

Е. Е. КУЗЬМИНА

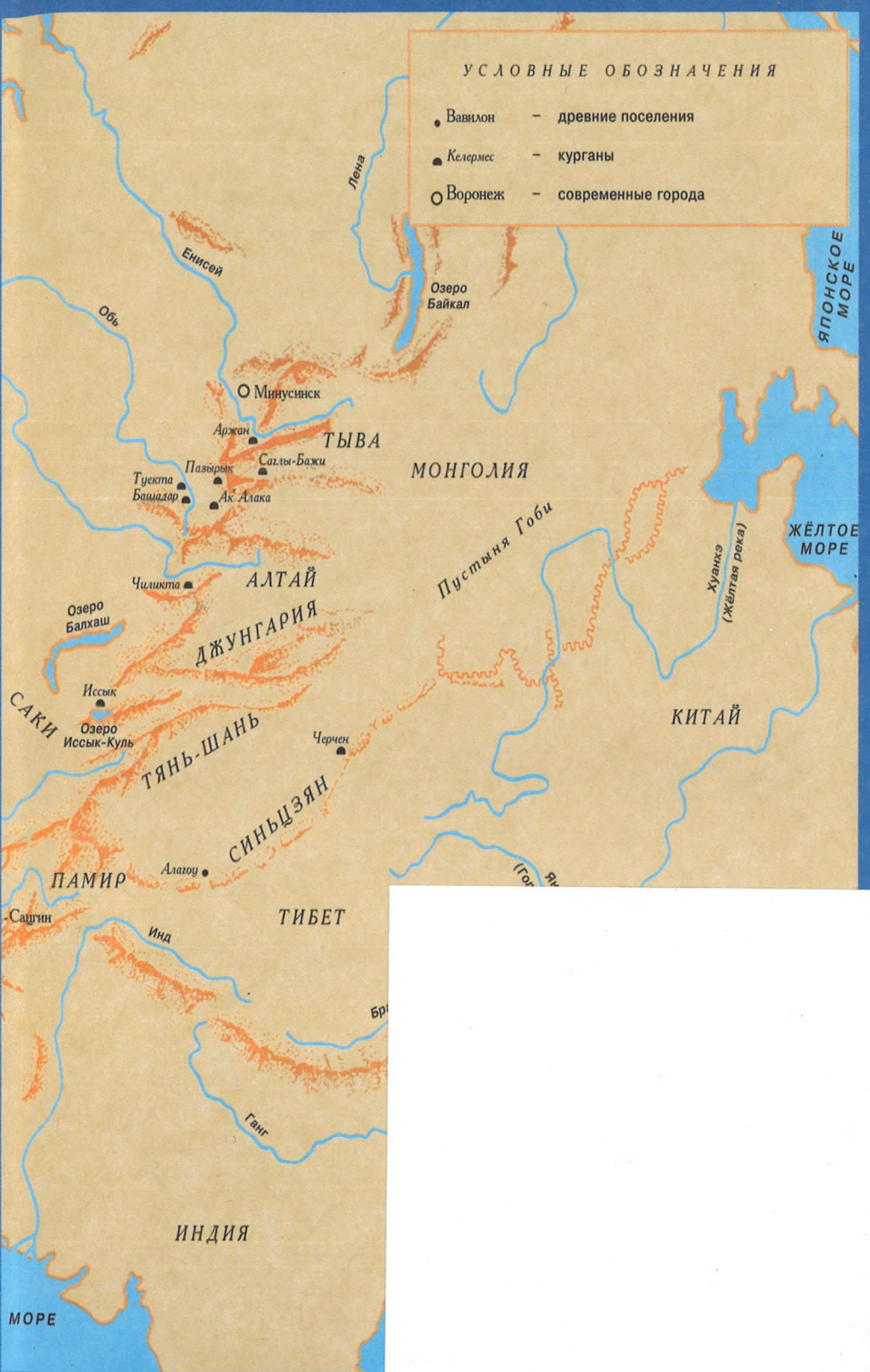
МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО СКИФОВ И БАКТРИЙЦЕВ





УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- Вавилон — древние поселения
- ▲ Келермес — курганы
- Воронеж — современные города





Елена Ефимовна Кузьмина в 1954 году с отличием закончила МГУ, в 1957 — аспирантуру Института Археологии АН СССР. Ее учителями были М.М. Дьяконов, М.П. Грязнов и С.Н. Соколов, преподававший авестийский и санскрит. С 1957 по 1986 год работала в Институте Археологии АН СССР, с 1986 года по настоящее время служит в Российском институте культурологии, будучи заведующей отделом музеологии, главным научным сотрудником.

Основные научные интересы Е.Е. Кузьминой — изучение происхождения и культуры древнейших индоиранцев, в которых она видит создателей андроновской и срубной культур Евразийских степей, а также анализ семантики искусства их потомков скифов.

Руководимый Е.Е. Кузьминой Еленовский отряд проводил археологические исследования на Южном Урале; она ежегодно участвовала в экспедициях в Казахстане и республиках Средней Азии, работала в Индии и Шри Ланке, знакомилась с памятниками Ирана и Афганистана. В последние годы она уделяет большое внимание вопросам музеологии и охраны памятников, читала курс «Музеи мира» в РГГУ.

Основные труды: «Металлические изделия энеолита и бронзового века в Средней Азии» (М., 1966); «Андроновская культура» (раздел; М., 1966); «Происхождение индоиранцев в свете новейших археологических открытий» — с К.Ф. Смирновым (М., 1977); «В стране Кавата и Афрасиаба» (М., 1977); «Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня» (Фрунзе, 1986); «Национальная культурная политика Великобритании и музей» (М., 1992); «Откуда пришли индоарии?» (М., 1994) и более 250 других печатных работ, опубликованных в России и по всему миру.

Е.Е. Кузьмина в 1982 году избрана членом-корреспондентом Германского Археологического Института, в 1996 — действительным членом Общества иранологии, в 1998 — академиком РАН.



MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

ELENA KUZMINA

**MYTHOLOGY AND ART
OF SCYTHIANS AND BACTRIANS**
(ESSAYS ON CULTURAL HISTORY)

Moscow

2002

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Е. Е. КУЗЬМИНА

**МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО
СКИФОВ И БАКТРИЙЦЕВ**
(КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ)

Москва

2002

УДК 902.6+9(М) : 37(09)

ББК 63.4+63.3(0) : 71

К 89

Кузьмина Е. Е.

К 89 Мифология и искусство скифов и бактрийцев: (Культурологические очерки) = Mythology and Art of Scythians and Bactrians: (Essays on cultural history) / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии. — М., 2002. — 288 с.; 16 л. ил.

ISBN 5-93719-019-X

Книга посвящена интереснейшей проблеме — анализу содержания произведений искусства скифов. На основании древних религиозно-мифологических текстов Ригведы и Атхарваведы индоариев и Авесты иранцев автор реконструирует мифологию скифов и показывает, что особенности мифологического мышления объясняют специфику скифского зрелищного стиля, образы и композиции их искусства. В книге рассмотрены также вопросы семантики искусства Бактрии и влияния бактрийской художественной школы в степях.

Публикация «Очерков» приурочена к 70-летию Е. Е. Кузьминой.

УДК 902.6+9(М) : 37(09)

ББК 63.4+63.3(0) : 71

На обложке: *Электровая ваза, Чертомлык.*

На первом форзаце: *Карта «Памятники скифской культуры».*

На втором форзаце: *Карта «Передняя Азия, Иран и Средняя Азия».*

ISBN 5-93719-019-X

© Е. Е. Кузьмина, 2002.

© Российский институт культурологии, 2002.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



Предлагаемая читателю книжка представляет собрание моих статей 70-х годов, посвященных семантике скифского искусства. По не зависящим от меня обстоятельствам монография на эту тему так никогда и не была издана.

Интерес к скифской культуре пробудился у меня очень давно. ...Шла зима 1944 года. В школе холодно, мы все сидим в валенках и бабушкиных

платках. Дверь открывается, и в класс входит Ольга Георгиевна Чумакова. Ученица школы-студии МХАТ Станиславского, она стала преподавательницей древней истории. Высокая, стройная, седая, в белой шали, накинута на плечо, как греческий пеплум, своим прекрасным низким голосом она рассказывает нам про битву в Фермопильском ущелье. Класс замер. У всех на фронте отец или брат, и когда Ольга Георгиевна говорит: «Здесь мы легли...», класс разражается рыданиями... На следующем уроке она рассказывает нам о таинственном народе — скифах, кочевавших в наших степях. И я Табл. I вспоминаю стихи, которые так любит моя мама, лично знавшая Блока: «Да, скифы мы, да, азиаты мы...»

Семя брошено в землю. Увидев мое увлечение древней историей, Ольга Георгиевна отводит меня в археологический кружок Исторического музея. Здесь, в зале ГИМа, я впервые вижу ее — Чертомлыцкую вазу, на которой греческий торевт мастерски изобразил скифов, ловящих коней...

Жизненный путь безошибочно избран. Изучение культуры ираноязычных народов навсегда станет главной темой моих исследований.

Второй поворотный момент в моей судьбе — апрель 1951 года. В конференц-зале бывших Голицынских женских курсов на Волхонке, где тогда помещался Институт истории материальной культуры АН СССР, проходила очередная годовичная Археологическая сессия. Эти заседания были подлинным праздником науки. Война победно закончена. Люди с энтузиазмом вернулись к своей профессии. Археологические раскопки развернулись по всему Союзу. Один интереснейший доклад сменяется другим: М.К. Каргер рассказывает о замечательных раскопках в Киеве, А.В. Арциховский — в Новгороде, В.И. Равдоникас — об открытии петроглифов на Белом море, Т.С. Пассек — об исследованиях трипольской культуры,

Б.Б. Пиотровский — о крепости Кармир Блур в Армении, С.П. Толстов — о городах Хорезма. В зале царит необычайное оживление, археологи, съехавшиеся со всей страны, рады встрече, на многих — военные гимнастерки с орденами. У студентов горят глаза от предвкушения их собственных грядущих открытий.

И тут слово предоставляют ленинградскому ученому Михаилу Михайловичу Дьяконову. Он рассказывает о только что начатой работе возглавляемого им Кафирниганского отряда Таджикской Археологической экспедиции. Задача отряда — изучение абсолютно не исследованной культуры древней страны Бактрии, где воевала царица Семирамида, где пророк Заратуштра проповедовал свое учение, а Александр Македонский женился на принцессе Роксане и мечтал перенести сюда столицу своей огромной державы. Первые же раскопки в Кобаданском оазисе оказались очень успешны...

В перерыве я и две мои подруги, Марианна Корзухина и Люся Матвеева, подходим к Михаилу Михайловичу и просим включить нас в его отряд.

Встреча с М. М. Дьяконовым была для меня судьбоносной. Моя тяжелая и личная, и научная жизнь была освещена тем, что у меня были прекрасные товарищи, дружба с которыми продолжается до сих пор уже более полувека, и выдающиеся учителя: С.В. Киселев, Б.Н. Граков, О.А. Кривцова-Гракова, К.Ф. Смирнов, А.И. Мелюкова, которым я обязана капитальными знаниями археологии бронзового и раннего железного века и методики полевых исследований. Особое место в моей судьбе принадлежит моему научному руководителю в аспирантуре М.П. Грязнову, который передал мне умение видеть вещи и — что важнее — не побоялся поддержать в трагическую пору моей жизни.

Всем им я бесконечно благодарна. Но своим главным учителем я считаю М.М. Дьяконова. Бывают счастливые ученицы, которые преданно следуют за своим мэтром долгие годы, развивая его идеи и служа правой рукой в экспедиции. К сожалению, это был не мой удел: трагическая смерть от лейкемии прервала жизнь Михаила Михайловича в сорок шесть лет, и я была его ученицей в течение всего четырех лет. Но каких лет!

Мих Мих, как его даже в лицо звали и коллеги и ученики, был фигурой легендарной. Блестящий ученик великих иранистов Е.Э. Бертельса и А.А. Фреймана, он в 1931 году пришел в Эрмитаж в Отдел Востока, которым впоследствии заведовал. В Библиотеке Отдела, где работали молодые талантливые иранисты Дьяконов и А.Н. Болдырев, появился плакат: «Not only reading but perusing», и сама комната получила название Перузарий (от английского *peruse* — внимательно читать, вникая в суть).

Мировую славу отечественной культуре принесла выставка «Мусульманское искусство», развернутая Отделом Востока Эрмитажа к III Всемирному конгрессу по иранскому искусству и археологии. Вдохновителем ее был директор Эрмитажа Иосиф Абгарович Орбели, его правой рукой — Михаил Михайлович. Идея выставки (как теперь следует сказать — ее концепция)

состояла не в том, чтобы традиционно показать действительно превосходные мусульманские вещи Эрмитажной коллекции, а в том, чтобы за собранием музейных раритетов увидеть особый мир культуры мусульманского Востока. Этот подход, который сегодня называется культурологическим, на несколько десятилетий предвосхищал поиски современного искусствознания и музеологии.

Те же историко-культурные идеи были воплощены на выставке, посвященной тысячелетию Фирдоуси. В экспозиции были представлены не только произведения искусства, но и оружие, и бытовая керамика, и рукописи. К юбилею были изданы книжка о миниатюрах Шах-Наме М.М. Дьяконова (с Л.Т. Гюзальяном) и прекрасные стихотворные переводы из «Шах-Наме», выполненные М.М. Дьяконовым. Блестящее знание языка позволило ему необычайно тонко чувствовать поэзию и в совершенстве ее переводить; знакомство с персидской литературой в подлиннике придавало глубину чисто искусствоведческому анализу вещей, причем все это рассматривалось в исторической перспективе, что давало возможность оценить значение инноваций и проследить развитие стиля как в литературе, так и в миниатюре и в прикладном искусстве.

М.М. Дьяконов вместе со своим братом Игорем Михайловичем и Владимиром Ароновичем Лившицем, прочтя надписи из Нисы, выявили новый иранский язык — открытие, получившее всемирное признание.

Михаилу Михайловичу Дьяконову принадлежит честь написания первой в России «Истории древнего Ирана»; причем впервые им был рассмотрен и древнейший период истории страны. Работа была защищена в качестве докторской диссертации в 1946 г., но издана под названием «Очерки истории древнего Ирана» уже после его смерти только в 1961 году стараниями его брата, И.М. Дьяконова.

Занявшись древнейшей историей Ирана, М.М. понял, что для ее реконструкции свидетельств языка, Авесты и более поздних письменных источников недостаточно, и необходимо обратиться к археологическим поискам. Не будучи профессионалом-археологом, он быстро и хорошо овладел основами полевой методики и сформулировал свои постулаты: «Копать надо не лопатой, а головой», отрицая надежду на случай и настаивая на целеустремленной, спланированной программе работ.

Второй постулат гласил: «Нет науки археология, есть наука история культуры», то есть комплексное знание археологии, искусства, языка, письменных источников, мифологии и исторической традиции. Этот принцип на многие годы опережал современные культурологические подходы.

Поскольку отец братьев Дьяконовых работал в торгпредстве в Норвегии, Мих Миху посчастливилось в 1924–26 годах учиться в Осло у великого индоираниста Г. Моргенштерне, а также по студенческому обмену съездить на стажировку в Англию. Отсюда — его совершенное знание индоиранских, скандинавских и английского языков. Владел он практически всеми индо-

европейскими языками и от своих учеников требовал изучения английского, французского и немецкого и, конечно, непременно — языка, литературы и мифологии народа, культуру которого изучаешь.

Будучи носителем лучших многовековых традиций европейской науки, Дьяконов обязательными условиями любого исследования считал совершенное знакомство со всей литературой вопроса, пиетет по отношению к своим предшественникам и уважительный, корректный тон критики.

Научную эрудицию он полагал не главным, но обязательным качеством ученого. (Поэтому сегодня меня так коробит в работах молодых отечественных ученых полное небрежение к трудам предшественников, заимствованное у американцев, не имеющих традиций научных школ и выдающих последнюю статью за последнее слово в науке, хотя очень часто — это всего лишь компиляция того, что давно было установлено в Европе, в том числе — и в России.)

Другим и, может быть, главным качеством подлинного ученого Дьяконов считал интеллигентность, личную порядочность.

Живя в трагическую для своей страны эпоху так называемых идеологических кампаний, сопровождавшихся политическими доносами, предательством со стороны коллег и учеников, Михаил Михайлович ни единого раза не смалодушничал. Будучи директором Ленинградского Отделения Института Археологии, во время антимарровской кампании он проявил большое мужество, защищая сотрудников своего Института, особенно А.Н. Бернштама, против которого была направлена статья в «Правде».

Блестящий эрудит, одновременно историк, филолог, искусствовед, литературовед и переводчик, Михаил Михайлович и в других отношениях был человеком ренессансным. Он был настоящим гедонистом и ценителем прекрасного во всей полноте этого слова, включающего и вино, и цветы, и комфорт, и женщин, и искусство.

Михаил Михайлович был очень музыкален. В доме Дьяконовых устраивались концерты: в семейном трио Михаил играл на виолончели, Игорь на скрипке, а мать аккомпанировала на рояле.

Мих Мих очень любил петь, с большим чувством исполнял он старинные романсы, но с легкостью переходил на французские шансонетки. Однажды в 1953 году мы праздновали в ресторане «Метрополь» переезд в Москву Мих Михы, перешедшего заведовать Отделом Востока Исторического факультета МГУ. Натанцевавшись с нами, Мих Мих поднялся на сцену, взял микрофон и стал исполнять эстрадные песни по-французски и по-норвежски, затем перешел к английскому джазу, потом — к итальянским серенадам, все это — под бурю аплодисментов зала. Вскоре явился торжественный метрдотель и предложил Мих Миху поступить в эстрадный оркестр «Метрополя».

Среди множества Мих Миховых талантов артистический дар был, вероятно, главным. Поразительна была его способность молниеносно пре-

ображаться, превращаясь то в столичного ответственного работника, отдающего распоряжения подобострастно внимающему секретарю местного райкома, то в работягу, вместе со всеми тянущего из грязи машину, то в неумолимого профессора-экзаменатора, то в человека без лица, незаметно исчезающего в толпе. В нем было и удивительное умение общаться с самыми разными людьми, и находить совершенно парадоксальные решения. Вот пример: мы возвращаемся после долгого полевого сезона в Сталинабад, дорога через перевал была трудной, люди голодны и устали. Перед нами — переправа через красивейшую стремительную реку Вахш, а дальше — рукой подать до таджикской столицы. Но паромщик, на всю республику знаменитый своим мерзким нравом, категорически отказывается перевезти нашу машину. После долгих просьб и уговоров он предлагает Миху пари: кто кого переругает. Конечно, капитан Дьяконов прекрасно знает русский язык в объеме всех дополнений Бодуэна де Куртенэ к словарю Даля. Но сложность в том, что у него в кузове машины сидят три невинных девицы... Но вот в глазах у него появляется озорство, азарт и он начинает кричать на тот берег: «Ах ты Навуходоносор, поганый Ассурбанипал» и дальше в хронологическом порядке по древневосточным династиям. Не дошел Мих еще до Египетского Нового царства, как паромщик направил паром к нашему берегу: «Много хороших матерщинников слышал, но такого не встречал», — уважительно сказал он. А Мих остался очень доволен этим спектаклем.

Думаю, этот врожденный артистизм спас его в его скитаниях по Ирану во время войны. Эти страницы его биографии я знаю потому, что мы оба заболели в Кобадияне тропической малярией и целые дни лежали в саду в прохладе у арыка под тенью абрикосовых деревьев, с которых изредка падали зрелые золотые плоды. Мих Мих на переломе своей жизни хотел вспомнить прошлое, а я была благодарнейшей аудиторией, готовой слушать.

Однажды он — в роли английского офицера Джонсона — остановил машину, в которой сидел тот самый Джонсон, с чьими документами скрывался Мих Мих. Воспоминания о Кембридже сдружили обоих Джонсонов... Однажды Мих Мих — в роли персидского дервиша — вызвал подозрения у персов, и в течение двух суток несколько имамов — знатоков Корана — выясняли его знания мусульманской религии, и этот экзамен он выдержал с честью и был признан дервишем... Однажды иранские власти арестовали его как русского шпиона и держали в яме. Тогда он попросил послать запрос норвежскому иранисту Моргенстерне, уверяя, что он его ученик-норвежец. Уважаемый в Иране профессор получил фотографию Мих Мих, узнал его, понял всю ситуацию и выслал диплом Королевского Университета за подписью самого короля Гокона. Дьяконова выпустили. Менее романтичны, но не менее трагичны были его воспоминания о Невской Дубровке, где он был ранен (в Иран его направили после госпиталя). Вернулся он в конце войны через Азербайджан.

В мирной жизни ничего ни от артиллерийского капитана, ни от разведчика Дьяконова в Михаиле Михайловиче не было. В эпоху авторитаризма в нашей экспедиции царило равенство, все решения принимались коллегиально. Мы садились за стол, начиная от младшего члена отряда, высказывали свои соображения, спорили, а Мих Мих чуть направлял дискуссию, задавал вопросы, шутил. Только став начальником экспедиции, я оценила, сколько тонкости было в этой игре, единственной целью которой было дать каждому из нас почувствовать свою личную сопричастность и ответственность за принятое решение, ощутить себя членом единого коллектива.

Его авторитет был непререкаем, и страстным желанием каждого из нас было заслужить его похвалу.

Главный метод его обучения состоял в рассуждении вслух. Мы были свидетелями и соучастниками научного поиска. При этом, если новые раскопки не подтверждали вчерашней гипотезы, тут же она отвергалась и выдвигалось новое предположение. Он учил нас серьезнейшим вещам: анализу и критике источника, но это делалось так весело, так артистично. Когда ему нравилось принятое решение, удачно переведенная строка, строгая аргументация исторического построения, он — под хохот одобрения — кричал: «Кто киса, кто зайчик? Я киса, я зайчик!» С той же легкостью он мог сказать: «Один дурак вам тут вчера объяснял... так вот, сегодня я знаю, что он был не прав». Мы видели, как в радости и муках рождается научная истина. Это и был главный урок Кобадиянской Академии.

Кобадиянской Академией мы называли вечерние лекции, когда весь отряд собирался в саду у хауса (пруда), и чаще всего сам Михаил Михайлович, а иногда кто-нибудь из старших — С.С. Черников, С.Б. Певзнер, аспирант В.М. Массон — читали лекцию по истории культуры. Диапазон тем и дискуссий был необычайно широк. Больше всего в ту пору Дьяконова увлекала проблема происхождения индоиранцев и их миграции через Среднюю Азию в Индию и Иран. Кропотливая разработка этой темы стала главным трудом моей жизни: в 1994 году гипотеза Дьяконова была аргументирована в книге «Откуда пришли индоарии?»

Очень молодой, но уже блестящий ученый Вадим Массон говорил о своих планах исследований в Туркмении. Сергей Сергеевич Черников — специалист по раскопкам степных курганов — рассказывал о кочевниках саках, а Мих убеждал его — (и убедил!) — в том, что саки были не тюрки, а иранцы, ближайшие родственники скифов. Свидетельства античных авторов, китайских путешественников, арабских географов, легенды Авесты, таджикский фольклор, живые исторические традиции и далекие аналогии — огромный поток интереснейшей информации предъявлялся участниками диспутов. Сравнивались и обсуждались гипотезы русских и зарубежных ученых... имена, имена, имена. Вечер заканчивался чтением звучных персидских стихов, пением, а иногда — страшными историями вроде «Графа Дракулы», «Обезьяньей лапки», «Глаз змеи», рассказывать

которые Мих был великий мастер. Такими были мои Кобаданские университеты.

* * *

Мой интерес к скифской теме возродился в 60–70-е годы. Это время Сергей Александрович Арутюнов однажды удачно назвал «эпохой исторического оптимизма». Уцелевшие стали возвращаться из концлагерей. Пришедшее в науку новое поколение, свободное от деформирующей личностью страха доносов и арестов, смело обращалось к новым темам.

«Вся Москва» стремилась в Институт Капицы на семинары — «капишники», на которых ничего не понимающие в физике гуманитарии-лирики наслаждались самым ходом свободного диспута. Там же, в Институте физпроблем устраивались выставки художников-авангардистов 20-х годов. «Все» выписывали «Новый мир», ходили в «Современник» и на «Таганку», читали в самиздате Солженицына, впервые появившегося Набокова, эмигрантскую Цветаеву, «Воронежские тетради» Мандельштама, «Реквием» Ахматовой. То там, то тут пел Окуджава, а позже — Высоцкий и другие барды. Осторожно открывались для посетителей двери музея Корина, мастеров Фалька и Тышлера, художников андерграунда.

Очередь на Клиберна или Волконского органично перетекала в очередь на фестиваль французского или итальянского кино. В библиотеках под гром аплодисментов читали свои новые стихи Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, тихонько пела Новелла Матвеева.

В Институте востоковедения только что вернувшийся из Парижа художник В. Волков (сын Волкова «Гранатовой чайханы») читал курс лекций о современной европейской живописи.

Это действительно была важнейшая эпоха во всей истории культурной жизни России, эпоха духовного возрождения интеллектуальной элиты. Знаменем и социальным фактором времени стали воспетые московские кухни, где коллективные трапезы ограничивались бутылкой грузинского вина, непременно винегретом и чаем с ирисками, зато шел страстный обмен мнениями, чтение стихов, пение Галича.

В своей совокупности московские кухни составляли агору, на которой создавалось общественное мнение пробуждающейся нации. Этот культурный феномен еще ждет своих исследователей. Сдерживаемая десятилетиями плотина духовной жизни прорвалась. Открытие в одной сфере порождало цепную реакцию в соседних. В этих условиях всеобщего подъема родилось (точнее — возродилось) новое направление — семиотика. Средоточием его был Тартусский семинар по знаковым системам Ю.М. Лотмана. В Москве центром нового направления стал Институт славяноведения, а его лидерами — Владимир Николаевич Топоров и Вячеслав Всеволодович Иванов (Кома). На лекции Иванова ходили, как на праздник. Он был окружен толпой восторженных поклонниц, в числе которых была и я.

Я храню глубокую благодарность своему гуру за щедрость, с которой он делился со мной своими энциклопедическими знаниями и новыми идеями. Большое значение в моей научной судьбе имели и работы по Ригведе Татьяны Яковлевны Елизаренковой, к которой я относилась с благоговейным пиететом, и беседы с Владимиром Ароновичем Лившицем об открытиях в области иранистики, проходившие за дружеским веселым застольем.

В 60–70-е годы многие ученые обратились к изучению мифологического мышления. Сплошным потоком выходили публикации важнейших работ: в 1965 году «Славянские языковые моделирующие семиотические системы» Иванова и Топорова и книга М.М. Бахтина о творчестве Франсуа Рабле, в 1971 — статья Топорова о мировом дереве, в 1972 — «Введение» к избранным гимнам Ригведы Т.Я. Елизаренковой и «Категории средневековой культуры» А.Я. Гуревича, в 1974 — «Исследования в области славянских древностей» Иванова и Топорова, статьи Топорова «О брахмане», Иванова — о древнеиндийском культе коня, в 1976 — его же «Очерки по истории семиотики в СССР», «Атхарваведа» в переводе Елизаренковой, классическая «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинского, в 1978 — «Чет и нечет» Иванова, «Миф и литература древности» О.М. Фрейденберг (лекции которой мне посчастливилось слушать во время аспирантуры в Ленинграде) и многое, многое другое.

Со страстью велись дискуссии о религии предыстории А. Леруа-Гурана, трехфункциональной структуре общества и мифологии индоевропейцев Ж. Дюмезиля, о структурализме Р. Якобсона и К. Леви-Стросса.

В этой атмосфере научного поиска, всеобщей увлеченности, открытости и родились мои работы о семантике скифского искусства.

В 1972 году на III Всесоюзной конференции «Скифо-сибирский звериный стиль» был прочитан доклад «О синкретизме образов скифского искусства в связи с особенностями религиозных представлений иранцев», а на Теоретическом семинаре Института Археологии АН СССР — доклад о семантике изображений на Чертомлыцкой вазе (опубликован только в 1976).

Доклады вызвали дискуссию, но предложенное мной рассмотрение скифского искусства как особой знаковой системы и разработанный метод анализа семантики памятников на основе мифологии путем последовательного выделения общемифологического, индоевропейского, индоиранского и собственно скифского уровней получили впоследствии широкое признание в скифологии. Точно так же была воспринята трактовка отдельного произведения искусства или костюма как целостного текста, в котором воплощены индоиранские представления о трех сферах мироздания. Были интерпретированы также отдельные образы и композиции сако-скифского и бактрийского искусства. В популярной форме эти идеи были изложены в книге «В стране Кавата и Афрасиаба» (М., 1977), но научная публикация всех результатов проделанной работы так и не появилась. Частично заполнить этот пробел призван предлагаемый сборник.

Цель сборника — показать, что отдельные образы и целые композиции скифского искусства едины во всем поясе степей Евразии, несмотря на существенные локальные различия в пространстве и развитие стиля во времени. Устойчивость скифской образной системы сохраняется не смотря на то, что на западе скифы используют произведения греческих торевтов, а на востоке — мастеров бактрийской художественной школы.

Это единство дает основания предполагать общность мифологических представлений ираноязычного населения степей Евразии и искать ключ к раскрытию семантики их искусства в общих индоиранских истоках их идеологии и языка.

Характерная для мифологического мышления вера в то, что часть заменяет целое, обусловила в искусстве сведение образа животного к изображению только его головы или ног и подчеркивание только главных для вида особенностей: свернувшейся или скребущей позы хищника, изображение Табл. VII его зубов и когтей. Обозначение в языке всех видов хищных птиц единым словом предопределило отсутствие детальной проработки образа хищной птицы, сведенного к изображению только клюва и глаза, что отражает постоянные эпитеты «зоркий» и «клюющий».

Популярные в искусстве образы оленей и коней с подогнутыми ногами Табл. II–V в стремительном галопе передают устойчивую формулу — словосочетание «быстроходное солнце», образы крылатых коней — формулы «конь-птица», «солнце-птица».

Присущая индоиранцам концепция мифологического времени как борьбы противоположных сил и победы, гарантирующей циклическое восстановление гармонии в макрокосме природы и возрождение в микрокосме людей, воплотилась в сценах терзания и борьбы зверей.

Табл. X, XI

Мифологическая картина мира, разделенного на три сферы: небесную — богов, земную — людей и зверей и подземную хтоническую, объединяемые мировым деревом, представлена в искусстве в виде космограммы, помещавшейся на ритуальном сосуде — вазе из Чертомлыка, инсигнии власти — пекторали из Толстой Могилы, парадном уборе — колпаке «золотого человека» из Иссыка. Мифологические образы индоиранской религии — трехглавый Табл. XV: Змей Ажи-Дахака и герой-змееборец также стали сюжетами скифского изобразительного творчества. 1,3

Контаминация в мифологии богини-матери и мирового дерева, видимо, Табл. XIII: знакома всему населению степей, так как воплощена в сценах инвеституры 1,2 и на ритуальном ритоне из Мерджан, и на ковре из Пазырыка, а само дерево Табл. XIV: представлено на коронах из Хохлача и Тилля-тепе. 5,8

С образом мирового дерева связана и символика парадных женских головных уборов Скифии. При чем особенно интересно помещение на некоторых калафах образов менад и других изображений, связанных с культом Табл. XIV: Диониса. О распространении этого культа на западе степей свидетельствует 1–3

образ змееногой богини с головой Сатира из Куль-Обы, а на востоке — за- Табл. XII, XIII

стежки с изображением Диониса и Ариадны из Тилля-тепе. Это позволяет говорить о широком распространении дионисийских верований и особом значении в обществе кочевников Евразийских степей царицы, игравшей роль базилины в религиозных мистериях, сопоставимых с праздником Анофестерий в Греции.

Подчеркиваемое мною единство идеологических представлений ираноязычного населения Евразийских степей объединяет статьи, посвященные отдельным аспектам реконструкции мифологии и установления семантики образов скифского искусства, и придает целостность всему сборнику. Остается только извиниться перед читателями за неизбежные повторы в тексте.

* * *

За последние годы скифологами было сделано много замечательных открытий, особенно на Украине, Северном Кавказе, Урале и в Сибири. Вновь открытые образы и композиции поддаются истолкованию предложенным методом и подкрепляют правомерность намеченного пути анализа.

В настоящее время в трудах по скифологии основное внимание уделяется остродискуссионным проблемам установления абсолютной хронологии памятников, особенно раннего этапа, и происхождению скифского искусства. Наряду с тщательно аргументированной М.Н. Погребовой и Д.С. Раевским традиционной гипотезой переднеазиатского происхождения скифского искусства и отстаиваемой мной точкой зрения о роли Бактрии в формировании культуры азиатских саков, сейчас широко обсуждается гипотеза китайского влияния на культуру скифской эпохи Сибири.

В Бактрии выдающиеся открытия памятников эпохи бронзы сделаны В.И. Сариниди. Важнейшее значение для понимания искусства Бактрии ахеменидского и эллинистического времени имеют исследования Б.А. Литвинского и И.Р. Пичикяна на городище Тахт-и-Сангин, которые исключают предлагавшееся Е.В. Зеймалем отнесение всего комплекса Амударьинскогоклада к парфянской эпохе и подтверждают вероятную связь сокровищ с Тахт-и-Сангином.

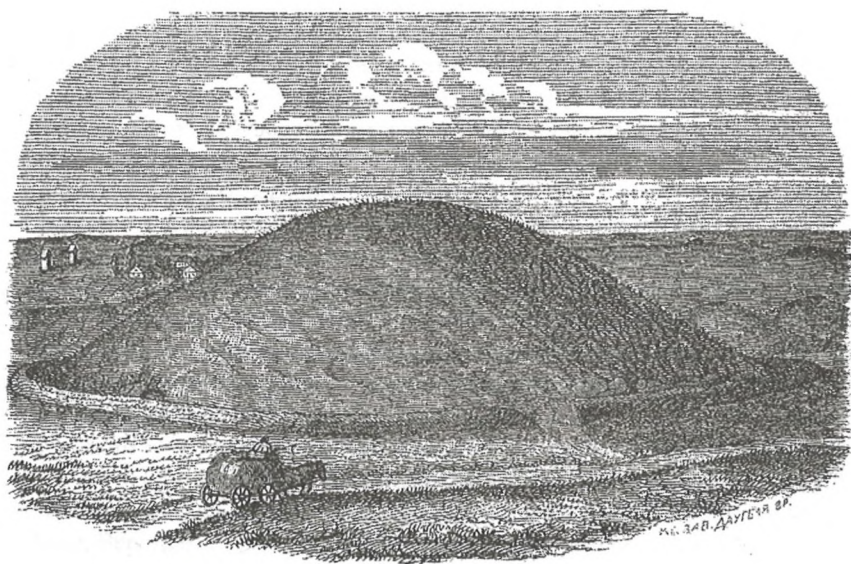
Чтобы удовлетворить интерес любознательных читателей, к работе приложена библиография ряда основных новых работ, вышедших после публикации моих статей.

Часть I

МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО СКИФОВ

*От жизни той, что бушевала здесь,
От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
Два-три кургана, видимых поднесь.*

Ф.И. Тютчев



Александропольский курган

О СИНКРЕТИЗМЕ ОБРАЗОВ СКИФСКОГО ИСКУССТВА В СВЯЗИ С ОСОБЕННОСТЯМИ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ИРАНЦЕВ*



1. Каждое произведение изобразительного искусства, кроме эстетической, несет также смысловую нагрузку. Есть различные системы передачи содержания художественного произведения: нарративная (изображается сам сюжет), символистическая (определенные сюжеты, образы и понятия изображаются в виде символов), орнаментальная (в основе своей также символистическая, но символы, воплощающие образы и сюжеты, в этой системе сведены к условным орнаментальным элементам) и др.

2. Скифское искусство было главным образом символистическим.

3. Особенностью скифского искусства является синкретизм его образов.

4. Объяснение этих особенностей скифского искусства состоит не в специфике вкусов и художественного восприятия скифов, а в особенностях мировоззрения, мифологии и космогонии ираноязычных народов. Для иранцев характерно представление о многочисленных инкарнациях и различных ипостасях каждого божества, героя-родоначальника или обожествляемого явления природы. Так, инкарнациями Митры являются юноша, конь, всадник, сражающийся с чудовищем. Веретрагна последовательно перевоплощается в сокола, кабана, верблюда, быка, коня, воина, барана, козла. Инкарнациями хварна были сокол, верблюд, конь, воин, баран, рыба. Солнце олицетворялось конем или конями, колесницей, колесом, оленем, птицей; Богиня-мать — деревом с двумя предстоящими конями или оленями, или птицами и т.д.

Таким образом, каждое божество выступало в нескольких воплощениях, в то же время один и тот же персонаж олицетворял нескольких богов или героев (например, конь — Митра, Сиявуш, Веретрагна, Вайю; верблюд — Вайю, Веретрагна, фарн; сокол и баран — и Веретрагна, и фарн и т.д.).

* Опубликовано в тезисах III Всесоюзной конференции «Скифо-сибирский звериный стиль» (М., 1972).

Пытаясь изобразить одно из божеств своего пантеона, художник был вынужден наделять его атрибутами различных существ, в которых последовательно воплощалось это божество.

5. Другой характерной чертой мировоззрения и религии древних ираноязычных народов были пережитки парциальной магии, представление о том, что часть заменяет целое (*pars pro toto*). Эта особенность мышления ираноязычных народов породила идею изображать лишь части образа: крыло, глаз, клюв, коготь и т.д. Отсюда в изобразительном искусстве появились синкретические существа и сочетание на одном предмете характерных частей нескольких персонажей. Так, на навершии из Ульского аула изображен Веретрагна в двух инкарнациях — баран и сокол, представленный только глазом и крылом; тот же Веретрагна изображен на архаических скифских псалнях с так называемым барано-грифоном, образ которого дополняется иногда изображениями и других инкарнаций этого бога в виде коня (иногда изображается только копыто) и хищной птицы. Фантастические существа на ножках из Келермеса, выполненные в мидо-ассирийской манере, видимо, изображают несколько инкарнаций иранского хварна — в виде воина с луком, рыбы, сокола, коня, барана. Тем же методом удается расшифровать и семантику других синкретических образов скифского искусства.

6. В основе идеологических представлений иранцев лежала дуалистическая концепция борьбы доброго и злого начал. Отсюда популярный сюжет борьбы в скифском искусстве.

7. Таким образом, символизм, синкретизм и сюжеты скифского изобразительного искусства явились закономерным воплощением системы мышления и особенностей мировоззрения древних ираноязычных народов.

8. Скифская художественная традиция оформилась во время походов в Переднюю Азию под решающим воздействием идеологически близкого искусства ираноязычной Мидии. Искусство родственных скифам ираноязычных мидийцев складывалось в начале I тыс. до н.э. в результате синтеза культуры пришлых ираноязычных племен и местного населения Иранского плато под постоянным сильным воздействием искусства Ассирии и Урарту. В культуре Ирана рубежа II — начала I тыс. до н.э. иранский элемент играл существенную роль, что доказывается лингвистически, археологически (распространение коневодства, специфически иранских ритуалов, связанных с конем) и стилистически (семантика изображений сосудов, в том числе — чаши из Хасанлу, появление образов грифона, крылатого коня и т.д.). Именно мидийское искусство легло в основу как скифского, так и ахеменидского.

9. Потребность создания искусства, выражающего идеологию определенных социальных групп, привела к тому, что развитие искусства скифов, ахеменидского Ирана и Бактрии, восходящее к одним и тем же общим иранским представлениям и впитавшее те же художественные древневосточные традиции в мидийской передаче, в дальнейшем пошло различными путями.

10. В репрезентативном ахеменидском искусстве, призванном отображать идеологию централизованной монархии, из всего общеиранского наследия были отобраны и получили развитие лишь сюжеты и образы, связанные с прославлением царского могущества, прокламирующие величие империи.

11. Искусство Бактрии — области с высокоразвитой материальной Табл. XVI культурой и древними художественными традициями — отражает более высокую ступень развития религиозно-мифологических представлений, которая, в отличие от синкретического первобытного религиозного мышления сако-скифов, характеризуется более строгой дифференциацией образов, созданием более четко оформленного пантеона богов, многие из которых уже антропоморфны. Эта особенность развития идеологии Бактрии нашла отражение в изделиях Амударьинского клада. Изучение стилистических особенностей вещей клада, а главное, семантики представленных образов и отождествление персонажей с определенными богами иранского пантеона позволяет доказать, что большинство вещей клада является не импортом из ахеменидского Ирана, а местными изделиями, создание которых обусловлено спецификой мировоззрения и художественных традиций Бактрии.

СКИФСКОЕ ИСКУССТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ОДНОЙ ИЗ ГРУПП ИНДОИРАНЦЕВ*



Вопрос о происхождении самобытного стиля скифского искусства до сих пор остается загадкой. Если одни исследователи полагают, что он возник на месте, то другие, напротив, говорят о механическом заимствовании на Древнем Востоке образов, не понятых и искаженных скифами.

Нам кажется, что для решения «скифской загадки» необходимо перейти от чисто формальных сопоставлений деталей изображений к попытке вскрыть их содержание. Искусство всегда выражает идеологию создавшего его общества, и форма служит лишь средством этого выражения. Поэтому чисто формальные поиски, как бы они ни были интересны и полезны сами по себе, не могут привести к исчерпывающей и правильной оценке художественного явления. Только раскрытие идейного содержания позволяет объяснить формирование художественного стиля с исторических позиций.

Последние годы ознаменовались возросшим интересом исследователей к семантике древнего искусства ираноязычных народов. Отдельные аспекты этой темы освещались в работах В.Г. Луконина, Ю.А. Рапопорта, Б.А. Литвинского, Д.С. Раевского, В.А. Ильинской, Е.Е. Кузьминой и других¹. Однако на этом пути исследователей ждет множество трудностей. Недаром крупнейший знаток истории иранской религии Ж. Дюшён-Гийеми выступил с критикой интерпретации содержания образов и сюжетов древнеиранского искусства и убедительно показал несостоятельность целого ряда сопоставлений с Авестой².

Представляется, что начинать работу по изучению семантики искусства ираноязычных народов более целесообразно не с интерпретации отдельных сюжетов, при которой можно впасть в ошибку и поддаться увлечению, а с попытки реконструкции всей системы мировоззрения ираноязычных народов, которое нашло отражение в их художественном твор-

* Опубликовано в сборнике «Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии» (М., 1976).

честве и предопределило специфические черты их искусства, вызвав к жизни самобытный стиль.

Чтобы избежать ошибки при изучении духовной культуры скифов, целесообразно идти от общего к частному и проводить исследование каждого сюжета и образа последовательно на разных уровнях, выявляя первоначально общечеловеческие представления, которые неизбежно должны были отразиться и в скифской системе, затем выделяя общиндоевропейский пласт. В этом направлении большая работа уже проделана Ж. Дюмезилем, В.В. Ивановым, В.Н. Топоровым и другими, выявившими общиндоевропейские мифы, культы и символы.

Для выяснения специфики скифской идеологической системы очень важно выделение индоиранского уровня путем сопоставления Ригведы, Авесты, свидетельств письменных источников о религии и идеологии скифов и персов, реконструкций на основе более поздних данных эпоса и языка, как это уже проделано по осетинским материалам и частично — по сакским. Нам кажется, что только при таком комплексном подходе работа окажется перспективной, а предложенные реконструкции — достаточно убедительными.

Несомненно, что механически привлекать для интерпретации скифских материалов сюжеты или мифологические персонажи, сохраненные в Ригведе, Авесте, нартовских сказаниях или восточноиранском фольклоре, совершенно неправомерно. В различных областях индоиранского мира судьба каждого конкретного сюжета и образа развивалась по-своему. Однако использовать материал Ригведы и Авесты для реконструкции системы мышления и краеугольных понятий скифской космогонии и мифологии вполне закономерно. Исследователями давно установлено, что не только важнейшие понятия и сюжеты, имена богов и героев, но и многие обрядовые действия, поэтические образы и ритуальные формулы одинаково характерны и для Авесты, и для Ригведы. В этом проявляется общее наследие³. Следовательно, эта система мышления была присуща всем индоиранским народам, и скифы должны были сохранить ее. Такое предположение подтверждается при анализе осетинского эпоса. Как установлено исследователями, в нартовских сказаниях отражены архаичные общеиранские понятия и представления, которые сохранились у осетин как наследие идеологии евразийских степных кочевников I тыс. до н.э.⁴ Все это служит основанием проводить совместное исследование таких источников, как Ригведа, Авеста, нартовские сказания и восточноиранский фольклор с целью выделить в них тот древнейший круг верований и представлений, который был присущ всем индоиранцам в эпоху их контактов и лег в основу формирования мировоззрения отдельных индоиранских народов, в том числе и скифов.

В свете индоиранских данных отрывочные сведения о духовной культуре скифов, сохраненные в письменных источниках, поддаются достаточно

надежной интерпретации и позволяют реконструировать в общих чертах мышление скифов и их мифологическую и космогоническую систему.

Роль магии. Ригведа и Авеста⁵ отражают не строго канонизированную религию, а мифологическую систему в момент ее становления. Во многом это еще скорее магическая, нежели религиозная система. Магические действия и обряды играют огромную роль в жизни общества. С целью воздействия на божества и умерших предков совершаются жертвоприношения и произносятся магические заклинания⁶. Жертвы посвящают явлениям природы, персонифицированным богами; объектами поклонения являются также некоторые животные — кони Дадхикра и Таркшья (Ригведа, далее Рв, IV, 44; X, 178), священные предметы, пучки барсома, вызывающий экстаз сок хаомы (сомы)⁷. Те же черты присущи скифской религии. Геродот (IV, 60–62) сообщает, что скифы приносят жертвы всем семи богам своего пантеона, похороны царя также сопровождаются богатыми жертвоприношениями. В религии скифов, как и других индоиранцев, огромное значение имеют приведение прорицателей в экстатическое состояние, священные прутья барсом («баресман»), которыми жрецы пользуются при гадании (Геродот, IV, 67, 71). Объектами поклонения у скифов были также символы царской власти — золотое ядро, секира и чаша (Геродот, IV, 5, 7).

Символизм мышления. К числу отличительных особенностей мировоззрения индоиранцев, зафиксированных в момент создания Ригведы, относится, по заключению Т. Я. Елизаренковой, символизм мышления⁸.

То же справедливо в отношении Авесты. Язык Ригведы и Авесты образен и метафоричен. Для многих слов характерны символизм и амбивалентность (многозначность). Так, сома — это и растение, и выжимаемый из него напиток, и бессмертие, даваемое этим напитком. С другой стороны, и в Авесте, и в Ригведе широко распространены кенинги — иносказания: «видящий первым зарю» — это петух, «содержащее молитвы» — голова⁹, «несущий дубину грома» — Индра и так далее. Употребление многочисленных символов делает поэтическую речь очень сложной и понятной лишь тем, у кого символы вызывают соответствующие ассоциации. Так, дойная корова должна ассоциироваться с дождевой тучей, колесо — с солнцем, упряжь — с жертвой¹⁰. Часто в роли символа выступает сравнение. Индра то сравнивается с быком, то назван быком; Ашвины то сравниваются с конями, то отождествляются с ними. Употребляются и формулы-словосочетания, например, конь-солнце. Символическое значение имеют и эпитеты Авесты и Ригведы. За эпитетом «драконоубийца» для древних скрывался весь миф о борьбе Индры или Веретрагны с драконом за освобождение вод и вообще сил плодородия природы¹¹. Эпитет служит свернутым мифом. Таким образом, язык, полный символов, отражает своеобразную форму мышления.

Несомненно, что мышление скифов, так же как и других индоиранцев, было тоже не столько абстрактно-логическим, сколько образным, в котором каждый образ нес семантическую нагрузку. Об этом очень ярко говорит пе-

реданный Геродотом (IV, 131–132) рассказ о дарах скифских царей, приславших Дарию птицу, мышь, лягушку и пять стрел, что должно было означать такой ответ скифов: «Если вы, персы, как птицы, не улетите в небо, как мыши не зареетесь в землю, или как лягушки, не поскачете в болото, то не вернетесь назад, пораженные этими стрелами».

Синкретизм образов и полисемантизм. В Ригведе боги мыслятся или абстрактно, или антропоморфно, или зооморфно. Пережитки очень примитивных представлений о воплощениях божества в животное еще сильны в сознании творцов Ригведы. Так, Пушан трансформируется в козла, мать Марутов — в корову, дракон Вритра — в кабана. Иногда один персонаж выступает в нескольких образах: Индра предстает в виде быка, барана, коня и козла¹²; Ашвины представляются то юношами на колеснице, то конями, то орлами, влекущими колесницу (Рв I, 118, 4, 5). Бог солнца Сурья и бог огня Агни выступают в образе коня (Рв, X, 168). И в то же время движение Сурьи по небу сравнивается с полетом орла (Рв VII, 63, 5), солнце многократно называется то птицей, то конем, то колесницей, то колесом, то глазом Митры-Варуны (Рв VI, 51, 1; IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30 2; X, 55, 6).

Такой синкретизм — характернейшая черта мышления создателей Ригведы и яштов Авесты. Что касается древних иранцев, то, по сообщению Геродота (I, 131), персы-ахемениды не представляют своих богов человекоподобными, как это делают эллины.

Вопрос об образе богов Авесты остается спорным. В Авесте есть детальное описание только одной богини — Анахиты (Ардвисур-яшт, 30), но и оно, видимо, является позднейшей интерполяцией. Все другие боги и герои авестийского пантеона не имеют устоявшегося канонического облика, поэтому столь неудачны все попытки связать изображения на произведениях иранского искусства с конкретными авестийскими персонажами.

В Яштах описаны разнообразные перевоплощения богов и героев, большая часть которых зооморфна. Например, Митра мыслится то юношей, то всадником, то конем¹³. В Михр-яште (X) он представлен на колеснице с белыми конями и одним колесом — солнцем. Веретрагна — бог грома и победы — имеет несколько воплощений (аватаров). Это белый конь, птица (орел, сокол), кабан, верблюд, бык, баран, козел, всадник и ветер (Бехрам-яшт, 8). Инкарнации фарна (удачи, славы) — конь, хищная птица, верблюд, баран, рыба, воин (Замьяд-яшт, 34–38, 51, 68). Герой Тиштрия, отождествляемый со звездой Сириус и посылающий на землю воды, выступает то в образе юноши, то в образе белого коня, сражающегося с демоном засухи Апаоша, представляемом в облике черного коня (Тиштр-яшт, 14, 9).

Таким образом, мышление создателей яштов Авесты было проникнуто символизмом и пережитками архаичных зоолатрических культов. Для Авесты, как и для Ригведы, характерны синкретизм и полисемантизм образов, когда один и тот же персонаж имеет несколько трансформаций, и, вместе с тем, один образ символизирует несколько богов и героев. Так, конь — это

Митра, Сиявуш, Веретрагна, Вайю, фарн, Тиштрия; верблюд — Вайю, Веретрагна, фарн; сокол и баран — Веретрагна и фарн.

Те сведения, которые сохранились о религии скифов, мало дают для суждения о том, как скифы представляли своих богов и героев. Только относительно Ареса Геродот (IV, 62) говорит, что ему поклонялись в виде акинака. Этого бога позже аланы почитали, по свидетельству Аммиана Марцелина (31, 2, 23), в виде меча, а осетины — железного прута.

Табл. XII: 2

4, 5

Более подробно изображена родоначальница скифов — полудева, полумея (Геродот, IV, 9). Образ ее близко родствен облику матери нартского героя Батрадза — водяной деве, прикрывающейся на день кожей речной черепахи¹⁴. Пережитки зоолатрии отчетливо выступают в осетинском фольклоре. В нартских сказаниях герои часто трансформируются в животных или предметы и явления природы. Все это дает твердые основания предполагать, что и для мышления скифов были характерны символизм и образность, и представление о зооморфных перевоплощениях, как это было в идеологии всех других индоиранских народов.

Судя по памятникам изобразительного искусства, антропоморфизация богов и героев Скифии началась только в послееархаическую эпоху и лишь под влиянием искусства Ирана и Греции.

Парциальная магия. Отличительная черта мировоззрения индоиранских народов — пережитки парциальной магии. Представление о том, что часть заменяет целое, нашло выражение в языке Ригведы и Авесты — в брахиологии, то есть сокращении поэтической формулы, пропуске подразумеваемых слов; в употреблении «свернутых эпитетов», передающих одним словом содержание целого мифа¹⁵, а также в уподоблении части предмета целому: например (Рв VI, 39, 4; IX, 86, 45; Микхр-яшт, X), вместо «колесница» говорится «колесо». Эта черта присуща и осетинскому фольклору: волшебная колесница нарттов «самолетка» называется «Колесо Барсага»¹⁶. Особенно ярко принципы парциальной магии выражены в практике жертвоприношений всех индоиранцев. Так, при воздвижении алтаря Варуны в жертву приносился или конь, или только конская голова, или, наконец, лишь глиняное изображение головы¹⁷.

Подобные представления в евразийских степях существовали уже в III тыс. до н.э. и фиксируются находками черепов коней и быков в ямных погребениях¹⁸. Эта практика сохранилась и в скифскую эпоху, а в быту осетин дожила до современности¹⁹.

Культ предков. Огромную роль в Ригведе и в Авесте играет культ предков.

Первый человек — он же первый царь иранцев Йима (Ясна, XXX, 3) имеет параллель в Ригведе (X, 10) — Яму. Йима и Яма после смерти стали царями загробного царства и служат проводниками умерших на верхнее небо, на вечные пастбища, где обитают предки²⁰. В честь умерших предков индоиранцы совершают сложные ритуалы, пышные поминки и жертвоприношения.

В источниках о религии скифов нет свидетельств о культе первого человека. Однако культ предков, и в особенности предков царей, и у скифов играл важнейшую роль. Недаром они сооружали самые грандиозные в мире курганы, а клятва богами царского очага считалась особенно священной (Геродот, IV, 68), и не даром царь скифов Иданфирс в ответ Дарию говорит: «У нас есть отеческие могилы. Найдите их и попробуйте разрушить, и тогда узнаете, станем ли мы сражаться за эти могилы или нет» (Геродот, IV, 127).

Некоторые детали скифского погребального обряда могут быть истолкованы только в свете индоиранских материалов. Геродот (IV, 71-72) сообщает, что при погребении царя скифы приносят в жертву коней, а на поминках через год убивают еще пятьдесят коней, а их чучела привязывают к шесту, увенчанному половиной колеса. Кони фигурировали также в заупокойном культе царей ахеменидского Ирана. Страбон (XV, 3, 7) и Арриан (Поход Александра, VI, 29, 7) сообщают, что духу покойного царя Кира маги ежемесячно у его гробницы приносили в жертву коня. Жертвоприношение коня сопровождало также погребение знати у ведических ариев. Интересно, что текст гимна на погребение коня в Ригведе (X, 56) перекликается с речью бахфалдисага — посвятителя коня на погребении у осетин²¹, что указывает на большую древность и общие истоки обеих традиций. Конь в этом обряде служит посредником между миром людей и небом и должен помочь хозяину совершить трудный путь в обитель предков, на небесные пастбища. Вместе с тем, конь у индоиранцев — животное, связанное с солнцем и наделенное сверхъестественными силами, способностью передавать бессмертие царю. Это особенно ясно проявляется в индийском обряде жертвоприношения белого коня — ашвамедхе (Рв, I, 162, 6). Ашвамедха приурочена к солярному календарю, она воспринимается как смерть и возрождение царя, которому принесенный в жертву конь сообщает бессмертие; только после этой церемонии царь получает полноту царской власти²². При заклинании коня привязывали к шесту, символизировавшему древо жизни, на вершине которого помещали колесо — символ солнца. Эти детали ритуала прямо перекликаются со скифским ритуалом жертвоприношения коней на царских похоронах, причем следует подчеркнуть, что заклинание коня у всех индоиранцев подобало только лицам высших социальных рангов, в первую очередь — царю²³. Конь в этом обряде был не столько средством достигнуть обители предков, сколько символом бессмертия царя.

Дуалистическая концепция борьбы доброго и злого начала. Краеугольным камнем всех индоиранских традиций было представление о космогоническом акте творения как победе мирового порядка над хаосом, света над мраком, тепла над холодом, влаги над засухой и т.д., что в конечном итоге символизирует победу жизни над смертью²⁴.

Главная функция индоиранских богов — поддержание мирового порядка, борьба с темными силами и победа над ними²⁵. Иранский Митра — не

только бог солнца, но и бог договора, порядка, как и индийский Митра-Варуна²⁶. Главная функция многих других богов — тоже борьба с темными силами. Именно этот эпизод служит основным содержанием гимнов, посвященных Индре. В роли борцов выступают Веретрагна, Трита-Тразтаона, Кересаспа, Вайю и другие боги и божественные герои²⁷.

По представлению индоиранцев, царь был земным воплощением бога, носителем божественной силы²⁸. Поэтому основное назначение царя — вести победоносную борьбу с врагами и следить за поддержанием порядка, что служит гарантией благополучия всего народа.

Главный праздник индоиранцев — Новый год солярного календаря, приуроченный к весеннему равноденствию. Это день победы солнца над мраком и холодом; в иранской традиции это также день победы божественного героя над враждебным земле и людям змеем Ажидахакой, который наслал мрак, холод и засуху, иссушил корни растений, захватил в плен женщин. Победа героя приводит к освобождению сил плодородия природы и к народному процветанию. Героя выбирают на царство. Таким образом, в новогоднем празднике сливаются воедино культы солнца, плодородия и почтения царя²⁹.

Эта традиция восходит к глубокой индоиранской древности. В Иране она фиксируется уже в эпоху Ахеменидов: ападана Персеполя была построена как место панарийских новогодних фестивалей, куда все народы державы приходили поднести подарки в день Нового года царю, выступавшему в роли победоносного божественного героя. Рельефы ападаны изображают победоносную борьбу царя и народные процессии в день Ноуруза³⁰.

В Иране эта традиция сохранялась вплоть до XIX века, и новогодние фестивали были в то же время главным династическим праздником, когда шаху делались ценные подношения³¹. В Индии обряд «коронации» царя — Ашвамедха — тоже был приурочен к дню равноденствия, а встреча Нового года и у современных индийских народов, исповедующих брахманизм, остается одним из главных праздников. По мнению некоторых ученых, гимны Ригведы составлены для новогоднего фестиваля, причем главное место занимает рассказ о борьбе и победе Индры и восстановлении космического порядка³².

К сожалению, в письменных источниках о скифах нет никаких сведений ни об их календаре, ни о праздновании нового года, ни вообще о системе их космогонических представлений. Однако, приведенные индоиранские материалы позволяют думать, что и у скифов идея борьбы была краеугольным камнем их космогонии. В пользу этой гипотезы свидетельствует то, что дуалистическая концепция борьбы противоположных сил лежит в основе всех индоевропейских традиций, и у всех индоевропейских народов праздник весны воспринимается как победа света и тепла над мраком и холодом, и сопровождается весьма сходными обрядами.

Судить о том, связан ли был у скифов праздник солнца и плодородия с династическим праздником скифских царей, как это было у других индоиранцев, пока не представляется возможным.

Таким образом, рассмотрение отрывочных свидетельств, сохранных письменными источниками о религии скифов, на широком сравнительно-историческом индоиранском фоне позволяет предполагать,

что мировоззрение скифов, как и других индоиранцев, было довольно примитивно.

Скифам были присущи пережитки парциальной магии, верования в магические действия и обряды, фетишистское поклонение отдельным предметам и животным, пережитки зоолатрии. Мышление скифов было не абстрактно-логическим, а образным и символическим, характеризующимся синкретизмом и полисемантизмом образов, большей частью зооморфных.

В религии скифов огромную роль играл культ предков. В основе их космогонических представлений была дуалистическая идея борьбы противоположных сил в природе.

Если принципиально верна проделанная попытка реконструировать мировоззрение скифов, то это дает возможность перейти к анализу идейного содержания памятников скифского искусства.

Основная особенность скифского изобразительного творчества — звериный стиль — это отражение представления о зооморфных перевоплощениях героизированных предков и богов, персонифицирующих явления природы.

Специфика скифского звериного стиля, позволяющая говорить о нем как о совершенно особом художественном явлении древнего мира, состоит в синкретизме и особой динамике изображений, передающих одновременно несколько образов в момент борьбы и порывистого движения. Именно эта стилистическая черта скифского звериного стиля выделяет его из всех других систем изобразительного творчества, выработанных художниками древности. Объяснение же этих сторон скифского искусства состоит не в особенностях художественных вкусов скифов, а в специфических чертах их мировоззрения и религии.

Краеугольным камнем космогонии и мифологии скифов и других индоиранцев являлось представление о многочисленных перевоплощениях, инкарнациях и различных ипостасях, в которых предстает каждое божество. Именно эти идеологические представления обусловили синкретизм образов их искусства. Пытаясь изобразить одно из божеств своего пантеона, скифский мастер был вынужден снабжать его атрибутами различных существ, в которые последовательно воплощалось это божество. Поскольку у всех индоиранцев, в том числе у скифов, было распространено представление парциальной магии о том, что часть выражает целое, в скифском искусстве вполне закономерно по принципу *pars pro toto* появились изображения лишь

Табл. VII, IX: части образа — не птицы, а лишь ее головы, клюва или когтя, не коня, а лишь его части, хотя бы только копыта и т.д. Однако, каждый этот элемент был строго отобран мастером и подчинен общей идее композиции, представляющей отдельный синкретический образ или целый мифологический сюжет.

Табл. IV: 1

скифы не заимствовали на древнем Востоке ни мифологические сюжеты, ни синкретические образы, ни композиции, — все это было специфически скифским, восходящим к праиранским идеологическим представлениям; они заимствовали лишь отдельные элементы стилистической трактовки того, что требовало выражения в соответствии с их собственными религиозно-космологическими концепциями.

В этом отношении очень показательны ножны меча из Келермеса, отличающиеся поразительным эклектизмом. Аналогичные ножны были найдены в Мельгуновском кургане. На ножнах представлен олень, фантастические существа у древа жизни, трактованные в ассирийско-урартской манере, но выражающие иранскую (и общечеловеческую) идею плодородия (семантика их прекрасно исследована); дальше идут фантастические существа с протомами человека с луком в руках, туловом рыбы, ногами с копытами и крыльями на спине. Отдельные элементы этих фантастических существ, как и стилистическая трактовка, типичны для ассирийского и урартского искусства, но прямых аналогий представленным синкретическим существам нет. Кого же видел скифский заказчик в этих персонажах? В Замьяд-яште (34–38, 51, 68) описываются инкарнации Хварна (Фарна) — персонификации победы, славы. Фарн воплощается в барана, в хищную птицу Варган (сокола-орла), в рыбу, в коня, в верблюда, наконец, в воина. По-видимому, в фантастических существах, украшающих ножны келермесского меча, можно видеть попытку мастера изобразить этот главнейший персонаж иранской религии, наделив его чертами, характерными для большей части перевоплощений Фарна.

Возможно, что в популярном в скифском искусстве образе барано-грифона, сочетающем элементы хищной птицы, барана и коня, также следует видеть изображение Фарна или связанного с ним семантически бога грома и победы Веретрагны, подателя славы (Бахрам-яшт). Все три элемента синкретического образа барано-грифона — хищная птица, баран и конь — в иранской традиции являются воплощениями и Фарна и Веретрагны³³.

Геродот ничего не сообщает ни о культе Фарна, ни о культе Веретрагны у скифов. Однако Л. Згуста³⁴ приводит целый ряд теофорных имен с «фарн», которые он по лингвистическим соображениям считает не заимствованными из персидского, как полагает В.И. Абаев³⁵, а автохтонными. Большая популярность этих имен свидетельствует о том, что почитание Фарна было широко распространено в Причерноморье. Что касается Веретрагны, то и культ бога грома и победы тоже, можно думать, существовал у скифов. В пользу этого говорит тот факт, что культ восходит к глубочайшей индоиранской

древности: функции авестийского Веретрагны совпадают с функциями ведического Индры, эпитет которого «победоносный» — Вртраган — превратился в имя иранского бога³⁶.

На почитание Веретрагны евразийскими степными кочевниками указывают и данные осетинского фольклора; имя победоносного героя нартов Батрадза непосредственно возводится к имени Веретрагны³⁷, нартовский Батрадз, подобно своему древнему эпониму, перевоплощается в коня и в ветер³⁸. Следует также иметь в виду, что в надписи Антиоха I Коммогена, где боги иранского пантеона отождествлены с греческими, Веретрагна сопоставлен с Гераклом и Аресом³⁹. О культе же последних у скифов прямо говорит Геродот (IV, 59). Таким образом, можно полагать, что в скифской среде, в которой военная доблесть почиталась главной добродетелью, а общественное положение и даже доля в добыче определялись воинскими заслугами (Геродот, IV, 64, 66), почитали военную славу и победу. Это объясняет большую популярность в скифском мире изделий с изображением главных инкарнаций Фарна и Веретрагны.

В свете индоиранских материалов удастся реконструировать и символику некоторых изображений солнца в скифском искусстве. В мифологии индоиранцев, как и всех индоевропейцев, солнце представлялось движущимся по небу на колеснице, запряженной четырьмя белыми конями⁴⁰. В поэтическом языке часто употреблялось уподобление солнца только колеснице или колесу или коню (Михр-яшт, X; Рв. VI, 51, 1), конь-солнце — это устойчивая формула-словосочетание⁴¹. Главная характеристика коней солнечной колесницы — «быстрые», а постоянный эпитет солнца — «быстроконное». Движение солнечных коней сравнивается с полетом птицы, и часто птицы (орлы) выступают влекущими колесницу⁴² (Рв, VII, 63, 5; IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6). Эта солярная символика характерна для всех индоиранских народов, что дает основание проецировать ее и на скифскую мифологию. В других индоевропейских традициях в качестве солнечной птицы фигурирует также лебедь, поскольку в Европе прилет лебедей знаменовал весну⁴³. Соответственно изображения лебедей, орлов, коней в скифском Табл. IV, V, искусстве могут рассматриваться как символическое воплощение солнца⁴⁴. VIII, IX. Точно так же могут трактоваться и некоторые синкретические образы, где по законам парциальной магии представлены лишь части уподобляемых солнцу предметов и существ: изображения крылатых коней, коней-орлов, колеса и части птицы (например, розетки, хвоста или головы орла)⁴⁵ и «сегнерова колеса» — колеса с четырьмя конскими головами в вихревом движении⁴⁶. Табл. IV: 2. Однако, как уже говорилось, для индоиранцев был характерен полисемантизм; и орел, и конь были атрибутами не только солнца, но и многих других богов и героев, в частности, близнецов Ашвинов⁴⁷, что следует учитывать при интерпретации каждого конкретного изображения. В качестве бесспорного солнечного символа может быть признано, пожалуй, только сегнерово колесо, поскольку этот символ описан в Ригведе и в Авесте.

В представлении индоиранцев главная особенность солнца — быстрота его движения. В поэтическом языке это нашло выражение в создании постоянного эпитета солнца — «быстроконное»⁴⁸. В изобразительном творчестве та же особенность выразилась в образе коня, представленного в стремительном движении, в летящем галопе. Таким образом, даже такая черта художественного стиля скифов, как летящий галоп, обусловлена всей системой их мифологических представлений.

Табл. V:1

В основе космогонии индоиранцев, в том числе, видимо, и скифов, лежала дуалистическая концепция борьбы противоположных сил в природе и обществе. Отсюда — сюжет борьбы в скифском искусстве. Для воплощения одной из главных тем своей мифологии скифы использовали композицию, созданную на древнем Востоке задолго до их появления на исторической арене.

У земледельческих народов Передней Азии потребности хозяйства вызвали необходимость в предсказаниях по звездам наступления сезона дождей, поэтому уже в глубокой древности их знания в области астрономии были весьма основательными. Было замечено, что появление и смена на небосклоне созвездий имеют циклический характер. Весной, в пору начала полевых работ, созвездие Льва закрывало на небе созвездие Плеяд (по-шумерийски — «звезда Быка») и созвездие Кассиопеи (по-шумерийски — «звезда Оленя»). Это явление в изобразительном творчестве переднеазиатских народов воплотилось в сцене терзания быка или оленя львом. В ассирийскую и ахеменидскую эпоху эта сцена, наряду с астральным, приобрела и социальный смысл: лев стал рассматриваться как символ победоносного царя, и, наконец, появилась композиция, где царь побеждает льва, утверждая свое могущество⁴⁹.

Мений дю Бюиссон предлагает другую трактовку этого астрального сюжета, рассматривая его как изображение смены дня и ночи⁵⁰. По мнению же Дюшень-Гийемина, символическое значение этой композиции менялось на протяжении веков и у разных народов, а в ахеменидском искусстве сцена трактовалась как победа царя на Ноурузе⁵¹.

С утратой непосредственной связи традиционной композиции в искусстве с породившими ее астральными представлениями на месте льва стали появляться другие хищники, на месте быка — другие копытные. Именно такая трактовка характерна для скифского изобразительного творчества, где первоначальная символика уже начисто забыта и наряду с реальными животными появляются фантастические синкретические существа, созданные фантазией скифских мастеров. Нет возможности судить, воспринимали ли скифы эту характернейшую для их искусства

Табл. X, XI

сцену терзания⁵² как космологический акт творения через уничтожение, апофеоз весны и начало солнечного года или как победу божественного героя, или его заместителя — царя. Скорее всего, имела место подмена макрокосмоса и микрокосмоса, синтез натуралистического и социального

символизма, что вообще очень свойственно для мировосприятия всех ираноязычных народов.

Если социальный аспект сцены терзания проблематичен, то в скифском искусстве есть бесспорные изображения победы бога или царя над хищником или чудовищем⁵³. Трактовка этого сюжета также восходит к переднеазиатскому искусству⁵⁴, но идея его — скифская и общеиранская. Представленный персонаж, по мнению Б.Н. Гракова, Геракл-Таргитай — родоначальник скифов. Скифский Таргитай Паралата — это прямая параллель авестийского Хаошьянха (Хошанга) Парадата — первого царя иранцев, основателя пешдадитской династии⁵⁵. То же относится и к Хаошьяну, и к Таргитаю⁵⁶.

В иранской мифологии описывается сражение Хошанга с тираном Дахакой, превратившимся в чудовищного змея. Царь бросил в змея камень, камень высек искру и загорелся огонь. В честь победы Хошанга над драконом Ажи Дахакой иранцы справляют праздник огня Сада, когда царь зажигает огни⁵⁷.

К сожалению, в источниках о скифах нет никаких сведений ни о сражении Таргитая, ни о празднике зажигания царем огней. Но можно полагать, что сходный мифологический сюжет и обряд существовали у скифов. В пользу этого свидетельствует среднеазиатский материал: по сообщению Наршахи, праздник Сада отмечали в Бухаре⁵⁸. По свидетельству Геродота (IV, 68), скифы почитали огонь царского очага. Но самым важным аргументом является скифское изобразительное творчество: в их искусстве был не только образ героя, сражающегося с чудовищем, но и изображение трехгла-
Табл. XV: 1,2
вого змея⁵⁹, полностью соответствующее описанию в Авесте: «Змей Дахака с тремя пастями, с тремя башками» (Замьяд-яшт, 37).

Таким образом, не только некоторые стилистические особенности скифского искусства (звериный стиль, синкретизм образов, летящий галоп), но и отдельные сюжеты и конкретные персонажи находят истолкование при рассмотрении скифской мифологии на фоне общеиранских и шире — общеарийских верований и представлений.

Однако, как уже говорилось, нельзя ожидать, что каждому персонажу скифского искусства удастся найти соответствующие индоиранские параллели. Ведь в разных областях индоиранского мира, в конкретных исторических условиях каждый сюжет приобретал своеобразную окраску и подвергался трансформации. К тому же памятники, которыми мы располагаем для реконструкции, — Ригведа и Авеста — содержат разновременные части и очень сложны для интерпретации.

Наконец, и Ригведа и Яшты Авесты древнее тех сообщений о духовной культуре скифов, которые оставлены греческими историками. Поэтому попытка сопоставлений и перенос на скифский материал данных о мировоззрении других индоиранцев могут быть справедливы лишь при реконструкции основных религиозно-космогонических концепций и особенностей мышления.

Примечания:

¹ Луконин В.Г. Культура сасанидского Ирана. М., 1969; Рапопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971; Литвинский Б.А. Кангуйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968; *Его же*. Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972. С. 142; Раевский Д.С. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Атея // СА. 1970. № 3; *Его же*. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972; Ильинская В.А. Навершие из Майкопского и Новочеркасского музеев // СА. 1967. № 4; *Ее же*. Культовые жезлы скифского и предскифского времени // МИА. М., 1965. № 130; Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства // ИИГК; *Ее же*. Навершие со всадниками из Дагестана // СА. 1973. № 2. С. 188-189; *Ее же*. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации амударьинскогоклада // Сборник памяти В.В. Павлова. М., 1976.

² Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // V ICIAA. Teheran, 1972. P. 265-270.

³ Oldenberg H. Die Religionen des Veda. Berlin, 1894. S. 29.

⁴ Миллер В.Ф. Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. 1882. Т. 222, № 7-8; Абаев В.И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949; *Его же*. Дохристианская религия алан // XXV МКВ: Докл. делегации СССР. М., 1960. С. 2; *Его же*. Культ семи богов у скифов // Древний мир. М., 1962. С. 445-450.

⁵ Говоря об Авесте, мы будем иметь в виду, в первую очередь, не Гаты, отражающие морально-этические и абстрактно-философские понятия, прокламировавшие Заратустрой, а Яшты, которые были составлены после проповеди пророка, но донесли отголоски более архаичных верований, сохранявшихся в восточноиранской среде с глубокой древности.

⁶ Авестийское выражение, употребляемое в значении «молиться», «почитать» дословно означает «приносить жертву» (Соколов С.Н. Язык Авесты. Л., 1964. С. 13). Слова «жрать», «жертва», «жрец» связаны во многих индоевропейских языках (Casabona J. Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec de l'origine à la fin de l'époque classique. Aix-en-Provence, 1966. P. 25); Benveniste E. Relations lexicales entre la Perse et la Grèce ancienne // La Persia e il mondo greco-romano. Roma, 1966.

⁷ Елизаренкова Т.Я. Ригведа. Пер. и коммент. М., 1972. С. 46; Weber A. Indische Studien. 13. Leipzig, 1873. S. 217; Lévi S. La doctrine du sacrifice dans les Brahmanas. Paris, 1898, P. 133-134; Henry V. La magie dans l'Inde antique. Paris, 1904; Benveniste E. Les mages dans l'Ancien Iran // Publications de la Société des études iraniennes, 15. Paris, 1938; Mole M. Rituel et eschatologie dans le mazdéisme // Numen. 1960. V. 7, № 2-3; Mole M. Culte, mythe et histoire dans la religion de l'Iran. Paris, 1963; Duchesne-Guillemin J. Symbols and Values in Soroastrianism. N.Y., 1966.

⁸ Елизаренкова Т.Я. Указ. соч. С. 65, 67.

⁹ Герценберг Л.Г. Морфологическая структура слова в древнеиранских языках. Л., 1972. С. 23, 29.

¹⁰ Renou L. Etudes védiques et paninéennes. Paris, 1939. T. 5. P. 45; Renou L. La langue et la religion dans Rigveda // Die Sprache. 1949. № 1.

¹¹ Benveniste E., Renou L. Vrtra et Vrtragna. Paris, 1934.

¹² Елизаренкова Т.Я. Указ. соч. С. 46-47; Benveniste E., Renou L. Ibid. P. 194.

¹³ Cumont F. Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. Paris, 1896; Gershevitch J. The Avestian Hymn to Mithra. Cambridge, 1959. P. 4.

- ¹⁴ Шанаев Г. Из осетинских сказаний о нартах // ССКГ. Тифлис, 1876. Вып. 9, отд. 2. С. 1-6; Миллер В.Ф. Черты старины... С. 199-200; Кузьмина Е.Е. Семантика изображения на серебряном диске...
- ¹⁵ Елизаренкова Т.Я. Указ. соч. С. 72.
- ¹⁶ Шанаев Г. Указ. соч. С. 8.
- ¹⁷ Lévi S. Op. cit. P. 133-134.
- ¹⁸ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культ коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Историко-культурное наследие народов Средней Азии. М., 1976.
- ¹⁹ Чурсин Я. Осетины // Юго-Осетия. Тифлис, 1926. Вып. 1.
- ²⁰ Christensen A. Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens // Archives d'études orientales. Uppsala, 1917. № 14; 1934. № 27; Schneider U. Yama und Yami (Rv X, 10) // IJ. 1967. V. 10, № 1.
- ²¹ Гатиев Б. Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис, 1876. Т. 9; Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...
- ²² Иванов В.В. Древнеиндийские ритуальные и мифологические термины, образованные от aśva — конь // Проблемы истории языков и культуры народов Индии: Памяти В.С. Воробьева-Десятовского. М., 1974. С. 75-138; Dumont P. L'Ashvamedha, description du sacrifice solennel du cheval dans le culte Védique d'après le texte du Yajurveda blanc. Paris, 1927.
- ²³ Güntert H. Der arische Weltkönig und Heiland. Halle, 1923. S. 367; Dumont L. Homo hierarchicus. Paris, 1966; Keith A. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads. Cambridge, 1925. V. 2. P. 345.
- ²⁴ Nyberg H. Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes // JA. 1931. T. 219. № 1-2; Brown W. Theories of Creation in the Rig Veda // JAOS. 1965. V. 85; Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1968. P. 268-269.
- ²⁵ Dumézil G. Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens. Paris, 1956; Lommel H. Der arische Kriegsgott. Frankfurt, 1939; Ivanov V.V., Toporov V.N. Le mythe indoeuropéen du dieu de l'orage poursuivant le serpent // Mélanges G. Levi-Strauss. Paris, 1969.
- ²⁶ Thieme P. Mitra and Aryaman // Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. 1957. № 41; Lüders H. Varuna, I. Göttingen, 1951; Gershevitch J. Ibid.; Campbell L. Mithraic iconography and ideology. Leiden, 1968.
- ²⁷ Елизаренкова Т.Я. Указ. соч. С. 43-45; Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать... С. 184-185; Benveniste E., Renou L. Op. cit. P. 187-195; Nyberg H. Die Religionen des Alten Iran. Leipzig, 1938. S. 283; Wikander S. Vayu. Uppsala; Leipzig, 1941. S. 131.
- ²⁸ Widengren G. The Sacral Kingship of Iran // La Religita Sacra. Leiden, 1959. P. 242-258.
- ²⁹ Иностранцев К.А. Сасанидский праздник весны // Живая старина. СПб., 1909. Вып. 2-3; Masée H. Le livre de Gerchasp. Paris, 1951; Diba P. Nô-Rouz, le Nouvel an iranien. Un mithe de l'éternel retour // Actes de la XVII rencontre assyriologique internationale. Bruxelles, 1970. P. 93-96; Diba P. No-Rouz the New Year a Mithe of Eternal Return // VI ICIAA. Cambridge, 1973. P. 15; Porada E. Aspects of Iconography of the King in Achaemenid Art // VI ICIAA... P. 62.
- ³⁰ Deshayes J. Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis // Majalla-A daneškade-e adabiyat va ulum-e insani, Tehran, 14em année, 1965. № 4. P. 12; Duchesne-Guillemin J. A la recherche... P. 268; Bode F. Symbolic elements of

Achaemenian architectural ornament // VI ICIAA... P. 9. Э. Герцифельд считал, что в Персеполе изображен другой общеиранский солярный праздник mithrankan (*Herzfeld E. The Persian Empire. Wiesbaden, 1968. P. 18*).

³¹ *Кисляков Н.А.* Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII в. // Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973. С. 180-183.

³² *Kuiper F.* The Ancient Aryan Verbal Contest // *IJL*. 1960. № 4. P. 4.

³³ Носителем фарна считается птица Варган или Сснмурв (*Carnoy A. Iranian Mythology. Boston, 1917. P. 289-290*). Вот почему шлемы и короны иранских и среднеазиатских правителей украшены птичьими перьями (*Herzfeld E. Iran in the Ancient East. L.; N.Y., 1941. P. 296*; *Вайнберг Б.И.* Ранняя хорезмийская монета из собрания Самаркандского музея и некоторые вопросы истории докушанской хорезмийской чеканки // *ВДИ*. 1962. № 1. С. 127-128).

³⁴ *Zgusta L.* Die Personennamen griechischer Städte der Nordlichen Schwarzmeküste. Praha, 1955. S. 141, 184, 197, 238-239. Однако в работе «Личные имена в греческих городах Северного Причерноморья» (Сообщения чехословацких ориенталистов. М., 1960. С. 104) Л. Згуста говорит, что понятие «фарн» было заимствовано скифами у персов.

³⁵ *Абаев В.И.* Древнеперсидские элементы в осетинском языке // *Ираника*. М.; Л., 1945. Вып. 3.

³⁶ *Benveniste E., Renou L.* Op. cit. P. 194-195.

³⁷ *Герценберг Л.Г.* Xämicî Fyrt // Актуальные вопросы иранистики. М., 1970. С. 37.

³⁸ *Шанаев Г.* Указ. соч. С. 9.

³⁹ *Dumézil J.* Jupiter, Mars, Quirinus. Paris, 1941. P. 63. В Сасанидском Иране Верстрагна тоже ассоциировался с Гераклом (*Ackerman Ph. Ver-thraghna Avatars // IA. 4 (1). P. 61*).

⁴⁰ *Roes A.* L'animal au signe solaire // *Revue archéologique*. 1938. V. 12. P. 164; *Pettazoni B.* L'onniscienza di Dio. Torino, 1955.

⁴¹ *Герценберг Л.Г.* Морфологическая структура... С. 117.

⁴² *Иванов В.В.* Опыт истолкования...

⁴³ *Vernant J.-P.* Mythe et pensée chez les Grecs. Paris, 1965.

⁴⁴ В качестве солярного символа в евразийских степях употреблялся также олень. Но разбор сложной семантики этого образа выходит за рамки данной работы.

⁴⁵ *Смирнов К.Ф.* Савроматы. М., 1964. С. 219: рис. 77, 78.

⁴⁶ *Ильинская В.А.* Культовые жезлы... Рис. 4; *Artamonov M.I.* Goldchatz der Skythen. Prague; Leningrad, 1970. Fig. 127; *Gyula L.* L'art des nomades. Budapest, 1972. Fig. 11.

⁴⁷ *Иванов В.В.* Отражение индоевропейской терминологии близнечного культа в балтийских языках // Балто-славянский сборник. М., 1972. С. 199; *Кузьмина Е.Е.* Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев, 1977; *Przyluski J.* Les asvins et la grande déesse // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1936. V. 1. P. 132-133.

⁴⁸ *Иванов В.В.* Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // *Этимология*. 1967. М., 1969. С. 54.

⁴⁹ *Hartner W., Ettinghausen R.* The Conguering Lion, the Life Cycle of a Symbol // *Oriens*. 1964. V. 17. P. 161-170.

⁵⁰ Le Comte du Mesnil du Buisson. Le mythe oriental des deux géants du jour et de la nuit // *IA*. 1968. VIII. P. 1-33. Эта трактовка сомнительна.

⁵¹ *Duchesne-Guillemain J.* A la recherche d'un art... P. 268-269.

⁵² *Artamonov M.I.* Op. cit. Tbl. 116, 118, 120-122, 132, 159-170, 185, 237, 242-246.

⁵³ Ibid. Tbl. 153-155, 184, 292-294; *Ростовцев М.И.* Скифия и Боспор. СПб., 1925. С. 447; *Граков Б.Н.* Скифский Геракл // *КСИИМК*. 1950. Вып. 34. С. 12-17; *Артамонов М.И.* Антропоморфные божества в религии скифов // *АСГЭ*. Л., 1961. С. 78-79.

⁵⁴ *Herzfeld E.* Die Kunst des zweiten Jahrtausends in Vorderasien // *Archäologische Mitteilungen aus Iran*. Berlin, 1927. B. 8, Heft 3; Berlin, 1938. B. 9; *Güterbock H.* Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art // *American Journal of Archaeology*. 1967. V. 61, № 1. P. 63-69; *Кузьмина Е.Е.* Цилиндрическая печать... С. 180-189.

⁵⁵ *Christensen A.* Op. cit. P. 133-140, 164.

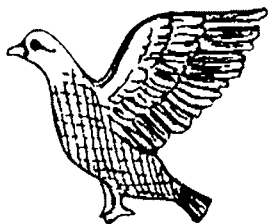
⁵⁶ Э.А. Грантовский считает, что сыновья Таргитая были основателями кастового строя скифов (Индо-иранские касты у скифов // Доклады делегации СССР на XXV МКВ. М., 1960).

⁵⁷ *Кисляков Н.А.* Указ. соч. С. 187-189.

⁵⁸ *Наршахи М.* История Бухары. Ташкент, 1897. С. 37.

⁵⁹ *Artamonov M.I.* Op. cit. Tab. 143.

О СЕМАНТИКЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ НА ЧЕРТОМЛЫЦКОЙ ВАЗЕ*



Ваза, найденная в Чертомлыцком царском кургане, уже многократно привлекала внимание исследователей¹. По мнению специалистов, эта электрова амфора изготовлена в IV веке до н.э. греческими мастерами по скифскому заказу². В верхней части амфоры находится фриз, изображающий терзание оленей грифонами. На плечиках сосуда — фриз, который обычно интерпретируют как

Табл. X: 7 сцену из скифского быта — поимку коней. Ниже все тулово вазы покрыто

Табл. V: 4 богатым узором: пары птиц в цветах перед пальметками. В придонной части три носика-слива: два трактованы в виде львиных головок, один — в виде головы крылатого коня.

Несут ли изображения чертомлыцкой вазы какую-либо смысловую нагрузку?

Семантика сюжета верхнего фриза достаточно ясна: это сцена терзания, Табл. X, XI весьма популярная в скифском искусстве³. Сюжет этот равно характерен для изобразительного творчества причерноморских скифов, среднеазиатских и сибирских саков и иранцев Ахеменидской империи. Он был заимствован ираноязычными народами из репертуара переднеазиатских мастеров. В передневносточном искусстве сцена терзания служила иллюстрацией астральных явлений. Шумерские астрономы, составляя календарь, необходимый для организации земледельческих и ирригационных работ, разделяли годовой цикл по взаиморасположению на небосклоне на широте Шумера некоторых звезд. Начало весенних земледельческих работ приходилось на 10 февраля, когда в последний раз было видно на небе созвездие Плеяд, называвшееся по-шумерски «Звезда Быка». В ту же ночь в зените было созвездие Льва с «Царской звездой». Этот-то важнейший для шумерских земледельцев момент и представляли в искусстве как победу Льва над Быком. Вместе с Плеядами на небе Месопотамии заходило созвездие Кассиопеи, называвшееся «Звездой Оленя». Поэтому сцена терзания оленя львом

* Опубликовано в журнале «Советская археология» (1976, № 3).

семантически тождественна борьбе льва с быком. Этот астральный сюжет был заимствован из шумерского искусства многими народами, в частности через посредство ассирийского и мидийского искусства⁴ он попал в ахеменидский Иран. В Персии в ахеменидскую эпоху описанное взаиморасположение созвездий Льва и Плеяд приходилось уже не на 10 февраля, а на 28 марта, то есть очень близко ко времени весеннего равноденствия, с которого в Иране начинался солярный Новый год — Ноуруз. Поэтому при Ахеменидах сражение Быка и Льва трактовалось как воплощение этого важнейшего календарного праздника.

В мифологии ираноязычных народов основой миропорядка была циклическая смена противоположных явлений в природе: дня и ночи, лета и зимы, жизни и смерти — диалектическая борьба и возрождение через уничтожение⁵. Характерна подмена микрокосмоса и макрокосмоса: акт космогонического творения и возрождения мира мог восприниматься как акт смерти и возрождения отдельного индивида.

Еще в Ассирии лев стал рассматриваться как символ победоносного царя. Эта концепция была воспринята Ахеменидами. Поэтому сцена терзания быка львом, наряду с астрально-космогоническим, приобрела политический смысл и стала служить символическим изображением царя в роли победоносного небесного бога или замещающего его в мифе легендарного героя (Кересасы, Тразтаоны), несущего весну в день Ноуруза. При Ахеменидах Ноуруз — Новый год солярного календаря, праздник пробуждающегося весеннего плодородия природы — стал праздником династическим⁶, когда со всех концов державы приходили представители, чтобы выразить почтение своему сюзерену и поднести торжественные дары. Эта-то сцена и служит сюжетом изображений в ападане Персеполя⁷, причем борьба быка и льва изображена здесь несколько раз⁸, а в других случаях в роли победоносного борца, побеждающего чудовище, представлен сам царь в ахеменидской короне.

По мнению Э. Герцифельда, эта сцена трактовалась как геральдическая эмблема⁹. Дюшён-Гийемин справедливо полагает, что семантика сцены борьбы быка и льва многократно менялась на протяжении многотысячелетней жизни сюжета в разных ареалах. В помпезном репрезентативном ахеменидском искусстве она служила прославлению мощи царя¹⁰. С изменением семантики сцены терзания конкретные астральные представления, породившие композицию в переднеазиатском искусстве, были забыты. На месте льва появились фантастические существа — грифоны. Образ грифона, семантически тождественный льву¹¹, возник в творчестве переднеазиатских народов, по-видимому, под влиянием хеттов¹², от которых попал в Грецию¹³, а также в Ассирию и оттуда в Мидию, ахеменидский Иран и в евразийские степи. В скифском искусстве уже в архаическую эпоху грифоны представлены в обоих вариантах — и с орлиной, и с львиной головой. Классический тип грифона в Скифии был создан в V–IV веках до н.э.¹⁴. Тогда же грифоны

Табл. X, XI

стали популярны в искусстве саков¹⁵. В сценах терзания в сако-скифском искусстве в роли существ, терзающих быка или оленя, фигурируют львы, грифоны и орлы. Семантически все три варианта композиции тождественны, что подтверждается лексикой иранских языков: орел и грифон называются одним словом — *saena*¹⁶.



Рис. 1. Чертомлыцкая ваза

Таким образом, в свете данных мифологии сцена терзания¹⁷, представленная на верхнем фризе чертомлыцкой вазы, может трактоваться как изображение дня весеннего равноденствия, циклической смены явлений природы, космогонического акта творения и возрождения через уничтожение, при этом композиция могла восприниматься как акт смерти и возрождения отдельного индивида. Возможно, что, как и у Ахеменидов, в Скифии существовал социальный аспект этой сцены: она могла интерпретироваться как победа царя — земного воплощения бога или легендарного героя.

В нижней части чертомлыцкой вазы находятся два слива в виде львиных головок. Как уже говорилось, в представлении ираноязычных народов лев был символом солнца и вместе с тем — царя.

В нижнем фризе чертомлыцкой вазы представлены пары противостоящих птиц перед пальметками. Это выполненное в античной манере изображение общечеловеческого сюжета двух птиц у мирового дерева одинаково знакомо и скифам и грекам. Миф о священном дереве — источнике жизни известен в мифологии древневосточных народов¹⁸ и нашел отражение в их изобразительном творчестве¹⁹. В религии всех индоевропейцев также было представление о дереве жизни и птицах на нем²⁰.

В Ригведе (V, 78) мировое дерево сопоставляется с рожаящей женщиной, а из текста X, 114, 3 следует, что мировое дерево — опора солнца служит воплощением женщины — богини-матери²¹. В ведическом гимне I, 164, 20, 22 говорится о двух птицах на мировом дереве. Эти данные позволяют заключить, что представленные на чертомлыцкой вазе пары птиц у пальметки изображают древо жизни, которое у всех народов Старого Света, в том числе индоиранцев, было символом богини-матери, плодородия и вечности жизни²².

На чертомлыцкой вазе под одной из пальметок помещена голова коня с распростертыми крыльями. Этот образ был также одинаково близок мифологии и греков и скифов.

В религии индоиранцев было распространено уподобление коня и птицы. В Ригведе движение по небу запряженной конями колесницы солнца многократно сравнивается с полетом птиц (например, IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6). Кони-птицы ассоциируются с богами Сурьей, Индрой, Агни и близнецами Ашвинами²³.

Представление о крылатых конях было и в мифологии ираноязычных народов: в Бактрии и Фергане были популярны легенды о небесных конях. Царские кони считались рожденными от небесных коней²⁴. У таджиков до сих пор есть поверье, что лошади по ночам распускают крылья²⁵. В нартовских сказаниях осетин тоже фигурируют кони, летящие как птицы. Эти кони — спутники и помощники эпических героев²⁶.

В религии индоиранских народов коню принадлежало очень видное место. Он был инкарнацией, атрибутом и жертвенным животным бога-солнца, а также спутником богини-матери и многих других богов и божественных героев, в частности — бога огня Агни²⁷. Крылатый конь Агни служит посредником между небом и землей, он переносит жертвоприношения людей богам и препровождает души умерших на вечные пастбища на верхнем небе в обители предков²⁸.

Для реконструкции системы представлений, связанных с конем у скифов, очень важно, что текст посвященного коню гимна Ригведы (X, 56) прямо перекликается со словами речи посвятителю коня у осетин²⁹: коня просят перелететь и благополучно перенести умершего к предкам. Это дока-

зывает большую древность и общность происхождения обеих традиций и дает основания утверждать, что у скифов крылатый конь тоже был посредником между земной сферой людей и небесной сферой богов и верхним небом, где обитали умершие предки. Следовательно, изображение коня на чертомлыцкой вазе несет сложную смысловую нагрузку. У индоиранцев, в том числе и скифов, образ коня имел хтонический аспект и был связан с культом плодородия, поскольку конь ассоциировался с богиней-матерью, сочетавшей функции смерти и возрождения, с солнцем — источником жизни и верхним небом — обителью умерших, а также с огнем, служившим посредником между землей и небом, вместе с тем конь был атрибутом царя. Таким образом, изображения верхнего и нижнего фризов чертомлыцкой вазы тематически связаны между собой и отражают идею плодородия, вечности жизни, смерти и возрождения.

Это заставляет переосмыслить всю композицию в целом и предположить, что и сцена поимки коней на среднем фризе, обычно рассматривавшаяся как жанровая, тоже представляет не бытовую картинку из скифской жизни, а поимку коней для ритуального жертвоприношения.

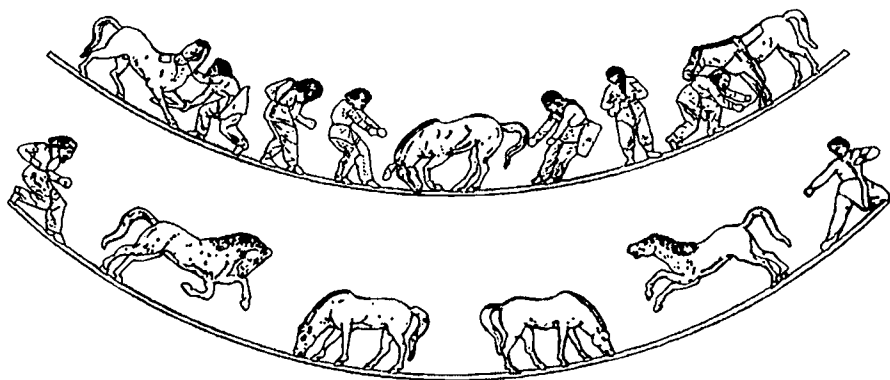


Рис. 2. Средний фриз вазы

По свидетельству Геродота (IV, 59-62), скифы приносили коней в жертву всем семи богам своего пантеона, а также убивали их при погребении и на поминках царя (Геродот, IV, 72). «Обряды жертвоприношения всем богам и на всех празднествах у них одинаковы... Жертвенное животное ставят со связанными передними ногами. Приносящий жертву, стоя сзади, тянет за конец веревки и затем повергает жертву на землю», то есть точно так, как это показано на чертомлыцкой вазе. По представлениям всех индоиранских народов, заклание коня подобало только лицам высших социальных рангов и совершалось царем или в его присутствии, сопровождало важнейшие церемонии, в частности, избрание царя на царство. У ведических ариев этот обряд назывался ашвамедха — жертвоприношение белого коня³⁰. Оно про-

исходило в день солнечного равноденствия, сопровождалось возжиганием огня, возлиянием, ритуальными действиями, связанными с культом плодородия. Лучшего царского белого коня — правого коня колесницы привязывали к столбу — символу древа жизни, увенчанному колесом — символом солнца (так как древо жизни — это опора солнца), и убивали, отделяя голову и ноги. Большое значение в ашвамедхе имела числовая и цветовая символика. Ашвамедха была связана с представлением о трех сферах мироздания: высшее небо богов, атмосфера, где живут люди, и земля. Яркое отражение в обряде нашло трехчастное деление общества на жрецов, воинов и рядовых общинников. В ритуале участвовали три жены царя, принадлежавшие к трем классам общества: брахманка, кшатрийка и вайшья. Первая умащивала и украшала голову коня, так как отделенная голова должна доставить царю духовную энергию; вторая умащивала тело коня, чтобы передать царю физическую силу, а третья — заднюю часть коня, обеспечивающую плодovitость и богатство. Три жены произносили заклинания, упоминая три сферы мироздания: небо, надземную атмосферу и глубины земли. Четыре стороны света символизировали четыре жреца, участвовавшие в обряде. Важное значение имела имитация ритуального совокупления главной жены царя с конем, связанная с идеей возрождения. Обряд заканчивался грандиозной общенародной трапезой, для которой убивали сотни коней и быков. Убийство коня совершалось с целью сообщить царю физические, сексуальные и магические силы убитого животного. Ашвамедха трактовалась как смерть царя и его возрождение в новом качестве. После этого обряда царь считался перевоплотившимся, наделенным сверхъестественными силами и бессмертным, он причислялся к рангу эпических героев и его подвиги воспевались в гимнах. Анализ терминов, связанных с ашвамедхой, указывает на большую древность этого ритуала. Подобные обряды практиковались и другими индоевропейскими народами при коронации³¹.

Многие детали индийского ритуала ашвамедхи прямо перекликаются с обрядом жертвенного заклания коней на царских похоронах у скифов, описанным Геродотом и изученным археологами в скифских царских курганах³². Коней привязывали к жертвенному столбу, увенчанному солярным символом — колесом (Геродот, IV, 72). По заключению палеозоологов и археологов, скифы для жертвоприношения выбирали только жеребцов зрелого возраста, но это же было обязательно при ашвамедхе.

