

ДРЕВНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ: НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

© 1991 г.

ТРАУРНАЯ СЦЕНА В НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ИЗ ХОРЕЗМА

При раскопках загородного дворца близ городища Топрак-кала (Элликкальинский р-н, Каракалпакская АССР)¹ в 1979 г. была обнаружена, а в 1980 г. извлечена из завала живописная композиция, реставрация которой близка к завершению². Настало время ввести в научный оборот это замечательное произведение древнего искусства Средней Азии.

Здание I, где найдена роспись, имело площадь 8 тыс. м², и это лишь одно из 12 сооружений дворцово-храмового комплекса, построенного во II в. н. э.³ вне городских укреплений. Рассматриваемая композиция находилась в небольшой (16,5 м²) комнате, соединявшейся с обширным (170 м²) парадным внутренним двором, где, очевидно, собирались участники дворцовых церемоний, в том числе и церемоний религиозных. В этом убеждает содержание росписи — плач по умершему, а также расположение и планировка комнаты, позволяющие считать ее своего рода целлой в ансамбле парадного двора (рис. 1).

Помещение, получившее при раскопках номер 38, имело дверной проем у края восточной стены и три ниши, из которых главной в композиционном отношении была западная. Ее ширина равнялась 2,2 м, глубина — 0,5 м. Напротив находился пристенный очаг-алтарь. Такое взаиморасположение двух важнейших элементов внутренней планировки на Топрак-кале встречено неоднократно, причем некоторые ниши сохранились полностью. Они всегда имели арочное перекрытие со строго определенным начертанием кривой. Таким образом, мы с полной уверенностью можем реконструировать эллипсоидные очертания и двухметровую высоту западной ниши помещения № 38. Это очень важно для суждения об интересующей нас траурной композиции, которая была написана на задней плоскости ниши и утратила края при обрушении. Очевидно, удержавшиеся на стене участки штукатурки постепенно были размыты вместе с кладкой.

От очага-алтаря сохранились невысокая кирпичная выкладка размером 1,3 × 0,6 м и прокаленная обмазка на восточной стене помещения. Подобные устройства, хорошо сохранившиеся в Высоком дворе Топрак-калы, позволяют представить очаг-

¹ О Топрак-кале см.: Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948, С. 164—190; Городище Топрак-кала / Ред.: Е. Е. Неразик, Ю. А. Рапопорт. М., 1981 (ТХАЭЭ. Т. XII); Топрак-кала. Дворец / Ред. Ю. А. Рапопорт, Е. Е. Неразик. М., 1984 (ТХАЭЭ. Т. XIV).

² Лохвиц В. А., Рапопорт Ю. А. Раскопки на Топрак-кале // Археологические открытия 1979 г. М., 1980. С. 451; Ковалева Н. А. Консервация фрагментов настенной живописи из Топрак-калы // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Вып. 4. М., 1982.

³ В зданиях I, III и V найдены монеты Вими Кадфиза и Канишки. О датировке Топрак-калы по «хорезмийской эре» см.: Топрак-кала. Дворец. С. 16, 17.

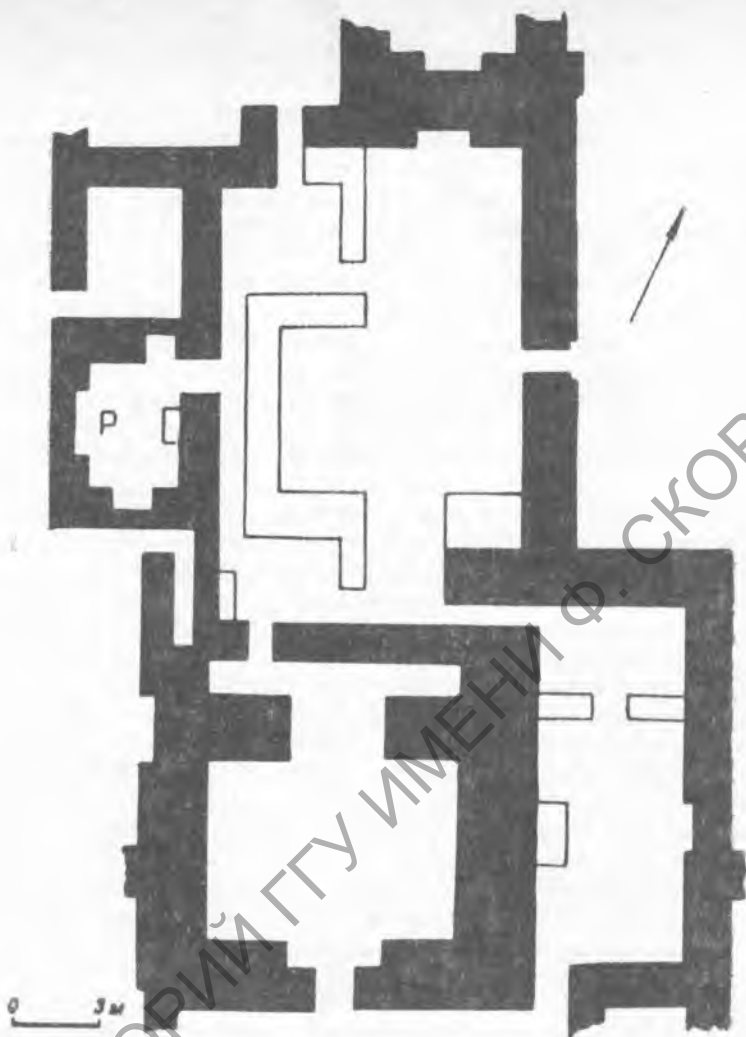


Рис. 1. Топрак-кала. Загородный дворцово-храмовый комплекс.
Здание 1. Фрагмент плана

алтарь рассматриваемой капеллы. Над вымосткой, служившей для установки вместилища огня, поднимался, примыкая к стене, глиняный расписной портал. Он обрамлял немого углубленный в стену экран, обаязка которого от нагрева приобретала структуру керамики. При обычном для Топрак-калы соотношении размеров вымостки и портала последний в помещении № 38 должен был достигать высоты 1,8—2 м. Сходные пристенные устройства достаточно известны в среднеазиатской археологии, и советские исследователи уверенно определяют их как очаги-алтари. Они при этом исходят из оформления самих устройств, их места в планировке здания или помещения, характера противлежащих росписей и т. д.⁴ В то же время французские археологи,

⁴ Воронина В. Л. Архитектура древнего Пенджикента (Результаты раскопок 1954—1959 гг.) // МИА. 1964. № 124. С. 71; Ставиский Б. Я. Кушанская Бактрия. М., 1977. С. 196—198; Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В. Дальверзин-тепе — кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент. 1979. С. 29; Располова В. И. Помещения с очагом-алтарем в древнем Пенджикенте // Культурные взаимодействия народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье. М., 1981.

раскопавшие на городище Ай-Ханум в Афганистане отопительные очаги-камины, устанавливают на безусловно бытовой трактовке всех среднеазиатских пристенных очагов⁶.

Может быть, топраккалинская траурная сцена, уместная лишь в культовом помещении, и будет тем четким археологическим доказательством, которое для решения вопроса потребовал в 1980 г. Поль Бернар. Следует при этом заметить, что в топраккалинских дворцах пристенные алтари были и в многочисленных двух- или трехкомнатных стандартных блоках, которые, видимо, следует признать жилищами отдельных семей, составляющих царскую фамилию. Здесь на возвышении перед порталом, очевидно, устанавливали вместилище постоянного, почитаемого и тщательно оберегаемого от осквернения огня семья⁷. Такой культ был известен с глубокой древности до недавнего времени⁸. Подчеркнем, однако, что основным объектом поклонения в рассматриваемых помещениях был, очевидно, не огонь, а роспись в арке, расположенной напротив алтаря. Это предположение основывается, в частности, на том, что музыканты, изображенные на стенах одного сравнительно хорошо сохранившегося помещения, были обращены к арке, а не к алтарю⁹. Иначе говоря, огонь горел в честь персонажей центральной росписи⁹.

