

---

Г. И. БОГОМОЛОВ, Н. О. ХУШВАКОВ

## ПЛАКЕТКА С МАСКАМИ ИЗ НАХШЕБА

Статья посвящена терракотовой плакетке, недавно обнаруженной на городище Шуллиуктепа (средневековый Несеф), куда в V-VI вв. переместилась жизнь из Еркургана – крупного городского центра античной эпохи. Плакетка изготовлена из глины желтовато-коричневато-го цвета и представляет собой тонкую пластинку трапециевидной (почти квадратной) формы. Плитка была разбита на два куска. Ее высота – 5,5 см, ширина по верхнему краю – 5,5 см, по нижнему краю – 4,2 см, толщина – 2–2,5 мм. Плитка создана путем оттиска в форме-калыбе, ее края и часть оборотной стороны подрезаны ножом. Лицевая сторона декорирована композицией из девяти театральных греко-римских масок, расположенных в три линии (в шахматном порядке). Все они выполнены в невысоком рельефе. Восемь масок комических персонажей и одна трагическая. Скорее всего, плакетка служила оберегом-талисманом, который наделялся апотропеическим и хтоническим значениями, и была связана с культом Диониса и Деметры. Плакетка из Нахшеба представляет собой важный исторический артефакт. Он свидетельствует, с одной стороны, о культурных контактах древнего Согда, а с другой – указывает на распространение здесь этого вида искусства уже в эпоху античности. Это одно из самых ранних изображений театральных масок, найденных на территории Узбекистана.

**Ключевые слова:** Согд, Шуллиуктепа, Нахшеб, плакетка, маска, апотропей, ангоб, праздничные торжества, Дионисии, вакханический театр.

**DOI:** 10.34920/1694-5794-2020-21

**Цитирование:** Богомолов Г. И., Хушваков Н. О. Плакетка с масками из Нахшеба // Вестник МИЦАИ. 2020. Вып. 30. С. 26–35.

---

**А**КТУАЛЬНОЙ задачей современной археологической науки Узбекистана является изучение его богатого исторического наследия. Особое место занимают предметы мелкой пластики, в том числе терракотовые изделия, которые служат важным историческим источником сведений по искусству и культуре региона. Персонажи этих изделий позволяют реконструировать бытовые реалии, занятия, эстетические и религиозные представления древнего населения.

К числу уникальных предметов, обнаруженных в последнее время в Нахшебе<sup>1</sup>, относится небольшая терракотовая плакетка с изображением

театральных масок. Она была найдена местным жителем, следившим за выпасом скота, на городище Шуллиуктепа (средневековый Несеф), расположенном в 1,5–2 км к югу от древнего столичного центра городища Еркурган и в 5–6 км к западу от города Карши<sup>2</sup>. Затем через посредни-

---

<sup>1</sup> Долина Кашкадарьи – регион Южного Согда. К северу от него, за горными отрогами Зеравшанского хребта, в долине Зеравшана располагался Самаркандский Согд, к югу и юго-востоку, за Гиссарским хребтом, размещались земли Бактрии-Тохаристана. Уже в древности между этими регионами были установлены тесные экономические и культурные связи. В самой долине Кашкадарьи сложились два крупных очага земледельческой культуры, два геоцентра. Один в ее верхней части – охваченной горами и адырами древний Кеш (Шахрисабзский оазис), другой в ее нижней равнинной части – древний Нахшеб (Каршинский оазис).

---

<sup>2</sup> Городище Шуллиуктепа отождествляется со средневековым Несефом/Насафом, который известен по сообщениям арабоязычных и персоязычных авторов (Ибн Хордадбех, ал-Истахри, Ибн Хаукаль, Мукаддаси). В III-IV вв., и даже немного раньше, здесь возникло поселение. Позже в V-VI вв. на месте поселения был возведен мощный замок, укрепления которого были призваны защищать головные сооружения каналов, орошавших обширную территорию к западу от Шуллиуктепа. Именно сюда рядом с излучиной р. Кашкадарьи в VI в. переместилась жизнь из старого городского центра Еркургана. В VI-VIII вв. город быстро разросся и занял лидирующие позиции в регионе. В это время была возведена мощная цитадель, городские стены шахристана достигли толщины 15 м. В конце IX в., и особенно в X-XI вв., город расширился на восток, за реку, сложился рабад, охватывавший территорию в 200 гектар. На отдельных участках даже прослеживались остатки его стен. Как отмечают средневековые авторы, город в это время состоял из небольшого шахристана и обширного рабада. Река делила город на две части. Северная



Ил. 1. Плакетка с масками с городища Шуллиуктепа: лицевая и оборотная стороны

чество представителя Кашкадариньского управления «Олтин Мерос» была приобретена Н. О. Хушваковым для фонда Государственного музея заповедника «Шахрисабз», где и хранится в настоящее время. Ее инвентарный номер – КП-1/89.

