

These conclusions correlate with each other, and bearing in mind that they were made irrespective of each other, confirm the correctness of the original hypothesis on the identification of the main character of the dialogue as a major political figure of the Flavian epoch who disappeared from the political arena under Trajan. Maternus' fate under Trajan could be the reason for writing the dialogue. The data of the dialogue *De Oratoribus* could be used for the reconstruction of the political situation in Rome on the eve of Trajan's assumption of power.

© 1998 г.

## К ВОПРОСУ О ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ БУДДИЙСКИХ ПАМЯТНИКОВ СЕВЕРНОЙ БАКТРИИ КУШАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Учение Будды играло значительную роль в идеологии и культуре народов, населявших Среднюю Азию в древности и раннем средневековье. Данное положение обычно принимается в целом в русле индийского влияния на Среднюю Азию без учета того, что это явление состоит из многочисленных слагаемых, каждое из которых требует самостоятельного анализа.

Несмотря на то что по поводу даты начала распространения буддизма в Среднюю Азию продолжается полемика<sup>1</sup>, очевидно, что со времени объединения части среднеазиатских земель с Северо-Западной Индией под властью Кушан буддизм прочно утвердил свое влияние на всей территории империи, в том числе и в Северной Бактрии. Об этом свидетельствует широкое строительство при Кушанах буддийских культовых сооружений, руины которых представляют благодатный материал для исследователей, в том числе и в области истории искусства.

В настоящее время на территории Северной Бактрии кушанского времени известны 11 буддийских памятников<sup>2</sup>.

Одним из наиболее изученных среди них является культовый центр Кара-тепе, расположенный в северо-западной части городища Старый Термез<sup>3</sup>. С 1987 по 1991 г. Каратепинский археологический отряд Государственного музея Востока в составе Совместной археологической экспедиции учреждений Министерства культуры РФ исследовал участок на северном склоне западного холма Кара-тепе. В результате работ был полностью раскопан самостоятельный архитектурный комплекс, который, согласно принятой системе обозначения, получил наименование комплекса Е. Он состоял из прямоугольного двора, расположенного на участке выровненного склона холма, трех предпещерных помещений, построенных из сырцового кирпича, и трех пещер, вырубленных в холме. По стратиграфии и планировочным изменениям удалось выделить четыре этапа существования комплекса: по всей видимости, он

<sup>1</sup> В настоящее время существуют две основные точки зрения на данный вопрос. По мнению Б.А. Литвинского, ряд косвенных свидетельств дает основание предполагать «проникновение буддизма в Среднюю Азию накануне или в ранний период образования Кушанского государства» (*Литвинский Б.А., Зеймаль Т.И. Аджина-тепе. М., 1971. С. 112*), а Б.Я. Ставиский считает, что более определенно об этом процессе можно говорить со II в. до н.э. (*Stavisky B. The Fate of Buddhism in Middle Asia in the Light of Archaeological Data // Silk Road Art and Archaeology. 1993/1994. V. III. P. 121*).

<sup>2</sup> *Stavisky. Op. cit. P. 114–116.*

<sup>3</sup> Основная литература по Кара-тепе перечислена в двух библиографических указателях: *Шеголев О.Н. Исследования Кара-тепе в 1961–1970 гг. в освещении печати. Аннотированная библиография // Буддийский культовый центр в Старом Термезе. М., 1972. С. 155–164; Заднепровская Т. Исследования Кара-тепе в Старом Термезе в 1971–1985 гг. Библиографический указатель // Информационный бюллетень МАИКСА. Вып. 12. М., 1987. С. 118–130.*



Фрагмент настенной живописи (комплекс Е)

функционировал около двухсот лет – с конца I – начала II в. н.э. до начала IV в. н.э.<sup>4</sup>

В комплексе наряду с сохранившейся на стенах орнаментальной живописью в слое первоначального разрушения на айване перед фасадной стеной был найден небольшой фрагмент сюжетной росписи<sup>5</sup>. На фрагменте размером 12 × 15 см сохранились правая верхняя часть лица, несколько линий, передающих удлинённые уши, небольшой участок причёски, начинающийся надо лбом. Судя по знаку на лбу

<sup>4</sup> Строительство комплекса датировано медной монетой, найденной под обмазкой первого пола западной пещеры. По предположению А.Б. Никитина, это может быть мелкий, до сих пор не известный номинал Сотер Мегаса. Время запустения комплекса датируется погребениями с кушано-сасанидскими монетами, среди которых хорошо идентифицируется чекан Хормизда I (определение А.Б. Никитина).

