

АЛЕКСАНДР-АРЕС В БАКТРИИ
(*К вопросу об идентификации образа воина из Тиллятепа*)

К. Абдуллаев

Музей истории материальной культуры им. А. Тимура, Шахрисабз, Узбекистан
kabdullaev@yahoo.com

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее популярных сюжетов античного искусства – портрету Александра Великого в Бактрии. Изучение художественных произведений, включая и монетную иконографию, позволяет наметить основные тенденции в развитии образа Александра на протяжении длительного времени. Анализ изображения воина на золотой пластине из Тиллятепа (Афганистан) выявляет довольно необычный для региона Бактрии образ Александра-Ареса.

Ключевые слова: археология Центральной Азии, искусство Бактрии, эллинизм, Тиллятепа, иконография, Арес, Александр

ALEXANDER-ARES IN BACTRIA
(*Towards the Identification of the Warrior's Image from Tillatepa*)

Kazim Abdullaev

Museum of the History of Material Culture, Shakhrisabz, Uzbekistan
kabdullaev@yahoo.com

Abstract. The article is devoted to one of the most popular subject of Bactrian art of Hellenistic period – the portrait of Alexander the Great. Investigated works of art, including coin iconography, allow identifying the main trends in the development of the image of Alexander for a long time. Analysis of the depicting of a warrior on the gold plate from Tillyatepa (Afghanistan) reveals a rather unusual topic namely the image of Alexander-Ares for the region of Bactria.

Keywords: archaeology of Central Asia, art of Bactria, Hellenism, Tillyatepa, iconography, Ares, Alexander

Данные об авторе. Абдуллаев Казим – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории материальной культуры им. А. Тимура РУз., Кашкадарьинская обл., г. Шахрисабз, Узбекистан.

Среди памятников античного искусства Средней Азии изображения Александра Македонского составляют немногочисленную, но представительную коллекцию. На аверсах тетрадрахм и драхм первых Селевкидов – Селевка I и Антиоха I – голова обожествленного царя Александра-Геракла показана в львином скальпе с поворотом вправо и именем на реверсе (Александра или же Селевка), знаменующим преемственность и законность власти Селевкидов¹. Такое же изображение мы видим на более поздних анэпиграфных монетах, но уже с несколько искаженными деталями². В дальнейшем эти подражательные типы подвергаются иконографической деградации и уменьшению веса³. Важным в данном случае для нас является то, что изображение на аверсе этих подражаний остается прежним, хотя детали становятся уже менее узнаваемыми. Это может свидетельствовать о длительности использования данного изображения. Однако трудно сказать, сохраняется ли смысловая подоплека этих изображений или первоначальный смысл уже утрачен.

Образ Александра-Геракла распространен не только в сфере монетной иконографии⁴. Находка великолепно исполненного рельефа на слоновой кости из Тахти Сангина с портретом Александра-Геракла⁵ свидетельствует о популярности образа Александра Великого и в других видах изобразительного искусства. В данной статье предпринята попытка иконографического анализа одного из предметов некрополя Тиллятепа (Афганистан)⁶, позволившая выявить еще одну ипостась великого полководца.

Прежде чем приступить к анализу данного объекта, представляется резонным дать общую характеристику как самому памятнику, так и археологическому контексту интересующей нас находки. Погребения Тиллятепа, открытые в Северном Афганистане (провинция Шибеган) советскими учеными под руководством В.И. Сарияниди в 1978 г., произвели сенсацию в археологической науке прежде всего обилием высокохудожественных произведений, выполненных из драгоценных металлов, в основном из золота. Найденные предметы объединяет один признак – все они относятся к предметам быта, украшениям, одежде, т.е. могут рассматриваться как предметы погребального комплекса. Комплекс Тиллятепа включает в себя различные категории художественных изделий, отражающие основные тенденции в развитии художественного ремесла на момент погребения. Хронологическим показателем служат нумизматические находки, которые укладываются в промежуток I в. до н.э. – I в. н.э. Большая часть вещей надежно укладывается в эти рамки. Верхняя дата устанавливается благодаря монете, которая дает *terminus ante quem*. Что касается нижней даты, то, хотя

¹ Об одной из последних сводных работ по селевкидской нумизматике см. Houghton, Lorber 2002.

² Zeymal' 1983, 77–80; Omel'chenko 2001, 14–15; Abdullaev 2007. Fig.1.

³ Находки монет подражаний драхмам с типом Александра были зафиксированы на территории Южного Согда и, в особенности, в шахрисабзско-киабском районе был сделан ряд находок. Некоторые находки происходят из культурных напластований, что позволяет говорить о более или менее точной привязке этих монет к историко-культурному региону. Так, например, близ кишлака Бугажиль (Omel'chenko 2003, 118–124), на небольшом тепе поблизости от памятника Джартепа была найдена монета – подражание драхмам с Александром. Дм – 16,0 мм, вес 4,6 г (Omel'chenko 2001, 14–15).

⁴ Abdullaev 2007, 535–575.

⁵ Pichikyan 1991, 189–194.

⁶ Sarianidi 1985; 1989.

она и приемлема для большей части предметов, следует оговориться, что имеются отдельные образцы, например глиптики и торевтики, которые можно датировать временем более ранним, чем I в. до н.э.

Стилистически и отчасти тематически тиллятепинский комплекс можно условно разделить на три категории. В первую входят артефакты, выполненные под сильным влиянием эллинистической изобразительной традиции. Темы изначально греческие, но трансформированные как по облику, так, возможно, и в смысловом значении. К таким предметам мы относим композицию с изображением шествия Диониса⁷, изображение тритона, амура на дельфине, обнаженную фигуру Афродиты-Психеи с Амуром, тяжеловооруженного воина-гоплита в доспехах. Последнему изображению посвящена настоящая статья. Следует подчеркнуть одну важную особенность этой категории: все произведения выполнены в местной бактрийской традиции. Это выражено, в первую очередь, в приемах передачи различных деталей⁸. Сюда же, по всей очевидности, можно отнести и отдельные предметы обихода, которые по своей форме и функциональной принадлежности тяготеют к греческой культуре.

Вторая категория предметов связана с так называемой кочевнической культурой, характерной для обширного пространства Центральной Азии вплоть до Алтая, Сибири и до границ Западного Китая. Произведения этой группы демонстрируют характерные черты так называемого «звериного стиля», но столь разнообразны по своей тематике, что атрибуция их подчас становится затруднительной. Они могли быть и произведениями бактрийских мастеров, и привезенными из отдаленных регионов Центральной Азии. Этот стиль накладывает свой отпечаток и на сюжеты греческого происхождения. Выражается это, например, в применении в орнаментации таких элементов «звериного стиля», как «точка» и «запятая».