Плакетка изготовлена из глины желтовато-коричневатого цвета и представляет собой тонкую пластинку трапециевидной формы (ил. 1), три стороны которой (боковые и верхняя) немного выпукло искривлены, тогда как четвертая, нижняя, ровная. Кроме того, все боковые грани подрезаны под небольшим углом. Плитка была разбита на два куска, которые удалось очень удачно смонтировать так, что шов почти не заметен. Ее размеры: высота – 5,5 см, ширина по верхнему краю – 5,5 см, по нижнему краю – 4,2 см, толщина – 2–2,5 мм. Плитка создана путем оттиска в форме-калыбе, после извлечения ее края и часть тыльной (оборотной) стороны были подрезаны ножом. Лицевая сторона несет декор в виде ком-

позиции из девяти масок, расположенных в три линии (в шахматном порядке). Все они выполнены в невысоком рельефе.

Верхний ряд образуют четыре маски, одна из них (первая слева) показана отдельно, три другие сгруппированы вместе. Отдельно помещенная маска показана в фас, изображение ее немного пострадало. Персонаж маски имеет высокий, широкий лоб, видимо, лысую макушку, обрамленную волосами лишь по бокам (ил. 2: 1). Нос маленький, пуговкой (заметно смят), глаза – прямо смотрящие, овальной формы с точкой (кружком-зрачком) посередине. Губы сомкнуты, выделены тонкими валиками и слегка растянuty в полуулыбке. Нижняя часть лица закрыта широкой бородой–«лопатой», волосы которой разделены на отдельные завитые пряди. Видимо, это маска сатирического персонажа и передает образ старика. Схожий прием передачи бороды, разделенной на отдельные завитые пряди, отражающий бытовавшую тогда моду, отмечается у мужских персонажей в коропластике Боспора (Денисова 1981).

Три другие маски этого ряда плакетки сгруппированы вместе и тоже сатирические. Крайняя слева показана в профиль (ил. 2: 2). У нее волосы обрамляют лоб. Глаз (виден один) показан углублением с точкой (шариком) в центре. Нос прямой, кончик его заострен и слегка опущен вниз. Усов и бороды нет, подбородок округлой формы, слабо выступает. Тыльная сторона маски показана ровным вертикальным срезом. Край его выделен невысоким валиком, который, возможно, передает ниспадающий длинный локон. Поэ-

часть шахристана и рабада были заняты элитными постройками, здесь располагался Дор-ул-Имарат («дом правителя»), тюрьма, базары и соборная мечеть близ Губдинских ворот. Его восточную и западную части составляли кварталы и мастерские ремесленников (металлистов, гончаров, стекольщиков, ювелиров, ткачей и др.). В 1220 г. город был легко захвачен монголами (Сулейманов 2000: 28–29). Известно, что лето 1220 года Чингисхан провел в окрестностях Насафа. Но фатальный удар городу нанес один из набегов монгольских войск иранских Хулагидов в 1272 году, когда город был окончательно разграблен и разрушен. Видимо, с XVIII в. его оплывшие развалины стали известны под названием Шуллиуктепа, т. е. «Холм пивяков» (Массон 1973: 41).





Ил. 2. Маски. Типы масок с плакетки (1–9), мраморный маскарон из Шахри-Гульгуль (10)

тому не исключено, что маска передает женский образ.

Следующая маска почти вплотную примыкает к предыдущей и показана в фас (ил. 2: 3). У ее персонажа лысая голова, глаза прямо смотрящие, выполнены в виде овальных углублений, нос маленький, пуговкой. Высокие скулы переданы выступами, рот открыт, уголки его подняты вверх

(углубление в виде узкой полулунницы). Сверху рот обрамляют длинные вислые усы, а нижнюю часть лица покрывает широкая борода прямоугольной формы, также разделенная на отдельные (вертикальные) завитые пряди. Маска несет изображение старика.

Справа к этой маске примыкает и даже налезает на нее еще одна маска с мужским персо-

нажем, переданная фронтально. У ее персонажа высокий широкий лоб, лицо широкое овальной формы (ил. 2: 4). Глаза прямо смотрящие, показаны в виде углублений миндалевидной формы с точкой-пуговкой (зрачком) в центре. Сверху над глазами нависают широкие брови. Легким возвышением показаны скулы. Нос небольшой. Рот сомкнут, но губы растянуты в широкой добродушной улыбке. Короткая борода, обрамляющая нижнюю часть лица, передана в виде коротких вертикальных линий. Возможно, эти три маски сгруппированы неслучайно и изображают семью (мужа и жену по краям и старика-отца в центре) либо являются персонажами какой-то комедийной сценки (которую играл один актер).