<sup>5</sup> По мнению работавшего на памятнике реставратора Государственного научно-исследовательского института реставрации Н.А. Ковалевой, тот факт, что фрагмент был обнаружен в слое первоначального разрушения перед фасадной стеной, не может служить доказательством наличия росписей на фасадной стене. Она считает, что этот фрагмент (а вместе с ним был найден еще один небольшой живописный фрагмент) был принесен сюда вместе со скульптурными фрагментами во время запустения комплекса Е, иначе завал должен был бы содержать значительно больше фрагментов живописи. С нашей точки зрения, дело объясняется прежде всего условиями хранения, так как при раскрашенных панелях на стенах двора не было найдено ни одного фрагмента раскрашенного сырца. В то же время не совсем ясно, когда данная живопись была выполнена. Отсутствие следов поновления на фрагменте, как и ранних штукатурок на фасадной стене, оставляет большой простор для предположений. Однако вероятность того, что живопись была сделана на первых этапах существования комплекса, все же больше, так как поздний (перекрывающий) орнаментальный декор в западном предпещерном помещении нанесен явно непрофессиональными художниками.

между бровей – одной из 32 основных меток Будды (lakshan), перед нами часть лица Будды (рис.).

В последние годы в изучении памятников искусства Среднего Востока наиболее интересные результаты дали работы, в основе которых лежал комплексный метод исследования объекта, когда наряду с иконографией рассматривались вопросы техники и технологии<sup>6</sup>.

В отличие от иконографии, которая ставит проблемы интерпретации культурных и конфессиональных влияний, технико-технологические характеристики, отвечающие на вопросы, «как и из чего сделано», дают объективную возможность говорить о мастерах и школах. «Работы разных школ и мастеров удается различить главным образом по приемам исполнения, а не по сюжетам»<sup>7</sup>. К сожалению, в большинстве случаев исследователи памятников среднеазиатского искусства из-за отсутствия данных по школам вынуждены оперировать более широкими категориями, такими, как традиции, которые передают общие тенденции развития художественного ремесла.

Технико-технологический анализ живописного фрагмента из каратепинского комплекса Е и сравнение технологий живописного письма на буддийских памятниках Северной Бактрии кушанского времени подвели нас к вопросу о живописной традиции, в которой работали мастера, оформлявшие эти памятники.

Исследование фрагмента из комплекса Е позволило установить вероятную очередность живописных операций, наблюдавшихся при создании изображения. По всей видимости, на побеленную штукатурку (1) отдельного участка накладывалась белая ганчевая подложка (2). На ней тонкой кисточкой коричневой краской вырисовывалась первоначальный контурный рисунок (3). Затем данный контур изнутри уплотнялся розовой краской (4). После этого контуры глаз были обведены желтой краской (5): правый глаз – в нижней полусфере глазного яблока и вокруг век, левый глаз – вокруг глазного яблока. Во время следующей операции тонкой кистью рисовались красной краской детали лица (6): крылья носа (выполнены двумя волнистыми линиями), урна, контур лица, уши. Затем выпуклые части лица (7): переносица, центральная часть урны, а также лоб – все это выбеливалось более широкой кистью, чем те, которые использовались в предыдущих операциях. На предпоследнем этапе (8) черной краской кистью шириной 0,1 см (с нажимом линия становилась шире) доводился окончательный рисунок: брови, веки, склера, радужина. Вероятно, тогда же рисовалась прическа. В завершение живописной работы коричневой краской закрашивался зрачок (9). На фрагменте хорошо видны следующие приемы объемного моделирования, которые использовал художник: 1) затемнение по краям формы, 2) затемнение вогнутых участков, 3) выбеливание выпуклых мест.