Более определенно можно говорить о некоторых формах сосудов (золотая чаша), которые явно выполнены местными бактрийскими торевтами. К таковым можно отнести, например, цилиндрический предмет, декоративное оформление которого сближается с мотивами греко-бактрийского искусства: это и побег виноградной лозы по среднему регистру, и оформление в виде язычков (полуовы) нижней части. Сюда же следует отнести и миниатюрный сосуд типа греческой пиксиды, украшенной пояском лавровой гирлянды⁹. Все эти орнаментальные мотивы характерны для эллинистического искусства. Именно этой категории свойственны влияния различных изобразительных традиций.

Некоторые предметы носят черты, характерные для китайского изобразительного искусства. Встречаются предметы, которые создавались явно под влиянием искусства индийского субконтинента. Все это, вероятно, и передает тот сложившийся изобразительный комплекс, который был характерен для периода позднего эллинизма Средней Азии II в. до н.э. — II в. н.э. и напоминает своего рода стиль *романа* этого региона.

⁷ Abdullaev 2005.

⁸ К примеру, манера передачи драпировки в особенности на женских изображениях повторяется в терракотовой пластике, а также в настенной живописи (Фаязтепа), что является убедительным аргументом в пользу местного происхождения предметов тиллятепинского комплекса (Abdullaev 1998, 15–38).

⁹ Отметим, что на миниатюрный сосуд нанесена греческая надпись, передающая весовое значение предмета (Sarianidi 1985, fig. 141).



Рис. 1. Застежки с изображением воина из Тиллятепа (Афганистан). I в. до н.э. – I в. н.э.

И, наконец, менее представительная третья категория предметов художественного ремесла явно привозного характера. Это китайское зеркало и другие предметы, созданные под сильным влиянием китайской изобразительной традиции.

Характеризуя изобразительный комплекс Тиллятепа, следует подчеркнуть одну важную особенность, в большой степени касающуюся образов греческого происхождения. Пластическая трактовка изначально греческих образов подверглась столь сильной трансформации, что первоначальный смысл стирается и размывается, обрастая массой новых деталей и условностей¹⁰. Все это усложняет задачу исследователя в атрибуции персонажа. К этой категории находок относятся и застежки с изображением воина из Тиллятепа (рис. 1).

Застежки были найдены в погребении № 3 в числе других, что дает основание полагать, что каждая пара из них была предназначена для отдельного платья и что одеяние погребенного было многослойным. Застежки, о которых пойдет речь ниже, представляют собой две прямоугольные ажурные пластины, которые соединялись между собой при помощи специально припаянных крючков и пары петель¹¹. Их лицевые стороны изготовлены в комбинированной технике с высоким рельефом. С оборотных сторон края пластин соответствуют контуру лицевых сквозными отверстиями. На пластине с крючками голова персонажа повернута в три четверти. Однотипные изображения повернуты друг против друга, правым и соответственно левым боком.

Стоящая фигура обрамлена растительным орнаментом в виде гирлянды. Гирлянда замыкает центральную композицию с трех сторон (по бокам и сверху). Персонаж стоит на земле, показанной тремя декоративными полосками, верхняя из которых представляет собой ряд удлиненных прямоугольных гнезд, примыкающих друг к другу. Средняя полоса в виде цепочки очерченных ромбовидных фигур с продвинутой точкой по центру. Наконец, нижняя полоса представляет собой горизонтальный ряд из полуов. В нижней части композиции у ног персонажа, по бокам от

¹⁰ Abdullaev 2016.

¹¹ Sarianidi 1989, 73.

него, расположены хищные существа фантастического характера. По облику они более всего напоминают драконов с небольшими крыльями треугольных очертаний. Головы их повернуты друг к другу, тело выгнуто с намеченными «запятой» и «точкой». Поверх их голов начинается упомянутая гирлянда. Она состоит из чередующегося мотива трех заостренных листьев, перетянутых у основания поперечной лентой. Подобного рода орнаментальный мотив характерен для эллинистического периода и встречается довольно часто в декоре произведений торевтики (II—I вв. до н.э.)¹². В верхней части композиции по углам расположены фигурки птиц. Они небольшого размера, но судя по большой голове и мощному выделенному клюву с загнутым вниз концом, можно говорить об их хищной породе (коршун, беркут?).

Воин облачен в так называемую «мускульную» кирасу (торакс), в верхней части живота под грудью проходит ремень, скрепленный по центру узлом. На фоне кирасы рельефными линиями показана довольно сложная система ремней портупей для ношения меча. Под горизонтальной линией ремня, опоясывающего торс под грудью, проходит косо еще один ремень, как бы оттянутый вниз тяжестью меча. К последнему прикрепляется небольшой ремешок, показанный в виде полукруглой рельефной полоски, которая продета в скобу ножен короткого меча¹³. Ручка меча украшена головой грифона. Манера украшать ручку меча подобным образом была, по всей видимости, широко распространена на эллинистическом Востоке. В Средней Азии наиболее близкой аналогией к ней может служить рукоять меча из слоновой кости, найденная на городище Тахти Сангин (Южный Таджикистан)¹⁴. Отличия заключаются лишь в манере передачи головы. Если на застежке из Тиллятепе она чуть вздернута вверх, то на тахтисангинской ручке голова грифона смотрит вниз.

Бедрa воина защищены короткой, доходящей до колен юбкой с двумя рядами трапециевидных пластин (птериги). Что же касается обуви, то это на первый взгляд кнемиды, защитный доспех для ног, который соответствовал, казалось бы, всей экипировке пешего воина. Однако более подробный анализ изображения вынуждает отказаться от такого предположения. Схема расположения ремешков, обвивающих ногу, более всего напоминает не птериги, а сандалии, т.е. не боевой, а походный вариант обуви. Об этом говорит декор ступни ромбовидными узорами и два широких (видимо, кожаных) ремешка, завязанных под коленной чашечкой и около щиколоток. На месте скрещений ремешки крепятся продольным ремнем с овальными рельефами. На грудь персонажа ниспадает толстая складка закинутого назад плаща. На левом плече складки плаща закреплены фибулой (застежкой) в форме полумесяца¹⁵.

¹² Pframmer 1993, 17, 110. Fig. 12B, 142.

¹³ Подобная система крепления и манера ношения скользящих ножен со скобой (slidescabbard) имеет древние корни и восходит к VII–VI вв. до н.э. Регионом возникновения и распространения этой системы, по мнению Траусдейла, считается Южный Урал и прилегающие территории. Проникнув в Европу, она доживает вплоть до раннего средневековья, между тем как в Азии где-то в первых веках н.э. она сменяется другой – более эффективным креплением на двух точках (Trousedale 1975, 218). Однако следует учитывать, что это касалось в основном длинных мечей, между тем как короткие мечи, как на рассматриваемом нами примере, могли иметь и некоторые отличительные детали.

