

Л. И. РЕМПЕЛЬ

ЦЕПЬ ВРЕМЕН

ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ И БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ
В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ
СРЕДНЕЙ АЗИИ



Ташкент
Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма
1987

85.103(2У)
Р 38

Научный редактор:
действительный член Академии наук Узбекской ССР
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА



4
У ИСТОКОВ ИСКУССТВА СЕДОЙ ДРЕВНОСТИ

12
ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ

78
БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ

166
ЗНАК, ОБРАЗ И СИМВОЛ
В СОВРЕМЕННОМ ВОСПРИЯТИИ.
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ
И ОБНОВЛЕНИЕ—УСЛОВИЯ
ПРОГРЕССА

Всякое произведение искусства
носит на себе печать времени...
В жизни есть вечные,
непреходящие начала,
рядом с ними следы времени,
века; отражая то и другое,
поэзия [и искусство] то ближе
держится вопросов современности,
то находится поверх их и вдали,
в созерцании вековых явлений,
не знающих хронологии.

А. Н. Веселовский

Из дневника человека,
ищущего пути (1859 г.).

Р 4901000000—11—170—86
М 354 (04)—87

© Издательство литературы и искусства имени Гафура
Гуляма, 1987 г.

У ИСТОКОВ ИСКУССТВА СЕДОЙ ДРЕВНОСТИ



ИСТОРИЯ, В ТОМ ЧИСЛЕ
И ДРЕВНЕЙШАЯ,—
НЕ ДАВНО ПРОШЕДШЕЕ ВЧЕРА,
НО И ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО
ЖИВОЙ СВЯЗИ ВРЕМЕНИ;
ТРОНЬ В ОДНОМ МЕСТЕ,
КАК ОТЗОВЕТСЯ ВСЯ ЦЕПЬ

А. С. Пушкин

Вековые образы и сюжеты — одна из сложных проблем фольклористики, этнографии и искусствознания. Ее более узкая сфера — народное декоративно-прикладное искусство и художественное ремесло. Роль традиций здесь особенно велика.

Народное искусство упорно хранит тайну своей вечной молодости. Оно, подобно сказочному «Древу жизни», не перестает обновлять крону свежей листвой и в толще ствола наращивать годовые кольца. Древо жизни не умирает как символ вечно обновляемой природы. Так и народное искусство — оно живет вечно, сохраняя инерцию мышления отцов, дедов и прадедов.

Еще А. Н. Веселовский допускал, что поэтическое (и художественное) творчество в каждую эпоху отмечено определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение переняло у предыдущего, а то — от предшествующего, прообразы которых мы неизбежно встретим в эпической старине, на ступени мифа, в конкретных определениях первобытного слова.

Анализу устойчивых формул, насколько они отражены в ремесле — самом традиционном виде художественной культуры, посвящена и эта книга.

А. Н. Веселовский задавался вопросом: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно возвращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»¹. Но только ли старые формулы?! Н. Ф. Кондаков не преминул возразить: «Очевидно лишь тот сделает шаг вперед в этом вопросе, кто сумеет открыть и указать ясно другим новообразовавшийся тип, а не тот, кто при каждом новом явлении будет повторять пустую фразу, что все его элементы прежние и нет никаких новых мотивов»².

Конечно, возникают и новые формулы. Однако, став стереотипом, они, в свою очередь, стареют и сливаются с предшествующими формами в одно, казалось бы, нерасторжимое целое, воспринимаемое как традиция.

Сложность вопроса еще и в том, что вековые образы отражают подчас не только им одним присущее своеобразие в развитии культур. Наряду с воздействием и контактом, возникает сходство устойчивых формул, появив-

шееся вне видимых причин, параллельно, по законам конвергенции, когда схожие условия порождают близкие результаты. Подобных условий социального бытия может при этом не существовать. Тогда говорят о поразительном, трудно объяснимом сходстве образов и сюжетов, как о неожиданном феномене. Возможность таких совпадений разъясняют частично общностью психологических побуждений, то есть, сходством процессов отражения природы в сознании людей.

Возражая против «теорий влияния», О. Миллер в свое время писал, что сказки «оказываются поразительно сходными не только у различных народов индо-европейского племени, даже в таких, между которыми трудно было бы и предположить позднейшие исторические сношения (а при них только и взаимовозможны заимствования); сходство нередко выходит и за пределы племени, а частью объяснимо внутренним единством человеческого воображения, частью, конечно, должно быть объяснимо и силой исторических взаимодействий»³. Действительно, совпадения образного видения возможны и вне исторических связей, что говорит о наличии некоторых стереотипов мышления, присущих людям разных стран и эпох.

Неравномерность исторических процессов напоминает картину неба: одни звезды давно угасли, но свет их, преодолев большие расстояния, продолжает литься на землю, другие только зарождаются, и свет их дойдет до землян лишь в далеком будущем. Так и образы народного искусства: одни приходят к нам из глубины веков, а те, что рождаются вновь, прольют свет в отдаленном будущем. Выходя за хронологические и географические рамки, они становятся не только вековыми, но и бродячими.

Каждому региону присуща своя устойчивая культура. Она не может вместить все многообразие скрещивающихся образов и сюжетов. Сочетание образов и тем, ставших ее достоянием, неповторимо. На каждом историческом этапе возникают новые сочетания и обновляются старые. Видимо существо традиций в том и состоит, что вековые образы и бродячие сюжеты постоянно развиваются, а присущая им устойчивость композиционных схем обновляет форму и меняет смысл.

Родиной многих космогонических мифов и религиозных культов, животного и героического эпоса, источником ряда сюжетов лите-

ратуры и искусства, поэтических метафор и символов, ставших художественной традицией, чаще называют Древний Восток. Но ни древний, ни средневековый Восток никогда не был единственным источником вековых образов. Они возникали в конкретных условиях места и времени в схожих формах, подобно тому, как культурные растения возникали в разных местах земного шара в близких типах.

