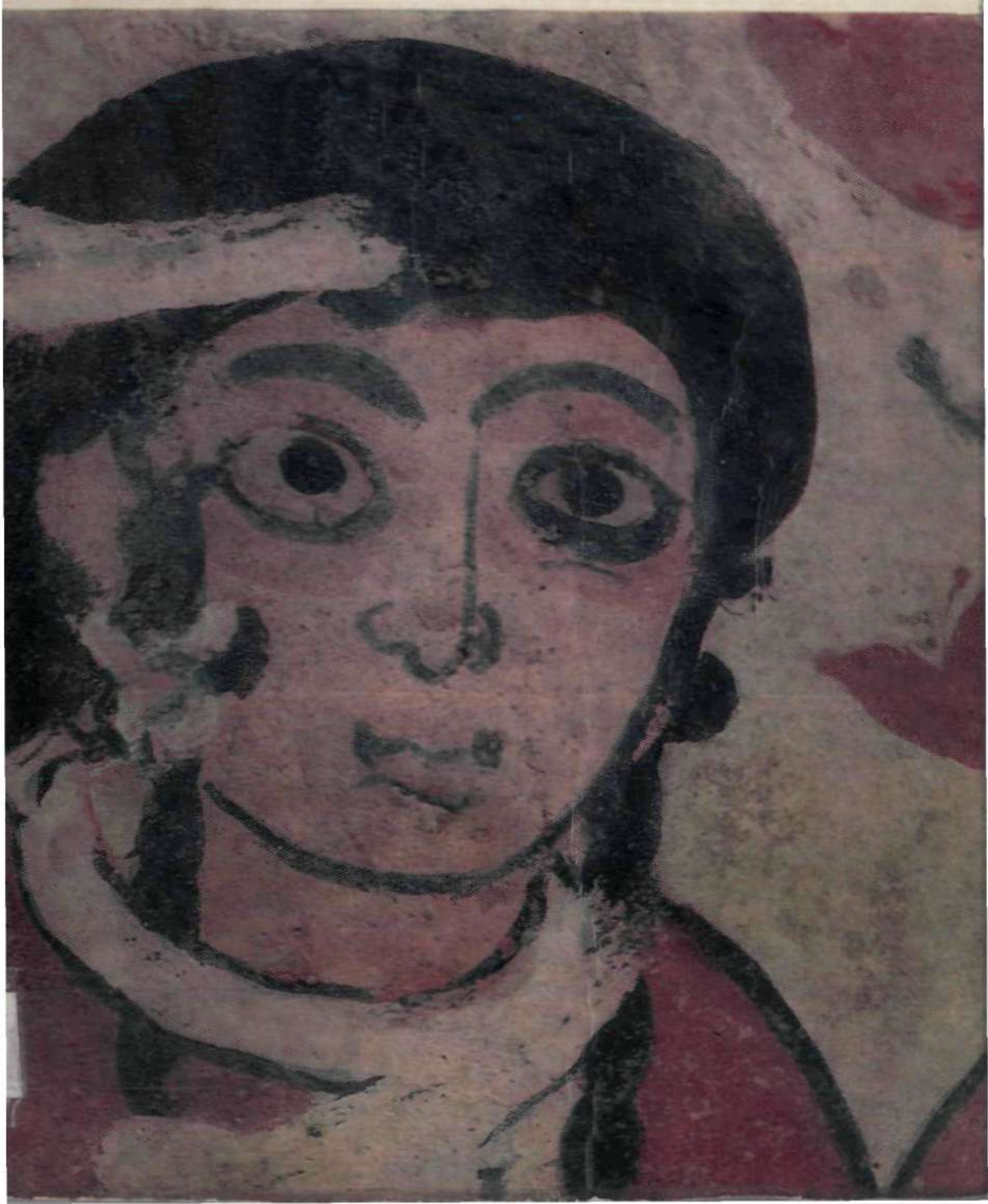




Г. А. Кошеленко



Родина парфян





Г. А. Кошеленко

Родина парфян

Москва
«Советский художник»
1977

Составитель серии
кандидат искусствоведения
Р. И. Рубинштейн

80101—025
К 084(02)—77 35—77

Оглавление

Введение 5

**1 Парфянская культура
перед судом историков 8**

**2 От Аршака до Ардашира
(краткий очерк истории Парфии) 14**

3 Открытие Парфии 22

4 Архитектура 36

**5 «Официальное искусство»
и его проблемы 81**

6 Скульптура 89

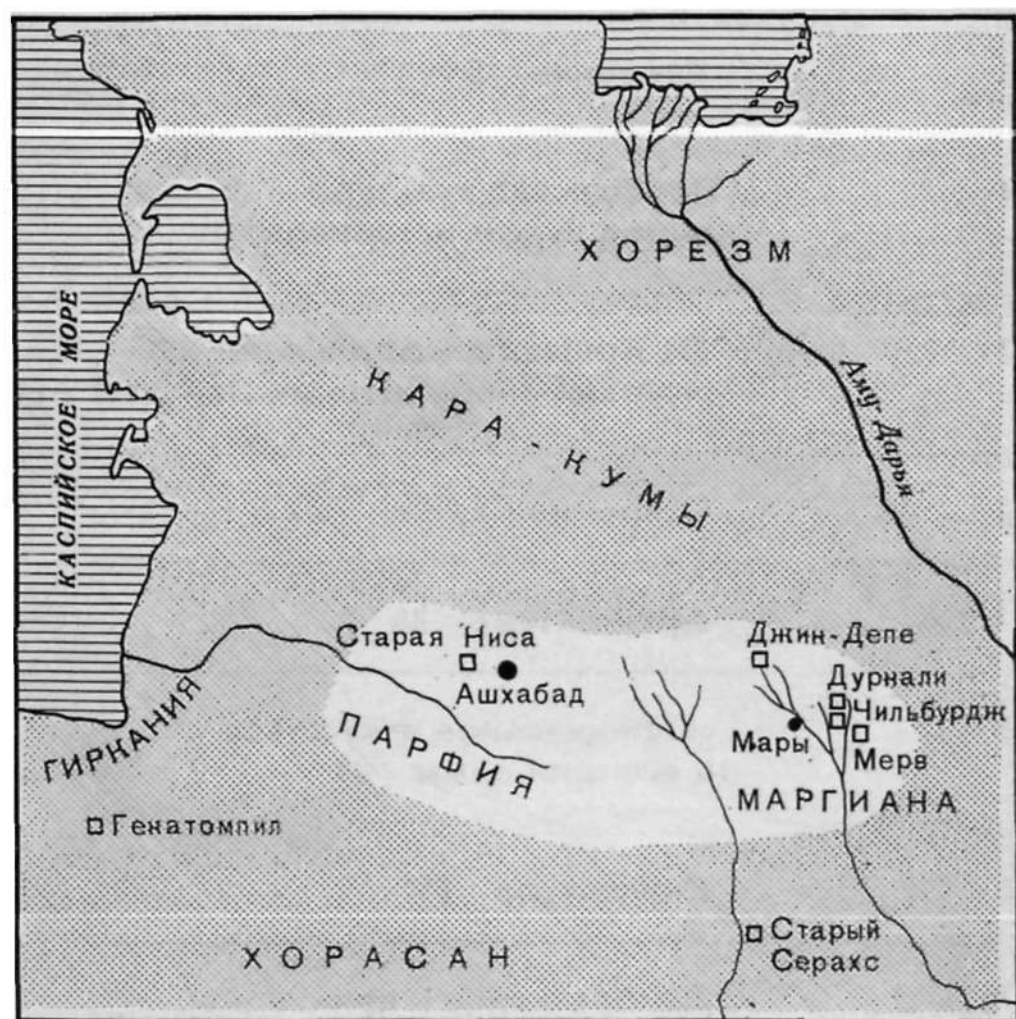
**7 Декоративное и прикладное
искусство 115**

Заключение 165

Примечания 169

Библиография 171

Список иллюстраций 172



Южный Туркменистан в парфянскую эпоху

Введение

Как драгоценны те крошечные крупички далекого прошлого, которые сохраняет народная память. Есть в Средней Азии слово «пахлаван» — синоним русского слова «богатырь», но мало кто знает, что это слово обладает еще одним значением, что это — забытый этноним, то есть название народа. Пахлаван — это не только богатырь, но и парфянин. В этом слове живет воспоминание о целом народе, народе-богатыре — парфянах.

Сведений об этом народе сохранилось очень мало. Наука почти не знает документов, оставленных самими парфянами. Большинство свидетельств о Парфии и парфянах, которые имеются в распоряжении современного исследователя, — это свидетельства чужеземцев, часто настроенных враждебно, а иногда и просто не очень отчетливо представлявших быт и нравы чуждого им народа. И тем не менее даже в этой литературе мы встречаем такие, например, свидетельства: «В настоящее время они владеют такой обширной страной и таким множеством племен, что по величине своей державы являются до некоторой степени соперниками римлян. Причина этого — их образ жизни и обычаи, во многом варварские и скифские, но еще более благоприятствующие господству и военным успехам». Так писал о парфянах великий географ Страбон¹. А вот мнение древнего историка Помпея Трога: «Парфяне... как бы поделив весь мир между собой и римлянами, в настоящее время держат власть над Востоком»². Можно было бы продолжить этот список свидетельств древних, но и приведенные высказывания показывают, что Парфия была одним из великих государств древности.

Парфянское государство существовало без малого

пять веков (с середины III века до н. э. до 20-х годов III века н. э.) и в пору своего расцвета охватывало обширнейшие территории юга Средней Азии, весь современный Иран и Ирак, часть земель Сирии и Афганистана. На протяжении нескольких веков исторические судьбы всего Восточного Средиземноморья и Ближнего Востока определялись взаимоотношениями Римской державы и Парфии—двух крупнейших государств того времени.

Следовательно, чтобы понять общие исторические процессы, определявшие ход развития общества в античную эпоху, недостаточно знать только историю Римского государства, мы должны знать и Парфянское царство — его историю и характер социально-экономических отношений, культуру и искусство. Без этого наши представления об истории человечества будут весьма неполными, а значит и искаженными. Современной науке история Парфии известна еще очень недостаточно. Можно смело сказать, что представление о Парфянской державе на современном уровне изученности ее — это почти то же самое, что представление европейцев об Африке до путешествия Стенли и Левингстона: достаточно четко известны внешние контуры, но глубины еще ждут своего открытия и таят тысячи тайн.

Но как ни мало известны нам история и культура Парфии, все же один важнейший факт мы знаем твердо: родилось это государство там, где ныне располагается Туркменская республика — в предгорьях Копет-Дага, в оазисах, что узкой полосой протянулись вдоль северной кромки этих гор. Здесь была родина парфян, сердце державы. И поэтому естественно, что истоки парфянской культуры и искусства надо искать именно здесь. Именно этим объясняется первая особенность данной книги: в ней будет говориться почти исключительно о памятниках искусства парфян, обнаруженных на территории Туркмении, о собственно парфянском искусстве. Вторая особенность книги порождена тем обстоятельством, что парфянское искусство известно только благодаря работам археологов. Археолог открывает миру эту ранее не известную страницу прошлого, и естественно, что наша книга опирается

прежде всего на данные археологии. Наконец, третья особенность книги, о которой автор должен предупредить читателя,— это гипотетичность многих положений. Слишком мало мы знаем еще о Парфии, чтобы наши выводы могли претендовать на бесспорность. Во многих областях парфянского искусства сделаны только первые открытия, предстоит еще долгий поиск, охота за фактами. Однако нельзя ждать и только накапливать факты, чтобы потом, когда знание станет исчерпывающим, начать создавать обобщающие концепции. Наука немыслима без гипотез, которые (если только они согласуются с уже имеющимися фактами) помогают в дальнейшем исследовании. Именно поэтому автор и осмелился высказать некоторые из своих, видимо, далеко не бесспорных взглядов на характер такого своеобразного явления, каким было парфянское искусство.

Парфянская культура перед судом историков

«Не заботило Арсакидов³ прекрасное и, выставляя что-либо напоказ, думали они не о наслаждении зрителей, не об их одобрении, а лишь о том, чтобы поразить взоры; ибо варвары — друзья не красоты, а одного лишь богатства»⁴, — так воспринимал и оценивал культуру парфян Лукиан. И этот строгий вердикт на многие столетия определил отношение европейской науки к парфянской культуре. О ней судили предвзято, целиком основываясь на оценках греческих и римских авторов.

Такая предвзятость оценки роковым образом повлияла на сохранность памятников парфянской культуры.

В прошлом веке развернулись достаточно широкие по своим масштабам археологические раскопки на Ближнем Востоке. Археологи исследовали месопотамские и вавилонские города, храмы, дворцы. Их находки потрясали мир, перед которым вставали ранее почти совершенно не известные цивилизации шумерийцев, аккадян, ассирийцев, вавилонян. Но почти каждое сенсационное открытие несло с собой разрушение парфянских памятников. Ближний Восток был миром городов, живших тысячелетиями. Потомки строили свои дома на земле предков. И с каждым поколением рос «культурный слой» — чем выше, тем ближе он к нам по времени. Почти на самом верху, у самой дневной поверхности лежали парфянские слои, хранящие под собой остатки гораздо более древних эпох. И лопата археолога XIX века безжалостно разрушила парфянские слои. Скорее, скорее вниз, в глубину, на встречу с Ассирией, Вавилоном, Шумером, Аккадом. Парфянский слой, находки из него — ну, что же с ними церемониться, это же «варварское» искусство, искусство, не имею-

щее никакой ценности. Так копали Лофтус в Урук-Варке, и Петерс—в Ниппуре. Только в 20-е годы нашего столетия выяснилось, что раскопки прошлого века разрушали не менее ценные для истории цивилизации слои греческого и парфянского городов в Ниневии.

1 Фигурка-амулет. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Бронза.



Практика рождала и соответствующую ей теорию. В 1885 году выходит первая работа, специально посвященная парфянскому искусству. Французский ученый М. Дьелафуа, многолетние исследования которого на Ближнем Востоке составили эпоху во многих областях древневосточной археологии, издает многотомную работу о древнем искусстве Ирана, пятый том ее — «Памятники парфян и Сасанидов»⁵.

Он пытался систематизировать те немногие парфянские памятники, которые были известны в то время, и найти им место в истории искусства. Оценка Дье-лафуа крайне строга: «парфяне — грубый, варварский народ», «орды которого подобны ордам Атилы», «парфянам провидение предопределило в истории искусства не созидательную роль, а роль вульгаризатора искусства». Книга М. Дье-лафуа с фактической стороны давно уже устарела, но его идеи еще долго оказывали влияние на науку. В XX веке ведущим представителем этого направления стал известный немецкий историк и археолог Э. Герцфельд⁶. Его оценка парфянского искусства определялась двойным критерием: уровень достижений парфянского искусства он определял степенью близости к античным «первообразам», априорно полагая, что парфяне были способны только заимствовать идеи, темы, приемы у античных мастеров. Мера талантливости определялась точностью подражания. Практически тот же принцип оценки применялся и там, где он видел в парфянском искусстве черты сходства с искусством Ирана предшествующей (Ахеменидской) или последующей (Сасанидской) эпох. Здесь априорной посылкой была идея, что парфянская эпоха — это низина между двумя высочайшими вершинами достижений творческого духа иранцев.

Ложность такого подхода, влекущая за собой искажение истинной сущности явлений, проистекала из того, что исследователи долгое время находились в плену заранее данных концепций и поэтому не могли увидеть в парфянской культуре самостоятельное явление со своими, присущими только ему художественными особенностями, своим собственным критерием прекрасного. Такая близорукость кажется странной, но это так. Укоренившийся в сознании исследователей тезис о вторичности, производности парфянской культуры от привходящих культур, а тем самым о творческом бесплодии парфян был разрушен не скоро.

Решающую роль сыграли многолетние раскопки сначала французских, а затем американских археологов, в маленьком городке на берегу реки Евф-

рат — Дур-Европос⁷. Город этот был оставлен жителями за 1600 лет до того, как здесь вновь ударила в землю лопата, но это была лопата не крестьянина или археолога, а солдата. Открытие этого города для археологии, как это часто бывает, произошло случайно.

В 1920 году отряд английских войск под командованием капитана Мэрфи в ходе операций против повстанцев-арабов занял развалины древнего города на берегу Евфрата. Готовя оборонительные позиции, солдаты у одной из стен города обнаружили живопись, как позднее выяснилось, украшавшую храм пальмирских божеств Малакбела, Агрибола и Ярибола. Об этом открытии Мэрфи сообщил руководителю археологической службы Ирака Гертруде Белл. Г. Белл смогла организовать поездку к месту этого сенсационного открытия известного американского египтолога Дж. Брэстеда, случайно оказавшегося в Багдаде. Он прибыл туда всего за день до отступления английского отряда и за этот день успел сфотографировать и зарисовать найденные росписи, снять план святилища (насколько это было возможно без раскопок) и даже в общих чертах набросать план города.

Вернувшись в Европу, Брэстед сделал доклад о росписях во французской Академии надписей, а немного позднее издал книгу: «Восточные предшественники византийского искусства»⁸. Само название этой книги говорит о значении, которое придавал исследователь фрескам, открытым в маленьком пограничном городке Парфии на берегу Евфрата. Они поразительно похожи на произведения византийской живописи, особенно на равеннские мозаики, будучи на несколько столетий древнее их.

Первые результаты, полученные при этих случайных раскопках, были затем приумножены в ходе многолетних работ, проводившихся сначала французской археологической экспедицией, руководимой известным бельгийским антиковедом Ф. Кюмоном, а затем — американской, во главе которой стоял крупнейший ученый, профессор Изъльского университета М. Ростовцев. Именно эти раскопки привели к крушению старой концепции, концепции о неполноцен-

ности парфянской культуры. Находки в Дура-Европос открыли своеобразную культуру, внесшую свой достаточно весомый вклад в общую культурную сокровищницу человечества.

Особая роль в выработке нового взгляда на парфянскую культуру принадлежит М. Ростовцеву, который в ряде своих работ («Дура-Европос и его искусство», «Дура и проблемы парфянского искусства»⁹⁾ очень ярко показал ее историческое место.

Однако во всех выводах М. Ростовцева было одно очень слабое место. Парфянская культура и искусство, как они предстали после раскопок в Дура-Европос, являлись синкретическими. В них сливались и переплавлялись воедино различные художественные течения: древнее местное месопотамское, греческое и собственно парфянское. Но как выявить собственно парфянское наследие в этом сложном сплаве? Здесь автор оказывался перед почти неразрешимой задачей. В местах коренного обитания парфян раскопки практически еще не проводились, этот район оставался еще настоящим «белым пятном» в истории искусства. Чтобы справиться с этой проблемой, М. Ростовцев был вынужден создавать очень сложные гипотезы. При этом он исходил из того, что парфяне — это ираноязычный народ, родственник скифам и сарматам, обитавшим в древности в степях Причерноморья, культура которых в некоторых важных аспектах уже была известна науке. Кроме того, известно, что парфяне в период своих наибольших военных успехов захватили небольшую часть древней Индии, в частности город Таксилу (сейчас на территории Пакистана), и парфянское искусство оказало определенное влияние на развитие искусства древней Индии. Сопоставляя общие черты в искусстве этих отдаленных друг от друга регионов — Причерноморья, Северной Индии и Дура-Европос в Месопотамии, М. Ростовцев пытался гипотетически сконструировать черты собственно парфянского искусства. Многие в этих сложных конструкциях оказались удивительно верным, но еще больше надуманным. Выявить собственно парфянскую традицию в искусстве Парфянской державы должны были открытия на тех землях, на которых

обитали парфяне, перед тем как отправиться на завоевание обширных территорий Ближнего Востока. И именно об этих открытиях пойдет речь в данной книге, о собственно парфянской культуре. Но для этого надо хотя бы очень кратко сказать о том, где располагались эти коренные парфянские земли, о характере социального строя Парфянского государства и о месте и роли исконно парфянских земель в истории культуры всего государства.

От Аршака до Ардашира (краткий очерк истории Парфии)

Как мы уже отмечали, и в древности и в наши дни слово Парфия имеет два значения: более широкое и более узкое. В первом случае — это вся обширная Парфянская держава, все земли, которыми управляли парфянские цари из рода Аршакидов. Такое значение — так сказать, «эластично», границы его применения то расширялись, то сжимались вместе с распространением и упадком парфянской мощи. Второе же — гораздо более устойчивое, оно прилагалось к области коренного обитания парфян, их родине, первоначальному ядру их державы. Эта Парфия представляет собой узкую полосу плодородных оазисов, ограниченных на севере безбрежными песками Каракумов, а на юге — пустыней Деште-Кевир. В середине ее пересекают горы Копет-Дага. С юго-запада она граничила с богатой Гирканией, занимавшей долины у юго-восточного побережья Каспийского моря, на западе ее соседом была Мидия, на северо-востоке, за песками Каракумов располагалась сказочно плодородная Маргиана, область в низовьях Мургаба, а на юго-востоке — Арея (Гератский оазис). Если все эти границы перенести на современную карту, то Парфия будет охватывать южную часть Советской Туркмении и северо-восточную окраину Ирана.

Древние не очень высоко ценили природные условия родины парфян: «Вдобавок к незначительности ее пространства она покрыта густыми лесами, гориста и бедна, так что цари в силу этого крайне поспешно проводили через нее свои полчища, так как страна не могла прокормить их даже короткое время». Так писал о Парфии Страбон¹⁰.

Впервые о Парфии и парфянах упоминают ассирийские хроники (VII век до н. э.), но вряд ли ассирий-

ские войска доходили сюда. Затем она была завоевана мидянами и, наконец, вошла в состав огромной державы Ахеменидов. Видимо, именно в этот период происходят решительные изменения в социальном строе парфянского общества: разложение первобытнообщинных отношений и процесс классо-

2 Драхма с изображением царя Аршака I. Около 247—211 гг. до н. э. Серебро. Лицевая сторона



образования. Свидетельствами этого являются возникающие именно тогда большие укрепленные поселения, над которыми, как символы новой эпохи, возвышаются мощные цитадели—резиденции местных правителей.

Впоследствии, когда войска Александра Македонского разгромили армию последнего ахеменидско-

го царя Дария III, Парфия вошла в состав державы нового владыки Востока. Однако немедленно после его смерти разгорается жестокая борьба — бывшие сподвижники великого завоевателя рвут на части империю, дружно объединяясь только тогда, когда один из них достигает заметного преобладания над другими и начинает вырисовываться перспектива воссоздания единого государства. В результате, после нескольких десятилетий непрерывных войн на месте государства Александра Македонского создается несколько больших монархий.

Царство, основанное бывшим телохранителем Александра — Селевком, было крупнейшим среди них. Оно охватывало почти все азиатские владения Александра, и Парфия стала частью его, его сатрапией. Селевк и его преемники (Селевкиды) рассматривали всю территорию своего государства как территорию, «завоеванную копьем». Именно это определяло характер общественного строя. Местное население — многочисленные народности и племена от Эгейского моря до Гиндукуша — должно было беспрекословно подчиняться воле новых владык. Но, чтобы удерживать в повиновении эти «завоеванные» народы, нужно было обладать огромной реальной силой, иметь инструмент повиновения. И таким «инструментом» стали для Селевкидов греки и македоняне, поселившиеся на Востоке. Это были завоеватели, пользовавшиеся реальными благами своего привилегированного положения и именно поэтому преданные своим владыкам и враждебные основной массе завоеванных и эксплуатируемых народов. Практически контроль над Востоком Селевкиды осуществляли двумя методами: с помощью регулярной македонской армии и с помощью многочисленных основанных ими на Востоке городов, полноправными гражданами которых являлись греки. Подобная, в сущности колониальная, структура не могла быть прочной. Она порождала ежедневное и ежечасное сопротивление местных жителей, которое принимало самые разнообразные формы: от апокалиптических пророчеств о гибели пришельцев из-за моря — до вооруженных восстаний. И хотя часть верхушки местного населения пошла на служ-

бу завоевателям (например, граждане богатых вавилонских городов), что имело результатом ее быструю эллинизацию и ассимиляцию с господствующим слоем, накал борьбы от этого не стал меньше.

Первую серьезную брешь в политической системе эллинизма в Азии пробила Парфия. В середине III века до н. э. наступает кризис власти Селевкидов на Востоке. Центральное правительство в своей политике целиком ориентировалось на Запад, рассматривая восточные сатрапии только как источник, откуда поступают денежные средства и воинские контингенты. Однако греко-македоняне, жившие на Востоке, считали, что эта политика подрывает самые основы их владычества. Результатом этих разногласий явилось отложение трех наместников: Диодота — в Бактрии, Евтидема — в Согде, и Андрагора — в Парфии. Для последнего этот акт стал роковым. Кочевое племя парнов под руководством своего вождя Аршака обрушилось на Парфию. Армия Андрагора была разбита, и сам он погиб в сражении.

Однако разгром греко-македонян, живших в Парфии, был только началом событий. Парфяне не были склонны только менять одну чуждую власть на другую: греков — на парнов. В течение нескольких лет шла упорная борьба между парнами и парфянами, закончившаяся в конце концов победой кочевников. Можно думать, что вслед за этим последовал какой-то компромисс между победителями и побежденными. Иначе было бы невозможно объяснить тот факт, что парфяне даже в самые трудные для государства моменты не стремились освободиться от власти новой династии, созданной Аршаком, — династии Аршакидов. Известные подтверждения этому предположению можно найти в свидетельствах поздней письменной традиции. Так, позднеримский историк Аммиан Марцеллин сообщил: «Изгнав македонские гарнизоны, Аршак не нарушал мира и в отношении своих подданных проявлял милосердие и справедливость»¹¹. Не менее показательна и та характеристика, которая дана Аршаку в одном из лексиконов византийского времени: «Муж прекрасный телом и

славный, царственный душой и в ратных делах опытейший, по отношению к тем, кто покорен ему во всем,— кротчайший, а по отношению к тем, кто ему противостоял,— самый сильный»¹². Видимо, действительно есть основания считать, что Аршак сумел найти какой-то *modus vivendi* сосуществования оседлых земледельцев и кочевников, что облегчалось их этническим родством и очень быстро начавшимся процессом ассимиляции парнов парфянами. Прочность только что родившегося Парфянского государства вскоре подверглась самому серьезному испытанию. Селевкиды не хотели мириться с потерей своих восточных владений, и в период 230—227 годов до н. э. Селевк II предпринимает поход против Парфии. Мы не знаем всех деталей развернувшихся событий, но итог нам известен — селевкидская армия была разбита и отступила. В соответствии с принципами эллинистической политической теории Аршак после этой победы принимает царский титул. Независимость парфянского государства стала свершившимся фактом.

Нашей задачей в данной главе отнюдь не является написание сколько-нибудь полной истории Парфии. Наша цель много скромнее — показать только основные факторы, влиявшие на формирование парфянской культуры. Культура развивается не в вакууме, каждый этап ее развития теснейшим образом связан с традициями предшествующего этапа и формируется под определяющим воздействием социальной и политической среды, в которой ей суждено развиваться. Исходя из этой посылки, мы уже сейчас можем выявить некоторые важнейшие факторы, определившие своеобразие парфянской культуры и, в частности, искусства.

Парфяне были ираноязычным народом, и их первоначальная культура была близка культуре родственных восточно-иранских народов: маргианцев, бактрийцев, согдийцев, жителей Ареи и т. д. Это был обширный комплекс родственных культур, протянувшийся от Каспийского моря до Гиндукуша. Вхождение Парфии в состав государства Ахеменидов также повлияло на направление развития парфянской

культуры. Оно неизбежно еще более усилило «общеиранские» элементы в парфянской культуре, а, кроме того, очень сильно сказалось влияние «официального» ахеменидского искусства, того искусства, которое должно было освящать власть Ахеменидов, их претензии на владычество над всем Востоком. Это искусство, хорошо известное по памятникам Персеполя, не совсем точно, но выразительно называют «имперским искусством». Но сфера его влияния, конечно, была очень ограниченной — в основном, это верхушка парфянского общества, ибо массам крестьян эта «имперская идеология» была чужда. Сложным является вопрос о роли эллинских элементов: с одной стороны, строительство греческих городов должно было сказаться и на культурной жизни Парфии, но, с другой стороны, культура греков — это культура завоевателей, а само возникновение Парфянского государства — это реакция на политическое господство эллинов и даже саму эллинскую культуру. Наконец, нельзя забывать и о той роли, которую сыграли кочевники-парны и, соответственно, об их вкладе в развитие культуры Парфии.

Такой предстает ситуация, которую мы застаем в момент формирования парфянской государственности. Каким же модификациям она подвергается в дальнейшем? Не останавливаясь подробно на истории Аршакидского государства, отметим только важнейшие моменты его развития, определившие особенности культуры Парфии.

Первые столетия существования парфянской державы, несмотря на целый ряд тяжелых внутри- и внешнеполитических кризисов (поход Антиоха III, тяжелые войны с последними Селевкидами, кочевнические нашествия), — это время постоянной экспансии. Парфяне захватывают весь Иран, Вавилонию, Месопотамию, а на востоке продвигаются вплоть до территории современного Пакистана. Однако именно это расширение границ порождает серьезные внутренние трудности. В пределах Парфии оказывается большое число греческих городов (особенно в Мидии, Вавилонии, Месопотамии), граждане которых отнюдь не собираются мириться с утерей привиле-

гированного положения, которым они пользовались ранее, в составе государства Селевкидов. С оружием в руках они выступают против парфянского господства, сначала призывая на помощь последних селевкидских царей, а затем — римлян. Сложности усугублялись тем, что с греками блокировалось население многих древних богатых городов Двуречья, таких, как Вавилон, а затем — и часть парфянской знати, осевшей в этих областях. С помощью римлян на престол Аршакидов усаживались марионетки, выдвинутые эллинизовавшейся парфянской знатью. Но этому блоку противостояла другая сила. Парфянская знать восточных областей (в первую очередь самой Парфии), тесно связанная с правящей династией, в своей борьбе за господство опиралась на значительные ресурсы этой половины государства, а также на помощь кочевых племен, как включенных в систему парфянской государственности, так и находящихся вне ее. Благодаря свидетельствам историков Тацита и Иосифа Флавия известны политические симпатии и антипатии этой группировки: ее возмущает, что царский престол Аршакидов рассматривается как римская провинция, а близость к грекам — в устах представителей этих кругов — всегда самое сильное обвинение против любого правителя. Борьба с Римом и римскими ставленниками идет под знаком борьбы за восстановление державы Кира (то есть державы Ахеменидов).

Естественно, что в такой ситуации антиэллинская реакция в коренных парфянских областях должна была усиливаться и в сфере культуры. Кроме того, выдающаяся роль, играемая кочевниками в сопротивлении прогреческим и проримским силам, должна была сказаться и в возрастающем значении элементов кочевнической культуры. Наконец, тот факт, что восточные области Аршакидской державы выступали в этой борьбе единым фронтом, конечно же, должен был способствовать усилению контактов между ними и в культурной сфере, способствовать, в частности, постепенной выработке единого восточно-парфянского искусства.

Только к середине I века н. э. были окончательно сломлены силы проэллинской и проримской группи-

ровок. Греческие города лишились своей автономии и оказались под прямым контролем царской власти. Широкое развитие международной торговли, в которой эти города принимали активное участие, видимо, заставило их окончательно примириться с Аршакидами. Непосредственные экономические выгоды оказались сильнее всех иных соображений.

Но решение этой сложнейшей политической проблемы не означало наступления эпохи внутреннего мира. Исподволь выросла новая угроза существованию единого могущественного Парфянского царства. Этой угрозой стал местный сепаратизм. В каждой из областей державы Аршакидов выросла местная знать, создались свои династии, отнюдь не склонные безоговорочно подчиняться централизованному управлению. Уже Плиний писал о Парфии не как о едином государстве, а скорее как о федерации восемнадцати отдельных царств. В первые века нашей эры отдельные династии существовали в Маргиане, Элимаиде, Персиде, Сакастане, Мезене, Гиркании, Хатре и т. д. Под непосредственным контролем «великого царя царей» в этот период находились только Парфия, Мидия и небольшие территории в Вавилонии, вокруг столицы — Ктесифона. Сама гибель парфянского царства—результат восстания вассального царя Персиды Ардашира (226 год н. э.).

В таких условиях коренные парфянские земли вновь должны были сыграть выдающуюся роль в государстве как одна из основных опор Аршакидов в их борьбе за единство. А это, в свою очередь, должно было сказаться на искусстве и культуре Парфии. Здесь сильнее, чем где бы то ни было, должны были проявиться черты «официального» искусства, искусства, связанного с правящей династией, отражающего ее идеологические концепции.

Таков самый краткий очерк тех социально-политических факторов, которые, с нашей точки зрения, должны были определить особенности развития и специфические черты парфянской культуры.

Открытие Парфии

Если собрать те сведения, которые имеются у древних авторов о собственно парфянских землях, то этот «корпус» вряд ли займет больше 2—3 страниц. Мы уже приводили свидетельства Страбона, очень немного добавляют к ним сообщения Юстина, Птолемея, Исидора Харакского и других авторов. Несколько строк можно почерпнуть из китайских исторических и географических сочинений. Удивительно бедна сведениями о Парфии и в значительной степени легендарна более поздняя персидская и арабская историческая традиция. Особенно досадна утрата собственно парфянских исторических сочинений, которые могли бы раскрыть неизвестные страницы внутренней истории Парфии и парфянскую версию внешнеполитических событий, явно отличную от той, что мы знаем из сочинений греческих и римских авторов. Но пока они не найдены. Важнейшее значение в таких условиях приобретают данные археологии, ибо только археология способна в какой-то мере заполнить те зияющие лакуны, которые образовались из-за практически полной гибели собственно парфянских литературных памятников.

Но и археологическое изучение Парфии (в узком значении этого слова) началось совсем недавно. Если первые археологические раскопки (мы не говорим сейчас об их уровне) на территории Италии относятся к XVIII веку, а на территории Греции и Переднего Востока — к XIX веку, то в коренных землях Парфии первые исследования археологов относятся к 30-м годам XX века, а сколько-нибудь значительные по своим масштабам раскопки — только к послевоенному времени.