В скифских курганах животные положены или по сторонам света или по кругу. Это не случайно, так как солярная символика и ориентация по странам света характерны для ашвамедхи; интересно также, что в нескольких точно установленных случаях количество жертвенных животных кратно трем³³, поскольку три — священное число при ашвамедхе, связанное с символикой древа жизни. На чертомлыцкой вазе скифы ловят семерых лошадей, но семь в индоиранской мифологии, и в том числе у скифов и осетин — это тоже священное число³⁴. Наконец, интересно, что в тех случаях, где была

установлена масть принесенных в жертву животных, это были кони золотисто-рыжего цвета (Пазырык, Толстая могила), а в Аржане наряду с ними захоронены соловые кони.

У всех индоевропейцев цветовой символике придавалось огромное значение. Каждой группе божеств, соотносимых с определенной сферой мироздания, и каждой социальной группе подобал определенный цвет. В Индии само название социальных групп «варна» дословно означает «цвет». Красная краска (и, соответственно, металл золото) была символом солнца и атрибутом воинов и царя; белый цвет и металл серебро были символом верхнего неба и подобали жрецам. Священным атрибутом жрецов была чаша, воинов — оружие³⁵.

Эти представления равно характерны для всех индоевропейцев, в том числе для иранцев³⁶. В ахеменидском Иране царь принадлежал к военному сословию, но был наделен и некоторыми магико-юридическими функциями, поэтому он носил пурпурную с белым диадему, а его красная одежда, расшитая золотыми бляхами с царскими эмблемами, была отделана белой полосой (Квинт Курций Руф, Поход Александра Македонского, III, III, 17–19; VI, VI, 4). Э.А. Грантовским было показано, что и у скифов существовала социально-цветовая символика³⁷.

Чертомлыцкая ваза сделана из серебра и позолочена. Не дает ли это основания признать, что ее владелец сочетал военные и жреческие функции и был верховным правителем? Не позволяет ли это также считать умерших, захороненных в скифских курганах с конями золотисто-рыжей масти, царями, а погребенного в Аржане, при котором положены как рыжие, так и светлые кони, лицом, наделенным не только военной, но и магико-юридической властью? Подтверждением такой трактовки служит индийский обряд ашвамедха — убийство белого коня подобало отнюдь не всем правителям, а только верховному сюзерену, обладавшему высшей властью.

Сопоставление жертвенного заклания коней при коронации у индоариев и убийства коней на царских похоронах у скифов показывает, что оба ритуала очень близки во многих деталях, и, по-видимому, совершаются с одной и той же целью — передать царю сверхъестественные силы убиваемого коня, наделить царя бессмертием.

Таким образом, можно предположить, что средний фриз чертомлыцкой вазы изображает поимку коней или для коронации, которая в религии индоиранцев рассматривалась как новое рождение царя, или для похорон, которые воспринимались как грядущее возрождение. Если верна интерпретация среднего фриза чертомлыцкой вазы, то можно считать, что амфора была заказана по случаю избрания царя на царство или по случаю похорон. Все три фриза ее семантически тесно связаны и посвящены изображению царя как избранника богов и носителя небесного плодородия, наделенного бессмертием. Верхний фриз символизирует астральную сцену воскрешения через уничтожение, торжество света в день солярного Нового года, который

у индоиранцев был днем коронации и воспринимался как победа земного воплощения бога — царя. Средний фриз представляет поимку коней для заклания с целью сообщить царю бессмертие в день Нового года при совершении коронации или на похоронах. Нижний фриз, изображающий древо жизни с птицами, посвящен воспеванию возрождения весеннего плодородия природы и вечности жизни; здесь представлены также солярные и царские символы — львы и крылатый конь.

Трехчленная композиция вазы связана с концепцией индоиранцев о трех сферах мироздания «трилока»: верхняя — астрально-космическая, средняя — надземная атмосфера, сфера людей и животных, нижняя — сфера недр земли³⁸. Крылатый конь соотносится со всеми тремя сферами мироздания, служит вестником воли богов и посредником между ними и богами, вместе с тем конь — священный атрибут царя.

Представление о трех плоскостях мира существовало и у скифов и отражено в их мифологии³⁹.

Примечания:

¹ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Л.; Прага, 1966. С. 47, 48. Табл. 162-176; Стефани. Описание некоторых вещей, найденных в 1863 г. в Южной России // ОАК за 1864 г. СПб., 1865. С. 11-39, табл. I-III; Л. Стефани предположил, что на среднем фризе изображен рассказ Элиана (*Aelianus. De animalium natura*, IV, 7) о случае чистокровного жеребца скифского царя с кобылицей — матерью жеребца. Б.А. Литвинский (Кангюйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968. С. 29) интерпретировал крылатого коня на вазе как символ солнечного бога скифов, а Д.С. Раевский (Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства // ИАИ. С. 275) соотнес его с родоначальником скифов Тагимасадом («Быстрый, светлый Йима»), а фриз — с поимкой коней счел изображением ритуала в его честь.

² Онайко Н.А. Античные импорты в Причерноморье и Побужье в IV–II вв. до н.э. // САИ Д1-27. М., 1970. Рис. 2, табл. XXVI–XXVII.

³ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС.

⁴ Hartner W., Ettinghausse R. The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol // *Oriens*. 1964. V. 17. P. 161-170. Мениль дю Бюиссон трактует сцену борьбы льва и быка как изображение смены дневного зноя ночной прохладой, что неубедительно (*Le Comte du Mesnil du Buisson. Le Mythe oriental des deux géants du jour et de la nuit* // *IA*. 1968. 8. P. 1-32). В греческом искусстве эта сцена распространилась в архаическую эпоху из Малой Азии и тоже трактовалась как изображение весны и смены фаз солнечного цикла (М.-Л. und H. Erlenmeyer. Über griechische und altorientalische Tierkampf-gruppen // *AK*. 1958. Bd. 1; Desneux J. Sur quelques représentations du «Lion à la proie» en glyptique et en numismatique antiques // *RBNS*. 1960. T. 106. P. 5 (5-19).

⁵ Hartner W. The Earliest History of the Constellations in the Near East and the Motif of the Lion — Bull Combat // *JNES*. 1965. 24. P. 1-2.

⁶ Nyberg H. Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes // *Journal Asiatique*. 1931. T. 219, 2. P. 242; Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1962. P. 92, 120, 178, 179, 207, 308, 350.

- ⁷ *Widengren G.* The Sacral Kingship of Iran // *Regalia Sacra*. Leiden, 1959. P. 245-254; *Diba P.* Nô-Rouz — le Nouvel an iranien, un mythe de l'éternel retour // *Actes de la XVII^e rencontre assyriologique internationale*. Bruxelles, 1970. P. 93-96.
- ⁸ *Deshayes J.* Origine et signification des représentations symboliques à Persépolis // *Majalla-e daneskade-e adabiyat va ulum-e insani*. Tehran, 14^e année, 1965. 14.
- ⁹ *Schmidt E.* Persépolis, I. Chicago, 1953. P. 82, pl. 19, 60.
- ¹⁰ *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. London; New York, 1941. P. 251, 252.
- ¹¹ *Duchesne-Guillemin J.* A la recherche d'un art mazdéen // *V International Congress of Iranian Art and Archaeology*. Tehran, 1969. P. 268, 269.
- ¹² *Goldman R.* The Development of the Lion-Griffin // *AJA*. 1960. V. 64, № 4; *Le comte du Mesnil du Buisson.* Le dieu-griffon à Palmyre et chez les Hittites // *L'Ethnographie*. 1963. P. 16-31. Меньиль дю Бюиссон считает, что у хеттов и сирийцев грифон был воплощением божества ночных звезд.
- ¹³ *Herzfeld E.* Die Kunst des zweiten Jahrtausends in Vorderasien // *MJ*. 1937. Bd 8, Hft. 3; 1938. Bd 9. *Leibovitch G.* Le Griffon dans le Moyen Orient antique // *Antiquôt*. 1955. 1. P. 75 f.
- ¹⁴ *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Frankfort H.* Notes on the Creten Griffin // *BSA*. 1936-1937. V. 37; *Jantzen U.* Griechische Griffenkessel. Berlin, 1955; *Erlenmeyer M.-L. und H.* Ober griechische und altorientalische Tierkampfgruppen // *AK*. 1958. № 1, 2.
- ¹⁵ *Позребова Н.Н.* Грифон в искусстве Северного Причерноморья в эпоху архаики // *КСИИМК*. 1948. 22. С. 62-67.
- ¹⁶ *Пугаченкова Г.А.* Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии // *СА*. 1959. 2. С. 70-74; *Грязнов М.П.* Связи кочевников Южной Сибири со Средней Азией и Ближним Востоком в I тыс. до н.э. // *Материалы II совещания археологов и этнографов Средней Азии*. М.; Л., 1959. С. 138-142; *Литвинский Б.А.* Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972; *Rudenko S.* The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads // *Ar As*. 1958. V. 21, 2; *Bisi A.* Le griffon nell arte dell antico Iran e dei popoli delle Steppe // *Revista degli Studi Orientali*. 1964. T. 39. Fasc. 1.
- ¹⁷ *Benveniste E.* Les noms de l'oiseau en iranien // *Paideuma*. 1960. V. 7, 4/6. P. 196. Об образе фантастической птицы сенмурв см. *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974. С. 93-98.
- ¹⁸ Сцена терзания представлена на пластине из Александрополя, на зеркале и чаше из Келермеса, на пластине и перстне Семибратних курганов, на ножнах меча, горите и фиале Солохи, мече, зеркале, сосудах и браслетах Куль-Обы, ритоне Карагодеуаша (*Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 131. Табл. 29, 31, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 208, 213, 236, 241, 242, 317) и несколько раз воспроизведена на предметах Чертомлыцкого кургана: на бляшках из северо-восточной камеры (*Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 105), на ножнах меча из могилы царя (там же, табл. 183). Сюжет борьбы, но в иной трактовке, передают и чертомлыцкие бляхи с изображением скифа, борющегося с грифоном, и Геракла, удушающего льва, которые уже были объяснены Б.Н. Граковым как образ царя в роли легендарного героя Таргитая (*Граков Б.Н.* Скифский Геракл // *КСИИМК*. 1950. 34. С. 12-17). Эта трактовка сюжета подтверждается материалами Ирана, где в образах героя, сражающегося со львом или чудовищем, видят изображение царя (*Duchesne-Guillemin J.* La religion... P. 164).
- ¹⁹ *Dhorme E., Dussaud R.* Les religions de Babylonie et d'Assyrie. Paris, 1945; *Speiser E.* Accadian Myths and Epics. Princeton, 1955; *Kramer S.* Mythology of Sumer and Akkad. New York, 1961.

²⁰ Perrot N. Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris, 1937; Douglas van Buren E. Symbols of the Gods in Mesopotamian Art // An Or. Roma, 1945. T. 23; Wensinck A. Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia // Verhandlungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen Afdeling Letterkunde. Amsterdam, 1961. V. 22, 1. S. 1-35.

²¹ Топоров В.Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических противопоставлений // ТЗС. 1965. 2; *Его же*. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // Там же. 1971. 5; Иванов В.В. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1968. 27. 3; Иванов В.В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *aśva* — «конь»: (Жертвоприношение коня и дерево *asvattha* в древней Индии) // ПИЯКНИ; Leher G. The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures // Ars Islamica. 1937. 4.

²² Viennot O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954. P. 26, 36, 104-109; Thieme P. Das Ratsel vom Baum // Untersuchungen zur Workunde und Ausiegung des Rigveda. Halle, 1949. S. 60, 61; 72, 73; Przyluski J. La Grande Déesse. Paris, 1950. P. 188, 189.

²³ Образ древа жизни появляется в южнорусских степях уже в архаическую эпоху (ножны меча из Келермеса) и сохраняется вплоть до сарматского времени (диадема Новочеркасского клада).

²⁴ Dave K. The Golden Eagle and the Golden Oriole in the Vedas and the Puranas // XIII All-Oriental Conference of Nagpur University. 1946.

²⁵ Беленицкий А.М. Хуттальская лошадь в легенде и историческом предании // СЭ. 1948. 4; Бернштам А.Н. Араванские наскальные изображения и даваньская (ферганская) столица Эрши // Там же; Waley A. The Heavenly Horses of Ferghana // History Today. 1955. V. 5, № 2; Pulleyblank E. Chinese and Indo-Europeans // JRAS. 1966. Pl. 1-2.

²⁶ Литвинский Б.А. Указ. соч. С. 148.

²⁷ Шанаев Гацыр. Из осетинских сказаний о нартах // ССКГ. 1876. 9, отд. 2.

²⁸ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Историко-культурное наследие народов Средней Азии. М., 1976. Вып. 2; *Ее же*. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Культура скифов и сармат. Киев, 1976.

²⁹ Hertel J. Die arische Feuerlehre // Indogermanische Quellen und Forschungen. Leipzig, 1925. Hft. 6; Kramers J. Iranian Fire-Worship // An Or. Leiden, 1954. V. 1; Agravala. Fire in the Rigveda // EW. 1960. V. 11, № 1; Duchesne-Guillemin J. Fire in Iran and in Greece // EW. 1962. V. 13, № 2, 3.

³⁰ Гатиев Б. Суеверия и предрассудки у осетин // ССКГ. 1876. Т. 9. С. 4-7; Миллер В.Ф. Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. 1882. Т. 222. № 7-8. С. 191-207.

³¹ Иванов В.В. Опыт истолкования...; Dumont P. L'Ashvamedha, description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Jajurveda blanc. Paris, 1927; Kane P. History of Dharmasastra // Government Oriental Series, Class B. Poona, 1941. V. 2, № 6; Kirfel W. Der Asvamedha und Purusamedha: Festschrift W. Schubring. Hamburg, 1951; Scharma G. Excavations at Kausambi. Allahabad, 1960; Gonda J. Les religions de l'Inde. Paris, 1962, V. 1. P. 203-208; *Idem*. Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. Leiden, 1966. P. 110-114.

³² Schröder F. Ein altirischer Krönungsritus und das indogermanische Rossopfer // Zeitschrift für celtische Philologie. 1927. B. 16; Koppers W. Pferdeopfer und Pferdekult

der Indogermanen // Die Indogermanen und germanen Frage. Leipzig, 1936. Bd. 4; *Puhvel J.* Vedic Asvamedha and gaulish iipomiidvos // Language. 1955. V. 31; *Roux Le F.* Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale irlandaise et celtique // Ogam. 1963. 15; *Dumézil G.* La religion romaine archaïque. Paris, 1966.

³³ *Витт В.О.* Лошади пазырыкских курганов // СА. 1952. 16; *Бибикова В.И.* К интерпретации археологических материалов из скифского кургана Толстая могила // СА. 1973. 4; *Грязнов М.П., Маннай-оол М.Х.* Курган Аржан — могила «царя» ранне скифского времени // Ученые записки Тувинского НИИЯЛИ. Кызыл, 1973. 16. С. 200-202.

³⁴ Например, кроме личного коня царя и коней, впряженных в колесницу, в Ульском — десять групп по 18, в Елизаветинском захоронено 9 животных, в Семибратнем кургане № 2–9; в Воронежском — 30; в Келермесе в кургане № 1–12 и 12, в Толстой могиле — 6, в Аржане в двух срубах до 30, в одном — 15, в одном — 6, в одном — 18. В Чертомлыке рядом с могилой царя было три больших ямы с захоронениями коней: в двух по четыре, в одной — три и уздечный набор четвертого коня (*Артамонов М.И.* Указ. соч. С. 52). Можно думать, что это убор главного жертвенного коня царской колесницы, голова и ноги которого были в соответствии с ритуалом ашвамедхи отделены и положены в большой котел, стоявший рядом с погребальным ложем царя. Кроме того, в жертву был принесен жеребенок (его кости найдены в малом котле). В насыпи кургана на глубине 6,5 м обнаружено много предметов конского снаряжения: не меньше 250 уздечных наборов. Поскольку курган раскопан траншеей, нельзя сказать, положены ли уздечки как замена жертвенных коней по принципу pars pro toto или заклание было совершено, черепа и ноги коней были положены во рву по периферии насыпи, как это прослежено в Толстой могиле.

³⁵ *Миллер В.* Осетинские этюды. М., 1882. Т. 2. С. 259; *Абаев В.И.* Из осетинского эпоса. М.; Л., 1939. С. 30, 31; *Его же.* Культ «семи богов» у скифов // Древний мир: Академику В.В. Струве. М., 1962. С. 445-450; *Его же.* Дохристианская религия алан // XXV МКВ. М., 1960. С. 8, 9; *Иванов В.И.* Числовые характеристики римской мифологии и ритуалов // ТЗС. 1968. 3. С. 126, 127; *Его же.* О триаде и тетраде // ТЗС. 4; *Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 26; *Его же.* О брахмане: К истокам концепции // ПИЯКНИ; *Nyberg H.* Die Religionen des alten Iran. Leipzig, 1938. S. 282; *Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New York, 1945. P. 17.

³⁶ *Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф.* Древняя Индия. М., 1969. С. 164; *Dumézil G.* La préhistoire indo-iranien des castes // JA. 1930. T. 1. P. 109-130; *Idem.* Yupiter, Mars, Quirinus. Paris, 1941. P. 66, 99; *Idem.* Idéologie tripartite des Indo-Européens. Bruxelles, 1958; *Gonda J.* Les religions...

³⁷ *Duchesne-Guillem J.* La religion. P. 171, 172, 206.

³⁸ *Грантовский Э.А.* Индоиранские касты у скифов // XXV Международный конгресс востоковедов. М., 1960. С. 6, 7, 12; *Dumézil G.* La préhistoire... В связи с цветовой символикой у скифов интересно напомнить, что в Чертомлыке в погребении царицы найдено пурпурное покрывало, расшитое золотыми бляхами с изображениями богини с предстоящим скифом, интерпретированными как сцена инвеституры (*Городцов В.А.* Дакосарматские элементы в русском народном творчестве // Тр. ГИМ. 1926. 1. С. 20). Другая трактовка акта вручения богиней власти царю представлена на бляхах из могилы самого царя. Здесь скиф стоит перед богиней с зеркалом.

³⁹ *Macdonell A.* Vedic Mythology. Strassburg, 1897; *Standacher W.* Die Trennung von Himmel und Erde. Tübingen, 1942. S. 92; 5. *Kramrisch.* The Triple Structure of Creation in the Rig Veda // History of Religions. Chicago, 1962. V. 2, № 1; 1963. V. 2, № 2; *Nyberg H.* Questions de Cosmogonie... P. 221. См. также: *Грантовский Э.А.* Указ. соч. С. 9.

КОНЬ В РЕЛИГИИ И ИСКУССТВЕ САКОВ И СКИФОВ*



Конь одинаково популярен как в скифском, так и сакском художественном творчестве. Поскольку искусство служит одним из проявлений идеологии и мировоззрения общества, несомненно, что образы коня несут определенную смысловую нагрузку. Композиции, в которых фигурируют кони, Табл. IV, V сочетания с другими образами бестиария или антропоморфными персонажами сходны в различ-

ных ареалах евразийской степи. Это позволяет предполагать, что идеологические представления, породившие подобные изображения, были близки. Для выяснения семантики образа коня в искусстве необходимо исследовать роль коня в мифологии и космогонии саксов и скифов.

Сведения о культе коня у скифов, донесенные античными источниками, скудны. Переданный Геродотом [IV, 8] эпизод этногенетической легенды скифов, где дочь реки Борисфена прячет коней Геракла [Геродот, IV, 9], как будто указывает на связь коней с культом богини-матери — родоначальницы скифов¹. Геродот [IV, 59-62] сообщает, что на всех празднествах в честь семи богов: Гестии — Табити, Зевса — Папая, Геи — Апи, Аполлона — Гойтосира, Афродиты — Аргимпасы, Геракла и Ареса скифы совершают жертвоприношения животных, в особенности коней. Их ежегодно приносят в жертву Аресу, символом которого является акинак. Особую роль играют жертвоприношения коня на царских похоронах, когда вместе с царем погребают коней, а на поминках, совершаемых через год после смерти царя, умерщвляют еще пятьдесят коней [Геродот, IV, 71, 72].

О характере культа коня у саксов и других среднеазиатских народов известно еще меньше. Геродот [I, 216] сообщает о массагетах: «Единственный бог, которого они почитают, это солнце. Солнцу они приносят в жертву коней, полагая смысл этого жертвоприношения в том, что самому быстрому богу нужно приносить в жертву самое быстрое существо на свете». Геродоту вторит Страбон [IX, 513]: массагеты богом «почитают одно только солнце и ему приносят в жертву коней». Тацит [VI, 37] говорит о жертвенном

* Опубликовано в сборнике «Скифы и сарматы» (Киев, 1977).

заклании лошадей как о парфянском обычае. Филострат пишет, что парфянский царь Вардан принес в жертву солнцу белого коня лучшей нисейской породы [Жизнь Аполлония, I, 31].

О почитании коня саками и скифами свидетельствует также широкое распространение имен, образованных от названия коня (asp). Важно подчеркнуть, что аналогичные имена были распространены также в Бактрии и ахеменидском Иране², что свидетельствует о сходстве представлений, связанных с конем, во всем иранском мире.

Вот, собственно, то, что можно извлечь из письменных источников для реконструкции культа коня у саков и скифов. Этих сведений недостаточно. Однако религиозные верования саков и скифов были частью идеологической системы иранских народов. Сравнение индийских и иранских религиозных и мифологических представлений, связанных с конем, свидетельствует о их близости. Сходны названия коня, постоянные эпитеты и сравнения, применяемые в поэтике, одинаковы церемонии и обрядовые действия, в которых коню принадлежит первое место, одинаковы функции коня и его роль в мифологии и космогонии³. Из этих фактов ученые сделали вывод, что культ коня возник у индоариев в глубокой древности на их общей прародине. Поэтому возможно привлечь для реконструкции культа коня у скифов такие источники, как Ригведа, Авеста, сообщения греческих авторов об Иране и Средней Азии, нартовские сказания и таджикский фольклор⁴. Названные источники позволяют довольно точно восстановить систему мифологических и космогонических представлений, связанных с конем у сако-скифов, и дают возможность объяснить ряд изображений коня в их искусстве⁵.

В изобразительном творчестве саков и скифов имеется несколько композиций, связанных с конем. Конь, конская голова, конское копыто известны по всему ареалу: в Амударьинском кладе, в Катандинском кургане, на пластинах из Саглы-Бажи, на бляшках головного убора и ожерелий, на многочисленных пряжках-пронизях и т.д. В савроматском искусстве фигурки коней не встречены, но известны изображения лошадиной головы и копыта, использованные для украшения уздечных блях и псалиев. Подобные псалии весьма многочисленны в Скифии. Конские головки изображены также на скифских жезлах⁶.

Конь — один из наиболее популярных образов скифского бестиария. В литературе его принято считать солярным символом. Для саков это отождествление подтверждается прямыми свидетельствами письменных источников. Что касается других индоиранцев, то и у них конь является атрибутом и символом солнца⁷. Название бога солнца — Митра — общее для всех арийских народов — индийцев и иранцев⁸.

Культ бога Митры сложился еще в глубокой древности: его именем клянутся арии в Передней Азии в середине II тысячелетия до н.э.⁹ Его культ сохранился и в скифской, и в сакской среде, о чем свидетельствуют теофорные имена¹⁰. В парфянском языке с именем Митры связано слово солнце —

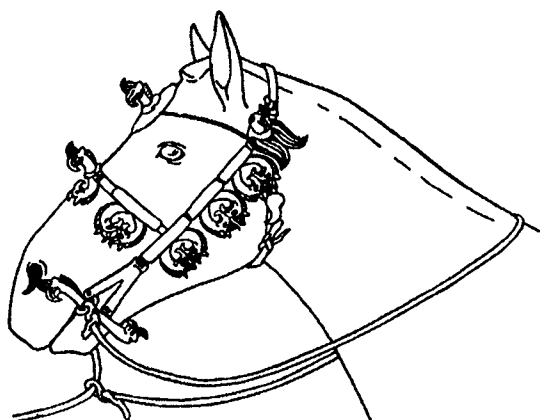


Рис. 3. Реконструкция парадного убора коня. Пазырык

myhr¹¹. В Авесте Митра — бог солнца, податель света и жизни, посылающий с неба воду, бог правды и договора, «владеющий обширными пастбищами», дающий «прекрасноконное богатство», покровитель царей. Его изображают мчащимся на запряженной белыми конями колеснице с одним колесом-солнцем. Солнце носит постоянный эпитет «быстроконное», употребляется формула-словосочетание «конь-солнце» [Михр яшт, X, 12, 13, 90].

В Ригведе солнце также называется «быстроконным», его лучи сравниваются с развевающимися конскими гривами, повторяется поэтический образ «благословенные буланые кони солнца» [Рв, I, 153]. Колесницу солнца влечет божественный конь Эташа. На колеснице, запряженной белыми конями с одним колесом-солнцем, едут солнечные боги Митра и Сурья. Иногда Сурья прямо выступает в образе коня [Рв, X, 168]. Представление солнца в виде запряженной конями колесницы или только ее части — колеса или коня — характерно для всех индоевропейцев. Постоянный эпитет солнца — быстроконное — распространен в поэтическом языке различных индоевропейских народов.

Сказанное служит основанием рассматривать многие изображения коня в сакском и скифском искусстве как солярный символ и объясняет такую особенность скифского художественного стиля, как летящий галоп. Видимо, художественная трактовка быстро мчащегося коня в галопе была вызвана стремлением скифского художника воплотить поэтический образ быстроконного солнца.

Однако в религиозно-мифологической системе арийских народов конь был атрибутом и инкарнацией не только солярных, но и ряда других богов. В Авесте многие боги изображаются на колеснице, запряженной четырьмя белыми конями с золотыми копытами [Yt, 5, 13, 120; 10, 52, 68, 76, 125; 57, 27-29 и др.].

Богиня плодородия и воды Анахита выступает на колеснице с белыми конями и ее золотая диадема украшена изображением колесницы [Ардвисур Яшт, 30]. Дух воды Апам Напат называется «быстроконным» [Yt, 5, 72; Ys, 2, 5; 65, 12, 13]. Тиштрия — герой, посылающий на землю воды, — сражается в образе белого коня, побеждающего черного коня, демона засухи Апаоша [Тиштр Яшт, 14, 9].

Конь является также одним из аваторов (воплощений) Веретрагны — бога грома в древнейшую эпоху, впоследствии приобретшего функции бога военной победы [Вархран Яшт, 8]. В то же время конь — одна из инкарнаций фарна — персонификации удачи, славы [Замьяд Яшт, 34-38, 51, 68] и бога ветра Вайю.

Полисемантизм характерен и для Ригведы. На запряженных конями колесницах ведические арии представляли бога верхнего неба Варуну, бога грома и войны Индру (сопоставимого с иранским Веретрагной), бога ветра Вату (Вайю), близнецов Марутов и Ашвинов и др. Индра «пролетает огромные пространства на своих скакунах» [Рв, X, 43, 8], «выезжает на запряженных с помощью Rta (Правды) конях, заполняя вселенную солнценосной ступицей колеса» [Рв, VI, 39, 4]. Часто конь — не только атрибут бога, но и его воплощение. Так, Сомы — это «гнедой рысак с маслянистой спиной, имеющий в качестве колесницы солнечный луч» [Рв, IX, 86, 45]; в образе коня выступают также бог огня Агни, близнецы — Ашвины и др. В Ригведе фигурируют обожествляемые кони Дадхикра [IV, 38-40; VII, 44] и Таркшья [X, 178].

На то, что конь ассоциировался не только с богом солнца, указывает и практика посвящений и жертвоприношений коня у всех индоиранцев. В ахеменидском Иране, по свидетельству Геродота [VII, 40], при Ксерксе иранскому Зевсу (Ахурамазде) посвящалась колесница, влекомая восемью белыми конями; по Тациту [Анналы, XII, 11], священные кони в полной упряжи содержались в святилище Геракла (Веретрагны) в Багастане для охоты бога. Ахеменидские цари приносили белых коней в жертву Зевсу-Гелиосу [Ксенофонт, Киропедия, VIII, III, 12] и другим божествам. Маги в Фессалии приносили реке Стримон жертву закланием белых коней [Геродот, VII, 113].

В Авесте заклание коня считается самым главным жертвоприношением [Ys, XLIV, 8], адресатом которого выступает как солнечный бог, так и другие: например, Анахита и покровительница коней Дрваспа [Yt, 5, 21, IX, 8]. То же — в ведической Индии, где жертва коня была главной, предназначавшейся Варуне, Индре, Агни и другим. В Скифии кони также приносились в жертву всем богам.

Приведенные данные свидетельствуют о том, что в религиозно-мифологической системе всех арийских народов конь был атрибутом, инкарнацией и жертвенным животным не только солярных, но и многих других богов. Поэтому единичные изображения лошадей не поддаются бесспорной интерпретации. Из-за присущего всем индоиранцам полисемантизма невозможно

судить, какое именно божество или мифологический персонаж имел в виду художник.

Вероятным олицетворением солнца являются лишь те изображения коней, которые сопровождаются солярными символами, например, гаммированным знаком (изображения коней со свастики на хорезмийских монетах I в. н.э.) или крестом, или диском с розеткой. Что это были именно солярные символы, доказывается индийской традицией: в Индии они помещаются на изображениях Сурьи в его храмах¹².

Сказанное об образе коней справедливо и в отношении отдельных изображений конской головы или копыта. По законам парциальной магии последние семантически тождественны изображению животного и несут ту же смысловую функцию. Парциальная магия, зародившаяся еще на ранних этапах развития человеческого интеллекта, была присуща мышлению всех индоиранских народов. Т.Я. Елизаренковой показано, что для создателей Ригведы (как и для творцов Авесты) представление о том, что часть замещает целое, было весьма характерным¹³. В ритуале это выразилось в жертвоприношениях части животного. Так, при сооружении алтаря Варуны в жертву приносили коня или конскую голову, или глиняное изображение коня, или, наконец, только изображение конской головы¹⁴.

В евразийских степях подобные представления восходят по крайней мере к III тысячелетию до н.э.: в древнейших могилах найдены черепа и ноги жертвенных животных, а скипетры ямной эпохи венчают головки коней¹⁵. В южнорусских степях подобный обычай сохранялся и в скифское время, а в Осетии дожил до сего дня. Осетины вплоть до нашего века поклонялись конской голове, и черепа коней прикреплялись над дверями домов, на заборах, в центре поселка, служа оберегом и символом счастья¹⁶. Следовательно, изображения коня в скифском и сакском искусстве имеют сложную семантику.

Четыре коня, запряженных в колесницу, изображены в Амударьинском Табл. XVI: 2 кладе¹⁷. В Скифии изображения колесницы встречаются редко¹⁸, поскольку в евразийских степях колесницы уже в начале I тысячелетия до н.э. почти вышли из употребления.

Как уже говорилось, в мифологии всех индоиранских народов многие боги изображаются едущими на колеснице, причем, как показывает анализ терминов, представления эти очень древние и восходят к периоду индоиранских контактов¹⁹. Поскольку с колесницей связываются разные боги индоиранского пантеона, идентифицировать изображения колесниц с каким-либо конкретным божеством невозможно, если отсутствуют соответствующие атрибуты. Исключение составляет изображение «сегнерова колеса» — образ Табл. IV: 2 четырехконной колесницы, в котором по законам парциальной магии сохранены только наиболее важные части: колесо и четыре головы запряженных животных, представленные в вихревой композиции, что подчеркивает идею движения. Бляхи с изображением «сегнерова колеса» найдены в Огузе, Волковцах, Краснокутском курганах²⁰.

«Сегнерово колесо» точно воспроизводит поэтический образ, который встречается и в Авесте, и в Ригведе. В Михр Яште (X) говорится о Митре: «колесница, запряженная четырьмя белыми конями с одним колесом — солнцем». Авестийский текст переключается с ведическим: солнце — четырехконная колесница с одним колесом; днем оно поворачивается светлой, а ночью темной стороной²¹. Колесо солнца называется глазом Митры-Варуны [Рв, VI, 51, 1]. Эти сопоставления дают основания рассматривать «сегнерово колесо» в сакском искусстве как символ колесницы солнца и идентифицировать его с солярным богом Митрой. У скифов этот же символ, видимо, служил изображением бога солнца Гойтосира.

Табл. IV: 3—5 *Конь-птица, крылатый конь* — широко распространенный синкретический образ скифского искусства. Он представлен на архаических топориках-скипетрах и на бляхах парадного убора²². Позднее в Скифии образ птицы-коня стал трактоваться в греческой манере и приобрел стилистические черты греческого Пегаса. Таковы крылатые кони на золотых пластинах из курганов Большая Близница и Куль-Оба, на Чертомлыцкой вазе и т.д.²³

Табл. V: 4 В сакском искусстве известен орлиноголовый конь. Он представлен, например, на аличурском котелке²⁴. Позднее в Средней Азии также становится популярным образ крылатого коня в греческой трактовке. Расшифровку его дает сравнительный индоиранский материал: во всех индоиранских традициях распространено уподобление коня и птицы.

Множество раз в Ригведе путь колесницы солнца сравнивается с полетом птицы, солнце названо небесной птицей [Рв, IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6], а в гимне VII, 63, 5 говорится, что Сурья «летит, словно орел». Движение Сурьи, Индры, Ашвинов и Марутов на колеснице, запряженной конями, семиотически эквивалентно их полету²⁵.

В гимне Ашвинам [Рв, I, 118, 4, 5] поется: «Да привезут вас, Ашвины, орлы, запряженные в колесницу, быстрые птицы. Ваши великолепные летающие кони — красноватые птицы — да повезут вас». И далее [9] о белом коне Педу, «подгоняемом Индрой, убивающем дракона с сиюминутной скоростью летящего орла». Другим символом солнца в индийской мифологии был гусь²⁶.

В индийских и иранских источниках кони часто носят имена птиц, к ним применяется определение «летающие» и эпитеты птицы²⁷. Сравнение коня и птицы характерно и для других индоиранских народов. В нартовском эпосе фигурируют крылатые кони, летающие, как птицы, по небу. Таков конь героя Хамыца — «белый, как лебедь», «летающий по воздуху, как коршун, обгоняя ветер»²⁸.

Представление о летающих небесных конях было особенно популярно в Средней Азии. По преданию, в Хуттале в Северной Бактрии — древнем центре коневодства — в источнике или на вершине горы жил небесный скакун. Рожденные от него жеребята словно «летали между небом и землей»²⁹. К бактрийским легендам очень близки рассказы о небесных конях Ферганы³⁰.

У таджиков до наших дней сохранилось поверье, что кони по ночам распускают крылья³¹.

Уподобление коня и птицы в поэтических и мифологических представлениях индоиранцев породило синкретический образ крылатого коня в изобразительном творчестве. Сложение этого образа в искусстве относится к концу II тысячелетия до н.э. В Иране крылатые кони появляются с момента прихода на Иранское плато первых групп ираноязычных племен. В конце II — начале I тыс. до н.э. крылатый конь появляется также в изобразительном искусстве Малой Азии и Греции, поскольку птица-конь и, соответственно, крылатый конь являются персонажами не только индоиранской, но и индоевропейской мифологии. Особенно близкие параллели дает греческий материал³². В Греции наряду с орлом — птицей, отождествляемой с солнцем-конем, были лебеди. Они влекут по небу колесницу Аполлона. Это специфически северный евразийский образ, так как здесь с прилетом лебедей начиналась весна.

Несомненно, что общеиндоевропейские представления о птице-коне были характерны и для скифской мифологии и фольклора. В искусстве евразийских степей скифской эпохи, наряду с солярными символами в виде коня и колесницы, встречаются также изображения солнца в виде колесницы, запряженной орлами. Например, на савроматской бляшке, в соответствии с принципами парциальной магии о том, что часть заменяет целое, изображено колесо — розетка и хвост орла³³, на пластине из Ольвии — колесо, напоминающее сегнерово, с тремя орлами³⁴, на бляшке из Уйгарака — четыре головки орлов³⁵. Известны изображения, отождествляемых с солнцем орлов, соколов и гусей-лебедей. Как уже отмечалось, отождествление коня и птицы чаще всего встречается при описании солнца. Однако в индоиранской традиции этот синкретический образ относился и к некоторым другим мифологическим персонажам, например Ашвинам. В позднейшую эпоху образы крылатых коней стали символизировать и некоторые абстрактные понятия. Так, на сасанидских печатях под изображениями крылатых коней помещены надписи «божественная справедливость», «помощь богов».

В сако-скифском мире известно несколько композиций в виде *двух противостоящих всадников, коней или конских голов, иногда с женщиной или деревом между ними*. Женщина и два коня изображены на пластине из Карагадеу-ашха³⁶, женщина и две протоны коней — на литойной формочке из Ольвии³⁷. Изображения двух всадников многочисленны в Причерноморье³⁸, но наиболее популярно изображение двух конских голов. Последние найдены на Алтае Табл. V: 3 (V Пазырыкский курган)³⁹, в Приаралье (Тагискен)⁴⁰, Поволжье⁴¹.

Художественный образ двух противостоящих коней возник еще в архаическое время (Тагискен) и сохранялся длительное время, переродившись в сарматскую эпоху в тамгу⁴².

Интересна роспись склепа из Неаполя Скифского, где две противостоящих конских головы венчают двускатную крышу. Похожих коньков и в наши

дни помещают на кровлях сельских домов в России, Прибалтике⁴³, Англии⁴⁴. Коньки Неаполя Скифского — древнейшие в мире. Письменные источники по религии саков и скифов ничего не дают для интерпретации этой композиции. Однако изучение индоиранской и вообще индоевропейской мифологии позволяет предложить ее истолкование. У индоиранцев существовал древний культ близнецов. В середине II тысячелетия до н.э. царь Миттани клянется близнецами Насатъя⁴⁵. Насатъя упоминаются и в Авесте⁴⁶. В Ригведе фигурируют близнецы Маруты — спутники Индры; особенно популярен культ Насатъя — Ашвинов — воплощения утра и вечера, тьмы и света, подателей богатства, здоровья, эликсира жизни [Рв, V, 78]. В посвященном близнецам Ашвинам гимне они предстают то в образе двух юношей на конях, то в образе двух коней или двух птиц. Они — сыновья бога солнца и кобылицы Ашвини. Ашвины связаны с богиней плодородия, олицетворением которой служит мировое дерево⁴⁷. В гимне Ригведы [V, 78] мировое дерево сопоставляется с рожаящей женщиной, а в тексте [I, 164, 20, 22] говорится о двух птицах на мировом дереве. В Ригведе [X, 114, 3] мировое дерево заменяется женщиной — богиней-матерью. Мировое дерево — это опора солнца. Исходя из сказанного, приходим к выводу о существовании синтеза солярного и вегетативного символизма⁴⁸.

В.В. Иванов доказал, что название близнецов Ашвинов, мирового дерева и жертвенного столба (символа дерева жизни) восходят к названию лошади — *asva*. Индийские Ашвины тождественны греческим Диоскурам и богам-близнецам у всех древних индоевропейских народов⁴⁹. Культ близнецов — сыновей солнца-отца и спутников богини матери-земли — олицетворяет единство противоположностей, присущее дуалистической концепции мира индоевропейцев, противопоставление противоположных явлений природы — света и мрака, жизни и смерти. Являясь в некоторых традициях сыновьями солнца, источника жизни и обители мертвых, или спутниками богини матери-земли, близнецы связаны одновременно с культом мертвых и с культом плодородия.

Общечеловеческий миф о двух близнецах-родоначальниках в среде индоевропейцев приобрел своеобразную окраску и тесно слился с культом коня: индоевропейцы представляют близнецов в виде двух юношей — одного на белом, другого на черном коне, или в виде двух коней, стоящих возле богини-матери, которая иногда заменяется деревом жизни.

Культ близнецов существовал у фракийцев, скандинавов, балтов, славян, галлов, англичан⁵⁰. Кельты поклонялись богине, носившей «конское» имя Епона, которую изображали вместе с двумя лошадьми; римляне чтили Ромула и Рема, Кастора и Поллукса; греки почитали богиню Деметру и ее спутников Диоскуров⁵¹. Иконография Диоскуров в греческом искусстве весьма разнообразна. Имеются композиции, изображающие верхнюю часть тела богини Деметры выступающей из земли и стоящих рядом с ней двух юношей с лошадьми или на них. Встречается изображение Деметры с двумя протомами

коней; иногда представлены только два коня или две конские головы, а сама богиня отсутствует. Семантически все эти композиции тождественны.

Сказанное дает основание толковать аналогичные композиции в искусстве саков и скифов как изображение богини и близнецов. То, что культ близнецов существовал у скифов, подтверждается сравнительным индоевропейским материалом, тем, что в среде индоиранцев культ близнецов был древним и особенно популярным и восходил к эпохе индоиранских контактов. Пережитки культа близнецов сохранились у осетин: в нартских сказаниях фигурируют два героя-близнеца Хсар и Хсартаг⁵². Кроме того, по свидетельству Лукиана [Токсирид или дружба, I, 37], у скифов был храм друзей-побратимов Ореста и Пилада, на что обратил внимание П.Н. Шульц⁵³.

Были ли композиции, представляющие богиню и двух близнецов или только последних в образе двух коней, созданы греками, а от них заимствованы скифами (П.Н. Шульц⁵⁴) и далее от сармат восприняты русскими (В.А. Городцов⁵⁵), или эта иконография возникла независимо у разных индоевропейских народов как отражение сходных религиозно-мифологических представлений? Последнее предположение более вероятно и для иранцев подтверждается археологическими материалами: в Иране фигурки двух всадников или двух соединенных протом коней, иногда с сидящей между ними женщиной, относятся к эпохе первого появления ираноязычного населения на Иранском плато и датируются рубежом II — началом I тыс. до н.э.⁵⁶ Как уже говорилось, в индоиранских традициях образы коней семантически тождественны образам птиц, что породило композицию, где рядом с женщиной или эквивалентом — деревом — помещались кони и птицы или только птицы⁵⁷. В искусстве Северного Причерноморья этот сюжет представлен на Чертомлыцкой вазе⁵⁸, вся композиция которой символизирует идею вечности и возрождения жизни⁵⁹.

В Ригведе близнецы Ашвины выступают покровителями царя. Связь культа близнецов с царским отмечается и в некоторых других индоевропейских традициях: близнецы рассматриваются в качестве основателей царской власти. В Риме это Ромул и Рем⁶⁰, в Англии — два легендарных царя, носящие «конские» имена Horsa и Hengist. Их символом были два коня, изображения которых помещали на крышах домов⁶¹. По мнению некоторых исследователей, эти представления обусловлены тем, что у различных индоевропейских народов в древнейшую эпоху существовало двоецар-



Рис. 4. Маска коня. Пазырык

ствие: один царь имел военные, другой — магико-юридические функции. Позднее военная и жреческая власть оказалась сосредоточена в одних руках, что нашло отражение в регалиях; у всех индоевропейских народов царь носит двухцветную мантию или два одеяния: красное — символ его военной власти и белое — свидетельство его духовного сана.

Возможно, с таким кругом представлений связана и семантика царской тамги сарматской династии Аспургиан, и хорезмийская тамга Сиявушидов, восходящие к изображению богини с двумя противостоящими конями (всадниками)⁶². Царский символ в виде двух коней появился в евразийских степях еще в архаическую эпоху, что доказывается найденным в Роменских курганах скипетром с двумя конскими головками⁶³. Можно полагать, что он символизировал двух царей — близнецов-соправителей или, что кажется более вероятным, означал два аспекта власти скифского царя, объединение военных и магико-юридических функций. Ту же семантику имеют и царские тамги сармат и хорезмийцев.

Синкретический образ коня-оленья у саков известен по убору, в который были обряжены царские кони в Пазырыкском кургане⁶⁴. Этот ритуал возник

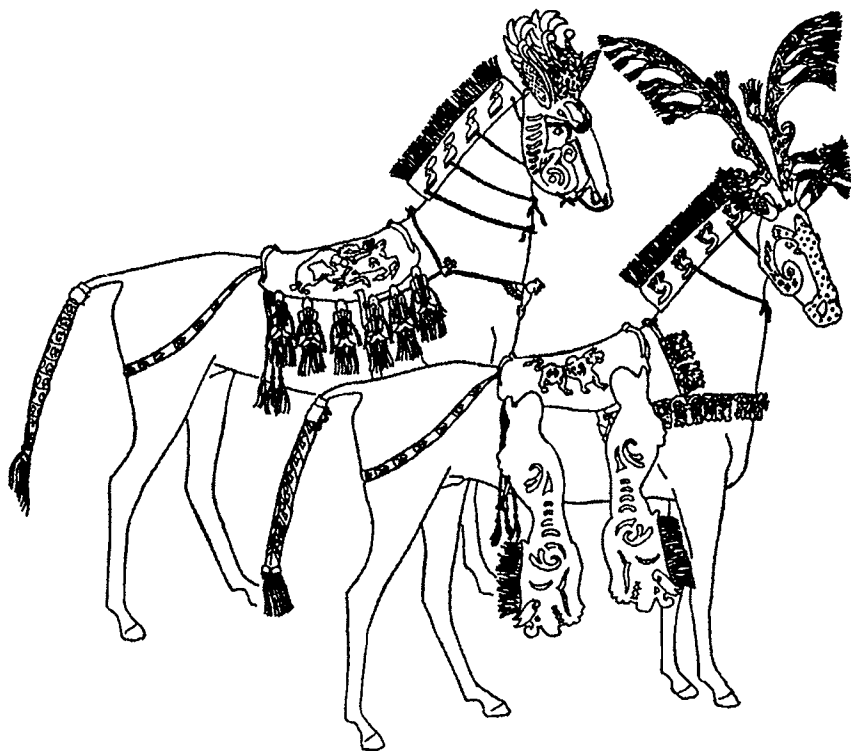


Рис. 5. Реконструкция парадного убора коней. Пазырык

еще в индоиранскую эпоху; в Ригведе [I, 163, 9, 11] описано, как конь, которого ведут на жертвенное заклание, цепляется за деревья леса украшающими его золотыми оленьими рогами⁶⁵. У скифов существовали навершия в виде оленей⁶⁶, помещавшиеся, очевидно, на колесницах, и налобники с изображением оленей⁶⁷, прикреплявшиеся к уздечному набору лошадей, что семантически тождественно обряду обрядования коня в оленя. Табл. II: 3

Возникновение культа оленя в Южнорусских степях восходит по крайней мере к III тысячелетию до н.э., когда наряду с ритуальными захоронениями коней в ямных погребениях появляются ритуальные захоронения оленей⁶⁸, а их изображения распространяются в искусстве⁶⁹. Почитание оленя сохранилось и в срубную эпоху⁷⁰. На Иранском плато культ оленя получил развитие вместе с культом коня с момента прихода ираноязычных племен, с конца II — начала I тыс. до н.э. Образы оленей, в том числе крылатых, имеются в искусстве Луристана, Амлаша, Зивие⁷¹. Олень был почитаемым животным у многих индоевропейских народов и являлся семантическим эквивалентом коня. В древней Греции лошадь сопоставлялась с оленем⁷². В Эдде олень выступал в роли коня у мирового дерева⁷³. В Евразийских Степях олень тоже соотносился с деревом жизни (олени у древа жизни изображены на диадеме Новочеркасскогоклада⁷⁴).

В.И. Абаев высказал предположение, что олень был тотемным животным саков, и само имя этого народа, возможно, восходит к названию оленя⁷⁵. Хотя это предположение встречает возражения со стороны лингвистов⁷⁶, и в свете новых представлений о роли тотемизма у древних народов⁷⁷ определение оленя как тотема нуждается в пересмотре, несомненно, что культ оленя в сако-скифской среде играл большую роль, чем объясняется популярность этого образа в изобразительном искусстве. Видимо, у сако-скифов, как и у других индоевропейцев, олень, как и птица, был семантически эквивалентен коню, что и породило идею переодевания коня в оленя и идею создания синкретических фантастических существ, наделенных чертами коня, оленя и птицы.

От саков такие полисемантические представления были заимствованы некоторыми соседними народами. В Сибири, где коневодство возникло благодаря иранцам, в некоторых языках название коня перенесено на оленя⁷⁸, в Сырском Чаатасе открыта скульптура оленя с конской уздечкой, а в обрядовых действиях вместо коня иногда выступал олень. Так, у индоиранцев конь играет большую роль при рождении ребенка: таджики, например, подводят его к роженице. У энцев на Енисее в роли коня выступает олень⁷⁹. Изображение оленя с ветвистыми рогами на шаманском бубне носит название «лошадь»⁸⁰, название же последней у всех алтайских, тюркских, тунгусо-маньчжурских народов восходит к названию лошади у индоевропейцев⁸¹.

От индоевропейцев заимствован культ фантастического коня-оленя мифологией Китая. Китайцы получили навыки коневодства у индоевропейцев (может быть, тохар и индо-иранцев) вместе с названием коня и искус-

ством запрягать его в боевые колесницы и кругом космогонических и фантастических представлений, связанных с этим животным⁸². В китайской мифологии существовал культ коня-грифона рыжей масти с телом оленя и копытами коня, который назывался *chî-lin* (восходит к юечжийскому эпитету «небесный»⁸³). Другой китайский волшебный конь-грифон *chî-chî* являлся символом плодородия, физической силы и бессмертия царя и носил эпитет «царственный». Э. Паллибленк сопоставил этот образ с перереяженными в оленя и грифона пазырыкскими конями.

Ш. Фукаи пришел к выводу, что украшения коня связаны с культом богини матери-земли и плодородия вообще⁸⁴. Этот вывод подтверждается изображением змееногой богини на налобнике из Цимбалки и другими орнаментами и символами, применяемыми в конском уборе: кони, птицы, цветы.

Сравнивая приведенный материал, можно сделать вывод, что у саков и скифов олень (а также фантастический олень-конь-птица) был символом солнца и плодородия, ассоциировался с деревом жизни и тем самым — с культом богини-матери. Олень, как и конь, был соотнесен и с культом царского бессмертия, плодородия, что объясняет участие коней-оленей в царских похоронах.

Изображения человека перед конем известно на светильнике из Иссыка⁸⁵. Как уже говорилось, конь у саков был символом солнца. Однако в мифологии индоиранцев существовали обожествляемые кони: индийский Таркшья и Дадхикра⁸⁶, осетинский волшебный конь Арфан. Видимо, анализируемая композиция представляет адорацию почитаемого коня или солнца. То, что эта сцена помещена на светильнике, указывает на связь ее с культом огня. Последний тесно переплетается с почитанием солнца: в концепции индоиранцев огонь является одним из проявлений солнца. В гимнах Ригведы говорится, что «солнце явилось взорам, когда родился Агни», из Агни «рано утром рождается восходящий Сурья» [X, 88]. Вместе с тем огонь — это связь мира людей с миром богов. Он является проводником жертвоприношения и душ умерших предков с земли на небо⁸⁷. В роли посредника между богами и людьми выступает и конь. Он играл важную роль в культе огня. Ведические арии изображали Агни в образе коня и приносили лошадей в жертву огню. В гимнах Агни назван «погонщиком скакунов, дарующим прекрасное богатство» [II, 4]. В Иране конь также был связан с культом огня: один из двух великих огней Веретрагны был посвящен жеребцу, другой — жеребенку⁸⁸. Сказанное дает основания полагать, что сходные верования были и у саков.

Сюжет борьбы двух коней изображен на бронзовой застёжке из Ордоса, Табл. XI:2 подобно другим изделиям из этой области восходящей, очевидно, к среднеазиатским и сибирским прототипам⁸⁹. Для интерпретации этой сцены интересен древнеиранский миф о борьбе Тиштрии с Апаоша [Тиштр-Яшт, 14, 3]. Герой Тиштрия направился к морю Воурукаша, чтобы взять воды. Но демон

засухи Апаоша преградил ему путь. Началось сражение. Апаоша бился в обlique черной лошади с облезлым хвостом, шеей и ушами, а Тиштрия — в виде белого прекрасного коня с золотыми ушами и золотой уздечкой. В конце концов, Тиштрии удалось одержать победу. Он поднял волны и послал на землю долгожданный дождь. Тиштрия — это персонификация звезды Сириус, «звезды дождя», появление которой на иранском небосклоне предшествует началу сезона дождей. Культ Тиштрии был популярен в Средней Азии и Иране, а пережитки его сохранились до наших дней. Иранский праздник Абпашон (обливание водой) совпадает по времени с древнеиранскими торжествами в честь Тиштрии и сопровождается магическими обрядами обливания водой⁹⁰. Аналогичный праздник существует и сейчас в Средней Азии⁹¹. Таким образом, культ Тиштрии — героя в обlique коня — был распространен и у западных, и у восточных иранцев.

Сцена терзания коня хищником (львом или грифоном) представлена на бляхах из Сибирской коллекции и памирских курганов, на ножнах меча из Табл. XI: 7 Толстой Могилы⁹². Она символизирует одно из основных понятий индоиранской космогонии — представление о том, что борьба противоположных сил обеспечивает циклическую смену явлений природы и сохранение гармонии мироздания. Композиция сцены борьбы оформилась в переднеазиатском искусстве, где она в древнейшую эпоху изображала астрономическое явление. На шумерском небосклоне весной, в момент начала полевых работ, созвездие Льва сменяло созвездие Плеяд и Кассиопеи (по шумерски: звезда Быка и звезда Оленя)⁹³, что в изобразительном творчестве трактовалось как терзание быка или оленя львом. В Иране в эпоху Ахеменидов такое взаиморасположение созвездий совпадало с началом солярного Нового Года, и композиция стала трактоваться как изображение этого важнейшего календарного праздника. Этот мотив через Мидию и Бактрию проник в Евразийские Степи, где получил большое распространение⁹⁴. Однако астрономический подтекст композиции был забыт, и сюжет стали изображать как терзание хищником или фантастическим животным любого копытного, в том числе и коня.

Изображение всадника на коне популярно в сако-скифском искусстве. Оно не находит объяснения в древнейшей индоиранской мифологии. В Ригведе, как и в Махабхарате, верховая езда хотя и известна, но упоминается крайне редко. В Авесте боги и герои изображаются чаще не верхом, а на колесницах. Видимо, изображение всадников в Скифии связано с появлением в Евразийских Степях в начале I тыс. до н.э. тактики верхового конного боя. Поэтому, когда в сако-скифском искусстве стали складываться антропоморфные образы богов и героев, они изображались в виде всадников на коне⁹⁵.

Подобные изображения известны в искусстве всей Евразийской Степи: в сибирской коллекции, на ковре из пятого Пазырыковского кургана, в Аму- Табл. I: 2 дарьинском кладе, в Хорезме, в Северном Причерноморье скифской и сар- Табл. XIII: 1, 2 матской эпох⁹⁶.

М.И. Ростовцев видел в них «верховного бога скифов, соответствующего персидскому Ормузду, того бога, которого Геродот называет Папаем и который другой своей стороной примыкает к малоазийскому Папасу, позднейшему Аттису, близкому родственнику фракийского Сабазия — Диониса»⁹⁷. Исследователь высказал предположение, что «конный бог в Иране — это Ахурамазда или Митра, в характерном для этого бога — победителя зла сочетании с убитым или поверженным врагом» и полагал, что «конный бог — это или Митра, или связанный с ним бог-победитель»⁹⁸.

Однако в индоиранской традиции Митра выступает прежде всего как бог договора и порядка, и разрушительные функции ему не свойственны⁹⁹. Только сцена, где герой убивает быка, может быть отождествлена с Митрой, поскольку данный сюжет изложен в иранских литературных источниках¹⁰⁰. Но в этой сцене Митра, как правило, представлен пешим. Таким образом, считать Митру воинственным всадником нет достаточных оснований¹⁰¹. Этот вывод подтверждается отождествлением Митры с богами греческого пантеона и более поздней иконографией¹⁰². В надписи, обнаруженной Э. Герцфельдом в Персеполе, Митра отождествлен с Аполлоном и Гелиосом; в надписи на статуе, воздвигнутой Антиохом I Коммогеном, Митра сопоставлен с Аполлоном, Гелиосом и Гермесом¹⁰³. Что касается отождествления всадника с Ахурамаздой, то для скифской эпохи оно не подтверждается никакими аргументами¹⁰⁴. Интерпретация образа всадника в скифском искусстве возможна лишь в том случае, если всадник представлен с характерными атрибутами какого-либо бога или героя или же в сцене, передающей определенный мифологический сюжет.

Хорезмийским всадником С.П. Толстов считал изображение Сиявуша¹⁰⁵ — среднеазиатского варианта бога умирающей и воскресающей природы, сочетающего функции богов солнца и подземного царства, легендарного основателя Хорезмийской династии, культ которого был распространен в Хорезме, Самарканде и Бухаре¹⁰⁶. Связь Сиявуша с конем несомненна и отражена в его имени, которое означает «Черный жеребец». На торжествах, посвященных Сиявушу и приуроченных к солярному календарю, устраивались состязания певцов, оплакивавших смерть юного бога¹⁰⁷. Культ Сиявуша во многом перекликается с культом греческого Диониса, слившимся с почитанием более древнего героя Эллады — Меланиппы¹⁰⁸, имя которого — Черный жеребец — соответствует имени среднеазиатского бога. В легендах Сиявуш не изображается грозным борцом и победителем. Это позволяет признать Сиявуша только в изображениях всадников, но не сражающихся героев. Сиявуш был легендарным основателем династии Сиявушидов, покровителем хорезмийских правителей. Поэтому изображения всадников были популярны в искусстве Хорезма и воспроизводились в торевтике, на печатях и монетах.

Изображение конного охотника — всадника, поражающего кабана, встречается в искусстве Хорезма¹⁰⁹ и на ажурной пластине-застежке из

Сибирской коллекции¹¹⁰; борьба всадника со львом передана на ножнах меча из Амударьинского клада¹¹¹ и на чаше из Солохи¹¹². Хотя изображения одиночных и сражающихся всадников стилистически могут быть близки, семантика их различна. Сюжет борьбы выражает одну из основных концепций дуалистической религии индоиранцев — представление о борьбе противоположных сил как источнике гармонии мироздания и циклической смены явлений природы. Этот сюжет восходит к индоиранскому космогоническому мифу о победе бога над силами зла и освобождении им плодородных сил природы¹¹³. В Ригведе это прежде всего — победа Индры¹¹⁴; в Авесте в роли борца и победителя выступают многие боги и божественные герои, родственные Индре. Веретрагна сражается со змеем Ажи-Дахакой, Тразтаона (родственный ведическому Трите) уничтожает змея Висваруну, Кересаспа побеждает змея Срвару¹¹⁵. Победа над чудовищем, захватившим источники воды, иссушившим корни растений и наславшим зимний холод и мрак, символизировала торжество весны. С победы над Ажи-Дахакой начинался Ноуруз — Новый год солярного календаря.

Коню в битве с темными силами принадлежит важная роль: в мифологии и фольклоре всех индоиранцев конь — активный персонаж. Конь Индры носит эпитет «драконоубийца» и затапывает змеенышей. Конь нартовского героя Батрадза также затапывает врагов и подает добрые советы¹¹⁶. Иконография сцены борьбы, передающей один из основных сюжетов индоиранской мифологии, была заимствована в Передней Азии. В Иране и Средней Азии этот сюжет известен в начале I тысячелетия до н.э. в эпоху образования государств Мидии, Бактрии, Хорезма¹¹⁷ и отсюда проникает в Евразийские Степи. Поскольку в индоиранской религии царь рассматривался как земное воплощение бога¹¹⁸, миф о торжестве весны был переосмыслен и воспринимался как победа царя над злыми силами. Такая трактовка стала особенно популярной в искусстве Ахеменидской империи, где борющийся герой представлен с инсигниями царя.

Всадник, преследующий зайца, представлен на золотой пластине из Куль-Обы¹¹⁹ и на диске Амударьинского клада¹²⁰. Для интерпретации сюжета интересна осетинская легенда: герой Хамыц «на прекрасном, как лебедь», белом коне охотился на зайца, который оказывается перевоплотившейся дочерью царя вод Дон Бетура. Царевна может жить на земле только прикрывшись днем оболочкой водяной черепахи. От брака героя и царевны вод родится герой нартов Батраз¹²¹. Табл. XV: 2
Табл. XVI: 4

В свое время В.Ф. Миллер обратил внимание на сходство осетинского сказания с этногенетической легендой скифов, переданной Геродотом¹²². Следовательно, сюжет охоты на зайца может трактоваться как еще один вариант изображения скифской генетической легенды¹²³. Причем и здесь конь героя выступает как его активный помощник, а в культе дочери Дон Бетура сохранены пережитки культа коня: весенние жертвоприношения заканчиваются принесением священной воды и цветов в конюшню.

Табл. XIII: *Богиня со стоящим перед ней всадником* изображена на ковре из пятого Пазырыкского кургана¹²⁴ и на ритоне из Мерджан¹²⁵. На последнем представлена женщина с сосудом в руках рядом с древом жизни и шестом с насаженным на него конским черепом. Перед ней — всадник на коне. М.И. Ростовцев интерпретировал это изображение как сцену инвеституры¹²⁶, где подательницей царской власти является богиня, о которой Геродот говорит: «владычица скифов». В аналогичных композициях в сасанидском Иране на месте богини обычно представлено мужское божество. Что касается Средней Азии, то древняя иконография сцены инвеституры нам не известна, если не считать того, что пазырыкский ковер был, вероятно, изделием среднеазиатских мастеров. В античную же эпоху на монетах и геммах царю вручает власть или богиня Ника, или верховный бог, или птица. Во всех вариантах композиции как символ царской власти нередко фигурирует ритон¹²⁷.

В плане интересующей нас темы сцена инвеституры привлечена лишь потому, что царь в ней представлен сидящим на коне. Эта деталь, по-видимому, не случайна и объясняется той ролью, которую конь играл при избрании царя у индоиранцев. В их представлении конь был вестником воли богов¹²⁸. Постоянный эпитет коня «вещий» впервые употреблен в Авесте. При избрании царя конь выступал в роли оракула. Геродот [III, 84-88] подробно рассказывает, как после переворота в Иране шесть заговорщиков решили выбрать на царство того, чей конь первым заржет при восходе солнца. Первым бросился вперед и заржал конь Дария. Царь повелел высечь рельеф, изображающий всадника, и сделать надпись: «Дарий, сын Гистаспа, обрел себе персидское царство доблестью своего коня...» Судя по легендам, в Средней Азии царем некогда избирался всадник, победивший в стрельбе из лука, или в роли вестника воли богов была птица — эквивалент коня¹²⁹.

Конь являлся атрибутом и священной собственностью царя. В сакском языке в Хотане фигурирует *aśva ratha* — одно из семи священных сокровищ арийского царя¹³⁰. В ахеменидском Иране знаменитые нисейские кони считались собственностью царя¹³¹ [Страбон, XI; XIII, 7]; царь выезжал на колеснице, запряженной священными белыми лошадьми, посвященной Ахурамазде [Геродот, VII, 40], следовавшей за колесницей, посвященной Юпитеру, и «конем огромного роста, называвшимся конем солнца» [Квинт Курций, Поход Александра, III, III, 11, 15]. Изображение этих коней под диском Ахурамазды имеется на персидских печатях. В Персеполе конюшня священного царского жеребца находилась рядом с покоями царя. Когда при переправе Кира через Евфрат одна из его священных лошадей утонула, царь так разгневался, что приостановил наступление на Вавилон, чтобы наказать реку [Геродот, I, 189].

Култ священных царских коней был популярен в Бактрии — важнейшем центре коневодства древнего мира. Столица этой области называлась Златоконная — Зариаспа, бактрийские цари носили «конские» имена —

Виштаспа, Аурватаспа. Бактрийским царям принадлежали табуны славившихся во всем мире нисейских коней, согласно легенде — потомков небесных лошадей, обладающих волшебными силами¹³². К бактрийским и ферганским преданиям близки легенды Китая о небесных фантастических конях, наделяющих царя сверхъестественным плодородием и дающих ему бессмертие¹³³. Истоки представлений о связи царя с конем и способности животного наделять царя плодородием и бессмертием восходят к индоиранской эпохе и особенно полно воплотились в обряде жертвоприношения белого коня — ашвамедхе, сопровождавшем избрание царя у ведических ариев.

Ашвамедха, приуроченная к солярному календарю и длившаяся в течение целого года, сопровождалась ритуалами, связанными с культом плодородия, возжиганием огня и омовениями, дарениями и народными трапезами, воспринималась как акт смерти и возрождения царя, приобретающего после церемонии полноту царской власти и бессмертие. Возрождение царя символизировало восстановление космического порядка, акт всемирного творения и воскрешения природы. В этом ритуале, имевшем сложный социальный смысл, основным моментом было заклятие белого коня.

Лучшего царского коня, впряженного с правой стороны в колесницу, считали конем творения Тваштра — носителем плодородия. Его привязывали к жертвенному столбу — символу древа жизни, иногда увенчанному колесом — символом солнца, и затем убивали. Голову коня отделяли, она посвящалась богу огня Агни и должна была обеспечить царю духовную энергию; ноги коня тоже отделяли, и они должны были гарантировать царю богатство, тело же коня символизировало физическую силу. Значение обряда заключалось в том, что царю как бы передавались физические и мистические силы жертвы. После окончания обряда царь считался бессмертным, получал полноту царской власти, в его честь слагались гимны, и он приравнивался к легендарным героям¹³⁴.

Жертвоприношение белого коня, связанное с царским культом, практиковалось и другими индоевропейскими народами¹³⁵. Во время ритуала претендент на престол подносил богине чашу и совершал возлияния крови принесенной в жертву лошади. Скорее всего, ритоны, изображенные в сценах инвеституры, предназначены именно для этих возлияний и приобщения царя божеству испитием крови жертвенного животного, череп которого помещен на пластине из Мерджан рядом с богиней. Табл. XII: 1, 6
Табл. XIII: 1

С ролью коня на коронации связана и роль этого животного на царских похоронах. Конь фигурировал в царском заупокойном культе в Иране. По Страбону [XV, 3, 7] и Арриану [Поход Александра, VI, 29], маги-жрецы, жившие при гробнице Кира, ежемесячно приносили духу покойного царя в жертву лошадь. Жертвоприношением коня сопровождалась похорона царя и знати у ведических ариев. В гимне, певшемся при погребении коня [Рв, X, 56], животное выступает в роли посредника между миром людей и богов, его просят отнести умершего на третье небо, в обитель Варуны, провезти умер-

шего путем, по которому вслед за первым человеком и первым царем ариев Ямой (точная параллель иранского Йимы)¹³⁶ прошли на верхнее небо, вечные луга и пастбища Ямы все умершие предки. Здесь конь уподобляется солнцу, а его путь на небо сравнен с полетом. Жертвоприношения коней посвящались только лицам высших социальных рангов. Особенно велико было значение жертвоприношений коня в царском заупокойном культе у скифов и саков. Царские курганы евразийских степей содержат десятки, а то и сотни конских захоронений.

Индийский обряд ашвамедха позволяет истолковать некоторые моменты обряда жертвоприношений коня на поминках и погребении царя у скифов, переданного в рассказе Геродота и прослеженного археологами. Как и в ашвамедхе, в жертву приносятся кони, их привязывают к жертвенному столбу, к которому прикреплено колесо — символ солнца. Так же как и в ашвамедхе, у скифов имеет большое значение ориентация животных по странам света или по кругу. Например, кроме личного царского коня и лошадей, впряженных в погребальную колесницу, в Елизаветинском и Семибратнем курганах захоронено по девять коней в ряд; в Келермесском кургане № 1 по двенадцать коней по двум сторонам света; в Чертомлыке — двенадцать в трех могилах; в Толстой Могиле — шесть коней в погребении, черепа и ноги множества других — по кругу во рву; в Воронежском кургане № 19 под насыпью было захоронено тридцать животных по кругу; в Ульском — в раскопанной части кургана погребено триста шестьдесят лошадей группами по восемнадцать вокруг жертвенных столбов или рядами по восемнадцать у коновязей, ориентированных по сторонам света; в Аржане — в срубах, идущих по кругу, рядами положены: в двух срубах по тридцать, в одном — восемнадцать, в одном — пятнадцать, в одном — шесть (в других число точно не установлено). Интересно, что в приведенных примерах число принесенных в жертву животных кратно трем. Возможно, это не случайно и связано с числовой символикой, поскольку три являлось священным числом при ашвамедхе и было связано с символикой мирового дерева.

Как и ведические арии при совершении ашвамедхи, скифы придавали особое значение голове и ногам коня. Геродот ничего не сообщает об этом, но при раскопках скифских царских курганов обнаружены ритуальные захоронения черепов и ног коней (например, в Ульском, Раскопаной, Толстой Могиле). В Пазырыке, Толстой Могиле и Аржане была выявлена интересная деталь: жертвенные кони в царских погребениях — всегда жеребцы зрелого возраста¹³⁷. Эта же черта характерна и для других индоиранцев.

Не менее важным, чем пол и возраст животного, была и его масть. Символика цвета играла особую роль в представлении индоевропейцев. Индийское название социальных групп — варна — означает «цвет»¹³⁸. У всех индоиранцев кони, посвященные богам или царям, были белой (серебристой) или рыжей (золотой) масти¹³⁹. Белый цвет и серебро — символы верхнего неба, сакральной власти и касты жрецов. Красный цвет и золото —

символы среднего неба, военной власти и касты воинов и царей¹⁴⁰. Эта символика приводится и в законах Ману [IV, 35], и в Бундахишне, и выявлена исследованиями Э.А. Грантовского у скифов. Масть коней, захороненных в сако-скифских курганах, была определена в трех случаях: в Пазырыке и Толстой Могиле — цвет лошадей золотисто-рыжий, в Аржане в одних срубках — золотисто-рыжий, в других — соловый.

М.П. Грязнов предполагает, что кони, найденные в Аржане, в знак уважения были приведены на похороны царя его подчиненными¹⁴¹, причем каждый подвластный род приводил определенное количество лошадей и хоронил их в особых отсеках. Это предположение вероятно: дарение коней было распространено у индоиранцев и считалось почетным. Так, в Ападане Персеполя изображено, как представители различных народов, в том числе саки и среднеазиаты, в день солярного Нового года, который был одновременно днем коронации и главным династическим праздником, приносят в дар своему сюзерену — ахеменидскому царю — лучших коней. Сцена дарения коней, возможно, представлена и на пазырыкском ковре, где группы ведут коней в парадном уборе.

Но выше уже отмечалось, что кони у индоиранцев были священной собственностью царя и считались главным богатством. Недаром сарматские династы носили имя Аспургiane — «мощные конями». В Авесте и в Ригведе имеется выражение — «прекрасноконное богатство», а просьба о ниспослании коней — это главная просьба в обращенных к богам молитвах. Поэтому более вероятно, что кони, принесенные в жертву во время погребения царей, были из царских табунов и служили знаком могущества владыки¹⁴², а погребенные с царем кони погребальной колесницы, иногда перереяженные в оленей, были теми священными царскими конями, умерщвление которых на похоронах обеспечивало бессмертие царя.

У индоиранцев, в том числе и сако-скифов, конь играл особую роль при избрании и погребении царя, а при его жизни считался священной собственностью. С таким кругом представлений, вероятно, связан и скифский обычай увенчивать скипетры изображением конской головы¹⁴³. В них вполне справедливо видят солярный символ¹⁴⁴, однако, как уже говорилось, символика их могла быть шире: в них могли видеть изображение коня Тваштра, священного царского коня, гарантировавшего бессмертие царя и присутствовавшего в сцене инвеституры.

Примечания:

¹ Толстой И.И. Черноморская легенда о Геракле и змееной деве // Статьи о фольклоре. М., 1966; Николаев В.П. К вопросу о характере скотоводческих культов: (Культ коня и женское божество скифов) // Сборник докладов на IX и X Всесоюзных археологических студенческих конференциях. М., 1968. С. 23-28.

² Yusti F. Iranische Namenbuch. Marburg, 1895. S. 503; Bartholoma Ch. Altiranisches Wörterbuch. Strassbourg, 1905. S. 216; Zgusta L. Die Personennamen

griechischer Städte der nördlichen Schwarzmeer Küste. Praha, 1955. № 64-67, 79, 86. Benveniste E. Titre et noms propres en iranien ancien. Paris, 1966; Mayrhofer M. Onomastica Persepolitana. Wien, 1973. S. 345.

³ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Историко-культурное наследие народов Средней Азии. М., 1976. Вып. 2. С. 1-72.

⁴ Абаев В.И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949. Т. 1; Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956; Gershevitch J. Iranian Literature. London, 1953.

⁵ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС.

⁶ Ильинская В.А. Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья. Киев, 1968. Табл. XVIII: 2; Ее же. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // СА. 1965. № 2; Ее же. Образ коня и быка в раннескифском искусстве // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии. М., 1972; Ее же. Золоті прикраси скифського архаїчного убору // Археологія. 1971. 4. С. 73-79; Ее же. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин. Киев, 1975. С. 152; Ее же. Культовые жезлы скифского и предскифского времени // Новое в советской археологии. М., 1965. С. 208-211. Рис. 3, 8-11; Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. London, 1905. Табл. II: 9; X: 99; XII: 8, 44, 46; XIII: 45; XXI: 100; Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. Рис. 63; Археологическая карта Казахстана. Алма-Ата, 1960. Табл. II: 75, 76; Смирнов К.Ф. Савроматы. М., 1864. С. 236. Рис. 34, 46, д.

⁷ Roes A. L'animal au signe solaire // RA. 1938. V. 12 (164); Pettazzoni R. L'oniscienza di Dio. Torino, 1955.

⁸ Топоров В.Н. Заметки о Митре в связи с реконструкцией некоторых древних представлений // Труды конференции по Древнему Востоку. М., 1966; Thieme P. Mitra and Aryaman // Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. 1957. № 41. P. 1-96; Gershevitch J. The Avestian Hymn to Mythra. Cambridge, 1959. P. 4, 41; Benveniste E. Mithra aux vastes paturages // JA. 1960. V. 248. P. 421-429.

⁹ Stenkonow. The Aryan Gods of the Mitanni People. Indian Institut, Cristiania, 1921; Mayrhofer M. Die Indo-Arien im alten Vorderasien. Wiesbaden, 1966.

¹⁰ Zgusta L. Op. cit.; ИТН. М. 1963. Т. 1. С. 518.

¹¹ В ряде иранских языков название солнца связано с именем верховного бога неба Ахурамазды (Абаев В.И. Дохристианская религия алан // XXV Международный конгресс востоковедов. М., 1960. С. 2).

¹² Sastri T.V. Sun Temples in Western India // OA. 1962. V. 8, № 2. P. 79-82; Zimmer H. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New York, 1953.

¹³ Ригведа / Пер. и коммент. Т.Я. Елизаренковой. М., 1972. С. 72.

¹⁴ Lévi S. La doctrine du sacrifice dans les Brahmanas. Paris, 1898. P. 133-134.

¹⁵ Ильинская В.А. Образ коня и быка... С. 41; Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...

¹⁶ Чурсин Н. Осетины // Юго-Осетия. Тифлис, 1926. Вып. 1.

¹⁷ Dalton O. M. Op. cit. Pl. IV: 7. Рис. 11, 41.

¹⁸ Ростовцев М.И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914. Табл. XII: 1; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Л.; Прага, 1966. Табл. 260. Немногочисленные находки частей скифских колесниц (колес со спицами,

железными шинами и бандажами ступиц, укреплявшимися гвоздями, а также наварший) известны из царских курганов, например, Васюринского, Елизаветинских, раскопанных Н.И. Веселовским в 1914–1915 гг., из Гаймановой и Толстой могил.

¹⁹ *Иванов В.В.* Лошади и колесницы у древних индоевропейских племен // Рериковские чтения. НАА. 1968. № 2; *Кузьмина Е.Е.* Колесный транспорт и проблема этнической и социальной истории древнего населения южно-русских степей // ВДИ. 1974. № 4. С. 68–87.

²⁰ *Ильинская В.А.* Культурные жезлы...; *Ее же.* Образ коня... С. 42; *Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 127.

²¹ *Duchesne Guillemin J.* Anthropologie religieuse // Numen. 1955. 2. P. 99; *Gershevitch J.* The Avestian gymn... P. 35.

²² *Ильинская В.А.* Культурные жезлы... С. 208–209. Рис. 3; *Ее же.* Образ коня... С. 42; *Ее же.* Золоті прикраси... Рис. 2, 10; *Ее же.* Раннескифские курганы... С. 151–152. Табл. IV: 12.

²³ *Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 150. Табл. 162, 252.

²⁴ *Литвинский Б.А.* Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972. С. 148. Табл. 15; *Его же.* О семантике двух изобразительных мотивов памирского «звериного» стиля // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции... С. 54.

²⁵ *Dave K.* The Golden Eagle and the Golden Oriole in the Vedas and the Puranas // XIII All India Oriental Conference of Nagpur University. 1946; *Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New York, 1947. P. 71–75.

²⁶ *Vogel Y.* The Goos in Indian Literature and Art. Leiden, 1962. P. 12, 13; *Bosh F.* Pratista Symbols // Pratidanam. Indian, Iranian and Indoeuropean Studies presented to F. Kuiper. Paris, 1968. P. 97.

²⁷ *Иванов В.В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от «aśva» — «конь». Проблемы истории языков и культуры народов Индии. Эти представления были заимствованы у арийских коневодов другими народами. Так, название урартского коня Арцибини происходит от арийского «орел» (*Herzfeld F.* The Persian Empire. Wiesbaden, 1968. P. 5). С этим же кругом представлений связан обычай помещать изображение птиц на колесницах. Дышло колесницы ахеменидского царя украшал священный золотой орел (*Ксенофонт.* Киропедия, VII, 1, 4; *Квинт Курций Руф.* История Александра, III, III, 16). Навершая с изображением птиц есть и в Скифии.

²⁸ *Шанаев Гацыр.* Из осетинских сказаний о партах // ССКГ. 1876. Вып. 9, отд. 2.

²⁹ *Беленицкий А.М.* Хуттальская лошадь в легенде и историческом предании // СЭ. 1948. № 4.

³⁰ *Бернштам А.Н.* Араванские наскальные изображения и даваньская (ферганская) столица Эрши // Там же; *Waley A.* The Heavenly Horses of Ferghana: a New View // History Today. 1955. V. 5, № 2.

³¹ *Литвинский Б.А.* Указ. соч. С. 148.

³² *Иванов В.В.* Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // Этимология. 1967. М., 1969. С. 54.

³³ *Смирнов К.Ф.* Савроматы... С. 219. Рис. 77, 7, 8.

³⁴ *Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 34.

- ³⁵ Вишневская О.А., Итина М.А. Ранние саки Приаралья // Проблемы скифской археологии. М., 1971. Рис. 7, 11.
- ³⁶ Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 318.
- ³⁷ Николаев В.П. Указ. соч. С. 26.
- ³⁸ Minns F. Scythians and Greeks. Cambridge, 1913. P. 169, 197, 202; Pl. 62, 90 97, 98; Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 201-202.
- ³⁹ Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. М., 1952. Рис. 57, 91; *Его же*. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. Табл. CV: 2.
- ⁴⁰ Толстов С.П., Итина М.А. Саки низовьев Сырдарьи // СА. 1966. № 2. С. 154. Рис. 7.
- ⁴¹ Мошкова М.Г. Памятники прохоровской культуры // САИ, Д1-10. М., 1963. С. 41. Рис. 99. Табл. 26, 13-18.
- ⁴² Соломоник Э.И. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1959.
- ⁴³ Gimbutas M. Ancient Symbolism in Lithuanian Art // Memoirs of the American Folklore Society. Philadelphia, 1958. V. 49.
- ⁴⁴ Ward D. The Divine Twins: The Indo-European Myth in Germanic Tradition // University of California Folklore Studies. 1868. V. 19. P. 54; Woolner D. New Light on White Horse // Folklore. 1967. V. 78.
- ⁴⁵ Kopow S. The Aryan Gods...
- ⁴⁶ Миллер В. Очерки арийской мифологии. М., 1876. С. 305, 306; Duchesne Guillemin J. Zoroastre. Paris, 1948. P. 69-70.
- ⁴⁷ Иванов В.В. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // ТЗС. 1969. 4; *Его же*. Опыт истолкования...; Wikander S. Nakula et Sahadeva // Orientalia Suecana. 1957. P. 65-68; Przyluski J. Les Asvins et la grande déesse // Harvard Journal of Asiatic Studies. 1936. 1. С. 130-132; Vader V. The Twin Gods Asvinau // The Indian Historical Quarterly. Calcutta, 1932. V. 8.
- ⁴⁸ Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // ТЗС. 1971. 5; *Его же*. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических противопоставлений // ТЗС. 1965. 2.
- ⁴⁹ Иванов В.В. Отражение индоевропейской терминологии близнечного культа в индоевропейских языках // Балто-славянский сборник. М., 1972.
- ⁵⁰ Иванов В.В. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании...; *Его же*. Отражение индоевропейской терминологии...; Малицкий Н. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства // Изв. ГАИМК. Л., 1932. Т. 2, вып. 10. С. 21-26; Schwarz W. Germanische Dioscuren // Bonner Jahrbücher. 1967. Bd. 167. S. 1-10; Ward D. The Divine Twins... P. 19; Krüger E. Die gallischen und Germanischen Dioscuren // Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 15 Jahrgang. 1940; Wagner N. Dioscuren, Jungmannschaften und Doppelkönigtum // ZDPh. 1960. Bd. 79, Heft 1, 3; Dumézil G. Mithe et épopée. Paris, 1968. P. 88; Stoian J. Culturl Dioscuriloi si triburile Tomitane // SCJIV. 1965. 3.
- ⁵¹ Chapoteir F. Les Dioscures au service d'une déesse // Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Paris, 1935. 137; Picard C. Dioscures cavaliers à la demimontur fantomale // RA. 1962; Schelling I.R. Les Castores romains à la lumière de tradition indo-européennes // Hommage à G. Dumézil. Paris, 1960. P. 187-191; Vernant Y.-P. Mythe et pensée chez les Grecs. Paris, 1965; Dumézil G. La religion romaine archaïque. Paris, 1966. P. 68-89.

⁵² Абаев В.И. Скифо-европейские изоглоссы на стыке Востока и Запада. М., 1965. С. 86-92.

⁵³ Шульц П.Н. Бронзовые статуэтки Диоскуров из Неаполя Скифского // СА. 1969. № 1. С. 134.

⁵⁴ Там же. С. 120.

⁵⁵ Городцов В.А. Дако-сарматские элементы в русском народном творчестве // ТГИМ. М., 1926. Т. 1. С. 7-36.

⁵⁶ Кузьмина Е.Е. Навершие с всадниками из Дагестана // СА. 1973. № 2; 7000 ans d'art en Iran. Paris, 1961. № 428, 443, 444.

⁵⁷ Przyluski J. Les asvins...; *Idem*. La Grande Déesse. Paris, 1950. P. 188-189; Lechber G. The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures // Ars Islamica. 1937. 4; Thieme P. Das Rätsel vom Baum // Untersuchungen zur Wortkunde und Auslegung des Rigveda. Halle, 1949; Viennot O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954. P. 26, 36, 104, 108-109.

⁵⁸ Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 162-176.

⁵⁹ Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3.

⁶⁰ Иванов В.В. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании...

⁶¹ Ward D. Op. cit. P. 54.

⁶² Городцов В.А. Указ. соч.; Толстов С.П. Древний Хорезм. М., 1948. С. 184-187.

⁶³ Ильинская В.А. Культовые жезлы... Рис. 3, 10.

⁶⁴ Руденко С.И. Горноалтайские находки... С. 130; *Его же*. Культура населения горного Алтая... С. 214, 219. Табл. XXI: 1; XXII: 3, 4.

⁶⁵ Обычай обрывать коня в оленя был известен также кельтам (в захоронениях коней в кельтских могилах найдены рогатые маски) и хеттам (на фигурке с солярными знаками из Аладжа-Эйюк укреплен голова с оленьими рогами, сделанная из другого материала). В Башадарских курганах конь обрывает в маску козла. Этот фантастический образ сопоставим с персонажем древнеиндийской мифологии Шарабхой (Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии. М., 1974. С. 79-83).

⁶⁶ Ильинская В.А. Навершие из Майкопского и Новочеркасского музеев // СА. 1967. № 4. С. 295-301; *Ее же*. Про скифські навершники // Археологія. 1963. Т. 15. С. 33 и сл.

⁶⁷ Артамонов М.И. Указ. соч. Рис. 31, 57.

⁶⁸ Щепинский А.А. Культ животных в погребениях эпохи бронзы в Крыму // КСИА АН УССР. 1959. № 9. С. 67-69.

⁶⁹ Лагодовська О.Ф. Проблеми усатовської культури // Наукові записки Інституту історії і археології УРСР. Уфа, 1943. 1. С. 60-61; Патокова Э.Ф. Изображения животных на памятниках Большого Куяльника — Усатова // МАСП. Одесса, 1957. Вып. 1. С. 34-36; Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М., 1969. С. 152.

⁷⁰ Круглов А.П., Подгаецкий Г.В. Родовое общество степей Восточной Европы. М.; Л., 1935. С. 59.

⁷¹ 7000 ans d'art en Iran. Paris, 1961. № 67, 71, 116, 510.

⁷² Gubernatis de A. Mythologie zoologique ou les légends animales. Paris, 1874. 1. P. 356.

⁷³ Иванов В.В. Опыт истолкования...; Dumézil G. Notes sur le bestiaire cosmique de l'Edda et du Rg-Veda // Méllange de linguistique et de philologie. F. Mosse in memori-

am. Paris, 1958. P. 105-106; *Ström V.* Indogermanisches in der Völuspa // Numen. 1967. 14, 3. S. 186-187.

⁷⁴ *Ростовцев М.И.* Эллиństwo и иранство на юге России. Пг., 1918. С. 137. Табл. XIV.

⁷⁵ *Абаев В.И.* Осетинский язык... С. 37, 179.

⁷⁶ *Литвинский Б.А.* Указ. соч. С. 157-158. Надежная этимология предложена Х. Бейли (*Beiley H.* Languages of the Saka // HO. 1958. V. 1, 4. P. 133).

⁷⁷ *Lévi-Strauss G.* Le totémisme aujourd'hui. Paris, 1962.

⁷⁸ *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Лингвистические вопросы этногенеза кетов в связи с проблемой вхождения их в циркулярную область. VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964.

⁷⁹ *Долгих Б.О.* Старинный обычай энцев, связанный с рождением ребенка // КСИА. М., 1954. Вып. 20. С. 41.

⁸⁰ *Láslo Gyula.* L'art des Nomades. Budapest, 1972. С. 111. Рис. 56.

⁸¹ *Поливанов Е.Д.* К вопросу о родственных отношениях корейского и алтайских языков. Статьи по общему языкознанию. М., 1968. С. 163; *Иванов В.В.* Лошади и колесницы...; *Новикова К.А.* Общеалтайские корневые морфемы в тунгусо-маньчжурских наименованиях домашних животных // Проблема общности алтайских языков. Л., 1969; *Щербак А.М.* Названия домашних и диких животных в тюркских языках // Историческое развитие лексики тюркских языков. М., 1961. С. 84-87.

⁸² *Dewall von M.* Pferd und Wagen im Frühen China. Bonn, 1964.

⁸³ *Ibid.* S. 121; *Pulleyblank E.* Chinese and Indo-Europeans // JRAS. London, 1966. Pl. 1-2.

⁸⁴ *Fukai Shingi.* Speculations on the Origin of the Floriated Male Ornaments of the Horses in the Ancient Times // The Memoirs of the Institute of Oriental Culture. Tokyo, 1967. № 313.

⁸⁵ *Артамонов М.И.* Сокровища саков... Рис. 48; *Мартынов Г.С.* Иссыкская находка // КСИИМК. М., 1955. Вып. 59. С. 150-156.

⁸⁶ *Елизаренкова Т.Я.* Указ. соч. С. 47.

⁸⁷ *Hertel J.* Die arische Feuerlehre // IQF. 1925. Heft 6; *Kramers J.* Iranian Fire Worship // AO. Leiden, 1954. V. 1; *Agravala.* Fire in the Rigveda // EW. 1960. V. 11, № 1; *Duchesne-Guillemin J.* Fire in Iran and in Greece // EW. 1962. V. 13, № 2-3.

⁸⁸ *Herzfeld E.* Persian empire... P. 16.

⁸⁹ *Артамонов М.И.* Сокровища саков... Рис. 205.

⁹⁰ *Аль-Бируни.* Избранные произведения. Ташкент, 1957. Т. 1; *Кисляков Н.А.* Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII в. // Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973. С. 184-186.

⁹¹ *Кисляков Н.А.* Указ. соч. С. 186; *Рахимов М.Р.* Следы древних верований в земледельческих обычаях и обрядах таджиков Каратегина и Дарваза // Изв. ООН АП Тадж. ССР. 1956. Вып. 10-11. С. 78-80; *Таджики Каратегина и Дарваза.* Душанбе, 1966. Вып. 1. С. 125-126; *Снесарев Г.П.* Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969. С. 238.

⁹² *Руденко С.И.* Сибирская коллекция Петра I // САИ. М.; Л., 1962. Вып. Д 3-9. Табл. VIII, 5-8; *Литвинский Б.А.* Древние кочевники... Табл. 22, 1; *Черненко Е.В.* Оружие из Толстой Могины // Скифский мир. Киев, 1975. Рис. 5.

⁹³ Hartner W., Ettinghausen R. The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol // Oriens. 1964. V. 17. P. 161-170; Duchesne Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // V International Congress of Iranian Art and Archaeology. Tehran, 1970.

⁹⁴ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство...; *Ее же*. О семантике изображений...

⁹⁵ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...

⁹⁶ Руденко С.И. Сибирская коллекция... Табл. XXII, 5-9; *Его же*. Горноалтайские находки... Рис. 59. Табл. I; *Его же*. Культура населения... Табл. CXVI, 2; Dalton O.M. Op. cit. Рис. 53; Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 255.

⁹⁷ Ростовцев М.И. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // ИАК. СПб., 1913. Вып. 49. С. 5.

⁹⁸ Там же. С. 30-33, 55.

⁹⁹ Gershevitch J. The Avestian Hymn...

¹⁰⁰ Cumont F. Textes et monuments relatifs aux mysteres de Mithra. Bruxelles, 1899. V. I, 11.; Wikander S. Etudes sur les mysteres de Mithra. Lund, 1951; Le Roy Campbell. Typology of Mithraic Tauroctones. Berytus, 1954. V. 11, fax. I. P. 1-60.

¹⁰¹ Изображения Митры-всадника единичны и относятся к позднему времени, когда культ Митры претерпел существенные изменения, например, в митрейоне Дюра Эвропос и Сузе: Ghirshman R. Cinq campagnes de fouilles à Suse (1946-1951) // MMAI. 1952. P. 8-12.

¹⁰² Доклад Е.Е. Кузьминой «Греческий курор в Бактрии».

¹⁰³ Ghirshman R. Iran, Parthes et Sasanides. Paris, 1962. Рис. 74.

¹⁰⁴ Вопрос об иконографии Ахурамазды рассмотрен Дюшён Гийомом (A la recherche d'un art...).

¹⁰⁵ Толстов С.П. Указ. соч. С. 204-205.

¹⁰⁶ Дьяконов М.М. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии // КСИИМК. М., 1951. Вып. 10. С. 34-44; Рапопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971. С. 83-86.

¹⁰⁷ Толстов С.П. Указ. соч. С. 203-205.

¹⁰⁸ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 160-161, 173.

¹⁰⁹ Толстов С.П. Указ. соч. С. 202. Табл. 82, 1.

¹¹⁰ Руденко С.И. Сибирская коллекция... Табл. IV, 5.

¹¹¹ Dalton O.M. Op. cit. Pl. VIII, 22.

¹¹² Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 153, 155.

¹¹³ Ivanov V.V., Toporov V.N. Le mythe indoeuropéen du dieu de l'orage poursuivant le Serpent: reconstruction // Mélanges C. Lévi-Strauss. Paris, 1969.

¹¹⁴ Некоторые ученые полагают, что большая часть гимнов Ригведы написана для солярного весеннего новогоднего фестиваля и воспекает победу Индры (Kuiper F. The Ancient Aryan Verbal Contest // III. 1960. № 4, 4).

¹¹⁵ Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства // История Иранского государства и культуры. М., 1971. С. 183-189; Christensen A. Les Kayanides. Copenhagen, 1931. С. 60, 103; *Его же*. Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens. Stockholm, 1917. V. I. С. 133; Benveniste E., Renou L. Vrtra et Vrtragna. Paris, 1934. С. 187-194; Nyberg H. Die Religionen des Alten Iran. Leipzig, 1938. S. 283; Wikander S. Vayu. Uppsala; Leipzig, 1941. С. 131.

¹¹⁶ Конь — спутник всех нартовских героев, чтимого осетинами Георгия Победоносца, унаследовавшего функции иранского бога войны (*Абаев В.И.* Дохристианская религия... С. 12).

¹¹⁷ *Кузьмина Е.Е.* Цилиндрическая печать...

¹¹⁸ *Lommel H.* Der arische Kriegsgott. Frankfurt, 1939. С. 51-70; *Widengren G.* The Sacral Kingship of Iran. La Regalità Sacra. Leiden, 1959; *Gonda J.* Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. Leiden, 1966.

¹¹⁹ *Артамонов М.И.* Указ. соч. Табл. 253.

¹²⁰ *Dalton O. M.* Op. cit. Pl. IX, № 24.

¹²¹ *Шанаев Гацыр.* Указ. соч. С. 1-9.

¹²² *Миллер В.Ф.* Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. М., 1882. Т. 222. № 7-8. С. 199-200; *Кузьмина Е.Е.* Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации амударьинского клада // Искусство Востока и Античности. М., 1976. С. 16-25.

¹²³ Необходимо учитывать, что этот сюжет в Причерноморье может быть иноска-занием победы скифов в войне с Дарием (*Геродот*, IV, 134).

¹²⁴ *Руденко С.И.* Горноалтайские находки... Рис. 33; *Его же.* Культура населе-ния... Табл. ХСВ.

¹²⁵ *Артамонов М.И.* Указ. соч. Табл. 331.

¹²⁶ *Ростовцев М.И.* Представление о монархической власти в Скифии и на Бос-поре // ИАК. СПб., 1913. Вып. 49. С. 140. Табл. X, 1; XI, 1.

¹²⁷ *Svoboda B., Cončev D.* Neue Denkmaler Antiker Toreutik. Praha, 1956; *Савелье-ва Т.В., Смирнов К.Ф.* Ближневосточные древности на Южном Урале // ВДИ. 1972. № 3. С. 115, 121. Рис. 5.

¹²⁸ *Widengren G.* Op. cit. P. 244-245.

¹²⁹ *Андреев М.С., Пецерева Е.М.* Ягнобские тексты. М.; Л., 1957. С. 22; *Вайн-берг Б.И.* Ранняя хорезмийская монета из собрания Самаркандского музея и некото-рые вопросы истории докушанской хорезмийской чеканки // ВДИ. 1962. № 1.

¹³⁰ *Bailey H.* Ariana // *Donum Natalicium H. Nyberg Oblatum.* Uppsala, 1955. P. 2.

¹³¹ *Herzfeld E.* Persian Empire... С. 5-6.

¹³² *Беленицкий А.М.* Указ. соч.; *Берштам А.Н.* Указ. соч.; *Waley A.* Op. cit.

¹³³ *Dewall von M.* Op. cit. P. 121 ff.; *Pulleyblank E.* Op. cit.

¹³⁴ *Иванов В.В.* Опыт истолкования...; *Dumont P.* L'Ashvamedha, description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Jajurveda blanc. Paris, 1927; *Kane P.* History of Dharmasastra // Government Oriental Series. Poona, 1941. Class B. V.2. № 6.; *Kirfel W.* Der Asvamedha und der Purusamedha // Festschrift W. Schubring. Hamburg, 1951; *Scharma G.* Excavations at Kausambi. Allahabad, 1960; *Gonda J.* Les religions de l'Inde. Paris, 1962. T. 1; *Idem.* Ancient Indian Kingship...

¹³⁵ *Schröder F.* Ein altirischer Krönungsritus und das indogermanische Rossopfer // ZCPH. 1927. Bd. 16; *Koppers W.* Pferdeopfer und Pferdekult der Indogermanen // JGF. Leipzig, 1936. Bd. 4; *Dumézil G.* La religion romaine archaïque. Paris, 1966; *Puhvel J.* Vedic asvamedha and gaulish lipomiidvos // Language. 1955. V. 31; *Roux Le F.* Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale irlandaise et celtique // Ogam. 1963. T. 15.

¹³⁶ *Christensen A.* Les types du premier homme... 1934. V. 11.

¹³⁷ *Витт В.О.* Лошади Пазырыкских курганов // СА. 1952. 16; *Мозолевский Б.Н., Черненко Е.В., Зарайская Н.П.* Скифский царский курган Толстая Могила // АО за

1971. М., 1972. С. 338, 340; Бибикова В.И. К интерпретации остеологических материалов из скифского кургана Толстая Могила // СА. 1973. № 4. С. 63-68; Грязнов М.П., Маннай-оол М.Х. Аржан — царский курган раннескифского времени в Туве // АО за 1971. М., 1972. С. 256; Их же. Раскопки кургана Аржан в Туве // АО за 1972. М., 1973. С. 207.

¹³⁸ Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф. История Индии. М., 1969. С. 164.

¹³⁹ Koppers. Op. cit. P. 360.

¹⁴⁰ Dumézil G. Yupiter, Mars, Quirinus. Paris, 1941. P. 66, 99.

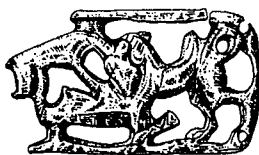
¹⁴¹ Грязнов М.П., Маннай-оол М.Х. Аржан — царский курган... С. 246.

¹⁴² Эта традиция сохранялась в евразийских степях в средневековье у тюрок и монголов. По свидетельству европейских путешественников, количество принесенных в жертву животных было обусловлено богатством их умершего владельца (Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...).

¹⁴³ Гипотеза Н.Л. Членовой (Памятники I тыс. до н.э. северного и западного Ирана в проблеме киммерийско-карасукской общности // Искусство и археология Ирана. М., 1971. С. 326. Табл. XLI, 1-5) о появлении секир с головой лошади в культурах Южнорусских степей, Чехословакии, Венгрии, Кавказа и Луристана под влиянием Ближнего Востока ошибочна, поскольку культ коня был чужд переднеазиатским народам (см.: Ильинская В.А. Образ коня...; Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...).

¹⁴⁴ Ильинская В.А. Культовые жезлы...