Нет необходимости говорить подробно о знаковых зооморфных и антропоморфных образах, в которых предстают мифология, эпос и фольклор ряда народов Евразии⁴. Весь древний мир имел особые циклы мифов и представлений. Вековые образы и бродячие мотивы в искусстве Среднего Востока, Египта и Средиземноморья тесно связаны⁵.

Разница путей развития древневосточной и древнегреческой мифологии в том, что именно у греков, как отмечал Гегель, интеллектуальный мир возобладал над природным бытием, образы очеловеченных богов «достигали господства в качестве духовного принципа и победили природное начало»⁶.

Религия древних ираноязычных народов — маздеизм — сыграла важную роль в развитии образов астрально-звериных и животных на Среднем Востоке и за его пределами. На ранних стадиях индоиранская мифология была всецело связана с космосом. Еще Геродот писал о магах, что Зевсом (Ахура-Маздой) они называют весь небесный свод, приносят жертву солнцу, луне, земле, огню, воде и ветрам, уничтожают змей и других пресмыкающихся и летающих животных. В середине VI века до н. э. зороастризм внес реформу в древнее язычество. Был создан сложный пантеон божеств, ставших перевоплощениями природы и сил стихии⁷.

Ираноязычный мир, включавший в древности большую часть историко-культурных областей Средней Азии, знал свой круг олицетворений, упоминаемых в Авесте: Атар (сын Мазды) — огонь, Апо (сын Апанм-Напата и Ардвиг Сури Анахиты) — вода, Хуршед — солнце, Мах — луна, Тиштрия — звезда (Сириус), Вато — ветер, Асман — небо, Зам — земля. Появился человеко-бык (Гавомард) и человек-корова (Дрваспа) — один с головой мужчины, другая с лицом девы, увенчанной рогами коровы. Веретрагна, перевоплощаясь то в сильного «брыкающегося» животного, то в хищную птицу, становится богом Войны.

Космогония, какой она рисуется в зороастризме — сфера, в которой три ступени: небо, земля и темное подземное царство дэвов. Небо вмещает солнце, луну, звезды; самое отдаленное — солнце, за ним лежит рай — обитель Ахура-Мазды. Земля — обитель смешения

тьмы и света, добра и зла. Ниже, во тьме, темное царство дэвов: Араска — зависть, Эрвана — старость, Варэно — похоть, Ази — жадность, Спозга — клевета, Апауша — засуха, Замака — зимняя стужа и другие. Все они — слуги Ахримана. Его первой жертвой был человеко-бык (Гавомард) — предок человека. Шесть амеша-спента олицетворяли первоначально космос, а затем и общие идеи, моральные устои зороастризма: Ваху Манах — добрую мысль, Аша Вахишта — правду, Хшатра Варья — власть, Спента Армаити — мир, Харватат — благополучие, Амератат — бессмертие. За морализующим их значением, установленным учением магов, проглядывают все же старые народные культы (Ваху Манах — бог скота, Спента Армаити — мать земли, Харватат и Амератат — воды и растительности). Тиштрия (Сириус) — восход; он в образе белого коня, который сражается с конем черным, несущим засуху. Дни недели были посвящены отдельным богам — уже не планетам, а абстрактным воплощениям присущих этим богам сил: Тиштрии (Тир, Меркурий), Веретрагне (Бахрам, Марс), Ахура-Мазде (Ормузд, Юпитер), Анахите (Нахид, Венера).

Образы, навеянные легендами древнего Ирана, получали художественную обработку в устной поэтической традиции и литературе Кавказа. Образу Армазда-Ормузда, в частности, на Кавказе приносили обильные жертвы, сопровождавшиеся песнями и плясками. Глубокий след оставили мифы о герое-змееборце — то сыне Ормузда Атаре, то Траитане, победившем полужмея-получеловека Аджи-Дахака (Бивераспа). Легенды о Траитане или иранском Фаридуне, грузинском Афридуне, армянском Рудене переплетаются с авестийским сказанием о птице-змееборце Варэгне, а затем и Веретрагне (армянском Вахагне). От Веретрагны какие-то линии протягиваются и к легендам о св. Георгии Победоносце, культ которого получил широкое распространение в восточнохристианской среде.

Многие образы, олицетворявшие природу, с развитием общества обрели иное значение. В эпосе Средней Азии и Ирана раннего средневековья Аджи-Дахак (змеи о трех пастьях, о трех головах, шести глазах) превращается в царя Заххака, из плеч которого (по Фирдоуси) вырастают змеи. В новом облике предстают и Ахриман, побеждаемый Аша уже не конкретным существом, а абстрактным воплощением Мира правды.

Средний Восток мусульманского средневековья, лишенный, казалось бы, мифологии (коран препятствовал этому), тем не менее создал ряд полиморфных образов, связанных преемственностью с мифологией домусульман-

ского маздеизма, но приуроченных к образам времени ислама⁸.

Альборак — крылатая кобылица Мухаммеда имела своих предшественников в мифологии Среднего Востока и за его пределами (Пегас с головой человека). Гигантская птица Анка или Семург, человекоголовая птица Бахри, рогатый див (дейвы), получеловек-полуживотное Гулах, крылатый сатана Иблис, водяной Инсан, крылатый человеко-зверь Джин в трех его видах (гул, ифрит, силат), крылатая антилопа и единорог Каракаддан, человекоголовые птицы Мургиадами, крылатые Пери, гигантская рогатая птица Рух — какое красноречивое свидетельство развитой образности, которая отражает на мусульманском Востоке все явления мира!

Сохраняют связь с небом как атрибуты мусульманских святых баран (Ибрахим), ослица (Балам), чибис (Билкис), кит (Иунус), конь аль Бурак (Мухаммед), вол (Муса), голубь (Нух), верблюд (Салих), собака Китмир (люди пещеры Асхаб аль-Кахор), муравей (Сулейман)⁹.

