А.М.Беленицкий



Монументальное искусство Пенджикента

Живопись
Скульптура



t.me/archeotajik

А.М.Беленицкий

Монументальное искусство Пенджикента

Монументальное искусство Пенджикента

t.me/archeotajik

t.me/archeotajik

Памятники древнего искусства

t.me/archeotajik

А.М.Беленицкий

Монументальное искусство Пенджикента

Живопись
Скульптура

Москва

«Искусство»
1973

Belenitzky
Alexander
Markovich

73 С1
Б 43

Monumental Art of Pjanžikent

Painting
Sculpture

Фотографии
Д. В. Белоуса
Э. И. Стейнерта

Б $\frac{0812 = 066}{025(01) = 73}$ 214 = 73

© Издательство „Искусство“, 1973г.

Введение

В предлагаемой вниманию читателей книге автор делает попытку дать общий обзор и посильную интерпретацию монументальных памятников искусства, которые были открыты на одном из городищ Средней Азии, вошедшем в науку под именем Древнего Пенджикента. Это название современного быстро развивающегося города в Северном Таджикистане, расположенного на правом берегу реки Зеравшан, в 60 км восточнее Самарканда. Древний город, как мы сейчас знаем, и в прошлом носил это же название, хотя и произносилось оно несколько иначе, а именно: Панчакат или просто Панч. Городище расположено на южной окраине современного Пенджикента, примыкая почти вплотную к его постройкам. Древний Пенджикент был, по крайне мере в последнее столетие своего существования, столицей одноименного княжества.

Систематическое изучение городища началось в 1946 году, после окончания Великой Отечественной войны, совместной экспедицией Института археологии АН СССР, Института истории АН Таджикской ССР и Государственного Эрмитажа во главе с проф. А. Ю. Якубовским, руководившим ее работами до своей кончины в начале 1953 года. Заместивший А. Ю. Якубовского в качестве начальника экспедиции М. М. Дьяконов, безвременно скончавшийся через год после смерти А. Ю. Якубовского, активно участвовал в исследовании Пенджикента начиная с 1949 года. Автор принимал участие в раскопках городища с 1947 года, являясь с 1954 года начальником указанной экспедиции.

Руины Древнего Пенджикента – сложный археологический памятник, состоящий из территориально четко разграниченных четырех частей: цитадели правителя, собственно города – шахристана, пригородного поселения и некрополя. За истекшие с начала его изучения годы исследовались все его части. Наиболее важные открытия сделаны при раскопках городского поселения – шахристана. К настоящему времени на нем раскопаны или продолжают раскапываться более двух десятков объектов – строительных массивов, каждый из которых состоит из многих десятков, а некоторые и сотен помещений. При общей площади шахристана в 13,5 гектаров раскопанные объекты составляют около 20 или 25 процентов всей его территории.

Пенджикент возник, видимо, в V веке или в начале VI века н. э. Как показали раскопки на всех названных пунктах городища, оно прекратило свое существование в VIII веке в связи с событиями арабского завоевания Средней Азии. Хотя для полного исследования всего городища потребуются еще многолетние работы, но и те материалы, которые уже получены за истекшие годы раскопок, дают достаточно полное представление об облике города. Вполне выяснился характер городской архитектуры. Жилые дома строились в подавляющем большинстве случаев в два этажа, причем помещения верхнего этажа играли в повседневном быту населения весьма большую роль. В оформлении фасадов значительное место занимали айваны – открытые в сторону улиц галереи с плоским перекрытием на столбах.

В Пенджикенте впервые для Средней Азии выяснен характер местной храмовой архитектуры. Город-шахристан являлся центром интенсивной торгово-ремесленной деятельности. Город был важным культурным центром. Уже архив документов с Горы Муг, который был туда вывезен из Пенджикента, свидетельствует о широком распространении письменности на родном для жителей города языке – согдийском. Долина Зеравшана с древнейших времен известна под названием Согд или Согдиана. Жители долины согдийцы – прямые предки современных таджиков.

В самом Пенджикенте найдено много надписей на согдийском языке. Сохранились они на черепках глиняной посуды, камнях, на стенах зданий. К сожалению, главные материалы, которыми жители пользовались для письма, – бумага, тонко обработанная кожа, дерево и другие органические материалы – в лессовом грунте городища не сохранились.
Важнейшими памятниками культуры городского населения являются открытые раскопками произведения монументального искусства. Но и эти памятники дошли до нас в очень разрушенном состоянии. В большинстве случаев они требуют очень трудоемкой и длительной обработки как на месте находки, так и, особенно, в реставрационных мастерских. Некоторые из включенных в данную публикацию фрагментов (живописных и скульптурных) остались без упоминания в тексте, ибо они были открыты или обработаны в реставрационной мастерской после того, как автор сдал рукопись в издательство.
В основу графического материала, реконструирующего систему росписи Пенджикента, были положены штриховые иллюстрации и копии, опубликованные в сборниках „Живопись Древнего Пенджикента“ (М., 1954) и „Скульптура и живопись Древнего Пенджикента“ (М., 1959).

I

Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

Живопись

Памятники искусства, открытые на городище Древнего Пенджикента, отличаются монументальностью, органической связью с архитектурой. Они представлены разномасштабными стенными росписями, резным деревом и глиняной скульптурой.

Из общего количества памятников искусства, открытых до настоящего времени в Пенджикенте, первое место принадлежит живописи. На городище Древнего Пенджикента открыто более полусотни помещений, стены которых были некогда украшены многочисленными сюжетными росписями.

Разумеется, что от некогда громадного количества художественных сокровищ до нас дошли лишь относительно небольшие остатки. Много помещений с росписями погибло от пожаров, живопись в них, как правило, почти целиком исчезла. О ней свидетельствуют лишь мелкие пятна сохранившейся краски и в отдельных случаях прослеживаемый контурный рисунок отдельных фигур.

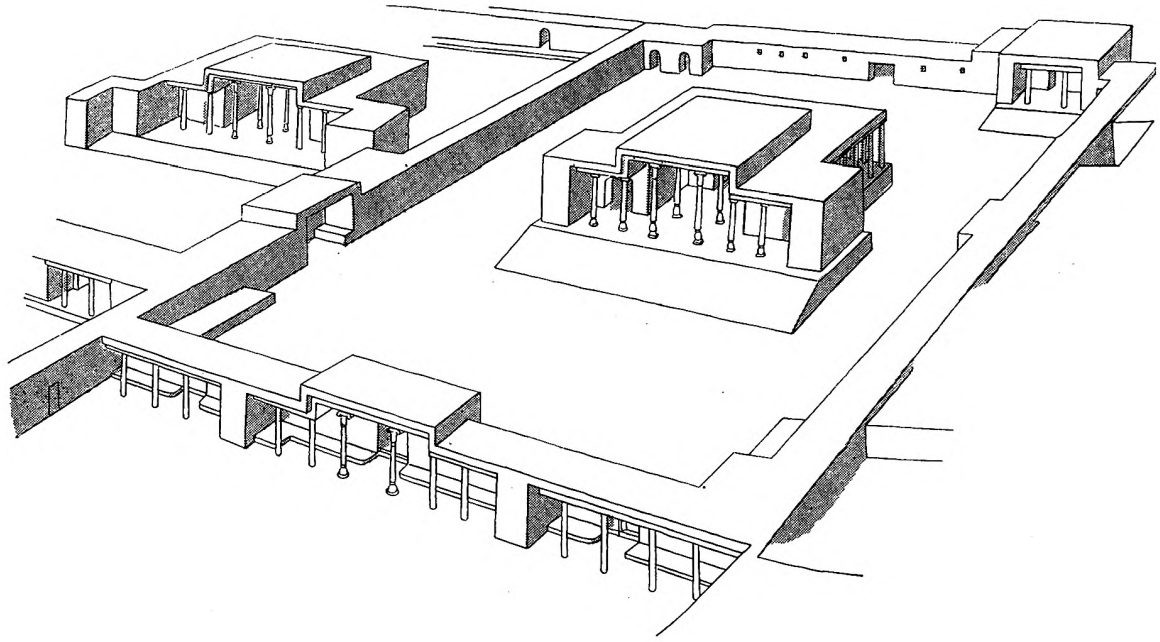
Но и в помещениях, не пострадавших от пожара, росписи сохранились лишь в виде фрагментов, различных по общей своей сохранности и размерам. В связи с этим содержание многих фрагментов едва удается расшифровать или же они расшифровываются только предположительно.

Стенные росписи в Пенджикенте открыты как в общественных зданиях-храмах, так и в частных жилищах горожан. Свой обзор мы начнем с храмовой живописи (преимущественно культового содержания).

Стенные росписи храмов

В Пенджикенте открыто два храмовых здания. Они расположены рядом – первый южнее, второй к северу от него, занимая обширную площадь в северо-восточной части города. Оба храма построены по одному плану и отличаются один от другого только в составе приделов и служебных построек. Каждый из них представляет собой комплекс многочисленных помещений, объединенных обширными дворами. Главные храмовые помещения сооружены внутри дворов на искусственных платформах-стилобатах, на которые вел пологий подъем. Они состоят из открытого на восток широкого шестиколонного портика (айвана) и сливающегося с ним, также открытого, четырехколонного квадратного зала. Дверным проемом в центре

Храмовый комплекс.
Общий вид
Реконструкция
В. Л. Ворониной



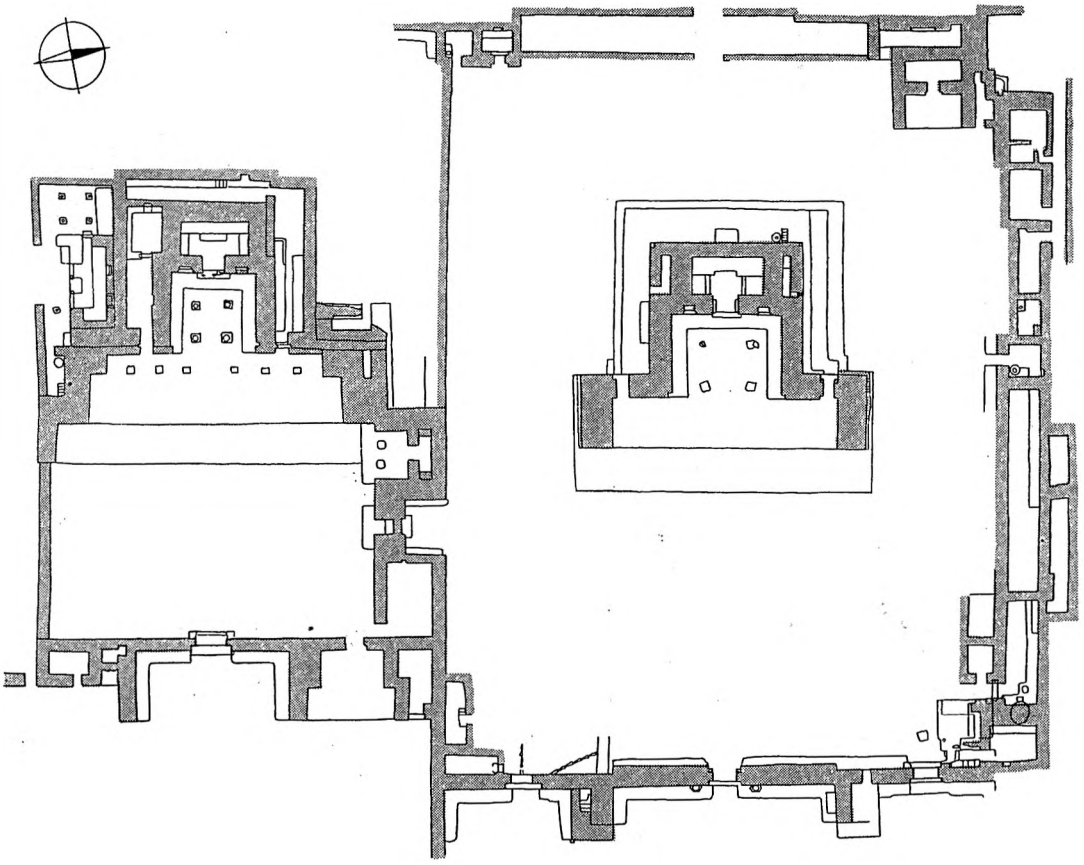
западной стены зал соединялся с закрытой целлой. С трех сторон к первому храму примыкают узкие помещения типа обходного коридора, а ко второму – открытые галереи. Входы в них пробиты в простенках айванов. Площадь двора замыкалась оградой, состоящей частично из глухих стен, но в большей части из помещений различного назначения. Восточная фасадная сторона ограды была оформлена в виде айвана, в центре которого находились ворота.

Главные помещения *первого храма* погибли от пожара, и в них живопись не сохранилась. Утрата эта в некоторой степени возмещается открытием остатков живописи в трех небольших помещениях, служивших боковыми приделами храма. Они обозначены шифрами I/5, I/10 и I/10а*.

Помещение I/5. Это небольшое помещение типа айвана. Пристроено к южному коридору храма. Остатки живописи обнаружены на западном конце северной стены. Несмотря на плохую сохранность, сюжет достаточно ясен: три человеческие фигуры, очевидно, стоявшие в полный рост (сохранились изображения погрудно) с поднятыми в жесте адорации руками перед изображением божества. Фигуры людей помещены слева от зрителя. Лица изображены в профиль. У первой, стоящей ближе к божеству, фигуры в руках витой стержень, вероятно, от светильника или факела. Божество, в отличие от человеческих фигур, изображено в трехчетвертном повороте вправо от зрителя. Голова его окружена крупным лучистым венцом и нимбом. Лицо молодое, без бороды и усов. Указанная деталь – поворот головы божества в сторону, противоположную от человеческих фигур, – дает основание предположить, что рядом с ним находилось изображение какого-то другого божества, вероятно, лунного, за которым находилась еще одна группа молящихся.

Помещения I/10 и I/10а. Эти два небольших соединенных проходом помещения образуют небольшой придел, пристроенный с востока к северному крылу айвана храма. Первое (10) – открытый на юг айван на двух столбах, второе (10а) – закрытая целла. В айване живопись сохранилась на обоих простенках северной стены и на восточной боковой. На западном простенке изображены две мужские фигуры, сидящие на узорном ковре. Лица их, к сожалению, сильно пострадали; возможно, они уничтожены преднамеренно. Одеты они

* Римской цифрой обозначен номер раскопанного объекта, арабской – внутренних помещений.



Храмовый комплекс. План

в однотонные одежды типа кафтана, плотно облегающие туловище и туго стянутые в талии поясами. Одежда правой фигуры – светло-красная, левой – черная. К поясам привешены кинжалы и прямые длинные мечи, свободно лежащие на коленях. Характерны их головные уборы в виде белых шлемовидных колпаков с острым верхом, загнутым назад.

В головные уборы обоих персонажей воткнуто по нескольку цветущих веток какого-то дерева (миндаля?). Кроме того, каждый из них держит по цветущей ветке в руке. Правая фигура держит ветку в поднятой правой руке, левая – в левой руке. Правая фигура одновременно держит в левой руке чашу. Справа перед этой же фигурой находится плоское блюдо, возможно, с плодами. Надо полагать, что и левая фигура держала в руке чашу.

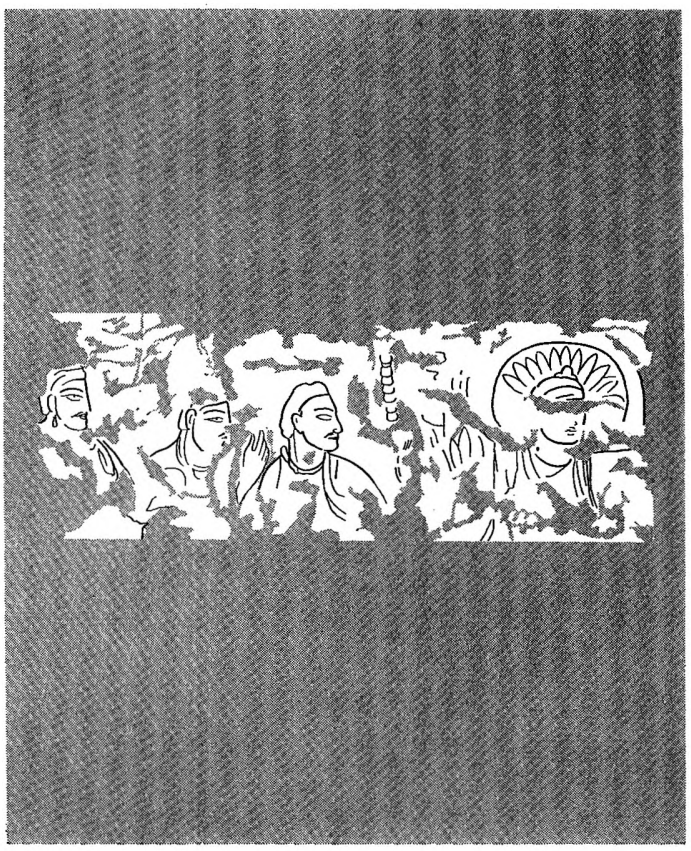
Позади каждой из этих фигур изображена табличка со следами надписей, но, к сожалению, испорченных настолько, что прочтение их невозможно. Над головами фигур изображены в ряд три одинаковых фантастических гибридных животных с развевающимися лентами. Аналогичную сцену из четырех фигур мы видим и на восточной боковой стене.

Все фигуры изображены в одинаковых позах, сидящими со скрещенными ногами. Первые две (считая от северного края стены) обращены друг к другу лицами. Третья сидит, отвернув голову от второй. Можно полагать, что четвертая фигура была обращена лицом к третьей.

Каждый из участников сцены держит в одной руке чашу с напитком, а в другой ветку с цветами. Положению рук художник придал некоторое, правда незначительное, разнообразие. Лица у всех фигур на этой сцене уничтожены, но частично сохранились длинные волосы, падающие волнистыми локонами на плечи, а также густые заостренные черные бороды. У крайней слева фигуры сохранился головной убор, имеющий такую же форму, как и головной убор фигур на северной стене, но с той разницей, что острый верх его не загнут, а стоит почти вертикально.

Форма верхней одежды, оружие, обувь такие же, как и у персонажей на северной стене. Однако здесь, благодаря значительно лучшей сохранности росписи, выступает ряд новых деталей.

Так интересны разнообразные по рисунку и окраске ткани одежды и ковра, на котором сидят участники сцены. Ряд новых деталей имеется в изображении оружия (мечи и кинжалы), поясов, чаш, которые фигуры держат в руках. На этой сцене сохранилось изображение фантастического существа с львиной голо-



**Роспись бокового придела первого храма (I/5)
Северная стена**

вой и змеиным хвостом и таблички с надписью, но также в крайне плохом состоянии. Здесь же стоит столик, на который поставлено блюдо с плодами.

Иной характер имеет сюжет росписи на восточном простенке северной стены. В левой от зрителя части сцены изображен жрец, стоящий на коленях перед жертвенником. В правой изображены пять других участников обряда – помощники главного жреца.

Художник пытался, по всей вероятности, поместить действующих лиц в двух планах, две фигуры помещены сверху, а остальные три снизу. Первая группа изображена в более крупном масштабе.

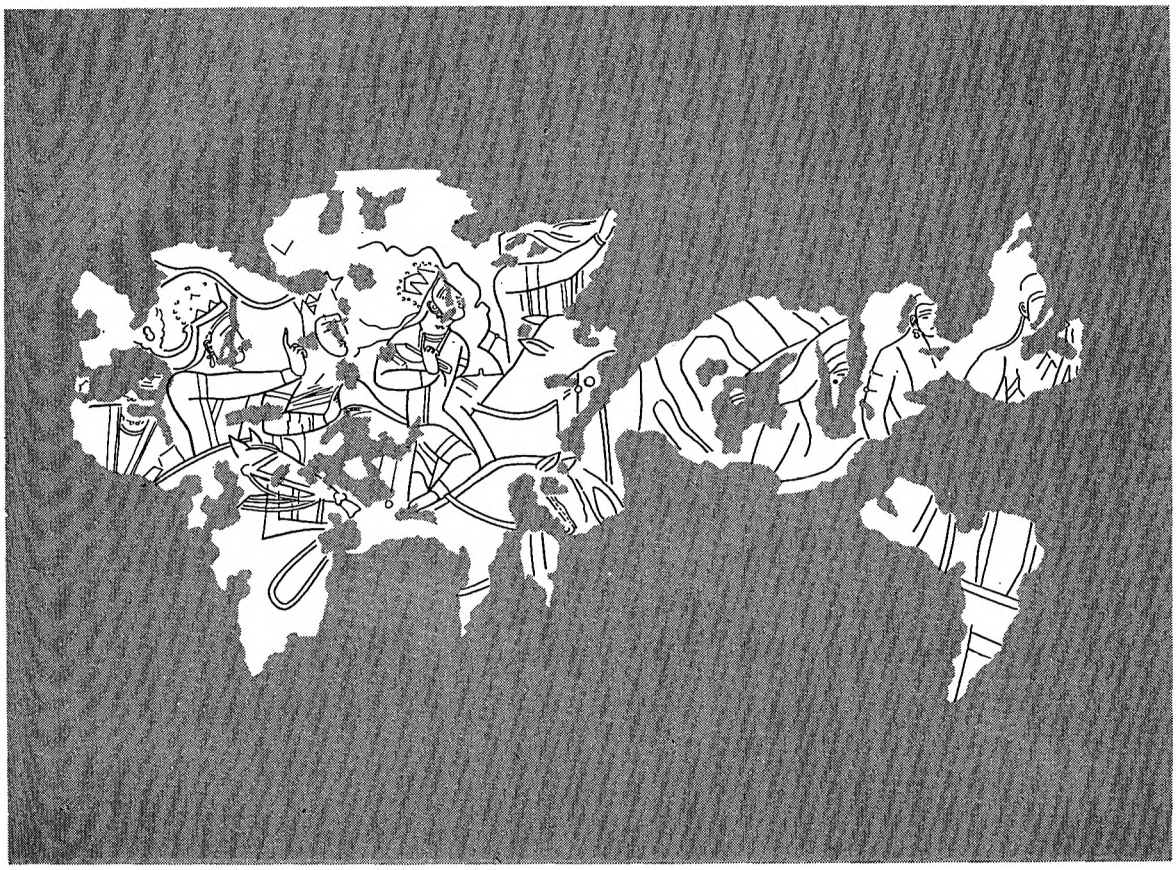
Большой интерес представляет изображение самого жертвенника. Это сложное металлическое сооружение, состоящее из высокой подставки в виде усеченного конуса; широкого пологого цилиндра или барабана, прикрепленного к подставке; овальной металлической чаши на высокой ножке, установленной внутри цилиндра. Чаша наполнена плодами (?), над которыми подымаются языки пламени.

Перед жертвенником изображен жрец, стоящий на коленях на небольшом коврике. Лицо его целиком утрачено. От черных, спускающихся к плечам волнистых волос сохранились отдельные мазки черной краски. Следов головного убора не заметно. Другие фигуры, участвующие в сцене, изображены также без головных уборов. Верхняя одежда (кафтан) такого же покроя, как и одежды в сценах на других стенах айвана, – светлая, однотонного розоватого цвета. Кафтан туго затянут поясом со вставками из драгоценных камней, к которому подвешен большой нож. В левой руке жрец держит металлическую чашу. В его правой, поднятой над жертвенником руке – металлическая ложечка, которой он совершает возлияние над чашей с плодами, около жертвенника стоит металлический кувшин.

Во второй части сцены расположено пять фигур – как видно, помощников главного жреца. Из отдельных деталей сцены следует отметить табличку с письменами, помещенную позади головы жреца. Письмена и здесь очень сильно пострадали. Можно лишь сказать, что строчки шли сверху вниз. Поверх голов изображенных лиц сохранилось сильно попорченное изображение крылатого фантастического существа с развевающимися длинными лентами. Снизу стена по всей длине была окаймлена бордюром такого же рисунка, как и на других стенах айвана.

Во втором помещении (10а) остатки росписи сохранились на западной стене. Общее их состояние плохое, однако сюжет сцены в общей форме может быть восстановлен. Центральная часть стены против входа была обрамлена рамкой из двух полос – черной и красной. Живопись внутри рамки почти целиком уничтожена. Вполне вероятно, однако, что именно здесь находилось изображение божества, которому был посвящен весь обряд. Справа и слева от центральной части улавливаются очертания человеческих фигур, изображенных в очень динамических позах, – по пяти с каждой стороны, всего десять человек. Некоторые из них, очевидно, обнажены (например, четвертая справа от рамки), другие одеты в короткие штаны до колен и чулки (?) (две фигуры слева от рамки). У отдельных фигур можно различить в руках музыкальные инструменты. В целом вся композиция представляет собой развернутую сцену ритуальной пляски, которая сопровождается игрой ее участников на различных музыкальных инструментах.

Живопись второго храма. Главные помещения этого храма, в отличие от первого, не пострадали от пожара, и на стенах сохранились сравнительно крупные остат-

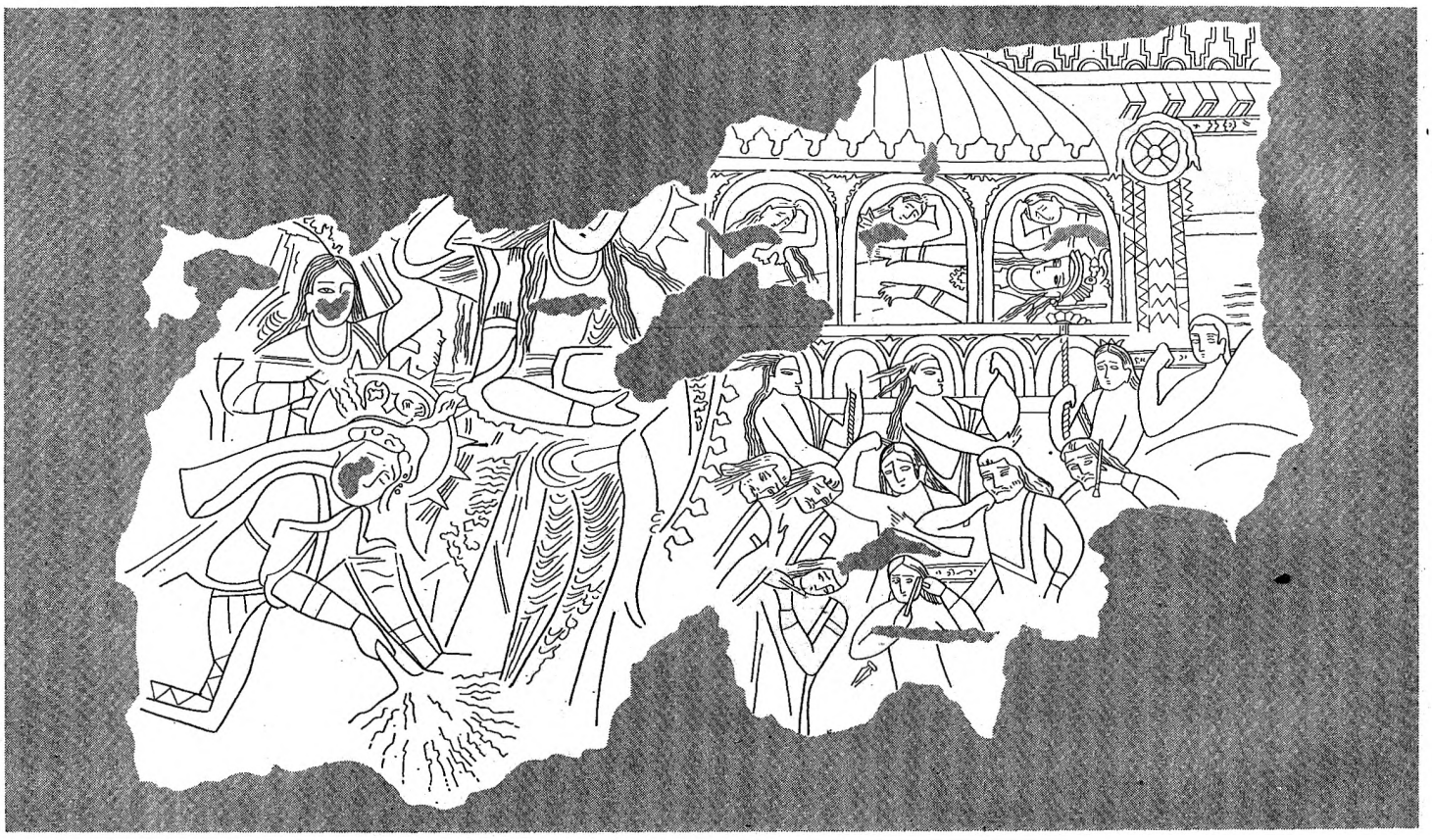


Роспись портика второго храма Южная стена

ки живописи, различные по степени сохранности. В *портике*, на южной его стене, изображена группа всадников и пеших персонажей, направляющихся в сторону главного зала. У всадников на головах различные короны. На северной стене портика живопись худшей сохранности, но также послеживаются подобные изображения всадников или всадниц, направляющихся в ту же сторону. Путники, очевидно, направляются к храму, в котором должна совершаться определенная церемония. Представление о последней дает сравнительно крупный фрагмент живописи, который сохранился на южной стене *главного зала*. Этот фрагмент, хотя и составляет лишь часть более сложной композиции, передает, однако, вполне определенный сюжет, изображая оплакивание покойника. Последний помещен внутри какого-то купольного сооружения, видимый фасад которого представляется в виде двухъярусной аркатуры. Верхний ярус состоит из трех крупных арок, в нижнем ярусе намечается пять других арок.

Общий характер этого изображенного сооружения в архитектурном отношении необычен. Неясно, является ли оно постройкой постоянного типа или это специально построенный для обряда павильон. В этом сооружении позади арок видна фигура покойника с молодым безбородым лицом и распущенными волосами, лежащего головой вправо. Позади него в каждой из арок видны фигуры женщин, наносящих себе удары по голове. На переднем плане перед этим сооружением изображена большая группа других участников оплакивания. У самого сооружения помещены три фигуры в белой одежде. Две из них, стоящие по краям, обращены лицами друг к другу и держат в руках по факелу. Третья фигура, посредине, держит обеими руками сосуд без ручек с высоким горлом. Ниже расположен другой ряд участников, состоящий из четырех мужчин и одной женщины. Мужчины – с резко выраженными монголоидными чертами лица. Наконец, впереди видна еще одна фигура, по всей вероятности, также мужская. В этой части роспись находится в плохом состоянии; можно предположить, что здесь были изображены и другие участники.

Помимо указанных фигур, представляющих компактную композицию, справа изображено еще одно лицо, участвующее в оплакивании. Скорбь людей, переданная выразительными позами, распущенными волосами, еще больше подчеркивается самоистязанием. У многих на полуобнаженных телах и на лицах следы царапин и порезов. Особо примечательны в этом отношении две мужские фигуры в одинаковых позах,



изображенные в момент, когда они длинными ножами надрезают мочки своих ушей.

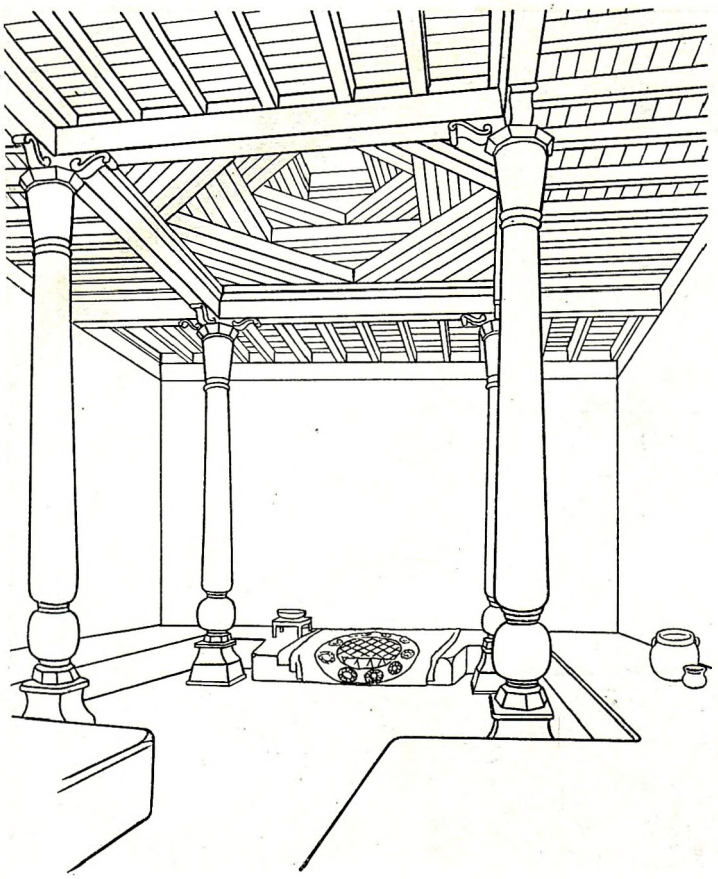
Интересную деталь картины представляет находящийся справа от изображенного купольного сооружения брус, раскрашенный зигзагообразными разноцветными полосами и линиями, – вероятно, косяк ворот с диском наверху. Выше идет рисунок зубцов крепостной стены.

Слева от описанной группы оплакивания – три женские фигуры божеств, также принимающих участие в оплакивании. Одно из них четверорукое, с большим лучистым венцом вокруг головы. Одну из правых рук божество держит поднятой, видимо, для удара по голове; в другой, прижатой к груди, оно держит какой-то предмет (чашу?). Левая пара рук совсем не видна.

Это самая крупная фигура во всей сцене. Несколько меньшими изображены две другие богини, причем стоящая на переднем плане имеет вокруг головы такой же нимб, как у первой. Она стоит, наклонившись к ее ногам, и держит в руках лопаткообразный (?) предмет. Третья фигура, хотя и изображенная без нимба, представляет, судя по ее величине, также божество. В правой руке она держит чашу, а левую подняла для удара по голове.

Дальше намечается передняя часть красной лошади, изображение четырехрукой фигуры божества в лучистом венце, затем какие-то прямолинейные полосы от архитектурного сооружения (моста?), под которым несколько человеческих фигур с распущенными волосами изображены падающими вниз. На простенках западной стены зала, справа и слева от дверного проема, в несколько лучшем состоянии сохранились изображения стоящих фигур, вероятно, так называемых дароносцев. Один из них подносит в виде дара металлическую курильницу или жертвенник. Среди этих лиц обращает на себя внимание фигура маленького человека – отрока или слуги (?).

На территории второго храма при обследовании северной ограды в 1964–1965 годах было открыто помещение типа четырехколонного зала с забутованной лоджией в центре западной стены *(помещение II/5/6)*. На стенках лоджии сохранились остатки живописи. К сожалению, стенки сохранились далеко не полностью. Лоджия имеет в глубину около двух метров при ширине около полутора. Открытой стороной она обращена на восток. Северная боковая стенка при высоте около двух метров сохранила живописный слой на высоту до полутора метров, но с очень большими лакунами и выбоинами. Южная уцелела всего



Приемный зал жилого дома
Реконструкция

(*стр. 12*)
Роспись главного зала
второго храма
Южная стена

(*стр. 14*)
Роспись парадного зала
жилого помещения (III/6)
Восточная стена

(*стр. 15*)
Роспись парадного зала
жилого помещения (III/6)
Северная стена

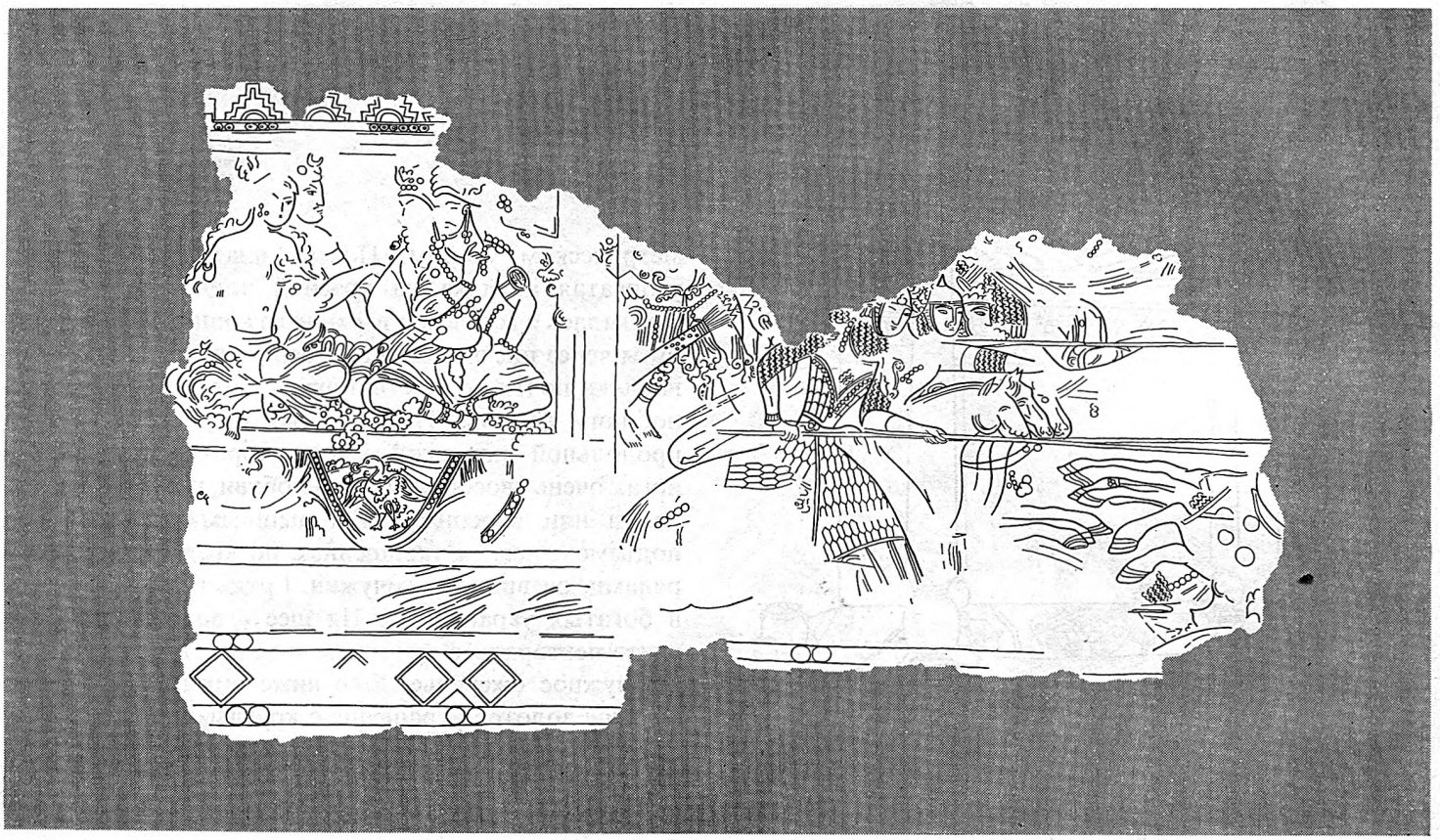
лишь на полметра. В лучшем состоянии оказалась западная стенка, где находилась центральная фигура всей живописи. К сожалению, и здесь полностью утрачен верх стены, на которой находилась голова фигуры. Но, несмотря на большие утраты, эта живопись представляет исключительно большой интерес.

Общее содержание композиции росписи всей лоджии восстанавливается в достаточной мере определенно. На западной стене было изображено божество, а на боковых – по три так называемых дароносца или донатора. От последних на северной стене прослеживаются общие контуры фигур, детали богатых костюмов, обуви с привязанными у щиколотки пышными лентами. На южной стенке сохранились только ступни ног стоящих фигур.

Главный интерес этой росписи – в центральной фигуре божества на задней стенке лоджии. Женское, четверорукое, оно изображено сидящим на спине фантастического животного. Голова целиком утрачена, с плеч поднимаются языки пламени. Заметны остатки от нимба и от лент головного убора. Не сохранились также кисти двух левых рук. Одето божество в светлое однотонное платье, плотно облегающее фигуру. Узкие рукава заканчиваются орнаментальной черной оторочкой с вышитым бисером (?), очень тонким геометрическим узором. Поверх платья на божестве узорчатая накидка на красной подкладке, которая спускалась с головы, а верхние ее концы были перекинуты через плечи и свешивались спереди у груди. Низ накидки почти полностью окутывает бедра и, частично, ноги фигуры. Нижние края шаровар украшены продольной нашивкой, как и оторочка рукавов. На ногах очень своеобразный вид обуви, похожий на сандалии или «босоножки» с пышными бантами над подъемом ноги и украшенные по краям сплошными рядами, очевидно, жемчужин. Грудь и руки божества в богатых украшениях. На шее – золотая широкая лента-пектораль с зубчатым нижним краем. Ниже – жемчужное ожерелье. Еще ниже опускается к поясу гладкое золотое украшение с круглым медальоном и подвеской в центре. Платье затянуто матерчатым черным кушаком, длинные концы которого пропущены в золотую пряжку. На кушаке, кроме того, золотые бляшки, а отдельные участки усажены рядами жемчужин. На руках у божества по два золотых браслета на каждой, а на среднем пальце нижней левой руки – перстень с большим щитком овоидальной формы. Золотые брошки скрепляют косы, фигурные бляшки украшают концы накидки. Все золотые украшения выполнены вместо красок золотой фольгой, применение которой встречено впервые.

У божества, как указывалось, четыре руки. К сожалению, кисти обеих правых рук не сохранились. В нижней левой руке божество держит конец накидки, в верхней же правой у него в руке древко знамени. Полотнище его длинное прямоугольное, несколько расширяющееся книзу, украшено рядами разноцветных треугольников. К самому низу полотнища привешены бубенцы.

У фантастического животного, на спине которого сидит божество, голова дракона, вытянутые челюсти которой усажены острыми клыками. Верхняя челюсть заканчивается спиралевидным загнутым кверху хоботом. Над небольшими, прячущимися в складках кожи глазами – густые черные брови. Опущенные книзу уши похожи на широкие стилизованные листья. Тело змеиное, в виде толстых спиралевидных колец, заканчивается веерообразным хвостовым плавником. Чудовище лежит на светлой подстилке, обрамленной черной овальной полосой. С правого (от зрителя) края

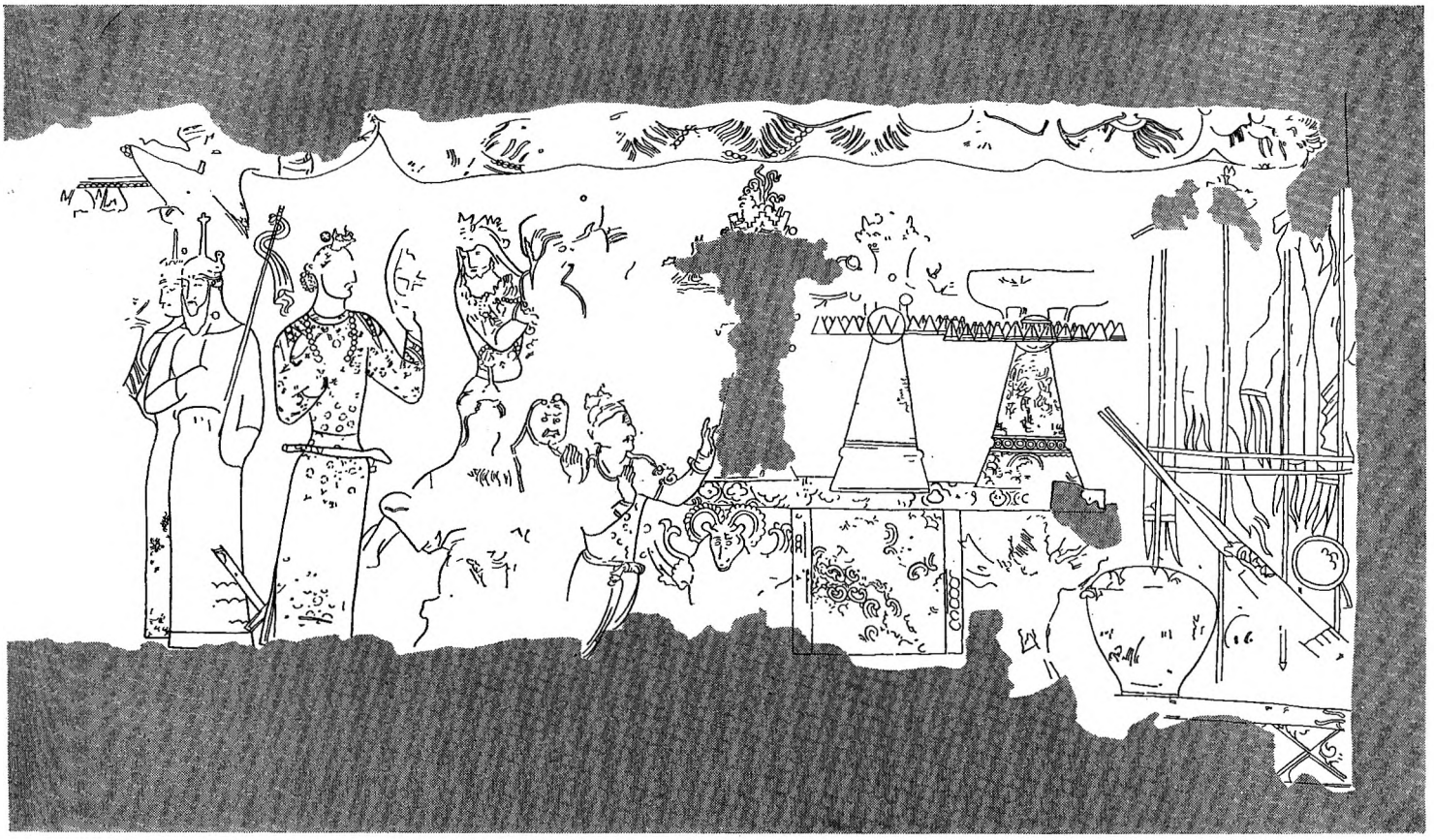


последней такая же черная полоса поднимается вертикально вверх. Несомненно, что такая же полоса имелась и с левого края, но, к сожалению, здесь живопись утрачена. Полосы изображали, очевидно, столбики от балдахина (?) над сиденьем богини. Отметим еще спускающуюся со спины туловища, где сидит божество, окрашенную в черный цвет ткань (?) с фестончатым краем. Фон росписи светлый, усеянный слабо заметным Н-овидным рисунком, что, по мнению реставратора П. И. Кострова, изображает ткань.

