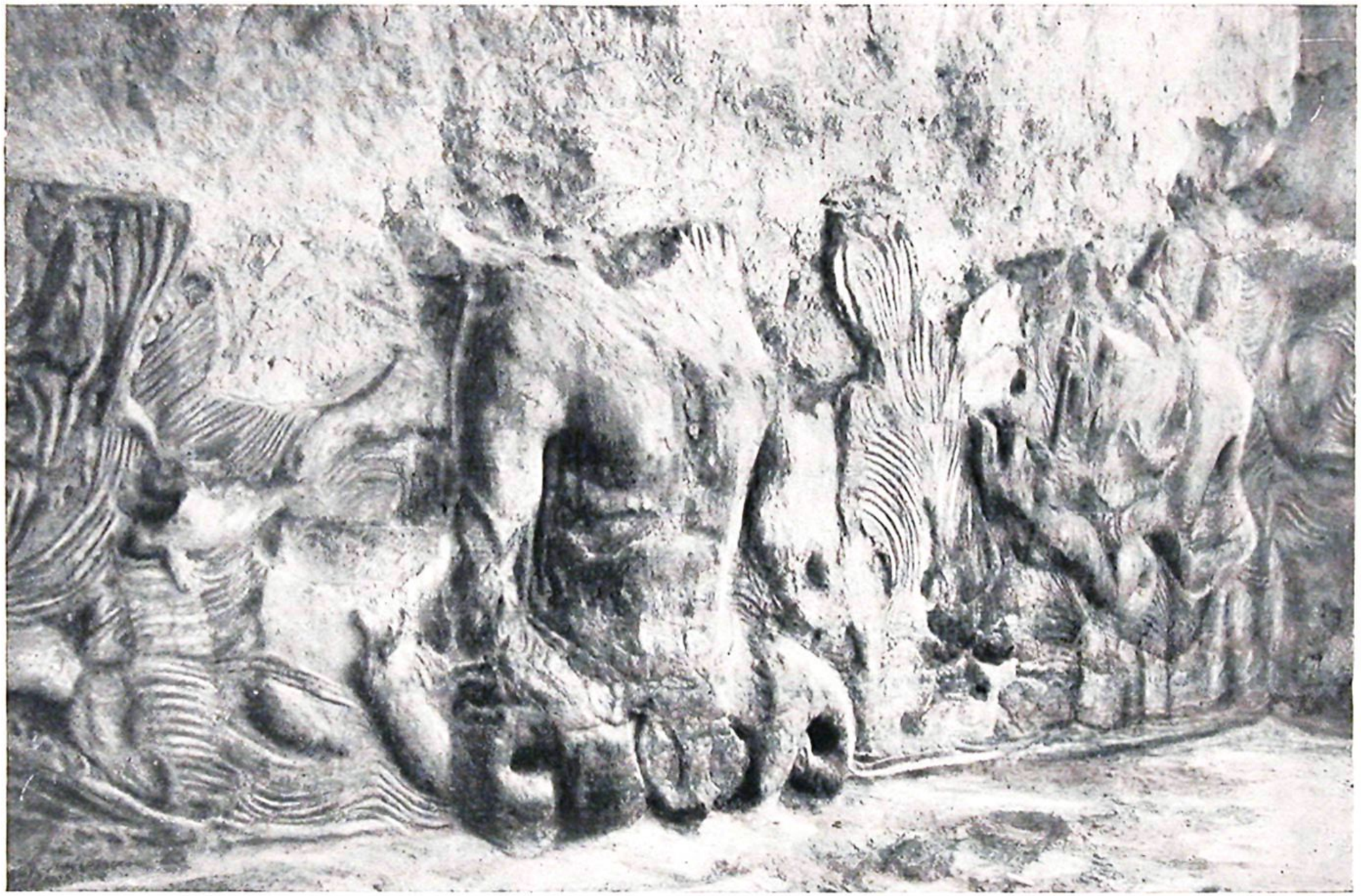


Таблица XXIX. Объект II, южная стена айвана. Деталь



Таблица XXX. Объект II, западная стена айвана. Деталь

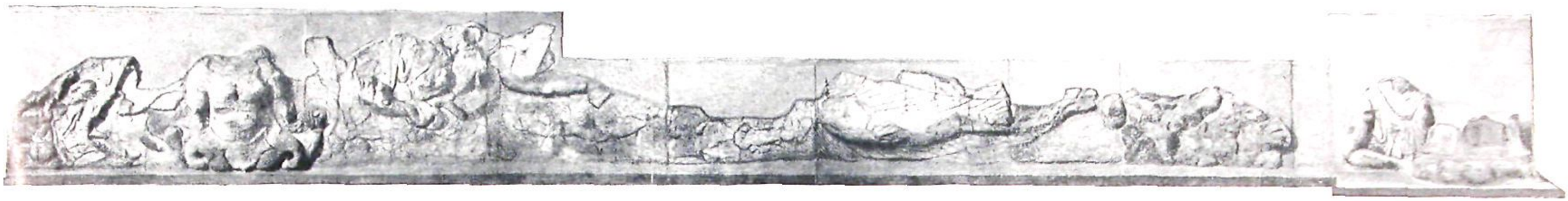


Таблица XXXI. Объект II, *южная и западная стены айвана. Скульптурная панель после реставрации*

