

НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ ИЗ СТАРОЙ НИСЫ И АНТИЧНЫЙ КАНОН ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

С. В. Лаптев

Резюме. Фрески парфянского периода из Старой Нисы (Туркменистан), унаследовав античную традицию, стали основой для развития центральноазиатской живописной школы, которая позже распространилась дальше на восток, и получила отражение даже в изобразительном искусстве Кореи. Хотя стиль и сюжеты нисийских фресок во многом отличаются от росписей более позднего периода в Центральной Азии, включая Синьцзян, влияние оказанное ими на последующий период развития техники, стилистики, сюжетной составляющей и орнаментации настенной живописи Центральной Азии не вызывает сомнений. В тоже время, степень и формы этого влияния зависят от конкретного периода и региона, отражая особенности и нужды эпохи и общества, национальную и религиозно-культурную специфику.

Ключевые слова: Ниса, фресковая живопись, батальные сцены, эллинизм, буддизм, Центральная Азия, Китай, Корея.

Summary. Parthian period murals from Old Nisa (Turkmenistan) inherited Greek tradition and in the same time became the base for the development of Central Asian school of painting, which later spread to the east, and was reflected even in ancient Korean fine art. Although style and subjects of Nisa murals are much different from later period murals of Central Asia, including Xinjiang, their influence towards later period painting technics, style and subject development and ornamentation of Central Asian murals can not be doubted. In the same time the degree and forms of their influence were determined by peculiarities and needs of each epoch and society, their ethnic and religious-cultural traits.

Key words: Nisa, frescos, battle scenes, Hellenism, Buddhism, Central Asia, China, Korea.

DOI: 10.33876-978-5-89930-171-1-97-104

Многолетние исследования В.Н. Пилипко и его предшественников на Старой Нисе принесли ряд открытий, ставших ключевыми в изучении связей народов и цивилизаций на Великом Шелковом пути. Виктор Николаевич унаследовал школу нескольких поколений археологов, работавших на этом памятнике с 1930 г. и сумел не просто продолжить, но и творчески обобщить, а затем и развить достигнутые ими успехи, продолжив, в частности, раскопки на Башенном сооружении данного памятника.

Не вызывает никакого сомнения, что настенные росписи представляют собой одну из наиболее значительных находок Старой Нисы, и то, что В.Н. Пилипко посчастливилось найти их новые фрагменты в ходе раскопок этой части памятника, является безусловным достижением в выявлении особенностей развития фресковой живописи как в Центральной Азии, так и в целом на Великом Шелковом пути. В ходе раскопок были выявлены новые фрагменты

батальной сцены, которая включала в себя изображения четырех всадников, и по наличию копья, ясно просматривающегося у одного из них, композиция получила название «всадник с копьем» (Рис. 1). (Пилипко, 2011. С. 266, 268-270). Примечательно, что лицо одного из воинов повернуто назад, что характерно для позже распространенного в Центральной Азии и на Дальнем Востоке так называемого парфянского выстрела, хотя здесь никакого лука со стрелами у воина в руках нет. Впрочем, у двоих воинов на боку присутствует колчан. Фрески в Башенном сооружении датируются I в. до н.э., а в другом сооружении – Здании с квадратным залом – I в. до н.э. – I в. н.э. (Пилипко, 2001. С. 269, 273).

Если не считать мезолитических росписей в гроте Зараут-сай (Сурхандарьинская область Узбекистана), представляющих не эллинистическую традицию, а развившуюся из первобытной местную (с ней корректно сравнить палеолитические пещерные росписи в гроте Ляско во Франции), нисийские



Рис. 1. «Всадник с копьем». Фрагмент фрески из Башенного сооружения Старой Нисы. Музей изобразительных искусств Туркменистана

фрески являются наиболее ранними на территории Центральной Азии (Альбаум, 1975. С. 87). Настенных росписей такой древности сохранилось в Азии не так много, не много их и в Средиземноморье.

В Греции, известны настенные росписи Ферах на острове Санторини, датируемые XVII в. до н.э. (Древняя Греция, 2016. С. 96-97). Следует отметить, что уже здесь присутствуют чередующиеся продольные разноцветные полосы орнамента, ограничивающие композиционную сцену сверху и снизу, как это будет характерно для греческих фресок в поздние периоды и зафиксировано в Старой Нисе (Пилипко, 2001. С. 269-271). Всемирно известны и росписи на стенах дворца в Кноссе на Крите XVI - XV вв. до н.э.

Тем не менее, настенной живописи такой древности в Греции не так много. Большое значение имеют настенные росписи, найденные в Македонии, относящиеся к периоду правления Филиппа II, отца Александра Македонского. Роспись со сценой охоты хорошо сохранились на условно называемой могиле Филиппа II (359-336 гг. до н.э.) в Вергине (Греция, IV в. до н.э.). На основании сходства со знаменитой сценой битвы Александра с Дарием при Иссе, сохранившейся в широко известной мозаичной копии из Помпей (II в. до н.э.), есть основания предполагать, что один из охотников – молодой Александр (Saatsoglou-Paliadeli, 2007. P. 52, 54). Параллели просматриваются и в нисийской росписи из Башенного зала – фигура молодого Александра на коне с высоко поднятым копьем напоминает фигуру всадника с копьем из Нисы. Тем не менее, цветовая гамма (красный цвет на могиле Филиппа) и поворот фигуры двух всадников различаются. Колесничная сцена сохранилась и в находящейся ря-

дом с предполагаемым курганом Филиппа могилой Персефоны, названной так по обилию сцен с этой богиней.

