


В. А. МЕШКЕРИС



**Индийские традиции
в художественной культуре
Средней Азии**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ТРУДЫ
Том XIV

В. А. МЕШКЕРИС

**ИНДИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
СРЕДНЕЙ АЗИИ**



Издательство
«Нестор-История»
СПб ИИ РАН

Санкт-Петербург
2004

УДК 294:7.032.1(575.0)
ББК 86.39:85.1:63.3(257)

В. А. Мешкерис

Индийские традиции в художественной культуре Средней Азии. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2004. — 164 с., илл.

Монография обобщающего характера посвящена изучению влияния Индии на художественную культуру доаравской Средней Азии с первых веков до н.э. по VIII век н.э. на основе новых археологических открытий. Обзорный очерк знакомит с архитектурными сооружениями на территории Средней Азии, связанными с индийской культурой: буддийскими культовыми постройками Мерва и Туркменистана, в окрестностях Термеза и Ферганы Узбекистана, в долинах рек Кафирниган и Вахш Таджикистана, близ Бишкека в Киргизии. Свод художественных памятников позволил проследить эволюцию взаимодействия культур соседних стран индо-среднеазиатского региона, их сходство и различие в рамках параллельных цивилизаций.

Книга направлена на развитие международного сотрудничества ученых в исследовании древних культур народов азиатских стран.

Ответственный редактор
академик *В. М. Массон*

Рецензенты
к.и.н. Д. Абдуллоев
к.и.н. В. П. Никоноров

*Публикация осуществлена при поддержке
Генерального консульства Индии в Санкт-Петербурге,
Центра индийских исследований факультета международных отношений
Санкт-Петербургского государственного университета,
Международного центра Рерихов,
неправительственной организации ООН Санкт-Петербургского отделения.*

This copy is prohibited for sale outside Russia and CIS countries.
The legal sale: <http://\nestor-historia.org>

© Вероника Александровна Мешкерис,
текст, иллюстрации, составление, 2004

© Издательство Санкт-Петербургского
института истории РАН «Нестор-История», 2004

ISBN 5-98187-030-3

ВВЕДЕНИЕ

Индия и Средняя Азия в изучении историко-культурных связей и взаимодействий художественных явлений неисчерпаемая многогранная тема, вызывающая повышенный интерес исследователей в связи с сенсационными археологическими открытиями на территории соседствующих стран. Коренным образом изменилось представление о Средней Азии как об ойкумене мусульманского мира, не имеющего художественного изобразительного наследия. Таким образом, немислимо было в первой четверти прошлого столетия появление подобной книги, проблема которой отражена в названии.

Археологически памятники, открытые в индо-среднеазиатском регионе: буддийские архитектурные комплексы (монастыри, храмы, ступы) и дворцовые постройки с превосходными произведениями монументального изобразительного искусства оказались в поле зрения ученых, изучающих кушанскую культуру. Буддийское искусство Кушанской Средней Азии стало содержанием многочисленных отечественных и зарубежных публикаций.

Особенный интерес представляет одно из направлений средневекового монументального искусства согдийско-уструшанского региона, в котором присутствуют элементы шиваитской иконографии, интерпретируемой в стиле местных традиций.

Богатейшим источником исследования многоаспектного индийского влияния явилась среднеазиатская коропластика. Терракоты отразили дифференциацию освоения культового и художественного наследия Индии в хронологической системе и локализации его в границах историко-культурных областей Средней Азии в многоаспектном варианте, который дал возможность выявить

типологию буддийских, индуистских и джанийских образов, стилистически и иконографически трансформированных на местной почве.

В изучении индо-среднеазиатских культурных контактов в основном решались задачи либо археологические, либо исторические, связанные с интеграцией индийских религий в страны азиатского континента.

Предшествующие публикации подготовили почву для настоящего сводного обзорного искусствоведческого очерка, раскрывающего возможность аналитического аспекта, оценивающего достоинства наиболее выдающихся самобытных памятников архитектуры и искусства. Таким шедевром искусства явился скульптурный реалистический этнопсихологический портрет, который представляется уникальным в искусстве эллинистического Востока. С искусствоведческой позиции индо-среднеазиатский творческий синтез рассматривается как феномен целостного самобытного явления эпохальных стилей в процессе эволюции идеологических и эстетических воззрений с первых веков до н. э. по VIII в. н. э. Хронологическая периодизация сравнительных сопоставлений отразит главные тенденции индийского импульса, возникшего не на пустом месте, так как предшествующий процесс интерпретации эллинистических традиций на свой лад определил локальный бактрийский стиль: искусство Бактрии кушанской эпохи создано на восприятии образной системы культового синкретизма, сочетавшего буддийские каноны с сопутствующими нормами иконографии джайнизма и индуизма.

В эпоху раннего Средневековья наблюдается формирование самобытного буддийского стиля в искусстве малых и больших форм (Тохаристан, Семиречье), местного стиля, основанного на трансформации канонов шиваизма в монументальном искусстве (Согд, Уструшана), а также реминисценции гандхарских канонов в мелкой пластике (регионы бактрийской и согдианской культур).

Цель обзорного очерка будет достигнута, если индо-среднеазиатская художественная культура займет достойное место в истории мировой культуры.

ГЛАВА I

ИСКУССТВО КУШАНСКОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ (I–IV вв.) (Древнейшие культурные взаимосвязи Средней Азии и Индии)

Открытие на территории Средней Азии памятников культуры, связанных с Индией, свидетельствуют о тесном и разностороннем взаимодействии этих двух соседствующих очагов древних цивилизаций. Проблема историко-культурных связей Средней Азии и Индии отражает не только прямые или косвенные взаимовлияния, но и типологическое сходство параллельного развития в рамках разных этнических и социально-культурных зон, а также сходство материальной и духовной культуры. Связь древних культур Средней Азии и Индии, установленная с эпохи неолита и бронзового века, продолжалась и в последующие периоды. Исследование историко-культурных взаимодействий не может не коснуться вопроса проникновения в Среднюю Азию хараппской культуры, сложной и многокомпонентной проблемы расселения индоиранских племен на территории Азии и Индостана, изучения на территории Средней Азии миграционных идеологических процессов, отразившихся в памятниках материальной культуры многовековой исторической эпохи древности и раннего Средневековья (IV в. до н. э. — VIII в. н. э.), обозначенных на сводной карте (рис. 1)¹.

Индо-среднеазиатские параллели в Кушанскую эпоху (Гандхара и Бактрия)

Древний этап развития культуры подготовил наиболее интенсивные политические, торговые, экономические контакты Гандхары

и Бактрии первых веков до н. э. и после начала нашей эры в системе единых государственных образований — Греко-Бактрийского царства II—III вв. до н. э. и Кушанской империи I—IV вв. н. э. Культурные связи между двумя областями продолжались и тогда, когда они подчинялись разным державам (Сако-Парфянской — в Гандхаре I в. до н. э.— I в. н. э., Юеджийской — в Бактрии II—I вв. до н. э.). Индийский элемент связан с проникновением на юг Средней Азии буддизма в III—II вв. до н. э., приметы которого прослеживаются в нумизматике (ступа и буддийский знак могущества на греко-бактрийских монетах). О Менандре как буддисте сообщает индийская историческая традиция. Греки при саках в I в. до н. э. стали возводить буддийские ступы. В это время греческий храм Джандиал в Таксиле приходит в упадок. Вместе с тем в той же Таксиле древнейшая ступа Дхармараджика в кушанскую эпоху особо почиталась. Она перестраивалась и оказалась окруженной новыми культовыми постройками (ступы меньшей величины, часовни, монастыри)². На ярком примере Таксилы очевидно, что кушанские города Северной Индии стали центрами распространения буддизма. Проникновение этой религии в регионы Средней Азии происходило на фоне бурных политических событий и сложных идеологических процессов, способствующих культурному взаимобмену между народами накануне возникновения Кушанской империи, и особенно в эпоху ее расцвета. Около середины II века до н. э. племя среднеазиатских скифов-саков, под собирательным именем юеджи, овладевает Бактрией³, Дрангианой (нынешним Сеистаном) и к началу I в. до н. э. по среднему течению Аму-Дарьи образует пять владений. Одно из этих владений — Кушания, во главе с князем Кудзулой Кадфизом, подчиняет не только четыре остальных, но и соседние государства. Так возникает могущественная Кушанская держава, которая достигает наивысшего расцвета в первые века н. э. Это пора существования огромных рабовладельческих империй: Рима, Парфянской державы и государства Хань. При кушанском государе Канишке, который принял и распространил буддизм, границы и сферы влияния Кушанской культуры значительно расширились в сторону не только Индии, но и Восточного Туркестана. Кушанская империя была союзницей Рима и соперничала с Парфией и Ханьским Китаем за власть на Ближнем Востоке. Через Кушанское государство из Китая в Римское Средиземноморье проходил Великий шелковый путь,

Кушанская держава вела торговлю с Римом и морским путем через Индийский океан. Средняя Азия в эпоху Кушан была связана степными путями с далеким Северным Причерноморьем. Широлись международные связи, усиливались контакты народов Кушанской империи, населявших громадную территорию Средней Азии, Афганистана, Индии, Восточного Туркестана. При всей значимости кушанской культуры она далеко не изучена и многие проблемы остаются предметом постоянных дискуссий. Ожесточенные споры ученых вызывают даты царствования Канишки и других кушанских правителей, а также в определениях северных и южных границ Кушанского государства.

В изучении художественной кушанской культуры наметился ряд направлений: анализ греко-буддийского, династического и местного искусства в пределах границ Кушанского государства и связей кушанской культуры с искусством Парфии, Рима и Индии. Важная роль Бактрии в сложении кушанской художественной культуры все больше становится очевидной⁴. Представления о кушанском искусстве на основе изучения памятников бактрийского и гандхарского искусства, нумизматики и данных археологических исследований на территории Средней Азии нашли отражение в обобщающих трудах⁵. Выделены самобытные среднеазиатские архитектурные комплексы и памятники монументального и прикладного искусства эпохи кушан, связанные с индийской художественной культурой.

Города. Археологические открытия последних лет, сделанные на юге Средней Азии и Индии, утвердили в какой-то мере славу Бактрии как страны «тысячи городов» и значительно расширили наши знания о средневосточном зодчестве кушанской эпохи. Ныне оно представляется вполне самобытной архитектурной школой, и можно с уверенностью убедиться, что кушанская культура Средней Азии была по преимуществу городской; к урбанистической цивилизации тяготела окрестная сельская округа. Укрепленные города с окружающими их мощными стенами и почти непрерывной, высоко поднятой цитаделью стали важнейшими центрами ремесла и торговли, развитой культурной, хозяйственной и политической жизни. Политическое сближение среднеазиатских земель с эллинским миром (сперва в рамках «сверхдержавы» Александра, потом в государствах его преемников) привело к возникновению многочисленных новых городов, стимулировало развитие старых и общий процесс урбанизации.

Исключительное обилие древних городов на землях древней Бактрии позволяет видеть в Бактрии эпохи кушан страну с высоко развитой, специфической городской культурой. Явное влияние античной греко-римской градостроительной культуры на культуру Бактрии несомненно, но столь же несомненны и местные, уходящие в глубь «доантичной» истории корни этой культуры, проявившиеся во множестве планировочных, строительных и художественно-композиционных приемов. На юге Бактрии (на территории Средней Азии, Афганистана и Северной Индии) продолжали развиваться крупные города, которые существовали в предшествующую эпоху Греко-Бактрии⁶: Балх, Беграм (древняя Каписа), Таксила. Крупнейший по значимости столичный город Балх (Бактра), он же Зариаспа, с загородными буддийскими ступами — Топи-Рустам, Шахри-Фолик, Тахти-Рустам. Эти города, расположенные на древних торговых путях — основных магистралях, связывающих средиземноморский Запад и Восток, были блестящими образцами градостроительного искусства. Одним из значительных среди них был известный город Беграм-Каписа. Сложившийся в предыдущую эпоху город отличался геометрической схемой: прямоугольный в плане, обнесенный фортификационными стенами с башнями. Характерен прием строительной техники — сырцовые стены опирались на каменные фундаменты. При кушанах, долго сохранявших полукочевой образ жизни, Беграм стал «летней» столицей, был благоустроен и богато застроен, жилыми домами, ремесленными кварталами и водопроводным каналом. Если Капису кушаны сделали своей «летней» резиденцией, то Таксилу они превратили в свою «зимнюю» столицу. Архитектура кушанской Таксилы, включающая буддийские и джайнские ступы, характеризуется синкретизмом: в ее композиционных и декоративных приемах сочетаются (и не всегда органически) разнородные черты западного и восточного происхождения — колонный ордер (обычно коринфский), мотив треугольных фронтонов — античные; подковообразные килевидные арки — индийские. В целом же античная Таксила, а также Чарсада, Беграм с их регулярной, продуманной планировкой и прямоугольным контуром мощных укреплений — памятники развитого средневосточного градостроительства, родственные кушанским городам Средней Азии. Бактрийский город на территории Афганистана Дильберджин (близ Балха), окруженный оборонительными высокими стенами с башнями, цитаделью и храмами с росписями

античного и шиваистского содержания (Диоскуры, Шива и Парвати), сочетал элементы индийских и античных традиций. Вне крепостных стен Дильберджина сохранилась ступа с буддийскими статуями, соседствующими со скульптурой Геракла (в фортификационной башне)⁷.

Если первым столичным городом Бактрии был упомянутый Балх, то вторым крупным центром городской культуры и буддизма был Старый Термез (в Северной Бактрии, на юге Узбекистана). Исследования археологов показали, что этот город в кушанскую эпоху занимал большую площадь с крупными культовыми сооружениями — буддийскими монастырями Кара-тепе и Фаяз-тепе, загородной ступой Зурмала⁸. В строительстве монументальных сооружений в древнем Термезе широко использовались каменные архитектурные детали (базы и капители колонн).

Монастырский комплекс Кара-тепе (рис. 2) в отличие от других среднеазиатских памятников представляет собой огромный пещерно-наземный буддийский культовый центр. Ныне его развалины расположены в 12 км от современного города Термеза⁹. Полуподземный монастырь Кара-тепе, наиболее значительный среди памятников буддийского культового зодчества юга Средней Азии, входил, вероятно, в состав обширных комплексов монастырских и культовых сооружений Старого Термеза. Городище Кара-тепе (в переводе с узбекского Черный холм — в смысле «мрачный») изучалось в течение десятка лет, начиная с 1926 г., когда историк искусства А. С. Стрелков, возглавляя экспедицию Московского государственного музея восточных культур, сделал заключение, что в его недрах таятся остатки буддийского пещерного монастыря. В 1937 г. раскопки на этом городище проводились Е. Г. Пчелиной в составе Термезской археологической экспедиции под руководством М. Е. Массона. После большого перерыва возобновились археологические исследования в 1961 г. отделом Востока Эрмитажа под руководством Б. Я. Ставиского. С 1998 г. раскопки на Кара-тепе осуществляются совместной узбекско-японской экспедицией*. Наряду со специалистами отечественной археологии в карате-пинской экспедиции принимали участие американские, немецкие,

* Пидаяв Ш.Р., Като К. Новое в изучении буддийского центра Кара-тепе в Старом Термезе // Индия и Центральная Азия (доисламский период); 2000. С. 193–197; см. ссылку 13.

индийские и венгерские ученые. Изучению городища Кара-тепе посвящено 100 научных публикаций. Все археологические исследования велись лишь на одной из трех вершин Черного холма, подковообразного в плане, вытянутому дугою по внешнему контуру¹⁰. Раскопаны четыре группы монастырских помещений. На юго-западе обнаружено два святилища, окруженные обходными коридорами. Наиболее изучен восточный комплекс. Его наземная часть состоит из трех дворов, лежащих на оси юг-север с примыкающими пещерными храмами; квадратные святилища пещерной монастырской части комплекса охвачены узкими обходными коридорами и имеют по два боковых выхода во дворы парадного характера. Квадратные дворы с внутренними четырехсторонними айванами были украшены колоннадами (деревянные колонны на каменных аттических базах — рис. 3, *г, е*). Они служили своего рода вестибюлями, откуда попадали в группы пещерных помещений. Реконструкция среднего двора комплекса Б убедительно восстанавливает его былой облик. Напротив выхода на западной стене в арочной нише помещалась крупная статуя Будды. Она находилась между двумя арочными проходами вовнутрь пещерного храма. По низу стена была выкрашена в красный цвет, выше — покрыта незатейливым узором. Стена южного айвана со входом в небольшое святилище была покрыта разноцветной росписью. На ней были изображены донаторы, стоящие в ряд*. Фигуры в половину натуральной величины трактованы в кушанской манере (характерна позиция ног с расставленными врозь носками, как мы это видим на фигурах правителей кушанских монет). Женщины облачены в эллинистические складчатые длинные одежды. На одном фрагменте росписи сохранился канонизированный лик Будды (рис. 3, *а*), на другом — голова пожилого монаха (рис. 3, *б*). Профильный ракурс с сильно закинутой назад головой позволил художнику передать напряженное внимание персонажа, обращенного к божеству. Мягкая лепка светотенью позволила выявить объем гладкого безволосого монашеского черепа, особенности лицевых мускулов — надглазый, щек, подбородка. Уверенными линиями очерчены контуры крупной раковины извилистой формы уха, разрез раскосых глаз (изображен только левый) и рисунок рта со скорбно опущенными углами. В южном айване у входа в святилище помещалась традицион-

* Аналогичная сцена представлена в живописи Фаяз-тепе (рис. 5, *в*).

ная сцена, изображающая Будду с монахами, которые показаны под деревьями с золотистыми стволами и стилизованными черными кронами с белыми и красными плодами (рис. 4, а). Фигура Будды выполнена в светлых тонах. Учитель изображен в розовой одежде с белым нимбом, в сиянии ореола-мандорлы, окружающего туловище. Луноликая женственность, мягкие черты лица полны умиротворенного чувства, а сосредоточенность мыслей усиливают глубину одухотворенного реалистического образа, несмотря на соблюдение канонической схемы. Здесь мы видим традиционные иконографические признаки: вытянутые мочки ушей, знак на лбу и ушнишу (выпуклость на темени). В передаче объема лица Будды посредством цветовой градации, имитирующей светотень, раскрывается зрелость художественного приема реалистической живописи, сочетающейся в убранстве стен с геометрическими узорами. Символическая композиция прославляет Будду как наставника монахов, встающих на путь накопления истинных знаний. Этот бактрийский иконографический тип Будды был воспринят на широкой территории Центральной Азии и доходит до Дальнего Востока. В среднем дворе комплекса Б было обнаружено множество рельефов и архитектурных деталей. Декор, по всей вероятности, украшал верх ниш и стен и постаменты каменных статуй. На фрагментах высечены типичные древнебуддийские, гандхарские мотивы: антропоморфные и зооморфные образы (буддийские персонажи, тигры-львы, узорные ряды из четырех или пятилепестковых розеток). Ярким примером сложного культурного синтеза (индийского, античного, древневосточного) в сочетании архитектурно-скульптурных форм явилась двухпоясная капитель. В верхнем поясе помещены два горбатых быка-зебу, между ними лев или тигр, в нижнем — погрудное изображение человеческой фигуры, обрамленной листьями аканфа. Близкие по композиции капители обнаружены в Сурх-ютале и Шам-кале¹¹. Особый интерес в планировке комплекса В представляет северо-западный угол среднего двора. Там располагалась лестница, ведущая вверх в подсобные помещения, под которой через узкий арочный проход можно было спуститься по другой лесенке в келью монаха. Келья состояла из двух каморок. В первой келье вдоль стен тянулась скамейка-суфа, помещался очаг на возвышении, в котором разводился огонь. Во второй каморке монаха пол, видимо, был покрыт циновками или кошмой. В небольших нишах монашеской кельи, по всей вероятности, стояли глиняные светильники.

Между средним (вышеописанным) и южным комплексом А открыто небольшое наземное святилище со ступой, без обходного коридора, пол которого вымощен плитами мергелистого известняка, а стены были украшены живописью.

Южный двор комплекса А по своему устройству повторил средний и был украшен полихромной росписью. Сохранилась сплошная матово-красная раскраска стен с изображением донаторов. К двору примыкал пещерный храм (П-I), более крупный по величине, чем пещерный храм (П-II) Б. Южный комплекс построек завершал наземный храм со святилищем, окруженным тремя, а не четырьмя коридорами, как в пещерных храмах. Функцию четвертого коридора выполнял айван (рис. 3, е) южного двора. С северной стороны восточного комплекса А и Б открыт также квадратный двор, в центре которого стояла ступа (рис. 7, а). Она имела квадратное основание. Судя по многочисленным аналогиям в Индии ее верхняя часть представляла собой вертикальный цилиндр с купольным верхом. Купол венчал деревянный шест с укрепленными на нем каменными зонтиками, символизирующими священное дерево чатра, под которым Будда «обрел просветление». Каратепинская ступа имела 7 зонтиков различной величины, уменьшающихся кверху и раскрашенных в синий и красный цвета. Можно предположить, что к некоторым зонтикам подвешивались бубенчики и кисточки бахромы. Вокруг каратепинской ступы проходила служба монахов: культовые обходы с молитвами, песнопениями и подношением цветов (парадахшина). К северо-западу от восточных, хорошо исследованных комплексов А и Б, состоявших из трех сообщающихся между собой дворов и двух пещерных храмов, располагался комплекс В, представляющий группу из коридорообразных помещений, которая ничего общего не имела с предыдущими пещерными сооружениями. В большой прямоугольный двор выходили шесть сводчатых айванов, разделенных между собой пилонами. Все они, кроме пятого представляли собой проходы вглубь холма — в пещерные узкие и длинные помещения. В отличие от коридорообразных пещер пятый айван является самостоятельной квадратной открытой наружу комнатой без северной стены. По предположению Б. Я. Ставиского пятую нишу-комнату охватывали обходные коридоры в форме каре, образованного от соединения четвертой и шестой пещер. Архитектура комплекса В со сводчатыми помещениями и айванами типологически близка к зодчеству

сасанидского Ирана. Пещерные помещения этого комплекса без суф вряд ли могли быть жилыми. Скорее всего, они, имея ниши и нишеподобные помещения, использовались для хранения буддийских реликвариев и реликтов. В первой пещере комплекса были обнаружены фрагменты стенной живописи (изображения антилопы и ладони человека) и керамические изделия: сосуды, расписной зонтик-чатра со следами изображений голов буддийских персонажей. Нишеподобные помещения, видимо, были предназначены для больших статуй. Перед пещерами открыт большой прямоугольный в плане двор, включающий целую серию буддийских святынь. Раскопками открыто квадратное святилище*, ступа была цилиндрическая, ее основание было обрамлено кольцом лепестков, окрашенных в красный цвет. Хотя вершина ступы отсутствует, можно предположить, что она была увенчана куполом с шатровыми зонтиками (чатра). В западной секции святилища помещалась высокая глиняная платформа с огромной статуей сидящего Будды на «подушках» (сохранился только низ скульптуры из глины и ганча), одежда на ногах Будды покрыта красной краской и позолотой. Главная статуя Будды и другие скульптуры были разрушены (обнаружены фрагменты: куски голов, руки, пальцы, розетки). В святилище комплекса В был найден горельеф с изображением грифона, который близок к грифону из Фаяз-тепе. Стены святилища были декорированы полихромной живописью (на нижнем ярусе северной стены изображен ряд монахов, от которого остались только головы, панель южной стены состояла из нарисованных килеподобных арок). Выше, над панелью был ярус из сидящих фигур. В западной секции двора большое место занимал резервуар (показанный на плане кругом). Недалеко от пещерных сооружений в юго-восточной секции двора расположен порог с двумя каменными базами колонн. Между водоемом и базами колонн на глиняном полу вырезано крупное изображение вазы с ветками граната. Комплекс В с пещерными сооружениями и храмовым двором имел культовое назначение. Западный храмовый комплекс Г полностью повторяет планировку дворов и храмов Восточного хорошо изученного ансамбля А: двор с колонными айванами и пещерным святилищем, обходными коридорами. Однако, в отличие от храмовых дворов комплексов А и Б, двор комплекса Г

* 1,5 м в диаметре.

имел только два айвана (южный и восточный). Между входами в храмовое сооружение помещалась ниша для буддийской статуи. За нишей обнаружен замурованный тайник. Около ниши найдены фрагменты скульптуры и детали узорного декора постамента статуи. Особый интерес представляет фрагмент росписи пещерного храма, которая располагалась к востоку от входа в центральное святилище. Сохранилось изображение Будды в позе дхьянамудра, окруженного двумя поясами стилизованного пламени (рис. 4, б). Слева от него — обнаженная танцовщица с двойными браслетами на ногах. Своеобразна синкретическая природа нового иконографического типа Будды-Мазды. Выцарапанная надпись *boddomazdo*, раскрывающая семантику образа, была сделана в IV в. н. э., когда монастырь Кара-тепе приходит в упадок. Изображение Будды с местными маздаистскими или митраистическими чертами является значительным произведением реалистического искусства. Оно представляет собой зрелую живопись, выполненную в красных тонах в линейной манере на ганчевой основе. Иллюзия объемных форм достигается эффектами трехмерного измерения. Иконографический тип сидящего Будды или бодхисатвы, обрамленного радиальными лучами, воспроизведен и на глиняной булле (рис. 3, в). Интересна фризовая живописная композиция северо-западной стены. Справа изображен персонаж с левой поднятой рукой (голова утрачена). Персонаж может быть интерпретирован как местное божество, приветствующее Будду. Справа от этого персонажа изображена ниша, в которой на фоне нарисованной кирпичной кладки помещена сидящая фигура главного персонажа в канонической позе, ниже него — фигура человека в сложном ракурсе с двумя собаками — одна у левого плеча, другая — внизу. Сцена в нише с двумя фигурами людей и собаками, видимо, изображает эпизод из староиндийской или местной легенды. Слева от местного божества располагается ряд фигур, среди которых различаются: сидящий персонаж на троне (покрытом ковриком), танцующая обнаженная девушка с ножными браслетами, охватывающими щиколотки на индийский манер, донатор и плохо различимые фигуры на постаментах. Семантика и характер изображений дает основание считать, что живопись была выполнена последователями буддизма и иранской религии. Влияние сасанидского Ирана нашло отражение в рисунке граффити на стене. Воспроизведена в контурной свободной манере фигура одного из сасанидских правите-

лей. Находка капители в центральной части южного айвана комплекса В расширяет представление о синтезе архитектурно-скульптурных форм, генезис которых прослеживается в гандхарском искусстве. Композитные двухполосные капители Бактрии¹¹ представляли сочетание божественных полуфигур на фоне аканфовых листьев и символических геральдических зооморфных мотивов*. Капитель из Кара-тепе (В) в трехмерном повороте изображает полнолицую с раскосыми глазами девушку, поддерживающую гирлянду цветов. Двухпоясная композиция состоит из нижнего коринфизированного пояса, представляющего сочетание полуфигуры человека, волют, акантовых листьев и верхнего пояса из горельефных фигур двух быков зебу (головами повернутыми в разные стороны) и одного крылатого рогатого грифона (рис. 4 в). Геральдическое расположение фигур зебу известно в Гандхаре, хотя этот прием восходит к ахеменидским традициям. Мастерство в искусстве ваяния ярко проявилось как в реалистических этнотипологических портретах, так и в монументальной статуе Будды (рис. 4 г, д). Совмещение алтаря огня и ступы в комплексе Е представляет собой яркое синкретическое воплощение в одном сооружении признаков иранской и буддийской культур. В свете раскопок Кара-тепе представляется, что распространение буддизма сопровождалось появлением в Бактрии ряда элементов древнеиндийской культуры: использовались в культовых целях пещеры, воспринимались обычаи возведения ступ, буддийские иконографические каноны в изобразительном искусстве, традиционные орнаментальные мотивы и, наконец, известные виды индийской письменности (кхарошти и брахми). Вместе с тем заимствованные индийские традиции сочетались с элементами местной культуры: в планировке ближневосточного типа культовых сооружений, в усилении святости Будды такими иконографическими элементами, как ореол и нимб, присутствующими в буддийских образах Индии. Заканчивая рассмотрение буддийского комплекса Кара-тепе, следует отметить наличие в архитектуре как местных древних восточноиранских традиций (обходные коридоры вокруг святилища), так и использование опыта пещерной индийской храмовой архитектуры¹², из-за которого этот сложный памятник представляется уни-

* *Ставиский Б.Я.* Кушанская Бактрия: проблемы истории и культуры... С. 234, 235, рис. 42.

кальным среди других буддийских сооружений Средней Азии. Исконно местная традиция строительства пещерных храмов в Индии существовала задолго до распространения буддизма (храм VIII в. до н. э. в скалах Малабара). Группа пещер упрощенного типа, представляющая «школу Ашоки» III в. до н. э., высечена в скалах — район Гайи (штат Бихар); в холмах Барабара, Нагарджуни и близ Раджагрихи. Истоки этих храмовых сооружений восходят к деревянным древнеиндийским святилищам. Пещерное зодчество развивалось во II в. до н. э. Буддийский монастырь (вихара) и храмы (чайтья) представлял собой помещение из трехнефных залов с апсидой, в которой помещалась ступа*. Помимо воспринятой из Индии традиции строительства пещерных храмов Кара-тепе заимствовали и отдельные приемы архитектуры: открытый прямоугольный двор, окруженный внутренней верандой — джайнистская пещера Рани-гумпха (штат Орисса), фасад известной пещеры Ломаса Риши и Барабаре (Бихар). В ней, как и в Кара-тепе (комплексы А, Б), входной проем помещен в глубине арочной ниши. Следует подчеркнуть, что буддизм имел особую склонность к пещерным сооружениям: вырубленные в скалах монастыри и храмы буддийского культа типичны для Индии и для других стран Востока. Обычай высекать пещерные буддийские храмы распространился из Западной Индии на север. Аналогичные сооружения были обнаружены в Гандхаре — Западном Пакистане: Кашмир-Смаст, (недалеко от Пешевара), комплексах Фил-хона, Лалма, Басавале, группа пещер в Сиякухе близ Джалалабада. Развитие зодчества высекаемых из естественных скальных пород нашло отражение в Бамианском комплексе V–VIII вв. н. э. Пещерное строительство зафиксировано и в южной Бактрии — буддийские сооружения Хазар-Сум в Хайбаке, в оазисе Хульм**. Таким образом, пещерный комплекс Кара-тепе объединяет хорошо известные типы построек. Один тип сочетает квадратные пещеры и наземные сооружения. Основную часть пещер занимают центральные массивные квад-

* С развитием Махаяны вихара и чайтья объединялись в один комплекс, в строительстве которого применялись две схемы: классическая — с наземным квадратным двором и «коридорная», состоящая из пещерных помещений. — *Мкртычев Т.К.* Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.). М., 2002. С. 66, 69.

** Личвинский Б. А. архитектура и строительное дело//Восточный Туркестан в древнем и раннем средневековье. М., 2000. С. 78–80.

ратные устои, окруженные с четырех сторон обходными сводчатыми коридорами. Другой тип сооружений представлен группой прямоугольно вытянутых пещер с выходом во двор, оформленным глубокой айванной нишей. Синтез, органически включавший в один комплекс пещерные помещения и наземные постройки из сырцового кирпича и пахсы, возникший в Бактрии, распространился и в Восточном Туркестане. Таким образом, Кара-тепе представляет собой сложный памятник, сочетающий различные строительные традиции: иранские, среднеазиатские и индийские.

Иной тип наземного буддийского сооружения представляет собой монастырь-вихара Фаяз-тепе (рис. 5)¹³, исследованный археологом А. И. Альбаумом с 1968–1976 гг. на территории городища Старого Термеза, неподалеку от Кара-тепе. Фаязтепинский монастырь, судя по монетным находкам и стратиграфическим данным, существовал с I в. до н. э. по III в. н. э.* и типологически предвосхитил буддийские монастыри Средней Азии раннего Средневековья. Идеально прямоугольный вытянутый план сооружения четко делится на храмовый, монастырский и хозяйственный комплексы**. Храмовый комплекс состоял из небольшого квадратного святилища, расположенного с юго-западной стороны здания, и прямоугольного храмового двора. Храмовый двор*** опоясывала деревянная колоннада на каменных базах, оформляющая айван. По периметру двора расположены 20 помещений с выходами в айван, вдоль четырех стен которого проходила суфа. На стенах сохранилась местами монументальная роспись. На территории храмового двора обнаружен небольшой бассейн, высеченный из известняка (водоем для ритуальных омовений — rokhanit. Сток в виде скульптурной головы льва выполнен в стиле экспрессивной анималистической пластики восточного эллинизма. От святилища к ступе вела дорожка, выложенная из жженого кирпича. Сбоку, вне монастыря и поныне стоит прекрасно сохранившаяся ступа, еще в древности замурованная в сырцовый футляр более поздней ступы. Таким образом в этом одном мемориальном буддийском памятнике (Фаяз-

* Поздняя ступа и некоторые монастырские постройки использовались еще в V в. н. э. (*Стависский Б. Я. Судьбы буддизма... С. 50*).

** Прямоугольное здание при ширине 34 м, тянулось с севера на юг на 117 м; стены понизу сложены из пахсы.

*** 30×20 м.

тепинской ступе) выявлены раскопками две ступы — одна заключенная в другую. Первоначальная круглая ступа (диаметром около 3 м) была сооружена в I в. до н. э. или в начале I в. н. э.; она сделана из сырцового кирпича и представляет собой сплошной монолит. Она была включена при постройке вихары, в конце I в. н. э. в футляр в оболочку второй ступы. Изоляция от внешней среды обеспечила сохранность сооружения. Поверхность сохранившегося монолита ступы оштукатурена и окрашена в белый цвет. Поверх побелки нанесены символические буддийские лотосы. Цоколь, имеющий контур аттической базы, является пьедесталом цилиндрического тулова, который увенчан колоколообразным куполом. Между цилиндрической частью ступы и куполом проходит профилированный карниз, сходный по пластической моделировке с цоколем. На куполе остался след от квадратного реликвария и отверстия (10 см) для монтажа зонтика.

Монастырская северо-западная часть комплекса имела прямоугольный двор с айванами*, окруженными группой помещений, где жил настоятель храма с монахами и паломниками. В одном из квадратных помещений, в центре, в круглом очаге, горел священный огонь и здесь, видимо, читались буддийские проповеди.

Юго-восточная часть комплекса включала трапезную, обширный двор и ряд помещений хозяйственного назначения (хранилища гончарных изделий, лепешечные с тандырами, кухонные помещения с особыми печами или очагами для приготовления пищи). Тут же сидели писцы, которые наносили на сосуды тушью дарственные надписи различным письмом (брахми, бактрийским, кхароштли). Трехчастное деление монастырского комплекса не нарушило архитектурного строительного единства: отдельные группы помещений монастыря связаны длинными коридорами. Все сооружения возведены из пахсы и сырца. Только некоторые его части сложены из жженого кирпича (детали ступы). Монастырский ансамбль Фаяз-тепе I—II вв. н. э. отличается четкостью планировки, идеальной разбивкой сложного и большого плана, гармоничными пропорциями. В южной части здания расположено центральное культовое помещение**.

Самобытны буддийские памятники изобразительного искусства, найденные на этом святилище городища Фаяз-тепе. Скульпту-

* 20×15 м.

** 6,1×6,0 м.

ра сделана из глины с большой примесью соломы, поверхность покрыта алебастровым слоем, охрой и позолотой. Специальные формы использовались для отливки наиболее важных деталей фигур. Головы, руки, уши, цветы выполнялись отдельно, а затем компоновались. Поверхность окрашивалась красным цветом и покрывалась листовым золотом. Кроме глины, материалом служил алебастр и камень. В центральном святилище Фаяз-тепе были сосредоточены основные произведения буддийского искусства (скульптура и живопись). Здесь было обнаружено и уникальное каменное горельефное изваяние птицегрифона. Этот образ отражает более древний, чем кушанский, ахеменидский этап индо-среднеазиатского региона. Ахеменидские истоки анималистики объединяют в единый стиль образцы памятников территориально отдаленных центров широкого региона: грифон из Фаяз-тепе и близкий к нему грифон из Калалы-Гыр I в Хорезме, львиные капители из Термеза (II в. до н. э. — I в. н. э.) и капители индийских столбов Ашоки-Сарнатха (250–232 до н. э.), Нандангарха (III в. до н. э. — штаты Бихар), крыловидный грифон слоновой кости кушанского Беграма и изображения грифонов трона Будды (Уттар-прадеш, V в. н. э.)¹⁴.

Произведения искусства свидетельствуют о том, что образ грифона вошел в буддийские мифы и иконографию. Орлиноголовый грифон олицетворял стража золота и был символом Солнца. По свидетельству Филострата, четверку грифонов запрягали в колесницу, на которой помещалось изваяние Солнца. Античные авторы считали клювовидного грифона зооморфным фантастическим образом, генезис которого восходил к легендарным чудовищам древнейших сказаний народов индоиранской общности. Орлиные грифоны, воспринятые из скифского искусства, восходят соответственно в художественных произведениях алтайцев и ассирийцев. Скульптурные фигуры крылатых грифонов входили в композицию сложных капителей кушанской Бактрии (Шам-калы, Хатынрабада, Шахринау)*. Однако вернемся к характеристике памятников изобразительного искусства, которые связаны с культовым назначением монастыря Фаяз-тепе. Среди найденных в святилище буддийских статуй выделяются позолоченные фигуры Будд и бодхисатв. Хорошо сохранилась алебастровая голова Будды¹⁵ (рис. 5, з). Аккуратно подобранные волнистые волосы, стянутые на макушке

* См. ссылку № 11.

в пучок, плотно облегают голову и ушишу. Крупные раковины ушей оттопырены, мочки оттянутые массивными серьгами-кольцами. Полное женственное лицо отличается мягкой моделировкой — выглаженный лоб, прямой, продолжающий линию лба нос, ровная поверхность пухлых щек и подбородка способствуют выявлению яйцевидно-объемной формы лицевого овала. Красивое лицо Будды выражает ясную, спокойную умиротворенность, под приспущенными веками темнеют зрачки. Взгляд, устремленный вниз, затаянная улыбка при кажущейся бесстрастности, придают ощущение человеческой теплоты. Тонко моделированы отдельные детали: выпуклые стрельчатой формы верхние веки, изогнутые губы с углубленными ямочками по краям мягких очертаний. Волнистые пряди волос, вскинутые дугою брови, контуры век, зрачки и губы изысканно подчеркнуты тонкими почти волосяными черными и красными линиями. Урна над переносицей была выполнена краской, от нее сохранился еле заметный след. Превосходная по своей художественной значимости стела с изображением триады из мергелистого известняка (рис. 5, ж). Горельефная композиция, как бы утоплена в глубине ниши (килевидной по внешнему контуру, подчеркнутому рельефным бордюром, овальной изнутри, показанной дугообразной широкой полосой). Пяты арки опираются на двухчастные коринфизированные капители плоских пилястр. Сюжет почти объемной скульптуры — момент просветления Гаутамы под священной смоковницей, являющейся поворотным моментом в жизни Будды. Триада состоит из крупной фигуры восседающего Будды и двух преклоненных монахов, располагающихся по сторонам. Будда сидит в типичной «позе размышления» с жестом дхьянамудра (руки опущены на живот, кисти сложены ладонями вверх), одет он в складчатую одежду — сангхати, целиком покрывающую руки и ноги. Строго каноничная фигура сидящего Будды, занимающая центральное место композиции, в несколько раз больше предстоящих монахов. Образ воплощает достигнутый идеал совершенства в познании истины. Причудливым веером, окружая лик просветленного божества, скульптурно-объемные ветки с листочками, священного дерева бодхи, образуют по-барочному, пышный ажурный нимб. Этот нимб в виде громадного венца из растительных стереотипно повторяющихся элементов, нависшего над головой Будды необыкновенно декоративным выпуклым валиком, придает торжественное звучание традиционной теме и служит вычурным кон-

трастом строгой, аскетической сущности божества. Симметричная и каноничная поза Учителя, неподвижного в статуарной застылости, одухотворенная отвлеченность выражения лица передают глубокую самопогруженность, уход от мирских дел в высокую сферу философских раздумий. Налицо обычная иконографическая схема изображения Будды в рамках установленного канона. Волнистые тщательно уложенные волосы собраны в пучок, прикрывающий ушницу, длинные мочки ушей оттянуты серьгами-кольцами. Идеальная утонченная гармоническая организация правильных черт читается в деталях. Характерен прищур созерцательно неподвижных глаз с полуприкрытыми выпуклыми гладкими веками, точеная форма прямого носа и извилистых тонких сомкнутых губ. Сидящий Будда в застывшей позе укутан в свободную просторную мантию. Строгая горельефная композиция равнобедренного треугольника выдержана в традициях кушанского буддийского ваяния. В основе моделировки дан типичный принцип — пластическая заглаженность поверхностей, предельная ясность и выразительность рисунка лика, изысканных линий, деталей. Этой обобщенной пластической манерой достигается идеализация умиротворенного образа Будды, избавленного от земных страданий и достигшего высшей нравственности. Фаязтепинский Будда, хотя и каноничен, но глубоко трогает психологизмом, загадочностью выражения лица. Одухотворенная созерцательность не заслоняет волевое усилие, которое читается и в полуприкрытости глаз и в сомкнутости красиво изогнутых полных по-человечески теплых губ, как бы застывших в движении. Каноническому принципу в решении центральной фигуры Будды противостоит реалистическая трактовка образов предстоящих монахов в молитвенных смиренных позах с благостным выражением лиц. Несмотря на приземистые пропорции бритоголовые монахи даны в естественных непринужденных ракурсах с попыткой типизации облика в духе гандхарских традиций. Рядом с крупной канонической фигурой Будды его почитатели отличаются непосредственностью, выглядят «пигмееподобными» рядовыми, живо реагирующими участниками сцены.

Стела из Фаяз-тепе отличается не только высокой художественностью созданных образов, но и мастерством камнерезного искусства в организации формы: совершенством композиционного решения искусной техникой горельефа, посредством которой достигнута иллюзорная объемность, глубина планов сложной разномасштаб-

ной скульптурной группы. Все перечисленные средства дали возможность создать оригинальный тип переносной каменной иконы (монолитный аркообразный архитектурно-скульптурный блок). Стела в древности была раскрашена и покрыта позолотой, ныне дошедшая белоснежная поверхность скульптуры, как и поверхность греческих мраморных статуй, способствует современному восприятию совершенства пластических форм. Самобытен белоснежный материал — мергелистый известняк, из которого изготовлена стела. Она не похожа ни на зеленоватый шифер скульптуры Гандхары, ни на красный песчаник статуй Матхуры. Иконографическая схема триады, столь типичная для гандхарской школы, претерпевает на местной почве изменения: на стеле из Фаяз-тепе роль предстоящих исполняют два монаха. Обычно же, согласно индийской традиции, в аналогичных композициях по одну сторону от центральной фигуры Учителя стоит донатор, а по другую — монах. К кругу памятников, к которому относится фаязтепинская стела, принадлежит и рельефная плита из мергелистого известняка, также обнаруженная в старом Термезе в 1958 г. Видимо, она входила в число облицовок буддийского сооружения, возможно ступы: на ней в два ряда изображена традиционная сцена просветления Будды на фоне густолиственного дерева и в окружении почитателей. В облицовку пьедестала ступы или реликвария входил традиционный фриз из нагих эротов-гирляндоносцев, сохранившийся во фрагментах. Фрески монастыря воспроизводили традиционные буддийские сюжеты. На стене около главного храма, расположенного напротив ступы, помещалась роспись с изображением крупной фигуры Будды в нимбе в окружении небольших фигурок бодхисаттв и донаторов. На одной из стен святилища были изображены две стоящие фигуры Будд, по обеим сторонам каждого располагались его предстоящие почитательницы. На противоположной стене обнаружена, как и в Кара-тепе, традиционная сцена с Буддой и дароносцами. От крупной фигуры Будды сохранились только босые ноги на фоне белых кругов и низ красной одежды. Различаются фигуры в молитвенной позе, две из них изображены идущими вправо от центра композиции, каковым является фигура Учителя. Прекрасно сделано лицо одного из дароносцев, сохранившееся полностью, выполненное в свето-теневой манере¹⁶. Перед нами безбородый черноволосый коротко и ровно подстриженный молодой краснолицый мужчина с правильным,

мужественным профилем. Выделяется черный глаз с былым подтенком белка и слегка изогнутая темная линия брови. Над голову обнаружена надпись «фаро», т. е. «слава». Сплошной красный цвет кожи был отмечен на фигурах Диоскуров греко-бактрийского Дильберджина, что дает основание предполагать об изобретении в Бактрии оригинального живописного колористического эффекта в изображении людей. Так же, как и в Дильберджине, одежда бактрийцев украшена оторочкой, показанной широкими полосками (в данном случае, в Фаяз-тепе — широкая темная полоса окаймляет ворот и борт кафтана). Интересные наблюдения по технике живописи сделаны археологом Л. И. Альбаумом — открывателем Фаяз-тепе: контурный рисунок (красно-коричневой краской), наносился по белому фону, затем раскрашивались плоскости коричневым, ярко-красным, черным и светло-зелеными цветами, при этом заметна градация от темного — к светлому, выявляющая объем, уточнение деталей красной штриховкой. Манера живописи заставляет исследователя в определении ее места на Среднем Востоке кушанского времени идти по пути ассоциативных аналогий. Привлекаются памятники времен Римской республики, образцы росписей Кухи-Ходжи (в Иране), Топрак-калы (в Хорезме), Мирана (в Восточном Туркестане), что дает возможность установить общность стиля первых веков н. э. широкой территории стран Западного и Восточного эллинизма (от Рима и Египта до Восточного Туркестана). Сопоставительный анализ Л. И. Альбаума Фаяз-тепе и Кара-тепе дает возможность установить сходство в устройстве внутренних храмовых дворов, обведенных помещениями и частично колонными галереями. Вместе с тем его утверждение о жилом назначении ряда пещерных помещений и гипотеза о существовании на Кара-тепе женского буддийского монастыря являются спорными и малообоснованными. Расшифровка В. В. Ветроградской царственной надписи «кхадевака-Вихара» — «Вихара государя» или «царский монастырь», подтверждающей значимость буддийского сложного архитектурно-пещерного комплекса Кара-тепе, сооруженного по приказу кушанского государя, позволяет признать его особо выдающимся памятником, который не мог по своей многоплановости и масштабности сравниться с компактным загородным монастырем Фаяз-тепе упрощенной композиции.

Сходство храмовых открытых помещений монастырей Кара-тепе и Фаяз-тепе объясняется общим генезисом — применением

одной и той же, бактрийской планировки, в основе которой был «двор в периметральном обводе помещениями». Недалеко от рассматриваемых буддийских комплексов, в окрестностях Термеза, высятся руины большой ступы, археологически датированной кушанским временем, именуемой Зурмала¹⁷ (рис. 7, б). Это монументальное сооружение было ориентировано по сторонам света. Цилиндрический монолит с полусферическим навершием* покоился на прямоугольном стилобаде**, который был выдвинут в южную сторону, где располагалась лестница. Остов ступы разделен на три части каменными карнизами из мергелистого известняка. Тисненные каменные плиты с буддийскими горельефными изваяниями, частично окрашенные в красный цвет с позолотой, облицовывали стилобад-платформу. Жженные кирпичи, покрытые красной краской, и терракотовые плитки составляли поверхность цилиндрического тела и полусферического навершия. Каменный декор платформы сохранился во фрагментах (горельефная фигура сидящего бодхисаттвы, кусок карниза на дентикулах). В сплошном массиве сырцовых кирпичей навершия могло быть лишь небольшое устройство для хранения реликвий и укрепления штыря с зонтиками (хармика). В отличие от индийских ступ полусферическое навершие ступы Зурмала покоится не прямо на стилобаде, а на цилиндрическом барабане. Эта конструктивная особенность сближает термезскую ступу со ступами, обнаруженными на территории Афганистана и Восточного Туркестана.

Нельзя не упомянуть фрагменты блоков с горельефными композициями буддийских сюжетов, которые были найдены на городище Старого Термеза и в его окрестностях. Они, по-видимому, были связаны с декором культовых буддийских сооружений, в том числе и ступ. Таковы произведения архитектурно-скульптурного декора, хранящиеся в Термезском музее***. Одно представляет собой многоярусный антаблемент со стереотипно повторяющимися мотивами. Сохранилось три крупных ряда — нижний составлен из львиных масок, средний — из фигур донаторов, держащих трилистники, и верхний — из листьев аканта. Второй музейный экспонат

* Высота руины — 13 м, высота ступы во время ее функционирования — 16 м.

** Размеры стилобада — 22 × 16 м при высоте 1,40 м.

*** Термезский музей — Сурхандарьинский областной краеведческий музей.

является плиткой с рельефной фигурой крылатого львиного грифона, третий — фрагмент угловой облицовки колонны, на котором в рельефе изображен слон, шагающий среди лотосов экзотического пейзажа. На городищах близ Термеза обнаружены буддийские терракотовые фигурки, связанные с индийской традицией (рис. 9, а—в). В Айртаме, к востоку от Термеза, в эпоху Кушан во II в. н. э. обосновалась сильная община буддистов. При Канишке слагается крупный буддийский монастырь — Сангарамат*. Его прямоугольное пространство охватывает глинобитная плита, вдоль которой размещались жилые кельи хозяйственной постройки. Раскопки 1933—1937 гг. на месте греко-бактрийского форта выявили остатки квадратного в плане буддийского святилища с примыкающими к нему айваном и коридором. В состав главного монастырского комплекса входила полуподвальная молельная келья. Внутри святилища выявлены глиняный пьедестал небольшой ступы и фрагменты ганчевой статуи Будды. Рядом на полу обнаружен каменный реликварий. В основании стен оказались продолговатые каменные плиты. В направлении к святилищу были вскрыты блоки айртамских рельефов, лежащих в случайном порядке в два ряда. Эти архитектурно-скульптурные плиты так называемого «большого фриза» Айртама, как удалось доказать В. Я. Ставискому, представляли собой не сплошную карнизо-фризовую композицию, а части двух составных капителей пилястр или антов главного входа в буддийское святилище. С западной стороны этого культового сооружения высилась монументальная ступа. Местные жители называли ее тумбой. Это было отдельно стоящее сооружение с продолговатым пьедесталом**, над которым возвышался цилиндрический корпус с полусферическим навершием. Предполагается, что тело ступы использовалось в качестве тайного реликвария. Пьедестал, включавший постамент и лестницу, был облицован каменными блоками и плитами. Ступа сложена из рядов пахсы и сырцовый кладки. Верх корпуса ступы венчал богатый архитектурный фриз с волютами и акантами. Руины ступы в другой группе буддийских сооружений восточной части городища*** представляют особь й

* Прямоугольное пространство монастыря в Айртаме — 100×60 м.

** Размер пьедестала — 15×8,5 м.

*** Размеры стилобата — 9,2×8,8, высота — 96 см. Высота руины — 2 м, квадратный сырцовый кирпич — 39×40 м.

интерес, т. к. в теле ее цилиндра оказалась замурованной миниатюрная ступа. Она располагалась с юго-западной стороны и была выдержана в эталонных нормах. Она имела платформу, цилиндрический корпус, увенчанный куполом. Поверхность ступы была выкрашена в розовый цвет. Два сложенных из сырца пояса (выступающих на 17 см) украшали корпус: один подчеркивал основание полусферического навершия, другой проходил посередине цилиндрического тела. Эта айртамская ступа, как и фаяз-тепинская, была замурована в более позднюю, выполняющую роль своеобразного футляра. Сам принцип помещения малой ступы внутри больших связывается с индийской традицией. В архитектурной практике Индии сакральное могущество этих сооружений увеличивалось путем помещения одной ступы внутри другой. В разрезе эта буддийская ступа представляет собой нечто вроде вложенных одна в другую «матрешек». В этом случае ранней оказалась ступа самая внутренняя. В индийской архитектуре имеется множество примеров сдвоенных ступ, наиболее яркими из них являются ступы в Сарнатхе, Саравати, Санчи. Ступа-монумент служила защитной оболочкой ступы-реликвария меньшего размера. Ступы Фаяз-тепе и Айртама, также как и грандиозные балхские ступы кушанского времени Тепе-Рустам и Шарки-Фалак, выполненные по разработанной схеме этого вида буддийского зодчества, отличались от классических индийских ступ, тем, что завершающая полусфера покоилась не на стилобаде, а на цилиндрическом барабане. Развитие композиционной структуры по вертикали обеспечило башнеобразный силуэт бактрийских ступ. Бактрийские и балхские строители вносят своеобразные черты в строительную технику — применение конструктивно-строительного материала сырца или его сочетания с пахсой, в облицовках — жженого кирпича и белого мергелистого известняка. В других областях Кушанского царства (в комплексах Шоторак, Калан-Надир, Хадды, Таксилы, Буткары) ступы возводились из других материалов — шиферных плит, песчаника, гипса.