Сказочные образы древних мифов позднее поселились в бытующих до сих пор в Средней Азии сказках об Анван-диве, Аржанг-диве, Сафид-диве, о драконах (адждаха, са'бан), птице Семург или Анка, о водяной лошади-гиппокампе (аспи-оби)¹⁰. В этих народных творениях Див Сафид воевал с Рустамом, Див Афрух с Бахрам-Гуром, Дакнат и Нарри-див с дядей пророка Амиром Хамза. Сейчас дивы обитают, якобы, в пустынных местах¹¹. А создания воображения, например, дерево «вак-вак», на котором растут вместо плодов головы людей и животных, рисуют мироздание не только образно, но и в ключе многих других легенд о древе жизни и древе познания.

Уже на ранних ступенях искусства были выработаны некоторые общие для всех народов Евразии представления о мироздании. Месопотамия, Египет, Индия, Средиземноморье в древности, восточное средневековье, Византия и Русь — все они создали разные варианты часто перекликающихся мифологических, эпических, фольклорных образов. Каждый имеет свое региональное происхождение и свой семантический уровень.

Как правило, «монстры» или чудовища, рожденные воспаленным воображением, характерны больше для западной терратологии (эпоха готики), но не для Среднего и Ближнего Востока. Даже полиморфные существа получили здесь рационалистическое объяснение и редко опускались на ступень мистики. Демонология Востока идеалистична как и всякая демонология, но она проста и вырази-

тельна по языку символов, превратившихся на конечной стадии развития в узорный декор и орнамент.

Между изображениями зверей и животных в прикладном искусстве Средней Азии и ряда прилежащих к ней стран возникает кажущееся сходство. Повсюду лев — царь зверей, орел — царь птиц, феникс — глава фантастических пернатых и пр. Однако форма выражения в каждой культуре иная. Это вызвано тем, что у каждой свои традиции, свой созданный веками запас образов и тем. Да и духовный смысл каждой получает иную окраску в свете официальной религии. Богословие пропитывало все слои общества, в том числе и ремесло. В нем сталкивались космологические, мифологические и религиозно-догматические понятия и воззрения. Из смеси последних возникал художественный язык, формирующий региональные и национальные стили.

Вековые образы, пронизывая века, сохраняют схожие сюжеты и темы. В каждую эпоху они претерпевают обновление. Существенные изменения происходят в характере изображений, а порой и в художественном стиле. Стиль выходит за рамки государственных, этнических и языковых различий, охватывая эпохи и континенты. Дробясь на отдельные школы, он придает традиционному искусству локальные черты.

Традиционное искусство, как плод исторических напластований, многослойно. Наряду с ведущим стилевым направлением в нем еще бытуют и архаизирующие формы, особенно в искусстве горцев, степняков, в домашнем ремесле. Чем глубже в доисторию, тем исходные формы общезначимей. На ранних этапах разница видовых черт искусства зависела, прежде всего, от возможностей материала, который влияет на характер изделий. Так различают не только керамику, как изделие из глины, текстиль, как изделие из ткани, деревообработку, как изделие из дерева, и т. д., но и «керамический стиль», «текстильный стиль» и пр. Даже будучи перенесенным из текстиля в настенную роспись, архитектурный декор сохраняет «текстильный стиль», каллиграфия, перенесенная в керамику, — «керамический курсив», как особый стиль. Но такой перенос понятия «стиль» в сферу материала носит больше характер метафоры. В собственном же значении, как показывает история искусства ранних цивилизаций, еще не затронутых сложными процессами дифференциации по видам, школам и стилям, существует несколько изначальных (и вековых) способов формирования: узор, изображение, пластика, предметная форма.

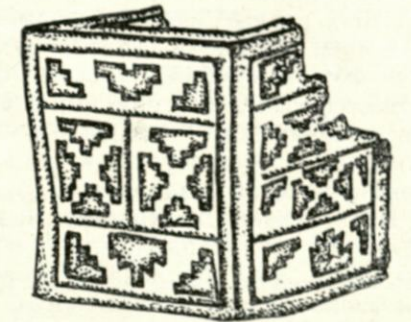
СЮЖЕТЫ

УЗОРНЫЕ ФОРМЫ

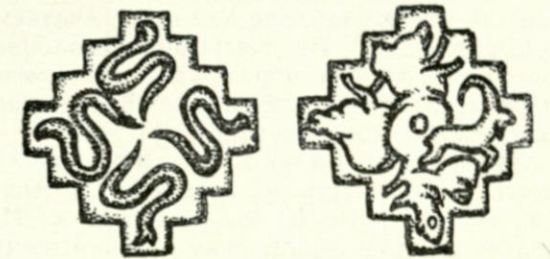
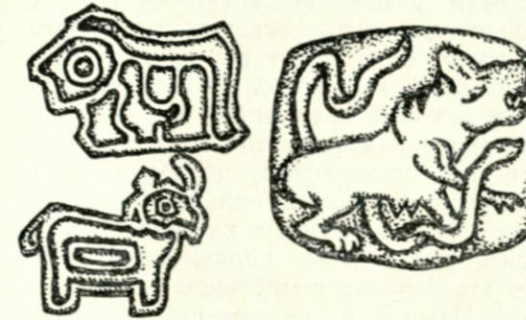
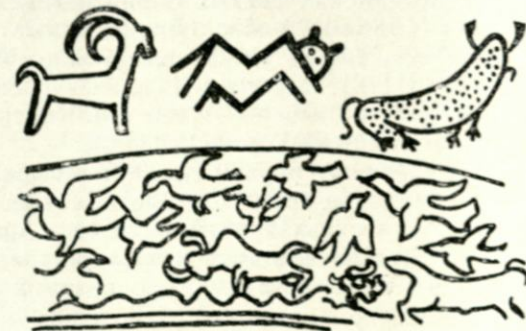
СКУЛЬПТУРНЫЕ ФОРМЫ