Именно македонские фрески и мозаики стали прообразом для копирования в Помпеях, как в случае со знаменитой битвой Александра. Другой пример – настенные росписи с виллы Публия Фания Синистора в Бореале, около Помпей (2 половина I в. до н.э. – I в. н.э.), копирующие фрески из дворца Деметрия Полиоркета в македонской столице Пелле со сценами, воспроизводящими мифологические сюжеты из македонской придворной жизни (Palagia, 2014. P. 207-231). Помпейские настенные росписи в домах по сути синхронны нисийским, в некоторых случаях чуть раньше последних, и датируются II в. до н.э. – I в. н.э. (Aoyagi, Pappalardo, 2006. P. 7).

Прежде чем говорить об их сходстве с нисийскими, рассмотрим основные особенности последних. Для Здания с квадратным залом важно выделить следующие особенности настенных росписей: наличие орнаментов в форме меандра, бегущей волны (типичные греческие орнаменты), растительного орнамента, разноцветных полос, о которых мы упоминали выше, красных треугольников; большое количество красного цвета (так называемый «красный зал»); живописная имитация ионических капителей.

Для Башенного сооружения характерны полоччатый орнамент, растительный побег (белый на черном фоне), розетка из листьев аканфа. В.Н. Пилипко подчеркивает присутствие именно аканфа, вместо популярного в искусстве Центральной Азии винограда (Пилипко, 2001. С. 280). В то же время меандр здесь отсутствует (Пилипко, 1996. С. 47-50; 2001. С. 269-277, табл.VII; Milli mirasyň hazynasy,

2017. S. 124-125). Кроме того, в Башенном сооружении сохранилось несколько фигурных композиций с изображением людей и животных. Большая часть их связана с изображением всадников-воинов и батальными сюжетами, составлявшими единую роспись фриза. Здесь присутствуют две группы всадников, условно называемые «правыми» и «левыми» – парфяне и их противники, сражающиеся между собой (Пилипко, 2001. С. 277-278, табл. VI).

Рассмотренный выше фрагмент также относился к данной композиции. Кроме того, из сюжетной живописи найдены фрагменты с изображением женской головки и фрагментом греческой надписи, а также фрагмент торса в красном одеянии, грифона в предполагаемой сцене терзания (Пилипко, 1994. С. 59; 2001. С. 278-279; Milli mirasuy hazynasy, 2017. S. 122-123).

Как справедливо подчеркивает В.Н. Пилипко, нисийские росписи являются одной из ветвей греческой живописной традиции, и, в тоже время, сделаны в соответствии с парфянскими вкусами, отражая запросы именно царя и его окружения, так как сельские усадьбы, принадлежавшие верхушке местного происхождения, демонстрируют совершенно другую изобразительную традицию (Пилипко, 2001. С. 281). Сюжеты помпейских настенных росписей состоят из бытовых сцен, либо сюжетов греческой мифологии, батальные сцены для них не характерны, и присутствие воинов иллюстрирует либо мифологические сюжеты, либо борьбу гладиаторов. Вместо всадников изображаются колесницы (Фрески Помпей, 2016. С. 84-85).

Вместе с тем, для стиля их оформления характерен ряд черт, свойственных и нисийской настенной живописи. Прежде всего, это большое количество красного фона, подобного «красному залу», по которому здесь идут сюжетные сцены, как на Вилле Кармиано, в доме Марка Фабия Руфа, в «росписи с божественным пейзажем» и др. (Aoyagi, Pappalardo, 2006. P. 281, 329-341; Фрески Помпей, 2016. С. 55, 65-71; МНО MUSEUM, 1997. P. 144-145), сочетание красных полос с синим фоном (Фрески Помпей, 2016. С. 47-53), продольные и поперечные пояса растительного орнамента (Aoyagi, Pappalardo, 2006. P. 169-173), рисунок ионической капители (Aoyagi, Pappalardo, 2006. P. 182). Характерно и близость по стилю изображения женской головки в Нисе к изображениям муз в «доме с золотым браслетом» (Aoyagi, Pappalardo, 2006. P. 109).

Битва всадников, напоминающая сюжет рельефа в Фирузабаде (240 г. н.э.), изображающего будущего сасанидского царя Шапура I на коне, сбивающего копьём с коня парфянского вельможу (Луконин, 1977. С. 147), как и возможная сцена терзания – типичный сюжет для иранской пластики – безусловно свидетельство иранской (парфянской) традиции. В целом, памятников с парфянскими настенными росписями сохранилось крайне мало. Это фрески в культовых сооружениях и частных домах в Дура-Европос в Сирии (III в. до н.э. – III в. н.э.) (Roztovtzeff, 1938) и в дворцово-храмовом комплексе (так называемом дворце Гондофарра) в Кух-и Ходжо в иранском Систане, который датируется парфянским

периодом (Kawami, 1987. P. 15). Незначительные фрагменты сохранились и в других местах, свидетельствуя о широком распространении фресок в Парфянском царстве (Kawami, 1987. P. 25).