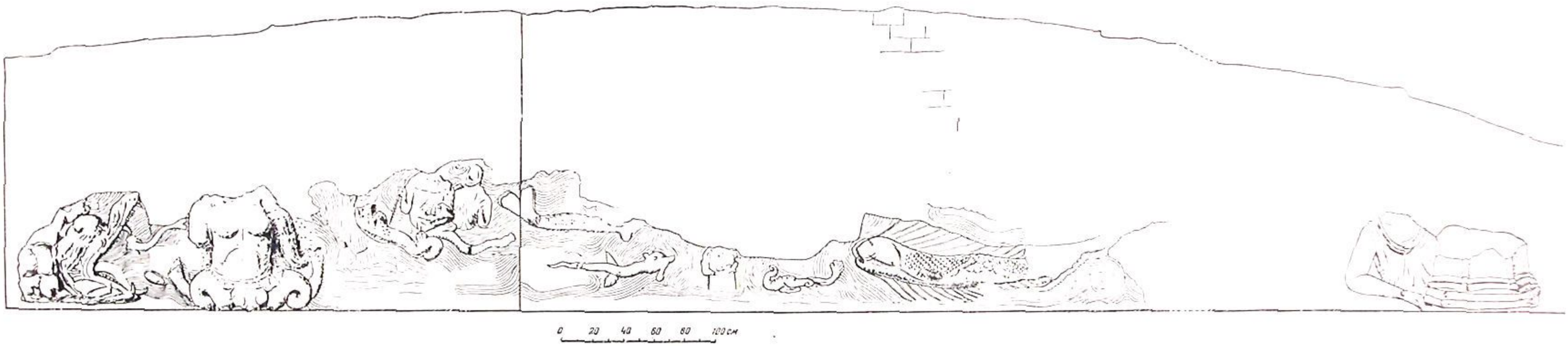


Таблица XXXII, Объект II, южная и западная стены айвана. *Схема расположения скульптуры*



Таблица XXXIII. Объект II, северная стена айвана

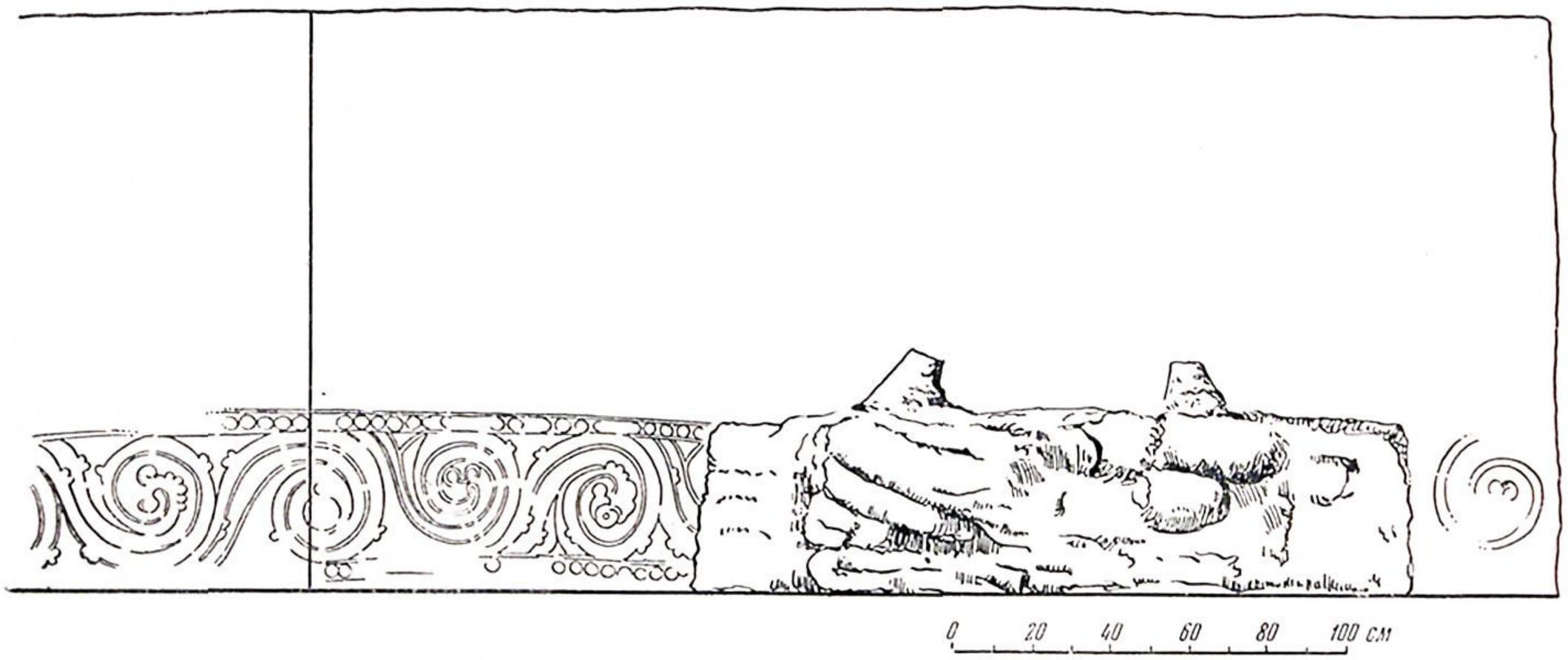


Таблица XXXIV. Объект II, северная стена айвана. Схема расположения скульптуры и росписи