В первоначальном виде, как нетрудно себе представить, живопись эта была исключительно красочной. Но даже в том состоянии, в котором она дошла до нас, при всех утратах и стертости красок, она производит большое впечатление.

Стенные росписи жилых помещений

В застройке жилых кварталов Пенджикента выделяется значительное количество отдельных домов-жилищ, принадлежавших представителям зажиточного слоя населения города. Планировка их отличается определенной стандартностью. В нижнем этаже (от верхних этажей сохранилось очень мало) центральное место занимал обычно обширный, близкий к квадрату парадный зал, к которому примыкали коридоры и хозяйственные комнаты. В их состав входили комнаты типа домашних капелл. Перекрытия парадных залов покоились, как правило, на четырех колоннах. Вдоль стен тянулись глинобитные скамьи-суфы, которые прерывались только у дверного проема, соединявшего зал с коридором. В большинстве случаев суфа в середине стены, противоположной к дверному проему, расширялась, образуя почетное место. Остальные помещения, прилегавшие к залам, обычно были сводчатыми. Уже сама планировка залов, их крупные размеры выдают их назначение в качестве гостиной, предназначенной для торжественных приемов гостей. Их парадность особенно усиливала сплошная декорировка стен многоцветными росписями и худо-



жественной резьбой деревянных конструкций – колонн, потолков, наличников и полотниц дверей. На почетном месте стояли балдахины с деревянными фигурными украшениями.

В ряде случаев стенными росписями были украшены и коридоры, прилегавшие к парадным залам, а также и капеллы. Ниже приводятся описания стенных росписей, обнаруженных в жилых домах по отдельным объектам.

Объект III – крупный городской квартал восточной части шахристана. Здесь в относительно удовлетворительном виде были обнаружены фрагменты живописи в помещениях 6, 7 и 17.

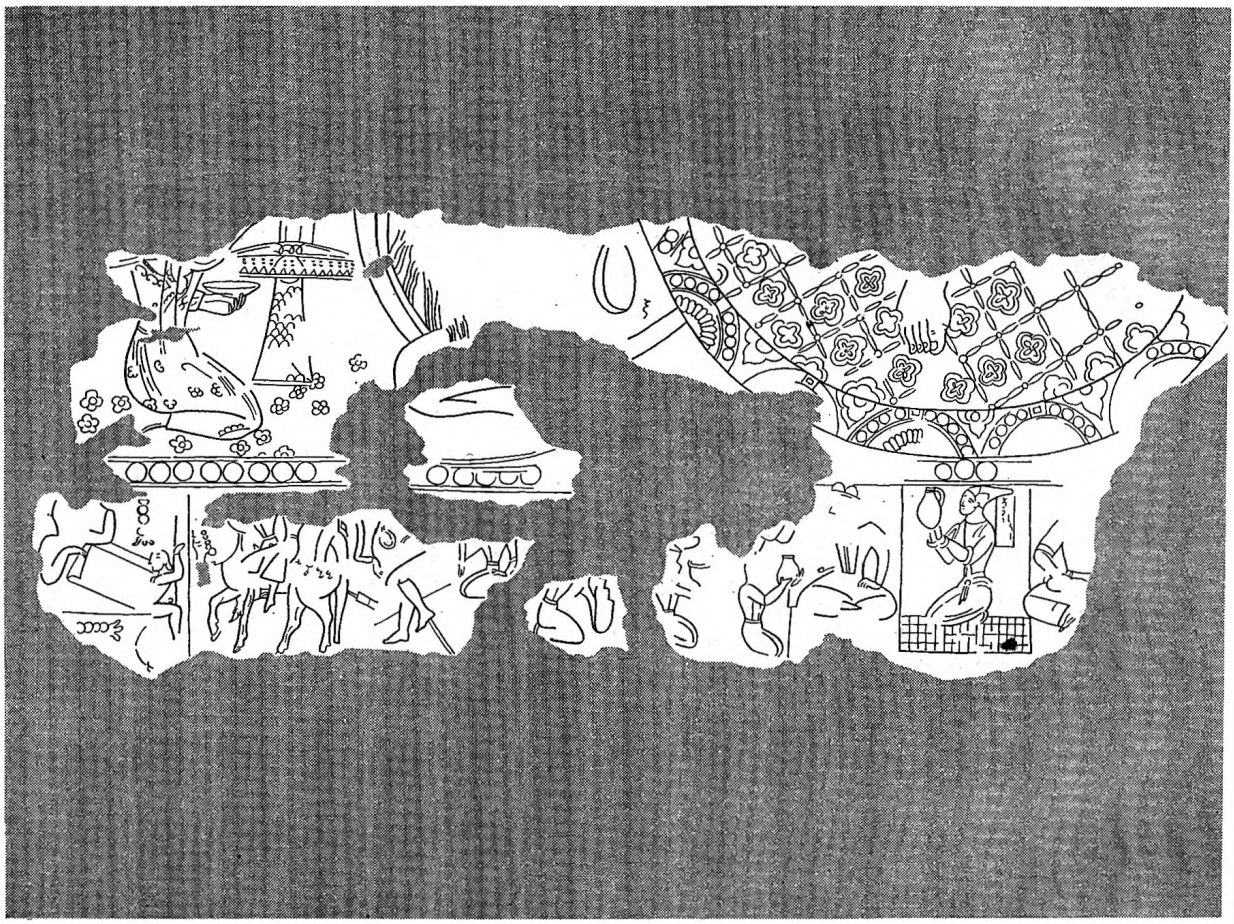
Помещение 6 (III/6) – квадратный парадный зал размером 7 ×7 м. Почетная суфа находится в центре северной стены. Живописные фрагменты сохранились на двух стенах – восточной и северной. На первой выделяются две композиции, связь между которыми не улавливается. Одна из них изображает батальную сцену – сражение между двумя группами тяжеловооруженных всадников, боевым оружием которых являются копья. Левая от зрителя группа, очевидно, одерживает верх. От второй группы сохранились падающие лошади и сброшенные на землю фигуры воинов. Позади первой группы находится и изображение босоногой женской фигуры (голова не сохранилась) в короткой складчатой юбке с колчаном, наполненным стрелами, на боку. Покрой юбки, отсутствие обуви, колчан и поза фигуры, которая как бы витает над воинами, заставляет предполагать в ней фигуру божества, очевидно победы.

Вторая сцена мирная: изображена группа лиц, состоящая из двух женских и двух мужских фигур, образующих как бы семейную группу. Они сидят на ковре, передняя часть которого свисает, как видно, с какого-то сиденья. В узоре ковра особый интерес представляют изображения птицы (орла) с распростертыми крыльями в обрамлении овальной рамки из перлов. Орел держит в клюве нитку ожерелья.

На северной стене сохранился крупный фрагмент живописи, составляющей часть многофигурной композиции, действующие лица которой находятся внутри какого-то помещения. Об этом свидетельствуют как те предметы, которые изображены в этой сцене, так и идущая по верху орнаментальная полоса, которую следует принять за изображение ткани занавеса.

На крайнем восточном конце росписи изображен огороженный участок помещения, в котором установлено

Роспись зала III/7
Фрагменты росписи северной стены

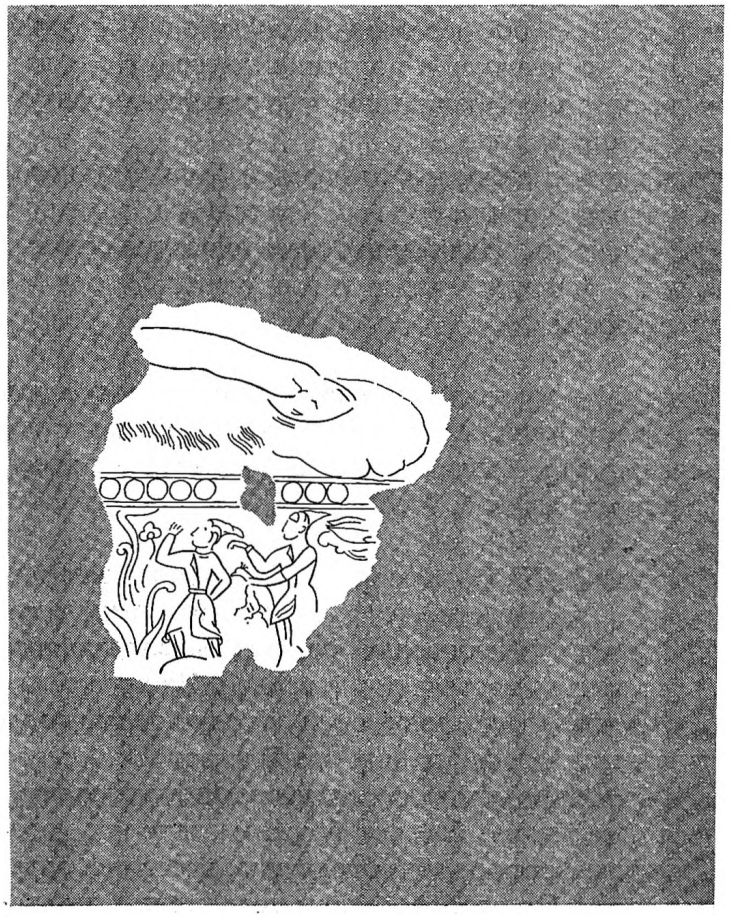


в ряд пять или шесть знамен. Свисающие концы их узких полотнищ заканчиваются трехзубчатыми вырезами.

Верхние части изображений знамен очень плохой сохранности, но отдельные из контуров и пятна красок дают основание полагать, что они заканчивались какими-то навершиями. Помимо знамен на этом же участке росписи, на переднем плане, изображены два лука в налучье (?), щит и крупный закрытый сосуд с ручками.

Вслед за указанными предметами изображен помост со стоящими на нем тремя жертвенниками. Формы двух из них знакомы по аналогичному изображению на росписи, что касается третьего жертвенника, то от него сохранился лишь зубчатый край верха, над которым подымаются языки пламени. Вероятно, и остальные жертвенники были изображены в момент сжигания на них жертвенных веществ.

Слева от помоста с жертвенниками находится мужская группа участников церемонии. Непосредственно у жертвенников две фигуры стоят на коленях с поднятыми в молитвенной позе руками, остальные изображены стоящими во весь рост. Определенно прослеживаются изображения пяти фигур, но, очевидно, их было больше. Художник расположил их таким образом, что



одни из них обращены лицами к жертвенникам, то есть вправо, а другие смотрят в противоположную сторону. Детали одежд, головных уборов, предметов вооружения хотя и прослеживаются, но недостаточно четко для того, чтобы их как-то определенно охарактеризовать. Более ясно сохранилось изображение знамени в руках одной из стоящих фигур.

Очень большой интерес представляют собой некоторые детали на вышеперечисленных предметах. К ним относится прежде всего орнаментация стенок подставки крайнего справа жертвенника. Поверхность подставки делится горизонтальной полосой овов на два неодинаковых по высоте пояса. Верхний, более широкий, занят изображением четырехрукого божества, стоящего во весь рост. Голова окружена нимбом, от которого прослеживаются лишь небольшие отдельные сегменты. Возможно, что первоначально здесь была изображена арка, под которой помещалась фигура божества. На нижнем поясе, в центре, прослеживается погрудное изображение человеческой фигуры, видимой в фас. Справа от нее находится в несколько лучшей сохранности профильное изображение человеческой головы в нимбе. Несомненно, что и слева от центральной фигуры имелось третье изображение человеческой головы, но от нее почти ничего не сохранилось.

Настил помоста в виде узкой доски опирается на два подножия, из которых сравнительно удовлетворительно сохранилось изображение одного, левого от зрителя. Настил орнаментирован геометризированным рисунком. С середины доски настила спускается, по-видимому, ковер со сложным орнаментом. Большой интерес представляют подставки, изображающие фигуры крылатых баранов с закрученными назад мощными рогами, четко разделенными на годовые кольца. Окраска этих подножий – золотисто-розового цвета – говорит о том, что они металлические, бронзовые или золотые. Помост этот, несомненно, не что иное, как трон, на персидском и таджикском языках известный под названием «тахт».

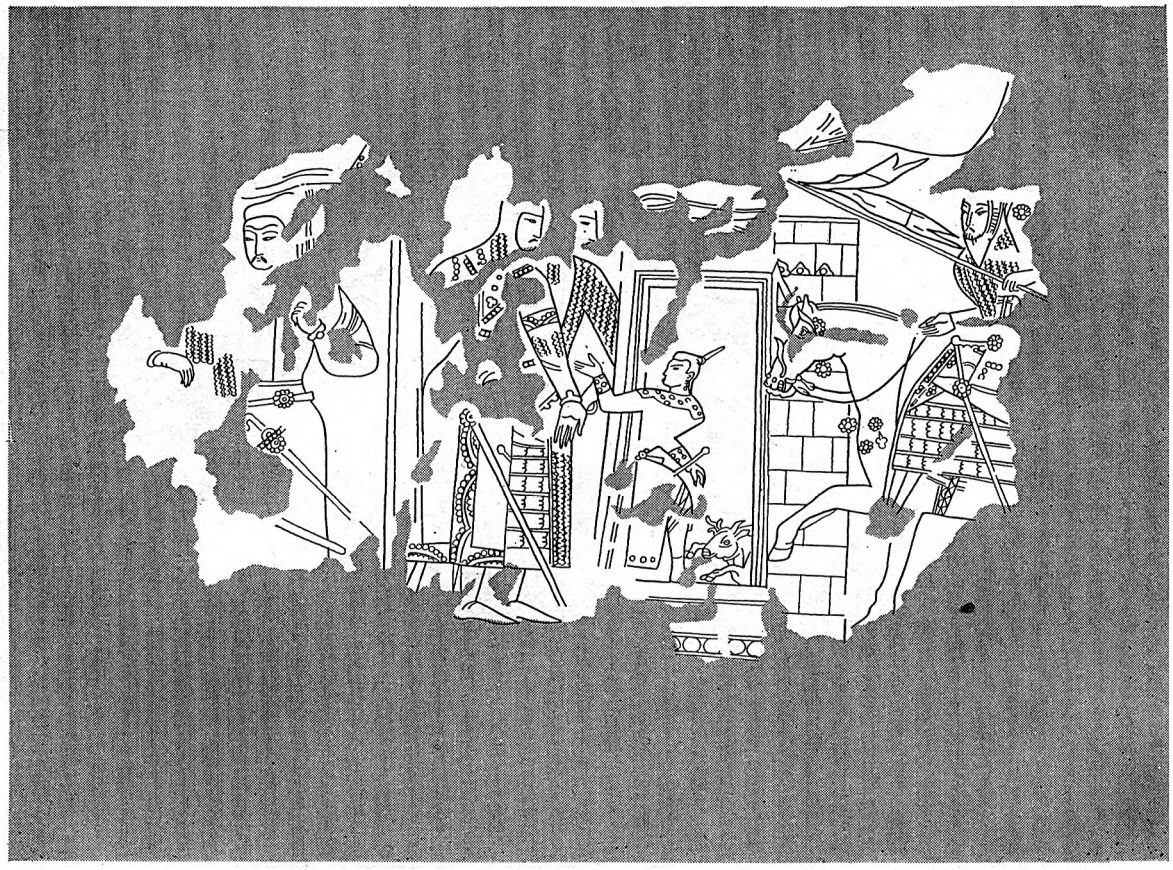
Помещение 7 (III/7). Это крупный зал размером 9×9 м. Живопись сохранилась только на одном участке, в центре северной стены, над почетным местом суфы. Она выполнена в два яруса: верхний в крупном масштабе и нижний – шириной около полуметра. Фон – ультрамариновый. На верхнем ярусе реконструируется изображение трона в виде лежащего ярко-желтого льва, покрытого красным ковром. На троне сидело божество (сохранилась только голая ступня ноги), слева от которого изображена мужская фигура (голова не сохранилась) с чашей в руках перед жертвенником, сходным с жертвенником, изображенным в приделе первого храма. На нижнем ярусе (фон желтый) прослеживаются несколько групповых композиций, насколько можно судить, не связанных между собой. Эта особенность сцен нижних ярусов хорошо заметна в ряде других помещений с лучше сохранившейся живописью. Были предложены различные толкования этих сцен. В первой слева сцене изображена лежащая на ложе женская фигура и убегающий от нее юноша. Любопытной деталью росписи являются два светильника, из которых один опрокинут, очевидно убегающим. Вертикальная полоса отделяет эту сцену от следующей, на которой изображена лошадь с двумя сидящими одна позади другой фигурами. Дальше мы улавливаем фигуру человека, сидящего на табурете. Вслед за этой фигурой – группа стоящих на коленях и сидящих персонажей. За ними хорошо сохранилась фигура стоящего на коленях персонажа в островерхом колпаке, с кувшином в руке. Затем, после лакуны, изображены два молодых человека в зарослях, бегущих влево. На них также островерхие колпаки и кафтаны с односторонне отогнутыми бортами. Один из них держит за шею фазана (?), другая птица улетает вправо.

Помещение 17 (III/17), в отличие от первых двух помещений, прямоугольное, удлиненное в плане, типа коридора. Фрагмент живописи открыт на западной торцовой стене. На нем сохранилось изображение всадника и всадницы, являющихся частью многофигурной кавалькады. У мужчины резкие черты показанного в профиль лица с характерными тонкими свисающими книзу усиками. Одет он в белую рубаху, сбоку подвешено налучье с двумя луками, на голове шлем с султаном. Всадник заслоняет большую часть женской фигуры, которая держит правую руку в характерном жесте адорации – с поднятым указательным пальцем. Косы из-под плоской шапочки свисают на грудь. От остальных участников группы сохранились только частично профили отдельных лиц и лошадиных голов.

Объект VI. Как и предыдущий, этот объект представляет крупный городской квартал, расположенный также в восточной части шахристана. В ходе его раскопок стенные росписи были обнаружены в помещениях 1, 8, 13, 26, 41, 42, 55.

Помещение 1 (VI/1) – крупный парадный зал размером 6,85×6,7 м. Остатки живописи открыты в нем на всех стенах, но различной сохранности. Особенно сильно попорчены росписи на западном полупериметре

(*стр. 18–22*)
Общий комплекс росписи парадного зала VI/1



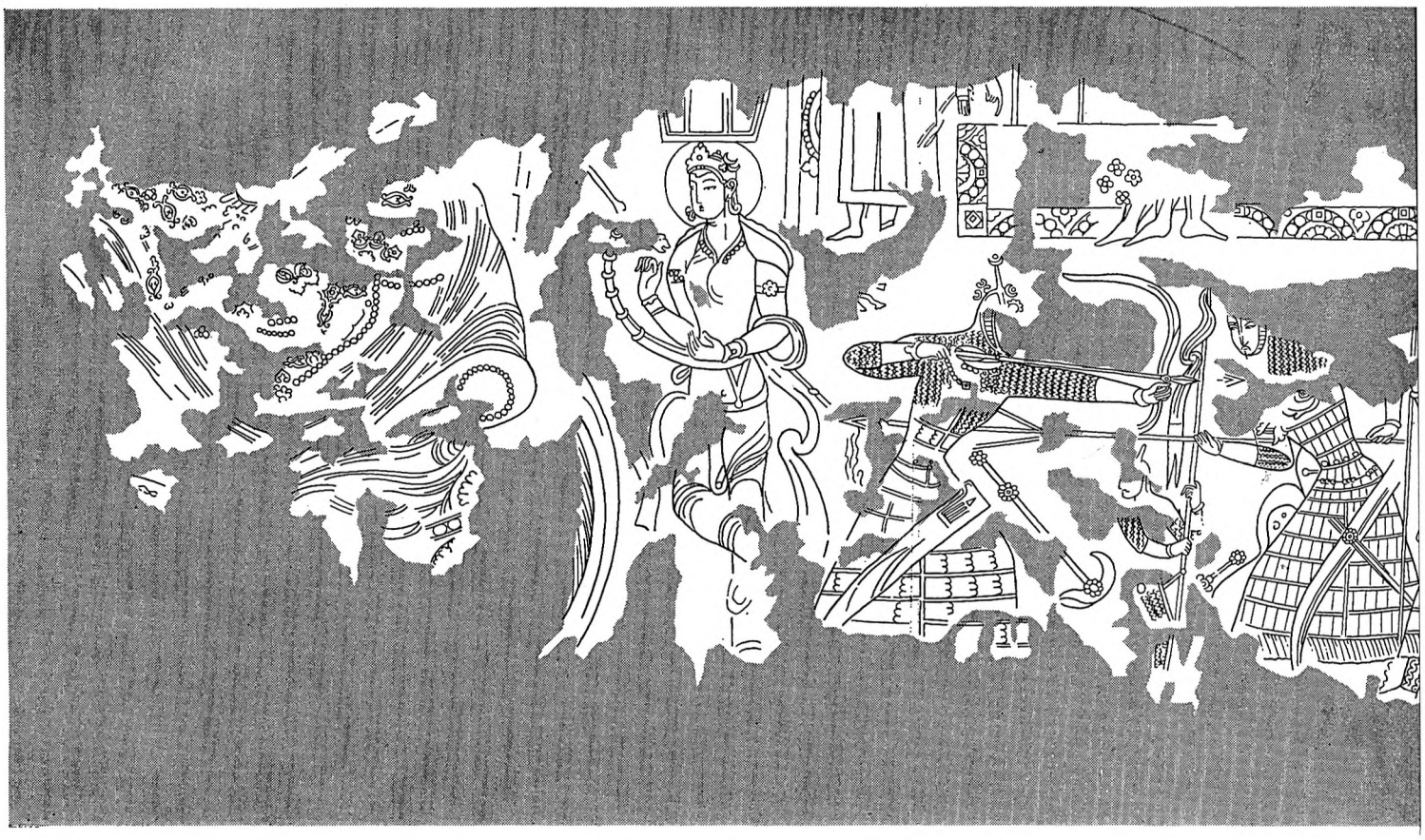
стен и в центре южной, почетной стены. Как можно судить по отдельным деталям, эта часть стены была занята, как и в зале III/7, изображением фигуры царя или божества, сидевшего на троне в форме льва.

Сравнительно удовлетворительной является роспись на участке стены слева от трона. Здесь изображена молодая женщина с накинутым на плечи шарфом, играющая на арфе. Вслед за ней находятся четыре воина в доспехах, двое из которых изображены в момент поединка. Оружием одному служит копье, другой стреляет из лука. Третий воин держит на плече палицу с очень крупным навершием. Четвертый держит в руках знамя.

На западной стене, в южной ее части, осталась плохой сохранности многофигурная батальная сцена – сражение между двумя отрядами всадников. Под ногами лошадей левого от зрителя отряда лежит поверженный воин. На северном конце этой стены помещено хорошо сохранившееся изображение царя в крылатой короне, сидящего на складном табурете, перед которым установлены блюда с яствами. У него, очевидно, были сотрапезники, но только от одного сохранилась протянутая к блюдам рука.

На западной части северной стены представлена многофигурная сцена пиршества под натянутым на длинных шестах балдахином. Главным персонажем ее является царь в золотой крылатой короне, сидящий на широком троне. Справа от него три молодых человека, как и царь с чашами в руках, сидят на ковре. Перед царем слева – виночерпий, подающий очередную чашу, и воин в кольчуге и кафтане стоит, преклонив колени. У всех участников сцены (кроме виночерпия) – мечи и кинжалы в богато украшенных ножнах и с такими же рукоятями. У одного из пирующих в руке находится жезл. Слева от царя, на уровне его головы, изображена птица в полете, несущая кольцо с длинными лентами. Остальная живопись в этом помещении, то есть на восточном полупериметре стен, очень сильно попорчена. Судя по отдельным фигурам, здесь преобладали также батальные сцены. Неясная по содержанию сцена сохранилась на южной стене, справа от центральной фигуры, где изображен юноша, выбегающий из ворот какого-то здания, преследуемый разъяренным быком. Справа от ворот – бородатый воин-всадник в доспехах держит в руке знамя, слева стоят два воина в кафтанах поверх доспехов.

На северном конце восточной стены сохранилось изображение руки воина, держащего в руке обнаженный меч. На восточном конце северной стены изображена двухколесная повозка, видимая сзади, с плетеным ку-



зовом, в которой сидит мужская фигура, и слева от нее воин-всадник на скачущем влево коне – как видно, сражающийся с противником.

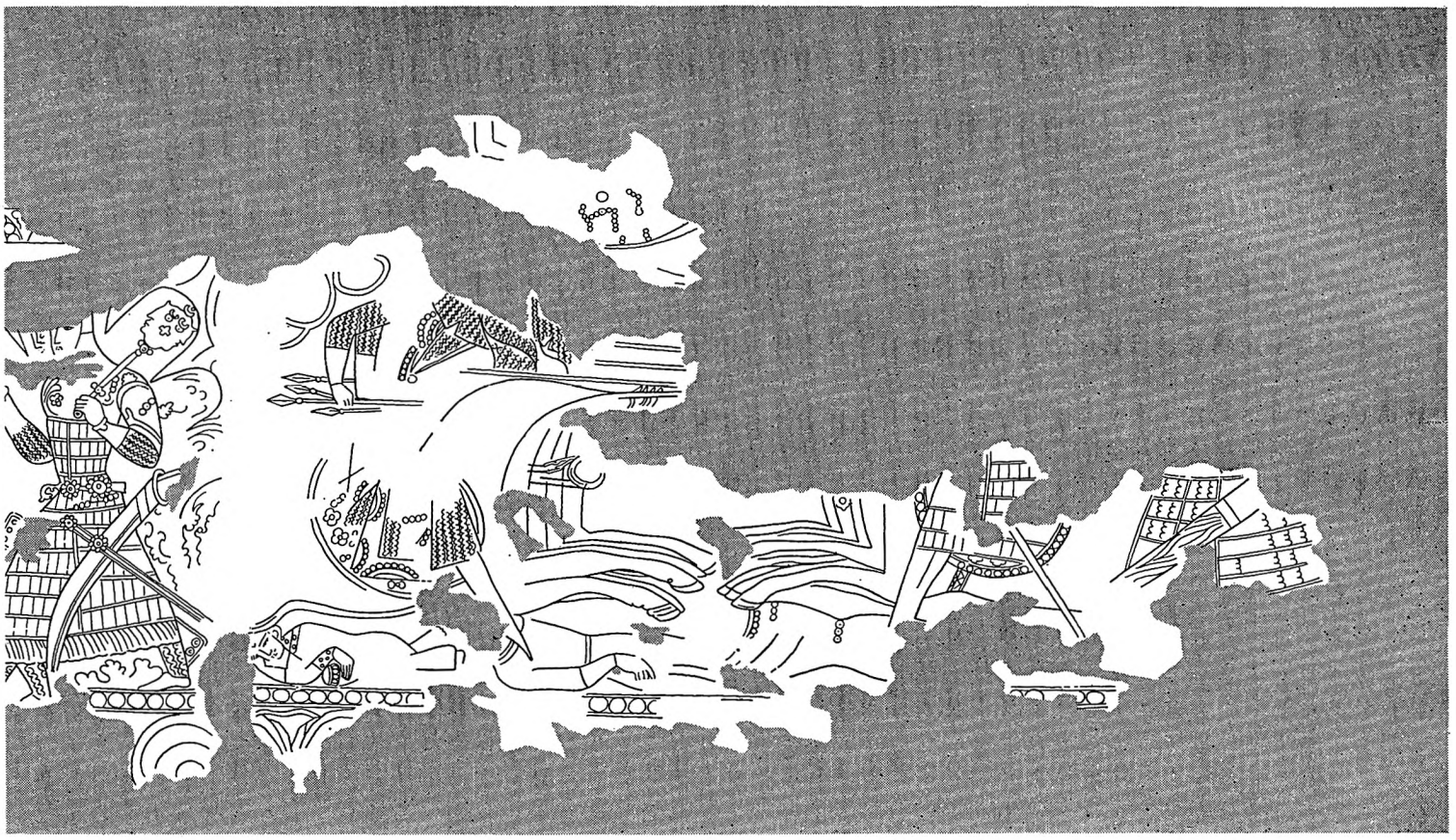
Помещение 8 (VI/8) – квадратный зал (7×7 м). Живопись сохранилась на западном конце северной стены в двух разномасштабных ярусах. На нижнем ярусе заметны лишь контуры изображений животных (хищника и обезьяны) и человеческой фигуры, связь между которыми неясна.

На верхнем ярусе изображены три женские фигуры в богатых одеждах, стоящие на коленях с разными подношениями перед крупной фигурой божества, обрамленной рамкой овов. Изображение божества сильно пострадало, отсутствуют голова и ноги. Обнаженное туловище окрашено в синий цвет. На руках по паре браслетов и так называемые кейюры-повязки на бицепсах. Особо характерен шнур с подвешенными к нему бубенцами, свисающий с левого плеча. Аналогичное изображение божества и сходная композиция встречена в еще одном помещении (см. ниже).

Помещение 13 (VI/13). Оно отличается своей планировкой от других помещений с росписями. Это крупное прямоугольное помещение размером 11,25×7,25 м. Южная часть его занята возвышением в виде невысокой «эстрады». Суфы расположены вдоль восточной стены помещения, включая и «эстраду». У западной и южной стен суф нет. Помещение это соединено проходами в северной стене с двумя сводчатыми помещениями (9 и 10).

Наличие возвышения типа эстрады в помещении 13 позволяет думать, что оно имело какое-то особое назначение. Вполне вероятно, что оно было предназначено для проведения каких-то театрализованных действий, музыкальных или танцевальных представлений, вернее и тех и других, выполнявшихся несомненно одновременно. Остатки живописи в этом помещении были открыты на северной и западной стенах. Следы красочного слоя имеются также и в северной части восточной стены. Однако участки стен вдоль возвышения не были покрыты росписями. На северной стене росписи сохранились на сравнительно крупном участке и занимают почти весь простенок, восточный от прохода в помещение 9. Несмотря на малоудовлетворительное состояние росписей этого участка, их содержание восстанавливается достаточно ясно.

Здесь можно установить наличие двух сцен, между которыми связь неясна. На первой из них (справа) изображена группа музыкантов, состоящая из трех чело-

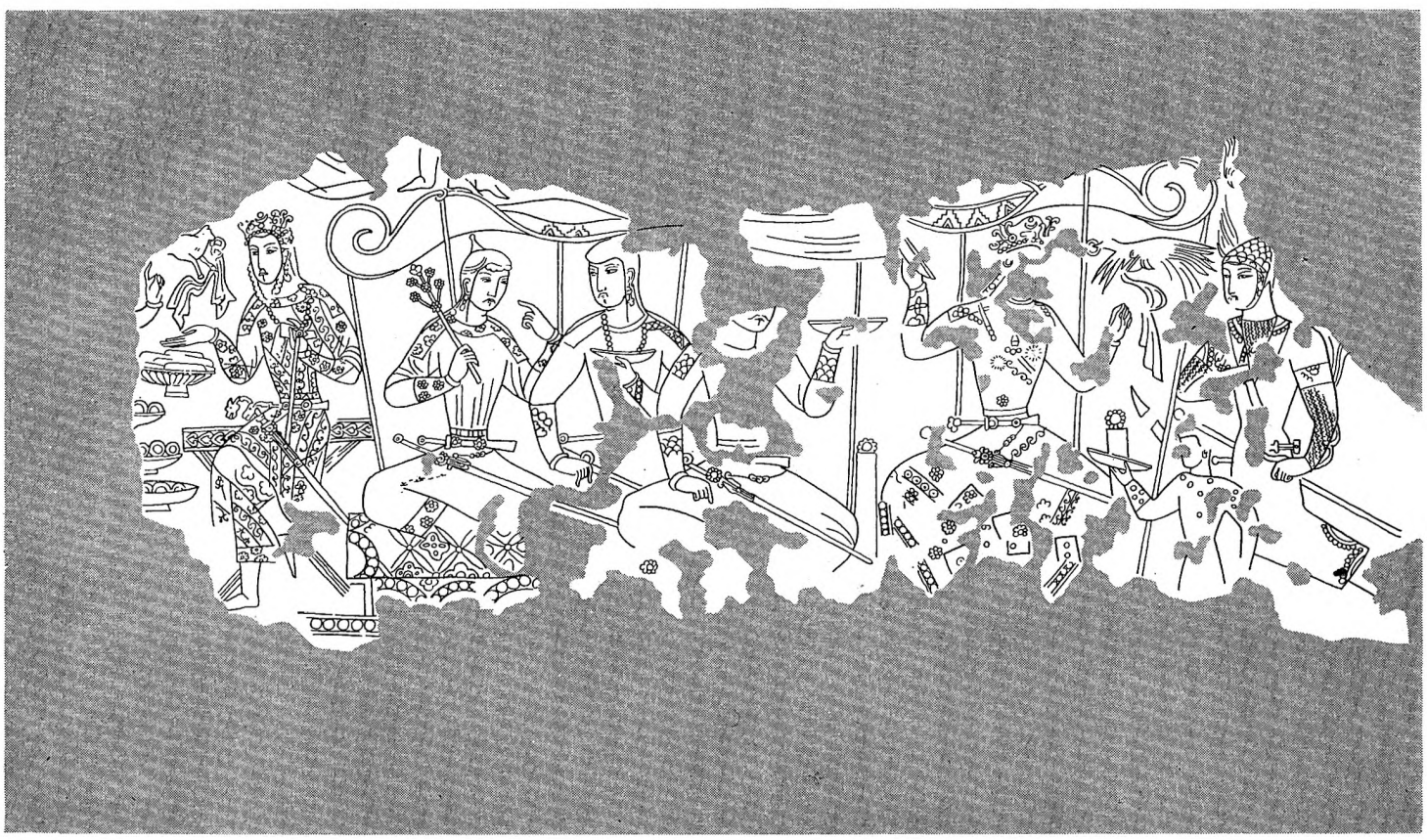


век. Вторая сцена изображает ряд направляющихся сомкнутым строем вправо всадников, за которыми следует слон. Между музыкантами и всадниками – остатки нескольких фигур пеших воинов (?).

Фигуры музыкантов и их инструменты видны значительно определеннее. Форма двух инструментов не вызывает сомнений. Один из них – струнный инструмент типа лютни. Другой известен нам по изображению в зале 1 этого же объекта: это своеобразный тип арфы. Форма третьего инструмента, по-видимому, принадлежит к типу флейты Пана (сиринга).

Особый интерес представляет большой двухъярусный фрагмент росписи, открытый на северном конце западной стены зала 13. Центральную часть нижнего яруса занимают три фигуры, из которых две заняты игрой на доске типа нард. От четвертой, крайней справа от зрителя, сохранилась лишь часть головы и рук. Игрок, сидящий слева, резко выделяется своим костюмом, представляющим собой безрукавный, накинутый на плечи полосатый плащ, из-под которого видна обнаженная верхняя половина туловища. Костюм его дополняет неясная по покрою одежда (юбка или штаны), доходящая до щиколоток; в своей верхней части она украшена изображением льва с поднятой лапой. Отличает эту фигуру от других участников сцены и отсутствие головного убора, который заменен повязкой, перехватывающей длинные, гладко зачесанные назад волосы. Остальные персонажи одеты в обычную для пенджикентских росписей плотно облегающую одежду. На головах – царские короны. Особенно характерна корона второго игрока, снабженная крыльями. Головы всех фигур окружены нимбами. Кроме того, у фигуры с крылатой короной из-за плеч поднимаются длинные языки пламени. Расшифровка сюжета усложняется тем, что персонажи этой сцены показаны и на других участках фрагмента в иных ситуациях. Так крайняя слева фигура в описанной сцене изображена повторно ниже игроков держащей в руках какой-то предмет. Так же повторно изображен игрок в царской короне. Игрок в плаще встречается в трех местах. К сожалению, живопись на этих участках фрагмента настолько попорчена,что установить содержание других сцен, в которых принимают участие те же персонажи, что и в основной сцене, не представляется возможным.

Можно лишь полагать, что на них представлен ряд добавочных эпизодов, связанных сюжетно с основной сценой. Особо привлекает внимание изображение замка или башни слева от сцены игроков. Интересны отдельные архитектурные детали: таковы изображения



балкона, решетчатых оградок второго (?) этажа, колонны, фигурной кладки кирпича, зубцов с бойницами. Под аркой дверного проема изображена голова чудовища. Такая же голова, вылепленная из глины, была найдена у входа в айван храма II.

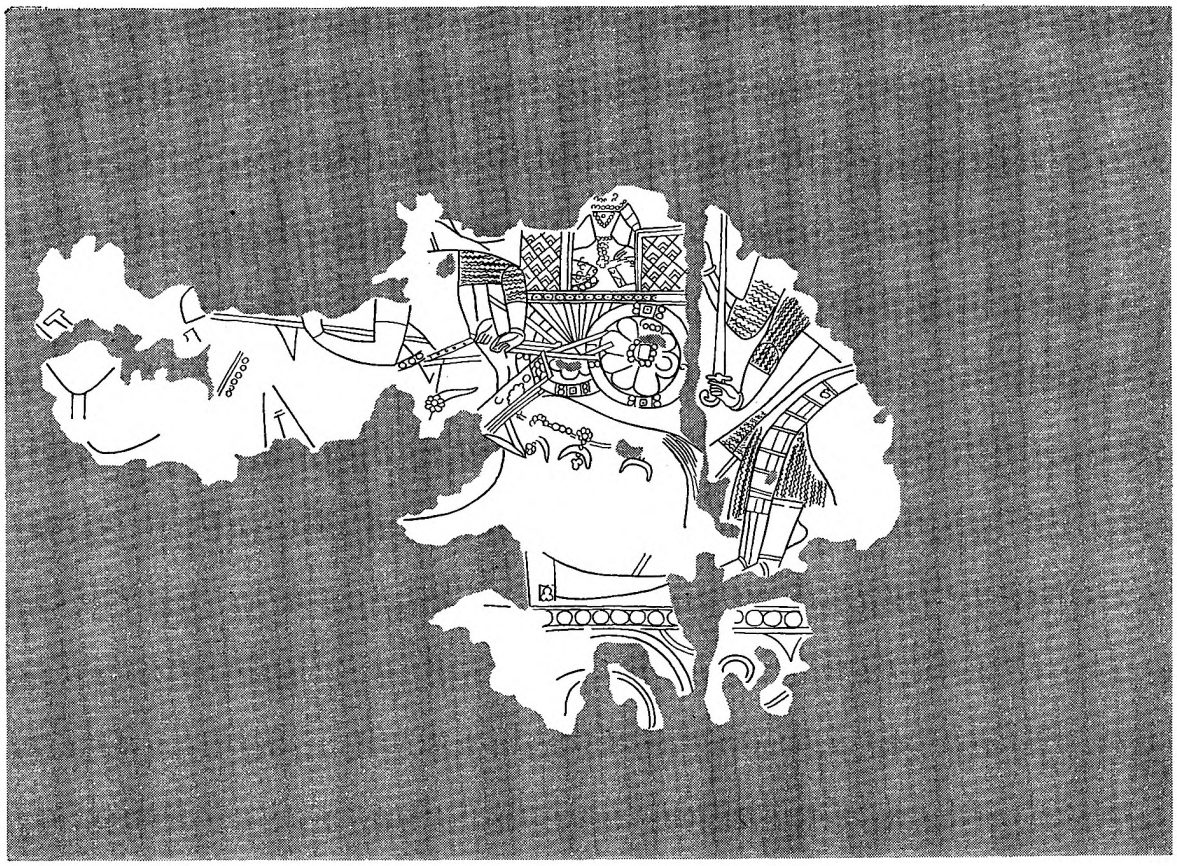
На этом же участке росписи, слева от башни, помимо фрагмента фигуры в полосатом плаще, о которой уже говорилось, сохранилось изображение головы воина в трехрогом шлеме. Средний рог-шишак увенчан полумесяцем. Ниже, у самой башни, прослеживается изображение головы лошади, принадлежащей, очевидно, всаднику,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

Дальше, после лакуны, сохранился сильно попорченный фрагмент с изображением воинов в доспехах. Над описанной композицией уцелел участок живописи вышележащего яруса, отделенный от нижнего полосой перлов, на котором сохранилась часть многофигурной сцены. Неповрежденной оказалась одна фигура молодого мужчины. Этот персонаж играет в сцене, видимо, главную роль. Примечательна его поза. Он сидит, откинувшись назад, небрежно поставив в колене одну ногу и поджав под себя другую. Кафтан распахнут, обнажая грудь. Перед этой фигурой стоит человек на коленях. Голова персонажа не сохранилась. Дальше находятся несколько фигур, у которых верхняя часть туловища также не сохранилась. Сцена, видимо, изображает пленника перед лицом, от которого зависит его судьба.

На полу, у западной же стены, среди мелких обломков штукатурки с остатками живописи обнаружены два фрагмента, которые, видимо, принадлежат к рассматриваемой сцене. На одном из них изображена фигура человека (голова не сохранилась) со связанными на спине руками. Его одежда состоит из полотнищ разного цвета (красного сверху и синего снизу), причем на нижнем изображен слон в богатой попоне. Судя по одежде, лицо это было весьма высокопоставленным. Видимо, и на этом фрагменте представлен пленник, который первоначально принадлежал к группе лиц, изображенных на сцене верхнего яруса.

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

Помещение 26 (VI/26). Помещение это сводчатое, вытянутое с севера на юг, размером в 9,5×2,5 м. Некогда все стены были покрыты живописью, от которой на



Роспись парадного зала VI/1 Фрагмент

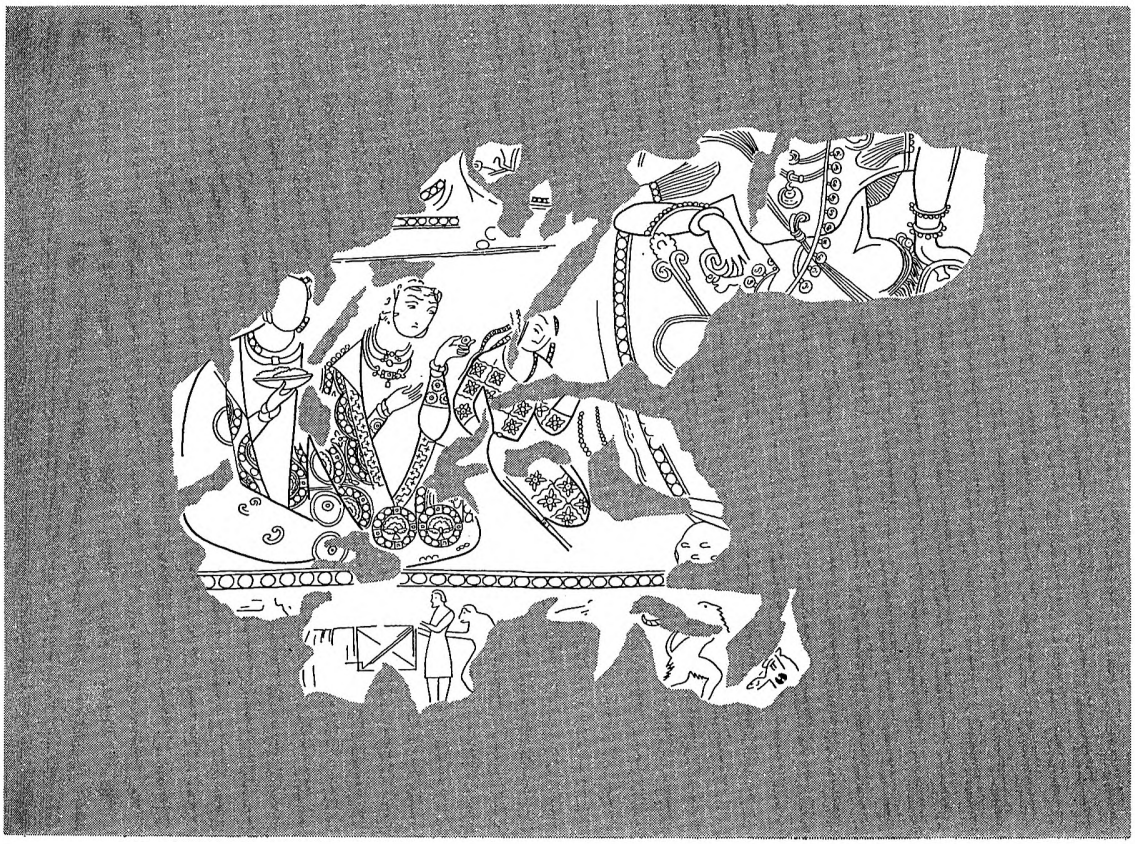
месте осталось немного. Наиболее интересный фрагмент росписи был открыт на южной торцовой стене помещения. Росписью была покрыта вся стена. В верхней части она когда-то была ограничена живописной аркой, которая непосредственно примыкала к дуге свода.