Фрески Дура-Европос, сохранившиеся в синагоге, христианской церкви, храмах Зевса и Митры, частично в частных домах, представляют собой в основном сюжеты из Ветхого и Нового Заветов, а в храмах Зевса и Митры – сцены жертвоприношений, охоты на вепря (Roztovtzeff, 1938). По стилю они впитали многие элементы античной традиции, но от нисийских росписей их отличает и исполнение, и сюжетная канва.

Фрагменты из дворца Гондофарра, описанные А. Стейном в 1915 и Э. Херцфельдом в 1925 и 1929 гг., и практически полностью утраченные к настоящему времени обнаруживают наличие орнаментов в виде розетки, полосы растительных побегов, и части фигурной композиции галереи, с Эртами верхом предположительно на конях, сидящими фигурами мужчин (возможно, парфянскими аристократами), акробатами, стоящими на руках, фигурами в греческих одеждах – мужчины с трезубцем, возможно Посейдоном, как на нисийском ритоне, и женщины с палицей – возможно переосмысление образа Афины или Артемиды, композицией из трех бородатых мужчин в хитонах и безбородого с крыльями на шлеме как это характерно для Гермеса, фигуры мужчины с украшением в виде полумесяца на голове (Kawami, 1987. P. 27-38).

В другой части галереи изображены пять мужчин в подпоясанных кафтанах и с характерными для персов прическами, двое из которых держат в руках цветок, выстроившиеся в какой-то процессии и фигуры царя и царицы (Kawami, 1987. P. 27-44). Помимо галереи, в комплексе Южных и Северных ворот также были найдены изображения фигур – из последнего сохранились безбородые головы мужчины и женщины, а первое известно по описаниям А. Стейна, который связывал его с буддизмом по стилю и украшениям (Kawami, 1987. P. 25-26, 44-49). Таким образом, находки в Кух-и Ходжо представляют собой переходный вариант от парфянского стиля Нисы к среднеазиатскому канону более позднего времени.

Настенная живопись Средней Азии по большей части относится к более восточным областям, во многом к раннесредневековому периоду, а ее сюжеты связаны в значительной части с буддизмом. Это фрески с памятников Халчаян (I в. н.э.), Фаязтепа (I-II вв. н.э.), Каратепа (II-IV вв. н.э.), Еркурган (I-II вв. н.э.), Казаклы-Яткан (I в. н.э.), Топрак-кала (III в. н.э.), Зартепа (IV в. н.э.), Балалыктепа (V-VI вв. н.э.), Афрасиаб (VI-VIII вв. н.э.), Варахша (VII-VIII вв. н.э.) в Узбекистане, Бамиан (V-VIII вв. н.э.), Фондукистан (VII-VIII вв. н.э.) в Афганистане, Пенджикент (VII-VIII вв. н.э.), Аджина-тепа (VII в. н.э.), Калаи Кахкака I в Бунджикате (VII-VIII вв. н.э.), Калаи-Кафирниган (VII-VIII вв. н.э.) в Таджикистане, к важным живописным образцам относится и роспись щита из замка на горе Муг в Таджикистане (VIII в. н.э.) (Альбаум, 1975. С. 87-94; Живопись древнего Пянджикента, 1954. С. 87, 91, 92, 95-98, 101, 127; Литвинский, Зей-

маль, 1971. С. 57-76, 165-173; Узбекистан, 2013. С. 56-57, 89-93, 137; Золото Афганистана, 2016. С. 178-179; Древности Таджикистана, 1985. С. 164-165, 170-171, 220-237, 264-272; Bussagli, 1979. P. 35-36, 43-48; Baumer, 2014. P. 80, 101, 204). Таким образом, кроме Нисы и находящихся в Хорезме крепостей Казаклы-Яткан и Топрак-кала все фрески относятся к восточной части Среднеазиатского региона.

Наиболее ранними среди них являются Халчаян, Фаязтепа и Каратепа, относившиеся к Кушанскому царству (I-III вв. н.э.), ядром которого становится территория Греко-Бактрийского и Индо-Греческого царств (III в. до н.э. – I в. н.э.). Вполне естественно, что и кушаны унаследовали эллинистическую традицию, в том числе и в настенной живописи, которая постепенно видоизменяется под влиянием местного стиля.

В Фаязтепа (I-II вв. н.э.) мы видим с одной стороны – чисто греческую манеру в детальной прорисовке лиц путем многослойного наложения краски, а с другой – местный стиль в одежде: кафтаны и сапоги в сцене царя с придворными, кафтаны в обращенных вправо мужских фигурах дароносцев (Пидаев, 2011. С. 62-67, 105; Узбекистан, 2013. С. 89-93; O'zbekiston, 2018. В. 69-71). По сюжетам – с одной стороны, это предполагаемая процессия во главе с царем (от нее сохранилась лишь нижняя часть), изображение Будды – то есть, сюжеты в западных регионах неизвестны, с другой – изображение Александра Македонского в двурогом шлеме, и, так называемое изображение божества с распущенными волосами, сделанное в традициях античной многослойной живописи (Пидаев, 2011. С. 63, 65-66). В то же время, упомянутая выше процессия расписана в одной плоскости, с резкими контурами, что совершенно не характерно для античной живописи.