Важнейшим результатом работы советских археологов было открытие и исследование двух крупней-

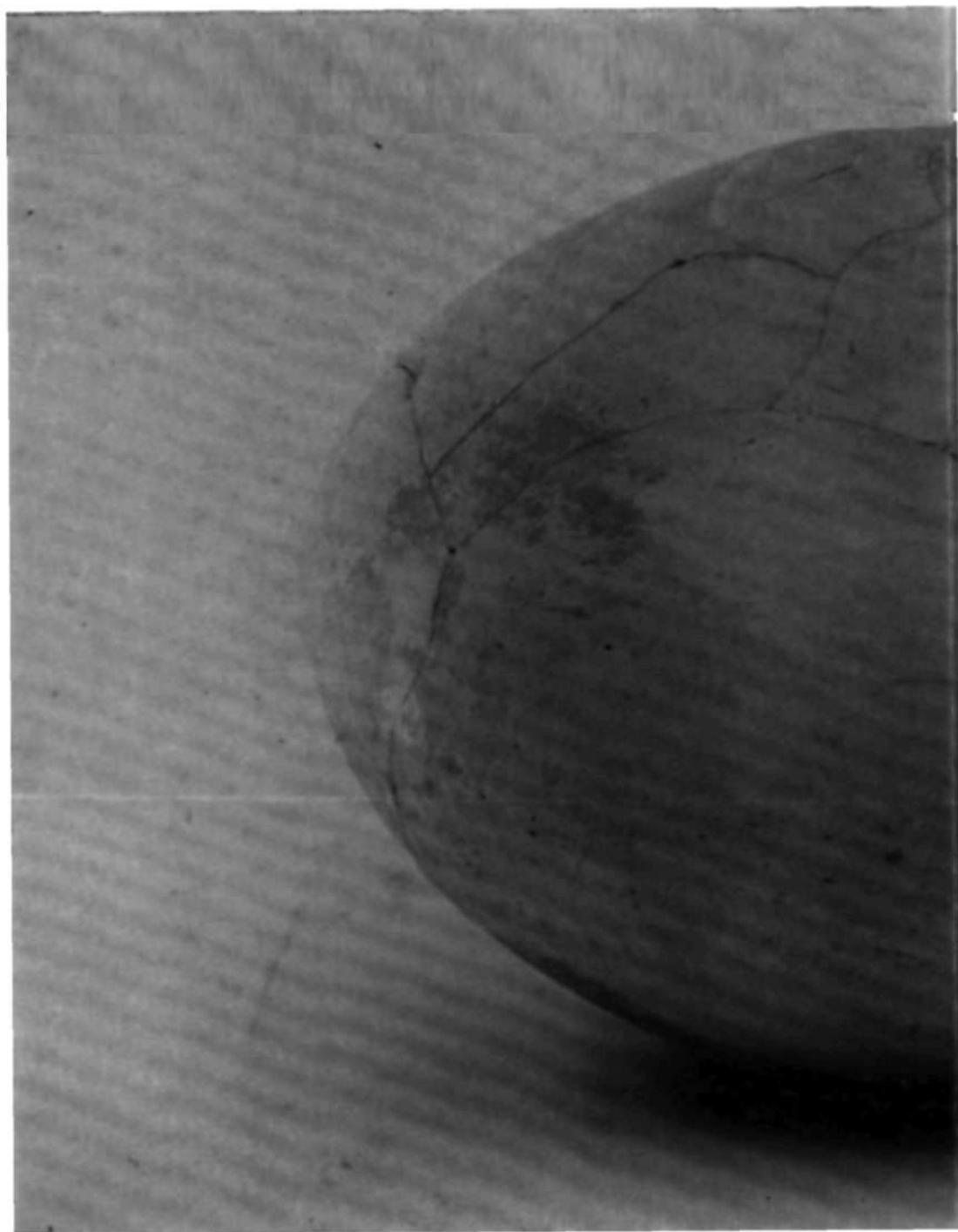
ших городищ — Новой и Старой Нисы. Для того чтобы яснее представить значение этих открытий, позволим себе процитировать тот параграф, который посвящен парфянским землям в сочинении географа I века н. э. Исидора Харакского «Парфянские стоянки»: «...Затем Парфиена, схойн 25, в ней доли-

3 Маслобойка. Гарри-Кяриз. II—I вв. до н. э. Терракота

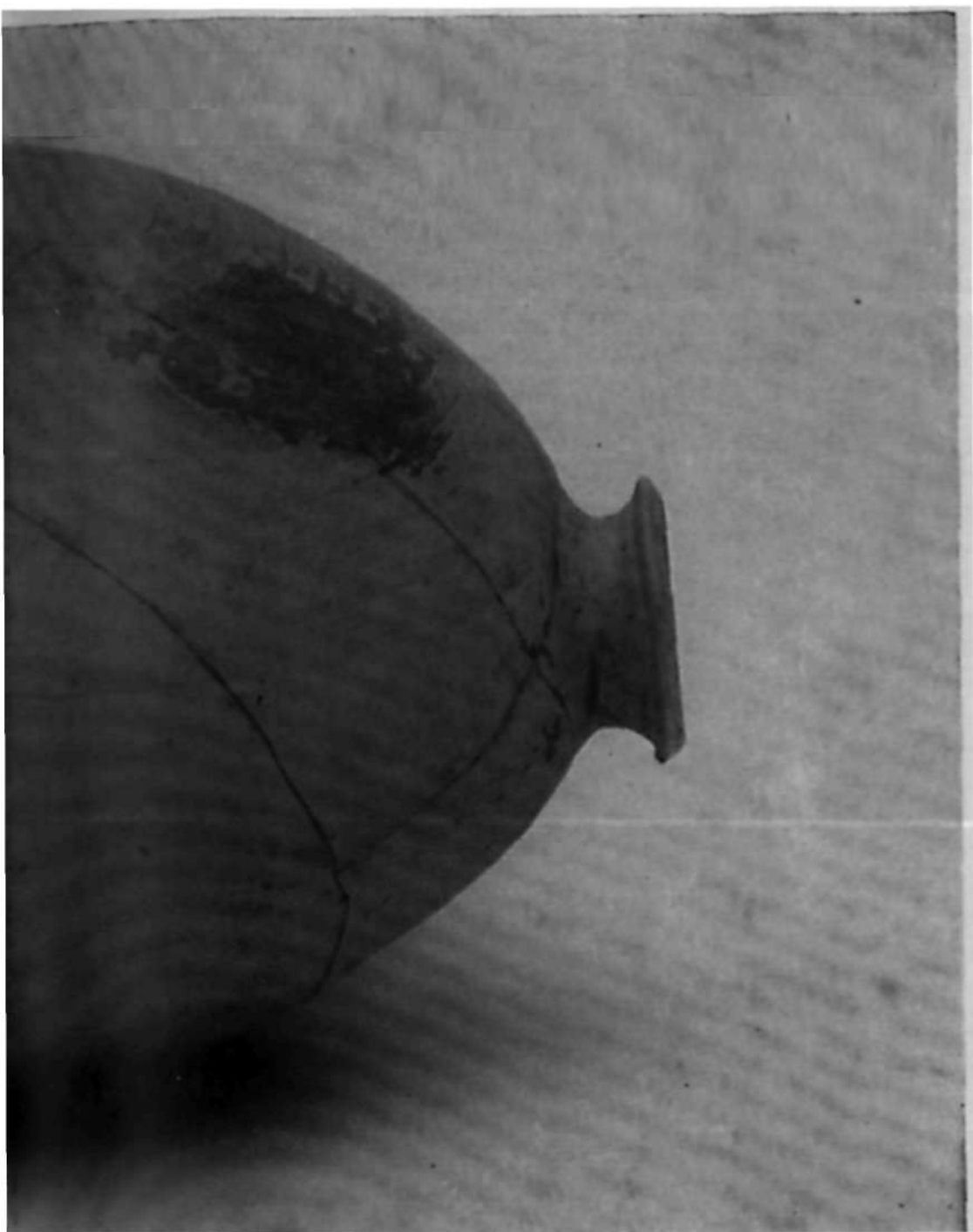


на и город Парфавниса через 6 схойн. Здесь царские погребения. Эллины его называют Нисой. Затем город Гатхар через 6 схойн. Затем город Сирок через 5 схойн. Из деревень только одна, которую называют Сафри»¹³. Это чрезвычайно краткое описание содержит одно очень важное указание—о на-

4 Фляга. Сельское поселение в предгорьях Копет-Дага. II—I вв. до н. э.
Глина

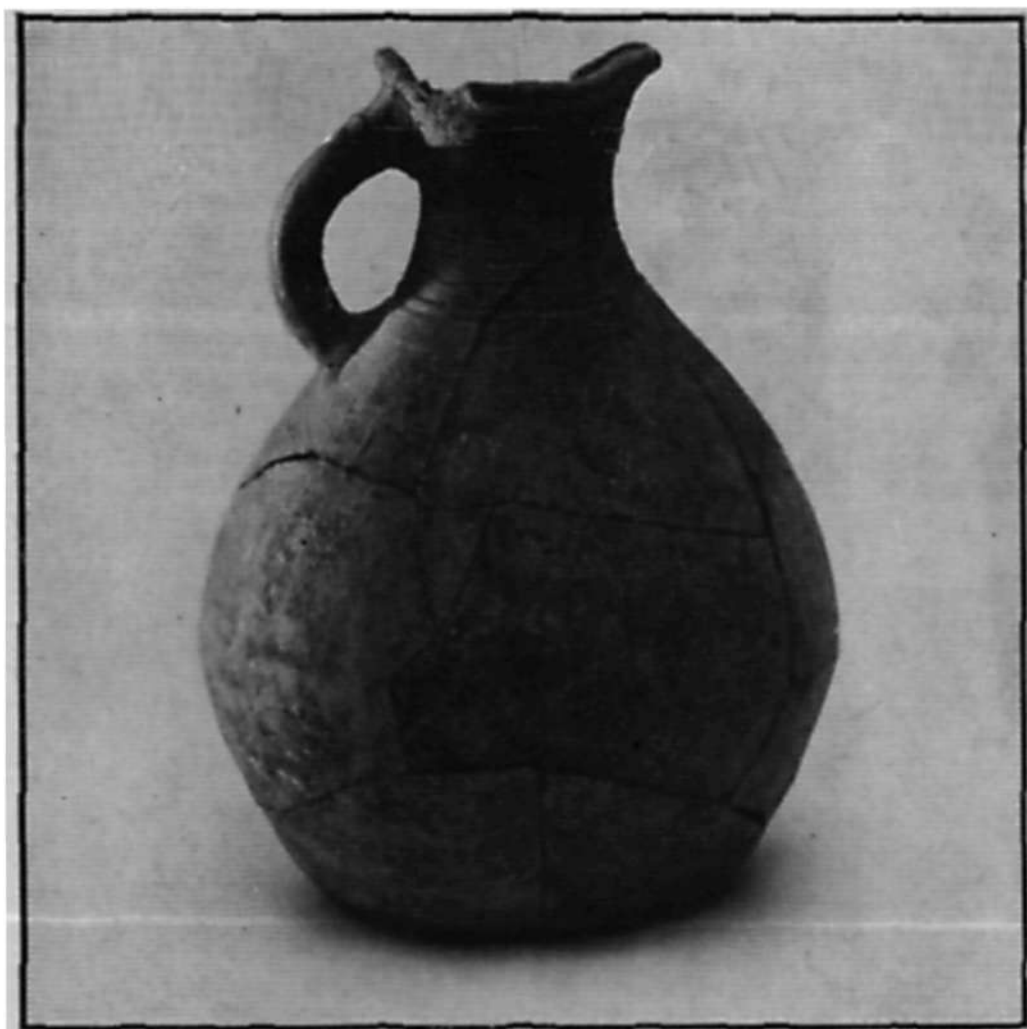


личии царских погребений в городе Парфавнисе. Исходя из него, смело можно думать, что этот город играл важную роль в жизни Парфянского государства. Подтверждением этому служит не только обычный здравый смысл — гробницы царей правящей династии не могут быть расположены в каком-



либо не имеющем серьезного значения городке, но и традиции эллинистических правителей располагать гробницы основателей династии в центре столичных городов. Так, в Александрии Египетской гробница Александра Македонского находилась почти в геометрическом центре города — рядом с главной го-

5 Кувшин. Район Анау. II—I вв. до н. э. Глина



родской артерией, соединявшей «Ворота Солнца» и «Ворота Луны». Мавзолей основателя династии Селевкидов был построен в первой столице государства — Селевкии в Пиерии. Эти примеры нетрудно умножить. В эллинистическое время обожествляемые правители удостоивались погребения внутри городских стен (причем предпочтение оказывалось столицам), что было практически немыслимо в клас-

сическую эпоху, когда город живых и город мертвых строго разграничивались — все некрополи находились вне городских стен.

Парфяне, судя по всему, унаследовали этот эллинистический обычай, и, хотя Парфавниса никогда не была столицей, огромное значение этого города —

6 Хозяйственный документ из архива царского хозяйства. Старая Ниса. II в. до н. э. Керамика



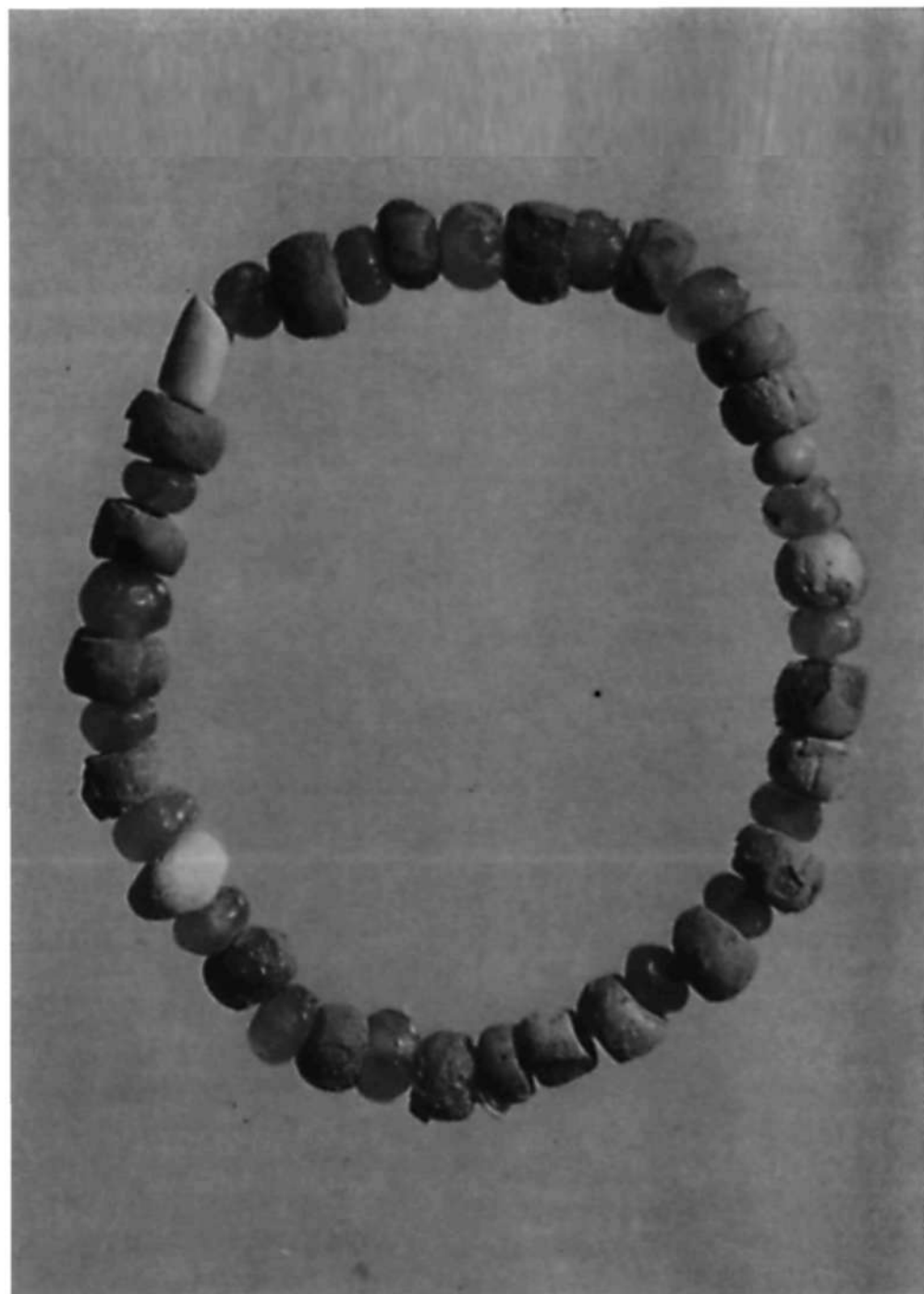
исходя только из одного этого факта — в парфянской истории не вызывает сомнения.

Невдалеке от столицы Туркменистана — Ашхабада, на окраине кишлака Багир лежат два городища — Старая и Новая Ниса. Одно из них — Новая Ниса — остатки большого города, существовавшего как в парфянскую эпоху, так и значительно позднее.

Хотя исследования парфянских слров Новой Нисы

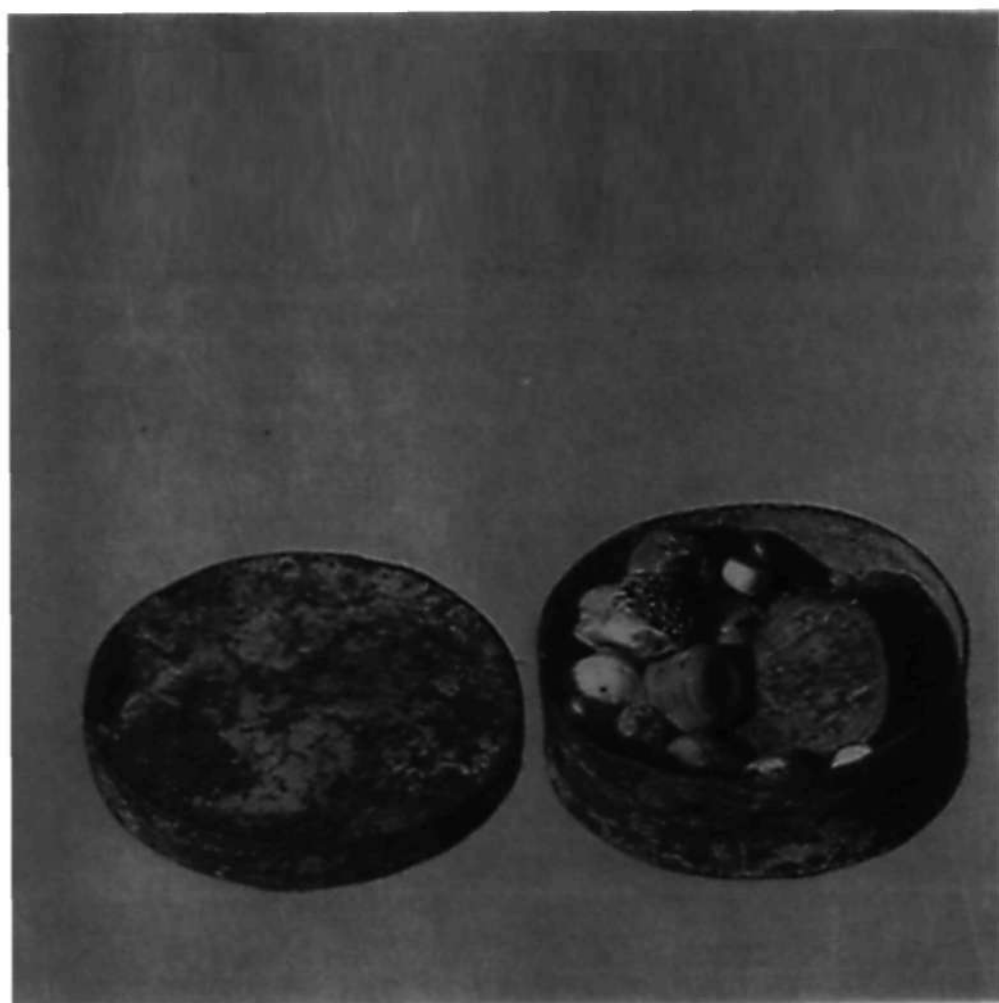
были чрезвычайно затруднены многометровыми напластованиями более близких к нам эпох, все же удалось выявить целый ряд интересных и важных фактов истории города в парфянский период. В частности, были выяснены основные особенности планировки, частично исследованы городские укреп-

7 Браслет. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Сердолик, цветная паста



ления, раскопаны храм и часть некрополя, расположенного у городской стены. Эти исследования были проведены, главным образом, силами Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции (ЮТАКЭ), руководимой профессором М. Е. Массоном.

8 Коробочка с бусами. Мерв. I—II вв. Медь. В натуральную величину



Гораздо более «удобным» оказалось для археологов другое городище — Старая Ниса. Оно, в основном, однослойное, то есть парфянские слои почти нигде не перекрываются слоями более позднего времени. Исследовать такой памятник, безусловно, неизмеримо проще. Работы на этом городище начались еще в 30-е годы, их проводили археологи А. А. Марущенко и С. А. Ершов; но особенно зна-

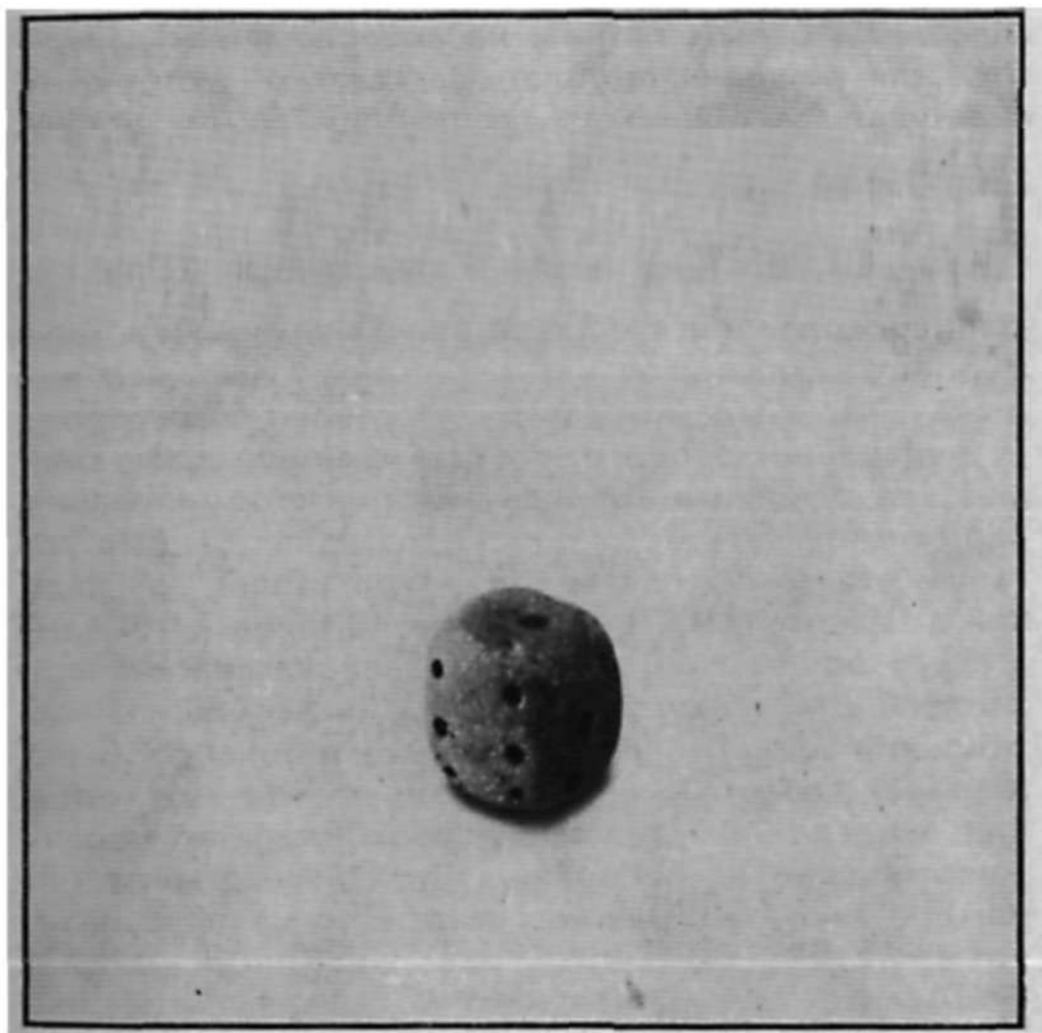
чительного размаха они достигли в послевоенные годы, когда Старая Ниса на несколько лет стала главным объектом исследований ЮТАКЭ.

Старая Ниса разительно отличалась от Новой. Это был не обычный город, а мощная крепость с каким-то специфическим назначением. Внутри ее стен (во всяком случае, на раскопанной территории) практически отсутствует жилая застройка. Постройки скомпонованы в два больших комплекса. Главное место среди них занимают здания дворцового и храмового назначения (так называемые «круглый храм», «квадратный зал», башня), сокровищница (так называемый «квадратный дом»), правда, разграбленная еще в древности, но подарившая археологам целый ряд интереснейших находок, в том числе фрагменты мраморных скульптур и всемирно прославившиеся ритоны. Очень интересны и складские помещения, в которых хранилось вино. Главной находкой здесь оказались, однако, не сосуды, в которых оно хранилось, а черепки, которые писцы царского хозяйства использовали в качестве писчего материала, составляя своего рода накладные на каждую партию вина, привозившуюся в крепость. Этих документов — несколько тысяч, и, несмотря на всю скудность данных и стереотипность формулировок документации, ученым удалось узнать много нового и чрезвычайно интересного как о структуре царского хозяйства, видах налогов, иерархии чиновничества, так и о более общих вопросах социальной и политической истории Парфии¹⁴. Это — заслуга в первую очередь ленинградских ученых И. М. Дьяконова и В. А. Лившица, дешифровавших, прочитавших и объяснивших эти документы.

Именно раскопки Старой Нисы дали основной материал для понимания особенностей искусства Парфии в самый первый период ее существования, то есть в первые века до н. э. Эти яркие и чрезвычайно выразительные памятники позволили лучше понять эволюцию художественной культуры Парфянского государства в целом, поставив в более правильный контекст памятники других областей державы. Однако то обстоятельство, что Старая Ниса представляла собой очень своеобразный памятник,

связанный с правившей династией, таило в себе одну большую опасность — опасность абберрации при оценке характера и уровня культуры народных масс Парфии. В тот период, когда рядовые поселения парфян в предгорьях Копет-Дага были еще практически не известны археологам, именно эта ошибка и

9 Игральная кость. Мерв. V—VI вв. Терракота. В натуральную величину



была совершена исследователями: за памятники культуры рядового населения Парфии были приняты памятники из поселения подгорной равнины много более раннего времени и, соответственно, был сделан вывод о поразительном разрыве в характере и уровне культуры верхушки и низов общества. Только позднее эта ошибка была исправлена. В последние годы молодой ашхабадский архео-

лог В. Н. Пилипко активно исследует небольшие парфянские населенные пункты в полосе между Копет-Дагом и песками Каракумов, и это позволяет уже с большей уверенностью говорить о характере народной традиции в культуре Парфии.

Однако нельзя забывать, что на территории Туркменистана расположена примерно одна треть Парфии, остальные две трети — это территория нынешнего иранского Хорасана, которая является почти сплошным белым пятном на археологических картах. Для решения проблем парфянской истории и культуры эта обширная территория до последних лет не давала никаких материалов, а ведь именно здесь располагалась первая столица Парфии — Гекатомпил.

Несколько лет тому назад выдающийся французский археолог и искусствовед Д. Шлюмберже в своей книге «Эллинизованный Восток»¹⁵ выражал надежду, что когда-нибудь будет открыт этот город, исследование которого, по его мнению, сразу снимет все основные вопросы истории формирования парфянской культуры. И его призыв как бы был услышан. В тот же самый год, когда вышла в свет книга Шлюмберже, в «Журнале Королевского Азиатского общества Великобритании» английские археологи Дж. Хансман и Д. Стронэч сообщили об открытии Гекатомпила¹⁶. Их известие поначалу было встречено скептически, ибо казалось, что этот город уже никогда не будет найден, его искали во многих местах, даже на побережье Каспийского моря, но каждое такое «открытие» вскоре приходилось «закрывать». Однако метод, использованный английскими археологами, дал, наконец, желаемый результат. В сущности, он был предельно прост: они внимательно изучили все сведения о расстояниях от различных уже известных археологам древних городов до Гекатомпила, сообщаемые древними авторами (в первую очередь Плинием и Страбоном), и постарались сколь возможно точно соотнести их с подробными географическими картами. Таким образом обрисовался достаточно компактный район, который они прошли археологическими разведочными маршрутами. Именно в этом районе, в 32 км к запа-

ду от города Дамгана, было обнаружено городище Шахр-и Кумис, которое после самых первых раскопок можно было уже твердо считать искомым и найденным Гекатомпиллом. Еще раз была подтверждена, теперь уже кажется твердо вошедшая в сознание исследователей, мысль — древним авторам

10 Конь. Фрагмент статуэтки всадника. Мерв. Некрополь. V—VI в. Раскрашенная терракота



надо верить. И хотя раскопки Гекатомпила еще только начаты и исследовано всего несколько зданий, все же уже появился сравнительный материал и из той Парфии, которая лежала за Копет-Дагом, и наметилась возможность, сравнивая северо-южно-парфянские материалы, более уверенно решать проблему рождения и развития парфянской культуры в целом.

Но, как мы уже отмечали, Парфию нельзя (особенно на позднем этапе ее существования) рассматривать как единое государство. И именно поэтому такое большое значение для выявления локальных вариантов парфянской культуры имеют исследования, проводимые в Маргиане — Мервском оазисе, второй большой области Аршакидского государства, расположенной на территории Туркменистана. Здесь, так же как в Нисе, основные археологические работы развернулись только в послевоенное время и также проводились главным образом ЮТАКЭ.

Основным объектом археологических исследований был сам Мерв — столица Маргианы и одновременно один из крупнейших городских центров всего Востока в античную и средневековую эпохи. Изучить в сколько-нибудь серьезных масштабах такой город, основная площадь которого достигает 4 км², а толщина культурного слоя — иногда 10 метров, конечно, даже за 25 лет невозможно. Тем не менее уже сейчас получено значительное количество фактов, позволяющих понять хотя бы в основных чертах эволюцию культуры Маргианы.

Особенно важны были исследования городских укреплений, ярко отразившие динамику изменения жизни города от его возникновения еще в ахеменидский период до того времени, когда, после арабского завоевания, жители покинули старое место (теперь городище Гяур-кала) и переселились на новое — чуть-чуть западнее, туда, где ныне находятся руины другого мервского городища — Султан-калы. Важную роль сыграли археологические раскопки цитадели древнего Мерва — Эрк-калы, проводимые в течение многих лет археологом З. И. Усмановой. На Гяур-кале тоже были выявлены некоторые культовые комплексы позднеантичного и раннесредневекового времени: буддийская ступа и христианско-несторианский монастырь, показавшие всю сложность идеологической жизни Маргианы того времени.

Археологические исследования Мерва позволили решить не одну загадку истории Парфии. Приведем только один факт.

Один из эпизодов прославленной битвы при Каррах (53 год до н. э.), в которой парфянами были раз-

громлены отборные римские легионы, древнегреческий историк Плутарх описывает таким образом: «...парфяне вдруг сбросили с доспехов покровы и предстали перед неприятелями пламени подобные — сами в шлемах и латах из маргианской, ослепительно сверкавшей стали, кони же их в латах медных и железных»¹⁷. Хорошо известно, что в этом районе Средней Азии нет месторождений железных руд. Исходя из этого, а также предвзято считая парфян малокультурным народом, не способным создать свою металлургию, многие зарубежные историки утверждали, что Плутарх ошибался и следует читать не «маргианская сталь», а «серская», то есть китайская. Однако раскопки в самом центре Маргианы показывают, что правы не авторы гипотетических теорий, а древнегреческий историк, который, как обычно, хорошо знал предмет, о котором писал. На многих поселениях Маргианы найдены железные крицы — свидетельство развитого металлургического производства, а в самом Мерве археологи М. Мерщиев и З. Усманова раскопали остатки обширной мастерской, в которой создавались оружие и доспехи¹⁸.

Раскопки советских археологов, проведенные на территориях двух крупных парфянских областей — Парфии и Маргианы, дали уже значительные материалы для суждения о характере собственно парфянской культуры. Конечно, еще есть обширные лакуны, но уже сейчас появилась возможность наметить хотя бы самые общие контуры этого весьма сложного и часто противоречивого явления. В последующих главах мы попытаемся обрисовать наиболее характерные черты парфянского искусства, причем будем стараться (там, где возможно) постоянно сопоставлять собственно парфянские и маргианские материалы. Наша цель заключается в выявлении как общего в искусстве этих областей, так и отличного — того, что является специфическим для каждой из данных областей.

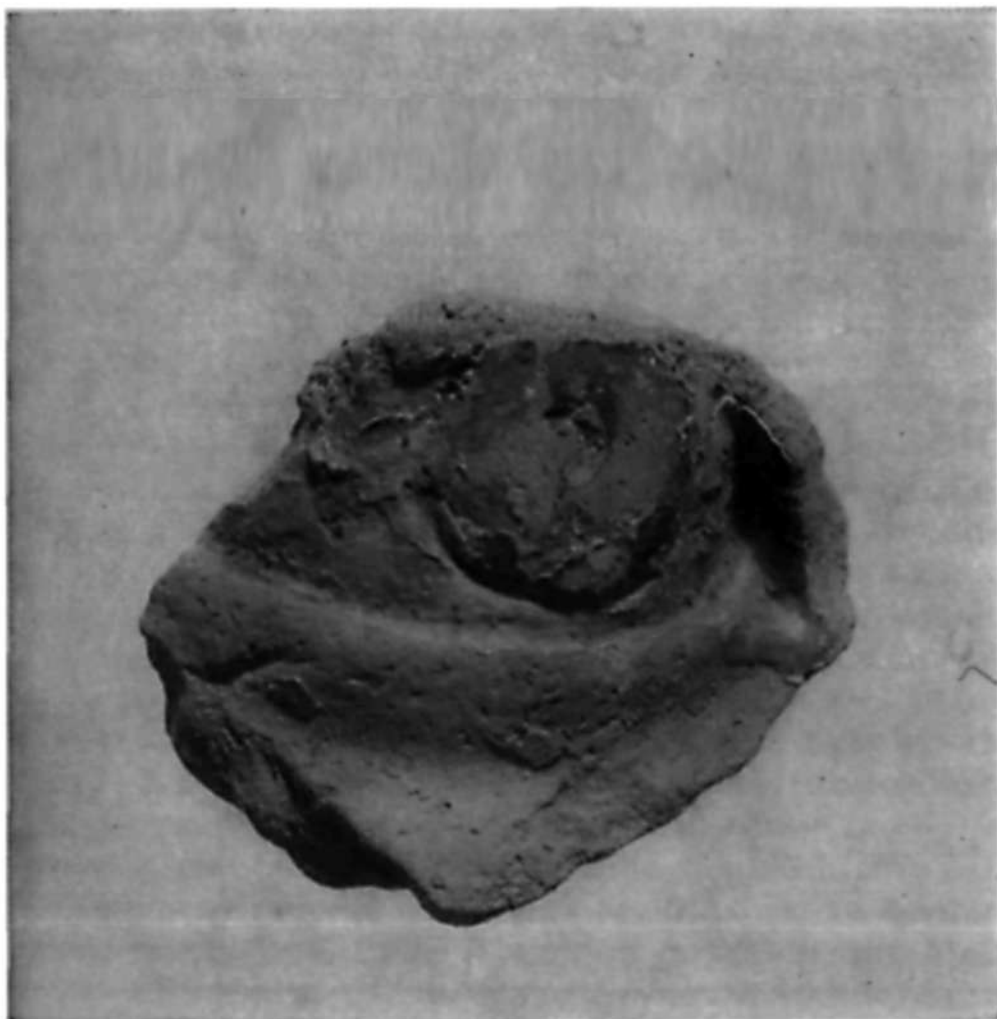
Еще совсем недавно парфянское зодчество расценивалось историками архитектуры как весьма примитивное. Так, известный французский исследователь конца прошлого века О. Шуази писал: «С падением династии Ахеменидов (330 год) развитие искусства Ирана приостанавливается и начинается период почти полного бесплодия; дошедшие до нас памятники эпохи парфянской династии представляют собой лишь подражания»¹⁹. Те же идеи находим мы и у советского историка искусства Н. И. Брунова, утверждавшего в своих «Очерках по истории архитектуры»: «Для нас представляет интерес только история персидской архитектуры ахеменидского и сасанидского периодов, так как в эти эпохи персидское зодчество вырабатывает очень интересные и своеобразные формы и композиции. В парфянскую эпоху персидская архитектура была настолько сильно подвержена влиянию греко-римской архитектуры, что потеряла свое самостоятельное лицо и превратилась в эклектическую архитектуру»²⁰.

