

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1983

БУДДИЙСКИЙ ХРАМ КАЛАИ-КАФИРНИГАН (ЮЖНЫЙ ТАДЖИКИСТАН) И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Судя по письменным источникам, в Тохаристане в эпоху раннего средневековья (V—VIII вв.), накануне арабского завоевания, был широко распространен буддизм¹. Конкретно для территории Южного Таджикистана до недавнего времени наука располагала лишь предельно лаконичными сообщениями буддийских паломников². Археологические работы, систематически ведущиеся в Таджикистане³, внесли в рассмотрение этого вопроса новый и притом обширный материал. Вблизи Курган-Тюбе Т.И.Зеймаль и автором был открыт и полностью раскопан (1960–1975 гг.) буддийский монастырь VII—VIII вв. Аджина-Тепа⁴.

На площади 100 x 50 м была вскрыта целая система помещений: святилища, зал для собраний, обходные коридоры, кельи, центральная и другие ступы, хозяйственные помещения. При этих раскопках удалось получить обильный материал по архитектуре буддийских сооружений раннесредневекового Тохаристана, извлечь целую галерею произведений искусства. Среди произведений глиняной скульптуры были и крошечные буддийские "иконки" и 12-метровый колосс — Будда в нирване; разнообразны и произведения настенной живописи.

В 1968–1970 гг. в юго-восточном углу дворцового комплекса на цитадели Кафир-калы (райцентр Колхозабад), раскопки которой осуществлялись автором, была обнаружена небольшая буддийская кумирня, состоящая из квадратного святилища (3,4 x 3,4 м), с четырех сторон окруженного обходным коридором. В святилище имелась живопись буддийского содержания⁵. Кроме того, в проходе аудиенц-зала были найдены мелкие фрагменты рукописи на бересте, написанной, по определению М.И.Воробьевой-Десятовской, брахми, вероятно буддийского содержания.

Еще один буддийский памятник в Южном Таджикистане

был открыт совсем недавно — это Кафирниган-кала. Городище Калам-Кафирниган, состоящее из цитадели и шахристана (275 x 150 м), расположено на левом берегу р. Кафирниган, в 80 км на юго-запад от г. Душанбе и в 0,8 км на север от к. Эсанбай. Основные раскопки производились в 1974–1978 гг. на территории шахристана. Они осуществлялись Южно-Таджикистанской археологической экспедицией (начальник Б.А. Литвинский) АН ТаджССР, Института востоковедения АН СССР и Гос. Эрмитажа.

Объект I (руководитель раскопочной группы В.С. Соловьев) — это большой комплекс монументальных построек в южной части шахристана. Центральный зал этого комплекса очень напоминает парадные залы жилых пенджикентских комплексов. Однако наличие постамента под жертвенником в центре зала и обходного коридора (кстати, оба были украшены резными деревянными панно) ставит под сомнение возможность определения калам-кафирниганского комплекса просто как жилого (мехмон-хона — гостиная). Не исключено, что этот комплекс, во всяком случае первоначально, имел культовое назначение или наряду с жилыми выполнял и культовые функции.

В 1975–1977 гг. были проведены раскопки объекта У (руководители раскопочных групп А.В. Седов и В.С. Соловьев), смежного с предыдущим объектом — они разделены лишь древней улицей. До раскопок здесь находилось округлое возвышение (30 x 30 м).

Общая схема вскрытого сооружения — буддийского храма — следующая. Центральное помещение — квадратное святилище с двумя входами на одной оси, с трех сторон охваченное П-образным коридором, а с четвертой стороны, у одного из входов, — четырехколонный портик. Из противоположного портику отрезка коридора один проем вел в маленькое квадратное помещение, располагавшееся вблизи продолжения оси святилища (проведенной через проходы), другой — в помещения внешнего пояса (два помещения, соединенные длинным и узким коридором). К портику примыкает огороженный двор, который вскрыт лишь частично, в своей западной части (рис. 25, внизу).

Святилище (пом. 2) имеет почти точно квадратные очертания (4,65 x 4,95 м и при диагоналях 6,8 и 6,68 м). В середине двух противоположных сторон – арочные проемы (обращенный к внутренней части комплекса – 1,87 м шириной, к портику – 1,68 м). Ось, проведенная со стороны портика через эти проемы, ориентирована с СВВ на ДЗЗ.

Углы помещения заполнены постаментами, которые имеют в плане не треугольную, а пятиугольную форму, так как уголки фронтальной стороны подрезаны. Северо-западный постамент имеет по фронту длину 58 см, глубину – 50 см, боковые стороны – по 20–22 см, высота – 40 см. На его поверхности, как и на других постаментах, сохранились следы ступней ног обрушившихся стоящих статуй⁶. В середине южной стены – крупная и глубокая арочная ниша (шириной по фронту – 1,66 м, глубиной – 0,8 м). В нише – невысокий П-образный в плане постамент, "пере-кладина" которого, обращенная к щитовой стене ниши, более высокая, чем боковины. На постаменте – сидящая скульптура Будды (сохранились основание и голова). В левой щеке ниши был тайник, где обнаружено 37 замурованных глиняных светильников – чирогов⁷.

В центре помещения – большой двухступенчатый звездчатый постамент. Нижняя ступень в плане почти квадратная – 190 x 170 см при высоте 37–40 см. От нее на запад, север и юг, посередине соответствующих сторон, отходят короткие выступы такой же высоты, что и ступень, они выдаются за плоскость на 30 см, имея по фасаду длину 55–60 см.

Верхняя ступень меньше, чем нижняя, ее размеры 165 x 165 см, она имеет высоту до 45 см, но верхняя плоскость не сохранилась. У верхней ступени, на трех сторонах, выступам нижней ступени соответствуют углубления ниши длиной 52–57 см по фасаду, глубиной 35–38 см.

Восточный фас, обращенный к проему, ведущему к портику, оформлен в виде блоковидного постамента (примкнутого к основному) с четверть-куполками в углах. Он выступает за плоскость стены основного постамента на 29 см, длина по фронту – 126 см, сохранившаяся высота – 75 см.

Этот постамент был примкнут к основному позднее. Учитывая имеющиеся аналогии, можно думать, что постамент с четверть-нишками в углах был предназначен под сидящую фигуру Будды. Первоначально же постамент имел крестовидную форму⁸. На каждом из его выступов была стоящая культовая статуя (*in situ* сохранились лишь ступни). Этот постамент можно рассматривать как *stūpa* или *caitya*.

В этом святилище было по крайней мере девять крупных статуй (четыре на постаментах в углах, четыре на центральном постаменте, одна в нише) и, как показывают обломки, множество мелких. В этом отношении пом. 2 можно сопоставить с *paṭimāgeha* — "домом образа" цейлонских буддийских храмов⁹.

Толщина стен святилища — 1,2 — 1,25 м, снаружи оно в плане квадратное, размером 7 x 7,4 м. Наружные стены его не вертикальные, а имеют сильный наклон внутрь.

П-образный обходной коридор имел ширину 2,12 — 2,20 м. В его южном колене во внешней стене святилища была устроена ниша (глубина — 0,3 м), щеки которой соответствуют щекам ниши внутри помещения. В нише, на постаменте, — фигура сидящего Будды (рис. 26, описание — см. ниже, с. 295). Стены коридора были полностью расписаны — часть настенной росписи сохранилась (описание — см. ниже, с. 287—292). Коридор был перекрыт сводом.