Во втором ряду плакетки размещены три маски. Они занимают как бы промежутки между масками верхнего ряда. Первая маска слева в этом ряду показана в профиль (ил. 2: 5). Она почти полудисковидной формы. У персонажа высокий лоб, крупный прямой нос и узкий глаз, ниже веко выделено валиком, ближе к носу точкой-пуговкой показан зрачок. Подбородок слабо выделен, бороды и усов нет. Тильная сторона маски показана неровной вертикальной линией – срезом. Край ее обрамлен валиком. Не исключено, что это тоже женский персонаж или юноша.

Следующая маска помещена почти в центре ряда и развернута в фас, но оттиск ее из-за неравномерного давления получился под небольшим углом. Маска изображает мужской персонаж с широким лицом (ил. 2: 6). У него узкий лоб, волосы вертикальными прядями (валиками) стянуты к макушке. Глаза прямо смотрящие, узкие, почти ромбовидной формы. Нос смят, но был, видимо, широким и небольшим. Рельефно выделены высокие скулы, небольшой рот передан узкой щелью. Вокруг рта показаны длинные вислые усы, концы которых спускаются ниже подбородка. Борода обозначена двумя пучками. Не исключено, что маска (вид у нее устрашающий) изображает варвара или сатира.

Третья маска, крайняя справа в этом ряду, тоже показана фронтально. Ее персонаж – мужчина пожилого возраста с широким лицом (ил. 2: 7). Лоб высокий, на нем горизонтальными линиями показаны морщины. Широким валиком обозначены брови, глаза большие, листовидной формы, с широким зрачком в центре. Нос небольшой (тоже немного смят) и широкий, округлыми ямками в его основании выделены ноздри. Рот широко раскрыт, губы показаны в виде валиков. Щеки и подбородок охватывает короткая борода. С левой стороны показано ухо в виде полудуги. Видимо, все маски этого ряда представляют персонажей трагедии.

Третий, нижний ряд образуют две маски, также размещенные ниже промежутков между масками верхнего ряда. Первая из них показана фронтально, оттиск ее нечеткий, отдельные ее элементы смазаны (ил. 2: 8). У персонажа неширокий морщинистый лоб и макушка подтреугольной формы. Глаза большие, впалые, прямо смотрящие, с круглой точкой-зрачком в центре, над ними нависают валики-брови. Выделены высокие скулы, нос небольшой, треугольной формы (смят). Открытый рот передан углублением квадратной формы. Подбородок не выделен. Голову персонажа окружает пояс из мелких переплетающихся и направленных в разные стороны линий. Возможно, этим приемом старались показать включенные волосы. Скорее всего, это драматическая маска, передающая какие-то скорбные переживания. Хотя нельзя исключить и такой вариант, что это горгонейон – маска с изображением головы Медузы Горгоны, и включенные волосы на самом деле – клубящиеся вокруг головы змеи. Один из завитков (или змея) извивается вверх по скуле. Эта деталь сближает маску с плакетки с изображением Медузы Горгоны I-II вв. н. э. на саркофаге из Кеп (*Кобылина* 1984: 318, табл. СХХVII, 8).

Последняя маска расположена справа от предыдущей. Она более крупная, тоже развернута фронтально. Маска передает облик персонажа с широким лицом (ил. 2: 9). У него прямо смотрящие глаза ромбовидной формы с точкой-зрачком в центре. Волнистой линией (валиком) переданы сросшиеся на переносице брови. Нос небольшой, с широким основанием, в верхней части переданы морщины (напряженно сморщен). Огромный рот широко открыт, передан в виде углубления луновидной формы, края которого обведены валиком. Причем в нижней части углубления сделан скос вовнутрь, который покрыт вертикальными насечками (имитация зубов). Здесь же в глубине сделана тонкая вертикальная линия – имитация языка (?). Достаточно близка к образу маски на плакетке из Шахрисабза терракотовая маска комического актера из Северо-западного Причерноморья (*Русяева* 1982: 52).

Очень важен вопрос датировки предмета. К сожалению, отсутствие археологического контекста из сопровождающего материала сильно ограничивает возможности датировки плакетки. Поэтому основным подспорьем может служить иконография масок. Как известно, первоначально греческие маски делались с огромным раструбообразным ртом, т. к. актеры играли в амфитеатре, открытом обширном сооружении, и такой рот служил своеобразным рупором, усиливавшим голос актера. В это же время (т. е. в VI-IV вв. до н.