На городище Айртам обнаружено большое количество архитектурных фрагментов (стволы колонн — бактрийский вариант коринфизированных капителей, карнизы, базы аттического типа, десятки каменных плит). Материал — ортогенный известняк, добытый с горы Ходжа Гульсуар (Орлиная сопка), находившейся всего в 20 км от городища. Много строк в археолого-искусствоведческой литературе написано о знаменитом Айртамском «фризе» (точнее о

капителях): об удивительных обстоятельствах открытия лучшего фрагмента этой скульптуры пограничниками в водах Амударьи, о синкретическом стиле этого произведения, воплотившего восточные и греко-бактрийские традиции искусств. Семантика изображений, связанная с легендами буддийской Индии, раскрывается в поэтических строках произведения Ашвагоши, посвященных Великой кончине Будды — «Махапаринирваны».

Пели похоронные каноны
Приношения были вдоль пути
Девы с неба лили дождь цветочный
Музыка звучала в небесах*.

Каменные плиты с четырнадцатью персонажами, бюсты которых помещены между крупными акантовыми листьями, представляли собой капители двух пилястр или пилонов, украшавших входную часть буддийского святилища. Наряду с небесными музыкантами, играющими на арфе, двойной флейте, барабане, кимвалах и лютне, олицетворяющими пять небесных звуков Панча Махашабда божественной гармонии (рис. 6, а–в), изображены дароносцы с гирляндами. Плиты по мастерству выполнения далеко не одинаковы: группа из трех музыкантов — арфистки, лютнистки и барабанщицы — высокохудожественное изваяние, сделанное талантливым скульптором, остальные фигуры представляются более рядовыми произведениями. Пять фигур с музыкальными инструментами олицетворяли «небесные звуки» божественной гармонии буддийской Индии. Девушка-флейтистка, изваянная на одиночном капителеобразном блоке, изображена играющей на авлосе — «двойном гобое» с расходящимися трубочками. Конструктивные особенности авлоса предполагают одновременное использование обеих трубок (на одной трубке исполнялись мелодии, на другой извлекался сопровождающий ее выдержанный звук-бурдон). Аналогичный инструмент и изображен на бактрийских статуэтках кушанской эпохи — музыкантши из Шари-Бану и Сатира из Термеза¹⁸ и на бронзовой фигурке Силены-Марсия алтарика II в. до н. э. из Тахти-Сангин¹⁹. Появление авлоса в Бактрии связано с освоением эллинистических традиций, которое наблюдается в Индии. Этот инструмент можно видеть в руках персонажа ступы Санчи и на гандхарских рельефах. Айртамская флейтистка облачена в складчатое платье с наброшен-

* *Ашвагоша*. Жизнь Будды. Перевод К. Бальмонта. М., 1990. С. 232.

ным шарфом. Округлое лицо с мягкими чертами обрамляют волнистые волосы, спадающие на плечи. В ушах — подвески, на шее — обруч и ожерелье из крупных бусин. Буддийский тип лица, возвышающийся на до лбом драгоценный венец, сходный по треугольному абрису с традиционной прической, увенчанной ушницей, композиционное сходство айртамского блока с капителью из Буткары²⁰ позволяет увидеть на этом примере единство архитектурно-скульптурного бактрийско-гандхарского стиля. Образ музыкантши с кимвалами выполнен также в буддийских иконографических традициях. В отличие от других фронтальных полуфигурных бюстов Айртама горельефная фигура кимвалистки представлена в трехчетвертном повороте. Асимметрия подчеркнута положением рук — музыкантша ударяет в кимвалы, держа инструмент не прямо перед собой, а высоко у левого плеча. Голова слегка наклонена в правую сторону. Волосы, плотно облекая голову, ниспадают кудрявыми прядями к ушам с тяжелыми подвесками-серьгами. Широкий, утяжеленный овал подчеркивает этническую особенность облика бактрианки. Оцепенелая маска лика культового образа не лишена индивидуальности: скульптор запечатлел естественное выражение широко расставленных глаз и еле уловимое движение полукрытых губ музыкантши в момент игры на инструменте. Своеобразны украшения и элементы одежды: на шее — широкая гривна, через руки переброшен складчатый шарф. Аналогичные кимвалы в руках музыкантши на статуе из Матхуры свидетельствуют о распространении этого инструмента в этом регионе Кушанской империи²¹.

Восемь рядовых участников торжественной церемонии, зафиксированных в ритмической композиции, держащие то чашу, то гирлянду, хотя и типизированы, все же отличаются друг от друга прическами и украшениями, деталями и вариантами одежды и общим обликом. Среди них выделяется персонаж с чашей, горельефная поясная фигура которого выполнена в стиле буддийской пластики (прическа типично буддийская с пучком на макушке, похожим на ушницу, тяжелые ушные подвески и складчатая одежда сангхати)²². Общеизвестное высокое мастерство в изваянии скульптурной группы из трех музыкантов на отдельном блоке выходит за рамки традиционных штампов культовой пластики. Горельеф не является строго симметричной композицией (фигура арфистки справа меньше по размеру, чем фигура барабанщика сле-

ва). Строгую симметрию нарушает некоторая свобода поз — легкий поворот голов арфистки и лютнистки, обращенных друг к другу. Фронтальность позы барабанщика (кроме его согнутых рук, держащих барабан в диагональном положении) уравнивает композицию. Окаменелая застылость скульптурно-архитектурного ритма выражена в чередовании акантовых и полуфигурных бюстов. Яркая индивидуализация облика каждого персонажа, движение рук, играющих на инструментах, диагональное положение барабана, лютни, арфы, сдвинутой к плечу, оживлены тенденцией к свободной жанровости, нарушающей строгую структурную статику. Самобытной трактовкой отличаются полные тяжелых пропорций этнически портретные лица персонажей с их одинаковой застылой невозмутимой бесстрастностью и вместе с тем с индивидуальными чертами и особенным затаенным выражением — слегка улыбчивым у барабанщика, надменно важным — у лютнистки, загадочно непроницаемым — у арфистки. Пластика лиц и драпировок, заимствованные из опыта греко-римской скульптуры, обилие украшений и их детализация, воспринятые из мира гандхарского и скифского искусства, слились в неповторимый сплав, однако бактрийско-местное начало следует признать решающим в создании этих уникальных синкретических образов²³. Скульптурное изваяние арфистки принадлежит к тем шедеврам мирового искусства, которые всегда будут таить притягательную силу обаяния. Талантливый бактрийский художник в создании образа поднялся на большую художественную высоту: обобщенная типизация гармонически предстала в правдоподобной конкретности. Можно неотрывно смотреть на это лицо, выразительное не только своей этнической характерностью (правильной формой миндалевидных глаз, греческим профилем, лунноликой полнотой молодой девушки-бактрийки), но и одухотворенностью жизненного выражения, не подавленного канонической культовой трактовкой с ее тенденцией к отвлеченно-застылой окаменелости. Недопустима такая вольность в строгой канонической схеме обожествленного лика, как этот вроде бы бесстрастный, но на самом деле естественный слегка направленный в сторону взгляд широко открытых глаз. Высоко поднятая дугою бровь придает лицу особую живость мимолетного выражения. Скульптор достиг гармонии в сочетании противоположных качеств: возвышенной отвлеченности с правдивостью реалистического образа. Прическа и украшения арфистки тщательно детали-

зированы. Волосы аккуратно уложены в валик из параллельных прядей, собранных в пучок, расположенный сбоку и стянутый ромбической сеткой, на лбу — сердцевидная подвеска, в ушах — многосложные серьги. Шею охватывает пластинчатая гривна, ожерелье из двух рядов крупных камней с медальоном в центре опускается на грудь. На узорчатое платье с длинными рукавами наброшен складчатый шарф. Положив на струны сильные кисти рук, девушка у левого плеча придерживает треугольную арфу. Угловая арфа средних размеров — обычна для Средней Азии²⁴. Гандхарские арфы в основном дуговые. Тем не менее на гандхарских рельефах встречается и этот тип арфы²⁵. С левой стороны айртамского каменного блока высечена фигура юного полноликого барабанщика с непокрытой головой. Волосы, разделенные на крупные пряди, ниспадают до ушей. На шее — витая гривна с замком, на руках — браслеты. Одет музыкант в просторное платье с отогнутыми выше локтя рукавами. Барабан айртамского музыканта косо подвешен на перевязи, которая перекинута вокруг шеи, звук извлекается ударами пальцев по мембранам²⁶. Генезис барабана-бочонка восходит к древней музыкальной культуре Индии. На обе стороны двухстороннего барабана с помощью перекрещивающихся ремней натянуты мембраны. В центре — музыкантша с четырехструнной гитарообразной лютней, прижатой к груди, играющая с помощью плектра. Голову окутывает плотный шарф, заброшенный на левое плечо, платье с длинными рукавами, на запястьях широкие браслеты, унизанные перлами. Гитарообразная лютня запечатлена на статуэтке из Сариасия²⁷. Аналогию айртамской лютне можно усмотреть в инструментах гандхарского музыканта из Буткары и музыкантши из Мирана²⁸. Айртамская скульптура, хотя и примыкает по стилю к кругу греко-гандхарского ваяния, вместе с тем занимает особое место в кушанском искусстве, отражая высокий уровень бактрийской художественной школы. С индийской традицией связан фрагмент скульптурной плиты с бактрийской надписью²⁹. На лицевой стороне высечены две фигуры, стоящие на прямоугольном постаменте. Слева изображен мужчина (сохранились лишь прямо стоящие босые ноги — стопы и голени в высоту около полуметра), справа — женщина с перекрещенными ногами и характерными изгибами в талии. Упор торса приходится на левую ногу, правая, согнутая в колене, касается носком пола (поверхности постаментов). Босые ноги украшены на щиколотках широкими браслетами

декорированными восьмилепестковыми розетками. Складчатая ткань длинной одежды, облекая ноги, подчеркивает их форму, постановку, танцевальное движение и позу фигуры. Бактрийская надпись, расшифрованная В. А. Лившицем и Э. В. Ртвеладзе, свидетельствует о том, что айртамский храм был выстроен в честь правителя Канишки. Авторы раскопок Айртама склонны считать, что на плите изображен буддист — строитель храма со своей супругой. Однако П. Бернар видит в этих фигурах пару традиционных персонажей индуизма — Шиву и Парвати³⁰. Повторные аналогичные композиции из пары стоящих фигур, запечатленных в терракотах Бактрии (на городищах Батырабад-тепе и Зар-тепе) заставляют связывать айртамскую композицию с проникновением шиваизма в Северную Бактрию³¹.

О распространении в Бактрии индуистского культа свидетельствуют реверсы с фигурой Шивы монет Васудевы, настенная роспись храма Дильберджина, на которой изображены Шива и Парвати, восседающие на быке Нанди, а также аналогии обширного иконографического материала, приведенного в специальной статье Г. А. Пугаченковой³².

На городище Зар-тепе и северо-западу от Термеза у городской стены было обнаружено буддийское святилище позднекушанского времени (рис. 8, в)³³. Оно представляло собой коридорообразное помещение с Т-образным перекрестком. Каменные подставки с бронзовыми «чашами» выполняли роль алтарей огня. В ранней буддийской иконографии олицетворением размышляющего Будды было изображение огня. Известны изображения Будды в огненном ореоле с языками пламени на плечах. Хотя нельзя исключить случай проявления синкретизма местных маздеистских верований и буддизма.

Иконография Будды устанавливается по сохранившимся обломкам, по прическе из мелких завитков и наличию ушниши и рельефной точки — урны на лбу. Скульптура сделана из глины на деревянном каркасе, тыльная сторона уплощена. Высота позолоченной статуи Будды, видимо, равнялась 1–1,2 м. Голова выполнена в объемной манере, лицо почти полностью сохранилось: четко выявлена граница прически, лоб с урной над переносицей тщательно выглажен, рельефные дугообразные брови переходят в линию носа, крупные миндалевидные глаза с тщательно пластически моделированными зрачками и четко очерченными веками, заметна прямая линия плотно сжатого рта.

Недалеко от Зар-тепе сохранилась ступа в виде платформы, сложенной из сырцового кирпича, которая датируется III—IV вв.³⁴ Предметы буддийского культа были обнаружены и в жилых комплексах городища Зар-тепе. В одном из помещений жилого квартала найдена голова Будды из алебастра высотой 8 см (рис. 10, а). Голова оттиснута в глубокой матрице. На поверхности сохранились светло-коричневые краски, тонкий слой позолоты. Прическа с выступающей на темени ушнишей плотной массой волос облегает голову, пряди переданы частыми наколами. Торчащие уши с удлиненными мочками упрощенно моделированными раковинами и с двумя углублениями, развернуты в полуанфас. Продолговатый овал асимметричного лица с тяжелым подбородком мягких очертаний, выглаженность поверхностей лба, щек, подбородка подчеркивает графически четкий рисунок лица. Крупные миндалевидные глаза на выкате с тщательно проработанными веками широко открыты. Тонкие дугообразные брови сходятся на переносице. Нос, с пластически выявленными утолщенными крыльями, резко расширяется книзу. Движение губ улыбчивого слегка приоткрытого рта подчеркнуто ямочками. Верхняя губа имеет форму раздвоенного лепестка: выпяченная нижняя передана сплошным валиком. Голова Будды, видимо, является фрагментом пристенной скульптуры, которая была предназначена, как и в Хадде, для оформления сооружения. Идеализированный и вместе с тем реалистически правдивый привлекательный юный лик Учителя олицетворяет идею духовной чистоты, просветленности и гармонического совершенства. О массовом распространении буддизма в народной среде свидетельствуют терракоты Зар-тепе (рис. 10, б—г) (статуэтки Будды в стоячей и сидячей канонических позах), объемная головка бодхисаттвы (?), штампы в виде «ступни» Будды, модели ступ, крышки реликвария с изображением лотоса и ручки керамических сосудов в виде фигурок обезьянок.

Индо-буддийские традиции были восприняты в искусстве раннего Средневековья (скульптуры замка Кув-Курган (рис. 10, д, е)).

К югу от вышеописанных культовых комплексов Термезского региона, на территории Афганистана, в районе Кундуздарьи, близ г. Баглана открыт крупный центр династийного культа кушан — Сурх-Котал, рядом с которым обнаружена так называемая «платформа буддийских статуй». Прямоугольный подиум* с внешней

* 18×14 м.

стороны был украшен пилястрами с коринфизированными капителями. На площадке платформы располагались огромные глиняные покрытые гипсом статуи (сохранившиеся только во фрагментах). Связь сурхкотальского сооружения с буддизмом подтвердилась находкой капители с типичным символом религии — тюрбаном боддисатвы³⁵.

Монастырь Уштур-мулло, расположенный у Верблюжьей горки над Амударьей (Кобадинский район Кургантюбинской обл. Таджикистана), находящийся в 80 км от Термеза может рассматриваться как дальняя восточная оконечность термезского «буддийского оазиса»³⁶ (рис. 7, з). Архитектурный комплекс, исследованный археологом Т. И. Зеймаль, включал здание сангхарамы прямоугольное в плане*; 26 помещений монастыря образовывали каре вокруг квадратного двора**. В середине северной стороны здания находился храм с центральной целлой-святилищем, с обводным коридором и нишей-айваном, обращенный во двор. К западу от храма располагался большой зал*** для собраний монашеской общины. В северо-восточном углу находился комплекс хозяйственных помещений. Все фасы здания, кроме северного состояли из 11 монашеских келий. Монастырь имел два входа — один в середине южного фаса и второй в северо-западном углу. По периметру двора имелся навес, поддерживаемый колоннами (деревянными на каменных базах). Стены под навесом были покрыты сюжетной росписью. Сохранилась лишь нижняя часть живописной композиции (ноги стоящих в ряд кушанских адептов — изображены в фас ступни с развернутыми в стороны носками). Панель была окрашена в сплошной синий или красный цвет. К югу от сангхарамы, на одной оси, находилась большая ступа. В первоначальном виде ступа имела близкое к квадрату основание с пандусным или лестничным подъемом****. Прямоугольные пилоны фланкировали пандус с двух сторон. Реконструкция Большой ступы монастыря Уштур-мулло на основании аналогий с миниатюрной ступой-реликварием и монументальной ступой Гуль-дара (15 км от Кабула) восстанавливает одинаковую схему архитектурного постро-

* 40×33 м.

** 20,5×21 м.

*** 100 кв. м.

**** 16,70×16,40 м.

ния. Ступа Уштур-мулло первого периода III–IV вв. н. э. была типичной террасовидной ступой с почти квадратным основанием, барабаном-полусферой и одним лестничным или пандусным подъемом. Можно предположить, что она имела барабан в форме удлиненной полусферы с приплюснутой макушечной частью. Во второй строительный период V–IV вв. н. э. ступа Уштур-мулло становится террасовидной крестообразной или «звездчатой», восходящей к гандхарскому прототипу, получившему многовековое развитие в Индии, Афганистане и Восточном Туркестане.

К северу от Термеза по бассейну Сурхандарьи в древности находилась область Саганиан, чей город Ходза, ныне представляющий собой городище Дальверзин-тепе, был раннекушанской (юеджийской) столицей и крупным центром буддизма³⁷. Город переживал следующие этапы: в III–II вв. до н. э. возник греко-бактрийский городок, затем в I в. до н. э. — I в. н. э. сложился Нижний город с плотными социально дифференцированными застройками, а прежний греко-бактрийский городок был преобразован в Вышгород (цитадель), где была сконцентрирована власть и военный гарнизон, мощная фортификация и ров оградили от сельской местности нижний город, занимавший обширное прямоугольное пространство*. К северу от городской стены сохранились остатки буддийского святилища — прямоугольный пьедестал, над которым, видимо, возвышалась ступа, оформленная скульптурой. Ступу окружал коридорообразный обвод для свершения прадахшина — ритуального шествия. С восточной стороны находился Зал царей, обильно украшенный скульптурой, с северной — кумирня, которая окружена подсобными помещениями. Скульптура представляла собой две традиционные сцены. Одна из композиций воспроизводила стоящего Будду в окружении бодхисаттв и деватов (второстепенных буддийских мифологических персонажей-гениев). Во второй сцене Зала царей центральное место занимала также огромная статуя Будды, возле которой находились представители царского рода (супружеские пары) и монахи. Сильно разрушены монументальные статуи Будды (4–5 м высотой). Судя по сохранившимся фрагментам (улиткообразные завитки волос, полуприкрытые глаза с тяжелыми веками, характерные складки мантии (дхоти), босые ноги, ритуальная позиция пальцев), они были выдержаны в рамках

* 600×500 м.

статуарного канона Гандхары. Лица бодхисаттв и небожителей с правильными чертами, выдержанные в духе эллинистических традиций в манере Праксителя, нежны и изысканно красивы, являясь воплощением юности. Они обрамлены пышными локонами, иногда подхваченными нарядными повязками. Одному из образов небожителей (деватов) близок знаменитый «гений с цветами» из Хадды. Голова девата найдена вместе с фрагментами скульптурных гирлянд. В пластике утонченного лица с классически правильными чертами проявилось не только совершенство лепки, но и художественность обобщения в передаче идеальной сущности вполне индианизированного образа. Сочетание выражения спокойствия ясного взгляда с живой «порхающей» улыбкой гармонически подчеркнуто моделировкой, мягкостью рельефных деталей, контрастностью малозаметных светотеневых переходов. Скульптурные типы близки к эталонам буддийского комплекса Хадды³⁸ в Афганистане. Образы их также идеализированы: душевный строй, возрастные приметы, темперамент — не раскрываются художником, который стремился в обобщенной манере передать канонизированные черты традиционных ликов (рис. 11, з).

В другой группе монументальная статуя Будды была в окружении светских персонажей — представителей царской семьи. Среди них — две крупные мужские фигуры в богатых кафтанах и шароварах в высоких конусовидных головных уборах с нашивными бляшками. Характер одеяний и форма головного убора не оставляют сомнений в принадлежности их дому кушанов. Образы превосходны, отвлеченно величественны и вместе с тем этнически портретны, отражая благородный облик знатных бактрийцев — участников торжественной церемонии. Один из донаторов молодой, безусый кушанский наследник изображен в высоком коническом колпаке (рис. 11, в), похожем на головные уборы, которые запечатлены на западно-парфянских памятниках (в Дура-Европос, Нимруд-Даге)³⁹. Его лицо с почти правильными чертами несет печать величия, аристократизма, сознания собственного достоинства. Некоторая асимметрия, акцент на индивидуальных особенностях лица (сжатый, растянутый почти безгубый рот, слишком вытянутый книзу подбородок, узкое переносье, разница в величине глаз — правый значительно больше левого) — не нарушают впечатления утонченной идеализации в духе античных традиций. В основу взят хорошо известный в греческом ваянии принцип изображения кон-

кретного человека в его идеальной форме в расцвете молодости, что достигается приемом выглаженной пластики, выявляющей с предельной ясностью и объем, и рельефные детали. Этнически яркий другой образ местного вельможи — безбородого мужа с коротко подстриженной прической и пышными, налепными усами*. Запоминается его скуластое, округлое лицо с широким расплюснутым носом, затуманенным задумчивым взглядом, направленном куда-то в сторону из-под тяжелых приспущенных век. Расплывчатость деталей, своеобразная «импрессионистическая» манера мягко выявляет главные черты психологического портрета, представленного в его этнической своеобразии, выполненного в традициях династийного халчаянского стиля (рис. 11, д). Фигура вельможи из буддийского святилища Дальверзин-тепе во фронтальной позе на много меньше фигур государя и принца.

В эту же группу входят статуи двух вельмож в кушанских костюмах и знатной женщины, с рифленой диадемой и типично «азиатским» завитком на щеке — существенной кокетливой деталью женской прически. Полноликость, крупные черты диспропорционально утяжеленного книзу лица характерны и для бактрийской богини**, восседающей на троне, подобной Ордохшо. Они отражают, по-видимому, местный идеал красоты, почитаемый в Бактрии. В композиции соблюдались разномасштабность фигур — буддийские культовые персонажи выделялись крупным размером по сравнению с донаторами — реальными участниками культовых сцен. Разномасштабность, подчеркивающая сословную иерархию в изображении представителей одной из ветвей кушанского рода, является средством выражения идеи прославления власти династических многофигурных композиций, генезис которых восходит к скульптуре Халчаяна⁴⁰. Дальверзинская скульптура загородного буддийского святилища, археологически датированная концом I — началом II вв. н. э. сближается по стилю с лучшими образцами гипсовой скульптуры Хадды (Восточный Афганистан).

Городской буддийский храм (Д-25) был расположен в западной части городища, вблизи пересечения главных магистралей и бога-

* Пугаченкова Г.А. Художественные сокровища... Илл. 29, 30.

** Там же. Статуя Великой бактрийской богини обнаружена в нижнем городе, в молельне небольшого храма (шурф ДТ-7). Рядом со статуей — роспись, на которой изображена сцена ритуального обряда. Илл. 32, 33.

тых жилых кварталах (рис. 8, б)⁴¹. Первоначальный овальный холм оказался буддийским сооружением сложной планировки. Главная ступа, оформленная некрупными статуями, была выстроена в юго-восточном углу комплекса, ее основанием служили массивные платформы. Среди плотно сгруппированных построек выделяется внутренний дворик*, подобный дворику буддийского комплекса Тепе-Шугур в Хадде (Восточный Афганистан). Вдоль стены храмового дворика на суфах или на постаментах были расположены скульптурные композиции и отдельные статуи Будд и бодхисаттв.

Главная глиногипсовая трехметровая статуя сидящего Будды в традиционной позе медитации, была помещена в нише юго-восточной стены (сохранившаяся нижняя часть фигуры задрапирована в мантию).

Отдельно лежавшая голова Будды (№ 53) выполнена в традициях гандхарской школы. Волосы плотно облегают черепную коробку и ушнишу мелкими завитками. Полное лицо с невысоким лбом мягко моделировано. Характерны ровные дуги бровей, глаза прямого разреза очертания «лотосного лепестка», небольшой рот и крутой подбородок. В скульптуре дальверзинского храма был воспроизведен также Будда раннегандхарской иконографии в образе стоящего проповедника. Канонизирована не только поза Будды, но и его лик с характерными чертами, с ушнишей и головой, покрытой плотной массой волос из спиралевидных завитков. Отдельно найденные головы настолько похожи, что есть основание предполагать, что они выполнены единой матрицей. Другой вариант иконографии отличается трактовкой волос, переданных не спиральными завитками, а изогнутыми скобками, расположенными рядами. Групповые композиции связаны с эпизодами жития Будды Гаутамы. Статуи бодхисаттв центрального дворика прежде всего привлекали внимание крупномасштабностью (обнаружены четыре статуи, хотя их, видимо, было пять, как полагалось в культовой обрядности буддизма**). Две статуи бодхисаттв стояли на оштукатуренных и побеленных постаментах (вымощенных одним

* 11,0×9,5 м.

** Для крупных статуй применялся внутренний каркас в виде деревянной стойки и прокладок из камыша. Полости формированных рук скульптуры свидетельствуют о том, что здесь каркасом служил тростник или древесная ветвь. Однако арматура статуй истлела. В лепке использовались глина, иногда гипс с тканевой прокладкой. Поверхность окрашена.

или двумя рядами сырцовых кирпичей). Они располагались по обе стороны от статуи Будды, сидящего в нише юго-восточной стены. Большую ценность представляет крупномасштабная статуя у северо-восточной стены, которая сохранилась почти целиком (рис. 11, а). Монументальная скульптура выполнена из красноватой глины, поверхность которой покрыта белым пигментом и раскрашена в разные цвета: розовым — торс и лик, черным — волосы, красным — ткань и головной убор. Лицо оттиснуто и затем подправлено, фигура и ткань выполнены вручную. Выдержана традиционная иконографическая схема: лицо широкое, полное с тяжелым подбородком, миндалевидными глазами с плотными широкими верхними веками, тонкие брови вразлет, крупный орлиный нос с небольшой горбинкой, улыбчивым ртом и глубокой подгубной ямкой. Моделировка отмечается выглаженными обтекаемыми поверхностями, над переносицей — урна в виде золоченого слитка. Чешуйчатыми косыми срезами разработаны короткие пряди волос. Диадема в виде витого шнура крепилась по бокам розетками. Шарфуттария охватывает обнаженный торс и правую руку, кисть которой покоится на бедре.

Низ фигуры прикрывает складчатый дхоти, подхваченный в талии поясом из крупных бляшек. Шею охватывает ожерелье из пластин и многолепестковых розеток, с плеч спускается трехрядная цепь из полушариков.

По единой модели с использованием единых матриц выполнены две похожие монументальные глиногипсовые статуи Бодхисаттв. Одна из статуй дошла почти целиком. Стоящий Бодхисаттва с опущенными вдоль тела руками изображен в строго фронтальной позе: фигура широкоплечая и узкобедрая (рис. 12). Грубоформованный мощный мускулистый обнаженный торс украшен драгоценностями: вокруг шеи трехрядное ожерелье с подвесками, с плеч спускается другое — длинное, массивное ожерелье из крученых нитей, заканчивающихся патрубками, перехваченными манжетами, за которыми, видимо, был скрепляющий их кабашон, однако он не сохранился. Скрученная у бедер ткань дхоти перехвачена наборным поясом, составленным из бляшек в виде шестилепестковых розеток*. Косые живописные складки дхоти обрисовывают ноги, которые, видимо, были обуты в сандалии. Небольшая по сравнению

* К поясу прикреплен ремешок с небольшими нашивными бляшками.

с туловищем голова (найденная отдельно) выполнена с большим мастерством. Лицо с идеально правильными чертами оттиснуто матрицей на глине и моделировано гипсом. Гладкий лоб, тонкие вскинутые брови, полуприкрытые верхними веками глаза, утонченный нос, извилистых очертаний рот с опущенными уголками выполнены с большой тщательностью. Венец в виде перевязи, на котором чередуются крупные и малые медальоны. В ушах серьги в виде плотных гроздей из шариков.

Традиционная схема лика не помешала передаче застывшего мечтательного выражения. Лоб обрамлен крутыми — S-образными завитками, идущими в два ряда.

Дальверзинские статуи бодхисаттв выполнены в традициях гандхарской школы. В создании традиционного образа выдерживаются постоянные иконографические особенности: прекрасные лица с правильными чертами лица, густые локоны, богатые головные уборы, обильно украшенный обнаженный торс с шарфом-уттария, на бедрах — складчатое дхоти (традиционное индийское одеяние). Кроме монументальных статуй будд и бодхисаттв в оформление храма входили небольшие скульптуры донаторов. Рядом со ступой были найдены тонко моделированные головки с мелкими чертами лица. Головка женщины увенчана богатой жгутообразной повязкой с декоративными бляхами; на голове воина — панамобразный шлем.

В центральном храмовом дворике были обнаружены также стенные росписи*. На одном фрагменте представлен Будда с нимбом и жестом абхайя-мудра. Лицо изображено в фас с характерными канонизированными чертами (ушниша, оттянутая мочка правого уха, волнообразная прическа, родинка-урна, правильный рисунок бровей глаз, носа, рта). За головой частично сохранился нимб. На другом фрагменте — лицо юноши с урной на лбу, в ушах — серьги, на голове — в три ряда диадема, голову окружает нимб. Сохранились фрагменты с растительными мотивами, выполненными темно-красным цветом по синему фону. По красному фону наносились белые круги и полукружья. Материал из городского дальверзинского храма наглядно показывает местную трансформацию гандхар-

* На глиносаманную штукатурку стен наносилась тонкая обмазка чистой глины, на нее накладывался гипсовый грунт, а затем уже выполнялась роспись.

ских прототипов. Такого обилия венцов, диадем, украшений (нагрудных и ручных), наборных поясов в Гандхаре и Нагарахаре (Хадде) не встречается. Это дает основание сделать заключение о своеобразии бактрийско-буддийской школы ваяния. Специфична для Бактрии-Тохаристана техника, известная в этом регионе: с греко-бактрийского времени скульптура выполнялась либо в глине, либо при помощи глиногипсовой лепки. Заимствованный с юга прием отливки из гипса с применением матриц также имел место: оттиски широко представлены в скульптуре дальверзинских храмов. По сравнению с более ранними статуями I в. н. э. загородного храма (ДТ-1), в которых были сильны эллинизированные и греко-бактрийские традиции, скульптура городского дальверзинского храма (ДТ-25) II–III вв. н. э., отражает следующий этап освоения гандхарского стиля вплоть до использования привозных матриц и сложный эволюционный процесс в бактрийско-буддийской пластике первых веков н. э.

До сих пор речь шла о буддийских комплексах Северной Бактрии. Однако индийский художественный элемент охватывает не только канонизированное буддийское искусство, но и направления, связанные с индуизмом и династическим культом кушан. В Дильберджине (в Афганистане) засвидетельствовано преобразование эллинистического храма Диоскуров в шиваистское святилище. В стиле индийского иконографического канона была выполнена живописная композиция, которая соотносится с гуптской живописью. Сцена воспроизводит четырехрукого Шиву, его жену Парвати, сидящих на горбатом быке Нанди⁴². Официальное почитание Шивы в Бактрии к концу правления Великих кушан подтверждают монеты Васудевы I и кушано-сасанидские монеты. Бактрийско-индийские связи проявились в общности принципов официального направления кушанского искусства, которое вслед за Д. Шлюмберже стали называть «династическим». Это направление выражает идеалы кушанских правителей в прославлении их власти. Были выработаны каноны изображения кушанских государей, по которым создавали их изображения не только на кушанских монетах, но и в монументальной скульптуре в Сурх-котале, Матхуре и селении Мат⁴³. Однако этому официальному зрелому династическому стилю, в котором создавались образы правителей по определенным формулам, предшествовал более реалистический стиль с тенденцией индивидуализации и конкретизации типизированных портретов. Этот стиль представлен монументальным искусством Бактрии.

Скульптура Халчаяна, несмотря на фрагментарность ее остатков, необычайно разнообразна. Значительность человеческих образов в реалистической передаче составляет главное содержание изобразительных циклов⁴⁴. Материалом статуй служила тонко отмученная лесовая глина, которую наносили на каркас из камыша: руки и ноги армированы целыми камышевыми стержнями, внутри голов имеется бесформенная полость с отпечатками от камышевого жгута. Головы выполнены то горельефом, то в круглом объеме. Поверхность скульптуры окрашивалась белой, красной, коричневой и черными красками минерального происхождения. По мнению Г. А. Пугаченковой скульптура айвана, судя по сохранившимся фрагментам статуй Афины, среди персонажей местного и эллинистического типов представляла репрезентативные сцены с государыней и государем, которые были изображены порознь в окружении богов. В главном зале Халчаянского дворца на высоте трех метров от пола тянулся обширный скульптурный полуметровый фриз. Заполнением фриза служили фигурки нагих амуров, несущих гибкие гирлянды, в свесах которых располагались погрудные изображения сатиров и юных дев с музыкальными инструментами. Композиция с гирляндоносцами хорошо известна по произведениям Гандхарской школы предкушанского и кушанского искусства. Эллинистическая основа этого мотива несомненна (короткие туники, прикрывающие наготу), но интерпретация его имеет ярко выраженные локальные черты: утяжеленные пропорции лиц, скифские клобуки, связанные с митраизмом.

Тематика скульптурных композиций, располагающихся в двухметровой полосе зофара стены, посвящена прославлению первых кушан. Главные персонажи его — члены царского дома, возвышение которого начинается в I в. до н. э. во время правления Герая*, его имя известно благодаря особой группе монет. Все изображения царского рода Герая роднит сходная прическа, форма усов и бакенбардов, сильная деформация лба с костистым выступом над переносицей. Но ни одно лицо не повторяет другое, в каждом запечатлены возрастные и индивидуальные различия и своеобразные свойства темперамента. В главной группе — участники царской аудиенции (западная стена). Самой важной четой является восседающая на троне супружеская пара. Перед нами саганианский правитель (в азиатском костюме в конической скифской шапке) и его жена — халчаянская царица. Характерна типологическая близость ее

* По определению Е. В. Зеймаль, Герай — кушанский владетель Санаб.

иконографии к статуарному типу богинь Кибелы, Тихе, Харити, Ардохшо и Великой бактрийской богини. Тронная, церемониальная сидячая поза с разведенными коленями и плотное платье, подпоясанное под грудью, хорошо известны в изображении женских божеств бактрийско-гандхарского круга. Над государем и его супругой в регистре фриза располагаются божества-покровители: Геракл, Афина, митраический персонаж и царящая Ника с венком. По обе стороны от них — приближенные и представители царского рода.

Справа от главной четы — изображена супружеская пара, по-видимому, дочь правителя и ее супруг; слева — персонажи высокого сана, в облике которых угадываются бактрийско-эллинистические черты местных правителей, с которыми, по-видимому, породнилось для закрепления власти кушанское племя; с этой же левой стороны в царской свите участвует парфянский принц со своей супругой, по облику он сходен с Фраатом IV (312 г. до н. э.). Подчеркнуты худошавость лица, заостренная бородка, тщательно завитые волосы, перехваченные диадемой на лбу, уложенные в характерную прическу парфянских правителей. Присутствие в церемониальной сцене представителей соседней Парфии приоткрывает завесу на политические связи ранних кушан с соседними государствами. Центром композиции, переходящей с западной стены на северную, служит главная фигура государя на троне. Сидит он во фронтальной позе с раздвинутыми коленями, ноги поставлены вперекрест. Костюм типично азиатский: просторная рубаха с длинными рукавами и сборчатые широкие шаровары. Справа от сидящего правителя стоят три почти одинаковые мужские фигуры предстоящих, слева — двое приближенных и совсем с краю, будто бы не связанная с тронной сценой, — на колеснице фигура женского божества, возможно Ники. С этой стороны, по-видимому, в особой нише помещалась фигура сфинкса. Усилиями реставраторов восстановлена статуя молодого мужчины, видимо, «принца» из раннекушанской династии (первая слева фигура от трона). Он стоит во весь рост, и, вероятно, опирался на меч, к его левой ноге прислонена кираса. Не трофейный ли это доспех? Типичный азиатский костюм из рубахи и шаровар украшен орнаментальной тесьмой посередине рубахи; округлый ворот обрамлен полукругом, от плеча к плечу, не то тяжелым ожерельем, не то массивной гривой с крупными драгоценными овальными камнями (?). Вся фигура выполнена в трехчетвертном горельефе, голова — в полном объеме. Горделивое достоинство, величие, спокойная самоуверен-

ность запечатлены в красивом, мужественном худощавом этнически характерном лице принца с угловатыми скулами. Выразительны крупные глаза, скошенное к вискам с устремленным взором куда-то ввысь, вверх зрителя; неровные линии рельефных век, усиливающие живописную игру света и тени, контрастируют с жестковатой пластикой правильных черт лица. Лепка бугристого лба, с круто сведенными густыми бровями, двумя вертикальными складками морщин, резко отброшенные, перетянутые ремнем волнистые пряди волос, пышные усы, подстриженные по саганианской моде и небольшой, строго очерченный рот — все это обрисовывает неповторимый характер представителя царского рода (рис. 11, д).

Северная часть Халчаянского зофара посвящена торжественному представительству клана раннекушанской династии, возможно, рода Герая. На южной стене — развертывалась динамическая сцена из мчащихся семи-восьми всадников, изображенных в стремительном движении на конях, в позе «летающего галопа». В самобытных портретных образах халчаянской скульптуры, основанной на острой наблюдательности натуры, хотя и нет ничего от прямой подражательности античным образцам, все же нашел отражение эллинистический этап искусства, знаменующий повышенный интерес к эмоциональной, возрастной индивидуально-этнической характеристике человека своего времени. Халчаянская архитектура была оформлена не только скульптурой, но и живописью, от которой остались лишь незначительные фрагменты. Наиболее выразительна голова юноши на фоне виноградных побегов. Короткие черные завитые волосы, объемная свето-теневая передача округлого лица юноши, прямо смотрящие в упор перед собой широко открытые глаза с темнеющими круглыми зрачками под верхними веками — отдаленно напоминают образцы эллинистической живописи; по трактовке глаз халчаянский юноша ближе всего стоит к фаюмскому портрету.

Развитые монументальные формы искусства: скульптуры, рельефа, живописи светского содержания, дополняющих архитектуру, свидетельствуют о зрелости художественной школы Северной Бактрии в кушанскую пору.

Сурх-Котал — династический храм (на территории Афганистана) дает также интереснейший материал об искусстве ваяния⁴⁵. Фрагменты статуй, преимущественно мужских, входили когда-то в оформление храма, образуя своеобразную галерею обожествленных царей. Среди каменных изваяний — часть мужской головы в овальном, подбитом пышной оторочкой головном уборе, похожим

на убор Канишки (на его монетах), мужской торс, в типично «кушанском» кафтане, напоминающим известную статую Канишки из Матхуры. Обнаружен в Сурх-Котале горельеф, на котором видны сидящая на троне крупная фигура царя и небольшой предстоящий персонаж. Наряду с каменными изваяниями найдены остатки глиняной скульптуры, заполнявшей некогда четыре настенные ниши. В статуях Сурх-Котала очень мало греческого: их нельзя также отнести и к стилю персидской традиции, т. к. ахеменидское искусство практически не знало круглого рельефа. Сурхкотальские статуи близки к скульптуре Матхуры и к изображениям правителей на кушанских монетах. В огромном кушанском государстве идея великодержавия исключала всякую попытку индивидуализации царского портрета, ибо это могло внушить подданным дерзновенную мысль, что царь — простой смертный. Искусство призвано было противопоставить такому представлению абстрактный торжественный образ некоего идеального носителя сверхчеловеческого могущества и безграничной власти.

Монументальные каменные статуи кушанских царей II–III вв. н. э. из сопредельных со Средней Азией стран (Афганистана и Индии), фигуры представителей кушанской знати на некоторых буддийских рельефах подтверждают мнение о том, что монетные штампы повторяли канонизированные типы монументальных статуй.

Лица царей на кушанских монетах абсолютно бесстрастны. По ним нельзя определить возраст, характер и темперамент. Выразительность статуй достигалась, главным образом, за счет монументальных форм, придававших им величие. Но стремление к идеализации в конечном итоге превратило статуарные изображения кушанских царей в безжизненных идолов. Обязательное симметричное построение, статика строго фронтальных фигур, выдержанных по принципу развернутой композиции — фасное изображение фигуры и ног с поворотом носков в разные стороны и профильное изображение головы, предельная плоскость человеческой фигуры, условность силуэта по рисунку расширенного книзу кушанского кафтана — вот канонизированные признаки в изображении кушанских царей на последнем этапе развития искусства кушанского времени. Сурхкотальско-матхурский стиль, выдержанный в духе помпезного иератизма, ярко характеризует последующую стадию развития искусства после яркого периода героического реализма Халчаяна.

Династический стиль от Бактрии вплоть до Северо-Западной Индии представлен галереей идентичных светских образов кушан-

ских правителей, вельмож, мирян. Это направление прежде всего нашло выражение в индивидуализированных образах знати Халчаяна (рубеж н. э.), идеализированных в изображениях принца со свитой Дальверзин-тепе (I в. н. э.), типизации светских персонажей адорантов и донаторов буддийских рельефов Шотарака, Хадды, Буткары, Таксилы и других пунктов разных районов греко-буддийской пластики и, наконец, в канонизированных статуях кушанских правителей Сурх-Котала и Матхуры. Династийная сущность образа ярко выражена в скульптуре бактрийской богини (близкой к Ардохши и Харити) царственного облика, восседающей на троне. Другая линия светского направления связана с темой празднеств и театрализованных действий в виде мотивов фризовых композиций (Халчаян, Сурх-Котал, Буткара). Появление этого сюжета связано не с римскими саркофагами, а с бактрийской традицией, воспринявшей гандхарские черты. Бактрийско-индийский синтез нашел отражение в композитных капителях Южной и Северной Бактрии, которые основаны на сочетании архитектурно-скульптурных элементов. В художественном замысле этих произведений усматривается один и тот же принцип — скульптурно-объемные листы аканта (выступающие иллюзорно на зрителя) и горельефная почти округлая скульптура (фигурки людей, грифонов, иногда животных) представляют единую композиционную пластическую структуру (иногда строго ритмичную, иногда отличающуюся перенасыщенным «барочным» стилем и нагромождением пластических форм). В различных комбинациях представлены разнообразные мотивы: эллинистические (волюты и аканты), древне-иранские (протомы животных, несущие абак), скифские (зооморфные мотивы звериного стиля) и, наконец, индийские изобразительные сюжеты. На капителях Сурх-Котала, древнего термеза буддийские образы и символы (например, тюрбан бодхисаттвы) помещены между акантами, в Шам-кале углы абак поддерживают крылатые грифоны, в Кара-тепе верхний ярус капители состоит из пары зебу и морды хищника, вонзившего когти в крупы быков. В Шахринау капитель оформлена по четырем углам протомами собаковидных грифов. Фантастические чудовища мускулистым напряжением туловищ устремлены вперед, крылья высоко подняты, широко открытые пасти агрессивно ощерены. Полфигуры буддийских персонажей даны в статически фронтальных позах. Они как бы выступают из гуши акантовых развернутых наружу листьев, «каскадная» пластика которых усилена гибкими широкими и выгнутыми концами шарфов, обрамляющих фигуры. Экспрессивность грифонов и статика чело-

веческих изображений слились в едином многоплановом декоративно-скульптурном произведении.

Рассмотрев эти некоторые сложные примеры синтеза монументальных форм искусства (Дальберджин, Кара-тепе, Фаяз-тепе, Айртам, Дальверзин-тепе, Халчаян), мы можем с большой долей уверенности считать, что многие элементы, определяющие характерный тип сооружения, особенно такого как дворец и храм (в которых органически слились принципы разных видов искусств и архитектуры), имели для современников определенное смысловое звучание, порождающее определенную цепь ассоциаций, влияющих на сам характер восприятия определенного художественного образа. Рассмотрение эволюции синтеза искусств в Средней Азии кушанской эпохи должно постоянно сопровождаться анализом не только функциональных и конструктивных, но и семантических особенностей сооружений. В этой связи ранее упомянутая львиная капитель* из Старого Термеза заслуживает особого внимания⁴⁸. Отличаясь от обычных капителей с двумя протомами животных ахеменидского Ирана, эллинистического Востока (в частности и кушанского мира) она восходит к индийским львиным капителям Ашоки и ступы Санчи, композиция которых также составлена, но не из двух объемных изваяний животных, а из четырех⁴⁹. Однако это не простое копирование известных индийских образцов. Термезская капитель уникальна своей неповторимой композиционной структурой. Нигде полуфигуры львов так не выступают из основного объема каждой стороны капители, нигде так не сочетаются истоки древнейшего анимализма со стилистическими приемами (в изображении гривы львов), взятыми из эллинистической скульптуры Запада. Бактрийские особенности в трактовке указывают на датировку этого памятника в широких пределах хронологических границ — от первой половины III в. до н. э. (скорее всего с конца II в. до н. э.) до начала I в. н. э. В этот период, после свержения греческих государств, в искусстве Бактрии началось синкретическое слияние местных традиций и иноземных влияний культуры соседних государств.

* Находка поступила в Сурхандарьинский областной краеведческий музей г. Термеза. См. ссылку — 48 (*Ставиский Б. Я., Козловский В. А.* Львиная капитель... С. 196).

Буддийский комплекс на Гяур-кале

Одним из центров раннего среднеазиатского буддизма, наряду с Бактрией, была Маргиана. Археологические открытия буддийских комплексов недалеко от современного города Мерва подтвердили письменные свидетельства цейлонских хроник, что прибывший на Цейлон в I в. до н. э. буддист Махедева, действительно мог быть из Парфии (в состав которой входила Маргиана во II в. до н. э. — III в. н. э.), так как буддизм в юго-восточных частях Парфии начал распространяться в I в. до н. э. — I в. н. э.⁵⁰

Самые ранние комплексы посуды из платформы мервской ступы из Гяур-калы датируются монетами парфянского чекана II—I вв. до н. э. В стратифицированных слоях были обнаружены группы керамики II—IV вв. и более поздние комплексы V—VI вв.⁵¹ В перестройках мервской ступы использовался прием, связанный с возрастанием сакрального значения культового сооружения, отмеченный в большинстве ступ Индии. Возникновение буддийского комплекса (ступы, сангарамы) в юго-восточной части Гяур-калы, городища Старого Мерва относится к середине, третьей четверти IV в. н. э. на основании найденных монет Шапура II. Первоначально ступа состояла из монолитной платформы и круглой в плане башенки, вокруг платформы имелась вымостка из кирпича, затем платформа была укреплена кирпичной кладкой и увеличенная в размерах башня была увенчана куполом. После разрушения ступы в IV в. капитальные перестройки в V—VI вв. (по X в.)^{*} придают сооружению монументальный характер. Цилиндрическая башня, заключенная в футляр, достигает 10 м, создается новый обводной коридор, выстраивается парадная лестница, у начала которой на платформе были поставлены круглые колонны. Поднимались на платформу не по лестнице, а по узкому пандусу, который тянулся вдоль восточного фасада. Рядом со ступой были обнаружены остатки гигантской статуи Будды (рис. 13, ж). Размер головы позволяет предположить высоту статуи: если она изображала Будду проповедника, то она достигала 3—3,5 м, если она воспроизводила

^{*} Последующие периоды перестройки ступы датируются монетами Ковада I и Хосрова I. см. *Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма...* С. 98.

Учителя в сидячей позе медитации, то ее высота была около 2,5 м. Голова выполнена в греко-буддийском стиле. Характерная схема лица — гладкий лоб, удлинённые узкие глаза с четко выделенными рельефными верхними веками, высоко вскинутые брови, полные плотно сжатые губы, образовавшиеся ямочки в уголках рта, шаровидные щеки и утяжеленный подбородок. Лицо обрамляется плотной массой синих локонов. Поверхность лица окрашивалась трехкратно — вначале в розовый цвет, затем в желтый и бурокрасный цвета. На синих волосах сохранились следы позолоты, губы — ярко-красные.

Перед ступой обнаружена с буддийскими текстами расписная замечательная ваза, связанная с ирано-зороастрийскими традициями, повествующая в рисунках о жизни и смерти местного вельможи⁵². Рядом был закопан керамический реликварий, представляющий собой урну в форме трехступенчатой ступы, увенчаной куполом. В нише с реликварием обнаружены семь глиняных табличек. На них единой матрицей оттиснуто изображение сидящего Будды. По одну сторону от него расположена фигура стоящей женщины, по другую — ступа, по краям композиции — строки индийской письменности. Среди однотипных табличек выделяется квадратная плитка с изображением бодхисаттвы с короной, напоминающей венец на монетах эфталитских правителей, косвенно подтверждающая дату перестройки ступы периодом между 400—500 г.⁵³

К югу от ступы была сооружена сангарамы, которая четко делилась на три отдела: центральный со двором, западный (ритуальный) с парадными помещениями, украшенными живописью и скульптурой, и восточный монастырский, предназначенный для повседневной жизни общины. Существенным по своему значению и главным после ступы элементом было внутриворцовое святилище сангарамы, где находился пьедестал либо для небольшой ступы, либо для реликвария или статуи. Композиционная схема храма с квадратным святилищем, охваченным обводными коридорами восходят к западно-иранской архитектуре Ахеменидов (таковы Фратадари-храм в Персеполе и ранний храм в Кухи-Ходжа). При кушанах в буддийском зодчестве Северо-Западной Индии была воспринята «целла в обводе коридора», что можно видеть на примере единственного случая в Боло области Сват. Трехчастное решение плана сангарамы Мерва, имея аналогии в Гандхаре — Калаван близ Таксилы и монастырь Фаяз-тепе в Бактрии, — представляет собой лишь вариант известной композиционной схемы буддийского зодчества⁵⁴.

Гибель ступы и сангарамы относится к VI веку. В это время выстраивается вторая крупная буддийская ступа за пределами города, в тайнике которой содержалась привозная гандхарская скульптура из Индии первых веков н. э. (II–IV в. н. э.), в качестве ценных реликвий попавшая в Мерв в результате проникновения буддизма. Среди иноземных произведений оказался многофигурный каменный рельеф, изображающий сцены поклонения Будде, обрамленный с двух сторон фигурами слонов⁵⁵, статуэтки Будды, арфистки и скульптурное навершие ступы. Новые археологические открытия в Туркмении проливают свет на тесные культурные контакты Мервской области с Северо-Западной Индией с ранних времен существования парфянского царства вплоть до сасанидской эпохи (рис. 13, а-е).

Индийские традиции в прикладных искусствах кушанской эпохи

В крупных городах и в небольших поселениях Кушанской империи активно развивались художественные ремесла. Изготавливались металлические изделия (монеты, сосуды, предметы ювелирного искусства), из других твердых материалов — штука, камня, кости, стекла (архитектурные детали, скульптура, рельефные диски, пластины, шахматные фигурки, бусы), и в особенном изобилии из обожженной глины (художественная керамика, терракоты).

Монеты. Эволюция официального искусства династийного направления нашла свое отражение в нумизматике: от профильных портретных изображений первых индо-скифских царей к их стилизованным обобщенным образам⁵⁶. Характерны профили кушанских правителей с ярко выраженными индивидуализированными азиатскими чертами. Запоминаются портреты Гиркода с обобщенно-схематичными деталями: рельефные борозды прямо подрезанных волос, стиснутых повязкой, крупноносый профиль, миндалевидный глаз, трактованный почти в фас, вислые усы и острая борода.

В отличие от эллинистических изображений греко-бактрийских царей с их изощренной моделировкой, гармонически уравновешенной композицией, портрет Герая основан на обобщении черт

характерного этнического типа азиатского царя с подчеркнутой угловатостью линии профиля. Новым качеством по сравнению с предыдущими эллинистическими портретами является динамическая экспрессия. В мужественном облике царя передана ожесточенная целеустремленность, твердость и решительность характера. Этому способствует композиционная асимметрия. Нарочитая придвинутость профильного лика к правому краю монетного кружка, подчеркнуты резкие очертания убегающего лба с выступающим надбровьем. Всклобоченная на темени и на макушке прическа приподнята туго стянутой диадемой, из под которой сплошным мысом опускаются на уши прямые волосы. На реверсе монет Герая синкретически сочетаются азиатские и эллинистические мотивы: на нем изображен всадник, над которым парит летящая Ника и помещена надпись «Правящий Герай кушан» (искаженное греческое письмо).