СЮЖЕТ ПРОТИВОБОРСТВА ДВУХ ЖИВОТНЫХ В ИСКУССТВЕ АЗИАТСКИХ СТЕПЕЙ*



Среди памятников искусства звериного стиля азиатских степей привлекают внимание бронзовые бляшки с изображением сцены сражения двух коней. Композиция их однотипна: правый конь кусает колени левого, а левый впился зубами в загривок правого; группа помещена в обрамлении из листьев внутри прямоугольной рамки. При

Табл. XI: 2 различна. На некоторых изображениях животное больше напоминает не домашнего коня, а лошадь Пржевальского или кулана. Дата этих бляшек была ограничена С.В. Киселевым III—I веками. до н.э.¹ на основании находки одной из них в погребении могильника у Дерестуйского култука в Забайкалье². Гуннской эпохой датировал их и М.П. Грязнов³. Ту же дату принял и М.И. Артамонов⁴.

В настоящее время эти и аналогичные им по форме бляшки собраны и систематизированы М.А. Дэвлет⁵, относящей их ко II—I векам до н.э. по новейшим находкам в комплексах погребений и в Косогольском кладе, обнаруженном в 1966 году в районе Ужура⁶. Подобные бронзовые бляхи известны по материалам не только из Западной Сибири и Забайкалья, но и из Ордоса⁷. Хронология ордосских экземпляров может быть теперь определена на основании аналогов из датированных сибирских комплексов.

Какова семантика сцены борьбы двух коней? Вопрос этот уже поднимался М.П. Грязновым, видевшим в этой композиции отражение страниц героического эпоса сибирских народов. Исследователь справедливо обратил внимание на то, что в алтайских и монголо-ойратских поэмах верные кони выступают как активные помощники героев и подобно своим хозяевам сражаются в поединках⁸. Однако М.П. Грязнов допускал, что в создании этого эпоса могли принимать участие не только тюрко-монгольские народы, но и некоторые ираноязычные племена⁹.

* Опубликовано в «Кратких сообщениях Института археологии АН СССР» (М., 1978. Вып. 154).

С критикой гипотезы М.П. Грязнова выступил М.И. Артамонов, считавший население евразийских степей ираноязычным и полагавший, что объясняемые М.П. Грязновым из тюрко-монгольского эпоса сюжеты (в том числе и противоборство коней) были «не специфически сибирскими, а тем более не собственно хуннскими, а общеиранскими, известными по всей области распространения иранского искусства, включая сюда и Северный Китай»¹⁰.

Справедливость замечания М.И. Артамонова усугубляется тем, что, хотя анализируемые бляхи датируются временем около рубежа нашей эры, их прототипы, по мнению большинства ученых, восходят к более древним ирано-среднеазиатским истокам. Но М.И. Артамонов не предложил своей интерпретации семантики сцены борьбы двух коней.

Между тем, как мне кажется, обращение к мифологии ираноязычных народов позволяет вскрыть содержание этой композиции. В Авесте есть гимн, посвященный божественному герою Тиштрии (Тиштр Яшт, 14, 26-29)¹¹, сражающемуся с демоном Апаоша ради освобождения священных вод на берегу озера Воурукаша, предположительно отождествляемого некоторыми исследователями с Каспийским морем. Тиштрия борется «в образе белого коня, прекрасного, златоухого, с золотым чепраком», дев Апаоша — «в образе черной лошади, лысой, с лысыми ушами, с лысой шеей, с лысым хвостом, тощей, безобразием пугающей». Сначала Тиштрия, «блестящий, сверкающий», терпит поражение от демона и восклицает: «Гибель мне... гибель всей растительности», но, наконец, он одолевает Апаошу, гонит его от озера Воурукаша, освобожденные волны озера вздымаются, и на землю проливается дождь. А Тиштрия поет хвалебную песнь: «Благо, воды и растения... Благо, вы, страны! Каналы вод да текут к вам без помехи, к посевам с крупным зерном, к травам с мелкими семенами, ко всем телесным мирам!»

Последние строки свидетельствуют о тесной связи Тиштрии с плодородием природы. Эта взаимосвязь особенно явственно выступает в авестийской легенде, где говорится, что посреди моря Воурукаша растет целебное дерево, на котором находятся семена всех растений, и сидящая на нем птица Сенмурв рассыпает семена, а птица Хаумрош относит их «в то место, где Тиштар пьет воду». Таким образом, Тиштар выпивает воду со всеми семенами и проливает ее дождем на весь мир (Меног-и Храд, гл. LXII, 14, 28-42)¹². Эта авестийская легенда позволяет объяснить изображение листьев — рудиментов древа жизни — между фигурами противоборствующих животных на анализируемых бляхах.

Правоммерно ли привлечение авестийского гимна для интерпретации сакского сюжета? Ведь Дарий в Бехистунской надписи¹³ прямо говорит о саках: «Саки были неверными и не почитали Ахура-Мазду». Однако культ Тиштрии, по-видимому, был очень древним, дозораострийским, восходящим к эпохе единства ираноязычных народов. Почитание Тиштрии засвидетельствовано не только в Иране, но и в Средней Азии, в частности, в Согде¹⁴. Тиштрия — покровитель дождя, ассоциировавшийся со «звездой дождя» —

Сириусом, стоящим на иранском небосклоне в зените в период дождей. В зороастрийском календаре ему были посвящены тринадцатый день каждого месяца и самый засушливый месяц года Тир — июль, когда звезда Сириус впервые восходила над горизонтом, предвещая приближение сезона дождей. Тот же месяц и день были посвящены Тиштрии в парфянском и хорезмийском календарях¹⁵. По авестийской легенде, Тиштрия первые десять ночей являлся в облике прекрасного 15-летнего юноши, следующие десять ночей — в образе быка с золотыми рогами и последние десять ночей — в виде белого коня, спешащего сразиться с демоном засухи Апаоша.

В месяц Тир справлялись торжества в честь Тиштрии — Тирган. Бируни пишет, что это праздник земледельцев-крестьян: персы совершают омовения, «обливаются водами всех источников, благословения ради», «играют в воде, забавляются и окунаются»¹⁶.

Пережиток Тиргана — иранский праздник Абпашон — «обливание водой», когда по знаку шаха люди возле источника совершают обливания водой. Абпашон отмечается 5 июля, точно совпадая по времени с древнеиранским Тирганом¹⁷.

Праздник обливания водой был очень популярен издревле и в Средней Азии. В Тан-шу говорится, что во владении Кан (т.е. в Самарканде) с бубнами и пляской «забавляются обливанием друг друга водой»¹⁸.

Пережитки этого обряда еще недавно сохранялись во всей Средней Азии. У таджиков существовал обряд вызывания дождя — ободакон. Чтобы вызвать дождь, делали куклу — ашаглон, обливали ее водой, затем шли на берег источника, устраивали коллективный пир и обливали водой друг друга¹⁹.

Интересно, что и в Осетии летом отмечался праздник в честь святого Ильи Уацилла — покровителя хлебных злаков, сопровождавшийся магическими обрядами, связанными с водой: жрец три дня совершал омовения и ставил на горе священную чашу, из которой должна была пролиться жидкость, чтобы гарантировать хороший урожай. В Осетии существовал также магический обряд вызывания дождя, сопровождавшийся ритуальной трапезой на берегу и обливанием водой²⁰, совершенно аналогичный среднеазиатскому и иранскому Тиргану.

Все это дает основание предположить, что культ Тиштрии был широко распространен у древнего ираноязычного населения Средней Азии и евразийских степей, и подкрепляет возможность считать изображение борьбы коней на бляхах иллюстрацией мифа о покровителе вод Тиштрии.

Существенным подтверждением выдвигаемой гипотезы является переведенный В.А. Лившицем текст магического заклинания, читавшегося жрецом-шаманом во время обряда вызывания дождя²¹. Рукопись найдена в Дунхуане, она написана на согдийском языке в VIII–X веках н.э., но сам текст архаичен и восходит, вероятно, к древнему среднеазиатскому источнику. В ту же рукопись включен гимн богу ветра Вайю, не сохранившийся в дошедшем своде Авесты²².

Вот текст волхования: «Из бруска белого сандала²³ надо сделать изображения, такие, как изображения на деревянных табличках. И (как) там, на табличках, так нужно вырезать: верблюд борется с верблюдом, конь борется с конем, осел с ослом, бык с быком, баран с бараном, собака с собакой, птица с птицей, человек с человеком. Такую резьбу нужно приказать целиком вырезать на табличках искусному мастеру».

Эти-то таблички дальше и использовались при обряде заклинания дождя. Таблички из сандалового дерева не дошли до нас. Но изображения на бронзовых пряжках точно соответствуют описанным, причем весьма существенно, что кроме рассмотренных композиций с борьбой двух коней, есть также серии аналогичных блях с противоборством двух быков или двугорбых верблюдов²⁴. Принципиально важно для выяснения семантики сцены и истоков композиции то, что сюжет борьбы двух верблюдов представлен на Табл. XI: 1 бляшках из кургана 8 могильника Пятимары I в Приуралье конца VI — начала V в. до н.э., а также на сакских петроглифах Казахстана. И бык, и верблюд в мифологии древних ираноязычных народов тесно связаны с культом воды. В Авесте фигурируют первородный бык Хадайаш и Гопатшах, который «всегда сидит на берегу реки и совершает возлияния», и культ которого был очень популярен в Средней Азии, в особенности в Согде, само древнее название которого — Гава — связано с быком²⁵. В образе быка с золотыми рогами выступал в одном из перевоплощений и Тиштрия. Двугорбый верблюд в мифологии и фольклоре ираноязычных народов Средней Азии также был связан с водной стихией. В китайской легенде говорится, что на родине двугорбых верблюдов, которую отождествляют то с Ферганой, то с Бактрией, на горе стояла каменная статуя животного, и по ней струилась вода²⁶.

Эти факты позволяют высказать предположение, что первоначально в магических обрядах вызывания дождя, совершавшихся жрецами в Средней Азии и Казахстане, использовались изображения двух борющихся коней, иллюстрирующие древний миф о борьбе Тиштрии за освобождение вод. Позднее с той же целью по аналогии стали делать изображения и других животных, связанных с водной стихией, — двугорбого верблюда и быка.

В настоящее время установлено, что навыки скотоводства, а также домашние конь, двугорбый верблюд и бык были заимствованы у ираноязычного населения евразийских степей соседними народами — урало-алтайцами и тюрко-монголами. Вместе с самими животными были восприняты и их названия²⁷, и весь цикл религиозно-мифологических представлений и обрядовых действий, в частности, индоиранский образ коня — активного сподвижника героя, участвующего в единоборстве. Эти представления о коне как активном персонаже восходят у арийских народов еще к индоиранской эпохе и отражены и в Авесте, и в ведической литературе²⁸. От иранцев культ коня перешел к угро-финнам и урало-алтайцам²⁹, так что конечный вывод М.П. Грязнова остается в силе, хотя истоки и культа коня, и сюжета борьбы

двух коней, так же как и прототипы изображений сцены поединка двух животных, следует, видимо, искать в Средней Азии и Казахстане.

После того, как обряд вызывания дождя и сопровождающие его атрибуты — изображения пар противоборствующих животных — стали под влиянием ираноязычных народов популярны в глубинных районах Азии, там, в частности, в Ордосе было освоено производство предметов со сценой борьбы, и в репертуаре художников появились животные местных пород — яки, куланы. Семантика же сцены борьбы двух животных, судя по согдийскому тексту из Дунхуана, вплоть до средневековья оставалась неизменной — связанной с культом воды, а сами магические изображения, видимо, использовались при камлании с целью вызывания дождя.

Примечания:

¹ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири // МИА. 1949. № 9. С. 158-159. Табл. XXI, 13, 17.

² Талько-Гринцевич Ю.Д. Материалы к палеозоологии Забайкалья // Тр. Троицко-Савско-Кяхтинского отделения РГО. 1902. Т. 3, вып. 2-3. Табл. 3.

³ Грязнов М.П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. 1961. 3. С. 15-17. Рис. 4.

⁴ Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. С. 112-113. Рис. 152.

⁵ Дэвлет М.А. Поясные пряжки Западной Сибири [Доклад на секторе неолита и бронзы ИА АН СССР в июне 1976]. Приношу глубокую благодарность М.А. Дэвлет за разрешение ознакомиться с неопубликованной рукописью и за консультацию о хронологии пряжек.

⁶ Нацкеин Н.В. Косогольский клад // АО 1966. М., 1967. С. 163-165.

⁷ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири (МИА). Табл. XXI, 15; Грязнов М.П. Древнейшие памятники... Рис. 4; Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 163, 164. Рис. 205; Rostovtzev M. The Animal Style in South Russia and China. Princeton, 1929. Pl. XXVI, 3; Salmons A. Sino-Siberian Art in the Collection of C.T. Loo. Paris, 1933. Pl. XXV, 6; XXVII, 1; Andersson J. Hunting Magic in the Animal Style // ВМЕФА. 1932. № 4. Pl. XXXI, 1; Samolin W., Drew I. Eurasian Animal Style Plaques // I. Monumenta Serica. 1965. V. 24. Pl. VI, B, C; XI, A; XVII, D.

⁸ Грязнов М.П. Древнейшие памятники... С. 13-15.

⁹ Там же. С. 31.

¹⁰ Артамонов М.И. Сокровища саков... С. 152.

¹¹ Отрывки из Авесты / Пер. Е.Э. Бертельса // Восток. 1924. № 4.

¹² Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 97, 98. То же представление о космическом характере древа жизни с двумя птицами на нем было и в древней Индии (Viennot O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954. P. 36).

¹³ Перевод В.В. Струве.

¹⁴ Гафуров Б.Г. Таджики. М., 1972. С. 288.

¹⁵ Лившиц В.А. Зороастрийский календарь // Бикерман Э. Хронология древнего мира. М., 1975. С. 325-327, 330-331; Его же. Хорезмийский календарь и эры древнего Хорезма // Палестинский сб. 1970. 21 (84). С. 161-169.

¹⁶ Бируни А. О празднествах в месяцах персов // Бируни А. Избранные произведения. Ташкент, 1957. Т. I. С. 231, 232.

¹⁷ Кисляков Н.А. Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII века // Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973. С. 184.

¹⁸ Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 310, 311.

¹⁹ Богомолова К.А. Следы древнего культа воды у таджиков // Изв. АН ТаджССР. Отд-ние обществ. наук. 1952. № 2. С. 117, 118; Рахимов М.Р. Следы древних верований в земледельческих обычаях и обрядах таджиков Каратегина и Дарваза // Изв. АН ТаджССР. Отд-ние обществ. наук. 1956. № 10-11. С. 78, 79; Таджики Каратегина и Дарваза. Душанбе, 1966. Вып. 1. С. 125, 126; Муродов О. Отражение культа природы в фольклоре таджиков // Тезисы докладов на сессии этнографических и антропологических исследований. Душанбе, 1976. С. 232.

²⁰ Гаглоева З.Д. О пережитках аграрного культа в Джавском р-не. Юго-Осетинской АО // Вопросы этнографии Кавказа: Докл. на сессии 1949 г. Тбилиси, 1952. С. 320, 321; Калоев Б.А. Осетины. М., 1971. С. 243, 244.

²¹ Лившиц В.А. Согдийские надписи из Семиречья. М., 1978. Приношу благодарность В.А. Лившицу за разрешение ознакомиться с неопубликованной работой. В ведической Индии также использовались амулеты из священного дерева при совершении различных магических обрядов, в том числе — при возлияниях. См.: *Viennot O. Le culte de l'arbre...* P. 62-65; *Henry V. La magie dans l'Inde ancienne.* Paris, 1904.

²² Объединение в одной рукописи текста волхования и гимна Вайю, возможно, не случайно. С. Викандер показал, что культ Вайю восходит к древнейшей эпохе индоиранских контактов, и в нем сохранены очень архаичные черты культа стихий (в том числе водной), и большую роль играют магические обряды. См.: *Vikander S. Vayu. Uppsala; Leipzig, 1941.* По мнению В.И. Абасева, культ бога ветра Вайю был широко распространен у сако-скифов: *Абасев В.И. Дохристианская религия алан // Доклады на XXV Международном конгрессе востоковедов. М., 1960. С. 5-7; Его же. Культ семи богов у скифов // Древний мир. М., 1962; Его же. Скифо-европейские изоглосы... М., 1965. С. 111-115.*

²³ Интересно, что сандаловое дерево в монгольском эпосе считается деревом жизни. См.: *Грязнов М.П. Древнейшие памятники...* С. 14.

²⁴ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири (МИА). С. 158. Табл. XXI, 14, 16; Артамонов М.И. Сокровища саков... Рис. 153, 207, 212; *Нацкеин Н.В. Косогольский клад...* Рис. на с. 164; *Rostovtzev M. The Animal Style...* Pl. XXVIII, 4, 5; *Borovka G. Scythian Art. London, 1928. Pl. 53; Samolin W., Drew I. Eurasian Animal Style Plaques. Pl. VII. C; VIII, A; X, C; Salmony A. Sino-Siberian Art... Pl. XXVI, 3; XXVIII, 1-3.* Имеются также изображения противоборства двух людей (*Грязнов М.П. Древнейшие памятники...*), а в Ордосе — и борьбы двух птиц (*Salmony A. Sino-Siberian Art... Pl. XXIV, 7; Samolin W., Drew I. Eurasian Animal Style Plaques... Pl. VIII, B; Смирнов К.Ф. Савроматы. М., 1964. С. 50, 238. Рис. 80, 13; Кадырбаев М.К., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977. С. 213. Рис. 53, 108).*

²⁵ Тревер К.В. Гопатшах — пастух — царь // Труды Отдела Востока Эрмитажа. 1940. 2. С. 71-85; *Bailey H. Iranian Studies // BSOAS. 1932. V. 6. P. 950-952. Pl. 4; Christensen A. Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens. Uppsala, 1918.*

²⁶ Кузьмина Е.Е. Древнейшая фигурка верблюда из Оренбургской области и проблема доместикации бактрианов // СА. 1963. № 2. С. 43; Schafer E. The Camel in China down to the Mongol Dynasty // Sinologica. 1950. V. 2, 4. P. 269.

²⁷ Кузьмина Е.Е. Древнейшая фигурка верблюда... С. 31; Ее же. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Средняя Азия в древности и в средневековье. М., 1977; Боголюбовский С.Н. Происхождение верблюдов. Алма-Ата, 1929. С. 38; Рамsted Г. Введение в алтайское языкознание. М., 1957; Щербак А.М. Названия домашних и диких животных в тюркских языках // Историческое развитие лексики тюркских языков. М., 1961; Новикова К.А. Общеалтайские корневые морфемы в тунгусо-маньчжурских наименованиях домашних животных // Проблемы общности алтайских языков. Л., 1969.

²⁸ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...; Иванов В.В., Топоров В.И. Индо-европейский миф о божестве грозы, преследующем змею // Mélanges G. Lévi-Straus. Paris, 1969.

²⁹ Плесовский Ф.В. Конь как активный персонаж волшебной сказки и эпоса // Вопросы финно-угроведения. Йошкар-ола, 1970. 5.

СЦЕНА ТЕРЗАНИЯ В ИСКУССТВЕ САКОВ*

Владыка света весь в едином —
В борьбе со тьмой. И потому
Огни зажгите по вершинам,
Возненавидьте только тьму.

И.А. Бунин. Ормузд



Среди разнообразных интересов С.П. Толстова важное место принадлежало исследованию идейного содержания памятников искусства. Одним из распространенных мотивов в изобразительном творчестве саксов была сцена терзания копытного животного львом или птицей. Она представлена по всему сакскому ареалу на памятниках от ранней до позднесакской эпохи, например, на жерт-

Табл. XI:
3—7

веннике из Семеновского, на золотой бляхе из Чиликты, на бронзовых бляхах и пряжках из Карамуруна II, Кадырбая III, Павлодарского Прииртышья, Тастыма, Тегермансу, на костяной пластине из Туурасуу, ложке из Сын-Таса, на изделиях Сибирской коллекции, часть которых, вероятно, происходит из Казахстана¹.

Семантика сцены терзания недавно вновь привлекла внимание исследователей, причем мнения разделились между сторонниками магической (Г.А. Федоров-Давыдов) и мифологической (Е.Е. Кузьмина, А.К. Акишев) концепций², давно выдвинутых для интерпретации евразийского звериного стиля.

Поскольку в письменных источниках нет прямых указаний для объяснения значения этой сцены, попытаемся, во-первых, выяснить истоки этой композиции и ее первоначальную символику, во-вторых, восстановить тот круг идеологических представлений, с которыми она могла быть соотнесена саксами.

Уже приходилось писать, что сюжет борьбы льва, или семантически тождественных ему грифов, и орла с быком, оленем или козлом не был инновацией в искусстве степей Евразии, а был заимствован из сюжетов, рас-

* Опубликовано в сборнике «Этнография и археология Средней Азии» (М., 1979).

пространенных в Передней Азии, где этот мотив развивался с конца IV тысячелетия до н.э., служа символом весеннего обновления природы³. Причем выбор персонажей сцены терзания имел астрономический подтекст, отображая смену созвездий Быка (т.е. Плеяд) и Оленя (т.е. Кассиопеи) созвездием Льва в момент начала весенних посевных работ⁴.

В Иране сцена терзания появилась в конце II — начале I тыс. до н.э. под влиянием искусства Ассирии. От мидийцев, которые первыми произвели отбор переднеазиатских сюжетов, выражающих иранские идеологические представления, она была заимствована Ахеменидами, у которых получила необычайную популярность⁵.

Исследователями приведены убедительные аргументы в пользу того, что вместе с композицией из переднеазиатского искусства было воспринято и идейное содержание сцены терзания как символа весеннего возрождения, которое было соотнесено иранцами с их главным праздником — Ноурузом, Новым годом солярного календаря⁶.

По зороастрийскому календарю Ноуруз наступал в день весеннего равноденствия. Иранский год делился на 12 месяцев с теофорными названиями и состоял из 365 дней (по 30 дней в месяце плюс 5 дней интеркаляции)⁷, что подтверждается свидетельством Квинта Курция Руфа (История Александра Македонского, III, III, 8-11): на восходе персы подняли над царским шатром изображение солнца, и за магами выступили «365 одетых в пурпурные плащи юношей, по числу дней года, так как у персов год делился на столько же дней».

В.А. Лившиц показал, что зороастрийский календарь сложился в восточноиранских областях и «может рассматриваться как развитие общеарийского (индоиранского) наследия». К числу общих представлений, возникших, вероятно, на евразийской степной прародине, относится празднование дня весеннего равноденствия как начала нового года, что нашло отражение в индоиранской мифологии⁸.

На стадии мифологического мышления, характеризующейся не абстрактно-логическим, а конкретно-чувственным восприятием мира, согласно концепции мифологического времени, все явления в природе и обществе рассматриваются как циклически повторяющиеся через определенные интервалы и подчиняющиеся строгому ритму⁹. Календарные торжества служат вехами солярно-вегетативного цикла и устраиваются в честь победы бога — мифологического первопредка или культурного героя — над силами разрушения и хаоса, знаменуя восстановление мирового порядка. Великое деяние культурного героя затем регулярно повторяется поколениями связанных генеалогической цепочкой героев, последний из которых — правящий ныне царь, воспроизводящий на новогоднем фестивале древний миф. Подобные воззрения были характерны для всех индоевропейских народов и воплотились в мифологии и ритуале¹⁰, в том числе — в обряде жертвоприношения белого коня при коронации в день равноденствия и в обычае «сжигания зимы» у индусов, славян, древних хеттов, римлян, у которых обряд назывался

термином, возводимым к индоевропейскому слову «год», и воспроизводил общеиндоевропейский миф о победе героя над змеем¹¹.

В Ригведе Новый год знаменует торжество света и тепла над ночью и зимним холодом, космического порядка над хаосом в результате победы главного индоарийского божества Индры над змеем Вритрой. Поэтому Ф. Кейпер даже выдвигал предположение, что гимны Ригведы созданы специально для новогодних ритуалов¹². Поскольку царь считался земным заместителем Индры и постоянно сравнивался в эпосе с победоносным богом, коронация была приурочена к дню весеннего равноденствия. Пережитки этих представлений дожили в Индии до XX века, а весенний Новый год до сих пор остается главным праздником годичного цикла, воспроизводящим акт сотворения мира. В этот день семья сооружает праздничный стол и украшает его флажками и цветами, люди одевают новые одежды, гадают, качаются на качелях, устраивают спортивные состязания, совершают жертвоприношения и пиршества¹³.

Иранский Ноуруз также рассматривается как мифическо-ритуальное событие в честь победы над змеем Ажи Дахакой; на празднике царь выступает в роли героя. К дню Ноуруза приурочена коронация, когда царь получает новое тронное имя и регалии, символизирующие его сверхъестественную сущность¹⁴.

Судя по многочисленным описаниям в сасанидских источниках, у Ат-Табари, Ал-Бируни, в «Ноуруз-наме» и в сочинениях европейских путешественников, детали новогоднего торжества в Иране оставались почти неизменными на протяжении веков¹⁵. В момент восхода солнца в день Ноуруза по знаку астролога шах возглашал: «Вот новый день Нового года», люди возжигали неугасимый огонь, совершали возлияния воды, гадали по проросшим семенам семи растений о будущем урожае, устраивали ристалища, скачки, стрельбу из лука, делали подарки, дарили друг другу крашенные яйца, одевали новую одежду, разбивали и выбрасывали из дома старую посуду, качались на качелях, выезжали целыми кварталами за город, где устраивали коллективное пиршество, юноши подносили девушкам тюльпаны, девушки плели венки, женщины купались в воде, произнося любовные заклинания.

Всеобщий характер праздника подчеркивался устройством коллективной трапезы, шах получал 7 чаш, 7 ветвей и 7 зерен или колосьев растений, что символизировало умножение народного достояния, и в определенные дни праздника принимал представителей разных сословий — жрецов, воинов и общинников, подносивших дары. Шах — главный герой торжества, замещающий легендарного героя-родоначальника Джемшида-Йиму, который, по словам Бируни, в этот день победил «наславшего засуху и едва не погубившего мир» противника и «взошел, как солнце, и разлился от него свет... и зазеленело все то, что высохло».

В иранской мифологии Йима — основатель восточноиранской династии Кавианидов. Поэтому исследователи считают, что Ноуруз первоначально

был праздником восточноиранских народов. По свидетельствам китайских источников, Бируни и Наршахи, в средние века его отмечали в Хорезме, Самарканде, Бухаре, Фергане¹⁶.

В Средней Азии до начала XX века Ноуруз считался главным праздником года, а пережитки его сохранились до сих пор, особенно в Таджикистане¹⁷. В дни праздника гадали по проросшим зернам семи злаков, в семи белых чашах подавали ритуальное кушанье сумалак, в поле проводили первую борозду и сеяли зерно, на стене дома рисовали круги, около опорного столба в доме ставили три светильника и украшали столб цветами шиповника, дарили крашеные яйца, качались на качелях, устраивали скачки и козлодрание, выбрасывали из очага всю золу, надевали новую одежду, юноши подносили цветы. Праздник носил общественный характер, в нем участвовала вся община, устраивавшая в поле возле источника коллективный пир.

Детали Ноуруза символичны: это праздник в честь сотворения мира, что символизирует яйцо — начало всех вещей¹⁸, праздник в честь солнца, что символизируют изображения кругов, зажжение огня, качание на качелях, воспроизводящее полет Йимы по небу на колеснице; праздник обновления природы, что подчеркивается выбрасыванием старых вещей и золы, и, в первую очередь, праздник воскрешения природы, на что указывает обычай дарить цветы, украшать ими опорную балку — символ древа жизни¹⁹, проводить первую борозду, гадать по всходам семи злаков о будущем урожае.

Гадания о судьбах нового года сопровождались в Куче боями баранов, коней и верблюдов, в Фергане — ритуальными боями двух групп старейшин до первого убитого²⁰, повсеместно проводились козлодрание и спортивные игры, которые можно рассматривать как новогоднюю мистерию, воспроизводящую космическую дуэль, предшествовавшую Ноурузу. Значение этих состязаний то же, что олимпийских игр в Греции и боев гладиаторов в Риме, также приуроченных к новогодним весенним торжествам²¹.

В Индии в честь победы весеннего солнца устраивали ритуальную стрельбу из лука: состязания в стрельбе играли большую роль и при избрании царя²².

В скифской легенде царем стал тот сын родоначальника Геракла-Таргитая, который победил в стрельбе из лука (Геродот, IV, 8-10). Подобные состязания, видимо, связаны с тем, что в иранской мифологии золотая стрела была символом власти, врученным Ахурамаздой Йиме в день Ноуруза.

В этой связи интересно проанализированное С.П. Толстовым сообщение Вей Цзы о самаркандском обычае перед Ноурузом устраивать состязания в стрельбе из лука и делать победителя на один день царем²³, что указывает на то, что и в Средней Азии, как во всем индоиранском ареале, Ноуруз некогда был не только солярно-вегетативным, но и коронационным торжеством.

Итак, в Средней Азии был популярен древний индоиранский весенний новогодний праздник. В Иране при Ахеменидах для его изображения была использована заимствованная в древневосточном искусстве композиция

борьбы льва и быка, представляющая взаиморасположение созвездий в ночь Ноуруза и символизирующая во всей Передней Азии и Средиземноморье весеннее возрождение. Можно думать, что в том же значении эмблемы Ноуруза сцена терзания воспринималась и в искусстве среднеазиатских народов.

Однако этот переднеазиатский сюжет попал в Среднюю Азию не из ахеменидского Ирана, а значительно раньше: терзание быка кошачьим хищником и фантастическим существом представлено на печатях Маргианы с поселений Гонур и Тоголок второй половины II тысячелетия до н.э.²⁴ В результате длительного независимого развития композиции в Средней Азии под влиянием местных идеологических представлений произошла переработка сюжета: в сакском искусстве на месте древневосточного льва²⁵ иногда представлен тигр; на месте быка или козла — двугорбый верблюд. Образы эти, почти неизвестные в переднеазиатском искусстве, вероятно, бактрийского происхождения; эти животные — типичные представители фауны Бактрии²⁶, и культ их сложился на юге Средней Азии еще во второй половине II тысячелетия до н.э., что подтверждается изображением тигров и верблюдов на печатях и других памятниках искусства²⁷.

Тот же процесс замены в сцене терзания древнешумерских персонажей происходил и в других областях Старого Света: в Греции вместо льва часто изображали собаку, в Малой Азии был создан образ фантастического грифона, распространившийся затем повсеместно²⁷, в том числе и в Бактрии.

Если в искусстве саков сцена терзания вместе с образами льва, тигра, грифона, верблюда была заимствована из южных областей Средней Азии, то в Северное Причерноморье этот мотив попал из Мидии, Малой Азии и Греции, что обусловило особенности стилистической трактовки и иной состав персонажей в Скифии. Что касается Алтая, то можно думать, что сцена терзания была воспринята там из среднеазиатского источника. В пользу этого свидетельствуют наличие в композиции льва, грифона и бактрийского тигра²⁹, а также черты сходства стилистической трактовки ряда образов Пазырыкских курганов с изделиями Амударьинского клада, позволяющие предполагать бактрийское изготовление некоторых вещей³⁰.

Находка предметов со сценой терзания в богатых курганах родовой знати и особенно изображение сюжета на татуировке вождя³¹ позволяют думать, что на Алтае вместе с сюжетом были усвоены его символика и связь с царским культом.

Заимствованный на юге мотив получил дальнейшее развитие. Обращает внимание специфичное для азиатских степей изображение пасти хищника с головой копытного³². Видимо, оно семантически тождественно другим анализируемым композициям, а своеобразная трактовка обусловлена популярным у кочевников представлением о том, что часть заменяет целое.

Дальнейшее развитие сюжета в азиатских степях шло по пути схематизации и орнаментализации образов, и уже в этой трактовке от саков сцена

терзания была, видимо, получена кочевниками Ордоса и Китая. В их искусстве эта композиция весьма популярна, причем представлены те же, что у саков, нетрадиционные персонажи — верблюд и тигр наряду с грифоном и львом³³.

Судя по лингвистическим данным, в Китае слово *лев* было заимствовано из согдийского³⁴, слово *грифон* и круг связанных с ним мифологических представлений также среднеазиатского происхождения³⁵; по свидетельству китайских письменных источников, культ верблюда зародился на его прародине — в Бактрии³⁶. Что касается собственно Средней Азии, то там сцена терзания сохранялась вплоть до средневековья и представлена, например, на произведениях торевтики, причем исследователи рассматривают ее как изображение Ноуруза³⁷.

Примечания:

¹ Черников С.С. Загадка золотого кургана. М., 1965. Табл. XXIII, 1; Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. Рис. 64; Литвинский Б.А. Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972. Табл. 22, 1. С. 68; Акишев А.К. Новые художественные бронзовые изделия сакского времени // Прошлое Казахстана по археологическим источникам. Алма-Ата, 1976. С. 183-195. Рис. 1, 2; Археологические памятники Прииссыккуля. Фрунзе, 1975. Рис. 29; Кадырбаев М.К. и др. Работы в Актюбинской области // АО 1974. М., 1975. Рис. на с. 490; Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I // САИ. 1962. Вып. ДЗ-9. Табл. 1, 4; IV, 2-4; V, 1-3, 5; VI, 3-4; VIII, 1, 3-8; XIX, 1; Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. Рис. 34, 41, 46, 175, 176, 178-180, 182, 193, 241, 243, 286. Уточнение даты некоторых предметов с этой композицией из Сибирской коллекции см.: Манцевич А.П. Находка в Запорожском кургане // ССЗС. С. 164-193; Клейн Л.С. Сарматский тарандр и вопрос о происхождении сарматов // Там же. С. 228-234.

² Федоров-Давыдов Г.А. О сценах терзания и борьбы зверей в памятниках скифо-сибирского искусства // УСА. 1975. Вып. 3. С. 23-28; Его же. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 190; Акишев А.К. Указ. соч. С. 188.

³ Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3. С. 68-70; Ее же. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС. С. 61. О переднеазиатском происхождении сцены терзания орлом копытного см.: Литвинский Б.А. Древние кочевники «Крыши мира»... С. 68.

⁴ Hartner W., Ettinghausen R. The conquering lion: the life cycle of a symbol // Oriens. 1964. V. 17. P. 161-170; Hartner W. The earliest history of the constellation in the Near East and the motif of the Lion-Bull Combat // JNES. 1965. V. 24, № 1-2; Ettinghausen R. From Byzantium to Sasanian Iran and Islamic World. Leiden, 1973.

⁵ Кузьмина Е.Е. Сцена терзания в скифском искусстве // Древний Восток и мировая культура. М.: Наука, 1977. (Книга не опубликована.)

⁶ Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1962. P. 165; Pope A. Mythical and ritual elements in the architecture and ornament of Persepolis // SPA. 1967. V. 14, fig. 1074a; Deshayes J. Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis // Majalla-e daneskade-e adabiyat va ulum-e insani. Tehran, 1965. 14 année, 4; Diba P. Nô-Rouz, le Nouvel An Iranien // Actes de la XVII rencontre assyriologique internationale. Bruxelles, 1970. P. 93-96; Diba P. Nô-Rouz the New Year — a myth of eternal

retour // VI ICIAA. Oxford, 1972. P. 15; *Duchesne-Guillemin J.* A la recherche d'un art mazdéen // V ICIAA. Teheran, 1968. P. 265-270; *Bode F.A.* Symbolic elements of Achaemenian architectural ornament // VI ICIAA... P. 9.

⁷ *Ливищ В.А.* Зороастрийский календарь // *Бикерман Э.* Хронология древнего мира. М.: Наука, 1975. С. 320-325; *Дьяконов И.М., Дандамаев М.А., Ливищ В.А.* Месяцы в древней Передней Азии // Там же. С. 301-303.

⁸ *Щербатской Ф.И.* Научные достижения древней Индии // Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962. С. 254-270; *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974. С. 10-11; *Бонгард-Левин Г.М., Герасимов А.В.* Мудрецы и философы древней Индии. М., 1975. С. 275-277; *Thibaut G.* Indische Astronomie und Mathematik. Strassbourg, 1899.

⁹ *Уиттроу Д.* Естественная философия времени. М., 1964; *Гуревич А.Я.* Что есть время? // ВЛ. 1968. № 11; *Его же.* Время как проблема истории культуры // ВФ. 1969. № 3; *Его же.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 28-30, 84-88; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976. С. 43-50; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 165-168, 173-177, 193, 218-221; *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 49-52; *Виппер Б.Р.* Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет ГМИИ. М., 1962; *Данилова И.Е.* О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 157-170; *Nilsson M.* Primitive time-reckoning. Lund, 1920; *Eliade M.* Le mythe de l'éternel retour. Paris, 1949; *Idem.* Prestiges du myth cosmogonique // *Diogène.* 1958. 23. О роли праздников в культуре: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

¹⁰ *Гуревич А.Я.* Категории... С. 87; *Стеблин-Каменский М.И.* Указ. соч.; *Storm A.V.* The king God and his connection with sacrifice in old Norse religion // *La Regalia Sacra.* Leiden, 1959. P. 714; *Eliade M.* Le mythe... *Dumézil G.* Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens. Paris, 1956; *Idem.* Heur et malheur du guerrier. Paris, 1969. В республиканском Риме в марте вступали в должность консулы (*Бикерман Э.* Указ. соч. С. 39-59).

¹¹ *Иванов В.В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от aśva — «конь» // ПИЯКНИ; *Кузьмина Е.Е.* Распространение коневодства и культа коня у народов Старого Света // ИКНСА. 1977. Вып. 2; *Топоров В.Н.* К балканским связям хеттской purullia — латинской parilia // Античная балканистика. М., 1975. 2. С. 32-35; *Пронн В.Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963; *Ivanov V.V., Toporov V.N.* Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent // Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss. Paris, 1970. P. 1180-1206.

¹² *Елизаренкова Т.Я.* Ригведа: Комментарий. М., 1972. С. 40-44; *Kuiper F.* The ancient Aryan verbal contest // ИJ. 1960. № 4. Pl. 4; *Gonda J.* The ancient Indian kingship from the religious point of view. Leiden, 1966. P. 110-114; *Brown W.* Théories of création in the Rig Veda // JAOS. 1965. V. 85.

¹³ *Краснодембская Н.Г.* Годи́чный цикл религиозных праздников у маратхов // МВНВЮА. С. 17-18.

¹⁴ *Widengren G.* The sacral kingship of Iran // *La regalité Sacra.* Leiden, 1959. P. 252-253; *Diba P.* Nô-Rouz, le nouvel... P. 93; *Christensen A.* Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens. Uppsala, 1917. V. 1. P. 149; *Duchesne-Guillemin J.* La religion de l'Iran ancien... P. 98-99, 163-165, 350.

¹⁵ *Иностранцев К.А.* Сасанидский праздник весны. Сасанидские этюды // Живая старина. 1909. Вып. 2, 3; *Его же.* Древнейшие арабские известия о праздновании Ноуруза в сасанидской Персии // ЗВОРАО. 1904. Т. 16; *Бируни.* Избр. произведения.

Ташкент, 1957. С. 224-229, 254-256; *Колпаков А.П.* По поводу некоторых народных праздников в Иране // Изв. Тадж. ФАН СССР. 1946. № 12. С. 81, сл.; *Брагинский И.С.* Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 94-96; *Хедаят С.* Нейрангистан // ТИЭ, н.с. 1958. 39; *Кисляков Н.А.* Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII века // МВНБЮА. С. 180, сл.; *Massé H.* Le Nouruz-Nâmé d'Omar Khayyam // Annales de l'Institut d'études orientales de l'Université d'Alger. 1938.

¹⁶ *Бируни.* Указ. соч. С. 154, 256; *Кисляков Н.А.* Сочинение Наршахи «История Бухары» как этнографический источник // Труды АН ТаджССР. 1954. 27. С. 57-67, *Толстов С.П.* Древний Хорезм. М., 1948. С. 204.

¹⁷ *Шишов А.* Таджики // Средняя Азия. 1911. № 11. С. 99; *Кисляков Н.А.* Сочинение Наршахи...; *Рахимов М.Р.* Следы древних верований в земледельческих обычаях и обрядах таджиков Каратегина и Дарваза // Изв. ООА АН ТаджССР. 1956. № 10-11. С. 74-75; *Снесарев Г.П.* Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969. С. 212; *Розенфельд А.З.* Материалы по этнографии и пережиткам древних верований таджикоязычного населения северного Бадахшана // СЭ. 1970. № 3. С. 114-119; *Муродов О.* Отражение культа природы в фольклоре таджиков // Тезисы СЭАИ. Душанбе, 1976. С. 321-332; *Джахонов У.* Обряды и обычаи, связанные с земледелием, у таджиков Соха // Там же. С. 144-145; *Негмати А.Э.* Праздник Навруза в Таджикистане // Там же. С. 206-207.

¹⁸ *Топоров В.Н.* К реконструкции мифа о мировом яйце // ТЗС. 1967. 3.

¹⁹ *Топоров В.Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // ТЗС. 1971. 5; *Его же.* О Брахмане: К истокам концепции // ПИЯКНИ; *Иванов В.В.* Опыт...

²⁰ *Бичурин И.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950. Т. 2. С. 296, 319.

²¹ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 152-158.

²² *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. М., 1974. С. 180; *Auboyer J.* Les jeux et les jouets // La vie publique et privée dans l'Inde ancienne. Paris, 1955. P. 19.

²³ *Толстов С.П.* Древний Хорезм... С. 204-205. Среднеазиатская традиция связывает Ноуруз с Сиявушем, образ которого, как показал Ю.А. Рапопорт (Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971. С. 116-117), родствен иранскому Йиме и индийскому Яме.

²⁴ *Сарианиди В.И.* Печати-амулеты мургабского стиля // СА. 1976. № 1. С. 43-50. Рис. 1-2.

²⁵ О переднеазиатском происхождении образа льва в сакском искусстве см.: *Толстов С.П., Итина М.А.* Саки низовьев Сырдарьи // СА. 1966. № 2. С. 172.

²⁶ *Кашкаров Д.Н.* Животные Туркестана. Ташкент, 1931. С. 188-189.

²⁷ *Сарианиди В.И.* Указ. соч. Рис. 5, 18; *Ляпин А.* Находка экскаваторщиков // Памятники Туркменистана. 1968. № 2 (6). С. 9. Образы тигра и верблюда оставались популярны в Бактрии и в ахеменидскую эпоху: они представлены на церемониальном топоре с Амударьи и на пластинах Амударьинского клада (*Dalton O.* The Treasure of the Oxus. L., 1964. Pl. XXIV, № 193; *Ghirshman R.* Perse. Paris, 1963).

²⁸ *Кузьмина Е.Е.* Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства // История и культура иранского государства. М., 1971.

²⁹ *Руденко С.И.* Горноалтайские находки и скифы. М.; Л., 1952. Рис. 51 г, д; 56, 73; 94а; 113; 114; *Артамонов М.И.* Сокровища саков... Рис. 71; 292; 293; 297; 298.

³⁰ Руденко С.И. Указ. соч. С. 80, 95, 99, 110, 118, 193, 211, 223; Kuzmina A.A. Les relations entre la Bactria et l'Iran du VII au IV s.a. n.è. // Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale... Paris, 1976.

³¹ Руденко С.И. Указ. соч. Рис. 61.

³² Артамонов М.И. Сокровища саков... Рис. 301.

³³ Там же. Рис. 195, 197, 198-201; Сорокин С.С. Бронзовая позолоченная пластина со сценой терзания // СГЭ. 1974. 38. С. 48-53; Имс Р.Ф. Золотые мечи и колодки невольников. М., 1975. Рис. 12, 58, 64; Grissmaier V. Entwicklungs Fragen der Ordos Kunst // AA. 1937. № 7; Bunker E., Chatwin B. Animal style. New York, 1970; Werner J. Zur Stellung der Ordos-bronzen // ESA. 1934. № 9; Salmony A.C. Sino-Siberian art in the collection of C.T. Loo. Paris, 1933. Pl. XIV, 2-3; XXII, 1-3, 5; XXVIII, 2, 3; XXIX, 1; Samolin W., Drew I. Eurasian animal style Plaques I // Monumenta Serica. 1965. 24. Pl. III-VI, X A, XI B, XII A, B.

³⁴ Henning H. A grain of Mustard // Annali sezione linguistica. 1965. 6. P. 46.

³⁵ Pulleyblank E. Chinese and Indo-europeans // IRAS. 1966. Pl. 1-2; Dewall M. von. Pferd und Wagen im fruhen China. Bonn, 1964.

³⁶ Кузьмина Е.Е. Древнейшая фигурка верблюда из Оренбургской области и вопрос о доместикации верблюдов-бактрианов // СА. 1963. № 2. С. 43; Schafer E. The camel in China down to the Mongol dynasty // Sinologica. Basel, 1950. 2, № 4. P. 269, 275.

³⁷ Даркевич В.П. Художественный метал Востока. М., 1976. С. 10, 18. Табл. 22, 1-2.

СЮЖЕТ БОРЬБЫ ХИЩНИКА И КОПЫТНОГО В ИСКУССТВЕ «ЗВЕРИНОГО» СТИЛЯ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ СКИФСКОЙ ЭПОХИ*



Важное место в скифологии принадлежит исследованиям культурного воздействия переднеазиатских народов на ираноязычное население степей. Ценный материал для решения этой проблемы дает анализ сцены терзания в сако-скифском искусстве Евразии. Сюжет борьбы зверей запечатлен на вещах, выполненных в переднеазиатском, ахеменидском, греческом, бактрийском и варварском

Табл. X. стилях. Изображали таких хищников, как лев или грифон, а их жертвами — быка, оленя, козла, барана. В Скифии этот сюжет появляется в архаическую эпоху (переднеазиатское серебряное зеркало и золотая чаша из Келермеса). Позже он представлен в Семибратных курганах № 2, 4 и 6 на золотых пластинах ахеменидского стиля и на золотом перстне греческой работы. В искусстве IV века до н.э. сюжет терзания остается популярным, он воплощен на пластине из Александрополя; на золотых пластинах, ножнах меча, серебряном горите из Солохи; на вазе, золотых ножнах меча, пластине, горите из Чертомлыка; на ножнах, зеркале, браслете и сосудах из Куль-Обы; на ритоне из Карагадеуахша; золотых ножнах из Елизаветинской; на пекторали, рукояти и ножнах меча из Толстой могилы и т.д.¹ В ранних памятниках стилистическая трактовка сюжета разнообразна, в IV веке до н.э. работающие по скифскому заказу греческие мастера создают устойчивый иконографический тип композиции и тиражируют ее в большом количестве².

Сцена терзания копытного животного львом или птицей представлена и
Табл. XI: по всему сакскому ареалу на памятниках от ранней до позднесакской эпохи, например: на жертвеннике из Семеновского могильника; на золотой бляхе из Чиликты; на бронзовых бляхах и пряжках из Карамуруна II, Кадырбая III, Павлодарского Прииртышья, Тастыма, Тегермансу; на костяной пластине из Туурасуу; на ложке из Сын-Таса; на изделиях Сибирской коллекции Петра I,

* Опубликовано в сборнике «Скифо-сибирский мир: искусство и идеология» (Новосибирск, 1987).

некоторые из которых, вероятно, происходят из Казахстана; на изделиях из царских могил Пазырыка и на татуировке вождя; на предметах из Монголии и Ордоса, где эта композиция воспринята в алтайской трактовке³.

Вопрос о семантике сцены терзания решался исследователями в соответствии с тремя концепциями интерпретации евразийского «звериного» стиля: тотемической, магической и мифологической. А. Альфольди объяснял популярность сцены воинственностью и кровожадностью степных кочевников и видел в ней отражение борьбы двух зооморфных тотемов предков-родоначальников⁴. Тотемную теорию приняли Д. Картер и Э. Фаркаш⁵. В.В. Гольмстен подчеркивала социальный аспект темы, считая, что в образе борьбы двух зооморфных тотемов отражена борьба за господство двух родов или племен в эпоху разложения первобытно-общинного строя⁶. Ту же точку зрения отстаивал А.Д. Грач⁷. Л. Дьюла трактовал сюжет как бракосочетание прародителей кочевого народа: матери-оленухи и родоначальника, обернувшегося волком или грифоном⁸.

Сторонники магической теории (К. Шефольд, И.В. Яценко, Г.А. Федоров-Давыдов, А.М. Хазанов, А.И. Шкурко) считают, что изображения животных помещались на предметах с целью магически наделить предмет и его обладателя чертами, присущими этим животным⁹. По Г.А. Федорову-Давыдову, сцена терзания семантически тождественна совмещенным изображениям одного животного на теле другого, она призвана увеличить магическую силу апотропея-оберега.

Вопреки этим взглядам, предполагающим крайне архаический примитивный характер идеологии скифов, со времени М.И. Ростовцева существует точка зрения на сако-скифов как народ, унаследовавший от своих общих с индоиранцами предков высокую духовную культуру и имевший развитую мифологию. Эти положения ранее отстаивались В.И. Абаевым, И.С. Брагинским, К.В. Тревер, С.П. Толстовым, Г.А. Пугаченковой, С.И. Руденко, Б.А. Литвинским, а теперь — В.Г. Лукониным, Д.С. Раевским, Г.М. Бонгард-Левиним, Э.А. Грантовским, А.К. Акишевым, Б.Н. Мозолевским, С.С. Бессоновой, Е.Е. Кузьминой. По мнению сторонников мифологической интерпретации искусства степей, мотив борьбы хищного животного с травоядным есть проявление дуализма, отражение борьбы противоположностей в природе¹⁰.

Для выяснения семантики сцены терзания необходимо проследить, где и когда сложилась эта композиция, каково было ее первоначальное содержание, а затем попытаться установить, когда этот сюжет попал в евразийские степи и как он мог быть переосмыслен сако-скифами. Сцена терзания была создана в Месопотамии и Эламе в конце IV тысячелетия до н.э., часто изображалась на монументальных памятниках и в глиптике¹¹. По мнению исследователей переднеазиатского искусства, эта композиция имеет астрально-космологический характер, в пользу чего свидетельствует изображение над сценой небесных символов, в том числе орла, а на теле льва — солярной розетки¹². Часто изображение дублируют, что подчеркивает циклическую

повторяемость символизируемого им явления. Ж. Контено привел шумерский текст: «Иштар, богиня вечера — это я, Иштар, богиня утра — это я»¹³. Иштар, отождествляющуюся с утренней звездой, называли оленухой и изображали в виде копытного, а лев был солярным символом¹⁴. Исходя из этого, борьбу копытного и льва Ж. Контено трактовал как изображение восхода звезды Иштар при свете солнца.

Мениль дю Бюиссон пришел к другому заключению: в сцене борьбы лев, символизирующий звезду утренней и вечерней зари, убивает быка — символ дневного зноя или козла (антилопу) — символ ночного холода¹⁵. Но и в его интерпретации композиция означает смену дня и ночи и воспроизводит цикл планеты Венеры.

М.Л. и Х. Эрленмайеры¹⁶, проследив длительную историю сюжета в Передней Азии и Средиземноморье, пришли к выводу, что сцена борьбы служит иллюстрацией солярного цикла: круговращения солнца в верхнем и нижнем мире, борьбы дня и ночи, а также лета и зимы; это подтверждается изображением единоборства на жертвенных плитах, употреблявшихся на новогодних торжествах¹⁷.

Наиболее убедительно интерпретировали сцену борьбы льва с копытным В. Хартнер и Р.Э. Эттингхаузен¹⁸, вскрывшие астрономический подтекст композиции. Шумерские звездочеты знали, что смена светил на небосклоне имеет циклический характер. Разделение года определялось появлением гелиакальных созвездий: Плеяд, называвшихся по-шумерски «Звезда Быка»; Льва с яркой звездой Регул, называвшейся по-аккадски «Царская Звезда»; Скорпиона со звездой Антарес; Водолея (Рога Козла), изображавшегося в виде козла. В конце IV–III тыс. до н.э. в Месопотамии 10 февраля — в день начала полевых работ — созвездие Льва с Царской Звездой находилось в зените, а Плеяды (Звезда Быка) исчезали с небосклона и в течение следующих 40 дней не наблюдались. Вместе с Плеядами заходило созвездие Кассиопеи, называвшееся Звездой Оленя. 15 мая созвездие Льва заходило, но одновременно появлялся Водолей — Рога Козла, заходивший осенью, когда вновь поднималось созвездие Льва. Таким образом, взаиморасположение созвездий Льва, Быка, Оленя и Козла соотносилось с солярным циклом и определяло сроки проведения земледельческих работ. Соответственно сцена терзания львом козла изображала наступление осени, а борьба льва с быком или оленем в искусстве символизировала весеннее возрождение природы.

Правильность данной трактовки подтверждается тем, что сцена терзания часто изображается рядом с деревом жизни или прорастающим злаком¹⁹.

Композиция сцены терзания из переднеазиатского искусства была заимствована в Египте, где она представлена на рельефе гробниц и заупокойных храмов, что, по мнению М.Э. Матье, обусловлено «их религиозно-ритуальным назначением» и связано с идеей возрождения²⁰. Сюжет борьбы был известен и в крито-микенском искусстве²¹. А. Эванс полагал, что это натура-

листическая картина львиной охоты. Но Ж. Десно установил, что на Крите и в Микенах этот сюжет появился под ближневосточным влиянием и имел символическое значение.

В VII веке до н.э., в эпоху ориентализирующего стиля, сюжет терзания попал из Ионии и с островов в Грецию. Переднеазиатское происхождение сюжета в Эгейском мире доказывается характером трактовки льва, восходящим к ассирийским прототипам²². В Элладе эта сцена воспроизводилась в скульптуре, на погребальных урнах, украшениях, печатях, монетах²³. Есть она и на монетах городов Северного Причерноморья — Херсонеса и Пантикапея²⁴. На популярность этой темы в искусстве Греции указывает описание Гомером (Одиссея, XIX, 225) бляхи Одиссея:

Мастер на бляхе искусно
Грозного пса и в могучих когтях у него молодую
Лань изваял; как живая она трепетала, и страшно
Пёс на нее разъяренный глядел.

Гесиод при описании щита Геракла, на котором два льва атакуют оленуху, подчеркивая связь этой композиции с солярным циклом и культом воскрешения природы, говорит: эта борьба происходила тогда, когда наступила жара, и «виноградники окрашивались, чтобы принести людям горе или радость от Диониса».

В Греции сцена терзания сохранила свою символику и трактовалась как изображение суточных и годовых превращений при прохождении солнцем его пути в верхней (небесной) и нижней (подземной) сферах, переосмысляясь в духе учения Гераклита о единстве и борьбе противоположностей²⁵. Заслуживают внимания соображения Эрленмайеров о возможной связи сцены терзания с культом Диониса²⁶. В дионисийском культе выявлены архаические черты, которые проявляются в териоморфных перевоплощениях оцепеневающего и пробуждающегося Диониса, который предстал в образах льва и пантеры, козла и быка, и показана связь этих перевоплощений с солярным циклом: весенние дионисии — праздник возрождения природы — справлялись в день весеннего равноденствия. По учению орфиков, Дионис Загрей считался сыном Персефоны, растерзанным титанами и вновь рожденным Семелой, что связывалось с идеей воскрешения умершего²⁷. Видимо, под влиянием орфиков и пифагорейцев сцену терзания стали изображать на саркофагах как символ грядущего возрождения. Таким образом, сцена терзания в Греции претерпела эволюцию в сторону философско-мистического толкования.

Под влиянием Греции симплегма появилась во фракийском искусстве²⁸.

Из переднеазиатского источника сюжет борьбы хищника с копытным был заимствован в Иране в доакхеменидскую эпоху. Он представлен на импортном сосуде из четвертого слоя Хасанлу (терзание оленя хищником), на кубках из Марлика и Амлаша, на сосуде из Сиалка, а в Луристане — на

точильном камне, частях упряжи, топорах, навершиях, украшениях²⁹. Обычно изображено терзание козла или барана львом (иногда крылатым) и изредка — птицей.

Особую популярность сцены терзания в Иране приобрели в ахеменидскую эпоху, в искусстве которой чаще всего представляли борьбу льва и быка. На рельефах Персеполя этот сюжет воспроизведен 16 раз³⁰, многократно — в прикладном искусстве (на серебряном блюде, ножнах меча, печатах, диадеме, найденных в Иране и соседних областях)³¹. Распространение сюжета борьбы при Ахеменидах обусловлено влиянием Ассирии. В Ассирии симплегму изображали только в монументальной архитектуре (на Черном Обелиске, дворце Ассурназирпала в Нимруде) и на царских инсигниях — печатах, парадном вооружении и облачении³², так как древняя композиция была переосмыслена и приобрела социальный аспект: лев стал восприниматься как царская эмблема³³. Эта трактовка была воспринята Ахеменидами.

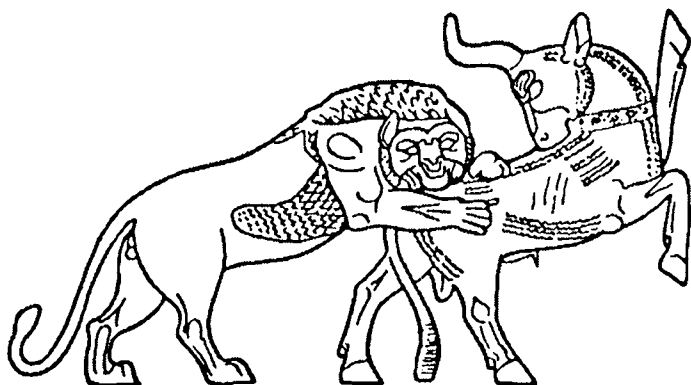


Рис. 6. Сцена терзания. Персеполь

В VI–IV веках до н.э. в Иране смена созвездий Быка и Льва наблюдалась 28 марта, в месяц весеннего равноденствия, с которого начинался солярный Новый год — Ноуруз — главный праздник иранцев. По зороастрийскому календарю, год делился на 12 месяцев с теофорными названиями и состоял из 365 дней (по 30 дней в месяце плюс 5 дней интеркаляции)³⁴, что подтверждается свидетельством Квинта Курция Руфа (История Александра, III, 8–11). Зороастрийский календарь сложился в восточно-иранских областях и может рассматриваться как результат развития общеарийского (индоиранского) наследия. К числу общих представлений относится празднование дня весеннего равноденствия как начала нового года, что нашло отражение в древнейших пластах индоиранской мифологии³⁵.

На стадии мифологического мышления, характеризующейся не абстрактно-логическим, а конкретно-чувственным восприятием мира, соглас-

но концепции мифологического времени, все явления в природе и обществе рассматриваются как циклически повторяющиеся через определенные интервалы и подчиняющиеся строгому ритму, отмечаемому ежегодными празднествами³⁶. Такие торжества служат вехами солярно-вегетативного цикла. В соответствии с мифологической концепцией циклического времени³⁷, борьба противоположных сил обеспечивает равновесие в мире. Ноуруз — апофеоз годового цикла — ежегодно повторяющаяся победа порядка над хаосом, света над тьмой, плодородия над бесплодием — победа, некогда одержанная богом или культурным героем-родоначальником, а затем ежегодно повторяемая поколениями связанных генеалогической цепочкой героев вплоть до правящего царя, воспроизводящего в праздничном ритуале древний миф. Поэтому Ноуруз не только солярно-вегетативный, но и социальный праздник³⁸, и, соответственно, символизирующая его сцена борьбы воспринималась и как династическая эмблема Ахеменидов³⁹. И именно поэтому этот двойной символ торжества весны и царского могущества был изображен в Персепольском дворце, построенном для проведения новогодних торжеств⁴⁰.

Таким образом, сцена терзания в искусстве Старого Света означала весеннее возрождение, детали же трактовки менялись в разное время и в разных странах⁴¹.

Какова же семантика этой сцены, запечатленной народами евразийских степей? Древнейший предмет с этим сюжетом в Скифии — келермесское зеркало переднеазиатской работы. Следовательно, скифы заимствовали сцену терзания в ближневосточном искусстве. Некоторые более поздние вещи с этой композицией — ахеменидские и греческие. В Средней Азии этот переднеазиатский сюжет стал известен до образования ахеменидского государства: терзание быка хищником из семейства кошачьих и фантастическим существом представлено на печатях Маргианы с поселений Гонур и Тоголок II тысячелетия до н.э.⁴² От бактрийцев этот сюжет стал известен сакам. В результате независимого развития композиции в Средней Азии в сакском искусстве вместо древневосточного льва иногда появляется тигр, вместо быка или козла — двугорбый верблюд. Образы этих типичных представителей бактрийской фауны сложились еще во II тысячелетии до н.э. в местной художественной школе, влияние которой обусловило развитие сако-скифского искусства.

Население Алтая (Пазырык) сцену терзания⁴³ восприняло из переднеазиатского источника, о чем свидетельствует сходство стилистической трактовки ряда образов с изображениями на изделиях из Амударьинскогоклада⁴⁴. В Ордосе этот сюжет стал известен от жителей Алтая.

На протяжении двухтысячелетнего развития астрономический подтекст шумерской композиции был забыт, вместо льва жители евразийской степи стали изображать других хищников, а вместо быка и оленя — других копытных, но основное содержание сцены терзания как символа весеннего

возрождения природы во всем Старом Свете оставалось неизменным. Это значение, несомненно, было воспринято и сако-скифами.

По свидетельству Геродота (IV, 7), проанализированному М.И. Артамоновым⁴⁵, у скифов существовал ежегодный весенний праздник. Он сопровождался переделом земли, принесением царем богатой жертвы и демонстрацией хранимых царями священных золотых даров⁴⁶, символизирующих три класса общества — жрецов, воинов и общинников, что соответствует обычаю иранских царей: на празднике Ноуруза проводить первую борозду; получать символы будущего урожая — семь чаш, семь зерен и семь ветвей; возжигать огонь; совершать возлияния; демонстрировать сокровища; совершать жертвоприношения; устраивать общенародную трапезу и принимать представителей трех классов общества. Ноуруз установлен в честь героя Йимы (Джемшида)⁴⁷, который, по словам Аль Бируни, в этот день победил наславшего засуху врага и «взошел, как солнце... и зазеленело все то, что высохло», — это подчеркивает солярно-вегетативный характер торжества. Йима разделил общество на три класса и получил священные золотые дары, символизирующие эти классы⁴⁸. Д.С. Раевским приведены соображения о культе Йимы, отождествляемого с Тагимасадом⁴⁹ в Причерноморье. В свете данных скифской ономастики и иранских и индоиранских этимологий имен скифских богов и героев-родоначальников⁵⁰, несомненно, что у скифов, как и у всех индоиранцев, был распространен культ богов и героев, выступавших в роли борцов с темными враждебными силами и почитавшихся на ежегодных ритуальных празднествах, связанных с солнечным циклом. Все родственные скифам восточно-иранские племена отмечали Ноуруз, элементы которого долгое время сохранялись в Осетии и Средней Азии, в частности — в Таджикистане⁵¹. Здесь, как и в древнем Иране, в дни праздника гадали по проросшим зернам семи злаков, в семи белых чашах подавали ритуальное кушанье сумалак, в поле проводили первую борозду и сеяли зерно, на стене дома рисовали круги, около опорного столба в доме ставили три светильника и украшали столб цветами шиповника, дарили крашеные яйца, качались на качелях, устраивали скачки, козлодрание и стрельбу из лука, выбрасывали золу и старую посуду, надевали новую одежду, юноши подносили девушкам цветы. Праздник носил общественный характер, в нем участвовала вся община, устраивавшая в поле возле источника коллективный пир.

С целью гадания о судьбе года в Куче устраивали сражения баранов, коней и верблюдов, в Фергане — ритуальные бои двух групп старейшин (до первого убитого)⁵², повсеместно проводили козлодрание и спортивные игры, которые можно рассматривать как новогоднюю мистерию, воспроизводящую космическую дуэль, предшествовавшую Ноурузу. Значение этих состязаний то же, что олимпийских игр в Греции и боев гладиаторов в Риме, также приуроченных к Новогодним весенним торжествам⁵³.

В скифской легенде царем стал сын родоначальника Геракла-Таргитая, победивший в стрельбе из лука (Геродот, IV, 8-10). Подобные состязания,

видимо, связаны с тем, что в иранской мифологии золотая стрела была символом власти, врученным Ахурамаздой Йиме. В этой связи интерес представляет сообщение Вей Цзы о самаркандском обычае устраивать перед Ноурузом состязания в стрельбе из лука и провозглашать победителя на один день царем⁵⁴. Вероятно, и в Средней Азии Ноуруз некогда был не только солярно-вегетативным, но и коронационным торжеством.

В Индии солярный Новый год тоже является важнейшим праздником⁵⁵, установленным в честь победы Индры над Вритрой⁵⁶. В древности это был день коронации⁵⁷. Таким образом, празднование весеннего равноденствия, сопровождающееся ритуальной борьбой, коронацией и демонстрацией символов трех социальных групп — устойчивая индоиранская традиция, в свете которой становятся ясными слова Геродота (IV, 7) «о скифском золоте».

Индоиранские данные о социальном аспекте праздника весны дают возможность предположить, что сако-скифы, позаимствовав в переднеазиатском искусстве сцену терзания, подобно Ахеменидам, стали рассматривать ее как двойной символ — весеннего возрождения и царского могущества. Показательно, что круг этих представлений в индоиранском мире дожил до настоящего времени: сцена борьбы льва и быка помещалась на высшем ордене в Иране и на гербе магараджи Майсора, ведущего свой легендарный род от ведических героев Индии.

Сцена терзания в евразийских степях украшает царские инсигнии, чаще всего — оружие и сосуды, что возвращает к легенде о священных дарах, так как в разных индоиранских версиях фигурируют символ жрецов — чаша и символы воинов — секира, лук со стрелами или копье⁵⁸. Сочетание в царских курганах чаши и оружия позволяет ставить вопрос о том, что захороненные в них лица совмещали жреческие и военные функции, являясь высшими сюзеренами.

Примечания:

¹ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Л.; Прага, 1966. Рис. 80, 105, 131. Табл. 29, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 162, 181, 183, 208, 213, 236, 241, 242, 317, 329; Древнее золото. М., 1975. Ил. 9, 41; Граков Б.Н. Скифы. М., 1971. Табл. XXIII а; Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972. Табл. XII.

² Онайко Н.А. Заметки о технике боспорской торевтики // СА. 1974. № 3.

³ Черников С.С. Загадка золотого кургана. М., 1965. Табл. XXIII, 1; Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К. и др. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. Рис. 64; Литвинский Б.А. Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972. Табл. 22, 1. С. 68; Археологическая карта Казахстана. Алма-Ата, 1960. Табл. VIII, 107; Акишев А.К. Новые художественные бронзовые изделия сакского времени // Прошлое Казахстана по археологическим источникам. Алма-Ата, 1976. С. 183-195, рис. 1, 2; Археологические памятники Прииссыккуля. Фрунзе, 1975. Рис. 29; Кадырбаев М.К. Работы в Актюбинской обл. // АО 1974. М., 1975. С. 490, рис. 7; Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I // САИ. М.; Л., 1962. Табл. I, 4; IV,

2-4; V, 1-3, 5; VI, 3, 4; VIII, 1, 3-8; XIX, 1; *Артамонов М.И.* Сокровища саков. М., 1973. Ил. 34, 41, 46, 71, 175, 176, 178-180, 182, 193, 195, 197-201, 241, 243, 286, 292, 293, 297, 298, 301; *Руденко С.И.* Горно-алтайские находки и скифы. М.; Л., 1952. Рис. 51, г, д; 61, 73; 94, а; 113, 114; *Сорокин С.С.* Бронзовая позолоченная пластина со сценой терзания // СГЭ. 1974. № 38. С. 48-53; *Имс Р.Ф.* Золотые мечи и колодки невольников. М., 1975. Рис. 12, 58-64; *Завитухина М.П.* Древнее искусство на Енисее. Л., 1983. С. 72, рис. 93; *Grissmaier V.* Entwicklungsfragen der Ordos Kunst // AA. 1937. № 7; *Salmony A.C.* Sino-Siberian Art in the Collection of C.T. Loo. Paris, 1933. Pl. XIV, 2, 3; XXII, 1-3, 5; XXVIII, 2, 3; XXIX, 1; *Samolin W., Drew I.* Eurasian Animal Style Plaques I // Monumenta Serica. 1965. № 24. Pl. III-VI; X, A; XI, B; XII, A, B.

⁴ См.: *Alfoldi A.* Die Theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen // AA. 1931.

⁵ *Karter D.C.* The Symbol of the Beast. The Animal Style Art of Eurasia. N.Y., 1957. P. 11-12; *Farkas A.* Interpreting Scythian Art, East and West // Ar As. 1977. Т. 39, № 2.

⁶ *Гольмстен В.В.* Из области культа древней Сибири // Из истории докапиталистических формаций. М.; Л., 1933. С. 114-115.

⁷ *Грач А.Д.* Произведения скифо-сибирского искусства в пределах этнокультурных зон азиатских степей // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии. М., 1972. С. 30.

⁸ *Gyula L.* L'art nomade. Budapest, 1972. P. 100-105.

⁹ *Schefold K.* Der skythische Tierstil in Südrussland // ESA. 1938. № 12. S. 74-65; *Яценко И.В.* Искусство скифских племен Северного Причерноморья // История искусства народов СССР. М., 1971. Т. I. С. 118; *Федоров-Давыдов Г.А.* О сценах терзания и борьбы зверей в памятниках скифо-сибирского искусства // УСА. Л., 1975. № 3. С. 23-28; *Его же.* Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 190; *Хазанов А.М., Шкурко А.И.* Социальные и религиозные основы скифского искусства // ССЗС.

¹⁰ *Тревер К.В.* Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. С. 51-53; *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. С. 339; *Брагинский И.С.* Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 49; *Кузьмина Е.Е.* О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3; *Ее же.* Скифское искусство как отражение мировоззрения одной группы индоиранцев // ССЗС. С. 57, 58, 61; *Ее же.* Сцена терзания в искусстве саков // Этнография и археология Средней Азии. М., 1979. С. 78-84; *Мозолевский Б.М.* Товста могила. Київ, 1979. С. 214-226; *Раевский Д.С.* Об интерпретации памятников скифского искусства // НАА. 1979. № 1.

¹¹ *Флиттнер Н.Д.* Культура и искусство Двуречья. М.; Л., 1958. Рис. на с. 75, 78, 80, 201; *Frankfort H.* Cylinder Seals. London, 1939. Pl. XI b; XII c; *Moortgat A.* Vorderasiatische Rollsigel. Berlin, 1940. № 93; *Ward W.* The Seal Cylinders of Western Asia. Washington, 1910. № 114. P. 560; *Menart J.* Recherches sur la glyptique orientale. Paris, 1883. V. I. Fig. 22, 24, 38; *Legrain L.* Empreintes de cachets élamites // MMP. 1921. 16.

¹² *Roes A.* L'animal au signe solaire // RA. 1938. № 12.

¹³ *Contenau G.* Le déluge babylonien. Paris, 1952. P. 223.

¹⁴ *Jeremias A.* Handbuch der altorientalischen Geisteskultur. Berlin, 1929. S. 378.

¹⁵ *Le Comte du Menil du Buisson.* Le mythe oriental des deux géants du jour et de la nuit // JA. 1968. № 8. P. 1-11.

¹⁶ Erlenmeyer M.-L. und H. Über griechische und altorientalische Tierkampfgruppen // AK. 1968. № 1-2. S. 53-67.

¹⁷ Moortgat A. Tammus. Berlin, 1949. Taf. 18.

¹⁸ Hartner W., Ettinghausen R. The Conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol // Oriens. 1964. V. 17. P. 161-170; Hartner W. The Earliest History of the Constellation in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat // JNES. 1965. V. 24. № 1-2; Ettinghausen R. From Byzantium to Sasanian Iran and Islamic World. Leiden, 1973.

¹⁹ Флиттнер Н.Д. Указ. соч. С. 80.

²⁰ Матые М.Э. Искусство Древнего Египта. Л., 1941. Вып. 2. С. 46-48. Рис. 17; Табл. XXI а; Ее же. Искусство Древнего Египта. М., 1961. С. 277-278. Рис. 80, 133.

²¹ Kantor H. Ivory Carving in the Mycenaean Period // Archaeology. 1960. V. 13, № 1. Fig. 3, 4, 10; Evans A. The Palace of Minos. L., 1921-1936. V. 3. P. 122; V. 4. Fig. 479, 482; Desneux J. Sur quelques représentations du «lion à la proie» en glyptique et numismatique antiques // RBNS. 1960. № 106. P. 17-19. Критские и более поздние греческие мастера вместо неведомого льва иногда изображали в сценах терзания собаку.

²² Cahn A. Die Löwen des Apollon // Museum Helveticum. 1950. № 7. S. 194 f; Desneux J. Op. cit. P. 8-12; Erlenmeyer M.-L. und Í. Op. cit. S. 53-56.

²³ Приношу благодарность О.Я. Неверову за консультацию. Erlenmeyer M.-L. Op. cit.; Desneux J. Op. cit. Pl. I, II; Coche de la Ferté E. Les bijoux antiques. Paris, 1956. Pl. XI, 1; Matz F. Geschichte der griechischen Kunst. Berlin, 1949. B. I. Tab. 178-182; Richter G. Animals in Greek Sculpture. Oxford, 1930. Pl. V. 13-17; VII, 21; Buscher B. Griechische Vasen. Leipzig, 1940. Abb. 71-72.

²⁴ Зограф А.Н. Античные монеты. М.; Л., 1951. № 16. С. 148. Табл. XXXV, 11; XXXVIII, 15.

²⁵ Desneux J. Op. cit. P. 9-10; Erlenmeyer M.-L. und H. Op. cit. S. 59, 61-66.

²⁶ В этой связи интересно, что на реверсах монет с сюжетом борьбы помещены изображения Диониса и Пана (Зограф А.Н. Указ. соч. С. 148). Дионисийская символика сцены терзания особенно отчетливо выступает на так называемом александрийском серебре — культовых серебряных сосудах II—III вв. н.э., распространившихся из Александрии по всему Средиземноморью и Переднему Востоку вплоть от Англии до Грузии. На этих сосудах, украшенных деревьями, масками Сатира и Менад, запечатлены сцены нападения льва и других хищников на быка, оленя, козла, лань. См.: Dohrn T. Spätantikes Silber aus Britannien // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut. 1946. B. 2; Мачабели К.Г. Серебряные фиалы из Армазисхенви. Тбилиси, 1970; Ее же. Позднеантичная торевтика Грузии. Тбилиси, 1976.

²⁷ Зелинский О.Ф. Древнегреческая религия. Пг., 1918. С. 35, 109-113; Радциг С.И. Античная мифология. М.; Л., 1939. С. 62, 63, 83; Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 151, сл.

²⁸ Венедиков И., Герасимов Т. Тракийское искусство. София, 1973. № 70. С. 281, 284.

²⁹ Dyson R. Early Cultures of Solduz // SPA. L.; N.Y., 1967. V. 14. F. 1030; Kantor H. A Rock Crystal Bowl in Cincinnati // Ibid. F. 1047; Ghirshman R. Fouilles de Sialk. Paris, 1938-1939. V. 11. Pl. LXXXV; 7000 ans d'art en Iran. Genève, 1966. Pl. 20; Moorey P.S. Ancient Bronzes from Luristan. L., 1974. Pl. IV c, VIII b; IX; Idem. Ancient Persian Bronzes in the Adam Collection. L., 1974. № 4, 8, 33, 54, 55, 56 A, 78, 119 A.

³⁰ Schmidt E. Persepolis. Chicago, 1953. V. 1. P. 82. Pl. 19, 60.

³¹ 7000 ans d'art en Iran. Paris, 1968. Pl. LXIV, 676; *Porada E.* Corpus of Ancient Near Eastern Seals. Washington, 1948. № 843; *Лордкипанидзе О.Д.* Золотая диадема V в. до н.э. из Вани // Доклад на сессии ИИГК. Л., 1971. Симплегму продолжали изображать при Парфиянах, Сасанидах, в средние века (*Орбели И.А., Тревер К.В.* Сасанидский металл. М.; Л., 1935. Табл. 8, 26, 30, 31, 39; *Борисов А.Я., Луконин В.Г.* Сасанидские геммы. Л., 1963. С. 33-34, рис. 741; *Кинжалов Р.В., Луконин В.Г.* Памятники культуры сасанидского Ирана. Л., 1960. Рис. 7, 14); *Даркевич В.П.* Художественный металл Востока. М., 1976. Табл. 4, 5, 9.

³² В Ассирии вместо льва иногда изображали грифона, образ которого стал популярен с середины II тыс. до н.э. в Передней Азии и Эгее (*Флиттнер Н.Д.* Указ. соч. Рис. на с. 252; *Barnet R.* Assyrische Palastreliefs. Prague, 1968. Abb. 32; *Porada E.* Op. cit. Pl. LXXXV, 602, 604; *Herzfeld E.* Die Kunst der zweiten Jahrtausend in Vorderasien // AMI. 1938. B. 9. S. 40-41. Abb. 203; *Frankfort H.* The Art and Architecture of the Ancient Orient. L., 1958. F. 41; *Porada E.* An Assyrian Bronze Disc // BMFEA. 1950. № 48. P. 2-8).

³³ *Hartner W., Ettinghausen R.* Op. cit. P. 164-168; *Hartner W.* Op. cit.; *L'Orange H.* Studies on the Iconography of the Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953.

³⁴ *Лившиц В.А.* Зороастрийский календарь // *Бикерман Э.* Хронология древнего мира. М., 1975. С. 320-325; *Дьяконов И.М., Дандамаев М.А., Лившиц В.А.* Месяцы в древней Передней Азии // Там же. С. 301-303.

³⁵ *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974. С. 10-11; *Бонгард-Левин Г.М., Герасимов А.В.* Мудрецы и философы Древней Индии. М., 1975. С. 275-277.

³⁶ *Уитроу Д.* Естественная философия времени. М., 1964; *Гуревич А.Я.* Что есть время? // ВЛ. 1968. № 11; *Его же.* Время как проблема истории культуры // ВФ. 1969. № 3; *Его же.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 28-30, 84-88; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976. С. 43-50; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 165-168, 173-177, 193, 218-221; *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 49-52; *Виппер Б.Р.* Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет ГМИИ. М., 1962; *Данилова И.Е.* О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения // Из истории культуры средних веков и возрождения. М., 1976. С. 157-170; *Ахундов М.Д.* Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982.

³⁷ Дискуссию о цикличности времени у древних иранцев см.: *Eliade M.* Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris, 1949. P. 186, 187, 191, 192; *Gnoli Ch.* Zoroasters Time and Homeland. Naples, 1980. P. 196-198.

³⁸ Описания празднования Ноуруза в Иране см.: *Иностранцев К.А.* Сасанидский праздник весны // Живая старина. 1909. № 2-3; *Его же.* Древнейшие арабские известия о праздновании Ноуруза в сасанидской Персии // ЗВОРАО. СПб., 1904. № 16; *Хедаят С.* Нейрангистан // ТИЭ. 1958. № 39; *Бируни Аль.* Избранные произведения. Ташкент, 1957. С. 254-256. *Massé H.* Le Nouruz Name d'Omar Khayyam // Annales de l'Université d'Alger. 1938; *Duchesne-Guillemin J.* La religion de l'Iran ancien. Paris, 1962. P. 98-99, 165; *Widengren G.* The Sacral Kingship of Iran // La Regalità Sacra. Leiden, 1959. P. 252; *Diba P.* Nô-Rouz le Nouvel An iranien. Un mythe de l'éternel retour // Actes de la XVII rencontre assyriologique internationale. Bruxelles, 1970. P. 93-96; *Idem.* Nô-Rouz // ICIA. Oxford, 1972. № 6. P. 15; *Cool Root.* The King and Kingship in Achaemenid Art // Acta Iranica. Leiden, 1979. № 19; *Gnoli Ch.* Zoroasters Time... P. 198.

³⁹ *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. L.; N.Y., 1941. P. 251-252.

⁴⁰ *Pope A.* Mythical and Ritual Elements in the Architecture and Ornament of Persepolis // SPA. L.; N.Y., 1967. № 14; *Bode F.* Symbolic Elements of Achaemenid Architektural Ornament // ICIA. № 6; *Deshayes J.* Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis // Majalla-e adabiyat va ulum-e insani. Tehran, 1965. 4.

⁴¹ *Duchesne-Guillemin J.* A la recherche d'un art mazdéen // ICIA. Tehran, 1968. № 5. P. 269. Ж. Дюшен-Гиемен справедливо полагал, что семантика композиции многократно менялась на протяжении многовекового развития сюжета в разных ареалах Старого Света. В средневековье, когда древний натуралистический дуализм сменился морально-этической концепцией борьбы добра и зла, сцена терзания была пересмыслена как религиозный символ торжества добродетели и в этом новом значении дошла до нас в христианском искусстве. Предпосылки были заложены уже в философии Древнего Востока, в учениях орфиков в Греции и особенно Зороастра в Иране об изначальной борьбе Добра и Зла.

⁴² *Сарианиди В.И.* Печати-амулеты мургабского стиля // СА. 1976. № 1. С. 48-50, рис. 1-2.

⁴³ *Руденко С.И.* Горно-алтайские находки... Рис. 51 г, д; 56; 61; 73; 94 а; 113, 114.

⁴⁴ *Кузьмина Е.Е.* В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977; *Kuzmina E.E.* Les relations entre la Bactrian et l'Iran du VII au IV siècle avant notre ère // Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale. Paris, 1976.

⁴⁵ *Артамонов М.И.* О землевладении и земледельческом празднике у скифов // Ученые записки ЛГУ. 1948. № 95. Вып. 15.

⁴⁶ *Грантовский Э.А.* Индоиранские касты у скифов // МКВ. М., 1960. № 25; *Кузьмина Е.Е.* Рец. на кн.: Вишневская О.А. Культура сакских племен низовьев Сырдарьи // СА. 1975. № 2.; *Ее же.* В стране Кавата... С. 93-96; *Dumézil G.* La préhistoire indo-iranienne des castes // JA. 1930. P. 216; *Idem.* Rituels indo-européens à Rome. Paris, 1954; *Idem.* La société scythique avait-elle les classes fonctionnelles? // IJ. 1962. T. 5, № 3; *Beneveniste E.* Les classes sociales dans la tradition avestique // JA. 1932. P. 221; *Idem.* Traditions indo-iraniennes sur les classes sociales // Ibid. 1938. P. 230; *Gnoli Ch.* L'Iran e l'ideologia tripartita // SMSR. 1965. V. 36; *Idem.* Zoro-asters... P. 4-6, 154-157; *Molé M.* Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien. Paris, 1963. P. 60-70. Священные символы трех социальных групп общества были и у саков: плуг и ярмо у земледельцев, копье и стрела у воинов, чаша у жрецов (*Квинт Курций Руф.* История Александра, VII, 8, 17-18).

⁴⁷ *Фирдоуси.* Шахнаме. М., 1957. С. 38; *Аль-Бируни.* О праздниках в месяцах персов // Избр. произведения. Ташкент, 1957. С. 224.

⁴⁸ *Christensen A.* Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens. Uppsala, 1917. Abb. I, 11.

⁴⁹ *Раевский Д.С.* Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства // ИАИ. М., 1971. С. 271, сл.

⁵⁰ *Sgusta L.* Die Personennamen griechischer Städte der nördlichen Schwarzmeerküste. Praha, 1955. S. 209-237; *Миллер В.* Осетинские этюды. М., 1887. Т. 3; *Абаев В.И.* Культ семи богов у скифов // Древний мир. М., 1962; *Его же.* Дохристианская религия алан // МКВ. М., 1960. № 25; *Грантовский Э.А.* Указ. соч.; *Christensen A.* Op. cit. V. I. P. 133, 140, 164; V. 2. P. 12, 46, 53.

⁵¹ *Толстов С.П.* Древний Хорезм. М., 1948; *Снесарев Г.П.* Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969. С. 212; *Розенфельд А.З.* Материалы по этнографии и пережиткам древних верований таджикского населения Северного Бадахшана // СЭ. 1970. № 3. С. 114-119; *Рахимов М.Р.* Следы верований в

земледельческих обычаях и обрядах таджиков Каратегина и Дарваза // Изв. Отделения обществ. наук АН ТаджССР. 1956. Вып. 10-11. С. 74-75; Кузьмина Е.Е. Сцена терзания... С. 79.

⁵² Бичурин И. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950. Т. 2. С. 296, 319.

⁵³ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 152-158.

⁵⁴ См.: Толстов С.П. Указ. соч. С. 204-205.

⁵⁵ Краснодембская Н.Г. Годичный цикл религиозных праздников у маратхов // МВНВЮА. М., 1973.

⁵⁶ Елизаренкова Т.Я. Ригведа: Комментар. М., 1972. С. 40; Brown W. Theories of Creation in the Rig Veda // JAOS. 1965. P. 85; Kuiper F. The Ancient Aryan Verbal Contest // IJ. 1960. Т. 3, vol. 4; Dumézil G. Heur et malheur du guerrier. Paris, 1969.

⁵⁷ Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974. С. 180; Auboyer J. Les jeux et les jouets // La vie publique et privée dans l'Inde ancienne. Paris, 1955. P. 19.

⁵⁸ Грантовский Э.Г. Указ. соч.; Dumézil G. La préhistoire; Idem. Yupiter, Mars, Quirinus. Paris, 1941. P. 66, 69; Christensen A. Op. cit. P. 136; Benveniste E. Traditions... P. 529-537.

РОЛЬ ЦАРИЦЫ В ОБЩЕСТВЕ СКИФОВ*



1. Греческие письменные источники, на которых обычно основывается реконструкция социальной структуры скифов, не содержат прямых сведений о значении женщины в скифском обществе. Это привело А.М. Хазанова к выводу, что, в отличие от саков и савроматов, у скифов женщины не играли роли в общественной жизни.

2. Обращение к археологическим материалам позволяет пересмотреть этот вывод. Проведенный

Е.П. Бунатян статистический анализ массового материала скифских могильников показал, что в среде рядовых скифов, судя по размерам могил и инвентаря (причем, что особенно важно, в 80 % женских захоронений находилось оружие), женщины занимали равноправное положение. Изучение Б.Н. Мошалева погребального обряда царских курганов показало, что женские погребения часто были основными, в других случаях с ними связана значительная досыпка насыпи, то есть захоронение царицы требовало больших затрат коллективного труда, что указывает на высокое положение царицы в скифском обществе.

3. Важным источником изучения идеологических представлений скифов является исследование семантики произведений скифского искусства, в том числе — парадного головного убора скифинок калафа. Калаф украшался рас-
Табл. XIV:
1,2

4. Тот же круг восходящих к индоиранской древности идеологических представлений о сакральной роли царицы, выступающей жрицей богини-

* Опубликовано в тезисах VIII Всесоюзной авторско-читательской конференции «Вестника древней истории» АН СССР, состоявшейся 1-3 июня 1981 г. (М., 1981, с. 46-47).

матери, существовал у других ираноязычных народов евразийских степей: у Табл. XIV: бактрийцев, саков, сарматов парадный головной убор и корона украшались 5,8 символом богини — деревом жизни с птицами.

5. Другая группа головных уборов Северного Причерноморья IV века до н.э. несет изображения, связанные с культом Деметры и соотносившегося с ней на элевсинских мистериях Диониса. В этой связи интересен образ скиф-
Табл. XII: 5 ской змееногой богини с головой сатира в руках, указывающий на эллинизацию скифской религии. Другие изображения греческих богов в Скифии подтверждают вывод о воздействии дионисизма и реинтерпретации образов греческих мифологических персонажей в духе скифских идей.

6. Тот же процесс восприятия иконографии персонажей греческого пантеона и реинтерпретации их в соответствии с мифологическими представлениями ираноязычных народов прослеживается в Бактрии и Хорезме в эллинистическую эпоху, причем для изображения божеств, изофункциональных скифским, заимствуются те же греческие персонажи, что и в Скифии.

7. Как в Скифии IV века до н.э., в Бактрии и Хорезме в эллинистическую эпоху культ богини-матери испытал воздействие греческих дионисийских
Табл. XII: 3 верований. Парадный убор бактрийской царицы, кроме короны с деревом жизни, включал подвески со сценой брака Диониса и Ариадны. Повидимому, подобно греческой базилине, игравшей роль Ариадны на празднике Анфестерий в Элладе, бактрийская царица исполняла роль супруги бога на празднике весеннего возрождения природы, пережитки которого сохранились у таджиков и осетин.

8. Итак, у скифов, как и у других ираноязычных народов евразийских степей, положение женщины в обществе было высоким и существовало представление о сакральной роли царицы, исполнявшей важнейшую социальную функцию верховной жрицы богини-матери и выступавшей в ритуале ее заместительницей.

ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ САКО-СКИФОВ*



1. Мировоззрение скифов со времени М.И. Ростовцева реконструировалось на основании сведений Геродота и других греческих авторов о религии скифов. Большие успехи в изучении мифологии скифов и семантики их искусства были достигнуты М.И. Артамоновым, Б.Н. Граковым, а в последнее время — Д.С. Раевским. Однако крайняя скудость и отрывочность ан-

тичных данных весьма ограничивают возможности этого методически правильного пути реконструкции.

2. Большинство исследователей шло другим путем: до недавнего времени в изучении идеологии ираноязычных племен евразийских степей VI–IV веков до н.э. господствовали тотемическая и магическая концепции, сложившиеся под влиянием работ Фрезера и других этнографов начала века. Реконструкция скифской духовной культуры основывалась на бессистемно выбранных случайных примерах из этнографии то сибирских и центрально-азиатских народов, то аборигенов Австралии или Океании. Новейшие успехи палеоэтнологии заставляют признать этот путь методически неверным, поскольку современная этнопсихология не допускает механического переноса идеологии одного этноса на другой. Крайне важно также то, что скифы стояли на гораздо более высокой ступени развития, чем верхнепалеолитические и современные примитивные народы: у них была развитая мифологическая система и четко оформленный пантеон.

3. Принципиально иначе оценивается современными исследователями роль тотемизма и магии. Леви-Строссом (перенесшим в этнологию разработанный Р. Якобсоном применительно к языку метод структурного анализа) установлено, что тотемизм является классификационной системой, используемой примитивными народами для выявления бинарных оппозиций в природе и обществе. Леруа-Гураном показано, что уже в верхнепалеолитичес-

* Тезисы опубликованы в сборнике «Идеологические представления древних обществ» (М., 1980).

ком искусстве доминантой является не магический, а плодородный аспект. Все это заставляет отказаться от устаревших тотемической и магической концепций в интерпретации идеологии и искусства скифов. Новейшие достижения в изучении истории человеческого интеллекта, физиологии высшей нервной деятельности, семиотики, лингвистики, фольклористики, сравнительной мифологии открывают новые возможности изучения духовной культуры сако-скифов, реконструкция которой может идти путем выявления нескольких последовательных уровней.

4. Исследования человеческого мозга показали, что в древности было более развито правое полушарие, с которым связаны ориентация в пространстве, зрительное образное восприятие и монтаж рисунков; изучены психофизиологические основы ассоциативного мышления, диссоциации образа, различения правого и левого, построения симметричных композиций и т.д. (Д.С. Выгодский, Т. Рибо, Вяч. Вс. Иванов). Данные по истории человеческого мышления позволяют объяснить такие особенности сако-скифской идеологии, нашедшие яркое отражение в искусстве, как образность и метафоричность, обилие зооморфных символов, восприятие и изображение части вместо целого, господство симметрии с бинарными, тетрарными и тернарными композициями.

5. В настоящее время многое сделано в изучении мифологии и фольклора. На западе достижения связаны прежде всего с работами Леви-Стросса; в России эти исследования развивались независимо, и важнейшие результаты были получены О.М. Фрейденберг, В.Я. Проппом, Вяч. Вс. Ивановым, В.Н. Топоровым, Е.М. Мелетинским и др. Установлено, что на мифологической стадии мышления характерны целостная картина мира, циклическое представление о времени, антропоцентрическое представление о пространстве, находящие отражение в образе мирового древа и в основной мифологеме о борьбе со змеем. Универсальность этих космологических представлений дает все основания считать их присущими и сако-скифам, находившимся на мифологической стадии мышления. Несмотря на молчание письменных источников, по археологическим памятникам и произведениям изобразительного искусства у сако-скифов надежно реконструируются общечеловеческие мифологемы, связанные с мировым древом и птицами на нем, модель мира тетрарная в вертикальном и тернарная в горизонтальном пространстве, подмена макро- и микрокосма, оппозиция противоположных явлений (Е.Е. Кузьмина, Д.С. Раевский, Б.Н. Мозолевский, А.К. Акишев).

6. Следующий уровень реконструкции идеологии сако-скифов можно назвать индоевропейским. Исследованиями Ж. Дюмезиля, Вяч. Вс. Иванова, В.Н. Топорова выявлены некоторые особенности идеологии, характерные и специфичные для всех индоевропейских народов: трехчленная структура общества, находящая отражение в пантеоне, изображение солярных и громовых божеств на колеснице с конями или птицами, соотнесение общечелове-

ческого мифа о двух близнецах с черным и белым конями и т.д. Поскольку скифы принадлежали к индоевропейцам, у них должны были сохраниться общиндоевропейские представления, что подтверждается при анализе археологических и изобразительных материалов: жертвоприношения коня, роли коня и колесницы в заупокойном царском культе, изображения коня, пары коньков, образа богини или дерева с двумя конями или всадниками (Е.Е. Кузьмина, Л.А. Лелеков, Б.А. Литвинский).

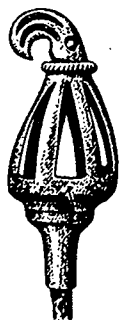
7. Важнейшим источником реконструкции идеологии сако-скифов является обращение к индоиранскому уровню, поскольку скифы принадлежали к индоиранской группе народов, у которой (по данным переднеазиатских письменных источников и ведической и авестийской традиции) не позднее середины II тысячелетия до н.э. сложились мифологические представления, культ одних и тех же богов, ряд общих мифологем и обрядов, кроме того распространение некоторых из этих мифологических представлений и образов у скифов подтверждается данными фольклора и этнографии осетин, родство которых со скифами установлено В.Ф. Миллером и В.И. Абаевым. У осетин сохранились пережитки присущих древним индоиранцам трехчленной структуры общества, представлений о загробном мире, почитания этического понятия «правда» (арта), культа волшебного коня, колеса, очага, оружия, чаши; зооморфные образы. Анализ семантики имен скифских богов и нартовских героев выявляет схождения с индоиранским пантеоном: Гойтосир = Гаета Сура; Табити = Тапати Ацырухс; Батраз (Арес) = Веретрагна Индра Вртраган (В.И. Абаев, Ж. Дюмезиль, Л.Г. Герценберг). Показательно, что у кафинов и дардов Гиндукуша существуют языческие обряды и камлания шаманов, использующих можжевельник, сходные со скифскими (Ж. Фуссман, К. Йеттмар). В языке и этнографии ираноязычных народов Средней Азии прослежены пережитки представлений и ритуалов, восходящих к сакской эпохе и частично перекликающихся с индоиранскими (Г.П. Снесарев, Ю.А. Рапопорт, Б. А. Литвинский). В иранском эпосе, в сложении которого, по В.В. Бартольд и М. Бойс, принимали участие саки, выявлены сюжеты, родственные собственно скифским и индийским (Е.С. Бертельс, А.Н. Болдырев, И.С. Брагинский, Л.А. Лелеков, А. Кристенсен, Э. Херцфельд, М. Бойс).

8. Все это дает основание считать методически правильным привлечение индоиранских данных при реконструкции мировоззрения ираноязычных народов Евразийских степей VI–IV веков до н.э. Однако этот метод применим только при воссоздании присущих мифологическому мышлению основных понятий космологической картины мира и главных мифологем, конкретные же сюжеты и отдельные образы за многовековую историю далеко разошедшихся индоиранцев, несомненно, претерпели столь существенную трансформацию, что их реконструкция у скифов требует тщательнейшего сопоставления разнородных источников и далеко не всегда возможна. Критическое использование этого метода дает богатые возможности изучения

мировоззрения скифов, помогая более углубленно понять отрывочные сведения античных источников и вскрыть семантику произведений изобразительного искусства (Е.Е. Кузьмина, Д.С. Раевский, Г.М. Бонгард-Левин, Э.А. Грантовский, Б.Н. Мозолевский, А.К. Акишев, С.С. Бессонова и др.). Таким образом, реконструкция идеологии сако-скифов может вестись путем последовательного выявления разных пластов: собственно скифского, сведения о котором донесены античными источниками, археологическими материалами и изобразительным искусством скифов; индоиранского; индоевропейского и универсального мифологического (т.е. присущего всем народам на мифологической стадии мышления).

О «ПРОЧТЕНИИ ТЕКСТА» ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ СКИФСКОГО ВРЕМЕНИ*

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ПАМЯТНИКОВ**



Во второй четверти I тысячелетия до н.э. ираноязычные народы, расселившиеся на просторах евразийских степей от Дуная до глубин Центральной Азии и известные грекам под собирательным именем скифов, а персам эпохи Ахеменидов под именем саков, создали своеобразное искусство звериного стиля¹. Кроме эстетической нагрузки каждое произведение изобразительного творчества несет в себе смысловую нагрузку.

Форма служит лишь средством выражения содержания, обусловленного мировоззрением общества², к которому принадлежит и для которого работает художник.

Художественный стиль — это устойчивая, повторяющаяся совокупность изобразительных приемов (элементов) трактовки определенного круга образов на определенной территории и в определенную эпоху.

Проблема формирования самостоятельного стиля в искусстве имеет три аспекта: технологический, стилистический и семантический. Отличительная черта стиля евразийских степей раннежелезного века — господство зооморфных образов, почему он и называется «звериным стилем». Однако говорить о нем как об особом стиле можно не потому, что в нем преобладают звериные образы (что известно и для других территорий в другие эпохи)³, не потому, что изображено, а потому, как, какими художественными средствами выполнено изображение.

Для скифского звериного стиля характерна передача не чувственного, мгновенного впечатления, восприятия конкретного зверя, а понятия, идеи об

* Статья опубликована в «Вестнике древней истории» (1983, № 1).

** Основные положения этого раздела были изложены в докладе «Проблема реконструкции идеологических представлений сако-скифов» на Всесоюзной конференции «Идеологические представления древних обществ» (Тезисы докладов. М., 1980).

определенном *виде* животного. Это понятие передается путем подчеркивания и утрирования некоторых наиболее характерных частей тела данного вида животного (для орла — это зоркий глаз, клюв, коготь, для хищника — пасть, когтистые лапы и поза готовности к нападению, для оленя — рога и поза летящего галопа и т.д.)⁴.

Для передачи зооморфного образа скифы использовали определенный набор изобразительных элементов. Стилистический анализ показывает, что некоторые из них (например, трактовка бедра, лопатки) применялись независимо от изображаемого вида животного, то есть являлись характерным стилистическим приемом скифского искусства.