Причина возникновения столь тенденциозной оценки становится ясной, если учесть малочисленность собственно парфянских памятников, которые были известны в то время исследователям. Монументальные постройки северомесопотамского города парфянского времени — Хатры (к тому же не раскопывавшиеся); фрагменты архитектурного декора здания непонятного назначения вавилонского города Урука-Варки; две отдельно стоящие колонны в долине Хорхе (Иран) — вот почти весь материал, которым еще сравнительно недавно мог оперировать исследователь, описывая зодчество огромной страны, существовавшей без малого полтысячелетия. Конечно, в таких условиях очень легко прийти к со-

вершенно неправильным выводам. Сейчас ситуация изменилась: резко возросли количество и изученность памятников, что позволяет сделать более обоснованные выводы.

Парфянская эпоха (как и непосредственно предшествующее ей время Селевкидов) характеризуется бур-

11 Глаз. Фрагмент монументальной статуи. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Глина. В натуральную величину

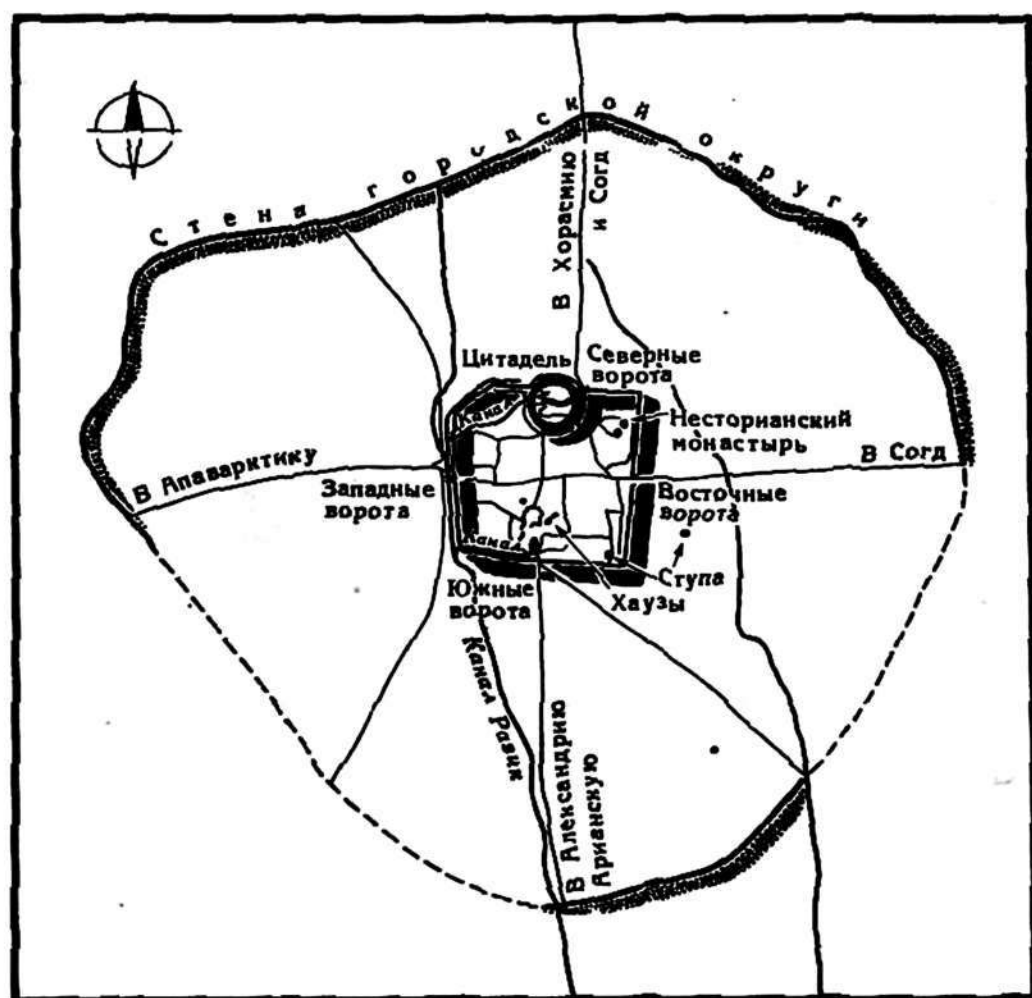


ным экономическим подъемом, нашедшим свое отражение в резком росте числа населенных пунктов разного типа. Мы уже с полной уверенностью можем говорить о своеобразных чертах парфянского урбанизма, можем (правда, лишь приблизительно) наметить несколько типов поселений, дать характеристику каждому из них.

Первый — основной — тип поселений составляли та-

кие города, как Мерв, Новая Ниса, Койне-кала у Гяурса (предполагаемый Сирок) и другие. Характерной особенностью этих городов является строго выдерживаемая трехчастная планировка: цитадель (арк), собственно город и полусельская округа. Каждая из этих частей имеет свою линию обороны

12 План городской округи Мерва в первые века н. э.

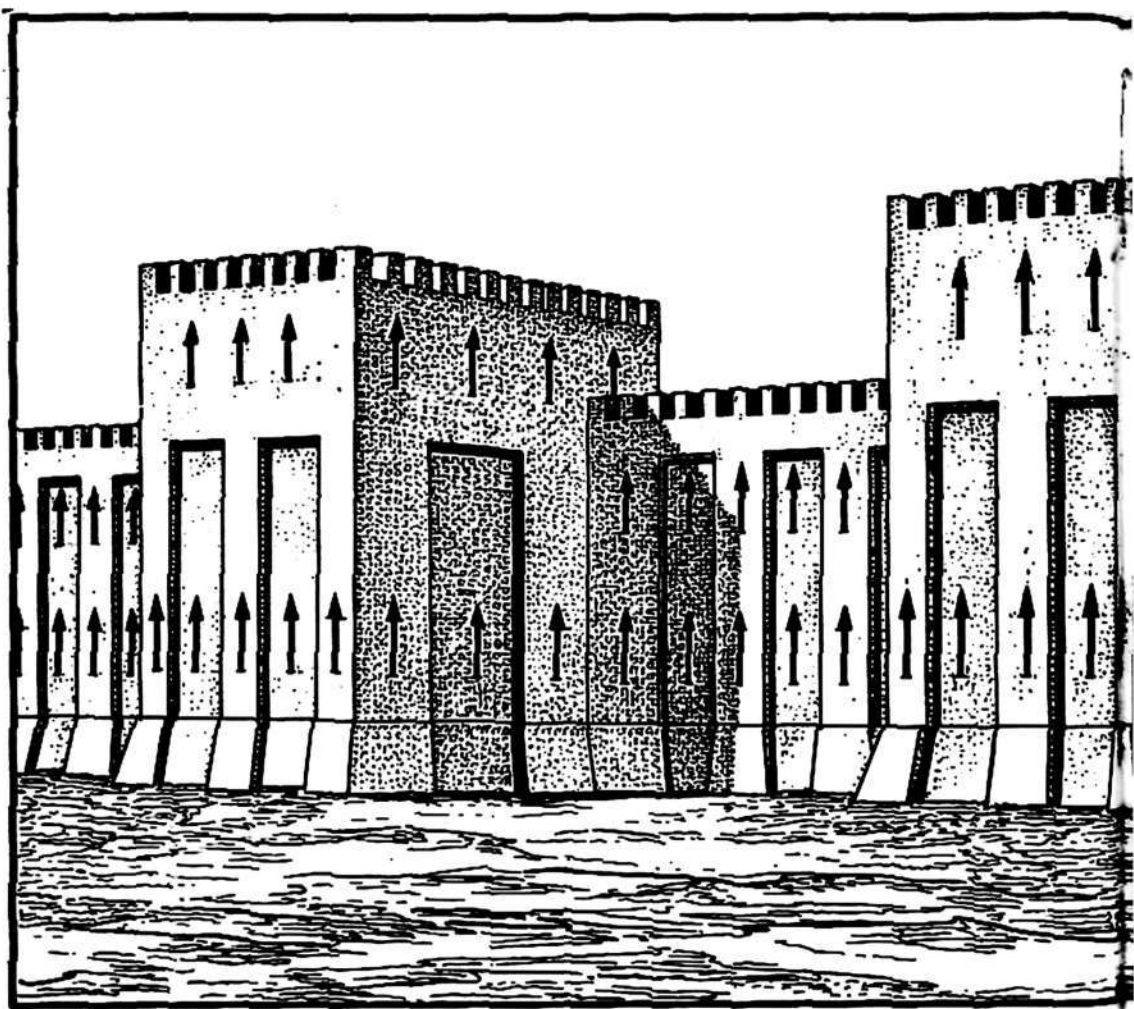


(стена с башнями), причем, как правило, укрепления цитадели соединяются с укреплениями собственно города. Такой тип города обычно возникает на месте поселений еще доклассового общества, а его структура в известной мере отражает социальную структуру парфянского общества. Наличие обособленной цитадели, занятой домами правителя и знати, храмами, арсеналами, казармами и обращенной

своими укреплениями как вовне — против внешних врагов, так и внутрь, свидетельствует о далеко зашедшем классовом расслоении и социальных антагонизмах. С другой стороны, тесная связь собственно города с полусельской округой указывает на своеобразие жизненного уклада города коренных земель Парфии, для населения которого сельское хозяйство играло не меньшую роль, чем ремесло и торговля. Можно предполагать, что появление стены вокруг пригорода — последний этап формирования завершенной городской структуры. Во всяком случае, в Маргиане имеются города (Кырк-депе, Дэвкала), единственным отличием которых от основного типа является отсутствие стены вокруг пригорода. С первого же взгляда заметно определенное различие между городами этого типа в Парфии и Маргиане: в Маргиане планировка гораздо чаще приобретает строго геометрический рисунок. Это различие не может быть отнесено за счет того, что города с неправильным контуром стен (как это обычно считается) возникают на месте древних поселений, и линия городских стен только фиксирует границы стихийно сложившейся застройки. Мерв, имеющий очень четкую геометрически правильную фигуру в основе своего плана, тем не менее возник в очень раннее время — за несколько веков до начала парфянской эпохи. Именно этот город и может, как нам кажется, дать ответ на вопрос о причинах отличий в характере планировки. Для этого необходимо сравнить два города в эллинистический период: Мерв (Маргиана) и Алеппо (Сирия). Поражает сходство планов этих двух городов, хотя Алеппо по площади примерно в четыре раза меньше Мерва. И в том и в другом случае мы видим прямоугольник городских стен, разорванный в середине одной из сторон — там, где располагается округлая в плане цитадель. Сходство явно не случайно — в нем отразились основные принципы селевкидского урбанизма. Селевкиды, активно строившие города на обширных территориях своего царства, выработали достаточно четкую и унифицированную схему, которую их архитекторы, применяясь к местным условиям, стремились проводить при строительстве

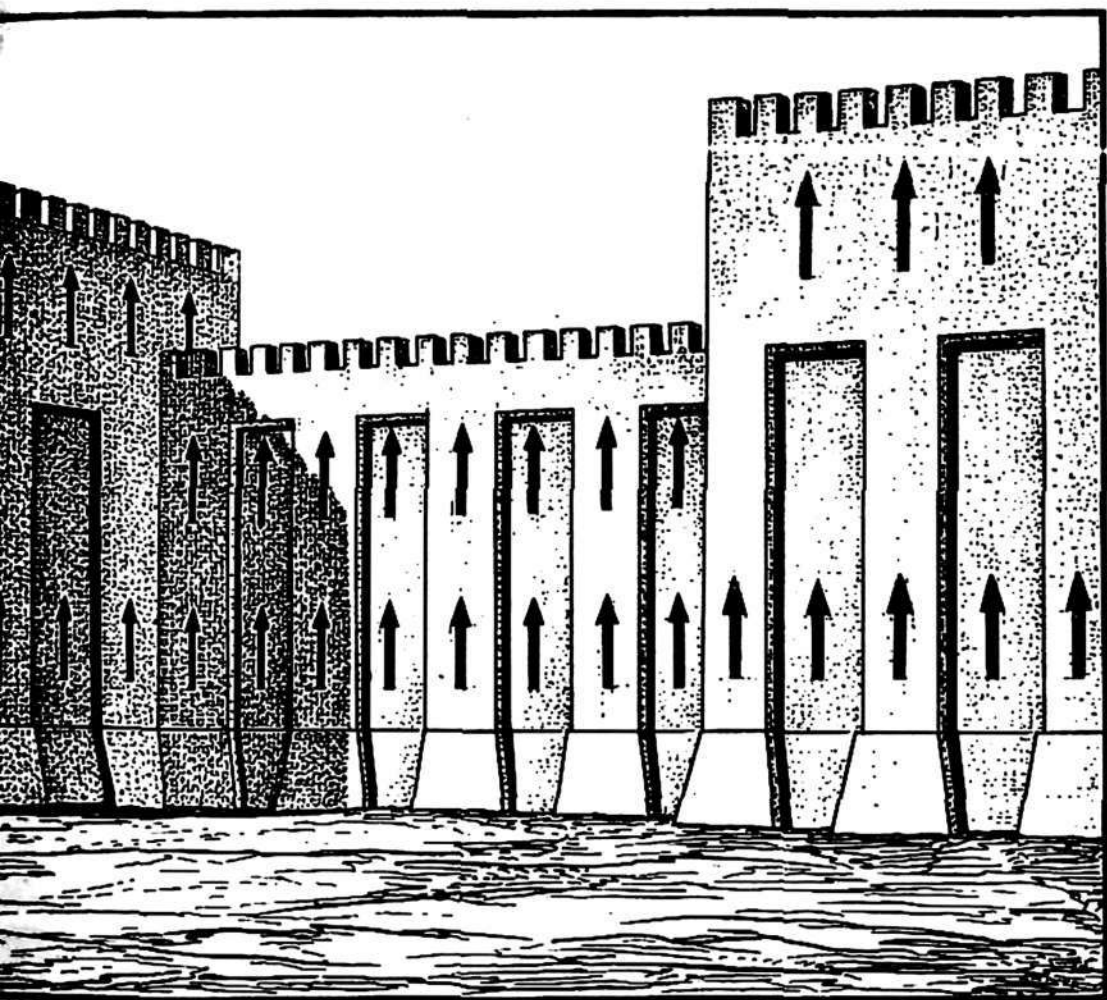
новых городов. Город строился обычно у высокого холма, на котором возводилась цитадель. В Мерве для этой цели были использованы остатки раннего города (городище Эрк-кала). Укрепления цитадели, как правило, обращены и вовне и внутрь города, отражая ее двойную функцию: защита от внешнего

13 Дурнали. Стены крепости. II в. Реконструкция



врага и контроль над городом, ибо в цитадели располагался гарнизон царских войск. В то же время укрепления цитадели связываются с укреплениями собственно города, образуя единую систему обороны. В тех случаях, когда существуют естественные границы (овраги, крутые обрывы и т. п.), городские стены идут вдоль них, но если город строится на равнине, его стены имеют в плане правильный квад-

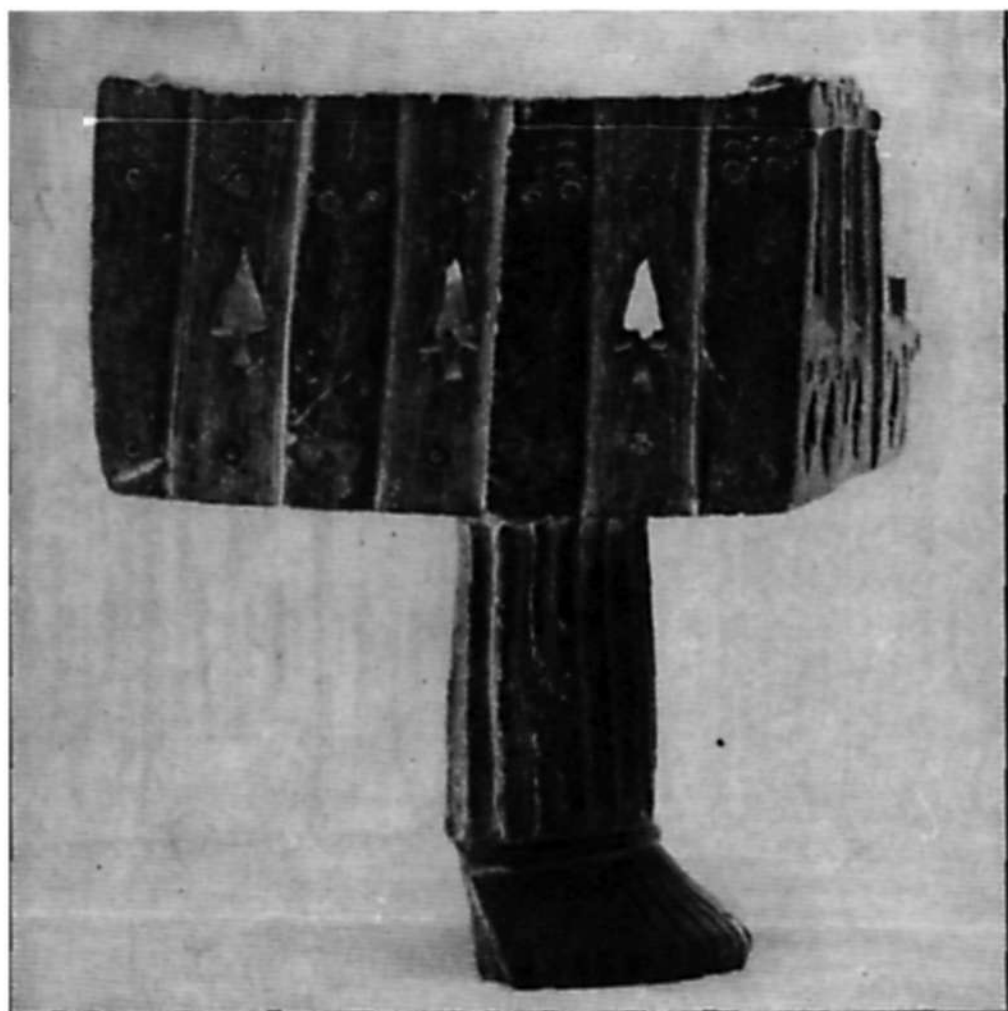
рат или прямоугольник. Внутри застройка регулярная: городская территория разбита на сетку прямоугольных кварталов. Единство этих принципов, ярко проявившихся в планировке Алеппо и Мерва, позволяет предположить, что Мерв подвергся решительной перестройке в эпоху первых Селевкидов.



Этот вывод подтверждают и данные письменных источников. В Маргиане поселений с регулярной планировкой значительно больше, чем в Парфии, и это заставляет думать, что Мервский оазис был объектом более широкой греческой колонизации, нежели предгорья Копет-Дага. Это, впрочем, и естественно, ибо греческие города строились в самых плодородных местах, так как экономическую основу их бла-

госостояния составляла эксплуатация местного сельского населения, а о Маргиане уже упомянутый нами Страбон писал таким образом: «...Изумленный плодородием равнины, Антиох Сотер велел обнести ее стеной 1500 стадий в окружности и основал город Антиохию. Эта страна богата виноградом. Рас-

14. Курильница. Старая Ниса. III—II вв. до н. э. Стелит



сказывают даже, что здесь нередко попадаются корни лозы, которые у основания могут охватить только двое людей, а виноградные гроздья в два локтя»²¹.

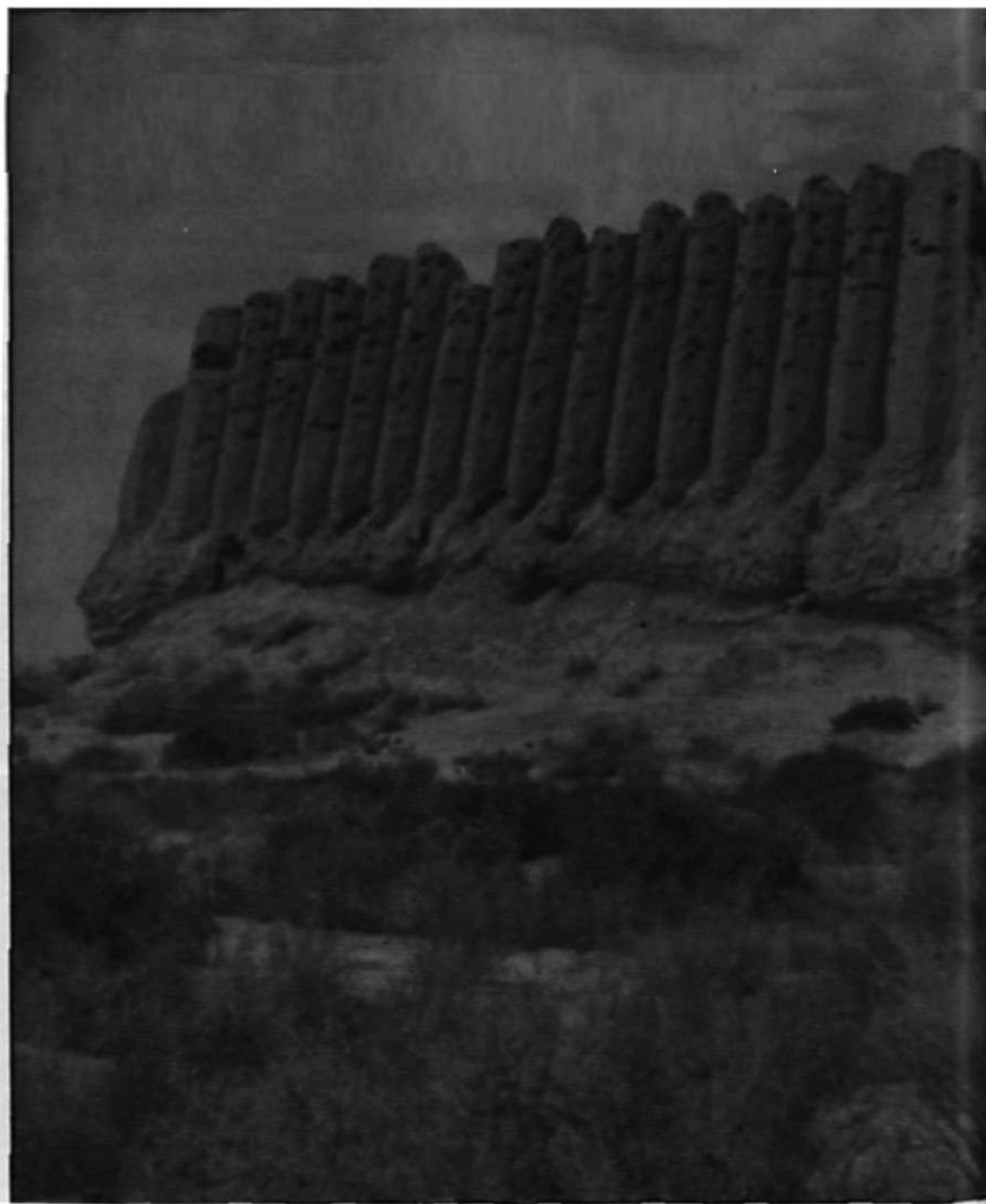
Вторым типом поселений являются государственные крепости (Чильбурдж, Дурнали, Чичанлык-депе, «Зеленая горка» на восточной окраине Ашхабада и другие). Почти лишенные внутренней застройки, по-

сколько располагался в них только гарнизон, они стояли как форпосты цивилизации на окраинах оазисов у кромки песков, откуда в любой миг можно было ожидать появления стремительных отрядов кочевников. Все в них было подчинено одной идее — создать мощную твердыню, преграждающую путь врагам, но в то же время защищаемую сравнительно небольшим гарнизоном — ведь граница с песками пролежала на сотни километров, а людские ресурсы были не безграничны. В силу этого система укреплений таких крепостей во многом отличается от той, с которой мы встречаемся в городах. В городе в минуту опасности все население выходит на стены, и поэтому они массивны, с широкими площадками наверху. Роль стен в обороне городов была, пожалуй, не меньшей, чем роль башен. Иное дело — крепость. Стена здесь тонкая, воины занимают только башни, которые служат подлинной основой обороны. Башни сильно выдвинуты вперед, массивны, приспособлены к поражению врагов на нескольких уровнях. Эти крепости имели только одну функцию — оборонительную, и строители стремились к тому, чтобы они отвечали этой функции наиболее полно. И, как это всегда бывает, предельно четкое выражение функции в форме создавало яркий и сильный художественный образ.

Стены и башни обычно имели довольно высокий цоколь, сложенный из битой глины (пахсы) или сырцового кирпича, наклонно поднимающийся к строго вертикальной сырцовой кладке основных массивов стен и башен. Этот конструктивно необходимый прием, усиливающий сопротивление стен ударам таранов и резко уменьшающий «мертвое пространство» у подножия, в то же время создавал впечатление особой мощи, устойчивости и монолитности сооружения. Строгие грани башен, дополненные вертикальными лопатками, подчеркивали высоту и грандиозность сооружения и тем самым усиливали его психологическое воздействие на врага. Четкий ритм зубцов завершал стены и башни. Стреловидные бойницы (в большинстве ложные), расположенные почти всюду попарно — одна над другой, помимо чисто функциональной нагрузки, еще более акцентировали

вертикальную доминанту в общем абрисе крепости и опять-таки призваны были внушать страх противнику, создавая впечатление неприступности крепости и многочисленности ее защитников. Простота, ясность, художественная завершенность характеризуют облик этих крепостей.

15 Большая Кыз-кала. Район Мерва. IV—VII вв.



В позднепарфянской крепости Чильбурдж система лопаток сохраняется только при разработке плоскости стены, башни же получают новое оформление, еще более усиливающее впечатление несокрушимой мощи, которым веет от этих твердынь,— систему сомкнутых гофр. Этот новый прием становится очень



популярным в последующую, раннесредневековую эпоху, являясь почти неизменным атрибутом широко распространенного в это время типа сооружения — феодального замка. Его внешний облик — это как бы сжатая по горизонтали копия позднепарфянской крепости. Конечно, генезис, организация внутреннего пространства, даже конструктивные особенности замка феодала имеют мало общего с государственной крепостью античной эпохи, но путь, каким идут зодчие при создании внешнего облика сооружения, в сущности, тот же самый: они повторяют выработанные парфянами схемы, лишь усиливая некоторые из элементов. Иногда стена совсем лишается вертикальных плоскостей, превращаясь в почти непрерывный ряд смыкающихся гофр.

И, наконец, третий, очень обширный по числу памятников тип поселений — это сельские поселения. Внутри этого типа существовали свои варианты, наличие которых объясняется и особенностями хозяйственной деятельности, и различиями в социальном статусе населения. Очень широко были распространены сельские поселения, состоящие из группы отдельно стоящих домов, расположенных на достаточно обширной площади (от 5 до 30 гектаров) без какого-либо организующего принципа планировки. В. Н. Пилипко обнаружил 12 таких поселений в предгорьях Копет-Дага. Исследователи считают, что подобные поселения являются деревнями, в которых жили свободные крестьяне-общинники.

Существовали также и усадьбы, представляющие собой, как правило, четкий прямоугольник в плане с достаточно солидными стенами, ровом и обширным двором. Все помещения располагались по периметру двора. Иногда вокруг укрепленных усадеб представителей знати группировались жилища зависимых крестьян. Несколько усадеб (Орта-депе, Яндаклы-депе и др.) было обнаружено в Северной Парфии. Они датируются первыми веками нашей эры.

Исследование типов поселений, существовавших в коренных землях Парфии, позволяет утверждать, что греческие влияния сказались только на характере планировки городов, что и естественно, ибо грече-

ская колонизация имела, главным образом, городской характер и мало затрагивала сельские местности. Деревня оставалась верной старым традициям.

Еще сильнее древние местные традиции сказывались в архитектуре жилого дома Парфии. Ее исследование важно не только само по себе, но и потому, что архитектура жилища является истоком многих особенностей архитектуры общественных сооружений. Даже тот сравнительно немногочисленный материал, который имеется сейчас в распоряжении исследователя, свидетельствует о многообразии вариантов жилого дома, хотя это многообразие не исключает наличия некоторых общих черт.

Основным строительным материалом везде является сырцовый кирпич, материал, прекрасно отвечающий условиям Южного Туркменистана. Выложенные из него стены достигают часто толщины в два с лишним метра и служат своеобразным аккумулятором ночной прохлады, сохраняющим ее в течение жаркого дня. Этим же объясняется и отсутствие окон. Перекрытия обычно плоские; своды полуциркульного очертания используются только в проходах и коридорах. Очень часто в едином комплексе сочетаются жилые и производственные помещения, что встречается даже в самых богатых жилищах.

Характерным примером рядового сельского жилища может служить дом из поселения Гарра-Кяриз возле Ашхабада (первые века до н. э.). Он прямоугольный в плане, помещения сгруппированы вокруг центрального парадного дворика. Имеются отдельный хозяйственный двор и небольшая башня у одной из стен. Этот дом выглядит своего рода миниатюрным прообразом домов богатых горожан в ранней парфянской столице Гекатомпие, где та же планировочная схема приобрела монументальность, размах и полную планировочную законченность.

Дома богатых горожан, по-видимому, имели и парадно оформленные помещения. Об этом свидетельствует находка литой гипсовой капители при раскопках дома ремесленника-металлиста в Мерве. Это «коринфизированная» капитель пилястры с двумя рядами аканфов, женской погрудной фигурой по-

средине и плоской абакой. Женская полуфигура очень мягких очертаний, с пышной прической, округлым типом лица очень близка местной терракотовой скульптуре первых веков нашей эры. Волюты как бы подпирают абаку, в их форме чувствуется близость к группе так называемых «итало-ионийских капителей», в которых сливаются ионийские и коринфские черты. Хорошо заметно стремление не к плоскостной передаче форм, как можно было ожидать у капители пилястры, а к объемной. Это, видимо, объясняется механическим переносом форм капителей колонн в пилястры. Капители коринфского ордера были широко распространены на всем Востоке в эллинистическую эпоху, особенно в первые века нашей эры. Среди них нередко встречаются и капители с погрудным изображением человека посредине. Особенно близка мервской капитель из Урука-Варки (в Вавилонии), а в Средней Азии капитель того же типа, но сильно огрубленная, была найдена на городище Ангка-кала (Хорезм). Искусствовед Л. И. Ремпель сопоставляет этот тип капители со «строчной композицией карнизов, где скульптурные изваяния чередуются с листьями аканфов (айртамский фриз)»²². Этот же принцип используется и на архивольтах малых айванов в дворцах Хатры (Месопотамия); видимо, близки им и мотивы украшения консолей в искусстве Гандхары (северо-западная часть древней Индии). Таким образом, стилистически подобная «коринфизированная» капитель связана с обширным комплексом архитектурных форм эллинистического и постэллинистического Востока, что свидетельствует о наличии известного художественного единства, которое создалось в этом регионе. Капитель, найденная в Мерве, видимо, являлась либо частью оформления домашнего алтаря местной Великой богини, почитавшейся в Маргиане, либо относилась к пристенному ордеру второго яруса интерьера.

Весь этот, в общем еще очень незначительный материал позволяет сейчас сделать только один вывод: в жилой архитектуре Парфиены и Маргианы продолжают жить традиции предшествующей эпохи, той эпохи, которую археологи называют Яз-III. (Ис-

следовавший памятники этой культуры известный советский археолог В. М. Масон, раскопал ряд жилищ на поселении Яз-депе — по названию этого памятника и названа сама археологическая культура). Не подлежит сомнению очень большая типологическая близость жилищ двух эпох. Новые веяния

16 Капитель колонны «дома ремесленника». Мерв. I—III вв. Гипс



видны в том, что в городах жилища более органично включались в жесткую сетку регулярной застройки, и в том, что интерьер жилищ богатых горожан носит явные следы эллинистических веяний.

Архитектура общественных сооружений известна несколько лучше, чем жилая архитектура, главным образом благодаря раскопкам Старой Нисы.

Застройка Старой Нисы концентрировалась в двух

больших комплексах, разделенных открытым пространством, занятым садами и водоемами (хаузами). В северном комплексе основное место принадлежит так называемому «квадратному дому», возведенному во II веке до нашей эры. Первоначально он представлял собой квадратное здание ($59,7 \times 59,7$ м) с квадратным же двором в центре, охваченным колоннадой. На каждой стороне находилось девять деревянных колонн с маленькими каменными торовидными базами. Южная сторона была выделена дополнительным рядом из семи колонн, несколько выступающим вперед. За колоннадой располагалось двенадцать продолговатых комнат (по три с каждой стороны). По длинной оси каждого из этих помещений также были поставлены колонны (того же типа, что и в портиках), по четыре в каждой комнате.

Композиционное решение этого дворика — типа перистиль — чисто эллинистическое. Вместе с тем эта типично греческая композиционная идея претерпевает здесь определенную модификацию — в Нисе перистиль приобретает более замкнутый и самодовлеющий характер. Перистиль в общественных сооружениях греков тесно связан с окружающим пространством большим числом проходов. Обычно он представлял прямоугольную в плане колоннаду, одна из сторон которой была выдвинута вперед, а образовавшиеся проходы служили своего рода вводами для больших городских магистралей. В греческом жилище перистиль замкнут, но он тесно связан с окружающими его по периметру помещениями, поэтому он является лишь одним из элементов более значительного целого. В Нисе же принципы композиции совершенно иные, перистиль здесь — самостоятельный организм, лишенный сколько-нибудь серьезной связи с окружающей застройкой. Уже один этот факт свидетельствует о творческом восприятии местными зодчими греческих архитектурных форм.

Чрезвычайно интересна дальнейшая судьба «квадратного дома», позволяющая понять его функцию, а тем самым и некоторые общие тенденции эволюции архитектуры в коренных районах Парфии. При рас-

скопках было установлено, что проемы дверей комнат последовательно наглухо закладывались и опечатывались. При этом внутри оставался разнообразный, часто весьма ценный инвентарь. К концу I века до нашей эры все комнаты оказались замурованными. После этого начались более существенные перестройки. Все колонны портика были уничтожены. Параллельно восточной стене было пристроено десять маленьких комнат. Двери в них в дальнейшем также оказались замурованными. Затем был построен длинный Г-образный коридор вдоль северной и западной стен двора.