Однако ограниченный чекан высокохудожественных монет из драгоценных металлов золота и серебра не мог удовлетворить экономические нужды процветающей Кушанской империи, роль которой возросла в международной торговле. В большом количестве появляются медные монеты, схематизируется до предела иконография, происходит замена греческих надписей кушанскими. Если на монетах Вимы Кадфиза (I в. н. э.)⁵⁷ изображается его укрупненный полуфигурный бюст, то в последующем чекане схематичная иконография приобретает значение условной формулы статуарного образа государя, стоящего перед жертвенником. Повторение монетариями реально существовавших статуй, подобно тем, которые обнаружены в Матхуре и Сурх-Котале, по-видимому несло одну и ту же идейную нагрузку прославления царской власти в абстрактно-отвлеченной интерпретации без конкретной индивидуализации. Кушанский царь — большеголовый муж с грубыми чертами лица, бородой и усами, в азиатской шапке, в широком, раскошенном книзу кафтане, в складчатых шароварах, мягких туфлях (или в сапогах) — всегда изображался в рамках традиционной иконографической схемы в одном ракурсе: голова в профиль, развернутая фигура в фас, ноги широко расставлены с повернутыми в разные стороны носками.

Правители представлены не только стоящими перед алтарем, но и восседающими на троне или на коне. Тема героизированного царственного всадника, отражающего черты степного эпоса мифологических воззрений скифских народов Средней Азии, присутствует в монетном чекане первых кушанских государей: Герая,

Куджулы Кадфиза (группы «Сотера Мегаса», датируемой от рубежа II в. до первой трети I в. в. н. э.)⁵⁸. Реверсы монет вводят нас в богатый и разнообразный мир кушанского пантеона. Наряду с восточно-эллинистическими божествами (солнечным богом Гелиосом, богиней победы Никой — Хваниндой, лунным божеством Селеной, греко-египетским Сераписом) на них изображались общеиранские боги (Митра — бог солнца, Фарро — бог огня, богиня плодородия Нана, семантически восходящая к месопотамским прототипам) и, наконец, местные среднеазиатские божества Амударьинских вод — Вахшу, Ардохшо, а также персонаж индийского пантеона Шива и Будда⁵⁹. Несмотря на условный схематизм и диспропорции миниатюрных фигурок божеств на кушанских монетах, в них угадываются общепринятые статуарные эталоны монументальной скульптуры. Доминирующая трансформация в духе азиатского стиля чужеземных образов целиком не заслоняет традиции эллинистической скульптуры: полупрозрачные туникообразные одежды обрисовывают гибкие изящные фигуры богинь с характерным на античный манер упором торса на одну ногу.

Кушанскими монетариями эпохи Канишки был создан антропоморфный образ Будды*. Из монументальной скульптуры заимствованы два канонических типа Будды в стоячей и сидячей позах. Эта иконография была разработана значительно ранее, еще в эпоху индо-парфянского царства. Подтверждением этому являются находки монументальных статуй Будды и бодхисаттв в Буткаре и Таксиле (в Джармариджике), которые датируются нумизматикой I в. до н. э. — I в. н. э.⁶⁰

Следует отметить, что первый образ Будды в образе человека появляется только на монетах Канишки⁶¹.

Обращая внимание на малочисленность и уникальность монет с изображением Будды, Х. Ингхольд отмечает, что таких монет немного — одна золотая и три медные⁶². Канонизированный статуарный образ Шивы в статичной позе трибханга со священным быком Нанду воспроизводится на монетах Вимы Кадфиза⁶³. На монетах Канишки четырехрукий Шива фигурирует под локально бактрийским именем Окшо. Он изображен не по-индийски нагим, а в кушанской одежде, видная роль в официальных династийных

* Детальное описание иконографических типов Будды приведено на монетах Канишки (см. *Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии...* С. 52).

культурах Великих Кушан засвидетельствована чеканом Канишки, Хувишки, Васудевы. Богиня Ардохшо, иконографически близкая к индийской богине Харити, показана в виде величавой правительницы в тунике и мантии, сидящей на троне⁶⁴.

Художественный металл также носил отпечаток влияния индийской культуры. К эпохе Греко-Бактрии относится серебряный фалар (Эрмитаж) с изображением боевого слона, на загривке которого и на спине разместились погонщик и два стрелка, укрывшиеся за стеной бутафорского башенного сооружения. Высокое мастерство бактрийского анималиста проявилось в прекрасном знании природы, основанной на непосредственных впечатлениях от реальной фауны соседней Индии⁶⁵.

Для торевтики Кушанских мастеров, воспринявших реалистические традиции эллинизма, типичны фризовые композиции и отдельные образы, заимствованные из гандхарской школы (чаша первых веков н. э. с изображением сцен из драм Еврипида, воплощающих синкретически по-индийски трактованный образ богини Харити, подобный Ардохшо)⁶⁶.

В стиле эстетических нормативов индийской пластики, трансформированных в азиатских традициях, тяготевших к статике, выполнена фигура танцовщицы. Эта статуэтка является ручкой зеркала, найденной в могильнике Кара-Булак, II–IV вв. н. э., западная часть Ошской области Киргизии⁶⁷.

Своеобразными памятниками торевтики для мира кушанского⁶⁸ буддизма следует считать и высокохудожественные реликварии с фигурными композициями, воспроизводящими буддийские сюжеты. На знаменитом реликварии Канишки из Пешавара на фризовом поясе разворачивается многофигурная композиция в виде горельефной горизонтальной сцены с кушанскими гиляндоносцами, отдающими почести сидящему Будде в позе размышления. Изгибы тяжелой гирлянды подпирают фигурки обнаженных пухлых амулов-путти. Венчают реликварий три объемные фигурки: в центре сидящий Будда в позе поучения, по бокам его — два предстоящих в молитвенных позах с нимбами на голове.

Золотой реликварий, найденный в Афганистане, украшен поясом аркатуры: под каждой стрельчатой аркой помещены горельефные фигуры индубуддийских божеств и персонажи греческой мифологии, видимо, воспроизводящие хорошо известные статуи.

Ювелирные украшения. О высоком уровне ювелирного искусства в докушанской Бактрии свидетельствуют изделия Амударьинского

клада⁶⁹, местное производство которых вполне возможно в связи с открытием почитательных металлических предметов из храма Окса на городище Тахти-Сангин⁷⁰.

В Кушанскую эпоху в этом регионе были распространены ювелирные изделия: золотые короны, пояса, браслеты, фигурные подвески, заставки, пряжки, нашивные бляшки, многочисленные ушные и височные серьги. Весь этот богатейший набор предметов обнаружен в некрополе Тилля-тепе⁷¹.

Из бактрийской сокровищницы ювелирного искусства сако-парфянского мира, видимо, черпали опыт и индийские ювелиры. Однако эта тема требует специального исследования. Наиболее яркие находки эпохи расцвета кушанской Бактрии, связанные с Индией, обнаружены на городище Дальверзин-тепе⁷². Здесь был открыт клад золотых вещей. Слитками с надписями кхарошти находились с кушанскими ювелирными украшениями первых веков н. э., которые могли быть и местными бактрийскими (пектораль* — аналогичная изображена на Айртамском фризе) и индийские браслеты и кольца**, генетически связанные с искусством Таксилы, тип ожерелья***, воспроизведенный в статуях принца Сиддхартха) пектораль, составленная из трех дурых обручей. Особенно обращает внимание искусно выполненное крепление в виде замка с овальным гнездом, в котором вставлена сердоликовая гемма с изображением головы Геракла. Подобные пекторали известны в кушано-бактрийской среде, они охватывают шеи некоторых персонажей на Айртамском фризе. Другое ожерелье, явно индийское, представляет соединение пяти шнуров, закрепленных на двух полых цилиндрах. Каждый шнур сплетен «в елочку» из тонких проволочек. Цилиндрические крепления нитей-шнуров украшены рядами алмандинов и бирюзовых камней, вставленных в овальные ячейки. Из дальверзинского клада происходит круглая бляха тонкой работы с изображением фигуры зверя с длинными ушами, выполненной в традициях «звериного стиля» (ill. 80, р. 102). Изобразительные мотивы на крупных ювелирных изделиях характерны для кушанской эпохи. По этому принципу решен медальон из Таксилы с горелым изображением богини плодородия Харити азиатского об-

* *Pougatchenkova*. Op. cit. ill. 78, 79.

** Op. cit. ill. 73, 78.

*** Op. cit. ill. 75.

лика, решенный в общей манере династийного стиля индо-бактрийского региона. Раннеюэджийские традиции превалируют в создании этого образа. Они усилены деталями убранства — головной убор с коническим верхом похож на сакскую шапку; украшения — витая гривна, сложные серьги, инкрустированный пояс и массивные браслеты — типичны для азиатской среды⁷³.

Значительная часть украшений Дальверзинского клада имеет аналогии в ювелирном искусстве Гандхары первых веков н. э. Гладкие и со спиралевидной обмоткой браслеты и гривны, серьги витые и орнаментированные зернью, обнаружены в Таксиле. Типы ожерелий Дальверзинского клада изображались в гандхарской пластике. Они являлись атрибутами знатных адорантов, принца Сиддхартха (впоследствии Будды Гаутамы и Будды будущего Майтреи). Вместе с тем таксильские украшения обнаруживают родственную близость с раннекушанскими ювелирными изделиями сако-юэджийского происхождения. Серьги из Таксилы повторяли геральдический сюжет из двух дельфинов серег Бишкентской долины (II в. до н. э.)⁷⁴.

Видимо, симметричная композиция из зооморфных элементов, в частности из дельфинов, восходя к искусству саков, была традиционной в сако-кушанской среде. Многосоставная композиция серег, геральдика, украшение зернью — качества ювелирных изделий, которые появились в Средней Азии в культуре саков в VI—V вв. до н. э. и были восприняты раннекушанскими кочевниками, которые пронесли свою культуру через Среднюю Азию в сторону Афганистана и Индии⁷⁵.

Камень-ганч. Архитектурно-скульптурные детали — образцы высокого камнерезного искусства — были представлены выше в характеристике монументального искусства зодчества. В этой сфере наблюдается стремление приблизиться к лучшим достижениям эллинистического и индийского мира. Примером служат привозные изделия — античные слепки из Беграма⁷⁶ и на городищах Каратепе и Зар-тепе) были найдены культовые изделия, исполненные в традициях буддийской Индии — миниатюрные ступы, крышки коробочек с изображением лотоса, декоративные зонтики, детали, венчающие монументальные ступы⁷⁷. В Бактрии и Гандхаре вырезались из камня (в основном из стеатита) миниатюрные блюда, так называемые туалетные диски⁷⁸. На них в рельефе воспроизводились различные тематические композиции из античной и мест-

ной мифологии (квадриги с солнечным божеством, пиршественные, интимные сюжеты) и индийские мотивы (традиционные сцены, символические знаки — свастики, лотос). Известны отдельные изображения мифологических существ, например, морского коня-дракона Гиппокампа со всадником или без него (туалетные диски Сиркапа (Таксила)⁷⁹ и Яванского городища (юг Таджикистана). Туалетные диски обнаружены не только в Таксиле, но и в других гандхарских городах (Удергаме и Тардхере). Увеличилось число находок дисков в Бактрии с различными сюжетами: всадница греческого облика на морском драконе с львинообразной протомой и чешуйчатым рыбьим хвостом (Амударьинский клад); всадник на Гиппокампе (Яванское городище, Дальверзин-тепе. Табл. I, 5, 6); борьба животных «звериного стиля» (Уштур-мулло, Айвадж⁸⁰, Таджикистан); пиршественная сцена знатных персонажей (Джигата-тепе, близ Дильберджина в Афганистане)⁸¹.

Бактрийские туалетные диски свидетельствуют о проникновении традиционных предметов индийской культуры на юг Средней Азии. Темы Гиппокампа с одиночными всадником или всадницей представлены на тридцати дисках Таксилы. Диски с изображением пирующей пары обнаружены в Таксиле (Сиркап) и в Тардхере.

Резная кость. В крупных городах Бактрии и Парфиены изготовлялись фигурные детали богатых сидений, выточенных из слоновой кости, доставленной из Индии. Костяные детали царской мебели были найдены в Ай-Ханим, в сокровищнице парфянской Нисы, в храме бактрийской богини на Дальверзин-тепе⁸². В том же храме обнаружены индийский костяной гребень, лицевая и обратная стороны которого украшены гравированными рисунками. Светские сюжеты: приезд знатной четы на слоне и группа женщин, готовящихся к приему гостей. Сцены выдержаны в стиле светского индийского искусства эпохи кушан, представленного резной костью Беграма⁸³. Импортный резной гребень из Индии дополняет разнообразную тематику жанрового направления костяного искусства кушан. Особый интерес представляют шахматные фигурки быка — зебу и слона (II в. н. э.) из Дальверзин-тепе⁸⁴. Истоки этих анималистических образов восходят к изваяниям слона, льва, быка и коня на капители в Сарнатхе, которые символизировали четыре стороны света. Дальверзинские фигурки, видимо, являются сохранившимися предметами из древнеиндийской игры чатуранга. Костяные брусочки из Дальверзин-тепе (игральные кости

или предметы для гадания), на гранях которых выгравированы птицы, подобные беграмским, могли иметь как местное, так и гандхарское происхождение. Особую категорию представляют костяные булавки, которые В. А. Завьялов, исходя из характера фигуративных наверший, разделял на четыре группы: антропоморфные⁸⁵, зооморфные, геометрические и растительные. Миниатюрные фигурки сидящей богини, близкой к Ардохшо монет Канишки III на массовых изделиях, каковыми являются костяные булавки, подтверждают популярность этого местного божества в народной среде.

Стекло. О высоком уровне художественной культуры свидетельствуют импортные стеклянные сосуды, завезенные с финикийского побережья в Капису (Беграм). На вазах, кубках, тарелках, фиалах сохранились росписи по мотивам греко-римской мифологии⁸⁶.

Ткани. В «Махабхарате» есть упоминание о проникновении в Индию бактрийских тканей⁸⁷. Эти письменные данные подтвердились археологическими находками. Фрагменты хлопчатобумажных тканей обнаружены в могильниках I–III вв. н. э. (Иттифок), шелковой декоративной — на городище Халчаян; вышитой завесы — в могильниках Ноин-Ула, на которой изображены многофигурные сцены с персонажами, похожими на этнические типы скульптур Халчаяна. Узорчатая оторочка кафтанов кушанского типа, которая изображена на каменной статуе Канишки из Сурх Котала, вполне возможно была прототипом декоративного бухарского золотого шитья⁸⁸.

Предметы культа из глины. Особую категорию изделий представляют буддийские модели ступ и крышки реликвариев. Миниатюрные ступы были обнаружены в Зар-тепе и Кара-тепе. Анализ семантики этих вотивных предметов посвящено специальное исследование Б. А. Литвинского, Т. И. Зеймаль, в котором раскрывается их сакральный характер и культовое назначение на основе привлечения письменных источников и обширных аналогий, взятых из древнейших материалов религиозной практики Индии и Афганистана⁸⁹.

К буддийским культовым предметам относятся керамические крышки реликвария из Зар-тепе, украшенные резным изображением лотоса, заостренные стилизованные лепестки которого располагаются рядами по всей окружности крышки⁹⁰.

Художественная керамика и терракоты (рис. 14–16). (Это самые распространенные и тесно связанные два вида прикладных искусств Кушанской Бактрии. На городищах Саксан-Ахур и Дальверзин-тепе раскопаны кварталы гончаров, где в одних и тех же печах

обжигались керамические сосуды, терракоты и колыбы — модели для формовки штампов, сделанные из одного и того же широко доступного материала — высококачественной глины⁹¹. Среди бактрийских гончаров, изготавливавших керамические изделия, были первоклассные скульпторы, создававшие модели для формовки штампов. Культовые статуэтки в основном оттискивались в этих колыбах-формочках и тиражировались многочисленными сериями, значительно реже они изготавливались штучно вручную.

Терракоты вместе с керамикой находят археологи в гончарных мастерских, они также обнаружены в отдельных святилищах, храмах и даже в жилых домах, что свидетельствует об их культовом значении. Мифологические образы, судя по находкам, широко почитались в народной среде. Однако гончарное ремесло само по себе представляло существенную отрасль массового производства, изделия которого были необходимой жизненной принадлежностью бактрийцев. Археологи обнаруживают в большом количестве керамическую посуду: полусферические чаши, тарелки, блюда, кубки, вазы, кувшины, похожие на античные ойнохои, зооморфные подставки под керамические сосуды. В культовых ритуалах использовались керамические поставцы и курильницы на фигурных подставках. Исследователи не раз отмечали общие черты в формах сосудов, в декоре бактрийской и таксильской керамики. Таковы сосудики с носиком, миски с налепами львов, которые встречаются в Бактрии, Кара-тепе⁹², Индии, Таксиле (Бхир-Маунде, Сиркапе и Дхармараджике). Параллели можно провести также в декоре керамики, представляющем собой оттиски с небольших штампов со знаками буддийской символики: чакра, ромб, цветок, ступня Будды, поверх которой иногда наносилась свастика⁹³.

Для кушанской керамики типичны ручки в виде фигурок животных-оберегов, охранявших, по представлениям кочевников, содержимое сосудов от «нечистой силы». Зооморфные ручки в виде баранов были широко распространены в степях Восточной Европы, Северного Кавказа и Средней Азии. В Бактрии под воздействием влияний из Индии изображались на ручках сосудов обезьянки — животные, необычные для среднеазиатской фауны. Фигурки обезьянок в виде ручек сосудов обнаружены в большом количестве на городищах Северной и Южной Бактрии.

Художественная керамика Кушанской Бактрии декорировалась и более сложными антропоморфными скульптурными элемента-

ми — рельефными оттисками и наклепами на ручках сосудов. Самый распространенный сюжет на керамических штампиках, известный в нескольких вариантах, — фигурка Якши — традиционный сюжет древнеиндийской скульптуры. Он встречается на ручках сосудов I—II вв. н. э. как в Южной, так и в Северной Бактрии⁹⁴.

В позднекушанскую эпоху появляются налеты — человеческие лики под ручками сосудов, среди которых имеются канонизированные образы в стиле греко-буддийской пластики⁹⁵.

Терракоты, связанные с индийской традицией, в настоящий момент могут быть представлены в системе разработанной классификации — географической, хронологической и типологической⁹⁶.

География индо-буддийских типов, связанных с традицией гандхарской школы и матхурской школы, в системе пространственной характеристики материала наглядно представлена на карте, составленной автором (рис. 14)*.

В Южной Бактрии до сих пор не обнаружены ни крупные центры коропластики, ни традиционные буддийские образы. В искусстве ваяния малых форм пока известны только уникальные изображения богини Ардохшо, якши, джайна и персонажи матхурского типа (1 — Бактрия, Балх; 2 — Шахри-Бану; 3 — Тепе-Заргаран; 4 — Дильберджин; 5 — Емша-тепе).

Северная и Северо-Западная Бактрия (правобережье Аму-Дарьи), отличается от Южной Бактрии (Левобережье Аму-Дарьи), характеризуется концентрацией больших и малых городищ, некоторые из которых являются центрами терракотового производства (7–60). Такими центрами богата Сурхандарьинская область. Это крупные и мелкие города и сельские поселения в шести ирригационных районах: Термезском, Ангоро-Джаркурганском, Шурабадском, Шурчинском, Денауском, Халчаянском и Каратегинском.

Городище Старого Термеза (25) с хорошо изученными комплексами Кара-тепе, Фаяз-тепе и Цитаделью концентрирует терракоты, отражающие буддийские, джайнийские и индуистские традиции. Статуэтки представляют собой копии индийской скульптуры Будды, Джайнов, Якшей и Якшинь. К востоку от Термеза на городище Хатын-Рабат (23) была обнаружена спорная статуэтка Авалакитешвара, вернее Джина (7).

* Цифры в тексте означают пункты на карте находок индо-буддийских терракот.

Зар-тепе (26) — небольшой город близ современного Ангора представлен позднекушанскими терракотами IV–V вв. н. э., воспроизводящими традиционные иконографические типы Будды, Бодхисаттвы и индуистские образы, заимствованные из монументального вааяния Индии.

Дальверзин-тепе (38) — центр средней части Сурхандарьинской долины близ Денау вместе с близлежащими памятниками представляет в терракотах великокушанский этап (I–IV вв. н. э.). Наряду со статуэтками греко-буддийского типа, воспроизводящими традиционные образы, в большом количестве изготавливались статуэтки местной богини типа Ардохшо, благодаря которым вырисовывается локальный очаг династийного направления в массовом кушанском искусстве. В дальверзинском округе различаются многовариантные локальные типы богинь местного значения, правителей и донаторов.

Пространственная характеристика материала выдвинула интересную проблему соотношения столичного и провинциального искусства на основе выявления статуарных эталонов.

Находки терракот, воспроизводящих образы развитой буддийской иконографии в сельских поселениях — статуэтки Будды и Бодхисаттв из Караул-тепе и Ак-кала — свидетельство проникновения городской культуры в быт населения периферийных земледельческих поселений.

Пространственная типологизация терракот данного региона дает суммарное представление о важной роли индийских влияний в высоко развитой урбанистической культуре Бактрии-Тохаристана.

Хронология. Разработанные на стратиграфических данных хронологические колонки малой пластики Бактрии-Тохаристана позволяют сделать некоторые выводы об исторических этапах становления контактов между Бактрией и Индией⁹⁷ (рис. 15). Периодизация дала возможность установить изначальный этап проникновения в сферу массовых культов буддизма в юэджийско-кушанский период II в. до н. э. — I в. н. э.). В этом слое в Старом Термезе была обнаружена статуэтка Будды с тетрадрахмой Гелиокла.

Великокушанский этап (I–IV вв. н. э.) представлен основной массой терракот однотипных серий, классификация которых разработана с учетом функциональных и семантических признаков

Систематизация терракот Кушанской Бактрии выявила следующие типы: эллинистические, местные бактрийские, династийно-кушанские и индийские (рис. 16). Они представляли собой все свое-

образные слагаемые регионального стиля, при чем индийский элемент ярко выражен не только в индобуддийской иконографии (Будда, Бодхисаттва, Джайны, Якши, кушанские донаторы), но и присутствуют в сходстве идентичных образов: местной бактрийской богини Ардохшо и индийской Харити.

Позднекушанский этап (Зартепинский комплекс IV–V вв. н. э.) свидетельствует об устойчивости и развитии кушанобуддийских традиций в канун раннего Средневековья.

Классификация по функциональному назначению терракот кушанской Бактрии как памятников искусства составляет крупные классы, характеризующие категории и виды изделий.

В схеме классификационных градаций подробно раскрывается соподчиненность и значимость категорий и классов в иерархической системе. Бактрийско-индийские связи нашли отражение не только в одном буддийском аспекте, но и в многоплановых проявлениях, фиксирующих проникновение в Бактрию наряду с буддизмом различных традиционных культов Индии джайнизма и шиваизма на фоне существования династического культа кушан и преобладания бактрийского варианта зороастризма.

Выделение в классификации градаций, объединяющих «индобуддийские образы», позволяет определить место новых находок или по-новому интерпретировать изделия. Такова группа статуэток якшинь⁹⁸, плитка с изображением синкретического образа местной Афины с атрибутами Шивы⁹⁹ и буддийская статуэтка из Зар-тепе¹⁰⁰.

Коропластика Средней Азии и индийские параллели

*Отражение индийского культового синкретизма в коропластике Средней Азии: проблема взаимодействия культурных традиций*¹⁰¹

Историко-культурные контакты Средней Азии и Индии в сфере кушанского искусства по материалам короластики не раз освещались в литературе¹⁰². Предшествующие исследования и накопленный материал подготовили почву к обобщенной характеристике состояния поставленной проблемы. Среди большого количества разнообразных археологических объектов, относящихся к кушанской эпохе, на первом месте всегда стояли эпиграфические документы, монетные находки, эффектные произведения искусства, предметы импорта. Между тем изучение не менее ценного источника — массовых объектов материальной культуры, каковыми являются предметы из глины (керамика, короластика), дает возможность наглядно рассмотреть подлинное лицо носителей местных культур, проследить пути формирования кушанской культуры и определить в этом процессе роль самостоятельных историко-культурных областей. Географическая локализация терракотового производства отображает существование самобытных школ народной скульптуры. Это ремесло, связанное с ритуалами народных культов, развивалось на широком пространстве кушанского культурного региона, территория которого далеко выходила за пределы государственных имперских границ. Кушанский мир включал нынешнюю территорию Северной Индии, Афганистана, часть Пакистана, Туркменистана, основные области Узбекистана, Таджикистана и соседние земли Восточного Туркестана. В древности эта территория представляла единый индо-бактрийский регион, соседствующий с Согдом, который, по мнению ряда ученых, также входил в кушанское государство в период его наибольшего расширения.

Влияние кушанской культуры испытывал соседний ирано-парфянский мир (Парфиена, Маргиана, Хорезм — юг Туркменистана и запад Узбекистана). Установлена общность кушанского и парфянского художественного наследия, которая несла признаки трех типов разноуровневых культур — эпохальный, региональный и локальный¹⁰³. Короластика Среднего Востока отражала стадиальные всеобщие явления культуры эллинистической эпохи с регио-

нальным делением на парфянский и кушанский мир, представленный «художественными» школами. Историко-культурные контакты Бактрии и Северо-Западной Индии исторически обусловлены. В свете новых археологических открытий все больше выявляется, с одной стороны, важная роль Бактрии в сложении искусства Кушанской империи, с другой — значение непосредственных индийских влияний, оказавших значительное воздействие на формирование бактрийской культуры. Многолетнее изучение проникновения культуры соседней страны лишь в общих чертах привели к тому, что хотя взаимосвязанные, но отнюдь неравнозначные понятия «буддийское» и «индийское» долго в литературе воспринимались как идентичные¹⁰⁴. Между тем в настоящий момент при изучении бактрийско-индийских контактов наметилась дифференциация культового индийского синкретизма в искусстве Кушанской эпохи. Установлено, что бактрийская культура испытывала воздействие не только буддизма, но и других индийских религий — шиваизма и джайнизма. С этой точки зрения следует иметь в виду, что понятие «индийское» очень широкое — оно включает не только буддийские, но и исконно индийские традиции, и что одни и те же династийные каноны явились причиной сходства идентичных образов соседствующих культур в пределах Кушанской империи. Дифференцированный подход к изучению бактрийско-индийских связей дал возможность определить иконографические типы различных индийских религий¹⁰⁵. Особое место в коропластике Бактрии занимают буддийские образы, которые можно разделить на следующие иконографические типы:

I. Будда раннегандхарской иконографии — в сидячей позе с традиционными мудрами. Он изображен фронтально, восседающим на перекрещенных ногах, раздвинутых в коленях. Руки сложены в особых ритуальных жестах мудра. Каждый жест обозначал определенное божественное деяние. В статуэтках Бактрии, изображающих сидящего Будду, нашли отражение иконографические типы с различными «мудрами», столь характерными для изобразительного канона буддийской пластики:

а) Будда с поучительным жестом — абхайя-мудра*. Этот тип представляет статуэтка из Кара-тепе. Фигура полностью облачена

* Если каратепинская статуэтка Будды слишком редуцирована (*Мешкерис*, 1986, таблицы I, 2), то статуэтка из Кампыр-тепе (*Мкртычев*, 2002, с. 175, рис. 2) представляет собой миниатюрную копию монументальной статуи Будды на постаменте (*Ставиский Б.Я.* Судьбы буддизма. С. 97,

в складчатый сангхоти (просторную накидку); правая рука в поучительном жесте, левая — опущена и скрыта под одеждой. Аналогичная иконография Будды хорошо известна в гандхарской монументальной скульптуре Таксилы, Нату, Сари-Бахлол, Тахти-Бахти, Сикри, Матхуры, на монетах и реликварии Канишки. Иконографический тип каратепинской статуэтки по-видимому следует считать наиболее ранним и отнести к эпохе расцвете кушанского царства. На монетах Канишки изображен сидящий Будда с поднятой правой рукой (с жестом убеждения абхайя-мудра), т. е. в той же позе, что и «терракотовый Будда из Кара-тепе». Общепринятая схема развития иконографии Будды также подтверждает место этого иконографического типа на первоначальной ступени эволюции традиционного буддийского образа в Бактрии.

б) Будда, жестом бхумиспарша-мудра, выражающий знак призыва Земли в свидетели, опущенная правая рука у правого колена касается земли.

в) Будда в позе молящегося (кисти рук у груди), выражающей знак поворота колеса закона — дхармачакра-мудра (Табл. I, 3). Аналогичные примеры изображения с идентичными жестами рук хорошо известны в гандхарских рельефах.

Перечисленные выше иконографические типы представляют редкие уникальные образцы.

г) Будда в позе размышления с жестом дхьяна-мудра, выражающей экстаз самососредоточенности, представляет наиболее распространенный тип. Согнутые руки опущены на живот, кисти соединены в ладонь. В основном, статуэтки из Бактрии воспроизводят Будду и Бодхисаттву в этой позе. Таковы изображения различного облика с одинаковым жестом рук из Караул-тепе, Аккала, Ак-курган и на плитке из Старого Термеза (Ташкентский музей), где Будда воспроизведен сидящим на зооморфном троне. Перед нами, видимо, один из вариантов постамента статуй Будды, оформленного изображениями животных. аналогичные зооморфные троны изображены в скульптуре Гандхары (Тахт-и-Бахи) и Матхуры (стела из Катры)¹⁰⁶.

Илл. 2; *Мкртычев Т.К.* Буддийское искусство... табл. 14, *Nehru L. Origins of Gandharan style...* Илл. 139). Трансформация образа Будды в стиле этно-портретной характеристики фиксирует бактрийская терракотовая головка (*Мкртычев Т.К.* ... С. 175).

д) Имеется пример изображения Будды с округлым сосудом в руке на статуэтке из Зар-тепе¹⁰⁷.

II. Будда в стоячей позе с увещательным жестом — абхайя-мудра в образе проповедника, несущего людям истину (во второй позиции). Этот иконографический тип, хорошо известный в монументальной скульптуре Гандхары, был выявлен и определен в терракотах Бактрии В. А. Завьяловым¹⁰⁸. В бактрийских терракотах повторен изобразительный канон монументальной скульптуры. Будда облачен в просторную накидку сангхоти, спадающую спереди многочисленными криволинейными складками. Правая рука приподнята к плечу ладонью наружу, левой придерживает край одежды.

III. Бодхисаттва*. Кроме статуэток, воспроизводящих канонизированные типы Будды, в бактрийской коропластике запечатлены и другие образы, выполненные в стиле буддийской скульптуры. Зартепинская терракотовая статуэтка Бодхисаттвы в азиатской позе с набедренной повязкой едва прикрывающей наготу диадемой, гривной и крупными серьгами в виде сдвоенных дисков выдержана в древнейших традициях индийской пластики. Истоки иконографии, как отмечает В. А. Завьялов, датируя зартепинскую находку II—IV вв. н. э., восходят к самобытным образцам Индостана эпохи бронзы. Другая бактрийская фигурка Бодхисаттвы из Барат-тепе выполнена в нормах фронтального канона: однако персонаж сидит не на скрещенных по-азиатски ногах, а на «скамеечке» с развернутыми выставленными коленями в позе светских участников Кушанских династийных сцен¹⁰⁹. Уникальная маска Будды или Бодхисаттвы в I—II вв. н. э. из Дальверзин-тепе, выполненная в традициях эллинизированной раннебуддийской скульптуры¹¹⁰. Традиции греко-гандхарской школы воплотились в налечах-головках на широкогорлых сосудах Гиссарской долины, относящихся к поздне-кушанскому времени. В этом же стиле выполнена головка из Исмаил-тепе, увенчанная декоративной пальметкой с веерообразным элементом головного убора гандхарских бодхисаттв, ставшими традиционным в индийской пластике Средневековья¹¹¹. Не случайно, что аналогии к буддийским статуэткам Северной Бактрии найдены только в монументальных памятниках Северо-Западной Индии. Это обстоятельство объясняется тем, что буддийские изображения в терракотах в этом регионе, как и в Южной Бактрии, встречаются крайне редко и в основном относятся к ранне-средневековому периоду. В таких крупных коропластических цен-

трах, как Таксила, Бхита, Ахичхатра на сотни терракот приходится лишь несколько десятков буддийских статуэток¹¹².

Джайнийские образы аскетов. Терракоты Северной Бактрии обнаруживают иконографическую связь не только с буддийскими, но и с традиционно индийскими культовыми образами.

Не вызывает сомнения, что образ обнаженного аскета на термезской статуэтке из Хатын-рабада связан с индийской культовой традицией, однако интерпретация его по-прежнему вызывает споры. В последнее время утвердилось мнение, что на статуэтке, якобы выполненной в стиле гуптского искусства, изображен бодхисаттва Аволакитешвара¹¹³. Однако эта интерпретация вызывает серьезные возражения, так как хатынрабадский образ слишком далек от традиционного образа Аволакитешвары. Эталонные типы иконографии этого бодхисаттвы гуптского стиля, приведенные в специальной работе М. Смита, имеют следующий набор признаков: характерный жест абхайя-мудра, лотос в левой руке, высокий корноподобный головной убор¹¹⁴. Ни один из перечисленных признаков не обнаруживается в хатынрабадском образе. Рельефная боковая линия, которая принималась интерпретаторами за лотос — всего лишь след закраины формы. Нагая иконография, строго фронтальная поза с вытянутыми вдоль туловища руками связана по видимому с джайнизмом. Упомянутая рельефная закраина формы в этом случае может быть принята за ветвь священного дерева бо, которое изображали рядом со статуями обнаженных тиртханкаров. Близкие аналогии к этой скульптуре мы находим в Матхуре — известном центре джайнизма, где, по утверждению Лохвизен де Леев, в позднекушанское время было больше образов джайнизма, чем буддизма¹¹⁵.

Вполне возможно, что на термезской терракоте, как считает А. Пугаченкова, воспроизведен джайн или сам вероучитель — Тиртханкар или Джин с вервием на поясе и на ногах. Известно, что некоторые джайны-дигамбары носили связанный шнур¹¹⁶. Пара нагих аскетов с головными повязками, серьгами и гривнами на терракотовой плитке из Дальверзин-тепе, персонаж, трактованный как Геракл, ряд аскетов, нагое тело которых либо украшено драгоценностями, либо облачено в прозрачную складчатую ткань, также выполнены в джайнистских традициях¹¹⁷. Хотя наличие одежды, украшений (головных повязок, серег, гривен, двойных ожерелий и браслетов) в целом противоречит аскетическим нормам джайниз-

ма, известны некоторые отступления в этом отношении от общих правил в культовой практике одной из сект джайнизма — шветамбаров. Они, вопреки аскетизму, носили одежду, наряжали и украшали тиртханкаров в своих храмах. В индийской пластике нагие мужские фигуры, прямо стоящие в позе, называемой кайотсаргэ, запечатляющей святых в момент превращения в сидху (т. е. в то мгновение, когда душа покидает тело), неизвестны, кроме изображений тиртханкаров, образ которых, как иконография индуистских божеств, восходит к древнейшим прототипам Хараппы, Мохенджодаро¹¹⁸. Выявленная группа бактрийских терракот, изображающих в разных вариантах джайнистских аскетов, свидетельствует о проникновении в Бактрию традиционных индийских культов.

Индуистские образы. Мотив рядом стоящих персонажей, напоминающих пару Шивы и Парвати^{119, 120}, в типичных индийских позах и одеждах, на терракотовых плитках, найденных на городищах Батырабад-тепе, Зар-тепе и в монументальной скульптуре Айртама¹²¹, свидетельствуют также о проникновении древнеиндийских влияний в Бактрию. Аналогичная сцена встречается в терракотах Таксилы из слоя IV—II вв. до н. э., Бхир-Маунда и на резных костяных изделиях Беграма¹²².

Якшини. В особую группу выделяют статуэтки обнаженных женщин с ожерельями, браслетами, набедренными повязками, напоминающих индийских якшинь¹²³. Статуэтки из Тепаи-шах, действительно, по иконографии близки к каменной статуэтке широкобедрой якшини из Сиркапа, датированной концом I в. до н. э. — серединой I в. н. э.¹²⁴. Что касается статуэток с таким же положением рук из Барат-тепе, обнаруженных вместе с монетой «Сотера Мега-са»¹²⁵, то принцип изображения худощавой и узкобедрой фигуры, видимо, связан с джайнистской традицией, которая допускала женщин к монашеству. Имеются свидетельства, что женщины-джайны могли стать проповедниками веры и тиртханкарами^{126*}.

Индианизированные статуэтки джайноподобных якшинь обнаружены в Зар-тепе, Дальверзин-тепе, Тепаи-Шах, Калаишодмон, Чим-Кургане и Старом Термезе. Группа разнохарактерных статуэток этого типа объединена по ряду признаков, которые повторяются. Эти признаки следующие: фронтальная поза с протянутыми вниз руками и наличие одних и тех же индийских укра-

* Этот иконографический тип не нашел отражения в классификации Т.К. Мкртычева

шений. Ножные и наплечные браслеты, набедренные повязки, сложное двойное ожерелье, аналогичные украшениям, воспроизведенным на памятниках Санчи, Карли, Матхуры, Бхархуты. До сих пор исследователи этого типа статуэток располагали сильно испорченными экземплярами: либо целыми статуэтками со слишком стертой поверхностью, либо фигурами с отбитыми головками. Только недавно поступивший экземпляр из городища Старого Термеза дает возможность представить полностью иконографию статуэток этого типа¹²⁷. Голова округлой формы. Лицо полное с одутловатыми щеками и подбородком, лоб низкий, дугообразные брови взлет, глазные впадины слегка углублены, глаза продолговатой формы, веки плотные, рельефные, между ними — щелевидные впадины, глазные яблоки и зрачки отсутствуют. Брови, сходясь на переносице, переходят в прямую линию носа, поверхность низа лица стерта и сглажена. Шея полная, высокая. Туловище формовано условно с едва намеченной талией и расширенными бедрами. Грудь обозначена схематичными выпуклостями, углубленной точкой показан пупок. Отставленные от туловища руки обобщены. Прямо стоящие утоняющиеся книзу ноги немного расставлены, носки разведены в стороны.

Плотно облегающий головной убор, прическа, серьги составляют плотное едва расчлененное оформление головы. По бокам лица свисают длинные серьги треугольной формы. Шею украшает гривна, состоящая из трех обручей, скрепленных в центре квадратным замком. На грудь спускается ожерелье. Набедренная повязка состоит из четырех ниток бус. Лобок прикрыт трилистником.

На щиколотках — широкие браслеты, от набедренной повязки вниз, по внутреннему контуру ног свисают длинные концы пояса (?), показанные рельефными линиями.

Обобщенный силуэт статуэтки хорошо читается с тыльной стороны: в середине статуэтка расширена, к голове и ногам — сужена. Правый бок статуэтки — уступчатый «фон» (своеобразное «крыло»), на котором изображена протянутая вниз рука, напоминает техническую особенность таксильных терракот.

К. Абдуллаев и К. Шейко¹²⁸ в статье о новых термезских находках приводят ценный сравнительный анализ ювелирных украшений, подтверждающий индийские влияния на широком материале эпохи Кушан. Однако предложенная авторами интерпретация двух статуэток вызывает возражение. Скорее всего персонаж атлетического сложения с развитой мускулатурой, в напряженной позе с

опоясанными чреслами можно отождествить не с якшиной, а с джайном — дигамбаром, махавирой — аскетом с набедренной повязкой, который вопреки дигимбарским запретам, в духе традиции другой секты шветамбаров, украшен также и браслетами¹²⁹. Это объясняется тем, что в среднеазиатской среде, видимо, не совсем различали сектантские джайнские обычаи.

Термезская сидячая фигурка в складчатом одеянии, принятая авторами за изображение Будды с «чашей подаяния», на самом деле относится к категории хорошо известных статуэток авестийской местной богини Аши-Ванухи в сидячей позе. Иконография этой богини, с одной стороны, близка к изображению Кибелы, Тихе, с другой — Ардохшо кушанских монет и Харити гандхарских рельефов¹³⁰.

Локальная богиня Восточного Ирана Ардохшо олицетворяла воду, влажность, подающие силы природе, и являлась покровительницей династийной политики кушан. Терракоты Бактрии повторяют образы и сюжеты династийного направления кушанского искусства. Тронная сцена на халчаянском медальоне¹³¹ почти воспроизводит тронную сцену монументальной скульптуры Матхуры¹³². Статуэтки персонажей в скифо-иранском костюме копируют образцы монументальной скульптуры кушан. Одна из статуэток персонажа в кушанском кафтане напоминает правителя из Сурх-Котала, другие — донаторов гандхарских рельефов¹³³.

В традициях индийской пластики выполнена горельефная статуэтка нагого лютниста из Сариасия¹³⁴. Мягкая моделировка тучного обнаженного торса, скупые украшения, неприкрывающие наготу (гривна, накидка, типичны и ножные браслеты), наконец, «фон» в виде расширяющихся книзу «крыльев»¹³⁵ — хорошо известный технический древнейший прием изготовления таксильных статуэток эпохи Мауриев — существенные признаки малой пластики индийской школы¹³⁶.

Таким образом, нет никакого сомнения, что коропласт, создавший сариасийскую статуэтку музыканта, был хорошо знаком с индийскими образцами ваяния.

С древнейшей индийской традицией связывается образ Митхуны (любовные пары, символизирующие плодородие). Статуэтки с изображением этого мотива выделены Т.К. Мкртычевым в особую группу¹³⁷.

Из зооморфных образов следует отметить терракотовую фигурку горбатого быка зебу из Кара-тепе, изваянного и на каменной капители этого памятника¹³⁸. Многочисленные изображения обе-

зьян (в виде статуэток и ручек сосудов) встречаются в Бактрии и Северо-Западной Индии¹³⁹. Среди них выделяются довольно редкие обезьяны-музыканты. Интересен тот факт, что инструменты (барабан-песочница и бубен) обезьян-музыкантов, зафиксированные на каменном рельефе из Бхархуты, повторяются на терракотах Бактрии¹⁴⁰.

Все приведенные параллели дают возможность на массовом материале терракот рассматривать бактрийско-индийские взаимосвязи не в одном буддийском аспекте, а во многоплановых сложных проявлениях, отражающих проникновение в Бактрию различных культов Индии.

Распространение индийских влияний в коропластике соседних с Кушанской Бактрией регионах Средней Азии¹⁴¹

Если в Кушанской Бактрии нашли отражение индийские религиозные воззрения, то в терракотах других среднеазиатских регионов, связанных с местными культурами зороастризма, появились лишь внешние стилистические черты гандхарской художественной школы, трансформированные по разному в каждом регионе.

В Маргиане эта традиция ощущалась в трактовке статуэток местных богинь II—III вв. н. э. с упрощенным схематизированным корпусом и объемной головкой, выполненной в стиле буддийской пластики (рис. 13, а). В коропластике Маргианы и Индии существовали генетические родственные образы, восходящие к глубокой древности. Традиционная иконография индийской Нагини семантически соответствует хтоническому образу маргианской богини со змеей¹⁴².

Хорезмийский коропластический центр, испытывая опосредованное эллинистическое влияние таксильской школы, выработал особую иконографию сидящих якшей, атлантов, Гарпократа, индийского Диониса, иконография которого воспринята из Южной Бактрии¹⁴³.

Согд в первые века н. э. воплотил в композиции канонических статуэток, с одной стороны, принцип официального кушанского искусства в нормах «закона фронтальности», с другой — трансформировал на местный манер стилистические приемы гандхарской школы (в геометризации лиц тяжелых пропорций, в попытке своеобразно передать типичную иконографию образов буддийского круга).

Индийские влияния также проявились в коропластике Семиречья. На городище Сукулук (в Киргизии близ города Фрунзе) сре-

ди находок, связанных с согдийской культурой, обнаружен фрагмент кувшина, в основании ручки которого помещен скульптурный налеп, изображающий буддийский лик, выполненный в традициях гандхарской школы. Канонизированы идеальные черты: плавными дугами обозначены вскинутые брови, характерны припухлые надглазья, щелевидный разрез глаз с рельефными веками, утонченный прямой нос, полные губы извилистых очертаний в легкой улыбке и выступающий подбородок, подчеркивающий утяжеленные пропорции идеализированного персонажа, восходящего к гандхарским прототипам. На голове бодхисатвы (?) богатый убор, украшенный драгоценностями, внизу окантован рифленным ободком, линия которого подчеркнута рядом из перлов, сверху, в центре высокой тульи, помещена выпуклая бляха.

Иконографический анализ дает возможность А. Н. Бернштаму определить исходные пластические принципы сукулукского образа из Вейской пластической школы, в которой иконография Будды и Бодхисатв создавалась в стиле греко-буддийской пластики. Однако некоторые пластические приемы вполне могли быть восприняты из важнейшего соседнего центра буддизма — Хотана, где формирование пластических искусств было основано на восприятии влияний Северной Индии и гандхарских традиций, опосредованных через Бактрию. Этому способствовали вековые политические и культурные связи этих стран.

Данные исследования среднеазиатской коропластики позволяют определить общие закономерности и типологические особенности художественной культуры Средней Азии в динамике поступательного общественного сознания, раскрывающего истоки и глубины духовной жизни древнего населения, неравномерно воспринявшего индийские традиции. Среднеазиатская коропластика не представляла однородное население. Каждый этнокультурный обособленный земледельческий район Средней Азии создавал своеобразную художественную школу коропластики со сложившимися и самобытными чертами. В Маргиане, Согде, Хорезме, Чаче, Семиречье индийский элемент в коропластике ощущался в минимальной степени. В отличие от других историко-культурных областей, Бактрия-Тохаристан, соседствующий с Индией регион, был больше всего подвержен влиянию индийского культового синкретизма, воспринятого вместе с буддизмом. В коропластике этого региона прослеживается буддийская и традиционно индийская те-

матика, взаимодействие канона монументальной кушанской скульптуры в создании буддийских, джайнистских, шиваистских образов и эталонных изображений кушанских правителей в стиле династийного официального направления имперского искусства¹⁴⁴.

* * *

В кушанскую эпоху в формировании духовной и художественной культуры смыкались судьбы народов юга Средней Азии (Узбекистана, Таджикистана, Туркмении), Северной Индии, Афганистана и Пакистана. Этому способствовали государственные образования, культура которых охватывала обширный среднеазиатский регион. На протяжении тысячелетия среднеазиатские и индийские историко-культурные области испытывали одни и те же влияния сменяющихся цивилизаций — Ахеменидской державы (VI—IV вв. до н. э.), Греко-Бактрии (III—II вв. до н. э.), Парфии (III в. до н. э. — III в. н. э.), Кушанской империи (первые века н. э.). Мощным импульсом в сближении культур Средней Азии и Индии явился буддизм с сопутствующими религиями — джайнизмом и индуизмом. Общность была обусловлена сущностью единого процесса трансформации, основанной на локализации буддизма, освоенного через призму различных местных традиций. В восприятии влияния из Индии большую роль играл импорт: резная кость из Беграма (обнаруженная в Бактрии) скульптура из сланца, вывезенная в Маргиану из Гандхары.

В оценке своеобразия среднеазиатских очагов буддийской культуры нельзя не отменить ее внедрение в народные массы. Об этом свидетельствуют терракоты Бактрии-Тохаристана* и Маргианы. В Бактрии-Тохаристане как ни в какой другой области Средней Азии буддизм оказал сильное воздействие на формирование стиля коропластики. Культовые образки-статуэтки Будды и бодхисатв юга Средней Азии копируют монументальные памятники Северо-Западной Индии. Статуэтка из Кара-тепе воспроизводит иконографический тип Будды, хорошо известный в монументальной скульптуре Таксилы, Сари Бахلول, Тахти Бахи Сикри, Матхуры.

* Согдийские терракоты греко-буддийского типа эпохи раннего Средневековья близки к пластике Хадды и Хотана. В Южных слоях буддийские терракоты почти не обнаружены (*Мкртычев...* С. 194–197).

В мелкой пластике повторяется не только канонизированный иконографический тип, но и пластический прием в формовке скульптуры (каратегинская почти объемная скульптура, хотя и соблюдается принцип фасадности). Некоторые статуэтки Бактрии-Тохаристана свидетельствуют о проникновении в этот регион джайнизма, так как копируют канонизированный образ Гиртханкара. Проникновение шиваизма на юг Средней Азии фиксирует барельефное изображение Шивы и Парвати (индуистский сюжет используется и в нумизматике — на монетах Васудевы). Другие коропластические школы (Хорезм и Согд) в отличие от Бактрии-Тохаристана восприняли влияние из Индии лишь опосредованно.

¹ Пугаченкова Г. А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства // Древняя Индия. М., 1982. С. 242; Массон В. М. Формирование древних цивилизаций в Средней Азии и Индостана. С. 51; Аскарлов А. Проблема становления раннегородской культуры на юге Узбекистана. С. 87–94 // Индия в древности. М., 1964; Литвинский Б. А. Индийский фактор в цивилизации Центральной Азии // Азия — диалог цивилизаций. СПб., 1996. С. 177–190; Массон В. М. Средняя Азия и Индия — 5000 лет культурных связей и творческого взаимодействия // Индия и Центральная Азия (доисламский период). Посольство Индии в Республике Узбекистан. Ташкент, 2000. С. 113–116.

² Ильин Г. Древнеиндийский город Таксила. М., 1958. С. 31–32; Marshall J. Taxila. Cambridge. Vol. I. P. 234–235.

³ Мандельштам А. Кочевники на пути в Индию (Материалы и исследования по археологии СССР, 36. М.-Л., 1966; Заднепровский Ю. А. Древние кочевники Центральной Азии (Сб. статей Археологические изыскания... Вып. 40. СПб., 1994. С. 61–90.

⁴ Ставиский Б. Я. Средняя Азия, Индия и Рим (к вопросу о международных связях в кушанский период // Индия в древности. М., 1964. С. 166–187; Пугаченкова Г. А. Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской Индии // Искусство Индии. М., 1969. С. 47–74.

⁵ Ставиский Б. Я. Искусство Средней Азии. Древний период (VI в. до н. э. — VIII в. н. э.). М., 1974; Центральная Азия в кушанскую эпоху, ч. I–II. М., 1974–76; Пугаченкова Г. С. Искусство Бактрии эпохи Кушан. М., 1979; Nehru L. Origins of the Gandharan Style. A Study of Contributory Influences. Delhi (Oxford University press. Bombay, Calcutta, Madras), 1989; Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма в Средней Азии. М., 1998.

⁶ Массон В. А. Проблема древнего города и археологические памятники Северной Бактрии // Древняя Бактрия. Л., 1974; Северная Бактрия // Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии. М., 1985. С. 250–273.

⁷ Кругликова И. Т. Дильберджин (раскопки 1970–1972 гг.), ч. I, М., 1975; Кругликова И. Т., Пугаченкова Г. А. Дильберджин, ч. II, М., 1977; Кругликова И. Т. Дильберджин. Храм Диоскуров. Материалы советско-афганской экспедиции, 1986.

⁸ Массон М. Е. Городище Старого Термеза. Труды Узбекстанского филиала Академии наук СССР, сер. I. Истоки археологии. Термезская археологическая комплексная экспедиция. Ташкент, 1941. С. 89..

⁹ Кара-тепе — I, II, III, IV, V, VI. Москва 1964, 1969, 1972, 1975, 1982, 1996):

— Кара-тепе I: Грек Т. В., Пчелина Е. Г., Ставиский Б. Я. Кара-тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. М., 1964;

— Кара-тепе II: Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1969;

— Кара-тепе III: Буддийский культовый центр в Старом Термезе. М., 1972;

— Кара-тепе IV: Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1975;

— Кара-тепе V: Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1982;

— Кара-тепе VI: Буддийские комплексы в Старом Термезе. М., 1996.

Stavisky B. J. Kara-tepe in Old Termez — a Buddhist Religious Centre of the Kushan Period on the Bank of the Oxus. *Acta Antiqua*. Budapest, 1983. Т. XXVIII. P. 95–135; *Stavisky B.* The Fate of Buddhism in Middle Asia in the light of archaeological data // *Silk road art and archaeology*, 3, 1993/94 — Kamakura. P. 114; *Ставиский Б. Я.* Судьбы буддизма... С. 23–45; Бхатия Насим. Буддийский монастырь в Кара-тепе и ранняя история буддизма в Средней Азии // *Индийская культура и буддизм*. М., 1972; *Мкртычев Т. Л.* Буддийское искусство Средней Азии. М., 2002. С. 3–10; По поводу одного гандхарского рельефа // *ВДИ* 1/248, 2004. С. 115–124: стела из Фаяз-тепе отнесена к категории индийских памятников именуемых в литературе «ложными фронтонами».