Я.А. Шер назвал эти неизменяющиеся элементы инвариантными⁵. По Я.А. Шеру, изображения животных разных видов составляли путем различной комбинации нескольких, образующих «стандартные блоки», изменяющихся и неизменных (инвариантных) элементов.

Е.В. Переводчикова⁶ выявила иерархию изобразительных элементов скифского искусства, показав на примере келермесской секиры, что наряду с признаками, общими для всех изображений, существуют значимые признаки, общие для изображений только всех хищников (трактовка лап, пасти) или всех копытных (поза летящего галопа, трактовка шерсти, уха), наконец, признаки, специфичные для каждого вида.

Таким образом, для выделения стиля важна повторяемость не отдельного элемента (который может присутствовать в разных стилях, например — «запаятая» на крупе), а повторяемость *сочетания элементов*, стандартных блоков.

Скифский звериный стиль может быть охарактеризован как устойчивая совокупность ограниченного количества образующих стандартные блоки изобразительных элементов, использовавшихся для передачи важнейших частей тела ограниченного круга зооморфных и полиморфных образов, создававшихся в евразийских степях в VII–IV веках до н.э.

Как сформировался этот стиль? У предков скифов, обитавших в евразийских степях, искусство было по преимуществу неизобразительным, аниколическим, в нем господствовал геометрический стиль⁷. Поэтому скифское искусство формировалось в основном на чужеродной основе. Многие технологические приемы, элементы стилистической трактовки, зооморфные образы и даже целые композиции были заимствованы скифами из изобразительного творчества древнего Востока.

На первом этапе, который представлен в Зивие и Келермесе, адаптированные переднеазиатские элементы еще не подверглись полной переработке. В.Г. Луконин удачно назвал это «стилем цитат», — то есть прямых заимствований в основном из мидийского, а также урартского и малоазиатского искусства⁸. Позднее заимствованные элементы были трансформированы и из них созданы устойчивые блоки, комбинируя которые по определенным выработанным законам, скифы создавали образы звериного стили. Нет необ-

ходимости подробно останавливаться на вопросе о его формировании в Причерноморье, поскольку он исследован в работах Б.Б. Пиотровского, М.И. Артамонова, В.Г. Луконина и др.⁹ Иначе происходило сложение стиля изобразительного искусства народов Средней Азии, Казахстана и Сибири. Начиная с эпохи бронзы они поддерживали длительные и регулярные контакты с земледельческими народами юга Средней Азии и Афганистана, имевшими давние традиции изобразительного творчества, которые в последние годы стали известны благодаря исследованиям в Бактрии и Маргиане¹⁰.

По-видимому, именно входившая в зону переднеазиатских цивилизаций Бактрия оказала решающее воздействие на сложение искусства степняков — саков¹¹. Об этом свидетельствуют некоторые технологические приемы, стилистические особенности, иконография образов и весь bestiary, представленные в глиптике, коропластике и торевтике Бактрии во II тысячелетии до н.э. Все это получает в дальнейшем продолжение и развитие в степях Средней Азии и Казахстана и обуславливает некоторые особенности сакского искусства по сравнению со скифским в пределах единого искусства звериного стиля Евразии.

Хотя на западе — в Причерноморье — этот стиль формировался на мидийско-урартской основе, а на востоке — в Средней Азии — на бактрийской, большинство заимствованных элементов оказалось весьма сходно. Это произошло, во-первых, потому, что они восходили к единому переднеазиатскому истоку, во-вторых, потому, что постоянные контакты евразийских кочевников в открытой степи способствовали установлению общности стиля, его унификации, а главное же, потому, что заимствования отнюдь не были механическими. Единство этого стиля на огромном пространстве Евразии обусловлено единством идеологических представлений, для выражения которых он был создан ираноязычными кочевниками.

Из всего разнообразия переднеазиатской иконографии ираноязычные народы отобрали то и только то, что могло быть использовано для выражения их собственного мировоззрения. Заимствованные образы и композиции подвергались реинтерпретации в духе скифских идей¹².

По Г.К. Вагнеру, перенося в свое искусство изображение грифона, льва и т.д., скифы усваивали вовсе не мифологическое их содержание, а символическое. Многогранность символа способствовала избирательному акцентированию, генерализации. «При генерализации избирается, усваивается не все содержание старого образа, а наиболее актуальное его свойство, грань, сторона. Поэтому семантика не может оставаться неприкосновенной»¹³. Таким образом, если изобразительная сторона скифского стиля формировалась под переднеазиатским воздействием, на содержательном уровне это стиль иранский.

Искусство ираноязычных народов первой половины I тысячелетия до н.э. было закономерным выражением их идеологических представлений и концепций, особой знаковой системой, в которой описание мира давалось не

вербально-логическими конструкциями, а при помощи символических образов, часто териоморфных. Эта знаковая система была хорошо понятна бесписьменным ираноязычным народам.

Если толковать каждое произведение скифского изобразительного искусства в семиотическом смысле как текст особой знаковой системы, то каким ключом может быть дешифрован этот текст современным исследователем? По каким принципам должна реконструироваться идеологическая система скифов, запечатленная их искусством?

До недавнего времени в интерпретации скифского изобразительного творчества господствовали две концепции — тотемическая¹⁴ и магическая¹⁵, иногда переплетавшиеся в представлениях одного исследователя. Эти концепции в трактовке древнего, в том числе и скифского, искусства сложились в археологии в первой четверти XX века под влиянием трудов этнографов, прежде всего Д. Фрезера, систематизировавшего этнографические материалы о роли тотемизма и магии в мировоззрении примитивных народов.

Сторонники тотемической и магической концепций характеризовали скифов как народ крайне примитивный и дикий; сцены с изображением скифов на произведениях боспорских торевтов традиционно толковались как картинки скифского быта, некие этнографические зарисовки эллинов, а в сценах терзания видели отражение хищности и жестокости варваров.

Сторонники тотемической концепции трактовали присущие скифскому искусству зооморфные образы как изображения родовых тотемов, а популярные сцены борьбы зверей — как изображение битвы двух родов или фратрий в виде борьбы тотемов. Последователи же магической концепции видели в образах животных магические талисманы, призванные защитить владельца и наделить его качествами изображенных зверей. И те, и другие подкрепляли свои интерпретации произвольно и бессистемно выбранными примерами из этнографии то сибирских и центральноазиатских народов, то аборигенов Австралии или Океании. В настоящее время оба эти подхода следует признать методически неверными и не соответствующими современному уровню науки. Во-первых, скифы стояли на гораздо более высокой ступени развития, чем первобытные и современные примитивные народы. У них была развитая мифологическая система и четко оформленный пантеон, о чем свидетельствуют Геродот и другие античные авторы. Во-вторых, благодаря успехам в изучении истории человеческого интеллекта, достигнутым представителями различных научных дисциплин (физиологии высшей нервной деятельности, семиотики, лингвистики, палеоэтнологии), современными исследователями принципиально иначе, чем прежде, оценивается роль тотемизма и магии.

К. Леви-Строссом установлено, что тотемизм есть явление гораздо более сложное, чем представлялось ранее: он выступает как классификационная система, базирующаяся на бинарных оппозициях: природа — культура, сырое — вареное, чужой — свой и т.д., формирующих отношение коллектива

к окружающему миру и социуму¹⁶, причем предпосылкой этих бинарных оппозиций при восприятии является сама структура человеческого мозга¹⁷, разделенного на правое и левое полушария, имеющие разные функции. Психофизиологическое объяснение найдено и для таких явлений, как ассоциативное мышление, диссоциация образа (часть вместо целого), метафора, гипербола, характеризующих психологию творчества не только первобытных художников, но и современных¹⁸.

Углубленный анализ палеолитического искусства позволил А. Леруа-Гурану и его последователям показать, что уже в первобытном анимализме доминантой является не магический аспект, как считали раньше, а аспект плодородный, основанный на глубоких познаниях биологии промысловых животных и восприятии человеческого коллектива как части экологической системы, жизнь которой подчинена биологическим ритмам¹⁹.

Коль скоро коренным образом пересмотрены роль тотемизма и магии в первобытном обществе и палеолитическом искусстве, основанные на устаревших представлениях тотемическая и магическая концепции в применении к гораздо более развитому скифскому искусству тем более должны быть оставлены²⁰.

Наряду с господствующими тотемической и магической концепциями в скифологии существовало и третье направление интерпретации скифского искусства — мифологическое. Однако его методологические установки не были выработаны. При реконструкции семантики образов изобразительного творчества скифов исследователи использовали мифологические представления различных народов. Л. Дьюла предпринял попытку расшифровать несколько скифских композиций на основании финно-угорской мифологии и образов традиционного искусства сибирских угров²¹. М.П. Грязнов увидел в сценах борьбы на сибирских бляхах отражение сюжетов героического эпоса тюрков²². Тем же путем пошла Э. Фаркаш, пытаясь объяснить некоторые сюжеты скифского искусства на основании верований примитивных сибирских народов²³. Однако эти истолкования не могут быть приняты, поскольку, во-первых, в свете современной этнопсихологии, механический перенос идеологии одного этноса на другой не правомерен, во-вторых, народы Урала и Сибири в XVIII–XIX веках по уровню социально-экономического развития и мировоззрения находились на иной ступени развития, чем скифы VI–IV веков до н.э.²⁴

Гораздо более перспективным оказался подход к реконструкции скифской идеологии, предложенный еще М.И. Ростовцевым. По М.И. Ростовцеву, основывавшемуся на античных письменных источниках и археологических данных, общество скифов достигло уровня государственности, а их мировоззрение было религиозным²⁵.

Мифологическая концепция была развита некоторыми советскими исследователями. М.И. Артамонов вскрыл за антропоморфными изображениями сюжеты скифской мифологии, реконструируемой по греческим источникам²⁶.

Б.Н. Граков, подчеркивая высокий уровень идеологических представлений скифов, говорил о сложении государственности в царстве Атея и увидел в популярной сцене борьбы героя со львом образ родоначальника скифов Геракла-Таргитая²⁷.

Предвосхищения Б.Н. Гракова в последние годы получили серьезное обоснование в работах Д.С. Раевского. Исходя из данных Геродота и других античных авторов о религии скифов, он предложил ряд интересных интерпретаций так называемых жанровых сцен скифского быта как иллюстраций скифских мифов²⁸.

Такой подход к реконструкции идеологии скифов и ее отражения в изобразительном искусстве представляется методически правильным и весьма плодотворным. Однако крайняя скудость и отрывочность античных данных о религии скифов ограничивают возможности этого метода и побуждают искать другой материал для сопоставления. Некоторые исследователи, начиная с М.И. Ростовцева, спорадически приводили иранские параллели отдельным образам и сюжетам скифского искусства²⁹. Важной вехой в развитии скифологии явился переход к системному анализу скифской духовной культуры как части индоиранской.

Начало этому направлению положила работа Э.А. Грантовского³⁰, рассмотревшего, вслед за Ж. Дюмезилем, социальную структуру скифского общества на широком сравнительно-историческом индоиранском фоне.

В 1972 году мной было предложено интерпретировать образы скифского искусства на основании скифской идеологии, которая рассматривалась как часть индоиранской³¹.

В работе Г.М. Бонгарда-Левина и Э.А. Грантовского³² развивались идеи о родстве скифов и индоиранцев, анализировались индийские предания о северной прародине, сопоставлялись данные о шаманизме и использовании экстаических напитков, подробно рассматривался вопрос о влиянии индоиранцев на сложение мифологии финно-угорских народов и — что особенно важно для нашей темы — были предложены интересные толкования некоторых образов скифского искусства: грифона, птицы, оленя, сцены инвеституры и др.

Встреченные вначале скептически³³, эти идеи сейчас нашли развитие в работах советских исследователей, прежде всего Д.С. Раевского, а также А.К. Акишева, Б.Н. Мозолевого, С.С. Бессоновой и др.³⁴

На чем основана правомерность привлечения индоиранских аналогий при изучении идеологии и искусства скифов?

Лингвистами установлено, что диалекты скифского (сакского) языка принадлежат к индоиранской семье индоевропейских языков. Скифы являются предками современных осетин, родственниками ираноязычных народов Средней Азии и потомками древних индоиранцев.

По письменным переднеазиатским источникам известно, что группа индоиранцев, в середине II тысячелетия до н.э. пришедших в Митанни, по-

клонялась Индре, Митре, Варуне и близнецам Насатья (и, может быть, Сурье и Агни) — божествам, засвидетельствованным в Ригведе и частично в Авесте³⁵. Следовательно, развитая мифологическая система и пантеон божеств сложились у индоиранцев еще на прародине до распада индоиранской общности и расселения на удаленных территориях. А значит, все индоиранские народы — в том числе и скифы — должны были унаследовать общие индоиранские представления. Этот вывод, принципиально важный для исследования духовной культуры скифов, надежно подтверждается разными группами источников.

1. Еще в XIX веке было бесспорно установлено генетическое родство древнейшего пласта религиозных представлений, отраженных в Авесте иранцев и Ригведе индийцев. Последующие работы позволили уточнить и конкретизировать эти заключения³⁶.

2. У дардов и кафиров — группы индоиранцев, рано оторвавшейся от основного массива племен и расселившейся на северо-западе Индостана еще до прихода в Индию индоариев, сохранились очень архаичные черты в языке, трехчленная индоиранская структура общества, почитание предков, культ индоиранских доведийских божеств, иногда имеющих зооморфный облик, — Ямы, Индры, Гавешы («собирателя коров»), богини молока и плодородия Дхишаны, практика жертвоприношений, восходящих к индоиранской древности, и камлания использующих можжевельник шаманов, больше всего напоминающие действия скифских жрецов³⁷.

3. В языке и этнографии ираноязычных народов Средней Азии выявлены пережитки древних индоиранских представлений и ритуалов³⁸.

4. В реконструируемом иранском эпосе, создание которого большинством исследователей приписывается восточноиранским (в том числе — степным) народам, выявлены сюжеты, роднящие его с древнеиндийским и скифским эпосом, что позволяет считать эти сюжеты общим индоиранским наследием³⁹.

5. Наконец, первостепенное значение имеют исследования языка и фольклора потомков скифов — осетин, начатые В.Ф. Миллером и продолженные В.И. Абасовым и Ж. Дюмезилем⁴⁰.

В результате этих исследований надежно установлено, что целый ряд ритуалов и мифологических представлений осетин продолжает скифскую традицию (погребальный обряд, ритуал посвящения коня, культ очага, жертвоприношения); вместе с тем в мировоззрении осетин, отраженном в «Нартовских сказаниях» и других фольклорных текстах, отчетливо выявляются очень архаичные индоиранские верования и мифологические персонажи: таковы представления о загробном мире и пути туда умершего, фантастические перевоплощения героев в зверей и стихии, волшебный конь, колесо, чаша героев. Анализ семантики имен позволяет восстановить персонажи древнего пантеона и целые мифы: осетинский герой Батраз — это индоиранский бог победы Индра; Вртраган/Веретрагна — скифский Арес; прекрасная

Ацырухс — «божественный свет» — это индийская дочь солнца; Тапати — скифская богиня очага Табити; три рода нартов — Алагата, Ахсартаггата и Бората — это три социальные группы: жрецы, воины и общинники, соответствующие трем скифским родам, воспроизводящим трехфункциональную модель скифского общества.

Следовательно, этнография и фольклор осетин являются важным источником для реконструкции скифской мифологии и выяснения ее генетических связей с индоиранской мифологической системой.

Таким образом, сопоставление различных групп источников позволяет считать твердо обоснованной правомерность привлечения индоиранских данных для реконструкции идеологических представлений ираноязычного населения евразийских степей VI–IV веков до н.э. Разумеется, речь идет только о том, чтобы считать доказанным, что скифы находились на стадии мифологического мышления, что их картина мира, представления о времени и пространстве, природе и социуме были родственны древнеиндоиранским, что уровень развития их интеллекта был близок уровню создателей Ригведы и древнейших Яштов Авесты. Что же касается конкретных мифологических сюжетов, то на протяжении многовековой истории индоиранских народов, разошедшихся на сотни километров, каждый сюжет и образ, естественно, претерпел существенную трансформацию, и мы не вправе ожидать в сохранившихся иранских, индийских, осетинских, памирских памятниках прямой передачи скифских сюжетов; конкретная реконструкция последних в каждом случае требует тщательнейшей проверки и сопоставления разнородных источников. Значение же индоиранских материалов при изучении скифской мифологии состоит в том, что они позволяют воссоздать общую систему мифологического мировоззрения, доставшуюся скифам в наследство от индоиранских предков.

Следующий уровень исследования скифской мифологии составляет поиск индоевропейских параллелей. Лингвистами и религиоведами установлено, что в мифологии и фольклоре индоевропейцев есть ряд общих образов и представлений, специфичных только для этой группы народов. Среди них особое место принадлежит конным и колесничным мифам: солярные и небесные божества индоевропейского пантеона предстают на колеснице, запряженной конями, герои общемирового мифа — два близнеца — в индоевропейских традициях ассоциируются с двумя конями и т.д. В реконструкции общеиндоевропейских сюжетов особая заслуга принадлежит Ж. Дюмезилю, Вяч. Вс. Иванову и В.Н. Топорову⁴¹.

Благодаря их исследованиям появилась возможность уверенно говорить о том, что в мифологии скифов, принадлежавших к индоевропейской семье народов, должны были существовать некоторые сюжеты и персонажи, о которых источники, касающиеся непосредственно скифов, молчат, но которые представлены во всех других индоевропейских традициях и, значит, восходят к поре индоевропейского единства, а следовательно, мы вправе предпо-

лагать наличие их в мифологии скифов. Выявление общеиндоевропейских мифологем — это еще один важный источник изучения духовной культуры скифов.

Наконец, следующий путь реконструкции скифской идеологии — это обращение к общим исследованиям мифологии и фольклора. В этой области за последние десятилетия получены замечательные результаты, связанные с успешным использованием К. Леви-Строссом⁴² в этнологии метода структурного анализа, разработанного Р. Якобсоном применительно к языку.

В России имеется своя давняя традиция изучения сказки и мифа, восходящая к А.Н. Веселовскому, успешно продолженная В.Я. Проппом и О.М. Фрейденберг и развиваемая в новейших исследованиях Вяч. Вс. Иванова, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского и др.⁴³ В их работах установлено, что для мифологического мышления характерна целостная картина мира. Мифология — это упорядоченная система представлений о природе и обществе. По О.М. Фрейденберг, «миф не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса»; «мифологические образы, представляют собой форму, в которой выражаются восприятия окружающего, форму, исторически предшествующую понятийному сознанию»⁴⁴.

По Е.М. Мелетинскому, «глобальное концептирование» осуществляется при помощи «мифологических классификаций, имеющих познавательное значение»; «мифология скрепляет еще слабо дифференцированное синкретическое единство бессознательно-поэтического творчества, первобытной религии и зачаточных донаучных представлений об окружающем мире»⁴⁵.

Поэтому понятие «мифология» не должно противопоставляться другим формам общественного сознания. Непонимание целостности мифологического моделирования приводит к принципиальным ошибкам в оценке скифской идеологии⁴⁶.

Для мифологической стадии мышления характерны синкретизм, конкретно-образное, а не абстрактно-логическое восприятие, отсутствие причинно-следственного ряда, большая роль бинарных оппозиций, циклическое представление о времени и антропоцентрическое представление о пространстве: человек, его социум и культура находятся в центре мироздания, ограниченного четырьмя сторонами света и имеющего три (или семь и т.д.) сферы по вертикали. Эта модель вселенной находит отражение в универсальном образе мирового дерева и в основном мифе о борьбе героя со змеем.

Таким образом, идеологические представления ираноязычных кочевников евразийских степей могут реконструироваться на нескольких уровнях⁴⁷: I — универсально-мифологическом; II — индоевропейском, поскольку скифы принадлежали к индоевропейской семье народов и должны были унаследовать общие индоевропейские представления; III — индоиранском, поскольку скифы входили и индоиранскую общность и должны были сохранить важнейшие особенности индоиранской мифологии; IV — собственно

скифском, поскольку скифы длительное время развивались самостоятельно, в ином окружении и в иной хозяйственно-географической среде, чем другие индоиранцы.

Эти уровни могут (и должны) последовательно применяться при дешифровке каждого произведения скифского искусства и всего скифского изобразительного творчества, рассматриваемого как особая знаковая система.

Привлечение данных индоевропейского и индоиранского уровней представляет очень большие трудности; хотя несомненно, что скифы, будучи индоевропейцами и индоиранцами, должны были наследовать некоторые идеологические представления, присущие их предкам, они длительное время развивались самостоятельно и могли утратить или существенно трансформировать часть этого общего наследия. Как отмечает Д.С. Раевский, «трудность состоит в разграничении особенного и единичного, то есть в определении того, какие именно особенности мифологии иранского (или индоиранского) народа можно предполагать и у других народов этой группы, а какие являются ее сугубо индивидуальным единичным признаком»⁴⁸. Поэтому «перенос на скифский материал данных о мировоззрении других индоиранцев справедлив лишь при реконструкции основных религиозно-космологических концепций и особенностей мышления», анализ же каждого конкретного сюжета и образа требует большой осторожности и строгого отбора и взаимопроверки привлекаемых аналогий⁴⁹. Только в том случае, если какая-то скифская композиция имеет широкий круг соответствий в искусстве других индоевропейских народов, причем повсеместно она интерпретируется одинаково, мы вправе ожидать, что она так же воспринималась и скифами. Только если трактовка какого-то образа, реконструируемого на индоиранском уровне, подтверждается данными осетинского или таджикского фольклора, мы вправе утверждать, что этот образ в соответствующем значении бытовал у скифов.

При этом в каждом конкретном случае необходимо отмечать, до какого уровня мог быть доведен семантический анализ, чтобы при реконструкции отделить от общих представлений специфически скифские⁵⁰.

Примечания:

¹ Термин «сакский» употребляется в статье для противопоставления ираноязычного населения азиатских степей причерноморским скифам. Термин «иранский» используется мной для характеристики всех народов, говоривших на иранских языках, а не только населения Ирана.

² *Arnheim R. Art and Visual Perception. 1954. P. 47 ff., 122 ff.*: «Художественное произведение есть суждение о сущности действительности».

³ Это положение подчеркивал еще Э. Герцфельд, избегавший термина «звериный стиль» (*Herzfeld E. Iran in the Ancient East. L., 1942. P. 167 ff.*).

⁴ Это концептуальный подход, при котором «цель художника — не буквальное воспроизведение объекта, а изображение универсального и легко узнаваемого сим-

вола путем подчеркивания самых существенных черт, какими их знает разум, а не какими их видит глаз» (*Rowland R. Art in East and West. N. Y., 1954. P. 9; Arnheim R. Op. cit. P. 130-132*). Ср. еще: «За целое, т.е. за сущность, качественную определенность предмета) принимается важнейшее» (*Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // ТЗС. I. С. 62*).

⁵ *Шер Я.А.* Алгоритм распознавания стилистических типов в петроглифах: (К теории стиля в первобытном искусстве) // Математические методы в историко-экономических и историко-культурных исследованиях. М., 1977. С. 136-138; *Его же.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980. С. 28-32.

⁶ *Переводчикова Е.В.* Келермесская секира и формирование скифского звериного стиля // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1979. С. 150, табл.

⁷ В восточной части пояса степей еще н эпоху бронзы под влиянием южносреднеазиатских областей создавались изображения животных на петроглифах, в металле и, возможно, в дереве. Наиболее популярными персонажами были конь, горный баран, горный козел, двугорбый верблюд, лось, олень, птица (см. *Артамонов М.И.* Сокровища саков. М., 1973. С. 86-90; *Членова Н.Л.* Хронология памятников касры-сукской эпохи. М., 1972. С. 47-48; *Кузьмина Е.Е.* В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977. С. 117-119; *Кузьмина Е.Е., Винник Д.Ф.* Второй каракольский клад // КСИА. 1981. Вып. 167).

⁸ *Луконин В.Г.* Искусство древнего Ирана (основные этапы) // ИИГК. С. 107.

⁹ *Пиотровский Б.Б.* Скифы и древний Восток // СА. 1954. 19; *Его же.* Ванское царство. М., 1959; *Артамонов М.И.* К вопросу о происхождении скифского искусства // СГЭ. 1962. 22; *Его же.* К вопросу о происхождении скифского искусства // *Omagiu lui George Oprescu... a 80 de ani. București, 1962; Луконин В.Г.* Искусство древнего Ирана. М., 1977.

¹⁰ *Сарианиди В.И.* Древние земледельцы Афганистана. М., 1977; *Amiet P.* Antiquités de Bactriane // La revue du Louvre et des Musees de France. 1978. 28.

¹¹ *Кузьмина Е.Е.* В стране Кавата и Афрасиаба... С. 39-41, 117-119; *Ее же.* Древнеиранские и переднеазиатские элементы в искусстве ираноязычных народов первой половины I тыс. до н.э. // ИАИ. С. 42-45. Определяющая роль бактрийского влияния в центральноазиатских степях доказывается тем, что весь бестиарий сакского звериного стиля — это фауна Бактрии: бактрийский благородный олень, верблюд-бактриан, конь ахалтекинской породы, горный козел, горный баран, снежный барс, тигр, волк. Из Бактрии мог быть заимствован и образ льва, известный в древнебактрийском искусстве. Находки в древнейших сакских памятниках — Аржане, Уйгараке и Тагискене — импортных тканей, бус, изделий с лазуритовой и бирюзовой инкрустацией, южносреднеазиатской гончарной посуды свидетельствуют о контактах с южносреднеазиатскими областями.

¹² *Пиотровский Б.Б.* Скифы и древний Восток...; *Артамонов М.И.* К вопросу о происхождении...; *Луконин В.Г.* Искусство древнего Ирана...

¹³ *Вагнер Г.К.* Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве // ССЗС. С. 250-252.

¹⁴ *Гольмстен В.В.* Из области культа древней Сибири // Из истории докапиталистических формаций. М.; Л., 1933. С. 114, сл.; *Черников С.С.* Загадка Золотого кургана. М., 1965. С. 56, 136, сл.; *Членова Н.Л.* Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М., 1967. С. 129; *Грач А.Д.* Произведения скифо-сибирского искусства в пределах этнокультурных зон азиатских степей // КССА. 3. С. 30; *Alföldi A.* Die Theriomorphen Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen // AA. 1931.

¹⁵ *Schefold K.* Der Skythische Tierstil in Südrussland // *ESA*. 1938. 12. S. 64; *Andersson J.* Hunting Magic in the Animal Style // *BMFEA*. 1934. 4; *Carter D.* The Symbol of Beast: The Animal Style Art in Eurasia. N. Y., 1957; *Яценко И.В.* Искусство скифских племен Северного Причерноморья // История искусства народов СССР. М., 1971. Т. 1. С. 118; *Федоров-Давыдов Г.А.* О сценах терзания и борьбы зверей в памятниках скифо-сибирского искусства // *УСА*. Л., 1975. Вып. 3. С. 23-28; *Его же.* Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 190; *Хазанов А.М.* Золото скифов. М., 1975. С. 82-83; *Хазанов А.М., Шкурко А.И.* Социальные и религиозные основы скифского искусства // *КССА*. 3. С. 53; *Они же.* Социальные и религиозные основы скифского искусства // *ССЗС*. М., 1976. С. 45.

¹⁶ *Lévi-Strauss C.* Le totémisme aujourd'hui. P., 1962.

¹⁷ *Иванов В.В.* Чет и нечет. М., 1978; *Гарднер У.* Этот правый, левый мир. М., 1966; *Урманцев Ю.А.* Симметрия природы и природа симметрии. М., 1974.

¹⁸ *Выгодский Л.С.* Развитие высших психических функций. М., 1960; *Его же.* Психология искусства. М., 1968.

¹⁹ *Leroi-Gourhan A.* Les religions de la préhistoire. P., 1964; *Фролов Б.А.* Мотивы первобытного анималистического творчества // *Звери в камне*. Новосибирск, 1980.

²⁰ По представлению К. Леви-Стросса, тотемизм есть одна из ранних ступеней мифологического моделирования мира. Такое толкование дает возможность нового подхода к изучению зооморфных образов скифского искусства, на что недавно обратил внимание Д.С. Раевский в рецензии на книгу А.Д. Грач «Древние кочевники в центре Азии» (М., 1980), опубликованную в *НАА*. 1981. № 6.

²¹ *Dyula L.* L'art de nomades. Budapest, 1972.

²² *Грязнов М.П.* Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // *АСГЭ*. Л., 1961.

²³ *Farkas A.* Interpreting Scythian Art, East and West // *Artibus Asiae*. 1977. 39. 2. Критический разбор статьи см.: *Раевский Д.С.* Об интерпретации памятников скифского искусства // *НАА*. 1979. № 1.

²⁴ Народы лесной полосы Сибири испытали прогрессивное воздействие более развитой скифской культуры, что нашло яркое отражение в их идеологии. У ирано-язычных народов были заимствованы главные ритуалы, основные мифологические персонажи: боги Мир-Сусне-Хум (=Митра), Хуршет (Сияющее солнце), богиня с двумя белыми конями, волшебный олень Шарабха, шаманские камлания (*Герценберг Л.Г.* Шаманизм у иранцев и угрофиннов // *Финноугорские народы и Восток*. Тарту, 1975; *Топоров В.Н.* К иранскому влиянию в финно-угорской мифологии // Там же; *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974; *Yoki A.* Uralier und Indogermanen. Helsinki, 1973). Это позволяет использовать при реконструкции скифской модели и финно-угорский материал, но с крайней осторожностью и в той мере, в какой это допускают лингвистические обоснования.

²⁵ *Ростовцев М.И.* Эллинство и иранство на юге России. Пг., 1918. Следует отметить, что М.И. Ростовцев модернизировал скифское общество, видя в нем черты феодализма, и переоценивал близость скифской религии к иранскому зороастризму.

²⁶ *Артамонов М.И.* Антропоморфные божества в религии скифов // *АСГЭ*. Л., 1961. М.И. Артамонов полагал, что скифская религия была очень примитивна, пантеон аморфен, а функции божеств не дифференцированы, что не подтверждается новейшими исследованиями.

²⁷ *Граков Б.И.* Скифский Геракл // *КСИМК*. 1950. Вып. 34. (На одной из композиций, видимо, изображен Аполлон, отождествлявшийся с Гойтосиrom. См. Онайко Н.А. Аполлон Гиперборейский // *ИКАМ*. С. 153-159.)

²⁸ Раевский Д.С. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Атея // СА. 1970. № 3; *Его же*. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972; *Его же*. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977; в разделе «Об интерпретации памятников» (с. 75-76) Д.С. Раевский ответил на некоторые возражения Ж. Дюмезиля (*Dumézil G. Romans de Scythie et d'alentour*. P., 1978. P. 198-199) против его толкования. Реинтерпретация греческих сюжетов скифами рассматривается в работах: Раевский Д.С. «Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях на скифских древностях // ААТ. С. 63-70; *Его же*. Эллинские боги в Скифии? // ВДИ. 1980. № 1.

²⁹ Ростовцев М.И. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // ИАК. СПб., 1913. Вып. 49. С. 37-63; Раевский Д.С. Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства // Искусство и археология Ирана. М., 1971. С. 268-280; Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать из Мерва со сценой единоборства // ИИГК. С. 184-189; *Ее же*. Навершие со всадниками из Дагестана // СА. 1973. № 2. С. 187-189; Блаватский В.Д. Сцена инвеституры на Карагодеуашском ритоне // СА. 1974. № 1.

³⁰ Грантовский Э.А. Индо-иранские касты у скифов // XXV МКВ: Докл. делегации СССР. М., 1960.

³¹ Кузьмина Е.Е. О синкретизме образов скифского искусства в связи с особенностями религиозных представлений иранцев // III Всесоюзная конференция «Скифо-сибирский звериный стиль». М., 1972. С. 51-52; *Ее же*. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС. С. 52-65; *Ее же*. О семантике изображения на чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3; *Ее же*. Рец.: Вишневская О.А. Культура сакских племен низовьев Сырдарьи по материалам Уйгарака. М., 1973 // СА. 1975. № 2; *Ее же*. В стране Кавата и Афрасиаба...; *Ее же*. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев, 1977. С. 93-119; *Ее же*. Древнеиранские и переднеазиатские элементы в искусстве ираноязычных народов первой половины I тыс. до н.э. // Искусство и археология Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен. М., 1979. С. 42-45; *Ее же*. Сцена терзания в искусстве саков // Этнография и археология Средней Азии. М., 1979. С. 78-83; *Ее же*. Проблема реконструкции... С. 75-79.

³² Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии. М., 1974.

³³ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы скифского искусства... С. 43; Farkas A. Op. cit. P. 124.

³⁴ Раевский Д.С. Очерки идеологии... С. 14-17 и др.; *Его же*. Из области скифской космологии // ВДИ. 1978. № 3; *Его же*. Об интерпретации...; Акишев А.К. Идеология саков Семиречья // КСИА. 1978. Вып. 154; *Его же*. Искусство и идеология саков Семиречья: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1980; Мозолевский Б.М. Синтез скифо-античной думки // Всесвіт. 1978. № 2; *Его же*. Товста могила. Київ, 1979. С. 214-226; Бессонова С.С. Религиозные представления населения степной Скифии: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Киев, 1979; *Ее же*. Образ собако-птаха у мистецтві Північного Причорномор'я // Археологія. 1977. № 23; *Ее же*. Золотой налобник из Волковецкого кургана // Новые открытия советских археологов: (Тез.). Киев, 1975. Ч. II. С. 14-15.

³⁵ Konov S. The Aryan Gods of the Mitanni People. Oslo, 1921; Thieme P. The Aryan Gods of Mitanni Treaties // JAOS. 1960. V. 60; Mayrhofer M. Die Indo-Arier im Alten Vorderasien. Wiesbaden, 1966; *Idem*. Die Arier im Vorderen Orient ein Mythos? Wien, 1974.

³⁶ Oldenberg H. Die Religion des Veda. B., 1894; Benveniste E., Renou L. Vratra et Vratragna. P., 1934; Thieme P. Mitra and Aryaman. New Haven, 1957.

³⁷ Fussman G. Pour une problématique nouvelle des religions indiennes anciennes // JA. 1977. P. 21-70; Jettmar K. Die Religionen des Hindukusch. 1975.

³⁸ Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956; Литвинский Б.А. Кангуйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968; Снесарев Г.П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969; Рапопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971.

³⁹ Бартольд В.В. К истории персидского эпоса // ЗВОРАО. 1915. Т. 22, вып. 3-4; Wikander S. Sur le fond himmuno indo-iranien des épopées de la Perse et de l'Inde // La nouvelle Cléo. 1950. № 7; Лелеков Л.А. Ранние формы иранского эпоса // НАА. 1979. № 3; Болдырев А.Н. Отражение древних культурных традиций в классической литературе Ирана // ИИГК; Boyce M. Zariadres and Zarer // BSOAS. 1955. V. 17, № 3.

⁴⁰ Миллер В.Ф. Осетинские этюды. М., 1881. Ч. 1; Его же. Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. 1882. Т. 222; Абаев В.И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949; Его же. Дохристианская религия алан // XXV МКВ: Докл. делегации СССР. М., 1960; Его же. Культ семи богов у скифов // Древний мир. М., 1962; Калоев Б.А. Осетины. М., 1971; Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1976; Dumézil G. Romans de Scythie et d'alentour...

⁴¹ Иванов В.В. Заметки о типологическом и сравительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // ТЗС. 1969. 4; Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965; Они же. Исследования в области славянских древностей. М., 1974; Ivanov V.V., Toporov V.N. Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent // Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss. P., 1970. V. 2; Dumézil G. Jupiter, Mars, Quirinus. 4 v. P., 1941-1966; Idem. Mitra-Varuna P., 1946; Idem. L'idéologie tripartite des Indo-Europeens. Bruxelles, 1958; Idem. Mythe et épopée. 3 v. P., 1968-1973; Некоторые положения теории Ж. Дюмезиля оспариваются исследователями.

⁴² Lévi-Strauss C. Le totémisme aujourd'hui...; Idem. Mythologiques. 4 v. P., 1964-1971. Критический анализ см. Мелетинский Е.М. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа // ВФ. 1970. № 7. С. 165-173.

⁴³ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; Его же. Морфология сказки. М., 1969; Его же. Фольклор и действительность. М., 1976; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936; Её же. Миф и литература древности. М., 1978; Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // ТЗС. 1971. 5; Его же. К реконструкции мифа о мировом яйце // ТЗС. 1967. 3; Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские... системы...; Они же. Исследования...; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

⁴⁴ Фрейденберг О.М. Миф и литература... С. 24, 28, 29, 43.

⁴⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика... С. 163.

⁴⁶ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы... С. 40-50; Они же. Семантика скифского искусства и проблема ее интерпретации // ИАИ. С. 83-84; Они же. Рец.: Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977 // СА. 1979. № 3. С. 311-319. Критику точки зрения А.М. Хазанова см. Раевский Д.С. К проблеме системности скифской мифологии // Античная балканистика: Тез. докл. М., 1980. 3. С. 49-51.

⁴⁷ Уровни, названные мной «общечеловеческим», «индоевропейским», «индоиранским» и «собственно скифским» (см. Кузьмина Е.Е. Скифское искусство... С. 52-53; Её же. Проблема реконструкции... С. 76-79), Д.С. Раевский, оперируя общеполитическими категориями, характеризует как «всеобщее», «особенное» (индоиранское) и «единичное» (скифское) и подчеркивает, что «соединение этих методов

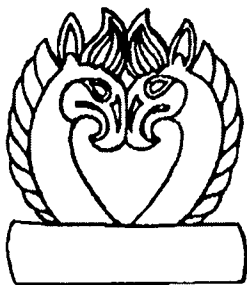
должно дать наиболее полное объяснение содержания скифского искусства» (Об интерпретации... С. 72-73). Поскольку в работах А.К. Акишева, Б.Н. Мозолевого, С.А. Бессоновой уже утвердилось понятие индоиранского уровня, и поскольку мне важно подчеркнуть, какие именно конкретные уровни, входящие в понятие «особенное» (индоевропейский, индоиранский, восточно-иранский и т.д.), используются в каждом конкретном случае при интерпретации памятников скифского искусства, мне кажется целесообразным сохранить эту прикладную классификацию, отметив, что она не противоречит классификации Д.С. Раевского, а конкретизирует ее.

⁴⁸ Раевский Д.С. Об интерпретации... С. 73.

⁴⁹ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство... С. 62.

⁵⁰ А.К. Акишев в очень интересном исследовании («Идеология саков Семиречья», с. 39-47) реконструирует систему только на индоиранском уровне; выделить специфически сакское автору пока не удается.

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕКОТОРЫХ ПАМЯТНИКОВ СКИФСКОГО ИСКУССТВА*



Теоретические предпосылки интерпретации художественных памятников, изложенные нами в статье «О “прочтении текста” изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени» (см. выше), позволяют перейти к раскрытию некоторых особенностей скифского изобразительного творчества. Скифам был чужд интерес к сиюминутным впечатлениям, эмоци-

ональным переживаниям и конкретным картинам живой природы. Образы скифского искусства — это или представления об определенном виде животных и фантастических существ, или символические сцены. Они моделируют основные познанные явления природы и общества.

Эта сторона скифского искусства соответствует главной особенности мифотворчества, которое характеризуется целостным подходом к миру и, отвлекаясь от индивидуального и частного, пытается осознать и воссоздать общую модель гармонизированного космоса¹.

Типичное для скифского искусства использование изобразительных блоков и инвариантных элементов, по-видимому, соответствует на изобразительном уровне присущему мифологическим и фольклорным текстам употреблению устойчивых формул, словосочетаний-клише и постоянных эпитетов².

В изобразительном искусстве подчеркивание, акцентуация определенной черты образа животного, видимо, передает постоянный эпитет, закрепленный за ним в поэтическом тексте. Так, утрированно большой глаз орла соотносится с постоянным эпитетом «зоркий», поза летящего галопом соответствует эпитету коня «быстрый» и т.д.

Сумма признаков, отмечаемых в поэзии, соответствует сумме признаков, составляющих блок в изобразительном искусстве. Так, образы птиц в скифском искусстве до вида неопределимы, но очень четко различаются хищные и водоплавающие, для изображения которых используются значимые клас-

* Статья опубликована в журнале «Вестник древней истории» (1984, № 1).

сификационные признаки³. Вероятно, это обусловлено тем, что в языке птицы классифицировались на хищных и водоплавающих: словом *saena* индоиранцы называли хищных птиц (орла, сокола, ястреба), словом *hansa* — водоплавающих (гуся, разных уток)⁴.

Для скифского искусства характерно утрированное подчеркивание нескольких основных частей тела животного или изображение только какой-то части тела, чаще всего головы, иногда ноги. Эта изобразительная манера также связана с особенностью мифологического мышления: с названием предмета по его наиболее специфической части и с представлением, присутствующим мифологическому мышлению, о том, что часть заменяет целое (*pars pro toto*). Табл. IV: 1
Табл. VI: 5, 7
Табл. VII: 11
Табл. VIII
Табл. IX: 1–5

Эти представления не были изжиты ни в индоиранский, ни в собственно скифский период и нашли отражение в ритуале — принесении в жертву только части тела животного (голова и ног), в языке — в уподоблении части предмета целому (например, «колесо» вместо «колесница»)⁵.

Для древних поэтических текстов характерен ритмический повтор поэтической формулы; метод повторов — это прием, призванный усилить восприятие и воздействие текста, имеющий также и магическое значение⁶. На изобразительном уровне этому соответствует повтор изображений в ряду, создание раппорта.

Важнейшая особенность скифского искусства — господство зооморфных образов — также обусловлена особенностями мифологического мышления. На ранней стадии развития интеллекта, пройденной всем человечеством, мир познается прежде всего при помощи зооморфного классификационного кода⁷.

В силу неравномерности исторического процесса эта стадия развития интеллекта была пройдена разными народами не одновременно. Население Передней Азии миновало ее еще в энеолите. У индоиранцев же пережитки этой архаичной стадии прослеживаются в поэтическом языке Ригведы и Яштов Авесты, полном зооморфных символов.

Символизм — важнейшая особенность мифологического мышления⁸.

По заключению Т.Я. Елизаренковой, мышление создателей Ригведы было не абстрактно-логическим, а образным и метафорическим⁹. И Ригведа, и Яшты Авесты полны метафор, иносказаний, символов, которые должны вызывать цепь ассоциаций¹⁰. Большая часть символов Ригведы зооморфна, хотя встречаются и уподобления неодушевленным предметам. Так, солнце называется конем, птицей, орлом, колесницей, колесом, глазом Митры-Варуны¹¹.

В поэтическом языке в роли символа часто выступает сравнение: Индра то сравнивается с быком, то выступает в виде быка, Ашвины то сопоставляются с конями, то отождествляются с ними. Употребляются и формулы-словосочетания, например «конь — солнце». В роли символа может выступать также эпитет, иногда служащий свернутым мифом. Так, за

эпитетом «драконоубийца» скрывается весь миф о борьбе Индры или Веретрагны со змеем.

Зооморфный символизм мышления был присущ и самим скифам, о чем свидетельствует рассказ Геродота (IV, 131-132) о посылке скифами Дарию птицы, мыши, лягушки и пяти стрел, означавших, что, если персы не улетят, как птицы, не спрячутся, как мыши, и не убегут, как лягушки, они будут уничтожены скифскими стрелами.

Язык, полный зооморфных символов, отражает своеобразную форму мышления, которое находит свое воплощение в изобразительном искусстве в символических звериных образах, призванных вызывать у зрителя цепь ассоциаций. Однако зооморфный образ в индоиранской традиции служит не только в качестве сравнения и метафоры. У индоиранцев распространены представления о зооморфных воплощениях мифологических персонажей.

В Ригведе божества мыслятся не только в абстрактной и антропоморфной, но и в зооморфной форме. Так, дракон Вритра трансформируется в кабана, Пушан — в козла. Часто один мифологический персонаж наделяется способностью перевоплощаться в несколько образов: близнецы Ашвини — это и юноши на колеснице, и кони, и птицы, влекущие колесницу (Рв. I, 118, 4, 5); бог солнца Сурья — это конь, птица, орел (Рв. VII, 63, 5; X, 168); Индра — это конь, бык, баран, козел¹².

Той же способностью к трансформации наделены боги в Яштах Авесты. В Михр-Яште Митра мыслится юношей на колеснице с колесом-солнцем или конем¹³; в Замьяд-Яште (34-38, 51, 68) Фарн (персонификация славы) выступает в образах коня, хищной птицы, верблюда, барана, рыбы, воина; в Бахрам-Яште (8) воплощениями (аватарами) бога грома и победы Веретрагны служат белый конь, хищная птица, кабан, верблюд, бык, баран, козел, всадник и ветер.

По-видимому, представления о перевоплощениях мифологических персонажей в животных, стихии и предметы существовали и у скифов¹⁴. В пользу этого свидетельствуют данные о поклонении богу войны Аресу в виде акинака (Herod., IV, 62) и образ родоначальницы скифов полудевы-полузмеи (Herod., IV, 9), родственный облику героини осетинского фольклора — жены Хамыца, полудевы-полурептилии, перевоплощавшейся в зайчиху¹⁵. Батраз превращался в коня и ветер. Многие другие герои трансформировались в животных, предметы и явления природы. Эти данные позволяют считать, что скифам, как и другим индоиранцам, была присуща вера в зооморфные воплощения богов, а это дает основания предполагать, что изображения определенных животных связаны с конкретными персонажами скифского пантеона и приурочены к конкретным мифам.

Представлениям индоиранцев присущи синкретизм и полисемантизм¹⁶: один персонаж наделяется способностью воплощаться в разных животных, и в то же время одно животное является инкарнацией различных богов. Так,

у индийцев конь — это Сурья, Агни, Индра, Ашвины; у иранцев конь — это Митра, Веретрагна, Вайю, Фарн, Тиштрия, Сиявуш; верблюд — Вайю, Веретрагна, Фарн; сокол и баран — Веретрагна и Фарн и т.д.

Синкретизм и полисемантизм образов в мировоззрении индоиранцев наводят на мысль, что именно с этой особенностью мышления связано характерное для скифского (и более позднего индийского) изобразительного творчества обилие полиморфных фантастических персонажей. Не стремился ли художник передать разные инкарнации божества, объединяя в одном предмете черты нескольких животных, в которых божество воплощалось в мифе?

Однако полиморфизм образов скифского искусства может объясняться и другой особенностью мифологического мышления — пристрастием к загадкам. Роль загадки в мифологии многократно подчеркивалась исследователями¹⁷. Т.Я. Елизаренкова отмечает, что многие поэтические тексты Ригведы строились как загадка и отгадка¹⁸. Само новогоднее торжество развертывалось как решение главной космогонической загадки. Загадки загадывали на новогоднем празднике и иранцы, пережитки этого сохранились в «Шахнаме» — в вопросах, которые задают Сиявушу. Может быть, любовь к загадкам, к «намеренной игре в загадочность» в поэтических текстах порождала создание ребусов в изобразительном искусстве. Впрочем, это не исключает того, что, создавая полиморфный образ, представляющий головоломку, художник вдохновлялся конкретным мифом, стремясь объединить в одном изображении черты одного мифологического персонажа¹⁹.

В скифском искусстве сама ограниченность зооморфных образов и их строгий отбор в синкретических сочетаниях указывают на значимость этих образов. Дешифровка их значения при отсутствии записей скифских мифов и присущем всем индоиранцам полисемантизме представляет, конечно, большие трудности.

Вопрос о конкретном значении зоо- и полиморфных образов в скифском искусстве остается остро дискуссионным. А.М. Хазанов и А.И. Шкурко отказываются признать семантику образов звериного стиля «как чисто религиозную»²⁰, смешивая понятия «мифология», «религия» и «эпос». Д.С. Раевский и А.К. Акишев, исходя из посылки о мифологическом мышлении у скифов, полагают, что образы животных и фантастических существ — это не иконические знаки, а знаки-символы, допускающие возможность широкого диапазона значений. Но если А.К. Акишев исходит из того, что в сакской мифологии происходила перетасовка сюжетов и сама структура мифов была аморфной, что «делает бесперспективным поиск однозначного определения семантики звериных образов», каждый из которых может иметь очень широкую семантику и допускает перекодировку, то Д.С. Раевский, наоборот, считает скифскую мифологию строго упорядоченной, но полагает, что «никаких свидетельств о зооморфных воплощениях скифских богов источники не содержат». Согласно Д.С. Раевскому, мнение о существовании у скифов

«звериного пантеона» и большой роли зоолатрии не подтверждается, и причину преобладания в искусстве Скифии зооморфных образов нельзя видеть в специфике скифского мировоззрения, а следует объяснить лишь особенностями культурно-исторической ситуации и легкостью заимствования из перднеазиатского искусства именно зооморфных образов²¹.

Напротив, Б.А. Литвинским и мной отстаивается предположение, что в образе определенного животного скифы видели символ конкретного мифологического персонажа, причем соотнесение с определенным животным опиралось на мифологические тексты, в которых данный мифологический персонаж перевоплощался в соответствующего зверя или уподоблялся ему²².

Эта гипотеза подтверждается не только приведенными индоиранскими данными, но и тем, что пережитки крайне архаичного зооморфного классификационного кода и зоолатрии прослеживаются в большинстве древних религий: египетской, китайской, индоевропейской и др. Зооморфизм отнюдь не является специфической особенностью скифов. Во многих религиях мифологический персонаж первоначально мыслился в зооморфном облике и лишь позже — в антропоморфном, в сопровождении животного, ставшего его атрибутом, что находило отражение в изобразительном искусстве: каждый персонаж предстал или в зооморфном, или в полиморфном виде, соответствующем мифу, а на более поздней стадии антропоморфизации — в человеческом облике, но в сопровождении связанного с ним в мифе животного.

У соседей скифов фракийцев значение некоторых зооморфных образов известно благодаря символическим изображениям с надписью имени их верховного божества Сабасия в виде руки бога с помещенными на ней животными, связанными с его культом.

Даже в самой развитой из европейских мифологий — греческой — каждое божество не только имеет посвященное ему животное-атрибут, но сохраняется много пережитков представлений о зооморфных воплощениях богов: Деметра — кобылица; Посейдон — конь; близнецы Диоскуры — белый и черный кони; Зевс в мифах перевоплощается в быка, орла, лебедя, змея; способностью к многочисленным трансформациям наделен Дионис, превращающийся в тигра, пантеру, льва, медведя, коня, дракона; в греческой мифологии много и полиморфных фантастических существ: грифон, кентавр, Пегас, Медуза и т.д.²³ При этом каждый — и реальный, и фантастический — зооморфный образ связан с определенным мифом и имеет свою хорошо разработанную иконографию.

В индийском изобразительном искусстве, генетически родственном по семантике скифскому, хотя и более позднем по времени сложения иконографии, каждый зооморфный и полиморфный персонаж также имеет свое имя и место в мифологической системе, фигурируя в определенных сюжетах²⁴.

Это дает основание отказаться от скептического отношения к поискам семантики памятников скифского искусства²⁵. Значение нескольких образов

и композиций может быть установлено на индоевропейском и индоиранском уровнях.

В изобразительном творчестве евразийских степей очень популярны изображения коня. По сообщению Геродота (IV, 59-62), скифы приносят коней в жертву всем семи богам своего пантеона. Как уже говорилось, у всех индоевропейцев, в том числе индоиранцев, конь также соотнесен со многими божествами. В разных индоиранских традициях существуют представления о коне как о мировой жертве, медиаторе, соединяющем сферы мироздания, о носителе земного плодородия, прорицателе и т.д. Поскольку вопрос о семантике этого сложного образа уже анализировался²⁶, остановлюсь только на солярном аспекте конного культа, для чего есть важный новый материал. Табл. IV, V

Во всех индоевропейских традициях прослеживается преимущественная связь коня с солнцем. В греческой и индийской поэзии используется постоянная формула «быстроконное солнце»²⁷, а в Авесте формула «конь-солнце» применяется к солярному богу Митре (Михр-Яшт, X, 12, 13, 90). Культ Митры восходит к эпохе индоиранского единства и сохраняется и в Авесте, и в Ригведе²⁸, и у саков, о чем свидетельствуют теофорные имена²⁹.

У некоторых ираноязычных народов Средней Азии культ солярного бога, связанного с конем, имел первостепенное значение. Геродот (I, 216) и Страбон (IX, 513) сообщают, что массагеты богом почитают солнце и ему приносят в жертву коней, так как самому быстрому богу подобает самое быстрое животное. Тацит (VI, 37) и Филострат (Жизнь Аполлония, I, 31) говорят о принесении коней в жертву солнцу парфянами. Само же название солнца в парфянском языке (*myhr*) связано с именем солярного бога Митры.

Эти данные дают основания рассматривать во всяком случае значительную часть изображений коня как символ бога солнца, у восточных иранцев — Митры, а у скифов — Гойтосира, имя которого, по Нюбергу, происходит от постоянного эпитета Митры «могучий пастбищами». Такая трактовка абсолютно бесспорна для изображений коней, сопровождающихся дополнительными знаками — свастикой, крестом или розеткой, солярное значение которых доказывается индийской традицией (эти знаки помещаются в храмах бога солнца Сурьи)³⁰.

Для скифского искусства характерно изображение коня с поджатыми ногами, в позе летящего галопа. Вопреки распространенному мнению, эта стилистическая трактовка не изобретена скифскими художниками, а заимствована ими из репертуара переднеазиатского искусства³¹. Но сам выбор позы, наиболее соответствующей передаче стремительного движения, обусловлен мифологическими представлениями скифов — стремлением передать поэтическую формулу «быстроконное солнце». Табл. V: 1

Другой популярный в скифском искусстве образ — крылатый конь³², как и семантически тождественный ему Пегас в греческой трактовке, передает Табл. IV: 3-5

характерное для всех индоиранцев уподобление коня и птицы. В Ригведе с орлом сравниваются конь Педу (I, 118, 9, 10), кони Ашвинов (I, 118, 4, 5), но чаще всего бог солнца Сурья (VII, 63, 5 и др.); солнце постоянно называется «небесной птицей» (IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6), солнечные птицы — это орел и лебедь³³.

Отождествление коня и птицы представлено и в иранской традиции: в нартовском эпосе конь героя Хамыца — «белый, как лебедь», летящий, как коршун³⁴. Крылатый небесный конь — популярный персонаж фольклора Ферганы и Бактрии, доживший в таджикских сказках до сего дня³⁵. Видимо, уподобление коня и птицы в мифологических и фольклорных текстах породило синкретический образ крылатого коня в изобразительном искусстве³⁶.

В качестве солярной эмблемы могут трактоваться изображения сегнеро-
Табл. IV: 2 ва колеса — образ четырех коней колесницы, составленный по законам парциальной магии: колесо и четыре головы запряженных коней или орлов, расположенные в форме свастики, передавая идею вихревого движения³⁷. Эта композиция точно соответствует описанию солнечной колесницы с одним колесом и четырьмя конями или орлами в Ригведе и в посвященном Митре Яште Авесты³⁸.

Большой интерес представляют многочисленные изображения оленей в
Табл. II, III летящем галопе³⁹. Исходя из этимологии В.И. Абаева, связывавшего этноним саков с названием оленя⁴⁰, исследователи видели в образе оленя тотем саков⁴¹. Теперь общепринята этимология имени саков, предложенная Х. Бейли⁴², и старая трактовка отпадает. Для выяснения семантики образа

Св. рис. 5 оленя большое значение имеет обряд обряжения коня в оленя, засвидетель-
на с. 56 ствованный оленьими масками в Пазырыке и наверхиями колесниц и кон-

Табл. II: 3 скскими налобниками и нащечниками с изображениями оленей в Скифии⁴³. Ритуал обряжения коня в оленя восходит к ведической эпохе: в Ригведе (I, 163, 9, 11) описано заклание коня, украшенного золотыми оленьими рогами. По-видимому, синкретический образ коня-оленя (как и коня-птицы) был связан у скифов с культом бога неба. В пользу этого предположения свидетельствуют лингвистические данные. Коневодство вместе с названиями и культом коня было воспринято от ираноязычных народов тюрками⁴⁴. В тюркских языках название оленя (sugun) связано с названием чистокровного коня аргамака и вместе с тем с названием солнца и с глаголом «приносить жертву», «молиться»; другое же название оленя (бугу) восходит к иранскому слову бага «бог»⁴⁵, обычно применяемому к верховному богу неба Ахурамазде, к имени которого восходит название солнца в некоторых восточноиранских языках⁴⁶. Синкретизм образов коня и оленя ярко выступает в практике сибирских шаманов. Они используют бубен с изображением оленя, которое называется «конь», и произносят при камлании заклинание, призывая «коня-маралуху», чтобы взлететь на небо. Таким образом, тюркские народы унаследовали от ираноязычных соседей комплекс представлений о коне-олене как жертвенном животном, посвященном небесному богу⁴⁷. Это

позволяет видеть в изображениях оленей и коней-оленей прежде всего небесный и солярный символ.

Другое популярное изображение сако-скифского искусства — пара противостоящих коней или их протом⁴⁸ — может быть интерпретировано на основании широкого круга индоевропейских аналогий. У древних индоевропейских народов существовал культ близнецов, обычно связанных с богиней-матерью и часто носивших «конские» имена. Это греческие Диоскуры и мать-земля Деметра, кельтская Епона с конями, английские Хорса и Хенгист и т.д.⁴⁹ У индоиранцев культ близнецов восходит к эпохе до распада общности: близнецы Насатья фигурируют в клятве в Передней Азии, в Авесте и Ригведе⁵⁰. В Ригведе это сыновья бога солнца и кобылицы Ашвини, предстающие в образе двух юношей на конях или двух коней⁵¹. Их имя восходит к слову «ашва» — конь, как и название мирового дерева, ассоциировавшегося с богиней-матерью⁵². Видимо, общеиндоевропейский близнецный культ сохранялся и у скифов: в нартских сказаниях выступают близнецы Хсар и Хсартаг⁵³.

Табл. V:
3, 4

У разных индоевропейских народов иконография близнецов была сходна: их представляли в виде двух всадников или двух коней по сторонам богини-матери или заменяющего ее дерева жизни либо в виде двух противостоящих лошадиных протом. Это дает основание в аналогичных скифских изображениях видеть образ двух близнецов⁵⁴.

Привлечение индоиранских данных позволяет интерпретировать и некоторые полиморфные образы скифского искусства. Изображение трехголового змея из Елизаветинской станицы полностью соответствует описанию змея⁵⁵ в Авесте: «змей Дахака с тремя пастьями, с тремя башками» (Замьяд-Яшт, 37). Ажи Дахака в Авесте — противник первого царя иранцев Хошанга Парадата. Хотя в письменных источниках о скифах нет упоминаний мифа о борьбе со змеем, он может быть реконструирован на основании изобразительных материалов⁵⁶ и свидетельств о родоначальнике скифов Таргитае Паралата — прямой параллели, по А. Кристенсену, авестийскому Хошанге Парадате⁵⁷ — и о заимствовании у скифов образа Ажи Дахаки тюркской и монгольской мифологией. Фантастические собако-птицы на ножках меча из Елизаветинского кургана и обкладке ритона из IV Семибратнего кургана⁵⁸ могут быть трактованы как изображения полиморфного фантастического персонажа иранской мифологии Сенмурва на основании сходства иконографии скифского образа с описаниями Сенмурва в иранских источниках⁵⁹.

Табл. XV: 1

Наряду с единичными зооморфными и полиморфными образами, в скифском искусстве есть многофигурные композиции, передающие сцены борьбы и терзания животных. Вопреки распространенному представлению⁶⁰, это отнюдь не зарисовки картин сражений животных, наблюдавшихся скифами в степях, а символические сцены, поскольку в них участвуют львы, никогда не водившиеся в степях, и семантически тождественные им фантастические грифоны. Композиция сцены терзания не была инновацией

Табл. X, XI

скифских художников, она была заимствована ими из переднеазиатского искусства. Популярность этих сцен в искусстве Скифии в VI–IV веках до н.э., известных в переднеазиатской, ахеменидской, греческой и собственно скифской трактовках⁶¹, указывает на то, что они были реинтерпретированы скифами и выражали какие-то очень важные в их идеологии представления.

Сцена терзания возникла в шумерском искусстве как символическое изображение происходившей весной смены гелиакальных созвездий Плеяд (по-шумерски «звезда Быка») и Кассиопеи («звезда Оленя») созвездием Льва с яркой звездой Регул («царской»); композиция воспринималась как календарный символ весны⁶². Из Передней Азии композиция широко распространилась по всему Старому Свету и в разноэтничных традициях реинтерпретировалась в соответствии с местными мифами, сохраняя повсеместно свое значение символа весеннего возрождения⁶³.

Это дает основания полагать, что аналогичным образом трактовалась сцена терзания саками и скифами, которыми она была реинтерпретирована как символ главного праздника иранцев Ноуруза (Нового года) — Дня весеннего равноденствия⁶⁴. В дуалистической концепции индоиранцев равновесие (циклическая смена явлений) в мире обусловлено борьбой противоположных сил, достигающей своего апогея в день Нового года — праздника ежегодно повторяющейся победы бога или героя-родоначальника, обеспечивающего торжество света над тьмой, плодородия над бесплодием⁶⁵.

См. рис. 6
на с. 94
Такая трактовка сцены терзания подкрепляется тем, что аналогичным образом она толковалась в Иране, где при Ахеменидах она воспринималась как царская эмблема⁶⁶, поскольку в иранской традиции царь рассматривался как земное воплощение героя-родоначальника, устанавливающего порядок на земле, подобно тому как божественный герой обеспечивает гармонию в космосе⁶⁷. Пережитки сходных представлений и соотнесения Ноуруза с днем коронации царя прослеживаются и у восточноиранских народов Средней Азии⁶⁸.

Судя по тому, что в Причерноморье сцену терзания чаще всего помещали на золотых парадных предметах, находимых в царских курганах, можно полагать, что и в Скифии эта композиция — по законам тождества макро- и микрокосма — воспринималась и как символ весеннего возрождения, и как царская эмблема.

Символическое значение имеет и часто встречающаяся в восточной части ареала евразийских степей сцена поединка двух коней⁶⁹. Она может быть объяснена на основании очень архаичной легенды, сохраненной в авестийском Тиштр-Яште (14, 26-29), о борьбе на берегу озера Воурукаша (Каспийского моря) героя Тиштрии⁷⁰ за освобождение вод и восстановление плодородия. Тиштрия в облике прекрасного белого коня сражается с демоном Апаоша, выступающим в облике черного коня. В честь победы покровителя дождя Тиштрии в Иране, Средней Азии и Осетии до XX века справлялся восходящий к авестийской эпохе⁷¹ праздник обливания водой⁷². В обряде

заклинания дождя использовались изображения сцен борьбы не только двух коней, но и других животных, связанных с культом воды, — двух верблюдов, двух быков и т.д., о чем сообщается в согдийской рукописи X века⁷³. Такие изображения известны в Приуралье и Казахстане с VI–V веков до н.э.⁷⁴ Иранская традиция позволяет связать их с культом воды вообще и с Тиштрией в особенности.

Анализ семантики единичных образов и отдельных сцен в искусстве евразийских степеней позволяет перейти и к попытке дешифровки целых больших многофигурных и многоярусных композиций, представленных на сосудах и на парадном облачении.

Первым опытом дешифровки отдельного памятника искусства, анализируемого с учетом четырех уровней — собственно скифского, индоиранского, индоевропейского и универсально-мифологического, была моя попытка выявить семантику изображений на электровазе из кургана Чертомлык IV века до н.э.⁷⁵ Три фриза вазы трактуются как отражение представления о трех сферах мироздания, характерного для мифологии вообще, индоиранской в особенности⁷⁶. Верхний фриз со сценой терзания интерпретируется как изображение небесной сферы, где происходит космическая дуэль; нижний фриз с растительным орнаментом и птицами — как символ земли, переданный универсальным образом мирового дерева с птицами на нем⁷⁷ и крылатым конем у его основания — посредником между тремя сферами. Наконец, средний фриз с изображением ловящих коней скифов объясняется не в традиционном духе — как сценка из скифского быта⁷⁸, а в соответствии с индоиранской концепцией трилоки — как сфера обитания людей, которые совершают жертвоприношение коня⁷⁹, подобное индийской ашвамедхе⁸⁰ — обряду заклания коня в день солнечного равноденствия, призванному гарантировать царю возрождение и бессмертие и аналогичному жертвоприношению белого коня на коронации у других индоевропейских народов⁸¹. Композиция же в целом рассматривается как космограмма, передающая универсальный образ мира, подчеркивающая идею вечности и возрождения жизни и связанная с культом царя.

Семантика изображений Чертомлыцкой вазы рассматривалась также Э. Фаркаш⁸², основывавшейся на методических посылках, представляющих неприемлемыми, Д.А. Мачинским⁸³, первоначально исходившим из свидетельств античных источников и чисто интуитивных построений, и Д.С. Раевским⁸⁴, с которым мы используем один метод, принятый также Б.Н. Мозолевским⁸⁵.

Если не останавливаться на интерпретации Э. Фаркаш, уже подвергнутой убедительной критике Д.С. Раевским⁸⁶, то отрадно отметить, что все исследователи (даже идущие разными путями) единогласны в трактовке второго фриза как сцены жертвоприношения, а всей композиции вазы — как изображения, передающего мифологические представления скифов. Это единодушие вселяет надежду, что мы стоим на верном пути.

Разногласия носят частный характер и связаны с трактовкой второго фриза и образа крылатого коня.

Первоначально Д.С. Раевский видел в крылатом коне символ скифского бога Посейдона-Тагимасада, а в реалистической сцене — жертвоприношение в его честь⁸⁷. Позже второй фриз он связал с ритуалом объезда царства в день Ноуруза. Правомерность последней интерпретации подтверждается тем, что и сцена терзания является символом Ноуруза и дня коронации.

Более спорна трактовка стоящего анфас персонажа ввиду плохой сохранности фигуры; сомнительно истолкование образов коней как истории одной лошади: на вазе представлены, бесспорно, кони разных пород, к тому же как стриженные, так и длинногривые.

Соглашаясь с Д.С. Раевским в том, что здесь изображено сложное ритуальное действо, я все же думаю, что это не история одного коня, а иллюстрация аналогичного описанному в Яджурведе обряда выбора в пасущемся стаде лучшего коня для объезда земли и последующего заклания его на новогоднем празднике.

Что касается толкования Д.А. Мачинского, то он без дополнительного обоснования и без ссылки принимает интерпретацию крылатого коня как Тагимасада, предложенную в ранней работе Д.С. Раевского (но, по словам последнего, «требующую специального освещения»), и связывает все изображения с культом этого бога, трактуя в христианско-модернистском духе три сферы как «благое страдание» наверху, «божество в силе» внизу, «благие образы и символы, изливающие благостыню», в центре, а средний фриз — как «жизнь и назначение скифской лошади» и принесение лошади в жертву божеству.

Комплекс приведенных в систему фактов здесь подменен потоком фантазии. Но конкретные наблюдения Д.А. Мачинского, что фриз должен читаться сзади наперед и что в сцене жертвоприношения изображен не конь, а кобылица, видимо, справедливы. (Это, однако, не меняет предложенной мной интерпретации этой сцены, поскольку в разных индоевропейских традициях в священном браке участвуют то царь и кобылица, то царица и жеребец⁸⁸.)

Самого пристального внимания заслуживают приведенные в более поздней работе соображения Д.А. Мачинского, основанные на знании скифского материала и античной традиции о скифах, о связи всего чертомлыцкого комплекса с культом женского божества и интерпретация погребенной в кургане как жрицы богини Табити⁸⁹.

Различие методов и проистекающая отсюда степень достоверности реконструкций особенно наглядно проявились при интерпретации золотой пекторали из Толстой Могины. Э. Фаркаш, исходя из тотемистических представлений и мифологии современных палеосибирских народов, в сцене терзания видит натуралистически переданный миф о растерзании тотема скифов оленя с целью создания земных благ, представленных во втором фри-

зе: в Чертомлыке — коней как источника кумыса, а в Толстой Могиле — разных домашних животных⁹⁰.

По В.Н. Даниленко, в нижнем фризе представлены «зооморфизированные сцены борьбы стихий», в среднем — «фантастическое древо жизни с волшебными птицами», а в верхнем — «пастушеское благоденствие», скифы царские и скифы-кочевники и передача «волшебной рубахи-панциря из бараньего руна» царю, возможно, Атею⁹¹.

Как уже отмечалось Д.С. Раевским⁹², несостоятельность этого толкования состоит, не говоря о его произвольности, в эклектизме, проявляющемся в недопустимом смешении представлений мифологических (стихии, древо жизни), сказочных (волшебная рубаха) и реалистических (портрет исторического Атея), то есть представлений, относящихся к разным этапам развития человеческого интеллекта, что исключает сочетание их на одном предмете.

Методически нечеткой остается и позиция Д.А. Мачинского, который, не понимая самой сущности мифологического мышления, «не стремится реконструировать некую идеальную и абстрактную “модель” скифской мифологии», а пытается подменить ее «системой ассоциаций» и «широким фоном аналогий в рамках греко-скифского и скифо-сибирского искусства», а также Переднего Востока и индоиранского мира⁹³. Произвольность и бессистемность сопоставлений делают построение Д.А. Мачинского весьма уязвимым и недостаточно убедительным, лучшими же страницами в его работе остаются те, где он не выходит за пределы хорошо знакомого ему скифского материала и дает свое толкование образов женских божеств. По Д.А. Мачинскому, нижний фриз (сцена терзания) передает «благое страдание», но почему-то и борьбу великой богини и амазонок с грифонами, средний — «благие образы, мировое дерево», верхний — «весеннее стадо» и скифов, в которых он видит скопцов-энареев (поскольку они заняты женским занятием — шитьем), обращающихся к богине типа Аргимпасы — Афродиты Урании, на основании чего пектораль связывается с культом этой богини, а весь комплекс погребения — с культом ее и Ареса⁹⁴.

С принципиально иных позиций подошли к толкованию пекторали Б.Н. Мозолевский и Д.С. Раевский, что привело их к совершенно иным выводам. Исходя из законов мифологического мышления, они проанализировали пектораль, пользуясь данными общемифологическими, индоиранскими и собственно скифскими, и пришли к очень близким выводам, соответствующим в целом и моей интерпретации Чертомлыцкой вазы. Трехчастную композицию обоих памятников единогласно интерпретировали как космологическую модель Вселенной, сцену терзания — как возрождение через уничтожение, растительный орнамент — как мировое дерево. Д.С. Раевский уделил большое внимание иерархическому ряду изображенных животных и композиционной структуре пекторали, в которой он выявил систему оппозиций⁹⁵. Верхний фриз он на основании индоиранских данных объяснил как

символическое изображение весеннего возрождения природы, «всескотия» как «воплощения магической формулы», обеспечивающей благополучие и «прежде всего — умножение скота». Большое место в его работе посвящено также роли руна в свете данных различных индоевропейских традиций. Ту же идею оппозиции *природа—культура* выявил в конструкции пекторали и Б.Н. Мозолевский, идя совершенно иным путем — методом сопоставления композиции пекторали и фронтонов Парфенона⁹⁶.

Ему принадлежит и очень удачное сопоставление верхнего фриза пекторали с происходящими из Подунавья сценами посвящения миста в Элевсинских мистериях⁹⁷: их роднит с пекторалью не только сама композиция центральной группы с растянутой шкурой, игравшей важную роль в обряде, но и культовые повязки на голове жрецов, и нагота персонажей, и амфора для причащения, и сцена терзания (включающаяся в композицию и осмыслявшаяся в пифагорейском духе как символ воскрешения). Это дает Б.Н. Мозолевскому убедительные основания интерпретировать верхний фриз как изображение таинства приобщения Деметре или соотносившейся с ней великой богине Скифии, посвящения, происходившего на главном празднике весеннего возрождения (о чем говорит изображение самок с молодымком) и, по-видимому, совершавшегося самим царем, исполнявшим в обществе сакральные функции и, возможно, игравшим на весеннем празднике роль супруга богини. Такое толкование надежно подтверждается данными о роли руна в свадебной обрядности индоевропейцев и значении свадебного ритуала в Элевсинских мистериях.

Косвенным, но очень важным аргументом в пользу интерпретации Б.Н. Мозолевого является находка в Толстой могиле калафа — парадного головного убора скифской царицы. Анализ изображений скифских калафов, по-видимому, позволяет признать скифскую царицу главной жрицей культа богини-матери, выступавшей на весеннем празднике в роли ее земной заместительницы, а также говорить о большом влиянии в Скифии в IV веке до н.э. элевсинских и дионисийских культов⁹⁸.

Наряду с интерпретацией отдельных образов и композиций, представленных на одном предмете, делались попытки рассмотреть и целые комплексы изображений. А.К. Акишеву принадлежит очень удачный опыт интерпретации всего комплекса украшений парадного костюма вождя из кургана Иссык (Семиречье, IV в. до н.э.) как связного текста — космограммы⁹⁹.

Исходя из индоиранских данных, в трехъярусной композиции украшения колпака он видит передачу идеи трилоки; изображение дерева с птицами в центре композиции он объясняет как универсальный образ дерева жизни, прорастающего через три сферы; саму же идею поместить космограмму на парадном головном уборе он связывает с представлением индоиранцев о сакральной роли царя.

Справедливость толкования А.К. Акишева подтверждается при анализе изображений на парадном головном уборе (калафе) скифских цариц и бак-

Табл. XIV: 1
Табл. XIV: 2

трийской короне¹⁰⁰. Они также несут изображение древа жизни и сопровождаются символами женского божества, подчеркивая роль скифской царицы как главной жрицы и земной заместительницы богини-матери. В комплексе бактрийского парадного головного убора и на некоторых скифских калафах есть изображения, связанные с культом Диониса, и сцены брака Диониса и Ариадны, отражающие значение священного брака в царском культе и роль царицы, выступающей в ритуале заместительницей супруги Диониса Ариадны, подобно греческой базилине на празднике Анфестерий. Табл. XIV: 1–3,8 Табл. XII: 5,7,8 Табл. XIII: 3

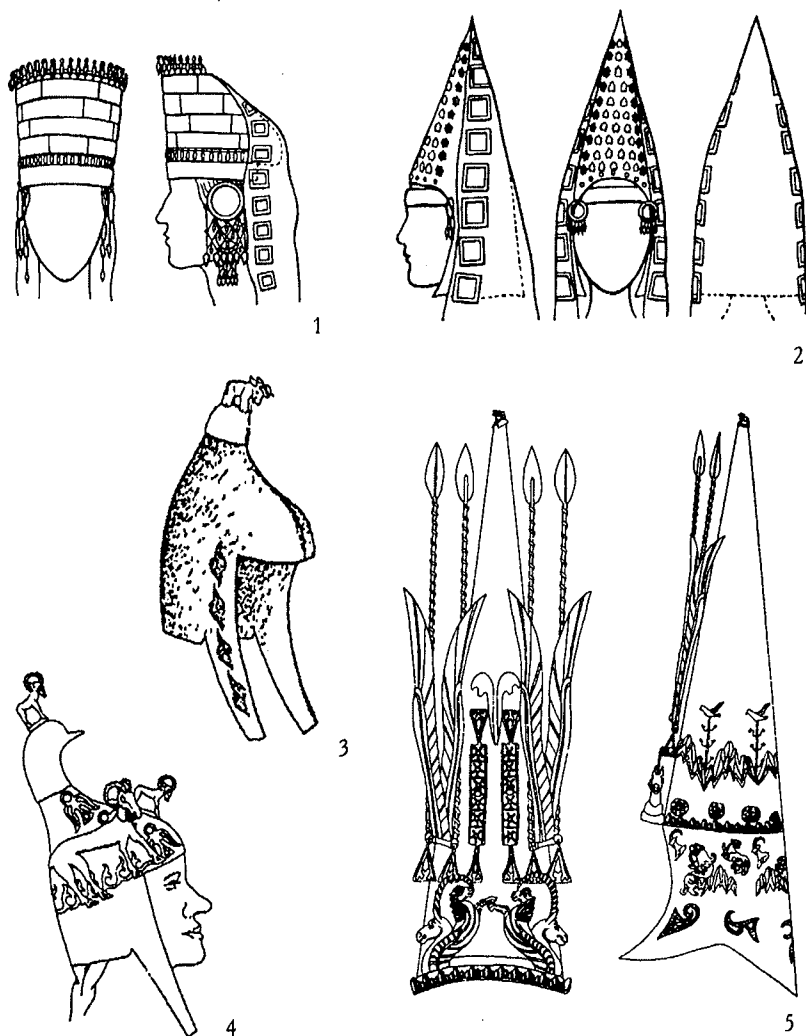


Рис. 7. Реконструкция парадных головных уборов

Итак, предметы убора, парадная посуда и оружие, украшенные изображениями, выполненными в зверином стиле, сделаны из золота, их сюжеты прокламируют и освещают царскую власть. Большая часть их найдена в курганах, возведение которых требовало колоссальных трудовых затрат огромного коллектива, в курганах, по богатству инвентаря и грандиозности насыпи сопоставимых с египетскими пирамидами. Это дает основание признать драгоценные вещи с изображениями в зверином стиле атрибутами военной аристократии и инсигниями царя. Вместе с тем это позволяет заключить, что искусство звериного стиля отражало социальные потребности и выражало идеологию прежде всего скифского нобилитета, причем прокламативный характер искусства особенно усилился в IV веке до н.э. — в эпоху утверждения скифского царства.

Анализ изображений на парадном уборе и инсигниях царей и цариц у народов евразийских степей приводит к выводу, что в среде саков и скифов сохранялись представления о царе как посреднике между людьми и богами, как земном наместнике бога, от духовных и физических сил которого зависит плодородие земли и процветание народа. Круг этих представлений о сакральной роли царя засвидетельствован большим количеством текстов, отражающих индоиранскую традицию, и восходит к индоевропейской эпохе, что документируется общеиндоевропейским единством ритуалов царского культа и терминов, связанных с царской властью¹⁰¹, засвидетельствованных и у скифов¹⁰².

В свете этих данных крайне наивными выглядят рассуждения Э. Фаркаш о «демократизме» скифского общества и искусства¹⁰³. Они противоречат не только индоевропейским и индоиранским свидетельствам, но и прямым указаниям Геродота о роли и культе царей у скифов.

Таким образом, для реконструкции мировоззрения и социальной структуры общества населения евразийских степей в VII–IV веках до н.э. весьма существенно изучение семантики произведений изобразительного творчества скифов. Важнейшие задачи дальнейшего исследования скифского искусства — раскрытие содержания его образов путем последовательного применения анализа на общемифологическом, индоевропейском, индоиранском и собственно скифском уровнях и совершенствование самого метода этого анализа.

Примечания:

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 169.

² Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.

³ Переводчикова Е.В. Келермесская секира и формирование скифского звериного стиля // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1979.

⁴ Benveniste E. Les noms de l'«oiseau» en iranien // Paideuma. 1960. В. 7, Нf. 4/6.

⁵ Рв. VI, 39, 4; IX, 86, 45; Михр-Яшт, X; Нартские сказания.

⁶ *Елизаренкова Т.Я.* Введение // Ригведа. М., 1972. С. 72-78; *Gonda J.* Stylistic Repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.

⁷ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 232, сл.; *Lévi-Strauss C.* Le totémisme aujourd'hui. P., 1962. В связи с проблемой образного мышления и, в частности, зооморфных образов скифского искусства было бы интересно специально рассмотреть вопрос о специфике развития деятельности полушарий мозга, поднятый В.В. Ивановым (Чет и нечет. М., 1978. С. 75).

⁸ *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 35; *Ее же.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 47-48, 123.

⁹ *Елизаренкова Т.Я.* Указ. соч. С. 65-67.

¹⁰ *Renou L.* Etudes védiques et paninéennes. P., 1939. Т. 5. P. 45; *Gonda J.* Remarks on Similies in Sanscrit Literature. Leiden, 1949; *Idem.* The Epithets in the Rigveda. Gravenhage, 1959.

¹¹ Рв. VI, 51, 1; IX, 71, 9; 97, 33; X, 30, 2; 55, 6.

¹² *Елизаренкова Т.Я.* Указ. соч. С. 46-47.

¹³ *Gershevitch I.* The Avestian Hymn to Mythra. Cambridge, 1959. P. 4.

¹⁴ Другая точка зрения высказана Д.С. Раевским (см. прим. 21).

¹⁵ *Миллер В.Ф.* Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. 1882. Т. 222. С. 199, сл.

¹⁶ Полисемантизм образа, знака характерен для ранних этапов развития мышления. См. *Иванов В.В.* Чет и нечет... С. 81.

¹⁷ *Фрейденоберг О.М.* Поэтика... С. 138, 144; *Ее же.* Миф и литература... С. 193, сл., 277; *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 48-50, 91-93.

¹⁸ *Елизаренкова Т.Я.* Указ. соч. С. 69-70.

¹⁹ *Иванов (Очерки по истории семиотики... С. 152)* подчеркивает, что при соединении двух знаков-изображений единый полиморфный образ приобретает новое значение, «соотносящееся с новыми концептами, а не с этими денотатами».

²⁰ *Хазанов А.М., Шкурко А.И.* Социальные и религиозные основы скифского искусства // ССЗС. С. 40, 44, 47; *Они же.* Скифское искусство звериного стиля (по материалам лесостепной Скифии) // Музейное дело в СССР. М., 1977. С. 107-113; *Они же.* Рец.: Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977 // СА. 1979. № 3. С. 312.

²¹ *Акишев А.К.* Искусство и идеология саков Семиречья: Автореф. дис. канд. ист. наук. М., 1980; *Раевский Д.С.* Об интерпретации памятников скифского искусства // НАА. 1979. № 1. С. 73-74; *Его же.* О причинах преобладания в скифском искусстве зооморфных мотивов // ИАИ. С. 73-74. Отстаивая в теоретическом плане невозможность связать зооморфный образ с определенным мифологическим сюжетом, Д.С. Раевский в другом случае допускает, что «образы звериного стиля должны трактоваться не как изображения скифских богов, а как их символы» («Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях на скифских древностях // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978. С. 69), что полностью согласуется с моей трактовкой. В противовес теоретическим посылкам в практическом анализе Д.С. Раевский успешно обосновывает связь зооморфных образов с конкретными мифами и персонажами: именно ему принадлежит интерпретация образов крылатого коня как Тагимасада и утки как атрибута Таргитая. Предположение Д.С. Раевского, что заимствованные в VI веке до н.э. переднеазиатские антропоморфные образы не прижились в Скифии, так как они трудно поддаются пе-

реосмыслению, опровергается тем, что скифами были успешно реинтерпретированы антропоморфные и полиморфные образы греческого искусства, что убедительно показано самим Д.С. Раевским («Скифское» и «греческое»... *Его же*. Эллинские боги в Скифии? // ВДИ. 1980. № 1). Следовательно, дело не в трудности реинтерпретации, а в том, что в мировоззрении скифов VI века до н.э. господствовал зооморфный символизм, а к IV веку до н.э. присущие ему изначально антропоморфные образы выступили на первый план и потребовали своего воплощения.

²² Литвинский Б.А. Кангойско-сарматский фарн. Душанбе, 1968. С. 90-94; Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС. С. 58-59; *Ее же*. В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977. С. 100-110. По моему мнению, зооморфный символизм мышления скифов приводил к тому, что и целые мифологические сюжеты оказывалось возможным воплотить в виде композиций, состоящих из нескольких зооморфных образов: сцена терзания — изображение праздника ноуруза или мих-рагана; сцена борьбы зверей — изображение праздника Тиштрии и т.д. (Кузьмина Е.Е. Сцена терзания в искусстве саков // Этнография и археология Средней Азии. М., 1979; *Ее же*. Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей // КСИА. 1978. Вып. 154).

²³ Радциг С.И. Античная мифология. М.; Л., 1939. С. 62-66; Лосев А.Ф. Античная мифология. М., 1957. С. 41, сл., 124, сл., 145, 175.

²⁴ Agrawala V.S. Indian Art. Varanasi, 1965; Asis Sen. Animal Motifs in Ancient Indian Art. Calcutta, 1972.

²⁵ Сказанное, однако, нисколько не исключает того, что образы и сцены скифского искусства интерпретировались самими скифами на нескольких уровнях, что характерно и для индийского, и для греческого искусства и обусловлено особенностью мифологического мышления, воспринимающего микрокосм подобным макрокосму.

²⁶ Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев, 1977. С. 96-119; Раевский Д. С. Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства // ИАИ. С. 171, сл.

²⁷ Иванов В.В. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // Этимология. 1967. М., 1969. С. 54.

²⁸ Топоров В.Н. Заметки о Митре в связи с реконструкцией некоторых представлений // Труды конференции по древнему Востоку. М., 1966; Konow Sten. The Aryan Gods of the Mitanni People. Cristiania, 1921; Thieme P. Mithra and Aryaman // Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. 1957. № 41; Benveniste E. Mithra aux vastes pâturages // JA. 1960. V. 248. P. 421-429.

²⁹ История таджикского народа. М., 1963. Т. 1. С. 518; Justi F. Irani-sches Namenbuch. Marburg, 1895. S. 216.

³⁰ Sastri T.V. Sun Temples in Western India // OA. 1962. V. 8, № 2. P. 79-82.

³¹ Amandry P. Un motif «scythe» en Iran et en Grèce // JNES. 1965. V. 24, № 3.

³² Ильинская В.А. Культовые жезлы скифского и предскифского времени // Новое в советской археологии. М., 1965. Рис. 3; *Ее же*. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин. Киев, 1975, табл. IV, 12; Мозолевский Б.М. Товста могила. Київ, 1979. Рис. 132, 4.

³³ Dave K. The Golden Eagle and the Golden Oriole in the Vedas and the Puranas // XIII All India Oriental Conference of Nagpur University. 1946; Vogel J. The Goose in Indian Literature and Art. Leiden, 1962.

³⁴ Шанаев Г. Из осетинских сказаний о нартах // Списание сведений о кавказских горцах. Тифлис, 1876. Вып. 9, отд. 2.

³⁵ Белицкий А.М. Хуттальская лошадь в легенде и историческом предании // СЭ. 1948. № 4; *Ego же*. Конь в культах и идеологических представлениях народов Средней Азии и евразийских степей в древности и раннем средневековье // КСИА. 1978. Вып. 154; *Бернштам А.Н.* Араванские наскальные изображения и даваньская (ферганская) столица Эрши // СЭ. 1948. № 4; *Waley A.* The Heavenly Horses of Ferghana // *History Today*. 1955. V. 1, № 2.

³⁶ Литвинский Б.А. Указ. соч. С. 29; *Кузьмина Е.Е.* Конь в религии... С. 100-101. Д.С. Раевский (Скифо-авестийские мифологические параллели... С. 171-175) предложил интерпретировать этот образ как олицетворение скифского бога Посейдона-Тагимасада, этимологизируя его имя как «Быстрый Йима Хшаета» и на этом основании связывая Тагимасада с иранским Йимой — первым человеком и первым царем. Эта интерпретация поддержана Д.А. Мачинским (Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // *Культура Востока*. Л., 1978. С. 132). Однако этимология имени Тагимасад оспорена иранистами; конь-птица, как отмечалось, соотносится с разными мифологическими персонажами, и это не позволяет безоговорочно принять отождествление его с Тагимасадом.

³⁷ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Л.; Прага, 1966. Рис. 127.

³⁸ *Duchesne-Guillemin J.* Anthropologie religieuse // *Numen*. 1955. 2. P. 99; *Gershevitch*. The Avestian Hymn... P. 35.

³⁹ Членова Н.Л. Скифский олень // МИА. 1962. № 115.

⁴⁰ Абаев В.И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 37, 179.

⁴¹ Членова Н.Л. Указ. соч. С. 192-195.

⁴² *Bailey H.* Languages of the Saka // *Handbuch der Orientalistik*. 1958. B. 1, Hf. 4. P. 133.

⁴³ Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. С. 214, 219. Табл. XXI, 1; XXII, 3, 4; *Ильинская В.А.* Навершина из Майкопского и Новочеркасского музеев // СА. 1967. № 4. С. 295-301; *Артамонов М.И.* Указ. соч. Рис. 31, 57; *Мозолевский Б.М.* Указ. соч. Рис. 132, 2, 3, 5, 6.

⁴⁴ *Кузьмина Е.Е.* Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // *Средняя Азия в древности и средневековье*. М., 1974. С. 37, 44-45.

⁴⁵ *Аманжолов А.С.* Следы культа оленя в тюркских языках // ПИОП. С. 27-30.

⁴⁶ *Абаев В.И.* Дохристианская религия алан // XXV Международный конгресс востоковедов: Докл. делегации СССР. М., 1960. С. 2; *Лившиц В.А.* Иранские языки народов Средней Азии // *Народы Средней Азии и Казахстана*. М., 1962. С. 153; *Bailey H.* Languages of the Saka... P. 134.

⁴⁷ Отождествление в Средней Азии солнца то с Митрой, то с Ахура Маздой находит объяснение в ведическом совместном культе Митры-Варуны, поскольку Варуна отождествляется с Ахура Маздой (*Елизаренкова Т.Я.* Указ. соч. С. 55; *Ölstenberg H.* Die Religion des Veda. B., 1894, S. 28; *Zaehner R.* The Dawn and Twilight of Zoroastrianism. N.Y., 1961. P. 68). На существование подобного слитного культа в Средней Азии указывают данные о культе Митры-Ахуры и имя Mitrohrmazd (*Литвинский Б.А.* Указ. соч. С. 41; *Yusti F.* Iranisches Namenbuch... S. 216).

⁴⁸ Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. Табл. CV, 2; *Толстов С.И., Итина М.А.* Саки низовьев Сырдарьи // СА. 1966. № 2. Рис. 7.

⁴⁹ Иванов В.В. Отражение индоевропейской терминологии близнечного культа в индоевропейских языках // Балто-славянский сборник. М., 1972; *Ego же*. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // ТЗС. 1969. 4; Ward D. The Divine Twins. The Indo-European Myth in Germanic Tradition // University of California Folklore Studies. 1968. V. 19; Chapoutier F. Les Dioscures au service d'une déesse // Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. P., 1935. 137; Schelling R. Les Castores romains à la lumière de tradition indo-européenne // Hommage à G. Dumézil. P., 1960; Schwarz W. Germanische Dioskuren // Bonner Jahrbücher. 1967. B. 167.

⁵⁰ Konow Sten. The Aryan gods...

⁵¹ Przyluski J. Les Asvins et la Grande déesse // Harvard Journal of Asiatic Studies. 1936. 1; Vader V. The Twin Gods Ásvinau // The Indian Historical Quarterly. Calcutta, 1932. V. 8.

⁵² Иванов В.В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *aśva* — «конь» // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.

⁵³ Возможно, в Скифии индоевропейский культ близнецов слился с местным культом героев-побратимов. О побратимстве у скифов говорит Геродот (IV, 70). Лукиан (Токсирид, или дружба, 57) упоминает скифский храм друзей Ореста и Пилада.

⁵⁴ Кузьмина Е.Е. Конь в религии... С. 102-104; Литвинский Б.А. Орудия труда и утварь из могильников Западной Ферганы. М., 1978. С. 113-126.

⁵⁵ Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 143.

⁵⁶ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство... С. 62. Возможно, сражение Таргитая со змеем представлено на фрагментированной костяной пластине из Гаймановой могилы (Бессонова С.С. Образ собако-птица у мистецтві Північного Причорномор'я скіфської епохи // Археологія. 1977. № 23. Рис. 7).

⁵⁷ Cristensen A. Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens. Uppsala, 1970. Pt. 1. P. 133-140, 164. Э.А. Грантовский (Индоевропейские касты у скифов // XXV Международный конгресс востоковедов: Докл. делегации СССР. М., 1960. С. 1, 4, 5), детально проанализировав скифскую легенду, показал, что с авестийскими Парадатага должен сопоставляться скифский царский род Паралатов — потомков младшего из трех братьев — Колаксия.

⁵⁸ Бессонова С.С. Указ. соч. С. 14, рис. 5.

⁵⁹ Тревер К.В. Собако-птица: Сенмурв и Паскудж // ИГАИМК. 1933. Вып. 100. С. 308-312.

⁶⁰ По Э. Фаркаш (Farkas A. Interpreting Scythian Art: East and West // Artibus Asiae. 1977. V. 39, № 2. P. 127 ff.), они «обозначают смерть в терминах, близких степнымномадам».

⁶¹ Артамонов М.И. Указ. соч. Рис. 80, 105, 131, табл. 29, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 162, 181, 183, 208, 213, 236, 241, 242, 317, 329; *Ego же*. Сокровища саков. М., 1973. Рис. 31, 34, 46, 175, 176, 178-180, 182, 193, 241, 243, 286.

⁶² Hartner W., Ettinghausen R. The Conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol // Oriens. 1964. V. 17. P. 161-170; Harner W. The Earliest History of the Constellation in the Near East and the Motif of the Lion — Bull Combat // JNES. 1965. 24. № 1-2.

⁶³ Erlenmeyer M.-L., Erlenmeyer H. Über griechische und altorientalische Tierkampfgruppen // AK. 1968. № 1-2. S. 53-67; Desneux J. Sur quelques représentations du «lion à la proie» en glyptique et en numismatiques antiques // RBNS. 1960. 54. P. 17-19.

- ⁶⁴ Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3. С. 68-71; *Ее же*. Сцена терзания в искусстве саков... С. 78-83.
- ⁶⁵ Nyberg H. Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes // JA. 1931. 29, № 1-2; Brown W. Theories of Creation in the Rig Veda // JAOS. 1965. V. 85; Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. P., 1968. P. 268-269.
- ⁶⁶ Herzfeld E. Iran in the Ancient East. L.; N.Y., 1941. P. 251 ff.; Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // ICIAA. Teheran, 1972. P. 269; Deshayes J. Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis // Majalla-e adabiyat va ulum-e issani. Teheran, 1965. № 4.
- ⁶⁷ Videngren G. The Sacral Kingship of Iran // La Regalita Sacra. Leiden, 1959. P. 252.
- ⁶⁸ Толстов С.П. Древний Хорезм. М., 1948. С. 204, сл.
- ⁶⁹ Артамонов М.И. Сокровища саков... Рис. 152.
- ⁷⁰ Кузьмина Е.Е. Сюжет противоборства двух животных... С. 103-108.
- ⁷¹ Лившиц В.А. Зороастрийский календарь // Бикерман Э. Хронология древнего мира. М., 1975. С. 325-327, 330, сл.
- ⁷² Бирюни А. Избранные произведения. Ташкент, 1957. Т. 1. С. 231, сл.; Бичурин И. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 310, сл.; Кисляков Н.А. Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII в. // Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973. С. 184; Богомолова К.А. Следы древнего культа воды у таджиков // Изв. АН ТаджССР. 1952. № 2. С. 117, сл.; Калоев Б.А. Осетины. М., 1971. С. 243, 244.
- ⁷³ Лившиц В.А. Согдийские надписи из Семиречья. М., 1978.
- ⁷⁴ Смирнов К.Ф. Савроматы. М., 1964. Рис. 80, 13.
- ⁷⁵ Кузьмина Е.Е. Лошадь в Европе и на Переднем Востоке // V Всесоюзная сессия по древнему Востоку: Тез. Тбилиси, 1971. С. 92-94; *Ее же*. Неравномерность исторического развития индоиранских племен // Тезисы докладов теоретического семинара ИА АН СССР. М., 1972; *Ее же*. О семантике изображений... С. 68-75.
- ⁷⁶ Standacher W. Die Trennung von Himmel und Erde. Tübingen, 1942. S. 92; Kramrich S. The Triple Structure of Creation in the Rg Veda // History of Religions. Chicago, 1962-1963. V. 2, № 1, 2. Эта трактовка трех фризоз вазы подтверждается символикаой трех частей ритуальных сосудов укха и махавира у ведических ариев. В Шатапатха-Брахмане (6, 5, 1, 1-6, 5, 4, 17), Майтратья-Самхита (3, 1, 6-8), Катха-Чакха-Самхита (3, 19, 5-7) создание сосуда сопоставляется с космогоническим актом творения мира богиней всего сущего — матерью-землей Адити: «укху делают столь большой, как эта земля сначала была сделана»; сосуд делают из трех горизонтальных полос: «три — это поистине жизненные пространства», дно укхи и придонная часть — «это земное жизненное пространство», вторая полоса — «это воздушное пространство», третья верхняя полоса — «это небо», оно принадлежит небесным богам Адитьям.
- ⁷⁷ Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // ТЗС. 1971. 5; Toporov V.N. L'albero universale // Ricerche Semiotiche. Torino, 1973. P. 148-209; Lehber G. The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures // Ars Islamica. 1937. 4; Thieme P. Das Ratsel vom Baum // Untersuchungen zur Workunde und Auslegung des Rigveda. Halle, 1949; Viennod O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. P., 1954; Wensinck A. Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia // Verhandlungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdaling Letterkunde. Amsterdam, 1961. V. 22, 1. S. 1-35.

⁷⁸ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889. Вып. 2. С. 137-139; Хазанов А.М. Золото скифов. М., 1975. С. 115 сл.

⁷⁹ Геродот (IV, 72) пишет, что скифы «жертвенное животное ставят со связанными передними ногами. Приносящий жертву, стоя сзади, тянет за конец веревки и затем повергает жертву на землю» — точно так, как изображено на Чертомлыцкой вазе.

⁸⁰ Иванов В.В. Опыт истолкования...; Dumont P. L'Ashvamedha, description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Yajurveda blanc. P., 1927; Kirfel W. Der Asvamedha und Purusamedha // Festschrift W. Schubring. Hamburg, 1951; Gonda J. Ancient Indian Kingship from the Religions Point of View. Leiden, 1966. P. 110-114.

⁸¹ Иванов В.В. Опыт истолкования...; Schröder F. Ein altirischer Krönungsritus und das indogermanische Rossopfer // Zeitschrift für celtische Philologie. 1927. B. 16; Koppers W. Pferdeopfer und Pferdekult der Indogermanen // Die Indogermanen und germanen Frage. Lpz., 1936. B. IV; Puhvel J. Vedic Asvamedha and Gaulisch Iipomiidvos // Language. 1955. V. 31; Le Roux F. Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale irlandaise et celtique // Ogam. 1963. 15; Dumézil G. La religion romaine archaïque. P., 1966.

⁸² Farkas A. Op. cit.

⁸³ Мачинский Д.А. О смысле изображений на некоторых произведениях греко-скифской торевтики и о значении их для понимания истории скифов IV–III вв. до н.э. // Античные города Северного Причерноморья и варварский мир: Тез. Л., 1973. С. 25; Его же. О смысле изображений на Чертомлыцкой амфоре // Проблемы археологии. Л., 1978. Вып. 2. С. 232-240 (Д.А. Мачинскому, по-видимому, осталась неизвестна моя трактовка вазы, предлагавшаяся в ряде докладов в 1971–1972 гг.). Позднее им были сделаны некоторые уступки современному направлению — принята трактовка трех сфер мироздания, образа мирового дерева (Мачинский Д.А. Пектораль... С. 131 сл.).