¹⁴ О рукояти меча, оформленной в виде головы грифона, из раскопок храма Окса на Тахти Сангине дается подробное описание с аналогиями и библиографией в работе Б.А. Литвинского (2010, 88–105).

¹⁵ Следует отметить, что фибула типа римской lunula была зафиксирована в археологическом слое городища Джандавлаттепа (сектор 7) на юге Узбекистана (Северная Бактрия). См. Abdullaev, Stančo et al., 2013, 27.

Как важный элемент иконографии следует особо выделить развевающиеся ленты диадемы. На правой пластине хорошо прослеживается широкая изогнутая полоска, следующая из-за головы вниз за древко копья примерно до уровня запястья правой руки персонажа. Другой конец ленты показан короткой полосой, соединяющей шлем со щитом и краем обрамления. На левой пластине диадема показана также в виде изогнутой полоски, следующей от шлема в затылочной части, далее, соединяясь с верхом щита, она загибается вверх. С правой стороны диадема показана в виде короткой ленты, загнутой вверх. По всей видимости, диадема была завязана под шлемом, наподобие того, как это демонстрируют монеты с портретом в шлеме греко-бактрийского царя Евкратиды¹⁶.

Особый интерес представляет головной убор. Вот как описывает его автор публикации В.И. Сарияниди. «На голову надет шлем, фестончатые края которого украшены завитками; сверху шлем имеет четыре круглых углубления – возможно, гнезда для самоцветов, которые, однако, так и не были вставлены. Между двумя парами таких углублений выступает вверх заостренный рог. На макушке шлема мягко извивается длинный султан. Шлем крепился на голове при помощи ремня, пропущенного под подбородком»¹⁷.

Такой довольно редкий элемент в устройстве шлема, как «ремень», заслуживает более подробного рассмотрения. Если и принять эту деталь за ремень, то выглядит он необычно широким. Поверхность «ремня» разделена на две части (пластины?), верхняя из которых имеет подпрямоугольную форму ближе к удлиненной трапеции с рельефно выделенными краями и заглублением в виде гнезда. Нижняя часть имеет аналогичную форму, но с сужением книзу, которое проходит под подбородком. Трудно сказать, выполняла ли эта деталь помимо функции крепления и другую – защитную наподобие нащечника. Однако называть эту деталь нащечником также не совсем обоснованно, так как щека остается открытой, а широкая полоса ремня перекрывает шею персонажа. Тем не менее все это не исключает ее защитной функции. В этом отношении большой интерес как ближайшая аналогия представляет находка из того же 3-го погребения Тиллятепа. Речь идет о литой золотой печатке (16×12×6 мм) с изображением фигуры Афины. Эта идентификация подтверждается зеркальной греческой надписью ΑΘΗΝΑ¹⁸. Афина изображена во весь рост, торс развернут к зрителю. В правой руке щит и копье, наискосок пересекающее фигуру. Голова показана в профиль вправо, левая рука вытянута в направлении взгляда, с локтя свисает край накинутого на плечи плаща, другой край плаща ниспадает с ее правого плеча и виден из-за щита (рис. 2). В правой руке щит и меч. Наиболее примечательной для нас является форма шлема с полями, напоминающая вариант беотийского шлема, но с ремешком, проходящим аналогичным способом под подбородком. Не исключено, что перед нами вариант шлема, характерный для бактрийского региона первых веков до н.э. – первых веков н.э.

Касаясь вопроса интерпретации образа на тиллятепинской застежке, В.И. Сарияниди замечает: «Как видно, на пряжке изображен воин в полном боевом облачении, в кирасе, типичной для греко-римского вооружения»¹⁹. «Несколько отличны от классических типов шлем и в особенности извивающийся султан. Аналогии нам

¹⁶ Bopearachchi 1991, pl. 16, 25; 17, 27–38.

¹⁷ Sarianidi 1989, 74.

¹⁸ Sarianidi 1985, 3.78. III. 73, 32; 1989, 79–80, рис. 29, 3.

¹⁹ Sarianidi 1989, 76.

Рис. 2. Золотое украшение (брошь) с изображением

Афины. Тиллятепа. I в. до н.э. — I в. н.э. неизвестны, хотя близкий по типу султан в виде “конского хвоста” украшает шлем Менелая на известной групповой статуе “Менелай с телом Патрокла” и в особенности шлемы на рельефе, изображающем битву всадников с амазонками. Но, бесспорно, если не идентичный, то наиболее приближенный тип демонстрирует султан, выступающий из макушки “македонского” шлема греко-бактрийского царя Евкратиды»²⁰.

В.И. Сарианиди сопоставляет «общую иконографическую композицию тиллятепинских пряжек с изображениями на некоторых кушанских монетах и в первую очередь монетах Канишки, где на обороте имеется изображение фронтально стоящего азиатского божества Орлагно с птицей, венчающей его голову, с копьем в руке и мечом с рукоятью в виде птичьей головы. Видимо, не случайно в известных надписях Нимруд Дага это древнеиранское божество ассоциируется с Гераклом и Аресом. Возможно, это абстрактный, отвлеченный образ воина, однако близкие по стилю фигуры на нисийских ритонах определены специалистами как изображение бога войны Ареса»²¹.

Вернемся к изображению на тиллятепинской застежке и попытаемся взглянуть на нее в несколько в другом ракурсе. Наиболее примечательной деталью этого изображения, несомненно, является шлем. Он явно усложненной конструкции, и неудивительно, что нелегко подобрать к нему более или менее точную аналогию. Конфигурация шлема явно сочетает в себе элементы различных шлемов античности. Фестончатые края его более всего напоминают беотийские шлемы²². Особо трудно поддается определению верхняя часть шлема. Позволим себе не согласиться с мнением уважаемого В.И. Сарианиди в том, что перед нами извивающийся султан. Этому противоречит как неестественно закрученная форма султана, так и манера его изображения. Во-первых, в сечении эта деталь явно круглая — основание ее имеет более широкую форму и она как бы «происходит» от макушки головного убора (рис. 3, 1). Во-вторых, важным моментом в изображении шлема является то, что верхняя часть шлема продолжается в виде трубчатого рельефа с постепенным сужением к концу. Мы не видим ни отдельно показанного султана, ни его крепления к шлему в привычной для греческого искусства манере. Т.е. деталь эта сплошная, как бы продолжающая верхнюю полусферическую часть шлема. Во всяком случае, трудно связать подобную форму с конским хвостом или плюмажем на греческих шлемах, имеющих совершенно иную фактуру. В этом отношении изображение этой детали на шлеме Евкратиды совершенно отличается от шлема на тиллятепинском экземпляре. Справа и слева от этой детали крупные



²⁰ Sarianidi 1989, 76.