Квадратное помещение (пом. 3), в которое попадали из западного отрезка коридора, расположенное (со значительным смещением) вблизи оси, проведенной через ось святилища, было очень небольшим (2,55 x 2,6 м). Его пол значительно выше полов остальных помещений. В отличие от всех вышеописанных помещений, у которых стены пахсовые, помещение 3 имеет стены из сырцового кирпича. По углам помещения, на высоте 0,7 м над полом, — тропы. Юго-восточный троп имеет "сердечник" из положенных на самом углу четырех кирпичей тычком; к этой "стопе" прислонено с обеих сторон по наклонному кирпичу. Вокруг этого "сердечника" формировались арки, образуя перспективно-арочный троп.

Кирпичный четверик в середине каждой стороны рассе-чен глубокими арочными нишами (их основание на высоте 0,4 – 0,6 м над полом), имеющими по фронту 75–80 см, глубину 52 см. Все арки – повышенных очертаний. Судя по лучше сохранившемуся юго-восточному углу, высота стен четверика (вместе с тропками) равнялась 1,30 м над полом, выше начиналась радиальная кладка кирпичей свода.

Четырехколонный портик располагался в 1,4 – 1,5 м к востоку от восточной стены святилища. Сохранились три каменные базы и гнездо от четвертой. Две базы – в виде каменных блоков, одна – торовидная на двухступенчатом постаменте.

Святилище пережило три периода (рис. 25). Датировка последнего периода устанавливается на основании находок монет и других данных – начало II – середина III в. Первый и второй периоды, вероятно, следует относить к концу I – началу II в.

На последнем этапе это был, несомненно, буддийский храм – вихара (*vihāra*). Для первого этапа мы не располагаем данными о функциях постройки. С точки зрения планировки центрическое помещение с четырьмя проемами совершенно аналогично иранским святилищам огня – чартакам¹⁰. Это тождество, разумеется, не может служить доказательством того, что калаикафирниганское здание также было святилищем огня.

Уже в ахеменидское время, судя по храму в Сузах, были сооружения, где центральное помещение святилища было окружено узким обходным коридором; со входной стороны был портик¹¹.

В Кухи-Ходжа, в самом верхнем слое, было открыто Э.Херцфельдом квадратное помещение, покрытое покоящимся на четырех угловых арках куполом, с узкой сводчатой обходной галереей (по греческой терминологии – *krypta*) и с монументальным входом. "Это три постоянные части храма огня. Вход может иметь различные размеры. Купол был *sanctissimum*. В Кухи-Ходжа был найден в центре постамент алтаря огня и вблизи, перевернутый, сам алтарь. *krypta* одновременно и отделяла святилище от внешнего светского

мира, и служила местом обхода¹². Кухи-Ходжа интересен в данной связи и тем, что на двух первых этапах существования святилища оно имело, помимо обходного коридора четырехколонный портик¹³.

Нам уже приходилось высказывать свою точку зрения на процесс сложения схемы святилища с обходным коридором в буддийской культовой архитектуре как синтез иранских и индийских архитектурных идей¹⁴. Эта схема нашла отражение и в архитектуре Средней Азии, причем в двух вариантах: без портика и с портиком. Кара-тепе, Сурх Котал, Кафир-нала и второй храм Ак-Бешима принадлежат к первому варианту, Калаи-Кафирниган, Пенджикент и первый храм Ак-Бешима — ко второму.

Особенно близки планировочные решения храма Калаи-Кафирнигана и первого храма Ак-Бешима¹⁵. Калаикафирниганский храм занимает важное место в типологии этого рода построек и в их эволюции как в Средней Азии, так и в Восточном Туркестане¹⁶.

На последнем этапе сооружение в Калаи-Кафирнигане, безусловно, было буддийским (это не исключено, хотя и не может быть доказано, и для двух первых этапов).

В это время стены коридора, окаймляющего святилище, были целиком покрыты живописью. *In situ* сохранился лишь участок живописи на западной стене коридорного помещения I. Размеры этого участка — 190 (по длине) x 130 см (по высоте). Это центр и верхняя часть двухъярусной композиции, причем верхний ярус сохранился на $\frac{1}{3}$ своей первоначальной высоты, а нижний — целиком. Вся композиция верхнего яруса состояла из центральной фигуры сидящего Будды и по бокам от него — двух фигур стоящих персонажей, в нижнем ярусе — процессия,двигающаяся вправо.

Остановимся на некоторых деталях. Центральная фигура верхнего яруса покоится на сложном основании — троне. Низ его в виде двух расходящихся из центра побегов, края которых приподняты и отогнуты вверх. Побег состоит из налегающих один на другой стилизованных цветов лотоса, обращенных вверх и вниз (их цвет розовый, контуры прорисованы темно-коричневым). На концах изгиб у побе-

гов становится настолько крутым, что они поднимаются почти вертикально, как бы окаймляя по бокам трон. Над побегами — кремовая полоса, рассеченная продольной линией на две полосы, нижняя из которых имеет поперечные штрихи. Еще выше — желтая подушка, на поле которой нерегулярно нанесенные кружки. Выше восседает Будда в позе *padmasāṇā*. Сохранились его ноги и самый низ левой руки. Сложная складчатость одеяния имеет определенную систему — с ее помощью художник искусно передал объем. Ткань желтого цвета, орнаментирована растительными побегами. Свисающая полоса *saṅghāṭī* трехчастная, веерообразная, в центре состоит из круто изогнутых, выпуклостью вниз складок.

Расстояние между коленями — около 100, так что высота фигуры могла быть порядка 110–120 см. По сторонам от нее были две стоящие фигуры.

Нижний ярус отделен от верхнего черной каймой с белыми оводами. В нижнем ярусе на красном фоне разворачивается многофигурная композиция, в которую входят крупные фигуры высотой около 70 см, между которыми находятся более мелкие ($\frac{2}{3}$ величины крупных).

В левой части композиции — две обращенные вправо стоящие женские фигуры. У крайней корпус и голова согласованно повернуты на $\frac{3}{4}$ вправо. Овал лица широкий, нижняя часть тяжелая, массивная. Сохранился левый глаз в виде горизонтального узкого овала, почти щели, расширяющейся к носу и треугольно-приостренной в противоположном конце. Брови высоко посажены, в виде крутых дуг. Лицо и короткая шея окрашены в кремовый цвет. Волосы черные, узлом на затылке. Вдоль уха — острый клиновидный докон. Над лбом — широкая опоясывающая повязка, более широкая по краям; по ее желтому фону проведены продольные коричневые линии, показывающие полосы. В ушах — сложные серьги желтого цвета. Левая рука приподнята и вытянута вперед, к большому пальцу прижат указательный, остальные согнуты "в кулак". Между пальцами зажат нижний конец изогнутого стебля цветка, который персонаж держит перед собой. Остроконечные лепестки цветка, как и его стебель, белые, с чер-

ным контуром. В расположенной ниже левой руке женщина держит чашу желтого цвета, на поверхности которой прослеживаются слабо видимые вертикально-изогнутые линии, возможно передающие ее ложчатость. В верхней части чаши шесть полукружий — не исключено, что это фрукты.