Прежде чем перейти к рассмотрению композиции, находившейся в арке помещения № 38, следует сказать об условиях ее залегания, способе извлечения и реставрации, а также о некоторых технологических особенностях живописи.

Роспись лежала на полу перед нишей лицевой стороной вниз. Очевидно, в какой-то момент вода стала протекать по стыку арки и кладки стены (такой процесс неоднократно фиксировался при раскопках) и отделила слой штукатурки, который и рухнул жеобычно большим пластом. Максимальные размеры извлеченного участка росписи, близкого по очертаниям прямоугольнику, — 151 см по вертикали и 138 см по горизонтали. Исходя из надежно устанавливаемых размеров арочной ниши, можно утверждать, что первоначально роспись была на подметра выше и на 80 см шире в нижней трети, чем сейчас. Общая толщина штукатурки, нанесенной под роспись, превышала 8 см. Она разделялась на три слоя: нижний толщиной 5 см, средний — около 3 см и верхний — около 1 см. На последний был положен тонкий слой (менее 1 мм) белого грунта, представляющего собой смесь двуводного гипса с кальцитом и частицами песка (гаич). Штукатурный раствор, одинаковый во всех трех слоях, был известково-гли-

С. 132; Литвинский Б. А., Соловьев В. С. Средневековая культура Тохаристана. М., 1985. С. 82—84; Рапорпорт Ю. А. Святилище во дворце на городище Калалы-гыр I // Промыслов Средней Азии. Душанбе, 1987. С. 140 сл.

⁶ Fussman G. Chronique des études Kouchanes (1975—1977) // JA. 1978. P. 422; Bernard P. Une nouvelle contribution soviétique à l'histoire des Kouchans — la fouille de Dal' verzin-tépe (Uzbekistan) // Bulletin de l'École française d' Extrême Orient. 1980. T. 68. P. 324—330; Grenet F. Palais ou palais-temple? Remarques sur la publication du monument Toprak-Kala // Studia Iranica. 1986. T. 15. Fasc. 1. P. 130.

⁷ Как показали раскопки, непосредственно на поверхности отмостки, оштукатуренной и окрашенной, огонь не разводили, обмазки «экрана» прокалялась не пламенем, а жаром. Наставная на сакральном значении рассматриваемых устройств, мы не исключаем, что в холода огонь в металлическом или керамическом вместилище усиливали.

⁸ См., например: Gonda J. Vedic ritual. The non-solemn rites. Leiden — Köln, 1980. P. 163 f.; The Zend-Avesta. Pt I. The Vendidad. Oxf., 1880 (SBE. V. IV). P. 193—195; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Самаркандские очажки // Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972. С. 228—234; Boyce M. Persian Stronghold of Zoroastrianism. Oxf., 1977. P. 29; Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1987. С. 248.

⁹ Топрак-кала. Дворец. С. 160—165.

⁹ Исследователи Пенджикента предположили, что в капелле одного из богатых домов напротив пристенного алтаря были изображены умершие родители хозяина. См. Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Черты мировоззрения согдийцев в искусстве Пенджикента // История и культура народов Средней Азии. М., 1976. С. 84.

ныстым с небольшой примесью гипса¹⁰. В штукатурке много пор, оставшихся от истлевших частиц соломы.

В момент извлечения росписи, находившейся на небольшой глубине, оказалось, что пол помещения, прослойка лесса между ним и красочным слоем, а местами и штукатурка обильно проросла кристаллами солей гипса. Это сильно затрудняло работу. По мере вскрытия участков тыльной стороны росписи они постепенно обрабатывались укрепляющими растворами (БМК-5 в различных композициях растворителей). После полного раскрытия фрагмента было решено ради безопасности при извлечении и транспортировке разделить его на семь частей, причем разрезы были проведены там, где ганчевый грунт не сохранился или был почти утрачен. Все части были закреплены и благополучно перевернуты. Глина, налипшая на живописную поверхность, была вначале частично сохранена, чтобы обезопасить роспись при перевозке.

Длительная камеральная обработка, проводившаяся во Всесоюзном научно-исследовательском Институте реставрации, для каждого фрагмента включала ряд стандартных операций, прежде всего расчистку красочного слоя и укрепление его раствором БМК-5 в малотоксичной смеси растворителей. Затем была изготовлена пенопластовая основа для совмещения составляющих роспись частей в единое целое и проведен монтаж композиции с помощью доделочной массы, а также мастиковка трещин, утрат и стыковочных швов. Завершающие реставрационные операции позволили объединить сохранившиеся участки красочного слоя в единое композиционное целое, выявить как линейный рисунок, так и колористические особенности живописи. Палитра ее оказалась не столь бедной, как показалось вначале. Художник использовал красную, оранжевую, оранжево-розовую, зеленую и черную краски¹¹. При изучении поверхности было отмечено, что подготовительный рисунок был выполнен темно-розовой краской, а завершающий — либо красной, либо черной. Контуры человеческих изображений обозначены более тонкими линиями, чем очертания предметов.

Приступим к описанию росписи (рис. 2 и 3). Мы видим на ней трех женщин, позы которых передают глубокую скорбь. Сохранились незначительные следы изображений еще двух персонажей, видимо, сходных. Фигуры выполнены в натуральную величину¹². Они располагаются подле объекта оплакивания, укрытого большим покрывалом. Внизу изображена платформа-катафалк высотой около 40 см. Боковая грань этого возвышения оформлена чередующимися квадратами темно-красного и белого цветов. На последних оранжевой краской нанесен тонкий орнамент из небольших дужек, стоящих друг на друге. Снизу и сверху квадраты ограничены полосами, которые соединяются между собой вертикальными стойками. По всей видимости, передана столбчатая конструкция с белой боковой рамой, ячейки которой заполнены раскрашенными филёнками. Перед катафалком на красном полу — два белых, первоначально восьми-лепестковых цветка. Скорее всего это розы. На нескольких участках росписи, свободных от других изображений, без определенной системы нанесены белые каплевидные или округлые мазки, окаймленные черной линией. Очевидно, так переданы лепестки роз, разбрасываемые вместе с цветами во время церемонии.

Покрывало, которое приподняли или опускают женщины, было зеленым. Оно усыпано желтыми кружочками, возможно, передающими золотые нашивные бляшки. По

¹⁰ Лёссовых частиц — 70%, извести — 15—20%, гипса — 10%. Петрографическое исследование образцов выполнено И. В. Кулешовой (Спецпроектреставрация).

¹¹ Исследование материалов, применявшихся в росписях топраккалинских загородных дворцов, показало, что красные краски изготавливались из железистоокисных охр или киновари, оранжевые — смесь красных и желтых охр; в основе зеленой — малахит, черной — уголь. Для связующего пока установлено лишь его органическое происхождение. См. Ярош В. Н., Федотова Л. Г. Исследование материалов живописи Северного комплекса городища Топрак-кала // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Вып. 4. М., 1982. С. 12—17.

¹² У сидящей женщины расстояние от локтя до кончика указательного пальца — 38 см.