⁸⁴ Д.С. Раевский (Об интерпретации... С. 78-82) уточнил, что нижний фриз символизирует не нижнюю сферу мироздания, а идею космического порядка, выраженную через образ мирового дерева.

⁸⁵ Мозолевский Б.М. Синтез скифо-античной думки // Всесвіт. 1978. № 2. С. 191-204; Его же. Товста могила... С. 214-226.

⁸⁶ Раевский Д.С. Об интерпретации...

⁸⁷ Его же. Скифо-авестийские мифологические параллели... С. 275.

⁸⁸ Иванов В.В. Опыт истолкования...; Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...

⁸⁹ Мачинский Д.А. Пектораль... С. 133-135.

⁹⁰ Farkas A. Op. cit. P. 137.

⁹¹ Даниленко В.Н. Исторические сюжеты некоторых шедевров эллино-скифской торевтики // 150 лет Одесскому археологическому музею: Тез. конф. Киев, 1975. С. 88-89.

⁹² Раевский Д.С. Из области скифской космологии // ВДИ. 1978. № 3. С. 117; Мозолевский Б.М. Товста могила... С. 219.

⁹³ Мачинский Д.А. Пектораль... С. 131.

⁹⁴ Там же. С. 139-146.

⁹⁵ Раевский Д.С. Из области скифской космологии... С. 115-133.

⁹⁶ Мозолевский Б.М. Товста могила... С. 214-226; Его же. Синтез... С. 191-204.

⁹⁷ Там же. С. 220-224. Что касается сопоставления с изображением на чаше из Хасанлу, то оно представляется мне сомнительным. Во-первых, там изображена

совершенно иная сцена и нет skóry; во-вторых, сама интерпретация изображения чаши, предложенная Г.Н. Курочкиным (К интерпретации некоторых изображений железного века территории Северного Ирана // СА. 1974. № 2. С. 34-47), сомнительна и опровергается другим толкованиями на основе иранских мифологий, что более соответствует исторической обстановке в Иране в начале I тысячелетия до н.э., где ираноязычное население было малочисленно.

⁹⁸ Кузьмина Е.Е. Роль царицы в обществе скифов // VIII Всесоюзная авторско-читательская конференция ВДИ. Тез. докл. М., 1981. С. 46-47.

⁹⁹ Акишев А.К. Идеология саков Семиречья // КСИА. 1978. Вып. 154. С. 39-47; *Его же*. Искусство и идеология саков Семиречья... С. 13-17; *Его же*. Происхождение и семантика ишсыкского головного убора. Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата, 1980. С. 14-31.

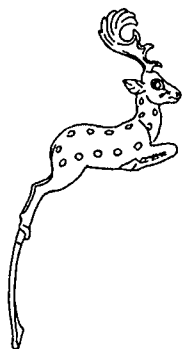
¹⁰⁰ Кузьмина Е.Е. Роль царицы...; Кузьмина Е.Е., Сарияниди В.И. Два парадных головных убора из Тилля-тепе и их семантика // КСИА. 1982. Вып. 170. С. 19-27.

¹⁰¹ Güntert H. Der arische Weltkönig und Heiland. Halle, 1923; Lommel H. Der arische Kriegsgott. Frankfurt, 1939; Dumont L. Homo hierarchicus. P., 1966; Dumézil G. Aspects de la fonction guerrier chez les indo-europeens. P., 1956; Widengren. The Sacral Kingship of Iran...

¹⁰² Грантовский Э.А. Индо-иранские касты...; Dumézil G. La prehistoire indo-iranienne de castes // JA. 1930. 1. P. 109-130.

¹⁰³ Farkas A. Op. cit. P. 137.

ANCIENT IRANIAN AND NEAR EASTERN ELEMENTS IN SCYTHIAN ART*



In memory of R. M. Ghirshman

I. Methods of Analysis

*We are like those who try to reproduce
the play without seeing it, by an empty stage.*

A. Leroi-Gourhan,
Les Religions de la Préhistoire

The Iranian-speaking peoples¹ created an original animal style in art in the Pl. I second quarter of the first millennium BC. They inhabited the vast expanses of the Eurasian steppes from the Danube to areas deep in Central Asia and were known to the Greeks under the collective name of Scythians and to the Achaemenid Persians as the Saka.

Every work of the fine arts carries, besides its aesthetic side, a load of meaning as well. The form serves only as a means of expressing contents conditioned by the world-view of the society² in which the artist lives and for which he works. The problem of an original style in art has three aspects: technical, stylistic and semantic.

An artistic style is a steady, repeated combination of figurative methods (elements) used in interpreting a definite range of images in a definite territory and in a definite epoch. A feature of the style spread in the Eurasian steppes in the early Iron Age was the domination of zoomorphic images. Hence the name 'animal style'. However we can speak of it as of a separate style not because animal images prevail in it (the same is known of other territories and in other epochs)³, and not because of *what* is portrayed, but because of *how*, i.e. by what artistic means, the image is made.

A feature of the Scythian animal style is that it conveys the idea of a definite *type* of animal and not an instant sensory impression or perception of a concrete Pl. VIII creature. This notion is put across through underlining and exaggerating the most

* Published in *Persica*, Leiden, 1984, v. 11, pp. 37-71.

important parts of the body of the given type of animal, i.e., reducing its body to the most characteristic traits. In the eagle these are a sharp eye, a beak and a talon; Pl. VIII in a beast of prey they are the jaws, sharp-clawed paws and an attack posture; in a stag they are the horns and the flying gallop, and so on. Pl. II, III

The Scythians used a set of figurative elements to convey zoomorphic images. Stylistic analysis has shown that some of them (e.g. the interpretation of the hip and the shoulder-blade) were used regardless of the type of animal portrayed, i.e. they were a characteristic stylistic device of Scythian art. Besides the features common to all images, there are also characteristic traits common only to the Pl. VII images of all beasts of prey (the interpretation of paws and jaws) or of all hoofed animals (the flying gallop pose, the interpretation of hair and ears), and, finally, Pl. VI features particular to every species.

How was this style formed? The ancestors of the Scythians who inhabited the Eurasian steppes had chiefly non-representational (aniconic) art dominated by a geometric style. That is why Scythian art developed from for the most part an alien basis. The Scythians borrowed many techniques, elements of stylistic interpretation, zoomorphic images, and even entire compositions from the art of the Ancient East.

The first stage represented in Ziwiye and Kelermes shows that the adapted Near Eastern elements were not yet fully reworked. V. G. Lukonin has aptly described it as a 'style of quotations', i.e. direct borrowings from Median art as well as from that of Urartu and Asia Minor. The borrowed elements were later transformed into stable units, and the Scythians combined them according to a number of quite definite laws to create animal-style images. There is no need to dwell in detail on the formation of the style north of the Black Sea since it has been examined in works by B. B. Piotrovsky, M. I. Artamonov, V. G. Lukonin and others⁴.

Evidently, the style of art among the peoples of Central Asia, Kazakhstan and Siberia developed in a different way. From the Bronze Age onwards they maintained contact with the agricultural peoples of southern Central Asia and Afghanistan with their old traditions of representational art. The latter has come to light in recent years thanks to studies carried out in Bactria and Margiana⁵. Evidently, it was Bactria that exerted a decisive influence on the art of the Saka, the inhabitants of the steppe-lands. This is evident from the fact that the whole bestiary of the Saka animal style represents Bactrian fauna: the Bactrian stag, the Bactrian camel, the Akhal-Teke horse, the mountain goat, the mountain ram, the snow leopard, the tiger, and the wolf. The image of the lion might also have been borrowed from Bactria. It is known in ancient Bactrian art. Contacts with the southern Central Asian region are documented by finds in the most ancient Saka monuments, Arzhan, Uigharak and Taghisken. The latter are represented by imported fabrics, beads, items with lazurite and turquoise incrustations, and southern Central Asian pottery.

Although the animal style in the areas north of the Black Sea derived from Median-Urartu sources, and in Central Asia from Bactrian sources, most of the

borrowed elements proved to be very similar. This is because, firstly, they dated back to a common Near Eastern source and because, secondly, steady contacts among Eurasian nomads in the steppe-lands were conducive to the unification of styles. However, the main reason for the uniformity of this style throughout the vast expanses of Eurasia was the identity of ideas and it was to express them that it was created by the Iranian-speaking nomads.

The Iranian-speaking peoples selected only those things from the wide variety of Near Eastern iconography which could be used to express their own world-view. The borrowed images and compositions were reinterpreted in the spirit of Scythian ideas.

So at a representational level this is a style developed as a result of Near Eastern influence while from the point of view of its contents it is Iranian. What principles should be used to reconstruct the Scythians' ideological system as represented by their art? Two concepts have dominated the interpretation of Scythian art, those of totemism⁶ and magic⁷. Sometimes the two became one in the mind of the researcher. These concepts of interpreting ancient art, including that of Scythia, developed in archaeological studies in the first quarter of the 20th century under the influence of ethnographers' works, beginning with those of Y. Frazer, who systematised ethnographic materials on the role of totemism and magic in the world-view of primitive peoples.

The supporters of the totemic and magic concepts described the Scythians as extremely primitive and savage; scenes depicting Scythians on Bosphorus toreutics Pl. I, XV were traditionally interpreted as sketches of Scythian life drawn by Hellenes, and Pl. X—XI the scenes of combat were regarded as reflections of the barbarians' predatory and cruel nature.

The supporters of the totemic concept interpreted the zoomorphic images typical of Scythian art as pictures of tribal totems while popular scenes of animal combat were seen as pictures of a battle between two tribes or fraternities represented by their totems. As to the supporters of the magic concept, they saw animal images as mascots invoked to protect their owners and impart the qualities of the animals depicted.

Both groups of scholars supported their interpretations by examples selected without any order or system from the ethnography sometimes of Siberian and Central Asian peoples, and sometimes of the aborigines of Australia or Oceania. Both approaches should now be considered methodologically wrong and not up to the present-day level of science.

C. Levi-Strauss has established that totemism is a much more complicated phenomenon than was thought before: it constitutes a classification system of pair contrapositions such as nature — culture, raw — boiled, alien — native, and so on, shaping a collective's attitude towards the environment and socium⁸; the prerequisite for these binary oppositions in perception is the very structure of the human brain⁹ divided into the right and left hemispheres, each having different functions. A psycho physiological explanation has also been found for such phe-

nomena as associative thinking, the dissociation of an image (a part instead of a whole), the metaphor, and the hyperbole, characterising the psychology of creative endeavour among primitive artists¹⁰.

An in-depth analysis of Palaeolithic art has enabled A. Leroi-Gourhan and his followers to prove that even primitive animalism was dominated not by a magic aspect as had been previously thought but by an aspect of fertility based on the knowledge of the biology of the hunted animals and the perception of a human community as part of the ecological system¹¹.

And since the role of totemism and magic in primitive society and Palaeolithic art has been basically revised, there is all the more reason to abandon the out-moded totemistic and magic concepts with regard to Scythian art, which is much more developed.

There was also a third, mythological, trend in the interpretation of Scythian art. However, its methodological principles had not been worked out. Researchers used the mythological ideas of various peoples in reconstructing semantics in the images of Scythian art. Laszlo Dyula attempted to decipher several Scythian compositions on the basis of Finno-Ugric mythology and the images of Siberia's traditional Ugrian art¹². M. P. Gryaznov believed that the scenes of battle on Siberian plaques reflected subjects from the Turkic heroic epics¹³.

A. Farkas followed the same path by trying to explain some of the subjects of Scythian art through the beliefs of the primitive Siberian peoples¹⁴.

However, these interpretations are unacceptable in view of the latest achievements in ethnopsychology¹⁵ and folkloristic indicating that it is methodologically wrong mechanically to transfer the ideological notions of one ethnos to another. What is important is that between the 18th and 20th centuries the peoples in the Urals and Siberia had a different level of social and economic development and worldview as compared with the Scythians between the 6th and 4th centuries BC.

An approach to the reconstruction of Scythian ideology proposed by M. I. Rostovtsev in his day has proved to be much more promising. According to Rostovtsev, who based his findings on ancient written sources and archaeological data, Scythian society reached the level of statehood and possessed a religious worldview¹⁶.

The mythological concept was developed by some of the Soviet researchers. M. I. Artamonov discovered subjects of Scythian mythology behind anthropomorphic images, basing his reconstruction on Greek sources¹⁷. B. N. Grakov underlined the high level of the Scythian ideological notions in speaking of statehood in Athey's Kingdom and saw the image of the Scythians' forefather, Heracles-Targaetao, in the popular scene of the hero's combat with a lion¹⁸. The Grakov's suggestions were thoroughly substantiated in recent years in the works of D. S. Rayevsky. Proceeding from data in the writings of Herodotus and other ancient authors about the Scythian religion, he suggested a number of interesting interpretations of the so-called genre scenes of Scythian everyday life as illustrating Scythian myths¹⁹.

This approach to the reconstruction of Scythian ideology and its reflection in art appears to be methodologically correct and very productive. However, the possibilities of this method are limited by the extremely scanty and fragmentary data on Scythian religion in ancient sources.

This situation makes it necessary to look for other comparative materials. Some researchers, beginning with Rostovtsev, have sporadically cited Iranian parallels for the individual subjects and images of Scythian art²⁰. As a result, the changeover from chance Iranian analogies to a system analysis of Scythian spiritual culture as part of the Indo-Iranian one came as a landmark in the development of Scythology. The trend was started by the work of E. A. Grantovsky in 1960 who, following G. Dumézil, analysed the structure of Scythian society against the broad Indo-Iranian background²¹.

In 1972 the present author suggested interpreting images of Scythian art on the basis of Scythian ideology which was regarded as part of the Indo-Iranian one²². The same ideas were furthered in 1974 in the work by G. M. Bongard-Levin and E. A. Grantovsky²³.

This method, originally received with scepticism²⁴, is now being successfully used by a number of Soviet researchers.

What, then, is the justification for using Indo-Iranian analogies in studying Scythian ideology and art?

Linguists have established that the dialects of the Scythian (Saka) language belong to the Indo-Iranian family of the Indo-European languages. The Scythians were the ancestors of the present-day Ossets and were also akin to the Iranian-speaking peoples in Central Asia. They were the descendants of the ancient Indo-Iranians.

It is known from Near Eastern literary sources that the Indo-Iranians who came to Mitanni in the middle of the 2nd millennium BC worshipped Indra, Mithras, Varuna, and the Nasatya twins (and perhaps Surya and Agni), deities mentioned in the Rig Veda and, partially, in the Avesta²⁵.

Consequently, the Indo-Iranians had developed an extensive mythological system and a pantheon of gods in their ancient homeland already before the Indo-Iranian community disintegrated and they settled in remote territories. It follows, therefore, that all the Indo-Iranian peoples, including the Scythians, were bound to inherit common Indo-Iranian notions.

This conclusion, which is of fundamental importance for studying Scythian spiritual culture, is reliably confirmed by various groups of historical sources.

1. The genetic kinship between the most ancient religious notions of the Yashts of the Iranian Avesta and the Indian Rig Veda was established beyond any doubt as far back as the 19th century. The latest work has made it possible to specify these conclusions in detail²⁶.

2. The Dards and Kaffirs, the Indo-Iranians who early broke away from the main group of tribes and settled in the North West of Hindustan even before the Indo-Aryans arrived in India, retained very archaic traits in the language, the tri-

partite Indo-Iranian society, the worship of ancestors, the cult of the pre-Vedic Indo-Iranian gods, sometimes zoomorphic, Yama, Indra, Gavesha, Dhishana, the practice of sacrifices dating back to Indo-Iranian antiquity, and the incantations of shamans using juniper, which is similar to the rites performed by Scythian priests²⁷.

3. It has been discovered that the language and ethnography of the Iranian-speaking peoples in Central Asia retain vestiges of ancient Indo-Iranian notions and rituals²⁸.

4. The Iranian epos, which is now being reconstructed and which most researchers ascribe to the Eastern Iranian peoples (including those of the steppelands), contains subjects making it akin to the ancient Indian and Scythian ones. This makes it possible to consider these subjects as a common Indo-Iranian heritage²⁹.

5. Finally, of primary significance are the studies of the language and folklore of the Ossets, the descendants of the Scythians, started by V. S. Miller and carried on by V. I. Abayev and G. Dumézil. They have established that a series of rituals and mythological notions among the Ossets retains Scythian tradition (burying rites, the dedication of a horse, the cult of the hearth and sacrifices). At the same time the world-views of the Ossets reflected in the Tales of the Narts and other folklore texts clearly show very archaic Indo-Iranian beliefs and mythological personages. These include the ideas of the next world and the path of the deceased there, the fantastic reincarnations of heroes into animals and elements, a magic horse, a wheel, and the chalice of heroes. Analysis of the semantics of the names makes it possible to restore the personages of the ancient pantheon and entire myths. It appears that the Ossetian hero Batradz is the Indo-Iranian god of victory, Indra Vrtragan-Veretragna — Scythian Ares; the beautiful Atsyrukhes the 'divine light', is the Indian daughter of the Sun, Tapati — the Scythian goddess of the hearth Tabiti; while the three tribes of Narts, Alagata, Akhsartaggata and Borata are three social groups, priests, warriors and commoners, corresponding to the three Scythian tribes which reproduce the three-functional model of Scythian society. Consequently, Ossetian ethnography and folklore are an important source for reconstructing Scythian mythology and discovering its genetic ties with the Indo-Iranian mythological system.

As a result, a comparison of different groups of sources makes it possible to maintain that it is only legitimate to draw on Indo-Iranian data for reconstructing the ideological notions of the Iranian-speaking population in the Eurasian steppelands in the 6th — 4th centuries BC. This method appears to be fully justified. What is meant is that we should consider as proved the fact that the Scythians were at the stage of mythological thinking and that their picture of the world, as well as their notions of space, time, nature and socium were akin to the ancient Indo-Iranian ones and that the level of their intelligence was close to that of the makers of the Rig Veda and the ancient yashts of the Avesta. As for the concrete mythological subjects, each of them as well as the images themselves naturally under-

went substantial transformation throughout the age-old history of the Indo-Iranian peoples which settled hundreds of kilometres apart from one another. So we have no reason to expect the surviving Iranian, Indian, Ossetian, and Pamir legends to convey Scythian subjects directly. Concrete reconstruction of the latter requires a thorough check and comparison of different sources.

A search for Indo-European parallels constitutes the next level in the study of Scythian mythology. Linguists and historians of religions have established that the mythology and folklore of the Indo-European peoples contain a number of common images and notions typical of this group only. Equestrian and chariot myths occupy a special place among them. The solar and celestial gods of the Indo-European pantheon are pictured in chariots drawn by horses, the heroes of a worldwide myth, the twins, are associated with two horses, and so on. Special credit for the reconstruction of the common Indo-European subjects goes to G. Dumézil, V. V. Ivanov, and V. N. Toporov³¹. Their studies have enabled us to maintain with confidence that the mythology of the Scythians, who belonged to the Indo-European family of nations, must certainly have contained some of the subjects and personages on which sources concerning the Scythians proper keep silent. However, these subjects and personages are represented in the rest of the Indo-European traditions and, consequently, date back to the time of Indo-European unity; and we have good reason to presuppose their presence in Scythian mythology.

Finally, another way of reconstructing Scythian ideology is to turn to general studies of mythology and folklore. Remarkable results have been achieved in this sphere over the past few decades through the successful use by C. Levi-Strauss³² of the method of structural analysis in paleoethnology, the method that has been developed by R. Jakobson with regard to language.

Russia has an old tradition of its own in the study of fairy-tale and myth. This dates back to V. Ya. Propp and O. M. Freidenberg and was developed in works by V. V. Ivanov, V. N. Toporov, Ye. M. Melentinsky, M. I. Steblin-Kamensky, et al.³³

Mythology is an orderly system of ideas of nature and society. The mythological stage of thinking is marked by syncretism, concrete representational and not abstract logical perception, the important role played by binary oppositions in the field of cognisance, a cyclic idea of time, and an anthropocentric idea of space: man, his socium and culture are placed at the centre of a universe limited by the four parts of the world and having three (or seven, etc.) vertical spheres. This model of the universe is reflected in the universal image of a world tree and in the principal myth about the combat with the serpent.

Consequently, the ideological notions of the Iranian-speaking nomads in the Eurasian steppe-lands can be reconstructed on several levels: I — the mythological level, since all of mankind went through it at the mythological stage of thinking; II — the Indo-European, since the Scythians belonged to the Indo-European family of nations; III — the Indo-Iranian, since the Scythians were part of the

Indo-Iranian community; IV — the Scythian proper, since the Scythians developed independently for a long time.

These levels serve as clues which can (and should) be used consistently in deciphering works of Scythian art.

II. The interpretation of some Scythian works of art

These theoretical prerequisites make it possible to try to go over to discovering some of the specific features of Scythian art. What was the reason for the domination of zoomorphic images in it?

Notions of the zoomorphic incarnation of mythological personages were widespread among the Indo-Iranians. In the Rig Veda the dragon Vritra is transformed into a boar, Pushan into a goat, the god of the Sun Surya into a horse, a bird, an eagle (Rv. VII, 63, 5: X, 168); Indra turns into a horse, a bull, a ram, a goat, and so on³⁴. Gods in the Yashts of the Avesta are endowed with the same ability of transformation: in Zamyad-Yasht (34-38, 51, 68) the farn is pictured as a horse, a bird of prey, a camel, a ram, a fish, a warrior; in Bahram-Yasht (8) the god of thunder and victory, Veretragna, poses as a white horse, a bird of prey, a boar, a camel, a bull, a ram, a goat, a horse, and the wind.

Evidently, notions of the reincarnation of mythological personages into animals, elements and things were also widespread among the Scythians. This is evident from the data about the worship of the god of war, Ares, pictured as an *akinak* (Herodotus, IV, 62) and the image of the original mother of the Scythians as half-virgin and half-serpent (Herodotus, IV, 9), which is akin to the image of the heroine of the Ossetian folklore, the wife of Khamyts, a being half-virgin and half-reptile reincarnated into a female hare³⁵. Batradz turned into a horse and the wind. Many other heroes turned into animals, objects and natural phenomena. Pl. XII: 2, 4-5

This gives cause to believe that the images of certain animals are linked with the concrete personages of the Scythian pantheon and adapted to concrete myths.

The question of the significance of zoo— and polymorph images in Scythian art remains highly controversial. D. S. Rayevsky and A. K. Akishev believe that the images of animals and fantastic beings in Scythian mythology were signs or symbols, each of which can have very broad semantics³⁶. On the other hand, B. A. Litvinsky and this author maintain that the Scythians saw the image of specific animals as the symbols of concrete mythological personages.³⁷

This hypothesis is supported by the fact that most of the ancient religions — Egyptian, Chinese, Indo-European — originally picture a mythological personage as a zoomorphic image. Only later do they see them in anthropomorphic images with animals accompanying them all the time. The meaning of several Scythian images and compositions can be established on the Indo-European and Indo-Iranian levels.

The images of a horse are very popular in the representational art of the Pl. IV, V Eurasian steppe-lands.³⁸ The predominant link between the horse and the sun can be found in all Indo-European traditions. The constant phrase 'a fast-horses' sun' is constantly used in Greek and Indian poetry while in the Avesta the 'horse-sun' formula is used with regard to the solar god Mitra (Mihra yasht, X, 12, 13, 90). The cult of Mitra (Mithras) dates back to the epoch of Indo-Iranian unity and is preserved in the Avesta, the Rig Veda, and also among the Saka, as is evident from their theophoric names³⁹. The cult of a solar god linked with a horse was of primary importance among some of the Iranian-speaking peoples in Central Asia. Herodotus (I, 216) and Strabo (IX, 513) write that the Massagetae worship the sun as a god and sacrifice horses to it because it is fitting for the fastest god to have the fastest animal. Tacitus (VI, 37) and Philostratus (The Life of Apollonius, I, 31) speak of the Parthians sacrificing horses to the sun. And the very name of the sun in the Parthian language (*myhr*) is linked with the name of the solar god Mitra,

These data give cause to consider at least a considerable part of the horse images as symbolising the god of the sun: Mitra of the Eastern Iranians and Goytosyros of the Scythians. According to H. Nyberg, his name comes from Mitra's constant epithet 'rich in pastures'. A solar interpretation is absolutely unquestionable for those horse images which were accompanied by additional signs such as the swastika, the cross or rosette, the solar meaning of which is proved by Indian tradition (these signs are placed in the temples of the solar god Surya).

Typical of Scythian art is the image of a horse with drawn-up legs in a flying Pl. V: 1,5 gallop pose. Contrary to a widespread opinion, this stylistic interpretation was not an invention of Scythian artists. They borrowed it from the repertoire of Near Eastern art⁴⁰. However, the very choice of the pose most of all corresponding to the conveyance of a rapid movement stems from the ideological notions of the Scythians, the desire to put across the poetical formula of a 'fast-horse sun'.

Pl. IV: 3—5 Another popular image in Scythian art is the winged horse⁴¹. This and the semantically identical Pegasus in Greek myth conveys the likening of a horse to a

Pl. V: 4 bird, which is characteristic of all the Indo-Iranians. In the Rig Veda the horse Pedu is likened to an eagle (I, 118, 9, 10), and the horses of the Ashvins are also compared with it (I, 118, 4, 5), but most often it is the solar god Surya (VII, 63, 5, etc.). The sun is often called a 'celestial horse' (IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6), and the solar birds are an eagle and a swan⁴².

The association of the horse with the bird is also represented in Iranian tradition: in the Narts' epic the horse of the hero Khamyts is 'white like a swan' and 'flying like a kite'. A winged celestial horse is a popular personage in the folklore of Ferghana and Bactria which has survived in Tajik fairy-tales to this day⁴³. Evidently, the association of the horse and the bird in mythological and folklore texts gave rise to the syncretic image of a winged horse in representational art.

Pl. IV: 2 Images of Segner's wheel can also be interpreted as a solar emblem. This is a picture of four horses drawing a chariot. The image is made up in accordance with the laws of partial magic: the wheel and the four heads of the harnessed horses or

eagles in the form of a swastika convey the idea of a whirlwind movement⁴⁴. This composition fully conforms with the description of a solar chariot with one wheel and four horses or eagles in the Rig Veda and in the Yasht of the Avesta devoted to Mitra⁴⁵.

The numerous images of stags in a flying gallop are also of great interest⁴⁶. Pl. II, III Researchers, proceeding from the etymology of the Saka ethnonym from the word meaning «stag» suggested by V. I. Abayev⁴⁷, have seen the image of a stag as the totem of Saka⁴⁸. The commonly accepted etymology of the name of the Saka is now the one advanced by H. W. Bailey⁴⁹ and the old interpretation is no longer valid. Of major significance for clarifying the semantics of the stag is the rite of Fig. 5 dressing the horse as a stag, documented by stag masks in Pazyryk, and dressing on p. 56 the pole-tops of chariots and horse frontlets and cheek pieces with images of stags in Scythia.⁵⁰ The ritual of dressing a horse as a stag dates back to the Vedic epoch: Pl. II: 3 the Rig Veda (I, 163, 9, II) relates the sacrifice of a horse ornamented with golden antlers. Evidently, the syncretic image of a horse-stag (like that of a horse-bird) was linked with the cult of the god of heaven in Scythia. This supposition is backed up by linguistic data. The Turki borrowed horse breeding together with the names and cult of the horses from the Iranian-speaking peoples. In the Turkic languages the name of the stag (*sugun*) is linked with the name of the pedigree horse, *argamak*, and at the same time, with the name of the sun and the verb 'to sacrifice', 'to pray'; the other name of the stag (*bugu*) comes from the Iranian word *baga* ('god')⁵² usually applied to the supreme god of heaven Ahura Mazda. The name of the sun in some of the Eastern Iranian languages⁵³ goes back to this god too. The syncretism of the images of the horse and the stag is revealed vividly in the practice of Siberian shamans. They use a tambourine with the image of a stag which is called a 'horse' and in their incantations call up the 'maral horse', a *maral* being a Siberian stag, so that they could fly to the sky. Therefore the Turkic peoples inherited a set of notions from their Iranian-speaking neighbours about the horse-stag as a sacrifice animal dedicated to the heavenly god. This makes it possible to see heavenly and solar symbol in the images of stags and horse-stags.

Another popular image of Saka-Scythian art, a pair of opposing horses or their protomae⁵⁵, can be interpreted with the aid of a wide range of Indo-European Pl. V: 3, 4 analogies. The ancient Indo-European peoples had a cult of twins usually linked with a mother-goddess and often bearing 'equestrian' names. These are the Greek Dioscuri and Demeter, the goddess of the land, the Celtic Epona with horses, the English Horsa and Hengist, and so on⁵⁶. The Indo-Iranian cult of twins goes back to the epoch before the disintegration of the community: the Nasatya twins figure in the oath of the Aryans in the Near East, the Avesta and the Rig Veda. In the Rig Veda they are the sons of the solar god and the filly Ashvini is pictured as two youths on horses or two horses. Their name goes back to the word 'ashva', a horse. The same is true of the name of the universal tree associated with the mother-goddess⁵⁷. Evidently the common Indo-European twin cult was preserved among the Scythians too because the twins Khsar and Khsartag figure in the Nart tales.

The different Indo-European peoples had a similar iconography of the twins. They were pictured as two horsemen or two horses on both sides of the mother-goddess or the tree of life, replacing her, or in the shape of the two op-posing equestrian protomae. This gives us reason to see the image of the twins⁵⁸ in similar Scythian representations too.

Indo-Iranian data also make it possible to interpret some of the polymorph images of Scythian art.

The image of a three-headed serpent-dragon from the village of Elizavetinskaya fully corresponds to the description of the serpent⁵⁹ in the Avesta:

- Pl. XV: 1 'the serpent Dahaka with three jaws and three heads' (Zamyad-yasht, 37)⁶⁰. Azhi Dahaka in the Avesta is the enemy of the first Iranian King Haoshyanga Paradata.
- Pl. XV: 3 Although the written sources concerning the Scythians fail to mention the myth about the fight against the serpent, it can be reconstructed through data about the forefather of the Scythians, Targaetao-Paralata, a direct parallel to the Avestan Haoshyanga Paradata⁶¹ as well as through the borrowing of the Azhi Dahaka personage from the Scythians in Turkic and Mongolian mythologies.

Fantastic dog-birds on the sheath of a sword from the Yelizavetinsky Barrow and the case of a rhyton from the fourth Semibratny Barrow⁶² can be interpreted as images of the Senmurv, a polymorph fantastic personage in Iranian mythology through the similarity of the Scythian image with the descriptions of the Senmurv in Iranian sources⁶³.

Besides individual zoomorphic and polymorph images, Scythian art also includes multifigural compositions with scenes of animals fighting and tearing at each other⁶⁴. Contrary to a widespread view⁶⁵, these are far from being scenes of battles between animals observed by Scythians in the steppe-lands. They are symbolic scenes since they involve lions, which never inhabited the steppe-lands, and also fantastic griffins which are identical with them semantically. The composition of the standard scene of animals tearing at each other was not an innovation of Scythian artists. They borrowed it from the repertoire of Near Eastern art.

The combat scene emerged in Sumerian art as a symbolic representation of the springtime replacement of the heliacal constellations of the Pleiades (the star of the bull in Sumerian) and Cassiopeia (the star of the stag) with the constellation of the Lion and the bright star of Regulus (royal); the composition was perceived as a calendar symbol of the spring⁶⁶. It spread widely throughout the Old World from its original source in the Near East and was reinterpreted in various ethnic traditions in keeping with local myths while retaining everywhere its symbolic meaning of springtime and rebirth⁶⁷.

This gives one reason to believe that the Saka and the Scythians interpreted such combat scenes similarly. However, they also viewed this type as a symbol of the main Iranian holiday, Nouruz (the New Year), which coincides with the spring equinox⁶⁸. According to the dualistic concept of the Indo-Iranians, the equilibrium — the cyclic change of phenomena in the world — stems from the combat of the opposing forces reaching its climax on New Year's Day, a holiday of the annu-

ally repeated victory of a god or forefather-hero, ensuring a triumph of light over darkness, of fertility over infertility. This interpretation of the combat scene is supported by the fact that this was the way it was understood in Iran where it was regarded as the King's emblem under the Achaemenids⁷⁰ since the King was seen as the earthly incarnation of the forefather-hero⁷¹. Vestiges of the Nouruz concept and its identification with the King's coronation day can also be traced among the Eastern Iranian peoples in Central Asia⁷². Since in the area north of the Black Sea the combat scene was most often pictured on golden objects used in gala ceremonies, which are found in royal barrows, there is reason to believe that in Scythia too the composition was perceived as a symbol of springtime rebirth and as the king's emblem.

The scene of combat between two horses often found in the eastern part of the Eurasian steppe-lands also has a symbolic meaning⁷³. It can be explained through a very archaic legend preserved in the Avestan *Tishtr Yasht* (14, 26-29) about how the hero *Tishtriya* fights⁷⁴ on the shore of Lake *Wourukasha* (the Caspian Sea) for the freeing of water and the restoration of fertility. *Tishtriya*, pictured as a beautiful white horse, fights against the demon *Apaosha*, who assumes the form of a black horse. A holiday of ablution⁷⁵ going back to the Avestan epoch⁷⁶ and dedicated to the victory of *Tishtriya*, the patron of rain, has been celebrated in Iran, Central Asia and Ossetia up to the 20th century. Later the rite of the invocation of rain included scenes of combat not only between two horses but also between other animals linked with the water cult — two camels, two bulls, and so on — which is related in a Sogdian manuscript⁷⁷. Images of such scenes are known in the area of the Ural Mountains and Kazakhstan. They date back to the 6th and 5th centuries BC⁷⁸. Iranian tradition makes it possible to link them with the water cult in general and with *Tishtriya* in particular.

Analysis of the semantics of individual images and scenes in the art of the Eurasian steppe-lands makes it possible to try to decipher entire big multifigural and multitiered compositions on vessels and gala vestments.

The first attempt to decipher an individual work of art by taking into account four levels — the Scythian proper, the Indo-Iranian, the Indo-European, and the universal-cum-mythological — was made by the present author in the context of discovering the semantics of the images on a silver vase from the Chertomlyk Barrow dating back to the 4th century BC⁷⁹. The three friezes of the vase may be interpreted as reflecting the idea of the three spheres of the universe typical of mythology in general and of the Indo-Iranian myths in particular⁸⁰. The upper frieze with a combat scene may be interpreted as a picture of the celestial sphere where a cosmic duel takes place; the lower frieze, with its vegetal ornament and birds, is a symbol of the earth conveyed by the universal image of a world tree with birds on it⁸¹ and a winged horse at its base, a mediator between the three spheres. Finally, the middle frieze with Scythians catching horses can be interpreted not in the traditional way as a scene from Scythian life⁸² but — in accordance with the Indo-Iranian concept of the *triloka* — as a sphere of the habitation

of men sacrificing a horse⁸³. This theme is similar to the Indian Ashvamedha, the rite of slaughtering a horse on the day of a solar equinox so as to guarantee rebirth and immortality to mankind. It may also be compared to the similar sacrifice of a white horse on coronation day, as practised by other Indo-European peoples.

The composition as a whole may be regarded as a 'cosmogram' conveying the universal image of the world, underlining the idea of eternity and rebirth, and linked with the king cult.

The semantics of the images on the Chertomlyk vase has also been studied by A. Farkas, D. A. Machinsky, D. S. Rayevsky, and B. N. Mozolevsky.

If we ignore the interpretation by A. Farkas, already convincingly criticised by D. S. Rayevsky, we shall be gratified to see that researchers are unanimous in explaining the second frieze as a scene of sacrificial offering and in interpreting the whole composition of the vase as an image conveying the Scythians' mythological views.

Differences in method and the consequently variable authenticity of reconstructions were revealed with particular vividness in interpreting a golden pectoral from the Tolstaya Mogila. A. Farkas, proceeding from the totemic ideas and mythology of present-day Paleo-Siberian peoples, sees the combat scene as a related myth about the clawing of a stag, the Scythian totem, to create earthly blessings represented in the second frieze: horses, as a source of kumis, fermented mare's milk in Chertomlyk and different domestic animals in the Tolstaya Mogila.

D. A. Machinsky's position remains methodologically unclear: according to him the lower frieze (the combat scene) is a 'good suffering', the middle one signifies 'good images, the world tree', the upper one depicts a 'spring herd' and Scythians in whom he sees eunuchs because they are engaged in sewing, which was a female occupation.

B. N. Mozolevsky and D. S. Rayevsky approach the interpretation of the pectoral from entirely different positions. They analyse the pectoral using general mythological and Indo-Iranian data. They interpret the triple structure of both works of art as a cosmological model of the universe, the combat scene as a rebirth through destruction, and the vegetal ornamentation as the world tree. On the basis of Indo-European data D. S. Rayevsky explains the upper frieze as a symbolic picture of springtime, i.e. the rebirth of nature's fertility, and of the wedding rite linked with it, in which the fleece plays a major part.

B. N. Mozolevsky has made a very successful comparison of the upper frieze of the pectoral with scenes of dedication in the Eleusinian mysteries⁸⁹. This gives good cause to interpret the upper frieze as a scene showing the mystery of dedication to Demeter or the identical Great Goddess of Scythia. The dedication took place during the main holiday of springtime celebrating rebirth (which is evident from the picture of does with their young). It must have been performed by the king himself, who exercised sacral functions in society, and who probably played the role of the spouse of the goddess. These scenes must have originated in the

areas along the Danube. The interpretation is confirmed by data about the role of the fleece in the wedding rites of the Indo-European peoples and the meaning of the wedding rituals in the Eleusinian mysteries.

Besides the interpretation of individual images and compositions on a single object, attempts have been made to explain entire complexes of images.

A. K. Akishev has made a very successful experiment in interpreting the whole set of trappings on the gala vestment of a chief from the Issyk Barrow in Fig. 7 Southern Kazakhstan, dating to the 4th century BC⁹⁰. Proceeding from Indo- on p. 137 Iranian data, he sees the *triloka* idea expressed in the triple structure of the cap trappings; he explains the picture of a tree with birds in the centre of the composition as the universal image of the tree of life; and he links the very idea of placing the cosmogram on a gala head dress with Indo-Iranian views on the king's sacral role.

The correctness of A. K. Akishev's interpretation has been confirmed by an analysis of the images on the head-dress (*kalathos*) of the Scythian queens and on the Bactrian crown⁹¹. They too carry a picture of the Tree of Life and are accompanied by the symbols of a goddess, emphasising the role of the Scythian queen as the high priestess and the earthly vicar of the mother goddess. The Bactrian Ta6A. XII: 6–8 gala head-dress and some of the Scythian *kalathos* carry pictures linked with the cult of Dionysus and scenes of the wedding of Dionysus and Ariadne. The latter Ta6A. XIII: 3 reflect the significance of the sacred wedding in the cult of the king and the role of the queen who poses in the ritual as the deputy of Ariadne, the wife of Dionysus, similar to the Greek *basilissa* at the holiday of the Anphesterias.

So the head-dresses, ceremonial vessels and weapons decorated with animal-style ornaments are made of gold; they carry images glorifying and sanctifying the power of the king; and most of them have been found in barrows which took a colossal effort on the part of many people to erect. These barrows are comparable with the Egyptian pyramids in the wealth of their contents and size. This makes it reasonable to classify the ornaments with animal-style attributes as insignia of the military aristocracy and the king. At the same time this leads us to conclude that animal-style art reflected social needs and expressed the ideology of the Scythian nobility in the first place. It should be pointed out that the proclamatory nature of art became particularly intensified in the 4th century BC when the Scythian Kingdom was firmly established.

The range of the notions concerning the sacral role of the king is supported by a large number of texts reflecting Indo-Iranian tradition⁹². This role goes back to the Indo-European epoch and is documented by the common Indo-European unity of rituals in the cult of the king and of terms linked with the king's power⁹³.

In the light of these data the discourses of A. Farkas about the 'democratic character' of Scythian society and art look extremely naive⁹⁴. They contradict not only Indo-European and Indo-Iranian evidence but also the unambiguous testimony of Herodotus about the role and cult of the kings in Scythia.

Therefore the study of the semantics of the works of Scythian art constitutes the most important source for reconstructing the world-view and the structure of society of the population which inhabited the Eurasian steppe-lands between the 7th and 4th centuries BC. The most important task in the further study of Scythian art is to clarify the contents of its images by consistently analysing them on the general mythological, Indo-European, Indo-Iranian, and finally Scythian levels and by improving the method of this analysis.

Notes:

¹ I use the term 'Iranian' to characterise all peoples who spoke Iranian languages, and not only the population of Iran. The term 'Scythian' is used broadly to denote all the Iranian-speaking peoples in the Eurasian steppes. The term 'Saka' is introduced to counter pose the Iranian-speaking inhabitants of the Asian steppes to the Scythians who lived North of the Black Sea.

² R. Arnheim, *Art and visual perception*, Berkeley, 1954, p. 47-48, 122-123.

³ This was emphasised by E. Herzfeld who in his days avoided using the term 'animal style' (*Iran in the Ancient East*, London, 1941, p. 167-168).

⁴ See B. B. Piotrovsky, 'The Scythians and the Ancient East', *SA*, XIX, 1954; idem, *The Kingdom of Van*, Moscow, 1959; M. I. Artamonov, 'On the Origin of Scythian Art', *SGE*, XXII, 1962; idem, 'On the Origin of Scythian Art', *Omaggio lui George Oprescu... a 80 de ani*, Bucuresti, 1962; V. G. Lukonin, *The Art of Ancient Iran*, Moscow, 1977.

⁵ V. I. Sarnianidi, *Ancient land-tillers in Afghanistan*, Moscow, 1977; P. Amiet, 'Antiquites de Bactriane', *La revue du Louvre et des Musees de France*, XXVIII, 1978.

⁶ V. V. Golmsten, 'From the Sphere of Cults in Ancient Siberia', *From the history of the pre-capitalist systems*, Moscow, Leningrad, 1933, p. 114-115; S. S. Chernikov, *The Mystery of the Golden Barrow*, Moscow, 1965, p. 56, 136-137; N. L. Chlenova, *The Origin and Early History of the Tribes of Tagar Culture*, Moscow, 1967, p. 129; A. D. Grach, 'Works of Scythian-Siberian Art within the Ethno-Cultural Zones of Asian Steppelands', *III KSSA*, p. 30; A. Alföldi, 'Die Theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen', *AA*, 1931.

⁷ J. Andersson, 'Hunting Magic in the Animal Style', *BMFEA*, IV, 1934; K. Schefold, 'Der Skytische Tierstil in Sudrussland', *ESA*, XII, 1938, p. 64; D. Carter, 'The Symbol of the Beast, The Animal Style Art of Eurasia', *NJ*, 1957; I. V. Yatzenko, 'The Art of Scythian Tribes North of the Black Sea', *History of the Art of the Peoples of the USSR*, v. I, Moscow, 1971, p. 118; G. A. Fyodorov-Davydov, *The Art of Nomads and the Golden Horde*, Moscow, 1976, p. 190; A. M. Khazanov, *Scythian Gold*, Moscow, 1975, p. 82-83; also A. I. Shkurko, 'Social and Religious Foundations of Scythian Art', *SSZS*, Moscow, 1976, p. 45.

⁸ C. Levi-Strauss, *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, 1962.

⁹ V. Ivanov, *Odd and Even*, Moscow, 1978; W. Gardner, *This Right, Left World*, Moscow, 1966.

¹⁰ L. S. Vygodsky, *The Development of Higher Psychical Functions*, Moscow, 1960; see also his *The Psychology of Art*, Moscow, 1968.

¹¹ A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la prehistoire*, Paris, 1964; B. A. Frolov, *Motifs of Primitive Animalistic Art, Animals in Stone*, Novosibirsk, 1980.

- ¹² L. Dyula, *L'Art de Nomades*, Budapest, 1972.
- ¹³ M. P. Gryaznov, *Ancient Monuments of the Heroic Epos of the Peoples in Southern Siberia*, ASGA, Leningrad, 1961.
- ¹⁴ A. Farkas, 'Interpreting Scythian Art, East and West', *Ar. As.* XXXIX, 2, 1977. A critical review of the article: D. S. Rayevsky, 'On Interpreting Works of Scythian Art', *NAA*, 1979, № 1.
- ¹⁵ G. G. Shpet, *An Introduction to Ethnic Psychology*, Moscow, 1927.
- ¹⁶ M. I. Rostovtsev, *Hellenism and Iranianism in the South of Russia*, Petrograd, 1918. M. I. Rostovtsev modernised Scythian society seeing feudal traits in it, and overestimated the closeness of Scythian religion to Iranian Zoroastrianism.
- ¹⁷ M. I. Artamonov, 'Anthropomorphic Deities in the Scythian Religion', *ASGE*, 2, Leningrad, 1961.
- ¹⁸ B. N. Grakov, 'Scythian Heracles', *KSIIMK*, XXXIV, Moscow, 1950. It is now proved that in one composition, this scene shows Apollo identified with Goytosyros. See N. A. Onaiko, 'Apollo the Hyperborean', *IKAM*, p. 153-159.
- ¹⁹ D. S. Rayevsky, 'Scythian Mythological Subjects in the Art and Ideology of the Kingdom of Athey', *SA*, 1970, № 3; also his 'On the Semantics of One of the Images in Scythian Art', *Novoye v Arheologii*, Moscow, 1972; idem, *Essays on the Ideology of the Sak—Scythian Tribes*, Moscow, 1977.
- ²⁰ M. I. Rostovtzev, 'The Notion of the Monarchy in Scythia and Bosphorus', *IAK*, 49, St. Petersburg, 1913, p. 37-63; D. S. Rayevsky, 'Scythian-Avestan Mythological Parallels and Some of the Subjects of Scythian Art', *IAI*, Moscow, 1971, p. 268-280; E. E. Kuzmina, 'A Cylindrical Seal from Merv with a Single Combat Scene', *IIGK*, Moscow, 1971, p. 184-189; also her 'A Pole-Top with Horseman from Daghestan', *SA*, 1973, № 2, p. 187-189; V. D. Blavatsky, 'A Scene of Investiture on the Karagodeuashkh Rhyton', *SA*, 1974, № 1.
- ²¹ E. A. Grantovsky, 'Indo-Iranian Castes among the Scythians', *XXV MKV, Papers of the USSR delegation*, Moscow, 1960.
- ²² E. E. Kuzmina, 'On the Syncretism of the Scythian Art Images in View of the Specific Features of the Iranians' Religious Beliefs', *III KSSA*, Moscow, 1972, p. 51-52; also her 'Scythian Art as a Reflection of the World View of an Indo-Iranian Group', *SSZS*, Moscow, 1976, p. 52-65; eadem, *In the Land of Kawat and Afrasiab*, Moscow, 1977.
- ²³ G. M. Bongard-Levin, E. A. Grantovsky, *From Scythia to India*, Moscow, 1974.
- ²⁴ A. M. Khazanov, A. I. Shkurko, 'Social and Religious Foundations...' p. 43; A. Farkas, op. cit., p. 124 f.
- ²⁵ S. Konow, *The Aryan Gods of the Mitanni People*, Oslo, 1921; P. Thieme, 'The Aryan Gods of the Mitanni Treaties', *JAOS*, 60, 1960; M. Mayrhofer, *Die Indo-Arier im Alten Vorderasien*, Wiesbaden, 1966; idem, *Die Arier im Vorderen Orient — ein Mythos?* Wien, 1974.
- ²⁶ H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Berlin, 1894; E. Benveniste, L. Renou, *Vritra et Vrtragna*, Paris, 1934; P. Thieme, *Mitra and Aryaman*, New Haven, 1957.
- ²⁷ G. Fussman, 'Pour une problematique nouvelle des religions indiennes an-ciennes', *JA*, 1977, p. 21-70; K. Jettmar, *Die Religionen des Hindukush*, Stuttgart, 1975.
- ²⁸ I. S. Braginsky, *From the History of Tajik Folk Poetry*, Moscow, 1956; B. A. Litvinsky, *The Kanguy-Sarmatian Farn*, Dushanbe, 1968; G. P. Snesarev, *Relics of*

Pro-Muslim Beliefs and Rites among the Khoresm Uzbeks, Moscow, 1969; Yu. A. Roppoport, *From the History of the Religion of Ancient Khoresm*, Moscow, 1971.

²⁹ V. V. Bartold, 'On the History of the Persian Epos', *ZVORAO*, XXII, 3-4, 1915; L. A. Lelekov, 'Early Forms of the Iranian Epos', *NAA*, 1979, № 3; S. Wikander, 'Sur le fond commun indo-iranien des épopées de la Perse et de l'Inde', *La Nouvelle Clio*, 1950, № 7; M. Boyce, 'Zariadres and Zarer', *BSOAS*, XVII, 1955, № 3.

³⁰ V. F. Miller, *Ossetian Etudes*, part I, Moscow, 1881; idem, 'Traits of Older Times in the Tales and Everyday Life of the Ossets', *JMNP*, CCXXII, 1882; V. I. Abayev, *The Ossetian Language and Folklore*, Moscow, Leningrad, 1949; idem, 'The Pre-Christian Religion of the Alans', *25th International Congress of Orientalists*, — *Papers of the USSR delegation*, Moscow, 1960; idem, 'The Cult of Seven Gods of the Scythians', *Ancient World*, Moscow, 1962; B. A. Kaloyev, *The Ossets*, Moscow, 1971; G. Dumézil, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, 1978; idem, *The Ossetian Epos and Mythology*, Moscow, 1976.

³¹ V. V. Ivanov, 'Notes on the Typological and Comparative Historical Study of Roman and Indo-European Mythology', *TZS*, IV, 1969; idem, V. N. Toporov, *Slavonic Linguistic Modelling Semiotic Systems*, Moscow, 1965; idem, *Studies in Slavonic Antiquities*, Moscow, 1974; idem, 'Le myth Indo-Européen du dieu de l'orage pour-suivant le serpent', *Melanges offerts à C. Levi-Strauss*, v. 2, Paris, 1970; G. Dumézil, *Jupiter, Mars, Quirinus*, I-IV, Paris, 1941-1966; idem, *Mitra-Varuna*, Paris, 1946; idem, *L'Ideologie Tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, 1958; idem, *La Religion Romaine Archaïque*, Paris, 1966; idem, *Mythe et épopée*, I-III, Paris, 1968-1973.

³² C. Levi-Strauss, *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, 1962; idem, *Mythologiques*, I-IV, Paris, 1964-1971.

³³ V. Ya. Propp, *Historical Roots of the Magic Fairy Tale*, Leningrad, 1946; O. M. Freidenberg, *Poetics of the Subject and Genre*, Leningrad, 1936; idem, *Ancient Myths and Literature*, Moscow, 1978; V. N. Toporov, 'On the Reconstruction of the Myth of the World Egg', *TZS*, III, 1967; idem, 'On the Structure of Certain Archaic Texts Related to the Concept of the «World Tree»', *TZS*, V, 1971; V. V. Ivanov, V. N. Toporov, *Slavonic... Systems*; idem, *Studies...*, Ye. M. Meletinsky, *Poetics of the Myth*, Moscow, 1976; M. I. Steblin-Kamensky, *The Myth*, Leningrad, 1976.

³⁴ T. Ya. Elizarenkova, 'Commentary', *Rig Veda*, Moscow, 1972, p. 46-47.

³⁵ V. F. Miller, *Traits of Older Times...*, p. 199-200.

³⁶ A. K. Akishev, *The Art and Ideology of the Saka in Southern Kazakhstan*, Abstract of cand. thesis, Moscow, 1980; D. S. Rayevsky, *On the Interpretation of the Works...*, p. 73-74; idem, 'On the Reasons for the Prevalence of Zoomorphic Motifs in Scythian Art', *IAI*, Moscow, 1979, p. 73-74.

³⁸ E. E. Kuzmina, 'The Horse in the Religion and Art of the Saka and Scythians', *Scythians and Sarmatians*, Kiev, 1977, p. 96-119.

³⁹ *The History of Tajik People*, Moscow, 1963, V. I, p. 518; F. Justin, *Iranisches Namenbuch*, Marburg, 1895, p. 216.

⁴⁰ P. Amandry, 'Un Motif 'scythe' en Iran et en Grece', *JNES*, XXIV, № 3, 1965.

⁴¹ V. A. Ilyinskaya, 'Cult Wands of Scythian and Pre-Scythian Times', *Novoe v Sovetskoy Archaeologii*, Moscow, 1965, Fig. 3; eadem, *Earlier Scythian Barrows in the Tyasmin River Basin*, Kiev, 1975, Tables IV, 12; B. M. Mozolevsky, *Tovsta Mogila*, Kiev, 1979, Fig. 132, 4.

⁴² K. Dave, *The Golden Eagle and the Golden Oriole in the Vedas and the Puranas*, XIII All-India Oriental Conference of Nagpur University; J. Vogel, *The Goose in Indian Literature and Art*, Leiden, 1962.

⁴³ A. M. Belenitsky, 'The Huttal Horse in Legend and Historical Tradition', *SE*, 1948, № 4; idem, 'The Horse in the Cults and Ideological Notions of the Peoples in Central Asia and the Eurasian Steppe-lands in Ancient Times and the Early Middle Ages', *KSIA*, 154, 1978; A. N. Bernstam, 'Aravan Rock Drawings and the Dawan (Ferghana) Capital of Ershi', *SE*, 1948, № 4; A. Waley, 'The Heavenly Horses of Ferghana', *History Today*, v. 5, № 2, 1955; B. A. Litvinsky, *The Kanguy-Sarmatian Farn...*, p. 29; E. E. Kuzmina, *The Horse in Religion...*, p. 100-101.

⁴⁴ M. I. Artamonov, *The Treasures of the Scythian Barrows*, Leningrad, Prague, 1966, fig. 127.

⁴⁵ J. Duchesne-Guillemin, *Anthropologie religieuse*, *Numen*, II, 1955, p. 99; I. Gershevitch, *The Avestian Hymn to Mithra*, Cambridge, 1959, p. 35.

⁴⁶ N. L. Chlenova, 'The Scythian Stag', *MIA*, № 115, 1962.

⁴⁷ V. I. Abayev, *The Ossetian Language and Folklore*, v. 1. Moscow, Leningrad, 1949, p. 37, 179.

⁴⁸ N. L. Chlenova, op. cit., p. 192-195.

⁴⁹ H. W. Bailey, 'Languages of the Saka', *Handbuch der Orientalistik*, v. 1, 4, 1958, p. 133.

⁵⁰ S. I. Rudenko, *The Culture of the Population of Mountainous Altai in Scythian Times*, Moscow, Leningrad, 1953, p. 214, 219; Tables XXI, I; XXII, 3, 4, V. A. Ilyinskaya, Pole-Tops from the Maikop and Novocherkassk Museums, *SA*, 1967, № 4, p. 295-301; M. I. Artamonov, op. cit., fig. 31, 57; B. M. Mozolevsky, op. cit., fig. 132, 2, 3, 5, 6.

⁵¹ E. E. Kuzmina, 'The Spread of Horse-Breeding and the Cult of the Horse among the Iranian-speaking Tribes in Central Asia and other peoples of the Old World', *Srednyaya Aziya v Drevnosti i Srednevekovye*, M., 1974, p. 37, p. 44-45.

⁵² A. S. Amanzholov, 'Traces of the Cult of the Stag in the Turkic Languages', *PIOP*, p. 27-30.

⁵³ V. I. Abayev, *The Pre-Christian Religion of the Alans*, p. 2; V. A. Livshits, 'The Iranian Languages of the Peoples in Central Asia', *Narody Sredney Azii i Kazakhstana*, Moscow, 1962, p. 153; H. W. Bailey, *Languages of the Saka*, p. 134.

⁵⁴ The sun in Central Asia is identified either with Mitra or Ahura Mazda. This stems from the joint Vedic cult of Mitra-Varuna, since Varuna is identified with Ahura Mazda (T. Ya. Elizarenkova, op. cit., p. 55; H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, p. 28; R. Zaehner, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, N.Y., 1961, p. 68). The existence of that joint cult in Central Asia is confirmed by data about the Mitra-Ahura cult and also by the name Mihrohmazd (B. A. Litvinsky, op. cit., p. 41; F. Justi, *Iranisches Namenbuch*, p. 216).

⁵⁵ S. I. Rudenko, *Culture...*, Tables XV, 2; S. P. Tolstov, M. A. Itina, 'The Saka in the Lower Reachers of the Syrdarya', *SA*, 1966, № 2, fig. 7.

⁵⁶ V. V. Ivanov, 'The Reflection of the Indo-European Terminology of the Twin Cult in the Indo-European Languages', *Balto-Slavyansky Sb.*, Moscow, 1972; idem, 'Notes'; D. Ward, 'The Divine Twins, the Indo-European Myth in Germanic Tradition', *University of California Folklore Studies*, v. 19, 1968; F. Chapoutier, 'Les Dioscures au service d'une déesse', *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 137, Paris, 1935;

R. Schelling, 'Les Castores Romains à la lumière de tradition indo-européenne', *Hommage à G. Dumézil*, Paris, 1960; W. Schwarz, Germanische Dioskuren, *Bonner Jahrbucher*, 1967, bd. 167.

⁵⁷ J. Przyłuski, 'Les Asvin et la grande déesse', *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1936, 1; V. Vader, 'The Twin Gods Asvinau', *The Indian Historical Quarterly*, v. VIII, Calcutta, 1932; V. V. Ivanov, *Experience of Interpreting Ancient Indian Ritual and Mythological Terms formed from «Aśva» — «the Horse»*, PIYAK.

⁵⁸ E. E. Kuzmina, 'The Horse', p. 102-104; B. A. Litvinsky, *Working Implements and Household Utensils from Sepulchres in Western Ferghana*, Moscow, 1978, p. 113-126.

⁵⁹ M. I. Artamonov, op. cit., table 143.

⁶⁰ E. E. Kuzmina, *Scythian Art*, p. 62. Probably it is the battle between Targaetao and the serpent that is represented on a fragmentary bone plaque from the Gaimanova Mogila (S. S. Bessonova, 'The Image of a Dog-Bird in the Area North of the Black Sea in the Scythian Epoch', *Arkheologiya*, 1977, № 23, Fig. 7).

⁶¹ A. Christensen, *Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens*, t. I, Uppsala, 1917, p. 133-140, 164.

⁶² S. S. Bessonova, op. cit., p. 14, fig. 5.

⁶³ K. V. Trever, 'The Dog-Bird, Senmurv and Paskudzh', *IGA IMK*, 1933, issue 100, p. 308-312.

⁶⁴ M. I. Artamonov, *Treasures from the Scythian Barrows*, Leningrad, Prague, 1966, fig. 80, 105, 131, Tbl. 29, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 162, 181, 183, 208, 213, 236, 241, 242, 317, 329; idem, *Treasures of the Saka*, Moscow, 1973, fig. 34, 41, 46, 175, 176, 178-180, 182, 193, 241, 243, 286.

⁶⁵ A. Farkas, op. cit., p. 127, 128.

⁶⁶ W. Hartner, R. Ettinghausen, 'The Conquering Lion. The Life Cycle of a Symbol', *Oriens*, v. 17, 1964, p. 161-170; W. Hartner, 'The Earliest History of the Constellations in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat', *JNES*, XXIV, № 1-2, 1965.

⁶⁷ M.-L. und H. Erlenmayer, 'Über Griechische und Altorientalische Tierkampf-gruppen', *AK*, 1968, № 1-2, p. 53-67; J. Desneux, 'Sur quelques représentations du «lion a la proie» en glyptique et en numismatique antiques', *RBNS*, CVI, 1960, p. 17-19.

⁶⁸ E. E. Kuzmina, 'On Semantics...' p. 68-71; eadem, 'The Combat Scene in Saka Art', *Etnografiya i arkheologiya Sredney Azii*, Moscow, 1979, p. 78-83.

⁶⁹ H. Nyberg, 'Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdeennes', *JA*, CCXIX, № 1-2, 1931; W. Brown, 'Theories of Creation in the Rig Veda', *JAOS*, 1965, v. 85; J. Duchesne-Guillemin, *La religion de l'Iran ancien*, Paris, 1968, p. 268-269.

⁷⁰ E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, London; N.Y., 1941, p. 251-252; J. Duchesne-Guillemin, 'A la recherche d'un art mazdeen', *JCJAA*, V, Teheran, 1972, p. 269; J. Deshayes, 'Origine et signification des représentations symboliques a Persepolis', *Majalla-e adabiyat va ulum-e insani*, Tehran, 1965, № 4.

⁷¹ G. Widengren, 'The Sacral Kingship of Iran', *La regalita Sacra*, Leiden, 1959, p. 252.

⁷² S. P. Tolstov, *Ancient Khorezm*, Moscow, 1948, p. 204-205.

⁷³ M. I. Artamonov, *Treasures of the Saka*, Moscow, 1973, Fig. 152.

⁷⁴ E. E. Kuzmina, 'The Subject of Combat between Two Animals in the Art of the Asian Steppe-lands', *KSIA*, issue 154, 1978, p. 103-108.

⁷⁵ V. A. Livshits, 'The Zoroastrian Calendar', in: E. Bickerman, *Chronology of the Ancient World*, Moscow, 1975, p. 325-327, 330-331.

⁷⁶ Al Biruni, *Selected Works*, v. I. Tashkent, 1957, p. 231-232; I. Bichurin, *A Collection of Data about the Peoples Inhabiting Central Asia in Ancient Times*, v. II, Moscow, Leningrad, 1951, p. 310-311; N. A. Kislyakov, 'Some of the Iranian Beliefs and Holidays as Described by West European Travellers in the 17th Century', *Mifologiya i verovaniya narodov Vostochnoi i Yuzhnoi Azii*, Moscow, 1973, p. 184; K. A. Bogomolova, 'Traces of the Ancient Water Cult among the Tajiks', *Izv. AN Tajik SSR*, 1952, № 2, p. 117-118; B. A. Kaloyev, *The Ossets*, Moscow, 1971, p. 243-244.

⁷⁷ V. A. Livshits, *Sogdian Inscriptions from Southern Kazakhstan*, Moscow, 1978.

⁷⁸ K. F. Smirnov, *The Sauromatians*, Moscow, 1964, fig. 80, 13.

⁷⁹ E. E. Kuzmina, 'On the Semantics of the Images on the Chertomlyk Vase', *SA*, 1976, № 3, p. 68-75.

⁸⁰ W. Standacher, *Die Trennung von Himmel und Erde*, Tübingen, 1942, p. 92; S. Kramrich, 'The Triple Structure of Creation in the Rig Veda', *History of Religions*, v. 2, № 1, 2, Chicago, 1962, 1963.

⁸¹ V. N. Toporov, 'On the Structure of Some of the Archaic Texts Related to the Concept of the World Tree', *TZS*, V, Tartu, 1971; idem, 'L'albero universale', *Ricerche Semiotiche*, Torino, 1973, p. 148-209; G. Lechler, 'The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures', *Ars Islamica*, IV, 1937; P. Thieme, 'Das Ratsel vom Baum', *Untersuchungen zur Werkunde und Auslegung des Rigveda*, Halle, 1949; O. Viennot, *Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne*, Paris, 1954; A. Wensinck, *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, 'Verhandelungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde', v. 22, I, Amsterdam, 1961, p. 1-35.

⁸² A. M. Khazanov, *Scythian Gold*, p. 115-116.

⁸³ Herodotus (IV, 72) relates that among the Scythians «the victim has its front feet tied together, and the person who is performing the ceremony gives a pull on the rope from behind and throws the animal down», exactly as is shown on the Chertomlyk vase.

⁸⁴ V. V. Ivanov, *Experience of Interpretation...*; P. Dumont, *L'Ashvamedha Description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Jajurveda Blanc*, Paris, 1927; W. Kirfel, 'Der Aśvamedha und Purusamedha', *Festschrift W. Schubring*, Hamburg, 1951; J. Gonda, *Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View*, Leiden, 1966, p. 110-114.

⁸⁵ V. V. Ivanov, 'Experience of Interpretation...'; F. Schroder, 'Ein altirischer Kronungsritus und das indogermanische Rossopfer', *Zeitschrift für celtische philologie*, b. 16, 1927; W. Koppers, 'Pferdeopfer und Pferdekult der Indo-germanen', *Die Indogermanen und germanen Frage*, b. IV, Leipzig, 1936; L. Puhvel, 'Vedic Aśvamedha and Gaulish Jipomiiðvos', *Language*, v. 31, 1955; F. le Roux, 'Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale irlandaise et celtique', *Ogam*, XV, 1963; G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966.

⁸⁶ A. Farkas, op. cit.; D. A. Machinsky, 'On the Meaning of the Images on the Chertomlyk Amphora', *Problemy arkheologii*, issue II, Leningrad, 1978, p. 232-240; D. S. Rayevsky, 'On the Interpretation...', p. 78-82; B. N. Mozolevsky, *Synthesis of Ancient Scythian Thought*, Vsesvit, 1978, № 2, p. 191-204; idem, *Tovsta Mogila*, Kiev, 1979, p. 214-226.

⁸⁷ A. Farkas, op. cit., p. 137.

⁸⁸ D. A. Machinsky, 'The Pectoral from the Tolstaya Mogila and Scythia's Great Goddesses', *Kultura Vostoka*, Leningrad, 1978, p. 131.

⁸⁹ B. N. Mozolevsky, *Tovsta Mogila*, p. 214-226; idem, 'Synthesis', p. 191-204.

⁹⁰ A. K. Akishev, The Ideology of the Saka in Southern Kazakhstan, *KSIA*, issue 154, 1978, p. 39-47; idem, *Art*, p. 13-17.

⁹¹ E. E. Kuzmina, 'The Scythian Gala Head-Dress and its Significance' (in print); eadem, V. I. Sarianidi, 'Two Gala Head-Dresses from Tillya-Tepe and their Semantics' (in print).

⁹² H. Güntert, *Der arische Welt König und Heiland*, Halle, 1923; H. Lommel, *Der arische Kriegsgott*, Frankfurt, 1939; L. Dumont, *Homo hierarchicus*, Paris, 1966; J. Dumézil, *Aspects de la fonction guerrier chez les Indo-Européens*, Paris, 1956; G. Widengren, *La Regatita Sacra*, Leiden, 1959.

⁹³ E. A. Grantovsky, *Indo-Iranian Castes...*; J. Dumézil, 'La prehistoire indo-irani-
enne de castes', *JA*, 1930, I, p. 109-130.

⁹⁴ A. Farkas, op. cit., p. 137.

THE MOTIF OF THE LION — BULL COMBAT IN THE ART OF IRAN, SCYTHIA, AND CENTRAL ASIA AND ITS SEMANTICS*



Among Prof. G.Tucci's many and varied interests an important place is occupied by the study of the East Iranian and the smaller Indo-Iranian peoples, their interaction with the population of the Ancient Orient, and their ideological beliefs¹. Valuable material needed to solve those problems is provided by the analysis of the motif of torment in the Saka Scythian art of Eurasia.

The representation of the struggle of beasts in Scythian art can be found on objects made in the Near Eastern, Achaemenid, and Barbarian, and Greek styles. The predator is usually the lion or griffin and the victims are the bull, the deer, the goat, and the ram. This subject appears in the archaic epoch: the Near Eastern silver mirror and the golden bowl from Kelermes. Later it was found in the Semibratny Burial Mounds ('kurgans') № 2, 4, and 6, namely, on the golden plates in the Achaemenian style and on the golden finger-ring executed in the Greek style. In the art of the 4th century BC the subject of torment remained popular. We find it on the plate from Alexandropol; on the golden plates, on the sheath of the sword, and the silver gorytus from Solokha; on the vase, the golden sheath of the sword, plate, and gorytus from Čertamlyk; on the sheath, mirror, bracelet, and vessels from Kul'-Oba; on the rhyton from Karagadeuash; on the golden sheath from the Elizavetinskaya grave; on the pectoral, the hilt and sheath of the sword from the Tolstaya grave, etc.² In the early monuments the stylistic treatment of this subject is varied. In the 4th century BC, on the orders from the Scythians the Greek masters create a stable iconographic type of the composition and multiply it in a great number of copies³. The motif of torment inflicted by the lion or a bird on a hoofed animal can be found all over the Saka area on the monuments which go back to between the early and the late Sakian epoch, for example, on the sacrificial altar from the Semenovsky burial mound, on the golden plate from Čilikta, on

* Published in *Orientalia Josephi Tucci memoriae dicta* (Serie Orientale, Roma, 1987, LVI, 2).

the bronze plates and clasps from Karamurun II, Kadyrbai III burial mounds, Pavlodar Irtyš areas, Tastym, Tegermansai, on the bone plate from Tuurasuu, the spoon from Syn-Tas, on the objects from Siberian collection, of which many probably come from Kazakhstan⁴.

Researchers have approached the question on the semantics of the torment representation from three different standpoints with regard to the interpretation of the Eurasian animal style: totemic, magic, and mythological. A. Alföldi explained the popularity of this subject in terms of the fighting spirit and bloodthirsty traits in the character of the steppe nomads, and considered that it represented the reflection of the struggle between the two zoomorphic totems — ancestor forefathers⁵. The totem theory was accepted by D. Carter and A. Farkas⁶. V. V. Golmsten emphasized the social aspect of this topic and considered that the representation of the struggle between the two zoomorphic totems was, in fact, a reflection of the struggle for domination between the two clans or tribes in an epoch when the disintegration of the primitive-communal society was taking place⁷. A. D. Grach⁸ supported this viewpoint. L. Gyula considered that it was the subject of marriage between the ancestors of a nomadic people: the mother in the image of the she-deer and the ancestor who turned into a wolf or griffin⁹.

The supporters of the magic theory — K. Schefold, I. V. Jacenko, G. A. Fiodorov-Davydov, A. M. Hazanov, A. I. Škurko — consider that the images of animals were represented on the articles in the belief that in this way the article in question might be magically endowed, as also its possessor, with the traits intrinsic to the depicted animals¹⁰. According to G. A. Fiodorov-Davydov the motif of torment is semantically identical to the depictions of one animal on the body of the other and this was thought to have the effect of increasing the magic powers of the apotropei.

In contrast to those points of view implying the extremely archaic and primitive character of the Scythian ideology, a predominantly new belief has been advanced since the time of M. I. Rostovtsev. According to the latter, the Saka-Scythians are regarded as a people who had inherited from their Indo-Iranian ancestors a noble spiritual culture and who had developed a mythology. This viewpoint was supported by V. I. Abaev, I. S. Braginsky, K. V. Trever, S. P. Tolstov, G. A. Pugačenkova, S. I. Rudenko, B. A. Litvinskij, and is now also supported by V. G. Lukonin, D. S. Raevskij, G. M. Bongard-Levin, E. A. Grantovskij, B. N. Mozolevskij, S. S. Bessonova, and E. E. Kuzmina. The proponents of the mythological interpretation of the art of the steppes consider that the motif of the struggle between the beast of prey and an herbivorous animal is a manifestation of dualism, the reflection of the struggle of opposites in nature¹¹.

A more precise understanding of the meaning of the torment representation, can be achieved by ascertaining where from and when this composition took its origins, which was its original content, and then by establishing when this subject could reach the Eurasian steppes and what was the meaning given to this subject by the Saka-Scythians.

The motif of torment originated in Mesopotamia and Elam at the end of the 4th millennium BC and it was often depicted on monuments and in glyptics¹². According to the Near Eastern art specialists, this composition is astral and cosmological in meaning. This is confirmed by the fact that some celestial symbols were placed above the representation, even when it included the eagle; while on the body of the lion there was a solar rosette¹³. Often, the depiction is duplicated to accentuate the cyclical recurrence of the phenomenon they symbolize. G. Contenau quoted the following Sumerian text: 'Ishtar, the goddess of the night, is me, Ishtar, the goddess of the morning — is me'.¹⁴ Ishtar was identified with the morning star and was called she-deer, while the lion was a sun symbol¹⁵. On this basis, the struggle between the hoofed animal and the lion is treated as a depiction of the rise of the star of Ishtar in the shining sun.

Menil du Buisson came to a different conclusion. According to it, in the presentation of the struggle, the lion symbolizing the morning and night stars kills the bull symbolizing the daylight heat, or the goat (antelope) symbolizing the night cold¹⁶. But in his interpretation, too, this composition means the alternation of the day and the night, and reproduces the cycle of the Venus planet.

Having traced the long history of this subject in the Near East and the Mediterranean, M.-L. and H. Erlenmeyer came to the conclusion that the motif of the struggle was an illustration of the solar cycle: the circular movement of the sun in the upper and the lower worlds, the struggle between day and night and also between summer and winter¹⁷, the fact which is confirmed by the depiction of a single combat on the sacrificial slabs used at New Year festivities¹⁸.

The most convincing interpretation of the motif of combat between the lion and a hoofed animal is offered by W. Hartner, and R. Ettinghausen, who stressed the concealed astronomical meaning of the composition¹⁹. The Sumerian astrologers were well aware of the fact that the alternation of heavenly bodies of the firmament was cyclical in nature. The division of the year was based on the sun's constellations: Pleiades, which was called 'The Star of the Bull' by the Sumerians; the Lion with the bright star of Regulus which was called 'the king Star' by the Akkadians; the Scorpio with the star of Antares; the Aquarius ('The Horns of the Goat') which was depicted as a goat. At the end of the 4th-3rd millennium BC in Mesopotamia the constellation of the Lion together with the King Star was at its zenith on February 10th when the field work started; while Pleiades (the Star of the Bull) disappeared from the firmament and was not seen for 40 days running. Together with Pleiades, there also disappeared the constellation of the Cassiopeia, which was called the Star of the Deer. On May 15 when the constellation of the Lion disappeared there appeared at the same time the Aquarius — the Horns of the Goat, which disappeared in the autumn when the constellation of the Lion rose again. Thus, the pattern of the constellations of the Lion, the Bull, the Deer, and the Goat was in accord with the solar cycle and determined the star of various kinds of field work. In accordance with this, the motif of the lion — goat combat signified the onset of the autumn, while the lion — bull combat or the lion — deer combat in art symbolized the spring time revival of nature.

The correctness of the treatment finds its confirmation in the fact that the motif of torment is depicted next to the tree of life or a germinating cerea²⁰.

The composition of the motif of torment in Near Eastern art was borrowed by Egypt where it was represented on the reliefs of tombs and mausoleums. According to M. E. Mattieux this was due to their ritual-religious function connected with the idea of revival²¹.

The subject of the struggle was known also in Cretan-Mycenian art²². According to A. Evans, this was no more than a naturalistic picture of lion hunting²³. But J. Desneaux established that this subject made its appearance both on Crete and in Mycenae under the Near Eastern influence and had a symbolic meaning²⁴.

In the 7th century BC, in the epoch when this subject was acquiring an Oriental tinge, this subject found its way to Greece via Ionia and the islands. The fact that the treatment of the lion in the Aegean world bore the traces of its Assyrian prototypes²⁵ is a clear indication of the subject's Near Eastern origin. In Hellas, the motif was represented in sculpture on burial urns, decoration, seals, and coins²⁶. The motif can also be found on the coins from the cities of Herosonnes and Panticapey, which were located in the Northern Near Black Sea area²⁷. Homer's description of Odysseus' name plate which bore a depiction of a predatory he-dog attacking a doe also points to the popularity of this subject in the Greek art (Odyssey, XIX, 225):

Skilfully did a master depict
On the plate a terrible he-dog
With a doe in his powerful claws
She was trembling, as though alive,
The he-dog was in a white rage and looked at her fiercely.

Hesiodes gave a description of Hercules' shield, which bore a depiction of two lions attacking a she-deer. According to Hesiodes, the struggle took place when the summer heat set in and 'the vineyards began to acquire their colourful tinge to bring people a woe or a joy from Dionysus'; in this way he stressed the connection between this composition, on the one hand, and the solar cycle together with the cult of the revival of nature, on the other.

In Greece, the torment scene wholly retained its symbolism and was regarded as a depiction of the change of day and night in the course of the Sun's progress during its movements in the upper (celestial) and the lower (subterranean) spheres, and also as meaning the unity and the struggle of opposites in the spirit of Heraclites' teaching²⁸.

Erlenmeyer's view that there was a possible connection between the torment scene and the cult of Dionysus²⁹ should be pointed out here. The Dionysian cult displayed some archaic features, which were manifested in the teriomorphic Dionysian reincarnations alternating between slumber and awakening, with Dionysus himself being depicted as the lion and panther, goat and bull, thus indi-

cating the connection between those reincarnations and the solar cycle: the spring Dionysian festivals — dedicated to nature's rebirth — were observed on the day of the winter equinox³⁰. According to the teaching of the Orphics, Dionysos Zagreus was a son of Persephone who, after being torn to pieces by the Titans, was again reborn from Semele, who was associated with the idea of the resurrection of the dead³¹. Probably under the influence of the Orphics and Pythagoreans the scene of torment began to be pictured on sarcophagi as a symbol of the coming resurrection. Thus in Greece the scene of torment was evolving towards its philosophical and mystical treatment³².

In the pre-Achaemenian epoch Iran borrowed the motif of the struggle between a predator and a hoofed animal from the Near East. It is represented on the imported vessel found in layer IV in Hasanlu (depicting a predator tormenting a deer) also on the cups from Marlik and Amlash, on the vessel from Sialk and also on the whetting stone, parts of the harness, axes, tops and ornaments from Luristan³³. These articles usually bore the scenes of torment of the goat or ram by the lion (sometimes winged) and, rarely, by a bird.

The scene of torment acquired a special popularity in Iran in the Achaemenian epoch. Most frequently the scene represented the lion-bull combat. This subject is repeated 16 times in the reliefs in Persepolis³⁴ and also many times in the applied arts: on a silver platter, on a sword sheath, seals, and the diadem, all found in Iran and the neighbouring regions³⁵. The spread of the subject during the Achaemenian reign was due to the Assyrian influence³⁶. See fig. 6
on p. 94

In Assyria, the symplegm³⁷ was represented only in the monumental architecture (on the Black obelisk, in the palace of Assurnazirpal in Nimrud) and on royal insignia — seals, arms intended for parades, and vestments³⁸ because this ancient composition was given a different treatment and acquired a social significance: the lion began to be understood as the King's emblem³⁹. The treatment was accepted by the Achaemenians.

In the 6-4th centuries BC in Iran there was a shift in the locations of the constellations of the Bull and Lion. The latter was seen on March 28, about the time of the vernal equinox, from which the beginning of the solar New Year Nourouz — the chief festival of the Iranians — was calculated. According to the Zoroastrian calendar the Nourouz came on the date of the vernal equinox. The Iranian year was divided into 12 months with theoforic names and consisted of 365 days, (thirty days for each month plus five days of the intercalation)⁴⁰. This was confirmed by the evidence of Quintus Curtius Rufus (*History of Alexander*, 3, III, 8-11): at the dawn the Persians raised over the King's marquee the sign of the sun and, after the magi, there appeared «365 youths wearing purple mantles according to the number of the days of the year, because the Persians divide the year into as many days».

V. A. Livshits demonstrated that the Zoroastrian calendar originated in the eastern Iranian regions and «can be considered as the development of the general Aryan (Indo-Iranian) legacy». One of the general ideas probably arising in the

Eurasian steppe motherland is the observance of the day of the vernal equinox as the New Year, which is reflected in the most ancient strata of the Indo-Iranian Mythology⁴¹.

At the stage of mythological thinking, which is characterized by the concretely sensual rather than abstract-logical perception of the world, all phenomena in nature and society were viewed in accordance with the concepts prevalent in mythological times as cyclically recurrent at definite intervals and following a strict rhythmical pattern observed by annual festivals⁴². The latter were landmarks in the solar-vegetative cycle and were observed to honour the victory of the god, a mythological forefather or a hero of the given culture, over the forces of the destruction and chaos, thus signifying the restoration of the world order. The great deed of the hero is then regularly performed by the generations genealogically connected with each other by a sequence of heroes of whom the last one is the ruling king.

In accordance with the mythological conception of cyclical time⁴³, it is the struggle of the opposite forces that ensures equilibrium of the world. The Nourouz — the apotheosis of the annual cycle — signifies the recurring victory of order over chaos, of light over darkness, of fertility over sterility — the victory which was gained sometime in the past and then annually achieved by the king acting in the role of the hero's deputy in the festivity rituals. Therefore, Nourouz is not only a solar-vegetative festival but also a social one⁴⁴ and, in accordance with this, the scene of the struggle symbolizing the solar-vegetative cycle was regarded also as the emblem of the dynasty of the Achaemenids⁴⁵. And it is for this reason that the dual symbol of the triumph of spring and royal might was represented in the palace of Persepolis constructed for New Year festivities⁴⁶.

Thus, the motif of torment in the Old World art signified the vernal revival but, as regards the details of the treatment thereof, they underwent various changes in different periods of time and in different countries⁴⁷.

What was the semantics of this motif in Scythia? The most ancient article containing this representation is the mirror from Kelermes, which was made in the Near East⁴⁸. It appears that the motif of torment was borrowed by the Scythians from the Near Eastern art. Some of the articles later found to contain this composition were Achaemenian and Greek⁴⁹. Since the scene of torment symbolized the vernal revival of nature it was accepted, naturally, also by the Saka Scythians.

According to Herodotus (IV, 7) whose evidence was analysed by M. I. Artamonov, the Scythians annually observed a spring festival which was accompanied by the redistribution of land, by a rich sacrifice given by the king and the demonstration of the sacred golden gifts kept by their kings⁵⁰. The gifts symbolized the three classes of their society — priests, warriors, and commoners⁵¹. All this is in keeping with the custom of the Iranian king to make a first furrow at the festival of Nourouz, to demonstrate their treasures, to make sacrifices, to offer a meal to all people, and to receive in audience representatives of the three classes of society. The festival of Nourouz was introduced in honour of the forefather

Yima (Jemshid)⁵² who divided society into the three classes and received the sacred golden gifts⁵³. Some views on the cults of Yima, who was identified with Tagimasad⁵⁴ in the Near Black Sea area, were advanced by D. S. Raevskij⁵⁵. In the light of the Scythian onomastics⁵⁶ and also the Indo-Iranian etymologies of the names of Scythian gods and forefather heroes⁵⁷, it is beyond all doubt that among the Scythians, as also among all Indo-Iranians, there was a widespread, cult of gods and heroes, namely, of those who fought the dark forces of evil⁵⁸ and were worshipped at the annual ritual festivities connected with the solar cycle. The Nourouz was observed by all Eastern Iranian tribes, which were akin to the Scythians, and its survival can still be found in Ossetia and Central Asia⁵⁹ and especially in Tajikistan. During the festivities, they used germinating kernels for fortunetelling, served the ritual meal 'sy-malyak' in seven white cups, made the first furrow in the field and sowed it with grain, drew circles on the walls of houses, put a tree near the supporting post of the house and decorated it with sweet-brier flowers, made gifts of dyed eggs, swung on swings, staged horse races and goat-tugging, cleared hearths of ashes, put on new clothes, and youths presented flowers. The festivities were public, with the entire community taking part in them, and a collective feast was held out in the field near a water course. As a way of fortune-telling for the year ahead, combats of rams, horses and camels were held in Kusha while in Fergana — ritual combats between doyens until the first kill⁶⁰, goat-tugging and sports events were held everywhere, the fact which can be considered as a New Year mystery reproducing the cosmic duel prior to the Nourouz. The significance of those competitions was the same as that of the Olympic games in Greece and the combats between gladiators in Rome, which were also held at the time of the New Year spring festivities⁶¹.

In India, the victory of the vernal sun was celebrated by an archery contest, an event that was also important in electing a king⁶².

According to a Scythian legend, the elected king, was the son of the forefather Hercules-Targitaos, who was victorious in an archery contest (Herodotus, IV, 8-10). Such competitions were, probably, associated with the fact that, in Iranian mythology, a golden arrow was a symbol of power Ahuramazda had handed on to Yima.

It is interesting to note in this connection the Wei Chi report about a custom observed in Samarkand of holding archery competition and electing the winner a king for one day⁶³. This report was analysed by S. P. Tolstov. The custom itself points to the fact that, in Central Asia, the Nourouz was once not only a solar-vegetative festival but also a coronation event.

In India, the Solar New Year is also an important festival⁶⁴, observed in honour of the victory gained by Indra over Vritra⁶⁵. In the ancient times it was the day of coronation in which an important role was played by the symbolism of the three castes⁶⁶.

Thus, it appears that the celebration of the vernal equinox and timing the coronation by it, as also of the demonstration of the symbols of the three social

groups — is a constant Indo-Iranian tradition in the context of which the evidence of Herodotus (IV, 7) regarding the Scythian gold becomes clear.

The Indo-Iranian data on the social aspect of the festival of spring make it possible to assume that after borrowing the motif of torment from the Near Eastern art, the Scythians, like also the Achaemenids, began to regard it as a double symbol of the vernal equinox and of royal might⁶⁷.

The motif of torment in Scythia adorns only the regal insignia — mostly arms and vessels — which brings us back to the legend of the sacred gifts because, in the various Indo-Iranian versions thereof, there figures the cup which is the symbol of priests and also the poleaxe, the bow with arrows or the spear, which are the symbols of warriors⁶⁸. The fact that in the burial mounds of kings we find both the cup and the arms supports the assumption that the buried persons performed both priestly and military functions and were the highest suzerains.

Notes:

¹ See G. Tucci, 'Osservazioni sul Fargard II del Vendidad', *Giornale della Società Asiatica Italiana*, XXVI, 1913-1914, p. 243-251; Idem, 'Foreword' in P. Daffinà, *L'immigrazione dei Saka nella Drangiana*, IsmeoRepMem, 1967, p. XI-XII; Idem, 'On Swat, The Dards and Connected Problems', *EW*, 27, 1977, p. 9-13.

² See M. I. Artamonov, *Sokrovišča skifskih kurganov* (*The treasures of the Scythian burial mounds*), Leningrad, Prague, 1966, figs. 80, 105, 131; pls. 29, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 162, 181, 183, 208, 213, 236, 241, 242, 317, 329; *Drevnee zoloto* (*The ancient gold*), Moscow, 1975, III, 9, 41; B. N. Grakov, *Skify* (*The Scythians*), Moscow, 1971, pl. XXIIa; A. M. Leskov, *Novyye sokrovisca kurganov Ukrainy* (*The new treasures from the Ukrainian barrows*), Leningrad, 1972, pl. XII.

³ N. A. Onaiko, 'Zametky o tekhnike bosporskoi torevtiki' (Notes on the techniques of the Bosporian toreutics), *SA*, 1974, № 3.

⁴ See S. S. Chernikov, *Zagadka zolotogo kurgana* (*The riddle of the golden barrow*), Moscow, 1965, pl. XXIII, I; A. Kh. Margulan, K. A. Akišev, M. K. Kadyrbaev, A. M. Orazbaev, *Drevnyaya kul'tura Tsentralnogo Kazakhstana* (*The ancient culture of Central Kazakhstan*), Alma-Ata, 1966, fig. 64; B. A. Litvinskij, *Drevnie kočevniki «Kryshi mira»* (*The ancient nomads from the «World's Roof»*), Moscow, 1972, pl. XIII, p. 68; A. K. Akišev, 'Novye Khudožestvennye bronzovye izdeliya saksogo vremeni' (New artistic bronze articles of the Sakian period), *Prošloe Kazakhstana po arheologičeskim istočnikam* (*Kazakhstan's past according to archaeological sources*), Alma-Ata, 1976, p. 183-195, fig. 1, 2; *Arheologičeskiye pamyatniki Priisyskuliya* (*The archaeological monuments of the Issyk-Kul area*), Frunze, 1975, fig. 29; M. K. Kadyrbayev et al., 'Raboty v Aktyubinskoi oblasti' (The work carried out in the Aktyubinsk Region), *AO of 1974*, Moscow, 1975, p. 490; S. I. Rudenko, 'Sibirskaya kollekciya Petra Pervogo' (The Siberian collection of Peter the Great), *SAI*, issue DZ-9, Moscow, Leningrad, 1962, pls. 1-4; IV, 2-4; V, 1-3; VI, 3-4; VIII, 1, 3-8; XIX, 1; M. I. Artamonov, *Sokrovišča Sakov* (*The Sakian treasures*), Moscow, 1973, figs. 34, 41, 46, 175, 176, 178-180, 182, 193, 241, 243, 286. For a more accurate dating of those articles with that of the composition of the Siberian collection, see A. M. Mantsevič, 'Nahodka v Zaporozskom kurgane' (The find in the Zaporozhsky Burial Mound), *SSZS*, Moscow, 1976, p. 164-193.

⁵ See A. Alföldi, 'Die Theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen', *AAz*, 1931.

⁶ See D. Carter, 'The Symbol of the Beast', *The Animal Style Art of Eurasia*, N.Y., 1957, p. 11-12; A. Farkas, 'Interpreting Scythian Art', *AAs*, XXXIX, 1977, p. 124-138.

⁷ V. V. Golmsten, 'Iz oblasti kulta drevnei Sibiri' (From the cults of the ancient Siberia), *Iz istorii dokapitalističeskikh formacij* (From the history of the precapitalist formations), Moscow, Leningrad, 1933, p. 114-115.

⁸ See A. D. Grač, 'Proizvedeniya skifo-sibirskogo iskusstva v predelah etnokulturnykh zon aziatskikh stepei' (The works of the Scythian-Siberian art within the ethnocultural zones of the Asian steppes), *Tezisy dokladov III Vsesoyuznoi konferencii po voprosam skifo-sarmatskoi arheologii* (Abstracts of papers read at the 3rd All-Union Conference on Scythian and Sarmatian archaeology), Moscow, 1972, p. 30.

⁹ See L. Gyula, *L'art des nomades*, Budapest, 1972, p. 100-105.

¹⁰ See K. Schefold, 'Der skythische Tierstil in Sudrussland', *ESA*, XII, 1938, p. 64-65; I. V. Jacenko, 'Iskusstvo skifskikh plemen Severnogo Pričernomorja' (The art of the Scythian tribes living in the Northern part of the near Black Sea area), *Istoria iskusstva narodov SSSR* (The history of art of the USSR peoples), v. 1, Moscow, 1971, p. 118; G. A. Fiodorov-Davydov, 'O scenah terzaniya i borby zveri v pamyatnikah skifo-sibirskogo iskusstva' (On the motif of torment and the struggle of beasts in the monuments of the Scythian-Siberian Art), *USA*, 3, Leningrad, 1975, p. 23-28; idem, *Iskusstvo kočevnikov i Zolotoi Ordj* (The art of nomades and the Golden Horde), Moscow, 1976, p. 190; A. M. Hazanov, A. I. Škurko, 'Socialnye i religioznye osnovy skifskogo iskusstva' (The social and religious basis of Scythian art), *SSZS*.

¹¹ See K. V. Trever, *Pamyatniki greko-baktrijskogo iskusstva* (The monuments of Greek-Bactrian art), Moscow, Leningrad, 1940, p. 51-53; S. I. Rudenko, *Kul'tura naseleeniya gornogo Altaya v skifskoe vremya* (The culture of the population of the mountainous Altai in Scythian times), Moscow, Leningrad, 1953, p. 339; I. S. Braginskij, *Iz istorii tadžikskoi narodnoi poezii* (From the history of the Tadjik folk poetry), Moscow, 1956, p. 49; E. E. Kuzmina, 'O semantike izobraženij na Čertomlytskoi vaze' (On the semantics of the depictions on the Chertomlytskaya vase), *SA*, 1976, № 3; eadem, 'Skifskoye iskusstvo kak otažneniye mirovozzreniya odnoi gruppy indo-irantsev' (Scythian art as a reflection of the world outlook of one group of Indo-Iranians), *SSZS*, p. 57, 58, 61; E. E. Kuzmina, 'Scena terzaniya v iskusstve sakov' (The representation of torment in Sakian art), *Etnografiya i arheologiya Srednei Azii* (Ethnography and Archaeology of Central Asia), Moscow, 1979, p. 78-83; B. M. Mozolevskij, *Tovsta mogila* (The Tovsta grave), Kiev, 1979, p. 214-226; D. S. Raevskij, 'Ob interpretacii pamyatnikov skifskogo iskusstva' (On the interpretation of the Scythian art monuments), *NAA*, 1979, № 1.

¹² See N. D. Flittner, *Kul'tura i iskusstvo Dvurečya* (The culture and art of the Mesopotamia), Moscow, Leningrad, 1958, figs. on p. 75, 78, 80, and 201; H. Frankfort, *Cylinder Seals*, London, 1939, pl. XIb, XIIc; A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin, 1940, № 93; W. Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia*, Washington, 1910, № 114, 560; J. Menart, *Recherches sur la glyptique orientate*, Paris, 1883, v. 1, fig. 22, 24, 38; L. Legrain, 'Empreintes de cachets élamites', *Memoires de la mission archeologique de Perse*, XVI, 1921.

¹³ See A. Roes, 'L'animal au signe solaire', *RA*, XII, 1938.

¹⁴ See G. Contenau, *Le déluge babylonien*, Paris, 1952, p. 223.

¹⁵ See A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Berlin, 1929, p. 378.

¹⁶ Le Comte du Mesnil du Buisson, 'Le mythe oriental des deux géants du jour et de la nuit', *JA*, VIII, 1968, I-II.

¹⁷ See M.-L. und H. Erlenmeyer, 'Über griechische und altorientalische Tierkampfguppen', *Antike Kunst*, 1968, № 1-2, p. 53-67.

¹⁸ See A. Moortgat, *Tammus*, Berlin, 1949, pl. 18.

¹⁹ See W. Hartner, R. Ettinghausen, 'The Conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol', *Oriens*, 17, 1964, p. 161-170; W. Hartner, 'The Earliest History of the Constellation in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat', *JNES*, XXIV, № 1-2, 1965; R. Ettinghausen, *From Byzantium to Sasanian Iran and Islamic World*, Leiden, 1973.

²⁰ See N. D. Flittner, op. cit., p. 80; W. Ward, op. cit., № 1066.

²¹ See M. E. Mattieux, *Iskusstvo drevnego Egipta (The art of ancient Egypt)*, issue II, Leningrad, 1941, p. 46-48, fig. 17, table XXI a; idem, *Iskusstvo drevnego Egipta (The art of ancient Egypt)*, Moscow, 1961, p. 277-278, fig. 80, 133.

²² H. Kantor, 'Ivory Carving in the Mycenaean Period', *Archaeology*, 1960, v. 13, № 1, fig. 3, 4, 10.

²³ See A. Evans, *The Palace of Minos*, London, 1921-1936, v. III, p. 122, v. IV, fig. 479, 482.

²⁴ See J. Desneaux, 'Sur quelques representations du «lion à la proie» en glyptique et numismatique antiques', *Revue beige de numismatique et sigillographie*, CVI, 1960, p. 17-19. Instead of the lion, which did not exist on the island, the Cretan masters depicted a dog in the torment scene, a feature which was preserved in later Greek art.

²⁵ See A. Cahn, 'Die Löwen des Apollon', *Museum Helveticum*, 1950, № 7, p. 1947; J. Desneaux, op. cit., p. 8-12; M.-L. und H. Erlenmeyer, op. cit., p. 53-56.

²⁶ I wish to express my thanks to O. Ya. Neverov for his consultation. See also M.-L. und H. Erlenmeyer, op. cit.; J. Desneaux, op. cit., pl. I-II; E. Coche de la Ferté, *Les bijoux antiques*, Paris, 1956, pl. XI, I; F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Berlin, b. I, 1949, Taf. 178-182; G. Richter, *Animals in Greek Sculpture*, Oxford, 1930, pl. V, p. 13-17; VII, p. 21; B. Buscher, *Griechische Vasen*, Leipzig, 1940, abb. 71-72.

²⁷ See A. N. Zograf 'Antichnye monet', (The coins of the Antiquity), *MIA*, № 16, Moscow, Leningrad, 1951; p. 148, table XXXV, 11; XXXVIII, 15.

²⁸ J. Desneaux, op. cit., p. 9-10; M.-L. und H. Erlenmeyer, op. cit., p. 59, 61-66.

²⁹ See M.-L. und H. Erlenmeyer, op. cit., p. 62. It is interesting to note that on the reverse side of the coins the images of Dionysus and Pan (A. N. Zograf, op. cit., p. 148) are depicted next to the subject of the struggle. The Dionysian symbolism of the torment scene is especially evident in the so-called 'Alexandrian silver' — silver vessels related to the II-III centuries, which were used for cult purposes. These vessels spread from Alexandria all over the Mediterranean and Near East, as far as England and Georgia, and had many local imitations. Those vessels which were decorated with Dionysian symbols — tyrses, shepherd's staffs entwined with ribbons, trees, satyr's and Menades' masks and shrines — bore the scenes of the lion and other predators or, more rarely, dogs, attacking the bull, deer, goat or doe; there is also one depiction of the bear attacking the wild boar. See T. Dohrn, 'Spätantikes Silber aus Britannien', *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, b. II, 1946; K. G. Mačabeli, *Serebryanye fialy iz Armazishevi (The silver phials from Armazishevi)*, Tbilisi, 1970; K. G. Mačabeli, *Pozdneantičnaja torevtika Gruzii (Georgian late-Antiquity toreutics)*, Tbilisi, 1976.

³⁰ See V. I. Ivanov, *Dionis i predionisijsivo (Dionysus and the pre-Dionysian epoch)*, Prague, 1923; O. M. Freidenberg, *Poetika syužeta i žanra (The poetics of the subject and the genre)*, Leningrad, 1936.

³¹ See O. F. Zelinskij, *Drevnegrečeskaja religija (The ancient Greek religion)*, Prague, 1918, p. 35, 109-113; S. I. Radzig, *Antičnaja mifologija (The mythology of Antiquity)*, Moscow, Leningrad, 1939, p. 62, 63, 83; A. F. Losev, *Antičnaja mifologija v ee istoričeskom razvitii (The historical development of the mythology of Antiquity)*, Moscow, 1957, p. 151.