ПРЕДМЕТНЫЕ ФОРМЫ

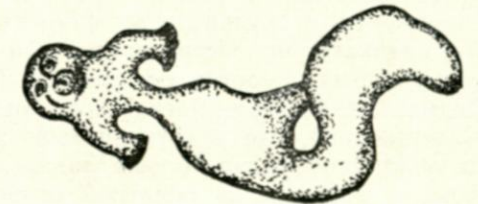
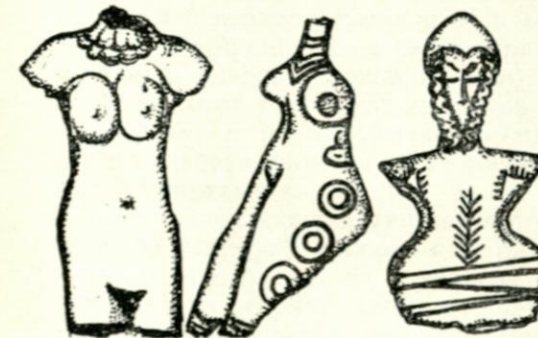
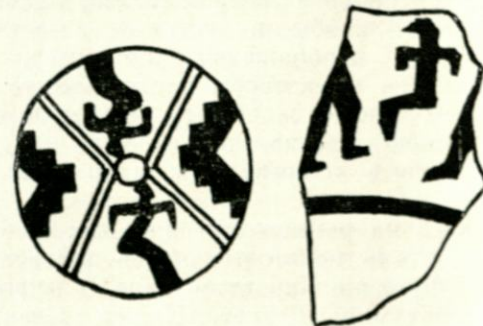
а) ЗНАКОВЫЕ СИМВОЛЫ МИРОЗДАНИЯ: узорные формы (керамика из Карадепе, III тыс. до н. э.), скульптурные формы (глиняный сосуд из Мургаба), предметные формы (реликварий из Алтын-депе, III—II тыс. до н. э.);



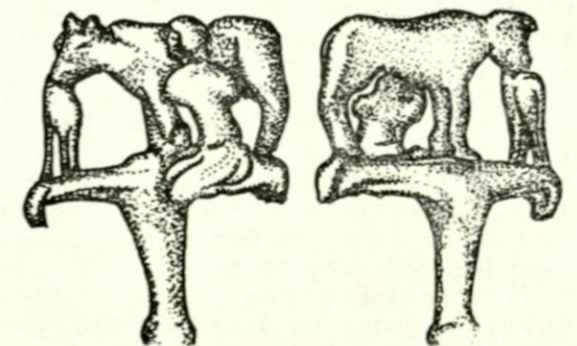
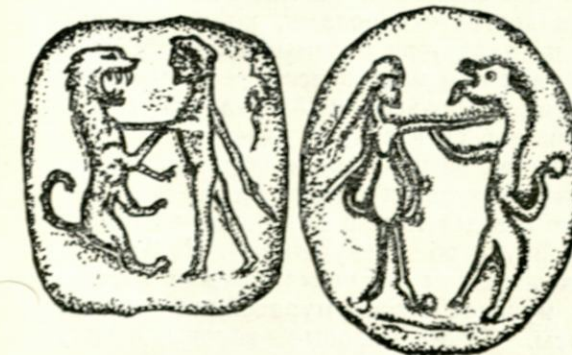
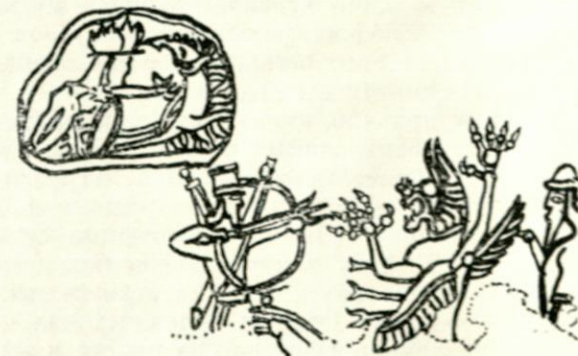
б) ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ: узорные формы (штампованная керамика, крашеная керамика) скульптурные формы (печати и оттиски печатей из Мургаба); предметные формы (печать из Сапалли-тепе, II тыс. до н. э.);



в) АНТРОПОМОРФНЫЕ БОГИ (роспись на керамике из Алтын-депе, III тыс. до н. э.); скульптурные формы (глиняные статуэтки из Кара-депе, IV тыс. до н. э. и Алтын-депе, III—II тыс. до н. э.), предметные формы (фигурные бронзовые топоры из Мургаба);



г) МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ГЕРОИ-ПОЛУБОГИ: узорные формы (печати из Вавилона и Хорезма на сюжет боя Мардука с Тиагат), скульптурные формы (ассирийский рельеф на ту же тему и единоборство героя (царя?) с драконом на монетах из Карши, III—VI вв.), предметные формы (бронзовое навершие жезла из с. Хак, II тыс. до н. э.);



Уже в ранних цивилизациях Средней Азии мы наблюдаем как разные виды искусства объединяет определенный круг идей. На их основе выросли позже локальные школы и стили. Наглядности этого процесса служит таблица 1. На ней представлены в немногих образцах разные способы формообразований.

В трех вертикальных столбцах даны: узорные формы, изобразительные формы, предметные формы. Все они выражают мироздание: в орнаменте (линейно), в изображениях (живопись, скульптура), в вещах (амулеты, серьги, фигурные изделия).

Идеи, близкие по значению, выражены в зависимости от материала, не только разными способами, но и на разном уровне сознания: как знаковые силы мироздания, зверино-астральные символы, антропоморфные боги, мифологические герои (полубоги, сошедшие с небес на землю). Пласты созидания представлены на той же таблице как ярусы, читаемые по горизонтали. Из скрещения столбцов и поясов видно, как образ каждого символа видоизменялся под влиянием уровня сознания и способа формообразований.

Знаковые символы мироздания: кресты и полукресты на керамике III тыс. до н. э., скульптурные формы на сосуде из Мургаба со зверьми, домашними животными и пресмыкающимися, ползущими по его бортам, предметные формы, несущие на себе символы светил, и древо жизни на печатях и на реликварии из Сапалли-тепе и Алтын-тепе той же поры.

Зверино-астральные символы: на крашеной керамике в узорных формах, близких орнаменту, в скульптурных формах печатей — «индикаторов собственности» или штампах, на которых представлен мир змееборцев, в предметных формах магического значения из Сапалли-тепе, где в ступенчатый амулет вписаны крестообразно головы льва, козла, грифона и вепря, и на обратной стороне по четырем направлениям — ползут змеи.