Ил. 3. Маски Средней Азии. 1 – терракотовая плакетка с масками из Нахшеба; 2 – мраморный маскарон из Шахри-Гульгуль; 3 – золотая маска из могильнике Джалпак-Дёпё (Киргизия); 4 – золотая маска из могильника Шамши; 5 – керамическая маска из Куйруктобе (Казахстан); 6 – терракотовая маска из Боспора; 7 – трагическая маска из Пантикапея, I в. н. э.; 8 – маска раба из Ольвии, IV в. до н. э.; 9 – статуэтка актера в женской роли, Большая Близница IV в. до н. э.; 10 – актер в маске раба, Пантикапей, IV в. до н. э.; 11 – фриз с вакханками и масками над ними в верхней части ритона из Старой Нисы

э.) складываются основные типы масок для трагедии и комедии. В первом случае очертания рта с опущенными уголками несли выражение скорби, во втором – уголки рта, поднятые вверх, символизировали смех. Среди изображений масок на плакетке с Шулюктепа лишь одна имеет такой огромный рот (ил. 2: 9). Однако к началу III в. до н. э. изменяются образы масок (чаще всего это связывается с создателем «новой комедии» Менандром). В III-I вв. до н. э. громадные рты у них исчезают, им придают натуральные очертания. Именно так показаны рты почти всех остальных персонажей на плакетке (ил. 2). Все это позволяет предполагать, что нижней границей бытования предмета могли быть III-I вв. до н. э. Достаточно близкие параллели к маскам на плакетке с Шулюктепа обнаруживают маски и изображения актеров этого времени из Северного Причерноморья (Денисова 1981; Русяева 1982; Кобылина 1984).

Среди среднеазиатского материала плакетка с масками – уникальна, прямых аналогий ей найти не удалось. Наиболее близко к ней стоит мраморный маскарон из Сурхандарьинской области. Он тоже был найден случайно местными жителями в обрыве берега Южно-Сурхандарьинского водохранилища близ селения Шахри-Гульгуль в 1973 г. (Тургунов 1976: 105–106). Маскарон представляет стилизованную маску актера в виде пожилого мужчины с венком из виноградных листьев на голове. Высота маскарона – 8 см, ширина – 5 см, толщина – 3,5 см (ил. 3: 2).

Еще одной тематически близкой находкой является терракотовая маска из жилого дома X-XI вв. на городище Куйруктобе (Средняя Сырдарья, Южный Казахстан). Она представляет собой предмет вытянутой в плане овальной формы, слегка выпуклый во внешнюю сторону. Высота маски – 20 см, ширина – 12 см, при этом она достаточно массивна, ее толщина – 3 см. Внешняя сторона заглажена и покрыта красным ангобом. Нос, брови и подбородок показаны выступами, уши выделены наклепками, глаза в виде узких щелок и рот прорезаны. Обратная (внутренняя) поверхность маски несет следы формовки пальцами. Следов крепления маски нет (Байнаков 2005: 61).

Нахшебская плакетка, как и маскарон с поселения Шахри-Гульгуль, по иконографии образов наиболее близка к греко-римским театральным маскам. Но если мраморный маскарон из Сурхандарьи, скорее всего, был привозной вещью (Пугаченкова 1977: 183), то терракотовая нахшебская плакетка является местным производением. Основные культурные слои самого городища Шулюктепа датируются в диапазоне IV-XIII вв. н. э., тогда как плакетка явно несет черты античной

культурной традиции. Учитывая иконографию масок и параллели среди терракот Северного Причерноморья, плакетка, скорее всего, датируется в пределах I в. до н. э. – II-III вв. н. э. Можно предположить, что плакетка либо была перемещена сюда из расположенного недалеко Еркургана, где есть слои эллинистического и античного времени, либо происходит из какого-то пока не выявленного раннего участка обживания городища, синхронного ранним слоям Еркургана.

Известно, что истоки древнегреческих театральных действий лежат в культовых обрядах земледельческих богов – Деметры и Диониса. Особенно тесно театр и появление масок в Древней Греции связаны с культом и празднованиями в честь Диониса (дионисиями). Во-первых, сам театр по существу являлся его храмом. В оркестре находился алтарь Диониса. Во-вторых, большую роль в дионисиях играло переодевание в одежду Диониса: желтый хитон, пурпурную мантию и венок из веток винограда. Диониса сопровождала шествие-толпа спутников и спутниц, последние с обязательными атрибутами – тирсом в руке и козьей шкурой на плечах. Все они хором распевали песни и воспроизводили сценки на тему мифов о Дионисе. Феспис первым противопоставил хорическому представлению монологический рассказ выделенным актером, выступавшим как бы в ответ хору (Вейс 2005: 67). В дальнейшем уже к концу V в. до н. э. число актеров увеличилось до трех.

Со временем вошло в обычай, чтобы часть хора, нарядившись сатирами, сопровождала церемонию жертвоприношения пляской и пением, что предположительно послужило толчком к введению переодеваний на сцене (костюмированию актеров). Тогда как обмазывание лица сажей и винной гущей стало предтечей употребления масок, хотя изначально изготовление масок могло быть связано с культом предков. Маски изготавливались сообразно с характером той роли, для которой были предназначены. Они даже подразделялись на целый ряд неизменных категорий: стариков, молодых людей, рабов и женщин. Маски для героев и божеств наделялись условными атрибутами (Вейс 2005: 69).