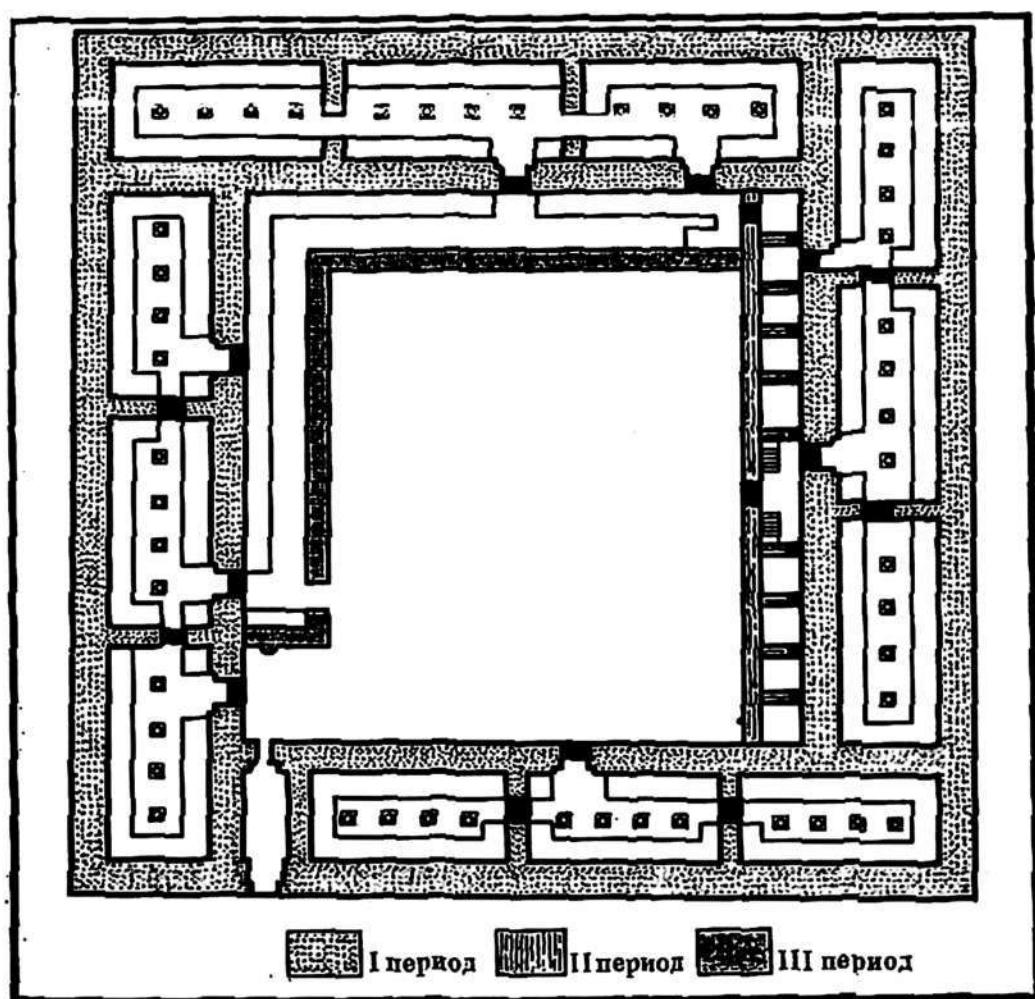
Для того чтобы понять назначение этого здания, необходимо вспомнить одно чрезвычайно интересное свидетельство Страбона: «Быть может и следующие обычаи, упоминаемые Поликритом, относятся к числу персидских. Так, в Сузах, по его словам, на акрополе каждому царю сооружают в виде памятника его правления особое жилище, сокровищницы и склады для полученной им дани...»²³. Хотя содержимое «квадратного дома» было разграблено еще в древности, но и то немногое, что удалось найти археологам, заставляет думать, что здесь также были сокровищницы раннепарфянских царей. Именно здесь, в частности, были найдены прославленные нисийские ритоны. Последовательная закладка и опечатывание хорошо согласуются с этим указанием Страбона. Видимо, каждая отдельная комната — сокровищница одного из умерших членов царского дома.

Не менее важны для нас и перестройки. Главное, к чему они свелись, — это уничтожение перистиля. Безусловно, это связано с изменением вкусов, представлений о ценности тех или иных архитектурных форм. И, в результате, чисто греческая композиция оказывается уже ненужной. Особенно показательным, что подобной же трансформации и примерно в то же время подвергается архитектура в городах парфянского Двуречья. И там и здесь мы видим единый в своей сути процесс «ориентализации» эллинских типов архитектуры.

В значительной мере тенденции, отмеченные в архитектуре северного комплекса, мы наблюдаем и в

застройке южной части Старой Нисы, где располагались храмы. Все они были возведены приблизительно одновременно — во II веке до нашей эры. Позднее появился целый ряд подсобных зданий, ставших своего рода соединительными звеньями между храмами. Иногда утверждается, что этот ком-

17 «Квадратный дом» в Старой Нисе. II в. до н. э. — II в. н. э. План с указанием последовательности перестроек



плекс создавал ансамблевое единство, хотя никаких доказательств, за исключением того, что стены различных помещений были либо взаимно параллельны, либо взаимно перпендикулярны, не приводится. Но ведь не только этим создается художественное единство ансамбля! Скорее можно думать, что некоторые попытки создать его проявлялись в начале строительства, а все позднейшие перестройки —

появление многочисленных подсобных помещений и переходов — только затемнили и полностью исказили эту первоначальную композицию.

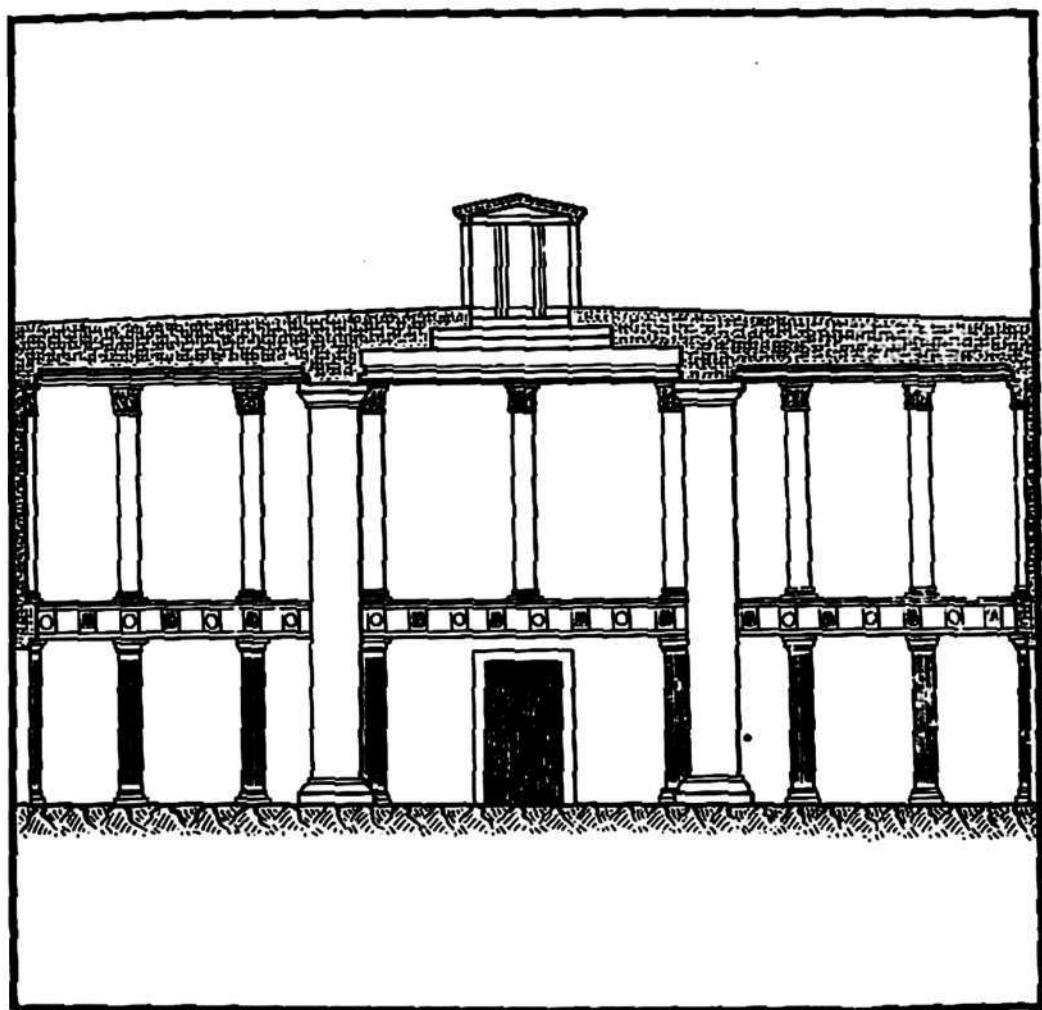
Важнейшее место среди всех сооружений южного комплекса занимает так называемый «квадратный зал». Воздвигнутое на мощной сырцовой платформе, здание представляло в плане квадрат со стенами трехметровой толщины. Внутренние размеры здания 20×20 м. Северо-западная стена была прорезана тремя проходами, центральный — несколько больше боковых. Проходы обрамлены мощными раскрепованными пильерами. Имелось еще два выхода из зала, оба в глухие коридоры, один из которых, видимо, имел какое-то специальное назначение, поскольку стены и пол его были окрашены в ярко-красный цвет.

Стены интерьера членились на два яруса. Нижний ярус был оформлен пилястрами дорического ордера, сложенными из сырцового кирпича и облицованными каменными плитами. Архитрав был обозначен гладкой, по-видимому, окрашенной полосой. Фриз состоял из чередующихся тарракотовых плит: гладких и рельефных (с розетками и пальметтами). Второй ярус был оформлен полуколоннами с капителями из тарракотовых аканфов. В центре зала, как бы очерчивая внутренний квадрат помещения, располагались четыре круглые кирпичные колонны. В начале нашей эры произошли перестройки, которые, не изменив основной планировочной идеи здания, довольно сильно преобразили облик интерьера. Колоннам (в центре) было придано четырехлопастное сечение, вместо пилястр (первый ярус) появились полуколонны с базами в виде эллиптического вала на плинте. Капители, видимо, были аналогичной формы, но с обратным порядком расположения профилей. В верхнем ярусе появились пристенные круглые колонны, для оформления капителей которых были использованы старые тарракотовые аканфы. Стены первого яруса были окрашены белым ганчем, верхний ярус был ярко-красным. В оформлении их использовались бордюры и тяги черного цвета с красным орнаментом. В интерколумниях второго яруса находились ниши, в которых

располагались ярко окрашенные глиняные статуи. Принято считать их изображениями царей и цариц Аршакидского дома, но вполне возможно, что это были изображения божеств.

Важнейшим вопросом, встающим в связи с открытием «квадратного зала», является определение

18 «Квадратный зал» в Старой Нисе. II в до н. э. Первый строительный период. Разрез. Реконструкция

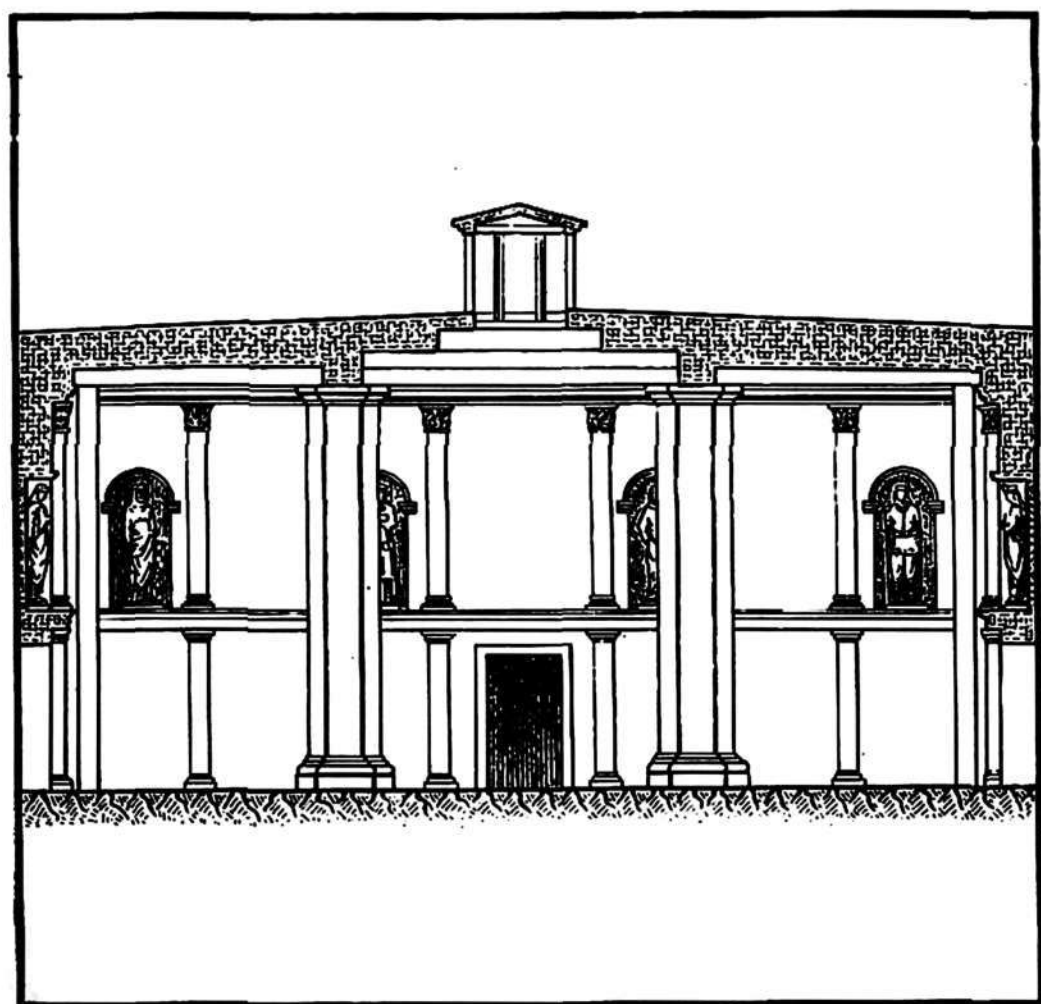


его функции. Иногда его называют царским аудиенц-залом, «ападаной» Нисы, но подобный вывод вряд ли может быть принят. Прежде всего, нет никаких типологических совпадений с ападанами ахеменидских дворцов. Кроме того, во дворцах Средней Азии, в частности в Топраккалинском и Халчи-янском, место расположения трона оформляется архитектурными средствами (глубокая ниша и т. п.),

в данном же здании, строго центрическом по своей планировке, никаких признаков такого выделения не обнаружено.

С другой стороны, планировка «квадратного зала» хорошо укладывается в типологическую схему развития иранского «храма огня», который и хроноло-

19 «Квадратный зал» в Старой Нисе. II в. Второй строительный период. Разрез. Реконструкция



гически и типологически занимает место между ахеменидской айаданой Суз и сасанидским чортаком. Айадана Суз состоит из двух основных частей — большого двора (с рядом помещений вокруг него) и собственно святилища, расположенного на более высоком уровне и включающего квадратную в плане целлу (с четырьмя колоннами, как бы очерчивающими внутренний квадрат, в центре которого распо-

лагался алтарь) и систему обводных коридоров. Характернейшей особенностью является то, что входы в целлу устроены таким образом, чтобы в нее не попадал прямой солнечный свет. Таково начало эволюционного ряда, который завершается сасанидским чортаком — купольным киоском с арочными проемами в каждой из сторон, чтобы горящий в центре священный огонь мог быть виден отовсюду. Таким образом, эволюция архитектурного образа идет рука об руку с эволюцией религиозных представлений. Промежуточное положение между этими двумя полюсами эволюции занимают «храмы огня» эллинистического и постэллинистического времени, в которых мы можем видеть разные варианты и разные этапы этого процесса превращения айаданы в чортак. Так, в храме Персеполя двор айаданы превратился в одно продолговатое помещение, а система обводных коридоров — в серию не связанных друг с другом комнат. В Хатре исчезают четыре колонны в центре целлы; в храме Кух-и Ходжа (Систан), наиболее близком к ахеменидскому прототипу, появляется купол — черта, типичная для чортака, хотя купольное помещение еще находится в окружении обводных коридоров; в кушанском храме Сурх-Котале, при сохранении традиционного ядра, солнечный свет свободно вливается в целлу через широкие проемы. В этом разнообразии переходных вариантов занимает свое место и нисийский храм («квадратный зал»).

При такой интерпретации памятника мы видим в нем чрезвычайно интересное соединение чисто местной — иранской — композиционной схемы с декоративными мотивами, пришедшими из греческой архитектуры. Но эти чуждые элементы служат цели, которая была неизвестна ранее в храмовом зодчестве ираноязычных народов — вертикальному развитию интерьера. Впрочем, и для греческого храмового зодчества эта тема достаточно чужда. Таким образом, мы можем наблюдать, как соединение ранее чуждых друг другу принципов зодчества приводит к созданию нового архитектурного явления. Надо учитывать также, что заимствованные из Эллады декоративные элементы здесь перерабатываются: ор-

дерная система утрачивает конструктивность, свойственную греческой архитектуре. В Парфии ордер используется не как средство построения архитектурного пространства, он вводится в интерьер здания только в декоративных целях. Именно поэтому отдельные элементы ордера (капитель, фриз) при-

20 Деталь фриз «круглого храма» с изображением горита. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Терракота



обретают плоскостность и выполняются не из камня, а из терракоты. Ордер как бы рисуется на плоскости стены. Здесь господствуют собственные архитектурные концепции, по-своему перерабатывающие и приспособливающие ордер.

Другим важным сооружением южного комплекса является так называемый «круглый храм» — пожалуй, наиболее своеобразное произведение ранне-

парфянского зодчества. По внешнему виду это мощная квадратная призма, над которой высится цилиндр, в свою очередь увенчанный пирамидальным шатром. Такое решение наружного облика здания находится в некотором противоречии с его внутренним пространством, которое представляет собой

21 Деталь фриз «круглого храма» с изображением головы льва. Старая Иса. II—I вв. до н. э. Терракота



круглое в плане помещение (диаметром 17 м) и только обводные коридоры повторяют контур призмы. Из коридоров во внутреннее помещение первоначально вели три входа, два из них позднее были заделаны. Двухъярусное членение интерьера, повторяющее внешнее членение здания — переход от квадратной призмы к цилиндру, имеет иной характер, чем в «квадратном зале». Здесь сочетаются

гладь побеленной ганчем стены в нижнем ярусе и пристенные колонны коринфского ордера в верхнем. Граница между ярусами обозначена разделительным поясом из терракотовых плит, имеющих стреловидные прорезы по краям и рельефные изображения в центре. Сюжеты рельефов как местные

22 Деталь фриза «круглого храма» с изображением головы льва. Фрагмент



(полумесяц, четырехлепестковая розетка, лук с колчаном, тамгаобразный знак), так и греческие (палица Геракла, львиная маска). Во втором ярусе, в нишах располагались глиняные статуи божеств, целый ряд фрагментов которых был найден при раскопках.

Весьма сложное конструктивное решение здания, естественно, не могло быть случайным. Оно определяется какими-то соображениями функционального порядка, а поскольку само здание явно не бытового назначения, то его функция безусловно имеет сакральный характер. Так как находки в «круглом храме» не дают никаких прямых указаний на характер культа, отправлявшегося в нем, единственным методом решения поставленной задачи — определения функции сооружения — является поиск убедительных аналогий, то есть зданий аналогичной или близкой конструкции с уже твердо выясненными функциями.

Именно таким путем шла Г. А. Пугаченкова, первая исследовательница «круглого храма». В ряде ее работ упорно проводилась мысль о принципиальном сходстве «круглого храма» Нисы с Арсинойоном на греческом острове Самофраке, построенным в раннеэллинистическое время и входившим в состав храмового комплекса, посвященного культу «Великих богов Кабиров-Диоскуров». Этот взгляд казался безупречным, и автор данной работы первоначально пытался подкрепить его, доказывая, что культ Кабиров-Диоскуров был свойствен парфянам и распространен среди верхушки парфянского общества. Однако в дальнейшем такая интерпретация стала вызывать у нас все большие сомнения. Ведь сам факт распространения в стране определенного культа отнюдь не означал, что данное конкретное здание должно было быть связано именно с ним. А самое главное — уж очень разительным было несоответствие внешнего облика этих двух зданий. Кстати, это отмечала и Г. А. Пугаченкова, писавшая, что их «принципиальное отличие — в ином решении внешнего объема», однако исследовательница отнесла этот факт к числу второстепенных, объясняемых только особенностями парфянского строительного

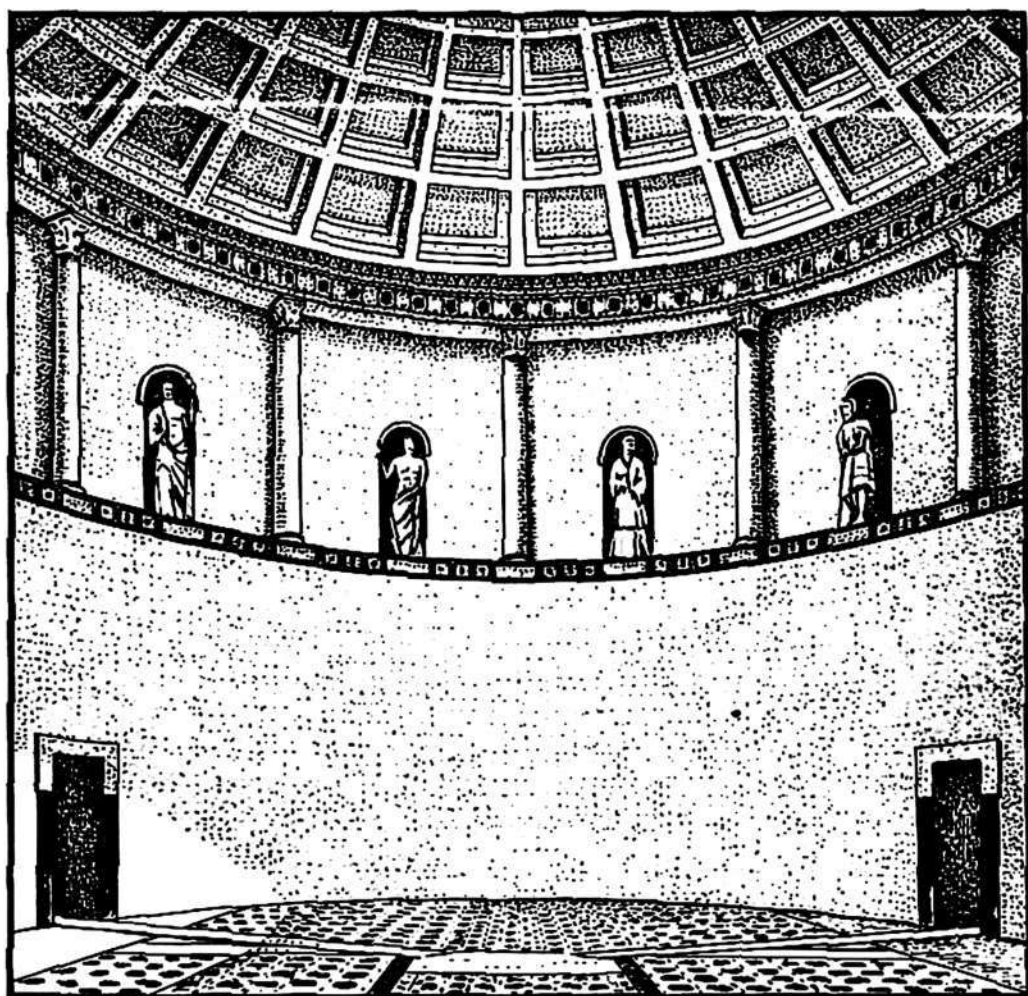
дела. Правильна ли такая оценка? В древней сакральной архитектуре конструктивные особенности здания целиком обусловлены либо концептуальными положениями культа, либо силой религиозной традиции, либо особенностями ритуала. Поэтому отнесение внешнего облика здания к числу второстепенных факторов, равно как и установление аналогии только на основании сходства в решении интерьера нам кажется неправильным.

Представляется, что в античной архитектуре есть памятники, которые неизмеримо ближе по своим планировочным идеям к «круглому храму», чем Арсинойон. Первая линия сопоставлений уводит нас далеко за пределы Средней Азии. Сооружения подобного характера мы встречаем в Малой Азии. К ним, в частности, относится Львиная гробница в Книде (построена вскоре после 394 года до н. э.) и широко известный Мавзолей в Галикарнасе (середина IV века до н. э.), служивший местом захоронения Мавсола и его жены Артемисии, и одновременно — местом совершения заупокойного культа обожествленной царской четы. Нечто близкое находим мы и в римском погребальном зодчестве, где, как пишет известная исследовательница римской архитектуры М. Б. Михайлова, существовала твердая схема: увенчанный конусом цилиндр основного объема на квадратном основании²⁴.

Однако нельзя думать, что эта композиционная идея имеет только западное (по отношению к Нисе) происхождение. В самой Средней Азии мы находим памятники, аналогичные по основной композиционной идее нисийскому «круглому храму». Сочетание круга в интерьере и квадрата при создании наружного плана встречается в целом ряде мавзолеев некрополя Тагискен (в дельте Сыр-Дарьи), датируемого IX—VIII веками до нашей эры и принадлежащего одному из сакских племен. Значение этой линии сопоставлений для нас двоякое. Во-первых, в исторической традиции древности упорно сохранялась идея, что парфяне происходят от скифов (то есть саков), что они пришли с севера, то есть как раз из тех районов, где несколькими веками ранее обитало племя, оставившее свои мавзолеи, столь по-

хожие по своему плану на «круглый храм». Во-вторых, исследование тагискенского некрополя позволило выявить те религиозные представления, которые породили эту архитектурно-планировочную схему, имеющую явно символическое значение. Исследователи (в частности, Л. А. Лелеков)²⁵ показали, что

23 «Круглый храм» в Старой Нисе. II—I вв. до н. э. Реконструкция



рождение подобной схемы совершенно естественно в той духовной среде, к которой принадлежало это сакское племя, и которую условно можно назвать «авестийской» и близко родственной индийской. У древних иранцев и индийцев гробница рассматривалась как обиталище души умершего и, соответственно, гробница — магически преобразованная реплика иного мира — в своем устройстве явля-

ла космологическую схему мира, то есть квадрат символизировал четыре стороны света, а круг служил символом неба, вечности, мира горнего. Наличие же погребальных сооружений с подобной планировочной схемой у греков и римлян позволяет отнести существование этой концепции еще к эпохе индо-европейской общности, то есть за несколько тысяч лет до нашей эры.

Таким образом, все подталкивает нас к тому, чтобы считать «круглый храм» мавзолеем какого-либо из парфянских царей. Этот вывод может быть подкреплён еще одним соображением.

В эллинистическое время цари часто сооружали свои гробницы в центре городов бывших столицами их царств или основанных ими и носивших их имена. Так в центре Александрии Египетской возвышалась гробница Александра Македонского, а в Селевкии в Пиерии, первой столице Селевкидского государства, находилась гробница основателя династии Селевка I. Поскольку Старая Ниса, как это стало известно из обнаруженных здесь документов, носила название Митридатокерта, по имени царя Митридата, вполне резонно предположение, что «круглый храм» мог являться мавзолеем этого царя.

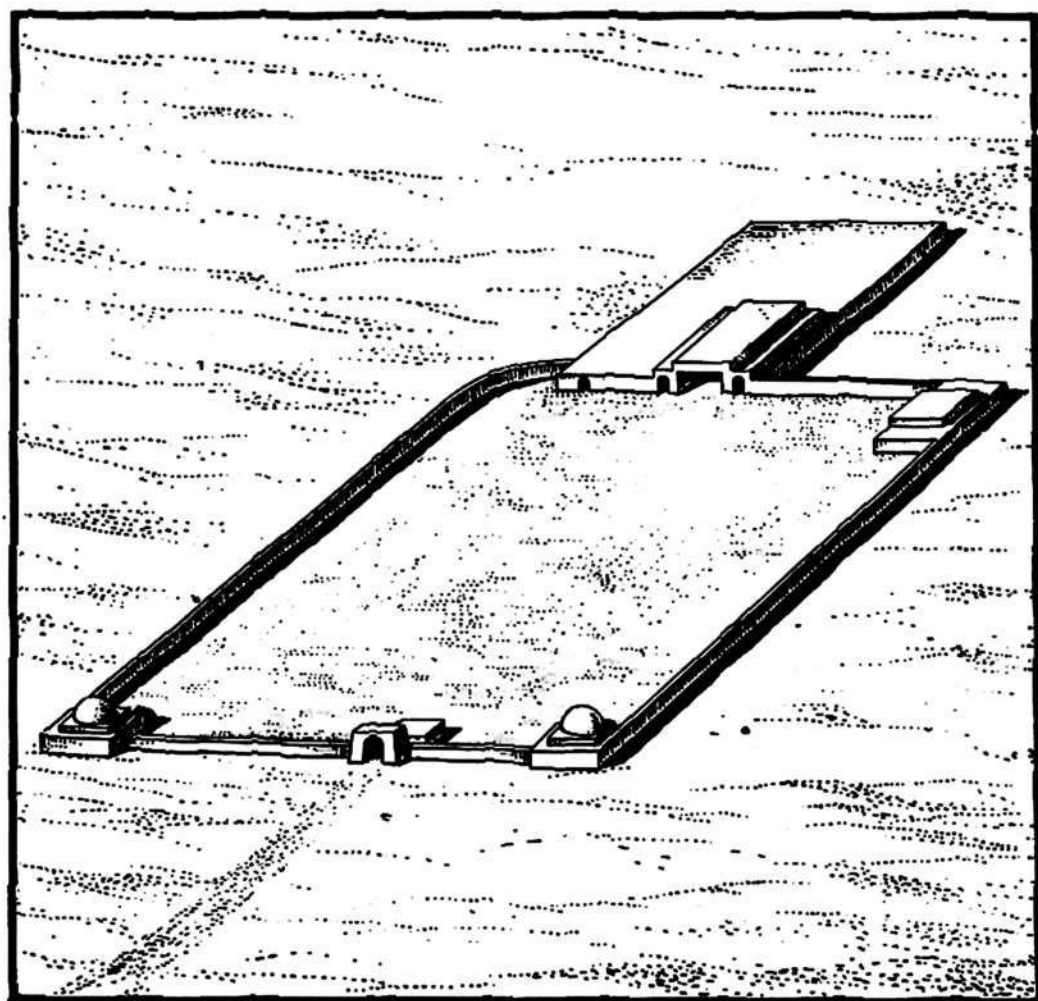
Однако есть данные против такого однозначного решения. В Македонии в местечке Палатица еще в прошлом веке было обнаружено здание (входящее в обширный, видимо, дворцовый комплекс), в плане которого можно видеть те же самые черты — сочетание круглого интерьера с квадратным внешним планом. Изучавшие его французские археологи определили его дату таким образом: «Эпоха Филиппа II и Александра»²⁶. Назначение же его оставалось в течение долгого времени неясным. В 1925 году известный французский ученый Ж. Шарбонно доказал, на основании аналогии с герооном в Олимпии, что данное сооружение являлось герооном македонских царей²⁷.

Героон, в античном понимании этого слова, — святилище в честь героя, то есть человека, приближающегося по своим достоинствам к богам. Героями могли быть, в частности, основатели городов. В эллинистическую эпоху героизация царей — один из

путей их обожествления. Герооны могли находиться и при могиле героя, и в весьма удаленных от нее местах.

Подводя итоги, мы можем сказать, что по всей вероятности «круглый храм» являлся либо мавзолеем, либо герооном одного из первых парфянских царей.

24 Храм в Мансур-депе. II—I вв. до н. э. Реконструкция



Архитектура «круглого храма» свидетельствует о жизненности очень древних местных традиций, на которые наслонились столь же древние и восходящие, в сущности, к тем же истокам традиции греческих пришельцев.

С «круглым храмом» соседствовал и объединялся рядом переходов и коридоров «башенный храм». Он стоял на монолитной платформе (20×20 м) высо-

тою в 6 метров. На платформе располагалась группа помещений, планы которых восстановить уже невозможно. В одной из комнат был обнаружен пьедестал с остатками глиняной статуи. Высказывалось предположение, что прототипом этого храма были зиккураты, широко распространенные в Вавилонии и Эламе раннего времени. Зиккурат представлял собой огромное монолитное ступенчатое сооружение с маленьким храмиком на вершине. Сложность здания таких сооружений отразилась в библейской легенде о «вавилонской башне». Но к моменту возникновения Митридатокерта зиккурат был уже мертвой архитектурной формой. В последний раз попытка оживить ее предпринималась Александром Македонским, приказавшим после взятия Вавилона отремонтировать вавилонский зиккурат Э-Сагилу. Более вероятно, что в данном случае мы имеем дело с иранской традицией поклонения божеству на «высоких местах». Геродот сообщает, что персы совершали священнодействия на «высочайших горах»²⁸. Позднее святилища стали возводиться на искусственных платформах, имитировавших естественные возвышенности. Таким, например, был храм в Пасаргадах, таковы были и храмы, которые в последние годы исследовал в Иране известнейший французский археолог Р. Гиршман (особенно храм в Бард-е Нешанде)²⁹.

Исследование одних только памятников Старой Нисы (Митридатокерта) выявляет всю сложность определения генезиса и тенденций развития парфянского зодчества, отражающего, не в последнюю очередь, широту спектра тех ответов, которые предложили парфянские зодчие, сочетая местные и эллинские традиции. Сложность проблемы еще более возрастает, если помимо памятников Старой Нисы мы привлечем материалы и других центров Парфии и Маргианы.

Наиболее ясную картину, с точки зрения конструктивных особенностей и функционального назначения, как нам кажется, представляет храм Мансур-депе (к сожалению, еще не до конца раскопанный). Мансур-депе находится в непосредственной близости от Нисы, всего в 4—5 километрах к северу, и

датируется II—I веками до нашей эры. Весь комплекс сооружений святилища группируется вокруг прямоугольного двора — «священного участка», огражденного со всех сторон глинобитными стенами. Вход располагался примерно в середине восточной стены. На противоположной, западной стороне священного участка находился «главный храм» — обширный комплекс помещений, вскрытый раскопками только в восточной части. В северо-западном углу двора частично расчищено еще одно здание. Северо-восточный и юго-восточный углы были также отмечены двумя небольшими сооружениями. Одно из них исследовано. Есть все основания предполагать, что второе имело аналогичный план.

Комплекс помещений «главного храма» распадается на две функционально различные части. Северная группа помещений, состоящая из огромного прямоугольного в плане айвана ($11,4 \times 7,9$ м) и расположенной за ним почти квадратной в плане целлы ($10,5 \times 9,6$ м), доминирует в композиции данного комплекса и является собственно храмом. Помещения, расположенные южнее, играют подсобную роль. Эта градация значений отдельных частей здания получила свое отражение и в разработке фасада. Огромный открытый айван, два узких высоких проема входов в обводные коридоры, фланкирующие айван, резко контрастируют с глухой стеной южной части фасада. Значение собственно храмовых помещений подчеркивалось и значительно большей высотой северной части, в которой они расположены.