²¹ Sarianidi 1989, 76.

²² Litvinskiy, Pichikyan 2000, 64–70; Litvinskiy 2001, 349–352.



Рис. 3. 1 – Голова воина (деталь) из Тиллятепа. 2 – портрет Александра (деталь). Мозаика с изображением сцены битвы с царем Дарием из Помпей. Неаполитанский национальный археологический музей. Последняя четверть II в. до н.э.

гнезда для вставки, ниже «султана» – другая деталь заостренной формы, которую автор называет рогом. Такая комбинация деталей, расположенная на верхней поверхности шлема, сложна и не поддается интерпретации, а сочетание «рога» и султана в данном конкретном случае выглядит несколько необычным.

На мой взгляд, «рог» и «мягкий султан» передают не что иное, как голову слона с бивнем и закрученным хоботом, причем поверхность последнего подчеркнута точечными вдавлениями, передающими фактуру грубой кожи. В этом случае легко объяснить и круглый в сечении завитый элемент, и «рог», который на самом деле изображает бивень, учитывая при этом определенную трансформацию в передаче деталей, характерную, как отмечалось ранее, для всего комплекса изображений Тиллятепа.

Такая интерпретация шлема кардинально меняет истолкование персонажа в целом. Образ воина из Тиллятепа резко отделяется от изображений Ареса и обретает совершенно иной смысл. Для иконографии греческого бога войны, как и для популярного Геракла, подобный головной убор не характерен. Шлем в форме слоновьего скальпа приводит нас в галерею портретов Александра в монетной иконографии ранних Селевкидов (Селевк I) и Птолемеев (монеты Птолемея I Сотера 310–305 гг.)²³. Есть все основания считать, что изображение головы на тиллятепинской застежке находит близкие аналогии в официальной иконографии Александра как Селевкидов, так и Птолемидов (рис. 4, 5). Сближение этих изображений происходит при полном портретном сходстве и при наличии, как будет показано ниже, некоторых отличительных и других – общих – элементов иконографии.

Мы не знаем в точности, в какой степени изображения Александра передают портретное сходство с реальной личностью, однако оно, несомненно, имеется между изображениями, атрибутированными как портреты Александра. Лицо с прямым чуть крупноватым носом и широким разрезом глаз; как бы нахмуренные брови моделированы рельефно выступающими надбровными дугами. Тонко очерчены чуть припухлые губы с характерным М-образным рисунком верхней губы в сочетании с мягким округлым подбородком. Характерными признаками являются также некоторая впалость щек, что достигнуто небольшим заглублением пространства

²³ Houghton, Lorber 2002, pl. 6, 101.2; pl. 10, 183; pl. 12, 219; pl. 67, 189.3a; pl. 67, 222. Р. 4; тетрадрахмы: 1a, 12–16; Pl. 1b, 17–18; золотые статеры: pl. 1b, 22, 23; серебряные гемидрахи: 21; тетрадрахмы: pl. 2a, 5, 6, 10–13, 17–20, 22, 23, 24; драхмы: pl. 7; 14, 21, 27.



Рис. 4. Тетрадрахма Селевка I. Серебро. Бойсарытепа. Самаркандская область



Рис. 5. Тетрадрахма Птолемея I. Серебро

вокруг рта и ноздрей, и подчеркнутая рельефная мускулатура чуть приоткрытых губ. Все эти элементы портрета находят прямые аналогии в портрете Александра.

Касаясь особенностей портрета Александра, нельзя обойти вниманием великолепно выполненную бутероль из слоновой кости с изображением Александра-Геракла. Она была найдена в процессе раскопок храма Окса на Тахти Сангине²⁴ и была освещена в научной литературе в полной мере²⁵. Географическая близость этого памятника к Тиллятепа косвенно указывает нам в первую очередь на общие тенденции в развитии искусства пластики малых форм бактрийского региона, в частности, портретного жанра. Тем не менее хочется подчеркнуть некоторые детали в этом изображении. Пластическая трактовка лица и художественные приемы позволяют сблизить этот портрет не только с портретами медальерного

Рис. 6. Бутероль из слоновой кости с изображением Александра-Геракла. Тахти Сангин. Таджикистан



искусства, но и с изображением воина из Тиллятепа. Здесь можно наблюдать тот же овал лица с широким разрезом глаз, углубления вокруг рта, М-образный рисунок верхней губы, мягкий подбородок (рис. 6). Интересно трактован львиный

²⁴ Фрагмент представляет собой несколько вертикально расслоившихся тонких чешуек слоновой кости, найденных в разных местах культового заклада № 2 в дальнем северо-западном углу 20-метрового обводного коридора храма на глубине 3,5 м от современной поверхности. Размеры портретного бюста: высота 3,3, ширина 2,8 см.

²⁵ Pichikyan 1991, 172–179; Litvinskiy 2010, 204–211.



Рис. 7. Золотой статер из клада Мирзаках. Афганистан (увеличено)

скальп, в частности обращает на себя внимание манера изображения гривы в виде отдельных прядей с их штриховкой, передающих фактуру шерсти. Такая манера изображения характерна для анэпиграфных монет, о которых упоминалось выше. На тахтисангинском портрете из слоновой кости интересно обыграны рельефы надбровных дуг на львином скальпе — они чрезмерно утрированы, что делает глазные впадины сильно и неестественно запавшими, с другой стороны, надбровные дуги имеют из-

гиб, что создает впечатление двух изогнутых рогов, расположенных как бы над «прической» — верхней челюстью львиного скальпа.

Географически отдаленной, но удивительно близкой по портретному сходству аналогией к тиллятепинскому экземпляру является изображение Александра верхом на лошади на знаменитой мозаике из Помпей (рис. 3, 2). Близость этих двух памятников выражается не только в чертах лица; следует подчеркнуть также и сходство доспехов Александра на помпеанской мозаике и тиллятепинском изображении. В обоих случаях герой одет в мускульную кирасу, частично задрапированную складчатым плащом, переброшенным через плечо, и бронированную юбку (птериги); оба героя вооружены копьем. Следует напомнить здесь же и бронзовую конную скульптуру Александра из Геркуланума²⁶, также имеющую много общего как с мозаикой, так и с другими памятниками искусства.

Близка манера построения профильного портрета Александра на золотой монете из клада Мирзаках (Афганистан), опубликованной О. Бопераччи и Фладрином²⁷. Крошечный рельеф (складка, создающая впечатление двойного горба?), расположенный чуть ниже переносицы, вероятно объясняется дефектом при работе резчика (рис. 7).