Из настенных росписей в Каратепа (II-IV вв. н.э.) сохранились изображения Будды и его учеников и группа из четырех фигур, одна из которых под зонтиком (черта, характерная для иконографии Будды в Восточной Азии), помещенная в подобие рамки, что Ш. Пидаев вполне логично считает влиянием с востока, примеры чего мы увидим ниже (Узбекистан, 2013. С. 56-57, Пидаев, 2016. С. 50-51). Изображение Будды в нимбе с утрированно длинными мочками ушей и линейной прорисовкой черт лица, но со следами объемности в овале лица. Точно также, линейно, изображены и лица в композиции из четырех фигур, хотя тщательная прорисовка глаза в лице, от которого сохранилась лишь верхняя часть, полуоборот одного из лиц в три четверти – свидетельствуют о влиянии античной традиции (Узбекистан, 2013. С. 56-57; Пидаев, 2011. С. 105).

Еще больше влияние греческой живописной школы просматривается в росписях из Топрак-кала. Это и точный рисунок лица и рук арфистки, копыта коня, лица в фас, хотя они и выполнены в контурах. В орнаментах отмечена бегущая волна. С другой стороны, колористическое решение композиции – другое, с преобладанием розового и зеленого фона (Толстов, 1948. С. 176-181, 186, рис. 46-52). Композиция с изображением арфистки напоминает айртамский фриз, что позволило С.П. Толстому

говорить о кушанской художественной традиции (Толстов, 1948. С. 177-178). К Топрак-кала по стилю близки и контурные изображения людей и животных, обнаруженные в Казаклы-Яткане и датированные I в. н.э. (Baumer, 2014. P. 101).

Еще большее сходство с нисийским материалом дают фрагменты росписей из округа Еркургана – это и наличие орнамента в виде бегущей волны, меандра и четырехлепестковой розетки, и обилие красного фона. Тщательная прорисовка глаз лица, смотрящего в фас, которое, к сожалению, плохо сохранилось, греческие драпировки одежд фигур на колонне – безусловные свидетельства принадлежности этих росписей к античной традиции (Абдуллаев, 2011. С. 209-220, таб. 3).

В Халчаяне Г.А. Пугаченкова также отмечала наличие большого количества красного фона и орнамента с побегом виноградной лозы, характерного для Помпей, тщательную прорисовку кистей рук и лица мужчины, смотрящего в фас, выполненного, как справедливо подчеркивает Л.И. Альбаум, в стиле фаюмских портретов (Пугаченкова, 1966. С. 144-153; Альбаум, 1975. С. 89). С другой стороны, изображение в профиль мужчины с бактрийской прической, фрагменты рисунка кафтана, свидетельствуют о появлении местной живописной традиции.

Именно последний элемент становится доминирующим в настенных росписях более позднего периода V-VIII вв. В стиле – это переход к статичному плоскостному изображению с четко очерченными контурами, а по сюжетам – к изображению местной знати и ее образа жизни: процессии, пиры, посольства, битвы. Этот период связан с господством на Великом Шелковом пути согдийцев, не создавших собственного мощного государства, но активно проникавших в области Восточной Азии, вплоть до Кореи и Японии, и ставших проводниками распространения буддизма и культуры Центральной Азии на этот обширный регион.

Настенная роспись этого периода уже мало связана с античной традицией, но определенная преемственность с парфянской и кушанской живописью, как справедливо подчеркивает Л.И. Альбаум, сохраняется (Альбаум, 1975. С. 95). Это проявляется в тщательной контурной прорисовке рук, лиц в профиль и в пол оборота, коней, как, например, в Пенджикенте (Живопись древнего Пянджикента, 1959. Табл. XIII, XV, XXV, XXXVI-XXXIX) или на Афрасиабе (Альбаум, 1975. Табл. V, VII, XIV, XXII, XXIV, XXV, XXX, XXXI, XXXV-XXXVIII, LVII). Встречается и характерная для иранской традиции сцена конной битвы (объект III помещение 6, объект VI помещение 1 в Пенджикенте, северная стена на Афрасиабе) (Живопись древнего Пянджикента, 1959. Табл. XXV; Альбаум, 1975. Табл. XXXV).

Античная живописная традиция хорошо просматривается в Беграме (Афганистан). Это – два стеклянных кубка: один, изображающий сборщиков фиников, а другой – сцены охоты и из Троянской войны (Золото Афганистана, 2016. С. 136, 158).

В Синьзяне настенные фрески по большей части относятся к более позднему периоду. Росписи

сохранились на следующих памятниках: некрополь Астана (Турфан, IV-X вв. н.э., по большей части – VII-IX вв. н.э.), Астана-Караходжа (Турфан, IV-V вв. н.э.), гроты Тысячи Будд в Безеклыке (Турфан, VI-XIII вв. н.э., по большей части – после VIII в. н.э.), гроты Тоюк (Турфан, V-VII вв. н.э.), городище Гаочан (Турфан, IX-X вв. н.э.), городище Цзяохэ (Турфан, X-XII вв. н.э.), руины буддийского монастыря Таришлак (Яньци, 1 пол. VIII в. н.э.), гроты Кызыл Гаха (Куча, V-VIII вв. н.э.), гроты Кумтура (Куча, VIII-IX вв. н.э.), гроты Тысячи Будд в Кызыле (Аксу, IV-VIII вв. н.э.), некрополь Лоулань (Чарклык, III-IV вв. н.э.), буддийский монастырь Миран (Чарклык, III-IV вв. н.э.), буддийский храм Карадун (Хотан, III-V вв. н.э.), буддийский храм Дандан-Улик (Хотан, VI-VII вв. н.э.), буддийский храмовый комплекс Топулукдун (Хотан, VII-IX вв. н.э.), Балавасте (Хотан, VIII в. н.э.), не говоря о росписях более позднего периода (X-XIII вв. н.э.) в буддийском храме Гаочан (Джимасар, Чанци) (Шелковый путь, 2019. С. 228-230, 234-235, 350-352, 356-358, 379-382, 395-422, 436-448, 464-465, 479-483, 512-513, 535-541, 566-567, 609-619, 622-648, 703-704, 716-719, 851-854, 893-897, 957-961, 974-976; *Bussagli*, 1979. P. 18-30, 49-114).