Здание было выполнено из сырцового кирпича, обожженный кирпич использовался только в наиболее ответственных в конструктивном отношении местах (в частности, в торцовых стенах главного айвана). Перекрытия были плоскими, только в некоторых узких коридорообразных помещениях применяли своды, выложенные методом «поперечных отрезков», столь популярным в древнем зодчестве Средней Азии. Если мы внимательно рассмотрим в план «главного храма» Мансур-депе, то придем к выводу, что его планировочная схема поразительно напоминает «храм огня» в Хатре. В обоих случаях пла-

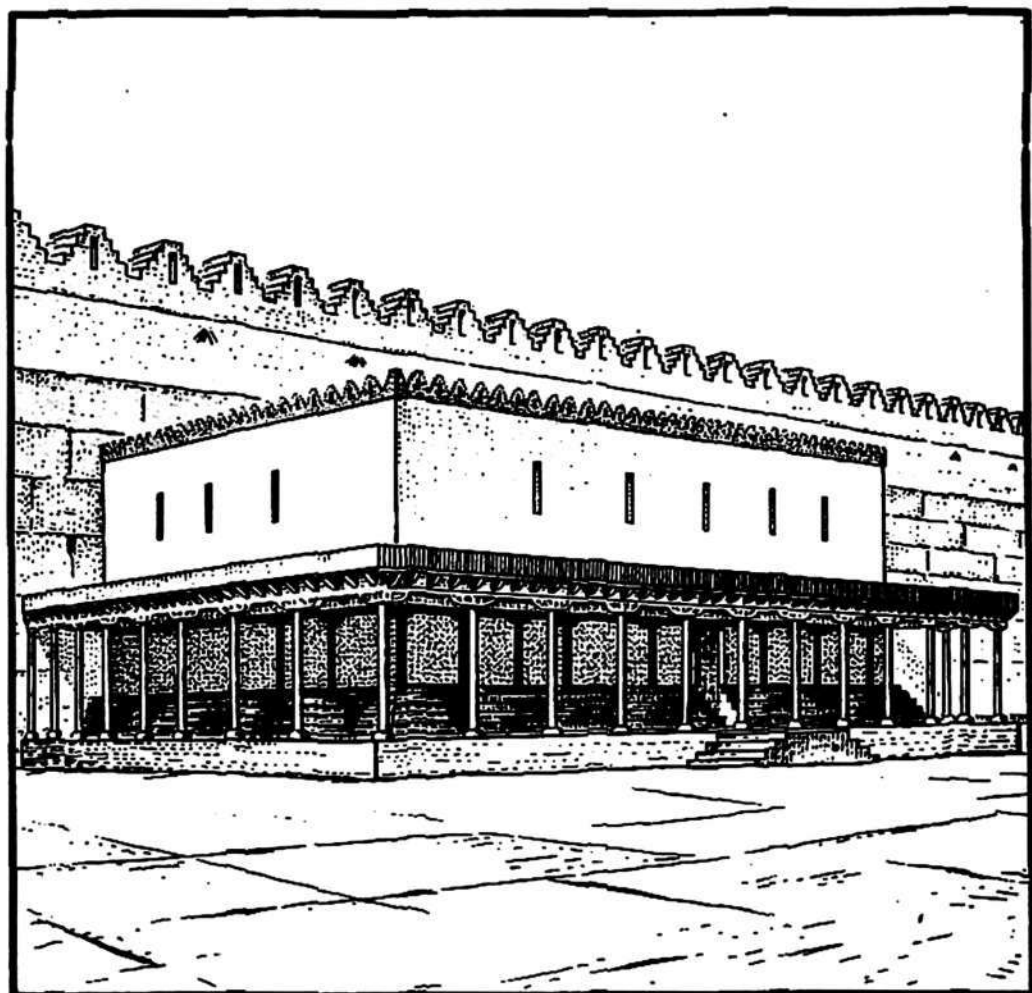
нировочное решение определяется сочетанием трех основных компонентов: глубокого айвана, квадратной целлы и системы обводных коридоров, расположенных в обоих случаях в аналогичном порядке. Эта поразительная близость позволяет включить «главный храм» Мансур-депе в ту типологическую группу «храмов огня» эллинистического и постэллинистического времени, о которой мы говорили ранее, и сделать вывод, что тип храма Мансур-депе — еще один вариант в эволюции раннего ахеменидского прототипа. Однако при всей близости к хатрийскому храму «главный храм» Мансур-депе имеет все же определенные черты своеобразия, объясняемые как иной строительной техникой, так и более ранней датой.

Северо-восточный угол «священного участка» занимает здание, условно названное нами «северным храмом». Оно по своему плану напоминает целлу «главного храма», лишенную айвана и ставшую самостоятельной планировочной единицей. Планировка его чрезвычайно близка храмам Сурх-Котала и Кух-и Ходжа. Это также позволяет включить его в группу «храмов огня», причем он гораздо ближе к завершающей стадии эволюции их — к чортаку, чем «главный храм». Поразительна, например, близость его к чортаку в Нигаре, недавно открытому в Иране. Коридоры «северного храма» перекрыты сводами эллиптического очертания. Можно высказать предположение, что центральное помещение было перекрыто куполом. Любопытной особенностью здания является то, что уровень пола во внутреннем помещении выше, чем в обводных коридорах. Подобное выделение важнейшей части храма встречается в Сурх-Котале, однако там такое возвышение занимает только часть целлы.

Таким образом, устройство «северного храма» — типично иранское, в нем нет ничего, что говорило бы о влиянии эллинизма. Почему же и в применении к этому памятнику можно говорить о взаимодействии местного и эллинского влияний? Эллинские традиции присутствуют в росписях стен, которые были зафиксированы в главном айване и ряде других помещений. Несмотря на плохую сохранность, уда-

лось восстановить систему декора. Ее основной особенностью является следование эллинистическим традициям как в технике стенописи (использование в качестве основы известки, а не ганча, как в остальных памятниках Средней Азии), так и в принципах покрытия поверхности стены. Роспись в храме Ман-

25 Храм в Новой Нисе. II—I вв. до н. э. Реконструкция



сур-депе чисто декоративная и очень близка по своему характеру монументальной живописи Делоса, Александрии, Македонии и Северного Причерноморья. Основной чертой античной стеновой живописи является ее взаимосвязь с архитектурой, зависимость от нее. Первоначально эта зависимость носила функциональный характер: различные по материалу и по технике исполнения части стены имели

различную окраску, что еще более подчеркивало конструктивную схему стены. Она выглядела следующим образом: внизу находился цоколь, сложенный из больших каменных квадратов. Собственно стена выполнялась из сырцового кирпича, примерно на половине высоты располагался деревянный брус, усиливавший прочность сырцовой стены, а второй брус находился на самом верху. Он служил опорой для деревянного перекрытия здания. Нижняя часть сырцовой кладки (до уровня разделительного бруса) облицовывалась тонкими каменными плитами, поставленными на ребро, — орфостатами, а верхняя штукатурилась.

В эллинистическую эпоху подобная конструкция уже не применялась, но схема росписи внутренних стен зданий продолжала воспроизводить давно уже исчезнувшую структуру кладки. Живописно (а иногда и рельефно) изображались на штукатурке, покрывавшей монолит кладки, и цоколь, и орфостаты, и другие элементы этой конструкции.

Именно эту схему мы видим в стеновых росписях «северного храма». Здесь также имитируется цоколь в виде единой полосы красного цвета; имеются горизонтальные и вертикальные членения из отдельные панели, видимо, изображающие отдельные орфостаты; наконец, найден целый ряд фрагментов, показывающих, что некоторые полосы выделялись не только цветом, но и рельефно. Часть панелей имитирует цветные мраморы.

Таким образом, мы видим в Мансур-депе сочетание чисто местных принципов архитектурной конструкции и чисто эллинского декора. В их соединении, в отличие от памятников Старой Нисы, не наблюдается никаких попыток взаимного приспособления, оно остается чисто внешним, лишенным какой-либо внутренней логики и поэтому в сущности своей эклектическим.

Совершенно своеобразный характер имеет храм в Новой Нисе. Несмотря на чрезвычайно плохую сохранность, его реконструкция в основных чертах кажется достаточно надежной. Здание было возведено у городской стены (подобно многим храмам Дура-Европос) на невысокой платформе. Основной

массив сооружения с трех сторон охватывают легкие портики с высокими стройными колоннами и широкими интерколумниями. В соответствии с уже отмеченной нами тенденцией, здание членится на два яруса: нижний, отвечающий по высоте портику-айвану, оформлен невысоким ступенчатым стилобатом, пристенными полуколоннами, увенчанными рельефными терракотовыми плитками, воспроизводящими рисунок ионийской капители; верхний ярус представляет собой ровную гладь белой стены. В создании художественного образа здания большая роль принадлежит полихромии, цветом выявляются все конструктивные элементы здания: стилобат, полуколонны, тонкая полоска фриза окрашены в черный цвет, капители — в красный, пространство стены между колоннами — в малиновый, верхний ярус — в белый. Черный цвет как бы рисует остов конструкции здания, а постепенный переход снизу вверх от черного через красное к белому создает впечатление усиливающейся с высотой легкости конструкции.

Своеобразным является и план храма — вход располагается в середине длинной стены, обращенной к городу. Подобные композиционные решения в общем не свойственны ни греческому храмовому зодчеству, для которого правилом является расположение входа по длинной оси здания, ни уже известным нам парфянским общественным зданиям, тяготеющим к центричности. Однако в подобном устройстве чувствуется древняя азиатская традиция. Можно вспомнить, что такова была, в сущности, композиция дворца в Халчаяне (Северная Бактрия). В Пальмире крупнейший храм города, храм Бела, имел такое же расположение входа, что было связано с наличием в нем двух адитонов — у противоположных коротких стен целлы. Может быть, нечто аналогичное было и в храме Новой Нисы?

Архитектура храмовых комплексов Маргианы не дает пока столь же ярких явлений, как памятники Парфиены. Но те факты, которые известны уже сейчас, позволяют считать, что и здесь создавались весьма разнообразные типы святилищ.

На гребне стен Эрк-калы — цитадели древнего Мер-

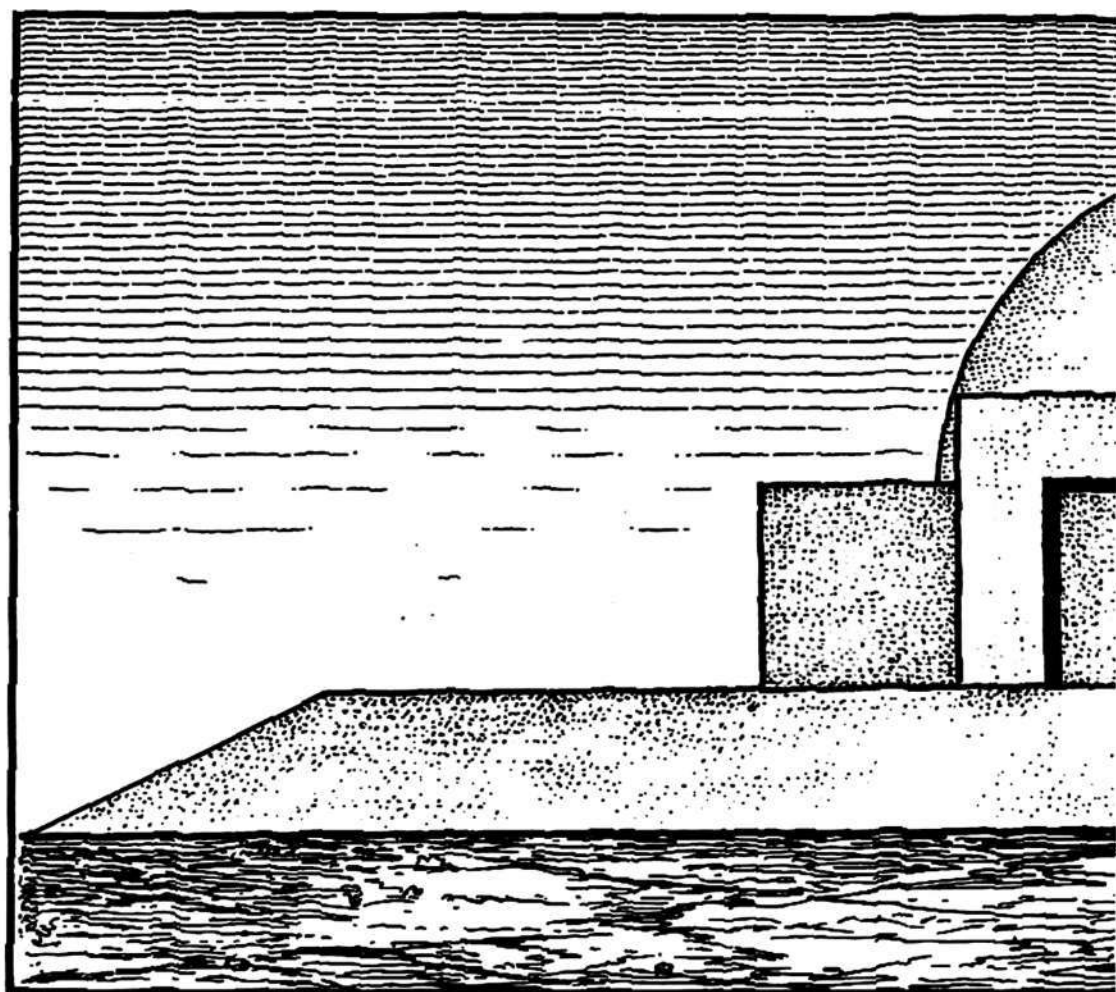
ва, был возведен укрепленный дворец местного правителя. Сам выбор места подчеркивал его значение. Дворец возвышался над городом как символ верховной власти. Одной из основных особенностей власти эллинистических правителей было то, что она почти всегда получала сакральную санкцию. Отсюда

26 Навершие «модели» ступы. Мерв. I—II вв. Шифер. В натуральную величину



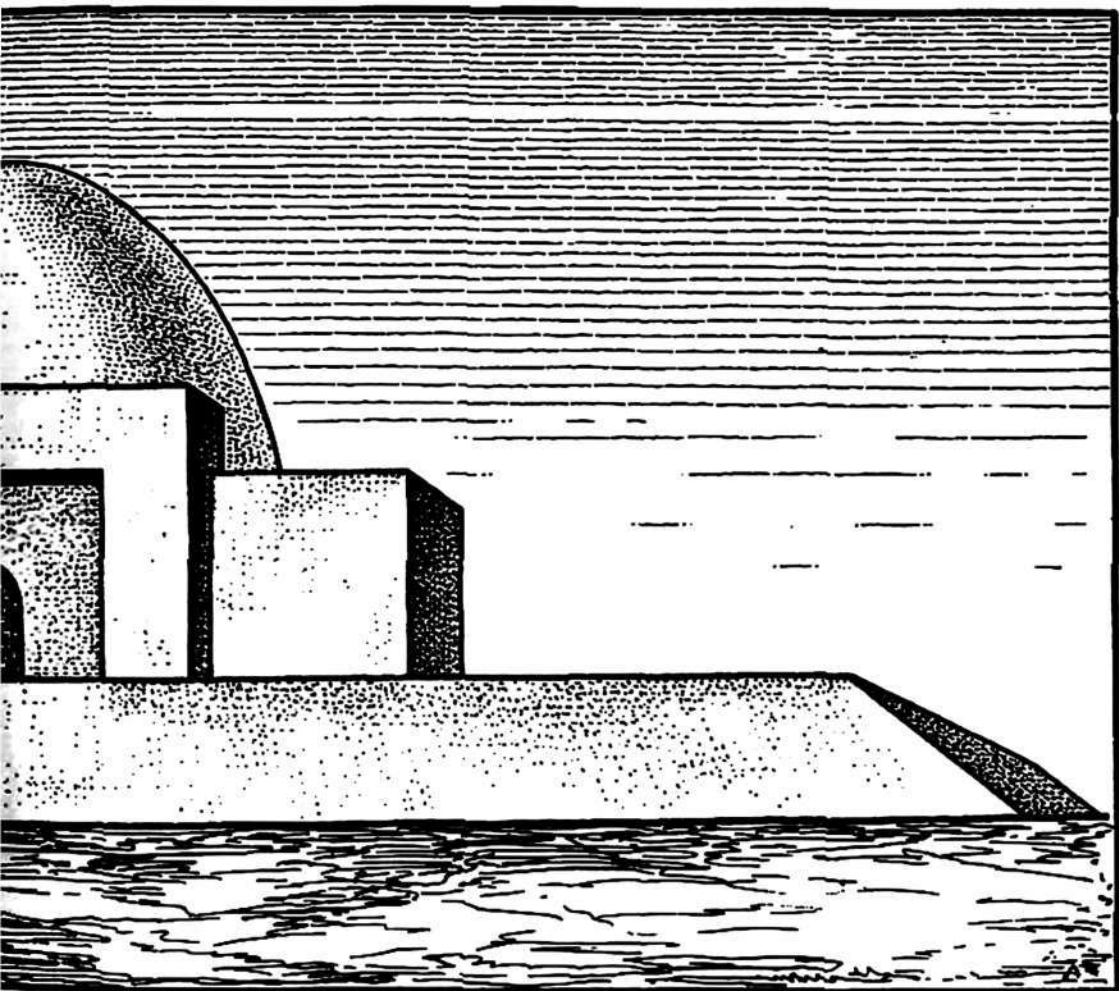
постоянно проявляющаяся в античном мире тенденция совмещения дворца и храма. В восточно-парфянском центре Кух-и Ходжа дворец и храм объединены в один комплекс, а на западе то же самое мы видим в Хатре. Кажется, что этот же принцип мы видим и в Мервском дворце, где можно предпола-

27 Здание в некрополе Мерва. I—II вв. Реконструкция



гать наличие храмовых помещений в самом центре дворцового комплекса. Известным подтверждением этому служит и то, что в парфянской поэме «Вис и Рамин», дошедшей до нас в поздней переработке, царь Мерва выполняет и жреческие функции³⁰. Согласно зороастрийской письменной традиции Мерв был одним из районов, наиболее приверженных этой религии. Соответственно можно ожидать здесь

открытия зороастрийских «храмов огня». Вместе с тем памятники Мерва позднеантичной эпохи очень ярко свидетельствуют о сложности идеологической жизни, отразившейся в разнообразии типов сакральных сооружений. В Маргиане достаточно широко был распространен буддизм, пришедший сюда



из Индии. Письменные свидетельства говорят о том, что Мерв был одним из важнейших центров распространения этого вероучения. Отметим, например, что представитель местной царской династии (имя которого известно только в китайской передаче — Ань Ши-гао) уже будучи буддийским монахом прибыл в Китай, где стал одним из самых известных миссионеров — распространителей буддизма.

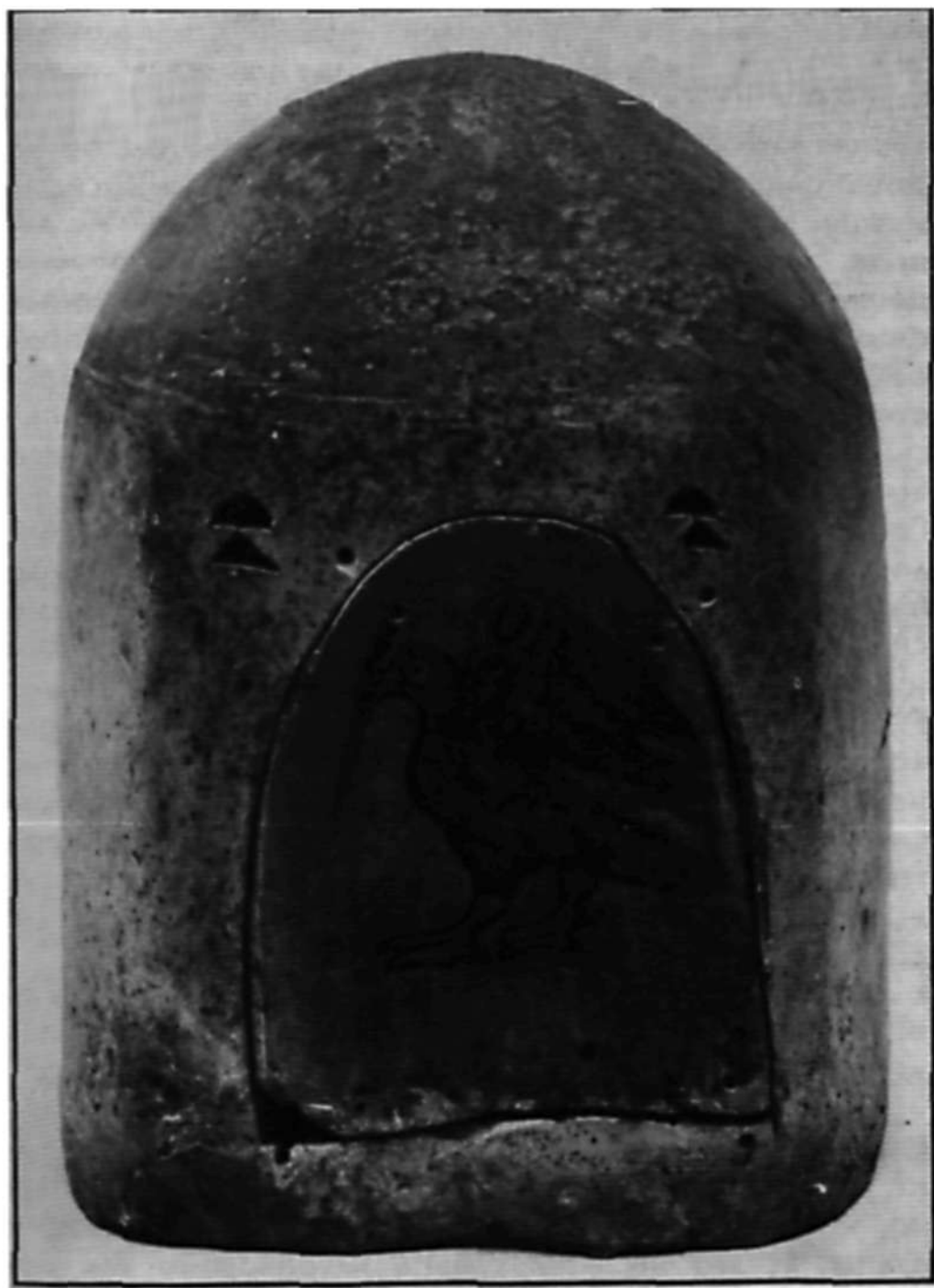
В Мерве известны две ступы — буддийские культовые сооружения. Древнейшая из них возводится в конце парфянского — начале следующего, сасанидского периода. Она располагалась в юго-восточной части города и в своем устройстве воспроизводит хорошо известный по памятникам Индии тип: мощная платформа с лестницей, фланкированной двумя пилонами на одной из сторон, и башнеподобное сооружение в центре платформы, видимо увенчивавшееся куполом с навершием. С юга примыкало помещение для обитания монахов — сангарамма.

В конце парфянского — начале сасанидского периода в Мерве начинает распространяться и христианство. Об этом свидетельствует постройка овального в плане монастыря. Скромные кельи монахов располагаются по периметру вокруг центрального дворика. К северу от Мерва обнаружены развалины церкви того же времени.

Мерв дает некоторые материалы и по погребальной архитектуре. Если в Новой Нисе парфянский некрополь состоял из ряда очень простых сводчатых гробниц, то погребальные сооружения древнего Мерва, исследованные до сего времени, показывают как большее разнообразие типов, так и большую монументальность и архитектурную завершенность. Наиболее типичным является сооружение, раскопанное в некрополе, находящемся к западу от стен Султан-калы. Небольшое, почти квадратное в плане ($9,5 \times 9$ м), перекрытое сводом (или куполом) здание было возведено на искусственной платформе. Узкий вход, перекрытый аркой и фланкированный двумя пилонами, располагался в середине северной стороны. Центричность внутренней планировки подчеркивалась тремя большими арочными нишами, расположенными в середине стен. Данный памятник позволяет понять истоки некоторых типов погребальных сооружений последующего, сасанидского времени. Для суждения о них наибольший материал сейчас дают зороастрийские оссуарии (вместилища для хранения костей умерших), очень часто воспроизводившие в своих формах погребальные сооружения. В том же самом некрополе, но в верхних слоях, было найдено несколько оссуариев, на-

поминающих исследуемый нами памятник. Это заставляет думать о непрерывной линии развития в данной области архитектуры, хотя за это время решительно изменился обряд. В парфянское время характерно было трупоположение, а в сасанидское — оссуарный обряд, при котором сохранялись

28 Оссуарий. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Глина



только кости, собранные в оссуарий. Сами же оссуарии устанавливались в специальных зданиях, называемых наусами.

Рассмотрев самым кратким образом имеющиеся в настоящее время материалы по парфянской архитектуре в коренных областях обитания парфян, мы можем вернуться к тому вопросу, который был поставлен в самом начале, — о своеобразии и художественном качестве парфянской архитектуры.

Даже при том, что количество памятников и степень изученности еще сравнительно невелики, мы можем с уверенностью положительно ответить на этот вопрос. Парфянская архитектура предстает перед нами как глубоко самобытное явление, основанное на древнейших местных традициях и творчески воспринявшее и переработавшее влияния, пришедшие с запада. Многообразие вариантов градостроительных решений, смелые поиски в сфере архитектурных форм, решительность в подходе к освоению и переработке привнесенных явлений — все это свидетельствует о большом творческом потенциале парфянских зодчих, их умении ставить и решать сложные архитектурные проблемы.

Градостроительные концепции, пришедшие с греками, умело прилагаются к сложившейся структуре населенных пунктов, разрабатываются собственные системы планировки, сочетающие местные традиции и раннеэллинистические схемы.

Разнообразные типы жилища почти полностью восходят к древним укоренившимся представлениям, наиболее полным образом отвечающим местным социальным и природным условиям. Греческие черты проникают сюда в наименьшей степени, они ощущаются лишь в декоре домов наиболее зажиточных слоев населения.

В отличие от жилищ в архитектуре общественных сооружений влияние эллинских идей ощущается сильнее, но оно редко сказывается в сфере планировочных решений и гораздо сильнее — в декоре. Парфянские архитекторы почти никогда не используют греческий ордер как конструктивную систему, но, как правило, в качестве средства организации стены. И это не может быть истолковано как эк-

лектизм. Эkleктикой было бы смешение в одной конструкции двух взаимоисключающих друг друга принципов, тогда как применение парфянскими зодчими ордера свидетельствует об их творческой зрелости, способности воспринимать и перерабатывать приходящие извне влияния, не нарушая, но обога-

29 Оссуарий. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Глина



щая собственные принципы новыми выразительными возможностями. Архитектоника греческого ордера была художественно переосмыслена и органически включена в новую для него архитектурную систему. Характерно, что ордерные решения приобретают тенденцию к плоскостности, что более полно отвечало их новой роли в создании художественного образа. Ордер как бы рисуется на стене, он — выражение не конструкции, а смело введенное в архитектуру живописное начало.

В то же время нельзя считать, что на этом пути синтеза внешних влияний были одни успехи. Творчество требует поиска, но он не всегда приводит к искомым результатам. Примером может служить «большой храм» Мансур-депе, где местная архитектура и греческая стенопись дают эклектическое соединение. Неудача появилась там, где зодчий механически соединил чисто местные архитектурные принципы с чисто греческой системой декора стены. Только творческое видение возможностей каждой из художественных традиций и поиски их органического взаимодействия приводили к созданию истинно художественного явления, как мы видим это на примере памятников Нисы.

Нельзя думать, что следование местным традициям означало лишь слепое копирование древних прототипов. Парфянские зодчие перерабатывали древние традиции применительно к новым условиям и новым возможностям строительной техники, искали новые средства выразительности. Можно видеть увлеченность парфянских архитекторов идеей вертикального развития здания, нашедшей свое выражение в разнообразных вариантах решений двухъярусных интерьеров, создании выразительных силуэтов монументальных сооружений («круглый храм») и т. д. Введение ордера, сохраняющего греческие пропорции, изменило масштаб, применяемый в зодчестве. Было отброшено столь свойственное Древнему Востоку любование грандиозными массами. Дворцы и храмы стали более соразмерны человеку, монументальность парфянской архитектуры уже не несла с собой его полного подавления.

Целый ряд явлений, созданных парфянскими зод-

чими (глубокий айван, попытки создания купольных конструкций), широко развились в следующую эпоху, явившись наиболее характерными выразителями духа ее архитектуры. Трехпролетные айваны, впервые появившиеся в Парфии, стали широко популярны в зодчестве Ирана эпохи Сасанидов, приобретая со временем все больший масштаб. Завершением этой тенденции стал грандиознейший дворец сасанидских царей в их столице Ктесифоне (Так-и Кисра). Из сасанидского зодчества этот прием перешел затем и в зодчество ислама. Центрические купольные мавзолеи, одним из прообразов которых было скромное маленькое здание в некрополе Мерва, позднее также заняли почетное место в архитектуре всего Востока.

Вместе с тем парфянская архитектура — это не изолированное явление, это — одно из течений того художественного «койне», которое создавалось по всей Передней Азии; и процесс взаимодействия различных течений в этом общем потоке взаимно обогащал их, обеспечивал жизненность и устойчивость на века, созданных в эту эпоху архитектурных форм. В заключение необходимо остановиться еще на одном общем вопросе: о полихромии в парфянской архитектуре. Выше мы отмечали, что во многих памятниках цвет играл значительную роль, выделяя отдельные элементы здания, подчеркивая его конструктивные особенности. Раскраска отдельных частей здания широко практиковалась в греческой архитектуре и можно полагать, что именно оттуда пришел в Парфию этот метод. Это предположение подкрепляют наблюдения над характером стенописи Мансур-депе, а также находка в «квадратном доме» Старой Нисы цилиндрического алтаря с росписью, изображающей свисающие гирлянды — типично греческий мотив, что хорошо согласуется и с греческой по своим основным композиционным чертам архитектурой здания.

Однако сводить развитие стенописи в Парфии только к греческим традициям было бы неправильно. В том же самом айване Мансур-депе найден фрагмент, на котором изображен красный круг с выступающими из него треугольниками — схематическое

изображение солнца. Этот мотив широко представлен в живописи позднеантичного Боспора, где его появление исследователи объясняют сильными сарматскими влияниями. Видимо, и в Парфии влияние кочевников также могло сказаться и в живописи. Монументальная живопись существовала и в Мерве, однако до сего времени при раскопках археологи находили столь незначительные фрагменты, что составить хотя бы самое приблизительное представление о ней невозможно. Материалом, в какой-то мере заполняющим эту зияющую лакуну в наших знаниях об искусстве Парфии и Маргианы, является вазопись, о которой мы будем говорить в главе, посвященной прикладному искусству.

Во всяком случае, уже сейчас можно сказать, что живопись коренных районов обитания парфян представляет собой явление синкретическое, в котором сливались различные художественные течения.

«Официальное искусство» и его проблемы

В первых главах данной книги мы уже писали о некоторых важных проблемах идеологии Парфии. В частности, отмечалось существование представлений об исторической предопределенности царства Аршакидов. Оно, согласно этим концепциям,— наследник государства Ахеменидов, и ему предназначено владеть всей Азией. Точно так же мы писали и о существовании культа царя, об обожествлении царской династии. Естественно, что эта идеология вторгалась и в сферу искусства. Ее порождением было «официальное искусство» Парфии.

«Официальное искусство», то есть искусство, связанное с царским двором, служившее его интересам,— одно из важных художественных явлений всякого древнего искусства, важное не только самим фактом своего существования, но и тем, что оно в той или иной степени влияет на все остальные художественные течения, либо подчиняя себе, либо заставляя их более отчетливо выражать свою собственную идейно-эстетическую сущность.

Не так давно В. Г. Луконин³¹ показал, какие интересные результаты могут быть получены при внимательном анализе этого явления. Он изучал официальное искусство государства Сасанидов в самый первый период его существования, сопоставляя, в основном, наскальные рельефы и монеты.

В данной главе мы сосредоточим внимание на парфянских монетах, поскольку в них основные тенденции развития официального искусства выражаются наиболее ярко, влияние же его на остальные искусства постараемся проследить в других главах.

Трудно переоценить значение нумизматического материала для исследуемой темы. Во-первых, начало чеканки монеты — это провозглашение перед всем

миром факта возникновения нового независимого государства. Во-вторых, система символов, используемая на монетном кружке,— это целая политико-идеологическая программа. Монета каждой своей даже мельчайшей чертой отражает официальную идеологию выпускающего ее государства.

30 Драхма с изображением царя Артабана I. 127—123 гг. до н. э. Серебро. Лицевая сторона



Самой ранней парфянской серией монет является так называемая серия с «безбородой головой». Название точно отражает особенности серии, поскольку, как правило, цари на парфянских монетах изображаются бородатыми и только на монетах этой серии они безбороды. Время выпуска серии — царствование первых царей династии Аршакидов. Первый тип внутри этой серии принадлежит чекану

Аршака I. На аверсе (лицевой стороне) монеты изображено в профиль лицо человека, видимо, сравнительно молодого, безбородого. Самой примечательной чертой является то, что на голове его находится мягкий башлык — кочевнический, «скифский» головной убор. На реверсе (оборотной стороне) —

31 Драхма царя Артабана I. Оборотная сторона



профильное изображение сидящего человека в типичном костюме кочевника — плащ, ниспадающий с плеч, шаровары и мягкие сапоги. В вытянутой вперед руке он держит лук. Здесь же легенда на греческом языке из одного слова: «ΑΡΣΑΚΟΥ», т. е. «Аршака» (подразумевается — «Монета Аршака»). Эта монета — ярчайший документ эпохи становления парфянского государства. Ведь не случайно

оба персонажа, появившиеся на ней, изображены в одежде степняков-кочевников. Аршакиды пришли в Парфию как вожди кочевого племени парнов и, разбив селевкидского наместника Андрагора, незадолго до того отложившегося от центрального правительства, установили свою власть в этой стране. Очень показательно, что монеты чеканятся от имени Аршака, но его титул не указывается. Объяснение этому факту не подлежит сомнению — Аршак еще не решается провозгласить себя царем. Важным элементом является сцена на оборотной стороне. В течение долгого времени она оставалась непонятной для исследователей. Только недавно Д. С. Раевский³² очень удачно сопоставил ее со сценами, встречающимися на многих произведениях скифской торевтики. Там, в частности, представлен сидящий скиф, протягивающий лук другому. Можно считать, что и на скифских чашах и на парфянских монетах передается одна и та же сцена — сцена инвеституры. Божество или, что более вероятно, обожествленный предок вручает лук, служащий символом власти, одному из своих потомков. На монетах эта сцена интерпретирована по-иному: изображения передающего и получающего власть персонажей находятся на разных сторонах монеты.

Последующие выпуски монет Аршака отличаются от первого только легендами, по которым можно изучить дальнейшие этапы политической истории Парфии и развитие ее идеологии. Сначала появляется титул «царь» — после победы над Селевкидами, обеспечившей независимость нового государства; затем «царь и бог» — после официального обожествления царя в соответствии с эллинистической практикой, но соединенной с зороастрийским обычаем возжигать коронационный огонь, и, наконец, возникает титул «великий царь» — после завоевания Гиркании. Монеты следующего парфянского царя Аршака II отличаются от монет его отца также только легендой, они чеканятся от имени «царя великого Аршака, сына божественного отца».

Поражение Парфии во время похода Антиоха III (208 год до н. э.) приводит к тому, что последующие парфянские цари лишаются права выпускать

свою монету, и только тогда, когда Селевкидское царство было разгромлено римлянами в битве при Магнесии (188 год до н. э.), воспрянувшие духом парфяне при царе Митридате I (примерно 171—138 годы до н. э.) вновь начинают чеканить свою монету. Первоначально монеты этого царя полностью по-

32 Драхма с изображением царя Фраата II. 138—127 гг. до н. э. Серебро. Лицевая сторона



вторяют старые образцы. Новое в них только легенда: «Царя Аршака самодержца» (все парфянские цари при коронации принимали тронное имя Аршак). Очень важен титул «самодержец», подчеркивающий факт вновь достигнутой независимости. Прослеженная в общих чертах эволюция позволяет видеть, что монеты являются первоклассным источником, иллюстрирующим основные этапы истории

Парфии, одновременно они представляют собой важнейший материал для понимания официального искусства Аршакидов. Его характерными чертами является обращенность к династийно-ритуальной тематике, стремление возвысить правящую династию, показав «божественные» истоки ее власти, ее право на покорность подданных. Оголенная прокламативность сюжетов еще более подчеркивается легендами, содержащими все более пышные титулы царей. С точки зрения художественного метода это искусство характеризует своеобразное сочетание реализма и сильной условности.

Реализм, о котором мы говорим в применении к парфянскому официальному искусству, — реализм особый. Его обычно называют «этнографическим реализмом». Для него характерны пристальное внимание и тщательная передача всех реалий: одежды, украшений, оружия и особенно атрибутов социального ранга. Очень показательны в этом отношении отмеченные выше изменения головных уборов первых парфянских царей. В самих же портретах парфянских царей очевидно желание передать сходство с конкретным изображаемым персонажем, которое сочетается со стремлением запечатлеть облик некоего «идеального» царя. Спокойствие, достоинство, властность — вот доминирующие черты в портретах царей из дома Аршакидов.

Условность является следствием и того, что некоторые особенности композиции носят традиционно символический характер. Так, например, на парфянских монетах царь почти всегда изображается в повороте влево. Это правило объясняется существовавшей в то время на эллинистическом Востоке традицией: поворот головы влево — это знак независимого правителя, а вправо — вассального.

При исследовании этой проблемы трудно решить, что в официальном искусстве Парфии есть результат развития местных традиций, а что явилось следствием эллинистических влияний.