Как и в Греции или Риме, история театрализованных представлений в Средней Азии имеет глубокие корни в народной культуре и восходит к массовым зрелищным действиям, посвященным охотничьим культам (изображения ряженных, фантастических фигур, фигур шаманов на петроглифах эпохи ранней бронзы), затем сменившим их аграрным культам (встреча Нового года, праздник осеннего урожая и др.), где они прошли длинный путь от ритуальных шествий групп

населения к культовому объекту до театрализованного зрелища с участием актеров, танцоров, музыкантов. О знакомстве с греческим театром и его постановками вскользь сообщает Плутарх в описании злополучного похода римского полководца Красса против парфян. Точнее, в своей эффектной концовке он рассказывает, что во время празднеств по случаю свадьбы Пакора, наследника парфянского царя Орода, и армянской принцессы при дворе царя Артавазда давалось представление драмы Еврипида «Вахханки». И в сцене, в которой актер, игравший роль предводительницы вакханок Агавы, должен был выйти на сцену с бутафорской головой Пентея на тирсе, он под звуки вакханической песни выходит с головой проигравшего Красса.

Видимо, вместе с распространением эллинистической культуры народы Средней Азии (или, по крайней мере, ее элита) могли познакомиться с греческими театральными постановками. Так, на ритонах<sup>3</sup> II в. до н. э. из сокровищницы парфянских царей в Старой Нисе наряду с изображениями олимпийских богов и ритуальных сцен помещен фриз с изображениями вакханок и поясом с театральными масками над ними (ил. 3: 11). Г. А. Пугаченкова считает, что некоторые изображения на ритонах эпизоды (ритуальные сцены) восходят к известным мифам и могли инсценировать греческие драмы на парфянской сцене (Пугаченкова, Ремпель 1982: 270).

Несомненно, маски театральные представлений ведут свое происхождение от ритуальных и обрядовых масок. Не только у греков, у многих народов маски использовались в ритуальных действиях (шествиях) и танцах ряженных. Маска в этих действиях выступала символом перевоплощения, ее основным предназначением было способствовать или отразить преобразование человека в желаемый образ при помощи внешней оболочки (надевание маски или шкуры, либо раскраска лица и тела). Надев маску или окрашивая лицо, человек магически трансформировался и выступал уже как иное существо. В архаических обрядах первобытной эпохи древний охотник стремился найти общий язык с животным, в своем магическом перевоплощении уподобиться ему физически через маску или раскраску лица и тела и слиться с образом зверя, приобретая его силу, выносливость и другие качества. В обря-

дах инициаций (обрядов перехода) примитивных обществ человек в маске животного появлялся перед посвящаемыми, но воплощал собой животное-первопредка (тотем), чтобы приобщить их к его качествам и силе. В этом заключался магический аспект преобразования, свойственный маскам различных ритуалов.

У многих народов, в том числе и народов Средней Азии, различные обряды и праздники особенного сезонного характера сопровождал обычай ряженья, для которого характерно не только переодевание, но и надевание масок, а также трагедия и применение предметов, производящих шум. Генетически, как предполагают исследователи, этот обычай связан с ранними религиозными представлениями, с культом предков, с календарно-аграрной и семейно-бытовой обрядностью (свадьба, погребальные обряды) (Гусев 1991: 110).

В этом плане интересен декор дворца в Халчае (35×26 м) (Бактрия), возведение которого датируется II в. до н. э. – I в. н. э. Айван и главный зал дворца были декорированы настенной монументальной живописью и глиняной раскрашенной скульптурой. В основе скульптурных композиций – светские сюжеты: прием царской четой, прославление воинской славы представителей кушанского рода «Гераев». Помимо этого, по верху стен тянулся малый фриз с изображениями участников какого-то театрализованного действия (дионисийского круга). На фризе представлены девочки-танцовщицы, ряженые скоморохи, музыканты и сатиры. По мнению Г. А. Пугаченковой, эти персонажи пронизаны духом эллинизма и отражают своеобразное преломление вакханической сцены на бактрийской почве (Пугаченкова, Ремпель 1982: 51).

Следы вакханических мистерий сохранились в оформлении Топрак-кала (Хорезм). С. П. Толстов связывал с религиозными мистериями дионисийского круга один из залов дворцового комплекса Топрак-кала в первый период его существования (второй половины II–III вв. н. э.), образно назвав его «Зал танцующих масок» (пом. № 14 площадью 100 кв. м). Стены помещения были украшены росписью, основным мотивом которых были розетки с 16 лепестками, веточки и цветы, а завершали верхушку стен лепные гирлянды. Кроме того, по периметру стен в неглубоких нишах располагались барельефные композиции, где в натуральную величину были показаны пляшущие попарно мужчины и женщины и отдельные женские фигуры в простенках между нишами. Среди находок интересна голова мужского персонажа в бородатой маске со звериными ушами. Ю. А. Рапопорт проводит параллель этой находки с изображением козлоголового персонажа

<sup>3</sup> Нисийские ритоны выточены по большей части из слонових бивней и представляют собой полый рог, нижний сужающийся конец которого украшался протомой животного или фигуркой божества, а верхнюю расширенную часть венчал фриз с многофигурной рельефной композицией.