Женщина одета в длинное платье и широко распахнутый, достигающий до щиколоток плащ. Платье с высоким прямым вырезом ворота. Воротник синий, широкий, украшенный белыми кружевами. Основная часть платья розового цвета с двумя кружками на месте груди, возможно передающими объем тела. Рукава синие, широкие, свободно, без складок, свисающие, с белым кружковым орнаментом по полю. У запястий руки охвачены широкими пластинчатыми желтыми браслетами. Ниже бедер платье синего цвета. Подол прямой. Из-под него выступают ноги в остроносой обуви, развернутые в разные стороны. Плащ широко распахнут, и полы его отвернуты, так что видна его желтая подкладка, орнаментированная дугообразной каймой, заполненной черными окружностями. Снаружи плащ был также желтого цвета, но более темного. В целом фигура колоколовидная, слабо расширяющаяся вниз, с очень узкими покатыми плечами.

Следующая женская фигура по своей позе очень похожа на описанную выше, однако в деталях много отличий. Голова крупнее, с несколько более вытянутым лицом, губы четко видны, уголки в виде линии. Спинка носа почти прямая с незначительной горбинкой, энергичным вырезом показаны ноздри. Глаза более широкие, чем у предыдущей фигуры, в виде широких миндалин, очерченных толстой черной линией. От уголков глаза отходит тонкая красная линия, рисующая веко. У левого глаза даже показаны короткие ресницы. Брови в виде слабоизогнутых дуг, причем левая бровь отходит непосредственно от конца вертикали линии носа. На переносице маленькое черное колечко (рис.28).

Прическа и повязка практически идентичны с теми, что у предыдущей фигуры. Шея высокая, на ней горизонтальной линией показана складка. Левая рука вытянута вперед, манерно изогнутые пальцы сложены почти так же, как у предыдущей фигуры. Между отведенным в сторону большим паль-

цем и остальными захват вертикальный конусообразный стержень, внизу желтый, в верхней трети черный (вероятно, сандаловая свеча). В правой, сжатой в кулак руке женщина держит стебель девятилепесткового цветка.

Одеяние также имеет некоторые отличия. Вырез ворота очень округлый. Ворот, рукава и подол не синие, а черные; остальная часть платья не розовая, коричнево-желтая. Плащ снаружи розового цвета, на его поверхности узор из концентрических кружков и овалов, включенных в большие овальные фигуры. Отворот желтый, на нем такой же орнамент.

Голова этого персонажа непропорционально велика, фигура в целом более крупная, чем предыдущая.

Затем следует меньшая по масштабу мужская сидящая фигура. Мужчина обращен вправо в три четверти. Для лица характерен приостренный подбородок. Глаза миндалевидные, почти ромбические, относительно широкие. Особой линией показана верхняя граница верхнего века. Персонаж без головного убора. Волосы черные. "Прическа" своеобразная: вдоль уха опускается тонкий острый клинышек, затем вслед за клиновидным вырезом — два широких треугольных мыса, вершины которых приходятся над серединой бровей (так передавалась бритая голова). В мочку уха была продета серьга.

Персонаж в одеянии желтого цвета, поверх которого — гладкий тесно облегающий кафтан с левосторонним треугольным отворотом. Сам кафтан кремового цвета, отворот черный (подкладка вообще была черной), рукава ниже локтей черные.

В талии фигура была опоясана наборным поясом, к которому, по-видимому, был подвешен меч, сейчас плохо видимый. Руки вытянуты вперед. В правой, запястье которой охвачено желтым браслетом, персонаж держит стебель цветка такого же типа, как описанные выше. В левой, также вытянутой вперед руке, на разведенных пальцах, — круглый предмет в виде желтого кружка. Ноги согнуты в коленях, ступни с оттянутыми носками отведены назад, персонаж сидит таким образом, что ягодицы опираются на пятки.

Показаны обе ноги, причем подошва и низкий рант вдоль нее закрашены черным, выше – желтая окраска. Это очень напоминает галоши, но, может быть, это отделка нижней части мягких ичигов.

Перед сидящим находится фигура стоящего мужского персонажа – монаха (рис. 29). Овал лица округло-вытянутый. Губы небольшие, приоткрытые. Нос со слабой горбинкой. От его нижней части и крыльев отходят в стороны и вниз крутые дуги, показывающие припухлость щек. Глаза вытянуто-миндалевидные, в уголках приостренные. Прическа была аналогичной "прическе" предыдущего мужского персонажа. Шея высокая, у основания – две складки в виде коротких крутых дуг. Фигура стройная, с ярко выраженной талией. Руки худые, без выпуклостей мускулатуры. Правое плечо и рука обнажены. На левое плечо накинута *dupaṭṭā*, из-под которой вверху выступает клин нижнего одеяния, серовато-голубого цвета. *Dupaṭṭā* розовая, складки на торсе поперечно-наклонные, изгибами линий рисуется округлость фигуры. На бедрах складки имеют вид дуг, опирающихся на линию бедра. Кое-где поверх складок орнамент в виде прямоугольных ячеек. Низ *dupaṭṭā* округло-овальный с двумя concentрическими линиями по его основанию¹⁷. Внизу выступает прямоугольный подол нижнего одеяния, здесь желтый. По-видимому, разная сверху и снизу окраска нижнего одеяния указывает на то, что оно на самом деле состояло из *uttarāsanga* (сверху) и *antarāvāsaka*¹⁸.

В правой руке персонаж держит на груди изогнутый стебель цветка. Ноги, более пропорциональные, чем у других стоящих фигур, обращены носками в противоположные стороны. Персонаж одет в черные сапоги с отворотами.

Перед монахом – пара сидящих лицом друг к другу небольших мужских персонажей, даже более мелких, чем предыдущий сидящий персонаж. Ближайший от монаха обращен вправо, следующий за ним – влево. Их одежда и прическа очень близки первому сидящему персонажу. Правый из этих персонажей держит большую и неглубокую желтую чашу, в центре которой какой-то плод розового цвета, в левой части – другой плод.

За этой группой следует крупная фигура стоящего мужского персонажа. Сохранились часть правой руки и низ одежды. Фигура была, очевидно, обращена вправо. На груди, животе и в нижней части верхнее одеяние желтого цвета, с неправильным клетчатым узором, рукав же белый. Внизу заметны следы розового нижнего одеяния. Выше и левее этой фигуры – языки пламени. Судя по расположению, они могли отходить от факела или площадки с огнем, однако неясно, держал ли этот предмет описываемый персонаж. Еще правее этого персонажа видны следы корпуса и ног сидящего персонажа примерно такого же размера, как и описанные сидящие персонажи.

Коленопреклоненные персонажи калаикафирниганской живописи очень близки аджинатепинским. Как известно, на Аджина-Тепе был обнаружен небольшой фрагмент живописи с двумя коленопреклоненными персонажами, которые держат сосуды из золота и серебра, заполненные цветами¹⁹. Анализ этого произведения позволил в свое время Т.И.Зеймаль и автору выдвинуть несколько альтернативных вариантов истолкования, одним из которых было отнесение фрагмента к сцене пранидхи²⁰.

Сцены с изображением пранидхи были весьма популярны в буддийском искусстве. Особенно характерны они для искусства Турфана²¹. По словам А.Грюнведеля, в Турфане "в узких ходах, которые окружают средние кельи храмов и пещер, по бокам и на оборотной стороне, стены украшались всегда изображениями легенд, которые рассказывают о приношениях какого-нибудь бодисаттвы какому-то Будде древних веков. Этот Будда, может быть Кашьяпа или Дипанкара, принимает милостиво подарки – цветы или светильники, платье или украшение – и в то же время отвечает предсказанием бодисаттве, когда он станет Буддой". Именно таково иконографическое решение сцены пранидхи²², для которой характерна фигура стоящего Будды²³.