Хотя состояние раскрытой части живописной сцены оставляет желать лучшего, сюжет ее вполне определился. Центр стены занимает изображенная в крупном масштабе фигура женщины (?) в пестрой синебелой одежде. От головного убора сохранились спускающиеся на спину широкие ленты. Позади головы изображен нимб. Над плечами – языки пламени. Шея украшена двумя нитками ожерелий. Фигура изображена с распростертыми руками, в которых она держит по диску. В правой руке – диск светло-синего цвета с изображением в серовато-голубом тоне человеческой головы (женской), за которой виден силуэт полумесяца. В левой – диск золотистого цвета, поверхность которого очень сильно пострадала. От бывшего здесь несомненно изображения человеческой головы сохранились лишь отдельные штрихи. Справа и слева от главной фигуры, на уровне ее груди, сохранились фрагменты, в которых можно видеть остатки двух человеческих фигур.

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

Помещения 41, 42, 55 (VI/41, 42, 55). Эти три помещения, связанные друг с другом проходами, входили в состав одного жилища. Первое – парадный зал (8,6×7,3 м) знакомой нам планировки, на стенах которого сохранились наиболее крупные фрагменты из всех открытых до настоящего времени остатков живописи в Пенджикенте. Они дали наиболее полное представление о характере живописного убранства аналогичных залов. Росписи сохранились на всех стенах, но *наилучшим образом – на северной части западной* стены, где они покрывают стены на высоту около четырех метров. Живописные сцены располагались в четыре яруса, каждый из которых отделялся от другого поясом крупных перлов. Ввиду особо большого интереса живописных остатков этого зала следует остановиться на них подробнее.

Верхний четвертый, если считать снизу, ярус росписей сохранился несколько больше половины своей пер-



Роспись помещения VI/8
Северная стена

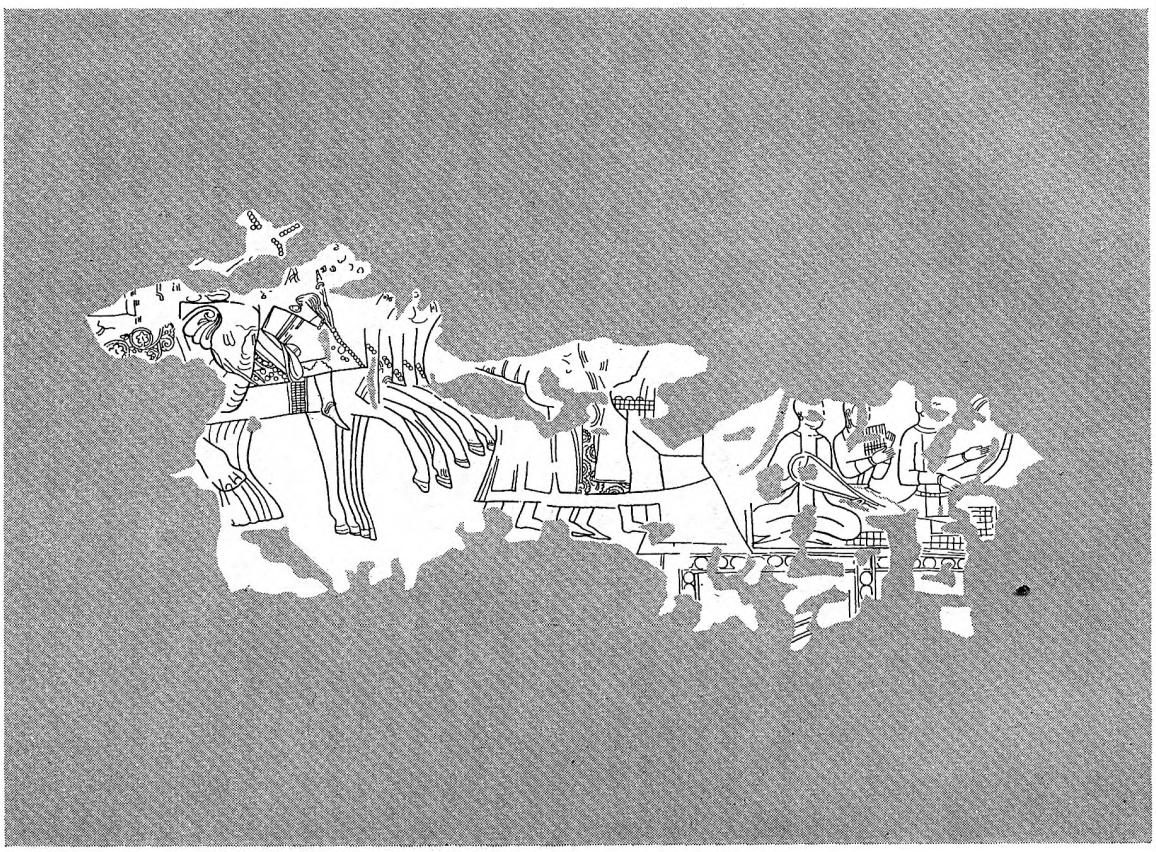
воначальной высоты. Здесь прослеживается лишь ряд человеческих фигур (головы утрачены), стоящих или находящихся в движении. Следующий ярус живописи имеет длину более пяти метров, расположен на западной и северной стенах. Сохранность его удовлетворительная. На западной стене представлена сцена сражения между двумя группами тяжеловооруженных воинов-всадников.

На фрагменте сцены этого яруса, расположенного на северной стене, композиция двуплановая. На заднем плане видны два всадника, направляющиеся влево, одетые в обычное платье; они вооружены мечами и луками. Здесь же, на переднем плане, частично закрывая собой всадников, помещена группа стоящих в полный рост мужских фигур в узорчатых кафтанах, также с подвешенными к поясам мечами. Двое из них, как и всадники, – в островерхих головных уборах. Один стоит с обнаженной головой и держит в правой руке булаву (?). Вместе с этой группой мужчин изображена женщина, переданная в уменьшенном, по сравнению с мужчинами, масштабе. На плече у нее висит музыкальный инструмент типа арфы.

Справа от первой группы мужчин, на уровне их голов, представлена фигура фантастического существа, очертания головы которого едва прослеживаются. Общее содержание композиции на этом фрагменте можно условно обозначить как сцену проводов воинов, и, вероятно, вместе с батальной сценой на смежной западной стене она является частью одного повествования.

Второй ярус живописи сохранился на всей северной и приблизительно наполовину ширины восточной и западной стен, имея всего в длину около 15 метров при высоте в один метр. Все эпизоды на этом ярусе, несмотря на некоторые утраты, читаются достаточно определенно. Начиная с западной стены, первый эпизод, помещенный у края пробитого в центре этой стены дверного проема, изображает группу воинов-всадников, направляющихся вправо. Группа состоит из предводителя верхом на коне темно-красной масти и четырех всадников в кольчужных доспехах, следующих на лошадях разных мастей. Дальше находится изображение горы, на вершине которой помещена человеческая фигура. Вслед за этим начинается новый эпизод, который развертывается на двух встречных стенах – западной и северной. Тот же всадник на красной лошади, несущийся вскачь влево, бросает аркан в сторону воина, изображенного на западной стене. Хотя краски на данном участке западной стены сильно стерты, все же можно установить, что противник воина, опутанный арканом, падает с лошади. За всад-

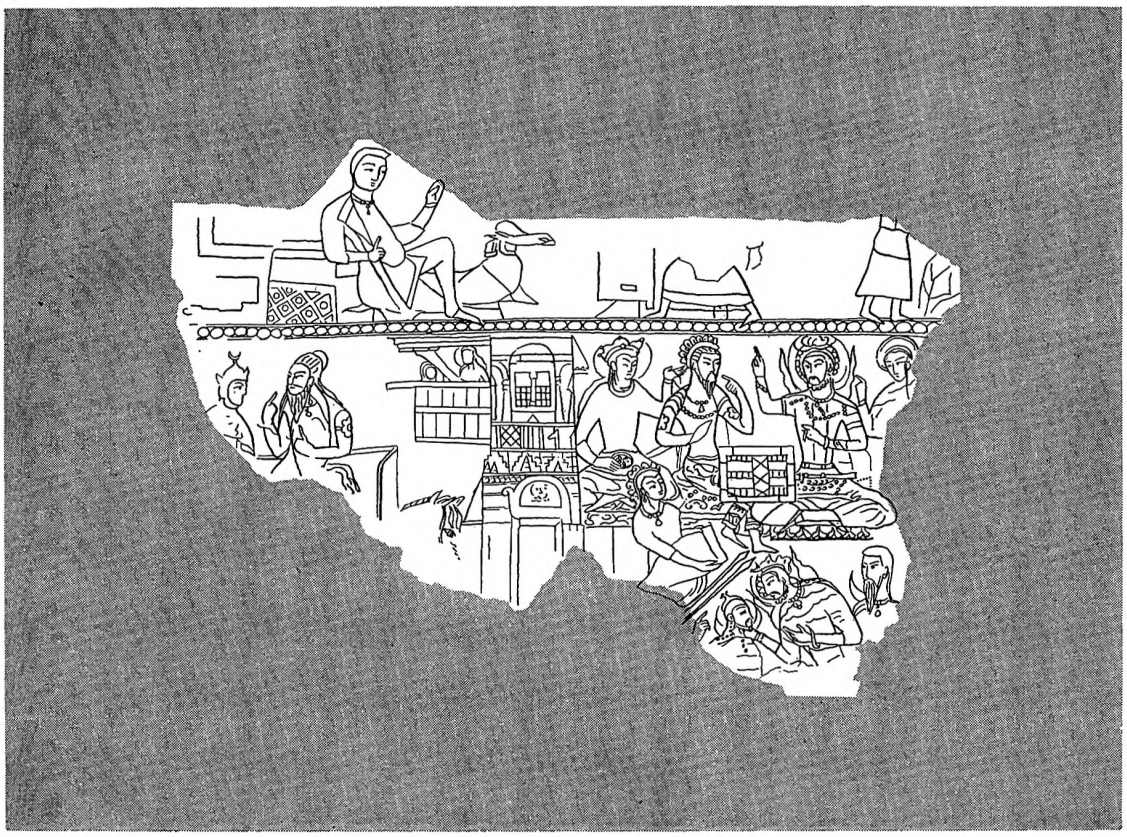
Роспись помещения VI/13
Северная стена



ником, бросающим аркан, мы видим снова гору, позади которой находится погрудное изображение женской фигуры, заслоненной горой, с поднятой рукой. К ней направляется в полете фантастическая фигура полуженщины-полуцветка, держащая в руках длинное ожерелье. Следующая сцена представляет момент борьбы того же всадника на красной лошади со змеевидным чудовищем, причем это весьма опасный для воина момент схватки, когда чудовище захватило в свою пасть его голову и одновременно опутало ноги лошади своим гибким хвостом. Однако победа осталась на стороне всадника. Вслед за сценой борьбы мы снова видим нашего всадника во главе группы воинов. Чудовище же лежит пораженным у ног их лошадей, причем из глубоких ран на его теле вырываются языки пламени. Вслед за этим снова изображена гора, на вершине которой, как и в первом эпизоде, находится сидящая человеческая фигура, обобщенно переданная желтым цветом.

Дальше мы видим снова всадника на красной лошади, сражающегося со всадником на оранжевом коне. Красочный слой здесь сильно стерт, и фигуры сражающихся едва улавливаются, хотя общее содержание сцены не вызывает сомнения. Здесь же под ногами лошадей сражающихся всадников валяются туловища двух убитых фантастических существ – полулюдей, полуживотных, очевидно демонов-дэвов. Значительно лучше сохранилась следующая сцена, где мы видим сражение спутников нашего героя с группой таких же демонов – в виде полулюдей, полуживотных, – как и на предыдущей сцене. Всего здесь изображено пять демонов. Первый из них стоит во весь рост с копьем в руках, направленным против одного из всадников. Туловище его человеческое, передано темно-красной краской, ноги – парнокопытные. С плеча к противоположному бедру свисает украшение, состоящее из круглых бусин. Над густыми длинными волосами головы изображены загнутые назад рога. Ухо отличается неестественно оттянутой длинной мочкой. Бедра до колен покрыты неясной по форме одеждой – возможно, шкурой животного.

Позади этого демона виден другой, упавший вниз головой, пронзенный обломком копья или стрелы. Впереди него лежит еще один убитый демон с закинутыми за голову руками, сжимающий копье. Видны рога его головы. Ноги этого демона также с парными копытами. Особенно большой интерес в этой сцене представляет изображение колесницы с двумя находящимися в ней демонами. Колесница имеет высокий передок, защищающий туловище находящихся в ней



Роспись помещения VI/13
Северная стена

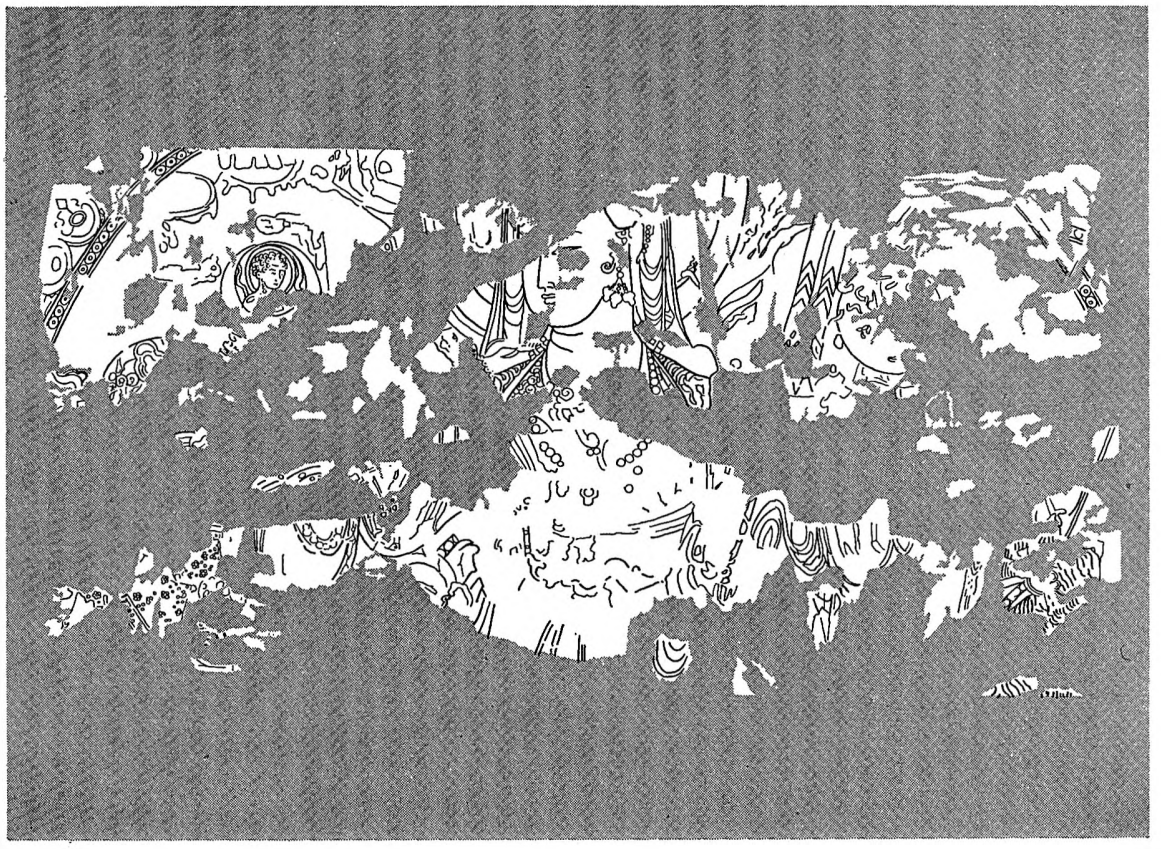
демонов. Боковые стенки колесницы заканчиваются крыльями. Наличие крыльев при отсутствии везущих животных говорит о том, что она летит по воздуху. Оба демона представлены в момент натягивания луков с наложенными на них стрелами. Лица этих демонов крайне свирепы, с оскаленными зубами. На головах рога – козлиные у одного и бычьи у другого. Свирепость подчеркивается наличием у первого на голове изображения человеческого черепа. Над ними представлена птица в полете.

Этой группой демонических существ заканчивается живопись второго яруса на северной стене. Участок живописи этого же яруса на восточной стене, непосредственно примыкающей к северной, сохранился хуже. Здесь мы видим снова главного нашего героя сражающимся с бородатым всадником на белом коне. К сожалению, большинство деталей этой сцены прослеживается с трудом.

Отметим лишь некоторые лучше видимые детали. Так, позади героя изображен филин или сова, стоящая на каком-то неясном, полусферической формы предмете. Под ногами лошадей сражающихся видны руки убитого воина, причем одной рукой он еще держится за какой-то предмет, возможно за палицу. Здесь же валяется расколотый на две части щит. На этой сцене мы видим нашего героя с луком в руках, в то время как его противник сражается с помощью копья.

Последней сценой цикл эпизодов, повествующих о подвигах героя и группы сопровождающих его воинов, прерывается. Дальше на участке, занимающем центральную часть восточной стены, живопись сохранилась плохо, однако общее содержание ее реконструируется с достаточной определенностью. В смысле общей композиции роспись на этом участке стены вполне сходна с росписью на южной стене вышеописанного зала 1. Здесь также был трон в виде льва, на котором находилась человеческая фигура. Слева от трона частично сохранилась фигура босоногой женщины в длинном платье – вероятно, танцовщицы или музыкантши.

Южнее центральной композиции на восточной стене живопись второго яруса полностью уничтожена. То же – на простенке западной стены к югу от дверного проема. Только на одном участке южной стены удалось установить содержание одного участка живописи, где представлена композиция, аналогичная со сценой единоборства героя и его спутников со змеевидным чудовищем. Отличие заключается в том, что чудовище на южной стене имеет голову не львицы, а льва. Совершенно очевидно, что и на тех участках стен, где



Роспись помещения VI/26
Южная стена

(*стр. 27, 28*)
Роспись
парадного зала VI/41
Фрагменты
(1-й ярус восточной стены)

живопись не сохранилась, по второму ярусу росписей продолжались эпизоды подвигов нашего героя и его спутников. Вполне вероятно, что и в этой части, как и в северной, было изображено шесть подвигов, и, следовательно, весь цикл состоял не менее, чем из 10–12 эпизодов.

Нижний, то есть первый ярус росписи, выполнен в уменьшенном, по сравнению с верхними ярусами, масштабе. Росписи его четко делятся на отдельные участки вертикальными полосами перлов. На каждом таком участке изображена отдельная, очевидно, не зависимая от других по содержанию сцена, которая, таким образом, находится как бы в рамочной окантовке. По приблизительному подсчету на нижнем ярусе было более двух десятков таких сцен. Однако не все они поддаются дешифровке. Ниже дается краткое описание тех сцен, которые удалось с большей или меньшей уверенностью разобрать.

1. Двухфигурная композиция, на которой изображены две стоящие женские (?) фигуры в длинных одеждах и головных уборах. Одна из этих фигур подносит другой какой-то предмет (цветок?).

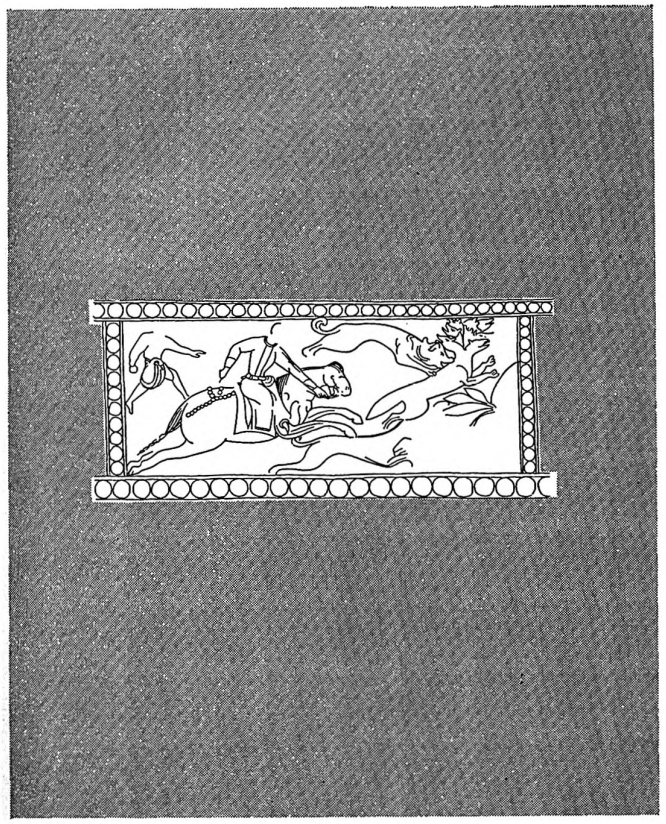
2. Сцена пиршества, в которой участвуют три персонажа, в том числе слуга, подносящий на подносе чашу с вином. У ног слуги – кувшины, один – пустой – лежит на боку. В верхнем правом углу изображено какое-то фантастическое существо.

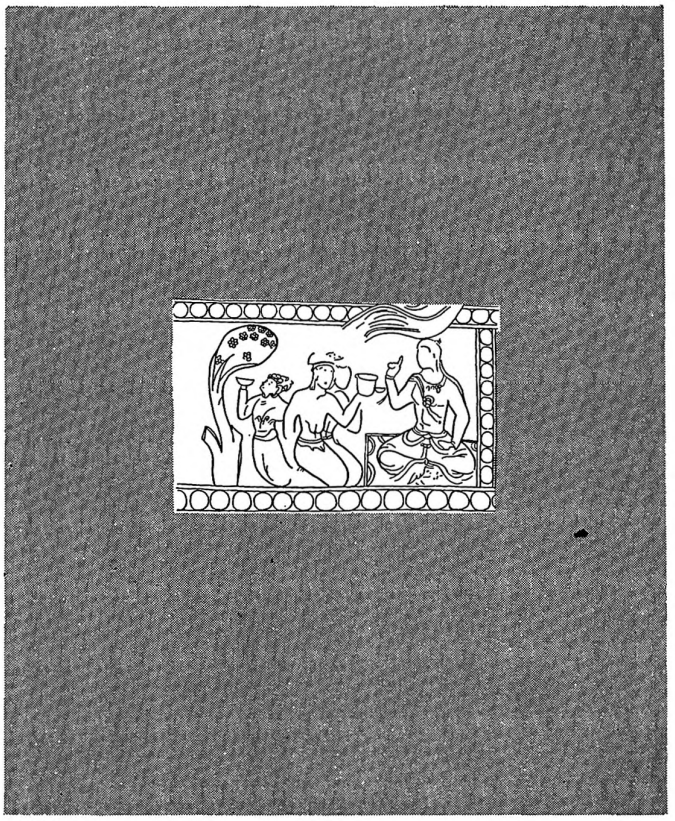
3. Сцена изображает водоем с купальщиком и фантастическими (?) водными существами. На берегу сидит бородатый старик и молодая женщина.

4. Сцена охоты. Всадник-охотник преследует с помощью двух громадных псов семиголового зверя – видимо, волка. За всадником бежит пеший слуга-егерь.

5–6. Рядом расположенные две сцены, судя по деталям, связаны по содержанию. На одной, частично прорисованной, – четыре участника. Двое из них с чашами в руках стоят на коленях перед стоящей на ковре женщиной, поднявшей руку в жесте адорации. Четвертая – фигура юноши, стоит в молитвенной позе с чашей в руке под схематически изображенной густой кроной дерева.

На другой сцене в центре помещено такое же дерево. От его главного ствола отходят два боковых с обрубленными вершинами. Люди находятся здесь же по краям композиции: участвуют три персонажа – двое юношей (один плохо сохранился, отсутствует голова) и одна молодая девушка. Один из персонажей представлен в момент прыжка. Другой юноша держит на левом плече топорик. Правой рукой он поддерживает под локоть молодую женщину, нижняя часть тулови-



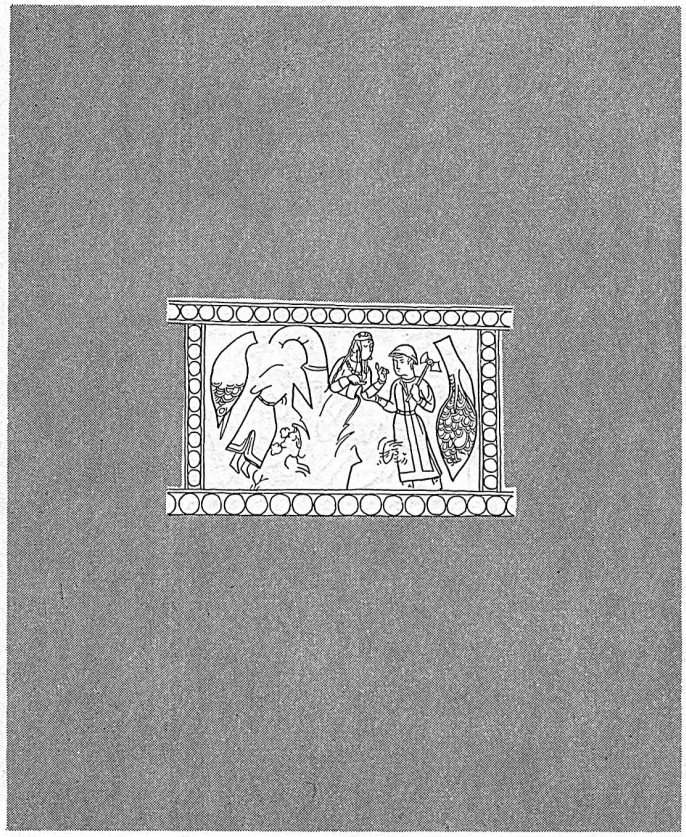


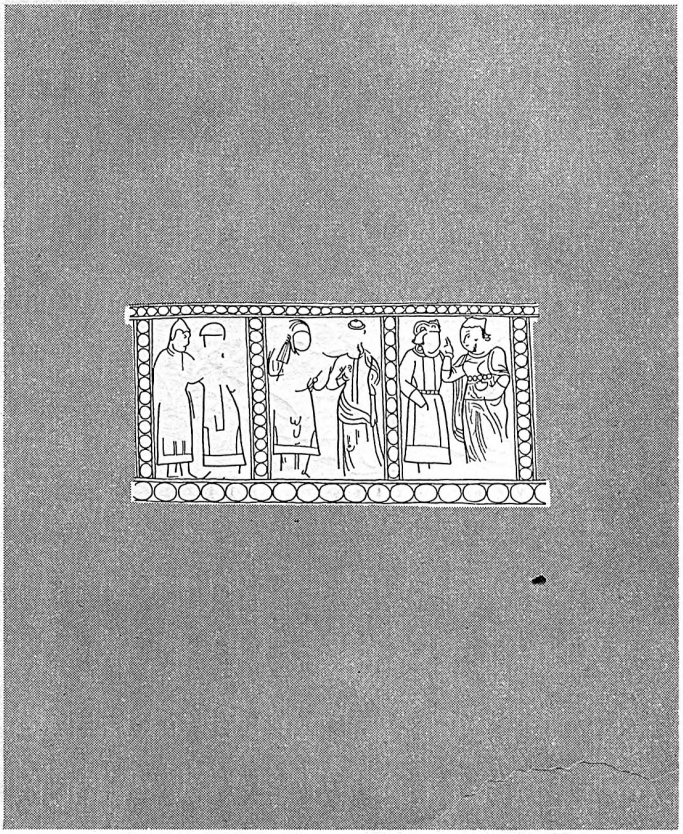
ща которой находится внутри обрубленного ствола дерева.
7. Изображены две человеческие фигуры, сидящие по обе стороны композиции на высоких сиденьях, напоминающих жертвенники. У обеих фигур в руках по кувшину. Между этими фигурами расположены стоящие на возвышении лев и львица и ниже их – два убитых зверя.
8–9. На обеих сценах изображены только животные. На одной – шествие слонов. На другой (восточном конце северной стены) мы видим быка зебу и льва, перед которыми стоят два шакала (лисицы?).

Помещение 42 (VI/42). Небольшое, сводчатое, типа приемной, соединено проходом с главным залом (41). Остатки живописи были открыты в этом помещении на северной, западной и южной стенах. По сохранности в лучшем состоянии оказался крупный фрагмент росписи на северной стене. Росписи расположены в два яруса. На верхнем, выполненном в меньшем масштабе, помещена группа (хор?) женщин-музыкантш (сохранились частично четыре фигуры), в полный рост. На нижнем ярусе в крупном масштабе изображена сцена поединка между одетыми в доспехи молодой женщиной и воином-мужчиной.

Помещение 55. Также небольшая сводчатая комната, соединявшаяся проходом с помещением 42. Крупные фрагменты росписей были открыты на северной, восточной и южной стенах; на западной стене живопись почти полностью уничтожена.
Росписи этого помещения выполнены в очень крупном масштабе, приблизительно в полтора раза превышающем натуральные размеры. Сюжетом на восточной и северной стенах служит поединок двух пеших, одетых в доспехи воинов. На южной стене частично сохранилось изображение женской фигуры, держащей в поднятой правой руке обнаженный меч.

Объект VII. В ходе раскопок участок (бугор), расположенный южнее вышеупомянутого объекта III, был обозначен шифром VII, хотя впоследствии выяснилось, что постройки на этом участке составляют часть одного и того же квартала, в который входит объект III. Отдельные помещения, раскопанные на объекте VII, получили и особую нумерацию, не зависимую от объекта III. На этом объекте, часть помещений которого погибла от пожара, остатки живописи отмечены в ряде помещений, к сожалению, в очень сильно разрушенном состоянии. Исключение составляет помещение 24.





Помещение 24 (VII/24). Выяснить первоначальный план этого помещения не удалось. Участок с сохранившейся росписью составляет часть восточной его стены и находится на уровне второго этажа. Росписи, как можно полагать, украшали заднюю и боковые стенки ниши или лоджии. Сохранилась частично одна боковая (южная) стенка. В целом сохранность живописи удовлетворительная, исключая верхнюю часть стенки, где она стерта и частично сбита вместе со штукатуркой.

Содержание ее таково. На задней стенке ниши внутри живописной арки, опирающейся на две колонны, изображены три персонажа. Центральное место занимает крупномасштабная полуобнаженная мужская фигура, тело которой окрашено в синий цвет. Только бедра покрыты шкурой полосатого зверя – видимо, тигровой. Верхняя часть головы и лица сбиты, но прослеживается крупный нимб вокруг головы и языки пламени над плечами. Лицо безбородое, в трехчетвертном повороте вправо, руки и ноги украшены браслетами, на шее гладкий обруч (гривна). Кроме того, на руках выше локтей имеется украшение, известное под индийским названием кейюра, к которому подвешены бубенчики. С плеч свисает шнур, также с бубенцами, обвивающий тело. Персонаж этот изображен танцующим, динамичность его позы подчеркивается развевающимися широкими концами лент, которыми повязаны его руки и головной убор. Слева под рукой танцующей фигуры – жезл с двурогим навершием. У ног танцора, по обе его стороны, – две коленопреклоненные мужские фигуры без головных уборов. Одна из них держит в руках жертвенник или курильницу, другая – неясный рогообразный предмет. По низу изображены кусты растения, стилизованного под акант. Справа от танцора, на уровне несколько ниже локтя, помещен орнаментированный диск.

Вся композиция снизу ограничена поясом перлов, под которым идет широкий орнаментальный бордюр в виде сильно усложненных стилизованных побегов.

На боковой южной стенке, за аркой, помещены две фигуры, являющиеся, вероятно, частью общей композиции. Они расположены в два яруса или в двух планах – один над другим. Внизу мужская фигура в богатой накинутой на плечи верхней одежде стоит на коленях, обратив лицо вправо, в сторону танцующего персонажа. В руках у него чаша, наполненная какими-то круглыми небольшими шариками (плодами или жемчугом). В верхнем ярусе видна плохо сохранившаяся стоящая на коленях фигура с музыкальным инструментом в руках. Надо полагать, что и на северной



Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

← 1
Изображение
четырехрукого божества
Фрагмент
Помещение II/5–6

2
Роспись лоджии
в западной стене
(Четырехрукое божество
и донаторы)
Помещение II/5–6





3
Всадник и всадница
Помещение III/17



Живопись

4
Арфистка
Помещение VI/1



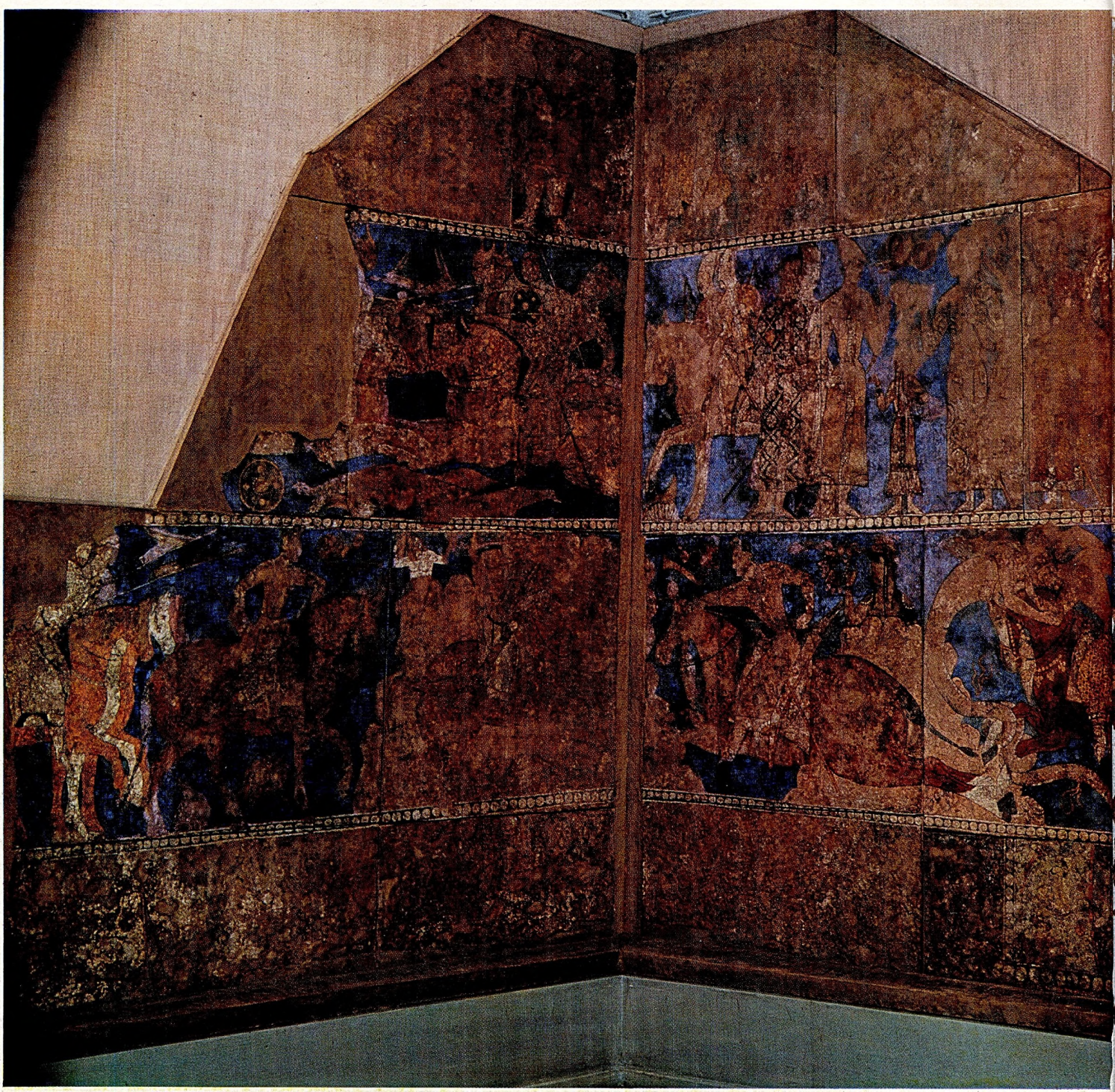
5
Пленник
Помещение VI/13



6
Голова в царской короне
Помещение VI/13



7
Роспись западной
и северной стен
Общий вид
Помещение VI/41

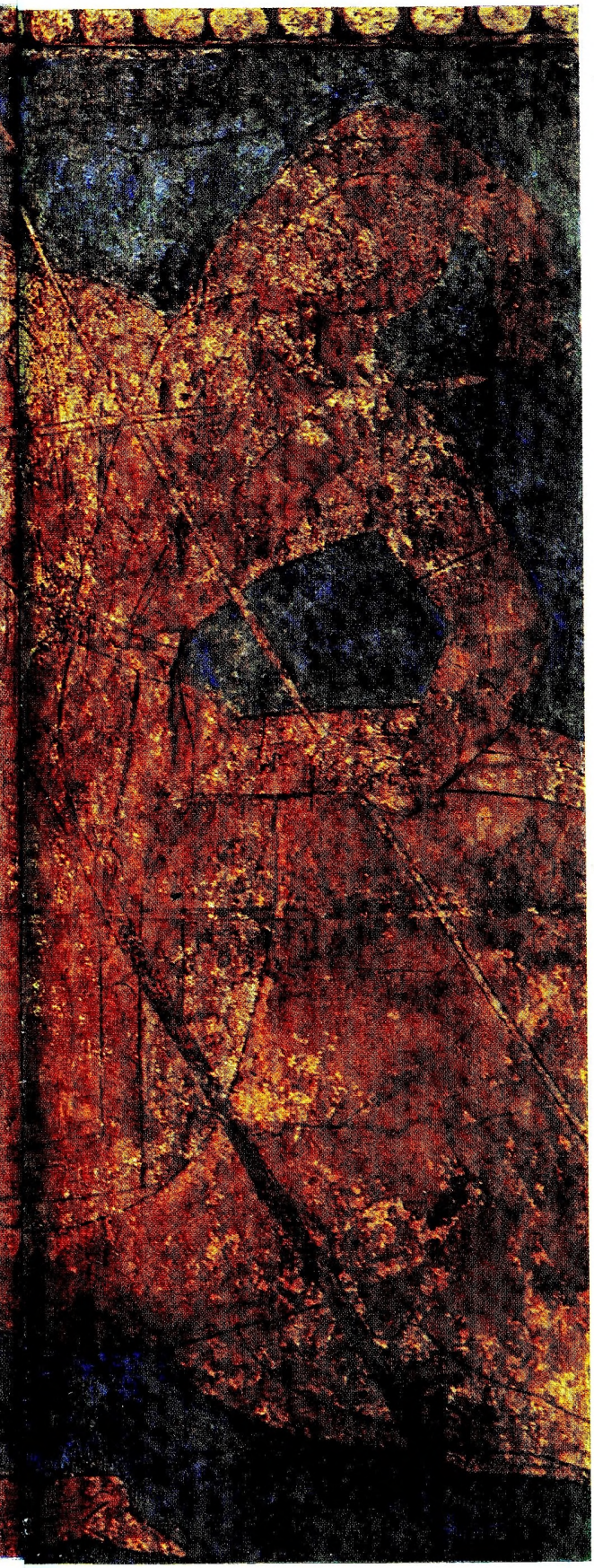


Живопись



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





8
Батальная сцена
из третьего яруса
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





9
Роспись второго яруса
Первый эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





10
Роспись второго яруса
Второй эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





11
Роспись второго яруса
Третий эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





12
Роспись второго яруса
Четвертый эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента

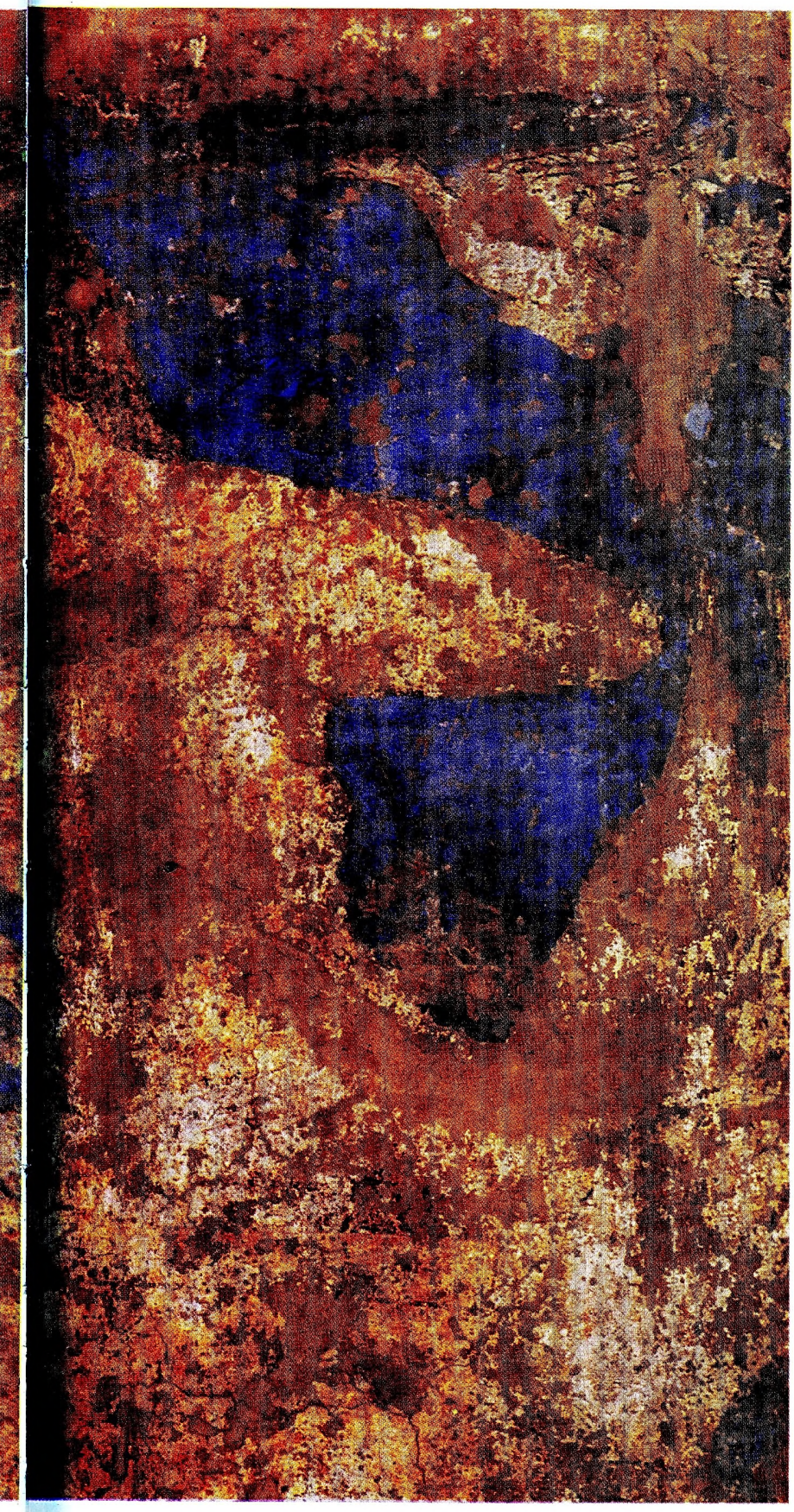




13
Роспись второго яруса
Пятый эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





14
Роспись второго яруса
Седьмой эпизод
Помещение VI/41

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





15
Роспись первого яруса
Сцена у судьи
Помещение VI/41

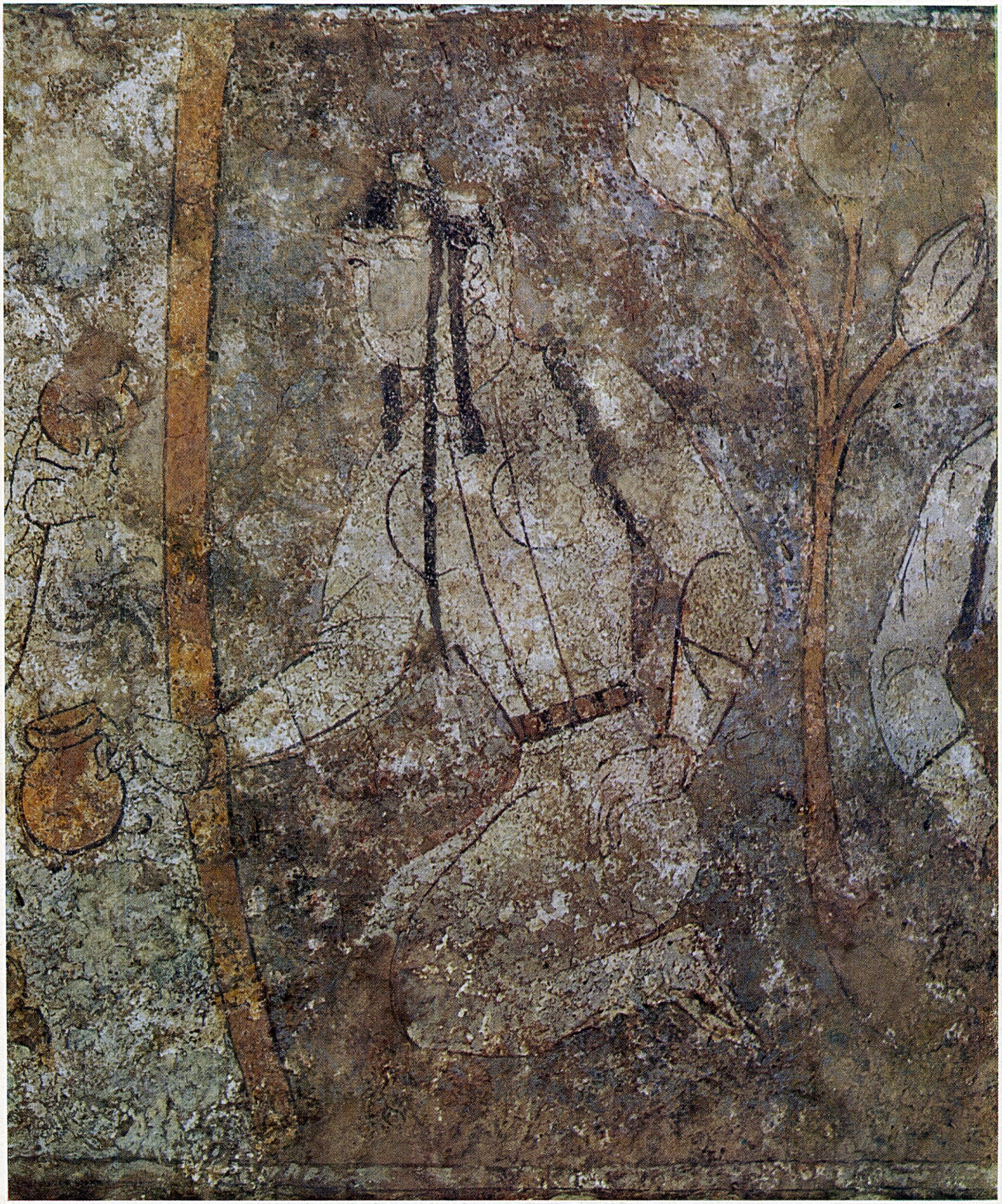
Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