Таблица XXXV. Объект II, айван. Скульптурный фрагмент из завала



1



2

Таблица XXXVI. Объект II, айван. Скульптурные фрагменты из завала



1



2

Таблица XXXVII. Объект II, айван. Скульптурные фрагменты из завала



Таблица XXXVIII. Объект II, айван. Скульптурные фрагменты из завала

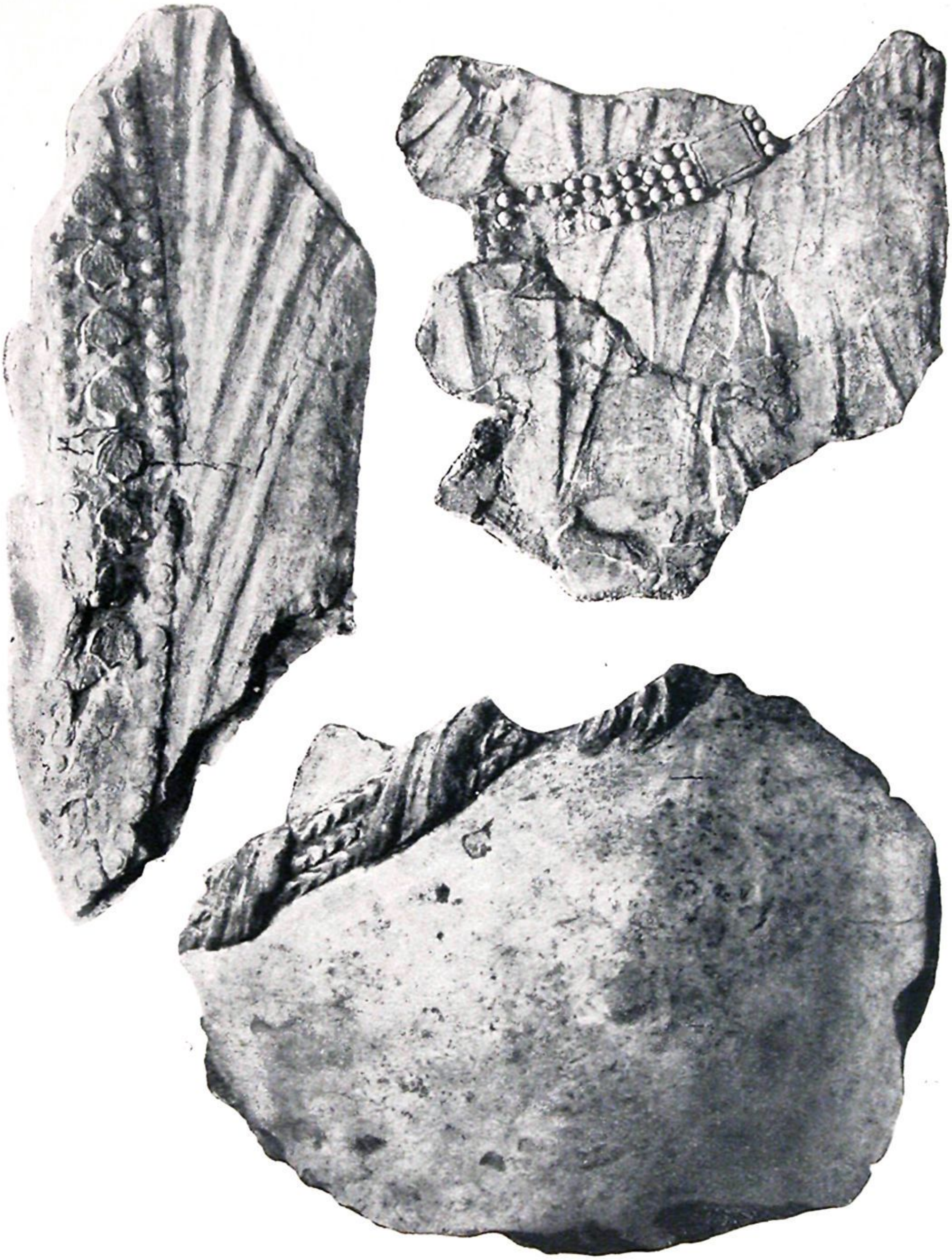


Таблица XXXIX. Объект II, айван. Скульптурные фрагменты из завала



Таблица XL. Объект III, помещение 47. Скулптура из дерева после реставрации

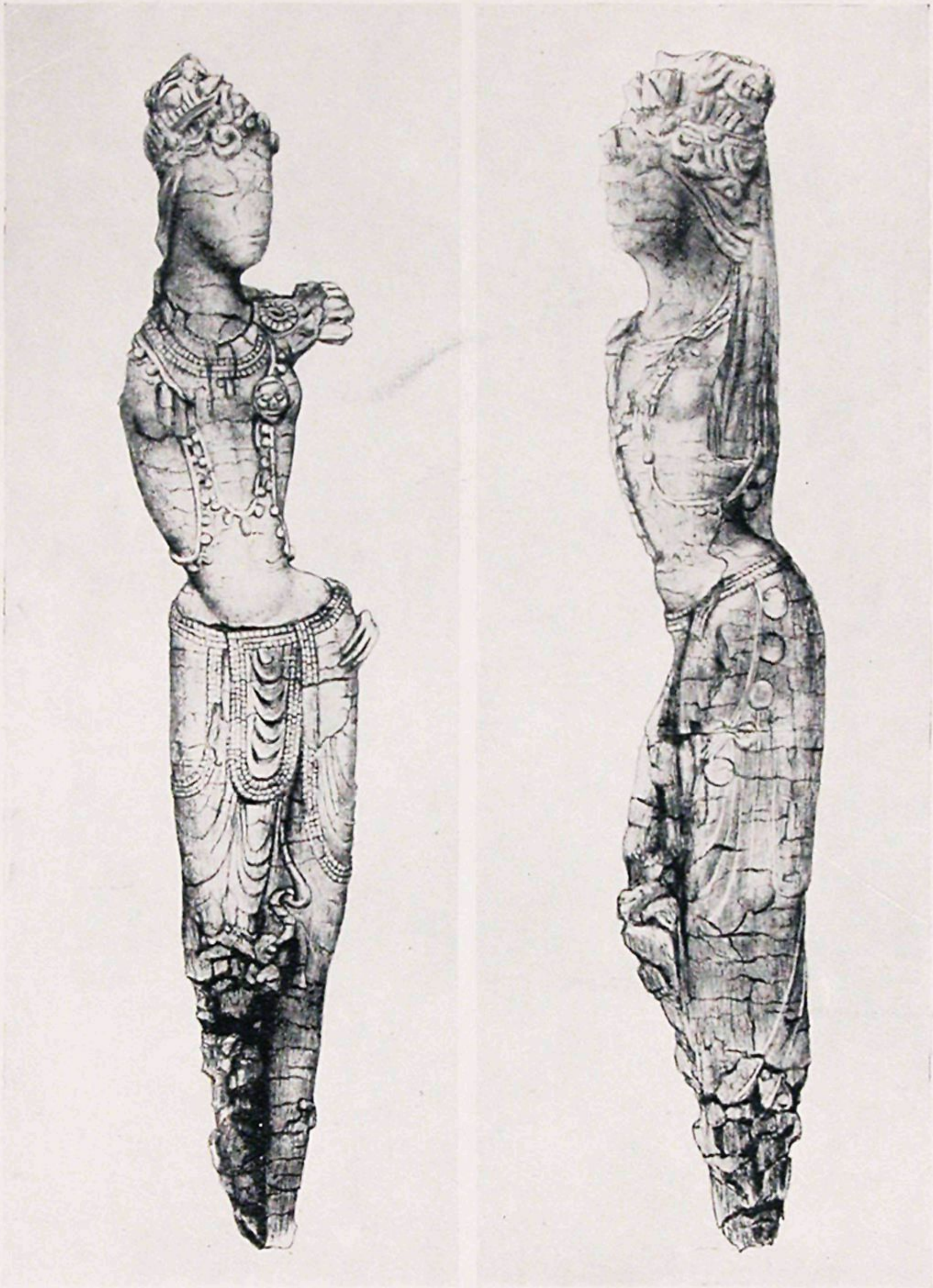
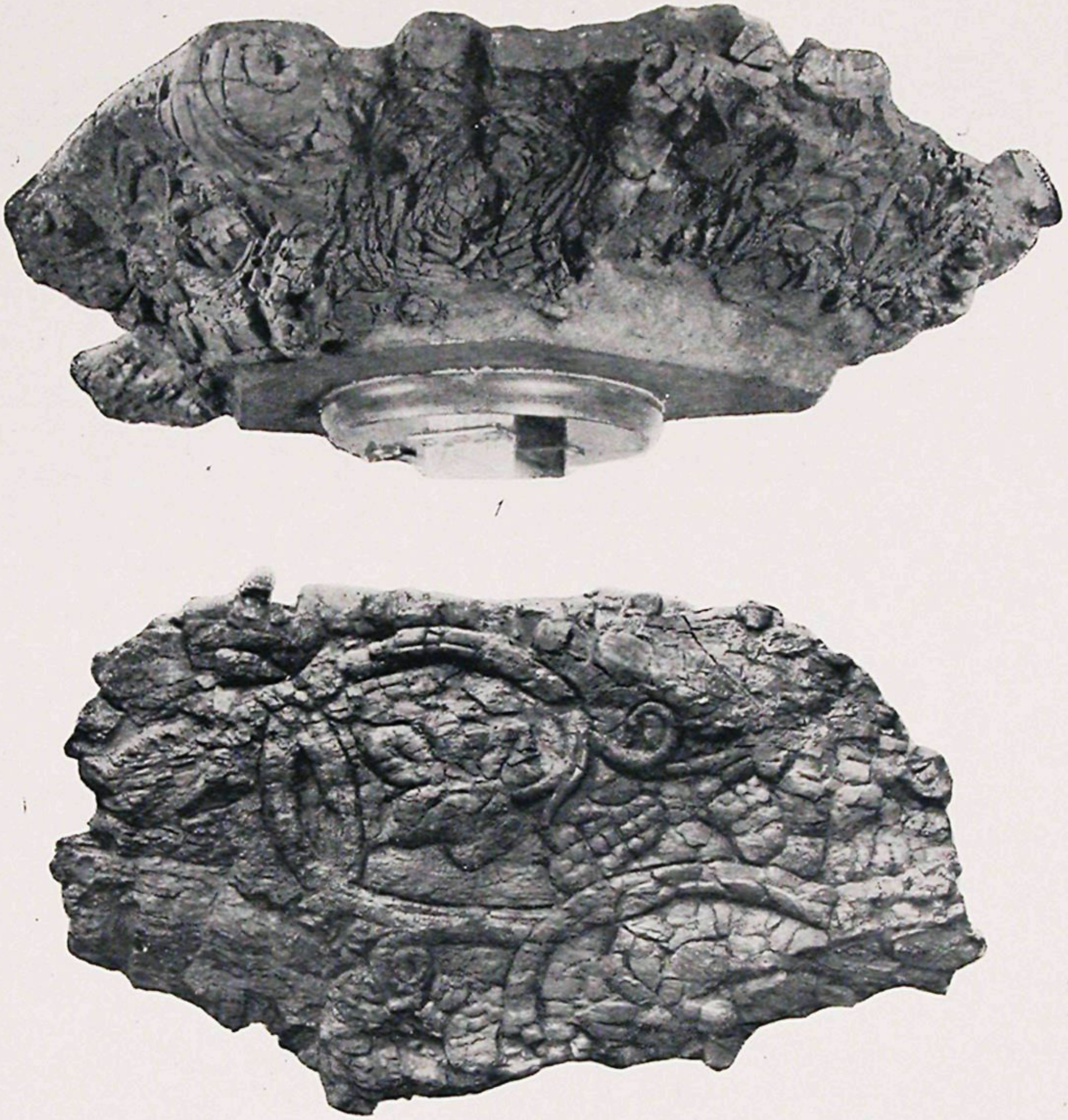