В Восточном Туркестане сцены пранидхи – это сложные, многочастные композиции, одним из элементов которых часто являлось изображение подношения даров, в том числе сосудов, коленопреклоненными персонажами²⁴.

В композиционном отношении восточнотуркестанские образцы изображений правидхи, однако, кардинально отличаются от калаикафирниганской сцены, что заставляет вести поиск в другом направлении.

Калаикафирниганская сцена очень напоминает восточнотуркестанские *stiftbild* – изображение церемонии, во время которой устроители монастыря (храма) подносят дары святыне. Эта сцена чрезвычайно распространена на буддийских памятниках Восточного Туркестана²⁵. Обычно основатели религиозного учреждения изображены в половину натуральной величины – натуральную величину, составляя нижнюю полосу стенной росписи. Они шествуют один за другим, предводительствуемые монахами, которые держат лампы (воспроизводя церемонию *predakṣiṇā*), или же стоят на месте. Эта сцена изображалась в коридорах, но чаще – на внутренней или внешней поверхности стены со входом в целлу.

В ранних вариантах этой сцены изображались три крупных знатных персонажа, среди которых одна дама и слуга, несущий блюдо с жертвенными дарами. В пещере объекта П Кизыла по сторонам от двери в одном случае, очевидно, царь Кучи с двумя сопровождающими, несущими цветы, в другом – возглавляемая монахами процессия, где изображен правитель со своей женой (царь, правитель и его жена – в ореолах). Сопровождающая надпись сообщает, что устроителем был *Anantavarmā*, который является *mahārājena* Кучи. Обычай изображать знатных покровителей – устроителей монастырей со всей их семьей сохранился и позже, в уйгурское время²⁶.

Иконографически две хронологические группы этих сцен резко отличаются одна от другой: ранние представляют монотонное повторение одинаковых фигур с очень похожими лицами – они отличались лишь рисунком рук и деталями одежды, для другой характерны свобода композиции и индивидуальный ("портретный") рисунок лиц²⁷. Нетрудно видеть, что в этом отношении калаикафирниганская живопись занимает промежуточное положение, скорее приближаясь к поздним восточнотуркестанским²⁸.

Выявляются и другие параллели с восточнотуркестанской живописью. Так, трехчетвертной поворот всех персонажей на калаикафирниганской сцене дароносцев можно сопоставить с аналогичной чертой безекликской живописи, "отличительной особенностью которой является то, что почти каждая фигура нарисована с лицом в три четверти". Настоящие профильные изображения не встречаются²⁹.

В восточнотуркестанской живописи многие персонажи, входящие в *Stiftbild*, как мужские, так и женские, часто держат в одной руке стебель цветка (сам цветок выше плеча)³⁰, причем цветы таким же способом, как монахи на калаикафирниганской живописи, держат и монахи на восточнотуркестанских композициях с основателями буддийских святынь. Клетчатое одеяние на разрушенной мужской фигуре можно предположительно сопоставить с "лоскутной" одеждой монахов восточнотуркестанской живописи³¹. Трон Будды, как, по-видимому, и вся "триада" верхнего яруса калаикафирниганской живописи, близок изображению одной сцены на настенной живописи из Хотана³².

Тип мужских "причесок" калаикафирниганской живописи находит в Восточном Туркестане близкие аналогии³³, сходство доходит порой до идентичности³⁴. Очень редко, но точно такой же тип "причесок" встречается и в скульптуре (Тумшук)³⁵. В Восточном Туркестане этот тип "прически" появляется уже в Миране³⁶, однако имеет, по-видимому, в Тохаристане местные корни³⁷.

Что же касается женских причесок калаикафирниганской живописи, то некоторое сходство можно отметить с живописью Бамиана³⁸, впрочем, сходство это отдаленное, как и сходство с некоторыми тумшукскими скульптурами³⁹. В живописи Кизыда турбан отмечен на головах мужчин⁴⁰; обычно именно мужские головы повязаны турбаном и в живописи Аджанты⁴¹, хотя есть, как исключения, и женские головные уборы такого типа⁴².

Вполне вероятно, что в помещении 3 были изображены правитель и его семья — патроны (основатели?) этого храма. Можно привести множество фактов того, что в синхронное время правители выступали в такой роли. Выше уже го-

ворилось о Восточном Туркестане, то же самое можно сказать и об Индии⁴³.

Во всяком случае, нет никакого сомнения, что в калам-кафирниганской живописи представлены этнический тип местных тохаристанских жителей, их одежда и аксессуары. В этом отношении значение вновь открытой живописи как важного источника трудно переоценить.

Не менее существенно, что живопись Калам-Кафирнигана с ее яркой колористической гаммой отличается высокими художественными достоинствами. Стилистически она очень близка замечательному циклу бадалыктепинской живописи⁴⁴, причем сходство прослеживается и в целом, и в ряде существенных деталей. Однако тождества нет, что, вероятно, зависит в значительной степени от более поздней даты калам-кафирниганской живописи, которая занимает промежуточное место между искусством Бадалык-Тепе и Аджина-Тепе⁴⁵.

Сооружение, как указывалось, было украшено не только живописью, но и глиняной скульптурой. Одна из крупных скульптур находилась в южном колене обводного коридора. Ее постамент был частично утоплен в нишу в наружной стене святилища. Постамент блоковидный, имеет форму неправильного параллелепипеда (в плане 150 x 75 см, высота - 71-72 см). Сверху вдоль фасадной и боковых сторон - невысокий гладкий карниз. На углах фасадной стороны врезаны нишки в виде четверть-куполов⁴⁶. Поверхность постамента была раскрашена. На верхней плоскости - крупная фигура сидящего персонажа (сохранилась лишь нижняя часть, до уровня талии). Будда сидит в позе *padmāsāṇa* - поджатые, сведенные ноги подсунуты одна под другую так, что голые ступни обращены вверх, причем вылеплено это правильно, с учетом анатомии. Ноги ниже щиколоток, почти до ступни, в складчатом одеянии со складками, идущими вдоль ноги. В центре из-под ног выступает присобранная часть одеяния в виде концентрических колец. корпус скульптуры отстоит на 30 см от фасада постамента. На них широкими, косо опускающимися прямыми валиками переданы складки. Левый локоть прижат к туловищу, и рука поднималась, насколько можно судить, вверх. *Saṅghātī* красное, ступни розовые. Это,

несомненно, фигура Будды в *dharmacakra-mudrā*, крупного размера – расстояние между крайними точками правого и левого колена достигало (с учетом утрат) 155 см⁴⁷ (рис. 26).

Другая скульптура сидящего Будды была в святилище, также в нише, причем эти скульптуры были расположены "спиной к спине". Эта скульптура была значительно меньше первой и сохранилась хуже. Рядом с ней была найдена скульптурная голова (несколько больше натуральной величины) с узким, вытянутым лицом. Крупные, глубоко посаженные глаза узкоминдалевидных очертаний, с большими припухлыми нависающими верхними веками и нижними, переданными узким валиком. Правильный овал лица суживается вниз, подбородок округлый, низкий. Нос высокий, маленький, концы верхней губы нависают над нижней. Передние края век были подведены черным, поверхность лица белая. Голова прекрасно моделирована, выполнена с поразительным мастерством. Перед нами идеализированный образ Будды с тронутым полуулыбкой ртом и слегка опущенными вниз глазами.