¹⁰ 1. См. схематический план Кара-тепе; 2. План комплексов А Б, В, Г и Е на южной вершине (рис. 3, 4). Период расцвета монастыря приходится на II–IV в. н. э., второй (после запустения) датируется эпохой раннего средневековья — Зеймаль Т. И. Буддийские памятники правобережного Тохаристана (хронология, периодизация) // *Индия и Центральная Азия...* С. 183–184. *Ставиский Б. Я.* Судьба буддизма... С. 26–27, 43).

¹¹ *Ставиский Б. Я.* Капители древней Бактрии // *СА*, 1972, № 2. С. 41–56 (см. рис. 4, 5. С. 45–46 и приведенную литературу).

¹² *Литвинский Б. Я., Пичикян И.* Пещерная культовая архитектура Восточного Туркестана // *Восточный Туркестан в системе культур древнего и средневекового Востока*. М., 1980. С. 121–123.

¹³ *Альбаум Л. И.* Раскопки буддийского комплекса Фаяз-тепе (по материалам 1968–1972 гг.) // *Древняя Бактрия*. Л., 1974. С. 53–58; Живо-

пись Афрасиаба. Ташкент, 1975. С. 90–92. Исследования Фаяз-тепе в 1973 г. // Бактрийские древности. Л., 1976. С. 44–45; Живопись святилища Фаяз-тепе. — Культура Среднего Востока. Изобразительное и прикладное искусство. Таш., 1996. С. 18–27; *Асанов А. А.* Фаяз-тепе // Строительство и архитектура Узбекистана. 1976, № 6. С. 32–34;

¹⁴ *Альбаум Л. И.* Грифон из Фаяз-тепе // История и археология Средней Азии. Ашхабад, 1978, с.60–68; *Ставиский Б. Я., Козловский В. Л.* Львиная капитель из Старого Термеза // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. Л., 1985. С. 182–216; *Тюляев С. И.* Искусство Индии. М., 1988. С. 87, 88, илл. 68, 69, 72; Искусство Индии. М., 1968. Рис. 23.

¹⁵ *Альбаум Л. И.* Раскопки буддийского комплекса Фаяз-тепе..., с. 56; *Альбаум Л. И.* Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975. С. 90, рис. 31; *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Очерки искусства средней Азии. М., 1982. С. 61, 67; Фаязтепинский рельеф изваяли из местного материала — мраморовидного известняка правобережной Аму-Дарьи.

¹⁶ *Альбаум Л. И.* Живопись Афрасиаба..., с. 91, рис. 32, с. 92–93, табл. LI; *Abdullaev K.* La sculpture en argile de la Bactriane septentrionale // La Bactriane de L'Hellenisme au Bouddhisme // Dossiers d'Archéologie, № 211, 1996. С. 39. *Альбаум Л. И.* О толковании каратепинского комплекса в свете раскопок Фаяз-тепе // Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. Основные итоги изучения Кара-тепе в 1974–1977 гг. М., 1982 (Кара-тепе V. С. 56–62); *Ставиский Б. Я.* От редактора: — там же, с. 5–6; *Ветроградова В.* Индийские надписи на керамике из раскопок на Кара-тепе // Там же. С. 155.

¹⁷ *Пугаченкова Г. А.* Две ступы на юге Узбекистана // СА, № 3, 1967. С. 257–260; Новые данные о художественной культуре Бактрии // Из истории античной культуры Узбекистана, Ташкент, 1972. С. 100–102; *Pougatchenkova G. A.* L'argile matériau fondamental de l'architecture bactrienne // Dossiers d'Archéologie... P. 39.

¹⁸ *Вызго Т., Мешкерис В.* Терракотовые фигурки музыкантов из Термеза // Общественные науки Узбекистана, 1983, № 2. С. 29–34; *Meshkeris V.* Les terres cuites de la Bactriane source de l'archéologie musicale de l'Asie centrale // Dossiers d'Archéologie... PP. 62–71.

¹⁹ *Литвинский Б., Виноградов Н., Пичикян И. Р.* Вотив Атросока из храма Окса в Северной Бактрии // ВДИ, 1985, № 4. С. 82; *Пичикян И. Ф.* Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистический периоды. М., 1991. С. 160, 172; *Литвинский Б. А., Пичикян И. Р.* Храм Окса, Т. I, М., 2002.

²⁰ *Faccenna D.* Sculptures from the Sacred Areas of Butkara (Swat, Pakistan), Roma, 1962. Pl. DCLXIV — DCLXV; Excavation of the Italian Archaeological Mission (IsMEO) in Pakistan: some Problem of Gandhara Art and architecture // Центральная Азия в Кушанскую эпоху. Т. I, М., 1974. Рис. 38, 58; *Пугаченкова Г. А.* Искусство Гандхары. М., 1982. С. 28–30.

²¹ *Kaufmann W.* Altindien // Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertum. Lief 8, Leipzig. 1987. S. 132 (text, illustration).

- ²² Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 139, илл. 162.
- ²³ Ставиский Б. Кушанская Бактрия: Проблемы истории и культуры. М., 1977. С. 233.
- ²⁴ Karomatov F., Meškeris V., Vyzgo T. Mittelasien // Musikgeschichte in Bildern, Band II, Musik des Altertums, Lief. 9, Leipzig, 1987, Abb. 82, 83.
- ²⁵ Kaufmann W. Op. cit. Abb. 93, 94, S. 132.
- ²⁶ Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980. С. 46–48.
- ²⁷ Мешкерис В. Три новых памятника коропластики Бактрии (переднеазиатские параллели). // КСИА, 1986, № 182. С. 63–66.
- ²⁸ Kaufmann W. Altindien... S. 156, Abb. 111; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты... С. 46.
- ²⁹ Тургунов Б. Новые находки из Айртама // Городская культура Бактрии-Тохаристана и Согда. Античность, раннее средневековье. Материалы советско-французского colloquium, Ташкент, 1987. С. 146–147, рис. 5.
- ³⁰ Тургунов Б., Лившиц В., Ртвеладзе Э. Открытие бактрийской монументальной надписи в Айртаме // Общественные науки в Узбекистане, 1981, № 3; Bernard P. // Un nouveau document sur les cultes hinduistes dans l'Asie Centrale Kushane // Studia Iranica 1981, № 10; Пугаченкова Г., Ртвеладзе Э. Северная Бактрия-Тохаристан. Очерки истории и культуры древности и средневековья. Ташкент, 1990. С. 99.
- ³¹ Пугаченкова Г. А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства... С. 250, 251, рис. 49; Массон В. Северная Бактрия. // Древние государства Кавказа и Средней Азии, Археология СССР. М., 1985, Табл. СХIII, 74.
- ³² Пугаченкова Г. Об одном иконографическом образе в искусстве Бактрии. // ВДИ, 7 (191), 1989, с. 96–105.
- ³³ Пилипко В. Раскопки святилища позднекушанского времени на родине Зар-тепе // Бактрийские древности. Л., 1975. С. 59–68, 62 (рис. 4).
- ³⁴ Stavisky B. J. The Fate of Buddhism in Middle Asia — in the light of archaeological data // Silk Road Art and Archaeology // The Institute of Silk Road Studies, Kamakura 1993/94.—1994. Vol. 3, pp. 115–116 140–142; ill.. 3, Pl. I–X; Абдуллаев К., Завьялов В. Буддийские мотивы в городской культуре позднекушанского времени. По материалам Зар-тепе. // ВДИ, 1985, № 4, с. 111–121.
- ³⁵ Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 63, 64.
- ³⁶ Зеймаль Е. И. Буддийская ступа у Верблюжьей горки (к типологии ступ правобережного Тохаристана // Прошлое Средней Азии, Душанбе, 1987; Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Некоторые аспекты иерархии и семантики ступа // Древняя Индия, с. 70–78; Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма... С. 63–68.
- ³⁷ Пугаченкова Г. Новое в изучении Дальверзин-тепе // СА, № 4, 1971; Rougatchenkova G. Les trésors de Dalverzine-tépé. Leningrad, Aurore, 1978; Пугаченкова Г., Ртвеладзе Е. Дальверзин-тепе — кушанский город на юге Узбекистана, Ташкент, 1978; Пугаченкова Г. Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 62, 121, 122.

³⁸ *Barthoux J.* Les Fouilles de Hadda (Mémoire de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan), MDAFA, T. IV. Paris, 1933; MDAFA, T. V. Paris, 1930.

³⁹ *Pougatchenkova G.* Les trésors... III. 24, 25. PP. 36, 37; III. 29, 30, 40, 48; *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. М., 1985. С. 50, 96,.

⁴⁰ *Pougatchenkova G.* Les trésors... p. 48–49, III. 32, 33. *Пугаченкова Г.* Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии. Ташкент, 1966. С. 153–215; *Скульптура Халчаяна.* М., 1977; *Искусство Бактрии эпохи кушан...* С. 264.

⁴¹ *Пугаченкова Г., Тургунов Б.* Новые буддийские памятники в Южном Узбекистане. Памятники культуры, письменности, искусства, археологии. Ежегодник, 1989. С. 519–536; *Pugachenkova G.* Buddhist sculpture under the Kushans Northern Bactria // *Mesopotamia*, XXIII; *Тургунов Б. А.* Особенности буддийских памятников Дальверзин-тепе // *Индия и Центральная Азия...* С. 189–192.

⁴² *Кругликова И.* Настенная роспись Дильберджина // *Древняя Бактрия.* М., 1976. С. 96–100.

⁴³ *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. М., 1985. С. 64, Рис. 56; *Schlumberger D.* Le temple de Surkh Kotal en Bactriane. // *Journal Asiatique*, 1954, t. CCXLII, p. 166–167, pl. III; *The Excavations at Surkh Kotal and the Problem of Hellenism in Bactria and India* // *Proceedings of the British Academy.* Vol. 41, London, 1961. P. 90. Pl. XIX–XX; *Vogel J. Ph.* La sculpture de Mathura // *Ars Asiatica*, XV, Paris, 1930, Pl. XXXVII, a; *Rosenfield J. M.* *The Dynastic Arts of the Kushans.* Berkeley. Los Angeles, 1967. P. 2.

⁴⁴ *Пугаченкова Г.* Скульптура Халчаяна: примечание № 34; *Schlumberger D.* Decedants non-méditerranéens de l'art grec. // *Syria.* T. 37, 1960; *L'Orient hellénisé.* Paris. 1970; *Ставиский Б. Я.* Династийное святилище в сел. Мат и буддийские памятники Термеза (о двух художественных течениях в искусстве Кушанской империи // *Древняя Индия...* С. 315–321.

⁴⁵ *Schlumberger D.* Sur la nature des temples de Surkh Kotal // *Центральная Азия в кушанскую эпоху.* Т. 2, 1975; *Rosenfield J. M.* *Mathura School of Sculpture. The contributions to the Study of Kushan Chronology* // *Papers on the Date of Kanishka,* Leiden, 1968. P. 200.

⁴⁶ *Ставиский Б. Я.* Капители древней Бактрии, СА // 1972. С. 41–56; *Кушанская Бактрия...* С. 234–236.

⁴⁷ *Мухтаров А.* Новые находки каменных капителей кушанского времени из Шахринау (Южный Таджикистан) // *Известия Академии наук Таджикистана,* № 3, 1968. С. 1–4.

⁴⁸ *Ставиский Б. Я., Козловский В. А.* Львиная капитель из Старого Термеза // *Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения.* Л., 1985. С. 196.

⁴⁹ Там же. С. 190–196; *Тюляев С. И.* *Искусство Индии...* М., 1988. С. 87, 88.

⁵⁰ *Литвинский Б. А.* Махадева и Дуттхаганани (О начале буддизма в Парфии) // *ВДИ,* 1967, № 3. С. 88–92.; *Кошеленко Г. А.* Исследования буддийских памятников в Мерве // *Древние культуры Средней Азии и Индии.* 1984. С. 180.

⁵¹ Пугаченкова Г. А., Усманова З. Буддийский комплекс в Гяур-кале Старого Мерва // ВДИ, № 1, 1994. С. 147–150; Усманова З., Филонович М., Кошеленко Г. Маргиана // Древние государства Средней Азии и Кавказа // Археология СССР, М., 1986. С. 234–240.

⁵² Пугаченкова Г. А., Усманова З. Буддийский комплекс... С. 165; Кошеленко Г. Уникальная ваза из Мерва // ВДИ, 1966, № 1. С. 92–105; Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967. С. 91, илл. 67.

⁵³ Göbl R. Dokumente zur Geschichte der Iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Wiesbaden, 1967, Bd. 1, S. 250; Bd. III, S. 57–62; Bd. IV, Taf. 5.

⁵⁴ Пугаченкова Г. А., Усманова З. Буддийский комплекс... С. 159; Franz H. G. Von Gandhara bis Pagan. Kultbauten des Buddhismus und Hinduismus in Süd- und Centralasien. Graz., 1979.

⁵⁵ Ртвеладзе Э. В. Новый буддийский памятник в Старом Мерве. (ТЮ-ТАКЭ), 1974. С. 231–236; Пугаченкова Г. А. Гандхарская скульптура в Мерве // Искусство 1968. С. 61–64; Кошеленко Г. А. Родина парфян. М., 1977. С. 110; Усманова З. И., Филонович М. И., Кошеленко Г. А. Маргиана // Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии // Археология СССР. С. 241, табл. ХСІХ.

⁵⁶ Зеймаль Е. В. Политическая история древней Трансокианы по нумизматическим данным // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Ленинград, 1977.

⁵⁷ Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана (с древнейших времен до середины XIX в.) М., 1965. С. 67, илл. 30.

⁵⁸ Пугаченкова Г. А. К неутихающим дискуссиям: варварский Гелиокл, Герай, Сотер Мегас // Городская культура Бактрии-Тохаристана и Согда. Ташкент, 1987. С. 98–107; Зеймаль Е. В. Кушанское царство по нумизматическим данным. Автореферат канд. дисс. историч. наук. Ленинград, 1963; Кушанская хронология (Материалы к проблеме). Душанбе, 1968; Древние монеты Таджикистана: Душанбе, 1983.

⁵⁹ Пугаченкова Г. А. О культах Бактрии // ВДИ, № 3, 1977.

⁶⁰ Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М., 1982. С. 33–46; Faccenna D. and Taddei M. Butkara. Sculpture from the Sacred Area of Butkara I (Swat, Pakistan), 2 Vols, Rome, 1962; Ильин Г. Ф. Древнеиндийский город Таксила. М., 1958.

⁶¹ Marshall J. The buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960. P. 24, 25, 78; Lohuizen de Leeuw J. E. van: The «Scythian» period. An approach to the history art, epigraphy and palaeography of North India from the 1st century. B. C. to the 3rd century A. D. Leiden, 1947. P. 120–127.

⁶² Ingholt H. Gandhara Art in Pakistan, New-York, 1957. P. 25–27.

⁶³ Зеймаль Е. В. Шива на монетах Великих Кушан // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работ Государственного Эрмитажа. Ленинград. 1963.

⁶⁴ Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи кушан. С. 152, С. 153, 159, 160. С. 180, Илл. 177.

⁶⁵ *Тревер К. В.* Памятники греко-бактрийского искусства в собрании Эрмитажа. М.—Л., 1940. Табл. 1.

⁶⁶ *Пугаченкова Г. А.* Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 153, Илл. 180.

⁶⁷ Памятники культуры и искусства Киргизии. Древность и средневековье. Каталог выставки. 1983. С. 39, Илл. 89; *Баруздин Ю. Д., Подольский Н. Г.* Бронзовая женская статуэтка Кара-Булакского могильника. КСИА, 1961, Вып. 85. С. 126—129; *Баруздин Ю. Д.* Кара-Булакский могильник. ТИИ АН Кирг. ССР, Фрунзе, 1956. Вып. 2. С. 68.

⁶⁸ *Rosenfield J. M.* The dynastic arts of the Kushans. University of California Press XLIV. Berkely. Los-Angeles, 1962, Ill. 60; *Franz H. G.* Buddhistische Kunst Indiens, Leipzig, 1965. Ill. 111. S. 104.

⁶⁹ *Зеймаль Е. В.* Амударьинский клад. Каталог. Л., 1979.

⁷⁰ *Пичикян Г. А.* Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистические периоды. М., 1991. С. 47—50, 89, 254, 256; *Литвинский Б. А.* Храм Окса. Т. 2. 2001.

⁷¹ *Sarianidi V. I.* Baktrisches Gold. Aus den Ausgrabungen das Nekropole von Tilja-Tepe in Nord Afghanistan. L., 1985.

⁷² *Pugatchenkova G. A.* Les trésors de Dalverzin-tépé. L., 1978. P. 94—102.

⁷³ *Hallade M.* Gandhara Art of North India. New-York, 1968. P. 94. Pl. XI, LX, 81.

⁷⁴ *Мандельштам А. М.* Кочевники на пути в Индию // МИА, М., 1966, № 135, табл. IX, 1—4.

⁷⁵ *Кожомбердыев Л. К.* Искусство // Страницы истории материальной культуры Киргизстана. Фрунзе, 1976; История киргизского народа. Т. I, Фрунзе, 1989. С. 56.

⁷⁶ *Ghirshman R.* Bégram. Recherches archéologiques et historiques sur les Kouchans // MDAFA. T. XII. Paris, 1946.

⁷⁷ *Абдулаев К. Завьялов В.* Буддийские мотивы в городской культуре посткушанского времени // ВДИ, № 4. 1985.

⁷⁸ *Юркевич А.* Городище кушанского времени на территории Северной Бактрии // СА, № 4. С. 165, рис. 4.

⁷⁹ *Marshall J.* Taxila... III, Pl. 144—146.

⁸⁰ *Литвинский Б. А.* Таджикистан и Индия в древности (примеры древних связей и контактов) // Индия, 1964. С. 158, Рис. 15.

⁸¹ *Пугаченкова Г. А.* Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства // Древняя Индия Историко-культурные связи. М., 1982. С. 248—249; Искусство Гандхары... С. 35; *Кругликова И. Т.* Дильберджин 2. М., 1977; Древняя Бактрия. М., 1976; Древняя Бактрия. Вып. 2. Материалы Советско-афганской археологической экспедиции. М., 1979. С. 80, Рис. 17.

⁸² *Пугаченкова Г. А.* Бактрийско-индийские связи. С. 246. См. приведенную литературу.

⁸³ *Pougatchenkova G.* Les trésors de Dalverzin-tépé. P. 88, Ill. 66—67; *Hackin J.* Nouvelles recherches archéologiques à Bégram ancienne Kâpici (1939—1940),

planches // MDAFA. T. XI. Paris, 1954; *Hackin J. Carl J., Meunié J.* Diverses Recherches Archéologiques en Afghanistan (1933–1940). // MDAFA, T. VIII, Paris, 1959.

⁸⁴ *Pougatchenkova G. P.* 92, Ill. 70.

⁸⁵ *Завьялов В. К.* Костяные предметы Средней Азии кушанского и посткушанского времени // КСИА, 203, 1993, с. 31–41.

⁸⁶ *Ghirshman R.* Begram... MDAFA, T. XII.

⁸⁷ Махабхарата 2. М.—Л., 1962. С. 90.

⁸⁸ Древний Таджикистан. Каталог выставки. Душанбе, 1985, № 315, с. 114.; *Пугаченкова Г. А.* Халчаян. Ташкент, 1966. С. 190–191; Искусство Бактрии... С. 82.

⁸⁹ *Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И.* Некоторые аспекты иерархии семантики ступа Средней Азии и Индии // Древняя Индия... С. 164–186.

⁹⁰ *Абдуллаев К., Завьялов В. А.* Буддийские мотивы... С. 116, рис. 7.

⁹¹ *Мухитдинов Х. Ю.* Гончарный квартал городища Саксанахур — ИООН АН Тадж. ССР, 1958, 3; Терракоты Саксанахура как источник по истории и культуре Северной Бактрии. Авт. дисс. канд. ист. наук Душанбе, 1973; Терракоты Саксанахура // Центральная Азия в кушанскую эпоху. Т. 2, М., 1975; *Пугаченкова Г. А.* Квартал керамистов (Дт-9) / Дальверзин-тепе, кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент, 1978. С. 136–137, рис. 97, 154.

⁹² *Сычева Н. С.* Керамика Кара-тепе Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе (Кара-тепе, 1975. С. 136, 137).

⁹³ *Сычева Н. С., Сычев В. Л.* К проблеме семантики изобразительных и декоративных мотивов на Кара-тепе // Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1982. С. 77–81, 83, 86–87, 92. *Gardin J. C.* Céramiques de Bactres // MDAFA. T. XV, Paris, 1957. P. 61–99.

⁹⁴ *Gardin J. C.* Céramiques de Bactres. P. 6, 7. Paris, 1957. P. 61–99.

⁹⁵ *Пугаченкова Г. П.* Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 128. Илл. 166, 162.

⁹⁶ *Мешкерис В. А.* Коропластика Средней Азии IV–III вв. до н. э. — VII–VIII вв. до н. э. (периодизация, типология, динамика стиля). М., 1992. С. 9–12, 21–30.

⁹⁷ *Мешкерис В. А.* Опыт периодизации коропластики Бактрии-Тохаристана, КСИА, 204. С. 57–66; Отражение индийского культового синкретизма... С. 19–31. 1991.

⁹⁸ *Абдуллаев К.* Об одном буддийском образе в коропластике Бактрии-Тохаристана // История материальной культуры Узбекистана, вып. 24, Ташкент, 1990. С. 50–59.

⁹⁹ *Пугаченкова Г. А.* Об одном иконографическом образе в памятниках иконографии Бактрии // ВДИ, 3, 1992. С. 96–109.

¹⁰⁰ *Zav'jalov V. A.* Zar-tepe: a kushan town in southern Uzbekistan // New archaeological discoveries in asiatic Russia and Central Asia, Archaeological

studies, issue 16. Saint-Petersburg, 1994. P. 74; *Ставиский Б.Я.* Судьбы буддизма... С. 132, рис. 102, 103.

¹⁰¹ *Мешкерис В.А.* Отражение индийского культового синкретизма в коропластике кушанской бактрии. МАИКЦА. Вып. 11, М., 1986. См. приведенную литературу в статье

¹⁰² *Абдуллаев К.* Коропластика Бактрии-Тохаристана в античной и раннесредневековой эпохе. Авт. дис. на соискание степени канд. и. н. М., 1985; *Абдуллаев К., Завьялов В.* Буддийские мотивы в городской культуре посткушанского времени по материалам Зар-тепе // ВДИ, № 4, 1985; *Абдуллаев К., Завьялов В.* Сосуды на зооморфных подставках из поселений кушанской Бактрии // СА, № 1, 1985; *Абдуллаев К.* Об одном буддийском образе в коропластике Бактрии-Тохаристана // ИМКУ, 1990, Вып. 24; *Ганевская Е. В., Заславская Р. А.* К атрибуции одной из терракот Сурхандарьинского краеведческого музея в Термезе // Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977. С. 81–87; *Завьялов В. А.* Позднекушанская антропоморфная терракота Зар-тепе // КСИА, Вып. 167, 1981. С. 12, Рис. 5; *Пугаченкова Г. А.* Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства // Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982. С. 245–266; *Мешкерис В. А.* Отражение индийского синкретизма в коропластике Кушанской Бактрии. МАИЦКА, вып. 11, 1986. Ниже включены в список примечаний наиболее важные труды на эту тему.

¹⁰³ *Пугаченкова Г. А.* Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской школы // Искусство Индии. М., 1968; *Массон В. М.* Взаимодействие разноуровневых традиций в городской культуре Бактрии и Согда // Городская культура Бактрии-Тохаристана. Самарканд, 1986.

¹⁰⁴ *Литвинский Б. А.* Буддизм и среднеазиатская цивилизация // Индийская культура и буддизм. М., 1972. С. 154.

¹⁰⁵ *Мешкерис В. А.* Отражение индийского культового синкретизма... С. 31.

¹⁰⁶ *Тюляев С. И.* Искусство Индии ... С. 179, илл. 178

¹⁰⁷ *Массон М. Е.* Городища Старого Термеза и их значение. Труды ТАКЭ. Ташкент, 1940. Вып. 3. С. 79, рис. 3–4; *Rosenfield J. M.* *Dynastie Arts of the Kushans.* Berkely and Los Angeles, 1967. Pl. 82; *Тюляев С. И.* Искусство Индии. М., 1988. Илл. 168, 178.

¹⁰⁸ *Абдуллаев К., Завьялов В.* Буддийские мотивы... С. 28; *Массон В. М.* Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии // Археология СССР, М., 1985. С. 401, табл. СХIII, 16. Будда с сосудом изображен в скульптуре гандхарского стиля: *L. Nehru.* *Origins of the Gandhara style. A study of Contributory Influens.* Delhi, 1989. P. 88, Pl. 140.

¹⁰⁹ *Завьялов В. А.* Позднекушанская антропоморфная терракота... С. 167.

¹¹⁰ *Zav'jalov V. A.* *Zar-tepe: a Kushanian Town in Uzbekistan.* — *New Archaeological Discoveries in Asiatic Russia and Central Asia* (Archaeological Studies, issue 16) SPb., 1994. С. 74. Культура и искусство древнего Узбекистана (каталог выставки) М., 1991. Кн. 1, С. 150, № 197; *Пугаченкова Н. А.* Новые данные в художественной культуре Бактрии // Из истории ан-

тичной культуры Узбекистана. Ташкент, 1972; *Abdullaev K.* Les figurines en terre cuite de l'ancienne Bactriane septentrionale // La Bactriane de l'hellenisme au Bouddhisme // Dossiers d'archeologie, № 211, 1996. P. 54–61.

¹¹¹ *Pougatchenkova G.* Les trésors de Dalverzine-tépé/ L., 1978. P. 66.

¹¹² *Забелина Н.* Новые археологические находки из Гиссарской долины // Сообщения Республиканского Историко-краеведческого музея Тадж. ССР, Душанбе, 1952. С. 28–33, рис. 4, 5; *Мешикерис В. А.* Отражение индийского культового синкретизма... Табл. III, 5.

¹¹³ *Marshall J.* Taxila, Vol. I–III, Cambridge, 1951. Vol. II, p. 468; Vol. II, pl. 138, nn. 167–187; *Idem.* Excavations at Bhita. ASI. 1915. P. 71; *Mukhopadhyay Sanmir K.* Terracottas from Bhita. Artibus Asiae, vol. XXXIV, 1, MCMLXXII, pl. II; *Agrawalla V. S.* Terracotta figurines of Achichchatra // Ancient India, 2 N. 4, 1948. P. 137.

¹¹⁴ *Ганевская Е. В., Заславская Р. А.* К атрибуции... С. 81–87.

¹¹⁵ *Smith M. A.* Indian sculpture of the Gupta period. A. D. 300–650. *Ostasiatische Zeitschrift. Dritter Jahrgang. Heft I, Juni 1914.* PP. 1–28.

¹¹⁶ *Lohuizen de Leew J. E.* The «Scythian...» P. 149; *Banerjee P.* Early History of Jainism // The Indo-Asian Culture. Vol. 19, N. 1, 1970. PP. 14–17.

¹¹⁷ *Пугаченкова Г. А.* Бактрийско-индийские связи... С. 250, рис. 4. *Гусева Н. Р.* Джайнизм. М., 1968. С. 85.

¹¹⁸ *Пугаченкова Г. А.* Бактрийско-индийские связи... С. 256; Геракл в Бактрии // ВДИ, 1977. № 2. С. 84–85, рис. 3.

¹¹⁹ *Гусева Н. Р.* Джайнизм. С. 95–96; Индуизм. История формирования культовой практики. М., 1977. С. 90–91.

¹²⁰ *Bernard P.* Un nouveau document sur les cultes hinduistes dans l'Asie Centrale Kushana // *Studies Iranica*, 1981. N 10.

¹²¹ *Пугаченкова Г. А.* Новые данные о художественной культуре Бактрии... С. 120–121, рис. 37.

¹²² *Тургунов Б.* Новые находки из Айртама // Городская скульптура Бактрии-Тохаристана и Согда. Античность, раннее средневековье. Материалы советско-французского colloquium. Самарканд, 1986; Ташкент, 1987. С. 144–146

¹²³ *Marshall J.* Taxila, vol. III, pl. 133, nn. 95–95, 98–99; *Hackin J.* Nouvelles recherches archeologiques a Begram (ancienne Kapici), 1939–1940. // MDAFA, T. XI, P., 1954, fig. 60, 62–65, 70, 79–82, 86–94 и сл.

¹²⁴ *Абдуллаев К.* Об одном буддийском образце..., с. 50–59.

¹²⁵ *Литвинский Б. А.* Тепаи-шах. Культура и связи кушанской Бактрии. М., 1983, с. 25–26, табл. XXII, 3, 51, 53.

¹²⁶ *Пугаченкова Г. А.* Новые данные о художественной культуре Бактрии... С. 120–121, рис. 37.

¹²⁶ *Гусева Н. Р.* Джайнизм. С. 75–85, 86.

¹²⁷ *Абдуллаев К., Шейко К.* Новые поступления терракотовых статуэток в Термезский краеведческий музей // Общественные науки Узбекистана. 1985, № 7.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ *Гусева Н. Р.* Джайнизм... 1968. С. 84–86.

¹³⁰ Пугаченкова Г. А. О культурах Бактрии в свете археологии // ВДИ, № 3 (124), 1977. С. 131; Nehru L. Op. cit. Pl. 124.

¹³¹ Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи кушан... С. 105, Илл. 122; С. 236, Илл. 210.

¹³² Rosenfield J. The Dynastie Arts of the Kushan... P. 72–79; Mathura School of sculpture. The contributions to the study of kushans ethnography // Papers on the date of Kaniska. Leiden, 1968. P. 311.

¹³³ Массон М. Е. Работа Термезской археологической комплексной экспедиции (ТАКЭ). Т. 2. С. 79, Рис.

¹³⁴ Мешкерис В. А. Три новых памятника коропластики Бактрия // КСИА, 1985, № 182. С. 63–66.

¹³⁵ Там же. С. 69, Рис. 3; Mittelasien. Abb. 71. S. 70.

¹³⁶ Marshall J. Taxila, vol. II, p. 468, vol. III, pl. 138.

¹³⁷ Мкртычев Т. К. Указ. соч. С. 182, 183.

¹³⁸ Ставиский Б. Я. Итоги раскопок Кара-тепе в 1965–1969 гг. // Кара-тепе — буддийский культовый центр. Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1972. Табл. XVII; Капители древней Бактрии... С. 41–50; Судьбы буддизма... С. 37, рис. 17.

¹³⁹ Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960. С. 27, Рис. 12; Ставиский Б. Кушанская Бактрия. С. 236, 237; Marshall J. Taxila, vol. III. Pl. 133; Wheeler M. Charsada a Metropolis of the North-West Frontier. Oxford, 1962; Dani A. H. Shaikhan Dheri Excavation // Ancient Pakistan. Vol. 2. Peshawar, 1965–66. P. 94, Pl. XXXVIII

¹⁴⁰ Auboyer J. Animals in India // Animals in archaeology. New-York, Washington, 1972. P. 125–127, fig. 59.

¹⁴¹ Мешкерис В. А. Среднеазиатские школы коропластики в кушанскую эпоху // Центральная Азия в кушанскую эпоху, М, 1975. С. 363–379.

¹⁴² Мешкерис В. А. Змея — хтонический атрибут маргианской богини КСИА. 1985. 184.

¹⁴³ Уникальная буддийская статуэтка Хорезма свидетельствует о влиянии буддийской Индии.

Ягодин В. И. Новые данные к проблеме историко-культурных связей Индии и Хорезма в древности // Индия и Центральная Азия (доисламский период) // India and Central Asia (Pre-Islamic period). Tashkent, 2000. С. 165–170.

¹⁴⁴ Мешкерис В. А. Коропластика Средней Азии (IV–III вв. до н.э. — VI–VIII н.э. периодизация, типология, динамика стилей). Автореферат докторской диссертации. М., 1992.

ГЛАВА II

СРЕДНЕАЗИАТСКИЙ И ИНДИЙСКИЙ СИНТЕЗ В ИСКУССТВЕ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (V–VIII вв. н. э.)

Искусство раннего Средневековья — одна из самых ярких страниц художественной культуры народов Средней Азии доарабской эпохи.

В нем нашли отражение общественные идеи, политические события, эстетические идеалы и мировоззрение нового феодального общества, становление которого проходило в пору бурных потрясений, связанных с вторжением полукочевых и кочевых народов — кидаритов, хионитов, эфталитов, тюрков¹. В V—начале VI вв. в жизни среднеазиатских народов весьма значительна культурно-историческая роль эфталитов, распространивших свое политическое господство на громадной территории Средней Азии, Афганистана, Северной Индии и Восточного Туркестана. Важнейшим регионом владений эфталитов являлся Тохаристан. Эфталиты, сдерживая вторжение сасанидского Ирана, способствовали сохранению местных культурных традиций. Вместе с тем они внесли свежую струю в местную художественную культуру, о чем свидетельствуют богатые материалы эфталитской нумизматики² и рассказы китайских хронистов о придворной жизни эфталитских правителей. В середине VI века рушится эфталитская держава. На смену приходит тюркский каганат (VI–VII вв. н. э.). Это была кочевая империя раннего Средневековья, границы которой, с одной стороны, доходили до Черного моря, с другой — до Тихого океана. В широких пределах нового политического объединения феодальная культура в Средней Азии продолжала утверждаться в русле самостоятельных

регионов Согда, Уструшаны, Тохаристана и соседствующих с ними других областей. Наблюдается рост экономики городов, оживление торговли, в которой главенствующую роль берут на себя согдийцы, осуществляя связь между Китаем и Передним Востоком. Караванные пути следовали через Тараз, Самарканд, Бухару, Пайкент, Мерв. Строятся города, дворцовые и храмовые сооружения, феодальные замки, развиваются центры художественной культуры, которая к началу VIII века, пережив необычный подъем, внезапно обрывается под ударами вторгшихся в Среднюю Азию арабов.

Историко-культурные связи Средней Азии и Индии в канун арабского завоевания были обусловлены не только близостью их географического положения, но и общностью политической истории. Народы юга Средней Азии и Северной части Индостана и прилегающие к ним территории современного Афганистана и Северо-западного Пакистана, происходили из одного и того же региона — Тохаристана. Судьбы тохаристанцев единой исторической области одинаково находились в зависимости от власти эфталитов и тюрков.

Большую роль в развитии индо-среднеазиатских связей сыграл воспринятый индийский культовый синкретизм, проникший в Среднюю Азию вместе с хлынувшей новой волной буддизма, утвердившегося в предыдущую кушанскую эпоху. При эфталитах буддизм не подвергался гонениям, тюрки же, ставшие буддистами, всячески поддерживали строительство культовых сооружений, связанных с этой религией, как в городах, так и в сельской местности. Сосуществование различных буддийских доктрин Хинойаны и Махаяны, развитие самобытного династийного кушанского искусства определили своеобразный стиль буддийской тохаристанской школы искусства.

Тохаристан

Тохаристан — название историко-культурной области VI–VIII вв., границы которой в значительной мере соответствовали древней Бактрии, включавшей в эпоху раннего Средневековья территории южного Таджикистана, Узбекистана и Северного Афганистана.

Китайские путешественники Сон Юн (в VI в.), Сюань-Цзян, Хой-Чао (в VII в.) побывали в пределах Тохаристана и описали жизнь народа и природные условия Вахана, Бадахшана, Сурхандарьи и Гиссара (древние области Чаганиана, Шумана), Кобадияна,

Каратегина, Вахша (около которого располагалась древняя область — Хутталь). Из этих описаний мы узнаем, что Тохаристан был разбит на отдельные владения с крупными городами, что местные жители были «перемешаны» с эфталитами и вели образ оседлых землевладельцев, выращивали хлопок, виноград и изготовляли шелк³.

Известно также, что в Тохаристане было сотысячное «строевое воинство, искусное в боях»⁴ и что цари, знать и народ, в основном, исповедовали буддийскую веру; отсюда — обилие монастырей и монахов в этой области⁵.

Буддийское искусство Тохаристана выросло на благоприятной почве греко-буддийской культуры Кушанской Бактрии (монастырь Аджина-тепе, Хишт-тепе, храмы Кафыр-кала и Калаи-Кафирниган). Средневековое буддийское искусство Тохаристана вобрало традиции буддийских памятников кушанской эпохи (Айртам, Каратеппе, Дальверзин-тепе, Фаяз-тепе). Династийное направление, известное по кушанским памятникам Сурх-Котала и Матхуры, имело свое продолжение в своеобразии светского жанра росписей Балалык-тепе, который приобрел другую окраску, отразив жизнь, нравы и идеалы феодального общества.

* * *

Аджина-тепе — большой буддийский монастырь был построен в VII в. н. э. в долине Вахша, в 12 км восточнее Курган-тюбе. Комплекс монастыря — прямоугольный в плане* состоял из двух строго симметричных частей (рис. 17, а). В центре каждой из них располагался квадратный двор, окруженный помещениями. Каждая сторона двора имела в середине двухчастный интерьер, состоящий из айвана, имеющего проход в квадратную целлу. Айваны соединены между собой коридорами, ведущими с одной стороны во двор, с другой — в келью монахов и хозяйственные помещения. Так представляется план первого этажа, над которым возвышался второй этаж, куда можно было подниматься по пандусам. Вход в монастырь располагался в центре восточного фасада здания. У входа располагался вестибюль с пандусом. Крупная целла (зал для собраний монашеской общины) находилась с противоположной стороны здания. Планировка второй храмовой части была такая же как и первая. Существенное различие заключается лишь в том, что

* 100×50.

центральная часть двора была занята большой террасовидной ступой, крестообразно-звездчатой в плане, ориентированной углами по сторонам света; венчал ступу цилиндрический барабан (6 м). Малые ступы, аналогичные по форме большой, находились в углах двора и в северной части храмовой половины. Своды перекрывали прямоугольные помещения, купола венчали арки, проемы и квадратные в плане постройки.

Монастырь Аджина-тепе изобилует скульптурой, представленной гигантской двенадцатиметровой статуей «Будды в нирване», крупными скульптурами будд (сидящих в нишах ограды, на постаментах храмового помещения) и отдельными фигурами бодхисатв, деват, демонов, монахов. Основной материал статуй — глина. Все статуи имели остов — либо в виде кладки из сырцового кирпича, которая примыкала к стене («Будда в нирване»), либо в виде глиняной болванки (статуя бодхисатв, деват). Остов покрывался слоями глины, головы крупных фигур лепились руками, штампом выполнялись только завитки волос. Лицевые маски мелких и средних скульптур были отштампованы в формах и активно, творчески дорабатывались стекой. Эта техника изготовления скульптуры отмечена исследователями в Шикшине и Тумшуке. Скульптура раскрашивалась в разные цвета. Статуи Будды покрывались традиционными цветами: одежда — красной, волосы — черной или синей, ступни ног — белой⁶.

Техника изготовления скульптуры Аджина-тепе своеобразна. Она отличается от техники буддийской скульптуры Восточного Туркестана и Северной Средней Азии (Кувы, Ак-Бешима, Красной речки) преобладанием лепки (штамп применялся минимально) и отсутствием арматуры для внутреннего крепления статуй.

Образ Будды в скульптуре Аджина-тепе занимал большое место. Ряд скульптур изображает Будду, сидящего либо в позе размышления, погруженного в свой собственный мир, либо в позе проповедующего и поучающего. Однако, заключительный акт жития Будды — «Великая кончина» (Паринирвана) является одним из главных буддийских мотивов, разработанных в гандхарском искусстве. В традиционной сцене, согласно канону, Будда всегда возлежит на правом боку, опираясь щекой на правую ладонь, левая рука вытянута вдоль туловища, прямые ноги с крупными ступнями сомкнуты⁷. Фигура «Будды в нирване» по значимости и своим размерам занимала центральное место среди буддийской скульптуры Аджина-тепе (рис. 17, б; рис. 18, а, б, в). Эта статуя лежащего Будды

прежде всего, подавляет своей гигантской величиной (12 метровая скульптура буквально втиснута в узкое помещение, не рассчитанное на восприятие всей статуи с большого расстояния). Живые люди, стоящие рядом с изваянием «спящего исполина», кажутся лилипутами.

Сложное понятие нирваны буддийская религия трактует как высшее состояние человеческой «души», в момент прекращения процесса перевоплощений и избавления от жизненных страданий. Идея для многих сейчас покажется отжившей, отвлеченной и архаичной. Однако этот лежащий колосс волнует и сейчас, пробуждая едва уловимое щемящее чувство от созерцания необычного, сверхъестественного зрелища. Заслуживает особого внимания кисть руки Будды-исполина. Она немного меньше фигуры среднего человеческого роста. Удивителен контраст между оцепенелой скованностью лежащей фигуры и жизненной трепетностью кисти руки. Формы обобщенного монолитного корпуса геометризированы, угловаты по очертаниям; объемная рука сделана в реалистичной мягкой манере. Слегка припухлая кисть с отведенным в сторону большим пальцем эластично напряжена. Движением слегка расставленных пальцев она придерживает драпировку. В этой трепетной передаче руки невольно ощущается теплота жизненной силы. Не заключена ли в ней мысль художника о переходном моменте погружения в нирвану, когда в руке еще ощущается связь с реальной жизнью? Рука проработана анатомически верно, безукоризненно выдержаны пропорции кисти; объемно выявлены пальцы; детально представлены их суставы, фаланги и даже ногти в обрамлении лунок!

В отличие от реалистической трактовки руки, монолитный торс выглядит схематично канонизированным. Бросается в глаза неестественность расположенных складок сангхати вдоль туловища. Это объясняется тем, что монумент лежащего Будды является фактически стоячей фигурой, положенной горизонтально. На эту особенность условного рисунка сборчатой ткани обратил внимание А. Грюнведель на подобных индийских статуях лежащего учителя в паринирване⁸.

На известных гигантских статуях лежащего Будды в нирване в Аджанте⁹, на Цейлоне¹⁰, канон рисунка вертикальных складок стоящего Будды остался незыблемо застывшим, хотя фигуре придано горизонтальное положение. Из этого следует, что такая трактовка складок не является исключением и для лежащего клосса из Аджина-тепе. Эта особенность несоответствия складок драпировки

с положением лежащей фигуры наблюдается еще в кушанскую эпоху в гандхарском искусстве, когда канон паринирваны Будды только начал разрабатываться¹¹. Несообразность расположения складок, как отметил Б. А. Литвинский¹², не вытекала из неспособности ваятеля реалистически передать складки на лежащей фигуре. Эта особенность трактовки была связана с необходимостью подчеркнуть «сверхъестественность» Будды. Она, видимо, стала условной формулой изображения божества, застывшего в нирване. Ярко-красный складчатый плащ Будды контрастировал с лицом и обнаженными частями тела (кисти рук и частично ступни ног), выкрашенными в белый цвет. Некоторое оживление вносила и деликатная цветовая отделка деталей: разноцветные сандалии с желтыми подошвами, красными ремнями и желтыми жгутами. Красный монолит статуи выделялся на пестром пристенном постаменте, на котором по белому и красноватому фону нанесен крупный геометрический орнамент (круги, клетки, ромбы). На одной подушке изголовья изображены длинноногие фазаны с красными клювами и пышными хвостами из синих перьев* (рис. 18, а, б). Из монументальных статуй сохранились фрагменты торса Будды с ритуальным жестом рук (рис. 18, в).

Другие статуи Будды. Иконографический тип сидящего Будды с опущенными и сложенными впереди руками воспроизведен как в живописи так и в скульптуре**. Этот жест рук называется в специальной литературе -*dhyana-mudra*. Такое положение рук, находящихся одна на другой, ладонями вверх, символизирует созерцательную сосредоточенность самоуглубления. Ноги развернуты в коленях и поджаты под себя по-азиатски. Обнаженные ступни перекрещены и соединены с неестественно вывернутыми подошвами наружу в положении *padmasna*; голову Будды венчает рельефный, раскрашенный нимб. Истоки иконографии этого традици-

* Реставрация и реконструкция статуи дали возможность представить ее в качестве экспоната в Историко-краеведческий музей г. Душанбе. См. журнал *Arts Asiatiques*. Tome 56—2001; *Фоминых В. А.* Реставрационная реконструкция монументальной глиняной статуи Будды в нирване из Аджина-тепе.

** См. *Литвинская Б. А., Зеймаль Т. И.* Аджина-тепа... // *Российская археология*. № 1. 2003. С. 131—144; *Шейкина В. Г., Винокурова М. П.* Методика реставрации монументальной живописи. СПб. 2002. (Раздел «Живопись: многоярусные, воспроизведения “Тысячи будд”». С. 98—99).

онного образа уводят в гандхарское искусство, где окончательно сложился в IV в. н. э. этот тип изображения Будды¹³.

В скульптуре гуптского периода V–VI вв. н. э. встречаются изображения Будды, которые вполне могли быть прототипами буддийских образов Аджина-тепе. Совпадают не только позы с традиционным положением рук и ног: *dhyana-mudra padmasana*, но и драпировка *sanghati* с глухим воротом и стереотипно повторяющимся рисунком складок¹⁴.

Маленькие изображения Будды в позе созерцания помещались в полукруглые арочки. Этот мотив, по всей вероятности, являлся «одним из звеньев сложной композиции, составленной из рядов фигур»¹⁵, использован для глиняных и алебастровых барельефов, служащих украшением стен. Встречается в Аджина-тепе и другой канонический тип с жестом рук *dharmachakra-mudra*, символизирующий знак поворота «колеса закона»¹⁶. Движения изяшно моделированных пальцев, особо грациозно расположенных как бы имитируют круговое вращение¹⁷. Этот жест в иконографии Будды появился только в IV в. н. э. Он ярко выражен в статуях Матхуры гуптского периода¹⁸.

Однако наиболее близкие параллели к аджинатепинским статуям будд в позах *abhaya* или *dhyana-mudra** дает нам глиняная скульптура Фундукистана (Северный Афганистан)¹⁹. В создании образа Будды не только важны иконографические признаки фигуры, но и воплощение идеала самоуглубленности в философские глубокие раздумья о судьбах мира и обретении в конце жизненного пути наивысшего покоя Нирваны. Поэтому лучшие произведения буддийской пластики, изображая лик Будды, передают внутренне существо этого сложного образа. Наряду с ювелирно-тщательной разработкой крутых завитков прически, пластика лица основана на обобщенной сглаженности, нивелирующей моделировку мышц и деталей. Этим достигалось выражение ясности, покоя и умиротворенной мудрости. Лицо — маска, без возраста и выражения эмоций.

Таким образом, кроме внешних иконографических примет (широкий, а не удлинённый овал лица, оттянутые к плечам мочки ушей, тилака между бровями, раскосые полуприкрытые глаза с тяжелыми веками), образ Будды выражает сложные понятия гу-

* *Abhaya-mudra* — жест успокоения (правая рука поднята, левая опущена); *dhyana-mudra* — положение рук в позе размышления: руки опущены, кисти сомкнуты.

манистической сущности буддизма: одухотворенность познания истины, эталон нравственного идеала. Однако тысячные повторения этого образа привели к схематизации и стандарту²⁰.

И все же при этом черты идеализации присутствуют в скульптуре Аджина-тепе, хотя своеобразие тохаристанской школы пластики не могло не придать этим образам некоторые отличительные черты, сказавшиеся в трактовке общепринятой иконографии.

«Уже в первые века нашей эры канон Будды теряет прямую связь с иконографией греческих и римских божеств»²¹. Будда-Спаситель, приближенный пластический образ к идеальному греческому Апполону, растворяется под натиском требований буддийской религии каждой страны. «У Будды в каждой стране, куда проникал буддизм, своя иконография. Будда индиец, бактриец, тибетец, китаец, японец. И только структура образа, в которой выражен нравственный идеал человека, сохраняет некое единство»²².

Итак, тохаристанские буддийские образы из Аджина-тепе, с одной стороны, отражают черты общей канонической идеализации, с другой, как и везде, — приобретает местную специфику. Самобытность тохаристанского стиля в его реалистической природе, преодолении одинаковой канонической трафаренности. В одном случае мы видим по-азиатски уплощенное скуластое лицо Будды (рис.)²³. Линейный рисунок бровей, затуманенный взгляд из-под припущенных век, оттенены голубой краской. Этим приемом достигается цветовая переключка с синевой волнистых волос, плотной массой покрывающей голову. Широта поверхности гладкого лба, динамика поднятых дугой бровей, повторяющих контуры крупных и выпуклых верхних век, своеобразно утрируют типичные иконографические особенности лика. В другом случае — скульптор избирает для создания образа Будды европеоидный этнический тип (характерные черты иконографии воспринимаются, несмотря на деформацию головы под тяжестью упавшего на нее завала стены. Продолговатое узкое лицо с крупными чертами асимметрично. Типична прическа из крупных локонов. Вскинутые дугой брови, показанные врезанными линиями, четко выделяются на выглаженной поверхности высокого лба. Большие глаза с рельефными выпуклыми веками удлиненного к вискам разреза — миндалевидной стилизованной формы. Прямой тонкий нос с изящным рисунком ноздрей моделирован (как и глаза) в жесткой манере. В контрасте с верхней половиной лица, лепка нижней решена плавными пластическими грациями. Приемами мягкой объемной пластики

выявлены припухлые щеки, выдающийся подбородок и полные губы красивой формы, сложенные в полуулыбку. Очертания верхней губы, похожей на развернутый лепесток с волнистыми краями, подчеркнуты маленькой ямочкой под самым носом. Сочетание канонизированной холодности и реалистической правдивости передано условностью цвета: желтые губы обведены легким черным контуром, пряди волос в виде ракушечноподобных спиральных завитков окрашены в синий цвет глубокого тона.

Бодхисатва азиатского облика с шиньоном на темени интересен своей конкретной и этнической характеристикой²⁵. Широкоскулое лицо с раскосыми глазами удлиненной стрелчатой формы, несет печать трансформации реалистического прототипа в канонизированный буддийский тип. Традиционный схематизм выражен в композиции головы с шиньоном, и длинными мочками ушей. Однако нормы канона не вытеснили индивидуальную природу образа. Мягкая пластика рта оттенена глубокой ямочкой над серединой верхней губы. Сомкнутые полные губы сглаженных очертаний, запечатлены в момент движения. Выпяченная нижняя губа, обрамлена с двух сторон рта глубокими впадинами и вертикальными складками, сбегающими к подбородку. Бодхисаттва (?) сосредоточенно смотрит перед собой. Выпуклые глаза с резко линейно выраженными границами век характерны не только обобщенной пластикой, но и переданным живым взглядом, направленным вниз. Несмотря на то, что перед нами произведение круглой пластики, широкое лицо решено плоскостной сглаженной моделировкой. Врезанные линии бровей, раскосые глаза, подведенные до самых висков, придают форме лица оттенок графической жестковатости. Это ощущение вызывает и трактовка прически, большие пряди которой показаны неровными крупными бороздами. Моделировка ушей отличается обобщенной условностью — опущенная вниз мочка доходит до уровня подбородка. На шее обозначены морщинки.

К числу выразительных образов Аджина-тепе принадлежит скульптура божества или донатора, видимо, участвующего в какой-то сложной композиции (рис. 19, в), судя по положению корпуса, повороту головы и выразительному взгляду, как будто обращенному с почтительной внимательностью к другому персонажу). Вся фигура и выражение лица, с одной стороны, представляет воплощение вкрадчивой настороженности, с другой — манерной аристократической холеной изнеженности. Прическа, состоящая из

крутых завитков, округлое, припухлое лицо юноши с тонкими чертами, привлекательно мягкой женственностью. Эта особенность облика дополнена и убранством обнаженного торса. Шею украшают крупные круглые бусы с подвеской, всю грудь пересекает витая перевязь (держущая дхоти, как это мы часто видим на гандхарских статуях)²⁶; предплечье охватывает массивный широкий золотой браслет с крупными камнями, составляющими цветочную розетку; на запястье более скромный браслет в виде гладкого обруча. При всей тонкости созданного образа бросается в глаза некоторое несоответствие в пропорциях этой фигуры: поджатые под себя ноги неестественно коротки по сравнению с верхней частью туловища. Обобщенная лепка торса, однако, не исключает анатомически верной проработки мышц груди и живота. Иконографический тип адоранта из Аджина-тепе близок к образу девата из Фундукистана, хотя пластический язык в аналогичной скульптуре более изыскан и манерен²⁷. Сравнимые образы выражают идентичные эстетические идеалы одной и той же среды.