16
Роспись первого яруса
Сцена у бассейна
Помещение VI/41

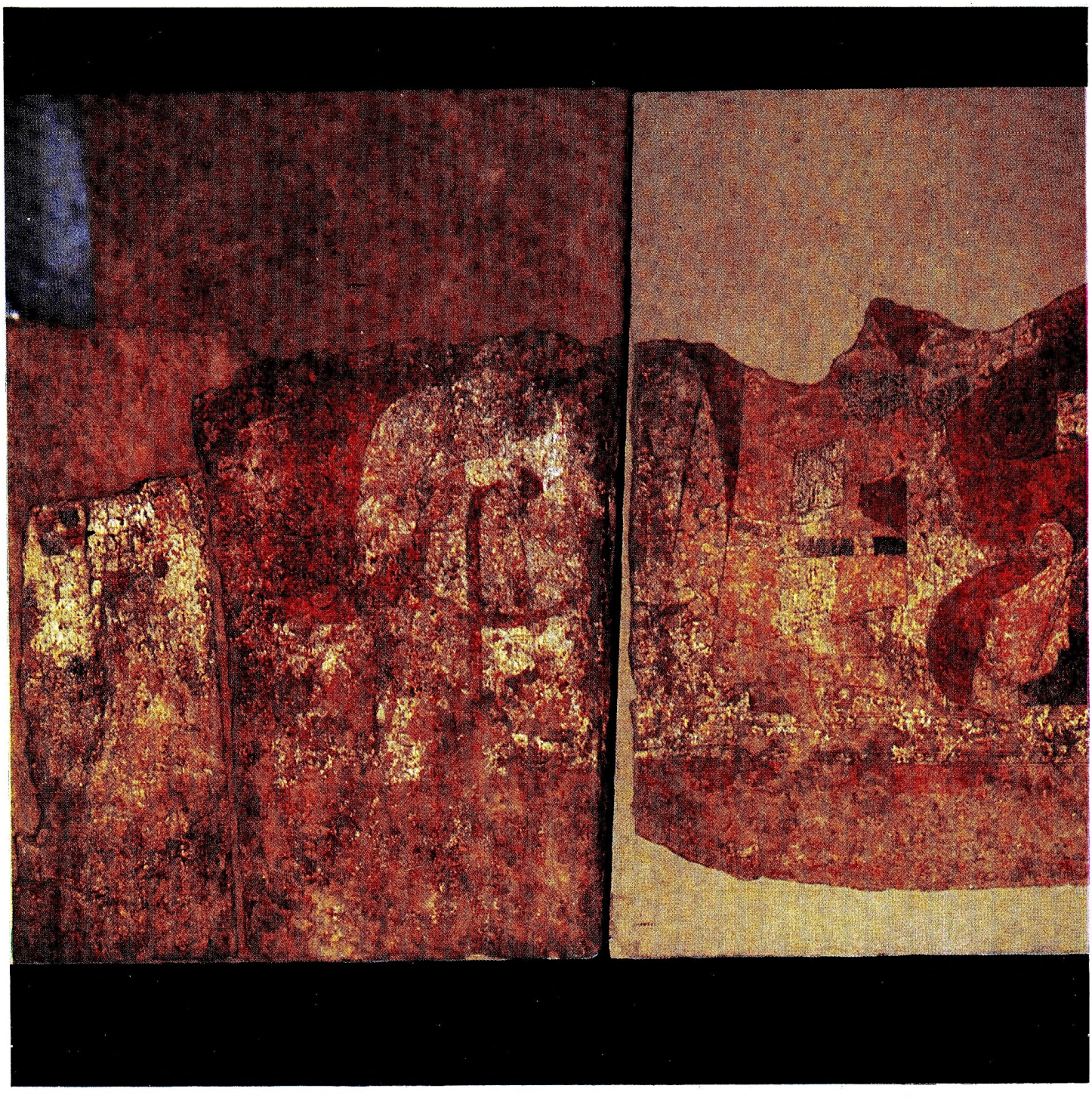
Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



Живопись

17
Сцена у бассейна
Фрагмент
Помещение VI/41

18
Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

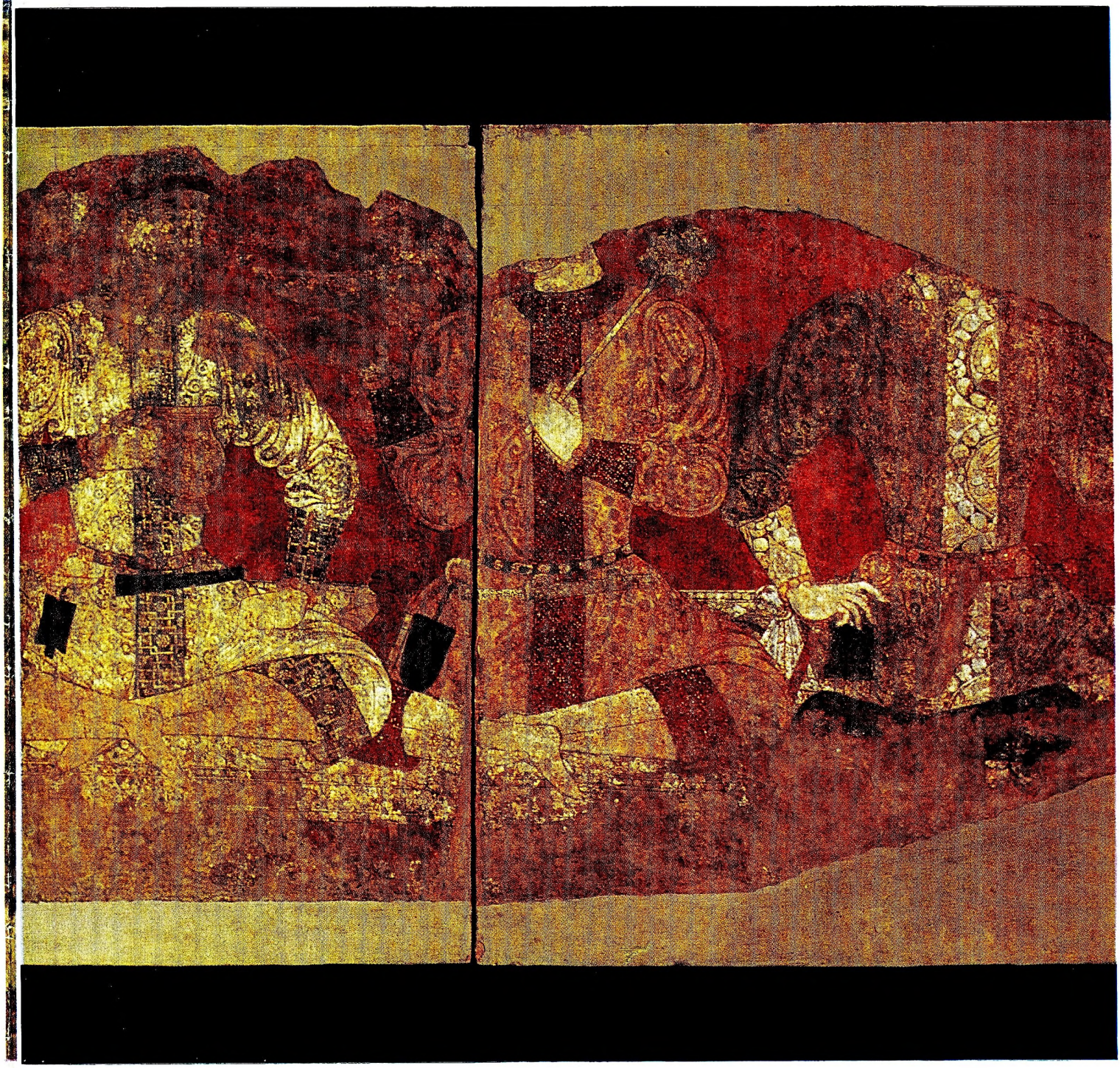


Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

19
Роспись
юго-восточного угла
(Пиршество)
Помещение XVI/10



Живопись



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





20
Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



Живопись

21
Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

22
Фрагмент росписи
Помещение XVII/8



23
Роспись западной стены
Батальная сцена 1
Помещение XXI/1



Живопись



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





24
Батальная сцена 1
Фрагмент
Помещение XXI/1

25
Роспись южной стены
Сцена с амазонками
Помещение XXI/1



Живопись



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





26
Сцена с амазонками
Фрагмент
Помещение XXI/1

27
Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1



28 →
Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента

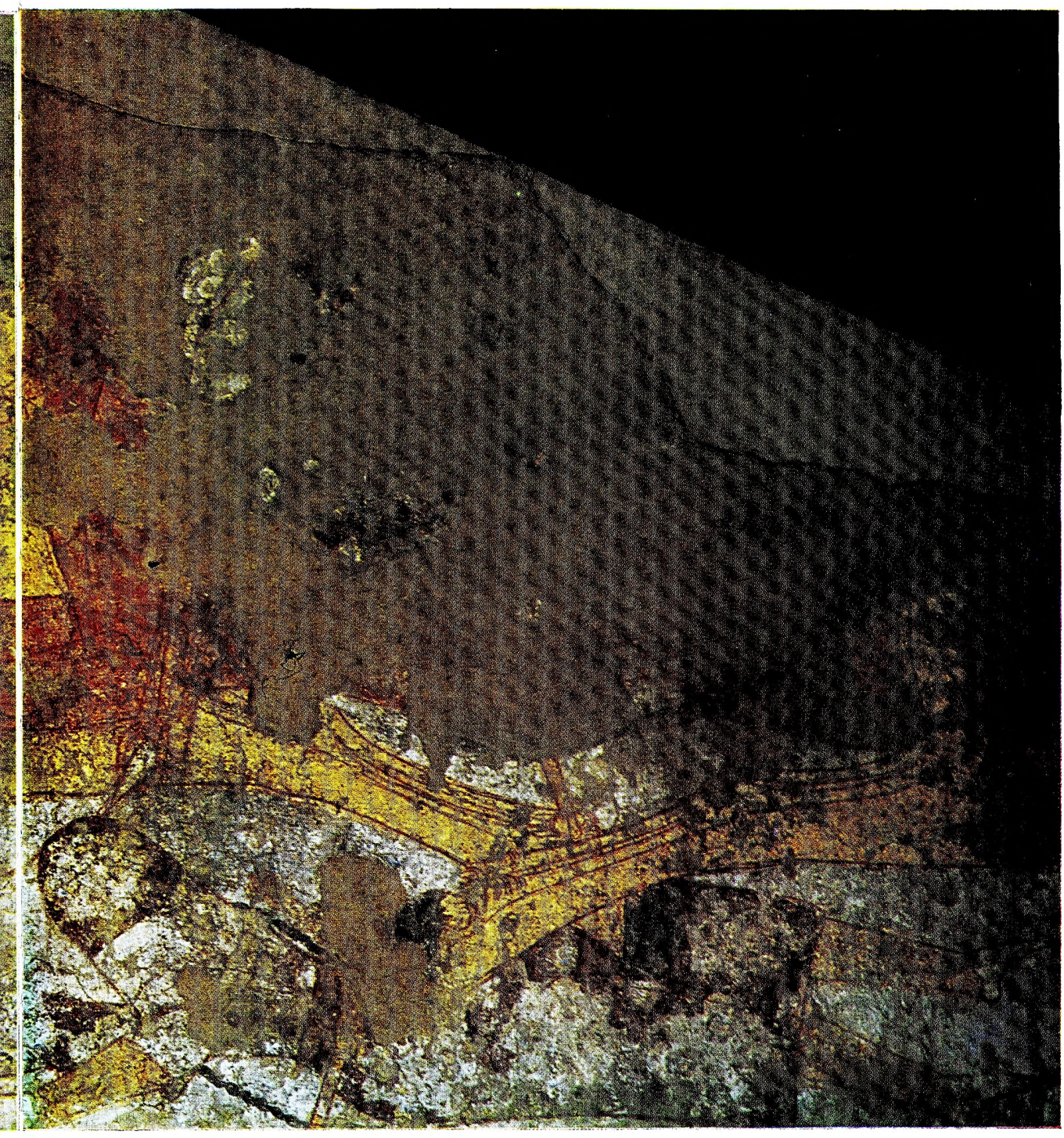




29
Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1

30
Батальная сцена 3
Помещение XXI/1





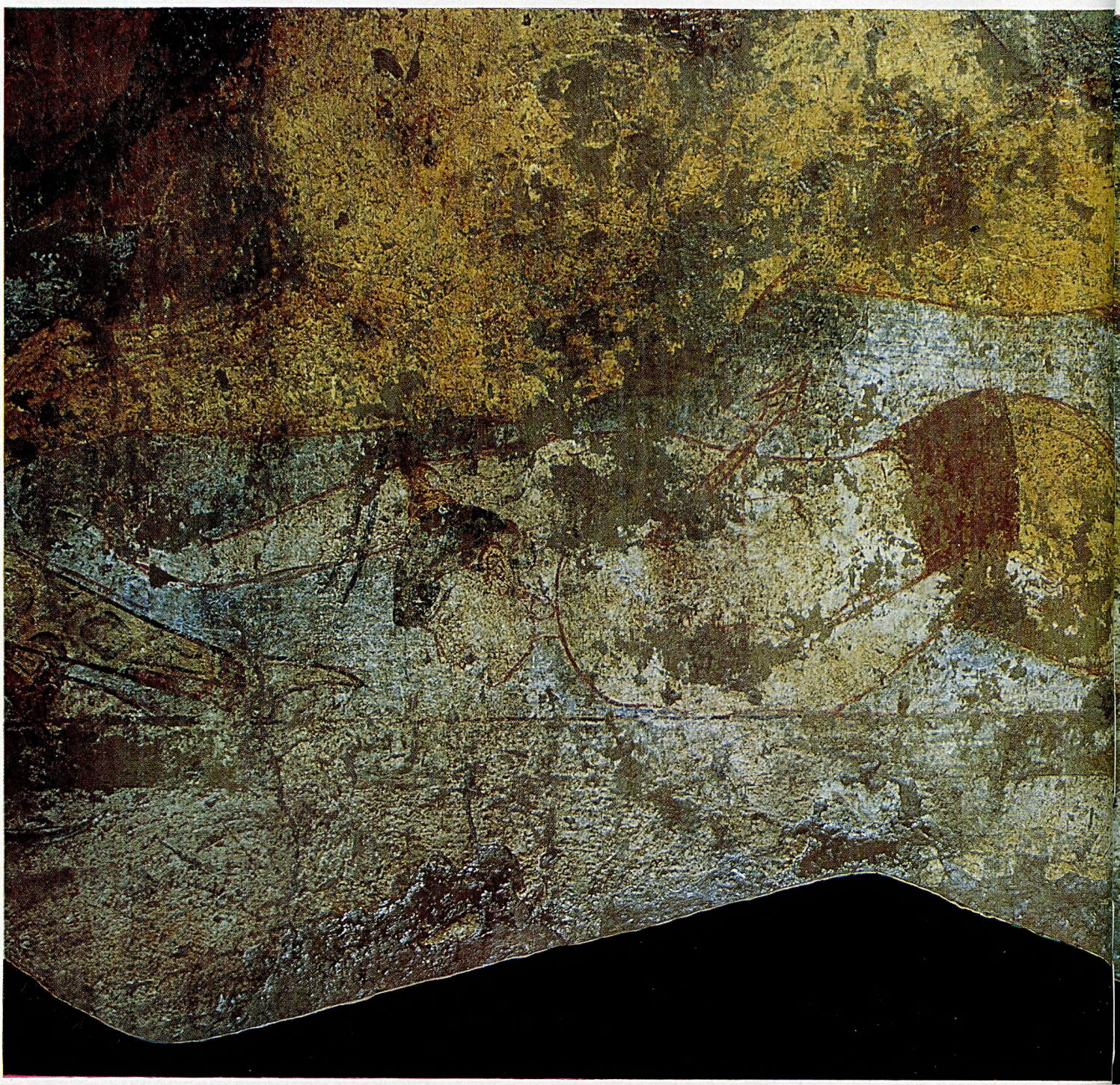
Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



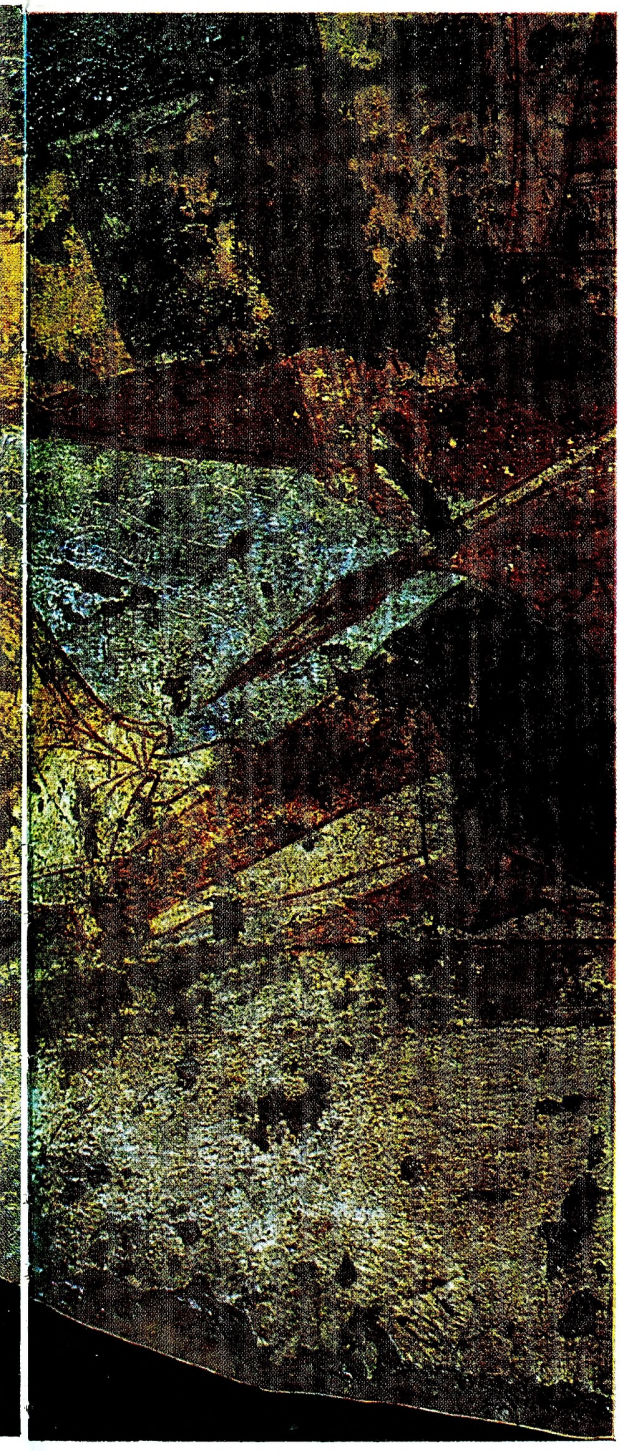


31
Батальная сцена 3
Фрагмент
Помещение XXI/1

32
Батальная сцена 4
Помещение XXI/1



Живопись



33
Роспись нижнего яруса
(Сцены по Эзопу)
Помещение XXI/1





Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента





34
Сцены по Эзопу
Фрагмент
Помещение XXI/1

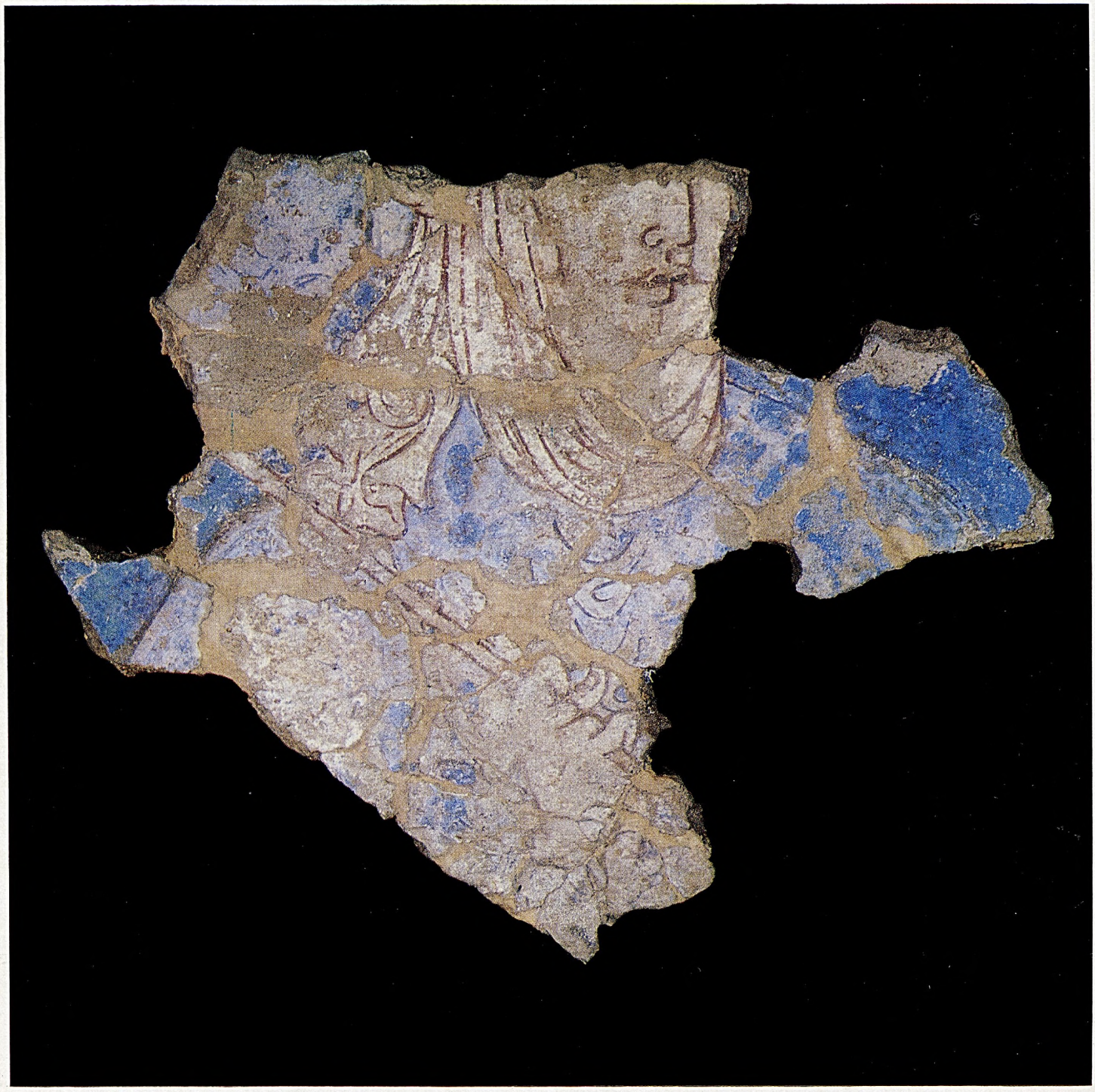
t.me/archeotajik

35 36
Роспись тронного зала
Фрагменты





37 38
Роспись тронного зала
Фрагменты



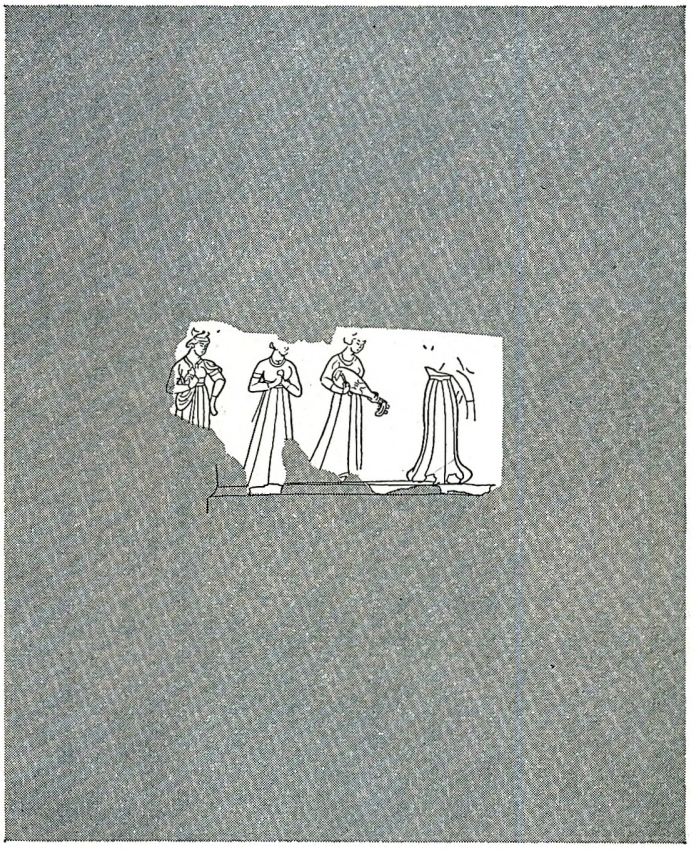


Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

39
Роспись тронного зала
Фрагмент



Роспись приемной VI/42
Верхний ярус



стенке ниши находились сходные изображения. Композиция в целом, таким образом, передает сюжет подношения даров перед изображением божества, аналогичный сюжету в помещении VI/8, где у божества тело также окрашено в синий цвет.

Объект XVI – это особый городской квартал, расположенный в восточной части городища западнее объекта VII. Остатки стенных росписей были открыты в нем в ряде помещений, из числа которых лучше других они сохранились в помещении 10.

Помещение 10 (XVI/10). Это крупное помещение размером 7,85 × 6,5 м несколько отличается по своей планировке от обычных парадных залов. В частности, дверной проем пробит в северной стене, но не в центре, а в восточном конце ее. У восточной стены устроена алтарная приставная ниша.

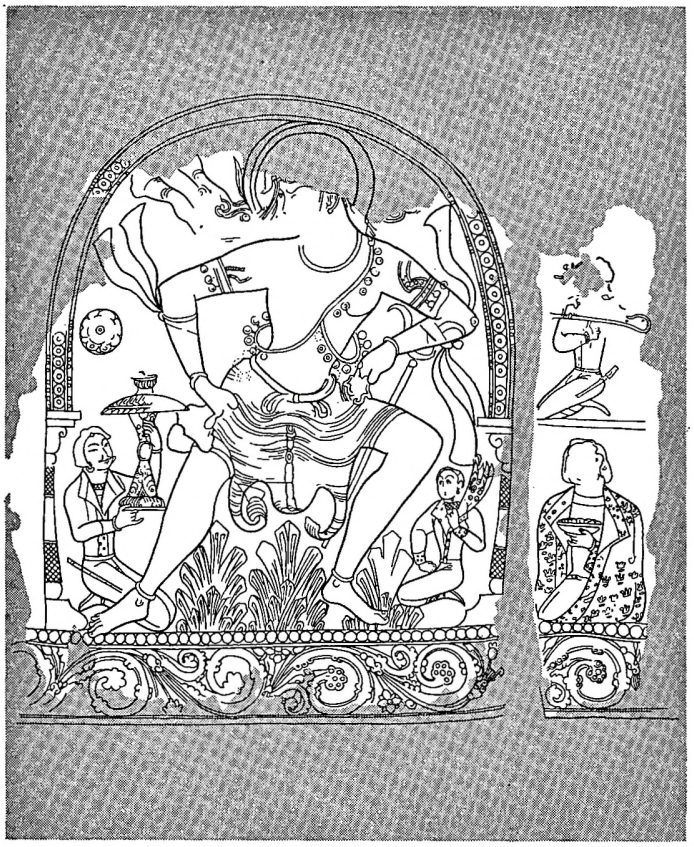
Сохранность стен, а вместе с ними и живописи, не одинаковая. Следы живописи обнаружены на всех стенах, однако только на двух участках встречных стен у юго-восточного угла росписи сравнительно удовлетворительной сохранности занимают пространство около пяти метров.

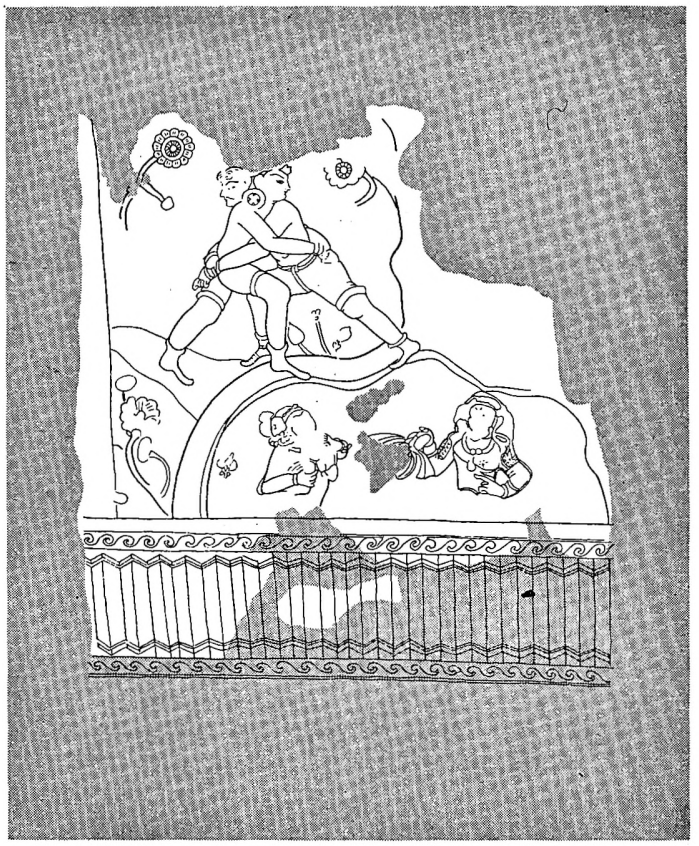
Сюжетом живописи служит пиршественная сцена. Сохранились изображения семи фигур, но, к сожалению, лишь у одной улавливаются очертания головы. В остальном изображения участников сцены прослеживаются достаточно хорошо. Все они сидят в одинаковой позе, скрестив ноги. Положение рук у них при этом различное.

Каждый держит в руке чашу или кружку. Одна из фигур опирается рукой на посох с загнутой книзу ручкой. Два персонажа держат в руках по пышному опахалу. Все фигуры одеты в одинаковые по форме костюмы, отличающиеся лишь окраской и орнаментом ткани. Костюм состоит из плотно охватывающего фигуру кафтана, из-под которого видны штаны и высокие мягкие сапоги. Костюм дополняет наборный пояс с горизонтально подвешенным к нему кинжалом в ножнах.

Интересной принадлежностью всех фигур является одинаковый «гарнитурный» дорожный набор, состоящий из двух футляров и мешочка, подвешенного к поясу. Мешочек имеет характерную форму кисета, изображает денежный мешок – «мошну». В большем по размеру футляре уплощенного вида, судя по имеющимся археологическим аналогиям, хранились, вероятно, зеркало и гребень или подобные предметы, а в другом, узком, удлиненном, – очевидно, тонкий ножичек или шило. Одежда участников сцены демонстрирует замечательный набор богато орнаментированных узорных тканей. Разнообразны окраска и рисунки на сапогах и футлярах, очевидно из тонкой кожи – сафьяна. Все участники сцены сидят на узорчатом ковре. Большой интерес представляют и изображения сосудов. Это в большинстве открытые чаши на высоком поддоне, украшенные каннелюрами. Особо следует отметить изображение золотой кружки с кольцевидной ручкой в руке одного из персонажей, которая украшена рисунком мужской фигуры, стоящей в полный рост, опирающейся на длинный посох с загнутой книзу ручкой.

На других участках стен, несмотря на очень сильную испорченность росписей, некоторые детали все же улавливаются. Судя по ним, сцена пиршества продолжалась по всему периметру стен этого помещения. Таким образом, первоначально было изображено по меньшей мере 25–30 персонажей – участников пиршества.





Объект XVII. Это также особый городской квартал, находящийся к югу от объектов VII и XVI. Жилые постройки его примыкают к сооружениям небольшого базара, расположенного на перекрестке двух улиц, отделяющих данный квартал от других кварталов восточной части шахристана. Стенные росписи были открыты в жилище, непосредственно прилегающем к базарным постройкам в помещении 14.

Помещение 14 (XVII/14). Само это помещение – квадратный четырехколонный зал с входом, пробитым, как в помещении XVI/10, в конце восточной стены. Остатки росписи были обнаружены на двух стенах – восточной и западной. Сохранность их плохая, особенно на первой. На второй темой росписи служит спортивная борьба. На лучше сохранившемся участке изображен неправильных очертаний водоем, переданный синей краской, в котором находятся погруженные по пояс две человеческие фигуры. Берег обозначен изломанной темной полосой. На берегу изображено несколько стилизованных растений. Почти у самой кромки берега показаны два атлета в коротких штанах типа современных трусиков. Охватив друг друга перекрестно через плечи сомкнутыми руками, каждый из них стремится повалить противника наземь. В этой борьбе мы без труда узнаем дожившую до современности популярную в Средней Азии спортивную борьбу «гуштин-гири» (по-таджикски) или «кураш» (по-узбекски).

Объекты XXI и XXII. Оба они расположены в северо-западной части городища к западу от храмов – первый севернее, второй южнее. Исследование их начато в последние годы. Пока не выяснено, входят ли они оба в состав одного квартала или же являются отдельными домовладениями типа усадеб. В первом объекте открыты три крупных помещения, некогда богато украшенных живописью. Мы ограничимся здесь описанием отдельных фрагментов стенных росписей в помещениях 1 и 3, содержание которых расшифровывается относительно определенно.

Помещение 1 (XXI/1). Принадлежит по своим размерам и плану к типу парадных залов, с тем отличием, что на месте обычной почетной суфы устроена глубокая обширная лоджия. Его размеры, включая лоджию, 9×9 м; лоджия имеет в глубину 3,2 м при ширине 4,5 м. Она пристроена к северной стене. Дверной проем пробит в южной стене. Стенные росписи, открытые в нем, сохранились на крупных участках стен южной

(*стр. 30*)
Роспись помещения VII/24
Восточная стена

(*стр. 30*)
Роспись
колонного зала XVII/14
Западная стена

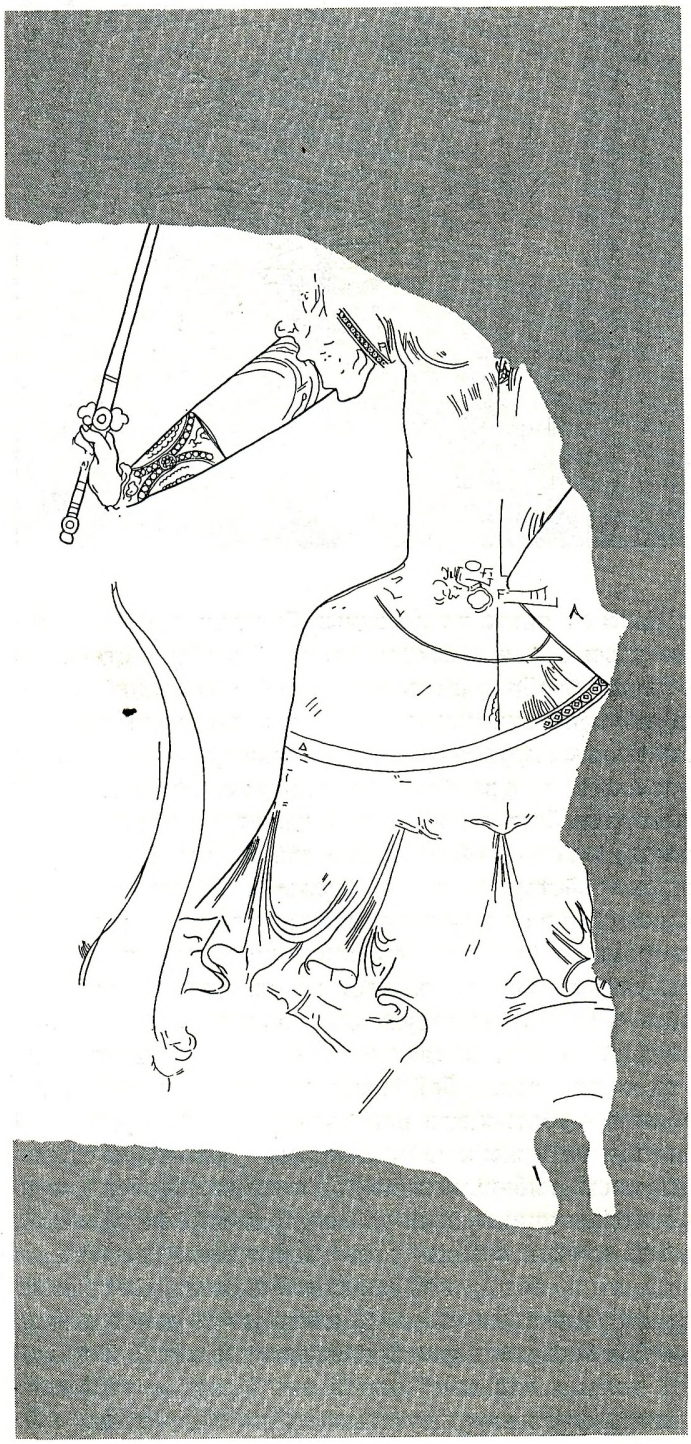
Роспись комнаты VI/55
Южная стена

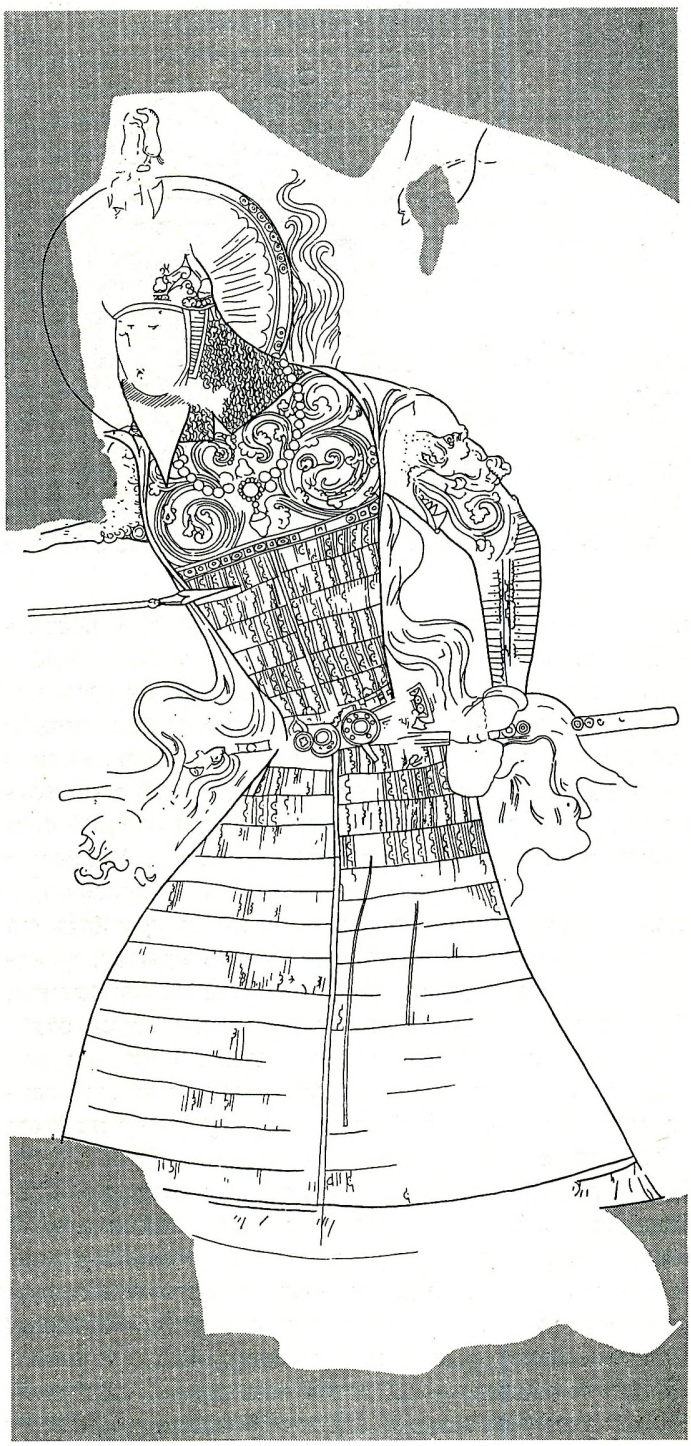
Роспись комнаты VI/55
Северная стена

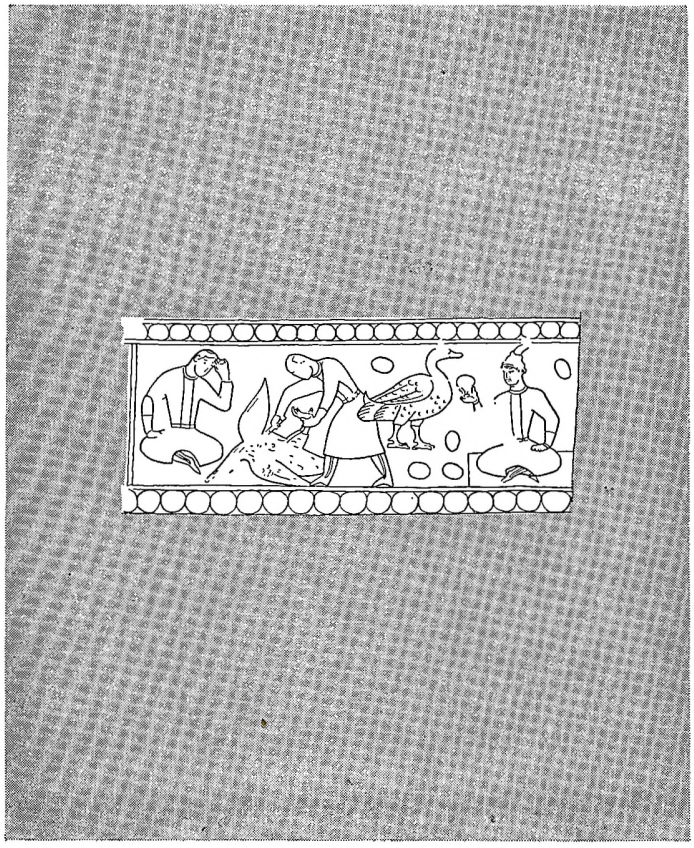
(*стр. 32*)
Роспись
парадного зала XXI/1
Фрагмент (нижний ярус)

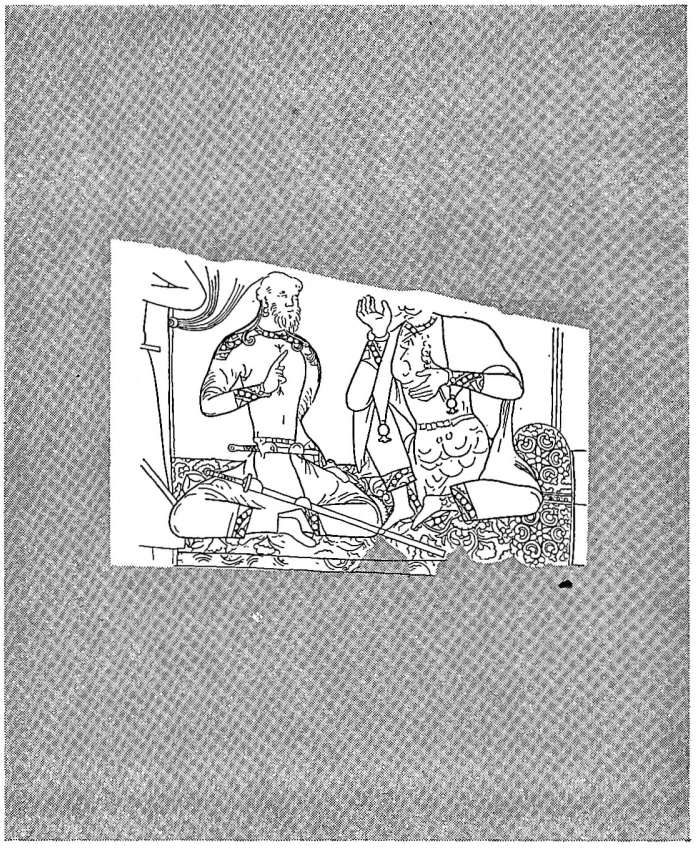
(*стр. 32*)
Роспись помещения XXI/3
Западная стена

(*стр. 33*)
Роспись помещения XXII/1
Северная и западная стена



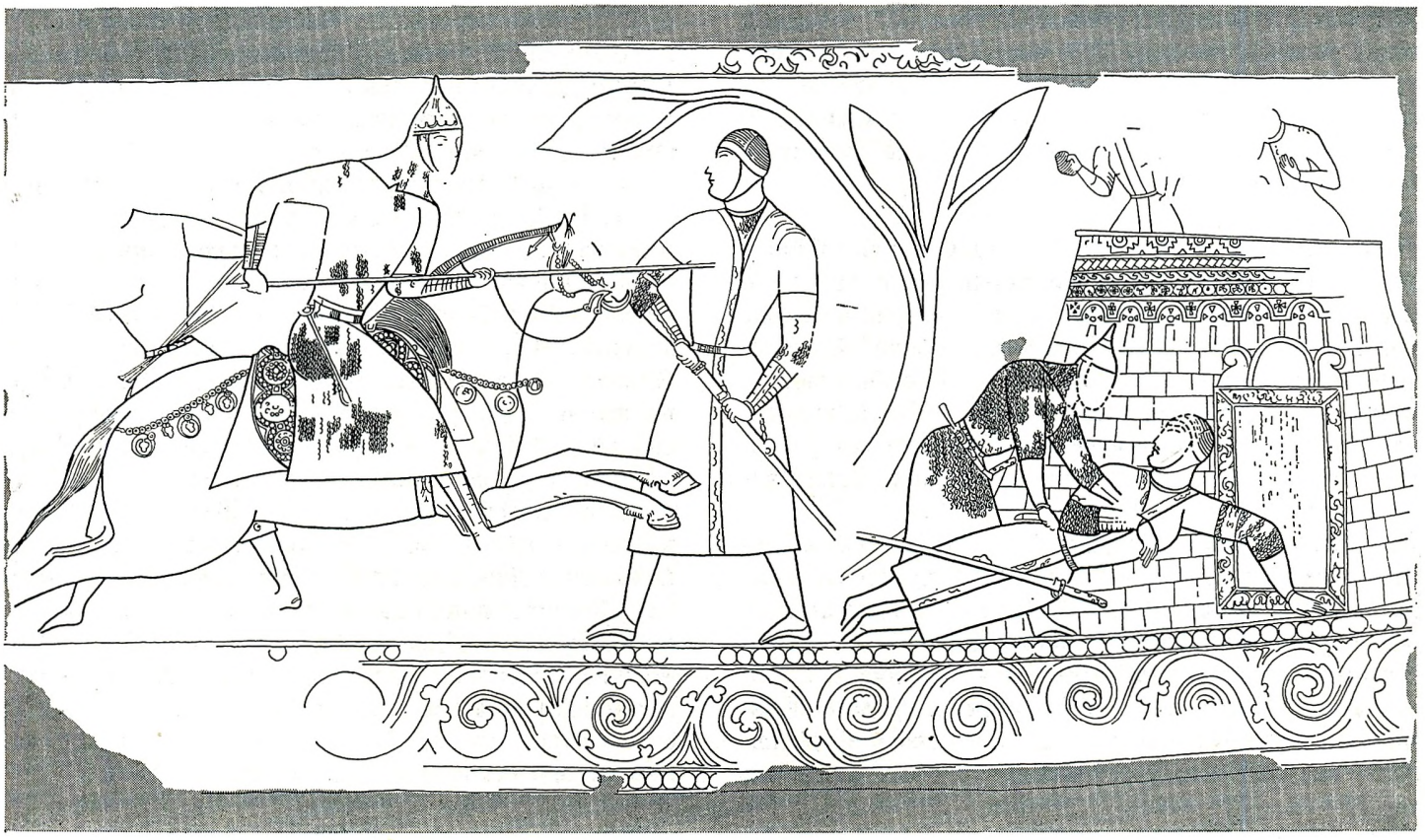






половины зала – по низу западной, южной и восточной стен. В северной половине, в том числе и в лоджии, росписи почти не сохранились. Об их прежнем наличии говорят лишь небольшие обрывки сильно стертой живописи и отдельные пятна красок. Общая площадь сохранившихся стенных росписей достаточно велика. В длину она имеет 13 м при средней (неодинаковой) высоте до полутора метров. Несмотря на неизбежные лакуны и повреждения красочного покрова, живопись этого зала следует признать по сохранности одной из лучших среди открытых до настоящего времени стенных росписей Пенджикента. Росписи выполнены на синем фоне в два яруса, отделенных один от другого, как обычно, поясом крупных перлов. Верхний ярус сохранился не на всю первоначальную высоту. К сожалению, у фигур на этом ярусе отсутствуют головы.