Из других скульптур в святилище отметим голову с крупными глазами и полукруглым ртом (рис. 27), несколько терсов, в том числе от крупной стоящей скульптуры бодисатвы или деваты (высота 180–200 см) с выдвинутой вперед правой ногой и полихромной раскраской и др. Кроме того, в западном колоне коридора найдена скульптурная фигура птицы.

Среди скульптур Калаи-Кафирнигана есть подлинные шедевры, стоящие на одном художественном уровне с лучшими произведениями аджинатепинской скульптуры.

Но есть и определенное отличие: на Калаи-Кафирнигане скульптура не просто условно раскрашена – в некоторых случаях можно наблюдать более органическую связь цвета и формы, полихромии, передачу орнаментов одежды и т.д. В этом отношении калаикафирниганская скульптура еще ближе, чем аджинатепинская⁴⁸, стоит к фундукистанской⁴⁹. М. Буссалли в свое время подчеркивал большое влияние на искусство Фундукистана среднеазиатского искусства, а именно живописи и скульптуры Пенджикента, живописи Ба-

лалык-Тепе. Он считает, что в Фундукистане представлен "полный сплав" индийских и среднеазиатских элементов⁵⁰. Сейчас к числу "доноров" искусства Фундукистана следует добавить Аджина-Тепе и Калаи-Кафирниган.

Чрезвычайно интересно сопоставление с другим афганистанским памятником – Тепаи Сардар в Газни⁵¹. Следует указать и на восточнотуркестанские аналогии и связи. Крупный полихромный торс по своему общему контуру отчасти напоминает торсы бодисатв или деват из Шорчука⁵² и Субаши⁵³, полихромией и деталями – скульптуру из Кумтура⁵⁴ и Шорчука⁵⁵. Упомянутая выше голова с крупными глазами и приоткрытым ртом находит себе аналогии в скульптурах "гениев" из Тумшука⁵⁶ и др.

В целом же живопись и скульптура Калаи-Кафирнигана значительно расширяют наши представления об искусстве раннесредневекового Тохаристана.

Э.Херцфельд, анализируя сасанидские рельефы, называл три с половиной десятилетия назад восточнотуркестанские живописные сцены с основателями монастырей "репликой сасанидской скульптуры". Правда, он сразу же оговорился: "Едва ли мог быть прямой контакт между Ираном и Турфаном, кроме того, сасанидские скульптуры на несколько столетий старше. Связь объясняется общим происхождением от более старого восточноиранского искусства"⁵⁷. В настоящее время эта идея Э.Херцфельда в отношении происхождения сасанидского искусства нуждается в принципиальных корректурах⁵⁸; что же касается восточнотуркестанского искусства, то на передний план сейчас выступают его среднеазиатские истоки, хотя, конечно, не только они определяли его генезис.

Характеристика Калаи-Кафирнигана была бы неполной, если бы мы не остановились на значении этого комплекса для генезиса форм среднеазиатской архитектуры развитого средневековья, так называемой "мусульманской" архитектуры Средней Азии.

Г.А.Пугаченкова указала на множество нитей, связывающих наиболее ранний из сохранившихся средневековых мавзолеев – мавзолеев Саманидов – с домусульманским вод-

чеством, но отрицала идею Кресуэлла, что композиция этого мавзолея восходит к сооружениям типа иранских святилищ огня, на том основании, что аналогичных домусульманских сооружений в Средней Азии не обнаружено⁵⁹. Теперь этот аргумент Г.А.Пугаченковой отпадает: такое архитектурно-композиционное решение представлено святилищем буддийского храма Калаи-Кафирниган – святилищем, которое первоначально было изолированным. Зачаточная "крестообразность" плана выявляется уже в квадратных помещениях Кухи-Ходжа⁶⁰; дальнейшее развитие этой схемы должно было идти параллельно с развитием четырехайванной композиции⁶¹. Выработанная крестообразная схема представлена в центральном помещении акбешимской христианской церкви III в.⁶².

Не менее существенно, что в одном из помещений калаи-кафирниганского храма представлена в абсолютно развитом виде система перехода от четверика стен к куполу, состоящая из тропов на углах и ниш между ними. Это важное открытие, ибо теперь впервые устанавливается домусульманское происхождение этой системы.

Нам уже приходилось подчеркивать значение буддийского зодчества для формирования архитектуры среднеазиатского мавзолея⁶³ – Калаи-Кафирниган дал новые аргументы в пользу этого тезиса.

О.Грабар полагает, что вообще характерной чертой "мусульманского" искусства является "гибкость" (*flexible*) в следующем смысле. Рабат и караван-сарай имеют одинаковый план; одинаковые декоративные элементы и техника применяются для совершенно различных целей. "В этих случаях различия в употреблении и назначении определяются не сооружениями, но деятельностью, имеющей место в них. Это доминирование человеческой жизни и социальных нужд также объясняет, почему от мечети до штука или до орнамента едва ли не все типы исламских памятников были легко приспособляющимися к различному назначению"⁶⁴.

Эта "гибкость", безусловно, была характерной чертой и при формировании "мусульманской" архитектуры, в том числе и в Средней Азии.

Выше говорилось о генезисе отдельных форм и конструк-

ций средневекового среднеазиатского мавзолея. Однако эти черты генетического сходства, как показал на материале всего "мусульманского мира" О. Грабар, идут на "простейших уровнях техники и «фонетики» форм", демонстрируют, что "практически каждый декоративный мотив, рассматриваемый изолированно, каждая форма планировки и деталь конструкции и даже каждый тип архитектурного объекта имеет прямой прототип в более ранних художественных традициях Ближнего Востока и Средиземноморья"⁶⁵. Однако положение меняется, если брать не изолированные моменты, а весь комплекс черт раннеисламской архитектуры, — он обладает ярко выраженной спецификой⁶⁶.

Это положение следует распространить и на такие типы общественных зданий, как медресе, мавзолей, мечеть, караван-сарай. Многие связывают их с домусульманским временем: можно проследить генезис орнаментации конструкций, композиционно-планировочных схем⁶⁷. Однако каждый из названных выше типов сооружений, взятый в единстве архитектурного, социального и идеологического аспектов, безусловно, являл собой принципиально новый феномен, обязанный своим возникновением эпохе средневековья и характерный именно для нее⁶⁸.

Итак, обнаружение буддийского храма на Калаи-Кафирнигане открыло новую, доселе неизвестную страницу истории буддизма в раннесредневековой Средней Азии, ярко показало органическую связь буддийского искусства и архитектуры с небуддийским искусством и архитектурой. Не только буддизм как идеология, но и связанные с ним культовые постройки и искусство являлись важной интегральной частью культуры среднеазиатских народов накануне ислама и оказали значительное влияние на развитие среднеазиатской цивилизации⁶⁹.

Примечания

1 B. A. Litvinsky. *Outline History of Buddhism in Central Asia*. Moscow, 1968, с. 55–58.

2 S. Beal. *Buddhist Records of the Western World*. Vol. I. L., 1906, с. 39–41; W. Fuchs. *Huei-ch'ao's Pilgerreise durch Nordwest-Indien und Zentral-Asien um 726*. — SPAW. B., 1938, с. 452 – 453.

3 Б.А.Л и т в и н с к и й. Археологическое изучение Таджикистана советской наукой (Краткий очерк). Сталинабад, 1954; о н ж е. Археология Таджикистана за годы Советской власти. - СА. 1967, № 3; о н ж е. Археологические открытия в Таджикистане за годы Советской власти и некоторые проблемы древней истории Средней Азии. - ВДИ. 1967, № 4; о н ж е. *Archaeology in Tajikistan under Soviet rule.* - EW. Vol. 18, 1968; G.F r u m k i n. *Archaeology in Soviet Central Asia.* Leider - Köln, 1970 (*Handbuch der Orientalistik*, 7, 3, I), с. 48-81.