Таблица XLI. Объект III, помещение 47. Скульптура из дерева



Таблица XLII. Объект III, помещение 47. Фрагмент скульптуры из дерева



2

Таблица XLIII. Объект III, помещения 55 и 47. Фрагменты резного дерева



Таблица XLIV. Объект III, помещение 50. Фрагменты резного дерева

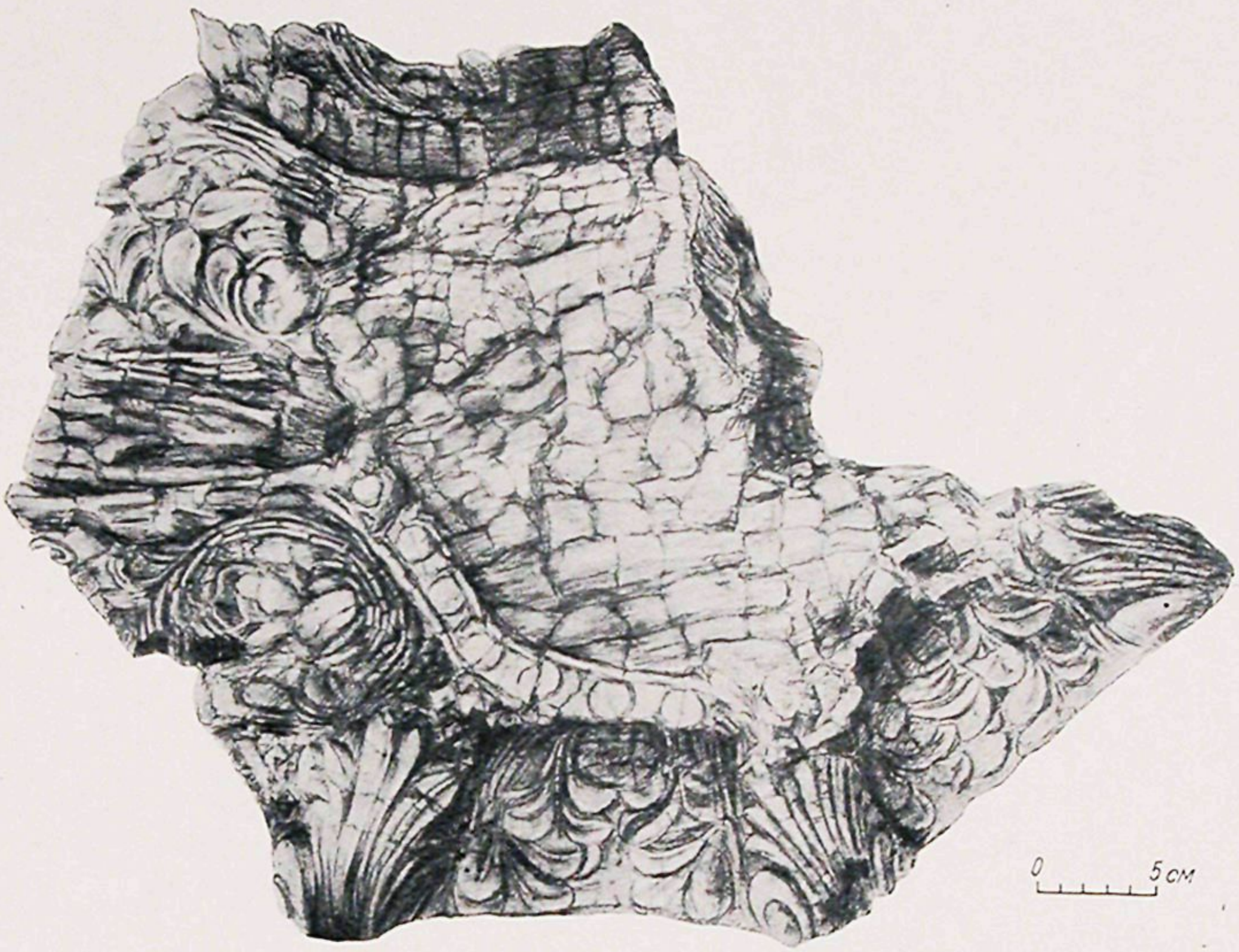