Однако нельзя не отметить и небольшие различия в изображении слоновьего скальпа: иначе, например, изображается хобот как бы трубящего слона, поднятый вверх с изгибом вперед. Бивни, торчащие из-под хобота, также выступают вперед в отличие от тиллятепинского, где бивень изображен чуть сбоку. В то же время не подлежит сомнению сходство некоторых деталей в трактовке портрета на монете Птолемея с тиллятепинским изображением. Аналогична, например, манера трактовки тонко очерченных губ и основания носа, выступающих на фоне углубления, правда, менее выраженного. Широкий разрез глаз и прямой нос с округлым мягким подбородком можно наблюдать на обоих изображениях.

Хронологически чуть более поздним временем датируются монеты греко-бактрийского царя Деметрия, наиболее представительный портрет которого украшен именно слоновьим скальпом. Здесь слоновья голова (рис. 8) показана в манере,

²⁶ Археологический музей. Неаполь. (Инв. 4996).

²⁷ Boppearachchi, Flandrin 2005.



Рис. 8. Тетрадрахма греко-бактрийского царя Деметрия. Серебро. II в. до н.э.

аналогичной монете Птолемея: S-образно загнутый вперед хобот и наличие одного бивня, в отличие от пары бивней монет Птолемея. На некоторых экземплярах четко обозначен глаз слона. Следует отметить, тем не менее, и существенное различие портретов. Если круг привлеченных нами портретов Александра (монеты Селевка, Птолемея) имеет явное сходство с тиллятепинским изображением, то портрет на монетах Деметрия демонстрирует совершенно иной тип лица, отличного от двух первых.

Сходство портретов Александра на монетах Птолемея с иконографией в селевкидском чекане недвусмысленно намекает на общие истоки и возможное существование единого стандарта в изображении Александра. Их исходной точкой могли быть все те же произведения, созданные Лисиппом и другими известными скульпторами эпохи эллинизма. Помимо Лисиппа, непревзойденного мастера бронзового литья, которому было даровано исключительное право изображать Александра, письменные источники упоминают также Апеллеса, которому также позволялось переносить образ великого царя в живопись, и Пирготеля, известного резчика по камню (Plin. NH. XXXV; XXXVII, 4).

В нумизматическом материале первых Селевкидов и в особенности в чекане Селевка I и Антиоха I Александр предстает в львином скальпе, что нередко ассоциирует его и с образом Геракла. Портрет Александра в чекане Селевка I является своего рода эталоном не только в монетной иконографии, но, как демонстрируют вышеприведенные примеры, и в других видах изобразительного искусства малых форм Средней Азии эллинистического периода.

Изображение божественного воина на тиллятепинских застегках, которое мы атрибутировали выше как портрет Александра, дополняется рядом элементов (драконы и птицы), что в определенной степени сближает его и с образом Ареса.

Говоря об изображении Ареса, следует подчеркнуть, что особую популярность этот образ получает в античном искусстве регионов, затронутых влиянием греческой культуры и греко-римских изобразительных традиций. Здесь следовало бы остановиться на изображении Ареса на парфянских ритонах из Нисы. Нисийские ритоны демонстрируют довольно устойчивую иконографическую схему в передаче греческого бога войны²⁸. Идентификация этого божества среди сонма других

²⁸ Masson, Pugachenkova 1956, табл. III; VI; XIII; XXIV; XXX.



Рис. 9. Изображение Ареса на ритоне из Нисы. Фрагмент. II в.

до н.э. Словная кость олимпийских божеств или же на других композициях того же цикла не вызывает сомнений.

Фигура божества изображается фронтально с чуть выдвинутой вперед левой ногой. Она облачена в мускульную кирасу (торакс); на бедрах защитный доспех в виде двух рядов пластин (птериги) (рис. 9). Правая рука, согнутая в локте, поднята вверх и опирается о копьё, между тем как левая сжимает рукоять меча, верхняя часть которой оформлена в виде головы орла или грифона. На голове зауженный кверху шлем с расширяющимися к основанию полями. На ногах высокая обувь, доходящая до икр. Длинный складчатый плащ, образующий треугольную драпировку на груди, закинут за спину и вертикальными складками спадает вниз. Как видно, плащ застегнут на правом плече.

На Востоке образ греческого Ареса нередко сливается с местными божествами, как это происходит, например, с Афладом в западно-парфянском изобразительном комплексе²⁹. В кушанском монетном пантеоне образ Ареса по своим атрибутам может ассоциироваться даже с несколькими персонажами,

как то: уже упомянутый Орлагно, Шахревар и Ришто (рис. 10)³⁰. Образ воинственного божества проникает далеко за пределы греко-римского мира. Во всяком случае, один из воинов Мары, как это иллюстрирует гандхарский рельеф из музея Лахора, по своему облику, вплоть до позиции рук, очень напоминает Ареса³¹.

Как мы уже отмечали, изображение воина из Тиллятепа сопровождается фигурками драконов, фланкирующих композицию. Манера их изображения вполне в духе китайской традиции, казалось, могла бы увести нас в восточный изобразительный и символический комплекс. И хотя в данном случае дракон имеет явно выраженный восточный облик, столь ли чужд сам образ дракона греческой мифологии?

Античные источники указывают нам на прямую связь божества войны с драконом. Так, дракон, который охранял источник близ Фив, считался сыном Ареса и эриннии Тильфосы. Впоследствии он был убит Кадмом, основателем города Фивы в Беотии (Ovid. Metam. III 31–64; Hys. Fal. 178). Священный дракон Ареса ассоциируется более всего с хтоническим миром и представляет темные силы. Так же негативно в греческой мифологии воспринимается и сам образ Ареса. Напомним, что среди олимпийских богов он не был популярен и даже Зевс — его отец называл его самым ненавистным из богов (Hes. Theog. 922; Ps.-Apd. I. 3. 1). Между тем

²⁹ Masson, Pugachenkova 1959, 167, рис. 30.

³⁰ Göbl 1984, pl. 18, type 224, 225, 236, 237, 238; pl. 27, type 369. Следует оговориться, что изображение персонажа с копьем и щитом и именем Ришто может в равной степени быть связано и с образом греческой Афины (Grenet, 1987).

³¹ Masson, Pugachenkova 1959, 168.

Рис. 10. Монета кушанского царя Хувишки с изображе-

нием божества Шахревары. II в. н.э. (увеличено)
изображение дракона в китайском искусстве и мифологии имеет совершенно отличный и даже противоположный смысл. В китайской мифологии образ дракона связан со светлым жизнеутверждающим началом, с небесной силой и водной стихией³².

Следует добавить также, что атрибутами бога Ареса считались коршун, копье, факел, собака. В этой связи изображение пары хищных птиц, замыкающих верхнюю часть композиции из Тиллятепа, имеет недвусмысленное значение и вполне соответствует иконографическим нормам изображенного божества. Такое смешение деталей портрета и элементов композиции свидетельствует, по всей вероятности, о слиянии обожествленного образа Александра Великого и греческого бога войны Ареса (Марса в римском варианте).