Ранее на Кара-тепе уже были найдены несколько фрагментов полихромной сюжетной живописи, в том числе с изображением лиц как Будды, так и светских персонажей. На южном айване комплекса Б был обнаружен фрагмент, на котором изображен Будда с монахами под деревьями<sup>8</sup>. На этом фрагменте лицо Будды окрашено в белый цвет (сделана белая подложка), контурный рисунок выполнен красной краской, на сомкнутых веках – следы черного контура. Моделировка проведена розовой краской. Во дворе этого же комплекса был открыт фрагмент с

<sup>6</sup> Бурый В.П. Технико-технологические особенности монументальной живописи Дильберджина (К вопросу развития монументального искусства древней и раннесредневековой Бактрии). Дис. Ташкент, 1982; Виденко С.В. Исследование и реставрация кушанской пластики Северной Бактрии (На материалах Узбекистанской искусствоведческой экспедиции). Ташкент, 1990.

<sup>7</sup> Маршак Б.И. Согдийское серебро. М., 1971. С. 16 сл.

<sup>8</sup> Давак краткое описание и истолкование этой живописной сцены, Б.Я. Ставиский отметил «стремление художника к передаче объема» (Основные итоги изучения Кара-тепе в 1974–1977 гг. // Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1982. С. 38; он же. К югу от Железных ворот. М., 1977. Рис. 47, 48).

«изображением лысого старца, скорее всего донатора»<sup>9</sup>. Лицо старика имело светло-розовую подложку, поверх которой был сделан предварительный рисунок желтой краской, служивший как подготовительным рисунком, так и средством объемного моделирования. Затем красной краской делался вторичный рисунок лица. Уже после этого выбеливались надбровные дуги, белок глаза, а также седые волосы и борода. В завершение выполнялся контурный рисунок черной краской, которым изображались линия верхнего века, бровь, волосы на щеке и у уха<sup>10</sup>. Разбирая технологическую последовательность создания этого живописного фрагмента, В.П. Бурый отметил, что она имеет разбивку на основные этапы, но не укладывается в стройную пооперационную систему. По мнению исследователя, в каратепинской настенной живописи многое значила импровизация в момент исполнения<sup>11</sup>.

Новый фрагмент из комплекса Е не дает оснований для окончательных выводов, однако его сравнение с живописью комплекса Б выявляет целый ряд совпадений в технологии: 1) «подложка» под изображение лица, 2) поэтапный рисунок красками разных цветов, 3) одинаковые приемы моделирования. Таким образом, можно говорить об определенном каноне, который существовал у художников, выполнявших росписи в некоторых комплексах Кара-тепе. Аргументом в пользу сложения технологического канона может служить и наблюдение В.П. Бурого о разнице в подложках под лица божественных и светских персонажей (у Будды – белая, у донаторов – розовая), которое подтвердилось и на примере фрагмента из комплекса Е<sup>12</sup>. Наличие технологического канона дает основание относить мастеров, выполнявших живопись на разных каратепинских комплексах, либо к одной школе, либо, что более вероятно, к одной живописной традиции.

Полихромная сюжетная живопись украшала также и буддийский монастырь Фаяз-тепе, руины которого располагаются в 1 км северо-восточнее Кара-тепе<sup>13</sup>. Изучение живописи Фаяз-тепе позволило исследователю памятника Л.И. Альбауму выделить определенные этапы в работе художников. Ниже приводится последовательность операций при создании фаязтепинской живописи (по Л.И. Альбауму), дополненная наблюдениями В.П. Бурого и автора данной статьи<sup>14</sup>.

1. На стену из сырцового кирпича наносился слой глиносаманной штукатурки толщиной 4–5 см.

2. Поверх накладывался тонкий слой штукатурки с примесью хорошо размолотой соломы, сглаживавший всю поверхность.

3. Затем тонкий слой белой краски покрывал всю поверхность и служил основой для рисунка (грунт). В.П. Бурый считает, что только некоторые краски «(главным образом синие и желтые) лежат на белом грунте; черные, розовые и красные – нанесены поверх лессового грунта»<sup>15</sup>.