Антропоморфные боги предстают в одно и тоже (или близкое) время — то графично в «геометризованном стиле» (ритуальные сцены на керамике Алтын-тепе) или ажурно в виде богини, сидящей на драконе (?), то в скульптурной форме. Таковы стилизованные женские статуэтки с изображением обнаженной богини из Кара-тепе (IV тыс. до н. э.) и Алтын-тепе (III тыс. до н. э.). В предметной форме вотивные топоры и жезлы имеют столь же магическое значение, сливаясь то с фигурой богини, то с головкой быка (Мургаб, Афганистан).

Мифологические герои (полубоги) рисуются на более высоком уровне

сознания на шитке печати (Хорезм) или по образцу более древних цилиндрических печатей Ассирии и Урарту, как борьба бога света (Мардук) с хаосом тьмы (Тиамат). Та же сцена, но уже изображающая царя в борьбе с драконом, став традиционной, сохраняется веками как стереотип или своего рода клише, следуя которому изображается в сходных композициях вековая борьба добра со злом. Наконец, на вершине бронзовой булавы из Хумсана (II тыс. до н. э.) с изображением женщины, доящей корову (около коровы — телок), почти жанровая сцена, хотя по существу это магический жезл-оберег. Близкий тому смысл имел в Месопотамии штырь с клинописью, украшенный дамской фигуркой. Его закладывали в фундамент здания для крепости, и он тоже служил, таким образом, оберегом.

Как видим, уже в искусстве ранних цивилизаций были разные виды формообразований. Еще не став художественными стилями, они выражали один и тот же круг идей в близких образах. Такое сходство сделало их носителями вековой традиции.

В верованиях памирцев до сих пор прослеживаются космогонические образы и представления, встречающиеся еще в «Риг-веде» и «Авесте»¹². В ряде случаев их совпадение с древнейшим источником поразительно. Но только ли это результат многовековой изоляции горцев Памира и сохранения примитивного уклада жизни? Нет ли здесь типологического родства с образами индоевропейского сообщества в восприятии космоса и мироздания? В ряде случаев древнеиндийский акцент бесспорен (как и ирано-шумерский и месопотамский), но это не исключает того, что факторы социально-исторический и типологический действуют одновременно, особенно в тех случаях, когда первый из названных (социально-исторический) давно недвижим. Более вероятно, что схожие формы и обороты мышления возникали не только в силу влияний, переданных через века и тысячелетия. Чаше изолированность горцев, как и других отсталых народов, компенсировалась более поздним появлением представлений, уже пережитых другими народами, но не тождественных по характеру и осмыслению. В этих случаях, а к ним надо отнести и «памирскую космологию». Риг-веда и Авеста могут привлекаться для сравнения в качестве прототипов, но никак не источников образов и представлений, бытующих среди горцев.

Около ста лет тому назад основоположник русской науки об искусстве В. И. Буслаев писал, что «массы народные создают культуру, как муравей свой муравейник и пчелы свои соты. Те же мировые законы, в силу

которых так искусно и практично вьют свои гнезда птицы, господствуют и в совокупном творчестве народных масс, во всем его широком объеме, начиная с мифа и житейского быта до сказки и пословицы. На этом принципе и основывается всемирное сродство всех народностей. Оно состоит не в одних общих законах логики, но в одинаковых началах быта и культуры, в одинаковых способах жить и чувствовать, мечтать, допытываться и выражать свои жизненные интересы в слове и деле... Народность есть столько же хранилище прежних заблуждений, сколько и испытанных веками истин»¹³.

Со временем кадры, в которых привыкла работать мысль, ветшают; их живучесть зависит от нашей способности подсказать им новое содержание и от их востребованности. «Удается ли такое вживание, — заметил А. Н. Ве-

селовский, — вот вопрос, над которым стоит задуматься не одним лишь историкам литературы»¹⁴.

В этой книге проделан опыт систематизации символов космогонии, эпоса и фольклора с древнейших времен, закрепленных в народном искусстве и художественном ремесле Средней Азии. Однако тема неизбежно стирает географические и хронологические рамки, имея в ряде случаев историческим плацдармом значительную часть Евразии*.

* Рассмотрению знаков-символов мироздания и зверино-астральных символов в искусстве Средней Азии посвящены также кандидатская диссертация А. А. Хакимова (руководитель Л. И. Ремпель) и его обширная статья «Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства» в кн.: «Художественная культура Средней Азии XI—XIII вв.» Ташкент, 1983.

ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ



ЗНАКОВЫЕ СИМВОЛЫ
МИРОЗДАНИЯ.
ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ
СИМВОЛЫ.
МОНОМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА.
ДИМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА.
ПОЛИМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА.
СИСТЕМНОСТЬ И ИСТОРИЗМ
В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ.

ЗНАКОВЫЕ СИМВОЛЫ МИРОЗДАНИЯ

Круг, ромб и крест — наиболее популярные символы солнца в традиционном искусстве всех народов земли¹⁵. В Средней Азии эти символы существуют издавна, часто в сочетании с другими солярными и астральными знаками. Они весьма устойчивы, вместе с тем, у них есть свои излюбленные формы для ранних этапов истории, для античности и средневековья. Отличия эти проявляются по-разному в земледельческих зонах юга, в поясе степей, в северных районах Туркестанской низменности, в горных районах Притяньшанья и Памира.

В земледельческих оазисах юга круг, ромб и крест имели, видимо, одинаковый смысл¹⁶. (Илл. 2б). Благодаря технике первобытного ткачества, плетению сосудов из камыша, обмазке их глиной и последующему обжигу возник ступенчатый рисунок. На поверхности лепных сосудов наносилась роспись, в которой преобладал тот же ступенчатый силуэт. Космогонические символы выражались языком «текстильного» рисунка и в настенной росписи. Мотивы «текстильного» рисунка присутствуют также в большой группе печатей эпохи бронзы в Теджено-мургабском оазисе и в Северном Афганистане (Илл. 2а).