Скорее всего, здесь мы имеем довольно распространенный в греко-римском искусстве образ Александра, облаченного в доспехи и вооруженного копьем наподобие Ареса или Афины. В этом отношении примечательным примером является рельеф из Виллы Альбани, дошедший до нас благодаря гравюре И. Винкельмана³³. Композиция передает сцену встречи двух великих людей эпохи античности на фоне городской стены: отрешившегося от земных благ философа Диогена и противостоящего ему во всем воинственном величии полководца Александра (рис. 11)³⁴.

Таким образом, в изображении на тиллятепинских украшениях образ Александра сливается с образом божества войны и предстает в образе Александра-Ареса. Образ несколько неожиданный в изобразительном искусстве Средней Азии и Бактрии в частности.

Интересно, что при жизни Александр никогда не отождествлял себя с Аресом; в монологе, приводимом Плутархом, где он просит прощения у Диогена, говоря: «Я подражаю Гераклу и соревнуюсь с Персеем и иду по следам Диониса, бога-родоначальника и прадеда» (Plut. Fort. Alex., 332a), – Арес не упомянут. Это понятно и логично с чисто человеческой точки зрения. Образ Александра-Ареса становится популярным уже после смерти Александра, вследствие осмысления его роли следующими поколениями в более поздний римский период. Во всяком случае, когда Плиний Старший превозносит Апеллеса как одного из выдающихся художников – портретиста Александра, он говорит: «Излишне перечислять, сколько раз он писал Александра», – и сообщает, что в Риме на форуме Августа в его время имелись еще два Апеллесовых изображения Александра Македонского. Одна из картин представляла царя в окружении богини Победы и Диоскуров. Другая картина, под названием «Триумф», изображала Александра, а рядом с ним персонажа со связанными за спиной руками, олицетворявшего войну. В данной композиции Александр-победитель выступает в роли миротворца. Как сообщает все тот же Плиний,



³² Polyakov, Kocherygina 2009, 23; Vil'yams 2000.

³³ Bol 1992, 116, ff. III. 2 Cat.N 293, pl. 80, 81.

³⁴ Abdullaev 2015, 131–134, fig. 4.

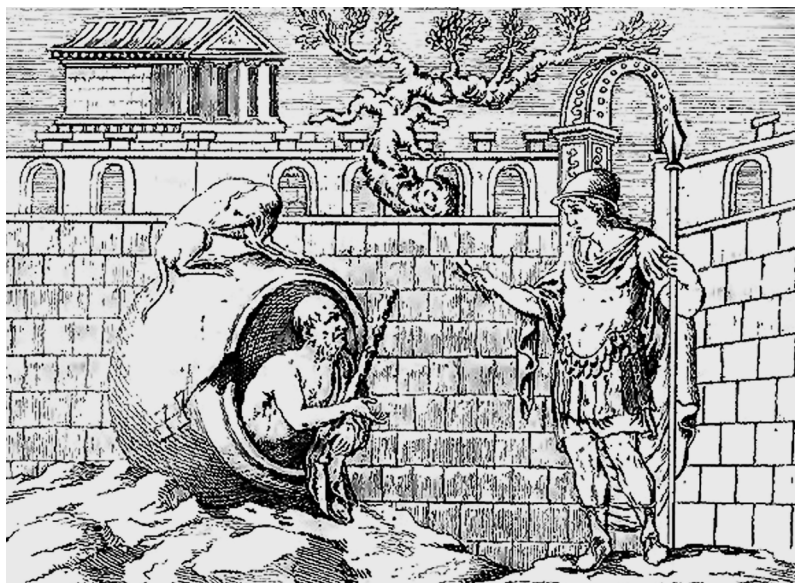


Рис. 11. Гравюра с рельефа римского времени. Вилла Альбани. Италия

в правление Клавдия обе эти картины были изуродованы; по приказу императора на них были стерты лица Александра и заменены портретами Августа, горячим поклонником которого был Клавдий (Plin. NH. XXXV. 36. 94).

Одно из ярких описаний живописной композиции с Александром и Роксаной оставлено Лукианом Самосатским. Речь идет о живописце Аэции, который представил свою картину «Брак Роксаны с Александром». Картина была настолько восхитительной, что устроитель олимпийских состязаний Проксендид отдал свою дочь в жены художнику. Приведем описание картины Лукианом (пер. Р.В. Шмидт): «Изображена прекрасная спальня и брачное ложе, а на нем восседает красавица Роксана, потупившая девичий взор и робеющая в присутствии Александра. Кругом улыбающиеся эроты: один, стоящий за спиной, снимает с головы покрывало и показывает жениху Роксану; другой весьма услужливо снимает сандалию с ноги, чтобы она могла скорее лечь; третий, тоже эрот, ухватившись за хламиду Александра, тянет его к Роксане, со всей силой увлекая его. Царь сам протягивает венок невесте, а дружка и сват Гепестсион стоит возле, держа горящий факел и опираясь на цветущего юношу, как я полагаю – Гименея, хотя имя его не написано. По ту сторону картины другие эроты играют среди оружия Александра: двое несут его копье, подражая носильщикам, когда они сгибаются под тяжестью бревна; другие два, взявшись за ремни щита, тащат третьего, возлежащего на царском доспехе, а значит, и самого царя; один залез в панцирь, лежащий вверх выпуклой поверхностью, и сидит точно в засаде, чтобы испугать других, когда они поравняются с ним, таща щит» (Lucian. Her. 5).

Далее, комментируя картину, Лукиан замечает, что «не ради забавы и не так себе все это изобразил Аэций, но для того, чтобы показать любовь Александра к военным делам, также и то, что, любя Роксану, он не забывает оружия» (Lucian. Her. 6).

Описание картины, да и сам образ Александра содержат намек на его воинственность и, таким образом, близость к божеству войны Аресу (Марсу в римском

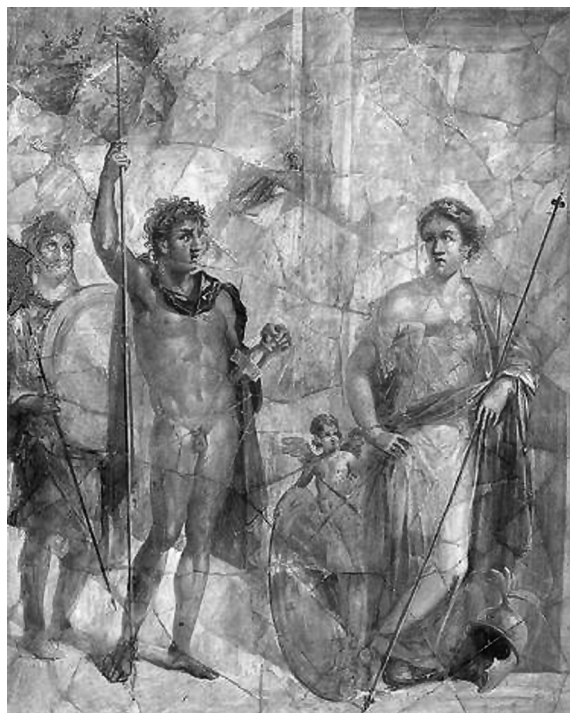


Рис. 12. Настенная роспись раннего IV стиля из Помпей с изображением Александра-Ареса с Роксаной. I в. н.э.