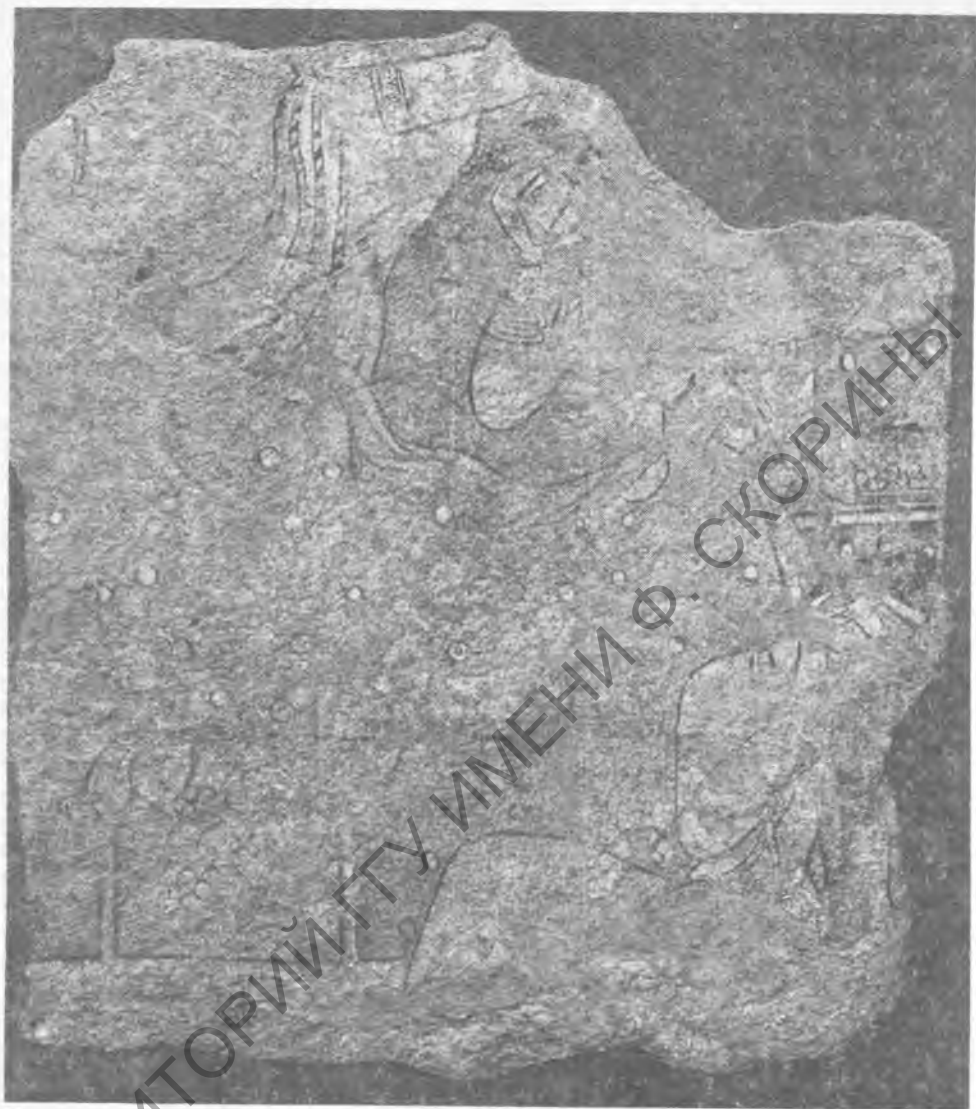


Рис. 2. Топрак-кала. Здание 1. Роспись, вайдсеина в помещении № 38

лизу ткань собрана в рюши, которые частично закрывают катафалк. При этом линии верхнего бруса достаточно четко проступают под сохранившимся слоем зеленой краски. Это может быть объяснено желанием передать тонкую ткань, но скорее всего дело в лучшей сохранности жесткого предварительного рисунка. Справа сверху ткань собрана в пучок расходящихся складок, несомненно сжимаемой рукой одной из женщин. Ближе к центру покров приподнят (очевидно, женщиной, которая была у левого края композиции) примерно на 60 см выше поверхности катафалка. Общая ширина изображенного покрывала была бы не менее полутора метров. До правого края росписи ткань же доходит, оставляя открытой деталь, значение которой можно установить лишь предположительно. Это горизонтальная белая полоса шириной в 15 см, покрытая тщательно прописанным орнаментом. Она проходит над сидящей женщиной, голова которой



Рис. 3. Прорисовка сохранившейся живописи .

показана на темно-красном фоне. Сверху и снизу полосу ограничивают двойные черные линии. Над нижней из них красным нанесен орнамент, в античной археологии называемый «бегущая волна». Еще выше мотив лиственной гирлянды, составленный из дужек скруглениями вправо. Вся орнаментированная полоса скорее всего передает крышку гроба, стоящего на катафалке. Заметим, однако, что в одном месте покрывало провисает немного ниже верхней линии «крышки». Это обстоятельство объяснимо, если предположить, что последняя прикрывала отверстие, имевшееся лишь в головной части саркофага. У гробов подобного типа крышки нередко несколько возвышаются над корпусом¹³. Возможно и другое объяснение: полоса передает роспись на стене по-

¹³ *Ettinghausen R. Parthian and Sasanian Pottery // A Survey of Persian Art. V. 1. L.— N. Y., 1938. P. 652—654. Pl. 180.*



Рис. 4. Траурная сцена в нише. Вариант реконструкции. Восстанавливаемые детали композиции обозначены точками

мечения, где происходит оплакивание. Однако столь скрупулезно орнаменты на Топрак-кале не процисывались, скорее так могла быть изображена отделка какого-то изделия.

На первом плане справа мы видим женщину, в изнеможении опустившуюся на землю. Склоненная голова показана в профиль вправо. Сидящая опирается на левую руку, раскрытая правая кисть поднесена к виску. По щеке от ногтя безымянного пальца тянется красная полоса, обозначающая только что нанесенную царяшину. Ноги, согнутые в коленях, отведены в правую сторону (левую ногу, может быть, впрочем, женщина подогнула под себя). Черные волосы распущены и свисают ниже тонкой талии. Женщина одета в длинное белое платье, плотно облегающее корпус и руку. Повороту — орнаментальная полоса.

Вторая фигура изображена позади катафалка, выше и левее сидящей женщины. Темя приходится на 1,2 м выше основания платформы, и это позволяет предположить, что персонаж стоит на коленях. Голова передана в профиль, влево. Она склонена, щека лежит на ладони правой руки. Как и у первой фигуры, глаз показан в виде удлиненного треугольника, широкой темной линией обозначена бровь. Черные волосы сильно выступают за линию лба и от виска уходят вниз.левой рукой (от нее сохранил-

ся лишь участок близ локтевого сгиба) женщина должна была удерживать край покрывала. Правое предплечье охватывали три-четыре браслета или, скорее, соответствующее число витков большого змеевидного браслета. Такой браслет и серьги (они были и у рассматриваемого персонажа) лучше различимы на фрагменте росписи, который был найден в Высоком дворце и безусловно передал тот же образ ¹⁴.

Третья женская фигура располагалась по оси композиции и была изображена стоящей, ее высота должна была достигать 1,7 м от основания катафалка. Замок арки приходился немногим выше головы (рис. 4). Женщина показана в профиль вправо, корпус слегка наклонен вперед. Правое плечо расположено почти горизонтально, предплечье отведено вперед и вверх. Левая рука также была поднята, о чем свидетельствует сохранившаяся линия предварительного рисунка. Платье белое, облегающее торс и руку. У основания плеча показана красная орнаментальная полоса: кружочки между двойных линий. Хорошо заметны черные, перевитые белым, косы. Четыре (может быть пять) из них разметались по спине, концы заходят на покрывало. Виден отрезок еще одной косы, видимо, заброшенной с левой стороны при резком движении корпуса.

От изображения четвертого, крайнего справа, персонажа уцелела лишь часть руки около локтя, от пятого (левого) — лишь следы белой краски и неопределенные линии красного рисунка. Все фигуры второго плана были даны на оранжево-красном фоне.

В процессе раскопок найдены фрагменты росписи, лежавшие вблизи, но изолированно от основной композиции. Очевидно, частью ее было тонкое изображение волнистых распущенных волос. На другом фрагменте хорошо различима богатая красная орнаментация рукава белого платья: пять параллельных полос, на которых чередуются цепочки овалов и ромбов. Если женщина в разукрашенной одежде входила в композицию с плакальщицами, она была бы среди них главной. Встречены также фрагменты с изображением красных сердечек-лепестков.