Таким образом, подавляющее большинство настенных росписей связано с распространением буддизма и буддийской тематикой. Самые ранние из них – в Хотане (Карадун, III-V вв. н.э.) и Чарклыке (Лоулань, Миран, III-IV вв. н.э.), то есть к югу от пустыни Такла-Макан. Чуть позже появляются росписи и к северу от Такла-Макан в Аксу (Кызыл, IV-VIII вв. н.э.) и Турфане (Астана – IV-X вв. н.э., Астана-Караходжа – IV-V вв. н.э., Тоюк – V-VII вв. н.э.), а также в находящейся между ними Куче (Кызыл Гаха, V-VIII вв. н.э.).

Росписи в Карадуне изображают Будд и Бодхисаттв и характеризуются линейной графикой со сплошной закраской, глаза и другие черты прорисованы не тщательно. Фрески из гробницы LE в Лоулани изображали какую-то сцену с людьми в кафтанах и сапогах и лошадьми, процессию из пяти фигур в фас. Сохранившиеся их нижние части представляет собой очень схематичную прорисовку, закрашенную черным, красным, синим и белым цветом. Таким образом, ни парфянско-кушанских, ни античных влияний эти памятники не показывают.

В то же время, настенные росписи в Миране характеризуются тщательной прорисовкой глаз и динамизм в изображении людей, переходы оттенков при наличии линейных прорисовок (Шелковый путь, 2019. С. 703-704, 716-719, 957-962).

Совершенно другой характер имеют ранние росписи Турфана. В гробнице №97 в Астана-Караходжа (IV-V вв. н.э.) изображен сам захороненный с супругой, а вокруг них – слуги, скот, лук в чехле и предметы утвари. Фигуры прорисованы контурами и почти не закрашены, сцены помещены в рамки. На них китайский костюм, и стиль росписи напоминает китайские гробницы (Шелковый путь, 2019. С. 512-513). По стилю и по тематике похожи и современные им фрески в гробнице №13 в Астане (IV-V вв. н.э.). Здесь также в центре композиции находится захороненный с супругой, под балдахином в ки-

тайском платье, а вокруг – слуги и предметы утвари. Характерно изображение деревьев с райскими птицами, под центральное из которых слуга привел оседланного коня. Рисунок выполнен контурами, красной и черной краской, некоторые изображения закрашены одним цветом (Шелковый путь, 2019. С. 464-465).

Этот же стиль и сюжет характерен и для гробниц №408, 605 в Астане, датируемых условно между IV-X вв. н.э., но, по всей видимости, одновременных предыдущим (Шелковый путь, 2019. С. 444-446). Таким образом, традиции среднеазиатской живописи отсутствуют здесь в ранний период, а в более поздней живописи Астаны (с VIII в. н.э.) – уже господствует развитая танская школа живописи Китая (Шелковый путь, 2019. С. 479-483).

Совсем другая ситуация наблюдается в недалеком от Иссык-Куля районе Аксу. Стены гротов в Кызыле (IV-VI вв. н.э.) буквально заполнены изображениями Будд, сидящих в окружении языков пламени, а также сценами из жизни Шахьямуни от рождения до смерти. Лица и руки прорисованы линиями, закрашка поверхностей сплошная однотонная, все росписи выполнены в зелено-фиолетовой гамме (Шелковый путь, 2019. С. 623-634).

Похожи с ними по стилю и настенные росписи в гротах Тоюка в Турфане (V-VII вв. н.э.), которые покрывают ячейки с сидящими Буддами и деревом бодхи, выполненные в зеленой или зелено-коричневой гамме по белому фону. Перегородки ячеек заполнены орнаментом из медальонов с контурами из перлов, листьев растений, спиралей (Шелковый путь, 2019. С. 535-540). Характерно, что здесь наблюдается полный разрыв с предшествующей традицией, известной в Астане и Караходже, произошедший под несомненным влиянием с запада, из Аксу.

В гротах Кызыл Гаха (V-VIII вв. н.э.), а также в находящейся между ними Куче, наблюдается тот же самый стиль буддийской настенной живописи, что в Кызыле и Тоюке, но сюжеты более разнообразны. Например, они включают изображения правителя Кучи с супругой в богатых кафтанах и с нимбами вокруг голов, летящего между звезд ангела (Шелковый путь, 2019. С. 613-614).

Характерна и схожесть цветового решения в Кызыле, Тоюке и Кызыл Гаха – одноцветная гамма, представляющая разительное отличие от росписей Мирана, Лоулани и Карадуна, отличающихся богатой многоцветной гаммой. Очевидно, что центральноазиатская традиция постепенно приходит в Синьцзян вместе с буддизмом сначала в районы к югу, а позже и к северу от пустыни Такла-Макан.