варианте). В таком же духе исполнена композиция, изображающая Александра и Статейру (по другой версии – Роксану) на южной стене триклиниума в настенных росписях Помпей³⁵.

Атлетически сложенная фигура обнаженного героя напоминает греческую скульптуру (рис. 12). Правая рука, поднятая вверх, опирается о длинное копье, левая – на рукоятку меча. Шлем лежит у ног Барсины, щит придерживает фигурка эрота, размещенная между главными персонажами. Позади Александра показана фигура воина, закутанная в темное одеяние, также со щитом и копьем.

Образы эти можно выстроить в иконографический ряд, в котором наиболее ранним для Средней Азии можно считать монетный портрет Александра на тетрадрахмах и драмах Селевка I. Находки селевкидских монет с портретом Александра в львином скальпе, затем их подражательные выпуски с так называемым типом Александра, и, наконец, их заключительная фаза с последующей иконографической деградацией свидетельствуют в пользу того, что на территории Средней Азии, и в частности в Бактрии и Согдиане, этот образ был достаточно популярным на протяжении длительного времени.

О монетах, которые условно называют «тип Александра», уже говорилось вначале, однако этот термин в полной мере может применяться и к другому виду изобразительного искусства. Речь идет о терракотовых статуэтках, в основном дошедших в виде головок или бюстов³⁶. Большинство из этих терракотовых

³⁵ Richardson 2000, 126.

³⁶ Meshkeris 1977, pl. X, 1; pl. XII, 3; 4; pl. XXIII, 1.

изображений изготовлено в комбинированной технике. Корпус, иногда прическа моделированы вручную, между тем как лицо отштамповано в матрице. В чертах лица легко прослеживается описанный выше набор элементов, составляющих портрет Александра. Тот же устремленный чуть выше зрителя взгляд больших глаз с проработанными веками, слегка приоткрытый рот. Если можно так выразиться, это «тип Александра» в терракоте. Подобные терракотовые головки и фигурки относятся к раннесредневековому периоду. Суммарный анализ этого материала позволяет сделать один принципиально важный вывод. При всем разнообразии причесок и разных вариантов передачи корпуса лицо и его выражение остается неизменным. Это может свидетельствовать в пользу того, что мастера-керамисты, обладающие определенными художественными навыками, имели в своем арсенале матрицы или модели для тиражирования лицевой части изображения. В таком случае трудно представить, что примитивно исполненные статуэтки со штампованным лицом могли ассоциироваться с Александром Великим. По всей вероятности, все эти терракоты являются отголоском его некогда существовавших портретов в искусстве малых форм и в то же время это в определенной мере отражает популярность великого полководца в массовом народном искусстве, хотя изначальный смысл мог утеряться.

Будет ли ошибкой предположение, что и сам образ Александра создается под влиянием достижений искусства ваяния эллинистической эпохи, ярким выражением которой является творчество Лисиппа? В какой мере следует учитывать также и гений самого Лисиппа? Внедренный в отдаленные уголки эллинистического мира образ Александра мог служить чем-то вроде художественного стандарта, но в то же время и развиваться на свой манер в зависимости от артистического потенциала региона.

Возможно, здесь мы наблюдаем феномен взаимодействия уже сложившихся традиций эпохи, которые учитываются при создании наиболее социально значимых произведений (портрет царя) и последующего влияния этих произведений на изобразительное искусство, которое будет носить в определенной мере подражательный характер.

Божественный воин, которого мы атрибутировали как образ Александра-Ареса, создается в той же художественной среде, той же школой или даже мастером, что и другие сюжеты тиллятепинского комплекса. В связи с этим возникает вопрос, осознанно ли тиллятепинский художник воссоздает в золоте портрет Александра, или его чертами наделяется уже другой героизированный царь-воин?

Как уже выше отмечалось, многие изначально греческие образы далеки от совершенства эпохи классики и динамизма эллинистического периода, а образ Александра, персонифицирующий божество войны Ареса, является редким примером для бактрийского искусства. Образ Александра-Ареса или Александра-Марса внедряется уже вслед раннеэллинистическим произведениям, когда римское искусство переосмысливает значение такой выдающейся личности, как Александр.

Литература/ References

- Abdullaev, K. 1998: Nana in Bactrian Art. In: *Silk Road Art and Archaeology*. Vol. 9. Kamakura, 15–38.
- Abdullaev, K. 2005: Les motifs dionysiaques dans l'art de la Bactriane et de la Sogdiane. In: *Actes du colloque international. Afghanistan Ancien carrefour entre l'est et l'ouest*. Brepols, Bruxelles, 227–258.
- Abdullaev, K. 2007: Images et cultes de l'Occident dans l'Orient Hellénisé: Heracles en Asie centrale et dans l'Inde du nord-ouest. In: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*. Paris, 535–575.