Рассмотренная композиция является наиболее ранним изображением оплакивания в искусстве Средней Азии. Не ранее VI в. можно датировать знаменитую сцену оплакивания из пенджикентского храма ¹⁵. К VIII в. относятся изображения погребальных ритуалов на оссуариях из некрополя Ток-калы в Северном Хорезме ¹⁶. В тот же хронологический диапазон, очевидно, попадают ваза-оссуарий из Мерва ¹⁷ и хорезмийское костехранилище из Миздахкана ¹⁸, роспись которых передает несколько иные, чем в помещении 38 Топрак-калы, эпизоды траурных обрядов. Мы не станем касаться изображений плакальщиков в среднеазиатской коропластике, которые, подтверждая широкое распространение соответствующих ритуалов, мало что дают для понимания рассматриваемой росписи.

Топраккалинская траурная сцена не столь богата разнообразными персонажами и символами, как пенджикентская, и не столь закончена и доступна для понимания, как топкалинские рисунки. Поэтому попытаемся получить дополнительную информацию, рассмотрев сохранившиеся детали росписи в свете разного рода исторических и этнографических источников. Привлечение последних представляется возможным в силу общепризнаваемой устойчивости траурных обычаев.

Уцелевший участок росписи не дает изображения покойного, и лишь предположительно можно видеть на нем крышку саркофага. Без гроба показаны умершие на пенджикентской, мервской и топкалинских росписях. На протяжении 12 веков в Хорезме

¹⁴ Толстов. По следам древнехорезмийской цивилизации. Рис. 51 в.

¹⁵ Живопись древнего Пенджикента. М., 1954. Табл. XIX, XX.

¹⁶ Гудкова А. В. Ток-кала. Ташкент, 1964. Рис. 27—29.

¹⁷ Кошелев Г. А. Уникальная ваза из Мерва // ВДИ. 1966. № 1. С. 92 сл.

¹⁸ Ягодин В. Н., Ходжайов Т. К. Некрополь древнего Миздахкана. Ташкент, 1970. Табл. перед с. 113; С. 80, 82, 138.

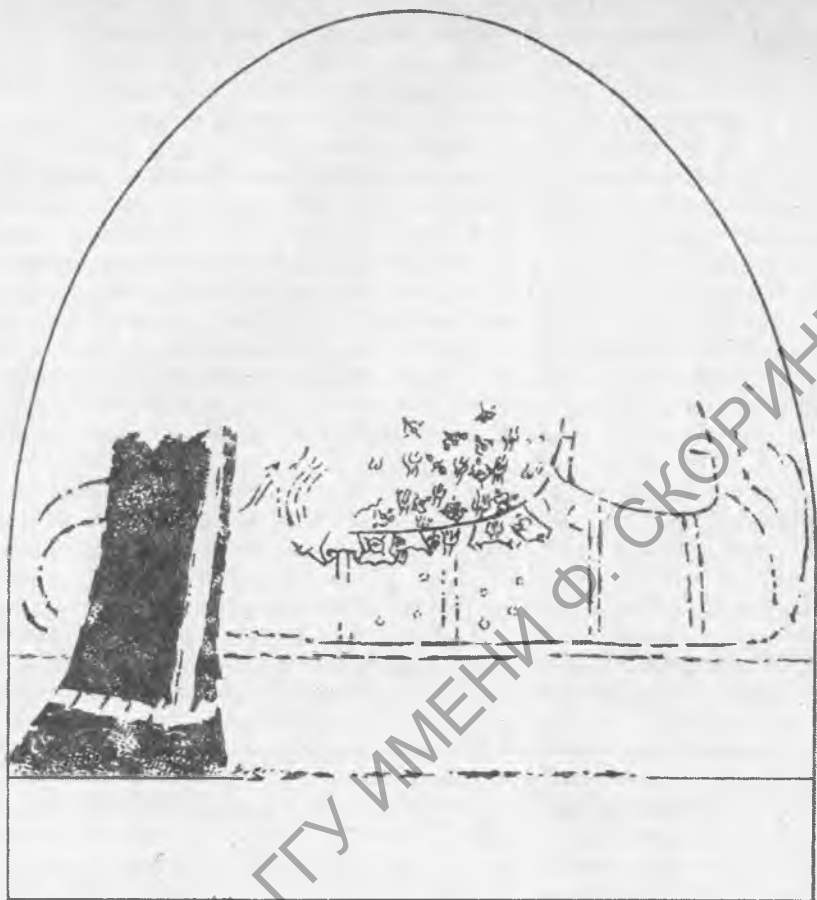


Рис. 5. Топрак-кала. Высокий дворец. Помещение № 85. Женщина в черном платье подле саркофага. Роспись в нише восточной стены

господствовало захоронение очищенных костей в оссуариях: сосудах, пустотелых керамических статуях, керамических, каменных и алебастровых ящичках различной формы¹⁹. Погребение в гробу отнюдь не характерно для современных среднеазиатских обрядов. Поэтому достаточно вероятно, что зеленый покров на росписи скрывает тело, лежащее непосредственно на тахте-катафалке. В то же время форма многих хорезмийских оссуариев определенно воспроизводит саркофаги, следующие очертаниям человеческого тела. Керамический гроб III в. н. э. найден в некрополе Миздахкана²⁰. Наконец, и это для нас особенно важно, изображение саркофага среди топраккалинских росписей уже известно (рис. 5).

Оно найдено на стене арочной ниши в помещении № 85 Высокого дворца. На оранжевом возвышении покоится белый саркофаг, длина которого достигает 1,8 м. Сверху справа обозначен контур крышки, закрывающей отверстие в головной части гроба²¹.

¹⁹ Рапопорт Ю. А. Из истории религии древнего Хорезма (оссуарии). М., 1974.

²⁰ Ягодин, Ходжайов. Ук. соч. С. 57—59, 117—122. Рис. 24.

²¹ Топрак-кала. Дворец. С. 167, 169. Табл. IV. Рис. 76

Изображен саркофаг, очевидно раскрашенный керамический, близкий по форме так называемым туфлеобразным парфянским гробам, находимым в Двуречье²². В левой стороне композиции, заслоняя здесь катафалк и гроб, была изображена женщина в черном платье. Между этой фигурой и крышкой на саркофаге лежит орнаментированная ткань, как и покрывало на обсуждаемой композиции, обшитая рюшами²³. Этот небольшой покров явно сдвинут женщиной с головной части гроба. О цели этого действия можно лишь догадываться. Этнографами зафиксирован удивительный, осуждаемый, но, видимо, неискоренимый обычай, согласно которому тоскующая вдова, чтобы «остудить сердце», могла вскрыть могилу и, отодвинув саван, смотреть на лицо умершего²⁴. Если роспись отражает эпизод мифа, не исключено, что женщина должна обнаружить чудесное исчезновение тела покойного. Как бы то ни было, ясно, что две сопоставляемые росписи передают разные моменты обряда или легенды. В то же время одинаковое расположение этих траурных сцен в арочной нише перед алтарем свидетельствует об их большой значимости и взаимосвязанности.

Значительное место в рассматриваемой композиции занимает зеленый покров с желтыми кружочками, изображающими, как мы предположили, золотые бляшки. Наиболее органичное сопоставление для него — погребальные покрывала гробов раннекушанских царей и цариц из Тиллятепе²⁵. Попутно заметим, что высота гробов здесь соответствует предполагаемой на росписи, а один из них был покрыт толстой алебастровой обмазкой. Оставаясь в пределах северокранского мифа позднеэллинистической эпохи, отметим находку в Керчи деревянного гроба с покрывалом, украшенным бляшками²⁶. Очевидно, существовало общее правило, согласно которому гроб почитаемого человека должен быть укрыт тканью. Об этом, в частности, можно судить по рассказу Курция Руфа (I в. н. э.) о посещении Александром гробницы Кира — она показалась неподобающе бедной, и царь набросил на гроб свой любимый плащ²⁷.