Общее содержание росписей этого яруса вполне определилось. На всех стенах изображена единая батальная сцена – сражение между тяжеловооруженными воинами-всадниками. Битва в полном разгаре. Лошади несутся галопом. Воины действуют главным образом копьями. Некоторые падают с седел. Много воинов – убитых и раненых – валяется под ногами лошадей. Сюжет этот для пенджикентских росписей не новый, однако от ранее встреченных батальных сцен сражение здесь отличается одной важной особенностью. Оно обычно изображалось или в виде поединка между двумя воинами, или же в виде стычки двух групп, выступающих друг против друга сомкнутым строем. На росписях этого зала ситуация иная: перед нами как бы панорама битвы в момент, когда строй отрядов нарушился и воины обеих сражающихся сторон, смешавшись, действуют самостоятельно. Вследствие этого невозможно отличить воинов каждой из враждующих сторон. Сделать это особенно трудно и потому, что, как указывалось, головы воинов-всадников не сохранились, а характер вооружения у всех воинов совершенно одинаковый. Однако определенное указание на то, кто с кем ведет бой, имеется. Среди поверженных воинов – убитых или раненых – наряду с мужчинами мы видим и женщин-воинов, которых выдают длинные косы, выбившиеся из-под шлемов. Особенно примечателен уникальный эпизод сражения на западном конце южной стены. Здесь изображены два воина в шлемах, но без другой защитной одежды, которые несут на узорчатом ковре обнаженную до пояса женщину. Вся боевая и верхняя одежда с нее снята. Оставлены только длинные шаровары. Красное растекающееся пятно на груди указывает, что она ранена.



Большой интерес представляют изображения и других поверженных воинов. В большей части их фигуры прослеживаются полностью, причем они показаны в самых неожиданных позах и ракурсах. На многих оставлены только короткие штаны, остальная одежда снята с них. Но есть и такие, которые лежат еще в полном боевом снаряжении. Среди последних главным образом воины-женщины. В целом, как можно полагать, баталия представляет собой сражение между воинами-мужчинами и женщинами-воительницами.

Иной характер имеет содержание росписей нижнего яруса. На нем, как и в других аналогичных нижних ярусах, росписи разделены на небольшие участки, отделенные один от другого вертикальной одноцветной полосой. Каждый из таких участков занят самостоятельной сценой с независимым от других сюжетом. Росписи этого яруса не везде сохранились удовлетворительно. На восточной и примыкающей к ней части южной стены краски сильно стерты. Лучше сохранилась живопись этого яруса на западной стене и, частично, на западной половине южной.

Ниже дается описание двух сцен, содержание которых отражает общий характер сюжетов, использованных художниками для росписей этого яруса.

1. На первой изображен молодой человек, сидящий скрестив ноги, в кафтане и в островерхом колпаке. Перед ним птица и шесть окрашенных в желтый цвет (золотых) яиц. Дальше этот же молодой человек изображен потрошащим ножом эту же птицу. И, наконец, он изображен в третий раз сидящим без головного убора с опущенной головой, при этом он ударяет самого себя рукой по лбу. Общий смысл всей этой сцены вполне ясен. Не удовлетворившись снесенными птицей золотыми яйцами, незадачливый молодой человек решил овладеть всем их запасом, который, как он предполагал, находится во внутренностях птицы. Но, не найдя там других золотых яиц, он раскаивается в своем необдуманном поступке.

2. В этой сцене участниками являются животные. Рыжий лев сидит в явно раздраженном настроении, о чем говорит раскрытая пасть и вздыбленная шерсть его гривы. Перед ним на задних лапках стоит заяц, в чем-то убеждая царя зверей. Вслед за этим изображен вторично лев, прыгающий вниз, где виден водоем. Весь сюжет сцены, как мы увидим ниже, находит свое разъяснение в одном из рассказов – притче знаменитого индийского сборника «Панчатантра».

Помещение 3 (XXI/3). В этом помещении с алтарной нишей фрагменты живописи разной степени сохран-

ности открыты на трех стенах. На почетной, западной стене росписи они в лучшем состоянии: центральное место занимало изображение высокопоставленной, видимо, супружеской, пары в богатых одеждах, сидящей на узорчатом ковре. Обращает внимание свободная поза женской фигуры.

Помещение 1 объекта XXII(XXII/1). Остатки стенных росписей в этом помещении были найдены на западной и северной стенах и в виде кусков штукатурки в завале, сбитых со стен глубокой ниши, находившейся в середине северной стены. О росписях ниши сейчас можно лишь сказать, что их содержанием служила культовая композиция с изображением божеств индуистического пантеона, в том числе трехголового божества-Тримурти.

Восстанавливается содержание росписей, сохранившихся на двух стенах, – северной (на простенке между нишей и встречной западной) и на примыкающем к ней крупном участке западной стены.

Темой росписи, как можно полагать, являлось какое-то эпическое повествование, состоявшее из ряда отдельных эпизодов. На сохранившейся живописи представлены два эпизода, участниками которых являются одни и те же персонажи. На западной стене изображено столкновение между воином-всадником и пешим воином, причем нападающим является воин-всадник. Второй, пеший воин, как можно предполагать, в одном из других эпизодов своего коня потерял. Продолжение схватки этих двух воинов показано на северной стене. Здесь ситуация особо драматична. Борьба происходит у стены здания, очевидно замка, причем и нападающий воин изображен спешившимся. Ему удалось повалить своего противника на землю. Опираясь коленом на грудь противника, он схватил его за пояс. Однако окончательный исход столкновения, несмотря на весьма опасную для защищающегося ситуацию, еще не ясен. На стене замка изображены фигуры двух женщин (?), бросающих камни в сторону нападающего, причем один большой камень угодил ему в плечо. Сцену эту или, возможно, все повествование поясняет надпись, сделанная на проеме прохода в замок. К сожалению, она сильно стерта и пока удалось прочесть лишь отдельные слова и имя, видимо, одного из участников. Имя это в известных письменных источниках не встречено. Однако едва ли приходится сомневаться, что мы имеем перед собой эпизоды какого-то эпического повествования (см. ниже).

Скульптура

Монументальное резное дерево

Раскопки в Пенджикенте, а также в ряде других пунктов Средней Азии показали, что в домусульманское время фигурная резьба по дереву, как и стенные росписи, являлась исключительно широко распространенным видом искусства и достигла замечательного художественного совершенства. Однако само дерево в условиях влажного лессового грунта весьма недолговечно. Сохранности памятников резного дерева мы всецело обязаны пожарам. Их находят только в тех помещениях, в которых обуглившееся в пламени огня дерево, не успев целиком сгореть, было засыпано рухнувшими кровлями. При таких условиях остатки дерева, особенно резного, находимые во время раскопок, обычно сильно фрагментированы и чрезвычайно хрупки. Их извлечение и камеральная обработка требуют длительного и скрупулезного труда.

Резное дерево Пенджикента представлено двумя видами художественной его обработки – орнаментальной и фигурной. Среди образцов последней выделяются композиции или отдельные фигуры, выполненные в рельефе и в виде отдельных, почти округлых скульптур. В том или ином количестве остатки резного дерева были найдены почти во всех парадных помещениях, погибших от пожаров. Наиболее полное представление о характере резьбы по дереву, особенно фигурной, дали находки в двух парадных помещениях, пострадавших от пожаров: в помещении 47 на объекте III и в помещении 11 на объекте VII.

Помещение III/47 – квадратный четырехколонный зал размером 7,9 ×7,9 м. На полу в слое завала было обнаружено в хаотическом нагромождении чрезвычайно большое количество обломков обугливших деревянных конструкций от перекрытия, колонн и дверных косяков и, вероятно, от деревянной мебели (балдахина), многие из которых были покрыты резьбой.

Наиболее замечательной находкой, сделанной в этом помещении, являются различной степени сохранности

три деревянные скульптуры, изображающие женские фигуры. От одной до нас дошла лишь верхняя погрудная часть. Две другие сохранились почти целиком. Высота их 1,18–1,20 см, отсутствуют лишь ступни ног. Таким образом, они были выполнены приблизительно в три четверти натуральной величины. По характеру пластической обработки они приближаются к круглой скульптуре, только со стороны спины осталась необработанной узкая вертикальная полоса, свидетельствующая о том, что они были прислонены к плоской поверхности. Руки не сохранились. Только у одной пальцы левой руки лежат на бедре. Лица сильно повреждены. Прослеживаются детали прически. Насколько можно судить, эти фигуры были изображены до пояса обнаженными. Юбка из легкой, как бы прозрачной ткани поддерживается на бедрах повязкой, длинные концы которой спускаются полукружиями книзу. На шее – ожерелья. Туловища обвиты шнурами с подвешенными к ним бубенцами. Поза фигур, их замечательная стройность свидетельствуют о том, что в этих фигурах следует видеть изображения танцовщиц.

Помещение VII/11. Помещение это также было парадным, меньшим по своим размерам (ок. 6 ×6 м). Кроме того, оно имело в восточной стене глубокую нишу-лоджию. Находится в глубине корпуса здания, что, очевидно, ослабило интенсивность пламени пожара, и в нем обуглившиеся остатки деревянных конструкций, в том числе и резного дерева, сохранились под рухнувшим потолком в очень большом количестве. Резное дерево этого помещения представляет особенно большой интерес потому, что оно дает представление о другой категории художественной обработки дерева – рельефной. Среди многих десятков различных фрагментов дерева, украшенных резьбой, в первую очередь обращают на себя внимание плахи и доски с рельефными фигурными изображениями. Часть их, как можно полагать, принадлежит фризу, обрамлявшему верх стен помещения. В настоящее время мы можем дать описание следующих фрагментов от фриза:

1. Концевая часть плахи. На лицевой стороне изображен стоящий крылатый лев с поднятой левой лапой. Пасть разинута. Фигура зверя заключена в ромбовидную рамку из перлов.

2. Крупный фрагмент плахи длиной около двух метров при ширине 0,6 м. Рельефная резьба на лицевой стороне выполнена в два яруса. Верхний ярус шириной 40 см, обработан в виде аркатуры, состоящей из трех примыкающих друг к другу арок.

В первой (справа) арке изображена человеческая фигура в фас, сидящая на троне. Голова фигуры сохранилась, но черты лица не прослеживаются. Головной убор – корона (?) в виде трех округлых зубцов. Туловище сильно деформировано. Характерна поза – опущенная правая нога и подогнутая в коленях левая. О положении рук, сильно пострадавших, можно говорить лишь предположительно. Кисть левой руки лежит как будто на коленях и держит какой-то предмет – ветку с цветком или булаву. Правая рука была, очевидно, поднята. Характер одежды, украшений установить нельзя. Трон, на котором сидит человеческая фигура, сохранился удовлетворительно. Он представляет собой протомы двух стоящих фантастических зверей-грифонов с головами в профиль, обращенными в противоположные стороны. Для головы зверя характерен длинный, несколько загнутый назад рог. Пасть раскрыта, ноги длинные, прямо стоящие. Лапы не видны. Трон был покрыт, очевидно, ковром, округлый бахромчатый край которого прослеживается по низу трона. Во второй арке изображена также человеческая фигура, сидящая в приблизительно такой же позе, как и в первой, но не на троне, а в колеснице. Голова и туловище деформированы.

От колесницы слабо прослеживается передняя стенка кузова. Относительно хорошо сохранилось левое колесо. От правого колеса осталась лишь серединная часть. Пара коней изображена вздыбленными, с подогнутыми передними ногами, в профиль – по одному с каждой стороны колесничьего, обращены головами в разные стороны.

Композиция в третьей арке пострадала больше других, и сюжет ее определить с уверенностью невозможно. Тем не менее, судя по отдельным деталям, следует полагать, что и здесь была изображена композиция, сходная с сюжетами первых двух арок: очевидно, имелось изображение человеческой фигуры, сидящей на троне в виде протом каких-то животных, но каких именно, сказать трудно. Слева под дугой арки видно изображение части диска или кольца, который человеческая фигура держала в своей правой руке.

3. Фрагмент обломанной с обеих сторон плахи размером 40 ×25 см. Характер обработки лицевой стороны этого фрагмента такой же, как и на предыдущем, – в виде арки. Орнаментальные элементы последней восстанавливаются полностью: вдоль дуги арки идет лента перлов, а промежутки между арками заполнены сплошной сеткой ромбовидных чешуек.

Фигурная композиция внутри арки сохранилась удовлетворительно. Ее сюжетом служит изображение идущего влево льва, на спине которого сидит женская фигура, выполненная в вычурном ракурсе. Торс до бедер показан в фас, бедра – в профиль, повернуты вправо. Ноги, согнутые в коленях под острым углом,

спускаются вниз, не достигая земли. Левая рука, согнутая под прямым углом, отведена в сторону. В руке находился какой-то предмет (чаша?). Правая рука, обломанная ниже локтя, лежит на груди. Голова, за исключением некоторой деформации носа и лба, также сохранилась удовлетворительно. Лицо в близком к трехчетвертному повороте обращено вправо, к голове льва. Глаз преувеличенно вытянутой миндалевидной формы. Очень мягкая линия подбородка. Небольшие пухлые губы. Волосы прядями зачесаны назад. Над лбом – украшение в виде трех крупных перлов, расположенных треугольником. С уха свисает серьга. Платье, плотно облегающее тело, очевидно, из прозрачной ткани, складки от которого прослеживаются на бедрах. Прослеживается также кайма (?) подола из плотной ткани. С плеч свисают концы шарфа. Два валика на шее, очевидно, означают ворот платья и гладкое украшение типа гривны. На правой руке выше локтя – широкий браслет. На левой руке у запястья – валик (браслет или оторочка рукава).

От фигуры льва хорошо сохранилась вся передняя часть, хуже – круп. Утеряны задние ноги. Крупная голова с разинутой пастью повернута назад. Правая нога поднята. Туловище длинное, гибкое. Пушистый конец хвоста поднят кверху. Две детали особенно бросаются в глаза: вихревая розетка на передней лопатке льва и глубокий вырез в спине льва, в который посажена фигура женщины.

Помимо остатков плах найдена группа одинаковых по размерам досок (40–50 см) с рельефной резьбой. Происхождение их неясно – возможно, что они украшали кессоны потолка или же служили филенками для дверей. В той или иной части все они обломаны. Резная поверхность на сохранившихся частях досок также повреждена. Сюжет, в общем, одинаковый и восстанавливается с достаточной определенностью. Внутри круглой рамки, украшенной розетками, изображена сцена охоты всадника на львов. Углы доски за рамкой украшены крупными пальметками.

На одной, лучше других сохранившейся доске мы видим всадника на коне, скачущем в галопе вправо. Утрачена задняя часть коня – круп и задние ноги, – сохранились лишь копыта от ног. Удовлетворительно сохранились голова коня, грива в виде толстых недлинных прядей, прямо стоящие уши. Прослеживаются основные детали сбруи – ремень от повода узды, накинутого на шею, задняя лука седла, прямоугольные очертания чепрака с орнаментальной каймой, подхвостный ремень с подвесными круглыми бляхами.

Фигура всадника сохранилась почти полностью. Головной убор отсутствует. Волосы в виде отдельных прядей зачесаны назад. Голова показана почти в профиль, повернутой назад. Туловище изображено в фас: при тонкой вытянутой талии очень широкие плечи. Обе руки обломаны близко от плеч, однако разворот плеч, поворот головы несомненно говорят о том, что всадник изображен в момент выстрела из лука. От последнего сохранилась под самой рамкой, слева от головы всадника, концевая его часть. Едва ли приходится сомневаться, что охотник стрелял в зверя, находившегося где-то недалеко, позади коня, на утраченной части доски.

Под передними ногами коня изображена голова льва с разинутой пастью, очевидно, убитого, туловище которого срезано рамкой. На второй доске была такая же композиция, как и на первой, но, к сожалению, целиком уничтожена фигура самого всадника. Впрочем, хотя и слабо, но все же прослеживаемые контуры фигуры позволяют предположить, что всадник был также изображен повернутым головой назад. Сравнительно удовлетворительно сохранилось изображение коня, несущегося галопом влево. Детали сбруи такие же, как и на первой доске. Справа у самой рамки, выше крупа лошади, сохранился выступ, возможно, лапы зверя, хотя с уверенностью об этом говорить нельзя. Под ногами коня лежит уже убитый лев с головой, повернутой назад. Из отдельных деталей отметим длинный распущенный хвост коня и наборный ремень на шее лошади. На лопатке льва вырезана вихревая розетка.

Третья доска сильно пострадала. Она обломана почти наполовину. Утрачена фигура всадника. От изображения коня сохранились частично ноги, круп и контур брюха. Как и на первой доске, конь стремительно скачет вправо.

Под его ногами относительно удовлетворительно сохранилась фигура льва, сидящего на задних лапах с поднятой правой передней ногой. Пасть разинута. На лопатке льва, как и на второй доске, вихревая розетка. Уникальным по содержанию является сюжет резьбы еще на одной доске, тех же размеров, как и предыдущие три. По всей вероятности, перед нами семейный портрет с изображением пяти фигур, стоящих в полный рост. Из них четыре женские. Единственная мужская фигура – крайняя справа, сохранилась сравнительно лучше других. Лицо в профиль, нос прямой, очень крупный подбородок. Головной убор оторочен лентой с перлами. Правая рука мужчины лежит на бедре. Левая, опущенная вниз, обломана ниже локтя.

Ноги обломаны – правая у щиколоток, левая – в голени. Одежда тесно облегает фигуру. Рядом с мужской фигурой видна маленькая фигурка, очевидно, девуш-

Скульптура

40
Танцовщица
Дерево
Помещение III/47



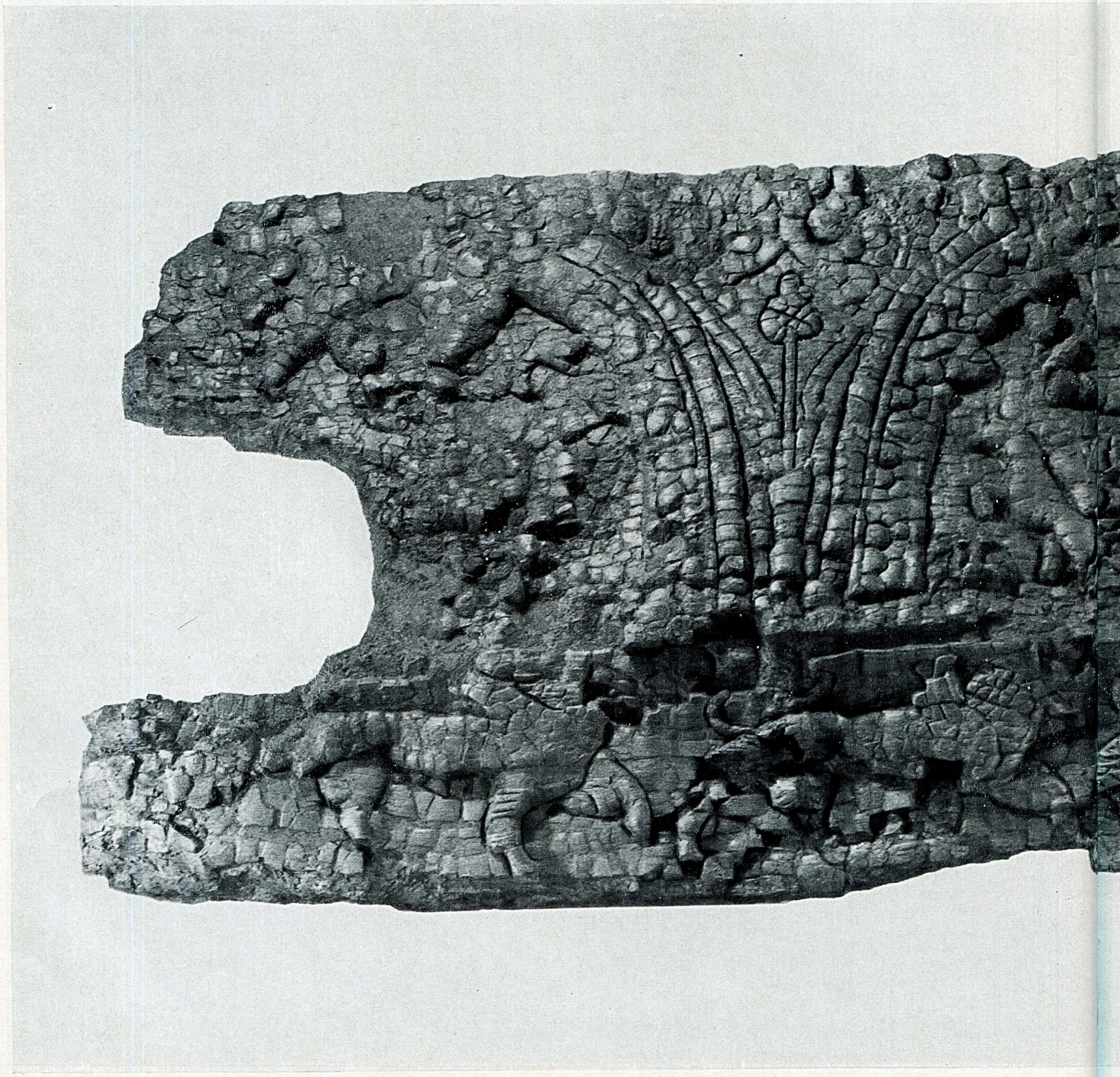
41 42
Крылатый лев
Дерево
Помещение VII/11

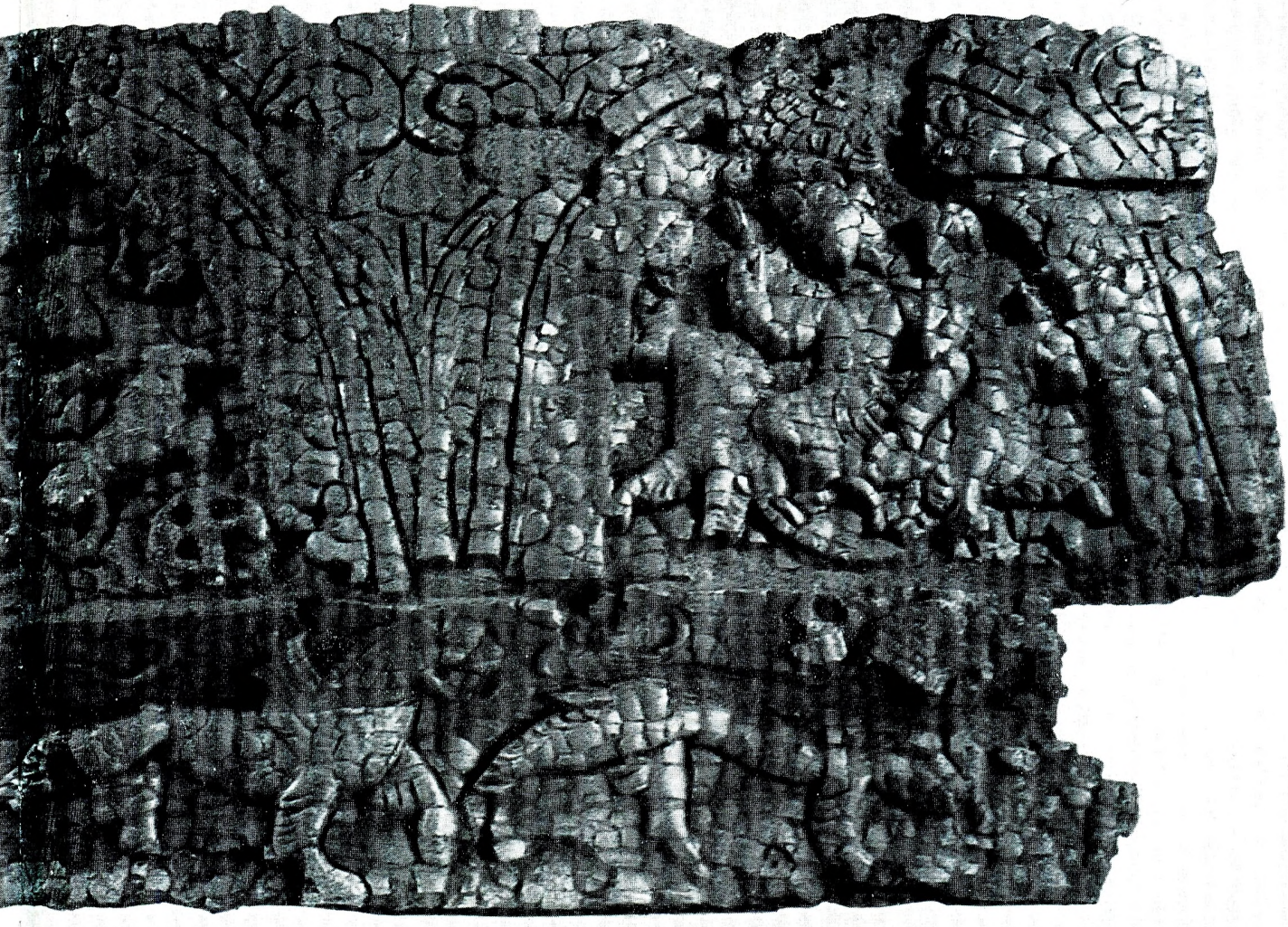


Скульптура



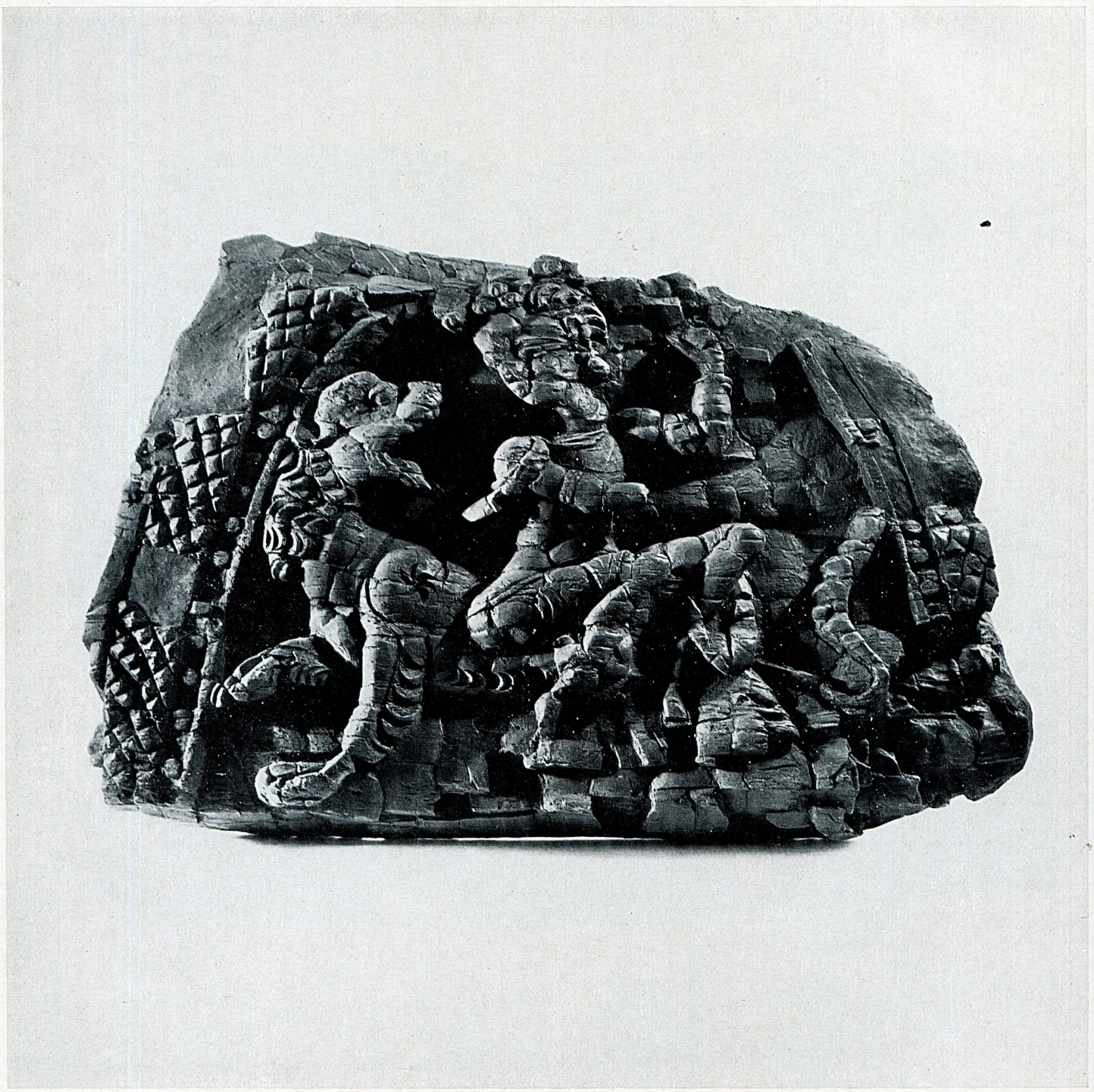
43
Рельефный фриз
Дерево
Помещение VII/11





t.me/archeotajik

44 45
Женщина верхом на льве
Дерево
Помещение VII/11



Скульптура



46 47
Всадник,
охотящийся н. львов
Дерево
Помещение VII/11





Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



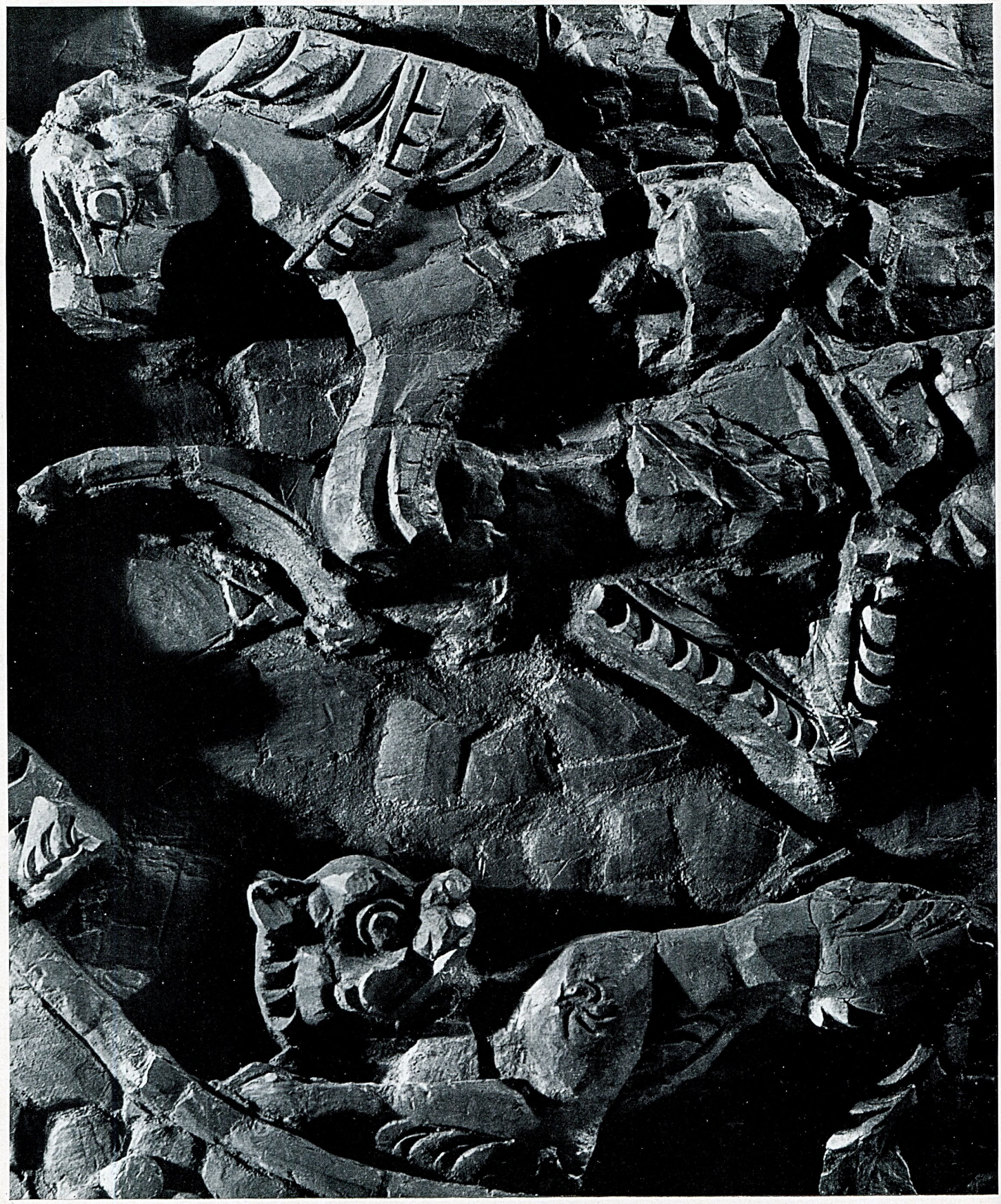
Скульптура

48
Всадник,
охотящийся на львов
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

49
Охотничья сцена 2
Дерево
Помещение VII/11



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



Скульптура

50
Охотничья сцена 2
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

51
Охотничья сцена 3
Дерево
Помещение VII/11



52
Охотничья сцена 3
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11



Скульптура



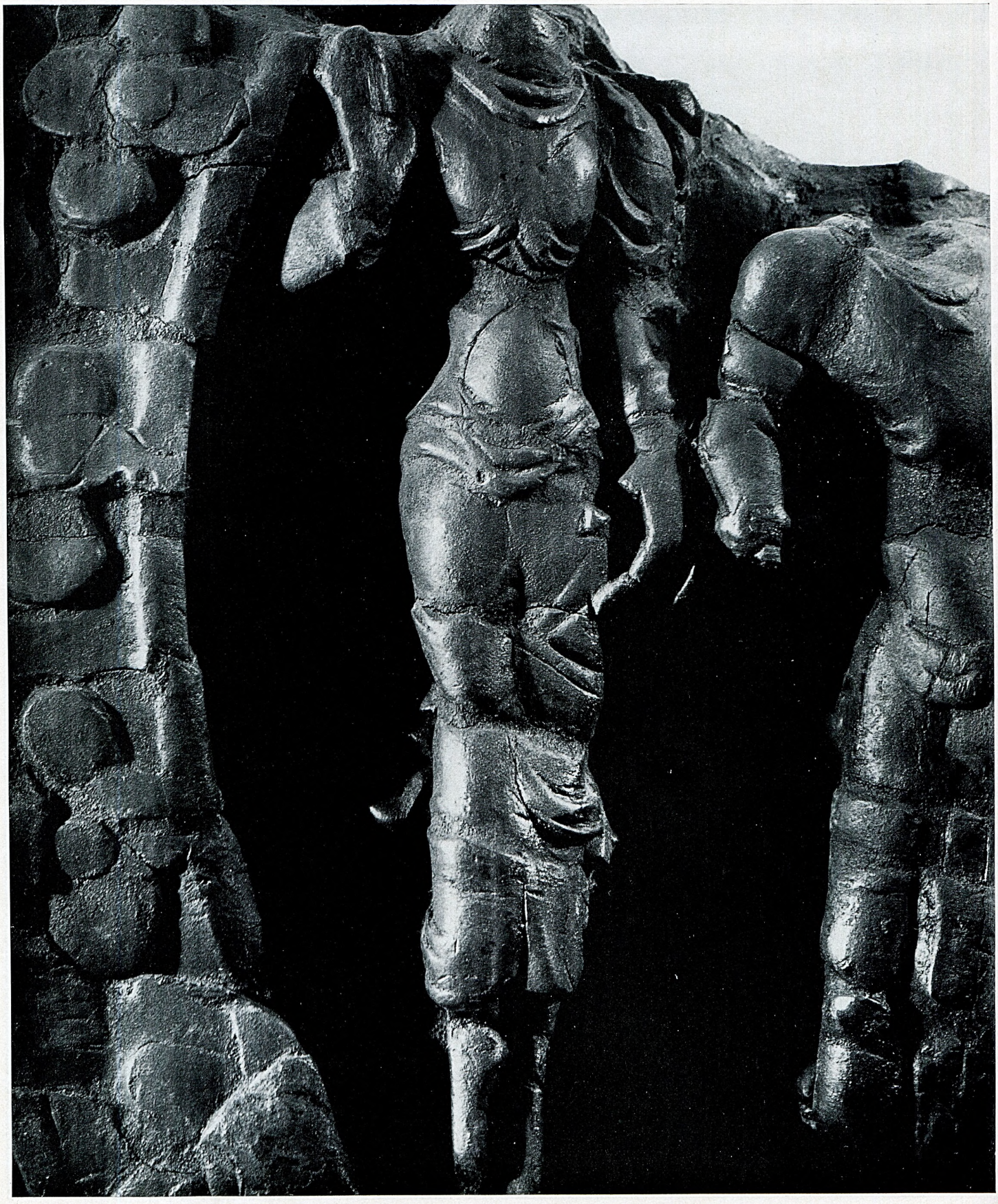
53 54
Семейный портрет
Дерево
Помещение VII/11