Идеализация образа — это не только наследие Ахеменидов, Александра Македонского и Селевкидов. Начиная с творчества Лисиппа в эллинистическом искусстве одной из ведущих тем стала героизация ца-

ря. Даже физический недостаток Александра — слегка склоненная набок голова (следствие ранения в шею) — стал предметом идеализации. Вместе с тем портретность в собственно эллинистическом искусстве никогда не подавлялась идеализацией. Интересно сравнить практически одновременные мо-

33 Драхма с изображением царя Митридата II. 123—88 гг. до н. э. Серебро. Лицевая сторона



неты раннепарфянских и греко-бактрийских царей. В последнем случае реалистические тенденции иногда совершенно вытесняют идеализирующие, и цари предстают перед зрителем не великими владыками, полными достоинств и лишенными недостатков, а людьми, теми людьми, которыми они были на самом деле: жестокими, коварными, властолюбивыми. Это сравнение показывает, что в монетах

ранней Парфии тип «идеального правителя» есть результат не столько греческих влияний, сколько местных.

Этнографический реализм — также, в первую очередь, порождение местной системы представлений. Парфянское общество было обществом, где существовала строго поддерживаемая сословная иерархия. Место человека в обществе определялось в первую очередь его принадлежностью к тому или иному сословию или группе внутри сословия. Существовали различия в одежде, украшениях, оружии, показывающие с первого взгляда к какому сословию принадлежит человек. Именно это обстоятельство было одной из основных причин существования этнографического реализма. Он идет на убыль там, где сильнее сказываются эллинские влияния, но стоит им чуть отступить, как он вновь расцветает пышным цветом. Такой стиль постепенно вытесняет все то, что осталось от подлинного реализма, который заменяется предельно обобщенным, почти схематическим изображением человека. Атрибуты социального статуса портретируемого становятся более важными, чем сам человек.

Те черты официального искусства, которые мы находим на парфянских монетах, можно видеть и в наскальных рельефах более позднего времени, обнаруженных на территории бывшего парфянского царства, что свидетельствует о расширении сферы официального искусства. Очень интересен рельеф, изображающий Митридата I в виде победоносного всадника. На известной скале Бисутун некогда был рельеф (уничтоженный в XVIII веке) изображавший царя Митридата II, которому поклоняются четверо парфянских вельмож. Известная стела Хвасака из Суз воспроизводит сцену передачи символа власти над городом царем Артабаном IV сатрапу.

Таким образом, в официальном искусстве Парфии господствуют сюжеты, связанные с прославлением царя, царской власти. Оно было одним из источников широкого распространения условности во всех сферах искусства, оказывая сильное воздействие на скульптуру, живопись, прикладное искусство, о которых пойдет речь в следующих главах книги.

Скульптура Парфиены и Маргианы известна в настоящее время еще очень мало и, к тому же, чаще всего во фрагментах.

Можно думать, что наиболее ярко влияние идей официального искусства должно было сказываться в монументальной скульптуре, поскольку она входила в оформление важнейших общественных сооружений храмово-меморативного зодчества.

Монументальная скульптура Старой Нисы сохранилась очень плохо, так как все статуи были глиняные. На свинцовый, деревянный или камышовый каркас накладывалась сырая глина зеленого цвета. Окончательная отделка производилась более тонко отмученной глиной — цвета светлой терракоты. Поверх этого слоя иногда наносился еще один тонкий слой обмазки из белого алебаstra. Затем статуя раскрашивалась.

При раскопках «круглого храма» и «квадратного зала» встречены фрагменты многочисленных скульптур, когда-то находившихся внутри этих зданий. В более сохранившемся виде дошла единственная статуя, изображающая стоящую женщину в просторном одеянии. Пластически обработаны только лицевая сторона и бока, сзади фигура уплощена, поскольку она (подобно всем остальным) была пристенной. Нисийские скульптуры изображали фигуры мужчин (в пластинчатых панцирях, плащах и шароварах) и женщин (в мягких окутывающих одеяниях) — видимо, богов или обожествленных предков Аршакидской династии.

Стилистически нисийская скульптура входит в общий круг среднеазиатской скульптуры античного времени, памятники которой ныне известны на обширной территории от Хорезма до южных границ Средней

Азии. Определяющим для скульптуры этого круга является отнюдь не материал, как часто принято считать, ибо глиняная скульптура известна и в греческом мире, в частности, недавно была найдена великолепная глиняная статуя позднеклассического времени на Кипре, типично греческие по стилю глиняные статуи были обнаружены и при раскопках Ай-Ханум (греческий город, открытый в Северном Афганистане.) Определяющим было сочетание греческих и местных черт, правда, по-разному взаимодействующих в разных художественных центрах и в разные периоды.

Можно видеть определенные точки соприкосновения между нисийской и халчаянской (Бактрия) скульптурой, что проявляется как в тематике, так и в облике персонажей. Но сравнение изображений женских фигур Халчаяна и Нисы показывает, что в Парфии традиции эллинского искусства были более сильными, хотя здесь видна некоторая сухость, в частности, в передаче драпировок.

Можно также говорить о близости парфянской и хорезмийской скульптуры (дворец в Топрак-кале), что особенно бросается в глаза опять-таки при сопоставлении женских фигур. Однако в Хорезме скульптура жестче, схематичнее сравнительно с более мягкой и пластичной нисийской.

Важной стилистической особенностью нисийской монументальной скульптуры, проистекающей из ее принадлежности официальному искусству, является героизация образа, которая, в частности, влечет за собой значительное преувеличение размеров статуй. Рассмотренная выше женская фигура достигала высоты двух с половиной метра, явно таков же был масштаб и остальных фигур, фрагменты которых найдены в храмово-мемориальном комплексе Аршакидов.

Не подлежит сомнению, что роль скульптуры в архитектуре античной Средней Азии постоянно возрастает. В Нисе мы видим отдельные статуи в нишах второго яруса. В относящемся к более позднему времени Халчаяне уже можно видеть возрастание роли скульптуры. Масштабы здания меньше, и скульптурные композиции занимают в нем более

заметное место. Уже нет обособленных, не связанных композиционно друг с другом статуй, их место занимают две непрерывные скульптурные ленты зоофора и фриза, полностью покрывающие всю верхнюю часть плоскости стен. Архитектурный и скульптурный элементы интерьера связаны более

34 Голова статуэтки Афродиты. Старая Ниса. II в. до н. э. Мрамор. В натуральную величину



тесно, чем в Нисе. Во дворце Топрак-калы, датируемом самым концом античной эпохи (III—IV века н. э.), в некоторых помещениях официальной части комплекса скульптура уже перенасыщает архитектурное пространство, иногда даже скрывая стену. Особенно этому способствует низкое расположение скульптуры на стене. Завершается этот процесс уже в раннесредневековое время (Балалык-тепе, Пянд-

жикент). Усиление плоскостности скульптуры и ее возрастающая роль в интерьере на этом этапе создают новое качественное явление: скульптура как таковая практически исчезает, заменяясь живописью, которая в виде отдельных сюжетных циклов покрывает всю гладь стены.

Можно думать, что отмеченная тенденция порождена изменениями идеологических концепций, которые повлекли за собой и изменения художественных вкусов. Необходимо учитывать, что все рассматриваемые памятники связаны с династическим культом, обожествлением правящего царя и его предков. Если мы посмотрим с этой точки зрения на изменение роли скульптуры в интерьере, то мы сможем выявить следующую закономерность: в Нисе и Халчаяне изображения предков и богов вознесены высоко вверх, откуда они как бы величественно взирают на сцены, развертывающиеся у их ног, тогда как в Топрак-кале скульптурные изображения предков царствующего дома и богов почти всегда выполнены в натуральную величину и расположены почти на уровне пола. Представляется, что подобный прием объясняется глубокими идеологическими причинами. Надо представить себе, как выглядел тронный зал в торжественные моменты, например, во время царского приема. В большой продолговатой комнате располагались подданные царя, иностранные послы. Перед ними в неглубоком нишеподобном помещении стоял высокий трон с восседающим на нем царем. Царь, видимо, был окружен родственниками и наиболее близкими из приближенных. Эта группа была видна зрителям на фоне нескольких, очень похожих на нее скульптурных групп царских предков. Перед зрителем вставала единая композиция, в которой объединялись изображения богов — покровителей династии, прежних царей и нынешнего царя со всем его окружением. Глубокий смысл такого наглядного сопоставления не подлежит сомнению. Единство, связь нынешнего царствующего монарха с обожествленными предками и богами демонстрировалась самым прямым, не оставляющим места сомнениям образом. В этом нельзя не видеть того глубокого сдвига, который

характерен для идеологии рабовладельческого общества при его вступлении в последний этап своего развития, характеризующийся прямым отождествлением царя и божества.

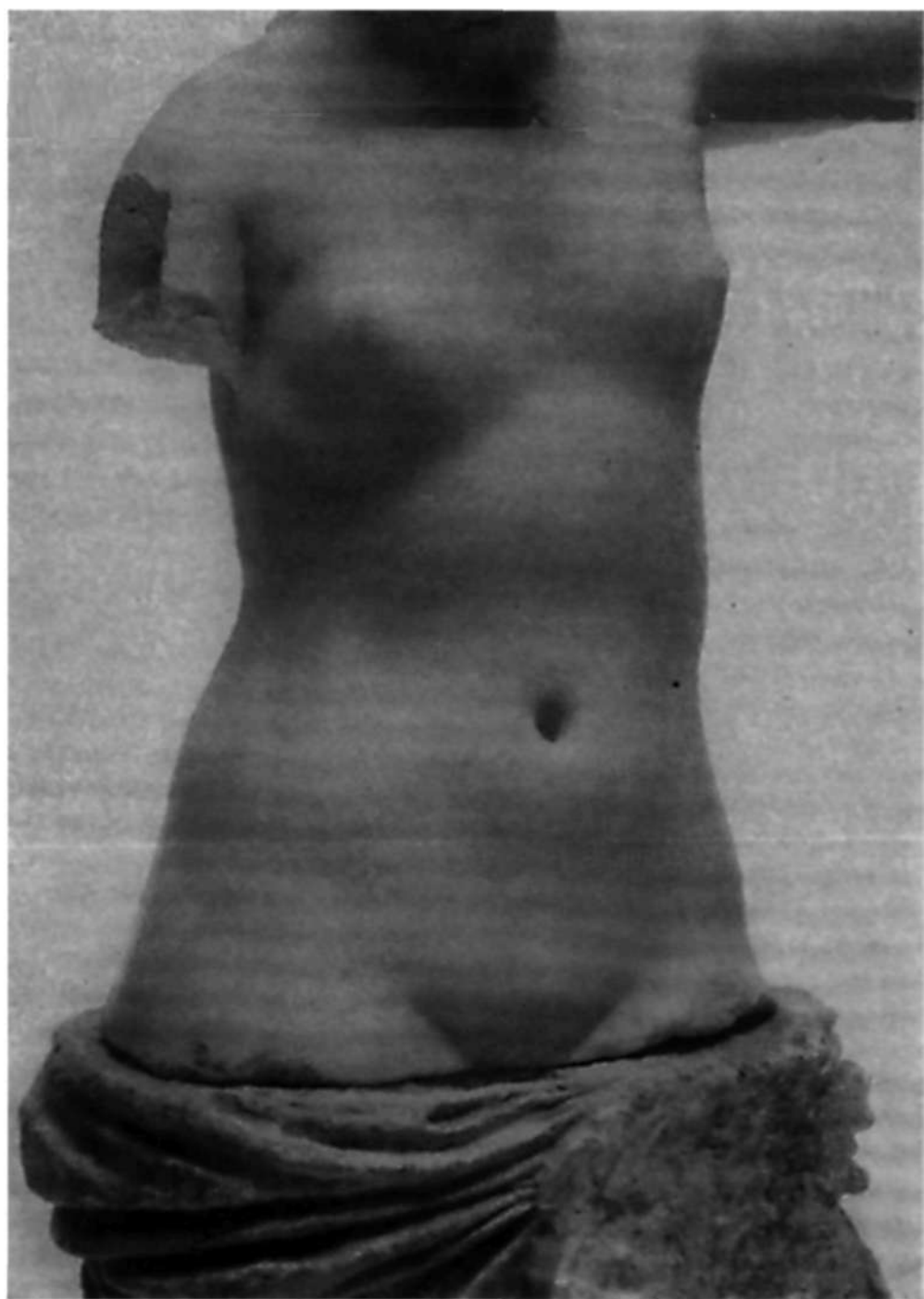
Скульптура Нисы входит в общий круг среднеазиатской скульптуры античной эпохи, и благодаря тем

35 Статуя женщины. Старая Ниса. I—II вв. Глина



чертам, которые являются общими для нее, можно, даже располагая самыми незначительными фрагментами нисийских статуй, реконструировать некоторые основные черты раннепарфянского ваяния. Для нисийской скульптуры идеологически характерна династическая направленность, стилистически —

36 «Родогуна». Старая Ниса. II в. до н. э. Мрамор. Фрагмент



монументальность, тесная связь с архитектурой. Кроме того, мы установили, что памятники Нисы, Халчаяна и Топрак-калы представляют единую линию развития, и скульптура Нисы особенно интересна как начальный этап того процесса, конечным результатом которого является столь характерный для поздней античности памятник как дворец Топрак-кала.

Однако хорезмийская скульптура не является исключением. Можно вспомнить некоторые, характерные для эпохи ранних Сасанидов скульптурные комплексы, например рельефное изображение царя Бахрама II с его семьей на скале в Накш-и Рустаме (III век н. э.). Здесь мы сталкиваемся с тем же самым явлением, что и в Топрак-кале, правда с одним отличием: скульптурная сцена находится не внутри дворца, а изображена на скале, открыта для всеобщего обозрения. Вполне допустимо, что далекие истоки данного сюжетного типа надо искать в парфянской скульптуре.

Помимо местной скульптуры при раскопках Нисы были найдены статуи явно привозные, происходящие из западных художественных центров. Они, конечно, не могут быть использованы для характеристики искусства собственно Парфии, но важны для нас в другом отношении — они характеризуют вкусы парфянской знати, определявшей особенности художественной жизни Парфии и до известной степени влиявшей на направление развития искусства. Число найденных произведений невелико, но все они принадлежат к высокохудожественным образцам античной пластики.

Наиболее ранним произведением из этой группы является статуя, которую авторы первой публикации о нисийской мраморной скульптуре М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова³³, не решаясь определить сколько-нибудь точно, называют «нисийской богиней». Статуя изображает девушку, одетую в хитон, поверх которого наброшен пеплос, через правое плечо перекинут закрученный валиком шарф. Лицо очень величавое, с правильными чертами и легкой полуулыбкой. Безусловно, эта статуя восходит к архаизирующему направлению эллинистической скульп-

птуры, ее можно датировать III—II веками до н. э., но вряд ли верно мнение относительно принадлежности ее к пергамской школе. Скорее ее нужно возводить к аттическим прообразам позднеклассической эпохи.

Другой интересной находкой из Нисы является статуя так называемой «Родогуны». Она представляет собой полилитную скульптуру, верхняя часть которой выполнена из белого, а нижняя — из серого мрамора. Изображена полуобнаженная молодая женщина со слегка склоненной головой, торс — в легком полуобороте. Руки (утрачены) были, по-видимому, подняты вверх, к голове. Можно думать, что эта статуэтка относится к одной из эллинистических школ, вероятнее всего александрийской, которой свойственны особенная мягкость в обработке мрамора, плавность перетекания объемов, богатая игра светотени. Восходит она к широко распространенному в эллинистическую эпоху типу Афродиты Анадиомены. Как известно, прообразом ее является знаменитое живописное изображение Афродиты, прославленного Апеллеса, многократно повторенное в эллинистическую эпоху и в монументальной скульптуре, и в мелкой пластике. Существовало два варианта изображения Афродиты Анадиомены — обнаженной и с задрапированными ногами. Кроме того, с Афродитой Анадиоменой сближался и тип Афродиты Диадумы (повязывающей голову лентой или укладывающей волосы), также сложившийся в раннеэллинистическую эпоху, но восходящий к творчеству Праксителя.

В нисийской статуе имеются черты, благодаря которым она занимает своеобразное место внутри этого достаточно четко определенного скульптурного типа. Помимо не совсем канонической позы, об этом свидетельствует выражение лица — сурово сосредоточенное, столь не похожее на эллинистических Афродит, которые изображались либо с задумчивым выражением мягкого удлиненного лица, либо с круглым оживленным легкой улыбкой лицом. Может быть, не столь невероятно предположение, что данную скульптуру следовало бы сопоставить с образом дочери Митридата I Родогуны из извест-

ного парфянского сказания. Согласно сказанию, Родогуна мыла волосы, когда пришла весть о нападении врагов, и поклялась смыть их только тогда, когда враги будут уничтожены. Этот сюжет, по свидетельству римского писателя Филострата, существовал и в живописи (он сам описал виденную им

37 «Родогуна»



картину, изображающую жертвоприношение Родогуны богам после победы)³⁴, а греческий военный теоретик Полиен утверждал, что Родогуна с распущенными волосами изображалась на парфянских царских печатях³⁵. Вполне возможно, что александрийский ваятель, работая по заказу, придал портрет-

38 «Родогуна». Фрагмент



ные черты парфянской царевны уже ставшему традиционным типу Афродиты Анадиомены, что не было экстраординарным явлением в эллинистическую эпоху.

Такая привозная скульптура позволяет сделать некоторые существенные выводы об уровне культуры, художественных связях, вкусах и эстетических потребностях высших слоев парфянского общества в ранний период существования Аршакидской державы. Прежде всего, все это произведения высокого художественного качества, так что вкусы правящих слоев отнюдь не были грубыми и варварскими, как это очень часто приписывается парфянам. Далее, эти находки свидетельствуют о тесных связях Парфии с западной частью эллинистического мира, в частности о том, что правители не только могли приобретать произведения искусств, а и заказывать их в соответствии со своими вкусами и потребностями. Кроме того, необходимо иметь в виду и следующее. Все скульптуры очень невелики — 50—60 сантиметров, и это свидетельствует о том, что они предназначались не для общественных сооружений, а для домашнего быта. Видимо, они украшали жилища Аршакидов. Стилистически эти произведения чисто эллинские по своему характеру и отличаются от скульптуры, украшавшей храмы Нисы, что свидетельствует об определенном противоречии и разрыве между вкусами верхушки и рядовых членов парфянского общества, противоречии между бытом общественным и бытом частным.

Парфянская знать, выступая выразителем антиэллинических настроений и проводя эту линию в официальном искусстве, в то же самое время украшала свои жилища, закрытые для посторонних взоров, эллинской скульптурой. Некоторую параллель этому явлению можно видеть в быту верхушки римской знати конца Республики, когда передняя, официальная часть дома была выдержана в духе староримском, а приватная, задняя часть — снабжена удобным и красивым греческим перистилем.

Иные связи и влияния раскрывает скульптура Маргианы. Мерв был крупнейшим торговым центром эллинистического Востока, большим «перекрестком»

Азии. Естественно, что экономические связи порождали и связи в искусстве. Наиболее разительным примером этих связей является находка в Мервском оазисе двух надгробных стел из Пальмиры. Пальмира была крупнейшим торговым центром всей Азии. Из нее караваны отправлялись во многие го-

39 Маска сатира. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Гипс



рода Парфии на Востоке и города Римской империи на побережье Средиземного моря — на Западе. Торговые фактории Пальмиры существовали во многих центрах Римской империи и парфянского Двуречья. Находка этих двух стел позволяет думать, что пальмирская фактория (фундук) существовала и в Мерве — самой восточной области Парфянского государства.

На одной из стел изображена стоящая в фас девочка. В опущенной правой руке она держит виноградную гроздь, в левой, прижатой к груди — птичку. На ней длинное платье, оставляющее открытыми только ступни ног, одетых в ременные сандалии, на шее девочки — ожерелье, в ушах — круглые

40 Стела Байт. Район Векиль-Базара. I—II вв. Известняк



подвески. Продольные складки одежды суховато и обобщенно передают абрис детского тела. Лицо мягкое с четкой линией бровей и прямым носом, рисунок глаз несколько упрощен. На манеру художника наложились общие концепции пальмирского искусства, для которого надгробная стела была не просто изображением конкретного ушедшего человека, а чем-то вродеместилища его души. Подобная «спиритуалистическая» направленность искусства определяла его художественные особенности—стремление к портретности, фронтальную ориентацию фигур, иератическую застылость, тенденцию к графической манере исполнения. Однако в данной стеле через уже начинавший закостеневать канон еще пробивается подлинно реалистическое видение художника, его ощущение горести по поводу печального события, что и позволяет считать стелу Байт (имя девочки обозначено на стеле) незаурядным произведением пальмирской пластики.

На второй стеле изображен в высоком рельефе бюст мужчины, закутанного в мантию, с худощавым лицом, высоким лбом, обрамленным волнистыми прядями волос, узким носом, резко выступающими надбровными дугами, затеняющими продолговатого разреза глаза, мягким ртом и округлым подбородком. Надпись над левым плечом читается: «Портрет Мезаббана, сына Бореа [сына] Ниха. Увы!». Как и в стеле Байт, высокий рельеф, которым передана голова, контрастирует с гораздо более плоскостно изображенным телом. И здесь мы видим столь типичное для Пальмиры сочетание портретных черт со спиритуально-идеализирующим принципом.

Как известно, Пальмира (наряду с северосирийским городом Эдессой и Хатрой) была одним из тех важнейших центров, где формировалось то направление в искусстве, которое оказалось наиболее отвечающим общему духу поздней античности и которое явилось своеобразной предтечей искусства средневековья. В силу этого можно до некоторой степени понять часто встречающиеся утверждения, согласно которым пальмирские влияния значили очень много для развития искусства Маргианы и что, например, в мелкой терракотовой пластике они заметны очень

явно. Однако мы не думаем, что эта мысль верна до конца. Пальмира была слишком далеко, влияние ее искусства было эпизодическим, и тот факт, что мы видим ряд сходных черт в скульптуре Пальмиры и коропластике Маргианы, объясняется, как нам представляется, главным образом, сходством общей

41 Стела Мезаббана. Район Вехиль-Базара. I—II вв. Известняк



социальной и художественной ситуации обеих областей, а не только прямым влиянием.

Другая волна культурных и художественных влияний, видимо, неизмеримо более сильных, шла в коренные земли парфян с юго-востока — из Индии и соседних с нею областей. Здесь мы, к счастью, обладаем и некоторыми чисто историческими сведениями, помогающими лучше понять историю культуры Парфии.

Индия — родина буддизма, одной из трех, наряду с христианством и исламом, мировых религий. Будучи первоначально чисто индийским явлением, буддизм стал широко распространяться по всей Азии. Этой волной буддийской духовной экспансии были задеты и восточные области Парфии. Древнейшими (из ныне известных) свидетельствами о распространении буддизма внутри пределов парфянской державы являются (как недавно показал Б. А. Литвинский³⁶) данные, почерпнутые из цейлонской исторической хроники «Махавамса» (VI век н. э.). В ней сообщается, что цейлонский царь Дуттхагамани (101—77 годы до н. э.) после закладки «Великой ступы» организовал грандиозное празднество, на которое «прибыли многие бхикшу» (буддийские монахи) из различных стран. В частности, на Цейлон прибыл и «мудрый Махадева из Паллава-бхогга с 400 тысячами бхикшу». Если приведенные цифры явно фантастичны, то сам факт прибытия «делегации» у исследователей не вызывает никаких сомнений. Не вызывает также трудностей и определения страны, откуда прибыл «мудрый Махадева». Паллава-бхогга — это, конечно, одна из областей Парфии, вероятнее всего на юго-востоке ее, в Сакастане. Таким образом, уже в I веке до н. э. буддизм начал распространяться среди парфян. Видимо, к I веку н. э. он проник и в Маргиану. Сведения о дальнейшей судьбе буддизма в восточных областях Парфии сообщают китайские источники, которые косвенно освещают этот вопрос, рассказывая о проникновении этого религиозного учения в Китай. Распространение буддизма в Китае началось между серединой I века до н. э. и серединой I века н. э. Первыми распространителями были купцы и миссионеры, при-

бывшие в Китай по «великому шелковому пути», связывающему Средиземноморье с Китаем. Важнейшими контрагентами китайских торговцев здесь являлись именно парфяне. И очень показательно, что одним из первых миссионеров, имя которого китайцы передают как Ань Сюань, был парфянский купец,

42 Облицовочный блок с фигурой сидящего Будды. Мерв. I—II вв. Шифер. Фрагмент



оставшийся жить в Китае и сыгравший большую роль в пропаганде буддизма. Еще интереснее сообщение о парфянском принце Ань-Ши-гао³⁷. Прибыв в 148 году н. э. в Китай, он стал руководителем уже существовавшей здесь группы миссионеров. Особенно велика была его роль как переводчика на китай-

43 Облицовочный блок с фигурой сидящего Будды



ский язык буддийских сочинений. Позднее видными представителями буддийской церкви его переводы считались классическими. Он даже создал специальную «школу переводчиков». Ань-Ши-гао был не только религиозным деятелем, но и крупным ученым, в частности в области астрономии. Его дея-

44 Облицовочный блок с фигурой сидящего Будды. Фрагмент



тельность продолжалась вплоть до 170 года н. э. Безусловно, роль парфян в распространении буддизма в Китае свидетельствует о том, что на их родине это религиозное учение давно уже укрепилось, приобрело многочисленных адептов, создало свою интеллектуальную элиту. Не подлежит сомнению, что

45 Будда. Мерв. I—II вв. Шифер позолоченный. В натуральную величину



той областью Парфии, где влияние буддизма оказалось наиболее сильным, была именно Маргиана, а Ань-Ши-гао был представителем местной ветви Аршакидской династии, правившей в уже добившемся известной автономии Мерве.

Мы уже писали в главе, посвященной архитектуре,

46 Арфистка. Мерв. I—II вв. Шифер. В натуральную величину



об обнаруженных в Мерве памятниках буддийского культового зодчества, при этих раскопках были открыты и произведения изобразительного искусства, связанные с буддизмом.

Можно выделить два периода в развитии буддийской художественной культуры в Мерве. В первый из них в Маргиану экспортировались небольшие по размерам статуэтки и рельефы из Гандхары (северо-западная часть древней Индии), которые впервые познакомили местных адептов этой религиозной системы с художественными традициями вероучения буддистов. Позднее и в самом Мерве стали создаваться собственные произведения буддийского искусства, что было связано с широким распространением буддизма, твердо укоренившегося здесь. Это искусство перестало быть явлением, чуждым художественной культуре Маргианы, оно вошло в общее русло, сочетаясь с местными художественными традициями.

Находки, характеризующие первый из выделяемых нами этапов, происходят из ступы, находившейся за пределами городских стен древнего Мерва. Как ценные реликвии они были замурованы в тайник, расположенный внутри кладки. Там находилась буддийская рукопись, довольно большое число сасанидских монет и несколько поврежденных скульптур. Среди находок привлекает внимание облицовочный блок. На пьедестале изображена статуя Будды (голова утрачена), сидящего в традиционной «позе размышления». Нижняя часть (пьедестал) представляет собой традиционную композицию: сидящий Будда (или Бодисатва) и четверо поклоняющихся, расположенных попарно по обе стороны от него. Поклоняющиеся изображены в трехчетвертном повороте, центральная фигура — фронтально. Сцена обрамлена выступами, оформленными в виде крупных животных, видимо, слонов, сейчас сбитых.

Еще одна статуэтка (высота 8,5 см) изображает сидящего Будду. Она выполнена из светло-серого шифера и покрыта густой позолотой. Кроме того, были найдены: небольшая, сильно поврежденная статуэтка (арфистка у дерева) и скульптурное навершие, «модели» ступы, полые внутри. Верхняя часть по-

следнего представляет 3 яруса «зонтиков», средняя — четыре одинаковых изображения сидящего Будды. Общая высота навершия 8,7 см.

Все скульптуры происходят из Гандхары и могут быть датированы первыми веками н. э. Все это — обычные ремесленные работы, не обладающие какими-либо

47 Голова статуи Будды. Мерв. II—III вв. Глина



особенными художественными достоинствами. Эти заурядные произведения гандхарской школы приобретают значение для истории искусств только в силу того обстоятельства, что они обнаружены так далеко от места своего производства³⁸. Существует предположение, что все эти произведения были взяты индийским торговцем и паломником в развалинах какого-нибудь сакрального сооружения в

Индии и привезены в Туркменистан. Нам это предположение не представляется убедительным. Конечно, скульптуры много старше той ступы, в которую они были замурованы. Но трудно допустить, чтобы их везли за тысячи километров, чтобы тут же поместить в реликварий. К тому же необходимо в таком случае и второе допущение — чтобы именно в это время возводилась или ремонтировалась ступа. Гораздо логичнее допустить, что время привоза скульптур в Мерв совпадает со временем их изготовления, что они не случайно, а специально были привезены, долго использовались в местной буддийской общине, и только после того как пришли в негодность (доказательства этого не только оббитость, но и то, что все предметы представляют собой только части белых композиций), в соответствии с буддийскими обычаями были захоронены внутри ступы. Как мы уже отмечали, подобное «экспортное» искусство способствовало рождению местного мервского буддийского искусства. Самым ярким примером является обнаруженная возле второй мервской ступы голова гигантской глиняной статуи Будды. Она сильно пострадала — утрачены нос, левая часть лба и левый глаз, сильно повреждена прическа. Лицо Будды выполнено в соответствии с традициями позднегандхарской школы — мягкий округлый абрис, на губах — легкая улыбка.

Лицо Будды, как показали исследования, три раза перекрашивалось. Первоначальная окраска была нежно-розовой, затем — желтой и, наконец, красной. Волосы — синие, со следами позолоты, также сделанной, видимо, позднее.

Можно думать, что статуя была выполнена во II—III веках н. э. и была одной из первых среди гигантских статуй Будды, которые, начиная с этого времени, стали столь популярны среди буддистов Афганистана и Средней Азии. всяком случае, канонизация красного цвета в изображениях Будды происходит около 300 года н. э., а данная статуя была окрашена в этот цвет только при последнем подновлении. Наиболее близкой ей стилистически является статуя Будды из Мирана (Восточный Туркестан), датируемая III в. н. э. Рассмотрев все имеющиеся сейчас факты относи-

тельно скульптуры Маргианы, мы должны будем признать, что они создают очень одностороннее представление. Практически известны только те явления, которые порождены внешними влияниями, будь то пальмирская скульптура или скульптура, порожденная существованием буддийской религиозной общины. Произведения ваяния, являющиеся результатом развития местных художественных традиций, все еще не открыты исследователями прошлого Маргианы, хотя имеются бесспорные указания на то, что они должны были существовать. Так, арабский географ Ибн-ал-Факих, знавший произведения древних писателей, писал: «Был в Мерве большой старинный дом, который называется Кей-Марзубан. Дойдя от земли до роста человека, он поднимался к крыше на четырех изображениях по его сторонам — двух мужчин и двух женщин; и в нем было удивительное изображение — неизвестно что такое»³⁹. Кроме того, при археологических раскопках в Мерве находили мелкие фрагменты статуй. Поскольку они происходили из зданий, не связанных с буддийским культом, есть основания предполагать, что они отражали иную художественную традицию. Так, в частности, в одном из зданий, существовавших в I—II веках н. э., был найден фрагмент алебастровой скульптуры, окрашенной в черный цвет. Наконец, в Маргиане очень широко были распространены мелкие терракотовые статуэтки, изображавшие главным образом богинь местного пантеона. Можно думать, что они являлись уменьшенными копиями крупных статуй, украшавших храмы Мерва и других населенных пунктов оазиса. В силу этих обстоятельств сейчас еще преждевременными являются всякие сколько-нибудь широкие попытки обобщений на базе сопоставления характера скульптуры Парфии и Маргианы. Единственно возможным является путь рассуждения по аналогии. Можно привлечь материалы таких западнопарфянских центров, как Дура-Европос и Хатра, где в начальный период существования городов господствовала эллинистическая по сюжетам и стилистике скульптура, а затем выработался свой стиль, основные черты которого определялись тесной связью с

культом, породившей фронтальность композиции, иератичность — все то, что связывается с понятием «этнографического реализма».

Мы видим определенные черты общности в искусстве коренных областей Парфии, особенно в официальном искусстве. Поэтому вполне вероятным будет предположение, что скульптура Парфии и Маргианы на их поздней стадии развития должна иметь в целом близкий характер.

Декоративное и прикладное искусство

Если во времена существования Парфянского государства «квадратный дом» в Старой Нисе был сокровищницей первых аршакидских царей, то ныне он стал сокровищницей сведений о декоративном и прикладном искусстве Парфии. Несмотря на то, что содержимое здания было разграблено самым безжалостным образом много столетий назад и наиболее драгоценные вещи перешли в руки солдат армии Сасанидов, уничтоживших родовую крепость предшествующей династии, даже те крохи, которые остались археологам, позволяют представить, какие ценности там хранились. Но что еще важнее — они позволяют нам получить хотя бы самое общее представление о художественных вкусах верхушки парфянского общества, об общих тенденциях развития искусства в коренных землях Парфии в раннюю эпоху существования государства Аршакидов.

Мы уже говорили о найденной в «квадратном доме» привозной мраморной скульптуре. К этой же категории вещей относятся и обнаруженные здесь миниатюрная серебряная с позолотой статуэтка Афины, вполне традиционная по своему типу — в высоком шлеме, с эгидой на груди и чашей в руке; и серебряное изображение Эрота, простирающего вверх руки. Чрезвычайно интересна часть серебряного предмета с выполненной в очень высоком рельефе мужской головой. Однако все эти произведения, исполненные греческими мастерами, интересны для нас лишь в плане того влияния, которое они могли оказать на творчество местных мастеров, поэтому в данной работе нас больше привлекают те находки археологов, которые позволяют проследить характер взаимодействия греческих и местных традиций.

Такова серебряная позолоченная пластинка с головой льва. Она очень напоминает сарматские фалары, на которых иногда также изображались головы львов в фас. Можно указать и еще на одну аналогию — глиняную львиную маску из Ай-Ханум. Греко-бактрийский собрат парфянского льва, подобно

48 Эрот. Старая Ниса. II в. до н. э. Серебро с позолотой. В натуральную величину



сарматским, более условен, но условность здесь иная: сарматские мастера, видимо, никогда не видели львов и стремились только к точной передаче устоявшейся схемы; греко-бактрийский мастер не интересовался деталями, для него гораздо важнее был образ в целом — образ свирепого хищника. Нисийский лев, однако, трактован гораздо более реалистично, с большой точностью в передаче дета-

лей. Своеобразие парфянского стиля, хотя и близкого и кочевническому и греческому, несомненно. Ярким образцом местного искусства является бронзовое зеркало с рельефным изображением прото-мы бегущего оленя (II—I века до н. э.). Сама интерпретация сюжета явно пришла из мира кочевых

49 Эрот. Фрагмент.



племен Средней Азии — изображение многими чертами напоминает произведения сибиро-алтайского «звериного стиля». Это и поза «летучего галопа» с высоко поднятой на бегу головой, и акцентированно-рельефная передача мускулатуры. В то же время сказывается влияние благородной простоты эллин-

50 Эрот. В натуральную величину



ского искусства, несколько приглушившее условность, столь характерную для искусства кочевников. Появилась бóльшая соразмерность — рога оленя приобрели нормальные пропорции (в скифском и сакском искусстве они, как правило, очень велики), строго профильное изображение усложнилось легким, едва заметным поворотом головы оленя, увеличилась высота рельефа.