Если обратиться к многочисленным этнографическим работам, посвященным погребальным обрядам народов Средней Азии, то можно отметить самое широкое применение разного рода покровов на всех стадиях похорон, а затем и в культе у почитаемых могил. Так, могильными покрывалами (*кабрпушами*) тщательно укутаны, как правило, надгробия в мазарах-мавзолеях. Полагая, что росписи достаточно реалистически отражают погребальную практику древних хорезмийцев, нельзя, разумеется, упускать из виду большое значение покровов в таинствах различных религий. Рас

²² Подробное рассмотрение соответствующих материалов и исчерпывающую библиографию см. Литвинский Б. А. Погребальные сооружения и погребальная практика в Парфии // Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности. М., 1983. С. 81—123.

²³ Видимо, эта деталь изображения смущала Ф. Грене, который считал ткань за виз платья женщины, якобы сидевшей на «большой подушке» (Op. cit. P. 131). Хотя антропоморфность саркофага, подушкам никак не свойственная, прекрасно передана древним художником, во избежание дальнейших недоразумений разъясним еще одну подробность: лепестки-сердечки на белой стенке гроба. Керамические оссуарии нередко бываю покрыты алебастровым раствором, по которому наносится роспись. Цветочный орнамент часто украшает гробы, в частности в буддийском искусстве (Grünwedel A. Buddhist Art in India. L., 1901. P. 115. Fig. 58; Ingholt H. Gandharan Art in Pakistan. N. Y., 1957. P. 94. Fig. 144). Красные полосы, подчеркивающие своим изгибом характерную форму саркофага, очевидно, передают окрашенные рельефные тяги.

²⁴ Писарчик А. К. Смерть. Похороны // Таджики Каратегина и Дарваза. Вып. 3. Душанбе, 1976. С. 160 сл. Прим. 185 на с. 193 сл.

²⁵ Сарияниди В. И. Храм и некрополь Тиллятепе. М., 1989. С. 47, 54, 67, 84, 111, 116.

²⁶ Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914. С. 48, 49, 514.

²⁷ Curt. X.1.32. В основе эпизода, носящего дидактический характер, свидетельство Аристобула, наводившего по распоряжению Александра порядок в разграбленной гробнице, где оставались лишь золотые ложе и гроб, из которого труп (мумифицированный?) был выброшен (Arr. Anab. VI. 29).

крытые и демонстрация мистических изображений и символов были кульминацией многих обрядов²⁸. В этой связи стоит обратить внимание на зеленый цвет покрывала, крайне редкий в хорезмийской стенописи, но характерный для божеств умирающей и воскресающей растительности.

При описании траурной композиции мы обратили внимание на белые цветы и лепестки. Понтыаемся показать, что в данном случае это не элементы заполнения фона, а изображение реальных, свойственных обряду. Раннесредневековые китайские хроники свидетельствуют, что во время ежегодного поминовения отца и матери среднеазиатского владетеля участники церемонии обходили престол с установленной на нем урной, «рассыпая пахучие цветы и разные плоды»²⁹. Из эпического повествования Фирдоуси мы узнаем, что розы были принесены в гробницу Ростема, а лепестки были рассыпаны с рыданиями перед гробом героя, который стоял на троне³⁰. У таджиков зафиксирован обычай убирать покойного цветами, в том числе и розами³¹. Розы клали в саван, его осыпали лепестками роз³². Белому цветку, в народных верованиях в общем благоприятному, приписывается также связь со смертью. В ферганском погребальном обряде фигурирует веточка айвы, и ее предпочитали именно потому, что у этого растения белые цветы³³.

Перейдем к действующим лицам композиции. Есть основания полагать, что в ней запечатлен плач женщины, сравнительно недавно узнавших о смерти центрального персонажа. Скорбящие явно изображены в обычной, а не траурной одежде. Такую одежду, очевидно, в Средней Азии знали, и была она, как и в Средиземноморье, черной. Вэй-цзе — посол китайского императора Ян-ди (605—617 гг.) — оставил яркое описание траурной мистерии в Самарканде. Ее участники, сотни мужчин и женщин, одевались «в черные одежды со складками»³⁴. В черном изображены на топкалийских оссуариях VIII в. ближайšie к покойному женщины. Единственное на Топрак-кале изображение женщины в черном платье известно по уминавшейся выше композиции с саркофагом. В арабском халифате IX—X вв. траурным цветом был синий³⁵. В начале XX в. в Самарканде родные умершего надевали синие и черные платья³⁶. У таджиков, проживавших близ Намаитана, как отмечал М. С. Андреев, вдова одевалась во все черное, другие родственники — в синее³⁷. Этнографические примеры можно продолжить. Следует сказать, однако, что в день похорон приходили нарядными, а траур надевали на третий день после погребения. В то же время сразу же, узнав о смерти, снимали украшения³⁸. Это правило, твердо фиксируемое в древности (в частности у греков и римлян), должно было соблюдаться и хорезмийцами. Видимо, худож-

²⁸ См., например: *Nilsson M. P. The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age. Lund, 1957. P. 67—76, 123—129.*

²⁹ *Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. II. М.—Л., 1950. С. 272 сл., 282.*

³⁰ *Фирдоуси. Шахнаме / Пер. Ц. Б. Вану-Лахути. Т. IV. М., 1969. С. 325, 326.*

³¹ *Кармышева Б. Х. Архаическая символика в поминально-погребальной обрядности узбеков Ферганы // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М., 1986. С. 141.*

³² Там же. С. 145.

³³ Там же. С. 150, 176. Прим. 37.

³⁴ *Documents sur les Tou-Kiue (Turks) occidentaux. Recueillis et commentes par Ed. Chavannes. St.-Pbg., 1903. P. 132. Not. 5.*

³⁵ *Мец А. Мусульманский ренессанс. М., 1966. С. 233.*

³⁶ *Сузарева О. А. История среднеазиатского костюма. М., 1982. С. 37.*

³⁷ *Андреев М. С. Поездка летом 1928 г. в Касанский р-н (Север Ферганы) // Известия Общества для изучения Таджикистана и иранских народностей за его пределами. Т. I. 1928. С. 115.*

³⁸ *Сузарева. История... С. 36, 37; Писарчик. Смерть, похороны. С. 161; Кармышева. Архаическая символика... С. 148. Отсутствие украшений — самое стойкое внешнее проявление траура, фактически единственное сейчас среди молодых людей в Узбекистане. См. Рузиева М. Посмертная и траурная одежда узбеков г. Ташкента // Костюм народов Средней Азии. М., 1979. С. 173.*

янк, изобразивший браслеты и серьги у одной из женщин, хотел показать, что она появилась позже других и не успела снять украшения.

При описании того же персонажа мы обратили внимание, что ее волосы сильно нависают надо лбом. Это вообще характерно для женских изображений Топрак-калы. Наиболее сохранившиеся из них передает здесь подобие большого черного банта³⁹ Думается, что хорезмийские живописцы передавали бант из волос (die Haarschleife у немецких аятыковедов). Такая прическа была известна в эллинистическое и римское время. Вопрос о восприятии «узла Аполлона» гандхарским искусством достаточно разработан и известен. Сходный процесс отмечен и для женских причесок⁴⁰. Очевидно, хорезмийские дамы завязывали спереди в узел несколько своих кос, подобных тем, которые мы видели у женщины с воздетыми руками. Видимо, она уже успела развязать узел, но еще не расплела косы, как это уже сделала сидящая дама. В знак траура распускали свои прически греческие, персидские и римские женщины. Тот же обычай был в раннесредневековой Средней Азии, о чем свидетельствуют некоторые тексты в иконографических материалах. Таджички расплетали косы немедленно после смерти любимого человека⁴¹. Волосы оставались распущенными до момента похорон, а затем их заплетали в две косы⁴². Попутно следует подчеркнуть, что среднеазиатский обычай заплетать несколько косичек, который на основании пенджикентских росписей возводили к раннему средневековию⁴³, как мы видим, уходит много глубже.