Скульптура



Обзор монументальных памятников
искусства Пенджикента



Скульптура

55
Семейный портрет
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

56
Сидящая фигура
Дерево
Помещение VII/11



57
Танцовщица
Дерево
Помещение VII/11



Скульптура

58
Воин
Дерево
Помещение VII/11



Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

59
Рельефный фриз
Фрагмент
Дерево



Скульптура



Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

60 61
Орнаментальный фриз
Дерево



Скульптура



62
Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево



63
Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево



Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента

64
Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево

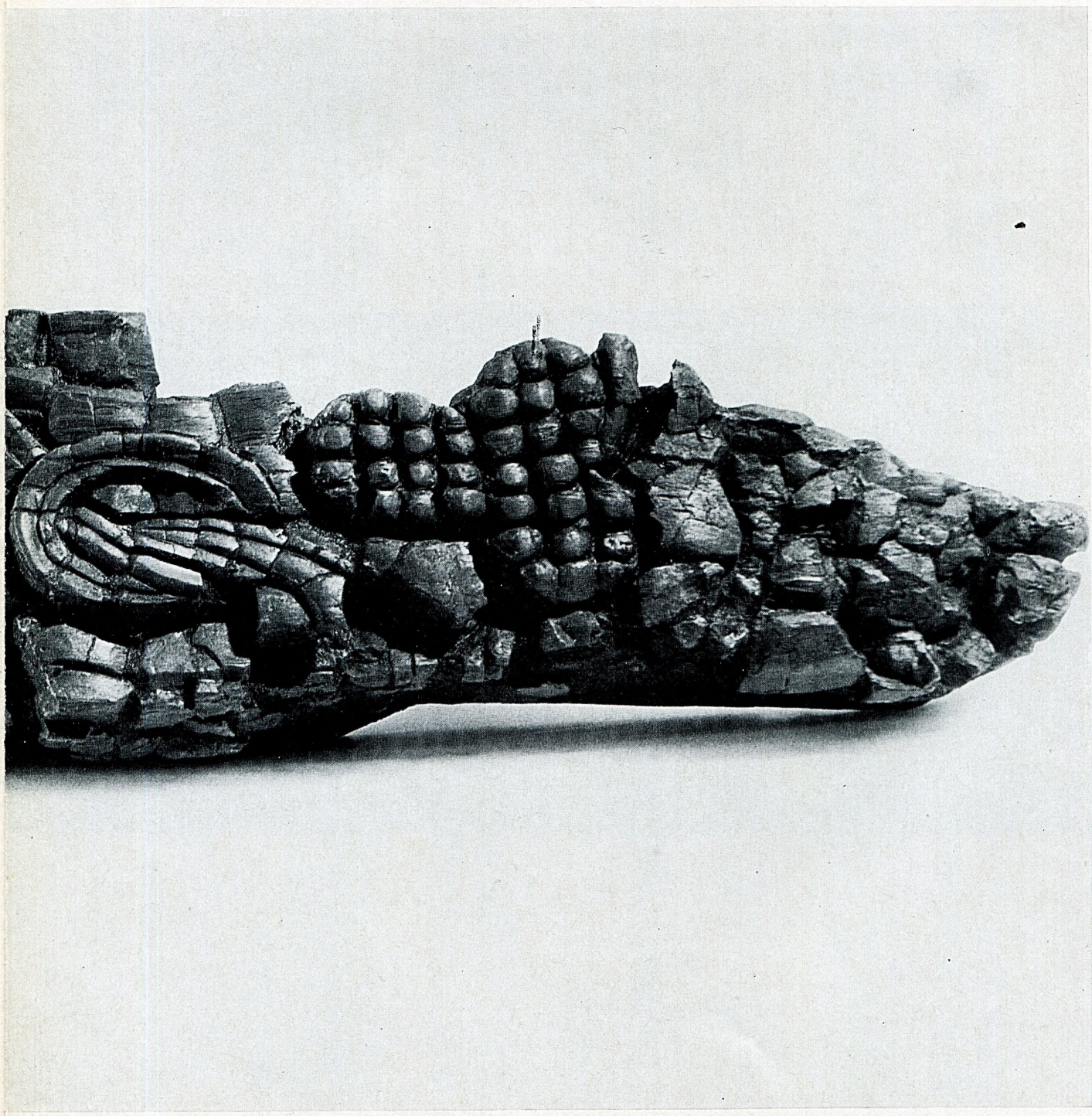


Скульптура

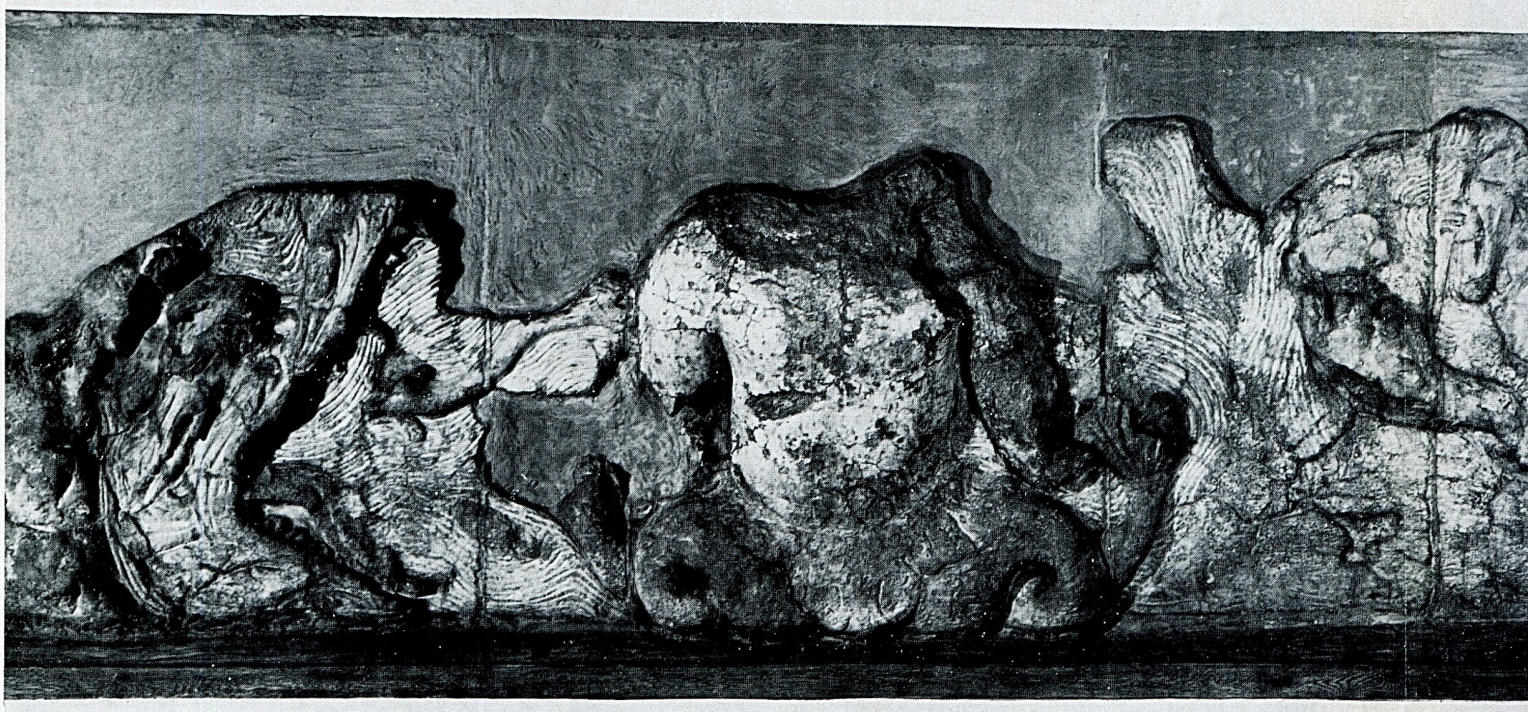
65
Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево



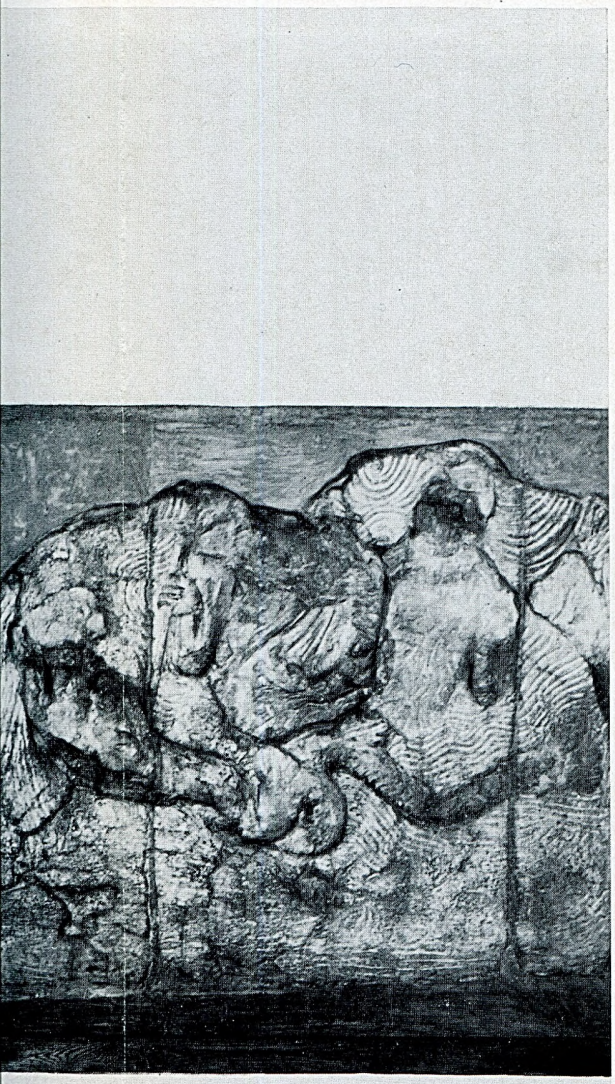
t.me/archeotajik

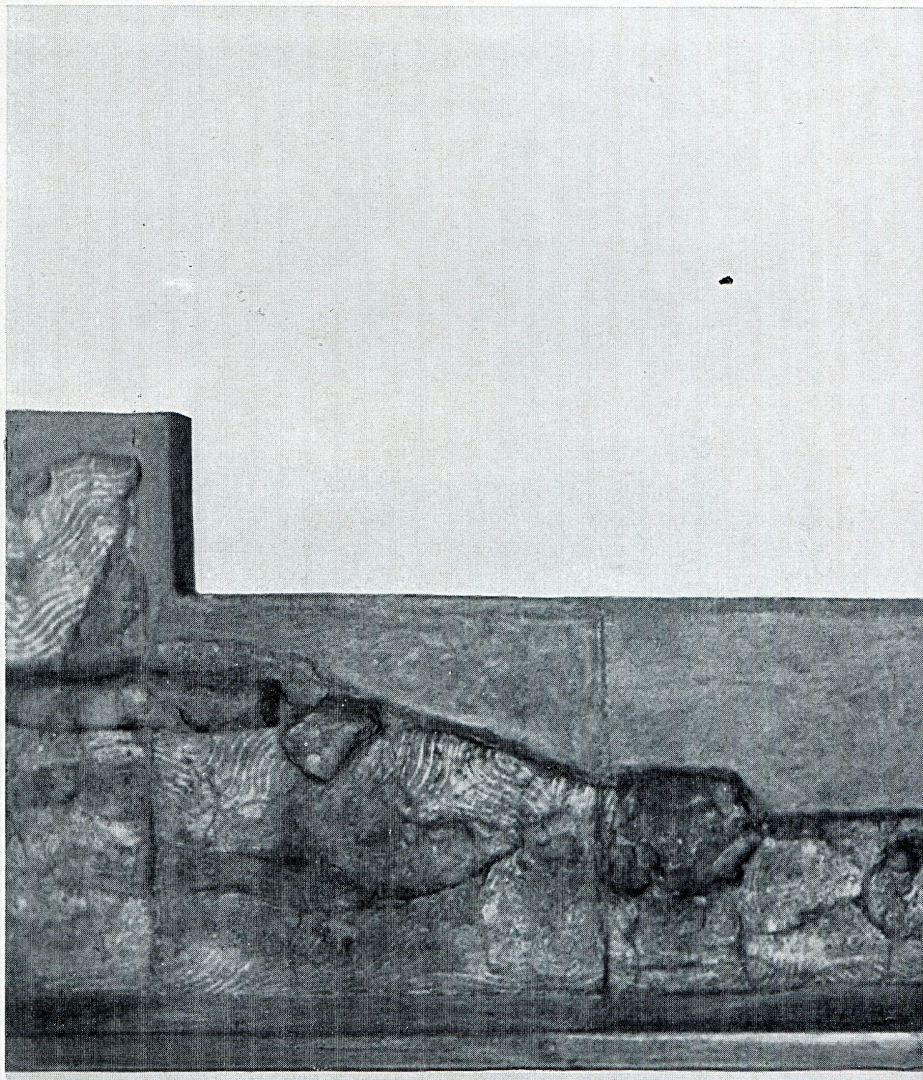


66
Рельеф южной стены
Глина
Помещение айвана

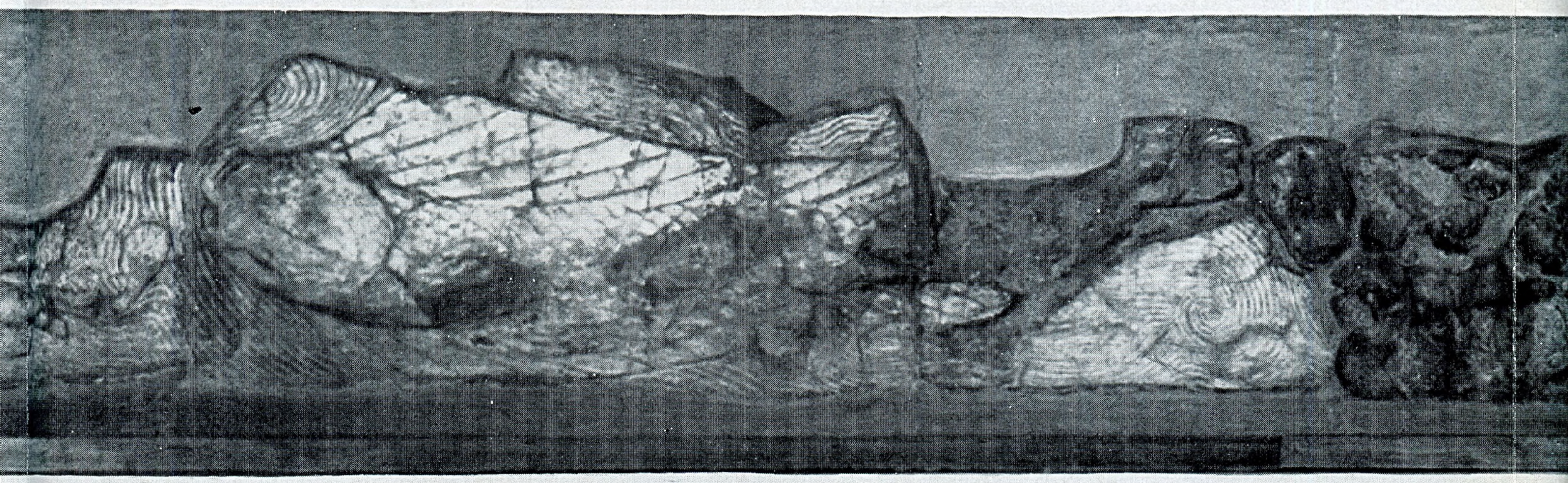


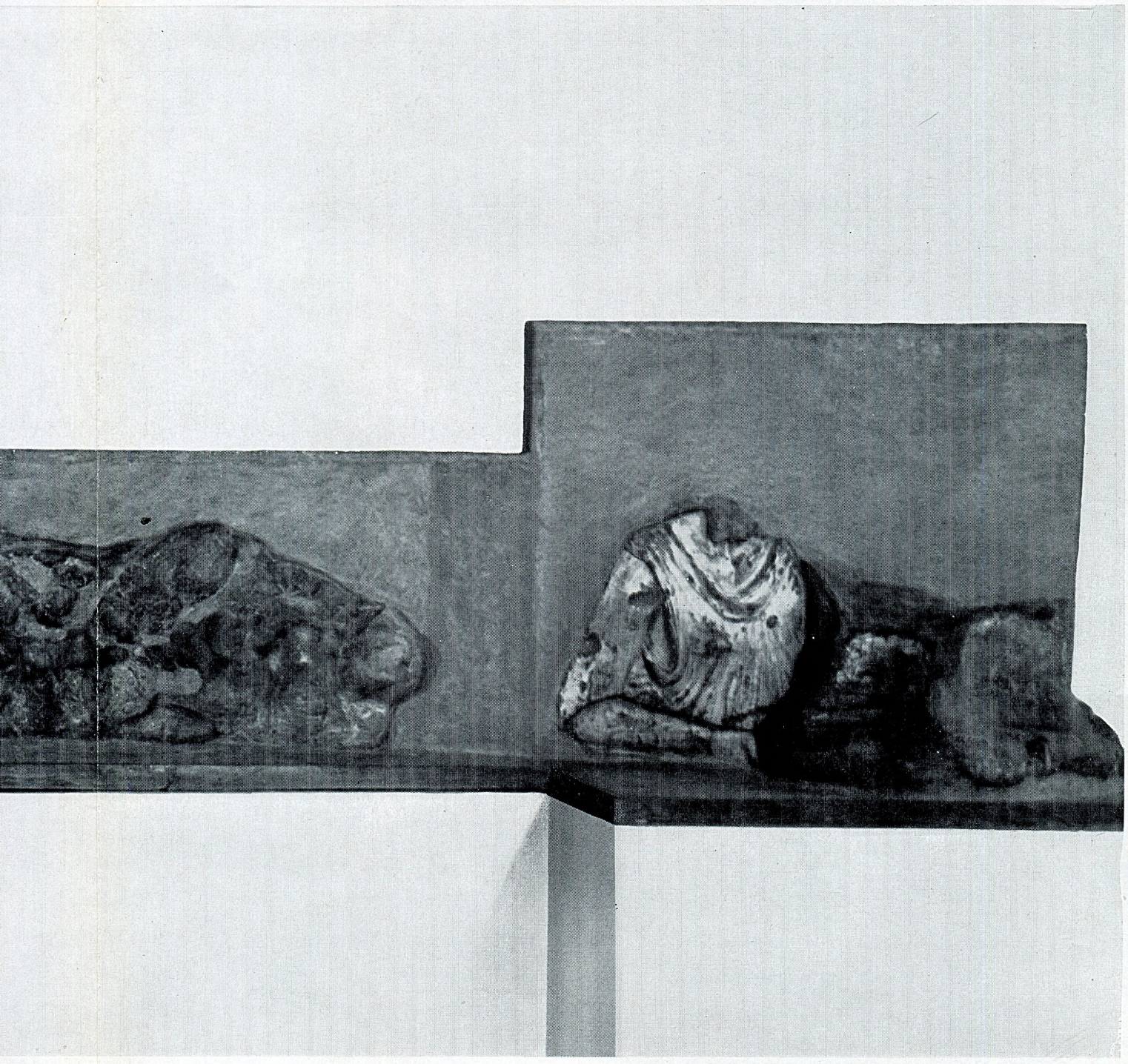
67
Рельеф западной стены
Глина
Помещение айвана





Скульптура





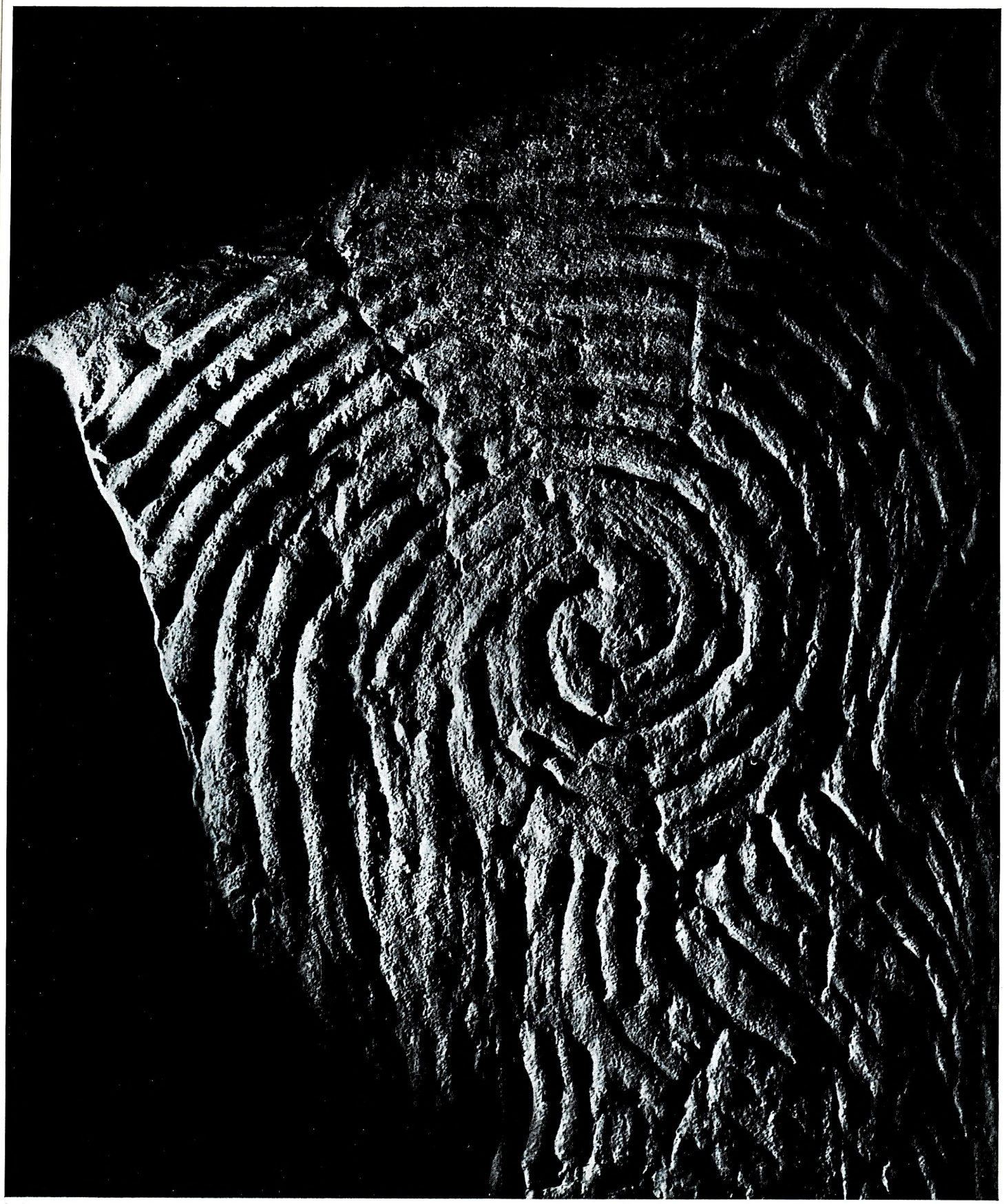
68
Скульптурный фрагмент
Глина
Помещение айвана



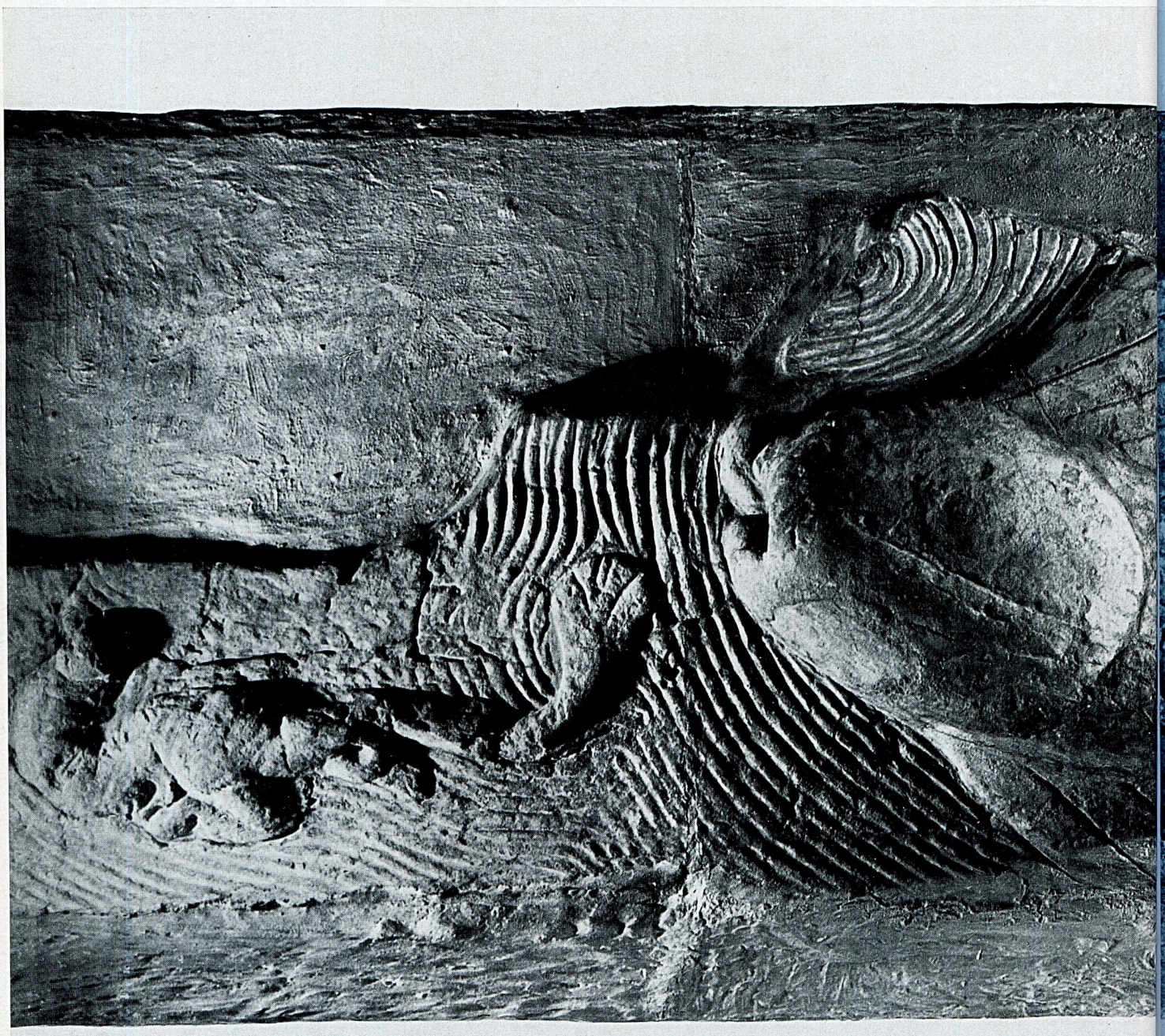
69
Рельеф западной стены
Фрагмент. Глина
Помещение айвана



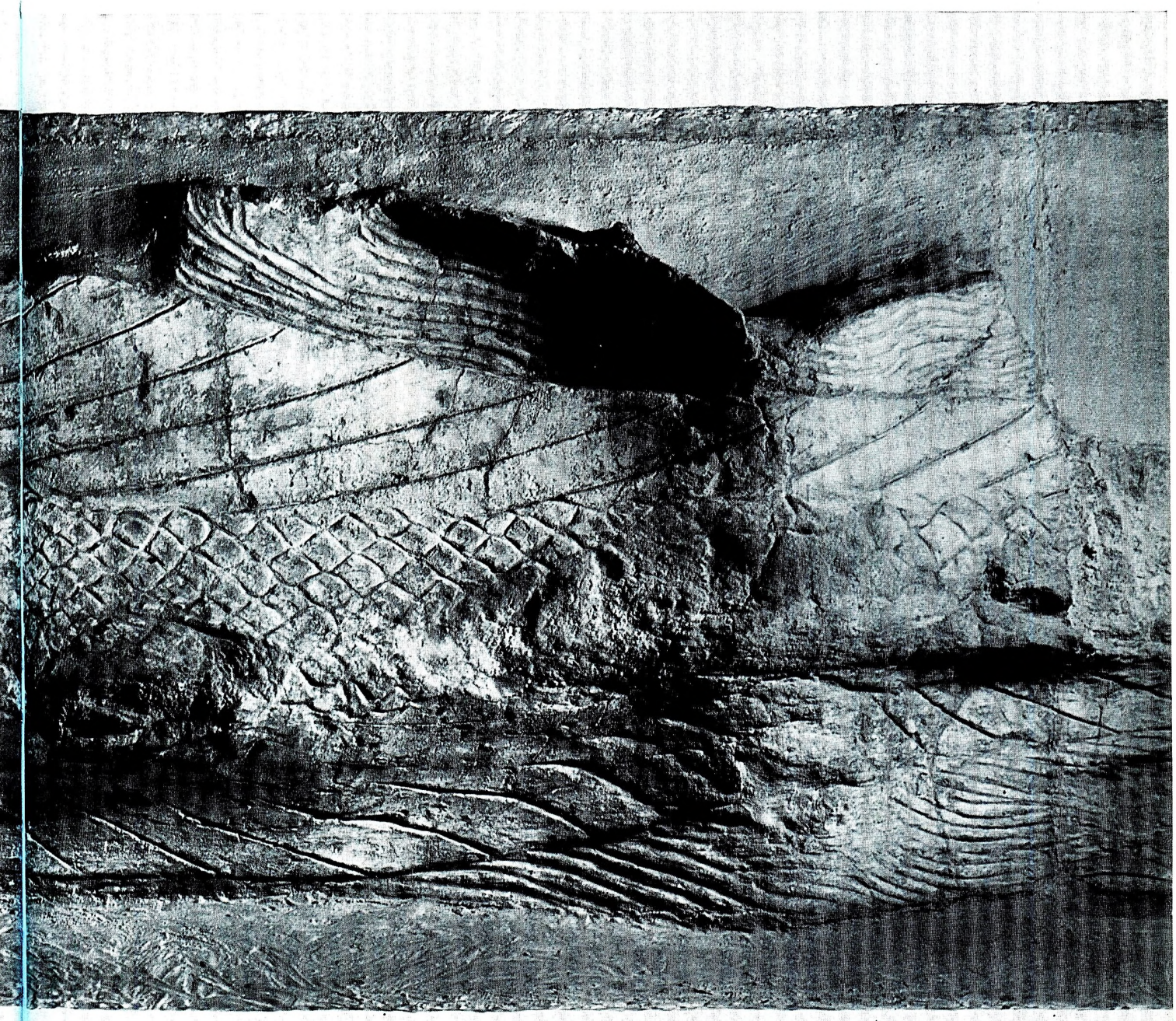
Скульптура



70
Рыба. Морской конек
Фрагмент рельефа
западной стены
Глина
Помещение айвана



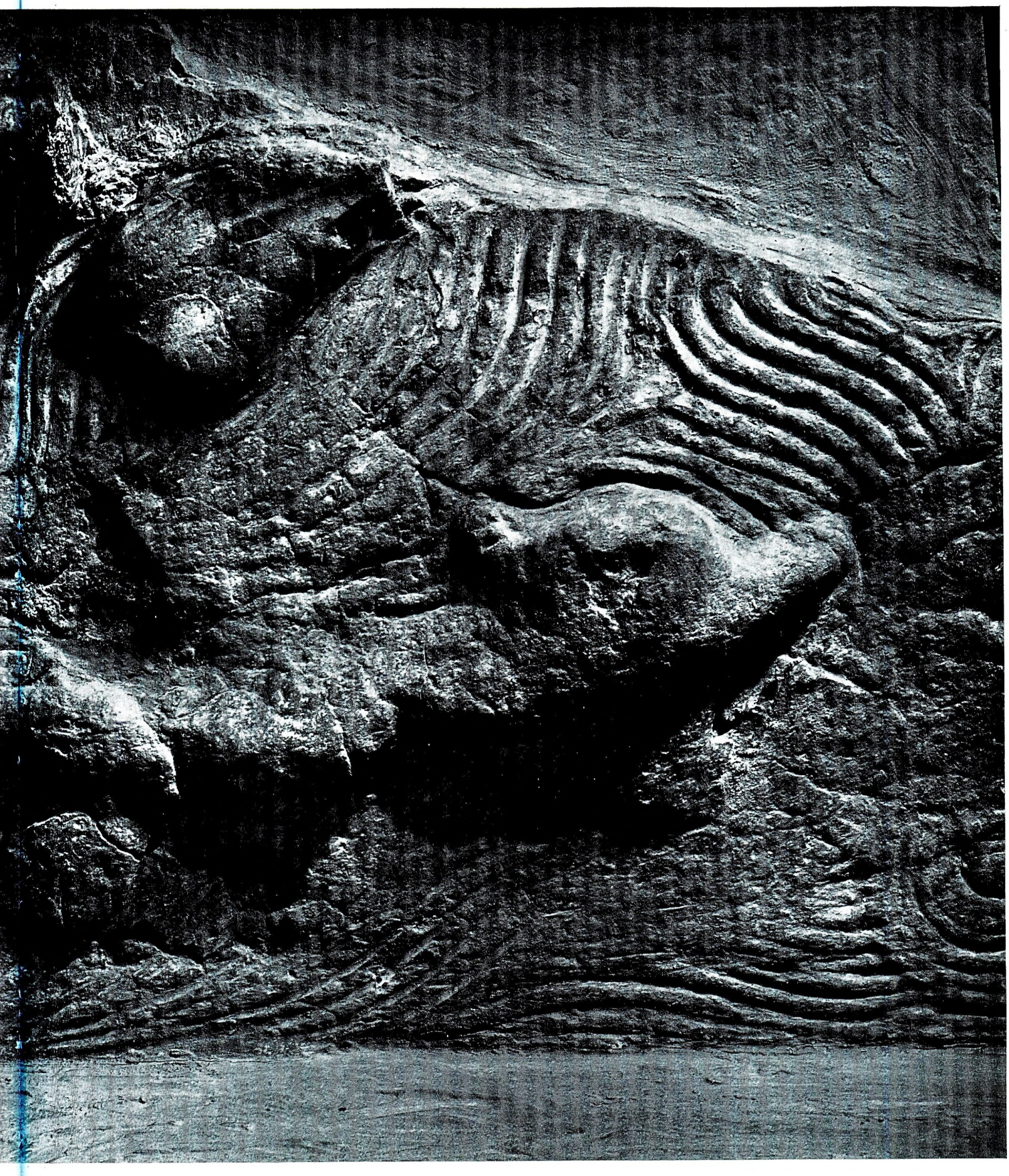
Скульптура



71
Морское животное
Фрагмент рельефа
западной стены
Глина
Помещение айвана



Скульптура



72
Мифологическая фигура
Фрагмент рельефа
южной стены
Глина
Помещение айвана

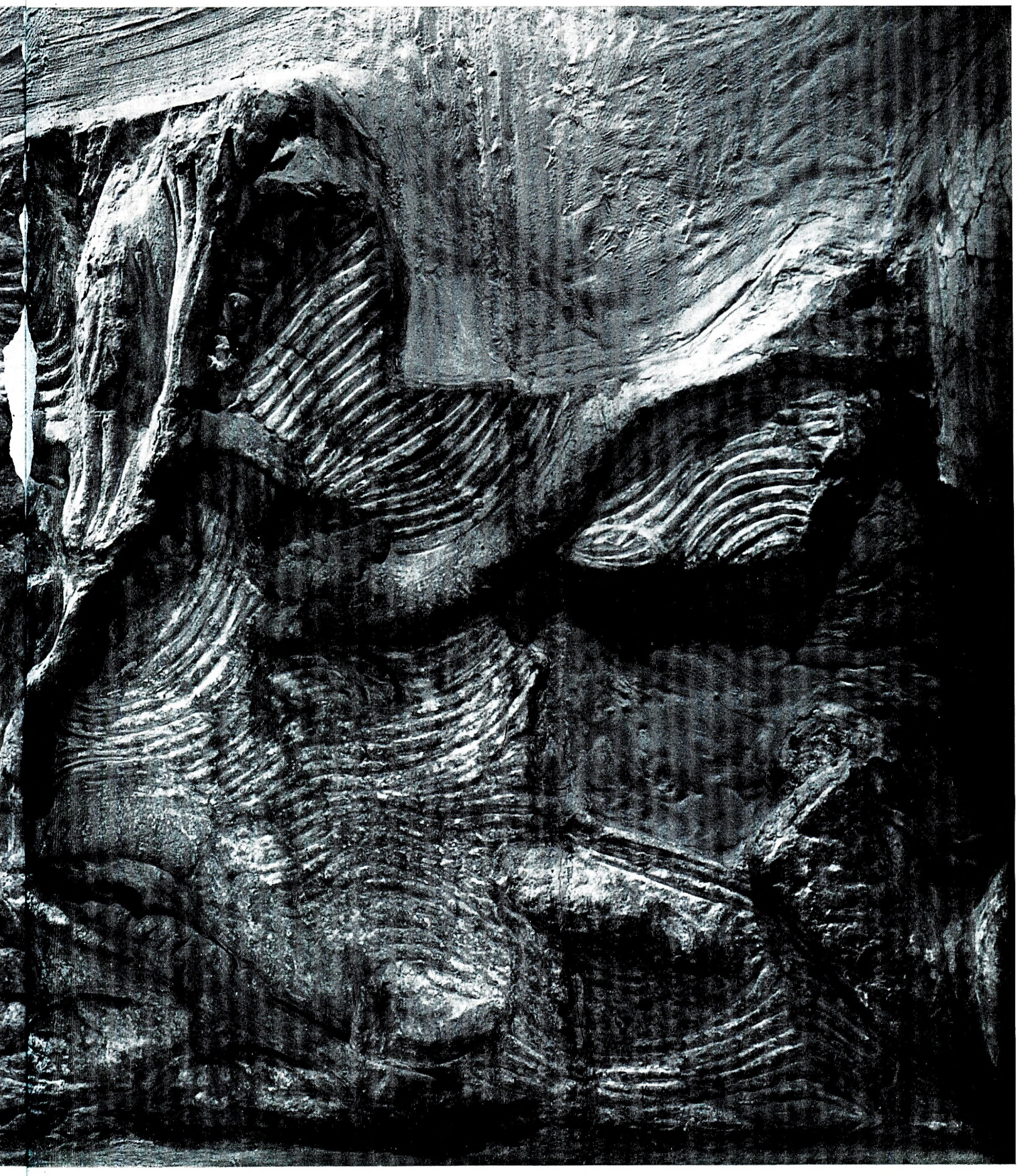


Скульптура



73
Дракон
Фрагмент рельефа
южной стены
Глина
Помещение айвана





74
Голова человека
Фрагмент
Глина
Помещение айвана



Скульптура

75
Голова дракона
Фрагмент рельефа
Глина
Помещение айвана



76
Тиара (?)
с крылатыми драконами
Глина
Помещение айвана



ки-подростка. При общей сохранности очертания головы и прически в виде локонов, спускающихся к плечам, черты лица прослеживаются слабо. Платье длинное, с фестончатым расширением по бокам подола снизу.

Третья фигура – центральная для всей группы – сохранилась плохо. Отсутствует голова и верхняя часть груди. Длинное платье, также с фестончато расширяющимся по низу подолом, повязано матерчатым кушаком. Длинные концы последнего опускаются внизу по бокам фигуры.

Две крайние фигуры слева отличаются стройностью, некоторой вытянутостью стана; очевидно, они изображают молодых девушек. Головы не сохранились. Платья на них – тесно облегающие фигуры, с поперечными складками, отчетливо прослеживаются шейные украшения.

У крайней слева фигуры сохранилась правая рука, спущенная книзу; кисть свободно лежит на бедре. Ступни ног у обеих фигур обломаны. Из числа многих других фрагментов фигурного резного дерева, найденных в этом помещении, ограничимся описанием лишь трех, поскольку на остальных содержание сюжетов резьбы выяснить не удалось.

1. Брус (ок. 40 см), на одной из широких граней которого вырезана человеческая фигура, сидящая на скрещенных ногах. Резьба без детализации. Голова не сохранилась. Руки обломаны.

2. Сильно поврежденная, но замечательно выразительная скульптура (торс) женской фигуры, выполненная высоким рельефом. Верхняя часть туловища обнажена. Края короткой юбки переданы глубокими волнистыми складками, подчеркивающими, очевидно, динамизм фигуры. Об этом говорит также и наклон верхней части туловища вправо. Шея украшена ожерельем с подвеской в середине. Голова не сохранилась. Руки и ноги, за исключением кисти левой руки, лежащей на бедре, обломаны. Очевидно, перед нами знакомый по ранее найденным деревянным скульптурам образ танцовщицы.

3. Статуарного типа мужская фигура воина в длинной кольчужной рубахе. Сохранилась почти полностью, исключая ступни ног. Размер 120 см. Таким образом, скульптура выполнена в том же масштабе – несколько меньшем 3/4 натуральной величины, – как и фигуры танцовщиц из помещения III/47. От головного убора прослеживается повязка-диадема. Лицо сохранилось в верхней части до середины носа. Позади головы, справа, сохранился сегмент нимба с расходящимися широкими лучами – деталь, говорящая о том, что перед нами культовый персонаж, видимо, солнечное божество.

Глиняная скульптура

Остатки глиняной монументальной скульптуры в Пенджикенте найдены в сравнении со стенными росписями и резным деревом в ограниченном количестве. По всей вероятности, крупномасштабная глиняная скульптура являлась принадлежностью только храмовых зданий и, соответственно, по содержанию была культовой. Для таких скульптур в храмовых помещениях имелись специальные ниши, в которых они размещались. Однако в этих нишах сами скульптуры не были обнаружены. Очевидно, до того как храмы пришли в запустение, их удалили или разбили. О характере глиняного ваяния в Пенджикенте мы получили возможность судить благодаря остаткам монументальной скульптуры, которые были обнаружены в айване, пристроенном к восточному фасаду ограды второго храма. Значительная часть скульптурных остатков представляла собой фрагменты человеческих фигур, фантастических животных, находившихся в завале, заполнявшем помещение айвана. Из них следует отметить часть человеческого лица, налеп в виде получеловеческой-полульвиной маски, предмет в виде полуцилиндра (тиары?) с крылатыми драконами, расположенными в геральдической позе, остатки кафтанов, затылочную часть человеческой головы, кисти рук и др. Наиболее важными являются остатки скульптуры, сохранившиеся на месте в виде панели, расположенной по низу стен айвана. Панель начинается у северного края западной стены, непосредственно у проема центральных ворот, с изображения человеческой фигуры по пояс, держащей в правой руке несоразмерно крупный предмет, похожий на базу колонны, – основание жертвенника или постамент статуи. Голова и левая рука не сохранились. Одежда представляет собой безрукавную, слегка складчатую сорочку, стянутую в талии. На открытой шее резко выступают ключицы. Обнаженная рука непропорционально длинна по сравнению с фигурой.

На этой же стене, на расстоянии 0,5 м от фигуры с «базой» в руке, открыта композиция, тянущаяся вдоль западной и южной стен айвана без перерыва, общей длиной около 9 м.

Вся композиция изображает фантастический речной (или морской) пейзаж. Начало напоминает вход в скалистый грот. Здесь как бы зарождается тот водный поток, который и является фоном для всей композиции. Водная поверхность показана в виде рельефных, развертывающихся сперва правильной спиралью, а затем идущих в разных направлениях волн. Волнистый фон был первоначально окрашен в синий цвет. На нем и расположены фантастические животные, рыбы, чело-

веческие и человекообразные фигуры, в большинстве выполненные в высоком рельефе.

В центре западной стены изображена человекообразная фигура по пояс, как бы выходящая из воды, к которой с обеих сторон направляются рыбы и морские животные.

Первой (справа от зрителя) помещена огромная рыба, покрытая чешуей, с широкой тупой массивной головой и большими плавниками. Цвет ее светло-желтый, конец хвоста отбит. Она обращена головой на юг. Дальше головой в ту же сторону плывет другое явно фантастическое гибридное существо – морской конек (?). Еще дальше расположена упомянутая человеко образная фигура (голова не сохранилась) со сложенными на груди руками или ластами. Голова была, видимо, выполнена в фас. К этой фигуре направляются расположенные одна над другой две крупные рыбы, головы которых обращены на север. Все скульптурные изображения размещены свободно на фоне водного потока.

Более компактно расположены фигуры на примыкающей южной стене. Здесь на пространстве трех метров помещены следующие фигуры: у западного края стены, позади дельфинообразного морского существа с изогнутым петлей хвостом и головой, обращенной на восток (влево), расположены две человеческие фигуры, как бы выходящие из воды. Они одеты в легкие безрукавные складчатые одежды. Одна фигура держит в правой руке небольшой жезл, упирающийся в спину дельфина, а в левой – козленка (?): не совсем ясно, связаны ли человеческие фигуры с дельфином в одну группу или же они независимы друг от друга. Впечатление таково, что они плывут на нем или рядом с ним и первая фигура направляет его движение жезлом.

Центр панели на этой стене занят большой человеческой фигурой, туловище которой заканчивается двумя петлеобразно загнутыми хвостами, обращенными в разные стороны. Это самая крупная фигура панели. Голова и обе руки по локоть отбиты. Туловище обнаженное. Лишь вокруг бедер слабым рельефом нанесен узор пальметок, образующих как бы набедренную повязку. Справа от этой фигуры изображены две рыбки, которые плывут в сторону широко раскрытой пасти расположенного дальше чудовища. Его верхняя и нижняя челюсти снабжены мощными клыками и большими зубами. Изогнутый язык, первоначально окрашенный в красный цвет, толстые складки кожи над глазами и на шее с большой выразительностью придают свирепый облик этому чудовищу, готовому проглотить приближающихся рыб.

Головой этого хищного существа заканчивается сохранившаяся часть композиции. Дальше край стены с находившейся на ней скульптурой очень сильно попорчен.

Иной характер имела скульптура северного крыла айвана. Здесь следов панели не обнаружено. Единственно, что в этой части айвана напоминает скульптуру южного крыла, – это сооружение, названное нами условно «базой», аналогичное той, которую держит в руке первая фигура к югу от проема ворот. «База» северного крыла айвана расположена симметрично по отношению к южной, также несколько отступя от края проема.

Здесь, однако, следов держащей ее человеческой фигуры не имеется. Других остатков скульптуры на этой стене не сохранилось. У северной стены этого крыла айвана открыто лепное сооружение, служившее постаментом для какой-то статуи. Постамент, прямоугольный в плане, был оформлен с фасадной стороны скульптурными украшениями. Они сильно попорчены. Можно полагать лишь, что на постаменте были изображены переплетенные жгуты.

На этом постаменте стояла человеческая фигура, от которой на месте сохранились только ступни ног, позволяющие судить, что сама фигура была больше человеческого роста по крайней мере в полтора раза. Отдельные детали статуи, мало что дающие для характеристики скульптуры в целом, были обнаружены в завале. В нескольких обломках, окрашенных в черный цвет, вероятно, следует видеть пряди расчесанных волос.

II

Технические и стилистические особенности памятников искусства Пенджикента

Пенджикент, как мы видели, знакомит нас с богатым миром древнего искусства. Дошедшие до нас произведения искусства составляют лишь небольшую часть некогда существовавших художественных сокровищ, состояние которых к тому же оставляет желать многого. Последнее обстоятельство делает затруднительной попытку в полной мере охарактеризовать их художественные, стилистические особенности. Тем не менее исследованные памятники в целом позволяют осветить некоторые существенные технические и стилистические стороны пенджикентского монументального изобразительного искусства, и в первую очередь наиболее многочисленной его категории – стенных росписей.

Пенджикентская живопись выполнена клеевыми красками. Клей растительный. Анализ красок показал, что в большинстве своем художники пользовались минеральными красителями. Красные краски различных оттенков изготовлялись из железистых земель, желтые – охрянистые. Широко распространена синяя ультрамариновая краска из лазурита. Для белой краски пользовались гипсом и каолином. Черная краска изготовлялась из пережженных костей и углей, но употреблялась также и сажа. Отмечено применение аурипигмента, реальгара и киновари.