на хорезмийской чаше VII в., где, по его мнению, персонаж (царь-жрец) в маске приносит жертвоприношение перед алтарем (*Рапопорт* 1984: 83). Важно то, что действия и персонажей барельефов в «Зале танцующих масок» он связывал с частью ритуальных действий - священной (мистической) свадьбой царя Хорезма и царицы, как культа плодородия (*Рапопорт* 1984: 85).

Мало данных (особенно письменных источников) об использовании масок в раннесредневековом Согде. Но они вполне могли быть частью уличных шествий и представлений по случаю празднования Нового года (Навруза) или других праздников, где еще сохранялась их ритуальная значимость (магическая связь с плодородием и защита, типа китайских «танцев льва»). Так, скорее всего, именно такое назначение нес ряд предметов на росписях парадного зала дворца самаркандского владетеля на городище Афрасиаб (VII в.). Здесь на западной стене изображен прием правителем Согда Вархуманом послов из Китая, Кореи, Чаганиана, Чача, Ферганы и других стран. В северной части этой сцены за корейским посольством и сидящими выше фигурами согдийских вельмож показана какая-то легкая конструкция из одиннадцати деревянных жердей, привязанных в верхней части поперечной перекладиной. К нижней части конструкции примыкают круглые предметы, лицевую сторону которых покрывают изображения устрашающей личины демонического существа с широким круглым лицом, грозно сдвинутыми кустистыми бровями, круглыми глазами красного, желтого, голубого и белого цветов (*Альбаум* 1975: 75–77, рис 22, табл. ХLI). Дополняет портрет широко растянута пасть с торчащими клыками. На наш взгляд, конструкция представляют собой переносной деревянный остов, к которому крепились маски, призванные подобно китайским «львам» во время уличных шествий изгонять злых духов с улиц и от домов горожан (*Богомолов* 1995: 156). Кстати, в буддийских празднествах Непала, Тибета, Японии, вероятно, с эпохи раннего средневековья устанавливается традиция, когда устрашающие маски используются в религиозных танцах. Причем они представляют собой особую категорию символов, которые олицетворяют благотворительные и разрушительные священные силы. Им даже поклоняются, так же как статуям и другим изображениям.

Изображения артистов присутствуют на раннесредневековых росписях Афрасиаба (*Альбаум* 1975: 68, рис. 21), Пенджикента, Бунджиката. По словам Сюань Цзяна, буддийского монаха-путешественника, посетившего Самарканд в 629 г., жители Самарканда очень любили празднества,

которые сопровождалась песнями и плясками. Изображения музыкантов, певиц и танцоров (иногда это целый ансамбль из музыкантов) сопровождают культовые и светские сцены на каменных рельефах из погребений согдийцев VI-VII вв. в Китае (*Wertmann* 2015). Более того, китайские хронисты неоднократно подчеркивали, что артисты, в том числе музыканты и танцоры, нередко посылались в Китай в качестве даров от среднеазиатских правителей. Например, китайскому императору Сюань Цзуну музыкантов и танцоров присылали из Самарканда дважды, в 713 и 727 гг.

В эпоху Тан в китайских городах согдийские харчевни привлекали множество посетителей тем, что здесь устраивались представления, где исполнялись согдийская музыка и танцы. Особой популярностью пользовался самаркандский танец хусюанью, когда нарядно одетая танцовщица, держа в руках платок, стремительно кружилась на мяче (*Крюков, Малявкин, Софронов* 1984: 42–43).

Видимо, не без согдийского влияния в раннесредневековом Китае в ходу были пьески – пантомимы в музыкальном сопровождении. Например, в пьесе «варвар, пьющий вино» исполнитель надевал маску с большим красным носом и выделял замысловатые коленца, изображая пьяного согдийца. Другая пьеса «музыка для ударов по мячу» представляла инсценировку игры в поло. Большой популярностью в Северном Китае в VII в. пользовалось праздничное представление, называвшееся «сумочже» – «просить холода» или «разбрызгивать холод». Юноши в фантастических масках зверей и божеств, обнажившись до пояса, разбивались на две партии (группы), изображая две противоборствующие армии (*Крюков, Малявкин, Софронов* 1984: 43).

Распространение ислама после завоевания арабами Средней Азии, несмотря на жесткий прессинг, уничтожение храмов и жрецов, не смогло полностью искоренить древние традиции и культуры, в том числе празднества со зрелищными представлениями. Они продолжали существовать повсеместно на протяжении IX-XI вв. Например, доисламский новый год (Навруз) повсеместно отмечался празднествами, угощениями и подарками. Письменные источники сообщают, что даже в Багдаде, столице халифата, перед халифом устраивали представления в масках (*Мец* 1973: 327).