Серебряная с позолотой маленькая фигурка птицы-сирен украшала, по-видимому, ножку сосуда. Изображения сирен были популярны в греческом искусстве. Можно, например, вспомнить прекрасные фигурные сосуды в виде сирен, найденные в Северном Причерноморье. Нисийская сирена от-

51 Олень. Рельеф на оборотной стороне зеркала. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Бронза. В натуральную величину



личается от них большей степенью обобщенности и фронтальной ориентацией фигурки. Популярны в Нисе были и сюжеты, связанные с кентаврами. Известна бронзовая накладная бляшка (видимо, украшение пояса) с изображением скачущего в «летучем галопе» кентавра. Несколько грубовато, но сильно переданы движение и воинственно-угрожающая поза — он натягивает лук. Другая, золотая, бляшка

происходит из некрополя в Новой Нисе и также представляет воинственного кентавра, на этот раз вооруженного копьем и щитом. Парфянские кентавры, в отличие от греческих, обычно вооруженных только камнями или дубинами, приобрели уже подлинно воинское оружие.

52 Табар-загнул (парадный топорик). Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Серебро с позолотой. Фрагмент.



Очень интересной находкой, происходящей из сокровищницы, являются остатки круглого парадного щита. Он был украшен по краю накладными железными пластинками с чередующимися изображениями пальметт и орлов. Орел изображен с обращенной вправо головой и развернутыми крыльями. Как



известно, греки считали орла птицей Зевса, но уже древнегреческий писатель Ксенофонт, прекрасно знавший иранский мир, сообщал, что у персов орел был символом царской власти. Возможно, что здесь орел появляется именно в силу этой давней иранской традиции. Вполне возможно, что в нисийской

53 Табар-загнул (парадный топорик)



сокровищнице мог храниться и царский щит. Другой предмет парадного вооружения, найденный в Нисе,— серебряный топорик-клевец изощренной формы. Его прообразом, видимо, является сакский железный боевой топор.

Почти полное отсутствие эллинских черт демонстрирует серебряная фигура грифона, стоящего на прямоугольной подставке. Горбатый клюв хищной

птицы, козлиная борода, заостренные уши, орлиные крылья, львиное туловище и ластоподобные передние лапы, перерастающие в крылья,— все это создает образ полиморфного чудища, не похожего ни на греческих, ни на иранских грифонов. Работа довольно грубая, а находящийся под грудью верти-

54 Ножка сосуда в виде сирены. Старая Ниса. II в. до н. э. Серебро с позолотой. В натуральную величину



кальный стержень резко ослабляет впечатление прыжка и придает фигуре статичность. Подобные очень статичные фигуры полиморфных чудовищ, хотя и по-иному трактованные, встречаются в искусстве кочевников Средней Азии, в частности на известном «Семиреченском алтаре».

Архитектурные формы передает каменная культовая курильница из Нисы, имеющая несколько рас-

ширяющуюся книзу ножку в виде колонны с каннелюрами и прямоугольную собственно курильницу с изображениями стреловидных бойниц внизу и окон, размещенных в углублениях ниш, вверху. Эта деталь напоминает устройство храма, носящего сейчас название Каабы Зороастра из Накш-и Рустама (Иран).

55 Нашивная бляшка из сасанидской монеты с изображением алтаря огня и двух стражников. Мерв. III—V вв. Медь



Культовые предметы, воспроизводящие архитектурные формы, были популярны в древности. Они часто указывают на направление древних культурных связей. По-видимому, так было и в данном случае: парфянская курильница свидетельствует о древних связях Парфии и Персиды.

Все эти произведения чрезвычайно интересны и очень ярко характеризуют синкретическое, но живое

и полное сил искусство ранней Парфии. Однако, пожалуй, наиболее интересными находками, обнаруженными при раскопках «квадратного дома», были прославленные нисийские ритоны. Их обнаружено около сорока.

Ритон — рогообразный сосуд для питья — употреб-

56 Сирена. Деталь мебели. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Серебро с позотой



лялся в быту с самой глубокой древности. Ритоны в своей наидревнейшей и наипростейшей форме — в виде обработанного полого внутри рога животного, и сейчас еще довольно широко употребляют-ся в застолье некоторыми народами. На Древнем Востоке были широко распространены керамические и металлические сосуды, воспроизводящие эту естественную форму. К V веку до н. э.

они появляются в Греции. Широкая распространенность по всему древнему миру, естественно, породила разнообразие форм и вариантов сосудов. Нисийские ритоны принадлежат тому типу, который был особо популярен в иранском и скифском мире, хотя встречался в Греции. Он характеризуется уд-

57 Сирена. Деталь мебели. Фрагмент



линенным изогнутым туловом, более широким вверху и суженным у конца, украшенным протокой какого-либо животного. Форма его, следовательно, не может подсказать, является ли он произведением, выполненным греческим или восточным мастером. Ритоны из Нисы выполнены из слоновой кости, но

58 Фриз ритона. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Слоновая кость. Фрагмент



они не повторяют естественную форму бивня слона, а сделаны из отдельных кусков кости, укрепленных на каркасе. Основная часть сосуда — собственно резервуар — представляет собой сужающийся книзу вертикальный конус, в нижней части круто изгибающийся по горизонтали; завершается он фигу-

59 Фриз ритона. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Слоновая кость. Фрагмент



рой. Горловина ритона оформлена в виде «карниза», на котором чаще всего расположены рельефные изображения головок, разделенные свободным пространством или каким-либо декоративным мотивом. Ниже находится отчлененный рельефными полосами фриз, на котором разворачивается компози-

60 Ритон. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Слоновая кость



ция, выполненная в высоком рельефе, так называемом барельефе.

Наиболее часто встречается композиция, представляющая двенадцать олимпийских божеств: Зевс, Посейдон, Гера, Деметра, Афина, Гестия, Артемида, Афродита, Арес, Аполлон, Гермес, Гефест. При пер-

61 Ритон. Фрагмент



вом взгляде на эти миниатюрные изображения не возникает ни малейших сомнений в их чисто греческом происхождении. Традиционность внешнего облика олимпийцев, их характерные атрибуты, свобода и изящество исполнения — все подтверждает этот вывод. Однако при более внимательном изучении



открываются мелкие и мельчайшие детали, которые показывают, что перед ними — произведения греко-восточного эллинистического искусства, произведения, созданные еще на греческой основе, но в которые уже начинают проникать черты, идущие от духа искусства народов Древнего Востока. Наиболее ха-

62 Афина. Старая Ниса. II в. до н. э. Серебро с позолотой. В натуральную величину



актерным является изменение типажа женских лиц, придание им той «луноликости», которая считалась на Востоке признаком особой красоты.

Помимо изображений двенадцати олимпийцев на нисийских ритонах встречаются и иные темы. Чрезвычайно популярны были дионисийские сюжеты. На нескольких ритонах представлена одна и та же сцена: Дионис и Ариадна — в центре, жрица — у алта-

ря, и другие участники вакхического шествия — танцующие менады, силены, сатиры и т. д. Во всех этих композициях поражает смелая динамичность решений, разнообразие поз, движений, резко контрастирующее со спокойным уравновешенным строем фризových композиций с олимпийцами. Стилистиче-

63 Орел. Старая Ниса. II—I вв. до н. э. Серебро с позолотой. В натуральную величину



ски дионисийским сценам близки сцены жертвоприношений, на которых изображены нагие мальчики, ловящие козлов и влекущие их к алтарю, или одетые в шкуры юноши, под звуки музыки ведущие жертвенное животное. На некоторых ритонах, видимо, передается миф о фиванском царе Пенее, запрещавшем женщинам Фив почитать бога вина и экстатического веселья Диониса и убитом в порыве вак-

хического безумия матерью и ее сестрами. Г. А. Пугаченкова справедливо подчеркнула особую популярность на эллинистическом Востоке драмы Еврипида «Вакханки», в основу которой положен именно этот миф⁴⁰.

Наиболее ярко слияние греческих и восточных черт

64 Пластина с изображением акробата. I—II вв. Слоновая кость. В натуральную величину



видно в фигурах, завершающих ритоны. К числу чисто греческих сюжетов, видимо, можно отнести только изображение женщины с амфорой и менады, сидящей на плече у кентавра. Все остальные мотивы синкретичны, в них слились и местные и греческие черты. По технике исполнения эти фигуры целиком находятся в русле эллинской художественной культуры. Однако сами образы в большинстве

случаев чисто восточные, иногда даже определенно связанные с миром иранских эпических и религиозных сказаний. Таков, например, образ человека-быка, явно воспроизводящий тип авестийского Гопатшаха.

Поразительным созданием фантазии является кры-

65 Пластина с изображением фигуры с крыльями. I—II вв. Слоновая кость. В натуральную величину



латый слон. Грифоны нисийских ритонов, воспроизводя ахеменидский прототип, отличаются энергией и движением, столь не свойственными торжественно-статичным фигурам полиморфных существ, широко представленных в древнеперсидском искусстве. Кентавр на нисийских ритонах нередко приобретает крылья, чего совершенно не знает греческое искусство. В этом проявляется специфика образов,

созданных местными художниками, которые свободно комбинируют и перерабатывают традиции иранского и греческого искусства.

Нисийские ритоны, конечно, не были предназначены для бытового употребления. Это — парадные сосуды, употреблявшиеся, в частности, при коронацион-

66 Пластина с изображением царя. I—II вв. Слоновая кость. В натуральную величину



ных торжествах. Мы уже отмечали выше, что понимание сюжетов, представленных на парфянских монетах, помогает скифское искусство. Точно так же оно подсказывает и тематику ритонов. В скифском искусстве известны сцены получения власти царем от божества. В одних случаях ее символом является лук, в других — ритон. Сакральная роль ритонов подтверждается также и тем, что их неоднократно находили в иранских погребениях. Любопытное подтверждение этому предположению дает греческая надпись на одном из ритонов «НΣΤΙΑ», то есть «Гестии» — принадлежащий Гестии. Гестия — одна из древнейших греческих богинь, являющаяся олицетворением домашнего очага или, в соответствии с обычными греческими представлениями, священного очага города, зажженного в каком-либо из важнейших общественных зданий, например в здании Совета — в Булевтерии. Культ этой богини в Парфии сливался с культом царского коронационного огня. Можно думать, что ритон Гестии использовался при коронационных торжествах какого-либо из парфянских царей, что позволяет предположить аналогичное использование и всех остальных. В художественном отношении ритоны из Нисы — совершенно уникальная серия произведений искусства. Своеобразие их особенно заметно при сопоставлении с близким по времени комплексом произведений из резной слоновой кости, найденным при раскопках города Беграма (недалеко от современного города Кабула). В сюжетах и стиле беграмской пластики уже нет ничего греческого, они — чисто индийские. Целый ряд панелей из слоновой кости имеет изображения, выполненные в «графической» манере — тонкая линия обрисовывает только контуры фигур. На других панелях изображения даны в рельефе, но рельеф ниже, и в целом они более плоскостны, чем композиции на нисийских ритонах. Чисто индийский характер проявляется и в обилии орнамента, аффектированности изысканных поз. Композиции нисийских ритонов, по сравнению с беграмскими панелями, более просты, строги и уравновешены. Судя по технике и качеству исполнения, их делала большая группа резчиков, среди

которых были мастера самой различной квалификации — от первоклассных художников до посредственных, но старательных ремесленников. Несомненно одно — все они исполнены в Парфии и являются ярчайшим примером греко-ориентального художественного синтеза, творческого слияния ранее двух совершенно самостоятельных художественных миров. Подобное взаимодействие культур характерно для эллинистической эпохи.

В той же самой сокровищнице были найдены фрагменты парадной мебели аршакидских царей — трона и тахты. Как и ритоны, они выполнены из слоновой кости. Форма трона свидетельствует о следовании ахеменидским прототипам, причем копируются даже такие детали, как ножки, выполненные в виде львиных лап. В то же время вводятся и типично эллинские декоративные элементы — волюты и аканфы. В целом, типологически — это прямая параллель нисийским ритонам.

Богатый материал для суждения о характере парфянского искусства представляет также и парфянская глиптика. (Известны, главным образом, не сами печати, а оттиски с них.) Нисийские материалы обладают определенным своеобразием.

Помещения «квадратного дома» закрывались и запечатывались. Судя по количеству оттисков на дверях, это делали комиссии, состоявшие из нескольких чиновников, видимо, высокого ранга. В дальнейшем комиссии неоднократно проверяли содержимое отдельных помещений, и в результате появлялись новые оттиски печатей. Эти оттиски наносились на особую пластическую глину, комочки которой скрепляли шнуры. Печати были каменными (хотя не исключена возможность использования стеклянных и металлических печатей) и, видимо, закреплялись на перстнях.

Оттиски, найденные в Нисе, характеризуются небольшими размерами и четкостью форм, изяществом рисунка, поразительным разнообразием сюжетов. Можно встретить печати, явно восходящие к ранним образцам, например сцена единоборства царя со вставшим на задние лапы чудовищем. Этот сюжет был популярен на печатях царей Ирана эпо-

хи Ахеменидов. С очень древней традицией связана тематика многочисленных оттисков с зооморфными сюжетами. Некоторые мотивы встречаются в очень раннем искусстве Ирана, как, например, изображение двух животных, стоящих в геральдических позах по обе стороны от «священного дерева». В других изображениях этой группы чувствуются сильные реминисценции художественных традиций «звериного стиля», напоминающие о кочевническом происхождении как самой династии, так и парфянской аристократии. Наряду с реальными животными (горный козел, горный баран, джейран, антилопа, южный олень, зебувидный бык, конь) в глиптике Нисы встречались и фантастические: дракон и крылатый сфинкс. Особенно интересен первый сюжет, ибо изображения дракона находились на знаменах парфянских войск.

На некоторых печатях изображаются греческие божества: Зевс, Афина, Афродита, Эрот (последний уже в синкретизированной греко-иранской форме Эрота-Сероша). Очень популярным в глиптике, как и вообще в парфянском искусстве, был образ Ники. Богиня победы Ника, венчающая царя, — мотив широко распространенный в эллинистическом искусстве. Среди нисийских печатей имеется несколько, в которых Ника изображена увенчивающей пальмовой ветвью или венком конного парфянского царя. Мотивы, связанные с прославлением царя и царской власти, были вообще очень популярны в Парфии. Помимо уже упомянутого сюжета с Никой встречаются также печати, на которых изображен охотящийся царь или царь на мерно ступающем коне.

Оттиски печатей из Нисы — не только слепки с произведений парфянской глиптики, но и, образно говоря, своеобразный слепок со всего парфянского искусства. Сравнительно небольшая коллекция удивительно полно показывает преобладающие сюжеты парфянского искусства и его характер: сосуществование древних традиций, пришедших как из ахеменидского мира, так и из мира степей; большую роль царской идеологии; широкое использование эллинских тем и приемов изображения. И все это —

в органическом сплаве, а не эклектическом соединении.

Интересно отметить, что некоторые из мотивов, использовавшихся в печатях Нисы (конь, козел), встречаются и на печатях, сделанных на сосудах, найденных при раскопках рядовых сельских поселений, то

67 Печать с изображением медведя. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Халцедон

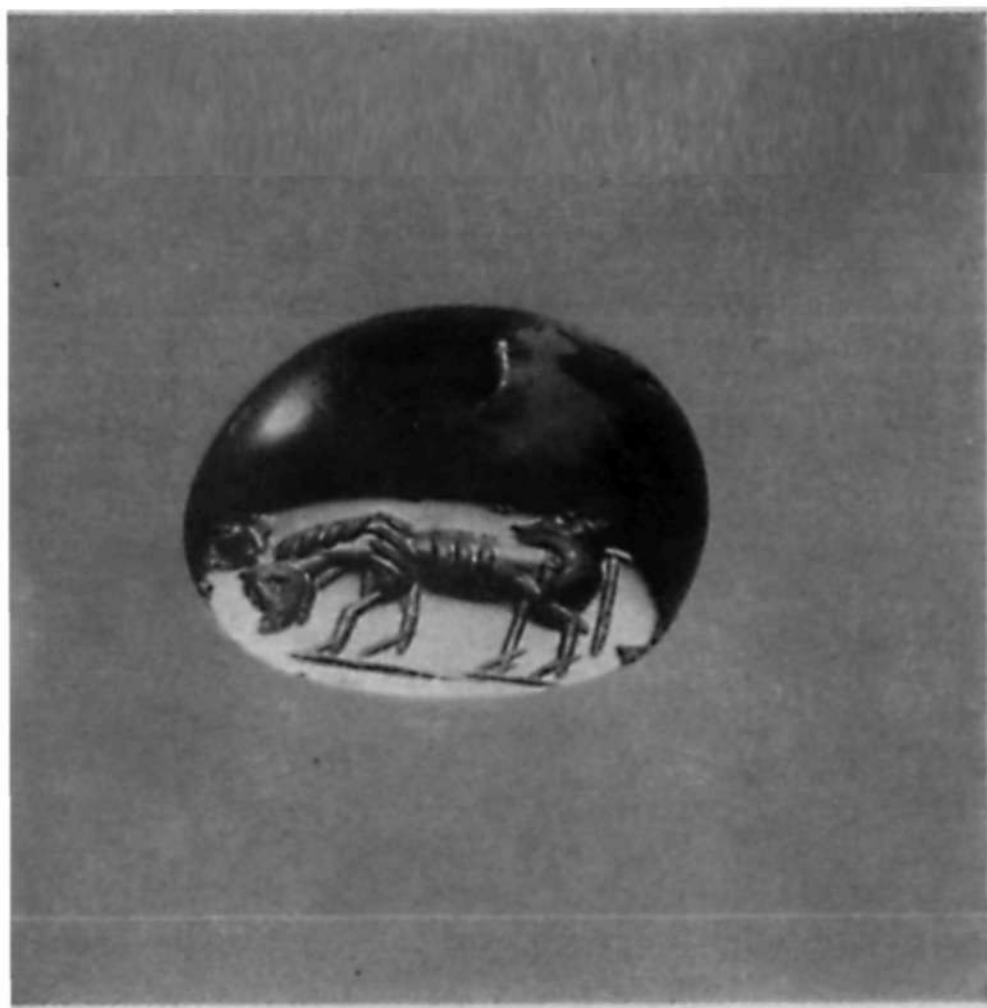


есть явно принадлежащих крестьянам-общинникам. Но на этих печатях появляются также родовые знаки — тамги.

Среди печатей, найденных в Байрамалийском некрополе, отметим одну чрезвычайно интересную буллу, на которой изображен солнечный бог Митра на колеснице, запряженной четырьмя конями. Мы отмечаем эту находку в силу двух обстоятельств: во-

первых, до сего времени была известна всего одна печать с подобным сюжетом, найденная в Иране. Во-вторых, уникальна иконография изображения. Культ бога Митры, очень популярный в древнем Иране, в первые века нашей эры был широко распространен в Римской империи. Там сложилась

68 Печать с изображением фантастического животного Мерв. Некрополь. V—VI вв, Сердолик



строгая иконографическая схема — Митра всегда изображался убивающим быка. Изображение бога Митры на колеснице — это совершенно иная иконографическая традиция, видимо, восходящая к скифосакским истокам. Данная находка показывает наличие этой традиции у парфян. Для понимания процессов, происходящих в глубинах народного искусства, наибольший интерес представляет местная

коропластика — самый массовый вид искусства. Небольшие терракотовые статуэтки, изображающие местные божества, изготовлялись с помощью штампа и обжигались. Они позволяют представить не только эволюцию религиозных воззрений населения коренных районов Парфии, но и эволюцию эсте-

69. Богиня с зеркалом. Мерв. II—I вв. до н. э. Терракота. В натуральную величину



тических концепций, принятых народными массами. В этом огромное значение изучения мелкой терракотовой скульптуры.

В связи с данной проблемой необходимо сделать одно замечание. В Южном Туркменистане в IV—II тысячелетиях до н. э. были очень широко распрост-

70 Богиня с зеркалом. Мерв. I—II вв. Терракота. В натуральную величину



ранены терракотовые статуэтки Богини-матери—богини производящих сил природы⁴¹. Эволюция этого образа развивалась по пути все большей абстракции. Затем наступает перерыв — мелкая пластика полностью исчезает из искусства народов, населявших территорию Южного Туркменистана. Сейчас

71 Богиня с зеркалом. Мерв. I—II вв. Терракота. В натуральную величину



трудно сказать что-нибудь определенное о причинах этого явления, вероятнее всего оно связано с какими-то коренными изменениями в идеологии этих народов. Во всяком случае, возрождение корoplastики начинается только с эллинистической эпохи и при этом обнаруживается поразительное

72 Голова статуэтки. Мерв. III—IV вв. Терракота. В натуральную величину



различие между Парфиеной и Маргианой. В Парфиене найдено всего несколько терракотовых статуэток и они, вероятно, привозные. В Маргиане же они встречаются в каждом поселении, свидетельствуя о широчайшем распространении этого вида искусства.

Наиболее популярными в корoplastике Маргианы были изображения женщин, что, вероятно, отража-

ло преобладание культов женских божеств в народном пантеоне. Существовало два различных типа, которые Г. А. Пугаченкова определяет как две ипостаси верховной богини — матери и девы⁴².

Ранние терракотовые статуэтки безусловно создавались под сильным влиянием общеэллинистических

73 Маргианская богиня. Форма для изготовления статуэток и статуэтка современного отлива. Мервский оазис. II—IV вв. Терракота



концепций искусства. Часты изображения обнаженных женских фигур или в прозрачных одеяниях. Ранние статуэтки миниатюрны, пластичны и пропорциональны. Более поздние отличаются большей условностью, иератической застылостью, они крупнее по размерам. Часто резко контрастирует объемность лепки головки такой статуэтки с плоскостно выполненной фигурой. Одновременно происходит

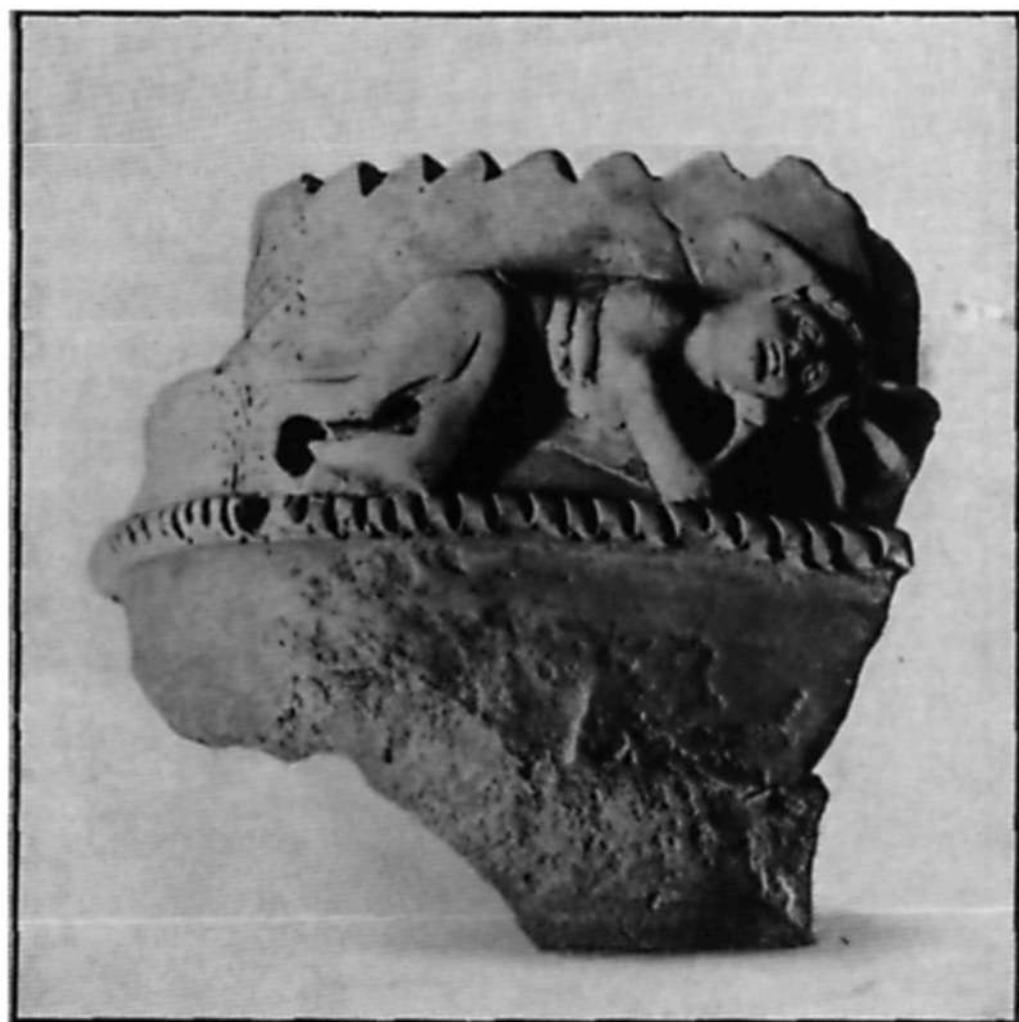
постепенный процесс огрубления техники, хотя и в конце античной эпохи редко, но продолжают появляться высокохудожественные произведения корoplastики. В конце этого периода получают широкое распространение изображения мужских фигур. Особенно популярны всадники.

74 Богиня. Муон-депо. II—IV вв. Терракота со следами окраски



В приамударьинских районах достаточно широко распространились статуэтки, связанные с буддизмом. В Маргиане был найден оссуарий, датированный I веком до н. э.—I веком н. э. Круглый сосуд был поверху украшен зубцами, под ними располагался фриз с процарапанными изображениями де-

75 Фрагмент оссуария. Мунон-депе. I—II вв. Глина



ревьев; между деревьями — наклепные фигурки обнаженных женщин в очень сложных и разнообразных движениях — сильно наклоненные, одна рука поднята к голове, другая опущена вниз. Фигурки лепились вручную, а головки оттискивались штампом. Можно думать, что эти не совсем обычные изображения представляют воспроизведение ритуальной погребальной пляски, исполнявшейся родст-

венницами умершего или наемными плакальщицами. Пляска была сложным мистериальным действием, в котором отражались как ортодоксальные зороастрийские представления, так и древние местные народные верования.

В Парфии и Маргиане были сделаны находки, сви-

76 Фрагмент сосуда с изображением мужского лица. Мансур-депе. II—I вв. до н. э. Глина



детельствующие о существовании такого вида искусства, который практически нигде больше в Средней Азии не известен. Мы имеем в виду вазопись. В Мансур-депе при расчистке центрального айвана между двумя полами был найден осколок вазы с хорошо сохранившимся изображением лица мужчины. Выполненное в строгой линейной манере, оно поражает живой экспрессивностью, смелостью и уверенностью руки художника. Несколькими ударами кисти парфянский художник сумел передать не только очевидное портретное сходство персонажа, но и его внутреннее состояние. В этом эскизном по манере, но вполне законченном по существу портрете вряд ли можно увидеть какие-либо следы греческих воздействий, это — целиком плод местных художественных традиций.

От этого маленького черепка тянутся линии связи в двух различных направлениях: в западнопарфянские области, в Ашур, где известна вазопись, и в Маргиану, где можно предполагать расцвет этого искусства в раннесредневековое время.

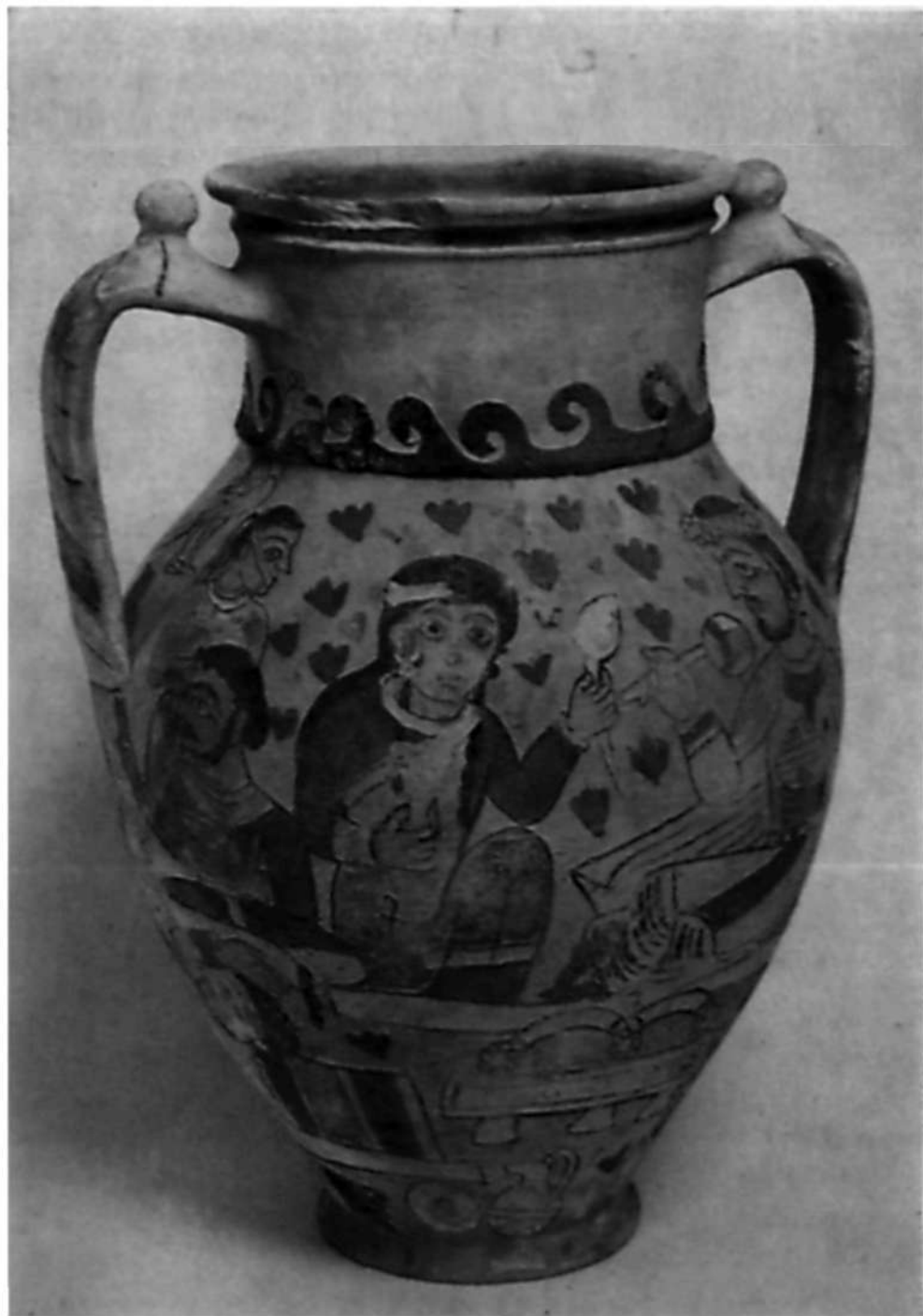
Показательно сравнение с Ашуrom, раскрывающее основные тенденции развития парфянского и шире — позднеэллинистического изобразительного искусства Ближнего и Среднего Востока: от реалистического портрета к иератически неподвижной «маске». Этот переход здесь тем более поражает, что внешнее сходство между двумя изображениями очень велико: те же четкие линии крутых бровей, тот же миндалевидный разрез глаз, одинаковый рисунок усов и т. д. При единстве иконографического типа в первом случае художник одухотворяет изображение, во втором случае перед нами лишь схема, штамп, все лица становятся поразительно одинаковыми, а живая неповторимость облика конкретного человека утрачивается без следа.

Другая линия связей ведет нас на восток — в раннесредневековый Мерв, где найдено несколько образцов вазописи. Самым ярким из них является ваза из буддийского святилища. При раскопках этого здания было выяснено, что в V—VI веках оно, после периода упадка, реконструировалось. Тогда-то под фундамент перестраивавшейся части здания и

была помещена ваза с буддийскими священными рукописями.

Интересна уже сама форма вазы: плоское дно, сильно расширяющееся тулово, профилированный венчик, ручки, украшенные вверху небольшими выступами в виде шариков. Сосуды подобных форм

77 Ваза. Мерв. V в. Керамика, роспись



встречались только при раскопках Байрамалийского некрополя возле древнего Мерва (IV—VII века), где они служили оссуариями. Среди бытовой керамики Мерва этого времени подобные сосуды не зарегистрированы, тогда как прямые аналогии имеются среди парфянской керамики Месопотамии, что указывает на особое назначение сосуда.

Тулово вазы украшено росписью, включающей четыре сюжета. Художник изображает важнейшие события из жизни своего героя, возможно, мервского правителя.

Сцена пира, по всей видимости свадебного, — центральная и самая важная по замыслу художника. На низком ложе, повернувшись лицом друг к другу, сидят мужчина и женщина, одетые в богатые красочные одежды. Мужчина в длинном достигающем до колен белом одеянии, украшенном красными полосами, перехваченном белым же поясом с двумя черными пряжками. Плечи облекает белый плащ, черные линии изображают складки. Пышные шаровары — тоже белые, туфли черные. На голове героя — диадема, состоящая из узкой белой полосы с двумя большими розетками, в ухе — серьга с подвеской. В левой руке — чаша с виноградом, в правой — предмет, назначение которого пока не выяснено. Супруга героя изображена в длинном красном одеянии с широкой синей полосой внизу. Правая рука в ритуальном жесте прижата к груди, в левой — цветок. Перед царственной четой на низком столике лежит диадема, предназначенная, вероятно, для возложения на голову царицы. Пир происходит в саду — об этом свидетельствуют изображенные по всему фону цветы. Позади царицы стоит слуга. Слуга, как это было принято в искусстве того времени, изображен в меньшем масштабе, нежели главные лица сцены. Руки слуги почтительно скрещены на груди, рот закрыт повязкой, чтобы своим «нечистым» дыханием он не мог осквернить «священные» особы.

Вторая сцена — герой в момент его богатырской охоты. Художник изображает царя выезжающим на охоту на медленно и торжественно ступающем вороном коне. Кафтан наброшен на одно плечо,

чтобы удобнее было натягивать лук. Лук огромен, чтобы натянуть его так, как это делает герой росписи, нужна немалая сила. Здесь же изображены и объекты охоты: сидящий фазан и резво скачущий джейран.