Из растительных красок употреблялись в ограниченном количестве индиго и марена. Краски применялись как в чистом, так и в смешанном виде. Палитра насчитывает более двадцати пигментов. Красочный слой наносился на лессовой штукатурке. Штукатурка двуслойная. Нижний слой состоит из смеси лесса с саманом толщиной до двух сантиметров. Этот слой покрывался тонким слоем штукатурки из чистого мелкозернистого лесса, который заглаживался почти до зеркального блеска. Только в одном из зданий (второй храм) живопись не имеет подгрунтовки. Вся остальная выполнена на гипсовой подгрунтовке[1]. Исследуя стенные росписи, открытые в Пенджикенте в первые годы раскопок (до 1952 г.), М. М. Дьяконов сделал попытку дать их стилистический анализ[2]. Им были выделены четыре стилистически различные группы росписей. Однако выделение четырех групп, как показали дальнейшие открытия, нельзя считать оправданным. Фактически речь может идти о двух группах росписей, стилистически достаточно четко отличающихся друг от друга. Эти две группы разнятся между собой и по своей технике. По классификации М. М. Дьяконова, это первая и третья группы. Первая из них представлена росписями второго храма, где, как выше отмечено, они выполнены без подгрунтовки. Для стиля этой

группы, как отмечает М. М. Дьяконов, характерна некоторая угловатость и резкость рисунка. Художники одновременно стремились придать и эмоциональную выразительность действующим лицам как в общей трактовке их поз, так и в выражении черт их лица. Сцена оплакивания покойника на южной стене храма в этом отношении особенно характерна. Отметим, что здесь художники вполне реалистически рисуют два различных этнических типа. Роспись этого храма следует признать хронологически наиболее ранней для Пенджикента и связанной с более ранней традицией, несколько напоминающей манеру живописи в таком раннем памятнике, как дворец Топрак-Кала в Хорезме. Все остальные росписи Пенджикента следует отнести ко второй стилистической группе. В данном случае речь может идти о школе, сложившейся в последний период существования самого города, охватывающий одно-полтора столетия (VII – первая половина VIII в.). Необычайное обилие живописи в Пенджикенте свидетельствует о том, что действовала очень большая группа художников. Это нашло выражение в определенной индивидуальности манеры выполнения деталей на отдельных дошедших до нас образцах. Однако в целом перед нами вполне выработанный единый художественный стиль с установленными приемами композиционных решений, применением красочной гаммы и особенно с характерной манерой рисунка. Контурный рисунок фигур, который, как правило, наносился двумя красками (предварительно красной и затем черной), отличается твердостью и одновременно плавностью и изысканностью. В отдельных деталях, например в рисунке рук, отмечается часто и определенная вычурность. На отдельных фрагментах живописи, преимущественно на нижних ярусах, рисунок приобретает черты графики. Линейно, как отмечает П. И. Костров, художники строят трехмерную форму. Красочная расцветка фигур локальна, хотя в некоторых случаях для передачи иллюзии пластичности, очевидно, пользовались и разной насыщенностью красочного слоя. Однако насколько постоянно художники прибегали к этому приему, при обычной сильной стертости красочного слоя судить трудно.

Для этого стиля пенджикентской живописи трактовка фигур персонажей отличается абстрактностью и обобщенностью. Независимо от ситуаций, в которых персонажи выступают, они всегда сохраняют бесстрастную неподвижность лиц. Анатомическое строение отличается достаточно строгой пропорциональностью. Вместе с тем при изображении отдельных типических персонажей бросаются в глаза выработанные однообразные приемы. Воин-витязь рисуется всегда с мощным разворотом плеч при подчеркнуто узкой талии.

Такой идеал героя восходит, очевидно, к устному эпическому творчеству в феодальной среде и сохранился в характеристике эпических героев и зрелой поры феодализма, например в поэме Фирдоуси. Сложился и идеальный образ женской фигуры, представленный фигурой танцовщицы или музыкантши. При определенном сходстве с образами женских фигур в индийском искусстве женщины в пенджикентской живописи и скульптуре изображаются без тех утрированно полных форм, которые так характерны для Индии. В Пенджикенте, напротив, женщины часто грациозны, как бы спортивно натренированны (танцовщицы). При фрагментарности дошедших до нас остатков стенных росписей выяснить композиционное их решение в каждом отдельном помещении не представляется возможным. Однако в ряде парадных залов (III/7, VI/1, VI/41) выясняется, что их композиция подчинена определенному выработанному единому принципу. В центре одной из стен, находящейся против входа, изображается в укрупненном масштабе божество, обычно на троне. Оно служит организующим центром для остальных росписей, располагающихся в виде отдельных горизонтальных ярусов по всему периметру стен. На этих ярусах отдельные эпизоды следуют один за другим, напоминая кадры киноленты с участием в различных ситуациях одних и тех же главных персонажей. Все это придает живописи выразительно-повествовательный характер и одновременно определенное единство. Но наряду с такими композициями встречаются и более упрощенные решения. В пиршественных сценах, например, их участники размещаются в совершенно одинаковых позах, сидящими в один ряд, тесно примыкая друг к другу, создавая впечатление неподвижности. Такие сцены разнообразят лишь различная окраска и узоры тканей одежды и несколько оживляют индивидуальное положение рук. Стандартным приемом отличаются изображения групп воинов-всадников – они двигаются как шагом, так и в галопе строго сомкнутым строем, «в ногу» – прием, напоминающий аналогичные сцены на древневосточных и египетских рельефах. Но в большинстве случаев отдельные сцены композиционно решаются каждый раз индивидуально. Особенно следует отметить весьма смелые ракурсы и динамичность поз отдельных персонажей.

В пенджикентской живописи значительное место занимают изображения архитектурных сооружений, деталей интерьера, которые передаются близко к натуре. Наоборот, элементы пейзажа – горы, водоемы, деревья и растения, – как правило, изображаются стили-

зованно, без попыток передачи их реального вида. Разнообразны представители животного мира – как домашних животных, так и диких, в том числе и птиц, которых художники рисуют со знанием натуры. Значительное место занимают различные фантастические животные – обычно гибридные. Для стиля пенджикентской живописи особенно характерно тщательное изображение предметов материальной культуры, начиная от предметов вооружения, конской сбруи, украшений, одежды, узорных тканей и кончая изображениями различных предметов утвари, полные аналогии которым нередко встречаются среди различных вещественных находок.

Фон пенджикентской живописи почти всегда монохромен, лишь изредка он оживляется изображением узора из мелких разбросанных розеток. В таком случае можно предположить, что фоном служит ткань. За одним исключением фон живописи всегда разных оттенков: красный и синий ультрамариновый (лазурит). Только в одном помещении (VI/1) фон – черный. Вполне вероятно, что перед нами случай экспериментальный. При отсутствии оконного освещения, надо полагать, такой фон был признан неподходящим. Во всяком случае, ни в одном другом помещении черный фон больше не встретился.

Стилистические особенности, присущие живописи второго стиля, прослеживаются отчетливо и в резном дереве. Общность стиля выступает особо наглядно в изображении человеческих фигур как в статуарных изображениях танцовщиц и воина, так и в рельефных композициях. Так же, как и в живописи, изображаются и животные, например лошади, львы. То же следует сказать и об орнаментальных мотивах.

Первоначально – это можно считать бесспорным – дерево в интерьерах было окрашенным и гармонически сочеталось со стенными росписями. Что касается глиняной скульптуры, то в ней точек соприкосновения со вторым стилем живописи или с резным деревом мы не находим. Лепка лица, туловищ человеческих фигур и, особенно, человекообразной фигуры тритона подчеркнуто атлетического сложения – все свидетельствует о другой стилистической традиции. Ряд показательных деталей сближает глиняную скульптуру с живописью в помещении II (5/6), – принадлежащей к первому пенджикентскому стилю. Так очень близки между собой по стилю голова чудовища, служащего троном божеству, рельефное изображение головы чудовища на панели южной стены айвана и драконы на так называемой «тиаре». Характерно и изображение кушака, которым опоясано божество. Точно такой же кушак имеется и на фрагменте скульптуры из айвана.

III

Круг сюжетов изобразительного искусства Пенджикента

Сюжеты, которые разрабатывались художниками Пенджикента, были исключительно разнообразными. Вопрос об их тематической классификации встал уже в первые годы исследования городища. А. Я. Якубовский сделал попытку разделить их на две тематически отдельные категории – главным образом по месту их нахождения – на храмовую и светскую[3]. В последнюю он включил произведения искусства, которые были открыты в жилых помещениях. Однако сейчас такая классификация является неприемлемой, поскольку в открытых росписях на стенах жилых помещений имеются сюжеты, близкие к храмовым. Мы распределяем их независимо от местонахождения на следующие группы или категории: культовые, эпические, фольклорные, включая и сюжеты так называемого животного эпоса, и жанровые.

Культовые сюжеты

Почитание небесных светил

Среди памятников искусства, в иконографии которых отразились религиозные представления жителей Пенджикента, видное место занимают олицетворения небесных светил. Таким олицетворением дневного светила является изображение божества на фрагменте живописи в помещении I/5, о чем выразительно свидетельствуют нимб и лучистый венец, окружающие юное лицо божества. Как отмечалось выше, есть основание полагать, что в утраченной живописи этого же помещения вместе с изображением солнечного божества находилось и другое божество – лунное. Действительно, в композиции, открытой в помещении VI/26, наряду с плохо сохранившимся изображением солнечного божества мы видим антропоморфный образ и образ ночного светила. Для общей характеристики культа небесных светил особое значение приобретают

памятники резного дерева, на которых остановимся несколько подробнее.

Это прежде всего круглая скульптура воина из помещения VII/11. О культовом характере этой скульптуры свидетельствуют остатки лучистого нимба, сохранившиеся позади головы. Нас едва ли должно удивить, что скульптура эта изображает воина. Представление о солнечном божестве как о воине восходит к глубокой древности. Достаточно напомнить описание бога солнца Митры в священной книге зороастрийцев – Авесте. Важно то, что мы хорошо знаем солнечное божество на кушанских монетах, на которых его изображение сопровождается надписью с именем Геолиоса-Митры. Иконографически наиболее близкой аналогией к пенджикентской скульптуре может служить известная живописная группа из Фундукистана (Северный Афганистан), датируемая VII веком, изображающая солнечное и лунное божества в виде двух воинов. При этом первое изображено в доспехах, так же и пенджикентская деревянная скульптура[4].

Культ солнечного божества отражен в композиции на резной плахе из того же помещения VII/11, на которой изображен погонщик в двухконной колеснице. Трактовка всей композиции с полной очевидностью свидетельствует о том, что в ней следует видеть так называемую солнечную колесницу (бигу), олицетворяющую собой дневное светило. Такое изображение солнечной колесницы имеет достаточно большое количество аналогий в изобразительном искусстве стран Востока, вполне оправдывающее указанную идентификацию.

Не перечисляя здесь имеющиеся параллели к изображению солнечной колесницы в монументальном искусстве и в мелкой пластике Афганистана, Индии, Восточного Туркестана и Ирана, отметим лишь следующее. Как показали специальные исследования этих памятников, олицетворение солнечного божества в образе погонщика колесницы несомненно восходит к образу Гелиоса или Феба в античном искусстве. Что касается некоторых особенностей в трактовке этого сюжета на памятниках искусства восточных стран, то они, по весьма правдоподобному предположению Е. Херцфельда, восходят к иконографическому прообразу, созданному греко-бактрийским искусством[5]. Действительно, такое изображение солнечной колесницы известно сейчас на реверсах монет одного из греко-бактрийских царей – Платона, время царствования которого относится к середине II века до н. э.[6] Открытие пенджикентской солнечной колесницы может служить подтверждением этого взгляда, поскольку в Средней Азии, территория которой входила в состав греко-бактрийского царства, традиции искусства последнего должны были сохраняться с большей устойчивостью.

Памятник этот важен и в другом отношении. Изображение солнечной колесницы находится на плахе, являвшейся частью фриза, обрамлявшего верх стен помещения. Вполне вероятным представляется предположение, что все композиции этого фриза были связаны одной темой, ключ к разгадке которой и дает изображение солнечной колесницы. Так прежде всего можно предположить, что на фризе имелось изображение и главного ночного светила – Луны. То, что в Пенджикенте изображались вместе фигурные олицетворения солнца и луны, наглядно демонстрирует только что упомянутая композиция в помещении VI/26.

Правда, характер изображения солнечного и лунного божества на этой росписи иной, чем на резном фризе. Но есть основание считать, что в Средней Азии для луны имелось и символическое изображение, близкое по характеру к изображению солнца на резном дереве.

Об этом свидетельствует ряд памятников искусства, в которых изображено лунное божество в колеснице, влекомой быками. Это, прежде всего, хорошо известное специалистам серебряное блюдо из деревни Климово Пермской области, хранящееся в Государственном Эрмитаже[7]. Близкое по сюжету серебряное блюдо было найдено и в Иране. Имеются близкие изображения лунного божества в виде погонщика на колеснице и на памятниках глиптики. Для нас определенный интерес представляют происходящие из Афрасиаба (городище древнего Самарканда) терракоты в виде человеческого бюста, охваченного полумесяцем. Два диска (колеса), находящиеся под полумесяцем, ясно напоминают о существовавшем прообразе в виде колесницы, дериватом которой они и являются[8].

В связи со сказанным напомним сообщение знаменитого хорезмийского ученого XI века Бируни, из которого следует, что ему были хорошо знакомы представления как о солнечной колеснице, «на которой оно (солнце) вращается», так и о «быке, влекущем колесницу луны»[9].

Имеющиеся материалы позволяют утверждать, что кроме главных небесных светил в согдийском изобразительном искусстве были известны символические олицетворения и других небесных тел, и прежде всего планет. С полной убедительностью это показало исследование А. Я. Борисова, посвященное известному самаркандскому оссуарию, опубликованному Н. И. Веселовским, на лицевой стенке которого, как им было доказано, имеется изображение планеты Марс[10]. Оно представлено в виде человеческой фигуры с обрубленной головой в руке и, что для нас особо

интересно, как и на пенджикентских плахах, в обрамлении арки.

Этим же исследователем, в другой связи, было показано, что на фрагменте другого согдийского оссуария (из Биянаймана) изображено олицетворение планеты Сатурн, причем и оно представлено в виде человеческой фигуры (старца-царя), сидящего на троне с топориком в руке, также под аркой[11].

В свете сказанного представляется возможность трактовать изображение женской фигуры, сидящей на спине льва, на плахе из того же помещения VII/11, в качестве олицетворения еще одной планеты, а именно – Венеры. Для такого отождествления имеется достаточно много убедительных аналогий на памятниках изобразительного искусства Ближнего Востока, ставших предметами специальных исследований.

Итак, если сопоставить между собой указанные памятники, напрашивается предположение, что на резном фризе Пенджикента некогда были изображены символические олицетворения небесных тел, как видно, всех планет, солнечной системы, известных в то время. Подтверждением этому может служить согдийский календарь, о котором мы знаем сейчас по найденному в архиве с Горы Муг документу, содержащему полный перечень названий дней недели, месяца и так называемых лунных станций. Особенно интересны названия дней семидневной недели: они все посвящены авестийским божествам, ставшими позже именами планет. Анализ этих названий, приведенный профессором А. А. Фрейманом, показал, что они вполне соответствуют современным европейским названиям дней недели, сложившимся на основе греко-римской мифологии. Приведем их в передаче А. А. Фреймана:

Михш заман	– день Митры (солнца)	– воскресенье
Мах заман	– день Луны	– понедельник
Варахан заман	– день Марса	– вторник
Тир заман	– день Меркурия	– среда
Ормазд заман	– день Юпитера	– четверг
Анахид заман	– день Венеры	– пятница
Кайван заман	– день Сатурна	– суббота[12].

В связи с согдийской семидневной неделей важное сообщение имеется в одном китайском источнике VIII века. Оно гласит следующее: «Семь светил – это солнце, луна и пять планет, которые предводительствуют людьми. Ежедневно они сменяются. В конце семи дней [цикл их] начинается снова. Их названия следует [помнить], потому что каждое [светило] имеет на то или иное предприятие влияние, благоприятное или неблагоприятное». Дальше китайский автор, повторяя необходимость запомнить эти названия и, очевидно, связанные с ними особые представления, указывает, что в случае запамятования «вам достаточно спросить об этом согдийцев, персов или людей пяти Индий, которые хорошо их знают»[13]. Таким образом, представляется вполне правдоподобным высказанное выше предположение, что в сохранившихся остатках фриза мы имеем памятник сложного культа небесных светил, занимавший в системе верований согдийцев большое место и являвшийся объектом своеобразной и весьма интересной иконографии.

Культ предков

В ряде произведений искусства Пенджикента яркое отражение нашел культ предков и связанные с ним обряды. К ним следует отнести фрагменты росписи на стенах в приделе первого храма (помещения 10 и 10а). Сюжет их был истолкован по-разному. А.Ю. Якубовский видел в пиршественных сценах изображение весеннего праздника нового года[14]. Однако автор, опираясь на этнографический материал, попытался доказать, что росписи этих двух помещений имеют прямое отношение к похоронному ритуалу, в котором заупокойные пляски и пиршества занимают большое место. Не повторяя здесь аргументацию, приведенную в специальной заметке, следует указать, что для этих живописных сцен находятся близкие параллели на ряде лицевых оссуариев. Таков фрагмент оссуария из Государственного Эрмитажа, на котором сохранились изображения двух мужских фигур, держащих ветви в руках.

В самом Пенджикенте найдены оссуарии, на стенках которых в виде налепов имеются изображения танцующих женщин. Вполне очевидно, что на оссуариях-гробиках следует видеть изображения, имеющие отношение к похоронному обряду или, в более широком аспекте, к заупокойному культу в большей мере, чем к весеннему празднику[15].

Бесспорную связь с заупокойным культом имеют росписи на стенах второго храма. Многофигурная сцена, открытая на южной стене главного зала этого храма, вошедшая в науку под названием «сцена оплакивания», вызывала к себе особый интерес. По выражению А. Ю. Якубовского, в ней «ожила легенда о Сиявуше» – герое мифологии и эпоса народов Средней Азии и Ирана, мифическом предке отдельных среднеазиатских династий доарабского времени[16].

Автор полагает, что эта сцена отражает некоторые общие представления о загробной жизни согдийцев. Но как бы то ни было, вполне бесспорно, что в этой сцене отражен реально существовавший похоронный обряд. Это подтверждается многими письменными источниками. Наиболее наглядно ритуальная сторона обряда отражена при передаче самоистязания, сопровождающего оплакивание. Плакальщики и плакальщицы на пенджикентской росписи рвут на голове волосы, царапают лицо и грудь ногтями, а некоторые ножами обрезают себе даже мочки ушей.

Многочисленные данные источников показывают, что самоистязание было одним из наиболее характерных элементов заупокойного обряда у многих народов, тесно связанных со Средней Азией. Геродот об этом сообщает в отношении скифов. Аммиан Марцелин отметил этот обычай в знаменитом описании похорон хионитского царевича. Византийские, китайские и арабские источники красочно рассказывают об этом обычае у тюрков. Эти последние источники особо интересны для нас ввиду того, что они современны пенджикентским росписям. Таким образом, очевидно, что, независимо от общей интерпретации рассматриваемой живописи пенджикентского храма, можно с полной уверенностью утверждать, что сцена оплакивания прежде всего отражает реально существовавший обряд, своими корнями уходящий в далекую глубь веков.

Дошедшие остатки живописи Пенджикента сохранили и еще одну живописную композицию, которую мы вправе связать с заупокойным обрядом, а именно фрагмент стенных росписей на северной стене помещения III/6. Смысл всей этой композиции раскрывается благодаря весьма интересному сообщению китайской хроники Бей-ши, повторенному позже в хронике Суй-шу, о среднеазиатском владении Ши (современный Ташкент). Приведем текст Суй-шу: «По юго-восточную сторону дворца есть здание, посреди которого престол поставлен. В 6-е число первой луны и в 15-е седьмой луны поставляют на этом престоле золотую урну с пеплом сожженных костей покойных родителей владетеля; потом обходят вокруг престола, рассыпая пахучие цветы и разные плоды. Владетель с вельможами поставляет жертвенное»[17]. Нам представляется, что речь идет о таком же обряде, который изобразил пенджикентский художник на рассматриваемой росписи. Это сообщение, прежде всего, объясняет наличие на росписи престола с жертвенниками, а также сосуда, в котором следует видеть «урну с пеплом сожженных костей». Правда, на росписи имеются и другие предметы – знамена, оружие, которые не отмечены китайской хроникой. На престоле, о котором говорится в хронике, стоят жертвенники, а урна стоит сбоку от трона. Однако в целом едва ли можно сомневаться в близости между собой сообщения китайской хроники и содержания рассматриваемой живописной сцены из Пенджикента.

Культ четырехрукого женского божества и почитание реки Зеравшан

Образ четырехрукого женского божества в среднеазиатской культовой иконографии давно привлек к себе внимание исследователей, и ему посвящена весьма обширная литература. Можно без преувеличения утверждать, что иконографически и художественно одно из наиболее замечательных его изображений представлено на живописном фрагменте второго храма из помещения 5/6. К сожалению, ряд существенных атрибутов, которые могли бы помочь характеристике всех его функций, утрачены. В многообразии этих функций, очевидно, не приходится сомневаться. В пенджикентской живописи привлекает к себе особое внимание трон в виде драконообразного чудовища, на котором сидит божество. Именно этот образ чудовища позволяет рассматривать божество или одно из его функций в связи с другим памятником культовой иконографии Пенджикента, открытом также во втором храме, а именно с глиняной рельефной панелью на стенах айвана. На панели, как мы помним, изображен водный поток, на поверхности которого выступают различные фигуры, главным образом фантастических существ. Среди последних особо выразительным является голова чудовища на южной стене, сходство которого с головой чудовища, на котором сидит четырехрукое божество, не вызывает сомнения. Образ чудовища на скульптурной панели разъясняется благодаря имеющимся многочисленным аналогиям на памятниках Индии и Афганистана.

Это один из наиболее популярных символических образов в индийской мифологии, известный под именем Макара, олицетворяющий водную стихию и служащий атрибутом водных божеств. Что касается всей панели вместе с находящимися на ней существами, то она также находит себе близкие параллели в иконографии Индии, где аналогичные изображения символизировали, например, реки Ганг и Джамку. И таким образом, в Пенджикенте, по всей вероятности, панель с ее фигурами олицетворяла собой реку Зеравшан, имевшую столь большое значение для жизни и процветания страны[18].

Культ «танцующего царя» и «Тримурти»

Нет основания сомневаться, что культ небесных светил или культ водной стихии, так же как и культ предков, по своему происхождению уходит в глубь веков, и его возникновение обязано идеологическим представлениям, сложившимся в условиях местной жизни. Вместе с тем иконографическое оформление этих культов указывает на связи с культовым искусством других стран. Пенджикентские памятники искусства свидетельствуют о том, что имело место и более непосредственное проникновение чужеземных культов, пользовавшихся, видимо, определенным почитанием. Мы имеем в виду прежде всего живописные композиции, открытые в помещениях VI/8 и VII/24. Объектом почитания на них является фигура божества в момент танца, тело которого окрашено в синий цвет. Этими признаками отмечена в индуистическом пантеоне иконография наиболее популярного божества – Шивы (достаточно отметить два его постоянных эпитета: nataraja – танцующий царь и nilocantha – синетелый)[19]. В индуистической иконографии находим параллели и таким атрибутам пенджикентского божества, как жезл и повязка на бедре из тигровой шкуры. С иконографией Шивы, как можно полагать, и связан образ трехголового божества на живописном фрагменте из завала помещения XXII/1.

Впрочем, этот образ еще требует добавочного изучения. В исследованиях, посвященных иконографии индуистических божеств, образ трехголового божества трактуется различно – или как «Тримурти», который подразумевает слившихся воедино трех божеств – Брахмы, Шивы и Вишну, – или же как Шивы в известных его различных ипостасях, как божества благодательного, устроителя мира, так и как его неистового разрушителя[20].

Эпические сюжеты

По мере открытия новых памятников изобразительного искусства, особенно стенных росписей в жилых домах, большое и, вероятно, ведущее место, которое занимало в репертуаре сюжетов пенджикентского искусства эпическая тематика, становится все более очевидным. Эти дома в большинстве принадлежали представителям феодальной верхушки, в среде которой был особенно сильным интерес к древним сказаниям о героях. Недаром знаменитый Фирдоуси, автор «Книги царей» («Шахнаме»), начиная героическую часть своей поэмы, прежде всего вспоминает «дехкана», то есть именно феодала-землевладельца. Напомним первое двустишие:

«Сказитель-дехкан, с чего начинает свой сказ?
Кто был первым, кто славу в мире искал?»[21]

Еще более важным для нас является то, что поэт называет этих сказителей выходцами из областей Средней Азии, например Мерва, Чача. Действительно, ряд сюжетов пенджикентской живописи находит свое разъяснение в знаменитой поэме.

Легенда о Сиявуше

М. М. Дьяконов предложил трактовать в связи с именем Сиявуша как героя эпоса, позже воспетого в «Шахнаме», фрагмент живописи в помещении III/7, на котором изображен юноша, убегающий от манящей его к себе женщины, лежащей на находящемся тут же ложе. Эту сцену М. М. Дьяконов и разъяснял, как один из эпизодов повествования о Сиявуше в «Шахнаме»[22]. Согласно Фирдоуси, мачеха Сиявуша, Судабе, воспылав страстью к прекрасному юноше, неудачно попыталась склонить его на преступную связь. С этого эпизода и начались злоключения героя.

Такое объяснение содержания этого фрагмента живописи вполне вероятно, однако необходимо подчеркнуть, что мотив бегства юноши от соблазняющей его женщины был широко известен в древности, и пенджикентская сцена могла иметь и другое происхождение, вплоть до легенды о библейских персонажах Иосифе и жене Патифара.

Рустемиада

Сюжет пенджикентской живописи, который позже занял в поэме Фирдоуси одно из первых мест, представлен на стенных росписях зала VI/41. На втором ярусе изображен целый цикл подвигов одного и того же героя и его спутников. Кто же этот герой? Обращаясь к «Шахнаме», обнаруживаем вполне определенные точки соприкосновения с содержанием рассматриваемой росписи, в первую очередь в подвигах, героем которых является Рустем. В самой поэме наиболее выдающиеся подвиги этого героя собраны в особый раздел, озаглавленный «хафт хон», то есть «семь остановок» – семь сказов, в каждом из которых излагается один эпизод[23]. В поэме, как и на наших росписях, противниками Рустема выступают наряду с такими же, как он сам, богатырями и чудовища – драконы, демоны и прочие фантастические существа.

Весьма интересен для нас и ряд деталей в обрисовке самого героя. Так, он одет в кафтан из шкуры леопарда (палангина джома). Кафтан героя пенджикентской росписи также сшит из шкуры леопарда, хотя передачу ее художником следует признать условной. Имя коня Рустема – Рахш – означает «красный». Красным изображен конь героя и на росписи. Рустем арканом неоднократно побеждает своих противников. Герой пенджикентской живописи действует этим оружием в одном из эпизодов.

Все это позволяет видеть в росписи наличие бесспорных черт, перекликающихся с характеристикой Рустема и его подвигов в «Шахнаме». Вместе с тем ряд деталей росписей не находит разъяснения в поэме. В этом, однако, нет ничего неожиданного. Полного совпадения трудно было бы и ожидать. Нельзя забывать, что со времени, когда была создана пенджикентская живопись, до тех лет, когда Фирдоуси писал свою поэму, прошло не менее двух с половиной столетий. За это время в устной передаче сказания могли произойти самые разнообразные трансформации и изменения.

Нельзя также при сопоставлении текста поэмы с росписями не учитывать и несомненное существование локальных вариантов одних и тех же эпических сюжетов. С этой точки зрения исключительно большой интерес представляет сохранившийся отрывок текста на согдийском языке, в котором излагается один из эпизодов поэмы, героем которого является Рустем. Текст этот происходит из Восточного Туркестана и датируется временем, близким к пенджикентским росписям. В нем передан эпизод, воспетый и в «Шахнаме», а именно рассказ о борьбе Рустема с полчищем дэвов (демонов). Вместе с тем текстуально перед нами совершенно иной вариант, чем тот, который передан в поэме Фирдоуси.

В еще большей степени кажется важным то, что в этом отрывке мы находим одну деталь, отсутствующую в «Шахнаме», но переданную на пенджикентской росписи. Так в описании выступления дэвов против Рустема в согдийском тексте говорится, что среди них было «много едущих на колесницах… много таких, которые так летят, будто бы ястреб»[24]. Нам представляется несомненным, что изображение на пенджикентской росписи демонов в колеснице с крыльями отражает именно этот вариант сказания о Рустеме, бытовавшем в согдийской среде.

Из сказаний об амазонках

Исключительно большой интерес приобретают сцены на пенджикентских росписях, действующими лицами которых выступают воинственные молодые женщины. С такими воительницами-богатыршами мы встретились трижды. В одной сцене (помещение VI/42) мы видим женщину-воина в поединке, единоборствующей с воином-мужчиной. Аналогичную сцену, очевидно, вправе предположить и на росписи помещения VI/55, где изображена женская фигура, держащая обнаженный меч. Едва ли вызывает сомнение, что и в данном случае художники Пенджикента имели в качестве прообразов определенные эпические сюжеты. Обращаясь и в данном случае к поэме Фирдоуси, действительно находим в ней воинственных героинь. Такова, например, Гурдафарид – молодая девушка, дочь начальника крепости Сафед-диз, отважно вступающая в единоборство с юным богатырем, непобедимым Сохрабом, сыном Рустема, в тот момент, когда воинымужчины или предпочли укрыться за крепостными стенами, или, не выдержав натиска богатыря, просили пощады.

Ниже приводимые строки поэмы, посвященные этой девушке-витязю, дают представление о ее облике.

«Это была девушка видом витязь-всадник,
Прославленная своими воинскими подвигами
. . . . . .
Подобной ей в битвах никто не видел.
. . . . . .
Одела она доспехи всадника для сражения
. . . . . .
Спрятав косы под кольчугой,
На голову одела румейский шлем».
и т. д.

В образе женщины-воина выступает Гурдия – сестра знаменитого исторического героя Бахрам-Чубина, о которой поэт, между прочим, однажды говорит:

«На ней было тяжелое вооружение
И подпоясана она наподобие воинов»[25].

Для понимания содержания пенджикентской росписи главный интерес представляет образ первой из названных героинь «Шахнаме». Необходимо прежде всего отметить, что интересующая нас роспись открыта в помещениях, являющихся продолжением зала 41, на росписях которого, как мы пытались показать, представлены сцены из цикла Рустемиады. Очевидно, можно предположить, что и в соседних помещениях стенные росписи имели своим содержанием близкие сюжеты. Именно такими и являются в «Шахнаме» описания подвигов сына Рустема, Сохраба. Вполне вероятно, что перед нами остатки цикла сцен, главным героем которых является Сохраб – наиболее трагическая фигура героической части «Шахнаме».

В этой связи особый интерес приобретает содержание росписей помещения XXI/1. Как мы видели, здесь представлена массовая батальная сцена с участием женщин. Таких эпизодов в «Шахнаме» нет. В данном случае представляется вероятным связать эту роспись с древними рассказами о большой роли женщин среднеазиатских племен в военных событиях древности, о которых повествуют античные авторы. Имеются в виду известные сообщения Ктесия и Геродота. Первый в рассказе о сакском царе Аморге и его супруге Спаратре сообщает о том, как царица, после того как Аморг попал в плен к царю персов – Киру, собрала многочисленное войско из мужчин и женщин и, разгромив сильное персидское войско, освободила мужа из плена.

Геродот посвятил свой рассказ царице другого среднеазиатского племени – массагетов – Томирис, с племенем которой связана гибель Кира. Томирис не только разгромила войско персов, но и захватила в плен самого Кира и в виде мести за погибшего сына велела отрубить Киру голову и бросить в мешок с кровью. Отметим также, что греческие авторы специально отмечают, что женщины среднеазиатских племен особенно славились в качестве искусных наездниц и метких стрелков из лука. Уместно отметить, что и в средневековых, а также в дошедших до современности эпических сказаниях тюркских народов, таких как, например, «Огуз-наме», записанном в XI веке, в популярных и до настоящего времени поэмах об Алпамыше и Кырк-кыз («Сорок девушек») – в качестве отважных воительниц выступают прекрасные девушки-богатырши[26].

Неизвестные эпические сюжеты

Наряду с охарактеризованными выше сюжетами, которые разъясняются в той или иной степени письменными или устными эпическими преданиями, на росписях Пенджикента имеются и не поддающиеся определенной идентификации, но несомненно эпические повествования. К их числу относятся прежде всего остатки росписей помещения VI/1. Не будучи в состоянии связать их полностью с известными эпическими сказаниями, мы в отдельных их деталях и эпизодах прослеживаем связь с эпосом. При этом и в данном случае помощь оказывает поэма Фирдоуси. Так на росписях помещения VI/1 привлекает к себе внимание сцена пиршества на западном простенке северной стены. В этой сцене изображена птица в полете, несущая венок в сторону возглавляющего пиршественную сцену царя. Наиболее близким к содержанию этой сцены, как я полагаю, является эпизод из «Шахнаме», в котором описывается один из многочисленных царских пиров. Во время пира царь рассказывает о вещем сне – прилете птицы с царским венцом в клюве. Сюжет этот в разных вариантах распространен у народов Средней Азии, в нем популярен образ птицы, своим прилетом освящающей выбор царя[27].

Другой эпизод, который удается связать с эпосом, – сцена поединка на южной стене этого же помещения. Сцена эта находит аналогии в ряде известных памятников искусства. Так очень близким к этой сцене, как это было отмечено М. М. Дьяконовым и Б. Я. Стависким, является сюжет на известной художественной чаше из Кулагиша, хранящейся в Государственном Эрмитаже[28].

Интересной деталью поединка на чаше из Кулагиша является изображение поломанных предметов вооружения, валяющихся у ног сражающихся воинов. Именно эта подробность особенно ярко выступает в многочисленных описаниях поединков витязей в «Шахнаме». Как правило, прежде чем один из сражающихся богатырей одерживает победу, борцы пускают в дело один за другим все имеющиеся у них предметы вооружения.

Можно полагать, что в состав эпического сказания входил и эпизод бегства юноши от разъяренного быка, запечатленный слева от центральной фигуры на южной стене, но, к сожалению, ни на имеющихся в нашем распоряжении памятниках искусства, ни в письменных источниках близких к этому сюжету параллелей мы не знаем.

Таким образом, общий эпический характер росписи этого помещения можно полагать вполне вероятным, но с определенным известным сюжетом его связать невозможно.

Другой неизвестный нам по другим источникам эпический сюжет представлен на росписях стен помещения XXI/1. Некогда на этих стенах был, как это вполне очевидно, многочисленный цикл эпизодов, но сохранились только два из них, участниками которых изображены один и те же персонажи. Как отмечено при описании этих росписей, они сопровождаются надписью, на которой удалось прочесть и имя одного из действующих лиц повествования. Однако имя это по другим источникам неизвестно. Таким образом, следует, очевидно, признать, что в эпосе согдийцев имелись сказания, которые впоследствии исчезли из памяти их потомков.

Сюжеты животного эпоса и фольклора

Выделяя в особую категорию эти сюжеты, следует подчеркнуть условный характер названия предложенной категории живописи, отталкивающейся от современных понятий. Сюжетам, которые ныне рассматриваются как фольклорные, сказочные, в древности могли придавать и определенное религиозное значение. Примером могут служить джатаки – рассказы о перерождениях Будды, включающие (с современной точки зрения сказочные) фольклорные сюжеты.

Однако в пенджикентской живописи имеется один внешний признак, дающий право выделить эту категорию сюжетов, как и сюжеты жанровые, в особые разделы. В подавляющем большинстве мы встречаемся с ними в нижних ярусах живописи. Росписи этих ярусов распадаются на отдельные, не связанные друг с другом сцены, отличающиеся крайне большим разнообразием своих сюжетов. По всей вероятности, в самом выборе последних для этого яруса художники пользовались определенной свободой и черпали их из разных источников, не подчиняя сюжеты теме основных росписей, которую, очевидно, диктовали владельцы жилищ. На открытых до настоящего времени стенных росписях имеется уже много десятков таких отдельных сценок самого разнообразного содержания. В большинстве случаев они еще недостаточно обработаны и изучены, для того чтобы охарактеризовать их определенным образом и даже выяснить их общее содержание. Однако содержание некоторых из них выясняется вполне однозначно, и одновременно также и их источники. По крайней мере два таких источника без особого труда можно установить. В приведенном выше описании сюжетов нижнего яруса помещения VI/1 и XXI/1 было отмечено в отдельных сценах присутствие одних животных. Так, характерна сцена, помеченная номером 9 в нижнем ярусе помещения VI/1, на которой мы видим быка, льва и шакалоподобного зверя. В таком сочетании выступают, как известно, главные герои знаменитого индийского сборника сказок «Панчатантра», в арабско-персидской литературе известного под именем «Калила и Димна»[29]. Особо наглядной иллюстрацией к рассказу из «Панчатантры» является и сцена из нижнего яруса живописи XXI/1, где действующими персонажами выступают лев и заяц. Источник этого сюжета мы находим в притче, помещенной в «Панчатантре», в разделе, озаглавленном «Разъединение друзей». Эта притча рассказывает о льве, опьяненном гордостью, которого погубил ловким обманом заяц и тем самым спас от тирании льва не только себя, но и других зверей. Говоря о связи сюжетов с «Панчатантрой», необходимо подчеркнуть, что речь идет именно о литературном источнике, который был известен в Согде и был знаком, несомненно, пенджикентским художникам. Сейчас хорошо известно, что сочинение это имелось в переводе на согдийский язык (благодаря находкам отрывков из этого сочинения в Восточном Туркестане[30]). Другим источником, о существовании которого известно по отрывкам из него на согдийском языке, является сборник басен Эзопа[31]. Именно к нему восходит сцена из нижнего яруса помещения XXI/1 с изображением юноши, наказанного за чрезмерную жадность. Убив птицу, приносившую ему золотые яйца, с целью завладеть всем их запасом, он потерял источник обогащения. Как известно, этот сюжет в форме сказки о «птице счастья» стал достоянием мирового фольклора, в том числе и среднеазиатского[32]. Фольклорный характер сюжета очевиден в сцене освобождения юношей девушки из ствола дерева – на нижнем ярусе росписей помещения VI/41, также как и сцена охоты за семиглавым зверем.

Несомненно, что и другие сцены нижних ярусов при расшифровке содержания найдут аналогичное толкование.

Сюжеты жанровые

Как и в отношении фольклорных тем, следует подчеркнуть, что к сюжетам, выделяемым нами в качестве жанровых, нельзя подходить с позиций современных понятий о бытовом жанре. Стиль памятников искусства раннего средневековья, в том числе и пенд-

жикентских, исключает представление о жанре как индивидуальном изображении персонажей или живописной передачи «с натуры» отдельных эпизодов.

Художники Пенджикента, однако, обнаруживают примечательную настойчивость в точной передаче вещественного мира – реалий в широком смысле этого слова. Обстоятельство это усложняет задачу выделения отдельных сюжетных категорий из общей массы дошедших памятников искусства. Даже в репертуаре сюжетов, которые рассматриваются как культовые или эпические, немало таких, которые, взятые в отдельности, вполне могу быть рассмотрены и как жанровые в упомянутом ограниченном смысле слова, то есть отражающие обстановку времени. Таково, например, большинство батальных или пиршественных сцен.

Главная фигура батальных сцен – это по преимуществу тяжеловооруженный, снаряженный различного рода защитным и боевым оружием всадник. Излюбленным видом боя является поединок. Если же это столкновение группы воинов, то оно обычно трактуется как столкновение в сомкнутом строе конных дружин. Выше подчеркивалось, что поединок является темой эпических сказаний. Однако и все то, что мы знаем о военном деле в Средней Азии, и в частности в Согде, в доарабское время свидетельствует о большом месте, которое занимал поединок в ходе боевых действий. Известно, что и независимо от собственно военных действий популярным бытовым явлением было единоборство воинов на турнирах, которые проводились по различным поводам. На основании письменных источников достаточно хорошо выяснен общий характер военного устройства. В основном это отряды типа дружин, которые комплектовались из феодальной верхушки – дихканской молодежи. В аспекте сказанного батальные сцены, будь то поединок или массовая баталия, несомненно отражают военный быт своего времени.

Сказанное о батальных сюжетах в такой же мере относится и к теме пиршества. Очевидно, что пиршественные сцены, которые входят в композиции, отнесенные нами к культовым или эпическим, отражают и характер бытового пиршества, его обстановку. Образец «жанровой» пиршественной сцены представлен на росписи помещения XVI/10, на которой первоначально было изображено, очевидно, не менее тридцати участников. Судя по сохранившимся деталям, участники этой сцены принадлежали к богатому купечеству, хотя по внешнему облику они мало чем отличаются от представителей военно-феодальной знати. Близость между этими слоями в согдийской среде была подмечена на основании письменных источников еще В. В. Бартольдом[33].

На пенджикентских росписях мы обнаруживаем детали, которые определенно отличают бытовую, «жанровую» сторону пиршественных сцен. Такова, например, небольшая сцена пира на нижнем ярусе росписей помещений VI/41, где художник не преминул изобразить лежащий на боку опорожненный кувшин.

Постоянными персонажами пенджикентских произведений искусства являются музыканты и танцоры. Несомненно, что в отдельных композициях их присутствие связано с тем или иным культовым обрядом. Но вместе с тем хорошо известна исключительно большая популярность искусства музыки и танцев в быту населения. Об этом свидетельствуют и многие сообщения письменных источников[34].

На пенджикентских росписях целые группы музыкантов и танцоров (помещения I/10а, VI/13, VI/42), а также изображения отдельных представителей этих двух видов искусства выполнены в живописи и скульптуре: «арфистка» в помещении VI/1, деревянные скульптуры танцовщиц (III/47). Отражением быта в среде господствующего слоя согдийского общества являются сцены игры в нарды, которые дважды встречены в росписях Пенджикента (VI/13 и VII/11). Находки игральных костей, а также данные письменных источников вполне подверждают сказанное.

Характерны по своей трактовке памятники искусства Пенджикента, на которых переданы сцены охоты. Выше отмечена сцена охоты (в помещении VI/41), в которой всадник без оружия с помощью гончих псов преследует семиглавого волка. Избрав объектом охоты сказочного зверя, художник передал характер самой охоты вполне в жанровом духе. В степных районах Средней Азии преследование волков и других животных верхом на лошади с помощью охотничьих птиц или собак практикуется и поныне. Из бытовой обстановки взята художником и фигура пешего егеря, участвующего в охоте. Любопытна деталь в его одежде – подоткнутые за пояс полы кафтана, характерная для изображения слуги. Позже, в миниатюре точно так же изображаются работники физического труда. Эту деталь можно было постоянно наблюдать и в недавнем быту как в крестьянской, так и в ремесленной среде. В изображении охотничьих сцен в резном дереве (VII/11), например, в стрельбе из лука, отражен реальный для Средней Азии прием стрельбы.

Эта тенденция к «жанровости» проявляется в ряде небольших сцен живописи нижнего яруса помещения VI/41, а также в «семейном портрете» на резной деревянной доске из помещения VII/11. И, наконец, почти полностью как бытовую, жанровую можно рассматривать живописную сцену спортивного единоборства в помещении XVII/14.

IV

К вопросу о генезисе и связях пенджикентских памятников искусства с искусством других районов Средней Азии и зарубежных стран

Теперь, когда едва ли не во всех основных районах Средней Азии открыты памятники древнего монументального искусства, уже нет необходимости доказывать, что Средняя Азия в целом занимает особое, вполне самостоятельное место в общей истории развития восточного искусства. Вполне очевидно сейчас, что раннесредневековое среднеазиатское искусство имеет свою собственную длительную историю, что мы имеем дело с искусством, в котором сложились свои художественные школы, каждая из которых в свою очередь имела свои особенности и традиции.

Эти отдельные школы, возникавшие и развивавшиеся в отдельных пунктах, не представляют собой, однако, изолированные явления. Они развивались в условиях постоянного взаимодействия и взаимовлияния с другими центрами искусства. Памятники искусства Пенджикента дают богатый материал для характеристики как индивидуальных особенностей пенджикентской школы изобразительного искусства, так и связей ее с другими центрами.

На территории Согда, то есть долины Зеравшана, в настоящее время известны три центра, в которых процветало монументальное искусство. Это, наряду с Пенджикентом, Варахша и Афрасиаб (руины древнего Самарканда). Стенные росписи и остатки резного дерева (обуглившегося) из Афрасиаба открыты в последние годы, и мы о них знаем лишь по предварительным сообщениям. Однако и сейчас можно сказать с уверенностью, что пенджикентские художники находились в непосредственной связи с Самаркандом. Больше того, Самарканд, являвшийся в то время крупнейшим экономическим и культурным центром Согда, несомненно играл ведущую роль в области изобразительного искусства. Самарканд и Пенджикент следует рассматривать как одну художественную школу. Однако конкретное и более детальное сравнение между собой памятников искусства Пенджикента и Афрасиаба – дело будущего, когда афрасиабские памятники будут опубликованы полностью. На определенные связи пенджикентской живописи с живописью Варахши указывалось уже неоднократно.

Можно с достаточной долей уверенности предположить, что и в данном случае имели место контакты между художниками Варахши, Самарканда и Пенджикента, их взаимное знакомство с произведениями друг друга. Росписи так называемого «Восточного зала» Варахшинского двора как по своей тематике, так и по многим деталям обнаруживают наглядно черты сходства с живописью Пенджикента[35].