Пожалуй, с оглядкой на фундукистанские образцы решался и торс Бодхисаттвы (рис. 19, з). Признаки сходства: удлинённые пропорции, обобщенная пластика форм самого туловища, без резких моделирующих переходов и полутеней, без излишней детализации²⁸. Однако в строгофронтальной статуе из Аджина-тепе нет ничего от утонченного стиля фундукистанских скульптур, изображающих божества в изысканно жеманных позах с грациозно изогнутыми фигурами²⁹. Скульптура строится на других принципах, в основе ее — лаконичный язык, строгий отбор средств, присущих для лапидарного стиля. И этот стиль нашел выражение не только в трактовке обнаженного туловища, но и в передаче складчатой драпировки. Дхоти на бедрах стянуто поясом, завязанным спереди сложным узлом в виде пышного банта с двумя большими петлями и целым рядом свисающих свободных концов, ниспадающих складчатым каскадом. Игру этих живописных линий банта дополняют изогнутые складки переброшенной через ноги полы дхоти. Эта гармония гибких пластически-изогнутых графически четких линий драпировки, выполненных в сочном рельефе, не допускала излишества в рисунке складок. В этом также проявилась суровая простота стиля и композиционная завершенность всей фигуры.

Интересна своей жизненной правдивостью группа образов реальных людей: женщин, детей (?), монахов.

Очаровательные женские головки с правильными идеализированными чертами и ясным спокойным выражением лица³⁰. Асимметрия этих женственных ликов (правая сторона шире левой) не мешает восприятию гармоничной пропорциональной уравновешенности. Пластическая лепка отличается, с одной стороны, мягкостью, сглаженностью и округлостью форм, с другой — графической рельефностью четко моделированных деталей. Покатый лоб, выглаженные поверхности припухлых щек, образующие легкую впадину вокруг рта, и полного выступающего подбородка — решены в обобщенной пластической манере. Тонкие нити изогнутых бровей (показанных врезанными линиями), выпуклые, округлой формы глаза, рельефные веки, тонкий небольшой нос, аккуратный вырез ноздрей и губ привлекательны неотразимой красотой молодости. Выразительна и еле уловимая, скользкая улыбка, затаенная в уголках рта. Характерный лик буддийского божества³¹; традиционная прическа из крутых завитков в форме вопросительных знаков дает представление о том, что в рамках буддийской классики создавались вполне реалистические образы, навеянные жизнью. Широкое, скуластое молодое лицо полно внутренней динамики. Нечеткая пластика больших глаз косога разреза, бугристая лепка щек, улыбчивый изгиб рта — во всем сказывается отклонение от традиционной иконографии буддизма. Этот существенный иконографический признак отличает и другие образцы. Выражением непосредственной ясности оживлено лицо, видимо, маленького ребенка в шлеме (?). Живой взгляд, припухлые щеки, чуть тронутый улыбкой рот, выбившиеся из-под головного убора капризно вьющиеся прядки волос, вызывают в памяти аналогичные образы детей в скульптуре Хадды³².

Сильное впечатление оставляет скорбный, изможденный морщинистый лик монаха в плоской гладкой шапочке. Голова изображена в трехчетвертном повороте³³ (рис. 19, а). Объемной лепкой выявлена округлая форма черепа: костистый широкий лоб (с заметным выявлением височных впадин, выдающиеся скулы и энергично выступающий вперед подбородок с характерной глубокой ямочкой посередине). Гладкий лоб с резкими «сердитыми» поперечными и продольными морщинками над переносьем (расположенными в форме заглавной буквы Т) контрастирует с мягкой неспокойной пластикой отвислых щек. Редкие и вместе с тем глубокие борозды морщин, прорезающие щеки, подчеркивают дряблость подглазных мешков и крупных, массивных складок кожи вокруг

рта. Проницательный и вместе с тем усталый старческий взгляд, движение больших выпуклых губ (как бы застывших в скорбном рисунке), придают облику монаха неповторимую психологическую характеристику увядающего человека, прожившего благочестивую долгую жизнь. Каждая морщина подчеркивает не только возрастные приметы, но и мужественность натуры, твердость характера волевой личности.

1 Среди реалистических образов скульптурный портрет тохаристанского монаха из Аджина-тепе, воплотивший традиции реалистической скульптуры Хадды³⁴, по своей художественной значимости занимает важное место в раннесредневековом искусстве Среднего Востока.

В этом же стиле этно-типологического портрета решена скульптурная голова Кашьяпы — знаменитого аскета, вначале противника, а затем и верного ученика Будды³⁵. Это один из вариантов сложившегося традиционного образа. Ромбовидный овал лица подчеркивает изможденность худощавого пожилого портретно воспроизведенного представителя азиатской среды. Натуралистично переданы приметы возраста — глубокие поперечные морщины на лбу, мешки под запавшими глазами, отвислые складки щек, сбегаящие к заостренному подбородку. Пышные усы прикрывают верхнюю губу, нижняя слегка оттопырена. Громоздкий складчатый тюрбан, переданный косыми рифлениями, спадает на виски. Этот определенный этнический характерный иконографический тип аскета был хорошо известен в гандхарском искусстве³⁶. Создана целая галерея реалистических образов поклонников буддизма на обширной территории Центральной Азии³⁷. Исследователи не могли не заметить, что образы брахманов в скульптуре Тумшука, видимо, воскрешают этнические типы местных жителей³⁸.

В изображении демонических гениев фантастическое начало уживалось рядом с натуралистической детализацией. Эти маски, признанные устрашать, построены на утрировке реальных черт: округлые на выкате глаза, кольцообразные веки, укороченный и слегка приплюснутый нос с запавшей переносицей, выпуклые бугры лба и редкие пряди волос³⁹.

Такой фантастический лик капризная фантазия художника, изображая легенду об искушении Будды, помещает на животе одного из воинов армии Мары⁴⁰. В одной из устрашающих масок угадывается рожденное гневом Шивы львиноголовое чудовище Киртимукха с торчащими по-звериному клыками⁴¹.

Скульптура Аджина-тепе, отражая самобытный стиль бактрийско-тохаристанской школы, занимает почетное место в галерее шедевров буддийского искусства.

Живопись Аджина-тепе тематически разбивается на три группы⁴²:

1. Традиционно-буддийские образы (изображения Будды и Бодхисаттв);
2. Светские персонажи (донаторы);
3. Декоративные элементы.

Традиционно-буддийские образы. Целые ряды сидящих однотипных фигур будд с полихромными нимбами, заключенных в двухцветные мандалы⁴³, сплошь покрывали внутреннюю поверхность сводов храмов. По закону доктрины буддизма даже на потолке одного колена коридора святилища должно вместиться около пяти сот изображений Будды, заключенных в Мандалы⁴⁴.

У каждой фигуры поворот головы и жесты рук (мудра), как правло, индивидуальны; отличаются они друг от друга и цветом одежды (белый, желтый, розовый, зеленоватый), раскраской фона внутри мандалы (ярко-синий или зеленоватый) и нимбов (желтый белый, розовый) вокруг головы (рис. 20, б). Это декоративно-сюжетное оформление, сплошь покрывающий стены сводов, связано с символическим изображением неба, заполненного бесчисленными фигурами будд. Так оформлены купола буддийских памятников Афганистана, Бамиана и Какрака (V–VI вв. н. э.)⁴⁵ и своды восточно-туркестанских буддийских сооружений⁴⁶.

Сюжет «тысяча будд» находит объяснение в чудесном мире буддийских легенд. Будда Сакьямуни во время своей проповеди вызывает зримое видение тысяч и десятков тысяч будд во главе с Первым Буддой. Монахи и посетители монастыря, окруженные бесчисленными изображениями будд, должны были проникнуться идеей о том, что буддизм охватил все мироздание⁴⁷. Но вернемся от мировоззренческой концепции художников далекой эпохи к самим росписям Аджина-тепе. Ряды буддийских «иконок» с изображениями сидящих будд в различных позах «мудра» отличаются теплым колоритом пунцово-оранжевых — золотисто-желтых красок на приглушенно-синем фоне. Мягкая колористическая гамма выдержана в пастельно-нежных тонах. Монолитные фигуры будд, укутанных в плащи, гармонически вписаны в радужные овалы мандал из сдвоенных оранжевых и розовых полос овального окайм-

ления. Традиционные фигуры отличаются обобщенностью трактовки округлых форм (женственная луноликость, диски нимбов, покатошь плеч, округлость «ковриков» на постаментах и самих силуэтов будд), подчеркнутостью плавной линией контуров. Наклон головы подчеркивают полузакрытые глаза и взгляд из-под припущенных крупных и выпуклых век⁴⁸. Встречаются и другие примеры изображения живого взгляда, устремленного куда-то в сторону. Одной изогнутой слитной (Г-образной) линией брови и носа, резко очерчивается вертикальная граница лица в трехчетвертном повороте. Удлиненный узкий разрез глаз, смотрящих вниз и вправо, а широкий разлет вскинутых бровей оттенен дугообразными линиями, выразительно выявляющими большое расстояние между бровями и верхними веками. Крупные черты лица, пухлые, плотно сомкнутые губы правильной формы в капризном изгибе сделаны, по-видимому, с натуры и далеки от схематического изображения рта канонизированных ликов буддийской иконографии⁴⁹.

Сидящий Будда, с поднятой правой рукой (жест убеждения), облачен в складчатую одежду, не покрывающую ног⁵⁰. Этот иконографический тип традиционен и имеет много аналогий в буддийском искусстве эпохи Гуптов (IV–V вв. н. э.)⁵¹. Манера изображения складок при помощи свободных линий, передающих эластичность ткани, собирающейся на изгибах тела, помогает восприятию объема натуры, хотя в основе рисунка расположения складок драпировки лежит выработанный канон, известный по памятникам буддийской скульптуры. Отход от строгой каноничности — в одухотворенности образов, некоторой свободе ракурсов фигур вносит оживление в общую композицию якобы стереотипных повторяющихся сходных образов будд. И эти образы не так строго каноничны, как мы это видим на бамианских росписях⁵². Они навеяны жизненными впечатлениями художника, который, соблюдая правила канона, все же сумел наделить каждый образ неповторимыми чертами. В ликах буддийских святых сквозит иногда и мягкая лиричность и живость выразительного взгляда, как бы выхваченного из самой жизни. На стенах коридоров монастырского здания Аджина-тепе были изображены фигуры Будды в крупном масштабе и рядом с ними персонажи, намеренно уменьшенные.

Светские персонажи росписей Аджина-тепе, хотя и трактованы в сюжетно-реалистическом жанре, также связаны с буддийской общей тематикой. Таковы дароносцы — участники известного буддийского сюжета подношения даров буддийскими святыми⁵³ (рис.

20, а). Сюжет этот встречается в памятниках искусства на обширной территории от Восточного Туркестана до Цейлона⁵⁴.

Художник, не скованный канонем, запечатлел физический тип и костюм тохаристанских воинов-дихкан. Они сидят, поджав под себя ноги и держат перед собой дары: цветы на чашевидных подносах. Исследователи Аджина-тепе, привлекая для расшифровки этих росписей обширный материал письменных источников, воскрешают ряд легенд и исторических сцен, связанных с буддийским ритуалом подношения даров святыням⁵⁵. Оживают легенды о том, что Будда сам принимал дары, что эти дары часто были цветами и что однажды преподнесенные Будде Дипанкаре цветы образовали чудесным образом венки вокруг его головы. Одна из легенд повествует о пророчестве Будды, которое сообщает о том, что каждый брошенный цветок к ступе, которую выстроил Канишка, вознаградит в будущем дароносца возрождением среди богов. Опираясь на легенды, поклонники-буддисты приносили дары в виде цветов святым местам.

Китайские путешественники Фа-Сянь, Сюань-Цзянь видели, как в буддийских церемониях использовали цветы правители и буддийские монахи Хотана, Таксилы, Кучи. Сцена подношения цветов Будде — широко распространенный сюжет в буддийском изобразительном искусстве. Цветы являются не только атрибутами дароносцев в буддийских сценах, но и деват в восточно-туркестанской скульптуре.

На фреске из Аджина-тепе цветы в руках персонажей переданы обобщенно в виде фестончатых лепестков. Скорее всего, эта сцена «пранидхи», которая заключается не только в приношении даров, но и в предсказании превращения бодхисаттв-дароносцев в будд. «Дароносцы» Аджина-тепе воспроизводят дихкан — воинов, вооруженных кинжалами — реальных участников культовых сцен, увиденных художником в жизни⁵⁶. В позах глубокого коленопреклонения (адепты сидят на поджатых под себя ногах, с упором на пятки) в белых одеждах с дарами в руках изображены участники буддийского ритуала. Сидят они друг за другом, их лица обращены вправо, в направлении протянутых рук, т. е. в сторону ступы соседнего помещения.

Мужчина слева — воплощение внимания и сосредоточенности. Он обеими руками крепко держит сосуд перед собой. Его напряженный взгляд обращен к сосуду. Создается впечатление, что он как бы настороженно следит за тем, чтобы не уронить содержимое чаши, которая наполнена с верхом цветочными лепестками. В этом

образе сквозит наивно-трогательный почерк талантливого художника, который, не владея грамотой рисунка, сумел воплотить момент живого наблюдения напряженной внимательности персонажа. Эта непосредственность восприятия чувствуется и в трактовке другого донатора, держащего большое желобчатое блюдо с дарами, но целиком увлеченного происходящим действием. Его глаза расширились, брови высоко поднялись вроде бы от созерцания удивительного зрелища, которое происходит где-то рядом с ним, по соседству, судя по движению глаз, смотрящих в сторону. А может быть, его поразило предсказание Будды о его будущем перевоплощении? Такое толкование может быть оправданным, если считать, что перед нами известный буддийский сюжет «пранидхи». Как бы там ни было, но перед нами редкий пример реалистической живописи этого времени. Художник, не владея высоким мастерством рисунка (искажены пропорции, неестественны ракурсы), сумел запечатлеть этнические типы и психологическое состояние изображаемых лиц. Линейным непринужденным росчерком переданы собранные в «гармошку» и «кудрящиеся» складки широких рукавов; приемом графики достигается иллюзия округлости форм тела.

Следует отметить и некоторый изыск строгой колористической гаммы, построенной на сочетании красно-коричневого фона и белых фигур в черном контурном обрамлении: черная полоса с крупными белыми перлами, отделяет ярус с изображениями дароносцев, что придает законченность композиции.

Орнаментальная роспись Аджина-тепе имела подчиненное значение и была рассчитана на декоративный эффект. Растительные и геометрические мотивы (цветы и клетки, ромбы, сетки, полосы с перлами) предстают неотъемлемыми элементами сюжетной живописи. Рисунок наносился по белому ганчевому грунту. Вначале обозначался контур красно-коричневым цветом, затем плоскость внутриконтурной обводки закрашивалась каким-либо локальным цветом. Красно-желтые тона краски были сделаны из высококачественных охр синие цвета — из пылевидно-измельченного лазурита. Гамма часто отличалась контрастностью: сочетанием белого с черным, красного с синим, синего — с золотистым и желтым.

Монастырь Аджина-тепе, украшенный, сотнями статуй, среди которых особо выделяется двенадцатиметровая монументальная скульптура Будды в нирване, щедро расписанный фресковой живописью, позволяет выявить индо-среднеазиатские связи в общем русле буддийского искусства раннего Средневековья.

*Буддийский храм вихара на городище Калаи-Кафирниган*⁵⁷ (другое название Токкуз-кала) расположен близ кишлака Эсамбай в 80 км к юго-западу от Душанбе на левом берегу Кафирнигана. Городище Калаи-Кафирниган в эпоху древности представляло небольшой укрепленный город с цитаделью и шахристаном, окруженный со всех сторон стеной (с выступающими башнями) и рвом. Первые два хронологических периода существования города датируются V началом VII вв., последний приходится на VII–VIII вв. н. э., когда оживленно функционировал культовый комплекс. Городской буддийский храм занимал центральное место с примыкающими к нему монастырскими помещениями. Это главный квадратный в плане храмовый зал* был сквозным. На одной линии находились два входа с востока и запада (рис. 21, б). В середине зала обнаружен двухступенчатый постамент (stupa или saitya) — первоначально крестовидный, впоследствии перестроенный в звездчатый. Геометрическая конфигурация этого центрального ритуального сооружения была подчеркнута угловатыми выступами, приспособленными для размещения статуй. Храм был обрамлен с трех сторон обходным коленчатым коридором. Четвертая (восточная сторона) представляла собой открытый айван, кровля которого (в отличие от сводчатых, купольных сырцовых перекрытий) была плоской и поддерживалась четырьмя деревянными колоннами на каменных базах**. За айваном располагался храмовый двор. Противоположный двору примыкающий к храму западный комплекс сообщался с коленом обходного храмового коридора через два про-

* 4,65×4,95

** В публикации этот буддийский комплекс обозначен как объект V. Однако художественная деревянная резьба наиболее ярко представлена в парадном зале монументальной постройки южной части шахристана Калаи-Кафирнигана (обозначенный в литературе объектом I. Декорированный парадный зал этой монументальной постройки был жилым и одновременно культовым помещением, с жертвенником и обходным коридором. Резьба, выдержанная в традициях зарождающегося стиля народного орнаментального стиля таджикской архитектуры, украшала балки перекрытий капители и базы колонн, стенные панно и панели. Узоры состояли из растительных и зооморфных мотивов, натюрмортных иллюзорно объемных деталей, побегов виноградной лозы с гроздьями плодов винограда, геометризованных розеток с уникальными геральдическими изображениями павлинов (Litvinskii, 1981, pp. 41–42, fig. 7–10).

ема. Он состоял из маленькой с нишей квадратной купольной целлы, которая была окружена четырьмя подсобными коридорообразными помещениями с суфами. Весь храмовый буддийский двухчастный комплекс прямоугольный в плане был обнесен внешними стенами П-образного абриса*.

Скульптура. Интерьер главного буддийского святилища включал множество скульптур больших и малых форм. Сохранившиеся фрагменты скульптуры свидетельствуют о высоком уровне мастерства ваятелей, которые освоили традиции высокоразвитой индийской школы ваяния и трансформировали каноны буддийского искусства в местном тохаристанском стиле. В убранстве архитектурного комплекса важную роль выполняли статуи внутри святилища: четыре в углах (на пьедесталах) и четыре на центральном постаменте. Две крупные скульптуры восседающих Будд располагались в нишах южной храмовой стены с внутренней и внешней стороны — «спина к спине». В открытой внешней нише коленчатого южного коридора находилась статуя сидящего Будды в позе *padmasana*. Покрытые складчатой тканью поджатые согнутые ноги с разведенными в стороны коленями обращены вверх сомкнутыми голыми ступнями. Угадывается, несмотря на фрагментарность, увещательный жест учителя — абхайя-мудра. Кисть левой опущенной руки придерживала на колене складки красного сангхати, на фоне которого выделяются выкрашенные в розовый цвет обнаженные ступни. Правая рука, судя по сохранившемуся локтевому изгибу, была поднята вверх. Этот тип иконографии воспроизводится в местном массовом искусстве короластики еще в эпоху Кушанской Бактрии⁵⁸. В отличие от кушанского раннего варианта этого иконографического типа Будда Калаи-Кафирнигана стилистически близок аналогичным раннесредневековым буддийским статуям. Постамент в форме неправильного параллелепипеда с угловыми нишками повторяет подобный пьедестал, обнаруженный в монастыре Аджина-тепе. Плоскостная условность вывернутых наружу обнаженных ступней, мелко трактованные drobные пластически-линейные градации вихревого каскада ниспадающих змеящихся складок (косых, изогнутых, полукольцевых) выявляющих объемность форм, выдержаны в нормах нового средневекового канона изысканного зрелого стиля монументальной пластики Хадды, Фундукистана, Тепе-Сардар (в Газни). В стиле средневекового канона решены и другие скульптуры святилища — стоящего Будды, укутанного в складча-

тый сангхати, и коленопреклоненного участника ритуальной сцены⁵⁹. Меньше экстерьерной статуи скульптура сидящего Будды в интерьерной нише (она сильно разрушена, от нее сохранилась только упавшая голова). Трапецевидный овал маски, прямолинейно расширенной кверху и зауженной книзу, восходит к истокам обобщенной геометризации, имеющей место в кушанской коропластике Средней Азии. Однако главный акцент в лепке скульптурного лика сделан на воспроизведении канонической идеальной схемы рисунка лица буддийского образа, в котором использованы отдельные приемы гандхарской и гуптской школы, стереотипно повторяющийся из века в век в разных видах искусства Индии — в резной кости Беграма, скульптуре Хадды, Аххичхатры, статуях и росписи Аджанты. В калаикафирниганской маске отразились воспринятые характерные черты стиля индо-буддийской школы: в трактовке наполовину прикрытых подведенных черным контуром рельефными валиками затуманенных глаз, полногубого подвижного рта с укрупненной и выпяченной и нависающей верхней губой (лепесткового абриса), в мягких пластических плавных переходах от гладкой плоскостной поверхности лба к объемным выпуклостям щек и впадинам глаз и полуулыбчатого рта. В тонких градациях моделировки, игре светотени проявились особенно свойства глины как наиболее податливого формообразующего скульптурного материала.

Синкретизм индо-среднеазиатских традиций усматривался в скульптурной голове Локапалы (?) с этнически характерным широким по-азиатски скуластым лицом и огромными почти в треть лица стрелчатой формы глазами с острыми внешними углами, вытянутыми к вискам (рис. 21, в). Из-под выпуклых век вырисовываются четко моделированные полуовалы зрачков, устремленных ввысь⁶⁰. Перед нами один из редких образцов буддийской скульптуры, в которой угадываются приемы изображения экспрессивной стилизации гипертрофированно увеличенных зрячих глаз, которые восходят к истокам нарочито лапидарной схематизации рисунка «глазастых» ликов фигурной среднеазиатской керамики эфталитской эпохи⁶¹.

Живопись. Стены и своды обходного коридора святилища были сплошь покрыты росписью, фрагмент которой сохранился в храмовом коридорном колене в простенке между двумя проходами в помещении западного монастырского комплекса (рис. 21, а). Двухъя-

русная композиция воспроизводит традиционные буддийские сюжеты. Верхний ярус в крупном масштабе изображает Будду* с двумя предстоящими бодхисаттвами (?). Нижний ярус представляет ритуальный церемониал — пранидхи (приношения адептов даров Будде или Ступе). Верхний и нижний ярусы росписи разделены полосой, составленной из белых перлов на черном фоне. Композиция верхнего яруса симметрична. Центральная крупная фигура сидящего Будды была заключена в полукруг нимба мандорлы, от которой сохранилась радужная многоцветная слегка изогнутая полоса с правой стороны (над согнутым коленом Будды). Повторяется в живописном варианте ранее описанный иконографический тип скульптурного изображения Будды в позе *padmasana* с раздвинутыми перекрещенными ногами, покрытыми складчатым сангхати и обращенными вверх голыми ступнями. Однако ритуальный жест мудра, судя по сохранившемуся изгибу левой руки, был иным: он не символизировал увещания абхайя-мудра, а скорее всего был жестом моления⁶². Сборчатое одеяние подчеркивает положение и объемность согнутых ног. Зрелое мастерство художника проявилось в хорошо усвоенной канонической системе графического рисунка живописно располагающейся ткани. Форма выявляется уверенно расчерченными складками — то редкими изогнутыми, выявляющими объемность бедер, то исчезающих на коленных изгибах (обтянутых гладкой тканью), то стгушающихся по диагонали на голенях к щиколоткам. Изысканность вкуса и изощренность виртуозного стиля проявилась в изображении спадающего волнами густофалдового веерообразного подола, конец которого свисает пучком иллюзорно объемных раструбных складок. Пышный трон Будды представлял собой подушку (покрытую узорчатой тканью), основание которой украшено махровой гирляндой из поднятых вверх и опущенных вниз широких листьев или бутонов гибкой ветки аканта (?). Фигура бодхисаттвы (?) с правой стороны располагалась на круглом пьедестале, на котором сохранилось изображение обнаженной ступни предстоящего Бодхисаттвы. С левой стороны от идентичной фигуры почти ничего не сохранилось. Многофигурная композиция нижнего яруса, изображающая буддийских дароносцев, размещена на гладком красном фоне. Глубина плоскостного пространства согласно закону линейной перспективы переда-

* Судя по фрагменту, высота фигуры Будды могла быть 110–120 см.

на условной двухплановой разномасштабностью. Размеры крупных монументальных фигур главных донаторов торжественного церемониала, как бы приближенных к зрителю, равны половине человеческого роста. Три коленапреклоненные фигуры прислуживающих персонажей, показанных в глубине отдаленной второстепенной мизансцены нарочито уменьшены в $2/3$ раза высоты фигур знатных донаторов переднего регистра. Величина фигур калаика-фирниганской живописи пропорциональна их значимости:

— фигура Будды занимала значительную часть пространства верхнего фриза;

— крупные фигуры идущих персонажей нижнего яруса почти одинаковы по высоте*.

Нарочито уменьшенные фигуры слуг не только передают перспективную глубину пространства композиционного решения сцены, но и несут смысловую иерархическую нагрузку, подчеркивая вспомогательную роль прислуживающих предстоящих в церемониальном ритуале. Позы дароносцев представляют собой сочетание трехчетвертного поворота тулова и головы с фронтальной постановкой ног, развернутых на кушанский манер в разные стороны. Буддийские сцены с дароносцами росписи Калаи-Кафирниган и Аджина-тепе, с одной стороны, близки к небуддийским сюжетам живописи Балалык-тепе, с другой — находят семантические параллели в многочисленных буддийских восточнотуркестанских росписях. В церемониале пранидхи устроителей монастыря (Stifthild), шествующих друг за другом, лидирующая роль принадлежит монаху буддисту. Согласно правилам буддийского канона адепты несут культовые атрибуты: цветы, жертвенники, украшения, одежду, свечи. Лампы обычно изображались в руках монахов, совершающих обряд обхода ступы⁶³. Монах, изображенный на росписи Калаи-Кафирнигана, держит длинный стебель крупного цветка — пятилистника, возвышающегося за его спиной на уровне затылка. Перед нами запечатлен буддийский монах бхикша, внешний облик которого выдержан в общепринятых нормах, сохраняющихся в течение двух тысячелетий и по сей день в разных регионах Азии независимо от ранга культовой иерархии и этнической принадлежности, узнаваемый всегда адептами — буддистами. Так поразительно похожи образы монаха из Тохаристана (Калаи-Кафирнига-

* Около 70 см

на) и индийского Бодхисаттвы из Аджанты⁶⁴. Та же круглообъемная голова на вытянутой толстой шее, та же гладкая черноволосая прическа подобна плотнооблегающему парику, обрамляющему конусообразными выступами лоб и виски, такие же торчащие уши, (перед которыми свисают острые тонкие клинышки локонов), те же подвижные глаза (смотрящие в сторону), тот же приоткрытый рот, обрамленный вислыми нитеподобными усами. Тохаристанское традиционное одеяние монаха, состоит из верхней накидки розового цвета, наброшенной на левое плечо (правое плечо и согнутая рука обнажены), серо-голубой жилетки *uttarāsāṅga*, которая частично просматривается сверху, и нижней прямой желтой юбки *antaravāsaka*. Накидка — *dupattā* — слева спадает каскадом вертикальных складок, а справа дугообразными сборками обрисовывает талию и округлую форму бедра*. Высокий уровень художественного мастерства нашел отражение в создании типизированных этнически характерных типов. Лицо калаикафирниганского монаха по-азиатски широкое, скуластое с раскосыми глазами. Возрастные приметы, момент психологического состояния передают неповторимые особенности индивидуального образа. Обрюзгшие щеки, глубокие резкие диагональные морщины, с двух сторон обрамляющие рот, и дугообразные — располагающиеся у основания высокой, полной шеи, подчеркивают немолодой возраст монаха, подобострастие которого читается не только в покорном взоре, устремленном к святыне, но и в согбенной позе. Сулуватая фигура показана в разворот в 3/4 и неестественно сочетается с фронтальной постановкой ног с разведенными по-кушански в стороны ступнями. В таком же ракурсе изображены и адорантки — участницы церемониала, возглавляемого монахом. В стиле бактрийско-тохаристанской школы выдержана типологизация этнически характерных образов реальных жительниц Тохаристана. Знатные тохаристанские адорантки, следующие за монахом, представляют разные типы населения: впереди прямо за священником изображена типичная бактрианка европеоидного типа (хорошо известного по воспроизведению аналогичного образа на Айртамском фризе), за ней следует узкоглазая, скуластая адорантка азиатского происхождения. Несмотря на этнические различия, выраженные в подчеркивании монголоидности или европеоидности типажа, участницы

* Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи-Кафирнигана... С. 133.

процессии однотипны силуэтной трактовкой монолитных фигур, облаченных с головы до пят в сходные одеяния. Мы видим одни и те же желтые головные повязки, стягивающие черную массу волос, многочастные серьги, длинные платья, поверх которых накинута на плечи широкие орнаментальные накидки, сходные жесты: одна рука под грудью, другая перед собой. В руках — культовые атрибуты. Однако символические подношения неодинаковы и находятся в разных руках адоранток и иначе располагаются. У дароносительницы, замыкающей шествие, цветочный побег зажат в кисти левой руки с вывернутой ладонью, обращенной гибкими пальцами вверх: цветок располагается перед лицом и почти касается лба. У адорантки, следующей прямо за монахом, цветок на длинном стебле (в кулаке правой руки) возвышается за ее спиной, на уровне затылка. Кроме того, адорантки держат в руках различные атрибуты: сандаловая свеча — у одной, ложчатая чаша — у другой. Приземистые пропорции переданы с несоответствием размеров головы и туловища: у крайней адорантки (азиатского облика) голова меньше, чем у бактрианки. Особой выразительностью отличается лицо бактрианки. Яркие правильные черты идеализированы: крупные миндалевидные глаза под густыми бровями, расположенными вразлет, выделяются на округлом полном лице. Мелкие черты — прямой маленький нос, аккуратный красивых очертаний сомкнутый рот как бы утопают в мягких формах пухлых щек и подбородка.

В отличие от композиции левой части ее правая часть плохо сохранилась: лишь различается стоящая в рост фигура персонажа в клетчатом желтом одеянии, которое могло быть панцирем и принадлежать воину⁶⁵. Есть основания считать, что кроме сцены дарственной церемонии в храмовой живописи Калаи-Кафирниган были представлены и традиционные буддийские сцены. В одном из коридорных помещений сохранился фрагмент росписи с линейным изображением на синем фоне мужской головы с округло-приостренной формы макушкой, окруженной желтыми языками пламени. Лик персонажа выдержан в традициях буддийской иконографии. Типичны — стрельчатой формы глаза, начертанные жирной линией брови, развернутая крупная раковина правого уха с шаровидной подвеской (сохранилась только правая сторона лица). Редкие образцы калаикафирниганской полихромной раскрашенной скульптуры (голова Будды, торс Локопалы), близки к фундукистанской школе ваяния. Памятники скульптуры представляли так-

же как и живопись трансоксианский стиль, природу которого раскрыл М. Буссальи⁶⁶ в синкретическом сплаве «индийских и местных среднеазиатских элементов».

Открытие монументального искусства Аджина-тепе и Калаи-Кафирнигана уверенно позволяет сделать заключение о стилистических особенностях тохаристанской школы в раннесредневековой художественной культуре Среднего Востока.

В Вахшской долине Южного Таджикистана обнаружен буддийский храм на городище Кафыр-кала*. Уникально, что это культовое сооружение V–VIII вв. было органически включено в дворцовый комплекс⁶⁷. Храм состоял из целлы — святилища (называемого часовней), окружающего его обводного четырехколенного сводчатого коридора и вестибюля-айвана с арочным верхом. Квадратная в плане целла имела купольное перекрытие, суфы, два входа с западной и северной стороны. Внутренние стены целлы были покрыты многокрасочной росписью (сохранились фрагменты с композицией многорядного воспроизведения сидящих будд в позе *padmasana* и изображением головы Будды, окруженной нимбом цветов лотоса, элементов геометрического орнамента). Другой монастырь эпохи арабского завоевания VII–VIII вв. н. э. открыт на территории средневекового Хутталя, на городище Хишт-тепе в Ховалинге (ныне в Кулябской области, на востоке Таджикистана)⁶⁸. Монастырь, созданный по единому плану, состоял из десятка помещений, имел вход с востока, через арочный проем центрального крестообразного купольного зала с суфами, из которого попадали в боковые помещения. Сквозной проход главного здания соединял его со святилищем. Это культовое сооружение, квадратное в плане с сырцовый платформой или алтарем, было окружено с четырех сторон обходным коридором с двумя выходами в центральный зал и небольшую комнату со ступой посередине и постаментами в четырех углах, видимо, для глиняных буддийских статуй. Коридор, обрамляя основной крестообразный зал, с одной стороны отделял его от трех келий, слева — с другой — от прямоугольного помещения, к которому с севера примыкала большая келья (возможно главы общины). Особую категорию находок на городище Хишт-тепе составляли 60 миниатюрных макетов ступ, аналогичных моделям ступ Аджина-тепе и ступам, изображенным

* Столица Вахша — Хеловард.

на наскальных рисунках Центральной Азии. Некоторые из миниатюрных ступ Хишт-тепе имели текст брахми⁶⁹. Сохранились следы убранства монастыря. Таковы четыре углубления у платформы (алтаря) святилища, которые явно свидетельствуют о существовании деревянных шестов, на которые крепился балдахин; таковы также и окрашенные красным цветом стены коридоров, покрытые растительными, геометрическими и сюжетными фигуративными мотивами. Открытие буддийского комплекса в Ховалинге подтверждает сведение китайского паломника Хой-Чао (720—727 гг. н. э.) о проникновении буддизма в раннесредневековый Хутталь⁷⁰. Индийские традиции кушанского династийного искусства нашли отражение в скульптурном оформлении раннесредневековых замков Тохаристана. Городище Куев-курган (V—VI вв. — Рис. 10, д, е)⁷¹ близ Термеза представляет собой двухэтажный замок (коридоро-гребенчатый в плане) на трехметровой платформе с оборонительными бойницами и стрелковыми площадками. На первом этаже располагались хозяйственные помещения, на втором — парадная гостиная (михмонхона) с многофигурной скульптурной сценой, стены бокового помещения, примыкающего к парадному залу, были украшены росписью. О высоком художественном уровне искусства ва-яния свидетельствует настенная горельефная композиция, видимо изображающая пиршество владельца замка в окружении гарема. Сохранились — единственная мужская голова правителя вельможи в двухкрылой короне и восемь женских голов участниц празднества. Несмотря на индивидуализацию персонажей, передачу различных эмоциональных состояний, психологических характеристик и явные отличия в прическах и украшениях, в куевкурганской скульптуре угадывается единый этнический эфталитский тип. В женских ликах, трактованных в стиле поздней греко-бактрийской пластики, всегда выделяются крупные широко поставленные скошенные глаза с выпуклыми верхними веками, острые углы которых, как и линейные дуги соединенных на переносице бровей, уходят к вискам. Прямой строгих очертаний нос, округлая полнота щек и подбородка, мелкий рот с подвижными губами (тонкими, либо приоткрытыми, растянутыми в улыбке, либо сочными, плотно сжатыми в форме «бантика») и чаще всего оттопыренные крупные раковины ушей являются характерными чертами внешности персонажей эфталитской среды, которая отличается от облика кушанских бактрийцев, запечатленных в скульптуре Халчаяна и Дальверзин-тепе.

Эта идеализация на основе буддийских пластических традиций не исключает реалистического подхода в создании индивидуальных образов. Импрессионистически остро передано мгновение выразительного живого взгляда по-детски наивного своей непосредственностью одной из героинь торжественной церемонии. Тонкое глубокое проникновение в образ изобличает психологический скульптурный портрет владетеля замка. Переданы неповторимые индивидуальные черты личности. Экспрессивная сочная мягкая лепка подчеркивает подвижность выпуклых, наполовину прикрытых веками прищуренных глаз, капризный бег ломаной линии бровей, живой изгиб улыбчивого полногубого рта. Напряженное мужественное лицо отражает сложный скрытый мир незаурядной натуры и вместе с тем правдоподобный облик реально существовавшего тохаристанского царственного вельможи. Куевкурганская скульптура, представляя синкретический комплекс местных индийских, эфталитско-сасанидских традиций, может явиться основой дальнейших ее исследований.

Светская скульптура Куевкургана выполнена в посткушанском династийном стиле, в котором выдержаны и другие памятники монументального искусства Тохаристана. Таковы произведения ваяния Дильберджина (Афганистан): парадные храмовые статуи, скульптурный типологический портрет правителя с ярко выраженными этнически характерными чертами, которые угадываются как в идеализированных буддийских ликах айртамского фриза Кушанской Бактрии⁷², так и в объемно-пластическом образе представителя из раннесредневекового Тушчука⁷³. Светский стиль представляет живопись городища Балалык-тепе VI—VII вв. (Узбекистан — между Термезом и Ангором), исследованная Л. И. Альбаумом⁷⁴. Роспись воспроизводит сцену торжественного пиршества в одном из помещений укрепленного замка. Двухплановая композиция представляет сюжетно-декоративное панно. На первом плане изображены знатные пирующие мужчины и женщины, сидящие и возлежащие на ковриках. Они облачены в богатые пестрые одежды из узорчатых тканей, в руках у них золотые чаши. На втором плане расположены уменьшенные фигуры предстоящих слуг. Орнаментальные рисунки одежд, ярко-желтые (золотые) предметы на сочном ультрамариновом фоне сливаются в жизнерадостную гамму красок декоративного полотна. Общую гармонию единства действия не разрушает допущенная неестественность сложных ракурсов поз: головы обращены друг к другу в три четверти, вместе с тем

туловища развернуты фронтально к зрителю. В изображении лиц выдержан единый принцип: они воспроизводят тот же этнический тип и лишены, как правило, психологической выразительности.

Некоторые образцы росписей из ниши 37-метрового Будды Бамиана входят с росписями Балалык-тепе в единый стилистический круг тохаристанской художественной школы. Божественный колесничий в образе стройного юноши удивительно похож (по костюму и обобщенности фигуры) на пирующих участников сцены Балалык-тепе. Еще один пример: в той же нише 37-метрового Будды изображены в ряд сидящие фигуры в нимбах: властитель, его супруга, наследники, буддийские монахи и аскеты⁷⁵. Бамианская живопись живо напоминает балалыктепинскую: фронтальными ракурсами и размещением фигур в ряд по принципу горизонтальной композиции, тщательностью разделки деталей головных уборов и украшений, аналогичными приемами в трактовке образов. Лица (неподвижные, исполненные достоинства и бесстрастного величия) повернуты в три четверти, при этом фигуры даны почти фронтально. В композиции подчеркнуты отличия, как в балалыктепинской росписи, сословной принадлежности. Аналогии с Балалык-тепе дают и некоторые росписи огромной ниши 53-метрового Будды Бамиана⁷⁶, в которых, наряду с традиционными буддийскими образами, изображены донаторы. Фигуры донаторов, с оружием у пояса и нагрудными украшениями на плотнооблегающих кафтанах из богато орнаментированной ткани, очень похожи силуэтной монолитностью и жанровым характером на фигуры пирующих из Балалык-тепе⁷⁷. Особенно привлекает внимание коленапоклоненная фигура буддиста-донатора⁷⁸ с профилем эфталита⁷⁹. Эта фигура изображена в сложном ракурсе: голова повернута в профиль, верхняя часть туловища — в анфас, а поджатые и согнутые в коленях ноги — в профиль. Этот прием в какой-то мере напоминает способ изображения некоторых фигур балалыктепинских росписей.

Налицо сходство живописи буддийского монастыря Фундукистана и замка Балалык-тепе⁸⁰. Образы лунного и солнечного божества⁸¹ даны в виде двух мужских фигур среднеазиатских рыцарей-дихкан в типичных богатых одеждах, их костюмы состоят из плотнооблегающего фигуру кафтана, сплошь покрытого узорами с характерными широкими отворотами, узких шаровар и расшитых сапог. Головной убор, украшенный полумесяцем, напоминает короны сасанидских, эфталитских и среднеазиатских правителей.

Среднеазиатские тенденции в искусстве Фундукистана признают и зарубежные ученые Е. Роуланд⁸² и М. Буссалли, отмечая особенности местной тохаристанской художественной школы⁸³.

Автор раскопок Балалык-тепе Л. И. Альбаум⁸⁴ на примере изучения этого памятника сделал вывод о существовании в эпоху раннего средневековья самобытной школы монументальной живописи. Эту мысль впоследствии развил один из крупнейших знатоков искусства Востока М. Буссалли⁸⁵. Имея в виду открытия монументальной росписи на юге Средней Азии, ученый обнаружил влияние стиля тохаристанской школы в живописи Восточного Туркестана.

После эпохи кушан в Бактрии — Тохаристане продолжают, по-видимому, развиваться эти две тенденции: буддийского и светского искусства.

Если живопись Балалык-тепе представляет образец небуддийского искусства, то Аджина-тепе и Калаи-Кафирниган дают нам право говорить о важнейшем направлении искусства Тохаристана в эпоху раннего средневековья, связанного с буддизмом. То и другое направление уходят своими корнями в местное бактрийское искусство эпохи Кушан, которое наложило отпечаток своеобразия на тохаристанскую школу изобразительного искусства. Тохаристанская школа состояла из своеобразных центров культуры, имевших, с одной стороны, общие черты, с другой — отличавшихся друг от друга своеобразием. Поэтому росписи Балалык-тепе, близкие по композиции к росписям Бамиана, оригинальны сценами жанрового характера в трактовке образов. Аджина-Тепе, восприняв традиции Хадды и гуптского искусства, имея много общего со скульптурой Фундукистана, предстает в неповторимом своеобразии этно-типологической характеристики. Образы Будды и бодхисаттв в Аджина-Тепе менее идеализированы, чем в Хадде, и представляют суммарное обобщение этнических типов, переработанных в иконографические буддийские схемы. Реалистическая струя светского направления, которая ярко проявилась в изображении донаторов и монахов, в монументальном искусстве дает убедитель-

* Близ Душанбе, на городище Мор-тепе обнаружена буддийская терракота: *Denisov E. Die Buddistische neiligen bild terracotte aus Mor-tepe (Nordtocharistan) // Archeologische. Mitteilungen aus Iran, Band 28, Berlin, 1995–96. S. 167–168.*

ные образы живых людей без какой-либо стилизации, связанной буддийскими канонами, которые еще присутствуют в Тохаристанской коропластике*.

Зрелая реалистическая школа Тохаристана, воспроизводя жанровые сцены пира светского общества в скульптуре (Кувек-курган), в живописи (Балалык-тепе), создавая жизненно правдивые образы буддийский церемоний — предстоящих, дароносцев, монахов (Аджина-тепе, Калаи-Кафирниган, Фундукистан, Бамиан), существенно обогатила искусство Тохаристана.

Индийские культы и изобразительное искусство согдийско-уструшанского региона

Согд — название одной из плодороднейших земель Средней Азии, занимавших территорию долин Зеравшана и Кашкадарьи. Здесь с давних времен, по свидетельству китайских путешественников Сюань-Цзяня и Хой-Чао, произрастали деревья, фрукты, цветы, хлопок⁸⁶. О согдийском оазисе, утопающем в садах, орошаемом проточными водами, упоминается путешественником X века⁸⁷. Самаркандский Согд доарабского завоевания, подчиняя все владения долины Зеравшана, был вполне самостоятельным государством, с которым не мог не вступить в тесные дипломатические отношения Тюркский каганат⁸⁸. Каганат предоставлял Согду политическую независимость в осуществлении связей с другими странами. Согд играл заметную роль в культурной жизни и в оживлении торговли между Востоком и Западом. Культура Согда через Семиречье, Восточный Туркестан была распространена согдийскими колонистами на территории глубинной Азии до озера Лобнор.

Высокий уровень художественной культуры доарабского Согда многократно подчеркивался китайскими хронистами. Они сообщали, что согдийцы превосходили жителей других стран в искусствах и ремеслах⁸⁹. Поразила воображение китайских иноземцев скульптура из золота: монументальная статуя местного божества высотой в 15 футов⁹⁰, зооморфный трон в виде фигуры барана⁹¹ и небольшие статуэтки, которые были присланы из Согда китайскому императору в качестве дара⁹².

Сообщается и о стеновых росписях одного из зданий согдийского города Кушании «по восточную сторону города есть двухэтажное здание; на северной его стене красками написаны древние императоры Среднего государства (китайские императоры), на вос-

точной — Тукюеские (Тюркские каганы) и индийские владетели; на западной — владетели босыские (персидские) и фольнские (римские)»⁹³. Государи Рима, Ирана, Средней Азии, Китая и Индии в одном и том же согдийском здании являлись символическим отражением широкого размаха торгово-культурных связей Согда с далекими странами⁹⁴.

Три согдийских центра долины Зеравшана — Пенджикент, Афрасиаб, Варахша — сосредотачивали лучшие памятники живописи, скульптуры, резного дерева, штука, а также прикладных искусств (из металла, камня и глины). Пенджикент — небольшой согдийский раннесредневековый город, расположенный на высокой террасе Туркестанского и Зеравшанского хребтов, был обнесен мощными фортификационными стенами. Он представлял собой сложный урбанистический организм с цитаделью, дворцом правителя, двумя храмами, базаром, лавками, мастерскими, сетью улиц, площадями, кварталами с застройками из двух-трехъярусных жилищ. Каждый дом этого рядового согдийского города являлся настоящим музеем живописи и скульптуры. Накопившийся иконографический материал до сих пор не дает полностью ответа на вопросы, которые были поставлены учеными в самом начале изучения этого памятника.

Постоянно интересующая исследователей культовая самобытная идеология пенджикентцев, судя по изобразительному материалу, несомненно была связана с индийской культурой. Наряду с сюжетами эпического содержания в пенджикентском искусстве явно присутствуют индианизированные образы: многорукие божества, трехголовый или синетелый танцующий бог и полуобнаженные танцовщицы, выполненные в традициях индуистской иконографии. Редкие буддийские сюжеты обнаружены также в Пенджикенте. Такова прежде всего уникальная, единственная в своем роде настенная роспись первой четверти VIII в. н. э. одного помещения в жилом комплексе (рис. 22 а). В центре сцены (над дверным проемом) изображен крупномасштабный Будда и предстоящий донатор с лотосом в руке. Будда в традициях гуптской иконографии изображен с обнаженным правым плечом, с левого плеча на грудь ниспадает легкая накидка, утяжеленная по краю волнистой каймой из крупных круто изогнутых фалд. Буддийский образ с пламенеющим нимбом, огненными языками за плечами, под радугой мандалы приобретает своеобразную согдийскую трактовку: в пенджикент-

ском стиле выполнены нимб, пламя, складки одеяния, цветы. Не понят каноничный жест, который осуществляется вопреки правилам не правой рукой, а левой, а открытая наружу ладонь с вытянутыми пальцами неестественно искажена ошибочно вывернутым тыльной стороной большим пальцем. Индийский вкус проявился в украшениях донатора: на голове его — ажурная диадема, грудь пересекает перевязь из колокольчиков, запястья охватывают двойные браслеты.

Другая находка Пенджикента представляет собой формочку для буддийских иконок, которая была обнаружена во дворе храма II и датируется V–VI вв. н.э. (рис. 22, б). Иконографически, также как и роспись, рельеф на формочке не выдерживает нормы буддийского канона, непонятен смысл жеста руки, прижатой к груди, необычен декор головы из пространственно решенных петель, которые располагаются за ушами и обрамляют ушнишу. Все эти самобытные качества пенджикентского варианта иконографии позволяют считать, что выше представленные произведения выполнены не буддийскими адептами, а согдийскими мастерами*.

Особое место в искусстве Пенджикента занимают сцены с фантастическими зооморфными образами, заимствованными из искусства Северо-Западной Индии. Таковы фантастические крокодилоподобные существа в водном потоке, изображенные на скульптурной панели храма, которые явно находят прототипы в индийской мифологии**. В росписях многочисленны жанровые забавные сценки индийских басен «Панчатантра», в которых участвуют обезьянки. Из богов индуизма больше всего пенджикентцы восприняли иконографию Шивы и божеств его окружения. На одной росписи могучий индийский бог (или местный подобный ему бог) изображен танцующим. Крупномасштабная фигура бога изображена в рост, остальные участники сцены — предстоящие и музыканты — нарочито уменьшены. Синетелый Шива (тоже танцующий) изображен и на другой росписи⁹⁵. Его обнаженная грудь украшена, как и в первом случае, шнуром с бубенцами, звучащи-

* *Marshak Boris J. and Raspopova V. Buddna Icon from Panjikent // Silk Road Art and archaeology, Kamukura 5, 1997/98. P. 297–305.*

** Так в искусстве Древней Индии изображалось низшее божество водной стихии — Макара: *Вертоградова В. К. Кара-тепе — Юго-Восточная Индия: к находке новой надписи брахми на Кара-тепе // Индия и Центральная Азия... С. 150.*

ми при движении. Перед нами символический танец Шивы Натараджи, олицетворяющий разрушительную и созидательную космическую силу основы мироздания. Обнаженный торс Шивы, охваченный перевязью с бубенцами воспроизведен и на согдийском оссуарии⁹⁶. Уникальный горельеф в Пенджикенте, воспроизводит известную сцену, изображающую Шиву и Парвати (рис. 23, б). Интересен трехголовый шивоподобный бог Вешпаркар (по-санскритски Вшивакарман), его имя прочитано в надписи, расшифрованной известным ученым В. А. Лившицем. Трехголовый бог держит трезубец и трубит в рог, его божественные лики различны: на переднем плане лицо принцеподобного юноши в короне с третьим глазом на лбу, этому лицу контрастируют демоноподобный лик и женская голова с тонкими чертами лица⁹⁷ (рис. 24, б).

Шивоподобный бог Вешпаркар почитался согдийскими поклонниками не только чужеземной, но и местной религии. Боги индийской иконографии органически вошли в композиции, изображающие местные ритуалы. Так четверорукие богини являются участницами традиционной сцены оплакивания, отражающей местный погребальный обряд. Если в сюжетной ситуации могучие четверорукие богини поражают своей языческой неуёмностью и выражением чудесного явления, если они предстали перед людьми в сиянии лучистых нимбов, с огненными факелами, с пламенеющими языками огня за плечами (этими непременно атрибутами обожествленности), в динамике вихревой лавины сверхдействия, то в других сценах, где смысловым центром композиции являлось изображение аналогичного четверорукого божества, применена совершенно другая трактовка. В таком каноническом образе присутствует иконографическая схема недоступной величавой статичности, присущей «иконам», созданным для поклонения.

Такова четверорукая богиня, сидящая на спине дракона⁹⁸ (рис. 27, в). Это произведение — настоящий шедевр искусства. Строгая композиционная схема, уверенная линейная графика, подчеркивающая угловатость фронтальной фигуры сидящей богини, замкнутая гармоническая целостность свернувшегося в полуспираль дракона, вписанного в овал подставки, — все эти элементы изобразительной структуры картины не имеют ничего общего с эскизной свободой в образной характеристике божественных героинь «сцены оплакивания». Сверкающие золотые драгоценности: нагрудные украшения (лента-пектораль, кулон на цепочке), двой-

ные браслеты, фигурные бляшки на концах накидки показаны не условно желтым цветом, а выложены листовым золотом. Плащ, окутывающий всю фигуру, огненно-красный с изнанки, расшит жемчугом в крупную клетку, подобно тому, как расшито одеяние божественных персонажей византийской мозаики VII века⁹⁹. Ткань плотно облегающего платья в переливах жемчужно-беловатого тона. Выделяются черные детали костюма: драпировки, сандалии (прорезы которых украшены рядами перлов, металлическими бляхами с большими бантами), широкие оторочки рукавов у запястий и пояскушак с золотой пряжкой, а также «попона» с фестончатым фигурным краем. Сдержанная перламутрово-серая гамма всей композиции, включающая зеленоватое змеевидное туловище дракона, оживлена введением яркого красного цвета: кайма коврика (на котором расположился дракон), подкладка плаща и шаровары богини, стилизованные веерообразные плавники дракона и другие детали. Итак, в образе «Четверорукой богини на дракона» не осталось ничего от наивной (языческой) трактовки божеств «Сцены оплакивания». Во всем своем богатом, перенасыщенном драгоценностями убранстве, образ богини приобретает социальную окраску. Талант художника проявился не только в построении композиции, сдержанном колорите, тщательном рисунке, выявляющем каждую деталь, но и в сдержанной динамике позы богини — жесте левых рук (правые плохо сохранились), держащих накидку и древко знамени, в ракурсе ее полусогнутых, спущенных ног, раздвинутых в коленях. Правдоподобно пластически изогнутое тело дракона со скрученным в кольцо змеиным хвостом заканчивается веерообразной пальметкой. Морда чудовища с хоботоподобным носом, с широким улыбочивым оскалом, призванная устрашать, написана с мягким юмором и умением передать правду жизненных наблюдений, положенных в основу создания сказочных анималистических образов. Фантастическое чудовище смотрит из-под кустистых бровей преданным, умным собачьим взглядом. Скорее всего, перед нами образ драконоподобного чудовища Макары, изображенный на глиняной панели Пенджикентского храма, который был распространен в искусстве Индии.