4. Далее коричнево-краской краской тонкой кистью делался контурный рисунок всей композиции. Л.И. Альбаум предполагает, что эту операцию выполнял по

---

<sup>9</sup> *Stavisky B. Kara Tepe in the Old Termez. A. Buddhist Religious Centre of the Kushan Period on the Bank of the Oxus. Budapest, 1983. Fig. 11.*

<sup>10</sup> *Бурый. Ук. соч. С. 18 сл.*

<sup>11</sup> Там же. С. 19.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Время сооружения Фаяз-тепе Л.И. Альбаум определяет по находкам в обматке полов и на полах монет Безымянного царя и Вимы Кадфиза. Принимая начальную дату Канишки – 78 г.н.э., исследователь относит строительство всего комплекса к I в. н.э. (*Альбаум Л.И. О толковании каратепинских комплексов (В свете раскопок Фаяз-тепе) // Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1982. С. 60; он же. Живопись святилища Фаяз-тепе // Культура Среднего Востока. Изобразительное и прикладное искусство. Ташкент, 1990. С. 26).*

<sup>14</sup> Благодаря любезности Л.И. Альбаума В.П. Бурый и автор имели возможность воочию ознакомиться с некоторыми фрагментами фаязтепинской живописи.

<sup>15</sup> *Бурый. Ук. соч. С. 21.*

имевшемуся эскизу главный художник<sup>16</sup>. В.П. Бурый отметил наличие черного контура в предварительном рисунке<sup>17</sup>.

5. Затем большие поверхности закрашивались краской одного цвета слабой тональности так, чтобы контурный рисунок просвечивал. По мнению Л.А. Альбаума, эту операцию мог выполнять специалист меньшей квалификации, например помощник. Следует подчеркнуть, что, как и на каратепинских росписях, лицо Будды в фаязтепинской живописи имеет белую подложку, тогда как лица прочих персонажей – розовую.

6. Насколько мы можем судить на основании просмотренных фрагментов, после нанесения подложки красной линией уточнялись детали закрашенного первоначального контура.

7. Вслед за уточнением контура производилась моделировка: розовыми описями уплотнялись края формы, белыми пастозными мазками выбеливались выпуклые места, в частности переносица<sup>18</sup>.

8. Завершал операционный ряд по созданию живописного изображения черный контур. По наблюдениям В.П. Бурого, черный контур в завершающем рисунке использовался не везде, в лице Будды им обозначены только бровь, зрачок и края радужной оболочки<sup>19</sup>.

Сравнение технологий создания живописных изображений на Фаяз-тепе и в некоторых комплексах Кара-тепе выявляет определенные соответствия. Они коррелируют как на уровне возможных архетипических явлений – наличие поэтапной операционной системы создания живописного изображения, так и очевидного семантического единства – различия в цвете подложек на лице Будды и остальных персонажей. К этому прибавляется и то, что на обоих памятниках художники использовали одинаковые приемы объемного моделирования. Все это может свидетельствовать о принадлежности мастеров, выполнявших росписи на соседних памятниках, к одной школе (что предположительно) или к одной живописной традиции (что очевидно).

Следует отметить, что одна из характеристик, определяющих живописную традицию, в которой были сделаны буддийские памятники Старого Термеза, – приемы объемного моделирования, фиксируется и в небуддийских памятниках Северной Бактрии кушанского времени. К таким памятникам относится Халчаян, где наряду с многочисленными фрагментами скульптуры были найдены и незначительные фрагменты настенной живописи<sup>20</sup>. По наблюдениям Г.А. Пугаченковой, живопись была нанесена в начальном периоде возведения и оформления сооружения и более не возобновлялась<sup>21</sup>. Репертуар халчаянских росписей включал как орнаментальные мотивы, так и сюжетные композиции.

К сожалению, в литературе по Халчаяну не приводятся полные технико-технологические характеристики найденных там живописных фрагментов. Г.А. Пугаченкова пишет только, что халчаянская стенопись наносилась или непосредственно

---

<sup>16</sup> Альбаум. Живопись... С. 25.

<sup>17</sup> Бурый. Ук. соч. С. 21.