Находка маски в одном из жилищ эпохи средневековья на городище Куйруктобе (Кедер) (ил. 3: 5), по мнению К. М. Байпакова, свидетельствует о том, что представления актеров в масках имели место и в городах Средней Сырдарьи (*Байпаков*



2005: 62). Хотя в то же время нельзя исключать вероятности, что эта маска могла принадлежать шаману, использовавшему ее в своих камланиях.

Изображения комических актеров (масхарабозов) в масках встречаются на миниатюрах XV-XVII вв. В сочинениях Ибн Арабшаха, Шераф ад-Дина Али Йезди, Руи Гонсалеса де Клавихо упоминается о зрелищных уличных представлениях при Амуре Тимуре. Например, описываются красочные шествия, карнавалы в Самарканде и его загородных дворцах, которые устраивали различные цеха ремесленников и городские общины. Вероятно, в это время подобно другим профессиональным объединениям начинают складываться цеховые объединения, в которые входили артисты разных жанров (масхарабоз, кизикчи, кугирчок уйин, дарбоз). Эти цеховые организации сохранялись вплоть до конца XIX – начала XX в. У них имелись свои уставы-рисола, где регламентировались общие правила и профессиональные нормы деятельности, во главе их стояли авторитетные мастера – корфармоны (Зияева 2010: 278).

В середине – конце XIX в. наряду с уличными представлениями бродячих трупп, которые также выступали на праздничных гуляниях (*сайил*) и свадьбах, во многих крупных городах существовали придворные театральные труппы. У каждой такой группы был свой руководитель (аксакал, усто, колиб), который назначался и подчинялся непосредственно кушбеги. По сообщению В. В. Крестовского, по приказу эмира Бухары придворные труппы давали бесплатные представления в дни общенародных праздников и гуляний на площадях и улицах. Большей частью представления проводились вечером при свете факелов (Зияева 2010: 279).

Но вместе с тем в народной среде еще в первой четверти XX в., по информации Г. П. Снесарева, в Хорезме сохранялись обряды (на сайилях), сопровождавшиеся облачением одного из участников в козлиные шкуры и надеванием рогов на голову (Снесарев 1969: 33–34). Видимо, рудиментом схожего обряда был обычай, еще недавно имевший место в Ташкентском оазисе. Когда к почитаемому местному водному источнику (обычно роднику) в начале мая из ближайших селений группками собирались молодые (неженатые) парни и девушки.

Они организовывали угощения и гуляния рядом с родником. Причем один из парней был в накинута козье шкуре. Именно он сам или компания парней под его руководством хватала одного из оказавшихся рядом участников и сбрасывала его в воду. Все это воспринималась как веселая забава, но в основе ее явно проглядывается

обычай принесения жертвы для будущего плодородия.

Немаловажен еще тот аспект, что маска могла быть связана с идеей возрождения и защиты умершего. Поэтому на стенки греческих и римских саркофагов последних веков до нашей эры и первых веков нашей эры помещались изображения масок, которые наделялись апотропеическим и хтоническим значениями как связанные с культом Диониса и Деметры (Кобылина 1984: 225). В Средней Азии тоже известны случаи помещения масок в погребения. Так, в могильнике Джалпак-Дёпё в Алае (Кыргызстан) была найдена маска. Она представляет собой маленькую пластинку из тонкого листка золота размером 7,5×5,3 см. Глаза, рот и ноздри переданы в виде отверстий (ил. 3: 3). Ее маленькие размеры не позволяют видеть в ней лицевую маску. Датируется IV-V вв. н. э. (Абетекоев 1983: 41).

Не менее любопытна маска из могильника Шамши в Чуйской долине (Кыргызстан). Она изготовлена из тонкого листа золота. Маска передает удлиненное, но широкое лицо, черты его переданы очень общо, схематично (ил. 3: 4). Глаза впалые, небольшие, переданы в виде гнезд миндалевидной формы, в которые вставлены сердоликовые вставки. Сами гнезда образованы напайкой на основу поставленной на ребро и свернутой в овал тонкой ленты. Нос прямой, выполнен из дополнительного листка золота, согнутого пополам и припаянного к основе. На щеках и по гребню носа насечками пуансона показан растительный орнамент в виде веток с отходящими вверх и в стороны тремя парными отростками. Причем с лицевой стороны углубления насечек пуансона покрыты белой краской.

По мнению И. Кожомбердиева, это имитация татуировки, изображавшей «древо жизни». Кроме того, мелкие отверстия пробиты по краям маски и в височной части. Предполагается, что маска к чему-то крепилась. Датируется она IV-V вв. н. э. (Кожемьяко, Кожомбердиев 1983: 46). Возможно, здесь получили отражение схожие представления, что существовали в народной (даосской) традиции Китая, где маска выступала символом рождения и возрождения, а также наделялась значением света и жизни, возникающих из смерти и тьмы.