Итак, рассмотренная сцена кажется вполне реалистической, здесь нет ни сверхъестественных существ, ни мистических атрибутов. При всем том, конечно же, это не образец исторической живописи, запечатлевший, скажем, похороны какого-то конкретного правителя Хорезма (что могло быть уместно в гробнице). В дворцовом святилище сцена оплакивания скорее должна быть связана с ритуалом, направленным на получение помощи хтонических сил в переломные дни вегетативного цикла, с мифом об умирающем и воскресающем божестве. Довольно немногочисленные источники, относящиеся к этому кругу верований в Средней Азии, достаточно известны и комментированы⁴⁴. Поэтому в статье, основная цель которой — публикация произведения древнего искусства, мы сможем ограничиться кратким рассмотрением нескольких «текстов», прямо говорящих об оплакивании.

На рубеже X и XI вв. Абурихан Бируни, хорезмиец по происхождению, писал, что в конце последнего месяца года «...жители Согда плачут по своим древним покойникам. Они оплакивают их, парашают себе лица и ставят для умерших кушанья и напитки...»⁴⁵. Упомянув о тех же днях в Хорезме, Бируни отмечает лишь жертвоприношения⁴⁶. Однако, поскольку обряды хорезмийцев были похожи на согдийские⁴⁷,

³⁹ Толстов С. Д. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР (1945—1948 гг.) // ТХАЭЭ. Т. 1. М., 1952. Рис. 28а. В. А. Мешкерис предположила, что так передают головной убор на свернутого в игут тонкого шарфа (Мешкерис В. А. Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках // Костюм народов Средней Азии. С. 14).

⁴⁰ Schlumberger D. Coiffures féminines similaires à Rome et à l'Inde // Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol. P., 1966. P. 587—595.

⁴¹ Диевчик. Смерть, похороны. С. 123.

⁴² Сузарева. История... С. 95.

⁴³ Лобачева Н. П. Среднеазиатский костюм раннесредневековой эпохи // Костюм народов Средней Азии. С. 43.

⁴⁴ Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948. С. 203—205, 318—320; Дьяконов М. М. Образ Сивуша в среднеазиатской мифологии // КСИМК. 1951. Вып. XL. С. 34—44; Ставиский Б. Я. К вопросу об идеологии домусульманского Согда // Сообщ. Республиканского историко-краеведческого музея ТаджССР. Вып. 1. Сталинабад, 1952. С. 40—43; Беленицкий А. М. Вопросы идеологии и культов Согда // Живопись древнего Пянджикента. М., 1954. С. 76—82; Рапопорт. Из истории религии... С. 81—88, 114—118, 121 сл.

⁴⁵ Бируни А. Памятники минувших поколений // Избранные произведения. Т. 1. Ташкент, 1957. С. 255.

⁴⁶ Там же. С. 258.

⁴⁷ Там же. С. 257.

можно полагать, что свою скорбь демонстрировали и они. Совершенно очевидно, что отмеченные поминальные обряды «магов Мавераннахра» уходят корнями в глубоку древность: именно в последнюю декаду года, согласно Авесте, духи умерших (*фраваши*) приходили в родные селения, вопрошая: «Кто восславит нас? Кто совершит нам жертву? Кто помянет нас? ...Кто встретит нас... мольбой, достойный вознаграждения?»⁴⁸. Примечательно, что даже в раннем средневековье хорезмийцы отождествляли своих умерших с *фраваши*: на оссуариях засвидетельствовано название склепов, в которых они хранились, — *фравартик*, т. е. «принадлежащий фраваши»⁴⁹.

Вне всякого сомнения, обряды в честь «древних умерших» (как правило, они совершались в канун весеннего равноденствия) были у земледельцев Средней Азии очень важными и массовыми. Есть основания полагать, что, начинаясь горестными призываниями предков, выставлением для них привлекательных кушаний, эти обряды заканчивались поклонением тем или иным олицетворениям снисшедших покровителей, трапезой в их присутствии⁵⁰. Таким олицетворением бывали оссуарии⁵¹. Весьма вероятно, что существовали и почитаемые живописные изображения предков, которые, скорее всего, передавали бы, как и хорезмийские оссуарии-статуи, статичные фигуры на тронах⁵².

Публикуемая нами многофигурная динамичная сцена также могла служить объектом поклонения в траурные дни, если она изображала прошение с божеством, смерть которого служила залогом возрождения каждого. Отождествление умерших людей с богами круга Осириса — Адониса — Аттиса было особенно характерно для эллинистического Средиземноморья.

Рассмотрим свидетельства, на которых основывается мнение, что подобные божества почитались и в Средней Азии.

Приведем полностью упомянутое выше сообщение Вэй-цзе: «Они имеют обычай поклоняться небесному богу и в высшей степени его почитают. Они говорят, что божественное дитя умерло в седьмом месяце и что кости его потеряны; люди, исправляющие культ бога, каждый раз, когда приходит этот месяц, одеваются в черные одежды со складками; они идут босиком, ударяя себя в грудь и плача, слезы и мокроты, смешиваясь, текут; мужчины и женщины числом от 300 до 500 расходятся по полям, чтобы искать тело божественного ребенка. На седьмой день обряд приходит к концу»⁵³.

О новогоднем поминальном злосчастного героя иранского эпоса Сиявуша в Бухаре X в. рассказал Мухаммед Наршахи; свое сообщение он завершает так: «А у людей Бухары есть плачи об убийстве Сиявуша, которые известны во всех областях. Певцы создали к ним мелодию и поют, а сказатели называют их „Плач магов“»⁵⁴. Следы бывшего траурного действия отчетливо проступают в рассказе Махмуда Кашгарского (XI в.) о том, что каждый год «огнепоклонники» шли к одному месту близ Бухары, где, как полагали, был убит Сиявуш. Здесь они кричали, совершали жертвоприношения и лили кровь на могилу⁵⁵.

⁴⁸ Yt. XIII. 49—52.

⁴⁹ Гудкова А. В., Лившиц В. А. Новые надписи из некрополя Ток-калы и проблема «хорезмийской эры» // Вестник Каракалпакского филиала АН УзССР. 1967. № 1 (27). С. 14.

⁵⁰ Рапопорт. Из истории религии... С. 114—118.

⁵¹ Он же. Об изображении на Бартымском блюде, найденном в 1951 г. // СА. 1962. № 2.

⁵² Близкий образ фраваши рисует Авеста. Это сидящие в молчании существа женского пола, статные, высокоподпоясанные (Yt. XIII. 29).

⁵³ Documents sur les Tou-kiue (Turks) occidentaux. P. 132. Not. 5.

⁵⁴ Приводим уточненный перевод М. М. Дьяконова: см. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии. С. 33.

⁵⁵ Приводим по книге: The History of Bikhara, translated from a persian abridgement of the aralic original by Narshaki / Ed. R. N. Frye. Cambr. Mass., 1954. P. 122. Not. 110.

Принято связывать вышеприведенные свидетельства между собой, полагая, что «самаркандский траурный цикл был посвящен Сиявшу. С. П. Толстов предположил, что Сиявш некогда был умирающим и воскресающим богом растительности, среднеазиатским двойником Озириса, Аттиса и Адониса»⁵⁶. Известный иранист В. Б. Хеннинг был убежден, что китайский посол фактически наблюдал в Самарканде траурную мистерию Адониса-Таммуза. Он считал, однако, полезным рассмотреть вопрос об имени среднеазиатского эквивалента соответствующего божества⁵⁷. Смерть этого бога, как предположил Хеннинг, была причиной бурного оплакивания, которое описано в одном манихейском тексте, им опубликованном: «...и там происходит пролитие крови, убийство лошадей, терзание лиц и... ушей. И Госпожа Нана, сопровождаемая своими женщинами, идет к мосту; они бьют сосуды, громко вопят, они рыдают, рвут (одежды), вырывают (свои волосы), бросаются наземь»⁵⁸.