<sup>18</sup> В.П. Бурый считает, что «эта операция (понятная при тонированных лицах) здесь исполнялась в силу привычки». (ук. соч., с. 21).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Вопросы датировки и назначения Халчаяна на протяжении уже многих лет представляют арену полемики. По мнению Г.А. Пугаченковой, время возведения и оформления дворца падает на «рубеж нашей эры плюс-минус два-три десятилетия» (Образы юечжийцев и кангюйцев в искусстве Бактрии и Согда // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. Ташкент, 1989. С. 99). Б.Я. Ставиский считает, что «халчаянская постройка могла быть сооружена не в годы правления "Герая" и не сразу после его смерти, а одно-два поколения спустя», т.е. в середине – конце I в. н.э. (Ставиский Б.Я. Кушанская Бактрия: проблемы истории и культуры. М., 1977. С. 206). А.В. Седов датирует возведение дворца не ранее II в. н.э. (Литвинский Б.А., Седов А.В. Культура и связи кушанской Бактрии. М., 1983. С. 34).

<sup>21</sup> Пугаченкова Г.А. Халчаян. Ташкент, 1966. С. 144.

по глине, или на тонком слое белого грунта «кистями различной толщины»<sup>22</sup>. Однако хорошо воспроизведенный в некоторых публикациях фрагмент с изображением головы молодого человека<sup>23</sup> дает возможность выделить интересующие нас технологические характеристики, которые применял халчаянский художник. Молодое лицо нарисовано на белом фоне телесно-розовым цветом. Волосы переданы красным цветом, пряди выписаны тонкими черными линиями. Черными линиями проведены линии век и брови. Черным подчеркнуты глазные яблоки на фоне белых белков глаз. Зрачки глаз выделены коричневым. На репродукции фрагмента отчетливо различимы три вида объемной моделировки: 1) затемнение вогнутых (заглубленных) мест – глазницы под бровями и промежутков между верхней губой и носом закрашены интенсивным красным, 2) высветление выпуклых участков – нос, переносица выделены белой краской, 3) затемнение края формы – левый край лица при повороте усилен красным.

На другом северобактрийском городище, Дальверзин-тепе – крупном кушанском городе – было открыто несколько объектов, в интерьере которых зафиксирована настенная живопись<sup>24</sup>. В.П. Бурый, проанализировавший фрагменты сюжетной живописи из объекта Дт-7 (так называемый храм «Великой бактрийской богини») отметил «объемное моделирование лиц и рук посредством утемнения и высветления по телесно-розовой подложке»<sup>25</sup>.

Приведенные выше примеры показывают, что в оформлении буддийских (и перечисленных не буддийских) памятников кушанского времени Северной Бактрии принимали участие художники, принадлежавшие к единой художественной традиции, в которой использовались приемы объемного моделирования<sup>26</sup>. Перечисленные приемы объемного моделирования указывают на эллинистическое влияние при формировании данной бактрийской живописной традиции.

Между тем многочисленные исследования индийской живописи показали, что индийские живописцы I–II вв. н.э. не знали приемов живописного объемного моделирования<sup>27</sup>. Так, в ранних росписях Аджанты (пещеры № 9, 10), по словам

<sup>22</sup> Там же. С. 145.

<sup>23</sup> Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии. М., 1982. С. 105.

<sup>24</sup> В публикации, посвященной буддийскому культовому центру, расположенному в центре Дальверзина (Дт-25), приводятся несколько фрагментов сюжетной живописи: Тургунов Б.А. Раскопки второго буддийского храма на Дальверзине (предварительное сообщение) // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. Ташкент, 1989. С. 93. Однако в их описании отсутствует упоминание об интересующих нас характеристиках, в частности об использовании приемов объемного моделирования.

<sup>25</sup> Бурый. Ук. соч. С. 17. На основании личного осмотра дальверзинской живописи можно заключить, что наиболее профессионально объемное моделирование выполнено на фрагменте с изображением лица женщины: Культура и искусство древнего Узбекистана. М., 1991. № 165. Так, глазная впадина на лице затемнена темно-розовым, а выпуклость лба высветлена белой краской. Хотелось бы отметить, что на данном фрагменте, как и в живописи ряда других северобактрийских памятников (каратепинский комплекс Е. Халчаян), на черной склере глаза зрачок выделен коричневой краской.