Печати-амулеты ранних земледельцев Средней Азии III—II тыс. до н. э. имеют родство с культурами великих цивилизаций Древнего Востока. Указывают, что одна из печатей с Алтын-тепе с вырезанными на ней знаками, и знаки, процарапанные на некоторых женских статуэтках того же селения, походят на месопотамские цилиндры и плоские печати. Однако по ряду признаков они принадлежат к местным произведениям¹⁷. В ряду символических знаков из Сапалли-тепа и Джаркутана первое место занимают квадрат, разделенный на четыре части, крест с четырьмя точками, круг с вписанным в него крестом, и другие близкие по характеру геометрические фигуры. Затем звери, животные, антропоморфные существа и их комбинация в виде отдельных фигур или фантастических зверей, сочетавших признаки разных особей.

Назначение печатей-амулетов (из камня, глины, стеатита, бронзы) не вполне ясно. Было высказано мнение, что, наряду с печатями как «индикаторами собственности», могли быть и штампы или трафареты, и поскольку они преобладают в захоронениях женщин, предметы эти были инструментами и орудия-

ми ткацкого производства¹⁸. Но и тогда это знаки и зверино-астральные символы, отражающие в образах зверей, птиц, животных, змей, первочеловека и фантастических существ все мироздание.

В бассейне Среднеазиатского Междуречья круг, ромб и крест служили символами или атрибутами солнечных божеств. Как символы природы, они изображались часто в сочетании со зверьми, животными, птицами, «древом жизни». На «заслонках» VII—VIII вв., прикрывавших, видимо, ниши в наусах, где ставились оссуарии (костехранилища), по сторонам колонны, символизовавшей «древо жизни», изображалось «солнце» в виде розеток, окруженных точками. Иногда «солнце» походило больше на колесо со спицами и «шляпками» на ободе. Но чаще это просто крупная розетка с кружками или перлами по кругу. Уподобление солнца колесу на всех этапах истории восходит к космогоническим мифам, отождествляющим круг с диском солнца. Однако в Индии колесо бога солнца — это круг со спицами, а в Согде, на стенках оссуариев, колесо с перлами — это своего рода ожерелье, символ светила и царства света, куда вступает усопший.

На фрагменте оссуария из Чилека (Самаркандский музей) два стража стоят по сторонам «солнца». Заупокойный культ наиболее традиционен и близок к народным верованиям и представлениям. Но ими проникнуто и все прикладное искусство, особенно массового потребления. Так, на крышках глиняных корчаг из сельских поселений IX—XII вв. на Средней Сырдарье, круги, кресты, ромбы и другие знаки символического значения наносили штампом с магической целью, как обереги. На одной из корчаг были изображены четыре колонны накрест, «несущие» на стыке чашечку, между колонн помещены узорные диски. Смысловой и декоративный элементы сливались здесь естественно и просто¹⁹.

Порой знаковые символы сочетались с изобразительными. На фрагменте очажка X—XI вв. «солнце» в виде вертушки (Илл. 2г) было вписано в серп луны, а над ними витали две птицы (небо). Земную твердь означали громоздившиеся в три ряда треугольники. А общей рамой служили ступенчатые зубцы с бойницами (подобие крепостной стены).

В народном искусстве XIX—XX вв. астральные знаки в виде дисков, ромбов, вер-

тушек и розеток составляют огромную часть орнамента. Мотивы астрального значения покрывали спереди в качестве оберегов стены самаркандских глинобитных загородных усадеб. Они же, в стилизованной форме, украшали ручные вышивки (сюзаны), особенно подарочные изделия молодым. В некоторых изделиях крупные яркие «солнца» заполняли среднее поле вышивки, покрывавшей всю стену (Ташкент).

Переживание древних мотивов в народном искусстве таджиков и узбеков изучалось всесторонне²⁰. Было установлено, что солярные знаки и символы издавна сочетались со звериным и животным миром астрального значения. Но следы былого смысла этих сочетаний в большинстве утрачены или получили случайное истолкование, часто далекое от первоначального смысла.

В народном искусстве горцев Средней Азии небесные светила обозначались большей частью кружком или диском. В наскальных изображениях из ущелья Тамгалы (Южный Казахстан) человеческую фигуру венчает голова-солнце (Илл. 2д) в виде колеса с шариками перлов по внутреннему полю и лучами нимба по внешнему контуру²¹. Солнцеликий человек (или божество?) отражает здесь не столько определенный культ, сколько ассоциативную связь круга-солнца с ликом человека в нимбе. На возможность такой «подстановки», где голова ассоциируется с солнцем, указывает рельеф II тыс. до н.э. из Кхафайе (Месопотамия), на котором изображена борьба с солнцеголовым божеством (Илл. 2е). Такую же, но более упрощенную смысловую связь подсказывает и орнамент горцев Памира, когда они вписывают в двойной круг вместо перлов или точек сердечки, а вместо лучей — лепестки, окружающие контур. Внутреннее поле заполняют при этом скрещенные ветки с трилистником или птица среди семи крестиков (птица — небо и созвездие)²².

Степная зона с преобладавшим в ней кочевьем породила иные символы светил, связанные с животным миром²³. Здесь распространены бараньи рога (спираль) и ее производные (крутая запятая). Но и для таких элементов из быта кочевников, как круглое завершение юрты (шанырак), современные исследователи находят прямую связь основных элементов ее конструкции (круга и креста) с культом солнца²⁴. Устоявшиеся образцы солярных знаков степной зоны дает искусство саков горного Алтая, проникавшее далеко на юг. На горном Алтае широко распространены вертушки, обрамленные по кругу шариками перлов. В украшениях конской упряжки к вертушке или диску подвешивалась запятая

условной формы. Производной от запятой (или спирали) можно считать S-образную фигуру с дополнительными завитками. Кресты — гладкие со вздутием в центре, прямые и косые сочетались с украшениями каплевидной и грушевидной формы. В них усматривается еще стилизация растительных форм.