4 Б.А.Л и т в и н с к и й, Т.И.З е й м а л ь. Аджина-Тепа. Архитектура. Живопись. Скульптура. М., 1971; о н и ж е. Раскопки на Аджина-Тепе и Кафир-кале в 1970 г. - "Археологические работы в Таджикистане". Вып. 10 (1970 год). М., 1973; о н и ж е. Раскопочные работы на Аджина-тепе. - Археологические работы в Таджикистане. Вып. XI (1971 год). Душанбе, 1975; Б.А.Л и т в и н с к и й, Т.И.З е й м а л ь, И.Н.М е д в е д с к а я. Отчет о работах Южно-Таджикистанской археологической экспедиции в 1973 г. - Там же, вып. XII (1973 год), 1977, с. 66-76.

5 Б.А.Л и т в и н с к и й, Е.П.Д е н и с о в. Буддийская часовня на Кафир-кале. - "Археологические работы в Таджикистане". Вып. 10 (1970 год).

6 Аналогичное устройство постаментов, на которых были стоявшие статуи, в углах квадратного помещения 36 Тапа Сардара (см.: EW. Vol. 19/3-4, 1969 (*IsMEO activities*), с. 545, табл. 9).

7 По свидетельству Фа-сяня, в области Таксилы царь, министры и простонародье соперничали в разбрасывании цветов и возжигали светильников перед имевшимися там ступами (сходные данные он приводит и о других местах Индии). Об одном из храмов этот же папозник сообщает чрезвычайно существенную подробность: перед его воротами сидели продавцы цветов и курильниц, и те, кто хотел сделать приношение, покупали их (*F a - H s i e n. A record of the Buddhist countries. Peking, 1957, с. 27, 30-31 и сл.*). В живописи Восточного Туркестана есть изображение адорантов с пятью светильниками (иногда горящими) - по одному на голове, на плечах и руках (*A.G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten aus Chinesisch-Turkistan. B., 1912, с. 74, 93, 183-184*). На Аджина-Тепе, в кельях УП и УШ, на полу были поставлены один на другой, "стопками", сотни светильников (Б.А.Л и т в и н с к и й, Т.И.З е й м а л ь, Аджина-Тепе, с. 22). Буддийские религиозные тексты содержат предписания относительно поднесения светильников буддийским святыням (*L.A. B a r e a u. La construction et le*

culte de stûpe d'après les Vinayapitaka. - *MEFEO*. T. L/2. P., 1962, с. 244).

⁸ Это находит аналогию в Восточном Туркестане - см.:

A.G.r ü n w e d e l. Bericht über archaeologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903. München, 1905 (*Abhandlungen der K.Bayer. Akademie der Wissenschaften*, I. Kl. XLIV. Bd I. Abt.), фиг. 10, 25, 41a; С.Ф.О л ь д е н б у р г. Русская Туркестанская экспедиция 1909-1910 года. СПб., 1914, рис. 26-27, с. 25-27.

⁹ W. G e i g e r. Culture of Ceylon in medieval times. Wiesbaden, 1960, с. 191.

¹⁰ K.S c h i p p m a n n. Die iranischen Feuerheiligtümer. B. - N.Y., 1971.

¹¹ Там же, с. 266-274, рис. 38.

¹² E.H e r z f e l d. Iran: in the Ancient East. L. - N.Y., 1941, с. 301-302.

¹³ K.S c h i p p m a n n. Die iranischen Feuerheiligtümer, с. 57-70, рис. 9-10.

¹⁴ B.A.L i t v i n s k y. Outline History of Buddhism in Central Asia, с. 106-108. Этот тип был связан со значительно более древними индоевропейскими ритуальными идеями - G.R.H. W r i g h t. Square temples. - Vith International congress of Iranian art and archaeology. Memorial volume. Vol. I. Tehran, 1972, с. 385.

¹⁵ Л.Р.К м з л а с о в. Археологические исследования на территории Ак-Бешим в 1953-1954 гг. - "Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции". П. М., 1959, с. 165-198.

¹⁶ А.Гринведель еще в 1908 г. пророчески писал о Восточном Туркестане: "Относительно зданий, которые расположены во всем крае, мы можем заметить, что в них применено расчленивание по образцу сасанидских дворцов, но примененное к богослужению или, точнее сказать, к легенде буддизма" (А.Г р и н в е д е л ь. Краткие заметки о буддийском искусстве в Турфане. СПб., 1908 (отд. отт. из ЗВРОАО. Т. 18), с. 2. Конкретные данные см.: A.G.r ü n w e d e l. Bericht über archaeologische Arbeiten..., с. 174/).

¹⁷ Это поздняя модификация dupaṭṭā - см.: G.S.G h u r u a. Indian costume. Bombay, 1951, с. 119-120, 137-138.

¹⁸ О применении такого типа одежды в куманское время см.: H.Ch.A c k e r m a n n. Narrative stone reliefs from Gandhara in the Victoria and Albert Museum in London. Rome, 1975 (*IsMEO. Reports and memoirs*. Vol. 17), с. 92, 139.

19 Б.А.Л и т в и н с к и й, Т.Н.В о й м а л ь. Аджина-Тепе, с. 66-67, 4-6.

20 Б.А.Л и т в и н с к и й, Т.Н.В о й м а л ь. Буддийский сюжет в живописи Средней Азии (к интерпретации сцены дароносцев из Аджина-Тепе). - СЭ. 1968, № 8.

21 A. L e C o q. Chotscho. В., 1913, табл. 17-29; D. S e s k e l. The art of Buddhism. N.Y., 1963, с. 67, 270.

22 А.Г р у н в е д е л ь. Краткие заметки о буддийском искусстве в Турфане, с. 5 (цит. по отд. отт.).

23 A. G a b a i n. Das Leben im uigurischen Königreich von Qocho (850-1250). Wiesbaden, 1973, с. 180 (там же литература вопроса); A. L e C o q. Chotscho,

24 См., например: M. G r ü n w e d e l. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan. В., 1912, с. 239-241.

25 Там же, с. 5, 6, 12-14, 16, 25 и сл. Иногда входящие в процессию слуги и другие персонажи стоят на коленях (см.: G. G r o p p. Archaeologische Funde aus Chotan, Chinesisch Turkestan. Bremen, 1974, с. 167-171).

26 A. G r u n w e d e l. Alt-Kutscha. В., 1920, с. 20, 27-28; A. G a b a i n. Das Leben, с. 197.

27 A. G r u n w e d e l. Alt-Kutscha, с. 28-29.

28 Аналогичные сцены поднесения даров бодисатве или Будде в живописи Аджанты (G. Y a z d a n i. Ajanta. Р. 2. Text. Ох., 1933, с. 31-34; Plates. Ох., 1933, табл. XXXII-XXXIII) композиционно решены совсем иначе, чем в каламкафирниганской живописи.

29 F. H. A n d r e w s. Catalogue of wall-painting from ancient shrines in Central Asia and Sistan recovered by sir A. Stein. Delhi, 1933, с. VIII-IX.

30 A. L e C o q. Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. В., 1925, с. 10, фиг. 137-140.

31 A. L e C o q. Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Т. 4, табл. 5; E. W a l d s c h m i d t. Gandhara. Kutscha. Turfan. Lpz., 1925, табл. 23b.