Глиняная рельефная панель пенджикентского храма с индийскими символами водной стихии (рис. 25, а) — Чудовище Макара вышеупомянутой фрески, на котором сидит четверорукая богиня, одно из популярных символических образов индийской мифологии. Устрашающий дракон вместе с другими водоплавающими существами

на горельефной панели Второго пенджикентского храма олицетворяет реку Зеравшан точно также как в Индии фантастические зооморфные образы на фоне водной стихии символически воплощают потоки рек Ганга и Джамку.

В центре пенджикентской панели вылеплена фигура тритона, от которого сохранился мощный торс, заканчивающийся двумя петлеобразными загнутыми хвостами-плавниками¹⁰⁰. Он похож на аналогичные изображения в искусстве Афганистана (в Беграме и Шотораке). Так же как и на памятниках Афганистана, пенджикентский торс тритона снизу оформлен полупальметками, образующими набедренную повязку. Могучие, округлые плечи подчеркнуты широкой развитой грудью. Эта скульптура создана на основе опыта античных мастеров. Граница, отделяющая грудную клетку от живота показана пластической вдавленной линией, так часто встречающейся на античных мужских статуях. Строгая фронтальность, статичность, лапидарно объемная трактовка мускулистых форм туловища придает образу тяжеловесную фундаментальность, грузность и выявляет потенциальную силу этого необыкновенного фантастического исполина. Рядом с тритоном, справа, — чудовище Макара — он также сопутствует тритону в Индии. Уверенный почерк скульптора, передающий острый момент поглощения чудовищем невинных жертв, неизбежно плывущих в потоке воды устремленном в зубастую пасть прозорливого хищника отличается напряженной экспрессией. Змеится высунутый язык Макары, вторя волнообразному движению рыбок, мышечная мускулатура морды чудовища напряжена, сморщены в ожесточении извилистые надбровные складки кожи, так что еле заметны впадины глаз. Интересна группа справа от тритона. Из воды выходят две человеческие фигуры, одетые в легкие складчатые одежды. Мужская фигура держит в левой согнутой руке, по-видимому, не жертвенного козленка (как это было интерпретировано ранее), а арфу, украшенную головой этого животного, в правой руке — жезл. Рядом с ним — фигура женщины с ожерельем на шее и распущенными волосами. Эти две фигуры расположены на втором плане, впереди, перед ними — дельфинообразное морское существо. Если исследователи памятников искусства Пенджикента считают правдоподобной версию, согласно которой персонаж рядом с дельфином управляет его движением жезлом, то можно предположить и другую интерпретацию — он завораживает дельфина звуками арфы.

Есть суждение о том, что иконография индийских богов, адаптированных буддизмом, использовалась в изображении местных среднеазиатских богов в чужеземном обличии. Такая индианизированная иконография утвердилась в раннесредневековом искусстве согдийско-уструшанского региона в VII–VIII вв. н. э. Однако, говоря об адаптированных буддизмом богах индуистского происхождения, почитаемых в Согде, нельзя не коснуться вопроса о проникновении буддизма в этот регион Средней Азии. Показательно, что среди бесчисленного количества памятников изобразительного искусства в Пенджикенте открыта только одна буддийская сцена, где изображен Будда с предстоящими, однако и эта композиция слишком подвергнута воздействию местных традиций¹⁰¹. До сих пор мало обнаружено в Согде буддийских сооружений. Можно лишь предположить, что, судя по устным сообщениям местных жителей, было выстроено одно культовое сооружение в долине Санзара (близ Джизака), в котором находилась крупная бронзовая статуя Будды, окруженная скульптурами сидящих львов. Находки позволили археологу Л. И. Альбауму датировать буддийский санзарский храм первыми веками н. э., хотя, возможно, что он относится к эпохе раннего Средневековья¹⁰². Ограниченное количество следов буддизма подтверждают сведения китайских источников о том, что согдийский царь и народ в основном почитают огонь и не верят в буддизм. Однако образы, отражающие реминисценцию греко-буддийского стиля и навеянные индуистскими представлениями, проникают в согдийскую коропластику (рис. 27, *а*). На терракотовых плитках-иконках изображался местный бог Абдаг, эквивалентный Индре, сидящий на троне с протомами слона¹⁰³ (рис. 26, *б*).

Индийские слоны (диковинные животные для среднеазиатского населения) изображались и в монументальном искусстве Согда. Персонаж на слоне Красного зала Варахши отождествляется¹⁰⁴ с согдийским богом Абдагом, семантически близким к чужеземному богу Индре¹⁰⁵ (рис. 26, *а*). В живописной сцене Афрасиаба в церемониальной процессии изображен слон, на котором восседала принцесса¹⁰⁶. В коропластике Согда нашли отражение и диковинные индийские зверушки-обезьянки (рис. 26, *в*).

Индийские сюжеты присутствуют в фигуративной резьбе по дереву Пенджикента. Статуи индианизированных танцовщиц, иконографически близких к скульптурным прототипам из Шоторака, решены в нормах согдийского стиля (рис. 25, *б*). Уцелевшие фигуры

фиксируют позу в движении — поворот головы и танцевальный рисунок положения ног. Упор торса приходится на вытянутую правую ногу, за которой спрятана полусогнутая левая нога. Полуобнаженный торс удлиненных пропорций, обвитый шнурами с бубенцами, с традиционно индийским изгибом в талии, подчеркнутым складчатой драпировкой на чреслах, отличается необыкновенной стройностью и изысканным художественным вкусом в решении обтекаемого силуэта.

Из дерева вырезаны целые рельефные композиции. Под одной полукруглой аркой изображен правитель на зооморфном троне, под другой — персонаж на колеснице со вздыбленными конями. К этой же категории относится фрагмент другой плахи. На ней изображена богиня, сидящая на льве. Ритмичной организованностью интересен фриз из фигур размеренно шествующих грифонов. Индийские истоки этих изобразительных мотивов были раскрыты исследователем памятников пенджикентского искусства А. М. Беленицким¹⁰⁷. По своему устройству трон, изображенный на пенджикентском резном дереве, особенно близок к трону, воспроизведенному в живописи грота Духтари Нуширван (V век)¹⁰⁸.

Человеческая фигура на колеснице является олицетворением солнца. По всей вероятности, здесь представлен один из вариантов образа солнечного божества — Сурья, так как подобные изображения встречаются в Индии, в скульптуре Бад-Гайи (I в. до н. э.)¹⁰⁹, Хаир-Ханэ (V в. н. э.)¹¹⁰ и в живописи Бамиана (V в. н. э.)¹¹¹. Вереница идущих крылатых львов вызывает в памяти скульптурный диск из Бхархута¹¹². В шиваистском святилище Пенджикента¹¹³ сохранилась скульптура мифологической сцены, называемой «Ума-Мехешвара-мурти» с традиционной группой, изображающей Шиву и Парвати на быке Нанди (VIII в.). Генезис этой композиции восходит к индийской пластике гуптского стиля. На рельефе в храме Айхола близ Бадами (V–VI вв. н. э.) группа представляет уравновешенную ритмически организованную композицию, в которой изысканно пластически гибкие фигуры воплощают совершенство идеала гуптского стиля. Этот же сюжет в трансформированном варианте присутствует в стенописи Дильберджина (индийская изысканная изнеженность уступила место фронтальной строгости в композиции ракурса фигур). Шиваистский сюжет в Пенджикенте в стилистическом отношении приобретает самобытную окраску: иначе располагается фигурка Парвати (зажатая в коленном изгибе Шивы),

вместо пластической гармонии присутствует угловатость и геометризация форм и линий. Однако важно, что в Согде, как и в Бактрии, почитали Шиву в паре с Парвати, которая в легендах называлась и другими именами — Ума, Шакти, Дурга. Открытие в Пенджикенте — новое слово о проникновении шиваизма в Среднюю и Центральную Азию.*

Варахша — город бухарского Согда с дворцами Бухархудатов¹¹⁴. Уникальная стенная роспись Красного зала дворца построена на ритмическом повторении одного и того же сюжета: всадник на слоне подвергается нападению двух хищников, которых герой побеждает (рис. 26, а). Сражающийся витязь, изображенный в крупном масштабе, сверкает по-индийски изысканными легкими одеяниями и украшениями — диадемой из жемчуга, золотыми двойными браслетами и инкрустированными сапожками. Череслы охвачены набедренной складчатой повязкой, прикрытой декоративным полукруглым передником, края которого и попоны окантованы частыми перлами. Картинную (в сложном ракурсе) позу принца подчеркивает развевающийся по ветру легкий шарф, обрамляя с двух сторон героя змеящимися вразлет концами. Ф. Грене, А. М. Беленицкий, Б. И. Маршак склонны видеть в Варахшском принце Великого согдийского бога Абдага, равного по значимости могучему Индре. Однако Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель предполагают эпосное содержание композиции, посвященной восхвалению подвигов царственного героя на охоте¹¹⁵. Резной штук, материалом которого служил алебастр (ганч) — особый вид скульптурного декоративного убранства Варахшского дворца, определяющий своеобразие Бухарского центра согдийского искусства. Резной штук — представляет собой синтез изобразительных и орнаментальных мотивов. В горельефах (из штука) Варахши и скульптуре Пенджикента запечатлен фантастический образ женщины-птицы, который имеет прямые аналогии в индийском искусстве, начиная от знаменитых ступ Санчи и Бхархута до грота Бамиана включительно (I в. н. э. — V—VII вв. н. э.), в котором традиционно изображена зооморфно-антропоморфная пара Киннары-Киннари¹¹⁶.

* Мкртычев Т.К. Указ. соч. С. 194.

Южный Согд, как и Чач, ныне представлен лишь редкими буддийскими терракотами с традиционными сюжетами*.

Уструшана — историко-культурная область, соседствующая с Согдом. Об искусстве Уструшаны имелись некоторые сведения китайских хронистов Сюань-Цзяня и Хой-Чао. Однако основные материалы были получены из раскопок. В 1965–1972 гг. Северо-Таджикистанским археологическим отрядом Института истории им. А. Дониша АН Таджикской ССР, возглавляемым академиком Н. Н. Негматовым, при участии сотрудников мастерской реставрации монументальной живописи Государственного Эрмитажа проводились раскопки дворца афшинов (царей) Уструшаны. Его развалины расположены на арке городища Калаи-Каххаха I, отождествляемом с шахристаном столицы Уструшаны — города Бунджиката¹¹⁷.

Арк находился в восточной части городища, занимая естественное полукруглое в плане возвышение на левом берегу р. Шахристансай, к западу от поселка Шахристан Ура-Тюбинского района. Как показали раскопки, основное здание было возведено на искусственном глинобитном стилобате, к которому с юга, востока и севера примыкали небольшие дворовые участки, обведенные оборонительными стенами. Единственные входные ворота находились в северном конце западной стены и вели с территории городища в северный двор арка.

Дворец громаден по своим размерам, величествен по архитектуре и великолепен по внутреннему убранству помещений. Он имел огромный, трехъярусный зал** с тронной лоджией, малый зал приемов***, помещение храма, спальню, жилые покои и дворцовый комплекс.

*Живопись*****. Реконструкция живописи западной стены малого зала дворца восстановила трехъярусную композицию¹¹⁸: против

* Там же. С. 195–197; *Ставиский Б.Я.* Судьбы буддизма... С. 144, 145, рис. 107: терракоты VI–VII вв. н. э. из Сарык-тепе, Куль-тепе и Мингурияка, см. приведенную литературу. Традиции индуистской иконографии присутствуют на рельефе оссуария из Яккабара (Mittelasiens, Abb. 158, 159; *F. Gzenet.* Zoroastrianism and hinduism... Fig. 10.

** площадью 230 м².

*** площадью 95 м².

**** Полихромные клеевые краски уструшанской наскальной росписи: ультрамарин, красная, желтая и зеленая из малахита.

входа в зал в ажурной рамке изображена огромная фигура главного богато одетого царственного предка уструшанской династии, восседающего на зооморфном троне. С правой и левой стороны от центральной персоны располагались ярусы сюжетных стен. Из них наиболее значительные на восточной и северной стенах. Сюжеты — борьба с демонами с участием четвероруких божеств и пир в окружении музыкантов. Перед взором развевалась многофигурная панорама грандиозного сражения, в котором участвовали царь-полководец с дружиной, женские многорукие божества — ипостаси главной уструшанской богини Великой матери-воительницы на льве, которая идентифицируется с кушано-согдийской богиней Наной, а также индуистско-буддийский трехголовый, четырехрукий бог Вишвакарман и противоборствующие светлым силам демоны. В целом многофигурная композиция посвящена победе добра над злом — сверкающих небесным светом могущественных многоруких божеств (близких богам индуистской мифологии) — над темными полчищами злых и яростных дэвов. На одном фрагменте росписи изображено трехголовое и четырехрукое «божество» в момент сражения или поединка: в одной руке он держит лук, другой натягивает тетиву, готовясь выпустить стрелу, двумя другими руками держит наперевес копьё. Крупная голова молодого принца-воина (повернутого в полуоборот на зрителя лицом), увенчанного золотой короной с полумесяцем, имеет лик, представляющий собой различные боковые головы маленького размера: с одной стороны — уменьшенный двойник, с другой — личина уструшанского дэва. Трехголовый бог одет в доспехи, у пояса кинжал, ниже — колчан со стрелами. В одно из его левых предплечий воткнута вражеская стрела. Божество восседает на коне,двигающемся справа налево, его нога вставлена в богато орнаментированное стремя.

На другом фрагменте под другой радужной мандорлой изображена голова четырехрукой «богини» в богато орнаментированной золотой короне с зубцами и полумесяцем в центре. От короны к плечам легкими складками опускается прозрачная вуаль, в ушах массивные серьги с драгоценными камнями. Одея «богиня» в светло-голубое платье, отделанное у шеи орнаментированной золотой каймой. На груди — инкрустированные бляшки, на одной руке браслет (вторая рука отсутствует). Колорит создает необычайно красивую солнечную гамму красок на темно-синем фоне. В левой руке «богиня» держит скипетр с завершением в виде крылатого льва,

в правой — «штандинг» с навершием в виде золотой птицы. В двух поднятых руках богиня держит антропоморфные символы — луны с полумесяцем и солнца (?)*. Лик «богини» в светлом нимбе с вьющимися язычками бледно-желтого пламени, сосредоточенный, спокойный, с раскосыми, широко расставленными глазами, плоским носом, маленьким в полуулыбке ртом и широким овалом лица. В среднеазиатской монументальной живописи раннего Средневековья это первый случай изображения человеческого лица в фас.

Образ многорукой богини на льве, сюжетной композиции, встречающийся во втором варианте в шахристанской живописи, живо напоминает образ богини Деви — великой богини индийской мифологии¹¹⁹:

«Из ... трехцветного сияния возникла фигура женщины, переливающаяся всеми цветами радуги ... у нее было восемнадцать рук ... Деви была в красной одежде, голову ее украшала сверкающая диадема, шею — гирлянда неувядающих лотосов, а в руках она держала булаву, саблю, щит, меч и копье. Рядом с ней стоял огромный лев, готовый в любую минуту отнести ее на своей спине, куда она пожелает». В описании облика Деви подчеркивается, что она может сесть на спину льва, который служит ей упряжным животным. Ее лицо излучает свет. «На ее лицо нельзя смотреть дольше секунды — так оно сверкает!»

В таком же великолепии предстает и четырехрукая шахристанская богиня, восседающая на взнузданном льве (рис. 28, а). В двух поднятых руках она держит астральные антропоморфные символы луны и солнца. Третья рука, согнутая в локте, приподнята вверх с жезлом, четвертая, у груди — сжимает кнут. На голубом фоне ослепляет сверкающий блеск золотой зубчатой короны и многочисленных украшений.

Лицо богини изображено в полуоборот. Полупрофильный ракурс очерчен линейной графикой без цветовой тональности. Перед нами — идеализированный образ. Изысканным контуром выявлен овал лица восточно-туркестанского типа с удлиненными узкими глазами, подчеркнутыми линией, продолжающей разрез глаз к вискам. Утонченной правильной формы нос и очень маленький рот.

* «Богиня», восседающая на льве, видимо, была изображена в полный рост.

Каждая линия в этом безукоризненном рисунке проведена не случайно, лаконично подчеркивая этнотипологический характер и недостижимую сверхъестественную силу светлого начала. Богатое одеяние богини состоит из складчатого голубого платья, пурпурной мантии с золотыми бляшками и декоративного тонкого голубого шарфа с изнанки палевого цвета, который наброшен поверх платья и спадает капризным угловатым изгибом на колени, драпируя низ фигуры богини многочисленными складками. Платье — род античной туники. Оно высоко подпоясано под грудью и ткань обрисовывает округлости груди. Прием пробеленного высветления (столь похожий на византийский) змеящихся, кудрявящихся, струящихся фалдами складок, а также вьющихся волос богини и пышной гривы животного, пряди которых кажутся скульптурно рельефными, создает гармонию ритмичного рисунка и изысканной пластичности. Приемом высветления достигнута объемность в изображении животного (подчеркнута форма морды, груди и мощных лап, отличающихся анатомической проработкой коленного соединения). В целом же нельзя не упомянуть об элементах стилизации, которые, противореча реалистической объемной манере, схематизируют и видоизменяют привычный облик животного. Морда с раскрытой пастью — антропоморфна в обрамлении стилизованной гривы, две складки кожи у основания передних лап показаны в виде схематических обручей. Таким образом живопись Уструшаны представляет цветную графику, оживленную живописными эффектами, вносящими волну ритмическую выразительность и изыск в изображении объемных деталей. Декоративный эффект колорита подчеркивает богатый наряд богини из синего складчатого платья и пурпурной накидки. Индийская Деви сражалась с демоном Махишей. В композицию с изображением шахристанской богини вошли также воинственные противоборствующие персонажи: коленопреклоненный перед богиней воин — предок царя Уструшаны, он же на колеснице, запряженный пегасами (крылатыми конями), мчащийся навстречу богине. Из полчищ враждебной силы выделяются разъяренный трехголовый трехглазый демон с раскрытой пастью (рис. 28, б), сражающийся клыкастый воин-дэв в рыцарских доспехах, ему сопутствуют драконы, хищные птицы и различные монстры в стиле буддийского мифотворчества.

Приводя выдержки из индийского эпоса, текстовую характеристику богини Дэви мы тем самым не собираемся отождествить эти

два фантастических образа соседних стран. Скорее всего в среднеазиатской мифологии были не только идентичные божества, но и аналогичные эпизоды, связанные с борьбой добрых божественных и демонических сил. Известно, что в Средней Азии и, в частности, в соседнем с Уструшаной Согде, широко был распространен культ четырехрукой богини Наны, и она была наиболее почитаемым божеством¹²⁰. В отличие от индийской Дэви, в руках у которой были в качестве атрибутов различные виды оружия, среднеазиатская Нана-Анахита всегда держала астральные атрибуты — символы солнца и луны. Торжество Наны в битве с демонами отражено также в росписи Пенджикента¹²¹. Четверорукость рассматривается многими исследователями как опознавательный важный признак иконографии богини Анахиты. А. М. Беленицкий, анализируя аналогичный образ четверорукой богини, привлекает памятники торевтики и нумизматики. Ф. Грене, поднимая проблему сопоставления зороастризма и индиуизма, опирается на материал Южного Согда. Ряд серебряных сосудов также изображают женское божество с четырьмя руками, держащими в одной паре поднятых кверху рук эмблемы солнца и луны¹²². К шахристанской богине ближе всего стоит изображение богини на серебряной чаше Бартым-Березовского района. Богиня сидит на спине льва. В нижней паре рук у нее по жезлу в каждой руке, в верхней, поднятой, — символические эмблемы солнца и луны¹²³. Прообразом всадниц-богинь на хищном звере являются изображения древневосточного божества, стоящие на зверях, позднее, в эллинистическое время изображаются в виде сидящих на зверях всадниц. Этот образ хорошо известен по реверсам на кушанских монетах (Канишки и его преемников)¹²⁴.

В свое время С. П. Толстов, в связи с находкой печатей с изображением четырехрукого божества в Хорезме (Тешик-кала), предполагал, что перечисленные памятники торевтики происходят из Хорезма¹²⁵. Однако еще М. М. Дьяконов считал, что вряд ли чаши с четырехрукими божествами узкохорезмийского происхождения. С открытием живописи в Пенджикенте и Уструшане, территориальные границы происхождения чаш с четвероруким божеством могут быть расширены и уточнены, и отражены в монографическом исследовании Б. И. Маршака¹²⁶.

Итак, образ шахристанской четверорукой богини не является новым на среднеазиатской почве. Он является лишь вариантом хорошо известного божества на других памятниках. Идентичные

образы, открытые в Уструшане и Пенджикенте, позволяют изучать своеобразие стиля региональных школ. В отличие от пенджикентской росписи, в которой угловатость очертаний форм подчеркнуты контрастными цветовыми плоскостями локальных красок, живопись Уструшаны отличается однотонностью цветового решения. Голубоватый фон и почти такого же цвета одежда почти сливаются, не имея отличия в цветовой однотонной гамме. Их разделяют отдельные детали изображения, подчеркнутые тональными контурами. Так светлыми, почти белыми извилистыми линиями очерчены края мантии (украшенной бляшками), волнисто-палевые пряди волос богини. В уструшанской живописи больше, чем в пенджикентской, присутствует объемная передача формы при помощи тональных градаций цвета. Прием уструшанской живописи нельзя квалифицировать как чисто плоскостной, так как выявляется объемность, округленность форм при помощи не только линейной графики, но полутоновыми оттенками цвета, нарочитого высветления краски, подчеркивающего выпуклые формы.

Если лик богини и голова в диске (символически изображающем антропоморфную эмблему солнца в виде погрудного бюстика с крылышками за плечами, заключенного в овал) сделаны плоско, то лицо антропоморфного изображения луны — Мао моделировано объемно цветовыми нюансами. При помощи высветления краски, достигнута округлость щек и выпуклость груди. Мао, также как символ солнца, представляет собой бюстик с крылышками. На голове — сложная корона с центром в виде полумесяца и сложными элементами в форме завитков. Корона надвинута низко на лоб и подчеркивает прямую линию тонких бровей, соединенных над переносьем. Черты лица правильные: миндалевидные глаза, прямой тонкий нос и небольшой полуоткрытый пухлый рот. Образ-символ не выдержан в стиле абстрактной эмблемы, так как выразительность лика достигнута посредством оживленного взгляда, свойственного реальным участникам сюжетных композиций.

Голубовато-палевая гамма и сдержанность колорита, живописные приемы, взятые из византийского искусства в местной интерпретации, — существенные отличительные признаки местного уструшанского стиля. С пенджикентскими росписями Уструшану сближает не только тематика, но то же пристрастие мастеров к изображению деталей во всех подробностях. Головные уборы, серьги, ожерелья, нагрудные украшения, браслеты, орнаментальная

отделка ворота и в целом одеяния — все выполнено с большой тщательностью. Можно различить, из каких составных частей сделана корона: обруч — основа, угловатой формы тулья, четыре зубца в виде рогов. Рассматривается также и линейный рисунок, воспроизводящий узоры на поверхности короны. Уструшанская роспись дает возможность изучить и мелкие ювелирные изделия: трехчастные серьги с тремя подвесками в виде бутонов, двойные браслеты с фигурными деталями, диски-бляшки на груди в форме многолепестковых розеток, заключенных в овалы. Различается в деталях ожерелье из круглых бусин, соединенных на груди прямоугольной плакеткой, наконец, ворот, представляющий цепочку, составленную из полупальмет, обращенных завитками книзу. Упряжка и уздечка животного также состоит из круглых бляшек. Стремена со сложным креплением орнаментированы кружочками. К стилистическим особенностям шахристанской живописи можно отнести и следующее качество: некоторая графичность в изображении лиц (воинов-рыцарей, богинь), которая сочетается с изысканной свободной манерой в изображении отдельных деталей. Художник дает себе свободу в изображении воды, складок, представляющих кружева белых линий по голубому фону — свободных и вместе с тем составляющих убедительный узорный рисунок (клубящейся волны, горного потока). Таков орнамент из сдвоенных волютообразных завитков, расположенных в разных направлениях кудрявой гривы лошадей (в сцене с водой), спускающейся отдельными прядями. Каждая прядь очерчена коричневым контуром и масса волос показана тонкими почти волосяными линиями. Как в изображении складок, так и волос — поражает свобода пластичных линий, изысканность художественного приема цветового решения, построенного на мягких тональных градациях. Ярко выражено мастерство линейной графики, организующей рисунок; форма изображения создается коричнево-красным контуром, плоскость раскрашивается полутонами (палево-желтоватым и голубоватым тоном). Линейность принципа разнообразна. Она хорошо прослеживается на примере фрагмента с изображением многорукой богини, изображенной в фас. Разными приемами графического рисунка достигается различный эффект. Густые, уверенные линейные детали изображенных металлических предметов не похожи на легкий тонкий рисунок божественного лика, в котором с большим тактом утонченными волосяными линиями переданы характерные черты. Мастер внача-

ле нанес его бледными, еле заметными линиями и только потом решился провести тонкий коричневый контур. В лике богини создавался идеал — одно неуверенное движение могло привести к искажению образа луноликого божества. Перед нами необыкновенно широкое и плоское лицо богини с мелкими чертами — глаза узкие раскосые с приподнятыми углами и смотрят из под верхних век вверх (зрачки показаны точками под верхними веками, обозначенными линиями). Извилистой черточкой намечен кончик носа с ноздрями; маленький рот (бантиком) необыкновенно миниатюрный, красивой формы.

Обаятелен образ музыкантши, созданный уструшанским художником. В рамку — мандалу (миндалевидной формы) заключена фигура уструшанской арфистки.⁴³

Мандала — мистическая диаграмма Вселенной, или Платформа мироздания. Само название «мандала» существовало в Индии в глубокой древности. Его можно найти в гимнах «Ригведы»... С приходом буддизма понятие «мандала» стало связываться с представлениями о круге, сфере, а также алтаре, т. е. священном символическом месте, окружающем Будду, подобно диску луны и солнца.*

Однако если привлечь в качестве аналогий к уструшанской арфистке изображение музыкантши из Минг-ой, то восточно-туркестанская (на первый взгляд) основа образа предстает слишком видоизмененной согласно нормам эстетики и представлениям уструшанцев. Статичная приземистая крупноголовая фигура уструшанской арфистки (голова во всей фигуре укладывается 5,5 раза) лишена того пластического изгиба туловища, столь характерного для фигур в индийском и восточно-туркестанском искусстве.

Таким образом, небесная музыкантша, наделенная качествами из восточно-туркестанского буддийского мира (мандала, узкоглазый широкий полный лик, обилие типичных украшений, полуобнаженный торс, оформленный извивающимся шарфом, набедренная повязка, скрепленная многочастным поясом и облачающая ноги до босых ступней) представляет собой все же местный образ, который соответствует канону уструшанского стиля. Приземистые пропорции не мешают придать фигуре статичную монументальность, которая, видимо, искони была присуща среднеазиатскому искусству. Некоторая скованность фигуры однако не влияет на живописную

* См. ссылку 43.

иллюзорность в передаче эластичности тканей, объемных форм тела, вырисовывающихся под драпировкой. Округло объемными, благодаря высветлению голубого тона, кажутся ноги, облаченные в складчатую драпировку. Этот прием высветления складчатых тканей напоминает византийский и вполне возможно, что был известен уструшанским мастерам из арсенала художественных средств византийской школы. Композиционная структура живописного фрагмента с арфисткой основана на замкнутости пространства. Картина как бы себя ограничивает, сама себя исчерпывает, и за ее пределами нет ничего и не может начаться новая картина, новая композиционная схема.

Пространство, ограниченное мандалой имеет центр и некоторый радиус глубины. Благодаря этому качеству возникает наибольшая устойчивость изображения, то есть наибольшая материализация формы, как бы «впаянность» сюжета в раму, которая обуславливается самим характером сферически организованного пространства. Перспектива здесь настолько сократилась, что вся фигура едва ли не целиком умещается в пределах рамы. Наряду со статичными величественными образами богинь и небесной музыкантши в Уструшане создавались экспрессивные образы крылатых воинов и демонов, которые выполнены в реалистической манере. Запоминается голова демона с громоздкой черной копной волос, вздымающихся сплошным валиком. Демон повержен навзничь на землю, его необыкновенно выразительный взгляд передает эмоциональную сложную гамму человеческих чувств. На земле демон, видимо, передвигается ползком. Схвачен момент, когда при движении он повернул голову в сторону, опираясь на правую руку. Пальцы руки от напряжения слегка растопырены и протянуты вперед. Бугристое по пластике лицо все в движении. Смело изогнута линия насупившегося лба, совершенно живые маленькие глазки, которые смотрят куда-то в сторону пугливо и жалостливо. Широкий нос с раздутыми ноздрями и искаженные выпученные губы — напряжены. Для выразительной трактовки введен живописный прием, помогающий выявить объем при помощи тональных подмалевков и градаций цвета.

Интересен индианизированный образ «трехглазого демона» (рис. 28, б), расположенного справа от описанной богини. Огненно-рыжая густая вздыбленная копна волос обрамляет хищное, злобное, оскаленное, полное экспрессии лицо демона. Живопись в

сочетании с графикой выполнена уверенным, точным движением кисти. Цвет лица светло-серый, крупный нос с горбинкой, широко в ярости открытый рот, обнажающий нижний ряд зубов, увенчан загнутыми вверх клыками, глаза выпучены, третий «глаз» помещен на лбу. Надо лбом и у висков три черепа. Фигура выполнена в ракурсе неистовых движений танца. Мощное, мускулистое тело «демона» золотисто-зеленого цвета перевито лентой с бубенцами. В изображении «демона» цветовая контрастность усилена жесткостью линий, объемность формы сочетается с динамичной выразительностью. Здесь введены дополнительно небольшие изображения дракона. Композиция выдержана в основном в теплых, охристо-желтых тонах на синем фоне.

Не менее интересным оказались вышепредставленные фрагменты живописной композиции северной стены зала. Среди них следует особо отметить второе изображение богини, восседающей на взнузданном льве.

Фрагменты, по-видимому, изображают главную богиню местного пантеона, что подчеркивается надменно величественной позой восседания на взнузданном разъяренном льве, богатейшей одеждой, украшениями и диадемой, многорукостью и, что важнее всего, наличием антропоморфных символов главных небесных светил — солнца, луны, а также условных знаков небесных светил (планет, звезд), изображенных на поверхности нагрудных и наплечных частях одежды.

Уструшанская богиня многолика. На обоих фрагментах, расположенных на стене зала невдалеке друг от друга, она изображена при полной идентичности до мельчайших подробностей одежды, украшений и всех атрибутов, в двух ликах: на одном фрагменте она показана с прямо смотрящим в фас плоским скуластым и чуть приплюснутым лицом, на другом — с повернутым лицом в пол-оборота с правильными среднеазиатского типа чертами. Заметим, что эта многоликость «богини» связана, видимо, с участием ее в каких-то разных сюжетных ситуациях, которые, вероятно, возможно будет понять после завершения реставрации всей обнаруженной живописи, и возможно, полной состыковки всех сцен.

Из атрибутов богини на втором фрагменте наиболее конкретно изображены две эмблемы: луны с женским, вполборота вправо, лицом в короне, с полумесяцем, и солнечный диск с изображением лика в фас. Причем антропоморфное изображение луны очень близко к лику самой богини, представленной на этом фрагменте,

а символическое «солнце» — к лику богини, изображенной на первом фрагменте. Оба атрибута «богини» держат на открытых вверх ладонях широко разведенных в стороны рук: в правой — луну, в левой — солнце.

Индийские влияния в искусстве Ферганы и Семиречья*

Храм в Куве. Севернее Согда, на территории нынешней Ферганы, в Узбекистане, на окраине современного районного центра Кувы, археолог В. А. Булатова-Левина на средневековом городище Куба исследовала буддийский храмовый комплекс VII–VIII вв.¹²⁷ Культовый архитектурный ансамбль на стилобаде состоял из двух сомкнутых сооружений прямоугольного храма** и квадратного святилища***, с ориентированными на юг двумя самостоятельными входами, с объединенным единым монументальным фасадом с глубоким айваном, под которым стояли статуи богов. На главном фасаде здания расположены два самостоятельных входа. Трапецевидный обширный двор**** перед храмовым зданием настраивал адептов на торжественное восприятие святого места поклонения и вместе с тем располагал функциональными подсобными помещениями, сгруппированными напротив входа завершался группой подсобных помещений, расположенных напротив культовых построек. В центре храма находилась платформа с двухступенчатыми лестницами, угловыми выступами, предназначенными для установки статуй. В интерьере прямоугольного храма выявлены суфы: одна из них представляла собой пьедестал для скульптуры (помещенной в нишах), другая суфа разделена пилястрой.

Святилище, смыкающееся с храмом, квадратное в плане в центре вмещало платформу такой же конфигурации, скульптурно оформленную горельефными листьями лотоса и потому, видимо,

* О проникновении в Фергану древнеиндийских влияний стало известно в связи с находкой в Карабулакском могильнике ручки от зеркала в виде индийской импортной женской фигурки II–III вв. н.э. (Баруздин Ю.Д., Подольский А.Г. Бронзовая женская статуэтка из Кара-Булакского могильника — КСИА, М. 1961. Вып. 85. С. 126–129; Памятники культуры и искусства Киргизии. Древность и Средневековье. Каталог выставки. Л., 1983.

** 2,1×14.

*** 11,9×11,2.

**** 25×25×7.

служившую пьедесталом для статуй. Миниатюрная платформа также возвышалась в северо-западном углу помещения. Большая и малая платформы являлись алтарями для жертвоприношения божествам. Шествуя по обходному коридору, адепты-дароносцы приносили святыне на алтари ароматные курения, цветы и фрукты. Фрагменты глиняной скульптуры, обнаруженные в кувинском храмовом комплексе, являются наиболее важными находками, которые позволили считать изучаемые сооружения буддийскими. На платформе храма размещалась центральная композиция, которая состояла из главной статуи Будды, видимо Майтреи, со свитой бодхисатв или богов хранителей веры. Майтрея сидел в середине сцены, скорее всего, на львином троне «сингхасана». Идеализированный лик Будды с правильными чертами, с третьим глазом на лбу, соответствуя иконографическому канону, олицетворял воплощение отрешенности от всего земного. На четырех выступах платформы располагались статуи предстоящих святого Учителя. Благостное проявление запечатлено в образе богини Шри-Девы с тонкими гармонично организованными чертами. На красивом лице выделяются крупные миндалевидные глаза, выразительно смотрящие вверх из под широких век и придающие живой оттенок эмоциональной, индивидуальной характеристики этнотипизированного облика реальной жительницы древней Средней Азии, запечатленной в более раннюю эпоху в кушанской пластике. Богиня из Кувы вполне сопоставима с женскими образами Айртама, Халчаяна, Дальверзин-тепе. Вполне возможно, что эта же богиня предстала и в демонической ипостаси с диадемой из черепов в экспрессивной трактовке гневной ярости ожесточенного женского образа защитницы веры. Динамика напряжения выражена гипертрофированным увеличением объема вылезающих из орбит шарообразных глаз. С необычной утрировкой деформации личины вылеплена маска воина — Мары-Манджуры с дико вытаращенными глазами, курносим и расплюснутым носом с огромной искривленной кричащей пастью, обнажающей неровные зубы и, наконец, бугристым лбом с «сердитыми» складками морщин над переносьем. Выразительный образный пластичный «язык» усиливает впечатление беспредельной ожесточенной разъяренности.

У входа в храм была обнаружена крупная статуя докшита — хранителя веры. Реконструкция монументальной статуи докшита*

* В 2,5 раза больше человеческого.

у ухода в храм дает возможность осознать самобытный синтез фантастического мифотворческого и реального начала в высокохудожественном пластическом образе. Воинственный страж сочетал синкретические элементы индуистской шиваистской иконографии, этнопсихологической портретной характеристики (трактованной в строгой, жесткой тональности) с демоническими устрашающими аксессуарами. Обращенный в полуоборот к прихожанам худощавый лик докшита с длинными волнистыми волосами, сливающимися с окладистыми пышными бакенбардами, как бы магнетизировал адептов широко расставленными по-азиатски раскосыми глазами. Устрашающий эмоционально воздействующий взгляд, напряжение которого выдает бег изломанных бровей, усилен символом смерти. Объемно-скульптурный череп нависающий над серединой лба в центре жгутообразной диадемы, долженствовал внушать патологический страх. Однако суровый аскетический облик героя-стража, вызывающий ужас, странным образом сочетался с вольной трактовкой на индийский манер его подвижной фигуры. Обнаженная грудь, украшенная традиционной перевязью с бубенцами Шивы-Натараджи, изгиб талии при движении (подчеркнутый складчатой драпировкой) рождает в памяти аналогии, которые не соответствуют природе воинствующего среднеазиатского мужественного сурового образа. Т. Мкрытычев, анализируя своеобразие кувинского буддизма, интерпретирует статую докшита как боддисатвы Ваджрапарани, призванного уничтожать противников веры¹²⁸, его угрожающий лик решен в соответствии с мифологией как Махаяны, так и Ваджраяны.* Скульптор сумел соединить облик своего современника с элементами культовой иконографии в убедительный синкретический образ. В прямоугольном храме на платформе обнаружена гигантская статуя Будды** (сохранились — объемная голова, могучие плечи и правая наполовину уцелевшая рука). Прическа из завитков-спиралек обрамляет лоб, на котором обозначен горизонтально расположенный третий глаз — символ мудрости. Дугообразные брови, обозначенные вдавленными линиями, миндале-

* Наджраяна — одно из направлений махаяны (алмазная колесница), которое стало доминирующей формой индийского буддизма.

** В 2 раза больше человеческого роста: реконструкция центральной композиции на платформе с главной статуей Майтреи и предстоящими приведены из книги В. А. Кулаковой на с. 40.

видные, удлинённые глаза, пухлые губы и короткие усики — выдержаны в традициях иконографии и стилистики буддийской бактрийско-тохаристанской школы. Статуя интерпретируется В. А. Булатовой как Будда-Майтрея¹²⁹. Среди фрагментов скульптуры найдены статуи оседланных лошадей и сопровождающих их воинов, несколько масок антропоморфных львов. Автором раскопок буддийского храма в Куве раскрыта символика не только в жестах, одежде, атрибутах, но и в цвете культовой скульптуры. Благостные боги, украшенные ювелирными драгоценностями — княжескими венцами, браслетами на запястьях и предплечьях, с бубенцами и колокольчиками, розетками и цветами, окрашены в белый, кремовый, желтый, голубой и красный цвет. Свирепые боги-защитники веры с черепами в венцах, змеевидными браслетами, с языками пламени вместо волос, тигровыми шкурами вместо набедренных повязок окрашены в темно-голубые и черные цвета. Устрашающие экспрессивные воины Мары выдержаны в одном темно-синем и черном колорите. Великолепное мастерство скульпторов-кувинцев проявилось как в художественном обобщении в создании культовых образов с использованием индийских традиций, так и в изображении этнических типов, эмоциональных характеристик, а также в виртуозной моделировке изысканных деталей монументальных статуй*. Изображение богини на льве, Куберы на бронзовых штампиках из Кувы — образы индуистской мифологии, которым покровительствует Шива, равно как и индийские статуэтки якшини из Кара-булака свидетельствуют о проникновении шиваизма в северные регионы Средней Азии¹³⁰.

Семиречье

Название Семиречья — историко-географической области, расположенной на территории Северо-Востока Средней Азии и частично Южного Казахстана происходит от числа рек, впадающих в озеро Балхаш. Эта территория представляет собой гигантское плато,

* Скульптура создавалась без применения форм и штампов. В качестве первоосновы служила арматура — деревянный брусочек и камышинки, которые между собой скреплялись шерстяными нитками. Головы статуй моделировались отдельно затем закреплялись на штыре, выступающем из туловища.

окаймленное с юга и юго-востока отрогами Тянь-Шаня, а с севера озером Балхаш. Реки Или и Чу — крупнейшие водные артерии Семиречья, территория которого разделена чу-илийскими горами на юго-западную и северо-восточную. Северные наиболее плодородные земли тянутся узкой полосой в предгорья Алатау. Этот край в глубокой древности был колыбелью кочевых культур — саков, усуней, гуннов, связанных с искусством Передней Азии, Сибири, Дальнего Востока и Восточной Европы.

В эпоху Тюркского каганата с VI по VIII вв. здесь складывается своеобразное искусство, синкретический характер которого был определен еще А. Н. Бернштамом. Однако совокупность результатов исследований на современном уровне знаний дает возможность представить более ясную картину освоения согдийских художественных традиций в разных сферах искусства Семиречья.

Согдийская колонизация Семиречья. Переселение согдийцев в Семиречье обусловлено оживлением торговых связей, глубинными социально-экономическими процессами, связанными со становлением феодализма в земледельческих областях Средней Азии. Свободные общинники Согда, теряя землю — основной источник существования, избегая вынужденной кабалы дикхан, переселялись за пределы своего оазиса. Этому процессу способствовало развитие культурных связей в период господства Тюркского каганата в VI—VIII вв., обусловленных расширением международных и торговых контактов с Китаем, Восточным Туркестаном и Византией. О согдийцах Семиречья сообщает Менанадр, повествуя о посольстве Земарха к западно-тюркскому каганату Истеми (568 г.). Появление согдийских колоний в Семиречье принято относить к V—VI вв. н. э., хотя исследователи считают, что они появились значительно раньше¹³¹. А. Н. Бернштам связывал возникновение колоний с первой волной колонизации, датированной им III—V вв. н. э.¹³². Вполне возможно, что согдийцы в самом начале освоения семиреченского края выполнили роль катализаторов местных земледельческих традиций. Археологами доказано, что памятники оседлой жизни можно датировать ранним периодом, предшествующим согдийской колонизации¹³³.

Вторую наиболее сильную волну согдийской колонизации Семиречья, связанную с арабским завоеванием, принято датировать VII—X вв. Китайский паломник Сюань-Цзян, посетивший через 60 лет после Земарха в VII в. н. э. Чуйскую и Таласскую долины

оставил более подробное описание края. Китайского путешественника поразила роскошная обстановка ставки западных каганов, которая находилась в окрестностях города Суяба, где каган жил в богато убранном шатре, обставленном золотыми вещами. Он увидел правителя в окружении свиты и послов в парадных шелковых одеждах¹³⁴. Страна между реками Аму-Дарьей и Чу Сюань-Цзяном воспринималась в культурном отношении как одно целое, так как одежда, язык и религиозные представления народов, населявших эту территорию, были одинаковыми. В характеристике Семиречья особый интерес представляет описание Сюань-Цзяном согдийских поселений. Пройдя более 500 м северо-западной от Прозрачного озера (Иссыкуль) прибыл в город на р. Суй-е (Суяб). Этот город в окружности 6–7 м. В нем смешанно живут торговцы из разных стран и согдийцы. Прямо на запад от Суй-е находится несколько десятков городов и в каждом из них старейшины, хотя они зависят один от другого, но все подчиняются тюркам»¹³⁵. Известно, что во главе согдийских поселений стоят представители тюркской знати. Таким образом традиционное политическое административное устройство согдийских городов, перенесенное в Семиречье из метрополий, взаимодействовали с военно-политическим господством тюрков¹³⁶. «Семиреченские поселения... скорее всего, были окраиной единого ареала расселения согдийцев «Страны Сули», так названной Сюан-Цзанем в описании своего маршрута в Западный край¹³⁷. Территориально близкие области Согд и Семиречье, видимо, можно рассматривать в аспекте не организации на чужой территории оторванных колоний от своей метрополии, а как естественное распространение более высокой земледельческой цивилизации в соседний кочевой мир.

Однако в VII веке политический статус согдийских поселений усилился в связи с ослаблением власти тюркских каганов. Под контролем согдийских дикхан, которые в то время располагали «мощными укреплениями, сильными военными отрядами и огромными торговыми дипломатическими связями», находилась вся экономическая и политическая жизнь западного каганата. С развитием междоусобных внутренних войн в первой половине VIII века согдийские города составляют федерации, осуществляющие самостоятельную внешнюю политику¹³⁸. Согдийцы — опытные земледельцы, торговцы, искусные ремесленники (гончары, строители, плотники, лудильщики, литейщики, ткачи), носители идеи

Авесты, зороастрийской ираноязычной культуры, вобравшие традиции других религий (манихейства, буддизма, христианства), осваивая свои колонии, внедрили в тюркскую среду культуру земледельческой высокой цивилизации. На новой земле они возводили укрепленные города мавераннахрского типа, храмовые сооружения, создавали произведения архитектуры, монументального и прикладного искусства, основываясь на выработанных художественных традициях согдийского искусства.

Архитектура. Из раннесредневековых городов, связанных с традициями согдийской культуры, наиболее выразительны городища мавераннахрского типа в Суйской долине — Ак-Бешим и у с. Красная речка.

Ак-Бешим — одно из самых крупных городищ, расположенных в 8 км от современного города Токмак. Город, видимо, тождественный со средневековым Суябом. Стены с башнями окружали шахристан с цитаделью¹³⁹. Этот городской центр окружала территория со следами застройки, которая также была обнесена стенами. За внешними фортификационными стенами располагались два буддийских храма. Один функционировал в VI–VII вв., другой в VII– начале VIII вв. Наряду с буддийскими постройками существовали отдельно выстроенный замок VI–VII вв. и христианский храм (VIII в.).

Первый буддийский храм, открытый Л. Р. Кызласовым¹⁴⁰, вытянутый прямоугольник, расположенный с запада на восток*. Архитектурный комплекс состоял из главного храмового сооружения, двора и привратной хозяйственной постройки. Реконструкция храма дает возможность представить монументальную архитектуру храма с величественными портиками с арочными проемами, купольными помещениями, глухими внешними стенами и многочисленными открытыми айванами внутреннего двора. Самым парадным сооружением было главное святилище, приподнятое на высокую платформу. Расположенные по одной оси две лестницы: одна, ведущая из двора в вестибюль здания, вторая — в замкнутую клетку, подчеркивая строгость планировки, усиливали торжественный характер культового центра. Клетка, квадратная в плане**, с купольным перекрытием (?) была окружена с трех сторон обходным коридором и имела восьмиколонный вестибюль.

* 76×22 м.

** 6,38×6,33 м.

В центре напротив входа стояла основная статуя Будды, сделанная из бронзы (от этой скульптуры обнаружены фрагменты). Видимо, были здесь и другие металлические статуэтки. Самым богато украшенным был храмовый зал. Кровлю со световым люком поддерживали высокие деревянные колонны стройных пропорций. Симметрично по обе стороны от арочного входа на ступенчатых постаментах располагались статуи сидящих Будд. Полихромный декор (раскрашенные статуи), рельефы, на колоннах, настенные росписи, которые представлены фрагментами с изобразительными и орнаментальными мотивами) и своеобразный иконостас (ткань с прикрепленными бронзовыми, позолоченными бляхами, изображающие персонажей буддийской иконографии) составляли гармонически единое богатое оформление пышного интерьера здания. Стены и сводчатые потолки обходных коридоров также были покрыты росписями¹⁴¹.

По мнению Л. Р. Кызласова, храм функционировал с конца VII в. по VIII в.¹⁴² Д. Г. Савинов разрушение храма связывает с енисейскими кыргызами, появившимися на этой территории в IX–X вв. н. э.¹⁴³

За городом в 100 м южнее Шахристана был выстроен в V–VII вв. так называемый Второй буддийский храм¹⁴⁴. Сооружение было выстроено из пахсы сырцового кирпича. Поверхности стен покрывались глиняной, иногда алебастровой штукатуркой. Квадратное в плане, с рельефами, размерами сторон* строгое по архитектуре здание состояло из ряда элементов — внутреннего двора, центрального святилища, представляющего алтарную часть крестовидного по форме храма и двух обводных коридоров.

Все эти элементы связаны дверными проходами и объединены внутренними дворами. Внушительность и монументальность храма подчеркнута пилонами, которые являлись опорами надвратного перекрытия. Парадный главный вход и вход в алтарное центральное помещения располагались на одной линии, подчеркивая осевую композицию. Остается загадкой вопрос о перекрытии. По-видимому, храм был с высокой крышей из бревенчатых многоугольников, положенных друг на друга. Вершина такой пирамиды представляла собой отверстие для дымоотвода и света.

В центральном святилище вдоль стен с нишами специально для статуй были выстроены постаменты (прямоугольные, трехступенчатые, а также шаровидные, оформленные стилизованными листьями).

* 38 × 38,4 м.

Главная статуя Будды располагалась против входа. Раскапывая святилище и коридоры, археологи во множестве обнаружили статуи будд, боддhisатв, фрагменты раскрашенных скульптур, которые располагались на ступенчатых пьедесталах и суфах.

Городище Красная Речка Чуйской долины, которое соответствовало, скорее всего средневековому Невакату — крупному городу Средней Азии VIII—IX веков¹⁴⁵.

Культовая архитектура Краснореченского городища представлена двумя буддийскими храмами. Один храм датирован VIII—IX вв. и повторяет традиционный композиционный прием. Квадратное* в плане святилище храма окружено по трем сторонам обводными коридорами, обращенными в открытый зал**. В помещении имелись суфы, на которых размещались глиняные статуи. Открыты следы росписи. В другом храме VII—VIII вв., в обводном коридоре была вскрыта колоссальная скульптура Будды в нирване. Святилище перекрывал купол. В обводных коридорах обнаружены остатки живописи. Фрагмент росписи, мелкой и крупной глиняной скульптуры найдены в завалах святилища. Торсы Будд и бодхисаттв вскрыты у входа в святилище. Внушительное впечатление производит монументальная скульптура, конструктивно связанная с кладкой стен. Два монастыря VIII—IX вв. были связаны с древними городами Джуль (Ключевское, или Новопавловское городище) и Пакап, (Новопокровское городище)¹⁴⁶. Монастырский (?) Ключевской комплекс в 10 км от Бишкека был ориентирован по сторонам света и обнесен крепостной стеной. Планировка этого монастыря под поздними киргизскими захоронениями не устанавливается. Монастырь был украшен стенными фресками и скульптурой. В завалах были обнаружены фрагменты статуй Ваджрапани — одного из бодхисатв — хранителя веры Будды в нимбе.

Монастырь (?) близ пос. Новопокровское*** древнего города Пакап — 11 км от дороги в Бишкек — Токмак представлял сооружение квадратное**** в плане, укрепленное стенами и башнями. Среди находок обнаружены: ганчевая голова Будды, более двух десятков бронзовых с позолотой статуэток VII—VIII вв.¹⁴⁷ и камен-

* Сторона 3,2 м

** 11, 11,30×10 м

*** В литературе: Новопокровское II

**** 6×6 м

ный рельеф из Гандхары¹⁴⁷. На городище выявлены два слоя: нижний — VII–IX вв. и верхний — X–XII вв.

Монастырь (?) в Ак-Бешиме X в. был построен, по предположению А. М. Бернштама, «заезжими мастерами из Синьзяна»¹⁴⁸. На городище обнаружены фрагменты каменных рельефов с изображением бодхисаттвы, льва (?) и пьедестал в виде лотоса, на котором сохранились ступни Будды. Представление о буддийской архитектуре складывается на основании изучения храмовых сооружений, которые подразделяются на два типа пространственных композиций — замкнуто-центрическая (из одного храмового помещения) — продольно-осевая дворцовая с вспомогательными помещениями. Эволюцию можно проследить — от квадратного храма к продольно-осевой дворцовой композиции VII в. В русле традиций среднеазиатского и восточнотуркестанского зодчества храмы располагаются за пределами Шахристана: продольная осевая дворцовая композиция становится основой планировки буддийских храмов местного типа.