Таблица XLV. Объект III, помещение 55. Капитель колонны, резное дерево



1



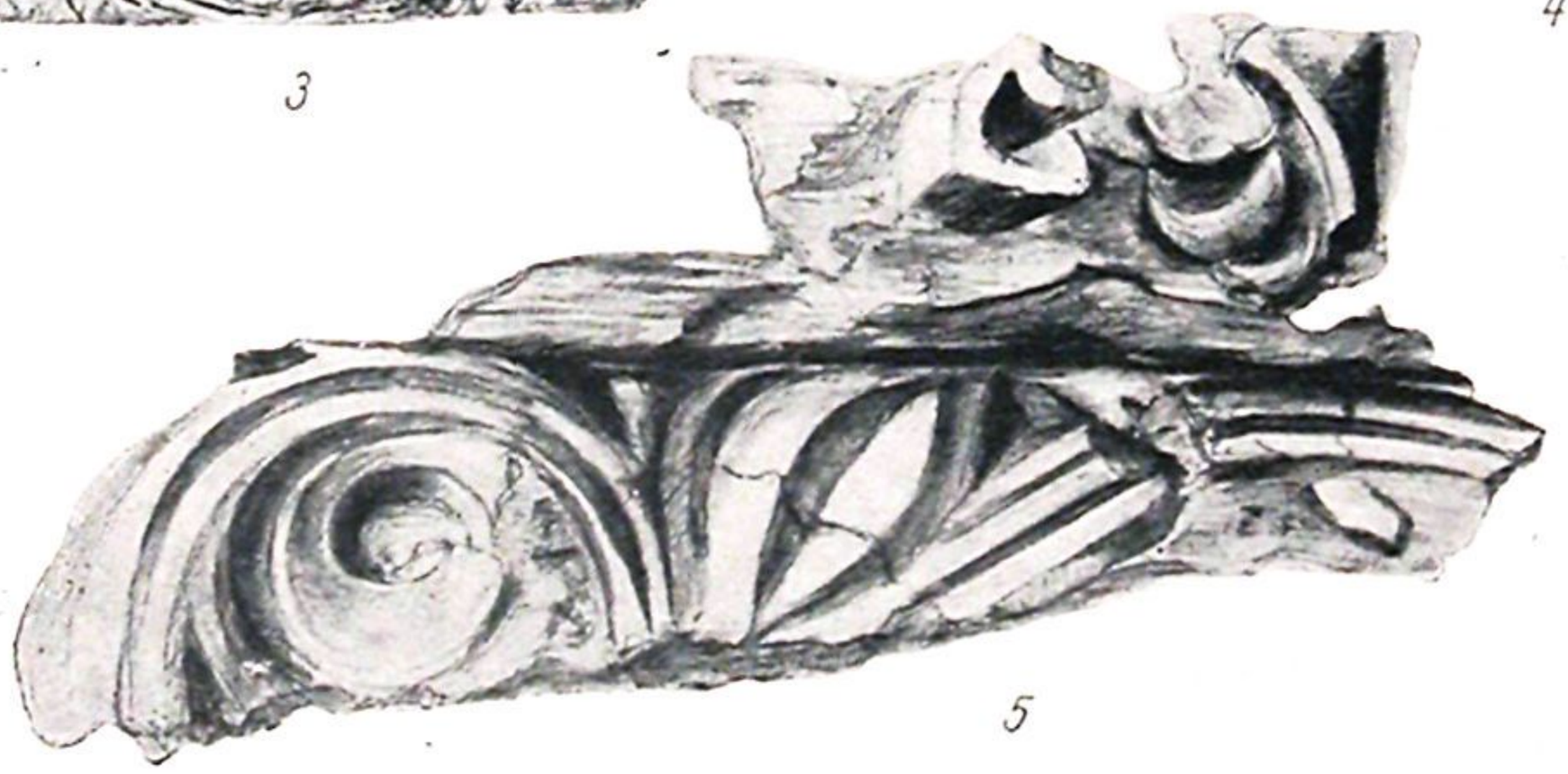
2



3

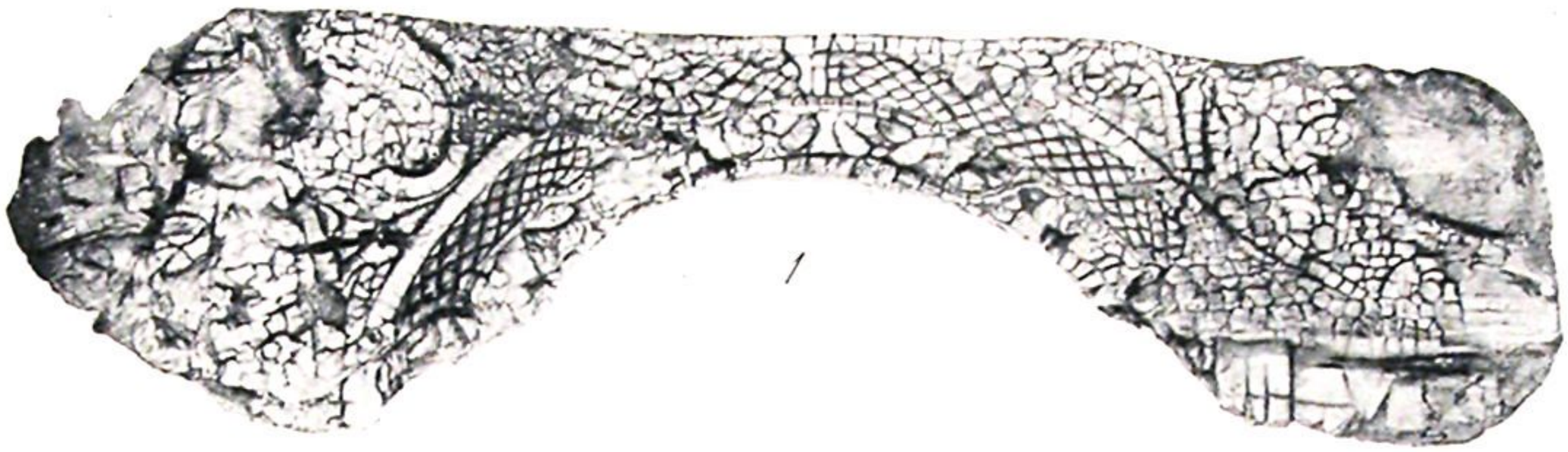


4

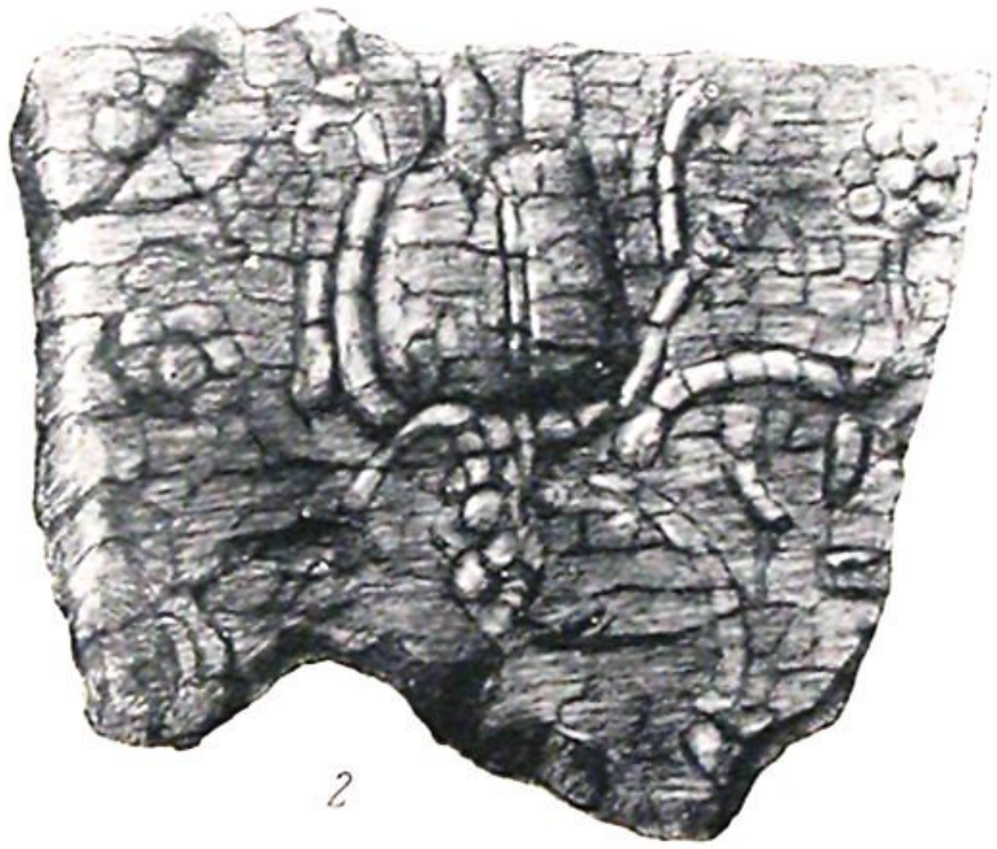


5

Таблица XLVI. Объект III, помещения 50 и 55. Архитектурные детали из дерева



1



2

Таблица XLVII. Объект III, помещение 47. Архитектурные детали из дерева



1



2

Таблица XLVIII. Арфистка (VI, 1). Последовательные этапы лабораторной обработки и реставрации:

1 — верхняя часть фрагмента на стене, *2* — после обработки в 1952 г., *3* — после расчистки эцетоном, *4* — после реконструкции



3



1



Таблица XLIX. Арфистка (VI, 1) после реконструкции.