<sup>26</sup> В то же время в Северной Бактрии кушанского времени работали художники, творчество которых не вписывается в бактрийскую живописную традицию, сформированную под влиянием эллинизма. Так, на Дальверзин-тепе в росписях вестиболя храма Дт-9 в сцене выезда героя нет никакого намека на использование приемов объемного моделирования (Пугаченкова Г.А. Художественные сокровища Дальверзин-тепе. Л., 1978. С. 65). Эти приемы были известны художникам, расписывавшим другие синхронные (?) сооружения в городе.

<sup>27</sup> Анализируя терминологию, применявшуюся в индийских трактатах по искусству для обозначения понятия «моделировка», В.В. Вертоградова отметила, что ранний термин для обозначения моделировки *vatana* с технической точки зрения указывает лишь на то, как «должно осуществляться затемнение по контуру, передающее вогнутости и противопоставленное основному красочному слою как светлому. Не может быть сомнений, что эта моделировка была выработана для монохромной живописи и вначале была связана только с тональными различиями. Эта техника засвидетельствована уже в первые века до нашей эры в ранних росписях Аджанты» (Вертоградова В.В. Несколько слов о моделировке в древнеиндийской живописи // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 125 сл.).

Г. Яздани, «окраска являлась плоской, живопись не имела затемнений или высветлений»<sup>28</sup>.

В.П. Бурый, проанализировав приемы объемного моделирования в живописи Среднего Востока, пришел к выводу, что до II в. н.э., т.е. до начала «интенсивных контактов Северо-Западной Индии с восточными провинциями Римской империи и городами парфянской Месопотамии, в индийском искусстве цвето-тональное моделирование объемной формы или отсутствовало, или было явлением исключительным»<sup>29</sup>. Пытаясь снять некоторую категоричность подобного вывода, исследователь в то же время отметил, что в северо-западных районах Индии (Гандхара), где формирование искусства происходило в тесных связях с эллинистическим миром, уже на рубеже нашей эры можно предположить наличие развитой системы объемного моделирования. Однако никаких следов настенной живописи в этом регионе пока не обнаружено.

Итак, если рассматривать наличие буддийских памятников в Северной Бактрии как свидетельство индийского влияния на этот регион, то необходимо подчеркнуть, что живописцы, принимавшие участие в оформлении буддийских сооружений, не имели никакого отношения к индийской живописной традиции. К сожалению, пока нет возможности определить, были ли они представителями местной бактрийской живописной традиции или выучениками живописных школ эллинистического мира, пришедшими в Северную Бактрию и выполнявшими работы для заказчиков-буддистов.

В связи с предположением об участии мастеров с Запада в создании настенной живописи на буддийских памятниках Северной Бактрии следует упомянуть живопись Мирана – торгового города на трассе Великого Шелкового пути, расположенного на западном краю пустыни Такламакан недалеко от озера Нор. М. Буссалби датирует живопись Мирана второй половиной III в. н.э.<sup>30</sup> По мнению Ф. Андриуса, на основании известных фрагментов миранской живописи можно выделить две школы<sup>31</sup>. В литературе по Мирану довольно подробно рассматривается фрагмент М. III. 003, на котором изображены Будда и шесть монахов. Контуры тела Будды, в том числе и детали лица, а также нимб вокруг головы, нарисованы свободно широкой кистью, светло-красной краской. Затем большей частью (но не везде) первоначальный контур акцентирован линией коричневого цвета, выполненной более тонкой кистью. Таким образом, линия первоначального контура светло-красного цвета в нижней части лица, по сторонам носа, на подбородке, на складках шеи дает эффект тени (объемного моделирования). Интересно, что и здесь лицо Будды не закрашивалось и имеет соответственно белый цвет ганчевой подгрунтовки<sup>32</sup>.

В отличие от Будды для изображения стоящих рядом монахов использованы несколько другие краски. Контуры лиц и обнаженных частей тела монахов прорисованы широкой кистью светло-коричневым цветом, а расширение слоя показывало выбритые волосы на головах монахов. Затем первоначальный контур акцентировался тонкой линией коричневого цвета, которой передавались контуры глаз, веки, брови, линия рта, складки на шее и лбу. После этого на щеки наносился участок розовой краски, губы изображались двумя свободными мазками ярко-красной краски, а в некоторых глазах густыми белыми мазками подчеркивалось глазное яблоко.