Античное влияние в Синьцзяне хорошо просматривается в более ранний период, начиная с I-II вв. н.э., по картинам на текстиле. В кургане №1 в Санпула I-II вв. н.э. (Хотан) была найден фрагмент шерстяной ткани размером 116 × 48 см, с росписью, изображающей в нижней части воина с бритым лицом и длинными вьющимися волосами, собранных у лба повязкой, с расшитым краем одеяния (сохранившаяся часть ограничена бюстом), с копьем за спиной на красном фоне, а над ним полосу орна-



Рис. 2. Сцена с ритонном. Роспись из гробницы Токхынри. 409 г. н.э. (уезд Кансо, провинция Пхёнъан-Намдо, КНДР). Фото С.В. Лаптева

мента на черном фоне в центре которого находится фигура кентавра. Изображения выполнены по всем канонам античной живописи – в богатой естественной цветовой гамме, с тщательной прорисовкой черт лица, не говоря о выразительном рисунке глаз, с полутенями, подчеркивающими объем.

Другая ткань с рисунком – шелковый кафтан, в который была одета мумия мужчины, найденная в захоронении №15 в некрополе Инпань (Лоп-Нур, к югу от озера Лобнор) датируется III-V вв. н.э. На красной ткани желтым однотонно выполнен орнамент, изображающий пару сражающихся короткими мечами воинов. Они полностью обнажены, показывая рельефную мускулатуру, напоминающую Геракла или атлантов, излюбленных в гандхарской скульптуре (Александр Великий, 2003. С. 148). Волосы вьющиеся, над ними высоко подняты щиты, сверху над и между ними – дерево, разделяющееся на две ветви, обращенные к каждому воину. Такое же дерево и под ними, оно служит обрамлением для нижней пары похожих воинов, стоящих боком друг к другу без щитов и с поднятыми дротиками (Шелковый путь, 2019. С. 154, 155, 745-748, 912-914).

Античная школа живописи, самые яркие примеры которой в Центральной Азии сохранились в Нисе, достаточно рано достигает Синьцзяна. Далее к востоку, мы можем говорить только о влия-

нии центральноазиатской школы живописи, но не античной. Один из ярких примеров центральноазиатского влияния просматривается в настенных фресках корейского государства Когурё (277 г. до н.э. – 668 г. н.э.), занимавшего в последние века своего существования не только северную и центральную часть Корейского полуострова, но и Ляодунский полуостров, а также юго-восточную часть Маньчжурии.

В отличие от фресок китайской традиции, изображавшей в тот период, прежде всего, мир мифологических животных и небожителей (*Ло Шипин, Ляо Ян, 2005. С. 29-59*), для корейской настенной живописи раннего периода, III-VI вв. н.э., характерны реализм, господство и многообразие бытовых сюжетов.

Ряд сюжетов сближает когурёскую живопись с центральноазиатской. Это – множество конных батальных сцен (например, курган Трёх галерей в гор. Цзиань пров. Гирин (КНР), кон. IV - нач. V в. н.э. и др.), сцены охоты, в иранской традиции символизировавшей райский мир (курган Яксури в уезде Кансо пров. Пхёнъан-Намдо (КНДР), курган Чум («с танцевальной сценой») гор. Цзиань пров. Гирин (КНР), кон. IV – нач. V в. н.э., Токхынри, по надписи датирована 409 г. н.э., и др.), парфянский выстрел, о котором мы писали выше (курганы Чум («с танце-

вальной сценой»), кон. IV – нач. V в. н.э., Токхынри, 409 г. н.э. и др.) (Bureau de Rédaction d'Albums, 1979. P. 22-25, 30-31, 36, 38).

В кургане Токхынри сохранилось и изображение ритона (Рис. 2). Ритон – священный сосуд для возлияний в иранской традиции. В эллинистический период широко распространяется на запад – во Фракию, и прочно входит в эллинистическую традицию. Один из наиболее ярких образцов высокохудожественных эллинистических ритонов – сосуды из слоновой кости из Нисы, украшенные сюжетной резьбой – изображениями греческих богов, мифологическими и обрядовыми сценами и, в соответствии с ахеменидской традицией, животными протомами (Пилипко, 2001. С. 288-296). Позже ритоны распространяются и на восток – керамические ритоны (без отверстий, то есть «ложные ритоны») находят на Корейском полуострове (V-VI вв. н.э.), и на Японских островах (VI в. н.э.). В Китае ритон известен, в частности, в рельефах на гробницах согдийцев, что может быть свидетельством центральноазиатского происхождения их в регионе Восточной Азии (MIHO MUSEUM, 2009. С. 64-77).

Иконография настенных росписей из гробницы Токхынри и некоторых других обнаруживает сходство с фресками Синьцзяна. Как и в Астане и Астане-Караходже, здесь присутствует балдахин над захороненным и его супругой, также характерно и присутствие справа от главного персонажа священного дерева (иранская традиция) и слуги, преведшего под него коня. В тоже время, художественный стиль фресок Токхынри совсем другой, нежели в Астане. Для него характерен реализм изображений, сплошная закраска плоскостей, четкие детали лошадей и лиц людей – все это обнаруживает сходство с буддийской среднеазиатской живописной традицией.

Контакты когурёсцев с согдийцами просматриваются в изображении корейских (очевидно, когурёских) послов в сцене посольства на фресках на западной стене дворцового зала в Афрасиабе, впервые отождествленных И.Л. Альбаумом, а позже исследованных учеными из КНДР – Пак Чжин Уком, Чо Хи Сыном и др. (Альбаум, 1975. С. 74-76; Пак Чжин Ук, 1988. С. 11-16; Чо Хи Сын, 2001. С. 51-61).