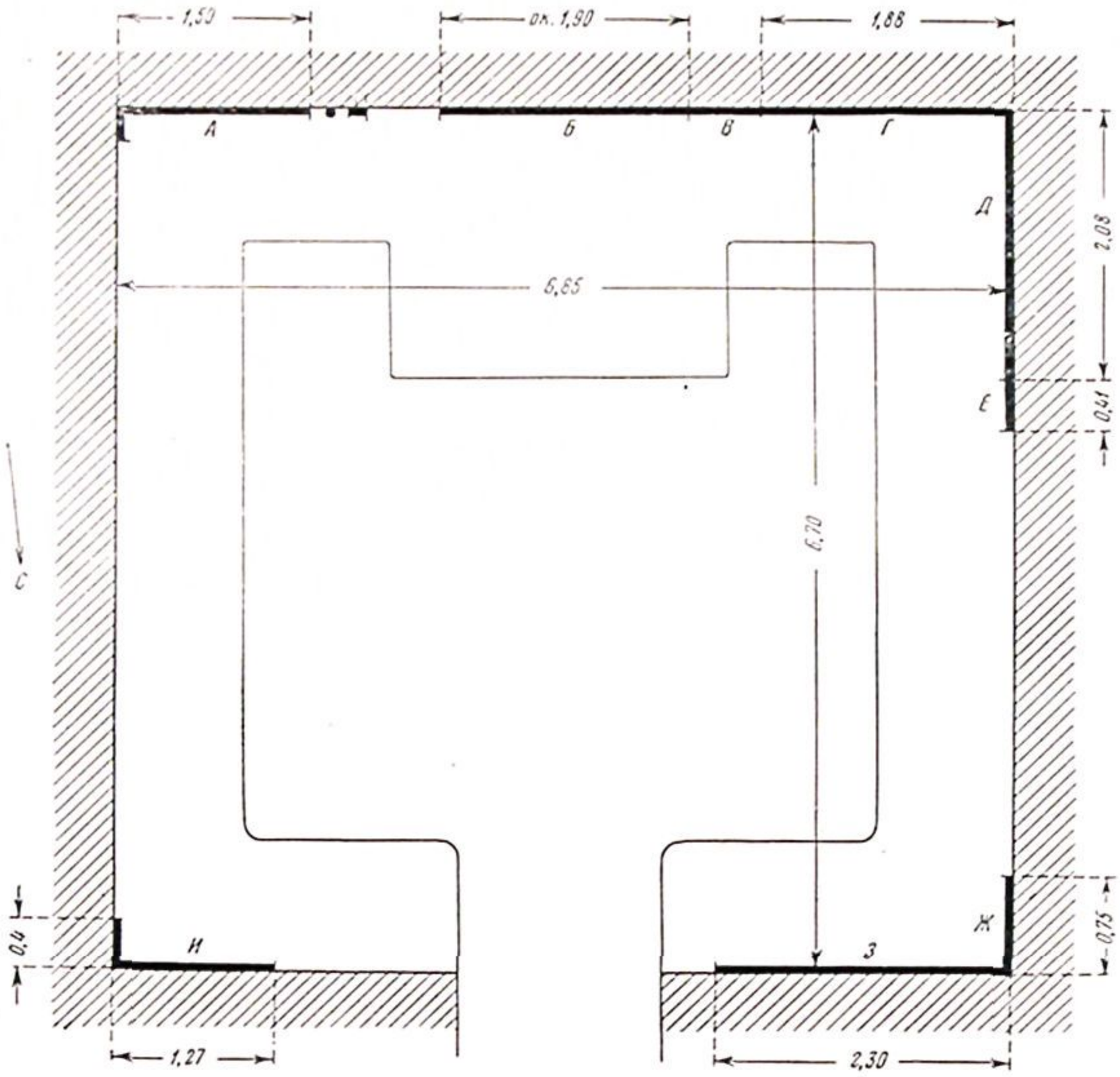


Таблица L. Схема расположения сохранившихся фрагментов росписи в помещении 1 объекта VI:

А — сцена у ворот (табл. IV),
Б — «Трон»,
В — Арфистка (табл. XLIX),
Г — поединок пеших воинов (табл. III),
Д — сражение конных отрядов (табл. VII),
Е — фрагмент изображения пешего воина (табл. VII),
Ж — царь в крылатой короне (табл. VIII),
З — пирующие под балдахином (табл. VIII),
И — фрагмент с изображением повозки (табл. V)



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического истолкования 11

В. Л. Воронина. Архитектурный орнамент древнего Пянджикента 87

П. И. Костров. Исследование, опыт реконструкции и консервация живописи и скульптуры древнего Пянджикента 139

Список сокращений 183

Список иллюстраций в тексте 184

Таблицы 187

Описание таблиц 189



Скульптура и живопись древнего Пянджикента

Утверждено к печати
Институтом истории материальной культуры
Академии наук СССР

Редактор издательства кандидат исторических наук
А. Г. Подольский

Оригиналы для цветных таблиц и прорисовок
исполнены художником *Ю. Гремячинской*;

Оформление художника
Л. Б. Подольского

Художественный и технический редактор
Е. В. Зеленкова

РИСО 122-83В. Сдано в набор 25/III 1958 г. Подписано к печати 24/I 1959 г. Формат 60×92¼. Печ. л. 24+38 вкл. Уч. изд. л. 20. Тираж 4000 экз. Т-00266. Изд. № 2455. Тип. зак. № 312.

Цена 25 руб. 40 коп.

Издательство Академии наук СССР.
Москва Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР.
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
41	3 сн.	степной	стенной
94	5 св.	26а	XXVIа
176	10 сн.	стенки	стыки