На фрагменте М. III. 002, где изображены два сидящих друг напротив друга персонажа, первоначальные контуры тела также проведены широкой светло-красной линией. Однако в отличие от предыдущего фрагмента акцентирующая линия имеет другой оттенок – красно-коричневый. Этой линией переданы также складки одеяний персонажей. Черной линией изображались брови, усы, коротким штрихом фиксиро-

<sup>28</sup> *Yazdani G. Ajanta, Technique of the Painting // Encyclopedia of World Art. V. 1. New York – Toronto – London, 1959. P. 161 f.*

<sup>29</sup> *Бурый. Ук. соч. С. 164.*

<sup>30</sup> *Bussagli M. Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang. Geneva, 1979. P. 27.*

<sup>31</sup> *Andrews F.H. Central Asian Wall-Paintings // Indian Art and Letters. V. VIII. № 1. L., 1934. P. 7.*

<sup>32</sup> *Ibid. P. 4.*

вался нижний край подбородка, черным цветом закрашивались также волосы и зрачки глаз. Щеки одного из персонажей усилены красной краской, а белыми мазками выделено глазное яблоко.

Сравнение двух вышеописанных фрагментов наглядно свидетельствует о том, что разные исполнители использовали одинаковые приемы. Таким образом, о живописи этого объекта Мирана можно сказать, что «ее выполнили представители одной школы – учитель и ученики»<sup>33</sup>.

Между тем на другом объекте Мирана обнаружена настенная живопись, которая отличается от вышеописанной. На фрагменте М. V. 004 все контурные линии выполнены черной краской. Отсутствие двойного контура лишает изображение какого-либо намека на тень. В отличие от больших широко открытых глаз в живописи других объектов здесь глаза персонажей длинные и узкие, а верхнее веко нарисовано одной линией. Радужная оболочка у глаз черная, тогда как на других объектах она делалась темно-коричневой с черным зрачком<sup>34</sup>. Авторы этой живописи владели более простыми приемами, и уровень их мастерства был ниже, чем у художников, расписавших соседний объект<sup>35</sup>.

Интересную информацию об одном из авторов миранской живописи дает надпись, сделанная письмом кхарошти на хоботе слона на фрагменте М. V. Ф. Андрюс приводит чтение аббата Бойе, где говорится, что «это картина мастера Тита, который получил за нее три тысячи bhatakas (денежная единица)»<sup>36</sup>. Данное имя принято считать производным от латинского Titus и соответственно самого художника причислять к западным мастерам<sup>37</sup>. При критическом подходе нет оснований принимать имя художника за обязательную этническую характеристику<sup>38</sup>. Однако технология живописного письма части росписей и само имя миранского художника указывают на их связи с западным миром<sup>39</sup>.

Таким образом, анализ технологии создания настенных росписей кушанских памятников показал, что художники, принимавшие участие в оформлении буддийских (и не только) сооружений Северной Бактрии и Восточного Туркестана в кушанское время, не имели индийской выучки (не относились к индийской живописной традиции).

Если принять предложенный вывод, то возникают два вопроса. Во-первых, откуда происходили художники, украшавшие настенными росписями буддийские сооружения, которые активно строились при Кушанах в Северной Бактрии? Отсутствие данных пока не позволяет нам разграничить творчество местных художников, работавших в русле традиции, которая сформировалась под влиянием эллинизма, от работ возможных «пришлых» художников, представлявших традицию постэллинистической живописи восточных окраин Римской империи. И, во-вторых, каким образом мастера-живописцы, кем бы они ни были по происхождению, знакомились с буддийской иконографией?

На этот и многие другие вопросы можно будет ответить, если детально реконструировать процесс проникновения и становления буддизма в Средней Азии, а не просто довольствоваться общими свидетельствами археологических или письменных источников.

*Т.К. Мкртычев*

<sup>33</sup> Bussagli. Op. cit. P. 21.