- Abdullaev, K. 2015 : L'image du sage-ascète dans l'art de l'Asie centrale. In: *De Samarcande à Istanbul: étapes orientales. Hommage à Pierre Chuvin – II. Textes réunis et présentés par Véronique Schiltz*. Paris, 127–148.
- Abdullaev, K. 2016: Aphrodite ou Maîtresse des animaux? In: *Asie centrale. Transferts culturels le long de la Route de la soie*. Paris (in print).
- Abdullaev, K., Stančo, L. et al. 2013: *Arkheologicheskoe izuchenie gorodishcha Dzhandavlattepa i Sherabadskogo rayona* [Archaeological Survey of Jandavlattepe Site and Sherabad Area]. Praha. Абдуллаев, К., Станчо, Л. и др. *Археологическое изучение городища Джандавлаттепа и Шерабадского района*. Прага.
- Bol, P.C. 1992. *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke III*. Berlin.
- Bopearachchi, O. 1991: *Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques. Catalogue raisonné*. Paris.
- Bopearachchi, O., Flandrin, Ph. 2005: *Le portrait d'Alexandre le Grand: histoire d'une découverte pour l'humanité*. Monaco.
- Göbl, R. 1984: *System und Chronologie der Munzprägung des Kušānreiches*. Wien.
- Grenet, F. 1987: L'Athéna de Dil'berdzhin. In: *Cultes et monuments religieux dans l'Asie centrale préislamique*. Paris, 41–45.
- Houghton, A., Lorber, C. 2002: *Seleucid Coins. A Comprehensive Catalogue*. Part I. *Seleucus I through Antiochus III*. Vol. I. Lancaster–London.
- Litvinskiy, B.A. 2001: *Khram Oksa v Baktrii (Yuzhnyy Tadzhikistan)*. Т. 2. *Baktriyskoe vooruzhenie v drevnevostochnom i grecheskom kontekste* [Temple of Oxus (Southern Tajikistan). Vol. 2. *Bactrian Armament in Ancient East and Greek Context*]. Moscow. Литвинский, Б.А. *Храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан)*. Том 2. *Бактрийское вооружение в древневосточном и греческом контексте*. Москва.
- Litvinskiy, B.A. 2010: *Khram Oksa v Baktrii (Yuzhnyy Tadzhikistan)*. Т. 3. *Iskusstvo, khudozhestvennoe remeslo, muzykal'nye instrumenty* [Temple of Oxus in Bactria (Southern Tajikistan). Vol. 3. *Art, Crafts, Musical Instruments*]. Moscow. Литвинский, Б.А. *Храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан)*. Т. 3. *Искусство, художественное ремесло, музыкальные инструменты*. М.
- Litvinskiy, B.A., Pichikyan, I.R. 2000: *Takhti Sangin: ellinisticheskiy khram Oksa v Baktrii (Yuzhnyy Tadzhikistan)*. *Raskopki. Arkhitektura. Religioznaya zhizn'* [Takhti Sangin: Hellenistic Temple in Bactria (Southern Tajikistan). *Excavations, Architecture, Religious Life*]. Moscow. Литвинский, Б.А., Пичикян, И.Р. *Тахти Сангин: эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан)*. *Раскопки. Архитектура. Религиозная жизнь*. Москва.
- Masson, M.E., Pugachenkova, G.A. 1956: *Parfyanskies ritony. Al'bum illiustratsiy*. Moscow. Массон, М.Е., Пугаченкова, Г.А. *Парфянские ритоны. Альбом иллюстраций* [Parthian Rhytons. *Album of Illustrations*]. Москва.
- Masson, M.E., Pugachenkova, G.A. 1959: *Parfyanskies ritony* [Parthian Rhytons]. In: *Trudy Yuzhno-Turkmenistanskoy arkheologicheskoy kompleksnoy ekspeditsii* [The Works of the South-Turkmenistan archaeological expedition]. Т. 4. Ashkhabad. Массон, М.Е., Пугаченкова, Г.А. *Парфянские ритоны*. В кн.: *Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции*. Т. 4. Ашхабад.
- Meshkeris, V.A. 1977: *Koroplastika Sogda* [Koroplastics of Sogd]. Dushanbe. Мешкерис, В.А. *Коропластика Согда*. Душанбе.
- Omel'chenko, A. 2001: *Podrazhanie drakhme s tipom Aleksandra Makedon-skogo iz Yuzhnogo Sogda* [Imitation to the Drakhm with Type of Alexander from Southern Sogd]. In: *Numizmatika Tsentral'noy Aziiv* [Numismatics of Central Asia] V. Tashkent, 14–17. Омельченко, А. *Подражание драхме с типом Александра Македонского из Южного Согда*. В сб.: *Нумизматика Центральной Азии*. Вып. V. Ташкент, 14–17.
- Omel'chenko, A. 2003: *Arkheologo-topograficheskoe obsledovanie pamyatnikov epokhi antichnosti v Ayakchinskoy oazise (Kitabskiy rayon Kashkadar'inskoy oblasti)* [Archaeological-Topographical Investigation of Sites of Antique Period in Ayakch i Oasis (Kitab District of Kashkadarya Region)]. *Arkheologicheskie issledovaniya v Uzbekistane (2002 god)* [Archaeological Research in Uzbekistan] Вып. 3. Tashkent, 118–124. Омельченко, А. *Археолого-топографическое обследование памятников эпохи античности в Аякчинском оазисе (Китабский район Кашкадарьинской области)*. *Археологические исследования в Узбекистане (2002 год)*. Вып. 3. Ташкент, 118–124.
- Pfammer, M. 1993: *Metal Work from Hellenized East. Catalogue of the Collections*. Malibu.
- Pichikyan, I.R. 1991: *Kul'tura Baktrii. Akhemenidskiy i ellinisticheskiy periody* [The Culture of Bactria. Achaemenid and Hellenistic Periods]. Moscow. Пичикян, И.Р. *Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистический периоды*. Москва.

- Pichikyan, I.R. 2010: Aleksandr-Gerakl (greko-baktriyskiy portret velikogo polkovodtsa) [Alexander-Herakles (Greco-Bactrian Portrait of a Great Commander)]. In: Litvinskiy, B.A. *Khram Oksa v Baktrii (Yuzhnyy Tadzhikistan)*. *Iskusstvo, khudozhestvennoe remeslo, muzykal'nye instrumenty*. T. 3, 204–210. Moscow.
- Пичикян, И.Р. Александр-Геракл (греко-бактрийский портрет великого полководца). В кн.: Литвинский, Б.А. *Храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан)*. *Искусство, художественное ремесло, музыкальные инструменты*. Т. 3, 204–210. Москва.
- Polyakov, E.N., Kocherygina, K.B. 2009: Obraz svyashchennogo drakona v iskusstve Drevnego Kitaya [The Image of Sacred Dragon in the Art of Ancient China]. In: *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [The Herald of Tomsk State Architecture University] 2, 22–39.
- Поляков, Е.Н., Кочерыгина, К.Б. Образ священного дракона в искусстве Древнего Китая. В сб.: *Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета* 2, 22–39.
- Richardson, L. 2000: *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum*. Baltimore.
- Sarianidi, V.I. 1985: *Bactrian Gold*. Leningrad.
- Sarianidi, V.I. 1989: *Khram i nekropol' Tillya-tepe* [Temple and Necropolis of Tillya-tepe]. Moscow.
- Сарианиди, В.И. *Храм и некрополь Тилля-тепе*. Москва.
- Trousdale, W. 1975: *Long Sword and Slide Scabbard in Asia*. Washington.
- Vil'yams, K.A. 2000: Entsiklopediya kitayskikh simvolov [Encyclopedia of Chinese Symbols]. In: *Vostochnyy simvolizm* [Eastern Symbolism]. Moscow.
- Вильямс, К.А. Энциклопедия китайских символов. В кн.: *Восточный символизм*. Москва.
- Zeymal', E.V. 1983: *Drevnie monety Tadzhikistana* [Ancient Coins of Tajikistan]. Dushanbe.
- Зеймаль, Е.В. *Древние монеты Таджикистана*. Душанбе.