Астральные знаки и символы, употреблявшиеся в Средней Азии в разное историческое время, преемственно связаны. Эта преемственность особенно устойчива в пределах локальных зон, но в ней есть черты общности, далеко выходящей за пределы Средней Азии. Общность эта типологическая, но порой и вызванная прямым воздействием культур и влиянием одной культуры на другую.

На одной из цилиндрических печатей Месопотамии изображена фигура божества, стоящая на фоне солнечного диска; на концах лучей полукругом перлы. Диск, окруженный перлами, стал излюбленной формой сережек в Иране. К этой форме возвращались не раз и древнерусские ювелиры, не имевшие контактов с Вавилоном и Ассирией²⁵. Нет необходимости доказывать астральное значение мотива диска, вертушки и перлов многими другими примерами разных времен и в разном материале от Индии до Западной Европы. То же — лунница и крест, находившие широкое применение как астральная эмблема на различных предметах древневосточного искусства.

В Средней Азии крест был известен в виде равноконечного креста («греческий крест») и крестообразных ступенчатых фигур, вписывавшихся иногда в окружность (Южный Туркменистан)²⁶. На самаркандских оссуариях VI—VIII вв. тоже оттиснуты кресты с уширенными концами, но они представляют собой сочетание треугольников, а таких крестов не знает ни один символ из принятых христианством на Западе (ни «орденский», ни «мальтийский» крест с расширяющимися концами не отвечают этой форме). Кресты из треугольников чередуются порой с крестами, вписанными в полуокружность.

На Древнем Востоке крест издавна символизировал солнце. На одной цилиндрической печати из Месопотамии равноконечный крест помещен над розеткой из восьми шариков: здесь он означал светило (по сторонам его — божества). На другой печати (Илл. 6в) крест с уширенными концами помещен над скачущей лошастью. Еще на одной печати он снова в «небесах» — над сценой охоты сказочного существа на диких козлов. Во всех случаях этих крест равнозначен светилу, солнцу. Далее мы имеем характерное разделение этого символа. На сирийской пиксиде,

найденной в Керчи, крест-солнце, вписанный в круг из перлов, помещен на алтаре (над ним слетает ангел, сбоку — дерево). На «греко-персидских» геммах крест на алтаре замещает почитаемое пламя (огонь-солнце). На коптских надгробных изображали орла, который поднимает высоко над головой «мальтийский» крест в кружке из перлов. На одной из коптских надгробных стел первых веков н.э. торс человека уподоблен кресту, а вместо головы — крест, вписанный в кружок из перлов²⁷. Здесь христианство явно заимствует крест в кружке из перлов для вероучения как издавна знакомый символ. В других коптских надгробных круг из перлов заменяет лавровый венчик, обрамляющий крест.

Связь между крестом, небом и ангелом многократно подчеркивается и на Кавказе. В Самцвиси (Квемо-Картли, памятник второй половины V — первой половины VI вв.) «мальтийский» крест вписан в «вертящееся колесо», солнце венчает стебель растения; рядом стоит божество с цветком (или кистью для помазания?) в руке. На рельефе из Ахтамара (X в.) ангелы несут щит, на котором начертан прорастающий крест: старый, вековой образ солнца приспособлен к новой религиозной догме, не утратив, впрочем, исходного значения. В связи с распространением христианства в Средней Азии и оттиск печати на хуме VII—VIII вв. из Коштепа близ Ургута (Самаркандская область) изображает двух мужчин; один в рост, в длинном нарядном одеянии и высоком пышном головном уборе; в одной руке он держит книгу, в высоко поднятой другой — крест. Второй мужчина, в нарядной одежде, — коленопреклоненный. Возможно, это обряд крещения. Однако в здании, где найдена печать, помещался и очаг священного огня²⁸.

Кресты изображались и на мусульманских кайраках XI—XVI вв., «не раз вводившие в заблуждение малоопытных лиц, пытавшихся видеть в них отражение христианской символики»²⁹.

Знакам креста, свастики, триквера, круга, креста в круге, круга с вращающимся расчленением, лунницам посвящена обширная литература, ибо знаки эти повторяются в искусстве всех народов. Уже только то, что, как пишет В. П. Даркевич, «композиция из Луны с крестом могла обозначать неразрывность, единство мужского (месяц) и женского (солнце) начал, быть символом супружества», и что «позднее такая композиция воспринималась как символ победы христианства над магометанством»³⁰, показывает, насколько безграничны значения, вкладываемые в эти символы в каждую эпоху. Роль солярных знаков как

оберегов также не подлежит сомнению: доказательств тому дано больше чем достаточно. И все же не ясно, почему, несмотря на упрочение в Средней Азии ислама и наступившее с ним забвение старых идеограмм, утрату ими функций магических оберегов, когда часть знаков переосмысливалась, а остальные превращались в «просто узор», все эти мотивы живы здесь в народном творчестве до наших дней? Не потому ли, что и в X, и в XI, и в XII—XIII вв. они уже были не «идеограммами», а поэтической метафорой. Как метафора, они сложились и вошли в художественный обиход подобно устной поэзии, которая также держалась устойчивых образов мироздания, шлифовала их, совершенствовала и повторяла, как выражение красоты земной и небесной, как поэтический образ природы и ее космических начал.

Попытки истолкования древнейших знаков-символов во многих случаях предположительны. С космологическим олицетворением солнца в его благодатной и губительной мощи связывают три вписанных в круг дракона, взаимопожирающих друг друга³¹. Подобные композиции «без начала и конца» считают «символизирующими саму жизнь». Здесь реальный отрезок жизни одного человека возведен во множественную ступень рода человеческого. Это, скорее, этико-философское обобщение, основанное на случайно возникшей ассоциации. В подобных случаях мы вступаем в область предположений, не имеющих пока твердой опоры. В то же время, типологическое сравнение с печатями II тысячелетия до н.э. из Южной Туркмении позволяет перебросить мост от ранних форм пиктографии к знакам-символам эпохи бронзы, далее к знакам Зодиака, получившим устойчивое признание в картине неба более поздних времен.