<sup>34</sup> По мнению Ф. Андрюса, ничто не указывает на китайское происхождение художников, украшавших данный объект (Central Asian... P. 14 f.).

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid. P. 11.

<sup>37</sup> Bussagli. Op. cit. P. 21.

<sup>38</sup> Примеров, иллюстрирующих это положение, достаточно. Так, на пальмирских надгробиях хорошо прослеживается мода среди пальмирцев на греческие имена.

<sup>39</sup> Б. Роуленд связывает миранскую живопись с искусством восточных провинций Римской империи, которое воздействовало на Миран опосредованно через Гандхару (Rowland B. The Art and Architecture of India. Buddhist. Hindy. Jdin. L., 1959. P. 104 f.).

TOWARDS BETTER UNDERSTANDING OF THE ART  
TRADITION OF NORTH BACTRIAN BUDDHIST  
MONUMENTS DATING TO THE KUSHAN EPOCH

T.K. Mkrychev

It is generally assumed that the Buddhist monuments of Central Asia represent a demonstration of Indian influence on the ideology and art of this region. This process, however, was eventually the product of a lot of circumstances, each of which should be subject to an independent study.

During the excavations of Kara-tepe, a Buddhist cult center in Old Termez, there was found a wallpainting fragment depicting part of Buddha's face. This fragment was discovered inside complex E that had been in use from the end of the 1st cent. A.D. and up to the beginning of the 2nd cent. A.D. and up to the beginning of the 4th cent. A.D. The study of technical and technological features of the fragment subsequently led to a comparison of those of North Bactrian Buddhist monuments with the ones of Tocharistan monuments of the Kushan period.

As a result, it was established that most of the wallpaintings of the region (including non-Buddhist ones) were executed by artists belonging to a single school of art which used the methodics of three-dimensional modeling. It is, however, a well-known fact that at this period Indian artists were not capable of using this methodics. Therefore, the masters who participated in the making of North Bactrian/Tocharistan Buddhist monuments, were either local artists, educated under the influence of the Hellenistic tradition, or new-comers from the Eastern borders of the Roman empire. Buddhist wallpainting of North Bactria cannot thus be regarded as an example of the Indian influence over Central Asia. In this case, however, a new question arises: in what way could the artists become acquainted with Buddhist iconography if they were not connected with Indian art traditions?

© 1998 г.

## ЗЕМЛЯ И ФОРМЫ ЗЕМЛЕВЛАДЕНИЯ В СИСТЕМЕ ЭКОНОМИКИ ДРЕВНЕАЦТЕКСКОГО ОБЩЕСТВА

Как известно, формы собственности на землю являются ключом к пониманию многих других вопросов в большинстве древних общественных структур. Обращаясь к древнеацтекскому государству можно в который раз убедиться в принципиальной важности этого социального института. Более того, неоднозначность, сложность ситуации, связанной с вопросом о системе форм собственности на землю, какую можно наблюдать в древних обществах Старого Света, в полной мере применима и к самому мощному древнему государству Центральной Мексики кануна Конквисты.

Ацтеки (мешики, мексиканцы), происходившие из более северных районов Американского континента, принадлежали к последней волне индейских переселенцев, появившихся в Мексиканской долине, где издавна существовали высокие цивилизации, в частности культуры Теотиуакана (время расцвета и последующего разрушения – III–VII вв.) и тольтеков (период расцвета и гибели – IX – середина XII в.). Считается, что около 1325 г. ацтеки основали на одном из небольших островов оз. Тескоко г. Теночтитлан (Мехико), ставший их столицей. Первоначально переселенцы попали в зависимость от более сильных городов-государств, образовавшихся после гибели тольтекской цивилизации – сначала г. Кулуакана (до 1348 г.), а затем г. Аскапотсалько. Однако при четвертом ацтекском *тлатоани* – верховном правителе (tlatoni от tlatoa: говорить, приказывать) Итцкоатле (годы правления – 1427–1440) они обретают самостоятельность и около 1434 г. встают во главе так называемого Тройственного союза, который включал территории, контролируемые городами-государствами Теночтитлан, Тескоко, Тлакопан. Хотя члены альянса имели определенную долю самостоятельности во внутренних вопросах, ведущая роль в нем,