2



3



4



6



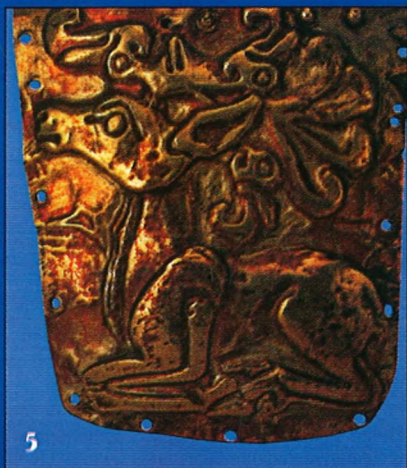
1



2



3



5



4





1



2



3



4



5



1



2



3



4



5



6



7



1



2



3



4



5



6



7



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



1



2



3



4



5



6



7



8





1



2



3



4



5



6



7

XI. Сцены терзания и борьбы животных



ХII. Скифские богини и менады



1



3



2



4



5



6



7



8



1



2



3

XIV. Парадные головные уборы и короны





1



2



3



4



1



2



3



4



5



6



7



8

³² This symplegm made its appearance in Thracian art under the Greek influence. See I. Venedikov, T. Gerasimov, *Trakijskoe iskusstvo (Thracian art)*, Sofia, 1973, № 70, p. 281, 284.

³³ See R. Dyson, 'Early Cultures of Solduz', *SPA*, v. XIV, London, N.Y., 1967, f. 1030; H. Kantor, 'A Rock Crystal Bowl in Cincinnati', *Ibid.*, f. 1047; R. Girshman, *Fouilles de Sialk*, Paris, 1938-1939, v. II, pl. LXXXV; *7000 ans d'art en Iran*, Geneve, 1966, pl. 20; P. S. Moorey, *Ancient Bronzes from Luristan*, London, 1974, pl. IV c, VIII b, IX; Idem, *Ancient Persian Bronzes in the Adam Collection*, London, 1974, № 4, 8, 33, 54, 55, 56 A, 78, 119 A.

³⁴ E. Schmidt, *Persepolis*, v. I, Chicago, 1953, p. 82, pl. 19, 60.

³⁵ H. Makhbubyan's collection 5 (I wish to thank V. G. Lukonin for his report); *7000 ans d'art en Iran*, Paris, 1968, pl. LXIV, № 676; W. Ward, *The seal cylinders*, № 1066, 1091, 1099, 1100; E. Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals*, Washington, 1948, № 843; O. D. Lordkipanidze, 'Zolotaya diadema V veka do n.e. iz Vani' (The golden diadem dating from the 5th century BC from Vani), *Doklad na sessii IIGK (A report to the session of the History of State and Culture of Iran)*, Leningrad, 1971.

³⁶ The symplegm continued to be represented under the Parthians, Sasanians and in the Middle Ages. See K. V. Trever, *op. cit.*, pl. 8; I. A. Orbeli, K. V. Trever, *Sasanidskij metal (The Sasanian Metal)*, Moscow, Leningrad, 1935, pls. 26, 30, 31, 39; A. Ya. Borisov, V. G. Lukonin, *Sasanidskie gemmy (The Sasanian gems)*, Leningrad, 1963, p. 33-34, № 741; P. V. Lukonin, *Pamyatniki kul'tury Sasanidskogo Irana (The monuments of culture of Sasanian Iran)*, Leningrad 1960, fig. 7, 14; V. P. Darkevič, *Hudožestvenny metal vostoka (The artistic metal of the Orient)*, Moscow, 1976, pls. 4, 5, 9; V. Lukonin, *Iran*, vol. II, Genève, № 202, 204.

³⁷ In Assyria, instead of the lion, a semantically identical griffin was represented. The latter's image became popular beginning from the middle of the second millennium BC in Asia Minor.

³⁸ See N. D. Flittner, *op. cit.*, fig. on p. 252; R. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, Prague, 1968, fig. 32; E. Porada, *op. cit.*, pl. LXXXV, № 602, 604; E. Hertzfeld, 'Die Kunst der zweiten Jahrtausend in Vorderasien', *AMI*, 1938, B. IX, p. 40-41, fig. 203; H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, London, 1958, f. 41; E. Porada, 'An Assyrian Bronze Disc', *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, XLVIII, Boston, 1950, p. 2-8.

³⁹ See W. Hartner, R. Ettinghausen, *op. cit.*, p. 164-168; W. Hartner, *op. cit.*, H. L'Orange, *Studies on the Iconography of the Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953.

⁴⁰ See V. A. Livšits, 'Zoroastrijsky kalendar' (The Zoroastrian Calendar), in E. Bikerman, *Hronologiya drevnego mira (The Chronology of the Ancient World)*, Moscow, 1975, p. 320-325; I. M. Dyakonov, M. A. Dandamaev, V. A. Livšits, 'Mesyatsy v drevnei Perednei Azii' (The months in the ancient Near East), *ibid.*, p. 301-303.

⁴¹ See F. I. Ščerbat'skij, 'Naučnye dostiženiya drevnei Indii' (The scientific achievements of ancient India), *Izbrannye trudy russkikh indologov-filologov (The selected works of the Russian specialists in Indian philology)*, Moscow, 1962, p. 254-270; G. M. Bongard-Levin, E. A. Grantovskij, *Ot Skifii do Indii (From Scythia to India)*, Moscow, 1974, p. 10-11; G. M. Bongard-Levin, A. V. Gerasimov, *Mudrecy i filosofy drevnei Indii (The sages and philosophers of ancient India)*, Moscow, 1975, p. 275-277; G. Thibaut, *Indische Astronomic und Mathematik*, Strasbourg, 1899.

⁴² See D. Vitrov, *Gurestvennaya filosofiya vremeni (The natural philosophy of time)*, Moscow, 1964; A. Ya. Gurevič, 'Čto yest' vremja?' (What is time?), *VL*, № 11, 1968; idem, 'Vremya kak problema istorii kul'tury' (Time as a problem of cultural history), *VF*, № 3, 1969; idem, *Kategorii srednevekovoi kul'tury (The Categories of medieval culture)*, Moscow, 1972, p. 28-30, 84-88; M. I. Steblin-Kamenskij, *Mif (The myth)*, Leningrad, 1976, p. 43-50; E. M. Meletinskij, *Poetika mifa (Poetics of the myth)*, Moscow, 1976, p. 165-168,

173-177, 193, 218-221; V. V. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR (The essays on the history of semiotics in the USSR)*, Moscow, 1976, p. 49-52; B. R. Vipper, 'Problemy vremeni v izobrazitel'nom iskusstve' (The problem of time in the figurative arts), *50 let GMII (50 years of GMII)*, Moscow, 1962; I. E. Danilova, 'O kategorii vremeni v živopisi srednih vekov i rannego Vosroždenija' (On the category of time in the pictorial art of the Middle Ages and the early Renaissance), *Iz istorii kul'tury srednih vekov i Vozroždeniya (From the History of culture of the Middle Ages and the Renaissance)*, Moscow, 1976, p. 157-170; M. Nilsson, *Primitive Time-Reckoning*, Lund, 1920; M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1939; Idem, 'Prestige du Mythe cosmogonique', *Diogenes*, № 23, 1958. On the role of festivals in culture, see M. M. Bakhtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekovyia i Rennessansa (The art of Francois Rabelais and the folk culture in the Middle Ages and the Renaissance)*, Moscow, 1965.

⁴³ For a discussion of the cyclic nature of time among the ancient Iranians, see: M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, 1949, p. 186, 187, 191, 192; M. Molé, 'Rituel et eschatologie dans le mazdéisme', *Numen*, VII, 1960, p. 148-160; M. Duchesne-Guillemin, 'Rituel et eschatologie dans le mazdéisme', *Numen*, VIII, 1961, p. 46-50; Gh. Gnoli, *Zoroaster's Time and Homeland*, Naples, 1980, p. 196-198.

⁴⁴ For a description of the Nourouz festivities in Iran see: K. A. Inostrantsev, 'Sasanidsky prazdnik vesny' (The Sasanian festival of spring), *Živaja starina (The living old time)*, II-III, 1909; idem, 'Drevneiše arabskie izvestiya o prazdnovanii Nouruza v sasanidskoi Persii' (The most ancient Arabic report on the observance of the Nourouz in the Sasanian Persia), *ZVORAO*, XVI, St.-Petersburg, 1904; S. Khedoyat, 'Nairangistan', *TIE*, XXIX, 1958; Al Biruni; *Izbrannye proizvedeniya (Selected Works)*, Tashkent, 1957, p. 254-256; N. A. Kislyakov, 'Nekotorye iranskije poverija i prazdniki v opisaniyah zapadno-evropejskikh puteshestvennikov XVII v.' (Some Iranian beliefs and festivals in the descriptions of the West European travellers to Iran in the 17th century), *MVNV*; H. Massé, 'Le Nouruz Name d'Omar Khayyam', *Annales de l'Université d'Alger*, 1938; J. Duchesne-Guillemin, *La religion de l'Iran ancien*, Paris, 1962, p. 98-99, 165; G. Widengren, *The sacral kingship of Iran*, Leiden, 1959, p. 252; P. Diba, 'Nô-Rouz le Nouvel An iranien. Un mythe de l'éternel retour', *Actes de la XVII rencontre assyriologique Internationale, Bruxelles*, 1970, p. 93-96; Idem, 'Nô-Rouz', *VI ICIAA*, Oxford, 1972, p. 15; Cool Root, 'The King and Kingship in Achaemenid Art', *Acta Iranica*, 19, Leiden, 1979; Gh. Gnoli, *Zoroaster's Time*, p. 198.

⁴⁵ See E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, London, N.Y., 1941, p. 251-252; J. Duchesne-Guillemin, 'A la recherche d'un art mazdeen', *VI ICIAA*, Tehran, 1968, p. 269; E. Herzfeld considered that this symplegm was a specific emblem of the Achaemenids. G. Du-chesne-Guillemin quite reasonably considered that the semantics of the composition changed many times during the centuries of the development of this subject in the various regions of the old world.

⁴⁶ See A. Pope 'Mythical and Ritual Elements in the Architecture and Ornament of Persepolis', *A Survey of Persian Art*, XIV, London-N.Y., 1967; F. Bode, 'Symbolic Elements of Achaemenian Architectural Ornament', *VI ICIAA*, Oxford, 1972; J. Deshayes, 'Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis', *Majalla-e adabiyat va ulum-e insani*, Tehran, № 4, 1965; A. Wensinck 'The Semitic New Year and the Origin of Eschatology', *AOr*, I, 1923.

⁴⁷ Later, when in place of the ancient naturalistic dualism there came to dominate the moral-ethical conception of the struggle between good and evil as the basis of the universe, the scene of torment came to signify a religious symbol of the triumph of virtue, and in this new meaning it was handed down to us in Christian art. The prerequisites for this re-interpretation were laid down already in the philosophy of the ancient East, the teachings of the

Orphics in Greece and especially of Zoroaster in Iran, concerning the original struggle between Good and Evil.

⁴⁸ M. I. Maksimova 'Serebryanoye zerkalo iz Kelermesa' (The silver mirror from Kelermes), *SA*, XXI, 1954.

⁴⁹ This motif reached Central Asia not from the Achaemenian Iran but much earlier: the torment of the bull inflicted on it by a predator and a fantastic being figured on the seals of Margiana from the settlements of Ganur and Togolok dating from the 2nd millennium BC. (see V. I. Sarianidi, 'Pecati-amulety murgabskogo stilya' (The amulet seals of the Murghab style), *SA*, 1976, № 1, p. 48-50, fig. 1-2); from Bactria the scene came to the Sakians. As a result of the independent development of this composition in Central Asia, instead of the ancient oriental lion the tiger was represented in Sakian art, the two-humped camel in place of the bull or goat. The images of those typical representatives of the Bactrian fauna appeared already in the second millennium BC in the Bactrian artistic school whose influence was a determining factor in the development of Saka Scythian art. The motif of torment has also been found in Pazyryk in the Altai area (S. I. Rudenko, *Gornoaltaiskie Nahodki i skify* (Finds in the Altai mountains and the Scythians), Moscow, Leningrad, 1952, fig. 51 G; 56; 61; 73; 94; 113; 114). It was taken probably from the Central Asian source the evidence for which is provided by the Bactrian bestiary and the similarity of stylistic treatment of a number of images with the articles from the Oxus treasure. (E. E. Kuzmina, *V strane Kavata i Afrasiaba* (In Kavata and Afrasiab country), Moscow, 1977; E. E. Kuzmina, 'Les relations entre la Bactriane et l'Iran du VII au IV siècle avant notre ère', *Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale*, Paris, 1976).

⁵⁰ See M. I. Artamonov 'O zemlevladdenii i zemledelceskom prazdnike u skifov' (On land tenure and the agricultural festival among the Scythians), *UZLGU*, № 95, issue 15, 1947. The objections advanced by Hazanov in his *Socialnaya istoriya skifov* (Social History of the Scythians), Moscow, 1975, p. 124 are not convincing.

⁵¹ See E. A. Grantovskij 'Indoiranskije kasty u skifov' (The Indo-Iranian castes among the Scythians), *MKV*, XXV, Moscow, 1960; E. E. Kuzmina, 'A review on Kul'tura sakskikh plemen nizoviev Syr-Daryi (The culture of the Sakian tribes in the lower reaches of the Syr-Darya River) by O. A. Višnevskaya', *SA*, № 2, 1975; eadem, *V strane Kavata...*; O. Dumézil, 'La préhistoire indo-iranienne des castes', *JA*, 1930, p. 216; idem, *Rituel indo-européen à Rome*, Paris, 1954; idem, 'La société scythique aaitelle des classes fonctionnelles?', *IJJ*, 1962, 5, № 3; E. Benveniste, 'Les classes sociales dans la tradition avestique', *JA*, 1932, p. 221; idem, 'Traditions indo-iraniennes sur les classes sociales', *JA*, 1938, p. 230; Gh. Gnoli, 'L'Iran et l'idéologie tripartite', *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXXVI, 1965; idem, *Zoroaster's Time*, p. 4-6, 154-157; M. Molé, *Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien*, Paris, 1963, p. 60-70.

⁵² Firdousi, *Shah name*, Moscow, 1957, p. 38; Al Biruni, 'O prazdnikah v mesjajah persov' (On the festivals in the months among the Persians), op. cit., p. 224.

⁵³ See A. Christensen, *Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des iraniens*, Upsala, 1917, I, II.

⁵⁴ The etymology of Tagimasad meaning 'Fast Yima the radiant' is supported by V. I. Abaev, but is disputed by E. A. Grantovskij.

⁵⁵ See D. S. Raevskij, 'Skifo-avestijskiye mifologičeskiye paralleli i nekotorye sužety skifskogo iskusstva' (The Scythian-Avestian mythological parallels and certain subjects in Scythian art), *IAI*, p. 271.

⁵⁶ L. Sgusta, *Die Personennamen griechischer Stadte der nordlichen Schwarzmeerküste*, Praha, 1955, p. 209-237.

⁵⁷ See V. Miller, *Osetinskie etudy* (The Osset studies), III, Moscow, 1887; V. I. Abaev, 'Kult semi bogov u skifov' (The cult of the seven gods among the Scythians), *Drevny mir*

(*The Ancient World*), Moscow, 1962; idem, 'Dohristianskaya religiya alan' (The pre-Christian religion of the Alans), *MKV*, XXV, Moscow, 1960; E. A. Grantovskij, op. cit.; A. Christensen, op. cit., v. I, p. 133, 141, 164; v. II, p. 12, 46, 53.

⁵⁸ E. E. Kuzmina, 'Tsilindričeskaya pečat' iz Mervskogo oasisa so stsenoi yedinoborstva' (The cylinder seal from the Merv Oasis representing a combat); eadem, 'Skifskoye iskusstvo' (The Scythian art).

⁵⁹ See S. P. Tolstov, *Drevny Horezm (The ancient Horezm)*, Moscow, 1948; G. P. Snesarev, *Relikty domusulmanskih verovanij i obrjadov u Uzbekov Horezma (The vestiges of the pre-Moslem beliefs and rituals among the Uzbeks of Horezm)*, Moscow, 1969, p. 212; N. A. Kislyakov, op. cit.; A. Z. Rosenfeld, 'Materialy po etnografii i perežitkam drevnih verovanij tadžikskogo naseleniya severnogo Badahšana' (Materials on the ethnography and the vestiges of ancient beliefs of the Tajik population of Northern Badakhshan), *SE*, 1970, № 3, p. 114-119; M. P. Rahimov, 'Sledi verovanij v zemledelčeskikh običajah i obrjadah tadžikov Karategina i Darvaza' (The vestiges of beliefs in the agricultural customs and rituals of Karategin and Darvaz), *The news of the Department of Social Studies of the Academy of Sciences of the Tajik SSR*, 1956, p. 10-11, 4-75; E. E. Kuzmina, *Sisena terzaniya...*

⁶⁰ See I. Bičurin, *Sobraniye svedenij o narodah obitavših v Srednei Azii v drevniye vremena (Collection of evidence about the peoples inhabiting Central Asia in ancient times)*, vol. II, Moscow, Leningrad, 1950, p. 296, 319.

⁶¹ O. M. Freidenberg, *Poetika sužeta i žanra (The poetics of the subject and genre)*, Leningrad, 1936, p. 152-158.

⁶² P. A. Grintser, *Drevneindijsky epos (The ancient Indian epos)*, Moscow, 1974, p. 180; J. Auboyer, 'Les jeux et les jouets', *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne*, Paris, 1955, p. 19.

⁶³ S. P. Tolstov, op. cit., p. 204-205.

⁶⁴ See N. G. Krasnodembskaja 'Godičny tsikl religioznyh prazdnikov u maratkhov' (The yearly cycle of the religious festivals among the Marathi), *MVNVA*, Moscow, 1973. The motif of the lion-bull combat is still the coat of arms of the Maharaja of Mysore whose legendary clan takes its beginning from the Veda heroes of India. The same motif figures on the highest order of Iran.

⁶⁵ T. Ya. Elizarenkova, 'A Commentary' to *Rigveda*, Moscow, 1972, p. 40 (in Russian); W. Brown, 'Theories of Creation in the Rig Veda', *JAOS*, 1965, p. 85; F. Kuiper, 'The Ancient Aryan Verbal Contest', *III*, 1960, 4, issue 4; G. Dumézil, *Heur et Malheur du guerrier*, Paris, 1969.

⁶⁶ See V. V. Ivanov, 'Drevneindijskiye ritualnye i mifologičeskiye terminy, obrazovannyye ot aśva — kon' (The ancient Indian ritual and mythological terms derived from aśva — horse), *PIJAKNI*; E. E. Kuzmina, 'Rasprostraneniye konevodstva i kulta konya u narodov Starogo Sveta' (The spread of horse-breeding and of the cult of the horse among the peoples of the Old World), *IKSA*, 1977, II; P. Dumont, *L'Ashvamedha*, Paris, 1927.

⁶⁷ In the light of the Indo-Iranian, Asian, and Greek data, the treatment of the motif of torment, as proposed by A. Farkas, does not seem convincing. The reconstruction of Scythian ideology as being extremely primitive and the related ideology of the Siberian aboriginals has been criticized by D. S. Raevskij and by us.

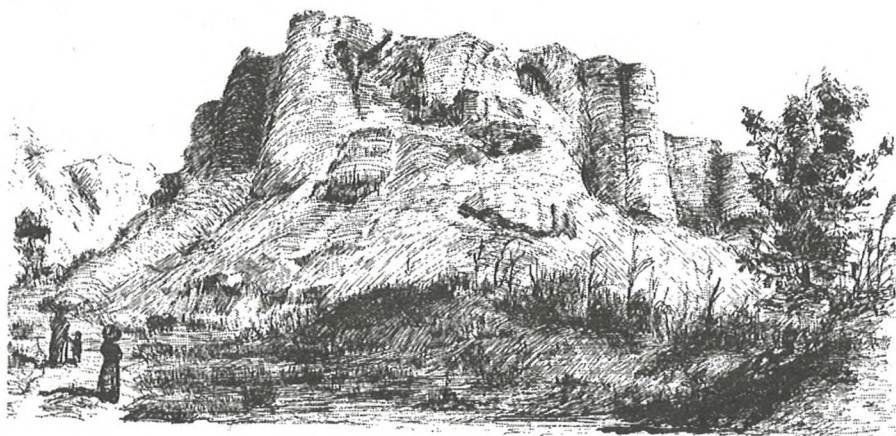
⁶⁸ E. G. Grantovskij, op. cit.; G. Dumézil, *La préhistoire*; idem, *Jupiter, Mars, Quirinus*, Paris, 1941, p. 66, 69; A. Christensen, op. cit., p. 136; E. Benveniste, *Traditions*, p. 529-537.

Часть II

МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО БАКТРИЙЦЕВ

*Здесь когда-то город многолюдный
Восхищал гостей красой своей,
За стеной порою арфы струны
Громко пели в тишине ночей.
Звуки чудные умолкли,
Лишь сова кричит во мгле.
От бывшего лишь осколки
В мертвой, выжженной земле.*

Ю.А. Рапопорт



Ю.А. Рап.
3/2 54.

Поселение Калаи-Мир

СОКРОВИЩА КОБАДИАНА*



Весна 1880 года. Караван, вышедший из Самарканда, уже не один день в пути. Купцы Вази-эд Дин, Хулам Мухаммад и Шукер Али отправились в далекую Индию, чтобы купить там чай и пряности, спрос на которые так велик на базарах Бухары и Хивы. Звонят колокольчики мулов, покрикивают усталые погонщики. И вдруг издали доносится удивительный запах, так хорошо знако-

мый каждому среднеазиатскому путнику: это смешанный запах воды, травы, кизняка, предвещающий близость реки и человеческого жилья. И вскоре вдали уже виднеется силуэт калы — укрепленного дворца бека — высоко вздымающейся над зеленью садов Кобадияна. Здесь усталый караван ждет отдых, ведь это — последний город Бухарского ханства; за переправой через Амударью начнутся владения афганского эмира Абдеррахмана. Но в Кобадияне купцов встречает печальная новость: афганский эмир конфискует на границе все деньги у проезжающих. Как быть?

И тут удачный случай приходит на помощь удрученным торговцам. Они узнают, что несколько лет назад около Кобадияна найден клад драгоценных вещей...

Народ Кобадияна бедствовал, и тогда один старик стал молить Аллаха помочь людям. И вот ночью во сне ему явился святой сеид и показал, где спрятано богатство. Когда наутро старик пришел на указанное место, к разрушенному древнему городу, он нашел в песке на берегу реки, у самых подмытых водой стен крепости, несколько удивительных золотых предметов. Вскоре его односельчане тоже стали собирать там золотые вещи невиданной красоты. Жители Кобадияна согласны продать эти сокровища купцам, но только тайно, чтобы не узнал бек и не отнял у них деньги. Купцы торопятся совершить сделку: они знают, что английский наместник в Индии лорд Литтон — страстный любитель древностей и не поскупится, чтобы пополнить свою коллекцию. Драгоценные вещи наспех рассовывают в кожаные выюки, и вот караван уже продолжает свой путь...

* Статья опубликована в журнале «Вокруг света» (1975, № 6).

Ночью капитан Бертон — английский резидент в Курдистане — проснулся от неожиданного шума. Перед ним стоял страшно напуганный человек. Курды напали на караван среднеазиатских купцов, всю поклажу захватили, а самих купцов связали и поволокли в пещеру, где теперь делят награбленное. Только ему, бедному слуге, удалось сбежать. Выслушав рассказ и недолго думая, капитан Бертон взял револьвер, кликнул двух дежурных солдат и отправился к пещере. С трудом разбирая во мгле едва приметную тропинку, капитан вскарабкался по обрывистым склонам, и что же он увидел? В глубине пещеры, слабо освещенной факелами, сидели связанные люди, а в центре с ножами в руках с искаженными от злости лицами дрались разбойники. Некоторые из них валялись на земле окровавленные и еле живые. По всей пещере были разбросаны разодранные тюки и поблескивали золотые вещи, наполовину уже переломанные. Разбойники поссорились из-за доли добычи. Но, увидев пистолет Бертон, они тут же забыли свою распрю и бежали, бросив часть награбленного. Собрав остатки сокровищ и освободив купцов, капитан утром вернулся в деревню Сех Баба и объявил, что будет судить воров. Тогда они сами явились к нему и добровольно возвратили большую часть добычи. По словам купцов, Бертону удалось вернуть им около трех четвертей драгоценностей. Радости купцов не было предела. В благодарность они подарили Бертону самый красивый золотой браслет и уже без осложнений добрались до Равальпинди.

Злоключения торговцев на этом кончились, но, к сожалению, не кончились злоключения клада. Вещи попали в руки перекупщиков, те сделали по их образцу золотые копии. Но англичане заподозрили подделку, и тогда перекупщики продали генералу Кеннингему подлинники, но, видимо, добавили к ним еще какие-то предметы, в том числе коллекцию монет, уверяя, что они тоже принадлежат кобадианской находке. И уже в таком виде Амударьинский клад попал в Британский музей в Лондоне, где до сих пор служит одним из его украшений.

В составе клада, как он дошел до нас, около 180 драгоценных предметов, большей частью золотых, и около тысячи пятаков монет.

Табл. XVI Амударьинский клад — одна из самых замечательных и одна из самых загадочных находок в истории. Исследователи уже почти сто лет теряются в догадках о том, где именно он был найден, какие точно вещи в него входили, где был сделан, кому принадлежал, почему попал в землю и, наконец, как датируется. На каждый из этих вопросов есть несколько взаимоисключающих ответов. И все же: какие решения сегодня кажутся наиболее достоверными? И что это за страна, в которой люди пользовались столь замечательными вещами?

Для ответа на последний вопрос надо отправиться в области весьма удаленные от берегов Амударьи: к Нилу и на побережье Эгейского моря. Когда римский полководец Германик в I веке н.э. с удивлением осматривал руины древних Фив, сопровождавший его жрец прочел на стене иероглифи-

ческую надпись. По словам жреца, фараон Рамзес подчинил себе множество областей и дошел до страны Бактрии на самом краю земли. Тщетно искать в Фивах эту надпись: Рамзес никогда не был в Бактрии. Важно другое: уже египтяне знали, что далеко на востоке есть богатая и знаменитая страна. Более подробно рассказали о ней писатели древней Греции. «Отец истории» Геродот сравнивал значение Бактрии с Вавилоном. Аполлодор называл ее «украшением всей Арианы». А Ктесий из Книды, бывший некоторое время врачом при дворе ахеменидских владык в Иране, поведал о походе в Бактрию ассирийского царя Нина. Царю никак не удавалось захватить столицу Бактрии — богатейший и прекраснейший город «златоконные Бактры», где было множество золотых вещей. Осуществить хитростью штурм помогла Семирамида — жена Нина, та самая, для которой он построил в Вавилоне висячие сады, и которая без ложной скромности говорила о себе, что подвигами она сравнивалась с мужчинами.

Рассказ этот красочен и поэтичен, но, к сожалению, если репутация Ктесия как врача неизвестна, то его репутация как историка сомнительна. Тщеславный человек и фантазер, Ктесий с легкостью дополнял отсутствие фактов вымыслами, и его исторические сочинения вызывают весьма критическое отношение современных исследователей. И все же можно думать, что легендарные сведения о величии Бактрии достоверны. Не даром после того, как в VI веке до н.э. Бактрия вошла в состав империи, созданной царями Ирана из рода Ахеменидов, она стала одной из важнейших персидских сатрапий; ее наместником назначался принц крови; ее войска участвовали в дальних походах (в трагедии «Персы» Еврипид упоминает нескольких бактрийских военачальников); огромная дань поступала из этой страны, издревле славившейся богатством, конями, золотом, лазуритом, рубинами.

Когда Александр Македонский, разгромив персов, включил Бактрию в свою империю, он женился на бактрийской царевне Роксане и задумал перенести столицу своей эфемерной державы в Бактрию. Надо думать, что принять это решение побудили его не столько чары восточной принцессы, сколько важные политические соображения: он считал Бактрию наиболее развитой и культурной страной на Востоке, где будет легче всего осуществить его мечту о гармоническом слиянии эллинской и варварской культуры.

Для того, чтобы пролить свет на бактрийскую загадку и отделить легенды от вымысла замечательный советский ученый М.М. Дьяконов в 1946 году организовал археологическую экспедицию, отправившуюся в район Кобадияна, в Южный Таджикистан. Оазисы южного Таджикистана и Узбекистана и северный Афганистан, связанные Амударьей, — это и есть территория древней Бактрии. Первые же годы работы нашей экспедиции привели к важным открытиям: в Бактрии, еще до включения ее в ахеменидскую империю, существовала земледельческая культура, воздвигались города, процветали ремесла. В последние годы исследования в Бактрии продвинулись далеко вперед.

Были продолжены работы в Таджикистане, профессором Г.А. Пугаченковой сделаны замечательные находки в Узбекистане, а в северном Афганистане развернула исследования советско-афганская экспедиция под руководством И.Т. Кругликовой.

Теперь история бактрийской культуры прослеживается уже со II тысячелетия до н.э., и Бактрия предстает перед нами как область, где градостроительство и архитектура, гончарное и ювелирное мастерство, обработка золота и изобразительное творчество имели многовековые традиции.

Поэтому находка Амударьинского клада в бактрийской земле перестала быть загадочным феноменом, а представляется вполне закономерной. Кому же принадлежало это замечательное сокровище?

В состав клада входят золотые пластинки с изображением мужчин в одежде персов или бактрийцев. Одни из них вооружены мечами, некоторые держат в руках сосуды, цветы или пучки прутьев. Такие прутья применялись жрецами древних ираноязычных народов: при гадании их рассыпали по земле и по положению веточек предсказывали судьбу, а во время жертвоприношений раскладывали прутья в виде подстилки, чтобы на нее слетело божество принять жертву.

Если в составе клада есть изображения жрецов, значит это сокровища древнебактрийского храма — решили некоторые ученые. Однако, в Бактрии царь был не только предводителем на войне, но и главным жрецом, и даже сам титул правителя — кави — первоначально означал «запевала хора при жертвоприношении». Поэтому в изображении на амударьинских пластинах можно видеть идеализированные портреты бактрийских владык. Есть и фигурки, представляющие бородатых мужчин с зубчатой короной на голове и в костюме персидского царя, как его представляли в искусстве ахеменидской державы. Это позволяет думать, что клад был собственностью бактрийского правящего рода. Это тем более вероятно, потому что предполагаемое место находки клада — Каменное городище, расположенное там, где Вахш и Пяндж, сливаясь, образуют Амударью, — местные жители называют Тахт-и Кавад, то есть «Трон Кавада», по имени легендарного царя Бактрии из династии Каянидов.

Большая часть амударьинской находки — это украшения правителя и его жены, эмблемы власти, части парадного одеяния и убранства коня, дворцовая утварь и предметы, посвященные возвеличиванию правящей династии, где царь представлен как земное воплощение бога.

Вот золотые модели колесниц. Одна из них запряжена четверкой коней, Табл. XVI: 2 а в кузове стоит возница, держащий в руках золотые вожжи, и сидит знатный вельможа. Чтобы подчеркнуть, что это — важная персона, художник изобразил его в более крупном масштабе, чем возницу. У древних народов, говоривших на иранских языках, в том числе и бактрийцев, существовало особое сословие знатных воинов, сражавшихся стоя на колесницах, к которому принадлежал и сам царь. Колесница была у них символом власти. На колес-

ницах иранцы и бактрийцы представляли и своих богов. В гимне Митре описывается, как этот солнечный бог в одежде, осыпанной звездами, выезжает из-за горизонта на колеснице, запряженной четверкой белых коней с золотыми копытами. Золотое колесо его колесницы — это солнце. Развивающиеся гривы его коней — это солнечные лучи. Быстро летят по небу кони Митры, будто орлы. Кони были посвящены солнцу. Вероятно, поэтому в составеклада так много изображений лошадей. Некоторые из них отличаются удивительным совершенством: вот мчится галопом невзнузданный конь с распущенной гривой и развевающимся хвостом, а вот лошадка с заплетенным хвостом, расчесанной гривой и плюмажем на голове.

Бактрия издревле славилась коневодством. В легендах рассказывается, что в озере или в пещере в горах жил замечательный небесный скакун, оплодотворявший кобылиц царского табуна. Рожденные от него жеребята не скакали, а словно летали, как на крыльях. Эти кони были священной собственностью царя и составляли его славу. Поэтому название коня входило в имена бактрийских владык — Виштаспа, Аурватаспа, а столица страны называлась Зариаспа — «Златоконная».

Верхом на коне представляли и бога грома и победы, Веретрагну, мечущего с неба стрелы молний и уничтожающего врагов. Царь считался земным воплощением этого победоносного грозного божества. Уж не его ли изображает всадник с копьем на золотом диске? А кого видели древние бактрийцы в охотнике на серебряном диске? Прекрасный конь покрытый попоной, с Табл. XVI: 4 подвязанным хвостом мчится в стремительном галопе среди гор (их художник изобразил треугольничками). На коне сидит охотник в костюме, который носили в Средней Азии две с половиной тысячи лет назад. Сбоку прикреплен лук, в руках копье, которым он собирается поразить то двух убегающих оленей, то двух баранов. Вдруг охотник встречает зайца, выхватывает лук и целится в животное. На этом рассказ, изображенный на диске, обрывается, и мы никогда не узнали бы его конца, если бы в эпосе одного иранского народа — осетин — не сохранилась вся древняя легенда. В ней рассказывается о том, как знаменитый иранский герой отправился на своем белом коне на охоту. Долго он скакал по весенним лугам и вдруг встретил замечательного белого зайца. Выхватил он свой лук, но сколько ни целился, так и не смог застрелить волшебного зверя. До самого конца земли, до владений бога вод доскакал герой, преследуя зайца, и тут вышел к нему старец и поведал, что заяц — это перевоплотившаяся морская царевна, которая избрала героя своим женихом. Сыграли свадьбу, и от этого брака родился богатырь Ватрадз. Очень похожая легенда о происхождении царского рода от брака водной нимфы и героя была и у скифов. Значит, сценой на диске бактрийский правитель хотел напомнить своим подданным, что род его имеет божественное происхождение.

Множество других вещей в составе клада тоже украшены изображениями, имевшими сложную символику. Вот золотые бляшки с фантастическими Табл. XVI: 1

грифонами, орлами, крылатыми львами и сфинксами. Это не плод свободного полета фантазии древнего мастера, а изображения богов. Ведь мышление древних ираноязычных народов, в том числе и бактрийцев, было еще очень примитивным. Они верили в сказочные перевоплощения. Так, бог победы превращался в коня, орла, барана, кабана, верблюда, быка, козла, всадника. Божество славы предстало в образе рыбы, коня, орла, верблюда, барана, юного воина. Желая представить одно из божеств своего пантеона, древний мастер изображал его или в виде одного существа, в которое воплощался бог (так можно толковать фигуры рыб, птиц, оленей, баранов), или совмещал несколько образов, — так создавались фантастические существа с крыльями птицы и телом льва, быка или козла.

Вот драгоценный браслет, заканчивающийся фигурками крылатых Табл. XVI: 7 львиноголовых грифонов (символ неба) и баранов (символ славы). Вот золотое кольцо с изображением крылатого льва с человеческим лицом и короной на голове — символ Гопатшаха, легендарного пастуха-царя, культ которого сливался с культом воды, а рядом надпись древними письменами — Вахшо, должно быть, название реки Вахш, протекающей недалеко от Кобадияна.

Эти образы украшают все предметы клада: и драгоценные сосуды, и См. рис. 10 многочисленные браслеты, гривны, золотые кольца. А вот диадема, на кото- на с. 236 рой две пары изящных уточек сидят возле пальметки, символизирующей древо жизни, — это древневосточный образ вечности жизни и возрождения природы. К диадеме на золотых цепочках прикреплялись колокольчики, чтобы отгонять злых духов. Как роскошен был костюм правителя: на руках выше локтя надеты большие браслеты, в ушах серьги, на шее — символ знатности золотая гривна, а вся одежда расшита золотыми бляхами. В таких костюмах представлены вельможи на статуях, найденных в разных областях ахеменидекой державы, — в Египте, в Малой Азии — и на рельефах столицы Персеполя.

Такие же гривны и браслеты носили и персидские цари, а их красные одежды были расшиты золотыми бляшками с изображениями орлов и соколов. Иногда цари посылали в подарок украшения и одежду со своего плеча. Царь Киаксар преподнес браслеты и гривны на свадьбу своей дочери; Кир Младший отправил в подарок царю Киликии сделанные из золота гривну, браслет, меч и персидский костюм.

Греческий писатель Ксенофонт пишет, что при персидском дворе было великой честью быть пожалованным царским подарком: золотой гривной и браслетом, золотым мечом, персидским платьем или конем с золотыми удилами.

Эти-то царские подарки и составляют, должно быть, большую часть вещей амударьинского клада. Гордый, недоступный, выходил в парадном одеянии бактрийский правитель и садился на свою колесницу: важному лицу не подобало ходить пешком,

Еще наряднее были знатные дамы: платье из легкой ткани, спадающей свободными складками; на руках браслеты, пальцы унизаны кольцами, прическа с длинной косой увенчана диадемой или зубчатой короной. Вот они представлены на золотых кольцах: одна держит в руках птицу, другая склонила голову и нюхает цветок. А вот на пластинках изображения танцующих с распущенными волосами. Кто это — царицы или богини? Ведь цветок и птица — символы богини плодородия Анахиты. Или это участницы церемонии на празднике Михраган, устраивавшемся в честь бога Митры? Митра — бог солнца, которого в посвященном ему гимне называют «дружественным к людям», «дающим сыновей», «заставляющим растения расти». Михраган — радостный праздник жатвы, осеннего плодородия природы. Огромная толпа народа собиралась, чтобы приветствовать выезд на небо колесницы щедрого солнечного бога в день осеннего равноденствия. Под звуки флейты в быстром танце кружились танцовщицы, жрецы в венках из цветов и трав читали молитвы. Из драгоценных кувшинов и чаш совершали возлияния воды и вина. В процессии несли куропаток и цветы граната — атрибуты бога Митры.

В амударьинском кладе много вещей, которые, может быть, использовались на Михрагане. Это кувшин с ручкой в виде головы льва — символа Митры, это чаши и фиалы с солярными розетками на дне. И не на этот ли праздник несут жрецы на пластинках сосуды для возлияний? И не Митру ли изображает серебряная статуэтка обнаженного юноши? Вещь эта примечательна во многих отношениях. Подобные фигурки из мрамора или драгоценных металлов в VII–VI веках до н.э. изготавливали по всему Средиземноморью. Это знаменитые курорсы, передающие идеализированный образ греческого юноши, может быть — Аполлона. Статуэтки эти предназначены для подношений в храмы и иногда, чтобы привлечь внимание бога к донатору, сопровождаются надписью «такой-то меня посвятил».

Бактрийский курорс очень похож на своих малоазиатских братьев. Но как он попал за тысячу верст в Бактрию? Ответ на этот вопрос, как и на множество других, снова дают греческие писатели и древние надписи. Оказывается, ахеменидские цари широко применяли труд умелых греческих мастеров. При строительстве дворцов иранских владык в Пасаргадах, Сузах, Персеполе работали ремесленники со всех концов ахеменидской державы. А иногда Ахемениды переселяли в глубинные области своих обширных владений целые группы греков. Так были основаны греческие поселения в районе Кандагара, в Согдиане и в Бактрии. Должно быть, эти греческие поселенцы, прибывшие в Бактрию, и принесли с Эгейских берегов статуэтки своих курорсов, да и не только их. Присмотритесь и вещам клада и вас поразит, как много греческих элементов в изображениях сидящих женщин, танцующих, птиц, пальметок, орнаментов. Свободная трактовка фигур абсолютно чужда помпезному стилю ахеменидских дворцов, и, наоборот, родственна искусству областей Малой Азии, где и в пору иранского господства основное

См. рис. 8
на с. 222

Табл. XVI: 8

население составляли греки, лидийцы, фригийцы. Несомненно, часть вещей, проникнутых греческим духом, попала в Бактрию из эгейских центров в результате торговли или как военные трофеи. Однако, гораздо важнее для судеб искусства то, что в Бактрии — может быть, руками ионийских переселенцев — стали изготавливать изделия по греческим образцам. Естественно, эллинские каноны подвергались переработке в связи с местными вкусами и традициями. Так, задолго до похода Александра Македонского закладывались основы эллинистического искусства, явившегося синтезом достижений художников Запада и Востока.

Но рядом с мастерами, вдохновлявшимися греческими и персидскими образцами, в Бактрии работали художники, хранившие верность местным древним традициям. Это они изготовили гривны, браслеты, кольца, бляшки с фигурами фантастических или реальных животных, переданных в порывистом движении, столь характерном для звериного стиля, обычно называемого скифским.

Бактрия, граничившая с кочевыми племенами саков, постоянно то воевавшая, то торговавшая с ними, была важнейшим поставщиком художественных изделий в евразийские степи в середине I тыс. до н.э. Именно здесь и в прилегающих среднеазиатских областях еще в предахеменидскую эпоху сложился самобытный вариант искусства звериного стиля.

В обмен на скот, шерсть, молоко, мясо кочевники-саки получали в Бактрии изделия искусных ремесленников — ковры, тонкие ткани, драгоценную утварь, а главное — золотые украшения, так ценившиеся кочевой знатью. В огромных курганах, разбросанных в степях Казахстана и Сибири, в могилах сакских царей было погребено множество бесценных гривен, браслетов, бляшек, совершенно аналогичных амударьинским. Впервые эти вещи были привезены из азиатских степей еще при Петре I. И до сих пор в удачные годы археологи находят их при раскопках, хотя такого сокровища, как Амударьинский клад, за все сто лет больше не посчастливилось найти никому.

ГРЕЧЕСКИЙ КУРОС В БАКТРИИ*



В состав Амударьинского клада, найденного на берегу Амударьи в окрестностях Кобадияна, входит серебряная фигурка юноши, укрепленная на Табл. XVI: 8 подставке. Юноша представлен обнаженным. Плечи широкие, торс короткий, сомкнутые ноги непропорционально длинные, с прямыми пальцами одинаковой длины, руки согнуты в локтях, пальцы сжаты в кулак так, что остается отверстие,

в которое вставлялся какой-то предмет, шея очень короткая и массивная, голова круглая, лицо широкое с длинным прямым носом, маленьким пухлым ртом, глаза большие, овальные, трактованные в виде выпуклин, обведенных по всему контуру валиком, брови изогнуты, уши большие, моделированы в виде «улитки», в мочках — отверстия для серег. На голове — очень высокая остроконечная шапка.

По наблюдению О.М. Дальтона, голова отлита отдельно¹. В комплексе клада есть еще две аналогичные головки. Одна из них золотая². Лицо более широкое, чем у предыдущей, глаза, нос и уши трактованы так же, рот — углубленная прямая линия, брови подчеркнуты резкой штриховкой в «елочку», волосы изображены углубленными волнистыми линиями, расходящимися от макушки.

Третья головка тоже золотая, но гораздо более миниатюрная³. Нос более короткий, а подбородок — более тяжелый, рот небольшой и пухлый, волосы изображены так же, как у предыдущей. Трактовка глаз и ушей совпадает у всех трех экземпляров.

Можно полагать, что две последние головки крепились к таким же торсам, как и первая, и представляют собой части статуэток. О.М. Дальтон считал все три предмета изделиями персидских мастеров и датировал первую статуэтку V веком до н.э., обратив внимание на сходство ее с ручками зеркал греческой работы. Обе головки он отнес к IV веку до н.э., поскольку волосы у них трактованы так же, как у греческих статуй того времени. За 70 лет, прошедших

* Статья опубликована в «Кратких сообщениях Института археологии Академии наук СССР» (М., 1976, вып. 147).

после выхода в свет исследования О.М. Дальтона, появилось много работ, которые позволяют несколько уточнить вопрос об этих изображениях.

Достаточно полные аналогии статуэтке обнаженного юноши многочисленны в греческом искусстве — это архаические куросы, передающие идеализированный образ юноши. Греческих куросов роднят с бактрийской статуэткой статичность позы, вытянутые пропорции обнаженной фигуры со слабой моделировкой торса, непропорционально длинными ногами с прямыми пальцами и руками, сжатыми в кулак. Важнейшее значение имеет сходная трактовка уха в виде «улитки» и глаза в виде вытянутого овала, подчеркнутого выпуклым валиком, иногда с кружком в центре⁴. Сходны размеры греческих статуэток и материал многих из них (золото, бронза)⁵. Среди греческих образцов есть экземпляры, у которых рука согнута в локте и имеет отверстие для укрепления какого-то предмета⁶. Есть и куросы в остроконечном шлеме⁷ или головном уборе⁸.

Большая часть куросов датируется VII–VI веками до н.э. У всех ранних греческих статуэток волосы длинные. В группе, датирующейся Г. Рихтер 540–520 годами до н.э., появляются куросы с коротко остриженными волосами, трактованными резными волнистыми линиями, как у головок из клада, а в самой поздней группе (485–460 гг. до н.э.) — головки все стриженные. Таким образом, по прическе бактрийские юноши должны быть отнесены к поздней группе. Однако самые поздние греческие куросы изображены менее схематично, торс более проработан, поза не так статична. Но условность и схематизм фигурки клада могут быть не хронологическим признаком, а следствием недостаточного профессионализма мастера провинциальной школы. Поэтому наиболее вероятной датой статуэтки представляется конец VI — начало V в. до н.э.⁹

Куросы, наиболее близкие амударьинскому, происходят не из материковой Греции, а из провинциальных областей: с Крита¹⁰, из Герейона на Самосе¹¹, из Ионии¹², из Лидии¹³. У лидийской головки VI в. до н.э., хранящейся в Стамбульском музее, в ушах вставлены серьги, как и у трех бактрийских. Стилистическое сходство с малоазийскими экземплярами позволяет предположить, что образ греческого куроса попал в Бактрию через посредство малоазийских центров.

Является ли амударьинский курос импортной вещью или изделием местного мастера? Ответ на этот вопрос, как и на вопрос о месте производства всех других предметов Амударьинского клада, весьма затруднителен. Стилистически бактрийская статуэтка достаточно близка аналогичным малоазийским. В пользу местного производства, может быть, говорит лишь антропологический тип изображенного юноши. Однотипные во всех других отношениях куросы довольно существенно различаются по антропологическому облику изображенных: наряду с греческим типом представлены и другие. Амударьинский юноша по форме и размерам головы может быть отнесен к тому антропологическому типу, который был распространен в Бактрии

в древности¹⁴. На возможное местное изготовление амударьинского куроса, во всяком случае, на его не чисто греческое происхождение, указывает и наличие отверстий для серег. На процессии в Персеполе представители XV делегации — бактрийцы — изображены с серьгами в ушах¹⁵, хотя, как говорилось, серьги были и у лидийцев.

Важно, что серебряная статуэтка — не единственная вещь такого типа в комплексе клада. Две упоминавшиеся головки, видимо, также принадлежавшие фигуркам куросов, тоже украшены серьгами и относятся к тому же брахицефальному антропологическому типу, причем у них он выражен еще более четко, что уже отмечал О.М. Дальтон.

Все это дает основание предполагать, что греческий канон, попав в Бактрию из малоазийских центров, получил здесь распространение и вызвал местные подражания. Когда и как проник в Бактрию греческий курос?

Связи греческого мира с Востоком были традиционны. В городах Персидской империи проживало множество греков¹⁶, которых Ахемениды использовали как опытных мастеров. На строительстве дворца Кира в Пасаргадах работали каменщики из Сард и Эфеса¹⁷, в Сузах широко применяли труд иноземных мастеров, в том числе лидийцев и ионян¹⁸. Судя по греческой надписи в каменоломнях и закладным табличкам крепостной стены, в Персеполе трудились ремесленники из всех областей империи. Среди ювелиров были и выходцы из Малой Азии¹⁹. Таким образом, в империи Ахеменидов изделия греческих и малоазийских ремесленников появлялись не только в результате торговли и военного грабежа, но и как продукт деятельности мастеров, работавших при ахеменидском дворе. Но и этим не ограничивались связи Востока с Западом. По свидетельству древних писателей, далеко на Востоке находились греческие поселения. По Панини, в VI веке до н.э. греки жили по соседству с областью Камбоджа, которую Э.А. Грантовский помещает в районе Кандагара²⁰. Ксеркс переселил греческую общину в Согдиану, потомков этих греков застал в Согде Александр Македонский (*Квинт Курций*, VII, 5, 28-35). Еще более интересно, что Дарий переселил группу ионийских греков в Бактрию²¹.

Можно думать, что греческие куросы появились в Бактрии вместе с этими первыми греческими переселенцами. Античный канон получил популярность в Бактрии, здесь по греческому образцу стали создавать местные изделия, сохранившие исходный статуарный тип, но приобретшие некоторые локальные черты и передающие местный антропологический тип и варварские украшения.

Так задолго до Александра закладывались основы формирования эллинистического искусства, впитавшего лучшие достижения художников Эллады, но в переработанном в соответствии с местными вкусами и древними традициями виде. Амударьинский курос — одно из самых ранних свидетельств этого процесса, важнейшего в истории изобразительного творчества древнего мира.

Кого же изображал бактрийский курор? В Греции, по мнению некоторых исследователей, этот образ символизировал Аполлона. Относительно ахеменидского Ирана есть свидетельство Геродота (I, 131), что персы не представляют своих богов человекоподобными, как это делают эллины. О том, были ли антропоморфные божества в древней Бактрии, нет никаких данных, как нет бесспорных сведений и о религии этой области. Авестийская традиция связывает с Бактрией деятельность пророка Заратуштры, обратившего в свою веру царя Виштаспу. Но монотеистическая религия, проповедовавшаяся Заратуштрой, полная философских абстракций и морально-этических концепций, — неблагоприятная почва для художественного творчества.

Исследователи Авесты полагают, что среднеазиатские и восточноиранские провинции, в том числе Бактрия, были той областью, где сформировались религиозно-мифологические образы и представления, которые легли в основу яштов — гимнов богам. Они были включены в Авесту позднее Гат, составленных Заратуштрой, но донесли очень архаичные верования, сохранявшиеся в восточноиранской среде с глубокой древности и во многом близкие пантеистической религии ведических ариев²².

В яштах боги предстают в абстрактном, зооморфном и антропоморфном обликах. Однако в Авесте нет детального описания ни одного божества, за исключением Анахиты (Арвдисур-Яшт), но и оно скорее всего — более поздняя интерполяция. Атрибуты богов, упоминаемые в Авесте, немногочисленны, и к тому же один и тот же предмет часто ассоциируется с несколькими персонажами.

Все это делает почти безнадежной попытку связать изображения на памятниках искусства с конкретными богами или героями авестийского пантеона. Поэтому крупнейший знаток Авесты Ж. Дюшень-Гийемин пришел к пессимистическому заключению, что большинство предлагавшихся отождествлений неудовлетворительно²³. Немного дает и попытка спроецировать в древность образы авестийских богов, известные по более поздним изображениям. Число поздних подписных статуй невелико. Это Анахита, представленная в костюме и короне сасанидской царицы, Ахурамазда в костюме сасанидского царя. Митра²⁴ и статуи четырех главных иранских богов, воздвигнутые Антиохом I Коммогеном с посвятельными надписями, в которых авестийские боги отождествлены с греческими²⁵. Ни одна из статуй не имеет полного иконографического сходства с бактрийским курором, но близкий головной убор венчает статую бога, названного в надписи Митрой и соотнесенного с греческими Аполлоном и Гераклом. Это служит основанием, правда довольно шатким, рассматривать статуэтку Амударьинского клада как эллинизированное изображение Митры. Отождествление Митры с Аполлоном и Гелиосом относится еще к ахеменидской эпохе, что подтверждается вотивной надписью, открытой в Персеполе.

Митра — не только бог договора и бог солнца, но и бог плодородия вообще. В Михр-Яште он назван подателем жизни, дающим сыновей, заставляю-

щим растения расти, дружелюбным к людям²⁶. Культ этого щедрого светлого бога был очень популярен в восточноиранских областях, в частности, в Бактрии, о чем свидетельствуют теофорные имена и календарь²⁷.

О.М. Дальтон по аналогии с изображением на плакетке клада № 86, где представлен обнаженный молодой человек с птицей в руках, считал, что в руках у юноши был цветок или птица. Если предположение верно, то это служит дополнительным аргументом в пользу связи бактрийского курора с культом Митры, поскольку цветок и куропатка были атрибутами этого бога. Бактрийскую статуэтку можно трактовать или как изображение самого бога или одного из участников праздника в честь Митры Михрагана. Михраган — праздник жатвы и осеннего плодородия природы — начинался в день осеннего равноденствия²⁸. На этом празднике, очень популярном в восточноиранских областях, устраивались народные гуляния, сопровождавшиеся пением и танцами, возлияниями вина и воды, для чего применялись специальные чаши и кувшины. Большую роль в церемонии играли венки из цветов и трав, плоды граната — символ плодородия.

В Иране культ Митры расцвел при Сасанидах под влиянием восточноиранских областей, в первую очередь — Бактрии. В сасанидской Персии этот культ слился с заимствованным в античном мире культом Диониса²⁹.

Однако анализ вещей Амударьинского клада позволяет думать, что в Бактрии этот синтез произошел на много веков раньше. Фигурки танцовщиц и женщин с цветами в руках иконографически напоминают менад и других участниц греческих дионисий. В греческой мифологии Дионис связывался с Азией: он воспитывался в мидийской Нисе, а потом совершил путешествие на восток и посетил Бактрию (Еврипид. Вакханки, 13). Культ Диониса распространился в Азии задолго до Александра. По словам Арриана (Анабасис, V, 1-2) и Квинта Курция Руфа (История Александра Македонского, VIII, X, 7, 13), во время похода из Бактрии в Индию Александр принес в городе Нисе у горы Меру жертвы Дионису, статуя которого представляла бога в образе индийского юноши. Культ Диониса получил популярность на Востоке, так как был близок культу Митры, и многие ритуалы и атрибуты обоих богов были сходны.

Не исключено, что с празднованием Михрагана, кроме курора, связаны и некоторые другие вещи в составе Амударьинского клада. Это кувшин с ручкой в виде головы льва — символа Митры, чаши и фиалы с крылатыми львами или солярными розетками на дне. И не на этот ли праздник несут жрецы, изображенные на плакетках, сосуды для возлияний? И не Митру ли символизируют изображения колесниц, коней и орлов? Ведь в Авесте Митра представлен едущим на колеснице, запряженной четверкой коней. Золотое колесо его колесницы — это солнце, развевающиеся гривы его коней — солнечные лучи³⁰, а бег коней сравнивается с полетом орла. В Михр-Яште (X) солнце называется «быстроконным»³¹, а уподобление «птица-конь» повторяется как устойчивая формула-словосочетание³².

Если верна гипотеза, что бактрийцы видели в статуэтке серебряного куроса изображение бога Митры, то эта статуэтка могла быть votivным предметом, пожалованным в святилище. На некоторых греческих куросах есть посвятельные надписи, указывающие, что эти вещи подносили храмам³³. Тогда курос служит подтверждением гипотезы Р. Гиршмана о том, что Амударьинский клад представляет храмовое сокровище³⁴.

Однако весь набор предметов клада делает более вероятной другую трактовку: судя по обилию личных украшений, инсигний власти, предметов с изображением генетической легенды, более вероятно видеть в кладах собственность рода бактрийского правителя³⁵. В таком случае курос может трактоваться как идеализированный портрет правителя, представленного в облике бога. Уподобление царя богу, изображение царя в облике бога и с его атрибутами вообще характерно для всех ираноязычных народов и основано на представлении о том, что царь служит земным воплощением бога. Эта концепция, восходящая к индоиранской древности³⁶, в Иране прослеживается с ахеменидского времени (на рельефах Персеполя Дарий в своей короне изображен в роли бога-змееборца)³⁷ и вплоть до средневековья.

Подводя итог, можно констатировать, что попытка выяснить семантическое значение серебряной статуэтки Амударьинского клада остается все же в области гипотез, хотя и увлекательных, но покоящихся пока на довольно шатких основаниях. Значение же бактрийского куроса как важнейшего историко-культурного памятника состоит в том, что это одно из самых ранних изделий, свидетельствующих о влиянии греческого искусства на Востоке и показывающих, что истоки синкретического эллинистического искусства восходят к эпохе значительно более древней, чем поход Александра Македонского, и что эллинизм был подготовлен всем ходом предшествующего исторического и культурного развития.

Вероятно, в Бактрии восприятие греческой культуры продвинулось дальше, чем в других областях Азии. Этим можно объяснить стремление Александра Македонского перенести столицу своей огромной державы именно в эту область. Принять такое решение полководца, вероятно, побудили не столько чары бактрийской царевны Роксаны, сколько политические соображения и уверенность, что здесь будет легче осуществлять его мечту о создании единой мировой культуры.

Примечания:

¹ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. London, 1964. P. 3. Pl. II, 4. Этого изображения касался также Р. Барнетт, признавший статуэтку вещью греческой работы позднего времени (Barnett R. The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus // IA. 1968. V. 8. P. 37).

² Dalton O.M. The Treasure of the Oxus... Pl. III, 5.

³ Ibid., Pl. II, 6.

⁴ Такая трактовка глаза, очень характерна для всех греческих куросов, но была присуща не только греческому искусству; она наблюдается и в ассирийском искус-

стве VII века до н.э. (*Barnett R. Assyrische Palastrelief. Prague, 1960. Taf. 52*) и на ахеменидских статуях, например, на бюсте мидийца V века до н.э. (7000 ans d'art en Iran. Paris, 1962. Pl. XLIX, 659).

⁵ *Demargne P. Naissance de l'art grec. Paris, 1964. Fig. 476; Richter G.M. Kouroi, Archaic greek Youths. London; N. Y., 1970.*

⁶ *Ibid. Fig. 14-16, 196-197.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Etienne H. The Chisel in Greek Sculpture. Leiden, 1968. P. 50.*

⁹ Две головки, подражающие куросу и еще более грубые, могли быть изготовлены позднее.

¹⁰ *Etienne H. Op. cit. Pl. 51. Около 485 г. до н.э.*

¹¹ *Kopcke C. Heraion von Samos, Süd temenos (8-6 Jh. v. Chr) // Asia Minor. 1968. 83. S. 250 ff.; Jantzen U. Ägyptische und Orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos // Samos. 1972. VIII. Taf. 1-7.*

¹² Античные художественные бронзы: Кат. выставки Эрмитажа. Л., 1973. Илл. 2.

¹³ *Akurgal E. Die Kunst Anatoliens vom Homer bis Alexander. Berlin, 1961. S. 151, Taf.*

¹⁴ *Кияткина Т.П. Краниология населения эпохи поздней бронзы (Таджикистан) // Доклады советской делегации на IX международном конгрессе антропологических и этнографических наук. Чикаго, 1973. С. 4.*

¹⁵ *Dutz W. Das Gebet des Königs. Teheran. 1971. Taf. 15.*

¹⁶ *Дандамаев М.А. Ахеменидское государство и его значение в истории Древнего Востока // ИИГК. С. 98-103.*

¹⁷ *Nilander C. Jonians in Pasargadae. Studies in old Persian Architecture. Uppsala, 1970.*

¹⁸ *Kent R. Old Persian Grammar. New Haven, 1953. P. 110.*

¹⁹ *Hallock R. Persepolis Foundation Tablets. Chicago, 1969.*

²⁰ *Грантовский Э.А. Племенное объединение у Панини // История культуры древней Индии. М., 1963.*

²¹ *Фрай Р.Н. Наследие Ирана. М., 1972. С. 225.*

²² *Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1962.*

²³ *Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // V ICIAA. Teheran, 1969. P. 265-270.*

²⁴ *Луконин В.Г. Культура сасанидского Ирана. М., 1969. С. 194; Его же. Искусство древнего Ирана // ИИГК. С. 118.*

²⁵ *Humann, Puchstein. Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin, 1890; Ghirshman R. Iran Parthes et Sassanides. Paris, 1962. Fig. 74.*

²⁶ *Gershevitch J. The Avestian Hymn to Mithra. Cambridge, 1959. P. 52; Thieme P. Mitra and Aryaman // Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. 1957. 41; Cambell L. Mithraic Iconography and Ideology. Leiden, 1968.*

²⁷ *Justi F. Iranische Namenbuch. Marburg, 1895; Ливишц В.А. Зороастрийский календарь // Бикерман Э. Хронология древнего мира. М., 1975. С. 320, сл.*

²⁸ *Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 97; Кисляков Н.А. Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII в. // МВИВА. С. 187-188.*

²⁹ Луконин В.Г. Указ. соч. С. 92-94, 97.

³⁰ Roes A. L'animal au signe solaire. *Revue archéologique*, 1938, 12 (164); Pettazzoni R. L'onniscienza di Dio. Torino, 1959; Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС.

³¹ Gershevitch J. *Op. cit.*; Иванов В.В. Использование для этимологических исследований сочетаний однокренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // *Этимология*. 1967. М., 1969. С. 54.

³² Герценберг Л.Г. Морфологическая структура слова в древнеиранских языках. Л., 1972. С. 117.

³³ Античные художественные бронзы... С. 11.

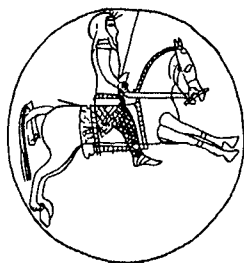
³⁴ Ghirshman R. *Iran Parthians and Sassanians*. London, 1962. P. 244-250. Эту точку зрения разделяет Р. Барнетт (*Barnett R. The Art of Bactria...* P. 36-37).

³⁵ Кузьмина Е.Е. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада // *Искусство Востока и античности*. М., 1977.

³⁶ Widengren C. *The Sacral Kingship of Iran* // *La Regalità Sacra*. Leiden, 1959. P. 242-258.

³⁷ Deshayes J. *Origine et signification des representations symboliques à Persepolis* // *Majalla-e deneskade-e adabiyat va ulum-e insani*. Tehran, 1965. 14 année; Duchesne-Guillemin J. *A la recherche...* P. 268. См. также ряд докладов на VI Международном конгрессе по иранскому искусству и археологии (VI ICIAA. Cambridge, 1972).

СЕМАНТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ НА СЕРЕБРЯНОМ ДИСКЕ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АМУДАРЬИНСКОГО КЛАДА*



В 1877 году на юге Средней Азии, на территории Кобадиянского бекства, был найден клад драгоценных предметов¹. Среди них — серебряный диск с изображением сцены охоты. Диаметр Табл. XVI: 4 диска — 9,65 см. В центре на выпуклости расположено пять отверстий, края диска оформлены в виде приподнятого бортика, орнаментированного плетенкой. На диске изображены три воору-

женных всадника. Один из них нацелил копье в двух оленей, другой — в двух баранов, третий, который едет в противоположном направлении, пускает стрелу в зайца. На всех троих одинаковые колпаки, подпоясанные рубахи и штаны. Лошади покрыты одинаковыми узорными попонами, хвосты лошадей подвязаны большими бантами. Выпуклые участки диска обложены тонким слоем листового золота.

О.М. Дальтон сопоставил изображение на диске со сценами на рукояти кинжала из Чертомлыка, на ахеменидских перстнях и монетах и на основании этого датировал диск примерно серединой IV века до н.э.² Он полагал, что диск мог служить умбоном парадного щита.

Со времени публикации О.М. Дальтона вопрос об Амударьинском кладе поднимался неоднократно. М.М. Дьяконов относил клад к ахеменидской эпохе и допускал, что его вещи не образуют единого комплекса, а собраны на памятниках Кобадиянского оазиса³.

Е.В. и Т.И. Зеймали, детально рассмотрев дореволюционные свидетельства, показали, что клад составлял единый комплекс и был найден, вероятно, на городище Тахт-и Кувад, расположенном при слиянии Вахша с Пянджем⁴. В отчете М.М. Дьяконова это обследованное им городище названо Каменным городищем⁵. В последнее время делалась попытка передатировать клад и отнести основную часть его к парфянской эпохе⁶ на основании 1700 монет, датированных началом V — началом II в. до н.э. (в основном III–II вв.,

* Статья опубликована в сборнике «Искусство Востока и античности» (М., 1977).

вплоть до 170 г. до н.э.)⁷. Одни исследователи включают монеты в состав клада, другие, вслед за О.М. Дальтоном, рассматривают их как позднейшую интерполяцию, искусственно присоединенную к комплексу перекупщиками. Для окончательного решения вопроса о времени накопления клада необходим тщательный анализ каждого предмета в свете новых материалов по иранскому и среднеазиатскому искусству. Эта работа пока едва лишь начинается⁸.

Для датировки клада имеет значение дешифровка надписи на перстне, выполненной арамейским письмом, применявшимся Ахеменидами⁹. Особенно важны новые исследования ахеменидских рельефов, показывающие, что изображения людей на плакетках с Амударьи, вероятно, не древнее 60–80-х годов V века до н.э., то есть времени сооружения дворца в Персеполе, где они находят многочисленные соответствия¹⁰, и моложе дворца в Пасаргадах¹¹, где почти ничто их не напоминает. Костюмы и головные уборы, подобные представленным на плакетках, продолжали бытовать на территории Ахеменидской державы вплоть до конца ее существования, как о том свидетельствуют вновь открытые в Анатолии рельефы¹².

Не менее важны для датировки клада и находки в комплексах оружия и особенно ювелирных изделий, аналогичных амударьинским.

В этом отношении интересен исследованный Л. Вулли могильник Дев-Эйюк у Кархемыша, содержащий погребения воинов персидского гарнизона. При умерших находились акинаки, топоры-клевы, бронзовые сосуды, печати и украшения, а также греческие вазы, позволяющие датировать погребения V века до н.э.¹³

Первостепенное значение имеет клад, найденный у садового павильона в Пасаргадах. Он включал многочисленные бусы и ожерелья, серьги и браслеты, аналогичные амударьинским. Клад был зарыт перед штурмом города Александром, что определяет его верхнюю дату¹⁴. В ахеменидском слое Сард были обнаружены кольца, гривны, браслеты, плакетки, сопоставимые с амударьинскими¹⁵. Золотая гривна, аналогичная амударьинским, изображена на статуе Птахотепа, сановника Египта при Ахеменидах около 490 года до н.э.¹⁶

Массивная золотая гривна найдена также под Орском, в Ново-Кумакском могильнике, в кургане № 1, который датируется IV веком до н.э. по комплексу. В кургане найден египетский сосуд с надписью Артаксеркса I (465–424 гг. до н.э.)¹⁷. За последние годы далеко продвинулось изучение ахеменидского художественного металла¹⁸ и раннегреческой глиптики¹⁹, некоторые образцы которой аналогичны содержащимся в кладе. Все это дает основание считать амударьинский комплекс кладом длительного накопления и относить подавляющую часть его вещей к ахеменидской эпохе.

Рассматриваемый диск принадлежит именно к этой группе.

Трактовка тела баранов и оленей с подчеркнутыми в виде «точки» и «запятой» мускулами сближает изображения на диске с фигурами оленей и ло-

шадки в том же кладе²⁰. Образ всадника с копьем сходен с изображением на миниатюрном диске: та же поза, головной убор, штаны, подвязанный хвост лошади, попона с каймой, коротко подстриженная грива²¹, но фигуры на большом диске более динамичны и выполнены с большим мастерством. Всадники в бактрийской одежде с копьями в руках изображены и на верхней части золотых ножен клада²². Плетенка по краю диска аналогична обрамлению бляшки с головой чудовища²³.

Орнамент, подобный бордюру диска, часто встречается в ахеменидской торовке²⁴, но не является признаком, с помощью которого можно датировать предмет, поскольку орнамент этот был заимствован Ахеменидами у чеканщиков Северо-Западного Ирана IX–VII веков до н.э.²⁵ Трактовка рогов баранов типична именно для ахеменидского искусства²⁶.

Представленный на диске сюжет — сцена охоты — также находит многочисленные соответствия в ахеменидских памятниках, особенно в глиптике²⁷. Каков смысл этого сюжета? Истолкование семантики древнего искусства всегда представляет большие трудности. Это особенно справедливо для ахеменидского и скифского изобразительного искусства, в которое вошло множество переднеазиатских образов, правда, в переосмысленном и наделенном новым содержанием виде. Выявить сюжет трудно, поскольку малоизвестны те идеологические представления и мифы, которые вдохновляли ахеменидских и скифских мастеров. Блестящий знаток иранской религии Ж. Дюшень-Гийемин выступил недавно с пессимистической и — увы! — весьма обоснованной критикой интерпретаций образов иранского искусства: он показал неправомочность привлечения данных Авесты и неубедительность многих сопоставлений²⁸. Основная трудность анализа семантики древнего искусства ираноязычных народов состоит в том, что: во-первых, у них не сложилась четкая иконография²⁹, во-вторых, у иранцев было представление об инкарнациях божества, причем один и тот же образ мог символизировать нескольких мифологических персонажей или богов³⁰. Например, бог победы Веретрагна воплощается в верблюда, кабана, сокола, коня и т.д., но конь и верблюд — инкарнации бога ветра Вайю, в образе коня предстают также Тиштрия, Сиявуш и Солнце³¹. Многие боги и герои имеют одинаковые атрибуты. Так, Ахурамазда вручает стрелу божественному герою Йиме, но в то же время стрела — символ бога Гойтосира³². Спрашивается, кого из двух персонажей следует видеть в мужчине со стрелой на плакетке Амударьинского клада (№ 92)?

Все это создает большие трудности для исследователя, обращающегося к анализу смыслового содержания произведения искусства. Однако если мы имеем дело с целым сюжетом, то попытка интерпретации может быть не безнадежной.

На анализируемом диске из клада представлена сцена охоты. Прежде всего встает вопрос, изображены ли три персонажа или три момента из жизни одного героя. Последнее предположение кажется более вероятным. По

канонам нарративного искусства Передней Азии, в частности Ассирии, развитие действия во времени передавалось или как кульминационная сцена, в которой сконцентрировано несколько последовательных событий, или как ряд последовательных изображений одного персонажа, совершающего разные действия³³. На диске трижды воспроизведены почти идентичные по деталям образы всадников. Тем самым мастер, по-видимому, стремился подчеркнуть, что речь идет об одном и том же действующем лице, которое последовательно охотится на оленей, баранов и зайца, причем последний эпизод, видимо, является кульминацией всего повествования, и на нем мастер акцентирует внимание, развернув эту сцену.

Сюжет охоты очень популярен в искусстве Ассирии, а оттуда заимствован Ахеменидами. Охотник — это бог, или царь, или мифологический герой, божественная и царская сущность которого очень часто подчеркнута изображением царской короны и астральных и солярных символов³⁴. Исследователи единодушно считают, что в образе победоносного охотника была воплощена идея царской силы и могущества. Этот сюжет трактуется и в космогоническом аспекте, как победа света над тьмой, как символ весеннего обновления природы в день Ноуруза — Нового года солярного календаря³⁵, где царь выступает как земное воплощение космического порядка. Объектом охоты обычно являются или сильные хищники (лев), или копытные (олень, баран). За каждым из этих образов скрыта сложная космогоническая и солярная символика.

Сюжет на диске Амударьинского клада отличается тем, что в нем в качестве одного из объектов охоты выступает заяц. Мениль дю Бюиссон считает, что заяц, как и копытные, был символом ночной прохлады³⁶. В таком случае вся сцена на амударьинском диске представляет победу героя над воплощениями ночи и символизирует торжество света над тьмой.

Однако более вероятным представляется иное толкование этого сюжета. Композиция, в которой охотник преследует зайца, как и вообще образ этого животного, почти совершенно чужда передневносточному искусству³⁷. Наоборот, в иранском мире этот образ известен достаточно хорошо. Изображения зайцев помещены на серебряном диске из Зивие³⁸. В настоящее время установлено, что клад Зивие был найден у стены укрепленного города, в культурном слое которого есть керамика типа Хасанлу³⁹. Наличие в кладе вещей, украшенных образами скифского искусства, позволяет предполагать, что их владельцем был знатный воин-скиф, находившийся на службе у правителя маннейской крепости, или иранец, подчинивший себе местное маннейское население.

Кроме того, изображения зайцев известны в скифском искусстве, например: на золотых пластинках из Чертомлыка⁴⁰ и Куль-Обы⁴¹, из кургана IV века до н.э. в Каховском районе⁴², на вазе из кургана № 4 могильника Семь Братьев, на пекторали из Большой Близицы, на теле оленя из Куль-Обы⁴³, на деревянной пластинке от седла из Пазырыкского кургана № 3⁴⁴ и др.

Особенно интересна золотая пластинка из Куль-Обы, представляющая охоту на зайца конного скифа с копьем или дротиком в руках⁴⁵. Табл. XV: 2

Что же символизирует сцена охоты на зайца? Ни в Авесте, ни в скифских легендах, сохранных в рассказах Геродота, этого сюжета нет. Но он есть в осетинском эпосе — в сказаниях нартов. Исследователи мифологии ираноязычных народов единодушно считают закономерным обращаться к нартскому эпосу при реконструкции древнейшей иранской религии и фольклора, поскольку в нем сохранились очень архаичные представления и легенды, восходящие к древнеиранской эпохе⁴⁶. Поэтому привлечение осетинского сказания вполне правомерно. Вот его содержание⁴⁷. Герой Хамыц на прекрасном, как лебедь, белом коне «отправляется весной на охоту по пространству нартовских бесконечных земель» и вдруг встречает волшебного, «никогда небывалого белого зайца, которого природа щедро наградила красотой». Хамыц охотится на зайца: «упустить его — значит потерять свою великую славу». Но трижды, когда герою кажется, что заяц уже мертв, волшебный заяц вырывается из его рук и убегает. Преследуя его, Хамыц проехал «всю землю, обитаемую нартами». Заяц пробежал «чуть не до края земли, до самого моря», и бросился в воду. Затем выясняется, что заяц — это обернувшаяся в животное дочь бога вод Дон-Бетура, избравшая Хамыца своим женихом. Дон-Бетур выдает царевну вод за героя замуж, предупредив, что его дочь может жить на земле, только прикрывшись днем «коболочкой водяной черепахи». От этого брака у Хамыца родится сын — богатырь Батраз, причем его рождение тоже сопровождается волшебными событиями: младенец появляется на свет, окруженный пламенем, а из воды в это время выходит семиглавое чудовище, которое сторожит реку и дает омыться младенца только после совокупления с родоначальницей нартов Сатаной. Батраз закаляется в огне и становится твердым как сталь, самым сильным из нартов, наделенным сверхъестественной способностью перевоплощаться в ветер.

У осетин был праздник в честь дочери Дон-Бетура, справлявшийся ежегодно весной. В это время девушки приносили на берег реки и бросали в воду яйца, хлеб и цветы цикория. Жертвоприношения сопровождались танцами и молитвой: «О дочери вод! Помогайте нашему дому!»⁴⁸ Праздник заканчивался принесением священной воды и омытых цветов в конюшню⁴⁸.

Еще В.Ф. Миллер обратил внимание на сходство нартского сказания с рассказом Геродота о происхождении скифов⁵⁰. Подобно тому, как в скифской легенде родоначальник скифов, герой Таргитай, или по другой версии, Геракл, женится на нимфе, дочери Борисфена, тело которой покрыто чешуей в знак ее связи с водной стихией, в осетинской легенде герой-родоначальник также женится на нимфе, дочери бога вод⁵¹, тело которой покрыто чешуей. Иллюстрации этой генетической легенды широко распространены в искусстве ираноязычных народов, особенно скифов⁵². Рассматриваемые изображения из Куль-Обы и Амударьинского клада представляют еще одну Табл. XII: 2, 4, 5

трактовку этого популярнейшего сюжета, в котором неразрывно переплетены культы предков, плодородия и воды.

Обращает внимание тот факт, что в репрезентативном парадном искусстве ахеменидского Ирана этот вариант генетической легенды не получил развития. По-видимому, у западноиранских племен эта версия не была представлена. Отсутствие этого сюжета в каноническом искусстве Ирана служит хотя и косвенным, но весьма важным аргументом в пользу того, что серебряный диск был изделием местных бактрийских мастеров, а не привезенной из Ирана вещью, изготовленной ахеменидскими торевтами. Выделение в составе клада изделий местного производства позволит в дальнейшем выявить черты, характеризующие бактрийскую художественную школу.

Среди исследователей идет спор, был ли клад собственностью храма или сокровищем знатного рода. Р.М. Гиршман и вслед за ним Р. Барнетт считают, что вещи клада — это votivные изображения, пожалованные в храм верующими⁵³.

Тот факт, что на диске изображена генетическая легенда, позволяет, напротив, предполагать, что хозяином этой вещи был царь или правитель, возводивший свой род к нимфе, перевоплощавшейся в зайца.

В Амударьинский клад входят также парадный акинак, на золотых ножнах которого изображена охота на львов, гривны, браслеты, кольца-печати, бляшки, украшавшие парадное платье и парадный конский убор, изображения лошадей. Ксенофонт⁵⁴ пишет, что «при персидском дворе было великой честью быть пожалованным царским подарком: лошадью с золотыми удилами, золотой гривной и браслетом, золотым акинаком или персидским платьем». Все эти предметы в ахеменидском Иране были инсигниями власти и подобали только лицам царского рода и высшей знати. Находка их в составе Амударьинского клада позволяет видеть в нем собственность правящего рода.

Что касается плакеток с изображением лиц, совершающих жертвоприношения и держащих в руках пучки священных прутьев и сосуды для возлияний, то можно вспомнить, что в восточно-иранских областях правитель соединял в своем лице и военные и жреческие функции, и само слово «кави» — правитель — первоначально означало «певец» (запевающий при совершении жертвоприношений)⁵⁵. Этот титул носили цари Бактрии из династии Каянидов, родоначальником которой был Кават (Кай-Кубад в «Шах-наме»). Имя этого легендарного царя сохранилось в названии городища, на котором предположительно был найден клад. Тахт-и Кувад означает «трон Кавата».

Примечания:

¹ *Cunningham A.* Relicts of Ancient Persia in Gold, Silver and Copper // *JASB*. 1881. V. 50, № 3-4; 1883. V. 52; *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus. London, 1905; *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889. Вып. 2. С. 126-129.

- ² *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus... С. 87-89. Pl. IX, 24. М.И. Ростовцев предлагал датировать диск V-V веками до н.э. (см.: *Some New Aspects of Iranian Art // Seminarium Kondakovianum. Praha, 1933. V. 6. C. 182*).
- ³ *Дьяконов М.М.* Археологические работы в нижнем течении реки Кафирниган (Кобадиян) (1950-1951) // МИА. 1953. № 37. С. 254.
- ⁴ *Зеймаль Т.И., Зеймаль Е.В.* Еще раз о месте находки Амударьинского клада // Известия отделения общественных наук АН ТаджССР. 1962. Вып. 1 (28). С. 40-45.
- ⁵ *Дьяконов М.М.* Работы Кафирниганского отряда // МИА. 1950. № 15.
- ⁶ *Schlumberger D.* L'Orient hellénisé. Paris, 1970. P. 170-171.
- ⁷ *Schlumberger D.* L'argent grec dans l'Empire achéménide. *Curjel R., Schlumberger D.* Trésors monétaires d'Afghanistan. Paris, 1953. App. II; *Bellinger A.* The Coins from the Treasure of the Oxus // American Numismatic Society. Museum Notes. V. 10. P. 51-67.
- ⁸ *Ghirshman R.* Le Trésor de l'Oxus, les bronzes du Luristan et l'art méde // Vorderasiatische Archäologie. Festschrift A. Moortgat. Berlin, 1964. S. 88-94; *Barnett R.* Median Art // JA. 1962. V. 2. P. 76-95; *Barnett R.* The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus // JA. 1968. V. 8. P. 34-53; *Barnett R.* Another Deity with Dolphin // Near Eastern Archaeology in XX Century. N.Y., 1970.
- ⁹ *Herzfeld E.* Archäologische Mitteilungen aus Iran. Berlin, 1934. B. 8. S. 45; *Дьяконов И.М., Дьяконов М.М., Лившиц В.А.* Документы из древней Нисы // Материалы ИОТАКЭ. 1951. Т. 2. С. 26.
- ¹⁰ *Schmidt E.* Persepolis III. The Royal Tombs and other Monuments. Chicago, 1970; *Dutz W.* Das Gebet des Königs. Tegeran, 1971. Taf. 15, 17, 140, 156, 162, 204.
- ¹¹ *Mallowan M.* Cyrus the Great (558-599 B.C.) // Iran. 1972. V. 10.
- ¹² *Mazaheri A.* Les trésors de l'Iran. Genève, 1970. Fig. 48; *Malekzadeh F.* Achaemenid Remains in Anatolia // VI CIAA. Oxford, 1972.
- ¹³ *Moorey P.* The Achaemenid Cemetery at Deve Huyuk Near Carchemisch // VI CIAA. Oxford, 1972.
- ¹⁴ *Stronach D.* Excavations at Pasargadae // Iran. 1965. V. 3. P. 21-40.
- ¹⁵ *Mellink M.* The Archaeology of Asia Minor // AJA. 1967. № 71. P. 172; *Hanfmann G., Waldbaum J.* New Excavations at Sardis and Some Problems of Western Anatolian Archaeology // Near Eastern Archaeology in the XX Century. N.Y., 1970. С. 315-316; *Malekzadeh F.* Op. cit. P. 58.
- ¹⁶ *Bothmer B.* Egyptian Sculpture of the Late Period // BBM. 1960. № 64.
- ¹⁷ *Савельева Т.В., Смирнов К.Ф.* Ближневосточные древности на Южном Урале // ВДИ. 1972. № 3. С. 106-122.
- ¹⁸ *Kantor H.* Goldwork and Ornaments from Iran // BCAM. 1957. V. 5, № 2.
- ¹⁹ *Boardman J.* Archaic Finger Rings // Antike Kunst. 1967. V. 10; *Boardman J.* Greek Gems and Finger Rings. London, 1970; *Beets J.* Engraved Gems in the Collection of the British School // ABSA. 1971-1972. № 66. P. 49-56. Pl. 4-11.
- ²⁰ *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus... Pl. VI, № 11, 12; XIII, № 45.
- ²¹ Op. cit. P. 91. Pl. 53, № 36.
- ²² Op. cit. Pl. VIII, № 22 (трактовка образов и особенно изображения лошадей здесь иные).
- ²³ Op. cit. Pl. XI, № 32.
- ²⁴ 7000 ans d'art en Iran. Paris, 1962. Pl. LII, № 674.

²⁵ Op. cit. Pl. VI, № 67 A, B (Амлаш); XXXVII, № 500 a; LI, № 159. Такая плетенка применялась и в торевтике Северного Причерноморья (*Artamonov M.I. Goldschatz der Skythen. Prag; Leningrad, 1970. Taf. 10, 152, 226, 241*).

²⁶ 7000 ans... passim.

²⁷ *Ackerman P. Achaemenid Seals Iconography // SPA. 1938. V. 1; Gadd C. Achaemenid Seals // Ibid. P. XXX, № 383-393; Porada E. Corpus of Ancient Near Eastern Seals. New York, 1948. P. 101 ff; Wiseman D. Cylinder Seals of Western Asia. London, 1959. Pl. 108-109; Boardman J. Greek Gems and Finger Rings...*

²⁸ *Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // V CIAA. Teheran, 1968. P. 265-270.*

²⁹ Геродот (I, 131) говорит, что иранцы не мыслят своих богов антропоморфными.

³⁰ *Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС.*

³¹ *Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1968.*

³² *Duchesne-Guillemin J. Symbols and Values in Soroastrianism. N.Y., 1966.*

³³ *Güterbock H. Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art // AJA. 1967. V. 61, № 11. P. 63-69.*

³⁴ *Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единобожества // ИИГК. С. 180-189.*

³⁵ *Hartner W., Ettinghausen R. The Conquering Lion. The Life Cycle of a Symbol // Oriens. 1964. V. 17. P. 161-170; Brown W. Theories of Creation in the Rig Veda // JAOS. 1965. V. 85; Le Comte du Mesnil du Buisson. Le mythe oriental des deux Géants du jour et de la nuit // JA. 1968. V. 8. P. 1-32; Duchesne-Guillemin J. La religion... P. 268-269; Diba P. Nô-Rouz le Nouvel an iranien. Un mythe de l'éternel retour // Actes de la XVII rencontre assyriologique internationale. Bruxelles, 1970. P. 93-96; Diba P. Nô-Rouz the New Year — a Mythe of Eternal Retour // VI CIAA. Oxford, 1972. P. 15; Porada E. Aspects of the Iconography of the King in Achaemenid Art // Ibid. P. 62.*

³⁶ *Le Comte du Mesnil du Buisson. Le Mythe... P. 32.*

³⁷ В искусстве ахеменидского Ирана образ зайца встречается редко. (*Seyrig H. Cachets achéménides // Archaeologia Orientalia in Memoriam E. Herzfeld. N.Y., 1962. P. 195-202*).

³⁸ Датировка клада до сих пор остается спорной. Псалий VII–VI веков до н.э. с зооморфной головкой найден вне комплекса, второй псалий, стрелы и художественные изделия «скифского» круга находят наиболее полные аналогии в Келермесе, что заставляет считать более вероятной дату клада VI веком до н.э., хотя крепость возникла раньше.

³⁹ *Dyson R. Archaeological Scrap: Glimpses of History at Ziwiye // Expedition. 1963. № 5. P. 32-37.*

⁴⁰ *Artamonov M.I. Goldschatz... Abb. 94.*

⁴¹ *Ibid. Pl. 247.*

⁴² *Лесков А. Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972. Табл. 24.*

⁴³ *Толстой И., Кондаков Н. Русские древности. СПб., 1889. Вып. 1. Рис. 81. Вып. 3. Рис. 126.*

⁴⁴ *Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1963. Табл. LIV, 8, 9.*

⁴⁵ Artamonov M.I. Goldschatz... Taf. 253.

⁴⁶ Абаев В.И. Дохристианская религия алан: Докл. на XXV конгрессе востоковедов в Москве. М., 1960; Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии // Элементы народно-поэтического творчества в памятниках древней и средневековой письменности. М., 1956.

⁴⁷ Шанаев Гацыр. Из осетинских сказаний о нартах: Сказание о нарте Хамыце, белом зайце и сыне Хамыца — Батразе // ССКГ. Тифлис, 1876. Вып. 9, отд. 2. С. 1-9. Имя Батраза связывается с именем авестийского бога победы Веретрагны (см.: Герценберг Л.Г. Nāmicu Firt // Актуальные вопросы иранистики. М., 1970. С. 37).

⁴⁸ Шанаев Гацыр. Указ. соч. С. 6.

⁴⁹ Связь этого ритуала с конем обусловлена тем, что у нартов, как и вообще у иранцев, конь играл огромную роль в культе воды и плодородия (Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977).

⁵⁰ Миллер В.Ф. Черты старины, в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. 1882. Т. 222, № 7-8. С. 199-200.

⁵¹ Этот бог носит в обеих легендах одно и то же имя: греческое «Борисфен» равно иранскому «Днепр» (дон + априс — «глубокая вода» от иранского DON — «вода»), сохраненному в осетинской легенде.

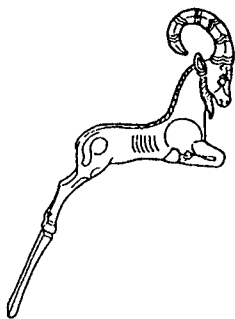
⁵² Граков Б.Н. Скифский Геракл // КСИИМК. 1950. Вып. 34. С. 12-17; Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. 1961. С. 90-101; Раевский Д.С. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972; Кузьмина Е.Е. Цилиндрическая печать... С. 180-189.

⁵³ Ghirshman R. Iran. Parthians and Sassanians. London, 1962. P. 244-250; Barnett R. The Art of Bactria... P. 36-37.

⁵⁴ Ксенофонт. Анабасис. М.; Л., 1951. С. 14.

⁵⁵ История таджикского народа. М., 1963. С. 147.

БАКТРИЯ И ЭЛЛИНСКИЙ МИР В ЭПОХУ ДОАЛЕКСАНДРА*



Плиний Старший (Естественная история, XXXIV, 70) сообщает, что царь персидский Ксеркс увез в Иран статуи работы Праксителя¹. По свидетельству того же автора (XXXIV, 68), живший в Фессалии знаменитый скульптор Телефан Фокейский, прославившийся отливкой металлических статуй и «суждениями самих художников приравнивавшийся к Поликлету, Мирону и Пифагору», «отдал себя служению царей Ксеркса и Дария». Проведенный М.А. Дандамаевым анализ хозяйственных документов показывает, что греки составляли большой процент населения в городах Персии². В основном это были жители областей Малой Азии, включенных в состав Ахеменидской империи, где и при Ахеменидах сохранилось греческое население и традиции эллинского искусства.

Судя по греческим граффити и надписям и, главное, по закладным табличкам, в строительстве дворцов ахеменидских царей принимали активное участие художники и ремесленники эллинизированных малоазийских городов: в Пасаргадах работали каменщики из Сард и Эфеса, в Сузах — мастера из Лидии и Ионии, в Персеполе — архитекторы, каменщики, ювелиры из Ионии и других областей Малой Азии³.

Однако выделить среди памятников ахеменидского искусства продукцию греческих мастеров весьма затруднительно. Это объясняется тем, что ахеменидскими властями на основе синтеза художественных традиций различных областей империи был создан единый имперский стиль прокламативного, репрезентативного искусства, подчиненного строгим канонам и жесткой регламентации. Требования официального канона ограничивали свободу творчества художников и способствовали нивелировке художественных школ, существовавших на территории Ахеменидской империи. Специфика отдельных художественных школ более отчетливо проявляется

* Статья опубликована в сборнике «Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока» (М., 1978)..

на периферии Ахеменидского царства и наиболее явственно выступает в прикладном искусстве.

Совершенно особое место в этом отношении принадлежит Амударьинскому кладу, найденному в Южном Таджикистане. Еще 70 лет назад О.М. Дальтон, публикуя клад, определил в его составе несколько вещей греческой работы⁴.

К числу предметов, несущих следы воздействия эллинского искусства, принадлежит серебряная фигурка юноши. О. М. Дальтон отнес ее к изделиям иранских мастеров V века до н.э., но обратил внимание на ее стилистическое сходство с ручками зеркал греческой работы. Р. Барнетт признал статуэтку вещь греческой работы очень позднего времени, не приведя доказательств своей атрибуции⁵. Достаточно полные аналогии образу амударьинского юноши составляют греческие архаические курсы⁶. Их роднят с амударьинской фигуркой вытянутые пропорции слабо моделированного тела с непропорционально длинными ногами и коротким торсом, с сомкнутыми одинаковой длины пальцами ног, с ухом, трактованным в виде улитки, и глазом в виде удлинённого овала, обведенного валиком. И статичность позы, и размеры, и материал многих греческих курсов сходны с амударьинским. По стилю и, главное, по причёске бактрийская фигурка относится к выделенной Г. Рихтер поздней группе курсов, датирующихся от конца VI века до н.э. до 485–460 годов до н.э., когда курсы изображаются с коротко стриженными волосами⁷.

Видимо, к такому же торсу крепилась золотая головка юноши (№ 5) с короткими волосами, трактованными в виде резных волнистых линий, с бровями в виде резной елочки и отверстиями для серег в ушах. Подобная причёска, по классификации Г. Рихтер, типична для курсов поздней группы. Трактовка же бровей в елочку или насечками составляет особенность малоазийского и островного искусства эпохи архаики⁸.

Курсы, стилистически наиболее близкие амударьинским, происходят не из материковой Греции, а из малоазийских городов, поддерживавших контакты с эллинским миром. Это фигурки из Ионии, Лидии и с Самоса⁹. Следовательно, образ греческого курса попал в Бактрию именно через посредство малоазийских центров в самом конце архаической эпохи.

К греческим прототипам восходит и образ обнаженного юноши с птицей в руках (№ 86)¹⁰. Свободная манера изображения обнаженного человеческого тела совершенно чужда древневосточному искусству и могла появиться в Бактрии только под эллинским воздействием.

В том же круге памятников находят аналогии и противостоящие друг другу утки на зубчатой пластинке клада — обломке диадемы. Аналогии им составляют птицы на золотом нагруднике конца VI века до н.э. из могилы Мушовица в Дуванли¹¹. У птиц серповидной формы крыло с перьями, трактованными в виде косых насечек, и веерообразные хвосты¹². Появление этого образа птицы в Греции относится к эпохе архаики и связано с Восточным Средиземноморьем¹³.

Табл. XVI: 8

См. рис. 10
на с. 236

Некоторые орнаментальные элементы, украшающие предметы клада, — ионики, пальметки, лотос (№ 10, 25, 47) — по стилистическим особенностям сближаются с мотивами греческого¹⁴, в первую очередь, малоазийского, искусства. Входящие в состав клада украшения — браслеты, гривны, Табл. XVI: 1, 4, 7 кольца — сопоставимы с образцами малоазийской торевтики, в частности, из находок в Сардах¹⁵. Трактовка тела животных на браслетах Амударьи напоминает львов на браслете из Манизы¹⁶.

Амударьинский персонаж на бляхе № 26 — сидящий андрокефал в круглой шапочке — по прическе и головному убору сходен со сфинксами на См. рис. 8 хиосских монетах 420 года до н.э.¹⁷ и на печатях так называемого греко-на с. 222 персидского стиля (№ 955)¹⁸, а прототипы иконографии этого образа есть на расписной керамике из Сард¹⁹.

Монстр на золотой бляшке клада (№ 27) сближается с фантастическими фигурами на ажурной золотой пластине из Сард²⁰ и на скарабеонде № 836 по таким существенным деталям, как головной убор, прическа, трактовка серповидного крыла с насечками по краю, а с пластиной из Сард и печатью с лидийской надписью № 834 — позой с поднятой лапой.

Греко-малоазийское происхождение этих персонажей бесспорно, поскольку их прототипы есть в глиптике, резной кости и росписях на керамике архаической эпохи, причем, по мнению большинства исследователей, появление этих образов в Греции обусловлено восточно-средиземноморскими влияниями²¹. Из того же источника попали они, видимо, и в Бактрию.

Этим образам фантастических существ малоазийского происхождения стилистически близки и некоторые другие персонажи клада. Бык-андрокефал на золотом перстне (№ 105) во всех деталях сходен с изображением на скарабеонде № 837, а по трактовке серповидного крыла, львиных лап с точками на концах, хвоста с кисточкой, короны, прически, бороды аналогичен сидящим андрокефалам на печати с лидийской надписью (№ 834). Фантастический крылатый лев на бляхе № 28 по деталям трактовки крыла, передних львиных ног и задних птичьих, хвоста с кисточкой, глаза, пасти и уха тождествен монстрам на печатях № 838–840. Крылатый бык на амударьинской пластине²² идентичен быку на печати № 835.

Большинство гемм с фантастическими существами Д. Боардман датирует концом VI — первой половиной V вв. до н.э. и главным центром их производства считает Лидию на основании находок в Сардах большого количества экземпляров, в том числе с лидийскими надписями²³.

Сходство иконографических типов амударьинских монстров с малоазийскими столь велико, что не оставляет сомнения в том, что среднеазиатские образы возникли как реплика малоазийских. Особенно важно подчеркнуть, что на золотых бляхах Окса воспроизведены те детали, которые на печатях обусловлены особенностями камнерезной техники — применением круглого сверла. На месте углубленных кружков — рундперлей, получавшихся при сверлении камня, ювелир, работавший по металлу, сделал углубление пуан-

соном, точно воспроизведя оттиск геммы. Таким образом, печати так называемого греко-персидского стиля являются важным источником изучения связей Бактрии с эллинским миром²⁴.

Греко-персидские и восточно-греческие геммы были выделены впервые еще А. Фуртвенглером²⁵ и долгие годы оставались предметом спора: одни исследователи (Т.Н. Книпович²⁶) считали их изделием персидских мастеров, другие (Г. Рихтер²⁷) — греческих. В 1928 году М.И. Максимова пришла к выводу о существовании самостоятельной малоазийско-персидской школы, выделив в ней несколько локальных групп²⁸. Вывод М.И. Максимовой о малоазийском производстве греко-персидских гемм разделяется большинством исследователей²⁹. Н.М. Никулина сопоставила изображения на греко-персидских печатях с малоазийскими монетами и рельефами, показав вероятное ликийское и фригийское производство некоторых экземпляров³⁰. Д. Боардман выделил несколько стилистических групп греко-персидских печатей и разделил их хронологически по надписям на печатях или оттискам на табличках; по стратиграфическим условиям находок в слоях Сард, Даскилеи, Персеполя, Ниппура, Мемфиса; по находкам в закрытых комплексах совместно с хорошо датированными вещами (например, в погребении в Уре вместе с греческими геммами); по многогранным печатям, на разных гранях которых совмещены изображения в греко-персидском стиле с надежно датированными греческими. На основании сопоставления с монументальным искусством и находками в комплексах Д. Боардман подтвердил малоазийское производство большинства греко-персидских гемм, выделив большую серию лидийских³¹.

Наряду с малоазийскими центрами глиптики, были выделены и более восточные: М.И. Максимова и М.Н. Лордкипанидзе выявили грузинскую школу, возникшую под воздействием малоазийской³². Д. Боардман доказал существование независимого северо-индийского центра, мастера которого, работая в традициях эллинизированного искусства, использовали местные, индийские породы камней³³.

Рассматривая золотые перстни, Д. Боардман пришел к выводу, что стилистически они близки греко-персидским геммам, и предположил, что самостоятельный центр их производства мог существовать в Бактрии, поскольку оттуда происходит большая часть находок перстней, мало употреблявшихся в других областях империи³⁴.

На печатях греко-персидского стиля находят аналогии изображения на амударьинских геммах и перстнях, а также на золотых пластинах и бляхах.

Халцедоновую печать со сценой сражения двух греков (№ 113) О. Дальтон признал греческой и датировал началом IV века до н.э.³⁵, а Д. Боардман включил ее в группу греко-персидских печатей³⁶. На последних представлено сражение персидских всадников с пешими греками, на лейпцигском таблоиде — битва двух греков, а на боковых гранях — животные, выполненные в греческой манере, что позволяет датировать таблоид и всю группу концом

V — началом IV вв. до н.э. Дата группы подтверждается сходством образов воинов на печатях, их оружия и шлемов с фигурами на рельефах конца V века до н.э. из Ликии — из Тризы и Ксантоса³⁷, что указывает на их малоазийское производство³⁸.

На двух перстнях Амударьинского клада представлены сидящие царицы в коронах: одна — с цветком и венком в руках (№ 103), другая — с цветком и птицей (№ 104). Обе они находят аналогии в изображениях женщин на перстне из Мерсина (№ 990) и бостонском скарабеоиде (№ 964). Тот же костюм, прическа и атрибуты есть на ряде других печатей, в том числе на мюнхенском и лондонском камнях (рис. 289, 294), датирующихся второй четвертью V — началом IV вв. до н.э. по греческим изображениям на боковых гранях³⁹.