Скульптура

а) Буддийская пластика. Техника. Неотъемлемой частью буддийской архитектуры была монументальная глиняная скульптура и узорчатая лепнина, покрывающая поверхность стен. Этот скульптурный декор был выполнен одним техническим приемом: в глину примешивали солому, в качестве каркаса использовались связки камыша. Поверхности покрывались хорошо отмученной глиной, тщательно заглаживались и замазывались алебастром. На белый фон наносилась одноцветная или многоцветная раскраска, передающая декоративный рисунок ткани одежды. Известны три этапа буддийской скульптуры: сначала выполнялись отдельные детали, потом они монтировались и только затем готовой фигуре придавалась художественная отделка.

Скульптуры Ак-Бешима, украшающие два буддийских храма, дошли до нас в плохом состоянии. Сбитые со стен и сильно разрушенные статуи (обломки торсов, голов, рук и ног, ступней, причесок, одежды, украшений) — они представляли значительный слой завала.

Второй буддийский храм, судя по небольшим размерам постаментов, скульптурные композиции были несложными, включая две-три фигуры канонических персонажей, сопровождающих Будду.

Среди фрагментов скульптуры наиболее сохранившиеся голова и торс статуи бодхисаттвы (рис. 31, *в*)¹⁴⁹. Высокий «гофрированный» головной убор, оформленный встречными дугами, отдаленно напоминает корону бодхисаттвы из Хадды¹⁵⁰. Жгутобразный валик волос, розетка в центре, овальные боковые выпуклости, заключенные в изгибах дуг, гармонически сочетаясь, усиливают впечатление пышной декоративности короны. Крупные уши с отогнутыми мочками, подчеркивающие симметрию композиции, и маска самопогруженности, выдержаны в нормах традиционной буддийской иконографии. Идеальная схема культового образа, однако, не помешала ваятелю передать характерный монголоидный антропологический тип — подчеркнуть широкое скуластое лицо с раскосыми глазами. Восприятие окружающей этнической среды трансформировало буддийский канон, отражая антропологические особенности представителей кочевнического мира¹⁵¹. От фигуры бодхисаттвы сохранилась только часть торса, прикрытая складчатой тканью, завязанной узлом спереди. Персонажи, изображенные в скульптуре, по мнению Л. П. Зяблина, были стоящими. В этом же втором акбешимском храме найдены фрагменты статуй, изображающих Будду и докшита (мифологического существа устрашающей внешности, призванного защищать веру от всех неверующих).

В Первом буддистском храме Ак-Бешима (рис. 31, *к*) который датируется VII—VIII вв. у входа в святилище были два гигантских изваяния Будды или боддисаттвы. Будда слева был изображен в сидящей азиатской позе и со скрещенными ногами, Будда справа — был изображен сидящим на «троне» с опущенными ногами¹⁵².

В буддийском сооружении (во втором Краснореченском храме) П. И. Кожемяко обнаружил колоссальную статую лежащего Будды, аналогичную известной статуе Будды в нирване из буддийского монастыря на Аджина-тепе¹⁵³ (рис. 32, *м*). Краснореченский колосс, сохранившийся от нижней части груди до ступней ног — имел 8 м в длину при высоте 1—1,5 м. Это монументальная глиняно-каркасная скульптура располагалась на постаменте и была окрашена в красный цвет. В этом же храме была обнаружена скульптура стоящего Будды¹⁵⁴.

Буддийская скульптура, традиционная в соблюдении общепринятых канонов, явно отражала влияние тохаристанской школы. На территории Казахстана обнаружены буддийские храмы, аналогичные семиреченским. Однако в монументальной деревянной скульп-

туре Отарского оазиса на городище Куйрыктобе наиболее ярко проявилось индийское влияние. Парадный зал постройки дворцового типа был оформлен резным декором с мифологическими сюжетными и орнаментальными композициями: таким же образом в свесах гирлянд помещены музыканты как буддийские, также присутствуют пара сирен, названная Кинара и Кинари¹⁵⁵.

Монументальная живопись органически входила в декор интерьера храмовых зданий. Полихромная роспись покрывала стены центрального зала и галереи первого акбешимского храма; в привратных помещениях в святилище и во дворе настенная роспись отсутствовала. Судя по небольшим сохранившимся фрагментам следует предположить, что преобладала геометрическая и растительная орнаментальная роспись, аналогичная восточно-туркестанской. На некоторых росписях кроме орнамента изображались сцены из жизни Будды¹⁵⁶.

Наскальные рисунки (рис. 30, а)¹⁵⁷. Характеризуя монументальное буддийское искусство, нельзя не упомянуть наскальные рисунки урочища Копчагай. На отвесных скалах, называемых Тамгалы-тао, т. е. «приметный камень» высечены три буддийских изображения: многорукий Чжан-Рай-Сик тибетской иконографии, слева — Сакья-Муни и справа Будда Ман-Ла*. Эти имена обозначены в надписях на тибетском, монгольском, маньчжурском языках и языке пали, в которых раскрывается семантика образов: слева Будда Сакьямуни, посередине — Авалакитешвара, справа — Будда медицины, относимые специалистами к VII в. Изображения объединены в одну композицию, в которой канонические образы близки многосложной структуре пирамидальных фигур, восседающих по-азиатски на лотосах в традиционных позах с полусферическими нимбами, мандалами, обозначенными уверенными контурами. Центральная самая крупная фигура Будды Чжан-Рай-Сик отличается зрелым мастерством графического искусства. Динамика жестов четырех рук, сложная прическа, украшения, складчатая драпировка. виртуозно переданная каскадом изящных линий — свиде-

* Байпаков К.М. Новые данные о буддизме... С. 202.

** Ныне уникальный буддийский комплекс наскальных рисунков предстоит изучать в связи с открытиями ценнейших петроглифов западногерманско-пакистанской экспедицией, см. МАИКЦА: 9, № 985; 15, 1988; Zwischen Grandhara and den Seidenstassen, Mainz am Rhein, 1985.

тельствуют о незаурядном таланте древнего художника. Рисунок отличается утонченностью техники резьбы**.

Мелкая пластика. Наряду с монументальным буддийским искусством в Семиречье в культовой практике использовали произведения мелкой пластики. Таковы бронзовые ажурные барельефы бляхи, найденные на городище Ак-Бешим¹⁵⁸. Они представляли собой драгоценные нашивные детали своеобразного «иконостаса», сделанного из ткани. В каждой бляшке центр ажурного обрамления заключает сценку из жизни Будды, на одной миниатюрной бляхе изображен сидящий Будда между листьев аканфа. Особенно интересна с точки зрения проникновения согдийской культуры в Семиречье — бляха с изображением четы согдийских божеств, держащих в поднятых руках двугорбого верблюда. Нельзя не принять во внимание и индийский импорт — привозные бронзовые статуэтки из Индии, которые могли повлиять на формирование буддийского искусства в Семиречье¹⁵⁹.

Иноземные влияния проявились в терракотовом штампике под ручкой сосуда местного производства, на котором изображен бодхисатва. Иконографический анализ дает возможность А. Н. Бернштаму определить исходные пластические принципы сукулукского образа аналогичного скульптурного изображения будд и бодхисатв, созданных в вейский период в Китае по гандхарским прототипам. Отталкиваясь от канонизированных схем, коропласт сумел использовать податливую глину, придавая особую мягкость и изысканность образу, удивительно привлекательному, живому, несмотря на попытку сохранить канонизированную маску застывшей созерцательности, свойственной буддийским образам.

Среди находок в Семиречье наряду с индийским импортом, одним из которых является буддийская статуэтка из Кашмира, найденная при строительстве Большого Чуйского канала, встречаются предметы, которые представляют собой индийские традиции, опосредованные дальневосточной школой искусства. Таковы бронзовые статуэтки Авалокитешвары (из Новопокровского и Краснореченского городищ), которые, судя по удлиненным пропорциям и утонченной стилизации, являлись, скорее всего, импортом китайского происхождения. Известно, что предметы буддийского культа вывозились в Среднюю Азию раннесредневековой эпохи из Китая. Об этом свидетельствует как китайская статуэтка из Самарканда¹⁶⁰, так и гранитная стела из Семиречья¹⁶¹, которая состоит из

трехъярусной композиции — крупное панно воспроизводит сцену поклонения: на цветках лотоса располагаются: в центре — сидящий Будда, по обе стороны от него — предстоящие, бодхисатвы; окружены нимбами, в нижнем ярусе — львы, охраняющие ступу, а на пьедестале — коленопреклоненные донаторы. В технике гравировки выполнены рисунки. На тыльной стороне стелы — изображен Будда с нимбом, а на боковых гранях в экспрессивном стиле воспроизведены два из четырех божественных охранителей священной горы Меру, имена которых указаны в китайских источниках: Дзиноку-тэн, Дзочо-тэн, Камоку-тэн и Бицамон-тэн.

* * *

Раннесредневековые буддийские памятники Чуйской долины отражают широту культурных связей буддийских общин Семиречья — от Китая, включая регионы Восточного Туркестана и При Тяньшанья, — до Тохаристана и Северной Индии. Долгое время считалось, что буддизм на северо-восток Средней Азии принесли согдийцы. Однако данные археологии не подтверждают этот вывод (следы буддизма в Согде минимальны¹⁶²). Исследования, обобщающая сводка В. Л. Горячевой и С. Я. Перегудовой, оценка культурологических контактов народов Центральной Азии Б. Я. Ставиского¹⁶³ позволяет не только признать влияние на культуру Семиречья индосреднеазиатских традиций, но и индо-дальневосточных, идущих из Китая и Синьзяна.

¹ Гафуров Б. Г. Таджики. М., 1972, С. 225—229; Фрай Ф. Наследие Ирана. М., 1972.

² Göbl R. Dokumente zur Geschichte der Iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Bd. I—II. Wiesbaden. 1967.

³ Литвинский Б. А. Южный Таджикистан и Памир. — Контуры истории и культуры в свете археологических работ // Шедевры древнего искусства и культуры Таджикистана. Каталог выставки. М., 1983, С. 5,6.

⁴ Гафуров Г. Г. Таджики... С. 286.

⁵ Там же. С. 228, 229.

⁶ Дудин С. М. Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерах и храмах Западного Китая // Сборники Музея антропологии и этнографии Академии наук, Т. V, Петроград, 1917, С. 76; Paul-David M., Hallade M. et Hambis L. Toumshouq. Vol. II, Matiere et technique, Paris, 1962. PP. 142—143.

⁷ Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М. 1982.

⁸ Grünwedel A. Buddhistische Kunst in Indien. Berlin, 1900. S. 115.

⁹ Gupte R. Sh. and Mahajan B. D. Ajanta, Ellora and Aurangabad Caves. Bombay, 1962. P. 42, 105, pl. XLX.

¹⁰ Mode H. Die Buddhistische Plastik auf Ceylon. Leipzig, 1963. S. 93—95, Fig. 145—146.

¹¹ Ingholt H. and Lyons J. Sandharan Art in Pakistan. New-York, 1957. Fig. 138. P. 98; Marshall J. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge. 1960. PP. 49—50. Fig. 68.

¹² Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепа. М., 1971. С. 101.

¹³ Ingholt H. and Lyons J. Sandharan Art in Pakistan. Pl. 30.

¹⁴ Smith V. A History of Art in India and Ceylon. Bombay. 1969.

¹⁵ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 97. Илл. 43.

¹⁶ Там же. С. 98. Илл. 34.

¹⁷ Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары... Илл. 38, 39.

¹⁸ Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1988. С. 284. Илл. 210.

¹⁹ Hackin J. La monastère bouddhique de Foundukistan // MDAFA, VIII. Paris, 1959. P. 53, pl. 163—164.

²⁰ Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. М., 1962.

²¹ Ремпель Л. И. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 159—170.

²² Там же. С. 158.

²³ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 85. Илл. 33.

²⁴ Там же. Илл. 55, 56. С. 89.

²⁵ Там же. Илл. 46—47. С. 85, 86, 192, 197.

²⁶ Там же. Илл. 54. С. 88, 89.

²⁷ Hackin J. La monastère bouddhique de Foundukistan..., fig. 168.168.

²⁸ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... Илл. 140.

²⁹ Hackin J. La monastère bouddhique de Foundukistan... P. 38. Pl. 14.

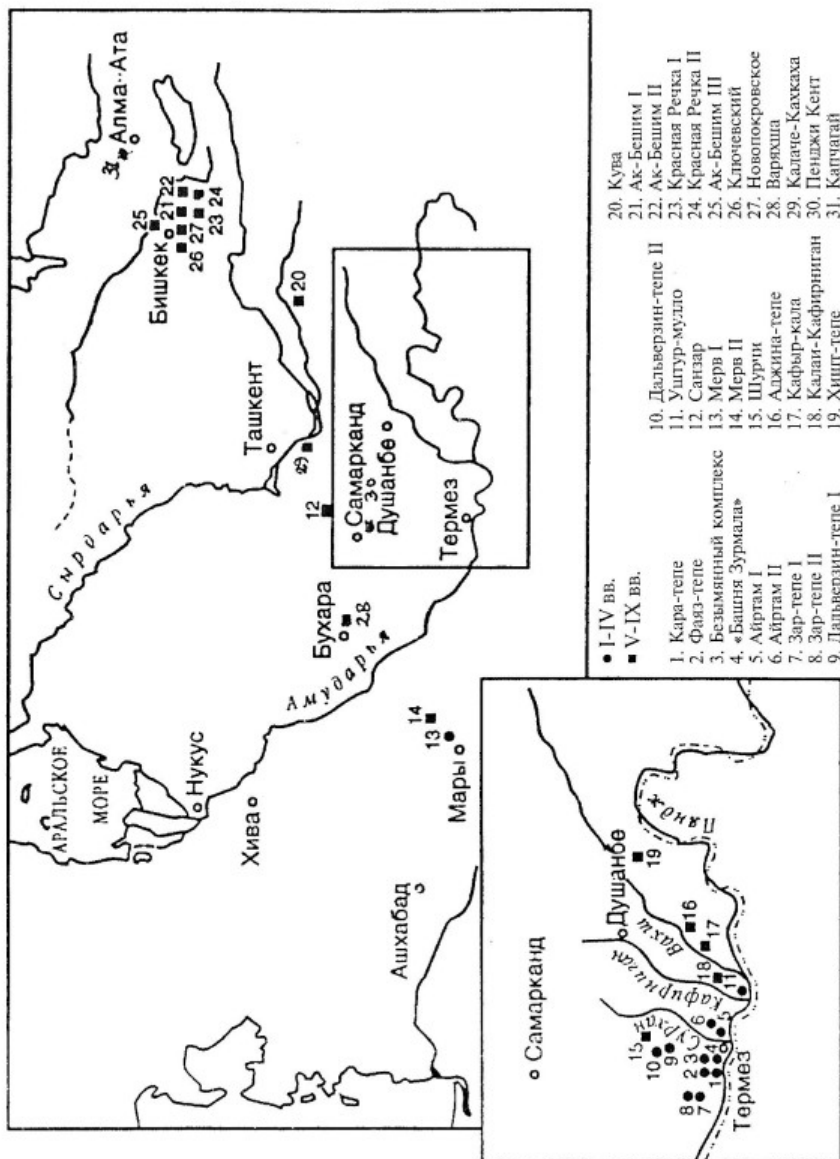


Рис. 1. Схематическая карта индо-буддийских памятников доаравской Средней Азии.

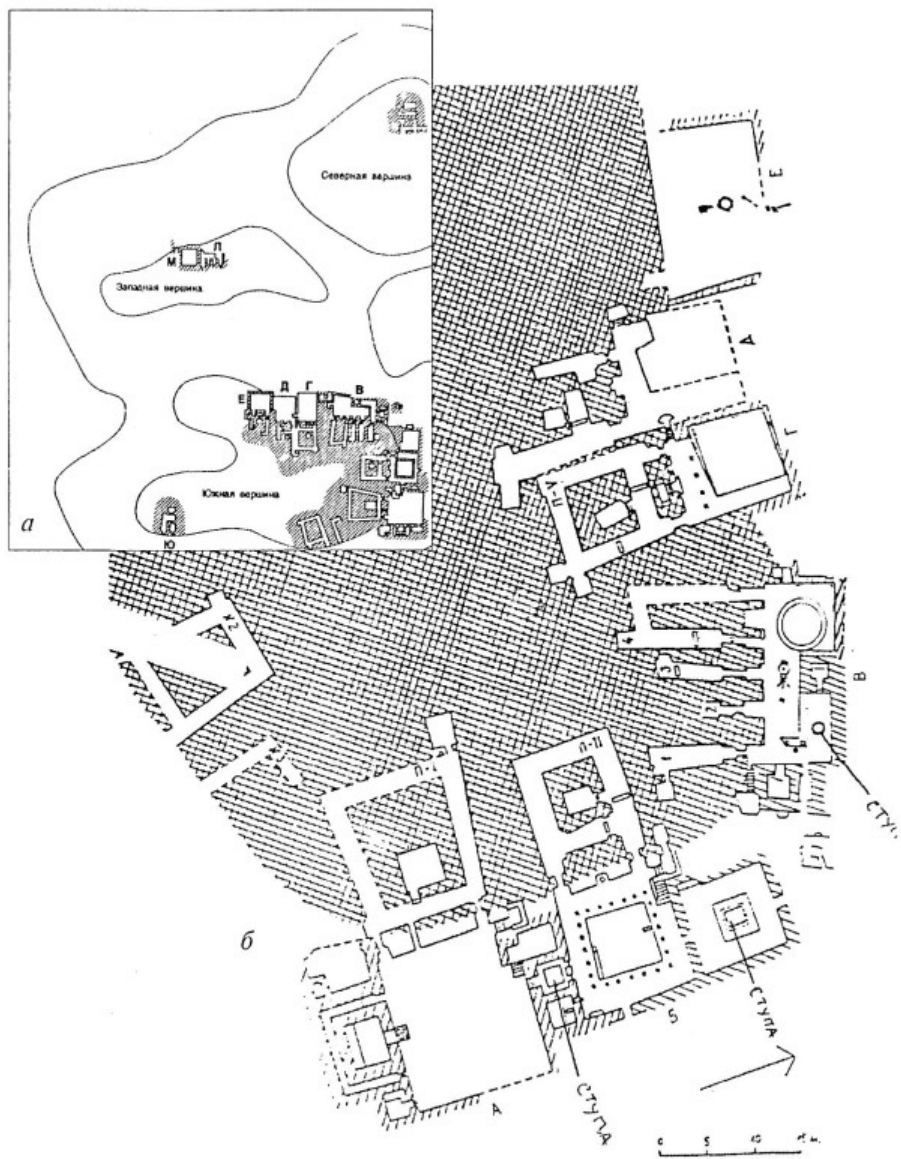


Рис. 2. а Схематический план Кара-тепе.

б План комплексов А, Б, В, Г, Д и Е на южной вершине Кара-тепе.



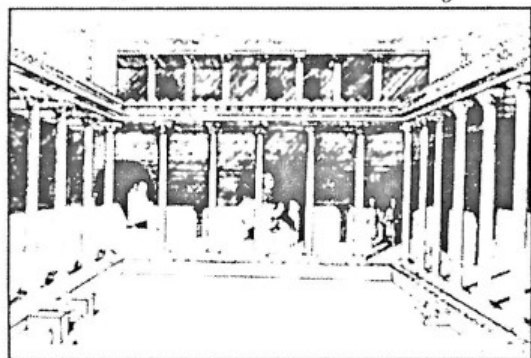
а



б



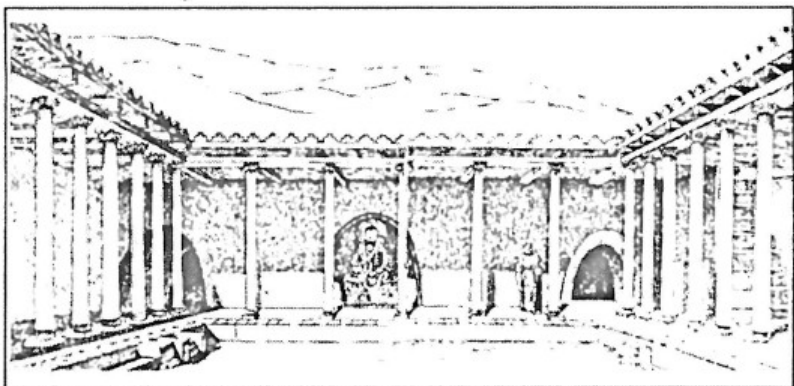
в



г



д



е

Рис. 3. Синтез архитектуры и изобразительного искусства в монастыре Кара-тепе.

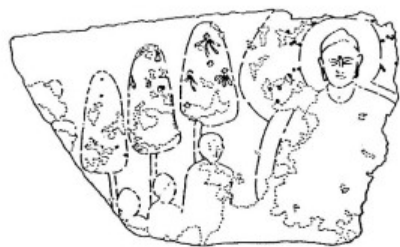
а Голова Будды. Деталь стенной росписи из Южного двора комплекса Б.

б Голова старика-донатора. Деталь росписи из южного айвана двора комплекса Б.

в Булла с изображением Будды или Бодхисаттвы в обрамлении радиальных лучей. Южный двор комплекса Г.

г Голова девата из комплекса Е (глина, лепка, ганчевая грунтовка, полихромная роспись).

д, е Реконструкция храмовых дворов с колоннами-айванами комплексов А и Б.



a



в



б



г



д

Рис. 4. Памятники искусства монастыря Кара-тепе.

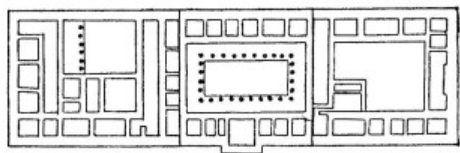
a Будда и монахи под деревьями (роспись).
Храмовый двор комплекса Б.

б Сидящий Будда в окружении пламени.
Пещерный храм комплекса Б.

в Каменная капитель пилястра с Южной вершины.

г Голова буддийской статуи из комплекса Е.

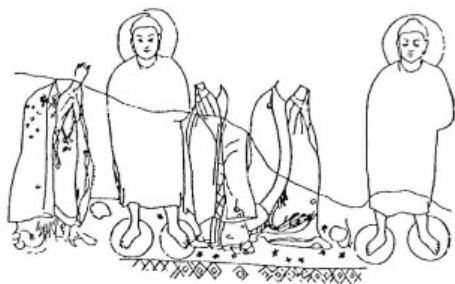
д Глиняная статуя сидящего Будды в нише двора
комплекса Г.



а План монастыря Фаяз-тепе /по Л.И. Альбауму/



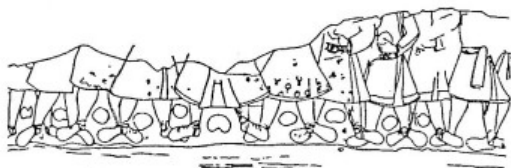
г Голова Болхисаттвы (алебастр).



б Фигуры двух Будд с предстоящими
(фрагмент живописи)



д Голова донатора
(фрагмент живописи)



в Низ композиции с изображениями кушанских
донаторов (фрагмент живописи)



е изваяние грифона

Рис. 5. Монастырь Фаяз-тепе.



ж Стела с изображением Будды
(мергелистый известняк)



з Львиная капитель. Старый Термез.



a



б



в

Рис. 6. Айртам: а-в Каменные блоки с изображениями музыкантов.

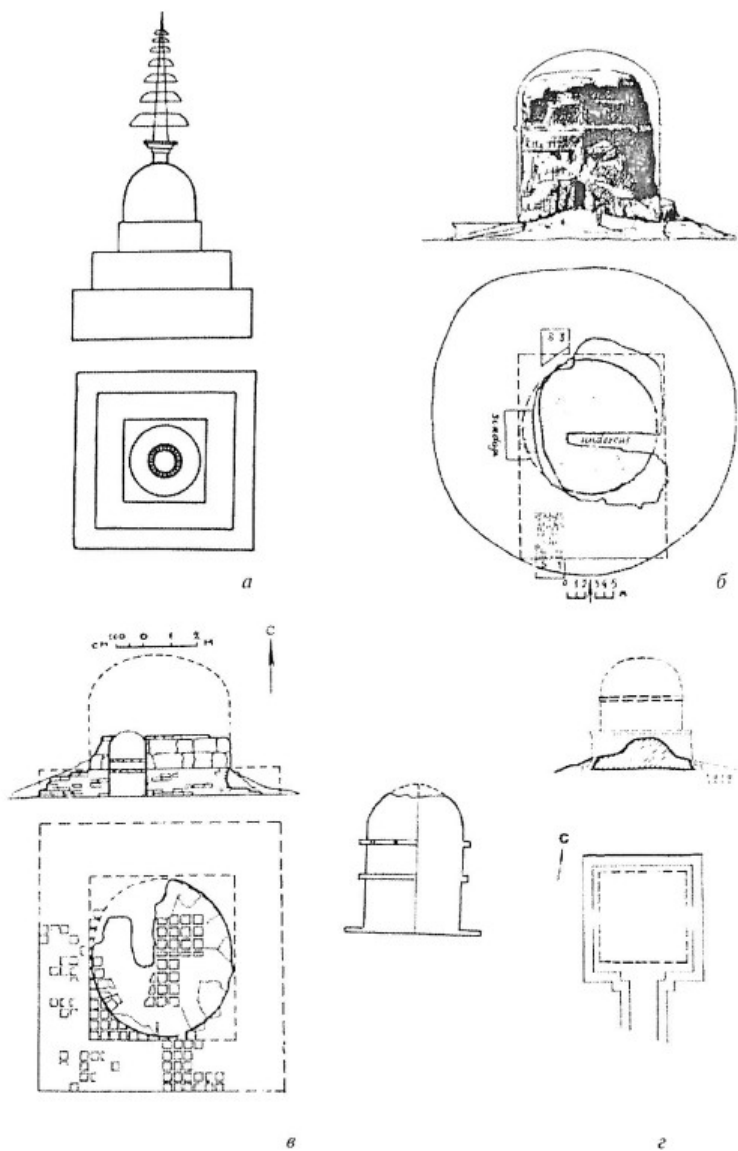


Рис. 7. Типология ступ Северной Бактрии (Кара-тепе, Зурмала, Айртам, Уштур-мулло)
 а Кара-тепе; б Зурмала; в Айртам; г Уштур-мулло

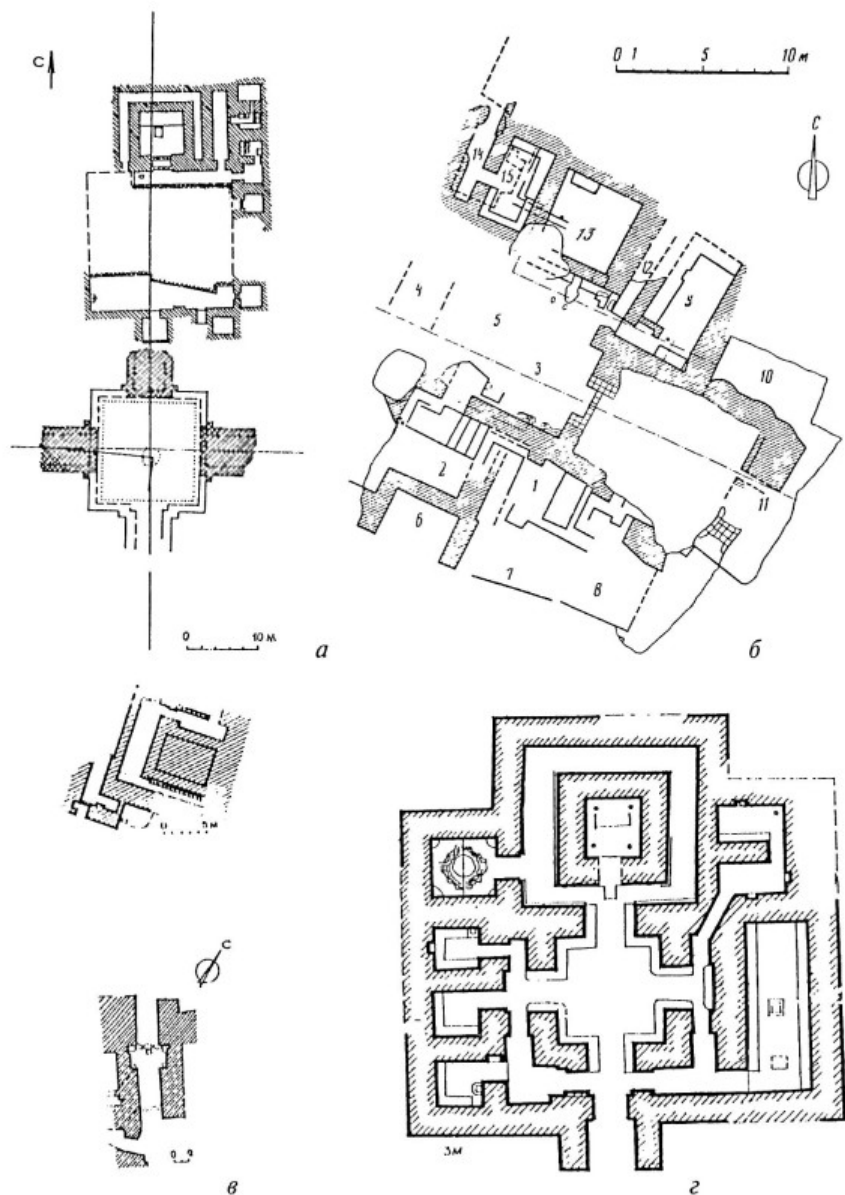


Рис. 8. Схематические планы буддийских комплексов:
 а Уштур-мулло; б Дальверзин-тепе - план буддийского храма (по Б. А. Тургунову);
 в Святылище Зар-тепе; г Хишт-тепе.



a



б



в



г

Рис. 9. Индийские традиции в корoplastике Бактрии:

a Статуэтка джайна-шветамбара (нагого аскета, украшенного драгоценностями). Кушанская терракота. Старый Термез.

б Терракотовая плитка с изображением сидящего Будды с жестом дхьяна мудра. Караул-тепе близ Термеза. Кушанская эпоха.

в Прimitивная терракотовая статуэтка обезьянки с бубном. Барат-тепе, Сурхандарьинский р-н. Кушанская эпоха.

г Обезьянки-музыканты на слоне. Рельефный медальон (ступа Бхархут, II-I в. до н.э.)



Рис. 10. Скульптура из городища Зар-тепе. Позднекушанская эпоха III-IV вв. н.э.:
а Голова Будды (ганч (гипс), следы краски на поверхностях);
б Сидящий Будда с чашей в левой руке (терракота);
в, г Статуэтки Будды в позе проповедника (поза увещевания - абхайя-мудра).
д, е Фрагменты статуй из Куев-Кургана - замка V-VI вв. Ангорский р-н.



a



б



в



г



д

Рис. 11. Кушанская скульптура из Дальверзин-тепе и Халчаяна.
a Городской храм на Дальверзин-тепе.
 Статуя Бодхисаттвы.

б Голова Будды из городского храма Дальверзин-тепе (ДТ-25)
 Буддийское святилище близ Дальверзин-тепе.

в Голова Принца-адоранта (фрагмент гангчейской статуи).
г Голова дэвата (небожителя)
 Халчаян:

д Голова принца Геранча из Халчаяна.



Рис. 12. Статуя Бодхисаттвы. Городской храм Дальверзин-тепе (Дг - 25), III-IV вв. н.э.



Рис. 13. Терракота и скульптура из Маргианы.

а Терракотовая головка буддийского стиля III в. н.э. - Гяур-кала (Мерв).

б Терракотовая статуэтка Бодхисаттвы Ак-кала (близ центра Карабекаул) Средняя Амударья - II-III вв. н.э.

в, г, д, е Индийский импорт из Гандхары из буддийского комплекса Гяур-калы.

ж Голова крупной глиняной статуи Будды из Гяур-калы (Мерв).

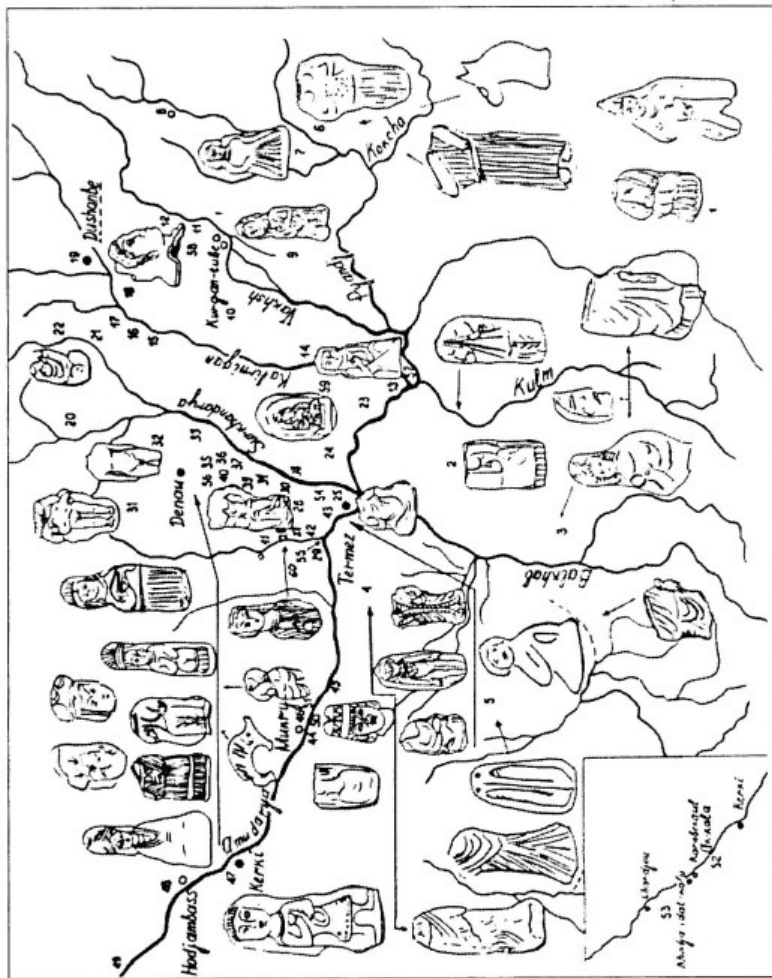
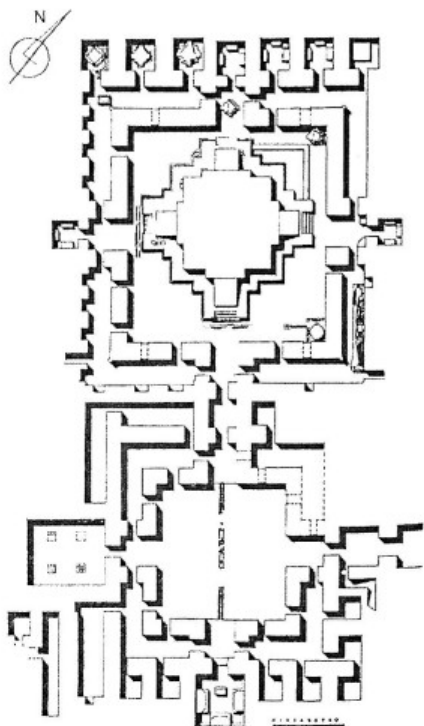


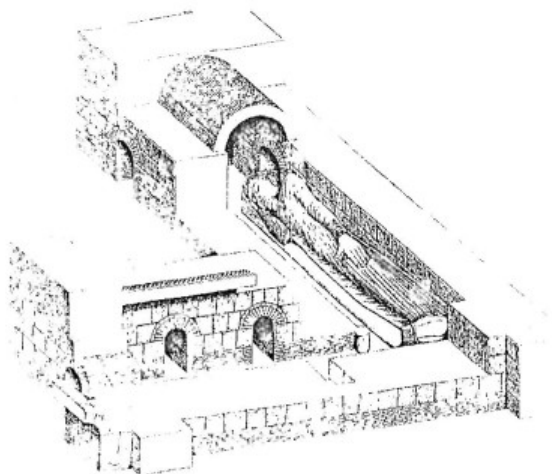
Рис. 14. Карта распространения терракот на территории Средней Азии.



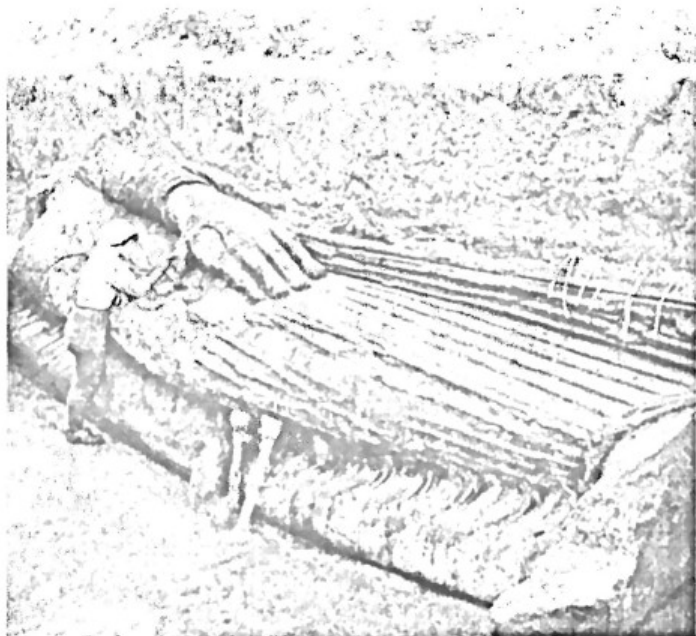
Рис. 15. Хронологическая периодизация терракоты Бактрии-Тохаристана.



а План монастыря Аджина-тепе



б Будда в нирване
(аксонометрическая реконструкция помещения)

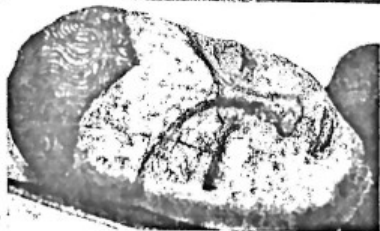


а Процесс реставрации статуи Будды в нирване

б, в Верхняя часть статуи Будды в нирване



б.



в.

Рис. 18.



а Скульптурный портрет монаха



б Голова буддийского персонажа
(фрагмент скульптуры)



в Скульптура
божества или донатора



г Торс Бодхисаттвы



а Донаторы (настенная роспись)



б Изображение Будды.

Фрагмент многоярусной росписи



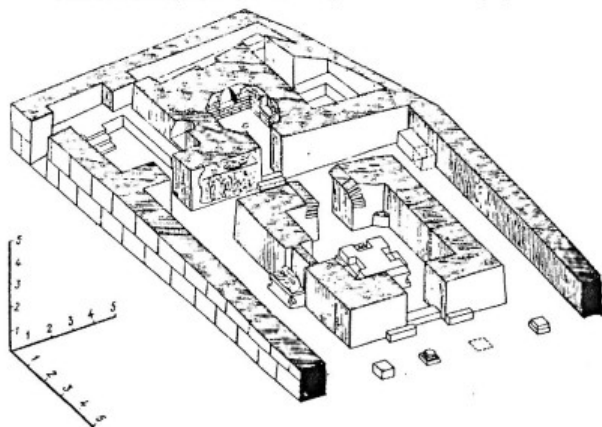
в Реконструкция статуи Будды

Рис. 20. Произведения живописи и скульптуры из монастыря Аджина-тепе



а Прорисовка нижнего яруса двухъярусной росписи храма.
Сцена прандихи (фрагмент стеной росписи).

б Аксонометрический план храма Калаи-Кафирниган



в Скульптурный
типологический портрет
буддийского персонажа
из храма Калаи-Кафирниган



а Сцена с Буддой (Парадный зал жилого дома Педжикента). I четверть VIII в. н.э.



б



в

б, в Фото и прорисовка формочки для оттискивания фигурок Будды. Педжикент



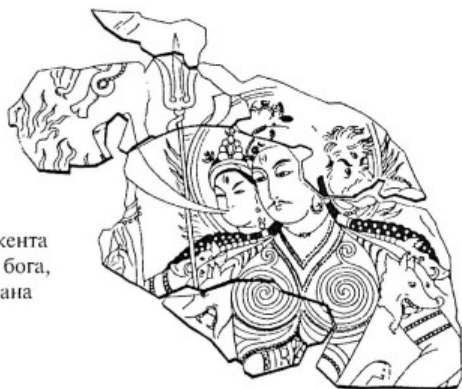
а Танцующий Шива Натараджа



б Скульптурная группа Шивы и Парвати



а Реконструкция росписи с изображением трехголового бога
Вешпаркара, или Вишвакармана



б Фрагмент росписи Пенджикента
с изображением трехголового бога,
трубящего в рог Вишвакармана



а Глиняная рельефная панель пенджикентского храма (индийский символ водной стихии Макара) IV-V вв. н.э.



б



в

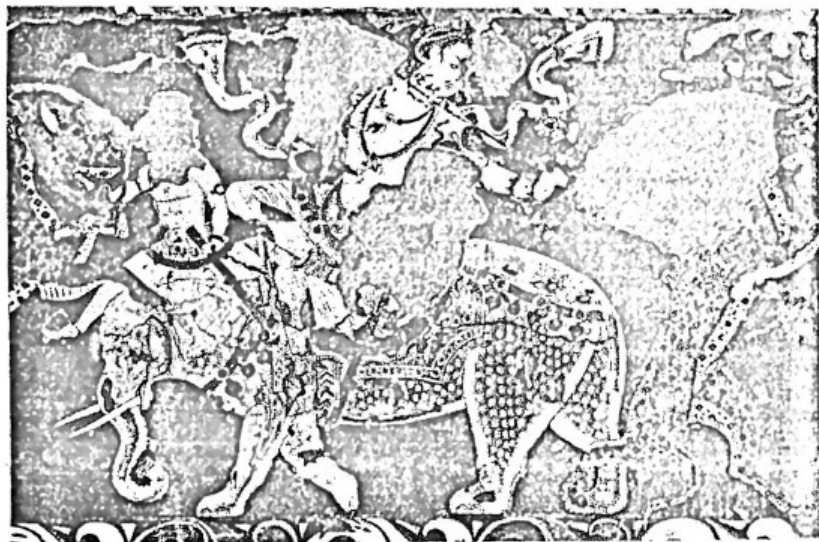


г



д

б-д Пенджикентская арфистка (роспись), танцовщицы - деревянные кариатиды (резьба) VII-VIII в. н.э.



а Сцена из красного зала (Варахша) VII-VIII в. н.э.



в Терракотовая головка обезьяны (фрагмент статуэтки). Афрасиаб.



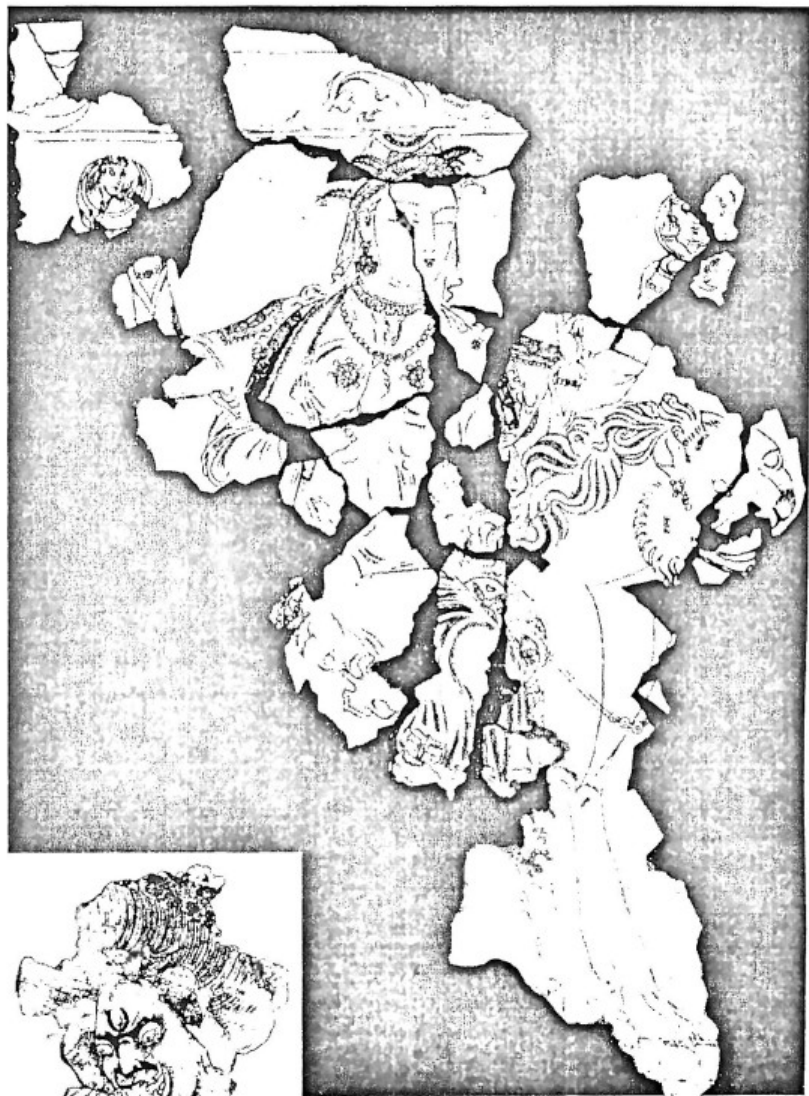
б Терракотовая плитка (Пенджикент) с изображением согдийского бога Абдага на зооморфном троне в виде протомслона



а, б Позднесогдийская терракота греко-буддийского стиля



Рис. 27. *а, б* Согдийская коропластика раннего Средневековья (Афрасиаб);
с Четырехрукое женское божество на троне в виде драконообразного чудовища
(роспись Пенджикента).



а Четырехрукая богиня на льве
с астральными символами



б Трехглавый, трехглазый демон

Рис. 28. Уструшана - стенная роспись (фрагмент)



а Реконструкция храма в Куве



б Монументальная глиняная статуя Будды
(в процессе расчистки)



в Голова воина Мары



г Голова докшита

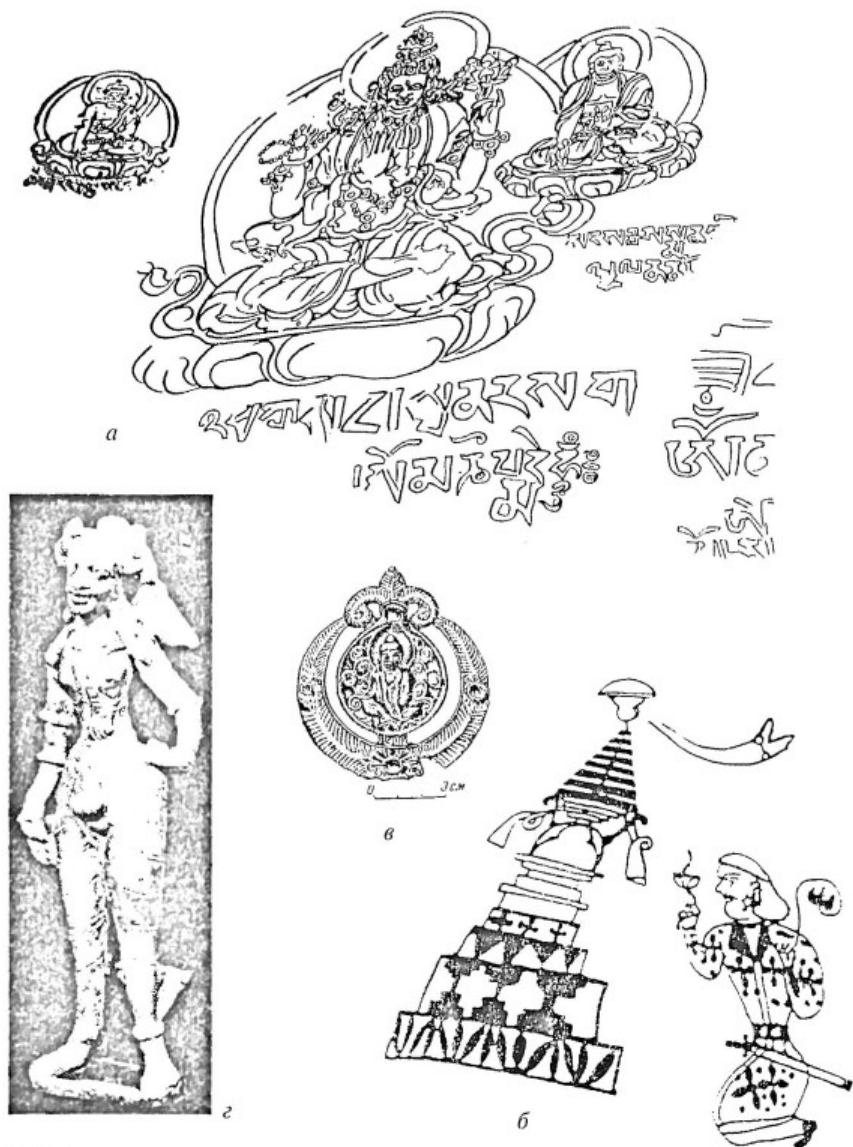


Рис. 30.

а Наскальные рисунки буддийского содержания. Композиция в ущелье Копчагай (близ Алматы)

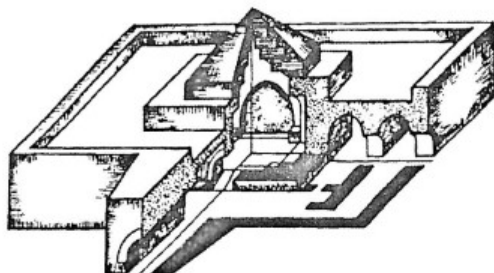
б Буддийский сюжет (Гильгутский комплекс петроглифов). Афганистан.

в Бронзовая бляха (Первый акбешимский храм)

г Статуетка якшинии. II-IV вв. н.э. (Карабулак, Фергана)



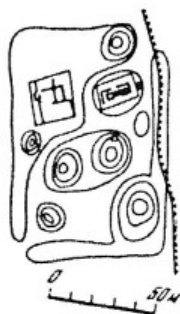
a



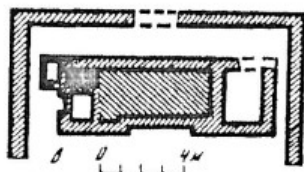
б



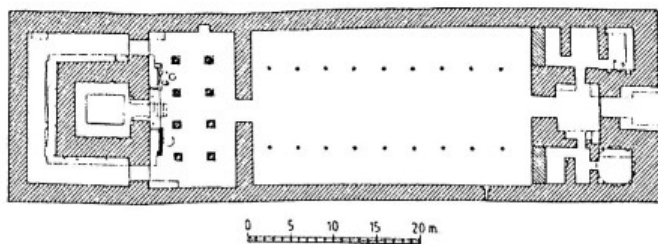
в



г

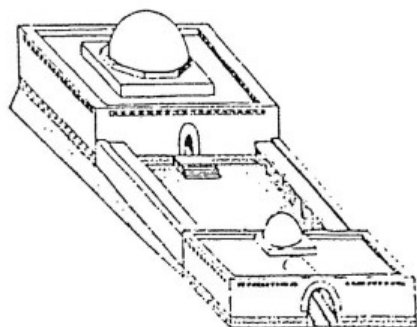


д

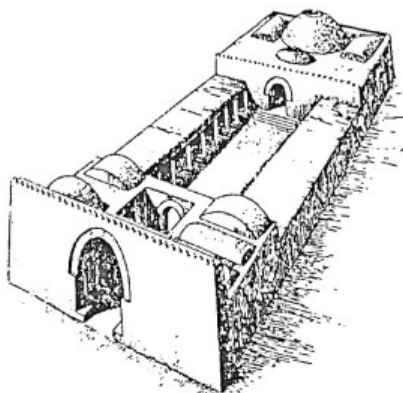


е

Рис. 31-32. Семиречье: Городища Ак-Бешим и Красная Речка
a План второго буддийского храма (по С.Е.Перегудовой)
б Реконструкция храма (по Л.П.Зяблину)
в Скульптурная голова Бодхисаттвы (Второй храм в Ак-Бешиме)
г План монастыря (?) в Ак-Бешиме
д Фрагмент «часовни» (по А.Н.Бернштаму)
е Схематичный план Первого буддийского храма в Ак-Бешиме



Ж



З

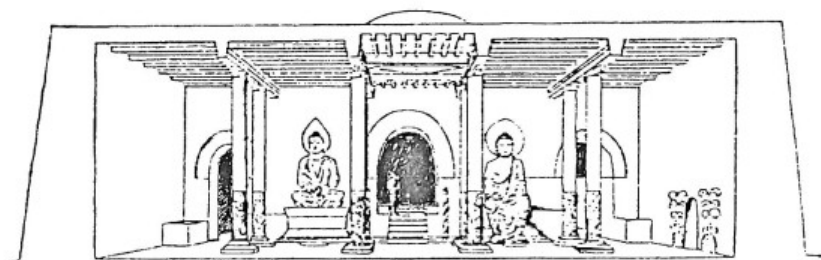


0 3 см



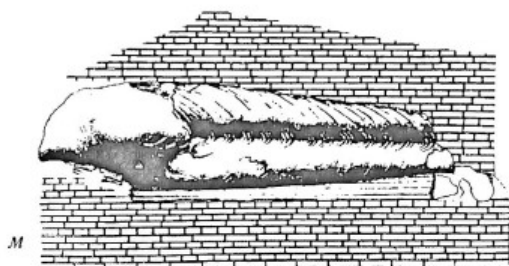
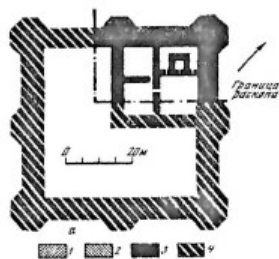
0 3 см

И



К

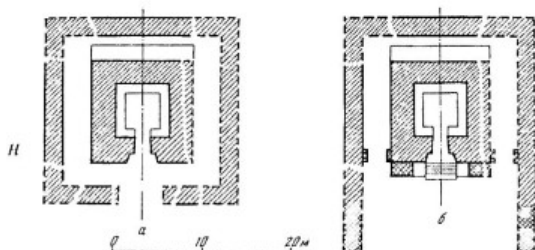
Ж Реконструкция Первого акбешимского храма
 З Реконструкция Первого акбешимского храма
 И Бронзовые блики с изображениями Будды из Первого акбешимского храма
 К Реконструкция общего вида Первого храма (по С.Г.Хмельницкому)



A



O



H



P

P



- A* Общий план комплекса
M Статуя Будды в нирване. VII в. Городище Красная речка.
H Планы Краснореченского храма (первого и второго горизонта VII-VIII вв. н.э.)
O Статуэтка одиннадцатиголового Авелоттшвара. Чуйская долина.
P Буддийская статуэтка VII-IX вв. Новониколаевское городище. Чуйская долина.
P Вотивная гранитная стела (прорисовка В.Д.Горячевой и С.Я.Перегудовой)

Рис. 31-32. Семиречье: Городища Ак-Бешим и Красная Речка



a



б

Рис. 33. Индийские сюжеты на предметах музыкальной археологии Средней и Центральной Азии.

a Изображение арфистки на зеркале из могильника Рогозинского кургана. IV в. до н.э.