Все вышеприведенные источники в разное время были привлечены для истолкования знаменитой сцены оплакивания, открытой в 1948 г. в одном из храмов Пенджикента. Уже первые исследователи памятника высказали предположение (оно господствует и сейчас), что центральный персонаж сцены — Сиявш⁵⁹. Удачно были сопоставлены скорбящие божества манихейского текста и пенджикентской росписи⁶⁰.

Поскольку хорезмийскую и согдийскую траурные сцены, несмотря на значительную временную дистанцию, вполне может объединять общая мифологическая основа, позволим себе высказать следующие соображения. Видимо, нет оснований для идентификации героя мистерии, описанной Вэй-цзе, с Сиявшем, ибо последний не был сыном божьим⁶¹. Ряд исследователей уже высказали свое сомнение в том, что в центре пенджикентской композиции Сиявш. К их доводам добавим также. Имя Сиявш (во всяком случае, к моменту фиксации в Шахнаме) понималось как «чернокудрый»⁶². Между тем у почившего персонажа длинные рыжеватые локоны. Убийца тащил Сиявшу за бороду⁶³. На росписи безбородое существо. В эпосе многократно повторено, что злодей отрубил Сиявшу голову, и это обстоятельство художник не мог бы игнорировать, если даже существовал вариант легенды с похоронами мученика.

В то же самое время многое заставляет предположить, что на катафалке изображена женщина⁶⁴. В пользу этого свидетельствуют черты лица, прическа, обнаженные руки с браслетами, длинное нераспашное платье, спитое, очевидно, из красного шелка. Шлемообразный головной убор и необычное нагрудное украшение могут восходить к иконографии Иштар-Аллат-Афины⁶⁵.

Существует один источник, указывающий, что в Средней Азии некогда почиталась богиня, смерть которой могла быть запечатлена в Пенджикенте, а ранее, соответственно, на Топрак-кале. Это часть раздела о «днях и месяцах жителей Хорезма» в знаменитом сочинении Бируни. Для месяца *рамадан* там отмечено: «Пятнадцатый день этого месяца называется Нимхаб; говорят, что он первоначально назывался Минадж-Ахиб,

⁵⁶ Толстов. Древний Хорезм. С. 204.

⁵⁷ Henning W. B. A Sogdian God // BSOAS. 1965. V. XXVIII. Pt 2. P. 252. Not. 67.

⁵⁸ Idem. The murder of the magi // JRAS. 1944. P. 144.

⁵⁹ Якубовский А. Ю. Живопись древнего Пенджикента // Сообщ. Таджикского филиала АН СССР. 1949. Вып. 20. С. 15; Дьяконов. Образ Сиявшу... С. 36, 44; Беленицкий. Вопросы идеологии... С. 81.

⁶⁰ Дьяконова Н. В., Смирнова О. И. К вопросу о культе Наны (Анахиты) в Согде // СА. 1967. № 1. С. 76, 82 сл.

⁶¹ Примечательно, что поздние комментаторы связывали согдийский культ небесного отрока с культом Иисуса (см. Кюнер Н. В. Китайские известия о народах Южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. М., 1961. С. 180).

⁶² Фирдоуси. Шахнаме. Т. II. М., 1960. Прим. на с. 574.

⁶³ Там же. Прим. на с. 593.

⁶⁴ Ср. рец.: Семенов А. А. Живопись древнего Пенджикента. М., 1954. // Труды АН ТаджССР. 1956. Т. 42. С. 243 сл.; Толстов С. П., Лившиц В. А. Датированные надписи на хорезмийских оссуариях // СЭ. 1964. № 2. С. 51.

⁶⁵ Ср.: Топрак-кала. Дворец. С. 127, 154.

но затем это название, часто употреблявшееся, для упрощения в просторечии было заменено и что оно значит „ночь Мины“. Некоторые утверждают, что Мина была одной из цариц Хорезма или женщиной из знатного сословия; однажды, опьяневшая, она вышла из своего дворца в шелковом одеянии, ибо время было весеннее; она упала за пределами дворца, ее порочное состояние ее одолело, и она заснула; ее застиг ночной холод, и она умерла. Люди удивились тому, что в такое время весны холод мог убить человека, и превратили это событие в своего рода символ удивительной вещи, выходящей за пределы обычного порядка, случившейся в несвойственное ей время. Память об этом дне дожила до наших дней, и народ считает его серединой зимы»⁶⁶.

Один из авторов предлагаемой статьи, рассматривая так называемый Зал танцующих масок в топраккалинском дворце, попытался показать, что вышеприведенная легенда является отзвуком мифа и ритуала дионисийского круга⁶⁷. Образ хорезмийской «царицы», покинувшей родной дворец, уснувшей и убитой вином и холодом ночи, оказался очень близким тому, который рисуют мифы об Ариадне. Мифографы иногда различали старшую Ариадну — счастливую супругу Диониса, и Ариадну младшую — брошенную спящей и умершую любовницу Тезея⁶⁸. Исследователи полагают, что это лишь попытка объяснить противоречивость обрядов, траурных и радостных, совершавшихся в честь одной богини умирающей и воскресающей природы. Крупнейший знаток религий Средиземноморья Мартин Нильссон считал Ариадну уникальным женским божеством такого рода и лишь ее ставил в один ряд с умирающими богами восточных религий⁶⁹. Сходство образов Ариадны и Мины (независимо от того, чем его объяснять) позволяет думать, что в Хорезме оплакивали почившую богиню и праздновали весной ее возрождение. Весьма вероятно, что эпизоды соответствующих мистерий и представлений были запечатлены в монументальном искусстве Топрак-калы.

Г. П. Снесарев удачно сопоставил легенду о Мине с широко распространенными во времени и пространстве представлениями о «днях старухи», предшествующих победе весны и якобы отличающихся необычными холодами⁷⁰. Довольно большое место этой теме уделял Бируни. Среди прочих объяснений странному явлению и названию соответствующих дней он приводит и такое: «Некоторые утверждают, будто название „дни старухи“ произошло от того, что одна старуха решила, что стало жарко, сбросила с себя теплую одежду и умерла от холода в эти дни»⁷¹.

Соответствие между двумя полузабытыми легендами, как мы видим, весьма значительно, и этому могут быть разные объяснения: «царица Мина» — сравнительно поздняя трансформация глубоко архаичного и устойчивого образа «старухи», «старуха» — низведенная до уровня персонажа низшей мифологии прежняя богиня; оба образа независимы друг от друга, но отражают сходные представления о природном цикле. Как бы то ни было, во времена Бируни о «днях старухи» знали в Бухаре и сравни-

⁶⁶ Привожу по статье: Шмидт А. Э. Материалы по истории Средней Азии и Ирана // Уч. зап. Ин-та востоковедения АН СССР. 1958. Т. XVI. С. 494 сл.

⁶⁷ Раппопорт Ю. А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топрак-калы // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М., 1978. М. 275—284.

⁶⁸ Здесь следует отметить мнение В. А. Лившица, согласно которому хорезмийцы называли героиню своей легенды Менака, и имя это означало «маленькая», «меньшая».

⁶⁹ Nilsson M. P. The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion. Lund, 1927. P. 455.

⁷⁰ Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969. С. 183—185.