Ахеменидскому искусству придворного стиля изображения женщин чужды. Наоборот, и в прикладном, и в монументальном искусстве Малой Азии они были традиционны и сохранялись и в пору ахеменидского господства. Женщины представлены на рельефах конца V–IV вв. до н.э. в Даскилее, Эргили, Чавуш-кей⁴⁰. Именно из малоазийского эллинизированного искусства были, вероятно, заимствованы женские образы в Бактрии⁴¹.

Некоторые мужские персонажи на изделиях Амударьинского клада по своей стилистической трактовке тоже близки образам на малоазийских произведениях греко-персидского стиля. Золотая фигурка царя в короне (№ 38) напоминает изображения царей на печатях (№ 829, 849, 877, 878). На пластине № 51 изображен жрец с пучком барсома, головной убор и костюм которого напоминают воина на печати № 876. А головы жрецов в колпаках (№ 48, 49) сходны с головой воина на печати № 884. Однако и поза, и костюм, и оружие этих персонажей различны. Но жрец с барсомом и в характерном головном уборе на плакетке № 69 похож на фигуры жрецов на малоазийских рельефах из Даскилеи (Эргили)⁴².

Табл. XVI: 2 Золотая колесница клада (№ 7) может быть сопоставлена с колесницей на эрмитажной печати (№ 928), точно так же запряженной и имеющей узорчатый кузов и колесо с шипами. Последняя по конструкции сходна с колесницей лидийской «делегации» на рельефе Персеполя.

Изображения лошадей, представленные в кладе (№ 24, 36, 46, 99), тоже находят близкие аналогии в малоазийском искусстве. Лошадку клада роднит с конем на печати восточно-греческого круга трактовка длинного распущенного хвоста елочкой⁴⁴. А у лошадей клада № 24, 36, 46 хвост подвязан или подрезан, гривы подвязаны, на крупе — попона, как и у коней в сценах охоты на рельефах Чавуш-кей и Эргили⁴⁵ и на печатях № 882–889, 924–927 и др. Сходны и образы всадников, и их посадка⁴⁶.

Баран на диске № 24 похож на барана на гемме⁴⁷, а у оленя рога трактованы так же, как это принято в греческом искусстве⁴⁸.

Итак, прототипы целого ряда образов Амударьинского клада следует искать в искусстве малоазийских областей, сложившемся при взаимодей-

ствии с искусством материковой Греции и сохранившем в пору вхождения в Ахеменидскую империю сильные эллинские традиции⁴⁹.

Часть вещей клада с греческими, точнее, греко-малоазийскими чертами можно признать продукцией малоазийских мастерских или прямым подражанием ей.

Как знакомились бактрийцы с предметами малоазийского искусства? Во-первых, их захватывали в качестве трофеев во время войны. По свидетельству Ктесия⁵⁰, в войне Кира против лидийского царя Креза действовали среднеазиатские саки во главе с царем Аморгом⁵¹. Позже среднеазиатские народы, в том числе бактрийцы, многократно участвовали в греко-персидских войнах и доходили до берегов Эгейского моря (Геродот VI, 113; VIII, 113; IX, 31; Диодор XI, 72; Эсхил. Персы, 306, 318, 332).

Во-вторых, при Ахеменидах Бактрия была соединена с Малоазийским побережьем великолепными дорогами, главная из которых шла из Сард на Вавилон, Экбатаны и Бактры. Важнейшими торговыми центрами Малой Азии были Сарды, Эфес, Смирна, Магнезия⁵².

В-третьих, представители среднеазиатских народов входили в состав персидской администрации и военных гарнизонов, находившихся в Малой Азии. Погребения среднеазиатских солдат V века до н.э. открыты в могильнике Дев-Эйюк у Кархемыша⁵³, в них найдены украшения, подобные амударьинским, и оружие, сходное с изображенным на плакетках клада.

В-четвертых, как уже говорилось, малоазийские мастера работали при ахеменидском дворе, где сталкивались с регулярно приезжавшими в столицу бактрийцами⁵⁴. Наконец, особенно важно то, что ахеменидские цари переселяли греков на восточные окраины своей державы. По Панини, в VI веке до н.э. греческое поселение находилось рядом с областью Камбоджа, которую Е. Акургал локализует на Памире, а Э.А. Грантовский — около Кандагара⁵⁵.

Судя по словам Геродота (VI, 9), дочери восставших ионян были после подавления мятежа переселены в Бактры Дарием Великим. По рассказам Страбона (XI, II, 4; XIV, I, 5; XVII, I, 3) и Курция Руфа (Поход Александра, VII, V, 28–35), Ксеркс переселил из Милета жреческий род Бранхидов, выдавших ему храмовые сокровища. Небольшой, укрепленный стенами город Бранхидов находился в Согде за Амударьей. Когда пришел Александр, греки «еще не забыли обычаи предков, но говорили на смешанном языке, постепенно отвыкая от родного».

Можно полагать, что именно выходцы из Малой Азии принесли на берега Амударьи статуэтки курсов, печати с крылатыми фантастическими существами, изделия, украшенные иониками, ионическими пальметками, уточками и т.д. Однако все ли рассмотренные вещи клада являются малоазийским импортом? Несмотря на отмеченное нами сходство их с образцами малоазийской торевтики и глиптики, многие амударьинские изделия отличаются известным, а иногда и значительным своеобразием. Оно проявляется в

особом антропологическом типе изображенных персонажей, что подчеркнул уже О. Дальтон, признав курсов брахицефалами. У персонажей клада гладкие, а не кудрявые волосы — на рельефах Персеполя такие прически только у среднеазиатов⁵⁶. Иначе выглядит костюм большинства мужских персонажей на плакетках; в такой же одежде изображены представители среднеазиатских народов на персепольских рельефах⁵⁷.

Принципиальное значение имеет различие оружия у малоазийских и бактрийских воинов и охотников. Первые изображены с очень длинными луками, последние — с короткими изогнутыми луками скифского типа и такими же мечами, как у саков и согдийцев на рельефах Персеполя⁵⁸, подобные которым найдены при археологических раскопках в евразийских степях⁵⁹. На печатях всадники держат копыя перед собой, на амударьинском диске охотник заносит руку назад. Очень сильно отличаются изображения стоящих женщин, их платье не имеет аналогий в малоазийской глиптике.

Кони Окса принадлежат к иной породе, чем лошади на малоазийских рельефах и печатях; они более грацильны и тонконоги и близки современным ахалтекинцам. У двух лошадей клада (№ 46, 99) грива не подстрижена, как у лошадей, ведомых среднеазиатами⁶⁰, изображенных на персепольских рельефах.

Камнерезы Малой Азии, следуя греческим мастерам, старались стереть рундперли, бактрийские же торевты на ряде изображений, например, на фигурах животных диска, подчеркивали мускулы «запятыми» и «точками» — прием, широко применявшийся в ахеменидском Иране и в евразийских степях.

Наконец, златоделы Амударьи уступали малоазийским камнерезам в искусстве передачи движения. На изделиях клада фигуры статичны, как правило, поставлены в профиль, пропорции рук у большинства нарушены. На малоазийских же геммах часто фигуры даются в сложных ракурсах, всадники представлены сзади, пешие свободно стоят с поднятой рукой и согнутой ногой, пропорции тел выдержаны более строго.

На перстне клада № 112 изображены противостоящие пирамидки — мотив традиционный в искусстве Средней Азии с эпохи энеолита⁶¹. Многие изделия клада украшены вставками бирюзы и лазурита, которые издревле употреблялись в Средней Азии⁶², а при Ахеменидах экспортировались отсюда в Сузы⁶³. Важнейшим аргументом в пользу бактрийского изготовления некоторых вещей Амударьинского клада является наличие в комплексе полуфабрикатов⁶⁴. Кроме того, и некоторые сюжеты на амударьинских вещах, например, сцена охоты на зайца, чужды Малой Азии и находят истолкование только в мифологии восточноиранских народов⁶⁵.

Все это дает основание говорить о том, что значительная часть вещей клада сделана не в Малой Азии, а именно в Бактрии, и ставить вопрос о существовании самостоятельной бактрийской художественной школы в ахеменидскую эпоху. На существование за Амударьей центра златоделия указы-

вает и то, что на персепольском рельефе, где послы представляют лучшую продукцию своих стран, саки и согдийцы изображены с браслетами, подобными амударьинским, а бактрийцы — с чашами⁶⁶.

Как возникла бактрийская школа? Можно полагать, что образы малоазиатского искусства, появившиеся в результате культурных связей и принесенные малоазиатскими переселенцами, получили в Бактрии большую популярность; греческие каноны были быстро освоены, и здесь стали создаваться изделия по малоазиатским образцам, сначала, может быть, руками переселенцев, а потом и их учениками из местной среды. Постепенно малоазиатские эталоны подвергались переработке в соответствии с местными вкусами и художественными традициями. В то время как в Малой Азии, постоянно вдохновлявшейся высоким греческим искусством, изобразительное творчество неуклонно развивалось, и мастера прикладного искусства во второй половине V в. до н.э. овладели умением передавать сложные движения и создавать динамичные композиции, в Бактрии, удаленной от эллинского мира, оказались законсервированными и стали традиционными некоторые стилистические приемы и образы, присущие искусству эпохи архаики.

Так создавалась бактрийская художественная школа. Решающее влияние на ее формирование оказало распространение в Бактрии малоазиатских печатей. Образы малоазиатской глиптики мастера Окса перенесли в торевтику, воспроизведя в металле не только иконографические типы гемм, но и детали, являвшиеся следствием употребления круглого сверла, — кружки рундперлей, что отчетливо видно на амударьинских бляхах и пластинах с монстрами. Наиболее полные аналогии на Западе в эллинизированном искусстве Малой Азии находят ранние предметы Амударьинского клада, датирующиеся VI — первой половиной V вв. до н.э.: курос, диадема с уточками, перстень и пластина с крылатыми быками.

На вещах второй половины V — начала IV вв. до н.э. уже отчетливо прослеживаются некоторые стилистические особенности, позволяющие говорить о местном изготовлении этих предметов и переработке исходных иконографических типов в соответствии с местными условиями. С этого момента, то есть с середины V века до н.э., можно говорить о формировании самостоятельной бактрийской художественной школы. Высокая культура, древние традиции изобразительного искусства в предахеменидской Бактрии⁶⁷ способствовали возникновению собственного художественного центра.

Богатство Бактрии золотом⁶⁸ предопределило развитие здесь златоделия; бактрийские мастера делали из золота не только украшения, но и вместо резных гемм, употреблявшихся во всей империи, предпочитали изготавливать золотые перстни.

Бактрийская школа сформировалась в результате слияния древних местных художественных традиций с искусством Эллады, воспринятым через посредство малоазиатских центров. Так, задолго до Александра Македонско-

го закладывались основы эллинистического искусства, явившегося синтезом творческих достижений художников Запада и Востока⁶⁹.

Особое значение Бактрии в предэллинистическую эпоху состоит в том, что художественные мастерские Бактрии работали не только на земледельцев Средней Азии, но изготавливали продукцию, шедшую к кочевым народам евразийских степей. Произведения торевтики, обнаруженные в курганах знати в Приуралье, Казахстане, на Алтае, очень близки амударьинским и в значительной мере могут быть признаны изделиями бактрийских мастеров. Таким образом, в истории искусства Евразии Бактрия сыграла на Востоке ту же роль, что города Северного Причерноморья на Западе. Она познакомила кочевые народы степей с достижениями высокой эллинской культуры.

Примечания:

¹ Цит. по: Плиний. Об искусстве / Пер. Б.В. Варнеке. Одесса, 1918.

² См.: Дандамаев М.А. Ахеменидское государство и его значение в истории Древнего Востока // ИИГК. С. 98-103. Среди греков были врачи, в том числе — историк Ктесий Книдский, ремесленники, скульпторы (Геродот III, 132; Ктесий, фр. 31).

³ См.: Herzfeld E. Die Magna Charta von Susa // AMI. 1931. В. 3. S. 29; Kent R. Old Persian Grammar. New Haven, 1953. P. 110; Herzfeld E. Archaeological History of Iran. L., 1935. P. 73. Pl. 10; Hallock R. Persepolis Foundation Tablets. Chicago, 1969; Nylander C. Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture. Uppsala. 1970; Richter G.M. Greeks in Persia // AJA. 1946. P. 15-30. Раскопки в Сардах доказали, что при строительстве Пасаргад лидийские архитекторы повторили конструкцию дворца Креза (см.: Hanfmann G. Forerunners of Pasargadae at Sardis // VI ICIAA. Oxford, 1972. P. 32).

⁴ См.: Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. L., 1964. P. 2-3, № 26 (здесь и далее номер дается по этому изданию клада).

⁵ См.: Barnett R. The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus // IA. 1968. V. 8. P. 37.

⁶ Кузьмина Е.Е. Греческий курос в Бактрии // КСИА. 1976. Вып. 147.

⁷ См.: Richter G.M. Kouroi. Archaic Greek Youths. L.; N.Y., 1970.

⁸ См.: Boardman J. The Cretan Collection in Oxford. Oxford, 1961. Fig. 472.

⁹ См.: Античные художественные бронзы: Кат. выставки Гос. Эрмитажа. Л., 1973. Илл. 2; Etienne H. The Chisel in Greek Sculpture. Leiden, 1968. Pl. 51; Yantzen U. Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos // Samos. Bonn, 1972. В. 8. Taf. 1-7; Akurgal E. Die Kunst Anatoliens vom Homer bis Alexander. B., 1961. S. 151.

¹⁰ Можно вспомнить человека с птицей на рельефе гробницы гарпий в Ксантосе около 500 года до н.э. (см.: Ghirshman R. Perse. P., 1963. Fig. 444).

¹¹ См.: Филов Б. Надгробные могилы при Дуванли. София, 1934. С. 84-85, № 33, обр. 106, № 45; Венедиков И., Герасимов Т. Тракийското изкуство. София, 1973. Обр. 214.

¹² Так же трактован хвост орла на бляхе клада № 25.

¹³ См.: Weicker G. Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Lpz., 1902. S. 88. Fig. 1; Benson J. A Problem in Orientalizing Birds: Mycenaean or Philistine Prototypes? // JNES. 1960. Vol. 20, 2. Такие же крыло и хвост встречаются у грифонов на раннеархаических греческих печатях (см.: Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. L., 1970, № 219) и на резной кости.

¹⁴ См.: *Jacobstahl P.* Ornamente griechischer Vasen. B., 1927. B. 1. S. 142; B. 2, h. 7. № 1223 B.

¹⁵ См.: *Mellink M.* The Archaeology of Asia Minor // *AJA.* 1967. V. 71. P. 172 ff; *Hanfmann G., Waldbaum J.* New Excavations at Sardis and Some Problems of Western Anatolian Archaeology in the XX Century. N.Y., 1970. P. 315-316; *Malekzadeh F.* Achaemenid Remains in Anatolia // *VI ICIAA...* P. 58.

¹⁶ См.: *Akurgal E.* Die Kunst Anatoliens... Fig. 117.

¹⁷ См.: *Nikulina N.M.* La glyptique «grèquie orientale» et «gréco-perse» // *AK.* 1971. T. 14, h. 2. S. 94. Pl. 34, 8.

¹⁸ Здесь и далее ссылки на номера печатей даются по изданию: *Boardman J.* Greek Gems...

¹⁹ См.: *Hanfmann G.* The Campagne at Sardis // *BASOR.* 1962. № 166. Fig. 16; 1970. № 199. Fig. 24.

²⁰ См.: *Akurgal E.* Die Kunst Anatoliens... Fig. 118.

²¹ См.: *Борисковская С.П.* К вопросу об ориентализирующем стиле в искусстве античного Коринфа // *ВДИ.* 1968. № 3. С. 105-115; *Dawkins R.* Artemis Orthia. L., 1929; *Payne H.* Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931. Fig. 101, 102. Pl. 3; *Barnett R.* Early Greeks and Oriental Ivories // *JHS.* 1948. V. 68; *Idem.* Ancient Oriental Influence on Archaic Greece // *The Aegean and the Near East.* N.Y., 1956. P. 212-238; *Boardman J.* Archaic Finger Rings // *AK.* 1967. T. 10, h. 1.

²² См.: *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889. Вып. 2. С. 127, рис. 109.

²³ *Boardman J.* Greek Gems... P. 305-309; *Idem.* Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire // *Iran.* 1970. V. 8, 24. P. 19-39.

²⁴ *Кузьмина Е.Е.* Амударьинский клад и печати греко-персидского стиля // *ВДИ.*

²⁵ См.: *Furtwängler A.* Die antiken Gemmen. Lpz., 1900.

²⁶ См.: *Книпович Т.Н.* «Греко-персидские» резные камни Эрмитажа // *СГЭ.* Л., 1926. Вып. 3. С. 41-58.

²⁷ *Richter G.* Greeks in Persia... P. 15-30; *Eadem.* The Late «Achaemenian» and «Graeco-Persian» Gems // *Hesperia.* 1949. V. 8. P. 291-298; *Eadem.* Greek Subjects on «Graeco-Persian» Seal Stones // *Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld.* N.Y., 1952. P. 189-195.

²⁸ См.: *Maximova M.I.* Griechisch-persisch Kleinkunst in Kleinasien nach dem Perserkriegen // *AA.* 1928. B. 3-4. S. 648-678.

²⁹ См.: *Павлов В.В.* К вопросу о малоазийской глиптике // *Древний мир: Академику В.В. Струве.* М., 1962. С. 327-332; *Seyrig H.* Cachets achéménides // *Archaeologia Orientalia...*

³⁰ См.: *Никулина Н.М.* К вопросу о «восточно-греческом» и «греко-персидском» искусстве (по материалам глиптики V-IV вв. до н.э.) // *ВДИ.* 1969. № 3. С. 106-120; *Ее же.* La glyptique... С. 90-103.

³¹ См.: *Boardman J.* Pyramidal Stamp Seals...; *Idem.* Greek Gems...

³² См.: *Максимова М.И.* Стекланные многогранные печати, найденные на территории Грузии // *ИИЯИМК АН ГрузССР.* 1941. 10. С. 78; *Лордкипанидзе М.Н.* Иберийские копии с малоазийских гемм ахеменидского времени // *ВОН АН ГрузССР.* 1964. № 6. С. 152-154.

³³ См.: *Boardman J.* Greek Gems... P. 319. Pl. 947-950.

³⁴ Ibidem. P. 322.

³⁵ См.: *Dalton O.* The Treasure of the Oxus... P. 31.

³⁶ См.: *Boardman J.* Greek Gems... P. 310-314.

³⁷ См.: *Eichler F.* Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Wien. 1950. Pl. 8, 9; 26, 27.

³⁸ Близкую аналогию воину на печати № 881 составляют изображения на монетах конца V–IV вв. до н.э. и подражающих им монетах Херсонеса IV века до н.э. (см.: *Зозграф А.Н.* Две группы херсонесских монет с заимствованными типами // ИГАИМК. 1927. Т. 5. С. 379-390, табл. XXVI, E-1), на что уже обращала внимание Н.М. Никулина (*La gliptique...* P. 97. Pl. 34, 25).

³⁹ Для датировки этих колец и печатей важен тип стульев — дифрос, бывших в ходу у греческой и персидской знати в V–IV вв. до н.э. (см.: *Richter G.* Ancient Furniture. Oxford, 1926. P. 300 f).

⁴⁰ См.: *Akurgal E.* Die Kunst Anatoliens... Taf. 116; *Ghirshman R.* Perse. Fig. 441, 442.

⁴¹ См.: *Кузьмина Е.Е.* О двух перстнях Амударьинского клада с изображением царя // СА. 1979. № 1. С. 35-46.

⁴² См.: *Akurgal E.* Griechisch-persische Reliefs aus Daskyleon // IA. 1966. V. 6. P. 147-156; *Mazaheri F.* Les trésors de l'Iran. Geneve. 1970. Fig. 48; *Malekzadeh F.* Achaemenid Remains in Anatolia... P. 58. Высказывалось сомнение в ахеменидском возрасте этих рельефов. Однако вновь найденное в Персеполе изображение человека с сосудом, близкое по стилю и позе амударьинским жрецам (№ 48, 49), свидетельствует в пользу ранней даты и малоазийских рельефов (см.: *Tilia A.* Discoveries at Persepolis, 1972-1973 // Proceedings of II Annual Symposium of Archaeological Research. Teheran, 1973. Fig. 14).

⁴³ См.: *Schmidt E.* Persepolis. Chicago, 1957. V. 2. Pl. 1. Но колеса обеих лидийских колесниц меньше и расположены иначе, чем у амударьинской.

⁴⁴ См.: *Никулина Н.М.* К вопросу... Табл. 1, 3.

⁴⁵ См.: *Macridy T.* Reliefs gréco-perses de la région de Dascylion // BCH. 1913. Vol. 37. P. 340; *Akurgal E.* Die Kunst Anatoliens... Fig. 119; *Ghirshman R.* Iran... Fig. 442.

⁴⁶ См.: *Кузьмина Е.Е.* Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада // Искусство Востока и античности. М., 1977.

⁴⁷ См.: *Никулина Н.М.* К вопросу... Табл. 1, 16.

⁴⁸ См.: *Книпович Т.Н.* «Греко-персидские» резные камни Эрмитажа... С. 50-51. В греческой манере трактованы рога у фигурки оленя № 13, а на перстне № 107 рога трактованы по-персидски.

⁴⁹ См.: *Dunbabin T.* The Greeks and Their Eastern Neighbours. L., 1957; *Boardman J.* The Greeks Overseas. L., 1964; *Cook J.* The Greeks in Ionia and the East. N.Y., 1963; *Roebuck C.* Ionian Trade and Colonization. N.Y., 1959; *Akurgal E.* The Early Period and the Golden Age of Ionia // AJA. 1962. Vol. 66, № 4; *Huxley G.* The Early Ionians. L., 1966; *Hanfmann G.* Greece and Lydia // Congrès international d'archéologie classique, 8, Paris, 1963. P., 1965.

⁵⁰ См.: *Пьянков И.В.* Средняя Азия в известиях античного историка Ктесия. Душанбе, 1975. С. 81.

⁵¹ Возможно, именно сакам принадлежит найденная в Сардах бляха со свернувшимся хищником (см.: *Mellink M.* Archaeology in Asia Minor // AJA. 1966. V. 70, № 2),

которую обычно считают киммерийской, хотя столь ранние изделия известны пока только в Средней Азии и Сибири.

⁵² См.: *Dunbabin T. The Greeks...; Boardman J. Greek Gems...*

⁵³ *Moorey P. The Achaemenid Cemetery at Deve Huyuk near Carchemisch // VI ICIAA. P. 61; Idem. Iranian Troops at Deve Huyuk in Syria, in the earlier 5 c. BC // Levant. 1975. V. 7. P. 108-117.*

⁵⁴ См.: *Дандамаев М.А. Новые документы царского хозяйства в Иране (509–494 гг. до н.э.) // ВДИ. 1972. С. 3-27.*

⁵⁵ См.: *Грантовский Э.А. Племенное объединение у Панини // История культуры древней Индии. М., 1963.*

⁵⁶ См.: *Dutz W. Das Gebet des Königs. Teheran, 1971. S. 161.*

⁵⁷ См: там же. *Delegation. 11, 15, 17.*

⁵⁸ См. там же. *Delegation 11, 17.*

⁵⁹ См.: *Мелокова А.И. Вооружение скифов // САИ. 1964. Вып. Д 1-4. С. 14-15, 51.*

⁶⁰ См.: *Dutz W. Das Gebet des Königs. Delegation 11, 17.*

⁶¹ См.: *Хлопин И.Н. Изображение креста в древнеземледельческих культурах Южной Туркмении // КСИА. 1962. Вып. 91. С. 14-21.*

⁶² См.: *Сарианиди В.И. О великом лазуритовом пути на Древнем Востоке // КСИА. 1968. Вып. 114. С. 3-9.*

⁶³ В надписи Дария I о постройке дворца в Сузах говорится, что золото привезено из Бактрии, лазурит — из Согда, бирюза — из Хорезма.

⁶⁴ См.: *Dalton O. The Treasure of the Oxus... P. 20, № 52.*

⁶⁵ *Кузьмина Е.Е. Семантика изображения...*

⁶⁶ См.: *Dutz W. Das Gebet des Königs. Delegation 1, 17.*

⁶⁷ См.: *Кузьмина Е.Е. Сложение культуры Северной Бактрии // ВДИ. 1972. № 1; Ее же. The Bactrian Mirage and the Archaeological Evidences // EW. Roma, 1977. V. 26, № 1-2.*

⁶⁸ См.: *Tarn W. The Greeks in Bactria and India. Cambridge, 1951. P. 83.*

⁶⁹ О влиянии греческой культуры на Востоке до Александра свидетельствуют сообщения о посылке гиперборейми даров на Делос (*Геродот IV, 34*), о культе Диониса в Индии. (*Курций Руф. История Александра Македонского. VIII, X, 7-13; Арриан. Анабасис, V, 1-2.*)

О ДВУХ ПЕРСТНЯХ АМУДАРЬИНСКОГО КЛАДА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦАРИЦ*



См. рис. 8 тически изображенный цветок, в левой — венок. На щитке второго перстня на с. 222 также в профиль представлена дама, сидящая на резном стуле с высокой спинкой (№ 104). Она одета в платье с длинной юбкой и глубокими вертикальными складками. На обеих руках — браслеты, на голове — корона с остроугольными зубцами. В ее правой руке — цветок, на вытянутой левой руке сидит птица, может быть, голубь. О. Дальтон отнес перстни к V–IV векам до н.э.¹

Изображения женщин известны и на других перстнях ахеменидской эпохи: с Кипра, представляющее даму с чашей в руке², из Рахманлиджа — с фигурами женщины и всадника³. Особенно схоже с амударьинской царицей (№ 103) изображение сидящей женщины на серебряном перстне из Мерсина (№ 990)⁴, только на голове у нее нет короны. Ближайшие аналогии изображениям амударьинского и мерсинского перстней составляют образы женщин на геммах греко-персидского стиля. Таково изображение сидящей женщины с цветком на подвеске № 891 (рис. 1, 5). На царицу перстня № 104 очень похожи фигуры на скарабеоиде из Бостона (№ 964), сидящие на таких же стульях с высокими спинками и одетые в такие же платья с вертикальными складками на юбке. В руках у одной лютня, у другой — птица.

На многих печатях греко-персидского стиля представлены стоящие женщины. Образы их однотипны: это пышнотелые матроны с могучим бюстом, одетые в платья, драпирующиеся широкими поперечными складками, с очень широкими длинными рукавами. Волосы у всех заплетены в длинные

* Опубликовано в журнале «Советская археология» (1979, № 1).

косы. В руках они держат или цветок и венок (как амударьинская царица), или чашу и сосуд, или ритон.

По классификации специалиста по греческой глиптике Д. Боардмана, печати и подвески с образами женщин, сопоставляемыми нами по стилю, костюму и прическе с амударьинскими, относятся к греко-персидским геммам групп Арндт, Пендант и Фи⁵. Печати группы Фи датируются концом V — началом IV вв. до н.э.; особенно близки амударьинским изделия групп Арндт и Пендант — V век до н.э., преимущественно второй его половины. Основанием для датировки групп служат многогранные мюнхенский и лондонский камни (№ 876), на которых совмещены изображения в греко-персидском стиле с чисто греческими, типичными для искусства Эллады V века до н.э.

Стилистическое сходство женских персонажей амударьинских перстней и греко-персидских гемм столь велико, что позволяет по аналогии с печатями датировать амударьинские перстни второй половиной V века и, может быть, самым началом IV века до н.э. Правомочность этой даты перстней подтверждается находками металлических колец и их оттисков в комплексах Мемфиса, Персеполя (дата — V век до н.э. — устанавливается по надписям), Ниппура (датируются временем гибели города в 404 г. до н.э.), погребения в Уре (датируются началом IV века до н.э. совместными находками в закрытом комплексе с греческими экземплярами).

На ту же дату указывают и атрибуты цариц. Корона царицы с перстня № 103 по форме подражает короне Дария на Бехистунской скале⁶. Стулья, на которых сидят царицы, типичны для V века до н.э. У одной из них (№ 103) — греческий дифрос с резными ножками, у другой (№ 104) — сиденье типа тронов со спинками, употреблявшихся в Греции, в Малой Азии и в Иране в V веке до н.э.⁷ По свидетельству Плутарха (Фемистокл, 13, 1), на таком золотом стуле сидел Ксеркс, глядя на бой при Саламине. После битвы при Платеях греки передали в храмы Акрополя Афин захваченные в персидском лагере трофеи (Геродот, IX, 80), среди них — стулья-дифрос⁸. Оба типа сидений изображены в Персеполе⁹.

Где были изготовлены амударьинские перстни? Как уже подчеркивалось, по стилю они близки греко-персидским геммам, центром производства которых большинство исследователей вслед за А. Фуртвенглером считают Малую Азию, ставя вопрос о выделении локальных школ, прежде всего в Лидии и Фригии¹⁰. Но золотые перстни не были характерны для Переднего Востока, большинство их происходит из клада Окса, поэтому Д. Боардман признал перстни «восточным феноменом», допуская существование самостоятельного центра их производства в Бактрии¹¹, что подтверждается выделением в кладах группы вещей местной, бактрийской художественной школы¹².

Когда и где сложился иконографический тип женщин, представленный на печатях Окса? В скульптуре и коропластике ни Бактрии, ни Ирана в предакхеменидскую эпоху нет его прототипа¹³. В монументальном искусстве



Рис. 8. Перстни клада Окса и печати греко-персидского стиля (103, 104 — нумерация по О. Дальтону; остальная — по Д. Боардману)

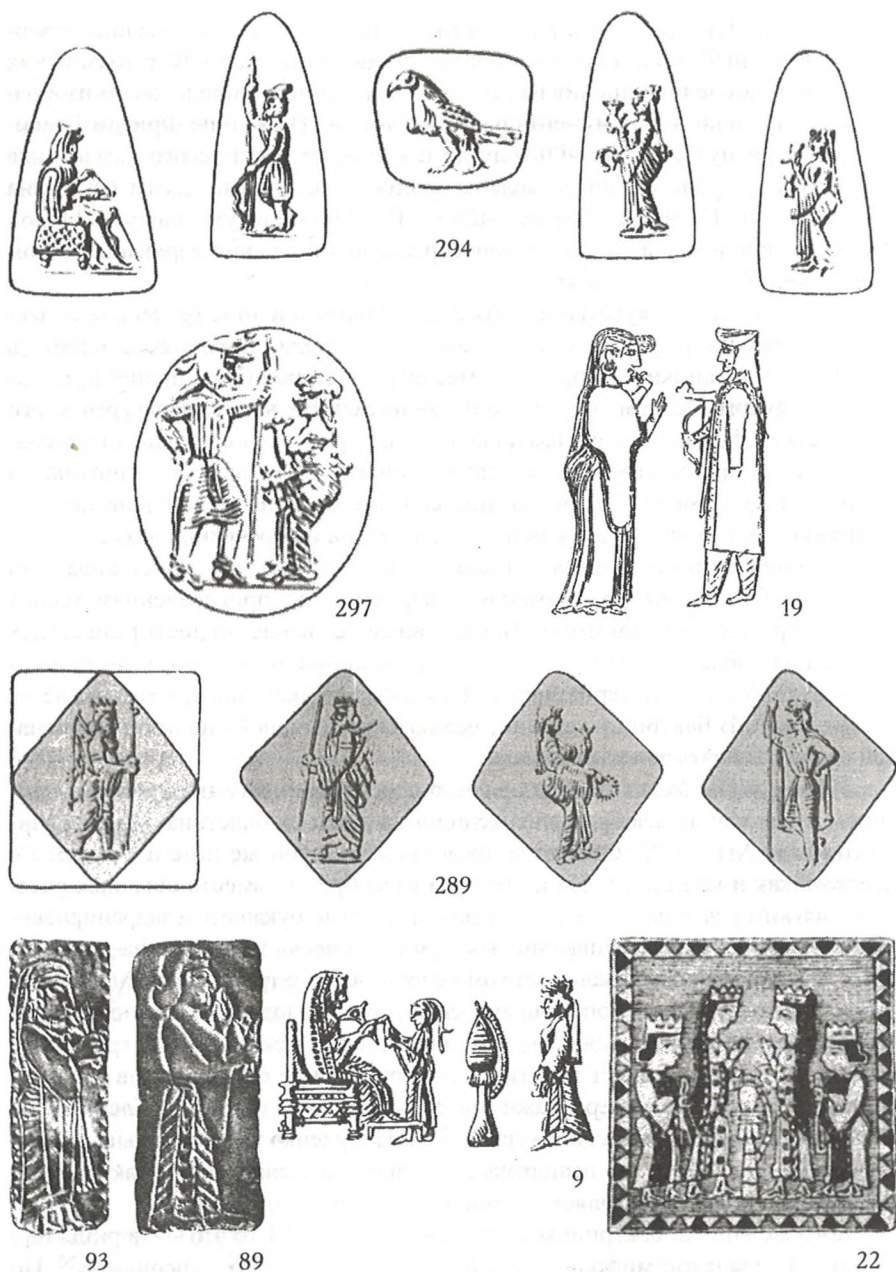


Рис. 9. Пластины клада Окса, печати греко-персидского стиля и ткань из Пазырыка (9, 19, 89, 93 — нумерация по О. Дальтону; 22 — по Д. Руденко, 294, 297 — по Д. Боардману)

Ахеменидов нет изображений женщины. Напротив, в художественном творчестве Передней Азии и Греции образ женщины популярен. В малоазийских областях и после подчинения их Ахеменидами женщин продолжали изображать в прикладном и монументальном искусстве. В столице Фригии Даскилее в воздвигнутом около 400 году до н.э. дворце персидского наместника Фарнабаса на рельефе представлена процессия с дамами, дамы есть и на надгробиях в Ксантосе и Чавуш-Кёе¹⁴. В ахеменидскую эпоху в Малой Азии, прежде всего в Лидии, распространились иранские верования, в том числе культ богини Анахиты¹⁵.

Малоазийское искусство испытывало сильное влияние греческих областей¹⁶. В ахеменидскую эпоху в малоазийских городах продолжали работать греческие художники, а творчество местных мастеров было проникнуто эллинским духом. Поэтому образы женщин на печатях несут следы греческого воздействия. Поза сидящих дам на печатях и перстнях воспроизводит посадку фигур на произведениях греческих скульпторов и мастеров глиптики, в частности Дексамена¹⁷. Изображение складок одежды женщин на печатях подражает трактовке складок ионийского хитона на греческих вазах¹⁸.

С канонами изображения женщины в малоазийском эллинизированном искусстве бактрийцы познакомились, вероятно, по произведениям малых форм¹⁹, прежде всего глиптики. Портативные печати легко достигали самых отдаленных областей империи²⁰, и представленные на них образы становились эталоном для мастеров местных художественных школ, в том числе — бактрийской. В Бактрии — стране древнего златоделия — по оттискам печатей стали отливать золотые кольца.

Иконография женских образов греко-персидских гемм послужила прототипом и для канона изображения женщин на золотых пластинах Амударьинского клада № 89 и 93. Обе дамы представлены в той же позе и с таким же цветом, как и на печатях. Но их костюм своеобразен: вместо обычных одеяний с мягкими складками на них кофты с широкими рукавами и задрапированные юбки. Особенно специфичны костюм и прическа женщины на пластине № 89: у нее уложенные сзади валиком волосы, юбка с тремя вертикальными и расходящимися от них поперечными складками²¹. Подобные костюм и прическа не характерны ни для иранского и переднеазиатского, ни для греческого искусства²², что позволяет видеть здесь изображение бактриянки в местном костюме. Аналогичные персонажи известны только на цилиндре Клерка и на ткани из пятого Пазырыковского кургана²³. С.И. Руденко уже высказывал предположение, что эта ткань импортная, переднеазиатской работы. Бактрийская параллель, видимо, позволяет уточнить место ее изготовления²⁵.

Кого же видели бактрийцы в дамах на перстнях? Кто это — царицы или богини? В иранской мифологии было несколько женских персонажей²⁶. По Страбону (XI, VIII, 5), Кир день своего спасения во время войны с саками «посвятил отеческой богине, назвав его сакеями», и в святилищах этой богини справлялся оргиастический праздник, подобный греческим дионисиям.

Анализу праздника сакеев и культу среднеазиатской богини плодородия Мины-Анахиты посвятил интересное исследование Ю.А. Рапопорт²⁷. Существовал также культ Дрваспы — «обладающей здоровыми конями», видимо, близкой другим древним индоевропейским богиням с «конскими» именами — галльской Епоне и греческой Меланиппе, отождествленной с Деметрой²⁸. Г.А. Пугаченкова связывает ряд изображений в среднеазиатском искусстве с этой богиней²⁹. Но в источниках нет сведений ни о ее иконографии, ни об атрибутах.

Зороастрийцы почитали Аши Ванухи — «святость», дающую людям здоровье и процветание, символ благословения Ахурамазды за благие дела. На индоиранских монетах Аши изображалась в виде женщины с нимбом; в митраизме она была отождествлена с Тюхе-Фортуной. Г.А. Пугаченкова видит ее образ в искусстве Маргианы³⁰. Но в Аши-Яште и в Гатах Аши выступает как морально-этическая абстракция, лишенная каких-либо атрибутов и антропоморфных черт³¹.

Главным женским божеством ираноязычных народов была Анахита³². Анахита — «незапятнанная», «чистая» — это эпитет божества Ардвиз, впоследствии превратившийся в имя богини³³. Другой эпитет богини: *svaitatanva* — «в белые одеяния одетая» (Яшт, 10, 126)³⁴. Ардвисура Анахита — это древняя индоиранская богиня плодородия, связанная с водой: ее индийской параллелью является Сарасвати³⁵. Принято считать, что культ Анахиты, издревле существовавший в среде восточно-иранских (или всех иранских) народов, ввел в официальную ахеменидскую религию Артаксеркс II (405–359 г. до н.э.), поскольку в надписи из Суз упоминаются Ахурамазда, Анахита и Митра³⁶. Плутарх (Артаксеркс, III, XXXIII, XXXIX) упоминает храм, посвященный воинственной богине Минерве в Пасаргадах, храм Юноны и храм Дианы, называемой Анитис, в Экбатанах. Однако, как уже говорилось, еще Кир поклонялся иранской богине, причем при нем существовали ее святилища, а по словам Тацита (Анналы, III, 62), Киrom был построен храм Дианы Персидской в Иероцезарее. В надписях Дария фигурируют «Ахурамазда и другие боги» (Бехистунская надпись, IV, 61–63), а по свидетельству Страбона (XVI, 1, 4), около дворца Дария Гистаспа у Арбел было святилище Анаит. Так что можно полагать, что женское божество почиталось на протяжении всей ахеменидской эпохи.

В древней индоиранской религии еще не завершился процесс антропоморфизации богов³⁷, ни в Ригведе, ни в Авесте нет детальных описаний облика божества за исключением Анахиты в Ардвисур-Яште³⁸, которое исследователи считают поздней интерполяцией³⁹, что согласуется с сообщением Геродота (I, 31) о том, что «иранцы не представляют своих богов человекоподобными, как это делают эллины». Древнейшим свидетельством появления антропоморфных изображений богов в Иране является рассказ вавилонского жреца и историка Берроса о сооружении Артаксерксом II статуй Анахиты в Персеполе, Сузах, Экбатанах, Вавилоне, Дамаске, Сардах и Бактрах⁴⁰.

Ахемениды проводили политику религиозного синкретизма⁴¹. Древнеиранская Анахита была отождествлена с переднеазиатской Наной⁴² и с греческой Афиной, судя по votивной надписи в Персеполе. Поэтому при создании канона изображения женского божества в ахеменидском искусстве была использована иконография богини-матери, почитавшейся малоазийскими народами Ахеменидской империи⁴³. Этот основанный на изучении печатей вывод важен, так как до сих пор считалось, что иконография женского божества в Иране была создана под влиянием античного искусства только в парфянскую эпоху⁴⁴.

Однако атрибуция женских образов ахеменидской эпохи вызывает большие трудности⁴⁵. В Авесте Анахита представлена на колеснице с четырьмя белыми конями, «в бобровую шубу одета Ардвисура Анахита; похваляется серьгами четырехгранными золотыми; на голову повязала она диадему с сотнями драгоценных камней, золотую, из восьми частей в виде колесницы»⁴⁶. Но в изобразительном творчестве ни ахеменидской, ни последующих эпох нет персонажа, соответствующего этому образу. Облик других богинь в Авесте вообще не описан. Поэтому единственный путь установления иконографии иранского женского божества — это ретроспективный анализ и выявление атрибутов богини.

Важные новые данные об иконографии Анахиты в Иране получены при раскопках в Барди Нешанде, где найдена капитель колонны парфянской эпохи с изображением сидящей женщины с копьём и чашей в руках. Р. Гиршман видит в ней Анахиту, иконография которой сложилась под влиянием античного образа Афины-воительницы, с которым иранцы познакомились только в эллинистическую эпоху⁴⁷. На других гранях капители представлены три мужских фигуры (по Р. Гиршману): Митра в характерном для него фригийском колпаке с копьём и щитом и два персонажа в позе одорации, возможно, основатель святилища и его предок⁴⁸. Интересно, что то же сочетание женщины с чашей, мужчины в фригийском колпаке с копьём и двух других мужских персонажей представлено уже на многогранных греко-персидских печатях ахеменидской эпохи, что, возможно, указывает на допарфянское и доэллинистическое сложение композиции, сохраняющей свою семантику на протяжении веков⁴⁹.

В произведениях искусства сасанидской эпохи есть изображения Анахиты в сценах инвеституры в одежде и короне сасанидской царицы с чашей, с цветком лотоса или венком-кольцом в руках, иногда в сопровождении птицы.

Поскольку на амударьинских перстнях женщины представлены с теми же атрибутами: в короне, с птицей, венком и цветком — это служит серьезным основанием признать их изображениями Анахиты и утверждать, что традиция представлять богиню с подобными атрибутами сложилась еще в ахеменидскую эпоху. Эта трактовка подтверждается композицией печатей № 880 и 892, где женщина подносит сосуд мужчине. Их можно интерпрети-

См. рис. 8
на с. 222

ровать как сцену инвеституры, где богиня причащает и венчает на царство воина. Ритон, сосуд, венок, цветок и иногда птица имеются и у других женщин на печатях и на многогранных камнях, где рядом с женщиной изображены царь в короне и воин с луком и стрелой, которых можно рассматривать как участников церемонии избрания на царство⁵⁰.

Все атрибуты на этих печатях имеют символическое значение. Ритон у индоевропейцев играл важную роль на коронации⁵¹: из него избранник пил кровь приносимого в жертву белого коня⁵², что изображалось в искусстве как подношение богиней ритона (иди сосуда) претенденту на престол. Сцена инвеституры есть и в искусстве евразийских степей: на диадеме из Карагодеуаша и пластине из Мержан, на ковре из Пазырыка и пр.⁵³, а также на фракийских памятниках (в частности, на кольце из Малтепе)⁵⁴. На кушанских монетах рог стал атрибутом богини изобилия Ардохш⁵⁵.

Табл. XII: 6

Табл. XIII:

1,2

Лук и стрела также имеют символическое значение — это инсигния касты воинов и царя индоиранцев. В Авесте, в Гатах говорится: «лук — это сила знатных», а в Шатапатха-брахмане (V, III, 5): «лук — оружие касты кштариев». По Авесте, золотую стрелу вручил Ахурамазда первому царю иранцев Йиме. Состязания в стрельбе из лука устраивались у индоиранцев при избрании жениха для царевны и претендента на престол. Победитель Арджуна женился на царевне Драупади (Махабхарата, кн. I, Адипарва, гл. 176-179), а Рама — на Сите (Рамаяна, I)⁵⁶. У скифов царем стал Скиф — младший сын Геракла-Таргитая, натянувший лук своего божественного отца, поэтому его представляют с луком в руках⁵⁷.

Табл. I: 5

Пережитки этого обычая сохранились в восточноиранских областях, где победителя на стрелковых играх делали на сутки царем в день Нового года — Ноуруза⁵⁸, бывшего у всех индоиранцев днем коронации⁵⁹. Ритуальную стрельбу из лука в честь бога солнца до сих пор практикуют индуисты в Индии⁶⁰. Связь этого обряда с царским культом в том, что, по представлениям индоиранцев, в день рождения царя солнечный бог посылает с неба лучи-стрелы⁶¹.

Что касается цветка в руках богини, то соотношение богини плодородия с древом жизни или цветком как символом растительного мира характерно и для древневосточных, и для всех индоевропейских традиций⁶², а название мирового дерева — общеиндоевропейское⁶³. По представлениям индоиранцев, богиня-мать ассоциировалась с мировым деревом и сидящими на нем священными птицами⁶⁴. В индоиранской мифологии птица, особенно водоплавающая, выступала олицетворением и спутницей богини-матери, связанной с водной стихией, — Сарасвати и Ардвисуры Анахиты⁶⁵, а пара уток в фольклоре всех индоевропейцев была символом супружеской любви⁶⁶. Изображения водоплавающих птиц, в том числе парные, многочисленны в искусстве ираноязычных народов, в свете приведенных индоиранских данных могут рассматриваться как символ богини-матери⁶⁷. Птицы изображены на нескольких анализируемых печатях и на амударьинском кольце. Тот факт,

что здесь представлена не водоплавающая птица, а голубь, не противоречит нашей интерпретации. Хотя у индоиранцев в древнейшую эпоху голубь считался вестником смерти (Ригведа, X, 165) и, по сообщению Геродота (I, 138), у персов был обычай убивать голубей, в Передней Азии, напротив, белый голубь издревле связывался с богиней-матерью и считался птицей Иштар⁶⁸. Поскольку иконография Анахиты складывалась под воздействием канонов ближневосточного искусства, голубь стал ассоциироваться с Анахитой. В поздней зороастрийской традиции и в сасанидском искусстве голубь и павлин⁶⁹ считаются птицами Анахиты⁷⁰. Судя по амударьинскому перстню, эта ассоциация у ираноязычных народов сложилась уже в V веке до н.э. У индоиранцев птица считалась вестницей воли богов при избрании на царство⁷¹. Пережитки этих представлений сохранились в ягнобской сказке, где царем становится тот, на чью голову села птица⁷².

Приведенные факты подтверждают предположение, что на многофигурных печатях представлена сцена инвеституры. До сих пор считалось, что эта сцена, необычайно популярная в сасанидском искусстве, возникла лишь в парфянскую эпоху, к которой относится единственный рельеф с этой композицией в Танг и Сарвак, где правитель держит инвеститурное кольцо, врученное Анахитой и Митрой⁷³. Анализ многогранных печатей дает основание отнести время появления сцены инвеституры к ахеменидской эпохе и позволяет видеть в женщинах на амударьинских перстнях изображения Анахиты⁷⁴.

Сложившись в ахеменидскую эпоху под малоазийским влиянием, канон изображения Анахиты и ее атрибуты сохранялись затем на протяжении многих веков. Тот же иконографический тип богини с цветком затем многократно воспроизводился в коропластике Средней Азии⁷⁵.

К этой богине обращались с молитвами претенденты на престол и совершали в ее честь богатые жертвоприношения (Яшт, V, 21), заклиная: «И вот, добрая, могучая Ардвисура Анахита, такую милость прошу я от тебя, чтобы я, будучи любимым, обширные царства обрел, где много варят пищи, получают большие куски, где фыркают кони, звенят колеса» (Ардвисур-Яшт, V, 130, перевод И.С. Брагинского).

Поскольку Анахита была покровительницей царей, и к ней обращались в своих надписях Артаксерксы II и III с просьбами хранить их, ее изображения помещали на печатях и перстнях — символах ранга знатности у ираноязычных народов⁷⁶. По авестийской легенде, кольцо вручил первому царю Йиме Ахурамазда и, оно стало царской инсигнией⁷⁷. По сообщению Квинта Курция (Поход Александра, VI, VI, 4), у царя Дария был личный перстень, которым Александр в Парфии стал запечатывать свои письма.

Помещая на своей регалии изображение Анахиты, бактрийский правитель стремился напомнить своим подданным, что он правит ими волею богов Ахурамазды и Анахиты, даровавших ему царство своей милостью. Изображая высокочтимую Анахиту в костюме и короне царицы, правитель хотел подчеркнуть, что царь и царица являются земным воплощением богов.

Предложенная интерпретация изображений на двух перстнях амударьинского клада проливает свет и на вопрос о характере этого комплекса. Одни ученые, вслед за О. Дальтоном, считают клад собственностью правящего рода, другие, вслед за Р. Гиршманом, рассматривают клад как храмовое сокровище⁷⁸. Поскольку почти все украшения клада являются царскими инсигниями, носить которые имели право только лица высших социальных рангов, а другие предметы украшены изображениями легенд о происхождении правящей династии⁷⁹, есть основания видеть в кладах собственность правящего рода.

Примечания:

¹ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. London, 1964. P. 27. Pl. XVI, № 103, 104. Далее номера вещей клада указаны по этому изданию.

² Furtwängler A. Beschreibung der geschnittenen Steine in Antiquarium. Berlin, 1896. Taf. 4.

³ Filow B. Duvanlij. Berlin, 1930. Pl. 8, 10.

⁴ Здесь и далее приводится помер печати на таблице по книге: Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical. London, 1970.

⁵ Ibid. P. 316, 322, 325, 326. Fig. 289, 294, 297. Pl. 854; 876, 879, 880, 891, 892, 903.

⁶ Ghirshman R. Perse. Paris, 1963. Fig. 284; Dutz W. Das Gebet des Königs. Teheran, 1971. Taf. 30; Ritter H. Diadem und Königsherrschaft. Munich, 1965; Azarpai G. Crowns and Some Royal Insignia in Early Iran // JA. 1972. 9. Fig. 2.

⁷ Richter G. Ancient Furniture. Oxford, 1926. P. 300; Idem. The Furnishing of Greek Houses // Archaeology. 1965. 18. P. 26 ff; Idem. The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans. London, 1966. P. 19-21, 38; Von der Osten H. Die Welt der Perser. Gotha, 1962. Taf. 62.

⁸ Thompson D. The Persian Spoils in Athens // The Aegeans and the Near East. N.Y., 1956. P. 282, 285, 287.

⁹ Dutz W. Op. cit. Taf. 94, 110, 112, 206.

¹⁰ Furtwängler A. Die antike Gemmen. Leipzig; Berlin, 1900. S. 116 ff; Maximova M. Griechisch-persische Kleinkunst in Kleinasien nach den Perser-kriegen // AA. 1928. 3-4, S. 648-678; Richter G. The Late «Achaemenian» or «Graeco-Persian» Gems // Hesperia. 1949. № 8. P. 291-298; Idem. Greek Subjects on «Graeco-Persian» Seal Stones // Archaeologia Orientalia in Memoriam E. Herzfeld. N.Y., 1952. P. 189-195; Seyrig H. Cachets achéménides // Ibid. P. 195; Nikulina N.M. La glyptique «grecque-orientale» et «gréco-persé» // AK. 1971. 14, h. 2; Boardman J. Op. cit.

¹¹ Boardman J. Op. cit. P. 325.

¹² Кузьмина Е.Е. Бактрия и эллинский мир в эпоху до Александра // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978; Kuzmina E.E. Liens entre la Bactriane et l'Iran du VII au IV c.a. n.è. // Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale dès origines à la conquête islamique. Paris, 1977.

¹³ Массон В.М. О культе женского божества у анауских племен // КСИИМК. 1959. № 73.

¹⁴ Akurgal E. Die Kunst Anatoliens vom Homer bis Alexander. Berlin, 1961. Taf. 116.

¹⁵ Wikander S. Feuerpriester in Kleinasien und Iran. Lund, 1946. S. 84.

¹⁶ Крез (561–547 г. до н.э.) завоевал области восточной Греции и пригласил в Сарды греческих художников (*Richter G. Greeks in Persia // AJA. 1946. № 1. P. 26*).

¹⁷ Неверов О.Я. Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. Л., 1974. Рис. 4.

¹⁸ Evans M. Ancient Greek Dress. Chicago, 1964. P. 25. Fig. 27.

¹⁹ Под влиянием малоазийских эллинизированных прототипов сложилась и иконография обнаженных женщин в коропластике Средней Азии: костяной статуэтки в позе Венеры Стыдливой V–IV веках до н.э. из Халчаяна (*Пугаченкова Г.А. Халчаян. Ташкент, 1966. С. 218–226. Рис. 102*) и золотой фигурки из петровской коллекции (*Завитухина М.Г. Золотая статуэтка из Сибирской коллекции Петра I и некоторые вопросы истории коллекции // СГЭ. 1974. 38. С. 41–44*) и обнаженного юноши Окса (*Кузьмина Е.Е. Греческий курор в Бактрии // КСИА. 1976. № 147. С. 27–33*).

²⁰ Греческие печати с изображением греческих богов найдены в Сардах, Персеполе, Таксиле и кладе Окса (*Dalton O. Op. cit. Pl. XV; Boardman J. Op. cit. P. 310, 311, 322*).

²¹ О. Дальтон не был уверен, что это женщина. Но у № 89 подчеркнут бюст и изображены широкие рукава — типичная принадлежность костюма женщин ахеменидской эпохи, а похожая прическа — у женщины на пластине Окса № 94.

²² Evans M. Op. cit.; *Idem. Costume through the Ages. London, 1938; Houston M. Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume. London, 1920; Idem. Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian Costume and Decoration. London, 1954; Goldman B. Origin of the Persian Robe // IA. 1964. V. 4, № 2*.

²³ Menant J. Recherches sur la glyptique orientate. Paris, 1886. V. 2. Pl. 9, 2. Дата — V век до н.э. — устанавливается по аналогии курильнице в Персеполе (*Dutz M. Op. cit. Taf. 80*).

²⁴ Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. М., 1952. С. 67, рис. 22. Длинная юбка с вертикальными складками и кофта с короткими рукавами составляют костюм женщины на сакском жертвеннике из с. Чильпек на Иссык-Куле (*Винник Д.Ф. Новый жертвенный комплекс Иссык-Куля // АО 1976. М., 1977. С. 582*).

²⁵ Сопоставление находок в Пазырыке, Иссыке, Орске и др. с изделиями бактрийской художественной школы показывает, что бактрийские мастера изготавливали для кочевников предметы роскоши (*Kuzmina E.E. Op. cit.*).

²⁶ Приношу искреннюю благодарность В.А. Лившицу за консультацию.

²⁷ Рапопорт Ю.А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топрак-Калы // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978.

²⁸ Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства и культа коня у народов Старого Света // Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977.

²⁹ Пугаченкова Г.А. О культах Бактрии в свете археологии // ВДИ. 1974. № 3.

³⁰ Пугаченкова Г.А. Маргианская богиня // СА. 1959. 29–30. С. 119–143.

³¹ Bode A. The Concept of Aši in the Gāvās and the Aši Jašt // XXIX Congrès international des orientalistes. Paris, 1973. P. 111, 112.

³² Weller H. Anahita. Grundlegendes zur arischen Metrik Jašt. V. Stuttgart, 1938; Zoka J. New Light of Achaemenid Religion // VI ICIAA. Oxford, 1975; Duchesne-

Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. Paris, 1962. P. 163, 180, 181; *Idem*. La religion des Achéménides Beitrage zur Achaemenidendgeschichte. Wiesbaden, 1972. S. 59-82; Chaumont M.L. Le culte de la déesse Anahita // JA. 1965. T. 253.

³³ Соколов С.Н. Язык Авесты. Л., 1964. С. 211.

³⁴ Предположения Л.Г. Герценберга (*Герценберг Л.Г.* Морфологическая структура слова в древнеиранских языках. Л., 1972. С. 49) о том, что этот эпитет превратился в имя высшего женского персонажа осетин Сатаны, оспаривается В.А. Лившицем.

³⁵ Duchesne-Guillemin J. Zoroastre. Paris, 1948. P. 53; Lommel H. Anahita — Sarasvati // Asiatica: Festschrift F. Weller. Leipzig, 1954. S. 405; Tavastia J.C. From Aryan Mythology to Zoroastrian Theology // Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft. 1953. B. 103, H. 2. S. 349; Jamse E. The Culte of the Mother Goddess. London, 1959. P. 94-108. Ж. Дюмезиль (*Damezil J.* De Janus à Vesta. Tarpeia. Paris, 1947) отождествляет Анахиту и Сарасвати с Вестой.

³⁶ Kent R. Old Persian Grammar. New Haven, 1950. P. 154, 155.

³⁷ Ригведа / Комментар. Т.Я. Елизаренковой. М., 1972.

³⁸ Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen // V ICIAA. Teheran, 1969. P. 265.

³⁹ Nyberg H. Die Religionen des Alten Iran. Leipzig, 1938. S. 391.

⁴⁰ Müllerus C. (Ed.). Fragmenta Historicorum Graecorum. Paris, 1849. 2. S. 508, 509. Однако Р. Гиришман допускает, что сведения Берроса ошибочны и относятся к селевкидской эпохе (*Ghirshman R.* Perse... P. 176). Эти сомнения недостаточно обоснованы, так как о существовании статуй богов в ахеменидскую эпоху свидетельствует Квинт Курций (*Квинт Курций*. История Александра. VIII, 7, 13).

⁴¹ Дандамаев М.А. Новые данные о религии в Персии на рубеже VI–V веков до н.э. // ВДИ. 1974. № 2. С. 29-31; Wikander S. Op. cit.

⁴² Фрай Р. Наследие Ирана. М., 1972. С. 210; Gray L. Foundations of the Iranian Religions. Bombay, 1927. P. 55-57.

⁴³ Пугаченкова Г.А. Маргианская богиня...

⁴⁴ Ghirshman R. Terrasses sacrées de Bard-è Néchandeh et Masjid-i Solaiman. Paris, 1975. V. 1. P. 45, 46, 191, 193.

⁴⁵ Ж. Дюшень-Гийемин (*Duchesne-Guillemin J.* A la recherche... P. 67) отказывается считать Анахитой богиню на спине льва перед ахеменидским царем на цилиндре из Анапы (*Minns E.* Scythians and Greeks. Cambridge, 1913. P. 111. Fig. 298), так как в иранской мифологии нет образа богини на льве. Иконография богини на льве бесспорно заимствована в Передней Азии, где этот образ восходит к бронзовому веку и популярен в ассирийском и сирийском искусстве. Анапский цилиндр принято датировать временем Артаксеркса II, но стилистически он кажется древнее ввиду близости образам богини в лучах на спине льва в ассирийской глиптике (*Ward W.* The Seal Cylinders of Western Asia. Washington, 1910. P. 348, № 749, 751, 759-763). Возможность отождествления в Иране этого персонажа с Анахитой подтверждается постоянным эпитетом Анахиты «сияющая». Образ богини на льве был заимствован из Передней Азии также в индуистском искусстве (*Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation. N.Y., 1945. P. 70).

⁴⁶ Ардвисур Яшт. Отрывки из Авесты / Пер. Е.Э. Бертельса // Восток. М.; Л., 1924. Кн. 4.

⁴⁷ Ghirshman R. Terrasses sacrées... V. 1. P. 45, 46, 192; V. 2. Pl. XXIV, 2.

⁴⁸ Ibid. P. 46, 193.

⁴⁹ Kuzmina E.E. Op. cit.

⁵⁰ Ж. Цока полагает, что на многогранных печатях представлены главные боги иранского пантеона: Ахурамазда — царь с бородой, Митра — мужчина с луком и стрелой (Zoka J. New Light... P. 100). Это не противоречит нашей трактовке, поскольку для ахеменидского искусства характерна двойная символика и манера представлять бога в костюме и короне царя, а царя — в роли бога и легендарного героя-змееборца. Отождествление персонажа в фригийском колпаке с Митрой подтверждается традицией изображать Митру в этом головном уборе в последующие эпохи (Cumont F. Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. Bruxelles, 1899; Ghirshman R. Terrasses sacrées...).

⁵¹ Svoboda B., Cončev D. Neue Denkmäler antiker Toreutik. Praha, 1956, S. 101-113; Ghirshman R. Le rhyton en Iran // Ar As. 1962. 25.

⁵² Кузьмина Е.Е. Распространение коневодства...; Ее же. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев, 1977.

⁵³ Городцов В.А. Дако-сарматские элементы в русском народном творчестве // Тр. ГИМ. 1926. Вып. 1. С. 20; Ростовцев М.И. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // ИАК. 1913. Вып. 49. С. 140; Руденко С.И. Указ. соч. Рис. 33; Попова Е.А. Рельеф с городища «Чайка» // СА. 1974. № 4; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Прага; Л., 1966. Рис. 331; Его же. Антропоморфные божества в религии скифов // СГЭ. 1961. № 2. С. 65. М.И. Артамонов считает, что это причащение умершего хтонической богине, что неубедительно.

⁵⁴ Филов Б. Куполните гробницы при Мезек. ИАИ, 1937, 9. С. 77; Фракийское искусство и культура болгарских земель. Каталог выставки. М., 1974. С. 142, № 284.

⁵⁵ Зеймаль Е. Существовал ли бог Ашаихш // СГЭ. 1974. 38. С. 53-59. Имя богини Ардохш Г. Шредер (Schrader H. Iranica // Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Göttingen, 1934. S. 75 ff.) возводил к слову Окс (Oxšo), а В.А. Лившиц — к Aša-Vahišta — «Наилучшая Арта» (Лившиц В.А. Кара-тепе. М., 1969. Т. 2. С. 66, прим. 94).

⁵⁶ Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974. С. 180.

⁵⁷ Раевский Д.С. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Атея // СА. 1970. № 3. С. 90-101. Видимо, акт избрания на царство изображен на бляхах с соревнующимися лучниками из Куль-Обы (Артамонов М. И. Сокровища скифских курганов... Рис. 224).

⁵⁸ Толстов С.П. Древний Хорезм. М., 1948. С. 204.

⁵⁹ Diba P. No-Rouz — le nouvel An iranien. Un mythe de l'éternel retour // Actes de la XVII rencontre assyriologique internationale. Bruxelles, 1970. P. 93-96.

⁶⁰ Auboyer J. Les jeux et les jouets. La vie publique et privée dans l'Inde ancienne. Paris, 1955. P. 16.

⁶¹ Widengren G. The Sacral Kingship of Iran // La regalit  sacra. Leiden, 1955.

⁶² Perrot N. Les représentations de l'Arbre Sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris, 1937; Lechber G. The Tree of life in Indo-European and Islamic Cultures // AI. 1937. 4; Butterwarth E. The Tree at the Navel of the Earth. Berlin, 1970.

⁶³ Иванов В.В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от asva — конь // ПИЯКНИ.

⁶⁴ Иванов В.В. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит. М., 1968. Т. 27, вып. 3.; *Топоров В.Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // ТЗС. 1971. 5; *Zimmer H.* Myths and Symbols... P. 69; *Thieme P.* Das Rätzel vom Baum. Untersuchungen zur Wortkunde und Auslegung des Rigveda. Halle, 1949; *Viennot O.* Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne // Annales du Musée Guimet. Paris, 1954; *Wensinck A.* Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia // VKAWAL. Amsterdam, 1961. V. 22, № 1. P. 1-35.

⁶⁵ *Schroeder E.* An Aquamanile and Some Implications // AI. 1938. 5. Pt. 1, P. 17; *Lommel H.* Anahita — Saraswati...; *Vogel J.* The Goos in Indian Literature and Art. Leiden, 1962; *Bosch F.* Pratiṣṭhā Symbols // Pratiṣṭhānam. Indian, Iranian and Indo-European Studies Presented F. Kuiper. Paris, 1968.

⁶⁶ *Гринцер П.А.* Указ. соч. С. 333, 334; *Germain G.* Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et genèse de l'Odyssée. Paris, 1954. P. 468, 469.

⁶⁷ Д.С. Раевский (*Раевский Д.С.* О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972. С. 63-69) считает утку символом земной сферы, соотносимой с родоначальником Таргитаем. Парные изображения уток противоречат этой интерпретации, а для одиночных она может быть принята, если признать, что птица связывает земного царя с богиней-матерью.

⁶⁸ *Salonen A.* Vogel und Vogelfand im Alten Mesopotamien. Helsinki, 1973; *Buren D. van.* Symbols of the Gods in Mesopotamian Art // Archaeologia Orientalia. 1945. № 23.

⁶⁹ Павлин был также символом Сарасвати в Индии (*Рапопорт Ю.А.* Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971. С. 101; *Григорьев Г.* Туступи // Искусство. 1937. № 1; *Lommel H.* Anahita — Saraswati... S. 82).

⁷⁰ *Рапопорт Ю.А.* Хорезмийские астаданы // СЭ. 1962. № 4. С. 76; *Луконин В.Г.* Сасанидские геммы. Л., 1963.

⁷¹ Поэтому изображения птиц помещались на коронах, парадной одежде и колеснице иранских царей. Р. Гёбл связывает орлов на сасанидских коронах с культом Анахиты (*Göbl R.* Investitur im sasanidischen Iran // Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. 1960. B. 56. S. 37). Более справедливым представляется мнение исследователей, которые считают их символом фарна и Веретрагны (*Луконин В.Г.* Культура... С. 23, 96, 97, 159; *Вайнберг Б.И.* Ранняя хорезмийская монета из собрания Самаркандского музея и некоторые вопросы истории докушанской хорезмийской чеканки // ВДИ. 1962. № 1. С. 127, 128; *Кузьмина Е.Е.* Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства // ИИГК. С. 189; *Заславская Ф.А.* Терракотовые фигурки из Афрасиаба в сасанидских коронах // ИАИ. С. 148).

⁷² *Андреев М.С., Пещерева Е.М.* Ягнобские тексты. М.; Л., 1957. С. 22.

⁷³ *Henning W.* The Monuments and Inscriptions of Tang-i Sarvak // Asia Major. 1952. V. 2, 2. Pl. II, III; *Ghirshman R.* Terrasses sacrées... P. 194.

⁷⁴ Возможно, такова же семантика женского персонажа с лютней на скарабеониде из Бостона (№ 964). В Передней и Средней Азии лютня ассоциировалась с астрологическими воззрениями и планетой Венерой — Зухрой (*Садоков Р.Л.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970. С. 78-90). В индуизме небесные музыканты Гандхарвы связаны с богиней Сарасвати, а лютню создал предводитель гандхарвов Нарада и играет на ней на свадьбах (Мифы древней Индии / Изложение В.Г. Эрмана и Н.Н. Темкина. М., 1975. С. 25, 60).

⁷⁵ *Trever C.* Terracotas from Afrasiab. Leningrad, 1934; *Мешкевич В.А.* Терракоты самаркандского музея. Л., 1962.

⁷⁶ *Луконин В.Г.* Сасанидские геммы... С. 9; *Alfoldi A.* Die frührömische Reiteradel und seine Ehrenbezeichen // *Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft.* 1952. В. 2. S. 29.

⁷⁷ Сюжет кольца часто используется и в литературе Индии (*Гринцер П.А.* Указ. соч. С. 185).

⁷⁸ *Ghirshman R.* Iran, Parthians and Sasanians. London, 1962. P. 244-250; *Barnett R.* The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus // *IA.* 1968. V. 8. P. 34-53.

⁷⁹ *Кузьмина Е.Е.* Греческий курос... *Ее же.* Семантика изображений на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада // *Искусство Востока и античности.* М., 1977. С. 16-25.

ЗОЛОТАЯ ПЛАСТИНА С ПТИЦАМИ ИЗ АМУДАРЬИНСКОГО КЛАДА*



Среди изделий, составляющих Амударьинский клад, найденный, вероятно, на городище Тахт-и Куват при слиянии Вахша с Пянджем, есть узкая золотая пластина длиной 11,1 см, имеющая по верху зубчатый край и украшенная в центре пальметкой, по обе стороны от которой помещены две пары противостоящих уток. Обе левые уточки одинаковы но отличны в деталях, от обеих одинаковых правых уток; пары разделены линиями пунсонных точек. О.М. Дальтон, опубликовавший в 1905 году пластину, датировал ее V веком до н.э. и отметил, что водоплавающие птицы были солярным символом¹.

Поскольку семантика вещей клада изучена очень слабо, а в последние годы появилась тенденция вслед за Д. Шлюмберже передатировать клад, относя его к парфянской эпохе², целесообразно вновь вернуться к рассмотрению предметов этого комплекса, важного для истории культуры не только Бактрии, но и всей евразийской степи.

Стилистические особенности изображений на пластине не позволяют принять позднюю дату этого предмета.

Отдельные детали трактовки образов птиц, представленных в профиль, с повернутыми назад головками, серповидным крылом с насечками по краю и веерообразным хвостом, находят аналогии в изображениях птиц в ахеменидском искусстве. Весьма близки уточки на золотой серьге из Лувра³. Подобные хвосты наблюдаются у орла Амударьинского клада, у птиц на золотом блюде V–IV веков до н.э., на ритоне из Эребуни, у фигурки из кургана «Семь братьев»⁴. Подобные головки уток украшают браслет Амударьинского клада, серебряную ложку клада в Садовом павильоне в Пасаргадах, блюда из Персеполя, каменную вазу с именем Ксеркса, мебель на рельефе из Суз и большое количество изделий из случайных находок⁵. Серповидно изогнутое крыло с насечками по краю очень типично для изображений птиц,

* Статья опубликована в «Кратких сообщениях Института археологии АН СССР» (М., 1979, вып. 159).

сфинксов и других фантастических существ ахеменидской эпохи, в том числе на вещах Амударьинского клада и на печатях греко-персидского стиля V — начала IV вв. до н.э. Такая трактовка крыла отличает ахеменидское искусство от более раннего искусства Ассирии, Луристана, Марлика, Зивие, где крыло прямое или (реже) изломанное под углом. Эти совпадения отдельных деталей позволяют отнести амударьинскую пластину к ахеменидской эпохе. Для уточнения даты и выяснения истоков образа водоплавающей птицы в бактрийском искусстве решающее значение имеет сопоставление птиц клада с утками на золотом нагруднике конца VI века до н.э. из могилы Мушовица в Дуванли⁶ — они демонстрируют полное сходство. Тождество иконографии водоплавающей птицы в столь отдаленных областях, во Фракии и в Бактрии, видимо, объясняется тем, что образ утки в обоих ареалах восходит к одному источнику — Греции.



Рис. 10. Пластина с птицами. Клад Окса

Иконография водоплавающей птицы была создана в Греции в эпоху архаики⁷, а некоторые детали (трактовка крыла, хвоста) использовались также в образах крылатых сфинксов и грифонов, изображаемых на керамике, резной кости, в коропластике и глиптике⁸ ориентализирующего стиля.

Большинство исследователей полагает, что на формирование этого стиля в искусстве Греции эпохи архаики решающее воздействие оказали контакты с Передней Азией, проводником этих восточных влияний явились малоазийские области, прежде всего Иония⁹. Однако в раннеахеменидскую эпоху направление культурных воздействий изменилось: искусство Греции оказало большое влияние на развитие художественного творчества в империи Ахеменидов. Посредниками в передаче на Восток традиций эллинского искусства явились области Малой Азии, включенные в персидскую державу: Лидия, где после завоевания Ионии Крезом (561–547 гг. до н.э.) работало много греческих мастеров, и Иония, подчиненная в 500–480 годы до н.э. персами. Греческое влияние осуществлялось различными путями. Ахемениды захватывали произведения греческих художников: по свидетельству Плиния Старшего (NH, XXXIV, 70), Ксеркс вывез в Иран статуи работы Праксителя. Ахемениды приглашали работать при своем дворе греческих мастеров, например, Телефана Фокейского (Plin. NH, XXX, IV, 68). Наконец, для

сооружения своих дворцов они свозили со всей империи мастеров (в том числе архитекторов, скульпторов и златоделов из Ионии и Лидии), о чем свидетельствуют греческие надписи и граффити и ахеменидские строительные надписи из Персеполя и Суз¹⁰.

Воздействие греческого, в первую очередь ионийского, а также лидийского искусства многократно выявлялось исследователями в архитектуре, скульптуре, глиптике ахеменидского Ирана¹¹. На огромных пространствах Ахеменидской империи происходил синтез различных культурных традиций, и если правитель Сард носил персидское имя Мифрен и знал персидский язык, то и Дарий III «неплохо знал по-гречески» (*Квинт Курций Руф. История Александра Македонского*, III, XII, 7; VI, XI, 5). В сферу влияния греческой культуры были включены и самые отдаленные области: на границах Бактрии и Индии поклонялись греческому Дионису и возводили ему статуи (*Квинт Курций Руф. История Александра Македонского*, VIII, X, 7, 13; *Арриан. Анабасис*, V, 1, 2).

Распространению греческой культуры в Бактрии и соседнем Согде, вероятно, особенно способствовало переселение сюда малоазийских греков: Дарием были выселены в Бактры ионяне (*Геродот*, VI, 9); Ксерксом в Согде основана колония милетян-бранхидов (*Страбон*, XI, II, 4; XIV, I, 5; XVIII, 1, 3; *Квинт Курций Руф. История Александра Македонского*, VII, V, 28-35). В результате эллинизированная культура в ее малоазийском варианте была воспринята в Бактрии и повлияла на формирование бактрийской художественной школы¹². К числу воспринятых в эллинском искусстве относятся и помещенные на золотой пластине образы уток и пальметка. Последняя аналогична пальметке на рукояти меча из Чертомлыка¹³ и сходна с пальметками на глазурованных кирпичях дворца Артаксеркса II (404–359 гг. до н.э.) в Сузах, что отмечал уже О.М. Дальтон, но ее прототипы восходят к пальметкам в греческом искусстве эпохи архаики, к таким, например, как на изделиях из Коринфа и Спарты, на штандартах из некрополя VII века до н.э. в Саламисе¹⁴. Это подтверждает предположение, что изображения на золотой пластине сделаны под греческим влиянием. Попав в Бактрию, образы и композиции эллинизированного искусства сохранялись здесь длительное время, что создает трудности при датировании. Учитывая приводившиеся аналогии, пластину можно отнести к V веку до н.э.

Относительно назначения пластины можно предположить, что она является обломком диадемы царицы. В такой зубчатой короне-диадеме представлена царица на золотом перстне Амударьинского клада¹⁵.

См. рис. 8
на с. 222

Какова была семантика изображений амударьинской диадемы? Пальметка — древний символ дерева жизни. Композиция в целом изображает птиц у мирового дерева. Это сюжет общечеловеческий, знакомый искусству всех народов Старого Света, очень популярный в мифологии и, соответственно, в изобразительном искусстве и Древнего Востока¹⁶, и Греции, и ираноязычных народов. Название мирового дерева («eia» — рус. «ива») было общим во

всех индоевропейских языках. Общими были и представления о мировом дереве как о связующем три сферы мироздания и стоящем в центре мира, и многие обряды культа плодородия, связанные с мировым деревом¹⁷, в частности — праздник майского дерева, варианты которого засвидетельствованы от Британских островов до Индии, а пережитки сохранились до сих пор на юге Франции и в Таджикистане.

О. Вьенно были систематизированы, а В.Н. Топоровым дополнены и интерпретированы материалы о культе дерева в древнеиндийской литературе¹⁸, где мировое дерево ассоциируется с богиней-матерью. В Ригведе (V, 78; X, 114, 3) женщина воплощается в дереве, а само дерево сравнивается с рожавшей женщиной. Пережитки этих представлений в Индии дожили до современности: считается, что если женщина не коснется цветущего дерева, оно не будет плодоносить.

Как показал Ю.А. Рапопорт, в Средней Азии существовал подобный культ богини плодородия Анахиты-Миной, отголоски которого сохранились в легенде о вступившей в тутовое дерево Зухре (Анахите) и влюбленных в нее Харуте и Маруте, заместивших Ашвинов древнего индоиранского мифа¹⁹.

Исследователи многократно подчеркивали взаимозаменяемость в индоиранской мифологии образов богини с Ашвинами и мирового дерева с двумя птицами²⁰. Об ассоциации мирового дерева с птицами в Ригведе (X, 114) говорится: две птицы уселись на жертвенный столб (эквивалент мирового дерева), который сравнен с четырехкосою девицей; в другом тексте (I, 164, 20): «Две птицы, соединенные вместе друзья, льнут к одному и тому же дереву. Одна из них ест сладкий плод, другая смотрит». В Авесте (Рашн-Яшт, XII, 17) описывается «исцелительное дерево с семенами всех растений», а в Меног-и Храд (LXII, 14, 28-42) сообщается, что на этом дереве обитает птица Сенмурв, рассыпающая семена, которые собирает птица Хаумрош, и они рассеиваются вместе с дождем по всему миру²¹. Соотносимые с богиней или мировым деревом птицы — обычно водоплавающие. В Ригведе (I, 144, 6) говорится о двух гусях на жертвенном столбе. В Атхарваведе и Упанишадах ханса-гусь — символ высшего существа, вероучитель²², с чем в Бундахишне (XIX, 16) перекликается образ водоплавающей птицы Каршипты — «владыки всех птиц», беседующей с Заратуштрой²³. В Ригведе отражено более древнее отождествление гусей у мирового дерева с Ашвинами — спутниками богини матери²⁴.

В искусстве Индии водоплавающие птицы ассоциируются с богиней Сарасвати²⁵ — параллелью иранской Ардвисуры-Анахиты²⁶. В иранском искусстве иконография Анахиты известна по подписным изображениям только для сасанидского времени, когда богиня изображалась с венком или цветком и птицей²⁷. Поскольку те же атрибуты представлены у цариц на перстнях Амударьинскогоклада²⁸ и на печатях греко-персидского стиля, в том числе — со сценой инвеституры²⁹, можно полагать, что этот канон изобраа-

жения Анахиты получил распространение в Иране и Средней Азии еще в V веке до н.э.³⁰ Однако наряду с ним, видимо, было распространено более архаическое, соответствующее образному мышлению индоиранцев периода до антропоморфизации богов, символическое изображение богини в виде дерева с птицами, передающее древний образ индоиранской мифологии³¹. Для его выражения ираноязычные народы заимствовали иконографический тип, созданный в Греции. Таким образом, приведенный индоиранский сравнительный материал позволяет видеть в уточках и пальметке на амударьинской диадеме изображение дерева жизни с птицами на нем — символ богини плодородия.

Подобная символика была популярна и в скифском мире — пальметки с птицами представлены, например, на Чертомлыцкой вазе³². Известны в скифском искусстве и образы уток. Д.С. Раевский рассматривает их как символ Таргитая — владыки земного мира и родоначальника скифов³³. Однако более вероятно, что и в Скифии водоплавающие птицы были атрибутами женского божества³⁴. Привлекает также внимание тот факт, что изображения уток, как правило, помещались на женских украшениях. Это, видимо, объясняется тем, что связанная с богиней-матерью пара уток во всем индоиранском мире воспринималась как символ плодородия, супружеской верности и любви. В Рамаяне (V, 9, 48-51) говорится, что у жен Раваны ожерелья были «словно сияющие гуси», драгоценные камни «напоминали селезней», а золотые бусы — «уток-чакравак». Образ двух уток-краунча — олицетворение супружеской верности — имеет в поэме Вальмики символическое значение³⁵. Столь же символично, по мнению исследователей, имя верной жены Одиссея Пенелопы («утка»), поскольку в Греции утка тоже была синонимом супружеской любви³⁶.

Следовательно, помещенные на амударьинской диадеме царицы пары уток у пальметки могут рассматриваться как двойной символ богини Анахиты и супружеской любви.

Примечания:

¹ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. London, 1954. P. 18. Pl. XIII. № 47. О месте находки клада см.: Зеймаль Т.И. Еще раз о месте находки Амударьинского клада // Изв. ООИ АН ТаджССР. 1962. 1(28). С. 40-45; Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889. 2. С. 126-129.

² Schlumberger D. L'Orient hellénisé. Paris, 1970. P. 170, 171.

³ Coche de la Ferté E. Les bijoux antiques. Paris, 1956. Pl. V, 4.

⁴ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus... Pl. X; № 25; 7000 ans d'art en Iran. Genève, 1966. P. 113. Pl. LXII, № 671; Аракелян Б.Н. Клад серебряных изделий из Эрбуни // СА. 1971, № 1. С. 2; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Л.; Прага, 1966. Рис. 50.

⁵ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus... Pl. XIX; № 142; Stronach D. Excavations at Pasargadae. Third Preliminary Report // Iran. 1956. 3. Pl. XII a; Schmidt E. Persepolis. Chicago, 1957. V. 2. Pl. 53, 2; 54, 2, 3; Mazaheri A. Le trésor de l'Iran. Genève, 1970.

Fig. 74; *Amandry P.* Collection Hélène Stathatos. [S. l.], 1963. 3. Pl. XXXVIII; № 181; *Luschey H.* Berliner Museen., Berlin, 1938. B. 59, H. 4. S. 81; *Perrot J.*, *Le Brun A.*, *Labrousse A.* Recherches archéologiques à Suse et en Susiane en 1969-70 // Syria. 1971. 48, 1-2. Pl. I.d.

⁶ *Филов В.* Надгробните могили при Дуванли. София, 1934. С. 84, 85, № 33. С. 106, № 4; *Венедиков И.*, *Герасимов Т.* Тракийското изкуство. София, 1973. С. 214.

⁷ *Weicker G.* Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Leipzig, 1902. S. 88, Abb. 1; *Benson J.* Problem in orientalizing Birds: Micenean or Philistine Prototypes // JNES. 1960. 20. 2.

⁸ *Artemis Orthia.* London, 1929. Pl. CXXXIV, CXLII; *Payne H.* Necro-corinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931. Fig. 101, 104. Pl. 31, 3, 5, 8; *Barnett R.* Early Greeks and Oriental Ivories // JHS. 1948. V. 68; *Boardman J.* Archaic Finger Rings // AK. 1967. B. 10, h. 1. P. 3-28, Types M18, P9; *Idem.* Greek Gems and Finger Rings. London, 1970. № 219.

⁹ *Борисковская С.И.* К вопросу об ориентализирующем стиле в искусстве античного Коринфа // ВДИ. 1968. № 3. С. 105-115; *Копейкина Л.В.* Ориентализирующий стиль, предпосылки и особенности его формирования в восточноионийской Греции // ВДИ. 1975. № 1. С. 103-116; *Barnett R.* Ancient Oriental Influences on Archaic Greece // The Aegean and the Near East. N.Y., 1956. P. 212-238; *Dunbabin T.* The Greeks and Their Eastern Neighbours. London, 1957; *Amandry P.* Grèce et Orient. Etudes d'archéologie classique. 1958. V. 1; *Idem.* La Grèce d'Asie et l'Anatolie du 8 au 6 siècle avant J.C. // Anatolica. 1968. № 2. P. 87-102; *Cook J.* Greeks in Ionia and the East. London, 1962; *Demargne P.* Naissance de l'art Grec. Paris, 1964; *Boardman J.* The Greeks Overseas. London, 1964.

¹⁰ *Herzfeld E.* Die Magne Charta von Suse // AMI. 1931. 3. S. 29 ff; *Idem.* Archaeological History of Iran. London, 1935. P. 10; *Richter G.* Greeks in Persia // AJA. 1946. 50. P. 15-30; *Kent R.* Old Persian Grammar. New Haven, 1953. P. 110; *Hallock R.* Persepolis Foundation Tablets. Chicago, 1969; *Vallat F.* Table elamite de Darius I // Revue d'assyriologie. 1970. 64; *Эдаков А.В.* Новые надписи Ахеменидов // ВДИ. 1976. № 1. С. 91-97.

¹¹ *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. London; N.Y., 1941. P. 259; *Moortgat A.* Hellas und die Kunst der Achaemeniden. Berlin, 1926. S. 3 ff; *Frankfort H.* Achaemenian Sculpture // AJA. 1946. 50. P. 6-14; *Richter G.* Greeks in Persia. *Idem.* Greek Subjects on «Graecopersian» Seal Stones // Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld. N.Y., 1952. P. 189-195; *Mossé C.* Les rapports entre la Grèce et la Perse au IV siècle a. J.C. // La Persia e il mondo greco-romano. Roma, 1966. P. 177; *Nylander C.* Ionian in Pasargadae. Uppsala, 1970; *Boardman G.* Greek Gems...; *Hanfmann G.* Forerunners of Pasargadae at Sardis // VI ICIAA. Oxford, 1972. P. 321.

¹² *Кузьмина Е.Е.* Бактрия и эллинский мир в эпоху до Александра // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978; *Ее же.* Греческий курос в Бактрии // КСИА. 1976. 147; *Kouzmina E.* Liens entre la Bactriane et l'Iran au VII-IV siècle a. n.e. // Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale. Paris, 1977.

¹³ *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов... Табл. 184. Курган датируется IV веком до н.э. Но рукоять меча — персидской работы и древнее комплекса.

¹⁴ *Artemis Orthia...* Fig. 123 h; *Payne H.* Necrocorinthia... Pl. 3, 3; 46, 5; *Karageorgis V.* Salamis in Cyprus. London, 1969. Fig. 26. Сходная, но не тождественная пальметка есть на ритоне из Хафланту VII-VI веков до н.э. См.: 7000 ans d'Art en Iran... P. 82. Pl. XXXIII; № 490.

¹⁵ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus... Pl. XV; № 104; Кузьмина Е.Е. Два перстня Амударьинского клада с изображением цариц // ВДИ. 1979. № 2. В таких же коронах изображены некоторые цари в Персеполе. См.: Schlumberger D. La coiffure du Grand Roi // Syria. 1971. 48, 3-4. P. 375-383.

¹⁶ Wilke G. Der Weltenbaum und beiden kosmischen Vögel in der Vorgeschichtlichen Kunst // Mannus. 1922. 14. S. 73-93; Perrot N. Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris, 1937; Wensinck A. Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia // Verhandlingen der Koninklijke Akademie von Wetenschappen Afdeling Letterkunde. Amsterdam, 1961. 22, 1. S. 1-35. В Бактрии изображения двух птиц на мировом дереве восходят к эпохе бронзы. Этот сюжет есть на бронзовой печати из Дашлинского оазиса. См.: Сауваниди В.И. Печати-амулеты Мургабского стиля // СА. 1976. № 1. С. 60, рис. 17. На реверсе амулета изображен двугорбый верблюд — образ, специфичный для мифологии восточноиранских народов.

¹⁷ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936; Иванов В.В. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1968. Т. 27, вып. 3. С. 237; Его же. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от аśva («конь») // ПИЯКНИ. С. 75, сл.; Его же. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 8, 78-83; Тоноров В.Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических противопоставлений // ТЗС. 1965. 2; Его же. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // ТЗС. 1971. 5; Его же. О брахмане. К истокам концепции // ПИЯКНИ; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 214, 236, 243; Leiber G. The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures // Ars Islamica. 1937. 4.

¹⁸ Тоноров В.Н. О структуре...; Viennot O. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954. P. 104, 108-109, 123, 133; Zimmer H. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. N.Y., 1945. P. 69.

¹⁹ Ранонопов Ю.А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топрак-калы // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978.

²⁰ Тоноров В.Н. О брахмане... С. 63; Viennot O. Le culte de l'arbre... P. 26, 36, 104, 108, 109, 123, 133; Przyluski J. La grande Deesse. Paris. 1950. P. 188-189; Thieme P. Das Rätsel vom Baum // Untersuchungen zur Wortkunde und Auslegung des Rigveda. Halle, 1949. S. 60-73.

²¹ Приводится по книге: Брагинский И.С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 97-98.

²² Schroeder E. An Aquamanile and Some Implications // Ars Islamica. 1938. 5, 1. Fig. 17; Vogel J. The Goos in Indian Literature and Art. Leiden, 1962. P. 13, 54; Bosch F. Pratiṣṭā Symbols // Pratiṣṭānam. Indian, Iranian and Indo-European Studies presented to F. Kuiper. Paris, 1968; Swain A. Concept of Hansa in the Upaniṣadic Literature // Journal of Oriental Institute of Baroda. 1970. 19, 3.

²³ Pahlavi Texts / Transl. by E. West. Oxford, 1897. Pl. V.

²⁴ Vogel J. The Goos... P. 12, 13; Przyluski J. La Grande Déesse... P. 188, 189.

²⁵ Lommel L. Anahita-Sarasvati // Asiatica. Festschrift F. Weller. Leipzig, 1954. S. 82.

²⁶ Duchesne-Guillemin J. Zoroastre. Paris, 1948. P. 53. Соотнесение водоплавающей птицы с Ардвисурой в иранской традиции отражено в Бундахишне: Каршипта говорит с Заратуштрой на берегу потока Ардвисуры (Pahlavi Texts, 160).

²⁷ Луконин В.Г. Культура сасанидского Ирана. М., 1969. С. 97, 112; *Duchesne-Guillemain J.* A la recherche d'un art mazdéen // V ICIAA. Tehran, 1969. P. 268.

²⁸ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus... Pl. XVI; № 103, 104.

²⁹ Boardman J. Greek Gems... № 876, 964.

³⁰ Кузьмина Е.Е. Два перстня Амударьинского клада...

³¹ Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // ССЗС.

³² Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3.

³³ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов... Рис. 98. Табл. 85, 86, 239, 240, 249, XII; Раевский Д.С. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972. С. 63-69.

³⁴ Это не опровергает основной идеи Д.С. Раевского, видящего в предметах с уткой атрибут сцены инвеституры, поскольку владычицей скифов была Табити, вручавшая власть скифским царям, подобно иранско-среднеазиатской Анахите, тоже ассоциировавшейся с двумя птицами.

³⁵ Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974. С. 333, 334.

³⁶ Germain G. Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et sur genèse de l'Odyssée. Paris. 1954. P. 468, 469. Представление о паре водоплавающих птиц как символе любви и плодородия — общеиндоевропейское. Оно сложилось у индоевропейских народов на европейской прародине, где прилет птиц весной знаменовал возрождение природы, и нашло проявление, в частности, в обращениях «утушка», «лебедушка» в русских свадебных песнях и в украшениях свадебного наряда изображениями пар водоплавающих птиц.

ДВА ГОЛОВНЫХУБОРА ИЗ ПОГРЕБЕНИЙ ТИЛЛЯ-ТЕПЕ И ИХ СЕМАНТИКА*



Советско-Афганской экспедицией, работавшей в 1978–1979 годах на севере Афганистана, на холме Тилля-тепе открыто шесть погребений бактрийской знати¹. По римской монете — ауреусу Тиберия — и парфянским монетам Митридата II и Фраата IV захоронения датируются I веком до н.э. — I веком н.э. Представители бактрийского правящего рода были захоронены в своих парад-

ных облачениях и в сопровождении богатых золотых украшений. Два из них — золотая модель дерева и золотая корона с изображением деревьев и птиц — представляют особый интерес в связи с их семантикой.

Модель дерева найдена в погребении 4. Деревце имеет длинный четырехугольный в сечении ствол, расширяющийся книзу, где он переходит в подставку в виде четырех лепестков с отверстием в центре каждого из них для крепления. Сверху ствол заканчивается шестилепестковой розеткой, на конце каждого лепестка на тонких золотых проволоках свободно свисают золотые диски. От ствола в четыре стороны отходят изогнутые ветви, заканчивающиеся свободно вращающимися на проволочках дисками. Некоторые проволочки украшены посередине нанизанными на них жемчужинами. Высота дерева 9 см, вес — 16 г.

Рассматриваемое изделие обнаружено в захоронении мужчины, голова которого покоилась в золотом сосуде. Модель деревца располагалась на бортике сосуда, свисая над серединой лба черепа. Очевидно, в древности она была прикреплена к сосуду каким-то клеящим или смолистым веществом, так как иначе модель не могла бы находиться в таком неестественном положении — «на весу», как это с документальной точностью установили раскопки.

Не исключено, что первоначально на том же бортике сосуда была прикреплена золотая миниатюрная великолепно моделированная фигурка

* Статья опубликована в соавторстве с В.И. Сарияниди в «Кратких сообщениях Института Археологии АН СССР» (М., 1982, вып. 170).

горного козла², которая откатилась на пол могильной ямы, где и была обнаружена. Доказательством этого предположения служит то, что копытца козла заканчиваются колечками, предназначенными для крепления фигурки в составе более общей композиции. Таким образом, можно полагать, что золотая модель дерева с розетками и дисками и золотая фигурка горного козла составляли части парадного головного убора.

Второе интересующее нас изделие — золотая корона — обнаружено на Табл. XIV: 8 черепа в женском захоронении 6³. Корона состоит из ленты-основы, некогда охватывавшей лобную часть головы, и пяти крепившихся к ней ажурных пальметок. Лента-основа вырезана из тонкого листового золота, причем оба конца ее заканчиваются припаянными петлями, которые могли соединяться при помощи пропущенной через них завязки. С лицевой стороны к ленте прикреплено 20 цветочков, вырезанных из тонкого листового золота в виде шестилепестковых розеток, — точно так же, как у диадемы из скифского царского погребения VI века до н.э. в Келермесе⁴. Розетки украшены свисающими с них на проволочках миниатюрными дисками. В центр каждого цветочка вставлена круглая бирюзинка, оконтуренная по краю мелкой зернью.

С нижней стороны ленты-основы припаяно пять трубочек, при помощи которых к ней вертикально вверх крепилось пять пальметок, вырезанных в виде стилизованного дерева. В основании каждого дерева имеется горизонтальная полоска, изображающая землю, от которой вверх поднимается ствол с отходящими от него ветвями, заканчивающимися заостренными листочками.

На каждом таком дереве на нижних ветках сидит по паре птичек с распущенными крыльями и вытянутыми вверх шеями с маленькими головками, клювы которых упираются в верх ствола. С лицевой стороны к дереву прикреплены шестилепестковые цветочки с круглыми бирюзовыми вставками в центре, оконтуренными мелкой зернью. На каждом дереве имеется по шесть таких цветочков: два — на нижних, два — на верхних ветвях, один — в середине и один — на самом верш. К каждому лепестку на золотой проволочке прикреплен свободно вращающийся диск. С тыльной стороны в основании каждой пальметки припаяны трубочки, при помощи которых они крепились к ленте-основе.

Все пальметки однотипные, за исключением центральной: в основании ее помещена горизонтальная полоска, от обоих концов которой вверх поднимаются сильно стилизованные, изгибающиеся стволы с ветвями, заканчивающимися листочками. Внизу ветви образуют сквозной вырезанный круг, в который помещена вихревая розетка; верхние ветви, соединяясь, завершаются остроконечным листиком. С лицевой стороны эта центральная пальметка украшена девятью шестилепестковыми цветочками с жемчужинами, вставленными в их центр. На концах лепестков на проволочках свисают золотые диски, на самом верш на проволочке прикреплен не цветок, а диск. Дли-

на ленты-основы в развернутом виде 45 см, ширина — 2,5 см. Высота пальметок 13 см, ширина — 7,5 см. Общий вес короны около 100 г.

По технике изготовления и деталям оба убора Тилля-тепе близки друг другу и ряду других вещей этого памятника. Особенно показательно сходство с золотыми предметами, украшенными, как и анализируемые изделия, золотыми листьями и дисками, укрепленными на цепочках⁵. Эта деталь позволяет говорить о единстве производственных традиций мастеров, изготовивших значительную часть тиллятепинских украшений, и ставить вопрос о существовании в приамударьинской Бактрии самостоятельного центра златоделая.

Анализируемые головные уборы Тилля-тепе отличаются значительным своеобразием от известных ныне уборов Бактрии, Ирана и Передней Азии эллинистической и парфянской эпох. Греко-бактрийские, селевкидские, парфянские, а позже и кушанские правители носили на голове узкую повязку-диадему, как это засвидетельствовано многочисленными изображениями на монетах, в пластике и на произведениях монументального искусства⁶. Моду на ношение диадем ввел Александр Македонский в подражание восточным деспотам. Головные уборы знатных женщин парфянской эпохи изучены по изображениям на статуях Хатры, Пальмиры, Дура-Европос и других городов. Парфянки носили восходящий к греческому прототипу убор, состоящий из покрывала и узкой тиары со скромным геометрическим или растительным орнаментом⁷. Эти головные уборы совершенно не похожи на тиллятепинские⁸.

Ближайшие соответствия последним отмечаются не на юге — в соседних с Бактрией переднеазиатских областях, а на севере — в евразийских степях.

В сибирской коллекции Эрмитажа⁹, составлявшейся, как доказано М.П. Завитухиной, не столько в Сибири, сколько в Казахстане¹⁰, есть три модели деревьев с такими же, как в Тилля-тепе, ветвями-проволочками с подвешенными листьями и в одном случае — с четырехгранным стволом на подставке. Уже М.И. Артамонов правильно предположил, что фигурки оленей и птиц из той же коллекции¹¹ составляли вместе с деревьями единую композицию, имевшую культовое значение¹². Табл. XIV: 4,6,9

Пять подобных же миниатюрных деревьев с четырьмя ветвями и сидящими на вершинах птицами украшают головной убор погребенного в кургане Иссык в Южном Казахстане¹³. Помещенные на иссыкском колпаке золотые изображения составляют многофигурную композицию¹⁴: спереди — стрелы, перья, пары коней и козлов; верхний фриз образуют деревья с птицами на вершинах, растущие на восьми горах, и фигурка архара, венчающая шапку; нижний фриз состоит из отдельных фигур козлов и кошачьих хищников, взаиморасположение которых, на наш взгляд, позволяет рассматривать эти пары как сцену терзания. Курган Иссык относится к сакской культуре и датируется IV веком до н.э. Табл. XIV: 7 См. рис. 7 на с. 137

Несколько золотых листочков, видимо от модели дерева, найдено на реке Каргала в Южном Казахстане в погребении шаманки¹⁵ в комплексе с уникальной золотой диадемой, украшенной богатым растительным декором и многофигурной композицией. А.Н. Бернштам датировал комплекс I–II веками н.э., более обоснованной представляется дата II век до н.э. — I век н.э.

В эпоху сооружения тиллятепинского некрополя изображения дерева жизни были популярны не только в Азии¹⁶, но и в южнорусских степях — у сарматской знати. На Кубани, в кургане 46 Устьлабинского могильника, найдена плоская золотая модель дерева с птицами на вершине и четырех боковых ветвях и козлами у основания; к той же сцене, видимо, принадлежали фигурки козла и оленя¹⁷.

Наиболее яркая и законченная композиция представлена на золотой диадеме так называемого Новочеркасского клада, найденного в погребении знатной сарматки I века н.э. в кургане Хохлач¹⁸. По верхнему краю диадемы были размещены древо жизни с ветвями и свисающими листочками и идущие к нему с двух сторон фигурки оленей и козлов, далее — по обе стороны — еще дерево, олень и две птички. Фигурки укреплены на специальных столбиках, ко рту животных припаяны петельки, на которых раньше крепились цепочки с подвесками, в центре помещена вторично использованная античная гемма с женской головкой, а по бокам от нее — фигурки птиц (орлов)¹⁹.