Точно также, изображения согдийцев встречаются в каменной и керамической скульптуре, на рельефах другого корейского государства – Силла (юго-запад полуострова, I в. до н.э. – VII в. н.э.), многочисленных стеклянных сосудах, золотых и серебряных предметах V-VII вв. н.э. из Силла (Чо Хи Сын, 2001. С. 47-49; MIHO MUSEUM, 2009. С. 28-30, 36-59, 114-118). О контактах древних корейцев с Центральной Азией, их посольствах и путешествиях в этот регион говорит и материал китайских и корейских письменных источников (Чо Хи Сын, 2001. С. 96-100).

Культурный обмен, зародившийся в этот период, отразился и на художественной культуре. Настенные росписи – один из подобных примеров. Нисийские фрески, унаследовавшие античную традицию, стали основой центральноазиатской живописной школы, которая позже распространилась

далее на восток, получив отражение в изобразительном искусстве Кореи. Хотя их стиль и сюжеты во многом отличаются от росписей более позднего периода в Центральной Азии, включая Синьцзян, влияние оказанное на последующий период развития техники, стилистики, сюжетной составляющей и орнаментации настенной живописи Центральной Азии не вызывает сомнений. В тоже время, степень и формы этого влияния зависят от конкретного периода и региона, отражая особенности и нужды эпохи и общества, национальную и религиозно-культурную специфику.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллаев, 2011 – Абдуллаев К. Парфянские мотивы в настенной росписи Нахшеба (Еркурган и его округа) // Un impaziente desiderio di scorrere il mondo. Studi in onore di Antonio Invernizzi per il suo settantesimo compleanno. Firenze: Le Lettere, 2011. С. 309-320.
- Альбаум, 1975 – Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент: Фан, 1975. 160 с., LVII табл.
- Древности Таджикистана, 1985 – Древности Таджикистана. Каталог выставки. Душанбе: Дониш, 1985. 344 с.
- Живопись древнего Пянджикента, 1954 – Живопись древнего Пянджикента. М.: Изд-во АН СССР, 1954. 208 с., LXI табл.
- Литвинский, Зеймаль, 1971 – Литвинский Б.А., Зеймаль Т.И. Аджина-Тепа. Архитектура, живопись, скульптура. М.: Искусство, 1971. 260 с.
- Луконин, 1977 – Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. М.: Искусство, 1977. 232 с.
- Пидаев, 2016 – Пидаев Ш. Настенная живопись в буддийском храме на Каратепе // Фан ва турмуш (Наука и жизнь Узбекистана). 2016. №3-4. С. 49-51.
- Пилипко, 1994 – Пилипко В.Н. История Туркменистана в античный период (краткий очерк). Ашхабад: Ёлым, 1994. 77 с.
- Пилипко, 1996 – Пилипко В.Н. Старая Ниса. Здание с квадратным залом. М.: Восточная литература, 1996. 160 с.
- Пилипко, 2001 – Пилипко В.Н. Старая Ниса. Основные итоги изучения в советский период. М.: Наука, 2001. 432 с.
- Пилипко, 2011 – Пилипко В.Н. Раскопки башенного сооружения на городище Старая Ниса // Памятники истории и культуры Туркменистана. Научные открытия, исследовательские и реставрационные работы за 20 лет Независимости. Ашхабад: Туркменская государственная издательская служба, 2011. С. 265-277.
- Пугаченкова, 1966 – Пугаченкова Г.А. Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии. Ташкент: Фан, 1966. 288 с.
- Толстов, 1948 – Толстов С.П. По следам древнехорезмийской цивилизации. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 330 с.

На туркменском и узбекском языках:

- Пудаев*, 2011 – *Пудаев Ш.* Қадимги Ўзбекистонда буддавийлик ва буддавий мерос. Китоб альбом. Тошкент: Ўзбекистон, 2011. 120 б.
- Milli mirasyň hazynasy, 2017 – Milli mirasyň hazynasy. Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2017. 224 s.
- O'zbekiston, 2018 – O'zbekiston madaniy yodgorliklari hazinasi: albom / katalog. O'zbekiston tarixi davlat muzeyi. Toshkent: San'at jurnali nashiriyot, 2018. 302 b.

На европейских языках:

- Aoyagi, Pappalardo*, 2006 – *Aoyagi M., Pappalardo U.* Pompei (Regiones VI-VII). Insula Occidentalis. Volume Primo. Napoli: Valtrend Editore, 2006. 560 p.
- Baumer*, 2014 – *Baumer Ch.* The History of Central Asia. Vol. II. The Age of the Silk Roads. London-New York: I.B. Tauris, 2014. 398 p.
- Bureau de Rédaction d'Albums, 1979 – Bureau de Rédaction d'Albums à la Direction de Conservation du Patrimoine Culturel de la R.P.D.C. Peintures murales du Kokouryo. Pyongyang: Musée Central de l'Histoire de Corée, 1979. 96 p.
- Bussagli*, 1978 – *Bussagli M.* Central Asian Painting. Lausanne: Skira Rizzoli, 1978. 135 p.
- Kawami*, 1987 – *Kawami T.S.* Kuh-e Khwaja, Iran, and Its Wall Paintings: The Records of Ernst Herzfeld // Metropolitan Museum Journal. 1987. Vol. 22. P. 13-52.
- Palagia*, 2014 – *Palagia O.* The Frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as Reflections of Macedonian Funerary Paintings of the Early Hellenistic Period // The Age of the Successors and the Creation of Hellenistic Kingdoms (323-276 B.C). Studia Hellenistica, 53. Leuven: Peeters, 2014. P. 207-231.
- Rostovtzeff*, 1938 – *Rostovtzeff M.* Dura-Europos and Its Art. Oxford: The Caledonian Press, 1938. 164 p.
- Saatsoglou-Paliadeli*, 2007 – *Saatsoglou-Paliadeli Ch.* La peinture de la Chasse de Vergina // Peinture et couleur dans le monde grec antique. Paris – Milan: 5 Continents, 2007. P. 47-55.