32 J. W i l l i a m s. The iconography of Khotanese painting. - EW. Vol. 23/1-2. 1973, с. 139, табл. 45.

33 A. L e C o q. Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Т. 3, В., 1924, табл. 2; О н ж е. Chotscho, табл. 10, II, 16b, 19, 23, 28, 30, 36; M. B u s s a g l i. Die Malerei in Zentralasien. Geneve,

1963, с. 75, 76, 92; B.R o w l a n d. *The art of Central Asia*. N.Y., 1974, с. 186.

³⁴ H. H ä r t e l, J. A u b o y e r. *Indien und Südostasien*. B., 1971 (*Propyläen Kunstgeschichte*. Bd 16), табл. 288; B. R o w l a n d. *The art of Central Asia*, с. 193; A. S t e i n. *Serindia*. Vol. IV. Ч., 1921, табл. CXXIV, CXXV.

⁸⁵ *Mission P. Pelliot. I. Toumchouq. Planches*. P., 1961, табл. IV/188-184, XXV/188.

⁸⁶ A. S t e i n. *Serindia*. 4, табл. XL I/XLIV.

³⁷ Судя по Фаяз-Тепе - см.: Л.И.А л ь б а у м. Живопись Афрасиаба. Там., 1975, табл. 51. "Прически" с треугольными клинками-ми вдоль ушей есть и в Бамиане (см.: J. H a s k i n, J. C a r l. *Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān*. P., 1933 (ИДИА.3), табл. XXVIII) и очень редко в Аджанте (пещеры IX, XII) (C. Y a z d a n i. *Ajanta*. Vol. 3. *Plates*. O., 1946, табл. XII/a; Vol. 4. *Plates*. London - New York-Bombay, 1955, табл. XLIII/b).

³⁸ J. H a s k i n, J. C a r l. *Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān*, табл. XY/19, XVII.

³⁹ A. L e C o q. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*. T. I. B., 1922, табл. 18b.

⁴⁰ A. L e C o q, E. W a l d s c h m i d t. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*. T. 7. B., 1933, табл. 10/a.

⁴¹ C. Y a z d a n i. *Ajanta*. Vol. 3, табл. XII, XIII/a, XIIY, XXV, XXX/c (пещеры IX и X).

⁴² Там же, т. 4, табл. XII, XIIY/a (пещера XII).

⁴³ L. J o s h i. *Studies in the Buddhist culture of India during the 7th and 8th centuries A.D.* Delhi - Patna - Varanasi, 1967, с. 83-92.

⁴⁴ Л.И.А л ь б а у м. Бахалик-Тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Там., 1960.

⁴⁵ Б.А.Д и т в и н с к и й, Т.И.З е й м а л ь. Аджина-Тепе, с. 56 и сл.

⁴⁶ На Аджина-Тепе были совершенно аналогичные постаменты - см.: там же, с. 18, 80.

⁴⁷ На Аджина-Тепе сидящие скульптуры были меньшего размера: у скульптуры Будды в *dharmasakre-mudrā* (ном. 22) соответствующий размер равен 110 см (там же, с. 80).

⁴⁸ Там же, с. 108.

49 J. H a c k i n. Le monastere bouddhique de Fondukistan. - *MDAFA*. T. 8, 1959; B. R o w l a n d. Art in Afghanistan. Objects from the Kabul Museum. L., 1971, с. 43-48, табл. 147-164.

50 M. B i u s s a g l i. Die Malerei..., с. 42.

51 M. T a d d e i. Tape Sardar. First preliminary report. - *EW*. 18/1-2. 1968 Информационные заметки в последующих выпусках *EW*.

52 B. R o w l a n d. The art of Central Asia, с. 183.

53 Mission P. Pelliot. 3. Koutcha. Planches. P., 1967, табл. LXXXII/171-172.

54 B. R o w l a n d. The art of Central Asia, с. 174.

55 A. L e C o q. Die Buddhistische Spätantike. T. I, табл. 36.

56 Mission P. Pelliot. I, табл. LY/135-136, LYIII/144.

57 E. H e r z f e l d. Iran in the Ancient East. L. - N.Y., 1941, с. 317-318.

58 V. G. L u k o n i n. Iran. II. Des Seleucides aux Sassanides. Paris - Geneve - Munich, 1967, с. 155-160.

59 Г. А. П у г а ч е н к о в а. Мавзолей Араб-ата (Из истории архитектуры Мавераннахра IX-X вв.). Таш., 1968 (Искусство водчих Узбекистана. 2), с. 68-69.

60 E. H e r z f e l d. Iran in the Ancient East, табл. XCIII.

61 Б. А. Л и т в и н с к и й, Т. И. З е й м а л ь. Аджина-Тепе, с. 49-52.

62 Л. Р. К ы з л а с о в. Археологические исследования..., с. 231-232, рис. 56. Л. Р. Кызласов подчеркивает значение сирийского влияния на появление этой схемы в среднеазиатских памятниках.

63 Б. А. Л и т в и н с к и й, Т. И. З е й м а л ь. Аджина-Тепе, с. 43-45.

64 O. G r a b a r. The formation of Islamic art. New Haven - London, 1973, с. 209.

65 Там же, с. 207.

66 Там же, с. 208-213.

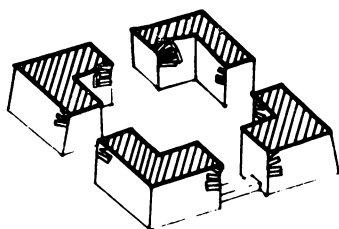
67 B. A. L i t v i n s k y. Outline history of Buddhism in Central Asia, с. 68-73.

68 В части мавзолеев см. особенно: O. G r a b a r. The earliest Islamic commemorative structures. Notes and documents. -

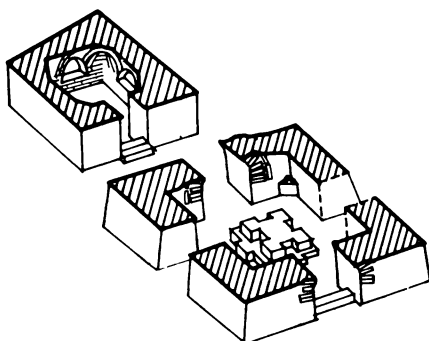
Arch. Vol. 6. Michigan, 1966, с. 7-13, 38-45; O. G r a b a r. The formation..., с. 38, 128, 140, 201.

⁶⁹ Б.А.Л и т в и н с к и й. Буддизм и среднеазиатская цивилизация. - Индийская культура и буддизм. М., 1972; о н и е. Среднеазиатская цивилизация и буддизм. - "Евразия". Томно, 1972, № 5-6 (на яп. яз.).