Третья сцена печальна: художник изобразил ложе,

78 Ваза. Фрагмент



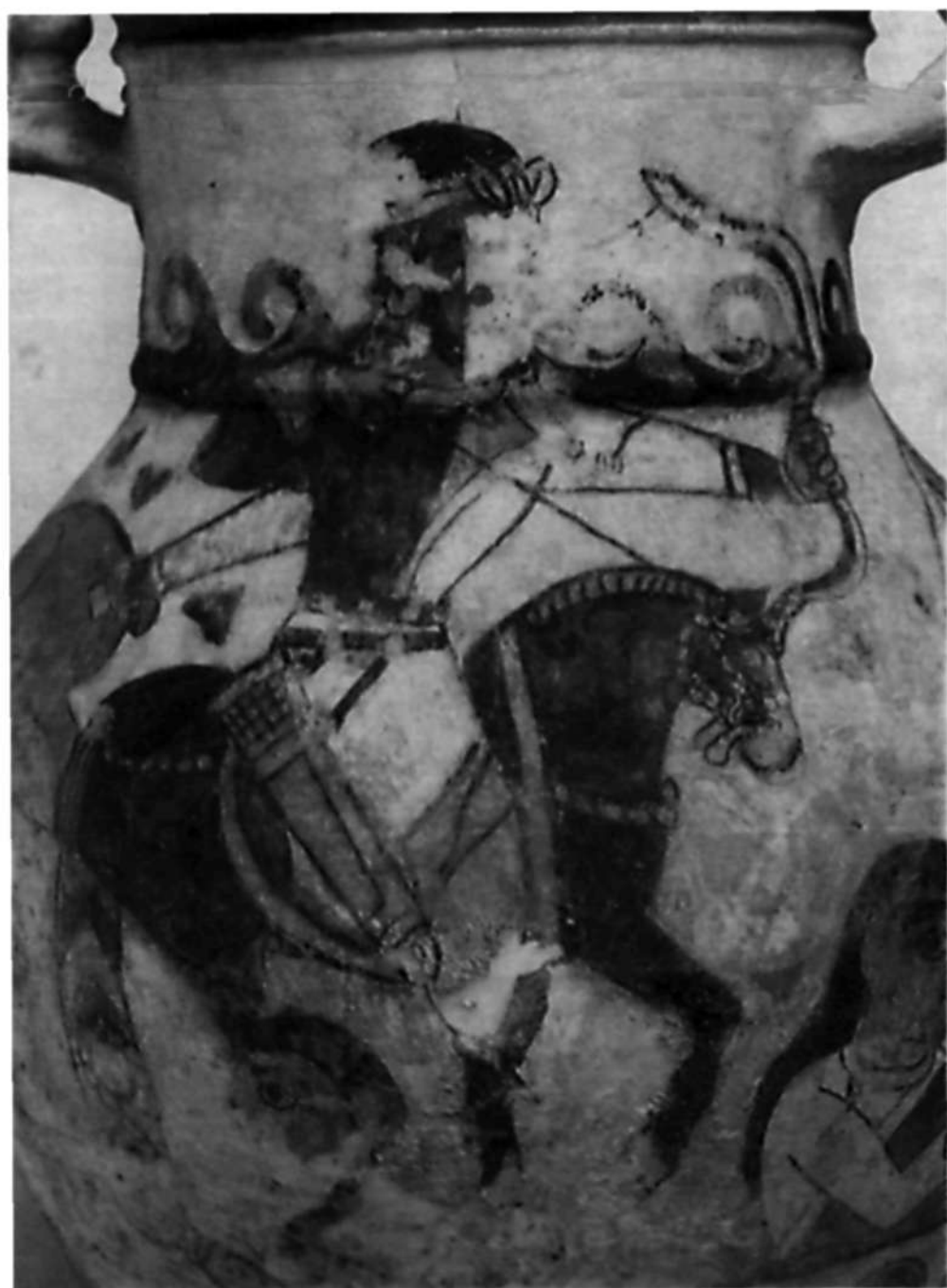
подобное тому, на котором совершалось пиршество, на нем, по-видимому, умирающий герой. Все его тело до шеи закрыто белой тканью, украшенной большими красными кольцами, оконтуренными черными полосами снаружи и внутри. Две скорбные женские фигуры простирают руки к лежащему,

79 Ваза. Фрагмент



у изголовья — врач с чашей лекарства. Но искусство врача не помогло. Об этом свидетельствует четвертая, последняя сцена. Четверо слуг держат носилки с телом умершего господина, завернутым в богато украшенную белую ткань, сопровождая его в последний путь.

80 Ваза. Фрагмент



Расписная ваза из Мерва — уникальное явление в истории искусства Средней Азии античного и раннефеодального времени. Если история монументальной живописи Средней Азии после открытий в Хорезме, Бактрии-Тохаристане и Согде начинает вырисовываться все более отчетливо, то вазопись до

81 Ваза. Фрагмент



сего времени остается настоящей *terra incognita* для исследователей, можно указать только на росписи алебастровых оссуариев, обнаруженных на севере Хорезма — в Ток-кале и Гяур-кале.

Однако почти полное отсутствие памятников вазописи древней Средней Азии не означает, что расписная ваза из Мерва стоит особняком среди памятников искусства Средней Азии и окружающих областей. Напротив, сюжетно и стилистически она очень близка многим памятникам древней живописи и торевтики.

Особенно показательна в этом смысле основная сцена — сцена пира. Этот сюжет был одним из любимых в искусстве Востока, начиная с ассирийского времени. В этоху, следовавшую за походами Александра Македонского, когда на Востоке широко распространяются эллинские представления, этот сюжет соответственно модифицируется. Например, в живописи Дура-Европос и в мозаиках Эдессы сцены пиршества имеют сакральный, а не бытовой смысл: это сцены «загробного пиршества» героизированного умершего.

В среднеазиатской монументальной живописи тема пира также распространена очень широко. Она является одной из ведущих в росписях Пянджикента (Согд) и Балалык-тепе (Бактрия-Тохаристан). Чрезвычайно широко представлен этот сюжет и в восточной торевтике этого времени (как собственно иранской, так и среднеазиатской). Он сохраняет очень важную роль и в восточном искусстве следующего периода.

Среди памятников среднеазиатской живописи наиболее близкие аналогии сцене пира с мервской вазы можно найти в Балалык-тепе (конец V—начало VI века н. э.). Сходство прослеживается не только в общей трактовке сцены, но и во многих деталях. Однако, не менее близкие параллели можно найти и в произведениях сасанидской торевтики. Таковы, например, сцены на серебряных вазах из Британского музея и музея в Балтиморе. Однако имеются и определенные отличия. Особенно это касается костюма персонажей. Крайне показательно, что подобные сопоставления уводят нас в более раннее

время. Такие костюмы были обычны в парфянское время. Они зафиксированы в росписях Дура-Европос и Кух-и Ходжа (Систан), на рельефах Танг-и Сарвака. Таким образом, основная сцена мервской вазы указывает на своеобразное место данного произведения искусства среди других памятников среднеазиатской живописи. Прежде всего, и сюжетно и стилистически она близка монументальной живописи Средней Азии. С другой стороны, она близка и произведениям торевтики Ирана эпохи Сасанидов. Наконец, явственно проступают еще более древние черты, восходящие к искусству аршакидской Парфии. Остальные сцены вазы могут только подтвердить наш вывод.

Но это выводы, идущие только от реалий. Необходимо взглянуть на вазу еще и с точки зрения сюжетной. Видимо, в основе разворачивающейся перед зрителем истории лежат какие-то местные эпические мотивы. Эпический сказ, изображенный на вазе, состоит из четырех сцен. Две темы — пир и охота — господствующие в раннефеодальном искусстве. В них отражены представления о жизни, которые предписывают благородному рыцарю в минуты, свободные от распрей с соседями, только два достойных его высокого положения занятия — именно те, которые изображены на вазе: пир и охоту. Но эти два сюжета только часть всего повествовательного цикла.

И это не случайно. Мервская ваза в общем хронологическом ряду среднеазиатской живописи занимает место между живописью Топрак-калы (III век) и Балалык-тепе (конец V — начало VI века). Первая — последний этап древней живописи Средней Азии, а вторая — первый ярко выраженный тип уже раннефеодального искусства.

И стиль росписей мервской вазы подтверждает их переходный характер. Здесь господствует линейность. Четкий черный контур очерчивает фигуры, краски сильные и яркие. Уже нет никаких попыток передать не только эмоциональное состояние человека, но даже и портретное сходство. Господствует каноничность композиционных решений. Вместе с тем кое-где еще проглядывают черты искусства

предшествующей эпохи, еще не исчерпала себя традиция античной иллюзионистской манеры с ее любовью к многоплановым композициям, стремлением передать объем мягкими полутонами и локальными пятнами цвета. Характерно, что каноничность сильнее всего сказывается в первых сценах, в

82 Фрагмент оссуария с рисунком. Мерв. Некрополь. III—IV вв. Глина



которых, как мы отмечали, больше проявляется новое феодальное мировоззрение, тогда как в двух других сценах, особенно в сцене болезни, острее проявляется непосредственное живое чувство, еще не полностью подвластное канону.

Естественно задаться и еще одним вопросом: почему ваза, стиль и сюжет росписей которой выдержаны в местных традициях, то есть никак не связа-

ны с буддизмом, оказалась хранилищем буддийских рукописей и была замурована внутри ступы.

Можно предложить следующее объяснение. Как известно, ступа рассматривалась как сооружение религиозно-коммеморативного характера. Согласно буддийским религиозным сочинениям в основаниях первых ступ закладывались останки Будды, в дальнейшем они стали заменяться священными предметами или рукописями.

Подобное назначение вазы из Мерва как сосуда, в котором сохранялись священные рукописи, возможно и определило выбор сосуда. Местными буддистами, видимо, недавно обращенными из зороастризма в новую религию, был взят сосуд того типа, который весьма часто использовался в качестве оссуария — хранилища костей умерших маздеистов, но наиболее роскошный, поскольку в нем должны были храниться предметы, заменявшие останки Будды. Таким образом, недостаточная твердость местных буддистов в соблюдении правил веры — в силу стремления буддийского клира приобрести новых адептов, невзирая на их некоторую приверженность старым обычаям, может, по нашему мнению, объяснить появление этой вазы в основании перестроенной ступы.

В таком случае мервская ваза представляет интерес и еще в одном отношении. Как известно, на территории Афганистана обнаружены памятники искусства, в которых самым любопытным образом сочетаются черты, пришедшие из буддийского искусства и официального искусства сасанидского Ирана (фрески Бамиана и Духтари-Ноширвана). Это искусство называется обычно «сасанидо-буддийским».

Возникновение этого искусства объясняется длительным сосуществованием сасанидской государственной власти и буддийской религии в этом районе. Нечто подобное, правда, только в самой зачаточной форме, мы, видимо, можем наблюдать и в Мерве. Здесь произведение искусства, выдержанное целиком в местных традициях, приспособляется для буддийских культовых нужд, что представляет собой первый шаг на пути создания подобного синкретического искусства.

Изложенные выше соображения показывают важность открытия данной вазы для изучения истории искусства Средней Азии раннесредневекового периода. Но значение этого открытия еще более возрастает благодаря тому, что ваза из Мерва дополняет крайне малочисленный круг памятников, позво-

83 Оссуарий. Мерв. Некрополь. V—VI вв. Глина. Фрагмент



ляющих предположить наличие предшествующих ей памятников. Хотя этот круг очень мал и пока включает еще только два произведения помимо мервской вазы, но самого факта это не меняет.

Одним из них является глиняный оссуарий из раскопок раннесредневекового некрополя у города Байрам-Али (недалеко от древнего Мерва). Оссуарий представляет собой модель архитектурного сооружения (возможно, науса) — квадратного в плане здания, перекрытого куполом, с дверью на фасаде. На этой дверке — изображение голубя с веткой в клюве, выполненное черной линией. Внутри силуэта сохранен естественный цвет глины, фон — красный. Техника росписей вазы и оссуария сходна. Но какая разница в уровне мастерства! Прimitивен цветовой строй изображения, неумело передано движение стремящегося взлететь голубя. И хотя оссуарий исполнен несколько позднее вазы, нельзя думать, что причина этого лежит в общем регрессе живописи. Различие объясняется тем, что роспись вазы создана незаурядным мастером, а оссуария — рядовым ремесленником, он показывает образец искусства, предназначенного не для верхушки общества, но для самого широкого круга потребителей.

Однако не следует думать, что данная роспись определяет общий уровень художественных ремесел и что простые люди довольствовались только изделиями плохих ремесленников. Такой вывод опровергается третьим из известных сейчас памятников живописи Мерва — фрагментом оссуария с росписью (из того же некрополя). К сожалению, от всей сцены сохранились только две фигуры: изображение полуобнаженной женщины в пышной ниспадающей до земли юбке, с повернутой влево головой и поднятыми вверх руками и выполненной в более мелком масштабе фигуры — по-видимому, слуги. Данный рисунок говорит об искушенности мастера, смелости и уверенности его руки. Это рисунок человека, обладающего большим навыком работы и художественным вкусом.

Сцены, изображенные на оссуариях, связаны с погребальным обрядом. Так, голубь был символом зороастрийской богини Анахиты, и его изображения

в том или ином виде часто появляются на оссуариях. Труднее определить смысл второй сцены, оставшейся во фрагментах,— возможно, это изображение погребальных плясок родственниц умершего — мотив, зафиксированный в Мерве в парфянское время.

Интересна и другая сторона вопроса. Мы уже говорили о том, что оссуарии воспроизводили погребальные зороастрийские наусы — здания, где хранились оссуарии с останками умерших. Возникает вопрос, не являются ли живописные сцены, изображенные на оссуариях, воспроизведениями монументальной живописи, украшавшей стены наусов. Пока трудно ответить на этот вопрос. Известно, что наусы, например, сасанидских царей имели живописный декор. В одном из зороастрийских текстов так говорится о последней воле царя Хосрова Ануширвана: «Когда я расстанусь с этим просторным миром, следует мне воздвигнуть прекрасный дворец в месте, вблизи которого не пройдут и где не пролетит и коршун быстrokрылый; с отдаленным входом в своде высокого дворца, вышиною в 10 локтей. На стенах сделайте изображение моего чертога, вельмож и воинов моего войска...»⁴³.

Верно ли это предположение, покажет будущее. Мы же, подводя итоги, можем сказать следующее. Уже сейчас найдены памятники, позволяющие говорить о высоком уровне развития живописи в Мерве в эпоху раннего средневековья, они свидетельствуют о мастерстве художников, о значительном разнообразии тематики, а также о различных стилистических направлениях — словом, обо всем том, что подразумевает не только высокий уровень искусства, но и возможности его развития. Кроме того, эти памятники свидетельствуют о длительной местной художественной традиции.

В завершение данной главы нам хотелось бы самым кратким образом попытаться ответить на один вопрос — что нового дают материалы прикладного искусства, по сравнению с архитектурой и скульптурой, для понимания в целом искусства Парфии и Маргианы. Думаем, что не ошибемся, если ответим на этот вопрос следующим образом: основное за-

ключается в том, что именно в этой области искусств наиболее отчетливо сказываются воздействия вкусов кочевников или недавних кочевников, составлявших значительную часть населения. Исторические источники говорят о значительной роли кочевников в жизни Парфии, о тесных связях ее с миром среднеазиатских кочевников. Однако эти влияния и связи в архитектуре и скульптуре уловить трудно, только в прикладном искусстве они выступают отчетливо. Это показывает, насколько сложной была картина формирования и развития парфянского искусства, в котором сливались не только те два компонента, о которых мы постоянно говорили в предыдущих главах,— греческий и местный, но и третий компонент — влияния огромного мира кочевых племен, обладавших своей яркой и своеобразной культурой.

Заключение

Итак, подошел к концу наш поневоле очень краткий очерк истории искусства Парфии и Маргианы. И сейчас мы можем вновь вернуться к тому вопросу, который был поставлен в самом начале этой небольшой книжки, к вопросу об общечеловеческой ценности парфянского искусства.

Может быть, кого-либо из читателей не убедил наш анализ или наши выводы. Но наша цель состояла прежде всего в том, чтобы показать и рассказать читателю о произведениях искусства парфян. Иногда это шедевры, иногда — скромная работа народного искусника. И читатель сможет сам произвести свой суд. Автор не может настаивать на том, что его мысли и его выводы единственно верные. Оценки могут быть самыми разными, но надо, чтобы они были обоснованными, и поэтому наша задача была очень скромна: снабдить читателя сведениями об историко-художественном фоне, на котором развивалось искусство Парфии, поставить это искусство в общий исторический контекст и указать на уже ясно различимую эволюцию самого парфянского искусства. Одним словом, дать материалы для решения задачи и высказать свое мнение. Не повторяя того, что говорилось в предшествующих разделах книги, мы постараемся в этом заключении кратко проследить исторические судьбы парфянского искусства, его роль в дальнейшей эволюции искусства Ближнего и Среднего Востока. Для этого нам придется коснуться более общей проблемы — значения парфянского наследия в целом, не только в области искусства, но и в других сферах жизни.

Нам представляется неправильным широко распространенное мнение о резкой ломке социальной и

политической структуры в момент смены династии Аршакидов Сасанидами. Любопытно, что эта концепция восходит ко времени самих Сасанидов, стремившихся доказать, что их приход к власти — это начало новой эпохи, возвращение после господства узурпаторов (Александра, Селевкидов, Аршакидов), подлинных хозяев страны, наследников великого Кира. В действительности же социальная структура, система политических отношений, даже основные черты идеологии остались первоначально неизменными. Страна изменилась только в одном отношении: если ранее господствующее место в ней занимали парфяне и вышедшая из их среды династия Аршакидов, то теперь их сменил другой народ (к тому же близко родственный парфянам) — персы и персидская династия Сасанидов. Парфяне же отныне занимают второе по значению место в стране. Подтверждением этому служат царские надписи первых царей династии Сасанидов. Они всегда составлялись на трех языках: персидском, парфянском и греческом. Для наблюдателей же, следивших за событиями в Иране извне, в частности для римских писателей, приход к власти здесь новой династии не являлся событием, кардинально менявшим ситуацию. Еще долго они продолжали называть своих извечных врагов парфянами.

Преемственность двух эпох явственна и в сфере культуры. Культурное наследие Парфий в значительной мере органично включилось в культуру государства Сасанидов. Парфяне были зороастрийцами. Зороастрийцами же были и персы. Здесь преемственность несомненна. Другое дело, что они придерживались различных течений внутри зороастризма. Смена господства одной правящей династии на другую при всей внешней драматичности событий, в сущности, мало что меняла.

Политическая идеология Сасанидов также была близка идеологии Аршакидов. Идеи, господствующие среди верхних слоев общества, сохраняли преемственность, в частности, в силу того, что целый ряд наиболее знатных парфянских родов поддерживал основателя новой династии Ардашира.

Градостроительные концепции парфян нашли широ-

кое применение в эпоху первых Сасанидов, когда вновь началось широкое строительство новых городов. Одной из канонических схем организации фасада общественных зданий стал тройной айван, впервые примененный парфянскими зодчими. Храм огня сасанидской эпохи с точки зрения архитектурной — прямой наследник парфянских храмов. Прямые линии преемственности между двумя эпохами мы находим и в изобразительном искусстве. На северо-востоке государства, например в Маргиане, очень трудно, если не невозможно, определить грань в культуре между парфянской и сасанидской эпохами.

В чем же заключается различие между этими двумя эпохами? Парфянская эпоха — это эпоха поисков. Бурный процесс взаимодействия различных художественных традиций и культур — определяющая черта в развитии искусства Парфии. Естественно, что разнообразие встающих при этом проблем порождало разнообразие ответов. Искусство же эпохи Сасанидов пошло иным путем — из множества решений, найденных парфянскими мастерами, отбирались единичные, соответствующие новым представлениям; решения, которые возводились в канон и совершенствовались. Искусство эпохи Сасанидов — искусство каноническое и именно в силу этого искусство рафинированное. Но и то и другое есть результат преемственности развития, результат усвоения и творческой переработки принципов предшествовавшего искусства — то есть искусства Парфянского государства.

Влияние парфянского художественного наследия не ограничивалось территориальными рамками государства Сасанидов. В период существования Парфянского государства и после его падения влияние его культуры на востоке мы находим в государстве Кушан. Например, традиции парфянской скульптуры явственно видны во дворце Халчаяна, относимом к эпохе сложения этого государства, а принципы парфянского зодчества нашли применение в строительстве династийного храма кушанских царей в Сурх-Катале (Афганистан). На западе огромную роль в сложении искусства позднего Рима и Визан-

тии сыграли художественные центры Северной Сирии и Месопотамии (Эдесса, Хатра, Пальмира), своеобразие культур которых в значительной мере определялось воздействием парфянского искусства. Роль и значение искусства Парфии еще далеко не полностью выявлены исследователями, но несомненно одно — это была одна из ярких страниц в истории мирового искусства.

Примечания

Введение

- 1 Страбон. География. М., 1964, стр. 487
- 2 Юстин. Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiae Philippicae». — «Вестник древней истории», 1955, № 1, стр. 218

Глава 1

- 3 Аршакиды (Арсакиды — в греческой и латинской транскрипции) — парфянская царская династия (середина III века до н. э. — 226 год н. э.)
- 4 Лукиан. Собрание сочинений, т. I. М.-Л., 1935, стр. 76
- 5 M. Dieulafoy. L'art antique de la Perse, p. V (Monuments Parthes et Sassanides). Paris, 1885.
- 6 См.: E. Herzfeld. Archaeological history of Iran. London, 1935; E. Herzfeld. Iran in the Ancient East. London — New-York, 1941
- 7 Двойное название города объясняется следующим образом: Дурā — это местное арамейское название (означает — крепость, твердыня), а Европос — греческое. Европос — название города в Македонии, где родился Селевк, основатель династии Селевкидов. Греки и македоняне, строившие города на завоеванном Востоке, часто называли их по именам городов своей далекой родины
- 8 J. H. Breasted. Oriental forerunners of Byzantine painting. Chicago, 1924
- 9 M. Rostovzeff. Dura and the problem of Parthian art. — "Yale classical studies". Vol. V, 1935, p. 157—304; M. Rostovzeff. Dura-Europos and its art. Oxford, 1938

Глава 2

- 10 Страбон. География..., стр. 486
- 11 Аммиан Марцеллин. История, т. II. Киев, 1907, стр. 167
- 12 Suidae Lexicon. Ex recogn. I. Bekkeri, Berolini, 1854, s. v. Ἀρζακης

Глава 3

- 13 Isidori Characeni. Mansiones Parthicae. — "Geographi Graeci Minores", ed. C. Muller, t. I. Parisiis, 1855, p. 244
- 14 Благодаря этому «архиву» стало известно и парфянское название Старой Нисы — Митридатокерт
- 15 D. Schlumberger. L'Orient hellénisé. L'art grec et ses héritiers dans l'Asie non-méditerranéenne. Paris, 1970
- 16 J. Hansman, D. Stronach. Excavations at Shahr-i Qumis, 1967. — "Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland", 1970, n. 1, p. 29—62.
- 17 Плутарх. Сравнительные жизнеописания, т. I. М., 1963, стр. 255
- 18 Исследования М. Е. Массона показали, что для производства стали использовались железнорудные месторождения района города Туса (Северный Иран)

Глава 4

- 19 О. Шуази. История архитектуры. М., 1937, стр. 135.
- 20 Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры, т. I. М.-Л., 1937, стр. 285
- 21 Страбон. География..., стр. 487
- 22 Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961, стр. 59

- 23 Страбон. География., стр. 682
- 24 Всеобщая история архитектуры, т. 2. М., 1973, стр. 647
- 25 Л. А. Лелеков. К истолкованию погребального обряда в Тагискене. — «Советская этнография», 1972, № 1, стр. 128—131
- 26 L. Heuzey, H. Daumet. Mission archéologique de Macédoine. Paris, 1876, сmp. VI
- 27 J. Charbonneaux. Tholos et Prytanée. — "Bulletin de correspondance hellénique", t. 49, 1925, стр. 163—176
- 28 Геродот. История. М., 1888, стр. 71
- 29 См.: R. Ghirshman. Bard-e Nechande — centre religieux iranien. — «Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 19, 1967, стр. 3—14
- 30 V. Minorsky. Vis u Ramin. A parthian romance. — "Bulletin of the School of Oriental and African Studies", 1946, vol. XI, p. 4, сmp. 754

Глава 5

- 31 В. Г. Луконин. Культура Сасанидского Ирана. М., 1969
- 32 Д. С. Раевский. Парфянский лучник. — В сб.: «Культура Средней Азии» (в печати)

Глава 6

- 33 М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова. Мраморные статуи парфянского времени из Старой Нисы. — «Ежегодник Института истории искусств. 1956». М., 1957
- 34 Филострат. Картины. М., 1936, стр. 65—66
- 35 Полиен. Стратегемы. СПб., 1842, стр. 517
- 36 Б. А. Литвинский. Махадева и Дуттагамани. (О начале буддизма в Парфии). — «Вестник древней истории», 1967, № 3, стр. 88—91
- 37 Известный венгерский ученый И. Харматта так расшифровывает это имя: Ань Ши-гао — это китайская передача сочетания Аршак Кав, где Аршак — родовое имя всех представителей Аршакидской династии, а Кав — это среднеазиатский титул правителей, хорошо известный из персидского и согдийского языка. См.: J. Harmatta. Sino-Indica. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 1964, vol. XII, N 1—2, p. 21

- 38 Правда, известны произведения индийского искусства, совершившие и еще более дальние путешествия. Один рельеф был недавно обнаружен при раскопках Ктесифона, а одна статуэтка найдена в Помпеях. На юге Аравийского полуострова найден рельеф, созданный под явным воздействием гандхарской школы
- 39 Извлечение из «Китаб Ахбар ал-Булдан» Ибн-ал-Факиха. — «Материалы по истории туркмен и Туркменини», т. I. М.-Л., 1939, стр. 151

Глава 7

- 40 Г. А. Пугаченкова. Искусство Туркменистана. М., 1967, стр. 61
- 41 В. М. Массон, В. И. Сариниди. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. М., 1973
- 42 Г. А. Пугаченкова. Коропластика древнего Мерва. — «Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции», т. XI. Ашхабад, 1962, стр. 117—174
- 43 См.: В. А. Розенберг. Хострой I Ануширван и Карл Великий в легенде. — «Живая старина», т. XXI. СПб., 1912, стр. 10—11

Библиография

М. М. Дьяконов
Очерк истории
древнего Ирана.
М., 1961

С. П. Толстов.
По древним дельтам
Окса и Яксарта.
М., 1962

М. А. Дандамаев.
Иран при первых
Ахеменидах.
М., 1963

В. М. Массон.
Средняя Азия
и Древний Восток.
М.—Л., 1964

Г. А. Кошеленко.
Культура Парфии.
М., 1966

В. М. Массон
Страна тысячи
городов.
М., 1966

Б. Я. Ставиский.
Между Памиром
и Каспием.
М., 1966

В. И. Сариниди,
Г. А. Кошеленко.
За барханами —
прошлое.
М., 1966

Г. А. Пугаченкова.
Искусство
Туркменистана.
М., 1967

В. И. Сариниди.
Тайны исчезнувшего
искусства Каракумов.
М., 1967

В. Г. Луконин.
Культура сасанидского
Ирана.
М., 1969

Р. Фрай.
Наследие Ирана.
М., 1972

Список иллюстраций

- 1 Фигурка-амулет. Мерв. Некрополь V—VI вв.
Бронза. 33×18×2 *
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад.
- 2 Драхма с изображением царя Аршака I.
Около 247—211 гг. до н. э.
Лицевая сторона
Серебро. Диаметр 20.
Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 3 Маслобойка. Гарри-Кяриз. II—I вв. до н. э.
Терракота. 490×380
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 4 Фляга. Сельское поселение в предгорьях Копет-Дага II—I вв. до н. э.
Глина. 225×370×345
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 5 Кушан. Район Анау. II—I вв. до н. э.
Глина. 245×185
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 6 Хозяйственный документ из архива царского хозяйства. Старая Ниса. II в. до н. э.
Керамика. 153×166
Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 7 Браслет. Мерв. Некрополь. V—VI вв.
Сердолик, цветная паста. Длина 200
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 8 Коробочка с бусами. Мерв. I—II вв.
Медь. 15×42×35
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 9 Игральная кость. Мерв. V—VI вв.
Терракота. 12×12×12
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 10 Конь. Фрагмент статуэтки всадника. Мерв. Некрополь V—VI вв.
Раскрашенная терракота. 150×105×65
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 11 Глаз. Фрагмент монументальной статуи. Старая Ниса. II—I вв. до н. э.
Глина. 40×17×45
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 12 Городская округа Мерва. Первые века н. э.
План М. Е. Массона
- 13 Дурнали. Стены крепости. II в.
Реконструкция Г. А. Пугаченковой.
- 14 Курильница. Старая Ниса. III—II вв. до н. э.
Стеатит. 240×305×205
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 15 Большая Кыз-каля. Район Мерва. IV—VII вв.
Негатив из фототеки Института истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 16 Капитель колонны «дома ремесленника». Мерв. I—III вв.
Гипс
ЮТАКЭ
- 17 «Квадратный дом» в Старой Нисе. II в. до н. э. — II в. н. э.
План с указанием последовательности перестроек.

* Все размеры указаны в миллиметрах

- 18 «Квадратный зал» в Старой Нисе.
II в. до н. э.
Первый строительный период.
Разрез
Реконструкция Г. А. Пугаченковой
- 19 «Квадратный зал» в Старой Нисе.
II в.
Второй строительный период.
Разрез
Реконструкция Г. А. Пугаченковой
- 20 Деталь фриза «круглого храма» с изображением горита. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Терракота. 345×635×70
Институт истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 21, 22 Деталь фриза «круглого храма» с изображением головы льва. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Терракота. 360×365×85
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 23 «Круглый храм» в Старой Нисе
II—I вв. до н. э.
Реконструкция Г. А. Пугаченковой
- 24 Храм в Мансур-депе.
II—I вв. до н. э.
Реконструкция Г. А. Кошеленко и Л. А. Лелекова
- 25 Храм в Новой Нисе.
II—I вв. до н. э.
Реконструкция Г. А. Пугаченковой
- 26 Завершие «модели» ступы. Мерв.
I—II вв.
Шифер. Высота 87, диаметр 41
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 27 Здание в некрополе Мерва
I—II вв.
Реконструкция Г. А. Кошеленко и Л. А. Лелекова
- 28 Осуарий. Мерв. Некрополь V—VI вв.
Глина. 510×410×400
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 29 Осуарий. Мерв. Некрополь. V—VI вв.
Глина. 490×345×370
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 30, 31 Драхма с изображением царя Артабана I.
127—123 гг. до н. э.
Лицевая и оборотная стороны
Серебро. Диаметр 20
Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 32 Драхма с изображением царя Фраата II.
138—127 гг. до н. э.
Лицевая сторона
Серебро. Диаметр 19
Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 33 Драхма с изображением царя Митридата II.
123—88 гг. до н. э.
Лицевая сторона
Серебро. Диаметр 20
Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 34 Голова статуэтки Афродиты. Старая Ниса.
II в. до н. э.
Мрамор. 67×85×55
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 35 Статуя женщины. Старая Ниса.
I—II вв.
Глина. Высота ок. 1700
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 36—38 «Родогуна». Старая Ниса.
II в. до н. э.
Белый и серый мрамор. 600×140×170
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 39 Маска сатира. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Гипс. 110×46×100
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 40 Стела Байт. Район Векиль-Базара.
I—II вв.
Известняк. 510×90×350
ЮТАКЭ
- 41 Стела Мезаббана. Район Векиль-Базара.
I—II вв.
Известняк. 500×195×400
ЮТАКЭ
- 42—44 Облицовочный блок с фигурой сидящего Будды. Мерв.
I—II вв.
Шифер. 215×50×190
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 45 Будда. Мерв.
I—II вв.

- Шифер позолоченный. 85×
×25×47
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад.
- 46 Арфистка. Мерв.
I—II вв.
Шифер. 72×20×56
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 47 Голова статуи Будды. Мерв.
II—III вв.
Глина. 750×520×600
Институт истории АН Туркмен-
ской ССР. Ашхабад
- 48—50 Эрот. Старая Ниса.
II в. до н. э.
Серебро с позолотой. 60×
×40×75
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 51 Олень. Рельеф на оборотной
стороне зеркала. Старая Ниса
II—I вв. до н. э.
Бронза. Диаметр 80
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 52, 53 Табар-загнун [парадный топо-
рик]. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Серебро с позолотой. 110×
×250×35
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 54 Ножка сосуда в виде сирены.
Старая Ниса.
II в. до н. э.
Серебро с позолотой. 40×
×18×42
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 55 Нашивная бляшка из сасанид-
ской монеты с изображением
алтаря огня и двух стражников.
Мерв.
III—V вв.
Медь. Диаметр 7
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 56, 57 Сирена. Деталь мебели. Ста-
рая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Серебро с позолотой. 72×92×
×33
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 58 Фриз ритона. Старая Ниса.
Фрагмент. II—I вв. до н. э.
Слоновая кость. Высота 120,
диаметр 107
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 59 Фриз ритона. Старая Ниса.
Фрагмент. II—I вв. до н. э.
Слоновая кость. Высота 125,
диаметр 107
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 60, 61 Ритон. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Слоновая кость. Длина 450,
диаметр 110
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 62 Афина. Старая Ниса.
II в. до н. э.
Серебро с позолотой. 60×
×17×20
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 63 Орел. Старая Ниса.
II—I вв. до н. э.
Серебро с позолотой. 40×
×28×24
Музей истории Туркменской
ССР. Ашхабад
- 64 Пластина с изображением ак-
робата
I—II вв.
Слоновая кость. 66×34
Государственный Эрмитаж. Ле-
нинград
- 65 Пластина с изображением фи-
гуры с крыльями.
I—II вв.
Слоновая кость. 66×36
Государственный Эрмитаж. Ле-
нинград
- 66 Пластина с изображением ца-
ря. I—II вв.
Слоновая кость. 108×40
Государственный Эрмитаж. Ле-
нинград
- 67 Печать с изображением мед-
ведя. Мерв. Некрополь.
V—VI вв.
Халцедон. 20×21×27
Институт истории АН Туркмен-
ской ССР. Ашхабад
- 68 Печать с изображением фан-
тастического животного. Мерв.
Некрополь.
V—VI вв.
Сердолик. 14×12×21
Институт истории АН Туркмен-
ской ССР. Ашхабад
- 69 Богиня с зеркалом. Мерв.
II—I вв. до н. э.
Терракота. 105×15×35
Институт истории АН Туркмен-
ской ССР. Ашхабад
- 70 Богиня с зеркалом. Мерв.
I—II вв.
Терракота. 105×15×43
Институт истории АН Туркмен-
ской ССР. Ашхабад

- 71 Богиня с зеркалом. Мерв.**
I—II вв.
Терракота. 105×18×27
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 72 Голова статуэтки. Мерв.**
III—IV вв.
Терракота. 48×20×48
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 73 Маргианская богиня. Форма для изготовления статуэток и статуэтка современного отлив. Мервский оазис.**
II—IV вв.
Терракота. 130×15×75
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 74 Богиня. Мунон-депе.**
II—IV вв.
Терракота со следами окраски. 130×30×55
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 75 Фрагмент оссуария. Мунон-депе.**
I—II вв.
Глина. 180×25×210
ЮТАКЭ
- 76 Фрагмент сосуда с изображением мужского лица. Мансур-депе.**
II—I вв. до н. э.
Глина. 130×90×20
Институт истории АН Туркменской ССР. Ашхабад
- 77—81 Ваза. Мерв.**
V в.
Керамика, роспись. 470×305
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- 82 Фрагмент оссуария с рисунком. Мерв. Некрополь.**
III—IV вв.
Глина. 180×25×210
ЮТАКЭ
- 83 Оссуарий. Мерв. Некрополь.**
V—VI вв.
Глина. Фрагмент, см. илл. 28
- На обложке:**
Ваза Мерв.
V в. Керамика, роспись. Фрагмент.
Увеличено.
Музей истории Туркменской ССР. Ашхабад
- На форзаце:**
Старая Ниса. Вид на крепостные стены. Фотография 1970 г.
- На фронтисписе:**
Карта Южного Туркменистана в парфянскую эпоху

Геннадий
Андреевич
Кошеленко

Родина парфян

«Советский художник», 1977
Москва 125319
ул. Черняховского, 4а

Редактор
Д. Д. Чебанова
Художник серии
Ю. А. Марков
Художественный
редактор
К. О. Остольский
Технический
редактор
Ю. С. Кислякова
Корректоры
Ю. П. Баклакова
Р. Г. Кравецкая

ИБ № 216
Сдано в набор 25.VI.76 г.
Подписано к печати 21/II 1977 г.
А10395
Формат 84×109/32
Печатных листов 5,5
Условных печатных листов 8,58
Учетно-издательских листов 8,12
Издательский № 1—50
Тираж 30.000
Заказ 955
Цена 1 р. 03 к.

Набор и клише изготовлены
в Московской типографии № 5
Печатали в Экспериментальной
типографии ВНИИ полиграфии
Москва К-51, Цветной бульвар, 30.





Москва
«Советский художник»
1977