б Изображение танцовщицы на блюде из Ляхша (Таджикистан VI в. до н.э.)



6



2

Рис. 33. Индийские сюжеты на предметах музыкальной археологии Средней и Центральной Азии.

6, 2 Индийские аналогии Кушанской эпохи (К.Кaufmann)

- ³⁰ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... Илл. 57–61. С. 51.
- ³¹ Там же. С. 89. Илл. 149.
- ³² Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана... С. 56.
- ³³ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе. Илл. 65, 66. С. 204–205.
- ³⁴ Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана... СС. 58–60.
- ³⁵ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... Илл. 35, 36. С. 80–81.
- ³⁶ Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. С. 82. Илл. 86.
- ³⁷ Грюнведель А. Краткие заметки о буддийском искусстве Турфана. // «Записки Восточного отделения Русского археологического общества», Т. XVII, СПб., 1908. С. 4–5.
- ³⁸ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 103. Илл. 66.
- ³⁹ Там же. С. 64, 203.
- ⁴⁰ Barthoux J. Les Fouilles de Hadda I. Stupas et sites // MDAFA, vol. IV. Paris, 1933, pl. 59a, 60b,c; Grünwedel A. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesische Turkestan, Berlin, 1912. S. 18–19. Fig. 57–59.
- ⁴¹ Мончадская Е. А. Глиняный налеп с Пенджикентского оссуария // Памяти Михаила Степановича Андреева // Труды Академии наук Таджикской ССР, LCXX, Сталинабад, 1960.
- ⁴² Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе. С. 59.
- ⁴³ Виноградова Н. А. Иконографические каноны японской космогонической картины вселенной — Мандала // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 71.
- ⁴⁴ Там же. С. 64–65, илл. 11, 12, с. 171.
- ⁴⁵ Bussagli H. Painting of Central Asia. Geneve, 1963. PP. 36–39.
- ⁴⁶ Waldschmidt E. Gandhara, Kutscha und Turfan. Eine Einürung in die frühmittelalterliche Kunst. Leipzig, 1925, Taf. 46; Prip-Miller J. Chinese buddhist monastries. Copenhagen, 1937. PP. 64, 65.
- ⁴⁷ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 76.
- ⁴⁸ Там же. С. 62, 63.
- ⁴⁹ Там же. С. 63. Илл. 13, 14.
- ⁵⁰ Там же. Илл. 10.
- ⁵¹ Lohuizen de Leeuw J. E. Van: The «Scythian» period. Approach to the history art, epigraphy and palaeography of North India from the 1st century B. C. to the 3rd century A. D. Leiden, 1949, P. 126; Ingholt H., Candharan art in Pakistan. New York, 1957, p. 30; Marshall J. The Buddhist art of Gandhara..., Pl. 51.
- ⁵² Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана... С. 77.
- ⁵³ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 66–67, 74–79.
- ⁵⁴ Grünwedel A. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesische Turkestan, Berlin, 1912, S. 43, 184, 193, 209–210, 227, 235, Fig. 266–267, 544–567.
- ⁵⁵ Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... С. 66–67, 70–71. Илл. 4, 5, 6.
- ⁵⁶ Там же. С. 70–71, Илл. 166–167; Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе... Буддийский сюжет в живописи Средней Азии (К интерпретации сцены дароносцев из Аджина-тепе) // СЭ, № 3, 1968. С. 106–113.

⁵⁷ Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи-Кафирниган // Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1981. С. 116–138; *Litvinskij B. A., Kalai-Kafirniagan. Problems in the Religion and Art of Early Mediaeval Tokharistan // East and West. Vol. 31, Nos. 1–4. Rome, 1981. P. 36–67; P. 63, Fig. 24; Литвинский Б. А. Буддийский храм Калаи-Кафирниган (Южный Таджикистан) и проблемы истории культуры Центральной Азии // История культуры Центральной Азии, М., 1983. С. 283–395; Литвинский Б. А., Соловьев В. В. Средневековые культуры Тохаристана. М., 1985, с. 121; Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В. Северная Бактрия — Тохаристан. Очерки истории культуры. Древность и Средневековье. Ташкент, 1990. С. 153–154; Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма в Средней Азии. М., 1998.*

⁵⁸ Мешкерис В. А. Терракоты Кара-тепе // б. Кара-тепе — буддийский монастырь. М., 1969. С. 126–136.

⁵⁹ Зеймаль Т. И. Калаи-Кафирниган // Древности Таджикистана. Душанбе, 1985. С. 187–188, №№ 483–484 а,б,в.

⁶⁰ Литвинский Б. А. Буддийский храм Калаи-Кафирниган... С. 296.

⁶¹ Мешкерис В. А. Терракота Самаркандского музея. Л., 1962. С. 99–100, табл. XXIV–XXVI; Коропластика Согда. Душанбе, 1977. Табл. XXXII; Согдийская терракота. Душанбе, 1989. Табл. 176–179.

⁶² Мешкерис В. А. Отражение индийского культового синкретизма в коропластике Кушанской Бактрии // МАИКЦА, вып. 11. М., 1986, табл. I, 3.

⁶³ Литвинский Б. А. Буддийский храм Калаи-Кафирниган... С. 292; Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М., 1992.

⁶⁴ Тюляев И. Искусство Индии. М., 1988. С. 203.

⁶⁵ Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи-Кафирниган... С. 28, 134; 138; Горелик Т. К. Вооружение народов Восточного Туркестана (глава 5) // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М., 1995. С. 402.

⁶⁶ Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи-Кафирнигана... С. 126, Рис. 6, С. 133; *Bussagli M. Die Malerei in Zentralasien. Geneva. 1963. P. 42.*

⁶⁷ Литвинский Б. А., Денисов Е. П. Буддийская часовня на Кафыр-кале // АРТ, Душанбе, вып. 10 (1970) // АО. М., 1975. С. 165–171; Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма... С. 89–90.

⁶⁸ Муллокандов М. М. Раннесредневековый буддийский монастырь Хишт-тепе в Ховолинском районе Таджикистана // МАИКЦА, вып. 17, М., 1990. С. 12–20.

⁶⁹ Верthroградова В. В. Глиняные таблетки с индийскими текстами из Хишт-тепе // МАИКЦА, вып. 17. С. 21–25.

⁷⁰ Ставиский Б. Я. Хуталь в сообщениях китайских путешественников Сюань-цзяна и Хой-Чоа // Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР, Вып. 14, 1957. С. 89.

⁷¹ Аннаев Т. Д. Раннесредневековые поселения Северного Тохаристана. Ташкент, 1988. С. 61–62; Аннаев Тухташ. Ангор Ёдгорликлари. Самарканд, 1993. Илл. С. 13–17; Литвинский Б. А., Соловьев В. В. Средневековая культура Тохаристана. М., 1985. С. 127; Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В. Северная Бактрия — Тохаристан. С. 111.

⁷² Кругликова И. Т. Дильберджин. М., 1986. Рис. 41, I а, С. 92; Пугаченкова Г. А. Искусство кушанской Бактрии. М., 1979. Илл. 153, 154.

⁷³ Paul-David M., Hallade M. et Hambis L. Toumschouq II. Paris, 1964. PP. 142–143.

⁷⁴ Альбаум Л. И. Балалык-тепе. К истории материальной культуры Тохаристана. Ташкент, 1960. (На основе новых данных росписи Балалык-тепе датируется VI–VII вв.); Azarpay G. (с участием А. М. Беленицкого и Б. И. Маршака) Sogdian Painting. Berkeley, Los Angeles, London, 1981. P. 89.

⁷⁵ Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. М., 1963. С. 77.

⁷⁶ Hackin A., Carl J. Nouvelles recherches archéologiques a Bamiyan // MDAFA, vol. III, Paris, 1933; Auboyer Y. Afghanistan und seine Kunst. Prague, 1968. Bild. 76.

⁷⁷ Godard A., Godard Y., Hackin A. Les antiquités Bouddhiques de Bamiyan // MDAFA, vol. II, Paris et Bruxelles, 1928. PP. 23–24. Tabl. XXIII.

⁷⁸ Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана... С. 76.

⁷⁹ Göbl R. Dokumente zu Geschichte des Iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Wiesbaden, 1967. Band IV. Bild. I–II.

⁸⁰ Hackin J. Le monastère Bouddhique de Foundukistan // MDAFA, T. VIII, Paris, 1959. P. 49–58.

⁸¹ Пугаченкова Г. А. считает, что эти образы не божества, а персонажи средневекового эпоса: Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана... С. 85; Дьяконов М. М. Росписи Пянджикента и живописи Средней Азии // Живопись древнего Пянджикента. М., 1954. С. 147. Рис. 19.

⁸² Rowland B. The Art and Architecture of India (Buddhist, Hindi, Jain Baltimore, 1970. P. 103).

⁸³ Bussagli M. Central-Asian Painting. Geneva, 1978.

⁸⁴ Альбаум Л. И. Балалык-тепе... С. 218–219.

⁸⁵ Bussagli M. Op. cit. S. 36, 39.

⁸⁶ Гафуров Б. Г. Таджики... С. 247. См. приведенную литературу.

⁸⁷ Беленицкий А. М., Распопова В. И. Древний Пенджикент. Душанбе, 1971. С. 3.

⁸⁸ Гафуров Б. Г. Таджики... С. 248–249.

⁸⁹ Бичурин Н. Я. (Иакиф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. 2. М.-Л., 1953 С. 280–283.

⁹⁰ Там же. С. 275, 287.

⁹¹ Там же. Подробно о зооморфных тронах см. Беленицкий А. М. Зооморфные троны в изобразительном искусстве Средней Азии. ИОН АН Тадж. ССР. I (28). Душанбе, 1962. С. 142.

⁹² Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. 2. М.-Л., 1953. С. 280–311.

⁹³ Там же. С. 315.

⁹⁴ Площадь Пянджикентского городища занимала всего 13,5 га. По масштабам того времени это был довольно большой город (население достигало 3,500 человек) — Беленицкий А. М., Распопова В. А. Древний Пянджикент... С. 14; Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневе-

ковый город Средней Азии, Ленинград, 1973 — Городище Пенджикента с конца 40-х годов является объектом постоянных археологических исследований, осуществляемых вначале под руководством А. Ю. Якубовского, затем А. М. Беленицкого, Б. И. Маршака, В. И. Распоповой.

⁹⁵ *Беленицкий А. М.* Монументальное искусство Пенджикента. М., 1973. Илл. на с.30; *Тюляев С. И.* Искусство Индии, 1988. С. 316.

⁹⁶ *Кабанов С. К.* Шива на оссуарии // СА, № 3, 1974.

⁹⁷ *Беленицкий А. М.* Монументальное искусство... С. 30; *Azarpay G.* Op. cit., p. 29; *Grenet F.* The second of three encounters between Zoroastrianism and Hinduism, 69, 1994. PP. 41–57, Fig. 8

⁹⁸ *Belenickij Al.* Zentral Asien. München. Genev. Paris. S. 200–201. Bild 133.

⁹⁹ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1948.

¹⁰⁰ *Воронина В. Л.* Искусство Средней Азии и Казахстана... С. 23, 24; *Беленицкий А. М.* Монументальное искусство... Илл. 73.

¹⁰¹ *Marshak B., Raspopova V.* Buddha Icon from Penjikent // Silk Road Art and Archaeology, 5, 1997/98. PP. 297–301.

¹⁰² *Ставиский Б. Я.* Судьбы буддизма. М., 1998. С. 105.

¹⁰³ *Marshak B., Raspopova V.* Werschipers From the Northern Shrine of Temple II. Panjikent // Bulletin of the Asia Institute of the Archaeology and Art of Central Asia Studies from the Former. Soviet Union, New series. Vol. 8, Michigan, 1994. PP. 196–197, Fig. 16.

¹⁰⁴ *Belenitski A. M., Marshak B. J.* The Paintings of Sogdiana // *Azarpay G.* Sogdian Painting. The pictorial Epic in Oriental Art. Berkely. Los Angeles. London. 1981. PP. 31–33.

¹⁰⁵ *Grenet F.* The second of three encounters between zoroastrinism and Hindiusm. P. 44.

¹⁰⁶ *Беленицкий А. М.* Монументальное искусство Пянджикента. М., 1973. С. 34–37.

¹⁰⁷ *Альбаум Л. И.* Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975, Табл. XX.

¹⁰⁸ *Беленицкий А. М.* Зооморфные троны в среднеазиатском изобразительном искусстве... С. 140.

¹⁰⁹ *Он же.* К истории культурных связей Средней Азии и Индии // Индия в древности. М., 1963. С. 195–196.

¹¹⁰ *Hackin J. et Carl J.* Recherches Archéologiques au col de Khair-Khaneh pres de Kabul // MDAFA, t. VII, 1928, Pl. XIX.

¹¹¹ *Godard A., Godard V., Hackin J.* Les Antiquetés bouddhiques de Bamijam. — MDAFA, t. II, Paris, 1936. Pl. XXI, 42.

¹¹² *Bénisti M.* A propos de la sculpture de Bharhut // Arts Asiatiques. Paris, 1958, t. V, □ 3, 135, fig. 9.

¹¹³ *Маршак Б. И., Распопова В. И., Шкода В. Г.* Новые исследования согдийской культуры в Пенджикенте // Археологические вести, № 2, 1993. С. 91–103; *Тюляев С. М.* Искусство Индии. М., 1983. С. 215, рис. 220; *Дан-декар Р. Н.* От вед к индуизму. Эволюционирующая мифология. М., 2002. С. 242–243.

¹¹⁴ Шишкин В. А. Варахша. М., 1963. С. 166–181; Ставиский Б. Я. Искусство Средней Азии. М., 1974. С. 222; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники Узбекистана. Ташкент, 1960. С. 33.

¹¹⁵ Grenet F. The second of three encounters between Zoroastrianism and Hinduism 69, 1994, PP. 41–47; Belenitskii A. M. and Marshak B. I. The paintings of Sogdiana // Azarpay G. Sogdian Painting. Berkeley, Los Angeles, London, 1981, p. 31; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии М., 1982. С. 114.

¹¹⁶ Шишкин В. А. К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана. Ученые записки Ташкентского Гос. Пединститута, вып. I, Ташкент, 1937. С. 33; Варахша. 1963. С. 175; Беленицкий А. М. Культурные связи Средней Азии и Индии // Индия в древности. М., 1964. С. 194; Ольденбург С. Ф. Гандхарские скульптурные памятники Государственного Эрмитажа — ЗКВ, 1930, Т. 5, с. 175; Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1988. С. 327, Илл. 352.

¹¹⁷ Негматов Н. Н. Уструшана в древности и раннем средневековье. Сталинабад, 1957; Негматов Н. Таджики как феномен: теория и история. Душанбе, 1997. С. 121; Негматов Н. Н., Хмельницкий С. Г. Средневековый Шахристан. Душанбе, 1966. С. 61; Негматов Н. Н. О живописи дворца авшинов. СА, № 3. 1973. С. 61; Божественный и демонический пантеоны Уструшаны и их индоиранские параллели // Древние культуры Средней Азии и Индии. Л., 1984. С. 146–164.

¹¹⁸ Воронина В. Л., Негматов Н. Н. Открытие Уструшаны // Наука и живопись. 1986. С. 51–71; Негматов Н. Н. Живопись Бунджиката // Древности Таджикистана, Каталог выставки, Душанбе, 1985. С. 264–275, №№ 690–71); Живопись Шахристана (проблемы, суждения) // Культурное наследие Востока. Проблема канона, суждения. Л., 1985. С. 230–48.

¹¹⁹ Нарайн Р. К. Боги, демоны и другие. М., 1974. С. 61–62.

¹²⁰ Henning W. V. A Sogdian God // BSOAS, XXVIII, p. 2, 1965. P. 252.

¹²¹ Дьяконова Н. В., Смирнова О. И. К вопросу о культе Наны (Анахиты) в Согде // СА, 1967, № 1. С. 78; Маршак Б. И., Распопова В. И., Шкода В. Г. Новые исследования согдийской культуры в Пянджикенте // Археологические вести, № 2, 1993. С. 94.

¹²² Беленицкий А. М. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического истолкования // Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959. С. 54–59.

¹²³ Смирнов Я. И. Восточное серебро. СПб., 1902, табл. XVIII–XIX; Бадер О. М. Камская археологическая экспедиция, КСИИМК, вып. 55, 1954, С. 27, Рис. 50; Бадер О. Н. и Смирнов А. П. Серебро закамское первых веков нашей эры. Бартымское местонахождение. М. // Труды Государственного исторического Музея. М., 1954; М., 1959; Grene F. The second... P. 45. Fig. 10.

¹²⁴ Тревер К. В. Золотые статуэтки из селения Хаит (Таджикистан), Труды Государственного Эрмитажа, ч. II, Л. — М., 1958. С. 137. Рис. 11.

¹²⁵ Толстов С. П. Древнехорезмийские памятники Кара-Калпакии. ВДИ, № 3. 1939. С. 196.

¹²⁶ Дьяконов М. М. Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пенджикента. М., 1954. С. 134; *Marshak B. Silberschätze des Orients. Mitalekunst des 3–13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität.* Leipzig, 1986, Abb. 169; Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М., 1971.

¹²⁷ Булатова В. А. Буддийский храм в Куве, СА, № 3, 1961; Бронзовый штамп из жилого комплекса VII в. // ИМКУ, вып. VII, Ташкент, 1966; Древняя Кува. Ташкент, 1972.

¹²⁸ Мкртычев Т. Буддийское искусство Средней Азии (I–IX вв. н. э.). М., 2002. С. 41; Кувинский храм: проблемы интерпретации // Верования, культы домусульманской Средней Азии. М., 1997. С. 39–41.

¹²⁹ Булатова В. А. Древняя Кува. Рис. 19. С. 65, 75.

¹³⁰ Там же. Рис. 8. С. 46, 47; Булатова В. А. Бронзовый штамп из Кувы VII–VIII вв. С. 110–111; Памятники культуры и искусства Киргизии // Древности и средневековье. Каталог выставки. Л., 1983. № 89.

¹³¹ Маршак Б. И., Распопова В. А. Согдийцы в Семиречье // Тезисы Всесоюзной научной конференции. Культура и искусство Киргизии. Л., 1983. С. 86.

¹³² Бернштам А. Н. Согдийская колонизация Семиречья // КСИИМК, 1940, № 6. С. 34–43.

¹³³ Агеева Е. И. Отчет о работе в Южно-казахстанской археологической экспедиции 1953 // Труды Института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР, ч. I. Археология. Алма-Ата, 1956. С. 33.

¹³⁴ Бартольд В. В. Очерки истории Семиречья. Фрунзе. 1943. С. 17.

¹³⁵ Кляшторный С. Г. Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии. М., 1964. С. 125. См. приведенную литературу.

¹³⁶ Лившиц В. А. Согдийцы в Семиречье: лингвистические и эпиграфические сведения // «Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока». XV годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР. Часть I (2). М., 1981. С. 77.

¹³⁷ Маршак Б. И., Распопова В. И. Согдийцы в Семиречье // Тезисы Всесоюзной научной конференции. Культура и искусство Киргизии. Л., 1983. С. 86.

¹³⁸ Байпаков К. М. Некоторые вопросы изучения раннесредневековых городов Семиречья и Южного Казахстана. С. 6–8.

¹³⁹ Кожемяко В. Н. Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины. Фрунзе, 1959. С. 183–184; Горячева В. Л., Перегудова С. Я. Буддийские памятники Киргизии // ВДИ, 1996. № 2 (217). С. 168–169; Байпаков К. М. Средневековые города Казахстана на Великом Шелковом пути. Алматы, 1997. С. 27–29; Ставиский Б. Я. Судьбы буддизма. М., 1998. С. 111–122; Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город средней Азии. Л., 1973. С. 210.

- ¹⁴⁰ *Кызласов Л. Р.* Археологические исследования на городище Ак-Бешим в 1953–54 гг. // Труды Кыргызской археолого-этнографической экспедиции. Ч. II. М., 1959. С. 160–227
- ¹⁴¹ *Ставиский Б. Я.* Искусство Средней Азии. М., 1974; *Горячева В. Д.* Раннесредневековые буддийские памятники Киргизии. Исторические и культурные связи Центральной Азии. Улан-Удэ, 1993. С. 69–70.
- ¹⁴² *Кызласов Л. Р.* Археологические исследования... С. 195.
- ¹⁴³ *Савинов Д. Г.* Этнокультурные связи енисейских кыргызов и кипчаков в X–XII вв. // Тюркский сборник, М., 1975. С. 273.
- ¹⁴⁴ *Зяблин Л.* Второй буддийский храм Ак-Бешимского городища. Фрунзе, 1961.
- ¹⁴⁵ *Байпаков К. М., Горячева В. Л.* К вопросу о локализации Неваката. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции «Культура и искусство Киргизии» — 3–6 июня 1983. В. I, Л., 1983. С. 74–75; *Горячева В.* Красная речка — памятник раннесредневековой городской культуры Семиречья // МАИКЦА. В. 8, М., 1985. С. 32. См. приведенную литературу; *Байпаков К., Горячева В.* Раскопки на Краснореченском городище // Киргизский науч.-популяр. сб. Вып. 5, 1982. С. 58–62.
- ¹⁴⁶ *Горячева В. Д., Перегудова С. Я.* Буддийские памятники Киргизии... С. 183; *Ставиский Б. Я.* Судьбы буддизма Средней Азии... С. 130–132.
- ¹⁴⁷ *Грек Т.* Буддийские и индуистские бронзовые скульптуры из Киргизии // Культура и искусство Киргизии. Вып. I. С. 71–72.
- ¹⁴⁷ *Ставиский Б. Я.* Судьбы буддизма. М., 1998. С. 131, рис. 96.
- ¹⁴⁸ *Бернштам А. И.* Труды семиреченской археологической экспедиции // Чуйская долина // МИА № 14. М — Л., 1950. С. 29.
- ¹⁴⁹ *Зяблин Л.* Второй буддийский храм Ак-Бешимского городища. Фрунзе, 1961. С. 9. Рис. 3. С. 48, 52.
- ¹⁵⁰ *Barthoux J. J.* Les Foilles de Hadda. Vol. 3. Paris, 1930. Pl. 67, fig. 1.
- ¹⁵¹ *Пугаченкова Г. А.* Образ Будды в античном и раннесредневековом изображении канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. статей. М., 1973. С. 15.
- ¹⁵² *Хмельницкий С. Г.* Опыт реконструкции буддийского храма // Тр. Кыргызской археологической этнографической экспедиции. М., 1959. С. 263.
- ¹⁵³ *Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И.* Аджина-тепе. М., 1971. С. 82, С. 125.
- ¹⁵⁴ *Горячева В. Д.* Раннесредневековые буддийские храмы-памятники Киргизии // Историко-культурные связи народов Центральной Азии. Улан-Удэ, 1983. С. 73.
- ¹⁵⁵ *Байпаков К. М.* Новые данные о буддизме в Семиречье и Южном Казахстане // Индия и Центральная Азия. С. 200–201.
- ¹⁵⁶ *Кызласов.* Ук. соч. С. 201–202, рис. 35, 36.
- ¹⁵⁷ *Нурмухамедов Н.* Искусство Казахстана. М., 1970. С. 16, Рис. 36, 37; *Байпаков К. М.* Новые данные о буддизме в Семиречье и Южном Казахстане // Индия и Центральная Азия. Ташкент, 2000. С. 199–203.
- ¹⁵⁷ *Нурмухамедов Н.* Искусство Казахстана. М., 1970, С. 16, Рис. 36, 37.

¹⁵⁸ Памятники культуры и искусства Киргизии (древности и средневековые) // Каталог выставки. Изд-во «Искусство». Ленингр. отд-е, 1983. С. 66. № 239–246.

¹⁵⁹ Там же. С. 62–65.

¹⁶⁰ *Корев Ю. В.* Статуэтка Бодисатвы Авалокитешвары из Самарканда // ВДИ, 1 (224), 1998. С. 108–115.

¹⁶¹ *Горячева В. Д., Перегудова С. Я.* Буддийские памятники Киргизии... С. 178. Рис. 11, 12.

¹⁶² *Литвинский Б. А.* Буддизм в Средней Азии. Проблемы изучения // ВДИ, № 4. С. 188–200; Буддизм // Восточный Туркестан в древности и раннем Средневековье (этнос, языки, религии). М., 1992.

¹⁶³ *Ставиский Б. А.* Еще раз о буддийских памятниках Семиречья (Киргизия) // ВДИ, № 1. 1996. С. 190.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Индийские традиции в свете археологических открытий на территории Средней Азии сыграли существенную роль в формировании одного из ярких направлений в художественной культуре Среднего Востока.

Индо-буддийская среднеазиатская школа представляется как крупное художественное самобытное явление с ярко выраженной системой, раскрывающейся, с одной стороны, в преемственности сложившихся структурных норм образов и форм, с другой — в трансформации под воздействием местных традиций как непосредственных, так и опосредованных влияний, шедших в Среднюю Азию из Индии. Будучи страной на узловом отрезке, историко-географическом перекрестке Шелкового пути, протянувшегося на гигантское расстояние из Рима в Китай, Средняя Азия играла важную роль во взаимодействии культур Запада и Востока.

Несмотря на исторические катаклизмы, вызванные вторжением кидаритов, эфталитов, распространением вначале власти Сасанидского государства, затем Тюркского каганата и сложным процессом феодализации наблюдается новый подъем искусства, связанного с художественной культурой Индии.

В Тохаристане создается самобытный стиль, сочетающий культовое буддийское и светское направление. В этой историко-культурной области памятники буддийского искусства (такие как Аджина-тепе, Калаи-Кафирниган, Кафир-кала); которые, так же как и памятники индийской раннесредневековой культуры (на территории Афганистана, Пакистана — в древности Северо-Западной Индии), хотя и возникли, осваивая кушанские традиции, отражают новый стиль эпохи. Неопоримо прослеживается преемственная связь в буддийской иконографии в художественном творчестве мастеров Кушанской Бактрии, Гандхары и Тохаристана: смыкаются линии Кушанского династийного и светского средневекового искусства. В этом аспекте наглядны параллели в традиционных культовых образах (в жанровой трактовке) и фольклорных сюжетах. Семантические аналогии следующие: царственная богиня, правитель на зооморфном троне (кушанские монеты, Матхура, Варахша Тумчук); божественный персонаж на слоне или на троне с протомами слона — Индра-Аблаг (Беграм-Пенджикент, Варахша, Тумчук); птицы-женщины (Беграм-Пенджикент, Варахша), грифон (Термез, Бе-

грам, Варахша). Однако кушанские традиционные темы, образы, иконографические схемы, воспринятые в искусстве раннего Средневековья индо-среднеазиатского региона, не определяли природу нового стиля эпохи. Образный строй сходных сюжетов в искусстве двух эпох был различный династийный принцип перерождается в сословный, и визуально-эмпирическая трактовка уступает место социальной. Существенным и типичным признается только то, что определяет ранговые различия на ступенях иерархической лестницы, этнические типы, возрастные приметы, степень богатого обличия и ценных аксессуаров. В живописи объемная пространственность уступает место декоративно плоскостным решениям, образное художественное мировоззрение претерпевает изменение и в регламентированном буддийском искусстве. Если на стыке двух эпох нормы буддийской иконографии не изменяются, то эстетический идеал художественного стиля претерпевает коренную ломку, отвечая духу и запросам нового времени. Сравнивая образы буддизма кушанского и посткушанского периодов (скульптура Дальверзин-тепе и Аджина-тепе, Таксилы, Хадды), можно ясно осознать различия двух стилей. Вместо божественной одухотворенности, самопогруженности буддийских образов в кушанской скульптуре, отличающейся приземистыми пропорциями и статикой, появляется благодатная умиленность улыбчивых утонченных ликов. Гибкость стройных торсов, изящество жестов выполнены в жеманной изысканной манере в традициях гуптской школы ваяния. Зрелость раннесредневекового искусства усматривается в реалистической тенденции, которая проявилась в этническом характере идеальных божественных образов, в изображении участников культовых сцен фантастических персонажей демонического цикла. Изучение этого направления открывает проблемы перспективных исследований отличительных качеств локальных очагов среднеазиатского стиля в общей системе индо-буддийского искусства:

- самобытной буддийской школы Бактрии-Тохаристана;
- трансформации живописных традиций в Согдийско-Усрушанском регионе;
- ассимиляции индо-буддийских дальневосточных традиций, шедших из Китая и Синьзяна художественной школой севера Средней Азии — Ферганы и Семиречья.

Индосреднеазиатский синтез вырисовывается как уникальный феномен в истории искусства Востока.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Индийские традиции в древней музыкальной культуре Средней и Центральной Азии (по материалам музыкальной археологии)

Музыкальное наследие — неотъемлемая сфера художественной культуры прошлого, без которого невозможно представить цельную историческую картину созидания взимообогащающего искусства древних народов, территориально близких регионов, каковыми являются Средняя Азия и Индия. Общепризнано значение Индии в формировании музыкальной культуры Средней и Центральной Азии в эпоху древности и раннего Средневековья (IV—III вв. до н. э. по VIII в. н. э.) Однако, если Индия считалась издавна страной с богатейшей вековой традицией в области мусических искусств, то древняя музыкальная культура Средней Азии до первой четверти XX века из-за отсутствия достаточных свидетельств представляла существенную лакуну в истории музыкальной культуры Древнего мира. Только накопленный археологический материал стал базовой основой характеристики дотоле неизвестной страницы музыкального творчества (инструментального, вокального и танцевального) бесспорно самобытного и вместе с тем синкретического, возникшего на перекрестке инокультурных традиций. Миграция эстетических эталонов танцевальной пластики, ритмических, предположительно вокально озвученных сцен и музыкальных инструментов, пришедших из Индии в Среднюю Азию — новая сфера восточного исторического музыкознания. Исследование перспективной проблемы¹, ранее лишь затронутой в публикациях, посвященных изучению индосреднеазиатских сотворческих контактов², высвечивает три взаимодополняющих аспекта³. Первый аспект предполагает выявить экзотический импорт Индостана, фиксирующий хронологические вехи тесных индосреднеазиатских культурных взаимодействий и развитое чувство восприятия населением азиатского региона соседней необыкновенно самобытной чужеземной культуры. Таково зеркало — идеофон из алтайского Рогозинского кургана IV—III вв. до н. э., на котором изображена мифологическая сцена с участием Кинары — Кинари, птицеподобных женщин-музыкантш с типично индийской дуговой арфой

(на правой стороне диска зеркала) и танцовщицы (на его левой боковине — рис. 33, а)⁴. Я. В. Васильков обнаруживает генетическое сходство изображений на Алтайском зеркале с индийскими терракотами IV в. до н. э. домаурийского периода, подтверждающие древнейшие истоки чужеземного фигуративного стиля алтайской находки⁵. Индийский импорт в Кушанскую эпоху проникал как в городскую среду (гандхарский рельеф из Мерва с изображением арфистки II в. до н. э. — рис. 13, г)⁶, так и в кочевой мир (ручка зеркала в виде якшиноподобной танцовщицы II—III в. до н. э. из ферганского могильника Кара-Булак — рис. 30, г)⁷. Следует отметить и гребень индийского происхождения из Дальверзинтепе в стиле гравировок кушанского Беграма, на котором полуобнаженные индианки, украшенные самозвучащими украшениями-идиофонами (браслетами, ожерельями, гроздеподобными серьгами) создают музыкальную атмосферу жанровой сцены⁸. Такие произведения искусства как эфталитская чилекская чаша с индийскими танцовщицами V в. н. э., импортированная из Пенджаба в Согд⁹, вызвали подражание в местной торовитике, о чем свидетельствует Тохаристанская чаша VI в. н.э. из Ляхшского могильника (рис. 33, б)¹⁰. Второй аспект предлагает выявить самобытную исключительность индийского генезиса «археологических музыкальных инструментов» доарабской Средней Азии и представить их в системе органологической классификации, отражая хронологические периоды эпохи древности и раннего средневековья.

Индийские древние музыкальные инструменты доарабской Средней Азии (IV—III вв. до н. э. — VII—VIII н. э. (изобразительный материал и редкие подлинные экземпляры) впервые суммируются в системе традиционной классификации индийских инструментов, которая приписывается легендарному музыканту Бхарате — автору известного теоретического трактата Натъяшастра III—IV вв. н. э. Знаменательно, что принцип систематизации инструментов по способу извлечения звука индийского ученого 2000 лет тому назад объективно сопоставим с основами, получившими развитие в западно-европейской теории музыки и присутствует в трудах В. Маййона, Э. Хорбостеля, Курта Закса. Индийские инструменты Средней Азии сконцентрированы в традиционные классы. **Хордофоны:** *дуговая арфа* — типично индийский инструмент, восходящий к прототипам доисторической архаики. Всеобщий эволюционный процесс перерождения охотничьего лука в музыкальный, который трансформировался в дуговую арфу, происходил и в Ин-

дии. В Рамаяне — боевой лук сравнивается с арфой, стрела — с конюй-плектром¹¹. Дуговая арфа самостоятельно конвергентно возникла в Европе, Азии и Африке. В этой разветвленной сети распространения инструмента, судя по памятникам скальной галереи Центральной Индии¹² (в Бимбетке, Пахмархи)¹³, индийская многострунная дуговая арфа представляла более высокую ступень органологической структуры¹⁴ по сравнению с арфовидными монохордами Европы и Африки¹⁵. Традиционная устойчивость многострунной индийской арфы наблюдается и в историческую эпоху. Многочисленные изображения этого инструмента известны в скульптуре Индии эпохи кушан и гуптской династии (рис. 33, в, г)¹⁶. Появление дуговой индийской арфы в Средней Азии до недавнего времени относили к эпохе раннего средневековья на основании изображений арфы в живописи Пенжикента¹⁷. Однако в настоящее время углубилась хронологическая дата истоков этого индийского инструмента в музыкальной археологии Средней Азии до IV—III в. до н. э., т. е. до сакской эпохи, к которой относится Алтайское зеркало-идиофон с изображением индийской дуговой арфы. Этот же инструмент¹⁸ изображен на кушанских рельефах Зар-тепе¹⁹ и Матхуры²⁰.

Тожественны варианты «короткой лютни» на кушанских памятниках Средней Азии (рис. 16, 37)²¹ и Индии²². Для исторического индосреднеазиатского инструментоведения большую ценность представляет находка подлинной «короткой» лютни V—VI вв. н. э. в средневековом замке Балалык-тепе в Тохаристане²³. Индийский многострунный инструмент свараманда²⁴ в бактрийской интерпретации, по-видимому, воспроизведен на терракоте Старого Термеза²⁵.

Аэрофоны. Восточный эллинизм в первые века до н. э. и после н. э. был связующим звеном, объединяющим в стилистическую зону даже разные религиозные миры. Фризковые композиции с горельефными фигурами музыкантов храмовых комплексов Хатры и Айртама оказались вполне сопоставимы²⁶.

Что касается Гандхары и Бактрии, то они представляли историко-культурные области единого кушанского индосреднеазиатского региона с идентичными буддийскими музыкальными фризовыми композициями (рис. 6, а—в)²⁷ (Айртам, Буткура, Сурх-котал), которые вместе с бактрийскими терракотами представляли греческие музыкальные инструменты: горизонтальные и вертикальные флейты, сиринкс, флейту Пана и двухтрубчатый типичный античный авлос²⁸.

Мембранофоны. В терракотах Бактрии первых веков н. э. запечатлены музыканты-обезьянки, играющие на бубне и барабане-песочнице, генетически связанные с рельефным медальоном-ступой Бхархуты, который изображает шествие слона в сопровождении музыкантов-приматов (рис. 9, в, г)²⁹. Если дойра, состоящая из обечейки и мембраны, на бактрийской фигурке обезьянки из Хатын-Рабада является уникальным экземпляром, то двухсторонний барабан-песочница («панав» или «алингвья») стал типичным для Средней и Центральной Азии и воспроизведен на многочисленных памятниках (рис. 16. 39, 46) не только малых, но и больших форм (терракоты, торевтика бактрийско-согдийского региона, монументальная роспись Хорезма). Типично индийский барабан-бочонок изображен на Артамском фризе³⁰. Ударные инструменты индийского происхождения рассмотрены впервые в новом аспекте истории военной музыки³¹.

Идиофоны — музыкальные тарелки из полусферических чаш — ударный инструмент в руках одной из участниц буддийского ансамбля Айртамского фриза (рис. 6, в). С ритуалом буддизма связан колокольчик, изваянный в камне из Аджина-тепе VII в. н. э.³². В Средней Азии был известен и такой специфический ударный инструмент как ножные многоярусные браслеты с бубенцами — гхунгу, украшающие лодыжки индийских танцовщиц и музыкантов на Алтайском зеркале (рис. 33, а); статуэтке из Кара-Булака (рис. 30, г); чаше из Ляхша. Обнаженный торс Шивы охватывает перевязь с бубенцами³³. Третий аспект открывает перспективу изучения широких этнокультурных взаимодействий народов азиатских стран, принявших влияние развитой индийской музыкальной культуры.

Среднеазиатский вариант индийских инструментов был воспринят в Центральной Азии и на Дальнем Востоке. На памятниках Восточного Туркестана³⁴ и Китая в канун эпохи Тан³⁵. Миграция индийских инструментов в страны Азиатского континента — тема специальных исследований.

¹ *Meshkeris V.* Indian traditions in oriental musical culture of Middle Asia (archaeological material // Pluridisciplinarité en archéologie musicale IV-e rencontres Internationales archeologie l'IGTM. Saint-Germain-en Laye, Paris, octobre 1990. Vol. I. // Centre français d'archéologie musicale PRO LYRA. Paris, 1994, 111—123.

² *Мешкерис В. А.* Музыкальная археология в свете изучения индийско-среднеазиатских культурных контактов // Лавровские (среднеазиатско-кавказские) чтения. СПб., 1994.

³ *Мешкерис В. А.* Индийские музыкальные инструменты древней Средней Азии (по данным археологии) // Вопросы инструментоведения. Вып. 4. СПб., 2000.

⁴ *Кузнецова Т. М.* Восточные музыкальные зеркала // Петербургские археологические вести. № 7. 1993. С. 82.

⁵ *Васильков Я. В.* Древнейшие индийские зеркала из скифо-сарматских курганов Алтая и Южного Приуралья // Степи Евразии в древности и средневековье (Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова. Книга II. С.-Петербург, Издательство Государственного Эрмитажа. 2003. С. 29.

⁶ *Пугаченкова Г. А.* Гандхарская скульптура в Мерве // Искусство. 1968. С. 61—64; *Karomatov F. M., Meškeris V. A., Vyzgo I. S.* Mittelasien // Musikgeschichte in Bildern. Band II, Hft. 9, Leipzig, 1987. S. 64—65 в дальнейшем: Mittelasien.

⁷ *Баруздин Ю. Д., Подольский А. Г.* Бронзовая женская статуэтка Кара-Булакского могильника // КСИА. Вып. 85. М., 1961. С. 126—129; Mittelasien, Abb. 169, S. 140—141.

⁸ *Пугаченкова Г. А.* Художественные сокровища Дальверзин-тепе. Л., 1978. Илл. 65—67.

⁹ *Пугаченкова Г. А.* Эфталитская чаша из Чилека // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1987. С. 79—89.

¹⁰ *Якубов Ю.* Чаша из Ляхша // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. С. 71—76; Могильник Ляхш II // Древности Таджикистана. Душанбе, 1985. С. 161, № 129.

¹¹ Дева Чайтанья. Индийская музыка. М., 1980. С. 14, 178.

¹² *Vatsuyan, Kapila,* Dance in Indian Painting. New Delhi, 1982. P. 10.

¹³ *Dubey-Pathak M.* Musical depictions in the Rock-Paintings of the Pachmarhi Hills in Central India // E. Hickmann and R. Eichmann (Hrsg) // Studien zur Musikarchäologie, I — Orient Archäologie, Band 6, Deutsches archäologisches Institut orient — Abteilung Rahden/Westf, 2000.

¹⁴ *Kaufmann W.* Altindian // Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik: des Altertums. Hft. 8. Leipzig, 1981. Abb. 123. S. 166—167.

¹⁵ *Lawergren B.* The Origin of Musical Instruments and Sound // Antropos 83, 1988, 31—45.

- ¹⁶ Kaufmann W. Altindian... Abb. 9—11. S. 50—51; Abb. 122, S. 166—167.
- ¹⁷ Бентович И. Б. Музыкальные инструменты древнего Согда // КСИА, 147. М., 1976. С. 57.
- ¹⁸ Абдуллаев К. Музыкальная культура Бактрии-Тохаристана в памятниках искусства (Античность и раннее средневековье) // Барбад и художественная традиция народов Центральной и Передней Азии: История и современность. Душанбе, 1990. С. 219—222.
- ¹⁹ Находка археолога В. А. Завьялова. Фонды Института истории материальной культуры.
- ²⁰ Kaufmann W. Altindian... Abb. 80.
- ²¹ Вызго Т. С. Изображения музыкантов в коропластике Дальверзинтепе // Дальверзинтепе — кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент, 1973. С. 165. Рис. 116. 2.
- ²² Grünwedel A. Buddhistische Kunst in India. Berlin, 1893. S. 94—95.
- ²³ Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960. Рис. 79.
- ²⁴ Алендер. Музыкальные инструменты Индии. М., 1979. С. 35.
- ²⁵ Meshkeris V. Les terres-cuits de la Bactriane source de l'archéologie musicale de l'Asie central // Dossiers d'Archeologie, № 211, 1996. С. 68.
- ²⁶ Inverizzi A. De Hatra a Anrtam: frises aux musiciens // Histoire et cultes de L'Asie // Central preislamique. Edition du CNRS. Paris, 1991.
- ²⁷ Пугаченкова Г. А. Роль эллинизма как одного из связующих звеньев художественной культуры Средней Азии и Индии ...; Джумаев А. О взаимосвязи музыкальных культур Средней Азии и Индии в древности // Индия и Центральная Азия. С. 131—135, 153—156.
- ²⁸ Малькеева А. А. Новые находки терракотовых статуэток музыкантов Бактрии // Барбад и художественная традиция народов Центральной и Передней Азии: История и современность. Душанбе, 1990. С. 156—157; Mittelasiens, Abb. 65—68.
- ²⁹ Marcel-Dubois Claudie. Note sur les instruments de musique figures dans l'art plastique de l'Inde ancienne // Revue des Arts asiatiques < Tome XI, Numere I, Paris, 1937. Pl. XII, 3; Kaufmann Op. cit....Abb. 8.
- ³⁰ Музыкальные инструменты Средней Азии (исторические очерки). М., 1980. С. 42. Илл. 32; Mittelasiens, Abb. 81.
- ³¹ Nikonorov K. The Use of Musical Percussion in Ancient Eastern Warfare Parthian and Central Asian Evidence; e. Nicmann, J. and R. Eichmann // Studien zur Musikarchäologie, II — Orient Archäologie, Band 7. С. 71—78.
- ³² Зеймаль Т. И. Аджина-тепе // Древности Таджикистана. Душанбе, 1985. № 461.
- ³³ Mittelasiens. Abb. 155, S. 123.
- ³⁴ Huth A. Die Musikinstrumente Ost-Turkistan bis zum XI Jahrhundert n. Chr. Berlin, 1928; Кибирова С. Музыкальная культура // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М., 2000. С. 385—536.

³⁵ Scaglia G. Central Asians on a northern Chi'i Gate Shrine // *Artibus Asiae* XXI, 1. 1958; Juliano A. L. and Lerner J. A. Cultural Crossroads: Central Asien and Chinese Entertainers on the Miho Fumrary Couch , *Orienttations* Vol. 28. Number 9, October, 1997, PP. 72—78; Meshkeris V. The Ancient Roots of Music in the Artistic Legacy of Western China (Reliefs of Chang-te-fu and Middle Asian Parallels // *Studien zur Musikarchaologie II. Orientarchäologie*, Band 7... S. 93—103.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АО	Археологические открытия
ВДИ	Вестник древней истории
ДИ	Декоративное искусство
ЗКВ	Записки коллегии востоковедов при азиатским музее Российской Академии наук /Академия наук СССР/
ИМКУ	История материальной культуры Узбекистана
ИООНАН	Известия Отделения общественных наук Академии наук
Тадж. ССР	Таджикской ССР
КСИА	Краткие сообщения Института истории материальной культуры
ЛОИВАН	Ленинградское отделение института востоковедения АН СССР
МАИКЦА	Международная ассоциация изучения культур Централь- ной Азии
МИА	Материалы исследования по археологии СССР
СА	Советская археология
СЭ	Советская этнография
ТАКЭ	Труды археологической комплексной экспедиции
ТЮТАКЭ	Труды Южно-Туркменской археологической комплекс- ной экспедиции /Ашхабад/
BSOAS	Buletin off the School of Oriental and African Studies
II MEO	Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente
MDAFA	Memoires de la Delegation Archeologique française en Afganistan

SUMMARY

The monograph is devoted to overall results of studying Indian influences upon the arts of Middle Asia in Pre-Muslim times. It is based on new archaeological discoveries in the Middle Asian region (i. e. embracing the modern independent states of Turkmenistan, Uzbekistan, Tadjikistan, Kyrgyzstan, Kazakhstan). For the first time in historiography, creative contacts and cultural interactions between the peoples of Middle Asia and India are traced there in the process of evolution, from the late 1st millennium B.C. through the 8th century A.D. There is a survey of the most important works of monumental, including architectural, art and mass goods of artistic crafts as well, which demonstrate Indian cultural influences upon Middle Asia. In particular, the reader will make the acquaintance of such important monuments connected with ancient Indian culture as the Buddhist cult buildings at Merv (in Turkmenistan), Kara-Tepe, Fayaz-Tepe, Zar-Tepe, Dalverzin-Tepe and Kuva (in Uzbekistan), Ajina-Tepe, Kafyr-Kala, Qal'ai-Kafirnigan and Ushtur-Mullo (in Tajikistan), Ak-Beshim and Krasnaya Rechka (in Kyrgyzstan), and rock pictures at the Canyon of Kapchagai in Kazakhstan. Besides, there revealed are both the Gandharan traditions and elements of Indian cult syncretism (Buddhism, Jainism, Shivaism) in the artistic culture of Kushan Middle Asia (for the early centuries A.D.). As regards the Early Medieval epoch, the author comes to a conclusion that the monuments from Tokharistan, Ferghana and the Seven-River Area are evidence of a synthesis of Middle Asian and Indian cultures. Further, she analyses Indian traditions in the unique monumental art of Sogdiana and Ustrushana, as well as reminiscencia of Gandharan style in Sogdian coroplastics.

Illustrative material following the text gives a clear picture of the interactions between cultures of the Middle Asian—Indian vast area and their typological similarity and difference within the parallel development of the close civilizations. The monograph added with an English summary, widely popularizing achievements in the field of archaeology and art history, is to promote the development of international cooperation of the Asian countries and their neighbours. It may be interesting not only for experts — historians of antiquity, archaeologists and art historians, but also for the general reading public.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I	
Искусство Кушанской Средней Азии (I–IV вв.) (древнейшие культурные взаимосвязи Средней Азии и Индии).....	5
I. Индо-среднеазиатские параллели в Кушанскую эпоху (Ганд- хара, Бактрия, Мерв).....	5
II. Индийские традиции в прикладных искусствах Кушанской эпохи.....	49
1. Монеты и виды прикладных искусств.....	49
2. Керамика Средней Азии и Индийские параллели.....	61
<i>а) отражение индийского культового</i> <i>синкретизма.....</i>	61
<i>б) распространение индийских влияний в</i> <i>керамике кушанской Средней Азии.....</i>	69
ГЛАВА II	
Среднеазиатский и индийский синтез в искусстве раннего средневековья (V–VIII вв. н.э.).....	83
I. Тохаристан.....	84
1. Аджина-тепе.....	85
2. Калаи-кафирниган, Кафыр-кала, Уштур-муло, Хиш-тепе.....	99
II. Индийские культы и изобразительное искусство согдийско-уструшанского региона.....	111
1. Согд.....	111
2. Уструшана.....	120
III. Индийские влияния в искусстве Ферганы и Семиречья.....	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	153
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	155
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	161
SUMMARY.....	162

Научное издание

Вероника Александровна МЕШКЕРИС

**ИНДИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
СРЕДНЕЙ АЗИИ**

Корректор *Г. С. Якушева*

Дизайн обложки *А. С. Ратманова*

Подписано к печати 14.11.2004. Формат 60х84 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Newton.
Уч.-изд. л. 10,25. Тираж 300 экз. Заказ № 83.

Заказы присылать по адресу:

Издательство СПБНИ РАН «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
тел. 235-15-86, e-mail: nestor_historia@list.ru

Отпечатано в типографии СПБНИ РАН «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
тел. 235-15-86, e-mail: nestor_historia@list.ru



Вероника Александровна Мешкерис – ведущий научный сотрудник Отдела Центральной Азии и Кавказа Института истории материальной культуры РАН, доктор исторических наук, искусствовед, исследователь проблем древней художественной культуры (изобразительного искусства, музыкальной археологии) Среднего Востока. Окончила Среднеазиатский государственный университет (кафедра искусствоведения), аспирантуру Государственного Эрмитажа, защитила кандидатскую диссертацию в Институте истории материальной культуры,

бывшем Ленинградском отделении института археологии АН СССР, докторскую диссертацию в Московском государственном университете. Автор свыше 200 работ.

Основные труды:

Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962.

Коропластика Согда. Душанбе, 1977.

Согдийская терракота. Душанбе, 1989.

Коропластика Средней Азии IV-III вв. до н.э. VII-VIII н.э. (периодизация, типология, динамика стилей). Дис. уч. ст. доктора ист. наук в форме научного доклада. М., 1992.

Musikgeschichte in Bildern, Band II. Lfg. 9. Leipzig, 1987 (в соавторстве с Т. С. Вызго, Ф. М. Кароматовым, А. Малькеевой, А. Хойслером).

Являясь членом Международного общества Study Group on Music archeology (Ганновер), принимала участие в международных конференциях.

В 2002 году была избрана действительным членом Академии Всемирного наскального искусства славянской Македонии в Скопье.