I период



II период



III период

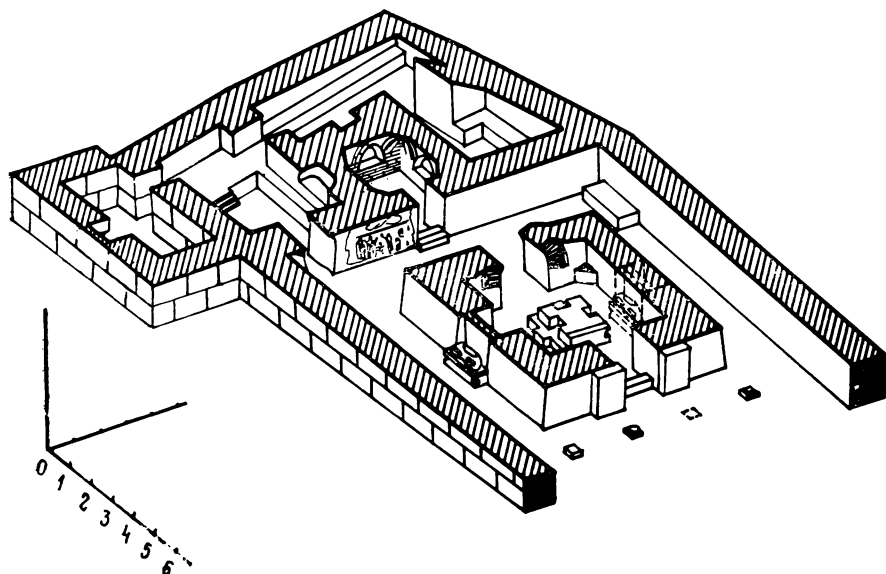


Рис. 25. Периоды сложения
буддийского храма Қалаи-Кафирниган

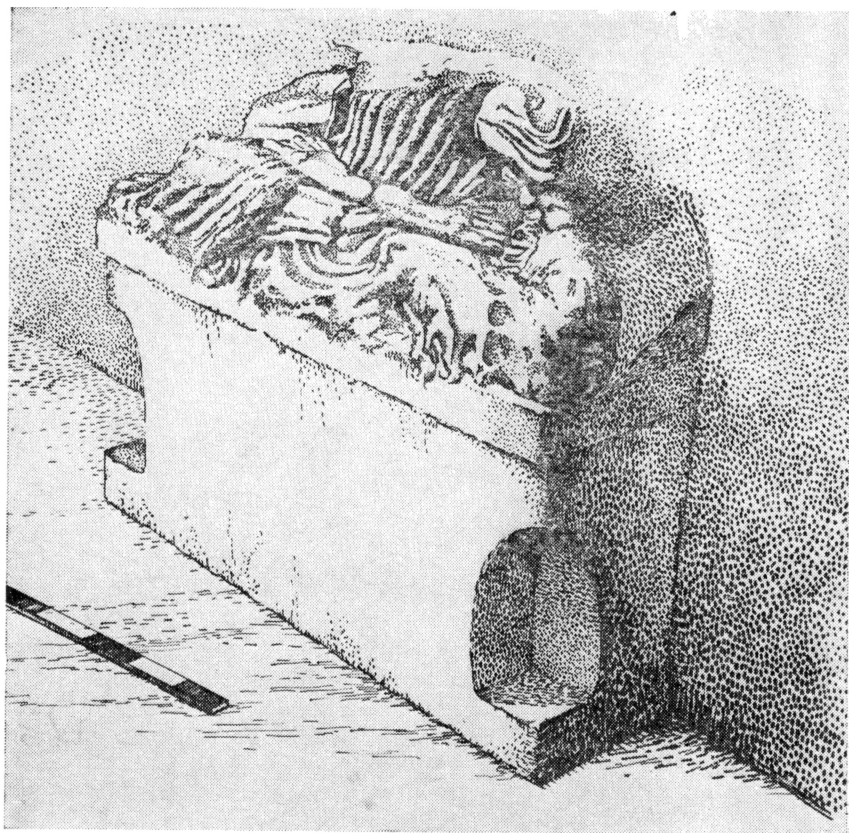


Рис. 26. Скульптура Будды,
сидящего на постаменте,
в обходном коридоре

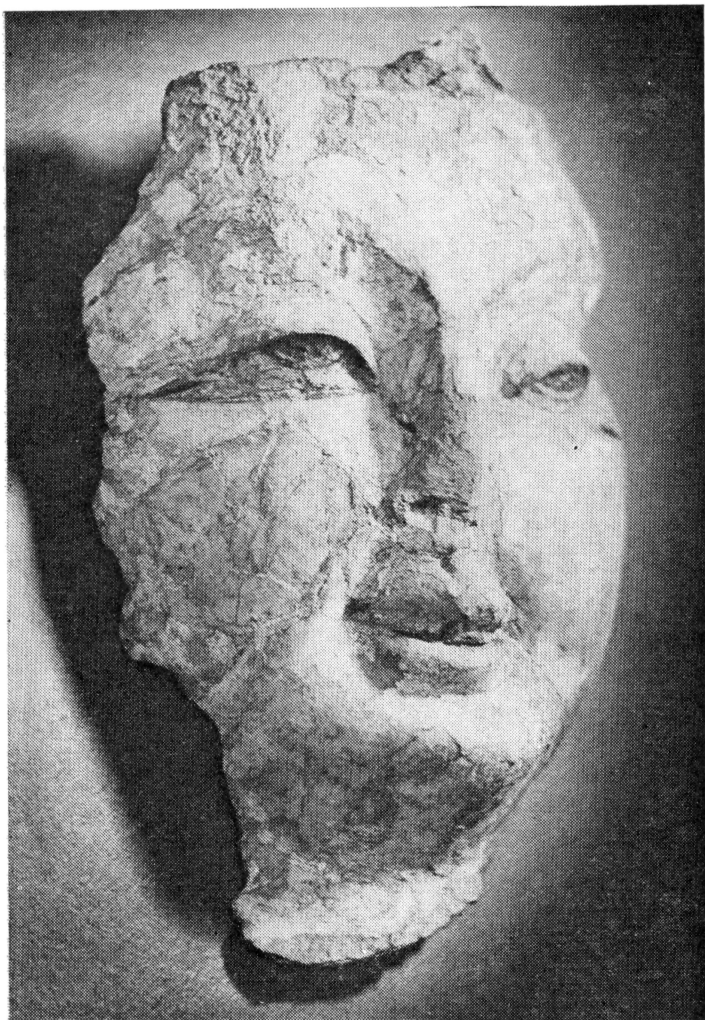


Рис. 27. Скульптурная голова
из центрального святилища

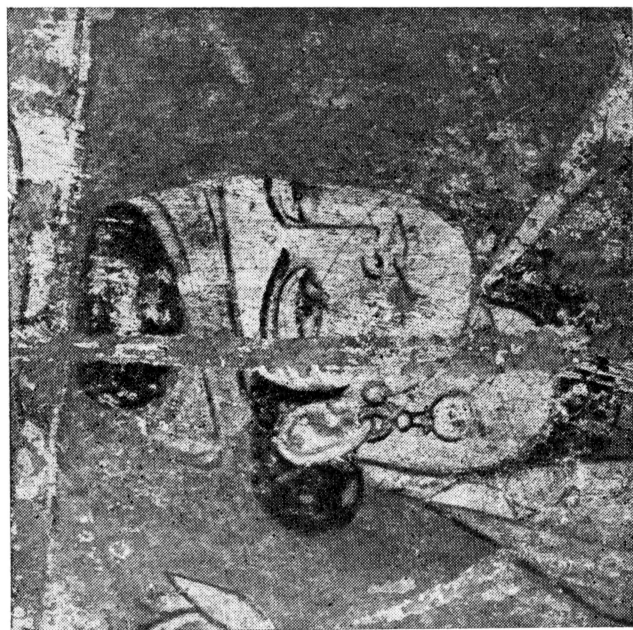


Рис. 28. Настенная живопись.
Деталь (голова женского персонажа)



Рис. 29. Настенная живопись.
Деталь (голова монаха)

Рис. 30. Аршан-Хад. Скала со знаками