Вместе с тем вполне очевидны и существенные отли-

чия между Варахшей и Пенджикентом, которые выступают при сравнении живописных сцен «Красного зала» Варахши с живописью, например, пенджикентского зала VI/41. В обоих случаях живописные сцены имеют своим содержанием ряд эпизодов, с участием одних и тех же персонажей. Однако в то время как пенджикентские художники сумели создать живую, насыщенную содержанием повесть в образах, отдельные сцены «Красного зала» Варахши, повторяя по содержанию одна другую, лишены полностью повествовательного характера. Попытка В. А. Шишкина объяснить сцены как «определенный мифический сюжет», восходящий к искусству и мифологии Древнего Востока, к таким их сюжетам, как борьба Гильгамеша с чудовищем, бога Мардука с Тиаматом, или же к изображениям единоборства царя с фантастическими животными на ахеменидских памятниках искусства, едва ли убедительна. Каких-либо собственно иконографических черт, которые указывали бы на знакомство художников Варахши с традициями искусства Древнего Востока, в сценах «Красного зала» не имеется. Да и по времени сравниваемые памятники слишком далеко отстоят друг от друга, не говоря уж о том, что идеологические представления древневосточного общества во время создания варахшинской живописи являлись уже давно минувшим этапом. Нет основания согласиться с В. А. Шишкиным и в том, что «этот сюжет несомненно связан с религиозной, дуалистической концепцией борьбы двух начал – зла и добра»[36]. На варахшинской живописи борьба с фантастическими чудовищами, в которых усматривается воплощение отвлеченной идеи «зла», перемежается с охотой на реальных хищников таким образом, что зритель едва ли был в состоянии воспринять указанную идею, реально ее осознать. При взгляде на варахшинскую живопись невольно возникает убеждение в том, что художники, создавшие ее, ставили перед собой другую цель, главным образом задачу декоративного украшения зала.

Что касается избранной художниками темы, то нам представляется, что в живописи этого дворцового зала следует видеть поздний отголосок дворцового искусства более раннего времени, скорее всего кушанского, когда Средняя Азия вместе с Индией входила в состав Кушанской империи и когда, надо полагать, охота на крупных хищников с помощью слонов была реальным явлением царского быта и, естественно, служила темой для дворцового искусства. Далекими прообразами таких сцен могут служить некоторые композиции на резной кости Беграма[37].

К памятникам искусства согдийского круга, к пенджикентским в первую очередь, близки стенные росписи и особенно резное дерево дворца шахристана, являвшегося центром княжества Уструшаны. Шахристан расположен в непосредственном соседстве с верховьями Зеравшана, входившими в состав пенджикентского княжества.

К сожалению, в погибших от пожаров помещениях шахристанского дворца живопись плохо сохранилась, но многочисленные остатки резного дерева свидетельствуют о том, что художники шахристана придерживались стилистических приемов и разрабатывали близкие по тематике сюжеты, как и пенджикентские их коллеги[38]. До сих пор опубликован лишь фрагмент живописи дворца шахристана с весьма любопытным сюжетом – изображением волчицы, кормящей двух младенцев. Не касаясь происхождения этого сюжета, аналогии которому хорошо известны и на Востоке (Иране) и в римско-византийском искусстве[39] (капитолийская волчица – многочисленные монеты Рима и Византии), мы отметим, что и в Пенджикенте был найден золотой брактеат с этим же сюжетом. На связи с пенджикентским искусством особо наглядно указывают многочисленные остатки резного дерева, найденные в шахристанском дворце. Они свидетельствуют с полной определенностью, что мастера–резчики по дереву разрабатывали тематически близкие к пенджикентскому искусству сюжеты, придерживаясь аналогичных стилистических приемов.

Кроме названных пунктов в Средней Азии в настоящее время известны современные Пенджикенту центры процветания монументального искусства в ряде районов, сравнительно далеко находящихся от Пенджикента. К ним относятся Ак-Бешим и Красная речка в Северной Киргизии, Кува в восточной Фергане, Аджина-тепе в Южном Таджикистане, Балалык-тепе и Джумалак-тепе в Южном Узбекистане. Памятники искусства первых четырех пунктов – преимущественно глиняная скульптура (остатки живописи сохранились только в Аджина-тепе) – не дают или очень мало дают точек соприкосновения с искусством Пенджикента. Дело в том, что все они происходят из буддийских святилищ и целиком связаны с кругом тем и сюжетов общебуддийского канонического культового искусства, каким мы знаем его по памятникам Индии, Афганистана или Восточного Туркестана. Разумеется, что эти памятники, будучи современными пенджикентским, очевидно, содержат определенные общие стилистические черты. Но до их полной соответствующей публикации (большая часть их опубликована лишь в предварительных отчетах) об этом говорить пока рано.

Больший интерес представляют живопись Балалык-тепе и резное дерево Джумалак-тепе. Опубликован-

ные В. А. Нильсеном остатки резного дерева последнего обнаруживают уже при самом первом взгляде на них большую близость к резному дереву Пенджикента[40].

На детали сходства, как и на черты отличия между Пенджикентом и Балалык-тепе указал Л. И. Альбаум, открывший этот замок и его живопись. Стенные росписи в Балалык-тепе найдены в одном помещении, напоминающем по планировке квадратные залы Пенджикента.

Живопись сохранилась на всех стенах. Посвящена она одной теме – изображению многолюдной сцены пиршества, на которой сохранилось более четырех десятков (47) персонажей – самих пирующих и их слуг. Трактовка фигур этой сцены выдержана в той условно-реалистической манере, которая характерна и для пенджикентской живописи. Л. И. Альбаум отметил в живописи Балалык-тепе много элементов или, по его словам, «моментов» живописи одного из гротов Бамиана (в Афганистане), где изображена сцена подношения даров перед изображением Будды[41]. Однако сходство ограничивается лишь деталями – покроем одежды, характером украшений и т. д. Что касается сюжета в целом, то росписи Балалык-тепе в буддийском искусстве не находят параллелей. Интересна попытка Л. И. Рempеля объяснить эту сцену как передачу определенного эпического эпизода (по «Шахнаме»)[42]. Как можно полагать, художник или художники, которые расписывали стены в небольшом замке Балалык-тепе, были связаны с более крупным центром, в котором такая «светская» тематика искусства имела определенную и достаточно длительную традицию. Выяснить корни этой традиции представляется интересным, как увидим, не только для объяснения происхождения живописи Балалык-тепе, но и для понимания истоков и искусства Пенджикента и других раннесредневековых памятников искусства Средней Азии.

В этом отношении исключительное для истории среднеазиатского искусства значение приобретают памятники, открытые в последние годы в Халчаяне. Исследованием Халчаяна наука обязана Г. А. Пугаченковой. Памятник этот, находящийся в Южном Узбекистане, в исследованной части представляет собой дворцовое здание, при раскопках которого обнаружено очень большое количество различной скульптуры, выполненной в глине.

Имевшиеся стенные росписи погибли от пожара и, к сожалению, лишь в незначительной степени поддаются восстановлению. Они, очевидно, имели орнаментальный характер. Датируется Халчаян последними веками до и первыми после начала н. э. На территории юга Средней Азии, той ее части, которая в древности именовалась Бактрией, а впоследствии Тохаристаном, Халчаян является наиболее ранним из числа археологических пунктов, познакомивших нас с монументальной скульптурой. Мы не касаемся общего содержания и сюжетов, воплощенных в скульптурных образах, поскольку они описаны подробно в посвященной Халчаяну монографии[43]. Отметим только, что памятник этот является современным или достаточно близким по времени к Сурх-Коталу, к знаменитому памятнику, открытому в северной части Афганистана, то есть в южной части Бактрии-Тохаристана, составлявшей на протяжении древней и раннесредневековой истории единую культурную область. Сурх-Котал датируется первыми веками н. э.

На основе анализа памятников искусства Сурх-Котала французский ученый Д. Шлюмберже впервые поставил в широком плане проблему об особом значении искусства кушанской эпохи в истории развития искусства обширных районов Среднего Востока, включавших Северную Индию, Афганистан и Среднюю Азию. Выделив в качестве особого этапа кушанский период и введя в научный оборот само понятие кушанского искусства, Д. Шлюмберже прежде всего высказал новую точку зрения, важную для изучения самого искусства кушанской эпохи. В то же время эта теория открывает, что для нас особо важно, определенную перспективу и для понимания всего дальнейшего развития искусства на территориях, входивших в состав кушанских владений, в том числе и Средней Азии.

С точки зрения проблемы происхождения раннесредневекового искусства Средней Азии особой интерес представляет то, что в искусстве кушанской эпохи Д. Шлюмберже наряду с буддийским или греко-буддийским культовым искусством выделил в качестве самостоятельного направления, по его словам, «династийное» искусство[44], которое было бы правомочнее назвать «дворцовым» или, еще более приблизительно, – светским.

Этот взгляд, высказанный еще в 1950-х годах, нашел свое блестящее подтверждение в Халчаяне, на материалах, кстати, гораздо более разнообразных и многочисленных, чем в Сурх-Котале. Именно в «дворцовом» искусстве кушанского времени мы сейчас улавливаем истоки особенностей дворцовых памятников искусства Топрак-кала в Хорезме, тем более что Топрак-кала и по времени близок к периоду расцвета кушанской эпохи. Однако и в более поздних памятниках искусства Средней Азии, принадлежащих уже к раннесредневековой эпохе, влияние кушанского искусства прослеживается с достаточной определенностью. В

данном случае речь идет о преемственности, быть может, не столько по линии стиля, как иконографии и сюжетов в целом. Выше уже говорилось, что живопись варахшинского дворца (особенно «Красного зала») есть основание также связывать с кушанским искусством.

В этом отношении показательны и многие пенджикентские памятники, которые нас здесь особенно интересуют. Выше, при разборе отдельных памятников искусства, публикуемых в настоящей работе, постоянно указывалось на те параллели, которые мы находим к ним в произведениях искусства Афганистана и Индии. Как нетрудно заметить, во многих случаях памятники, на которые мы ссылались, относятся именно к кушанскому или последующему близкому к нему времени. Одним из наиболее ярких таких примеров может, в частности, служить скульптурная панель айвана ограды второго храма Пенджикента. Такие характерные для этой панели фигуры, как тритон, макара, гиппокамп, во множестве представлены в кушанском искусстве Афганистана и Северной Индии. Другим не менее показательным примером являются деревянные скульптуры танцовщиц в искусстве указанных стран того же кушанского времени.

В статье, посвященной происхождению зооморфных тронов в изобразительном искусстве Средней Азии, автор настоящей работы пришел к выводу, что в том виде, каком они представлены на памятниках Пенджикента и Варахши, они восходят к тронам, изображения которых имеются в кушанском искусстве на памятниках Матхуры, Сурх-Котала и Халчаяна[45].

Не повторяя здесь приводимые в статье материалы, хотелось бы лишь повторно отметить то обстоятельство, что сохранению в Средней Азии кушанских традиций способствовали и определенные общеисторические факторы. В частности, к ним относится и известный факт о наследственных связях, существовавших между владетельными домами среднеазиатских княжеств в раннем средневековье и Кушанской династией. Приведем одно из сообщений китайской хроники, дающей непосредственное представление о характере этих связей, тем более что оно относится к Самарканду. «Со времени династии Хан преемствие престола не пресекалось. Собственно владетель называется Вынь, происходит из дома Юечжи... Он разделился на множество владетельных родов и утвердился в древнем царстве Кан. Сии роды в память своего первоначального происхождения все удержали прозвание Чжаову»[46].

В среде этих поздних княжеских родов, в их дворцовом искусстве, а также в их владениях традиции искусства их далеких предков сохранялись, естественно, с наибольшей устойчивостью. Разумеется, что, говоря о раннесредневековом искусстве Средней Азии, было бы неверным ограничиться указанием только на кушанские его корни. Само кушанское искусство не являлось с начала до конца готовым продуктом собственно кушанского времени. Его собственные корни восходят к еще более раннему времени. Новейшие археологические открытия в Южной Бактрии, а именно открытие первого на этой территории городища греко-бактрийского времени Ай-Ханым, это вполне подтверждают[47]. Найденные великолепные памятники архитектуры и скульптуры собственно эллинистического времени в Ай-Ханыме свидетельствуют о том, что и греко-бактрийское время оставило вполне определенный след в искусстве древней Бактрии. В частности, определенные эллинистические образы в скульптуре Халчаяна (например, Афина, Аполлон, Ника, гирляндоносцы) должны быть объяснены влиянием греко-бактрийского искусства. Совершенно бесследно оно не исчезло и в последующие века. С другой стороны, века, отделяющие искусство раннего средневековья от кушанской эпохи, нельзя рассматривать как полный вакуум. Если не в Средней Азии, то в соседнем Афганистане известны памятники искусства промежуточного между кушанским и раннесредневековым времени. Наиболее яркими из них является, например, Хадда[48]. Очень важно подчеркнуть и то важное обстоятельство, что в процессе исторического развития сложились новые общественные слои населения, которые приобрели вкус и интерес к изобразительному искусству, что вывело его за пределы как храмового, так и собственно дворцового искусства. Лучшим примером этого является Пенджикент, в котором весьма значительный слой зажиточных горожан украсил свои парадные залы стенными росписями и резным деревом.

Наконец, нельзя игнорировать и такой фактор, как постоянные контакты населения Средней Азии с соседними зарубежными странами, особо учитывая громадный размах торговых связей (особенно Согда). На этом вопросе необходимо остановиться несколько подробнее. Выше в ходе изложения материала приходилось указывать на связи с южными соседними странами – Афганистаном и Индией. О существовании постоянных общекультурных связей и, следовательно, взаимоотношений по линии идеологической и изобразительного искусства, разумеется, не приходится сомневаться. Сложнее решается вопрос о влиянии на среднеазиатское, в том числе на пенджикентское, искусство искусства Ирана. Анализ реального характера их взаимозависимости осложнен тем, что до сравнительно недавнего времени в науке господствовало

преувеличенное представление об общем влиянии иранского, особенно сасанидского, искусства на искусство соседних с Ираном стран и, в частности, Средней Азии, влияние, которое распространилось вплоть до Китая Танского времени включительно. Собственно искусству Средней Азии в истории восточного искусства, по крайней мере в домусульманское время, фактически не отводилось никакого места, и если о нем и говорилось, то как о периферийной провинциальной отрасли иранского.

Такое представление в значительной мере вытекало из того обстоятельства, что до начала 1930-х годов в Средней Азии фактически памятники монументального искусства домусульманского времени не были известны. И при аргументации положения о самостоятельном значении в древности среднеазиатской культуры и, в частности, искусства, приходилось, как это сделал в свое время В. В. Бартольд[49], опираться только на показания письменных источников. Сейчас, когда на территории всей Средней Азии открыты многочисленные центры изобразительного искусства, указанная квалификация среднеазиатского искусства как «периферийного» или «провинциального» по отношению к иранскому является уже несомненным анахронизмом. Об этом приходится напомнить потому, что и сейчас еще встречаются в литературе аналогичные высказывания. Так, недавно хорошо известный исследователь раннемусульманского художественного металла Д. Райс нашел возможным, правда, попутно, заметить, что «фрески Пенджикента по художественному стилю кажутся принадлежащими к провинциальной школе, находящейся под сильным влиянием сасанидского искусства»[50]. Еще более удивительно то, что и С. П. Толстов, правда, в несколько более ослабленной форме, высказал то же суждение, – и не только о пенджикентской, но также и о живописи Варахши и Балалык-тепе. По мнению С. П. Толстова, живопись названных трех пунктов глубоко отлична от античной живописи Топрак-Калы, и что «скорее в искусстве сасанидского Ирана или Византии – мы для них можем найти аналогии, правда, достаточно отдаленные»[51]. Ни первый, ни второй авторы не приводят, однако, каких-либо доказательств в пользу своих взглядов, и поэтому оспаривать их точку зрения трудно. Здесь мы только отметим тот общеизвестный факт, что именно в пределах собственно Ирана до последнего времени сасанидская монументальная живопись вовсе не была известна. И, по существу, говорить о каких-то аналогиях, естественно, не приходится.

В. А. Шишкин, поставивший вопрос о связи варахшинской живописи с искусством Ирана, нашел возможным указать лишь на имеющиеся параллели в некоторых памятниках живописи Дура-Европос[52], расположенного на западном берегу Ефрата, причем сами эти памятники датируются серединой III века, то есть самым начальным периодом образования сасанидской державы. Вполне очевидно, что в данном случае памятники искусства из Дура-Европос если и содержат черты иранского искусства, то в большей мере отражают традиции парфянского времени, чем собственно сасанидского. Анализ некоторых ранее опубликованных памятников искусства Пенджикента привел в свое время автора, независимо от В. А. Шишкина, к убеждению, что в них прослеживаются определенные связи с парфянским искусством, и именно западных областей Парфянского царства. В качестве агентов, через которых эти связи осуществлялись, по мнению автора, выступали последователи учения Мани, зародившегося в Мессопотамии, основатель которого был по происхождению связан с парфянской династией[53].

Из числа памятников искусства, которые публикуются в настоящей работе, парфянским влиянием отмечены и те календарные олицетворения дней недели, которые мы видим на резных плахах, если, конечно, предложенное отождествление композиций на них верно. Вместе с тем было бы неверным игнорировать воздействие искусства Ирана, в том числе сасанидского времени, на изобразительное искусство Средней Азии. Но оно шло, как нам представляется, не по линии влияния монументального искусства Ирана, а через произведения прикладного искусства. Так, хорошо известно, что под влиянием сасанидской монетной системы оформились монеты эфталитов и, позже, бухарского чекана (так называемые бухар-худатские монеты). Очевидно влияние Ирана и на орнаментацию тканей, особенно дорогих сортов. То же, очевидно, можно сказать и в отношении торевтики и глиптики. Из числа публикуемых в настоящей работе памятников искусства Пенджикента укажем на резные доски с охотничьими сценами, в которых можно проследить в определенной степени влияние сасанидских, так называемых охотничьих, серебряных блюд.

Что касается монументального искусства сасанидского Ирана, представленного в наиболее ярком воплощении в знаменитых наскальных рельефах Западного Ирана, то они ни по своему стилю, ни по содержанию и, наконец, ни по материалу, в котором они выполнены, не имеют ничего общего с домусульманским искусством Средней Азии. В условиях Средней Азии сасанидские наскальные рельефы не могли найти того отклика, на который они были рассчитаны. По своему сугубо «идеологическому» характеру они имели целью возвеличение царской династии Сасанидов, пропаганду могущества централизованного государства.

В Иране при Сасанидах практически не было создано массового монументального культового искусства в тех его формах, которые известны в Индии, в христианском мире и каким мы сейчас его знаем в Средней Азии. Единичные изображения Ахура-Мазды, Анахиты или изображение Митры в наскальных рельефах едва ли меняют это положение. Фактором эмоционально-художественного воздействия и особенно влияния на искусство других народов они по самому своему характеру стать не могли. И фактически мы не знаем за пределами Ирана примеров подражания этим памятникам, несмотря на их импозантность. Такое положение, естественно, не могло не привести к весьма ограниченному общему влиянию собственно официального сасанидского монументального искусства. К такому выводу пришел и известный исследователь североиндийского искусства Дж. Маршалл, утверждающий, что влияние сасанидского искусства практически равно нулю[54].

Разнообразные экономические, политические и культурные связи народов Средней Азии в домусульманское время с Дальним Востоком и в первую очередь с народами оседлых оазисов Восточного Туркестана – факт широко известный. Особо выдающаяся роль в этих взаимоотношениях принадлежала согдийскому населению.

Выходцы из Согда, по преимуществу, создали на путях из Средней Азии, через весь Восточный Туркестан, вплоть до Лоб-нора цепь цветущих поселений-колоний, через посредство которых осуществлялись постоянные оживленные связи. Эти взаимоотношения нашли яркое отражение и в области культуры и, в частности, в изобразительном искусстве. Открытие искусства оазисов Восточного Туркестана показало исключительно большое место, которое в нем занимают идущие с Запада влияния. До недавнего времени последние приписывались исключительно Ирану, главным образом сасанидскому.

Открытие домусульманского монументального искусства Средней Азии сделало очевидным, что все те черты искусства Восточного Туркестана, которые обычно считались «иранскими», являются элементами среднеазиатскими, точнее, согдийскими. Эти слова, принадлежащие М. М. Дьяконову, были написаны им после открытия первых памятников живописи Пенджикента. Последующие открытия произведений искусства в Пенджикенте, как и в других пунктах Средней Азии, только подтверждают сказанное. Сейчас в этом нет никакого сомнения. Можно отметить, что и на Западе исследователи приходят к признанию этого факта. Отметим две работы, посвященные этому вопросу, принадлежащие итальянским ученым. Автором одной из них является Туччи, широко известный индолог и тибетолог, посвятивший специальное исследование открытому в Пенджикенте живописному изображению женского божества с символами солнца и луны в руках, к которому, как он доказывает, восходит ряд аналогичных памятников искусства Восточного Туркестана и Тибета[55]. Автором другой работы является искусствовед М. Бусальи. В опубликованной им в 1964 году специальной монографии под названием «Живопись Центральной Азии» впервые сделана очень интересная попытка установить художественные, стилистические особенности отдельных центров искусства Восточного Туркестана, включая и Хотан. М. Бусальи ставит в широком плане вопрос о влиянии на восточнотуркестанское искусство искусства Средней Азии. Отметим, в частности, особую главу в этом труде, названную «Пенджикент и влияние Согда»[56].

Вместе с тем и этот труд показывает, насколько цепки укоренившиеся в сознании ученых старые представления о доминирующем влиянии Ирана. Так, автор постоянно оперирует, кажется, им самим изобретенным термином «Внешний Иран», которым он заменил ранее имевший хождение в науке термин «Восточный Иран», хотя, по сути дела, фактически имеется в виду главным образом Средняя Азия. В настоящей работе нет необходимости останавливаться на ряде фактических неточностей, имеющихся в этом труде, вытекающих главным образом из неполного знания советской литературы. Но в целом, повторяем, автор правильно оценивает большое влияние, которое оказало среднеазиатское искусство на искусство Восточного Туркестана.

Список сокращений

КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР.
AMI	Archaeologische Mitteilungen aus Iran.
BCH	Bulletin de Correspondance Hellenistique.
BSOAS	Bulletin of the School of Oriental and African Studies.
MDAFA	Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afganistan.

Примечания

1 Подробнее о технике живописи см.: *П. И. Костров*, Техника живописи и консервации росписей Древнего Пенджикента. – Сб. «Живопись Древнего Пенджикента», М., 1954, стр. 158.

2 *М. М. Дьяконов*, Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии. – Там же, стр. 121.

3 *А. Ю. Якубовский*, Вопросы изучения пенджикентской живописи. – Сб. «Живопись Древнего Пенджикента», стр. 12.

4 См.: *М. М. Дьяконов*, указ. соч., стр. 147, рис. 19.

5 *E. Herzfeld*, Die Sassanidische Quadriga Solis et Lunae. – AMI, 3, p. 129ff.

6 *R. Curiel et G. Fussman*, Le tresor monetaire de Kunduz, Paris, 1965, Pl. XXXIII, 388.

7 См.: *И. А. Орбели и К. В. Тревер*, Сасанидский металл, М. – Л., 1935, табл. 19.

8 См.: *В. А. Мешкерис*, Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962, стр. 43, рис. 11/4. На вероятность такой интерпретации терракоты указал Б. И. Маршак.

9 *Абурейхан Бируни*, Избранные произведения, I, Ташкент, 1957, стр. 233, 239.

10 См.: «Сообщения Государственного Эрмитажа», III, 1945, стр. 10.

11 *А. Я. Борисов*, К истолкованию изображений на биянайманских оссуариях. – «Государственный Эрмитаж. Труды Отдела Востока», II, Л., 1940, стр. 43.

12 *А. А. Фрейман*, Описание, публикации и исследование документов с Горы Муг. – «Согдийские документы с Горы Муг», вып. I, М., 1962, стр. 46.

13 Цит. по кн.: *E. Chavannes et P. Pelliot*, Un traité manichéen retrouvé en Chine, Paris, 1913, p. 191.

14 *А. Ю. Якубовский*, Древний Пенджикент. – Сб. «По следам древних культур», М., 1951, стр. 258.

15 Подробнее об этом см.: *А. М. Беленицкий*, О некоторых сюжетах пенджикентской живописи. – КСИИМК, вып. 61, М., 1956, стр. 51.

16 *А. Ю. Якубовский*, указ. соч., стр. 250.

17 Цит. по кн.: *Н. Я. Бичурин*, Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, II, М. – Л., 1940, стр. 282.

18 См.: *А. М. Беленицкий*, Новые памятники искусства Древнего Пенджикента. – Сб. «Живопись и скульптура Древнего Пенджикента», М., 1959, стр. 73.

19 Об иконографии Шивы см.: *T. A. Copinatha Rao*, Elements of Hindu iconography, vol. II, Madras, 1916, part 1, pp. 9, 39.

20 О Тримурти см.: *J. N. Banerjea*, The development of Hindu Iconography, Calcutta, 1956, p. 124.

21 Стихотворный перевод см.: *Фирдоуси*, Шахнаме, т. I, М., 1957, стр. 22.
22 *М. М. Дьяконов*, Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии. – КСИИМК, вып. 40, М., 1951, стр. 34.
23 См.: «Le livre des rois par Abou'l Kasim Firdousi» (Trad. par I. Mohl), I, Paris, 1878, p. 510.
24 Цит. по кн.: E. *Benveniste*, Textes Sogdiens (Mission E. Pelliot, III), Paris, 1940, p. 134.
25 Цит. по кн. «Le livre des rois par Abou'l Kasim Firdousi».
26 См.: *А. М. Беленицкий*, Об археологических работах Пенджикентского отряда в 1958 г. – «Археологические работы в Таджикистане», вып. VI, Душанбе, 1961, стр. 92.
27 См.: *А. М. Беленицкий*, О некоторых сюжетах пенджикентской живописи. – КСИИМК, вып. 61, стр. 59.
28 См.: *И. А. Орбели и К. В. Тревер*, Сасанидский металл, табл. 21; ср.: *М. М. Дьяконов*, Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии, стр. 138.
29 «Панчатантра» (перевод с санскрита и примечания А. Я. Сыркина), М., 1958, стр. 57.
30 См.: *W. B. Henning*, Sogdian Tales. – BSOAS, XI, p. 471.
31 *Ibid., p.* 474.
32 «Басни Эзопа», М., 1958, стр. 89 (басня 87 – «Гусыня, несущая золотые яйца»).
33 *В.В. Бартольд*, Сочинения, I, М., 1963, стр. 239.
34 Особенно много данных из китайских источников приведено в кн.: *E. Shafer*, The golden Peaches of Samarkand, Berkley and Los Angeles, 1963, p. 51.
35 См.: *В. А. Шишкин*, Варахша, М., 1963, табл. XIV–XVII.
36 *Там же*, стр. 205.
37 См.: *I. Hackin*, Nouvelles recherches archéologiques à Begram. – MDAFA, XI, Planches, Paris, 1954, fig. 104–110.
38 См.: *Н. Негматов, С. Хмельницкий*, Средневековый Шахристан, Душанбе, 1966, табл. IV–IX.
39 См.: *Н. Негматов*, Эмблема Рима в живописи Уструшаны. – «Известия АН ТаджССР», 2(52), Душанбе, 1968, стр. 21.
40 *В. А. Нильсен*, Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V–VIII вв.), Ташкент, 1966, стр. 302.
41 *Л. И. Альбаум*, Балалык-тепе, Ташкент, 1960, стр. 171.
42 *Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель*, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1961, стр. 73.
43 См.: *Г. А. Пугаченкова*, Халчаян, Ташкент, 1966.
44 *D. Schlumberger*, Descendents non mediterranéens de l' art grec. – „Extrait de la Revue Syria", 1960.
45 *А. М. Беленицкий*, Об изображении зооморфных тронов в среднеазиатском изобразительном искусстве. – «Известия АН ТаджССР», Душанбе, 1962.
46 Цит. по кн.: *Н. Я. Бичурин*, указ. соч., стр. 281.
47 См.: *D. Schlumberger et P. Bernard*, Ai khanoum. – BCH, LXXXIX, 1965, 11, p. 590ff.
48 См:. *D. J. Bartoux*, Les fouilles de Hadda, Stupas et sites. – MDAFA, t. VI. В последние годы замечательные открытия в Хадде были сделаны афганским археологом Месменди. Доклад о раскопках в Хадде был им сделан на Международной конференции по истории, археологии и культуре Центральной Азии в Кушанскую эпоху (в Душанбе, сентябрь 1968 г.).
49 *В. В. Бартольд*, Восточно-иранский вопрос. – Сочинения, т. VII, стр. 417; *его же*, К истории персидского эпоса. – Там же, стр. 383.
50 *D. S. Rice*, Studiès in islamic Metal Work. – BSOAS, 1958, XXI/2, p. 232.
51 *S. Tolstov*, Les resultats de travaux de l'expédition Archéologique ..... au Khorezm ... – «Arts Asiatiques», Paris, 1957, IV, N 2/3, p. 191.
52 *В. А. Шишкин*, указ. соч., стр. 198.
53 *А. М. Беленицкий*, Новые памятники искусства Древнего Пенджикента. – Сб. «Живопись и культура Древнего Пенджикента», стр. 33, 38, 63.
54 *J. Marshall*, A Guide to Taxila, Cambridge, 1960, p. 37
55 *G. Tucci*, The tibetan «White Sun-moon» and Cognate deities. «East and West», N. 3, vol. 14, 1963.
56 *M. Busagli*, Painting of Central Asia, Geneve, 1963 (особенно гл. 3. – «Piandzikent and the influence of Sogdiana»).

Summary

The book presents a general survey of the monumental art relics uncovered during excavations of the town site of Ancient Pjanžikent, which first began to be studied in 1946. The ruins of this small Sogdian town (capital of a small state) covering about 15 hectares, lie on the outskirts of the present-day town of Pjanžikent in the Tajik Soviet Socialist Republic (60 kilometres east of Samarkand on the left bank of the Zeravshan).

It has been established by excavations that the town arose on the threshold of the 5th and 6th centuries A.D. and fell as a result of the Arab conquest in the 8th century. The monumental art relics of Ancient Pjanžikent include polychrome wall paintings, wood carvings (sculptures in the round and reliefs), and also clay sculptures in high relief. Remains of ancient murals have been found in more than fifty instances – in houses, the ruler's palace, the homes of the townspeople. Wood carvings (charred) have been preserved only in the buildings damaged by fire. Clay sculptures have been found only in one temple building.

The monuments of Ancient Pjanžikent, while undoubtedly possessing high artiststic merits, stand out especially for their diverse subject-matter which lends them utmost historical and cultural importance. The range of subjects comprises cultic, epic and folklore motives, including scenes from animal epics and genre scenes. Judging by these relics, the heavenly bodies, the water elements (probably the Zeravshan River) and ancestor worship were prominent in the local cults. Nanaya, depicted as a four-armed deity, must have been the dynastic goddess of the local rulers. Images of Hindu deities (dancing Shiva, Trimurti) occur in Pjanžikent in a highly distinctive interpretation.

Epic motives are represented in the wall painting of Pjanžikent by scenes depicting the adventures and exploits of heroes. We are fairly certain in identifying the exploits of Rustam, the famous hero whom Firdousi later glorified in his *Shah-Nama*. Another epic subject are the ancient legends about wars against the Amazons, which we know from the works of Greek and Roman authors and which are also reflected in the *Shah-Nama* and the ancient heroic epics. Some of the epic subjects of the Pjanžikent murals have not been identified with literary sources. Many subject paintings are based on folklore plots. The painters drew for their subjects, or at least some of them, on well-known works of literature – such as the famous collection of Indian tales *The Panchatantra (Kalila and Dimna)* and the fables of Aesop. (These two books were translated into the local Sogdian language.) But in addition the artists undoubtedly used the plots of oral folklore. Many compositions can be regarded as genre scenes, mostly reflecting the daily life of the upper urban strata of the population ("the patricians"): banquets, battles, hunting and athletic events. Relics of monumental art uncovered in Ancient Pjanžikent, which are only a fraction of the mass of paintings and sculptures which once decorated the interiors of its buildings, testify to the existence of a school of painters and sculptors who worked in wood. A stylistic analysis of their works indicates a succession of several generations of artists. The Pjanžikent school of art developed in close interaction with other contemporaneous art centres of Central Asia (Varakhsha, Afrasiab, Shahristan, Balalyk-Tepe). Its traditions can be traced in the art of the preceding centuries, especially the art of the Kushan period (Toprak-Kala, Khalchayan, Dalverzin-Tepe, Termez). At the same time the art relics of Pjanžikent reflect the age-old interaction which existed between the art of Central Asia and the art of the contiguous lands (Afghanistan and North India, Iran, Eastern Turkistan, the Black Sea countries including Byzantium).

Central Asia's general cultural ties with the surrounding world, which became particularly in-

tense in the early Middle Ages (5th-7th centuries), developed parallel with the extension of international economic and trade relations, whose main artery was the Great Silk Route. The prominent part played by the Sogdians along this route is well known from written sources. The monumental art of ancient Pjanžikent – and also of Sogdian centres (Afrasiab, Varakhsha) and those of neighbouring Ustrushana (Shahristan) – graphically demonstrates the Sodgians' remarkable achievements in the sphere of fine arts and culture as a whole.

Список иллюстраций

Штриховые рисунки в тексте

Стр.

8 Храмовый комплекс. Общий вид
Реконструкция В. Л. Ворониной

9 Храмовый комплекс. План

10 Роспись бокового придела первого храма (I/5)
Северная стена

11 Роспись портика второго храма
Южная стена

12 Роспись главного зала второго храма
Южная стена

13 Приемный зал жилого дома
Реконструкция

14 Роспись парадного зала жилого помещения (III/6)
Восточная стена

15 Роспись парадного зала жилого помещения (III/6)
Северная стена

16 Роспись зала III/7
Северная стена

18–22 Общий комплекс росписи парадного зала VI/1

23 Роспись помещения VI/8
Северная стена

24 25 Роспись помещения VI/13
Северная стена

26 Роспись помещения VI/26
Южная стена

27 28 Роспись парадного зала VI/41
Фрагменты (1-й ярус восточной стены)

29 Роспись приемной VI/42
Верхний ярус

30 Роспись помещения VII/24
Восточная стена
Роспись колонного зала XVII/14
Западная стена

31 Роспись комнаты VI/55
Южная стена
Роспись комнаты VI/55
Северная стена

32 Роспись парадного зала XXI/1
Фрагмент (нижний ярус)
Роспись помещения XXI/3
Западная стена

33 Роспись помещения XXII/1
Северная и западная стена

List of illustrations

Line Drawings

P.

8 Temple complex. General view
Reconstruction by V. L. Voronina

9 Temple complex. Plan

10 Painting of side chapel of the first temple (I/5)
Northern wall

11 Painting of portal of the second temple
Southern wall

12 Painting of the hall of the second temple
Southern wall

13 Reception hall of a dwelling house
Reconstruction

14 Painting of reception hall of a dwelling house (III/6)
Eastern wall

15 Painting of reception hall of a dwelling house (III/6)
Northern wall

16 Painting of hall III/7
Northern wall

18–22 Overall complex of painting of reception hall VI/1

23 Painting of room VI/8
Northern wall

24 25 Painting of room VI/13
Northern wall

26 Painting of room VI/26
Southern wall

27 28 Painting of reception hall VI/41
Fragments (first row of eastern wall)

29 Painting of reception hall VI/42
Upper row

30 Painting of room VII/24
Eastern wall
Painting of column hall XVII/14
Western wall

31 Painting of room VI/55
Southern wall
Painting of room VI/55
Northern wall

32 Painting of reception hall XXI/1
Fragment (lower row)
Painting of room XXI/3
Western wall

33 Painting of room XXII/1
Northern and western walls

Иллюстрации на вкладках

№

1 Изображение четырехрукого божества
Фрагмент
Помещение II/5–6

2 Роспись лоджии в западной стене
(Четырехрукое божество и донаторы)
Помещение II/5–6

3 Всадник и всадница
Помещение III/17

4 Арфистка
Помещение VI/1

5 Пленник
Помещение VI/13

6 Голова в царской короне
Помещение VI/13

7 Роспись западной и северной стен
Общий вид
Помещение VI/41

8 Батальная сцена из третьего яруса
Помещение VI/41

9 Роспись второго яруса
Первый эпизод
Помещение VI/41

10 Роспись второго яруса
Второй эпизод
Помещение VI/41

11 Роспись второго яруса
Третий эпизод
Помещение VI/41

12 Роспись второго яруса
Четвертый эпизод
Помещение VI/41

13 Роспись второго яруса
Пятый эпизод
Помещение VI/41

14 Роспись второго яруса
Седьмой эпизод
Помещение VI/41

15 Роспись первого яруса
Сцена у судьи
Помещение VI/41

16 Роспись первого яруса
Сцена у бассейна
Помещение VI/41

17 Сцена у бассейна
Фрагмент
Помещение VI/41

18 Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

19 Роспись юго-восточного угла (Пиршество)
Помещение XVI/10

Colour and Half-Tone Illustrations

№

1 Representation of four-armed deity
Fragment
Room II/5–6

2 Painting of loggia on western and northern wall
(Four-armed deity and donors)
Room II/5–6

3 Male and female riders
Room III/17

4 Harp-player
Room VI/1

5 Captive
Room VI/13

6 Head wearing a king's crown
Room VI/13

7 Painting of western and northern walls
General view
Room VI/41

8 Battle scene from third row
Room VI/41

9 Painting of second row
First scene
Room VI/41

10 Painting of second row
Second scene
Room VI/41

11 Painting of second row
Third scene
Room VI/41

12 Painting of second row
Fourth scene
Room VI/41

13 Painting of second row
Fifth scene
Room VI/41

15 Painting of second row
Seventh scene
Room VI/41

14 Painting of first row
Scene showing the judge
Room VI/41

16 Painting of first row
Scene at the fountain
Room VI/41

17 Scene at the fountain
Fragment
Room VI/41

18 The feast
Fragment
Room XVI/10

19 Painting of south-eastern corner
(The feast)
Room XVI/10

20 Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

21 Пиршество
Фрагмент
Помещение XVI/10

22 Фрагмент росписи
Помещение XVII/8

23 Роспись западной стены
Батальная сцена 1
Помещение XXI/1

24 Батальная сцена 1
Фрагмент
Помещение XXI/1

25 Роспись южной стены
Сцена с амазонками
Помещение XXI/1

26 Сцена с амазонками
Фрагмент
Помещение XXI/1

27 Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1

28 Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1

29 Батальная сцена 2
Фрагмент
Помещение XXI/1

30 Батальная сцена 3
Помещение XXI/1

31 Батальная сцена 3
Фрагмент
Помещение XXI/1

32 Батальная сцена 4
Помещение XXI/1

33 Роспись нижнего яруса
(Сцены по Эзопу)
Помещение XXI/1

34 Сцены по Эзопу
Фрагмент
Помещение XXI/1

35 36 Роспись тронного зала
Фрагменты

37 38 Роспись тронного зала
Фрагменты

39 Роспись тронного зала
Фрагмент

40 Танцовщица
Дерево
Помещение III/47

41 42 Крылатый лев
Дерево
Помещение VII/11

20 The feast
Fragment
Room XVI/10

21 The feast
Fragment
Room XVI/10

22 Fragment of painting
Room XVII/8

23 Painting of western wall
Battle scene (1)
Room XXI/1

24 Battle scene (1)
Fragment
Room XXI/1

25 Painting of southern wall
Scene with Amazons
Room XXI/1

26 Scene with Amazons
Fragment
Room XXI/1

27 Battle scene (2)
Fragment
Room XXI/1

28 Battle scene (2)
Fragment
Room XXI/1

29 Battle scene (2)
Fragment
Room XXI/1

30 Battle scene (3)
Room XXI/1

31 Battle scene (3)
Fragment
Room XXI/1

32 Battle scene (4)
Room XXI/1

33 Painting of lower row
Scenes from Aesop
Room XXI/1

34 Scenes from Aesop
Fragment
Room XXI/1

35 36 Painting of throne hall
Fragments

37 38 Painting of throne hall
Fragments

39 Painting of throne hall
Fragment

40 Dancing girl
Wood
Room III/47

41 42 Winged lion
Wood
Room VII/11

43 Рельефный фриз с грифонами
Дерево
Помещение VII/11

44 45 Женщина верхом на льве
Дерево
Помещение VII/11

46 47 Всадник, охотящийся на львов
Дерево
Помещение VII/11

48 Всадник, охотящийся на львов
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

49 Охотничья сцена 2
Дерево
Помещение VII/11

50 Охотничья сцена 2
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

51 Охотничья сцена 3
Дерево
Помещение VII/11

52 Охотничья сцена 3
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

53 54 Семейный портрет
Дерево
Помещение VII/11

55 Семейный портрет
Фрагмент
Дерево
Помещение VII/11

56 Сидящая фигура
Дерево
Помещение VII/11

57 Танцовщица
Дерево
Помещение VII/11

58 Воин
Дерево
Помещение VII/11

59 Рельефный фриз
Фрагмент
Дерево

60 61 Орнаментальный фриз
Дерево

62 Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево

43 Frieze with gryphons (relief)
Wood
Room VII/11

44 45 Woman riding a lion
Wood
Room VII/11

46 47 Rider hunting lions
Wood
Room VII/11

48 Rider hunting lions
Fragment
Wood
Room VII/11

49 Hunting scene (2)
Wood
Room VII/11

50 Hunting scene (2)
Fragment
Wood
Room VII/11

51 Hunting scene (3)
Wood
Room VII/11

52 Hunting scene (3)
Fragment
Wood
Room VII/11

53 54 Family portrait
Wood
Room VII/11

55 Family portrait
Fragment
Wood
Room VII/11

56 Sitting figure
Wood
Room VII/11

57 Dancing girl
Wood
Room VII/11

58 Warrior
Wood
Room VII/11

59 Frieze in relief
Fragment
Wood

60 61 Ornamental frieze
Wood

62 Ornamental decor
Fragment
Wood

63 Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево

64 Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево

65 Орнаментальный декор
Фрагмент
Дерево

66 Рельеф западной стены
Глина
Помещение айвана

67 Рельеф южной стены
Глина
Помещение айвана

68 Скульптурная композиция
Глина
Помещение айвана

69 Рельеф западной стены
Фрагмент
Глина
Помещение айвана

70 Рыба. Морской конек
Фрагмент рельефа западной стены
Глина
Помещение айвана

71 Морское животное
Фрагмент рельефа западной стены
Глина
Помещение айвана

72 Мифологическая фигура
Фрагмент рельефа южной стены
Глина
Помещение айвана

73 Дракон
Фрагмент рельефа южной стены
Глина
Помещение айвана

74 Голова человека
Фрагмент
Глина
Помещение айвана

75 Голова дракона
Фрагмент рельефа
Глина
Помещение айвана

76 Тиара (?) с крылатыми драконами
Глина
Помещение айвана

63 Ornamental decor
Fragment
Wood

64 Ornamental decor
Fragment
Wood

65 Ornamental decor
Fragment
Wood

66 Relief on western wall
Clay
Iwan vestibule

67 Relief on southern wall
Clay
Iwan vestibule

68 Sculptured composition
Clay
Iwan vestibule

69 Relief of western wall
Fragment
Clay
Iwan vestibule

70 Fish. Hyppocampus
Fragment of relief of western wall
Clay
Iwan vestibule

71 Sea creature
Fragment of relief of western wall
Clay
Iwan vestibule

72 Mythological figure
Fragment of relief of southern wall
Clay
Iwan vestibule

73 Dragon
Fragment of relief of southern wall
Clay
Iwan vestibule

74 Male head
Fragment
Clay
Iwan vestibule

75 Dragon's head
Fragment of relief
Clay
Iwan vestibule

76 Tiara (?) with winged dragons
Clay
Iwan vestibule

Содержание

Введение 5

I
Обзор монументальных памятников искусства Пенджикента 7

Живопись 7

Стенные росписи храмов 7

Стенные росписи жилых помещений 14

Скульптура 34

Монументальное резное дерево 34

Глиняная скульптура 37

II
Технические и стилистические особенности памятников искусства Пенджикента 39

III
Круг сюжетов изобразительного искусства Пенджикента 42

Культовые сюжеты 42

Почитание небесных светил 42

Культ предков 44

Культ четырехрукого женского божества и почитание реки Зеравшан 45

Культ «танцующего царя» и «Тримурти» 46

Эпические сюжеты 46

Легенда о Сиявуше 46

Рустемиада 47

Из сказаний об амазонках 47

Неизвестные эпические сюжеты 48

Сюжеты животного эпоса и фольклора 49

Сюжеты жанровые 49

t.me/archeotajik

IV
К вопросу о генезисе и связях
пенджикентских памятников искусства
с искусством других районов
Средней Азии и зарубежных стран 51

Список сокращений 57

Примечания 57

Summary 59

Список иллюстраций 61

Беленицкий
Александр
Маркович

Монументальное
искусство
Пенджикента

Редактор
Ю. П. Маркин

Художник серии
А. Т. Троянкер

Макет книги
Ю. Я. Герчука

Графика
М. И. Бородкина

Художественный
редактор
М. Г. Жуков

Технический
редактор
Р. П. Бачек

Корректоры
Р. М. Кармазинова
и Т. М. Медведовская

А08364
Сдано в набор 17/VII–1972г.
Подписано к печати 3/VII–1972г.
Формат бумаги 60×90¹/₈
Бумага мелованная.
Условных печатных листов 22,5
Учетно-издательских листов 25,09
Тираж 7000 экз.
Издательский № 20442
Издательство «Искусство»
Москва К-51, Цветной бульвар, 25
Изготовлено в ГДР
Цена 4р. 80к.