На китайском, корейском и японском:

- Александр Великий, 2003 – Арэкусандоросу тайб-то тōдзай бунка-но кōрю тэн [アレクサンドロス大王と東西文化の交流展]. Выставка «Александр Великий и культурные связи востока и запада». – Токио: Эн-эйч-кэй, Эн-эйч-кэй промōсён [NHK、NHKプロモーション], 2003. – 228 с. (на японском яз.).
- Древняя Греция, 2016 - Кодай Гириxa - дзикū-о коэта таби [古代ギリシャ — 時空を超えた旅] Древняя Греция: путешествие сквозь время. – Токио, Нагоя: Асахи симбунся, Эн-эйч-кэй, Эн-эйч-кэй промōсён, Тōэй [朝日新聞

社、NHK、NHKプロモーション、東映], 2016. – 404 с. (на японском яз.).

- Золото Афганистана, 2016 – Огон-но Афуганисутан – маморинукарэта сирукорōдо-но хихō [黄金のアフガニスタン – 守りぬかれたシルクロードの秘宝]. – Дадзайфу, Токио: Дайсинся, [大伸社], 2016. – 260 с. (на японском яз.).
- Ло Шипин, Ляо Ян*, 2005 – *Ло Шипин, Ляо Ян* [罗世平, 廖昉]. Гудай бихуа му (20 шицзе Чжунго вэньу каогу фасянь юй яньцзю цуншу) [古代壁画墓 (20世纪中国文物考古发现与研究丛书)] Древние гробницы с фресками (Серия исследований XX века по культурному наследию и археологии Китая). – Пекин: Вэньу чубаньшэ [文物出版社], 2005. – 253 с. (на китайском яз.).
- Пак Чжин Ук*, 1988 – *Пак Чжин Ук* [박진욱]. Сорён Самарыканды Ахырасябы конъчжончжи пёкхва-ый Когурё сачжольдо-е тэхаё [조선 삼마르칸드 아흐라샤브궁전지 벽화의 고구려 사절도에 대하여] Об изображениях когурёсцев на фресках из руин дворца Афрасиаба в Самарканде, СССР // Чосон кого ёнгу [조선고고연구] – Пхеньян: Сахве квахаквон когохак ёнгу-со, сахве квахак чхульпханса (사회과학원 고고학연구소, 사회과학출판사), 1988, №3, с.11-16. (на корейском яз.).
- Узбекистан, 2013 – Учыбекхисытхан Кхусян ванъ-чжо-ва пульгйо [우즈베키스탄 쿠산왕조와 불교] Кушанская династия в Узбекистане и буддизм. – Тэчжон: Кукнип мунхвачжэ ёнгусо [국립문화재연구소], 2013. – 220 с. (на корейском яз.).
- Фрески Помпей, 2016 – Сэкай исан Понпэи-но хэкига тэн [世界遺産ポンペイの壁画展] Выставка фресок с памятника всемирного культурного наследия Помпеи. – Токио- Нагоя: Тōкё симбунся, Тјонити симбунся, [東京新聞、中日新聞社、TBS], 2016. – 158 с. (на японском яз.).
- Чо Хи Сын*, 2001 – *Чо Хи Сын* [조희승]. Чосэн-ый пидан-гва пидангиль. [조선의 비단과 비단길] Корейский шёлк и Шёлковый Путь. – Пхеньян: Сахве квахак чхульпханса [평양, 사회과학출판사], 90 год Чучхе (2001). – 132 с. (на корейском яз.).
- Шелковый Путь, 2019 – Силкхы роды ёнгу сачжэн. Тонъбу : Чунъгук Синчжанъ [실크로드 연구사전. 동부: 중국 신장] Энциклопедия Шёлкового Пути. Восточная часть: Китайский Синьцзян. – Тэчжон: Кукнип мунхвачжэ ёнгусо [대전, 국립문화재연구소], 2019 – 1056 с. (на корейском яз.).
- MIHO MUSEUM, 1997 – MIHO MUSEUM нанкан дзу-року [MIHO MUSEUM南館図録] Каталог Южного крыла Музея Михо. – Сигараки: MIHO MUSEUM, 1997. – 384 с. (на японском яз.).
- MIHO MUSEUM, 2009 – Юрасиа-но кадзэ – Сираги-э [ユーラシアの風 新羅へ] Ветры Евразии. На пути к Силла, под ред. MIHO MUSEUM и др. – Токио: Ямакава сюпанся [山川出版社], 2009. – 128 с. (на японском яз.).