Форма парадного головного убора с изображениями дерева и птиц сохранялась в евразийских степях и в последующую гуннскую эпоху. К IV–V векам н.э. относятся найденные на широкой территории гуннские диадемы, украшенные по верху вырезанными из металлического листа сложными пальметками или грибовидными фигурами, имитирующими дерево с птицами²⁰. Исследователи считают, что гуннские диадемы восходят к боспорским и сарматским²¹. Однако форма кроны дерева, особенно у экземпляра из Шипова, ближе пальметкам тиллятепинской короны, которая может рассматриваться как прототип гуннских. Итак, дерево с птицами на парадных головных уборах знати евразийских степей неизменно воспроизводилось на протяжении тысячелетия: от сакской до гуннской эпохи, с V века до н.э. по V век н.э.

Следует подчеркнуть, что изображение дерева с птицами помещалось на парадном головном уборе скифских царей и особенно цариц. Этот убор представлял собой или подобный исыкскому островерхий колпак типа карагодеуашского, спереди снизу украшенный диадемой, или скифский калаф с плоским верхом и передом в виде кокошника с диадемой²².

В обоих типах уборов господствующий и иногда единственный мотив декора составляли листья, цветы, пальметки, часто вместе с птицами. В ряде случаев фриз с растительным декором сочетался с фризом с образами богини и других мифологических персонажей.

Пластина-диадема, датирующаяся V веком до н.э., была найдена и в Бак- Рис. 10
трии — в составе Амударьинскогоклада²³. На ней представлены пары птиц на с. 236
по сторонам пальметки — сюжет, семантически тождественный изображе-
ниям на скифских диадемах и на анализируемой тиллятепинской короне.

В Бактрии и на юге Средней Азии мода на ношение диадем появилась
еще во второй половине II тысячелетия до н.э., что засвидетельствовано на-
ходками в могильниках Янгикала и Джаркутан²⁴.

В Джаркутане на черепе найдено три медных листка от головного убора,
отдаленно напоминающего переднеазиатский прототип, — убор царицы
Шубад из некрополя в Уре, символизирующий древо жизни²⁵. Ко II тыся-
челетию до н.э. относится и распространение в Бактрии образа древа жиз-
ни с птицами на его ветвях, представленного на печати из Дашлинского
оазиса²⁶. Сюжет этот — переднеазиатского происхождения, но его трак-
товка — бактрийская. К переднеазиатским прототипам восходит также
мотив дерева с предстоящими животными, множество раз воспроизведе-
нный и в монументальном, и в прикладном искусстве, особенно в глип-
тике²⁷. Для выяснения его семантики очень интересна урукская печать Бер-
линского музея, на которой рядом со знаком богини плодородия Ининны
представлены два козла, тянущиеся к ветвям дерева, украшенного розетка-
ми — цветами богини²⁸, что указывает на ассоциацию композиции с боги-
ней плодородия.

Сюжет древа жизни с предстоящими животными был особенно популя-
рен в начале I тысячелетия до н.э. — в эпоху расселения ираноязычных пле-
мен — в искусстве Северного Ирана, оказавшего определяющее воздействие
на формирование скифского изобразительного творчества. В Иране пред-
ставлены дерево с плодами и птицами (Амлаш), с крылатыми быками (Мар-
лик), оленями, козлами²⁹.

Таким образом, сюжет дерева с птицами и предстоящими копытными
животными мог быть заимствован кочевниками евразийских степей как в за-
падно-, так и в восточноиранском ареале.

Чем объясняется помещение образа дерева с птицами на парадном голо-
вном уборе знати Бактрии и евразийских степей? Каково значение этой ком-
позиции в идеологии ираноязычных народов?

Как уже отмечалось, в переднеазиатском искусстве древо жизни ассоци-
ировалось с богиней плодородия и выражало идею возрождения жизни.

Исследователями мифологии установлено, что образ древа в изобрази-
тельном искусстве передает содержание основного космогонического мифа,
согласно которому в центре мира на вершине располагается мировое дере-
во³⁰, объединяющее четыре стороны света и три сферы мироздания (корни
дерева — подземный мир, ствол — поверхность земли — мир людей и зве-
рей, вершина — небо — мир богов). Иногда четыре стороны света марки-
руются четырьмя деревьями, растущими по четырем сторонам от мирового
дерева, возвышающегося на вершине.

Именно эту космологическую модель и передает изображение на тиллятепинской короне: в центре — мировое дерево на вершине, по бокам — четыре дерева четырех сторон света.

Универсальный миф о мировом дереве, у которого стоят кони, олени или козлы, был хорошо известен всем индоевропейским народам, что нашло яркое отражение как в древних текстах, так и в ритуале.

Теме мирового дерева в индийской мифологии посвятили свои исследования О. Вьенно, В.Н. Топоров и В.В. Иванов³¹.

В Ригведе (I, 164, 20) говорится, что на ветвях мирового дерева сидят две птицы, одна из них ест плоды пиппала, отождествляемые с сомой — растением, сок которого дарует бессмертие богам.

С этим древнеиндийским свидетельством перекликается иранский зороастрийский текст Меног и Храд (гл. LXII, 14, 28 сл.) о растущем на острове целебном дереве, где сидят птица Сенмурв, рассыпающая семена всех растений, и птица Хаумрош, относящая семена к коню Тиштрии, который проливает семена вместе с дождем по всей земле³².

В индийской традиции мировое дерево ассоциируется с богиней-матерью. По-видимому, тот же круг идей существовал и у иранцев, на что указывают как атрибуты богини плодородия Анахиты — птица, цветок, венок или плод³³, так и зороастрийское представление о рае³⁴. После смерти зороастрийца добрые дела его предстанут в образе прелестной девушки, которая поведет его на гору Хара Березаити, где восходит солнце, в сад Гародман, полный благоухающих деревьев, фруктов, злаков, вод. В изобразительном искусстве сасанидского Ирана этот парадиз изображался в виде дерева с двумя птицами на ветвях³⁵.

Таким образом, в свете данных индоиранской традиции, образ дерева на тиллятепинских головных уборах можно трактовать как изображение древа жизни — космического символа плодородия и возрождения. Несомненно, ту же мифологему передают и изображения на скифских калафах³⁶. Важно подчеркнуть, что в Скифии в композицию наряду с побегами и птицами часто включали и образ богини, причем тело ее иногда переходит в пальметку, чем непосредственно передается слияние богини и растительности.

Атрибуты и изображения на уборах скифских цариц дают основания предполагать, что царица исполняла функции жрицы верховной богини. Видимо, такова же была социальная роль женщины, похороненной в погребении 6 в Тилля-тепе. Кроме короны, она носила застёжки с изображением священного брака: венчаемые Никой мужчина и женщина на грифоне получают ритон от Силена³⁷. Образ Силена позволяет интерпретировать сцену как брак Диониса и Ариадны.

Как показано Ю.А. Рапопортом³⁸, в Средней Азии был культ Ариадны — Мины — Анахиты. На весеннем празднике возрождения природы роль богини играла царица, вступая в мистический брак с богом растительности Дионисом, что гарантировало плодородие.

Табл. XIV: 1, 2 же мифологему передают и изображения на скифских калафах³⁶. Важно подчеркнуть, что в Скифии в композицию наряду с побегами и птицами часто включали и образ богини, причем тело ее иногда переходит в пальметку, чем непосредственно передается слияние богини и растительности.

Табл. XIII: 3 священного брака: венчаемые Никой мужчина и женщина на грифоне получают ритон от Силена³⁷. Образ Силена позволяет интерпретировать сцену как брак Диониса и Ариадны.

Судя по изображениям на скифских калафах, сходный круг религиозных представлений и ритуалов существовал и у скифов. Табл. XII: 7,8

Характер изображений на парадном облачении и корона бактрийки Тилля-тепе позволяют видеть и в ней не просто знатную женщину, а царицу правящего рода — базилину³⁹, выступавшую земной заместительницей богини плодородия, что и символизировало древо жизни на ее короне.

То же значение космического символа имеет модель дерева на головном уборе мужчины из погребения 4. При нем положен богатый набор вооружения⁴⁰, позволяющий признать похороненного военным предводителем, но изображение дерева на головном уборе свидетельствует о его сакральных функциях и позволяет считать его именно царем.

В архаических традициях царь считался носителем земного плодородия, посредником между миром людей и богов⁴¹. Поскольку связующим звеном между землей и небом служит мировое дерево, этот символ поместили на царской инсигнии.

На севере Евразии представление о мировом дереве как медиаторе вселенной сохранилось у сибирских шаманов почти до современности: дерево с птицами шаман помещал на своем ритуальном уборе и бубне⁴²: предполагалось, что по дереву он поднимается на небо узнать волю богов. Изображение древа жизни финно-угорская знать, в том числе венгры эпохи Арпадов, помещала на инсигниях власти. Согласно легенде, родственной скифской, избранники (родоначальники и герои эпоса) получали от богов свое наделенное магическими силами оружие, коней и золотые одежды цвета солнца у подножия волшебного дерева. Эти представления были заимствованы финно-уграми от ираноязычных народов⁴³, у которых сакральные функции исполнял царь.

Таким образом, круг мифологических представлений, овеществленных в изображениях древа жизни на бактрийских коронах, восходя к древнейшим общеиндоиранским истокам, находит ближайшие аналогии в Средней Азии и евразийских степях, что, возможно, указывает на северное происхождение правящей бактрийской династии. Это подтверждается и другими данными тиллятепинских погребальных комплексов⁴⁴.

Примечания:

¹ *Sarianidi V. И.* Работа Советско-Афганской экспедиции // АО 1978. М., 1979. С. 602; *Sarianidi V.* Die Schätze der Kuschanen Könige // Afghanistan Journal. 1979. 6, 4. P. 121-132; *Idem.* The Treasure of the Golden Mound // Archaeology. 1980. 33, 3. P. 31-41.

² *Sarianidi V.* Die Schätze... Abb. 7; *Idem.* The Treasure... P. 38. Fig. on p. 37.

³ *Sarianidi V.* The Treasure... P. 34, fig. on p. 36 (top), 40 (left).

⁴ *Артамонов М. И.* Сокровища скифских курганов. Л., 1966. Табл. 27.

⁵ *Sarianidi V.* Die Schätze... Abb. 3, 4; *Idem.* The Treasure... Fig. on p. 34, 36, 38 (bottom), 39 (top). Подобный прием украшения ювелирных изделий цепочками с подвесками был характерен для античного златоделая. См.: *Marshall F.* Catalogue of the

Jewellery Greek, Etruscan and Roman. London, 1911. Он получил особое развитие в Северном Причерноморье, где ювелиры боспорских мастерских в IV веке до н.э. создавали по заказу скифской знати непревзойденные шедевры. См.: Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Прага; Л., 1966. Табл. 214, 215, 221, 296, 300, 304, 326, 327.

⁶ Gardner P. The Coins of the Greek and Scythic Kings of Bactria and India in the British Museum. London, 1886; Пугаченкова Г.А. Искусство Афганистана. М., 1963; Кошеленко Г.А. Культура Парфии. М., 1966. Рис. на с. 209, 210; Его же. Родина парфян. М., 1977. Рис. 30; 32; 33; Пугаченкова Г.А. Искусство Бактрии эпохи кушан. М., 1979. Рис. 103, 114, 115; Ritter H. Diadem und Königsherrschaft. Munich, 1965.

⁷ Mackay D. The Jewellery of Palmyra and its Significance // Iraq. 1949. 11, 2. P. 160-185. Pl. LII-LXI; Rostovtzeff M.I. Dura-Europos and its Art. Oxford, 1938; Andrae W. Hatra. Leipzig, 1908-1912. V. 1, 2.

⁸ Только Антиох — правитель маленького малоазийского государства в Комматене, возводивший свой род к иранским владыкам, судя по изображению в культовом комплексе в Немруд-Даге, носил высокий головной убор с зубчатым венцом с изображением лавровых ветвей, виноградной лозы и противостоящих львов.

⁹ Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. С. 206, илл. 274-276.

¹⁰ Завитухина М.П. К вопросу о времени и месте формирования Сибирской коллекции Петра I // Культура и искусство петровского времени. Л., 1977. С. 63-69.

¹¹ Артамонов М.И. Сокровища саков... С. 195, 199. Илл. 261-264 (олени), 267 (птица); Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I // САИ. 1962. Вып. ДЗ-9. С. 49. Табл. XXII, 1, 2, 4, 5, 7.

¹² Артамонов М.И. Сокровища саков... С. 206. По форме листья Тиллятепе сходны с сибирскими и напоминают аканф, березу или пиппалу (*Sarianidi V. The Treasure...* Fig. on p. 36, 38).

¹³ Акишев К.А. Курганы Иссык. М., 1978. С. 26, 46, илл. 23, табл. 8.

¹⁴ Там же. С. 43-46, илл. 62; 63; Его же. Идеология саков Семиречья // КСИА. 1978. 154. С. 39-47.

¹⁵ Бернштам А.Н. Золотая диадема из шаманского погребения на реке Карага-линке // КСИИМК. 1940. 5. С. 23, 31.

¹⁶ Короны с изображением дерева и птиц в ханскую эпоху распространяются в Азии по шелковому пути вплоть до Южной Кореи, где они известны и в IV веке до н.э. в государстве Силла (*Hentze C. Schamanenkronen zur Hanzeit in Korea // Ostasiatische Zeitschrift. 1935. 5; Воробьев М.В. Древняя Корея. М., 1961. Рис. 1; Центральный исторический музей Кореи. Пхеньян, 1979. Табл. 36; 66*). Корейская корона близко напоминает бактрийскую и по сюжету, и по стилю. Сходство это не случайно. Оно обусловлено сильным влиянием среднеазиатских народов на идеологию корейцев, что проявляется в сходстве ритуалов, и заимствовании корейцами шаманской терминологии. См.: Ионова Ю.В. Шаманство в Корее // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М., 1980. С. 4-33.

¹⁷ Засецкая И.П. Золотые украшения гуннской эпохи. Л., 1975. С. 16, рис. 3; Werner I. Beiträge zur Archäologie des Attila Reiches. München, 1956. S. 61-68. Taf. 66, 3-5. Ближнюю аналогию составляет деревце с птицей на вершине, двумя козлами и двумя оленями по бокам, изображенное на гуннском золотом колте IV-V веков н.э., найденном вместе с диадемой у хутора Верхне-Яблочный. См.: Засецкая И.П. Золотые украшения... С. 15, 36, табл. VI, 1; Werner I. Beiträge... Taf. 66, 2; Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 56.

¹⁸ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1890. Вып. 2. С. 132-136, рис. 152; 153. О семантике изображений новочеркасской диадемы см.: Кузьмина Е.Е. О семантике изображений на чертомлыцкой вазе // СА. 1976. № 3. С. 71.

¹⁹ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности... С. 132; Ростовцев М.И. Эллинизм и иранство на юге России. Пг., 1918. С. 134, 137, табл. XIV, 2. Указывая на восточные влияния в сложении характерного для сарматской эпохи полихромного декоративного стиля, в котором выполнена новочеркасская диадема, исследователи подчеркивали, что виды оленя и козла-аргали — сибирские. Однако те же виды были распространены в Средней Азии и Бактрии и многократно тиражировались в искусстве, что позволяет вновь вернуться к гипотезе об участии Бактрии в сложении полихромного стиля. Р. Барнетт назвал период расцвета полихромного стиля «бактрийской фазой» в искусстве евразийских степей. См.: Barnett R. The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus // IA. 1968. 8.

²⁰ Засецкая И.Д. Полихромные изделия гуннского времени из погребений Нижнего Поволжья // АСГЭ. 1968. 10. С. 38-43, рис. 4, 1; 5, 3; Ее же. Золотые украшения... С. 15, 36, табл. VI, 1; Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды... С. 56; Werner I. Beiträge... S. 61-68. Taf. 68, 2.

²¹ Засецкая И.П. Полихромные изделия... С. 43; Werner I. Beiträge...

²² Ростовцев М.И., Степанов П.К. Эллино-скифский головной убор // ИАК. 1917. 63. С. 69-95, табл. VI-IX; Боровка Г.И. Женские головные уборы Чертомлыцко-го кургана // ИРАИМК. 1921. 1. С. 169-192, табл. XVII; Мозолевский Б.М. Товста Могила. Київ, 1979. С. 127-130, 198-204, рис. 110-112; 133; 134; Мирошина Т.В. Скифские калафы // СА. 1980. № 1. С. 30-45, табл. 5.

²³ Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. London, 1954. P. 18. Pl. XIII, № 47; Кузьмина Е.Е. Золотая пластина с птицами из Амударьинского клада // КСИА. 1979. 159. С. 16-19.

²⁴ Ганялин А.Ф. Погребения эпохи бронзы у с. Янгикала // ТЮТАКЭ. 1956. 7. С. 382; Аскаро А.А. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент, 1977. С. 77, табл. XXXIX, 1-3.

²⁵ Seton Lloyd. The Art of the Ancient Near East. London, 1974. Fig. 54.

²⁶ Сариганиди В.И. Печати-амулеты мургабского стиля // СА. 1976. № 1. С. 60, рис. 17.

²⁷ Perrot N. Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris, 1937.

²⁸ Флиттнер Н.Д. Культура и искусство Двуречья. М.; Л., 1958. С. 76. С. 78 ил.

²⁹ Trésors de l'ancien Iran. Genève, 1966, № 404, 517, 547, 649. Эта тема остается популярной в ахеменидском, сасанидском и средневековом искусстве Ирана (Ibid. № 732; Орбели И.А., Тревер К.В. Сасанидский металл. М.; Л., 1935. Табл. 32, 33, 38, 39, 52, 72; Даркевич В.Д. Художественный металл Востока. М., 1976. С. 20, 21, табл. 4, 1, 8, 1-4).

³⁰ Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // ТЗС. 1971. 5; Его же. «Світове дерево» — универсальный образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. 1977. № 6; Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследование в области славянских древностей. М., 1974. С. 28, 31, 35, 143, 294; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 213-216, 236, 249.

³¹ Топоров В.Н. О брахмане: К истокам концепции // ПИЯКНИ; Иванов В.В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, об-

разованных от аśva — «конь» // Там же; *Viennot J.* Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954.

³² *Брагинский И.С.* Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956. С. 97, 98.

³³ Изображения богини с этими атрибутами известны не только в сасанидскую (Луконин В.Г. Культура сасанидского Ирана. М., 1969. С. 97, 112), но и в ахеменидскую эпоху (Кузьмина Е.Е. О двух перстнях Амударьинского клада с изображением цариц // СА. 1979. № 1. С. 40-45).

³⁴ Анализ источников и библиографию см.: *Azarpay G.* The Allegory of dēn in Persian Art // *Ar As.* 1976. 38, 1. P. 40, 41.

³⁵ *Ibid.* Pl. 3.

³⁶ Кузьмина Е.Е. Роль царицы в обществе скифов // VIII Всесоюзная авторско-читательская конференция ВДИ. М., 1981. С. 46-47.

³⁷ *Sarianidi V.* The Treasure... P. 37, 38. Fig. on p. 37 (top).

³⁸ Рапопорт Ю.А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топраккалы // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978. С. 275-283.

³⁹ В связи с ролью дионисизма в царском культе интересно отметить, что Александр Македонский объявил себя Дионисом, и его примеру последовали эллинистические правители Египта, Малой Азии и Бактрии. На монетах Агафокла II века до н.э. царь изображен в облике Диониса. См.: *Тревер К.В.* Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. С. 131.

⁴⁰ *Sarianidi V.* The Treasure... P. 38.

⁴¹ *Топоров В.Н.* Славянские комментарии к нескольким латинским архаизмам // Этимология 1972. М., 1974; *Günter H.* Der arische Welt König und Hailand. Halle, 1923; *Hocart A.M.* Kingship. Oxford, 1927; *Widengren G.* The Sacral Kingship of Iran // *La Regalit  Sacra.* Leiden, 1959; *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953.

⁴² *Анучин В.* Очерк шаманства у енисейских остяков // Сборник МАЭ. 1944. 2. С. 36, 37; *Ancient Cultures of the Uralian Peoples.* Budapest, 1976. P. 100-102, 222-224.

⁴³ *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974. С. 72-74, 84, 85.

⁴⁴ К числу степных черт относятся захоронение черепа коня над могилой, мужской костюм, предметы звериного стиля в специфической сакской трактовке, наконец, антропологический тип части персонажей. См.: *Sarianidi V.* The Treasure...

LES LIENS ENTRE LA BACTRIANE ET L'IRAN AUX VII-IV SIECLES AVANT NOTRE ERE*



Les liens traditionnels entre l'Asie Centrale et l'Iran se consolidèrent en particulier aux VI^e-IV^e s. av. n.è., quand l'Asie Centrale entra dans la composition de l'Empire Achéménide. Les diri-geants achéménides essayèrent de créer un art représentatif pour servir au renforcement de la dynastie et à l'unité de l'Empire. Dans ce but, ils invitèrent dans leurs capitales des maîtres de tous les horizons du pays. De l'héritage

culturel de ces différentes régions, les Achéménides dégagèrent ce qui allait correspondre à l'expression de leurs conceptions d'un art solennel. Ils créèrent un style unique, dépendant d'un canon officiel et d'un ensemble de règles, style impérial qu'ils étendirent de l'Asie Mineure à l'Inde. Chaque peuple de l'empire avait apporté sa parti-cipation à la création de la culture achéménide, et en même temps, subi l'influence de l'art des autres régions de l'empire. Les chercheurs ont donc à résoudre le problème suivant: déterminer dans l'art achéménide les différences écoles artistiques en définissant les particularités de leur style, tout en observant les traditions locales caractéristiques, spécifiques de chacune des écoles en question.

L'un des centres culturels anciens de l'empire achéménide était la Bactriane. Elle s'étendait sur les deux rives de l'Amu-Darya, comprenant la Margiane et peut-être la Sogdiane, et le Badakshan¹. Les sources antiques remontant à Ctesias de Cnide² ont conservé des informations concernant le grand Empire Bactrien renommé pour ses nombreuses villes et ses richesses innombrables. Ces données paraissaient peu fiables, dans la mesure où la culture de la Bactriane pré-achéménide était inconnue, et où l'on considérait que les Achéménides y avaient apporté la civilisation. Au cours de ces dernières années, on a trouvé en Bactriane, des monuments archéologiques prouvant l'existence, depuis la 2^e moitié du II^e millénaire, d'une culture agraire, de la construction de villes, d'une architecture monumentale et d'une industrie artisanale de métallurgie et de céramique³. Déjà avant

* Publié dans Le Plateau Iranien et l'Asie Centrale dès origines à la conquête islamique (P., 1977).

les Achéménides, étaient développées en Bactriane la toreutique — ce dont témoigne le trésor de Fullol au Badakshan⁴ — et la glyptique, illustrée par les trouvailles, faites en Bactriane, de sceaux de bronze et de pierre, dont certains en lazulite⁵. Des images d'animaux fantastiques trouvent une analogie dans l'art assyrien et iranien, mais toutefois la fabrication de sceaux ajourés et cloisonnés témoigne de l'originalité de la glyptique bactrienne.

Toutes ces notions permettent de parler de la Bactriane comme d'un centre culturel asiatique très important à l'époque pré-achéménide, et autorisent à reconnaître un fondement historique dans les légendes concernant le Royaume Bactrien⁶.

La culture de l'Epoque du Bronze apparaît comme la base de la formation de la culture de l'époque achéménide. Nous avons déjà eu l'occasion d'écrire que la confrontation des complexes de céramique de la Bactriane du II^e millénaire avec celle des VI^e–IV^e s. av. n. è., attestent une genèse locale pour ce dernier complexe, et témoigne également de la conservation des traditions dans l'art de la céramique (production de récipients cylindro-coniques à engobe blanc, faits au tour)⁷. Les traditions locales se sont aussi conservées dans les techniques de la construction (utilisation de briques crues de grand format).

Existait-il une telle continuité dans le domaine des arts plastiques en Bactriané Malheureusement les modèles de la création artistique dans les monuments stratifiés de la Bactriane des VI^e–IV^e s. av. n. è., n'ont pas encore été mis à jour pour le moment, et la source principale reste le trésor de l'Amu-Darya. Pl. XVI Découvert en 1877 dans le site de Takht-i Kuvat⁸, au confluent du Vaksh et du Piendj, il a été publié par O. Dalton⁹ qui a dégagé quelques groupes d'objets et les a datés. Pendant les années qui ont suivi, l'interprétation du trésor a été sujette à discussion. R. Ghirshman, à la suite de Dalton, a rejeté leur appartenance au complexe de monnaies des Ve–Ile s. av. n. è., achetées en même temps que les objets, et a établi des parallèles avec le trésor du Luristan, adoptant pour le complexe dans son ensemble, la datation des VI^e–IV^e s. av. n. è.⁹ D. Schlumberger, au contraire, a considéré que les monnaies constituaient une partie du trésor, et a proposé de le dater de l'époque parthe¹¹. Cette nouvelle datation a été acceptée par Duchesne-Guillemin et d'autres. R. Barnett a dégagé des objets d'époques différentes, entre autres mèdes, mais a rapporté une partie importante du complexe à l'époque post-achéménide¹². H. Luschey a précisé l'âge des coupes de l'Amu-Darya¹³. P. Amandry a confirmé l'âge achéménide pour une partie des objets, et a signalé la parenté de l'exécution de bracelets avec ceux du Luristan; mais il a signalé la spécificité des images d'animaux, et a rapporté à la 2^e moitié du IV^e s. av. n. è., et à l'époque post-alexandrine, certains de ces bracelets, datés par Barnett du VI^e s. av. n. è.¹⁴ Ces divergences dans la datation s'expliquent par la difficulté que pose la délimitation des particularités chronologiques et locales, si l'on prend pour base l'analyse stylistique. Ainsi une comparaison détaillée avec des monuments datés, apparaît comme déterminante pour une précision chronologique du trésor de l'Oxus.

De nouvelles recherches à Pasargade et à Persépolis¹⁵ permettent d'affirmer que les représentations anthropomorphes du trésor ont peu de parenté avec l'art de Pasargade de l'époque de Cyrus, et ont au contraire de fortes analogies avec les représentations humaines à Persépolis — en particulier celles des hommes de l'Asie Centrale. Le statisme de leur attitude, leur représentation du profil, le costume, l'armement, le type anthropologique et la coiffure les rapprochent en effet, des figures de Persépolis. Habituellement les maîtres de Persépolis traitaient la chevelure à la manière assyrienne, en rangées de bouclettes; dans le trésor, l'image d'un roi (n° 1) a les cheveux ainsi ordonnés — comme sur la plaquette n° 48. Sur les bas-reliefs, seuls les hommes d'Asie Centrale ont la barbe et les cheveux Dessin 8 représentés par des lignes ondulées à la manière de l'art grec du V^e s. av. n.è.; et il sur la p. 222 en est de même pour plusieurs personnages du trésor. Le traitement original de la main du sacrificateur (n° 48), est proche de la manière de Persépolis. Le roi (n° 38) et deux reines (nos 103, 104) portent des couronnes dentées du même type que celles qu'arborent les rois sur les bas-reliefs¹⁶. La façon d'atteler les chevaux avec un «distributeur» de brides pour les conducteurs de chars dans le trésor (n° 7), rappelle l'attelage des chars syriens ou lydiens¹⁷. Deux types de traitement des chevaux, dans le trésor, présentent des analogies avec Persépolis. Les chevaux (nos 8, 24, 36, 100), ont la queue nouée et la crinière taillée à la mode perse. Les chevaux nos 26, 46 ont la crinière dénouée, comme sont représentés à Persépolis seulement les chevaux des cavaliers d'Asie Centrale. Tout cela permet de considérer ces objets de l'Amu-Darya comme une réplique de prototypes de Persépolis, et le moment de leur création peut être envisagé comme remontant aux années 80-60 du V^e s. av. n.è. pour les objets examinés.

La découverte d'un trésor de la 2^e moitié du V^e siècle au milieu du IV^e s. av. n.è., dans un pavillon d'un jardin de Pasargade, présente une importance particulière pour l'étude du complexe de l'Amu-Darya¹⁸. Il comprenait des clochettes semblables à celle de l'Amu-Darya (n° 150), et une cuillère à tête de canard comme sur le bracelet n° 142. Mais les bracelets de ce trésor, ornés de têtes de bélier, se distinguent très nettement de ceux de l'Amu-Darya par une très grande perfection de l'exécution (utilisation de fils d'or soudés), et par un traitement différent des cornes. Cela indique que les objets de l'Amu-Darya et ceux de Pasargade ont un âge différent, ou bien qu'ils ont été exécutés dans des ateliers différents. Des parures — qui ont déjà attiré l'attention des chercheurs — trouvées avec des monnaies du IV^e s. av. n.è.¹⁹ dans des tombeaux à Suse, présentent des analogies avec des bracelets et des torques du trésor (nos 118, 120, 132). Si l'on en juge par des trouvailles de vases grecs importés, une importance particulière pour la datation de ce trésor doit être attribuée au cimetière de Deve-Huyuk, près de Karkemish, remontant au V^e s. av. n.è.²⁰ Dans cette nécropole sont enterrés des guerriers d'une garnison perse, et parmi eux, des central-asiatiques avec des haches, des épées, des poignards semblables à ceux représentés sur les hommes d'Asie Centrale des bas-reliefs de Persépolis, ou sur les plaques nos 48, 70 du trésor. Le trésor d'époque achéménide de Erebuni²¹ présente de l'intérêt du fait qu'un

satrape, sur un rhyton d'argent, est figuré avec le même akinakès et le même caf-tan à manches brodées que les personnages de ces plaques n^{os} 48, 70; mais son cheval à crinière taillée et carapaçonné est semblable à ceux des cavaliers des plaques n^{os} 24, 36. Les cavaliers sur l'épée des tumulus de Chertomlyk²² ont des analogies avec les images du disque n^o 74.

Une trouvaille faite dans la place forte de Salmanasar (IX^e s. av. n.è.) présente de l'importance pour dater les plaques n^{os} 51, 74, 92 du trésor, et celles publiées par R. Ghirshman²³, avec des représentations de figures humaines. La maladresse de leur exécution et leur schématisme forcent souvent les chercheurs à leur supposer une date tardive, ou, en général, à les considérer comme des faux. Dans la découverte de Salmanasar une plaque d'or avec une figure d'homme traitée de façon conventionnelle, montre qu'une telle manière, en esquisse, était déjà suffisamment développée dans l'Orient ancien²⁴.

Enfin pour l'étude des représentations des cavaliers du trésor, offrent un grand intérêt des figures de chasseurs à cheval sur les bas-reliefs et les stèles d'Asie Mineure — de Trysa, Xanthos, Erghili et Chavouch-Koï — se rapportant aux V^e–IV^e s. av. n.è.²⁵ Sur les reliefs d'Erghili, de la fin du V^e s. av. n.è., apparaissent des mages avec un barsom, près d'un autel et rappelant un peu les figures n^{os} 2, 69 du trésor. Sur une série de bas-reliefs d'Asie Mineure, des figurations féminines sont comparables à celles de plaques et d'anneaux de l'Oxus²⁶. Les analogies précitées dans les monuments datés de l'art achéménide, donnent des bases suffisantes pour pouvoir attribuer la plus grande partie des objets de l'Oxus à l'époque achéménide, principalement vers les années 80-60 du V^e s. av. n.è. à la 1^{re} moitié du IV^e s. av. n.è.

Encore que sources très importantes pour l'interprétation du trésor de l'Amu-Darya, les sceaux gréco-perses²⁷ — utilisés par Dalton et Boardman²⁸ pour établir une datation achéménide ou grecque de quelques exemplaires de gemmes et d'anneaux du trésor (n^{os} 101-114) — n'ont cependant presque pas été exploités pour l'étude d'autres objets de l'Oxus. Il est intéressant de confronter des sceaux gréco-perses avec des images de monstres du trésor. Ainsi, sur l'anneau n^o 105 est représenté un androcéphale ailé et couronné, semblable à une créature fantastique du sceau n^o 837; par ailleurs, par quelques détails — comme l'aile en forme de serpe avec des incisions sur le bord, la couronne, le visage barbu, la queue retournée au bout épaissi, il est analogue au personnage du sceau n^o 834 qui porte une inscription lydienne. Il y a une grande ressemblance entre le type iconographique du taureau ailé unicorne d'une plaque du trésor²⁹, avec celui du taureau du sceau n^o 835. L'image d'un androcéphale avec une petite coiffure à plis verticaux et un corps de lion ailé, est semblable à celle du personnage fantastique du sceau n^o 836, en ce qui concerne le traitement de la coiffure, des cheveux, de l'aile et de la queue s'élargissant vers le bas; quant à la patte levée, elle est la même que celle du monstre du sceau n^o 834. L'aile, le visage, la petite coiffure ronde et les cheveux d'un autre androcéphale (n^o 26) sont analogues à ceux du monstre de la gemme n^o 955. Enfin, le lion ailé de la plaque n^o 28 restitue dans le détail le type

iconographique des lions des sceaux n°s 838-840: même aile, crinière traitée en bouclettes, pattes de lion antérieures et patte d'oiseau postérieure, queue avec un goupillon au bout, oreille pointue. D. Boardman date les sceaux examinés ci-dessus de la fin du VI^e-I^{er} moitié du V^e s. av. n.è., et, se fondant sur les inscriptions lydiennes d'un grand nombre de trouvailles à Sardes, il les considère comme une production de l'école lydienne³⁰.

L'origine du type iconographique de ces monstres est prouvée de façon irréfutable par l'abondance de ces prototypes sur la céramique peinte, l'ivoire sculpté et la toreutique de l'Asie Mineure de l'époque archaïque, d'où ces monstres sont arrivés triomphalement dans la Grèce continentale³¹. Vraisemblablement c'est de cette même source d'Asie Mineure qu'ils sont parvenus en Bactriane³². Les anneaux et plaques de Bactriane étaient une réplique exacte des sceaux d'Asie Mineure: soit qu'ils étaient fondus d'après un modèle en cire dans lequel étaient imprimées les gemmes, soit que le maître qui travaillait le métal reproduisait exactement les creux circulaires — ronds de perles obtenus sur la pierre par le travail du forêt. En conséquence, les modèles de la toreutique du trésor de l'Amu-Darya sont apparus sous l'influence de la glyptique d'Asie Mineure, de la fin du V^e — début V^e s. av. n.è.

Dans le trésor de l'Amu-Darya il est un groupe d'objets plus récents qui trouvent également des correspondances dans la glyptique de style gréco-perse. Un modèle de char en or (n° 7) rappelle le quadriges du sceau n° 928 (même procédé pour l'attelage, forme et ornement du panier, roues avec des gougeons). Une figure plate de petit cheval (n° 46) montre un pelage semblable à celui du sceau n° 831, mais le traitement de la longue queue en forme de «sapin» caractéristique de l'art grec, apparaît sur ce cheval, semblable à celui de la plaque d'or n° 26. Sur deux disques du trésor, les cavaliers ont la même attitude, les mêmes plis du vêtement, les mêmes chevaux au galop assyrien avec la queue nouée, la crinière taillée et le carapçon ornementé, que sur un important groupe de gemmes gréco-perses figurant des scènes de chasse. Les béliers que chassent les cavaliers (n° 74) ont la même position que sur le sceau n° 916 mais cependant le traitement des cornes des cerfs est spécifique de l'art grec³³ (n° 888, fig. 212). La silhouette, le visage, la coiffure, les vêtements et la couronne du roi de la plaque d'or n° 38, restituent les images de roi des sceaux (fig. 289, n°s 829, 877, 878, 849). Ce dernier est particulièrement intéressant car il représente un roi traité en style perse, en train de vaincre un guerrier grec nu, portant un bouclier semblable à celui du guerrier de style grec du sceau de l'Amu-Darya n° 113. Ce rapprochement permet de synchroniser deux objets de l'Amu-Darya de style différent. De plus, les mêmes guerriers grecs sont représentés sur les sceaux n°s 881, 883 et fig. 291, combattant contre des cavaliers perses, comme sur les plaques n°s 24, 36 de l'Oxus. Mais sur un polyèdre à plusieurs facettes (fig. 289), auprès d'un roi, semblable à celui décrit ci-dessus, figure une femme avec une tresse et une couronne, portant une fleur de lotus à la main. Les plis de la robe ainsi que les attributs de cette image sont tout à fait analogues à ceux de la reine représentée sur l'anneau n° 103 du trésor, et également proches de ceux de la femme sur les

Pl. XVI: 2

Dessin 9

sur la p. 223

plaques n^{os} 89, 93. Cependant sur une autre face de ce même polyèdre, un personnage rappelle quelque peu les figures masculines des plaquettes. Des hommes armés en caftan, portant un couvre-chef, se tiennent auprès des dames, tenant la couronne et des fleurs, comme sur les pierres à multiples facettes de la fig. 294 (n^o 876). D. Boardman a distingué parmi les sceaux gréco-perses quelques groupes stylistiques. Les sceaux comparables à des objets du trésor il attribue principalement à la 2^e moitié du V^e et début du IV^e s. av. n.è., en les jugeant d'après des trouvailles faites dans des complexes conjointement avec des objets datés et d'après des sceaux à facettes multiples avec des images de style grec, dont la chronologie a déjà été établie. Cette analyse permet de rapporter à cette même date les objets de l'Oxus. L'intérêt porté à ces gemmes gréco-perses donne une possibilité unique de rapprocher quelques objets de l'Amu-Darya de style différent.

Les sceaux à multiples facettes sur lesquels se côtoient des représentations de style grec et perse, furent exécutés, à l'évidence, non seulement dans un même atelier mais par un seul maître. Cela permet de supposer que, de la même manière, quelques objets du trésor — qui autrefois du fait de leurs particularités stylistiques avaient été considérés non seulement comme des productions d'ateliers divers, mais aussi d'écoles différentes grecques et perses — pourraient, en fait, avoir été exécutés dans un seul atelier où les artistes pratiquaient des styles différents³⁴.

Dans quels centres ont été faits les objets de l'Oxus? Ont-ils été tous importés de l'Iran ou de l'Asie Mineure? Malgré leur nette parenté avec les figurations de l'art monumental et de la glyptique d'Asie Mineure et de Perse, une analyse détaillée permet de décèler dans quelques productions de l'Amu-Darya, une originalité certaine. Cette originalité des bracelets et des torques de l'Amu-Darya a déjà été signalée par Amandry. La plupart des personnages masculins des plaques de l'Amu-Darya portent le costume et appartiennent au type anthropologique qui, sur les bas-reliefs de Persépolis, sont caractéristiques des hommes d'Asie Centrale, et qui, par ailleurs, sont absents de la glyptique et de la sculpture monumentale d'Asie Mineure. Les guerriers et les chasseurs d'Asie Mineure sont figurés avec des lances et des arcs longs, alors que ceux de l'Amu-Darya ont des arcs courts recourbés à la manière scythe, et des épées telles qu'en portaient les Sakas et les Sogdiens sur les reliefs de Persépolis, et aussi semblables à celles trouvées dans les tumulus des steppes eurasiatiques³⁵. Le costume et la coiffure de la majorité des femmes figurées sur les plaquettes n'a pas d'analogies en Asie Mineure, et d'autre part, ces images féminines sont en général étrangères à l'art de l'Iran. Les chevaux de l'Oxus sont proches, par leur aspect, des «akhaltekint» contemporains; ils sont graciles, aux pattes minces et munies d'une petite tête sèche, ce qui les distingue nettement des lourds chevaux représentés en Asie Mineure, et à Persépolis avec tous les délégués, exceptés ceux d'Asie Centrale.

La signification de quelques compositions — par exemple une scène de chasse au lièvre (n^o 24) — ne se révèle qu'à la lumière de la mythologie des peuplades iraniennes orientales³⁶. Sur l'anneau n^o 105, apparaît une inscription araméenne laquelle peut se lire comme VAKSHU — nom d'un fleuve de la Bactriane — ou

RAKSHAN, prénom féminin très populaire en Bactriane³⁷. Sur l'anneau n° 112 se voient des pyramides affrontées, motif connu en Asie Centrale depuis l'époque énéolithique³⁸, et qui s'observe sur une vaisselle de Fullol ainsi que sur des sceaux bactriens de l'Age du Bronze. Enfin, la plupart des objets du trésor se distinguent des autres objets de la capitale achéménide et également de l'Asie Mineure par la manière fruste, schématique, inachevée du traitement des détails. Il est intéressant de signaler que sur les objets du trésor du IV^e siècle, n'apparaissent pas les décors en fils tressés (wire mesh) caractéristiques des objets de la Mer Noire septentrionale, de l'Ahalgori, des trésors de Pasargades et autres. Tous ces arguments établissent une base pour émettre l'hypothèse que certains objets du trésor étaient exécutés localement par des Bactriens, et pour poser la question de l'existence, en Bactriane à l'époque achéménide, d'une école d'art indépendante.

Ces hypothèses se confirment, d'abord par l'abondance d'objets à moitié achevés (par exemple le n° 52) dans le trésor, puis par le témoignage des bas-reliefs de Persépolis où sont représentés des Bactriens porteurs de vaisselle précieuse, et des Sogdiens avec des bracelets.

Quand et comment s'est formée l'école bactrienne? Apparemment un rôle important dans cette formation a été joué par la propagation en Bactriane de modèles d'objets de petit format, principalement des sceaux. Les artistes qui exécutaient les gemmes en se conformant au canon achéménide, s'inspiraient des images de l'art monumental et les reproduisaient dans la glyptique. Ces sceaux, transportables, atteignaient les régions éloignées de l'empire et devenaient pour les maîtres locaux des étalons à imiter. Dans la mesure où il y avait en Bactriane et en Sogdiane des colonies grecques d'Asie Mineure, les sceaux d'Asie Mineure acquirent là, une grande popularité et l'on se mit à exécuter des anneaux et des plaques d'or d'après ces modèles³⁹. Tout d'abord les orfèvres imitèrent aveuglément l'original, reproduisant dans le métal, non seulement les types iconographiques de créatures hybrides créées par la fantaisie de ces hommes d'Asie Mineure, mais aussi des cercles de médaillons perlés (sceau n° 105, plaque avec un taureau). Plus tard apparut une nouvelle facture de ces types iconographiques originelles, en relation avec les traditions locales. Sur des objets de la 2^e moitié du V^e — début IV^e s. av. n.è. on peut déjà très nettement observer quelques particularités stylistiques qui autorisent à parler de leur exécution locale, et de poser la question de la formation d'une école d'art bactrienne. Les traditions de la création plastique de l'époque pré-achéménide conservée en Bactriane, paraissent être les antécédents de cette formation. Déjà à l'Age du Bronze le travail de l'art du métal s'y était développé, et la technique de la fonte de sceaux ajourés à cloisonnements d'après des modèles de cire, y était déjà maîtrisée. Cela avait amené, à l'époque achéménide en Bactriane, la formation d'un centre du travail de l'or — ce qui était facilité par la richesse en or du pays⁴⁰.

Déjà à l'Age du Bronze était développé en Bactriane le travail de la lazulite⁴¹, ce qui favorisa, à l'époque achéménide, la maîtrise de la technique d'incrustation de lazulite sur des productions en or.

Déjà à l'époque pré-achéménide existaient des relations culturelles avec le Proche Orient à l'art duquel étaient empruntées des figurations de créatures fantastiques et syncrétiques, des scènes de luttes et d'autres compositions; tout cela facilita en Bactriane, sous les Achéménides, l'assimilation de nouveaux types iconographiques originaires du Proche Orient.

Les prémices idéologiques de la formation d'une école bactrienne indépendante pourraient être dus à la tendance séparatiste de la noblesse locale. A maintes reprises, les satrapes bactriens prétendirent à l'hégémonie sur tout l'empire⁴². Pour souligner son indépendance, la noblesse bactrienne chercha à créer son propre centre artistique où les maîtres travailleraient à satisfaire ses goûts, et à fixer les images des dirigeants locaux et du folklore local.

Ce même processus de formation d'écoles artistiques autonomes avait lieu également dans d'autres régions de l'empire, en Lydie, Phrygie, Arménie, Ibérie et Inde. Une école de toreutique apparut en Asie Mineure⁴³. M.I. Maximova a dégagé quelques groupes locaux de glyptique gréco-perse en Asie Mineure, ce qu'a confirmé A. Seyrig⁴⁴. D. Boardman a prouvé l'existence de centres de production de sceaux en Lydie et dans le Nord de l'Inde, et a émis l'hypothèse que des anneaux d'or étaient exécutés en Bactriane⁴⁵. Dans les écoles d'art périphériques se faisait la synthèse de l'antique culture locale, de l'art réglementé des Achéménides et des souvenirs de la culture grecque parvenue à travers l'Asie Mineure. L'une des écoles de cette sphère achéménide, aux V^e et IV^e s. av. n.è., était l'école bactrienne, comme nous avons essayé de le démontrer.

La trouvaille de quelques objets de caractère Saka dans l'ensemble du trésor de l'Oxus, permet de supposer que les artisans de l'or, dans les ateliers de la Bactriane ne travaillaient pas seulement pour le compte de gouvernants locaux, mais aussi pour l'exportation approvisionnant par leur production la noblesse nomade des steppes eurasiatiques. C'est ainsi qu'il faut expliquer la parenté, souvent évoquée, du trésor de l'Oxus avec Pazyryk et la collection de Sibérie. De nouvelles découvertes viennent confirmer cette hypothèse. Au Kazakhstan on a mis à jour un riche kurgan royal à Issik⁴⁶. A l'intérieur furent trouvés: une jatte en bronze doré; deux coupes en argent semblables à celles de l'Amu-Darya — l'une, dont le fond est en forme de rosette à 8 péales, et l'autre avec une inscription dans une écriture particulière — une cuillère en argent à tête de canard pareille à celle d'un bracelet de l'Amu-Darya; une statuette de «arkhar» en or ayant une parenté avec les anses des récipients achéménides, mais utilisée ici au sommet d'une parure de tête; une torque en or de forme tubulaire avec des têtes de carnassier rappelant les torques et les bracelets de l'Amu-Darya; des boucles d'oreille en or avec des granulations et des pendants de turquoise; deux anneaux d'or du type de l'Amu-Darya avec des chatons ronds dont l'un présente une figure anthropomorphe; des plaques avec des figures de cerf et de cheval en galop assyrien, la crinière déployée comme celle du petit cheval n° 26 de l'Amu-Darya, traitée à la manière achéménide; une plaque avec la représentation d'un carnassier ailé se retournant, etc., en tout 4 000 objets d'or. Cette

dernière plaque au carnassier est particulièrement intéressante, se rapprochant de l'anneau n° 111 de l'Amu-Darya par le traitement de l'oreille en virgule, la compartimentation de la partie inférieure du corps par des points, l'application de points au bord des pattes et la représentation identique de l'ail, de l'aile, des flancs et des pattes. Tout cela ne laisse aucun doute quant à l'exécution des deux objets dans le même atelier, ainsi que de nombreux autres objets de cet ensemble. La fabrication de pièces comme la statuette d'«arkhar», les boucles d'oreille en granulé avec des turquoises, les coupes avec une rosette et une inscription, etc., exigent une maîtrise professionnelle d'un très haut niveau. Les hommes qui ont fait ces objets étaient des artisans qualifiés et ne pouvaient travailler que dans des ateliers spécialisés dans les villes, et sans doute en premier lieu, en Bactriane où était organisée la production destinée aux steppes. R. Bamett a émis l'hypothèse que cette «phase bactrienne» dans l'art eurasiatique se rapporterait déjà au III^e s. av. n.è.⁴⁷ Les trouvailles des tumulus des steppes n'autorisent pas à accepter cette date et obligent à récuser la tendance à trop rajeunir le trésor de l'Amu-Darya ainsi que tout le style asiatique. Mais l'originalité des objets du trésor, soulignée par de nombreux chercheurs, est un argument de poids qui va dans le sens de la thèse d'une production locale bactrienne. L'ensemble du Kurgan d'Issik, selon certaines suppositions, est datable du IV^e siècle av. n.è. si l'on en juge par le type des armes et la céramique. Des objets importés de type achéménide ont été découverts à plusieurs reprises, dans des tumulus de la région de l'Oural, attribués aux V^e–IV^e s. av. n.è.⁴⁸ Dans un Kurgan non loin d'Orsk, on a trouvé, il y a peu de temps, un torque en or avec des figures de boues incrustées, présentant une grande analogie avec les torques nos 136–137 de l'Oxus. Mais dans cette même sépulture, un rhyton d'argent en protome de cheval, se rapproche des meilleurs modèles de la toreutique de l'époque achéménide. La date de l'établissement de ce tumulus pourrait être le IV s. av. n.è., attestée par la trouvaille d'une flèche et des pièces de harnachement de cheval⁴⁹; cette datation est utile pour la torque du type de celle de l'Amu-Darya, très altérée par une longue utilisation. Dans ces mêmes tumulus à Orsk, furent mis à jour des colliers importés, des boucles d'oreille et — particulièrement importants — des récipients de céramique de production central-asiatique⁵⁰, qui peuvent donner des indications sur l'orientation principale des relations culturelles des steppes eurasiatiques à l'époque achéménide. Cela permet d'affirmer que, comme les colonies grecques de la Mer Noire étaient au service des Thraces et des Scythes, les villes de l'Asie Centrale, et en premier lieu de la Bactriane, approvisionnaient les steppes eurasiatiques en objets de très haute qualité artistique. La Bactriane était un lieu de passage à l'Est, des réalisations de l'art de l'Iran.

Ainsi l'art bactrien, aux V^e–IV^e s. av. n.è. était une branche de l'art achéménide, mais une branche indépendante qui joua un grand rôle dans le développement ultérieur de la création artistique de l'Asie Centrale et de l'art des steppes eurasiatiques.

Notes:

¹ Бехистунская надпись, III, 13-14, 21; Геродот, IX, 92; Курций Руф, *История Александра*, VII, VIII, 2; *История таджикского народа*, ред.: Б.Г. Гафуров, Б.А. Литвинский, М., 1963, т. I, с. 159, 191; M.A. Foucher, 'Les satrapies orientales de l'empire Achéménide', *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1936, Septembre, p. 346; E. Herzfeld, *The Persian Empire*, Wiesbaden, 1968, p. 322-324.

² И.В. Пьянков, *Средняя Азия в известиях античного историка Ктесия*, Душанбе, 1975.

³ А. Аскарров, *Сапалли-тепе*, Ташкент, 1973; И.Т. Кругликова, В.И. Сариниди, 'Древняя Бактрия в свете новых археологических открытий', *СА*, 1971, № 4; В.И. Сариниди, 'Бактрия в эпоху бронзы', *СА*, 1974, № 4; Г.А. Пугаченкова, 'Новый памятник древнебактрийской культуры', *УСА*; Т.В. Беляева, З.А. Хакимов, 'Древнебактрийские памятники Миршаде', *Из истории античной культуры Узбекистана*, Ташкент, 1973.

⁴ L. Dupree, P. Gouin, N. Omer, 'The Khosh Tapa Hoard from North Afghanistan', *Archaeology*, 1971, 24; M. Tosi, R. Wardak, 'The Fullol Hoard', *EW*, 22, 1972.

⁵ Е.Е. Кузьмина, 'Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства', *ИИГК*; И.Т. Кругликова, В.И. Сариниди, указ. соч., с. 159; В.И. Сариниди, 'Новые открытия в низовьях Мургаба', *АО за 1974*, М., 1975.

⁶ Е.Е. Кузьмина, 'К вопросу о формировании культуры северной Бактрии', *ВДИ*, 1972, № 1; Eadem, 'The Bactrian Mirage and the Archaeological Evidences', *EW* (in print).

⁷ Е.Е. Кузьмина, указ. соч., с. 143-145; Она же, 'О некоторых аспектах проблемы культурных и этнических связей Средней Азии и Ирана в эпоху поздней бронзы и раннего железа', *ИАИ*.

⁸ Т.И. и Е.В. Зеймаль, 'Еще раз о месте находки Амударьинского клада', *Изв. ООИ АН ТаджССР*, 1962, вып. I (28), с. 40-45.

⁹ O.M. Dalton, *The Treasure of The Oxus*, London, 1905; 1964.

¹⁰ R. Ghirshman, *Perse*, Paris, 1963, p. 245-250; Idem, 'Le trésor de l'Oxus, les bronzes du Luristan et l'art mède', *Vorderasiatische Archäologische Festschrift A. Moortgat*, Berlin, 1964.

¹¹ R. Curiel, D. Schlumberger, *Trésors monétaires d'Afghanistan*, Paris, 1953, app. II; D. Schlumberger, *L'Orient hellénise*, Paris, 1970, p. 170-171.

¹² R. Barnett, 'Median Art', *IA*, II, 1962, p. 76-95; Idem, 'The Art of Bactria and the Treasure of the Oxus', *IA*, VIII, 1968, p. 34-53; Idem, 'Another Deity with Dolphin', *Near Eastern Archaeology in the XX Century*, N.Y., 1970.

¹³ H. Luschey, *Die Phiale*, Harz, 1939.

¹⁴ P. Amandry, 'Orfèvrerie achéménide', *AK*, I, hf. 1, 1958, p. 9-22; Idem, 'Torcutique achéménide', *AK*, hf. 2, 1959, p. 38-55.

¹⁵ E. Schmidt, Persepolis, Chicago, v. I, 1953, II, 1957, III, 1970; A. Tilia, 'Discoveries at Persepolis, 1972-1973', *Proceedings of II Annual Symposium on Archaeological Research*, Teheran, 1973.

¹⁶ D. Schlumberger, 'La coiffure du Grand Roi', *Syria*, XLVIII, № 3-4, 1971, p. 375-383.

¹⁷ E. Schmidt, op. cit., v. II, pl. I.

¹⁸ D. Stronach, 'Excavations at Pasargadae', *Iran*, III, 1965, p. 9-40.

¹⁹ J. de Morgan, *Mémoires de la Délégation Française en Perse*, v. VIII, Paris, 1905, p. 29-58.

²⁰ Moorey, 'The Achaemenid Cemetery at Deve Hüyük near Carchemisch', *VI ICIAA*, Oxford, 1972, p. 61; Idem, 'Iranian Troops at Deve Huyuk in Syria in the earlier Vth BC', *Levant*, VII, 1975, p. 108-117.

²¹ В.Н. Аракелян, 'Клад серебряных изделий из Эребуни', *СА*, 1971, № 1.

²² M.I. Artamonov, *Goldschatz der Skythen*, Leningrad-Prag, 1970, taf. 184.

²³ R. Ghirshman, op. cit., pl. 92.

²⁴ J. Curtis, K. Maxwell-Hyslop, 'The gold Jewellery from Nimrud', *Iraq*, 1971, p. 102, 112, pl. XXXIe.

²⁵ T. Macridy, 'Reliefs gréco-perses de la religion de Dascylon', *Bulletin de correspondance hellénique*, 37, 1913; F. Eichler, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbashi-Trysa*, Wien, 1950; E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin, 1961; Idem, 'Griechisch-persische Reliefs aus Daskyleon', *IA*, 6, 1966; F. Malek-Zadeh, 'Achaemenid Remains in Anatolia', *VI ICIAA*.

²⁶ Е.Е. Кузьмина, 'О двух перстнях Амударьинского клада с изображением царей'.

²⁷ Е.Е. Кузьмина, 'Амударьинский клад и печати греко-персидского стиля', *ВДИ*.

²⁸ J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, London, 1970, p. 322.

²⁹ И. Толстой, И. Кондаков, *Русские древности в памятниках искусства*, СПб., 1889, с. 127, рис. 109.

³⁰ J. Boardman, op. cit., p. 305-309; Idem, 'Pyramidal Stamp Seals in the Persian Empire', *Iran*, VIII, 1970, p. 19-39.

³¹ С.П. Борисовская, 'К вопросу об ориентализирующем стиле в искусстве античного Коринфа', *ВДИ*, 1968, № 3; G. Hanfmann, 'The... Campagne at Sardis', *BASOR*, № 166, 1962, fig. 16; № 199, 1970, fig. 24; R. Barnett, 'Early Greeks and Oriental Ivories', *Journal of Hellenic Studies*, 1948, 68; Idem, 'Ancient Oriental Influence on Archaic Greece', *The Aegean and The Near East*, N.Y., 1956; J. Boardman, 'Archaic Finger Rings', *AK*, 1967, 10, hf. 1; J. Benson, 'A Problem in Orientalizing Birds: Mycenaean or Philistine Prototypes?', *JNES*, 1960, 20, 2; J. Dunbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, London, 1957.

³² Е.Е. Кузьмина, 'Бактрия и эллинский мир в эпоху до Александра', *Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока*, М., 1974.

³³ Т.Н. Книпович, 'Греко-персидские резные камни Эрмитажа', *Сб. ГЭ*, III. Л., 1926. С. 50-51.

³⁴ W. Dutz, *Das Gebet des Königs*, Teheran, 1971, Delegation 11, 17.

³⁵ А.И. Мелюкова, 'Вооружение Скифов', *САИ*, вып. Д1-4, М., 1964, с. 14, 15, 51.

³⁶ Е.Е. Кузьмина, 'Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада', *Памяти В.В. Павлова*, М., 1977.

³⁷ И.М. и М.М. Дьяконовы, В.А. Лившиц, 'Документы из Древней Нисы', *МИОТАЭ* 2, М.-Л., 1951, с. 26; E. Herzfeld, *AMI*, VII, 1934, s. 45.

³⁸ И.Н. Хлопин, 'Изображение креста в древнеземледельческих культурах Южной Туркмении', *КСИА*, 91, 1962.

³⁹ Е.Е. Кузьмина, *Амударьинский клад...*; Она же, *Бактрия и эллинский мир...*

⁴⁰ W. Tarn, *The Greeks in Bactria and India*, Cambridge, 1951, p. 83.

⁴¹ В.И. Сарианиди, 'О великом лазуритовом пути на Древнем Востоке', *КСИА*, 11, 1968; G. Hermann, 'Lapis-Lazuli: The Early Phases of its Trade', *Iraq*, 1968, 30.

⁴² История Таджикского народа, с. 209-211.

⁴³ G. Haufmann, J. Waldbaum, 'New Excavations at Sardis and Some Problems of Western Anatolian Archaeology', *Near Eastern Archaeology in the XX century*, N.Y., 1970.

⁴⁴ М.И. Максимова, 'Griechisch-persische Kleinkunst in Kleinasien nach den Perser-Kriegen', AA, 1928, III-IV; H. Seyrig, 'Cachets achéménides', *Archaeologia Orientalis in Memoriam Ernst Herzfeld*, N.Y., 1952.

⁴⁵ J. Boardman, *op. cit.*

⁴⁶ К.А. Акишев, 'Курган «Иссык»', *Вглубь веков*, Алма-Ата, 1974, с. 61-77.

⁴⁷ R. Barnett, *The Art of Bactria*, p. 44.

⁴⁸ А.А. Иессен, 'Ранние связи Приуралья с Ираном', СА, XVI, 1952, с. 206, сл.

⁴⁹ Т.В. Савельева, К.Ф. Смирнов, 'Ближневосточные древности на Южном Урале', ВДИ, 1972, № 3, с. 114-116.

⁵⁰ Ibid., p. 117, 120; М.Г. Мошкова, 'Ново-Кумакский курганный могильник близ г. Орска', МИА, № 115, 1962, с. 236, рис. 8, 9, 4.

БИБЛИОГРАФИЯ*

- Авеста / Пер. и коммент. *И.М. Стеблин-Каменского*. Избранные гимны из Видевдата. М., 1993.
- Авеста в русских переводах / Сост. *В.И. Рак*. СПб., 1998.
- Алексеев А.Ю.* Скифская хроника. СПб., 1992.
- Алексеев А.Ю.* Великая Скифия или две Скифии? // Скифия и Боспор. Л.; Новочеркасск, 1993.
- Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Киев, 1991.
- Балонов Ф.Р.* Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М., 1991.
- Баркова Л.Л.* Изображение рогатых и крылатых тигров в искусстве древнего Алтая // АСГЭ. 1985. № 26.
- Баркова Л.Л.* Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая // АСГЭ. 1987. № 28.
- Баркова Л.Л.* Образ оленя в искусстве древнего Алтая // АСГЭ. 1990. № 30.
- Баркова Л.Л.* О хронологии и локальных различиях в изображении травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая // АСГЭ. 1995. № 32.
- Бойс М.* Зороастрийцы: верования и обычаи. М., 1987.
- Боковенко Н.А.* Начальный этап культуры ранних кочевников: Автореф. дис. канд. ист. наук. Л., 1986.
- Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. Изд 3. М., 2001.

* В список включены основные работы по рассматриваемой в книге теме, опубликованные начиная с 1985 года.

- Вайнберг Б.И. Древнехорезмийские керамические рельефы из культового центра Калалы-гыр 2 // Культура Востока: проблемы и памятники. СПб., 1992.
- Вайнберг Б.И. Олень в глиптике Древнего Хорезма // ВДИ. 2000. № 3.
- Галанина Л.К. Келермесские курганы. М., 1997.
- Горелик М.В. К этнической идентификации персонажей, изображенных на предметах Амударьинского клада // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1987.
- Грантовский Э.А. Иран и иранцы до Ахеменидов. М., 1998.
- Грач Н.Л. (ред.) Античная торевтика. Л., 1986.
- Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии. М., 1985. (Археология СССР).
- Евразийские древности: 100 лет Б.Н. Грекову. М., 1999.
- Елизаренкова Т.Я. Слова и вещи в Ригведе. М., 1999.
- Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Мир вещей по данным Ригведы // Ригведа. Мандалы V–VIII. М., 1995.
- Есаян С.А., Погребова М.Н. Скифские памятники Закавказья. М., 1985.
- Завитухина М.П. Н.К. Витзен и его собрание сибирских древностей // АСГЭ. 1999. № 34.
- Исмагилов Р.Б. Погребение Большого Гумаровского кургана в Южном Приуралье и проблема происхождения скифской культуры // АСГЭ. 1988. № 29.
- История таджикского народа. Душанбе, 1998.
- Итина М.А., Яблонский Л.Т. Саки Нижней Сырдарьи. М., 1997.
- Канторович А.Р. Летящие и лежащие олени в искусстве звериного стиля степной Скифии // Историко-археологический альманах. 1996. № 2.
- Клочко Л.С. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіф'янок // Археологія. 1986. № 56(16).
- Клочко Л.С. Плечовий одяг скіф'янок // Археологія. 1992. № 3(21).
- Клочко В.И., Мурзин В.Ю. О взаимодействии местных и привнесенных элементов скифской культуры // Скифы Северного Причерноморья. Киев, 1987.

- Клочко В.И., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Головний убір з кургану Тетянина Могила // Археологія. 1991. № 3.
- Ковалев А.А. Древнейшие датированные памятники скифо-сибирского звериного стиля (тип Наньшаньген) // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. СПб., 1998.
- Круглов А.В. Неоаттические рельефы с менадами — копии Каллимаха или новотворчество? // ТГЭ. 1997. № 28.
- Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. Новосибирск, 1987.
- Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Новосибирск, 1991.
- Кубарев В.Д. Курганы Сайлюгема. Новосибирск, 1992.
- Кубишев А.И., Ковалев М.В. Скіфський Братолубівський курган V ст. до н.е. на Херсонщині // Археологія. 1986. № 1.
- Кузьмина Е.Е. Откуда пришли индоарии? М., 1994.
- Курочкин Г.Н. Ранние этапы формирования скифского искусства // Кочевники евразийских степей и античный мир. Новочеркасск, 1989.
- Лесков А.М., Эрлих В.Р. Могильник Фарс. Клады. М., 1999.
- Литвинский Б.А. Храм Окса. М., 2001.
- Литвинский Б.А., Пичикян И.Р. Ножны акинака из Бактрии // ВДИ. 1981. № 3.
- Литвинский Б.А., Пичикян И.Р. Эллинистический храм Окса. М., 2000.
- Литвинский Б.А., Погребова М.Н., Раевский Д.С. К ранней истории саков Восточного Туркестана // НАА. 1985. № 5.
- Луконин В.Г. Древний и раннесредневековый Иран: Очерки истории и культуры. М., 1987.
- Манцевич А.П. Курган Солоха. Л., 1987.
- Марсадалов Л.С. Дендрохронология больших курганов Саяно-Алтая I тыс. до н.э. // АСГЭ. 1988. № 29.
- Марсадалов Л.С. Исследования в Центральном Алтае: Башадар, Талда // Археологические экспедиции Эрмитажа. СПб., 1997.
- Мартынов А.И. О мировоззренческой основе искусства скифо-сибирского мира // Скифо-сибирский мир. Новосибирск, 1987.
- Миф. София, 2001.

- Мозолевський Б.Н. К вопросу о скифском Герросе // СА. 1986. № 2.
- Моруженко А.О. Скифський курган Передерієва Могила // Археологія. 1992. № 4.
- Мурзин В.Ю. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. Киев, 1990.
- Никулина Н.М. Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. М., 1994.
- Новгородова Э.А. Древняя Монголия. М., 1989.
- Переводчикова Е.В. Воспроизведение вида животного в скифском зверином стиле // КСИА. 1986. № 186. .
- Переводчикова Е.В. О локальных чертах скифского звериного стиля Прикубанья // СА. 1987. № 4.
- Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. М., 1994.
- Пичикян И.Р. Клад Окса и храм Окса // Советское востоковедение. М., 1988.
- Пичикян И.Р. Культура Бактрии: ахеменидский и эллинистический периоды. М., 1991.
- Погребова М.Н., Раевский Д.С. Ранние скифы и Древний Восток. М., 1992.
- Полин С.В. Хронология ранньоскіфських пам'яток // Археологія. 1987. № 59.
- Полин С.В. От скифі к сарматі. Ки в, 1992.
- Полосьмак Н.В. «Стережущие золото грифы». Новосибирск, 1994.
- Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск, 2001.
- Пшеничнюк А.Х. Раскопки «царского» кургана на Южном Урале. Уфа, 1989.
- Прилипка Я.П., Болтрик Ю.В. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могины // Курганы степной Скифии. 1991.
- Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.
- Ригведа / Пер. и коммент. Т.Я. Елизаренковой. М. Мандалы I–IV. 1989; Мандалы V–VIII. 1995; Мандалы IX–X. 1999.
- Русяева М.В. Змееногая богиня или Горгона Медуза-Владычица? // Херсонес в античном мире. Севастополь, 1997.
- Русяева М.В. Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів // Археологія. 1995.

- Секерская Е.П.* Анализ остатков лошадей из курганов скифской знати // Древности степного Причерноморья и Крыма. Запорожье, 1992. № 5.
- Сарианиди В.И.* Бактрийский центр златоделия // СА. 1987. № 1.
- Симоненко А.В.* О семантике среднего фриза чертомлицкой амфоры // Скифы Северного Причерноморья. Київ, 1987.
- Скифо-сибирский мир: Сб. Новосибирск, 1987.
- Скифские погребальные памятники степей Северного Причерноморья. Киев, 1986.
- Скифский роман / Ред. Г.М. Бонгард-Левин. М., 1997.
- Скифы: Хрестоматия / Сост. Т.М. Кузнецова. М., 1992.
- Скорый С.А.* Курган Пере'пятиха. Київ, 1990.
- Скуднова В.М.* Архаический некрополь Ольвии. Л., 1988.
- Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. (Археология СССР).
- Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. (Археология СССР).
- Черемисин Д.В.* К интерпретации изобразительных сюжетов из пазырыкских курганов // Изв. СО РАН. ИФФ. 1993. № 2.
- Членова Н.Л.* Центральная Азия и скифы. М., 1997.
- Эрлих В.Р.* У истоков раннескифского комплекса. М., 1994.
- Яблонский Л.Т.* Культура сакского типа: единство или многообразие // КСИА. 1993. № 207.
- Яблонский Л.Т.* Саки Южного Приаралья. М., 1996.
- Яковенко Э.В.* К вопросу о происхождении шедевров торевтики из раннеэллинистических курганов Скифии и Боспора // Причерноморье в эпоху Эллинизма. Тбилиси, 1985.
- Alekseev A.Y., Murzin V.Y., Rolle R.* Chertomlyk. A scythian royal kurgan of the 4th century BC. Kiev, 1991.
- Balint C.* Die archäologie der steppe. Wien, 1989.
- Basilov V.* Nomads of Eurasia. Washington, 1989.
- Boardman I.* The diffusion of classical art in Antiquity. L. 1994.

- Bouzek Y., Ondrejova Y.* Some notes on the relations of the Thracian, Macedonian, Iranian and Scythian Arts in the Fourth Century BC // *Eirene*. 1987. V. 24.
- Boyce M.* Avestian people // *Encyclopaedia Iranica*. L. 1987. V. 3.
- Boyce M.* Zoroastrianism: its antiquity and constant vigour // *Columbia lectures on Iranian studies*. California, 1992.
- Bunker E.* The Chinese artifacts among the Pazyryk finds // *Source. Notes on the History of Art*. N.Y., 1991. 10/4.
- Burney Ch.* Beyond the Frontiers of Empire: Iranians and their ancestors // *IA*. 1999. 34.
- Chochorowski Y., Skoryi S.* Prince of the Great Kurhan // *Archaeology*. 1997. 50/5.
- Curtis Y.* Ancient Persia. L. 1989.
- Davis-Kimball J.* Chieftain or warrior Priestess? // *Archaeology*. 1997. 50/5.
- Davis-Kimball J., Bashilov V.A., Yablonsky L.T.* (Eds.) Nomads of the Eurasian steppes in the Early Iron Age. Berkeley, 1995.
- Debaine-Francfort C.* Xinjiang avant les Han // *Nomades et sedentaires en Asie Centrale*. P., 1990.
- Edwards M.* Searching for the Scythians // *National geographic*. 1996. 190/3.
- Galanina L., Grac N., Kellner H.-L., Kossak G.* Skythika. Munchen, 1987.
- Genito B.* Some evidence from Iran: on the Iranian and Central Asiatic connections with East Europe // *Acta Archaeologica*. Budapest, 1993. 45.
- Haskins Y.* China and the Altai // *Bulletin of the China Institute*. 1988. 2.
- Harper P., Aruz Y., Tallon F.* The Royal City of Susa. N.Y., 1992.
- Hauptman H.* Neue Funde eurasischer steppennomaden in Kleinasien // *Beitrage zur Altertumskunde Kleinasien*. Mainz, 1985.
- Holt F.* Alexander the Great and Bactria. Leiden, 1988.
- Johnston P.* Cybele and her Companions on the northern littoral of the Black Sea // *Cybele, Attis and Related Cults*. N.Y., 1996.
- King Y., Noble Y.* Central Asia. Hawthorn, 1996.
- Kossak G.* Anfangen des skytho-iranischen Tierstils // *Skythika*. Munchen, 1987.
- Les Scythes* // *Les dossiers d'archeologie*. 1994. № 194.
- Mallory J., Adams F.* (Ed.) Encyclopedia of Indo-European Culture. Chicago, 1997.

- Monahov S.Y.* La Chronologie de quelques kurganes de la nobless Scythe du IV^e siècle av. n.è. // *Il Mar Nero*. 1995. 2(60).
- Moorey P.R.* The Iranian contribution to Achaemenid material culture // *Iran*. 1985. 23.
- Musche B.* Vorderasiatischer schmuck von den anfangen bis zur zeit der Achaemeniden. Leiden, 1992.
- Pitschikjan Y.* Oxos-schatz und Oxos-tempel: Achamenidische kunst in Mittelasien. Berlin, 1992.
- Raevskiy D.* Scythian Mythology. Sofia, 1993.
- Rolle R.* Erste ergebnisse der modernen untersuchungen am skythischen kurgan Chertomlyk // *Antike Welt*. 1988. 19/4.
- Rolle R., Murzin Y., Alexeev A.Y.* Königs kurgan Chertomlyk: ein skythischen grabhugel des 4 vorchristlichen jahrhunderts. Mainz, 1998.
- Rubinson K.* The textiles from Pazyryk // *Expedition*. 1990. 32/1.
- Rudolph W.* The great pectoral from Tolstaia Mohyla // *Археологические вести*. Киев, 1993. № 2.
- Sarianidi V.* Baktrisches gold. L., 1985.
- Sarianidi V.* Margiana and Protozoroastrism. Athens, 1998.
- Sher Y.A.* A propos des origines du «style animalier» // *Arts As*. 1992. 47.
- Schiltz V.* Histoire des Kourgans: La redécouverte de l'or des Scythes. P., 1991.
- Schiltz V.* Les Scythes et les nomades des steppes. P., 1994 (München, 1994).
- Shcheglov A., Katz V.* A fourth century BC royal kurgan in the Crimea // *Metropolitan Museum Journal*. 1991. 26.
- Stierlein H.* Grèce d'Asie. Friburg, 1986.
- Tombs gelées de Sibirie // *Dossiers d'archeologie*. 1996. 1212.
- Yacobson E.* Beyond the frontier. A reconsideration of cultural interchange between China and Early Nomads // *Early China*. Berkeley, 1988. 13.
- Yacobson E.* The deer goddess of ancient Siberia. Leiden; NY; Koln, 1993.
- Yacobson E.* The art of the Scythians. Leiden; N.Y.; Coloqne, 1995.
- Yettmar K.* The art of the Northern Nomads in the Upper Indus Valley // *South Asian Studies*. 1991. № 7.
- Zur graeco-skythischen kunst. Munster, 1997.

Каталоги

- Золото степу. Археологія України. Шлезвиг, 1991.
- Лесков А. М. (ред.) Шедевры древнего искусства Кубани. М., 1987.
- Сокровища курганов Адыгеи. М., 1985.
- Aruz Y., Farkas A., Alekseev A., Korolkova E. The golden deer of Eurasia. N.Y., 2001.
- Aus den Schatzkammern Eurasiens. Zurich, 1993.
- Bunker E. Ancient Bronzes of the Eastern Eurasian Steppes from the Arthur Sackler Collections. N.Y., 1997.
- Campbell L., Dennis R. Golden Eagles. Moray, Scotland, 1996.
- Dal al Mille. Tesori e popoli dal mar Nero. Rimini (Milan), 1995.
- Die Skythen und gold. Bonn, 1997.
- Entre Asie et Europe: L'Or des Sarmates. Abbaye de Daoulas, 1995.
- Gold der Skythen aus der Leningrader Ermitage. Vienna, 1988.
- Gold der Skythen: Schätze aus der Staatlichen Ermitage. Hamburg, 1993.
- Gold und Kunst handwerk vom antiken Kuban. Mannheim (Stuttgart), 1989.
- Golden warriors of the Ukrainian Steppes. Edinburgh, 1993.
- Hetrij K. Scythen. Amsterdam, 1994.
- I Tesori dei Kurgani del Caucaso Settentrionale. Roma, 1990.
- Koczownicy Ukrainy. Katowice, 1996.
- Les Scythes guerriers: nomads au contacts des brillantes civilisations grecque, perse et chinoise. Dijon, 1994.
- L'or des Scythes. Brussels, 1991.
- Oro delle steppe dell' Ucraina. Vicenza, 1997.
- Oxus. 2000 Jahre Kunst am Oxus. Zurich, 1989.
- Piotrovskij B. (Ed.) Tesori d'Eurasia 2000 anni de Storia. Venice (Milan), 1987.
- Piotrovskij B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. L., 1986.
- Piotrovskij B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. Leningrad, 1987.

-
- Reeder E.* (Ed.) *Scythian gold*. N.Y., 1999.
- Rey-Delqué* (Ed.) *L'or des steppes*. Toulouse, 1993.
- Rolle R., Müller-Wille M., Schietzel K.* (Eds.) *Gold der Steppe: Archäologie der Ukraine*. Schleswig, 1991.
- Silvi Antonini Ch., Bajpakov K.* *Altyn Adam. L'Uomo d'Oro*. Roma, 1999.
- Scythian gold*. Tokyo, 1992.
- Seipel W.* (Ed.) *Gold aus Kiew*. Vienna, 1993.
- So Y., Bunker E.* *Traders and Raiders on China's Northern Frontier*. Washington, 1995-1996.
- Tesori delle Steppe*. Milan, 1995.
- Trés ORS d'Ukraine*. Luxembourg, 1997.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АО	Археологические открытия
АСГЭ	Археологические сообщения Государственного Эрмитажа. Л.; СПб.
ВДИ	Вестник древней истории
ВЛ	Вопросы литературы
ВФ	Вопросы философии
ЗВОРАО	Записки Восточного отделения Русского археологического общества
ЗРАО	Записки Русского археологического общества
ИАИ	Искусство и археология Ирана. М., 1971
ИАК	Известия Археологической комиссии. СПб.
ИИГК	История иранского государства и культуры. М., 1971
ИКСА	История и культура народов Средней Азии. М., 1976
ИРАИМК	Известия Российской Академии истории материальной культуры
КСИА	Краткие сообщения Института археологии
КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры
МАСП	Материалы по археологии Северного Причерноморья. М., 1951
МВНВЮА	Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР

МКВ	Международный конгресс востоковедов
НАА	Народы Азии и Африки
ОАК	Отчеты Археологической комиссии
ПИЯКНИ	Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974
РА	Российская археология
СА	Советская археология
САИ	Свод археологических источников
СГЭ	Сообщения Государственного Эрмитажа
ССЗС	Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976
ССКГ	Сборник сведений о кавказских горцах
СЭ	Советская этнография
ТЗС	Труды по знаковым системам. Тарту
ТИЭ	Труды Института этнографии АН СССР
УЗЛГУ	Ученые записки Ленинградского государственного университета
УСА	Успехи среднеазиатской археологии. Л., 1972
АА	Archaeologische Anzeiger
AJA	American Journal of Archaeology
АК	Antike Kunst
АМІ	Archaeologische Mitteilungen aus Iran
АО	Acta Orientalia
АОt	see AO (in Russian)
An Or	Analecta Orientalia
Ar As	Artibus Asiae
Arts As	Arts Asiatique
BMFA	Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston

BSA	British School at Athens
CIAA	Congress of Iranien Art and Archaeology
ESA	Eurasia Septentrionalis Antiqua
EW	East and West
HO	Handbuch der Orientalistik
IA	Iranica Antiqua
IAI	see ИАИ
ICIAA	International Congress of Iranian Art and Architecture
IIGK	see ИИГК
IJJ	Indo-Iranian Journal
IKSA	see ИКСА
JA	Journal Asiatique
JAOS	Journal of American Oriental Society
JHS	Journal of Hellenic Studies
JNES	Journal of Near Eastern Studies
JRAS	Journal of the Royal Asiatic Society
MIA	see МИА
MKV	see МКВ
MMAI	Memores de la Mission archeologique en Iran
MMP	Memores de la Mission archeologique de Perse. Paris
MVNVA	see МВНВЮА
NAA	see НАА
OA	Oriental Art
PIYAKNI	see ПИЯКНИ
PZ	Praehistorische Zeitschrift
RBNS	Revue belge de numismatique et sigillographie, Bruxelles
SA	see СА

SAI	see CAИ
SE	see CЭ
SPA	Survey of Persian Art
SSZS	see CCЗC
TIE	see TИЭ
USA	see YCA
UZLUGU	see YЗЛУГУ
VF	see BФ
VL	see BЛ
ZDPH	Zeitschrift fur Deutsche Philologie
ZVORAO	see ЗВОРАО

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ*

Таблицы

I. Образы скифов

1 — сосуд, Гайманова могила (серебро с позолотой); 2, 4, 6 — бляшки, Куль-Оба (золото); 3 — гривна, Куль-Оба (золото); 5 — сосуд, Куль-Оба (электр).

II. Образы оленей

1 — бляха щита, Костромская (золото); 2 — бляха щита, Куль-Оба (золото); 3 — навершие, Толстая Могила (бронза); 4 — бляха, Семь Братьев, курган 4 (бронза); 5 — пластина Ак-Мечеть (золото).

III. Образы оленей

1 — бляха, Уйгарак (золото); 2 — бляха, Чиликта (золото); 3 — фигурка, Сибирская коллекция (бронза); 4, 8 — бляхи, клад Жиланды (золото); 5 — бляха, Иссык (золото); 6 — бляха, район Минусинска (бронза); 7 — навершие, Пазырык, курган 2 (дерево, кожа); 9 — скульптура, Филипповка (дерево, золото).

* При подготовке иллюстраций были использованы следующие работы: Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. Прага; Л., 1968; Его же. Сокровища саков. М., 1973; Акишев К. (сост.) Древнее золото Казахстана. Алма-Ата, 1983; Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII–IV вв. до н.э. Киев, 1983; Лесков А.М. (ред.) Шелевры древнего искусства Кубани. М., 1987; Полосьмак Н.В. «Стерегающие золото грифы». Новосибирск, 1994; Сариниди В.И. Афганистан: сокровища безымянных царей. М., 1983; Его же. Бактрия сквозь мглу веков. М., 1994; Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. (Археология СССР); Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. (Археология СССР); Aruz I., Farkas A. The Golden Deer of Euroasia. N.Y., 2001; Dalton O.M. The Treasure of the Oxus. L., 1964; Jettmar K. Art of the Stepper. L. 1966; Piotrovskij B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. Leningrad, 1986; Reader E. Scythian gold. N.Y., 1999; Silvi Antonini Ch., Bajpakov K. Althyn Adam. L'Uomo d'Oro. Roma, 1999; Schiltz V. Les Scythes et les nomads des steppes. P., 1994.

IV. Образы коней

1 — псалий, Великие Будки (кость); 2 — фиала, Знаменка (золото); 3 — бляшка, Куль-Оба (золото); 4 — ваза, Чертомлык (серебро с позолотой); 5 — ритон, Уляп (серебро с позолотой).

V. Образы коней

1 — пластина, Саглы-Бажи (рог); 2 — пластина, Тува (бронза); 3 — пряжка, Тагискен (бронза); 4 — украшение колпака, Иссык (дерево, золото); 5 — бляха, Бобрица (золото); 6, 7 — пластины, Иссык (золото).

VI. Образы козлов и баранов

1 — навершие, Красноярск (бронза); 2 — навершия, Аржан (бронза); 3 — навершие, Тасмола (бронза); 4 — ритон, Семь Братьев, курган 4 (серебро с позолотой); 5 — обкладка перекрестия меча, Тагискен (железо, золотая обкладка); 6 — бляха, Ульский аул, курган 1 (золото); 7 — навершие, Кызыл-Таган (бронза).

VII. Образы хищников

1 — бляха, Аржан (бронза); 2 — бляха, Кулаковский (бронза); 3 — бляха, Чиликта (золото); 4 — подвеска, Туэкта (дерево); 5 — бляха щита, Келермес (золото); 6 — Нимфей (бронза); 7 — фигурка, Пазырык, курган 4 (дерево); 8 — бляха, Иссык (золото); 9 — бляха, Ульский, курган 1 (золото); 10 — обивка ножен меча, Тагискен (золотая обивка); 11 — Пазырык (дерево).

VIII. Образы орлов и грифонов

1 — псалий, Ульский курган 1 (кость); 2 — псалий, Журовка (кость); 3 — псалий, Нимфей (бронза); 4 — уздечная бляха, Туэкта (кость); 5 — Семь Братьев, курган 2 (бронза); 6 — топор, Львово (бронза); 7 — навершие, Ульский курган 2 (бронза); 8 — бляха, Ольвия (бронза).

IX. Образы орлов и грифонов

1 — ручка зеркала, Басовка (бронза); 2 — навершие ножен меча, Репяховая Могила (бронза); 3 — рукоять кинжала, Минусинск (бронза); 4 — бляха, Чиликта (золото); 5 — рукоять меча, Семь Братьев, курган 3 (железо, серебро); 6 — бляха, Лебедевка (бронза); 7 — бляха, Мельгуновский (Литой) курган (золото); 8 — украшение седельной луки, Башадар, курган 2 (дерево).

X. Сцены терзания

1, 2 — обивки ритонов, Семь Братьев, курган 4 (золото); 3 — дно сосуда или навершие, Братолюбовский (золото); 4 — сосуд, Куль-Оба (серебро с позолотой); 5 — обкладка ножен меча, Толстая Могила (золото); 6 — обивка горита, Ильичево (золото); 7 — амфора, Чертомлык (электр с позолотой).

XI. Сцены терзания и борьбы животных

1 — бляха, Бес-Оба (бронза); 2 — пряжка, Минусинск (бронза); 3, 4 — украшения седла, Пазырык, курган 1 (войлочная аппликация); 5, 7 — бляхи, Сибирская коллекция (золото); 6 — пряжка, Сибирская коллекция (золото).

XII. Скифские богини

1, 3 — бляхи, Чертомлык (золото); 2, 5 — бляхи, Куль-Оба (золото); 4 — налобник коня, Большая Цимбалка (золото); 6 — пластина головного убора, Карагодеуашх (золото); 7 — бляшка, Большая Близница (золото); 8 — бляшка, Гайманова Могила (золото).

XIII. Сцены инвеституры и дионисийского культа

1 — обкладка ритона, Мерджаны (золото); 2 — ковер, Пазырык, курган 5 (ворс); 3 — застежки, Тилля-Тепе (золото).

XIV. Парадные головные уборы, короны и дерева

Реконструкции: 1 — Толстая Могила (золото); 3 — Карагодеуашх (золото). *Калаф:* 2 — Чертомлык (золото). *Дерева:* 4, 6, 9 — Сибирская коллекция (золото). *Короны:* 5 — Хохлач, Новочеркасский клад (золото), 8 — Тилля-Тепе (золото). *Навершие колпака:* 7 — Иссык (золото).

XV. Образы эмсеев и сцены охоты

1 — навершие псаля, Елизаветинский (бронза); 2 — налобник коня, Гюновка (золото); 3 — бляха, Куль-Оба (золото); 4 — пластина горита, Соболева Могила (золото).

XVI. Образы искусства Бактрии

1, 2, 5-7 — вещи, Амударьинский клад (золото); 3 — обкладка ножен меча, поселение Тахт-и Сангин, Храм Окса (кость); 4, 8 — вещи, Амударьинский клад (серебро).

LIST OF ILLUSTRATIONS

I. Scythian images

1 — Gaimanova Moguila (silver gilt); 2-4, 6 — Kul'-Oba (gold); 5 — Kul'-Oba.

II. Images of stags

1 — Kostromskaya (gold); 2 — Kul'-Oba (gold); 3 — Tolstaya Mogila (bronze); 4 — Seven Brothers (bronze); 5 — Ak-Mechet' (gold).

III. Images of stags

1 — Ui'garak (gold); 2 — Chilikta; 3 — Siberian Collection (bronze); 4, 8 — Zhilandy (gold); 5 — Issyk (gold); 6 — Minusinsk (bronze); 7 — Pasyryk, barrow 2 (wood, leather); 9 — Filippovka (wood, gold).

IV. Images of horses

1 — Velikie Budki (bone); 2 — Znamenka (gold); 3 — Kul'-Oba (gold); 4 — Chertomlyk (silver gilt); 5 — Ulyap (silver gilt).

V. Images of horses

1 — Sagly-Bazhi (horn); 2 — Tuva (bronze); 3 — Taguisken (bronze); 4 — Issyk (wood, gold); 5 — Bobritsa (gold); 6, 7 — Issyk (gold).

VI. Images of rams, ibexes and goats

1 — Krasnoyarsk (bronze); 2 — Arzhan (bronze); 3 — Tasmola (bronze); 4 — Seven Brothers (silver gilt); 5 — Taguisken (iron, gold); 6 — Ul'sky (gold); 7 — Kyzyl-Tagan (bronze).

VII. Images of beasts of prey

1 — Arzhan (bronze); 2 — Kulakovsky (bronze); 3 — Chilikta (gold); 4 — Tuekta (wood); 5 — Kelermes (gold); 6 — Nimfei (bronze); 7 — Pasyryk, barrow 4 (wood); 8 — Issyk (gold); 9 — Ul'sky (gold); 10 — Taguisken (gold); 11 — Pasyryk.

VIII. Images of eagles and griffins

1 — Ulisky (bone); 2 — Zhurovka (bone); 3 — Nimfei (bronze); 4 — Tuekta (bone); 5 — Seven Brothers (bronze); 6 — L'vovo (bronze); 7 — Ulisky (bronze); 8 — Ol'bia (bronze).

IX. Images of eagles and griffins

1 — Basovka (bronze); 2 — Repyahovaya Mogila (bronze); 3 — Minusinsk (bronze); 4 — Chilikta (gold); 5 — Seven Brothers (iron, silver); 6 — Lebedevka (bronze); 7 — Mel'gunovsky (Litoi) barrow (gold); 8 — Bashadar (wood).

X. Motif of torture

1, 2 — Seven Brothers (gold); 3 — Bratolubovsky (gold); 4 — Kul'Oba (silver gilt); 5 — Tolstaya Mogila (gold); 6 — Il'ichevo (gold); 7 — Chertomlyk (silver gilt).

XI. Motives of torture and struggle of beasts

1 — Bes-Oba (bronze); 2 — Minusinsk (bronze); 3, 4 — Pasyrykfelt application; 5-7 — Siberian collection (gold).

XII. Scythian goddesses

1, 3 — Chertomlyk (gold); 2, 5 — Kul'Oba (gold); 4 — Bol'shaya Tsimbalka (gold); 6 — Karagodeuashkh (gold); 7 — Bol'shaya Bliznitsa (gold); 8 — Gaimanova Mogila (gold).

XIII. Compositions with the goddess and rider, and Dionysos and Ariadna

1 — Merdzhany (gold); 2 — Pazyryk (carpet); 3 — Tillya-Tepe (gold).

XIV. Women's ritual head-dresses, crowns and trees

Reconstructoins: 1 — Tolstaya Mogila (gold); 3 — Karagodeuashkh (gold); 2 — Chertomlyk (gold); 4, 6, 9 — Siberian collection (gold); 5 — Khokhlach, Novochoerkassk hoard (gold); 7 — Issyk (gold); 8 — Tillya-Tepe (gold).

XV. Compositions with Snakes and hunting

1 — Elizavetinsky; 2 — Gunnovka (gold); 3 — Kul'Oba (gold); 4 — Soboleva Mogila (gold).
(1 — bronze; 2-4 — gold.)

XVI. Images of Bactrian Art

1, 2, 5-7 — Treasure of the Oxus (gold); 5 — Tahti-Sangin, the temple of Oxus, 4, 8 — Treasure of the Oxus (silver).

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	5
Часть I. МИФОЛОГИЯ И ИСКУССТВО СКИФОВ	15
О синкретизме образов скифского искусства в связи с особенностями религиозных представлений иранцев	17
Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев	20
О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе	36
Конь в религии и искусстве саков и скифов	47
Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей	74
Сцена терзания в искусстве саков	81
Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве «звериного» стиля евразийских степей скифской эпохи	90
Роль царицы в обществе скифов	103
Проблема реконструкции идеологических представлений сако-скифов	105
О «прочтении текста» изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени. Методика анализа памятников	109
Опыт интерпретации некоторых памятников скифского искусства	124
Ancient Iranian and Near Eastern elements in Scythian art	146
The motif of the lion — bull combat in the art of Iran, Scythia, and Central Asia and its semantics	167

Часть II. ИСКУССТВО И МИФОЛОГИЯ БАКТРИЙЦЕВ	181
Сокровища Кобадияна	183
Греческий курос в Бактрии	191
Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада	199
Бактрия и эллинский мир в эпоху до Александра	208
О двух перстнях Амударьинского клада с изображением цариц	220
Золотая пластина с птицами из Амударьинского клада	235
Два головных убора из погребений Тилля-тепе и их семантика	243
Les liens entre la Bactriane et l'Irاناux VII-IV siecles avant notre ere ...	253
БИБЛИОГРАФИЯ	265
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	271
ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ	274

CONTENTS

PREFACE	5
Part I. SCYTHIAN MYTHOLOGY AND ART.	15
Syncretism of images in Scythian art and its interrelation with religious beliefs characteristic of Iranians	17
Scythian art as a representation of an outlook of particular Iranian group	20
Semantics of the Chertomlyk vase images	36
The horse in Saka Scythian religion and art	47
The motif of the two animals' combat in the art of Asian Steppes	74
The torture scene in Saka Scythians' art	81
The motif of combat between a beast of prey and a hoofed animal in the animal style art of the Eurasian Steppes in Scythian Age	90
Role of the Queen in Scythian Society	103
Towards reconstructing Saka Scythians' beliefs	105
Approaches to interpretation of Scythian visual art monuments of the Eurasian Steppes in Scythian Age	109
Experience of interpreting some Scythian art monuments	124
Ancient Iranian and Near Eastern elements in Scythian art	146
The motif of the lion – bull combat in the art of Iran, Scythia, and Central Asia and its semantics	167

Part II. BACTRIAN MYTHOLOGY AND ART	181
The Treasure of Kobadiana	183
Greek Kouros in Bactria	191
Semantics of the silver disc images and some questions of interpreting the Oxus treasure	199
Bactria and Hellenic world in pre-Alexander times	208
Two finger rings with queens' images from the Oxus treasure	220
The golden plaque with birds from the Oxus treasure	235
Two head dresses from Tillya-tepe graves and their semantics (<i>in collaboration with V. S. Sarianidi</i>)	243
Les liens entre la Bactriane et l'Iran aux VII IV siècles avant notre ère ...	253
BIBLIOGRAPHY	265
LIST OF ABBREVIATIONS	271
LIST OF ILLUSTRATIONS	274

For cover — Vase, Chertomlyk.

Forzatz — Map «Monuments of Scythian Culture».

Nachzatz — Map «Near East, Iran and Central Asia».

Elena Kuzmina

Mythology and Art of Scythians and Bactrians : (Essays on cultural history) = Мифология и искусство скифов и бактрийцев : (Культурологические очерки) / Ministry of Culture of the RF, Russian Institute for Cultural Research. Moscoz., 2002. 288 p.; il.

The book presents a novel analysis of Scythian works of art in the light of religious-mythological texts of the Indo-Aryan Rigveda and Atharvaveda and the Iranian Avesta. The author undertakes a reconstruction of Scythian mythology showing that the peculiarities of the mythological mind can account for the specificity of Scythian animal style, its images and compositions. The issue also deals with the semantics of Bactrian art and its influence on the Steppes.

The publication is timed to coincide with the 70th anniversary of Prof., Dr. Ph. Elena E. Kuzmina, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Corresponding Fellow of the German Archeological Institute.

Научное издание

Кузьмина Елена Ефимовна

Мифология и искусство скифов и бактрийцев
(Культурологические очерки)

Компьютерная верстка:

Федоровой Т.С., Кудрявцевой Е.Б., Синельниковой М.Н.

Российский институт культурологии

109072, Москва, Берсеневская наб., д. 20. Тел.: 959-09-08.

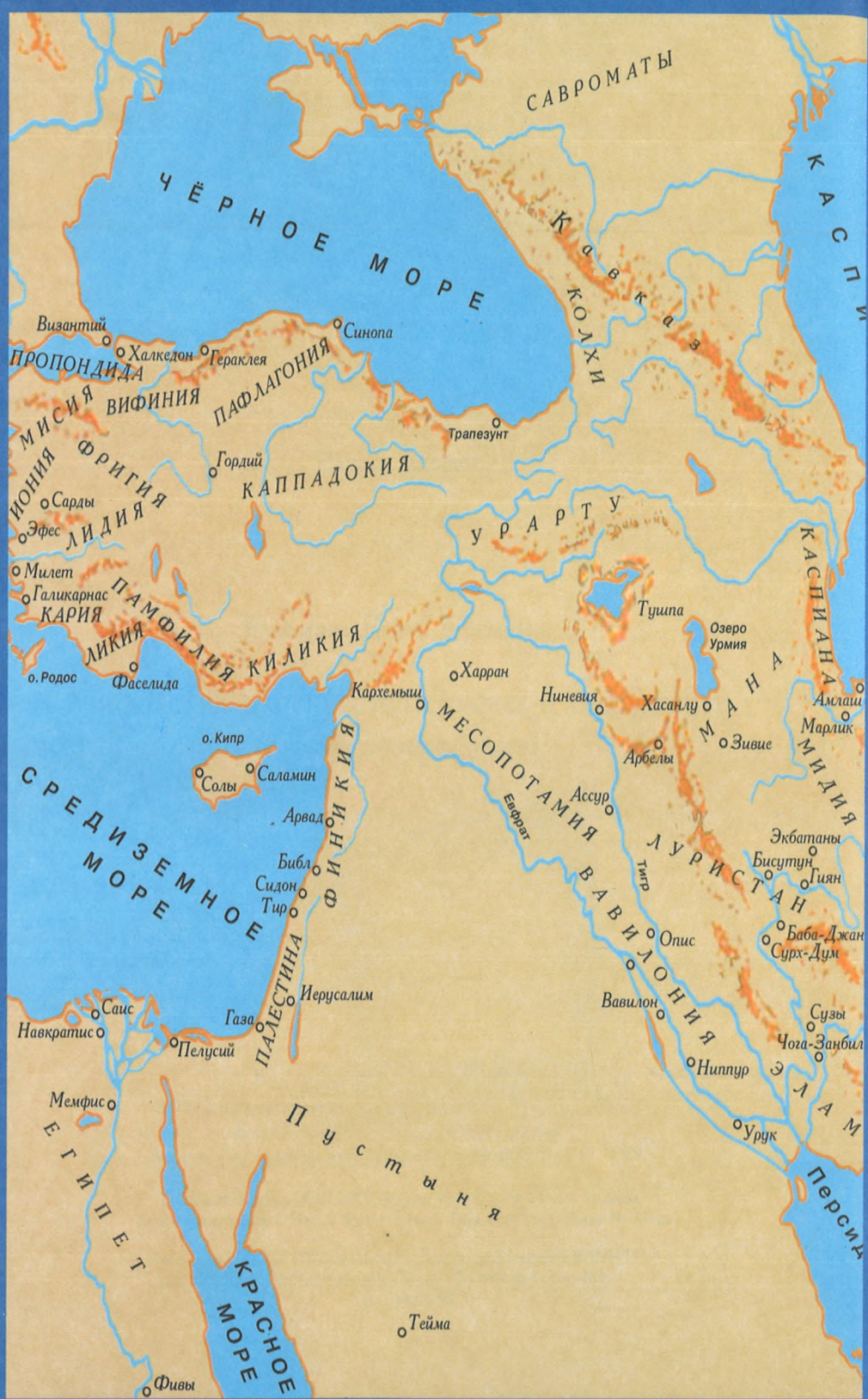
E-mail: riku@dol.ru, <http://www.riku.ru>

Лицензия на издательскую деятельность № 00452 от 15.11.99.

Подписано в печать 20.02.2002. Формат 70×100 1/16. Печать офсетная.
Бумага офсетная № 1. Печ. л. 18,0 + 1,0 вкл. Тираж 1000 экз. Заказ № 8332.

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86



УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

САКИ — страны, народы

○ Харран — поселения



ELENA KUZMINA

MYTHOLOGY AND ART OF SCYTHIANS AND BACTRIANS