Функциональное назначение плакетки с масками Шуллауктепа ввиду ее уникальности пока остается на уровне предположений. Края ее подрезаны от тыльника под небольшим углом, т. е. она куда-то вставлялась. Могла ли плакетка быть декоративным элементом какого-то предмета? Вполне, как и то, что она могла служить вотивным даром-приношением, отражавшим представле-

ния дионисийского круга, связанные с оплодотворяющими силами природы. Не менее вероятно, и даже, на наш взгляд, более привлекательна версия, что она служила оберегом. Одним из видов апотропея (др.-греч. «апотропайона» – «изображение, отводящее порчу») было злобно-ужасное или карикатурно уродливое изображение, вызывавшее смех (разрушавший наговор) или испуг (отпугивавший злых духов). Едва ли не самым известным примером такого апотропея стала маска-талисман с изображением головы Медузы Горгоны, которым в период античности украшали самые разнообразные предметы, в том числе

сосуды, здания, доспехи, щиты и даже монеты. Именно такую цель, на наш взгляд, преследовала композиция на плакетке – притянуть и рассеять дурной взгляд недоброжелателя, отвлекая его от жертвы.

Плакетка из Нахшеба представляет собой важный исторический артефакт, который свидетельствует, с одной стороны, о культурных контактах древнего Согда. С другой – указывает на распространение здесь этого вида искусств уже в эпоху античности и несет одно из самых ранних изображений театральных масок на территории Узбекистана.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Абетеков 1983 – Абетеков А. К. Художественные изделия из Алая и Кетмень-Тюбе. 109. Маска // Памятники культуры и искусства Киргизии. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1983. С. 41.
- Альбаум 1975 – Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент: Фан, 1975.
- Байпаков 2005 – Байпаков К. М. Городище Куйрыктобе – город Кедр. Алматы: Баур, 2005.
- Богомоллов 1995 – Богомоллов Г. И. О некоторых образах народных представлений раннего средневековья // ОНУ. 1995. № 5, 6, 7, 8. С. 152–156.
- Вейс 2005 – Вейс Г. История культуры народов мира. Истоки европейской цивилизации. Древняя Греция. М.: Эксмо, 2005.
- Гусев 1991 – Гусев Е. Е. Ряженье // Свод этнографических понятий и терминов. Народное знание. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. М.: Наука, 1991.
- Денисова 1981 – Денисова В. И. Коропластика Боспора (по материалам Тиритаки, Мирмекия, Илурата и сельской усадьбы). Л.: Наука, 1981.
- Зияева 2010 – Зияева Д. Трансформация народных театров Туркестана конца XIX – начала XX в. // Цивилизации и культуры Центральной Азии в единстве и многообразии. Материалы международной конференции. Самарканд – Ташкент, 2010. С. 278–282.
- Кобылина 1984 – Кобылина М. М. Театр, актеры, музыкальные инструменты // Археология СССР. Античные государства Северного Причерноморья. М.: Наука, 1984. С. 219–220.
- Кожемяко, Кожомбердиев 1983 – Кожемяко П. Н., Кожомбердиев И. Могильник Шамши. 141. Маска // Памятники культуры и искусства Киргизии. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1983. С. 46.
- Крюков, Малявкин, Софронов 1984 – Крюков М. В., Малявкин В. В., Софронов М. В. Китайский этнос в средние века (VII–XIII вв.). М.: Наука, 1984.
- Массон 1973 – Массон М. Е. Столичные города в области низовьев Кашкадарьи с древнейших времен. Ташкент: Фан, 1973.
- Мец 1973 – Мец А. Мусульманский Ренессанс. Пер. с нем. М.: Наука, 1973.
- Пугаченкова 1977 – Пугаченкова Г. А. Римский маскарон из Северной Бактрии // История и культура античного мира. М.: Наука, 1977. С. 183–185.
- Пугаченкова, Ремпель 1982 – Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. М.: Искусство, 1982.
- Рапопорт 1984 – Рапопорт Ю. А. Глава III. Центральный массив. // Труды ХАЭЭ. Т. XIV. Топрак-кала. Дворец. М.: Наука, 1984. С. 53–194.
- Русяева 1982 – Русяева А. С. Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.). Киев: Наукова думка, 1982.
- Снесарев 1969 – Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М.: Наука, 1969.
- Сулейманов, 2000 – Сулейманов Р. Х. Древний Нахшаб. Самарканд – Ташкент: Фан, 2000.
- Тургунов 1976 – Тургунов Б. А. Малоизвестные кушанские памятники Северной Бактрии // Бактрийские древности. Л.: Наука, 1976. С. 103–106.
- Wertmann 2015 – Wertmann P. Sogdians in China. Archaeological and art historical analyses of tombs and texts from 3rd to the 10th century AD. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2015.