⁷¹ Бируни. Пяťяники минувших поколений. С. 280. Рассуждение о «днях старухи» входит в главу о знаменательных днях у румов (т. е. обитателей Византийской империи), большинство объяснений исходит из коранической традиции и арабских этимологий. Выяснение первоисточника поверья в нашу задачу не входило. Для рассматриваемой темы достаточно упоминания Бируни о специальных вычислениях, проведенных в Бухаре для установления истинных сроков «дней старухи» (с. 279) и глубокой архаичности соответствующих материалов, зафиксированных у горных таджиков.

тельно недавно — в Хорезме и горах Таджикистана. Все это позволяет думать, что образ, подобный Мине, был знаком согдийцам в раннем средневековье, когда была написана пенджикентская «Сцена оплакивания».

Не зная пока в искусстве Средней Азии более ранних разработок траурной темы, попытаемся хотя бы определить, на основании каких художественных традиций могла возникнуть топраккалинская сцена. В росписях Топрак-калы отмечены два основных технических приема: раскраска контурного рисунка без попытки передать объем и разработка поверхности штрихами или последовательным наложением мазков с целью показа светотени. Первая, в своей основе древневосточная, техника, очевидно, проникла в Хорезм еще во времена Ахеменидов. Следы росписи были отмечены во дворце персидского сатрапа на городище Калалы-гыр I (рубеж V—IV вв. до н. э.)⁷². Написанные умелой рукой фрагменты настенной живописи IV—III вв. до н. э. найдены в культовом здании Елхараса⁷³. К рубежу I в. до н. э.— I в. н. э. относились росписи на Гиур-кале и Кой-Крылган-кале. Судя по последним, в это время применялась техника раскрашенного рисунка⁷⁴. О высоком уровне художественной культуры Хорезма свидетельствуют барельефы на керамических сосудах IV—III вв. до н. э. Многие из них передают сложные мифологические сюжеты⁷⁵. Таким образом, рассматриваемая траурная сцена может иметь глубокие местные корни. Свойственной эллинистической традиции передачи объема на ней не отмечено. В то же время художник смог хорошо передать сложные позы, движение и даже чувства персонажей. В этом воздействие эллинистической школы безусловно сказывается. Это влияние проникало в Хорезм прежде всего из Бактрии, с которой он был связан великой рекой.

При первом взгляде на хорезмийскую траурную сцену неизбежно возникают ассоциации с многочисленными и широкоизвестными композициями, в центре которых почивший Будда или гроб с его телом, приготовленный к сожжению. Соответствующие сопоставления охотно предлагают для пенджикентской росписи⁷⁶. По этому поводу следует заметить, что по одной и той же схеме строятся сцены оплакивания, относящиеся к самым разным эпохам и культурам, — скажем, изображения на этрусских урнах и средневековых раках⁷⁷. Определенное сходство в композиции и изображении чувств никак не может служить доказательством того, что пенджикентская сцена восходит к буддийским росписям Восточного Туркестана. Это предположение и раньше представлялось плохо увязанным с хронологией и культурно-исторической ситуацией. Публикуемая роспись показывает, что уже во II в. в Средней Азии художники разрабатывали извечную тему скорби и что именно к местной художественной традиции может восходить завершающая ее пенджикентская оценка оплакивания. В то же время было отмечено определенное воздействие гандхарского искусства на некоторые росписи Топрак-калы⁷⁸. В рассматриваемой композиции таких стилистических соответствий, однако, почти нет. Во всяком случае, это не буддийская сцена: подле катафалка плачут только женщины.

В заключение отметим несомненные художественные достоинства росписи. Она

⁷² Рапопорт Ю. А., Лапиров-Скобло М. С. Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гыр I // МХАЭЭ. Вып. 6. М., 1963. С. 141.

⁷³ Леева Л. М. Памятник Елхарас // Древности Южного Хорезма.

⁷⁴ Кой-Крылган-кала. Памятник культуры древнего Хорезма // ТХАЭЭ. Т. V. М., 1967. С. 214 сл.

⁷⁵ Рапопорт Ю. А. Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах // Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977. С. 58 сл.

⁷⁶ Ср., например: *Menchen-Helfen O.* Живопись древнего Пенджикента // *Central Asiatic Journal*. V. II. № 4. 1956. P. 306; *Jettmar K., Göbl R.* Zur Beweinungsszene aus Pendzikent. I. Die Verbrennung der Leiche Buddas als Kompositionsvorbild // *Ibid.* V. VI. № 4. 1961. P. 265.

⁷⁷ *Panofsky E.* Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. L., 1964. Fig. 81, 229.

⁷⁸ Топрак-кала. Дворец. С. 182—187, 194.

была превосходно вписана в полуовал, заданный очертаниями ниши, и имела классически уравновешенное композиционное построение. Стенопись психологически точно и профессионально умело передавала чувство скорби и смело может быть названа картиной⁷⁹. Древнехорезмийская муралья демонстрирует даже градации чувств: всплеск отчаяния, горькую думу, изнеможение. При всем том все плакальщицы прекрасны. Художник, в отличие от своих средневековых среднеазиатских собратьев, не переступил определенной эстетической грани, отказавшись от крови, ключев одежды и т. п. Трудно представить себе первоначальный колорит картины. Несомненно, красный и зеленый тона были насыщенными, а контурные линии резкими. Этого требовало расположение росписи в нише полутемной комнаты, дополнительно освещаемой только пламенем алтаря и светильников. Сейчас мы видим лишь призрачно проступающие линии и тусклые цветовые пятна на жемчужном фоне лёссовой глины. Но и в этом есть своя прелесть, позволяющая почувствовать, из какой глубины времен вернулась к нам картина древнего мастера.

Н. А. Ковалева, Ю. А. Рапопорт

⁷⁹ Ср. определение Ф. Ф. Петрушевского: «Картина — всякое законченное по содержанию произведение художника-живописца».

MOURNING SCENE FROM THE KHORESM MURAL

N. A. Kovaleva, Yu. A. Rapoport

This is the first article published on, perhaps, the most ancient mural found in Central Asia. The painting was discovered during the 22nd season of excavations by the Khoresm archeological and ethnological expedition at Toprak-kala, the ruins of the dynastic centre of the Khoresm rulers, dating from the II—III centuries AD. One of the parts of this archeological complex is a country palace; on the floor of a small sanctuary adjacent to the ceremonial inner yard, lay the mural. Originally, the mural had a half oval outline and was about 2 metres high and 2 metres wide. The part of the mural that has survived to our days is the central one, measuring 138 × 158 cms. Five life-size young women are depicted in postures of deep grief around the «object» of mourning that is lying on a catafalque, covered with a green coverlet. The women are not in mourning clothes and some of them have not had time to remove their ornaments. The artist has depicted the beginning of a mourning ceremony soon after the moment of death. It is, however, very unlikely, that the scene is describing the funeral of a real-life ruler.

A series of written sources from the IV—XI centuries AD, that are partially examined in the article, describe mourning ceremonies in honour of dead ancestors, mythical heroes and deities that, periodically, took place in Central Asia. Mourning scenes are not unusual on some types of early medieval ossuaries. The mourning scene found in 1948 in the Sogdian temple of ancient Penjikent, is a well known one.

The present mural is much older than the Penjikent one, but both seem to be connected with the cult of some deity that dies and is resurrected. The central figure of the Penjikent scene is generally believed to be Siyavush, the ill-fated hero of the Iranian epics. The authors propose a new interpretation of the scene: the mourners are weeping over a goddess akin to Ishtar-Allat-Athene. In all probability, she is a dying goddess of the vegetative, «Dionysian» circle, close to the young Ariadne, who falls asleep, dies and is mourned on certain days.

The traditions of monumental mural paintings were brought to Khoresm, while it was still part of the Achaemenid empire. We know of many Khoresmian paintings depicting complicated mythological subjects. Therefore, it is very probable, that the composition examined is based on local artistic tradition, which was acquainted with the works of art of the Hellenic school and, in all probability, the Bactrian one, as well.