Сапалли-тепа и Джаркутан (Узбекистан) дали не менее значительное собрание амулетов эпохи бронзы. Особенно оригинальна печать в виде ромба с уступчатыми сторонами и вписанными в них протомами животных: горного козла, кабана, льва и камышового кота (?). На оборотной стороне этого амулета по четырем направлениям ползут змеи. Е. В. Антонова трактует содержание этого амулета как «сакральное пространство», способное охранить человека³², или как одну из форм «реализации модели мира», вообще же, как стремление соединить противоположное в одном изображении, придать изображению общий космический характер, восходящий в конечном счете к тому, что составляет основу мира. Соглашаясь с таким общим толкованием содержания печатей-амулетов эпохи бронзы, можно отметить, что в данном аму-

лете предстают символы, соединявшие идею мироздания с благопожеланием охотничьей удачи на зверя. Обе идеи совмещены, как в символе солнце-круг-колесо-нимб, где религиозно-философская и мифопоэтическая идея не расчленены. Любой оберег не исключает такого двойного смысла — он «модель мира» и амулет, несущий благо.

Вообще, геометризованная форма отдельных солярных знаков-символов составляет лишь исходный мотив для более сложных композиций. Но основная идея символа при этом сохраняется. Знаки космогонии обрастали многими другими символами и были чаще лишь атрибутами божеств или их придатками.

Ведущей остается проблема мироздания, круговорот в природе. Мироздание заключает небо, землю и подземную сферу. Круговорот — вращение светил, смену суток и времен года. Дуализм — противоборство дня и ночи, света и тьмы, холода и тепла, добра и зла³³. Выражением этих идей на всех этапах истории и было народное архаизирующее искусство. Оно отражало уровень народных представлений и верований, лежащих под слоем религиозных систем и учений.

К числу знаковых символов относится, видимо, и печать из гробниц на Алтын-депе (Илл. 2в). Она имеет форму «увенчанного крестом полумесяца, внутри которого извивается змея»³⁴. Скорее, это фигура человека или бога, стоящего в ладье. Символ хорошо знакомый в древнейшей глиптике Месопотамии.

В общем, культура Бактрии и Маргианы эпохи бронзы близка луристанским бронзам (запад Ирана) и эламо-месопотамской глиптике, хотя и носит черты некоторого упрощения и переработки древневосточных образцов на свой лад.

Не будет преувеличением сказать, что условный схематический стиль изображений принадлежит всему фольклорному изобразительному искусству на всех ступенях его развития. Форму уступчатого ромба имеют также лазуритовый амулет из могильников в области Балха (Южная Бактрия, Афганистан). На одной его стороне, вместо расходящихся змей, изображен скорпион, а на другой, крестом, — протомы ощерившегося зверя³⁵. Нечто подобное — на округлой медной печати из тех же могильников, в центре которой помещен трехпетельный узел и от него расходятся три фигуры горных козлов с повернутыми вперед маленькими головками и изогнутыми рожками. Между ними — такие же трехпетельные узлы с переплетенными фигурами зверей. Подобные композиции изве-

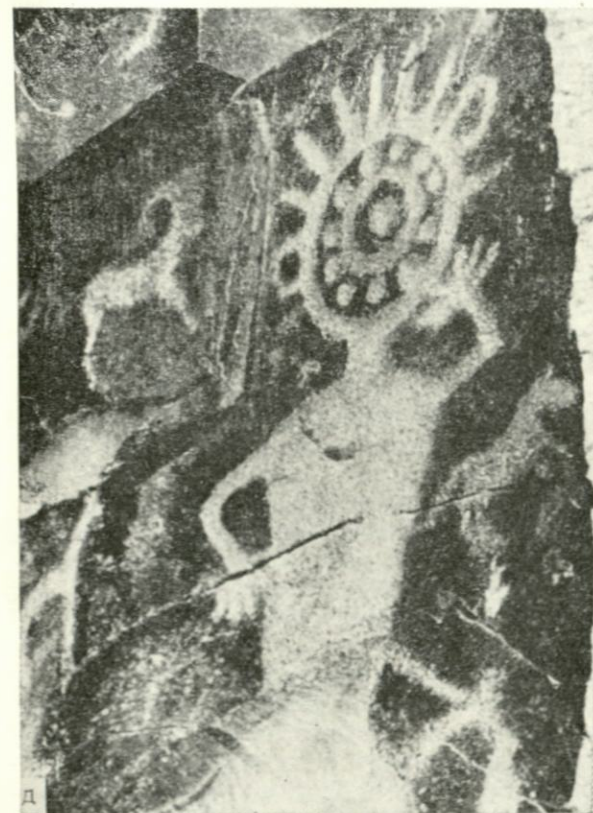
стны еще в глиптике хараппской цивилизации (Древняя Индия)³⁶. Здесь сложный клубок представлен, в которых проявляется раннее искусство, стоящее еще на рубеже заклинательной магии.

Ступенчатые мотивы в соединении со схематизированными фигурами зверей и животных создают особый мир образов, близкий к древнейшим земледельческим культурам Ирана³⁷. Для областей Северного Афганистана круг и ступенчатый квадрат с ромбом посередине означали не только солнце, светило, но и нечто имеющее значение оберега вообще. Так, в планировке зданий и крупных сооружений соблюдались те же фигуры, получившие, видимо, магическое значение³⁸. В туркменских коврах эти традиционные формы дошли до наших дней уже не как астральные знаки, а как племенные «гёли» сложного и во многом не разгаданного значения (Илл. 2б).

Перейдем к фигуративным изображениям. Уже в ранних формах искусства эпохи бронзы на юге Средней Азии большое место занимают изображения животных. Иногда это парящая птица или верблюд с поводьями, бык с человеком (каменные печати Маргианы), вписанные в ступенчатый ромб или заovalенный прямоугольник. Но чаще — нечто иное: скрещенные овалы образуют двуглавого змею, «древо жизни» с двумя птицами на его ветвях, змей, сосущих быка (отнимающих у него «жизненную силу»?).

На двусторонних печатях «мургабского стиля» изображены то отдельные животные, то сцены. На цилиндрических печатях они образуют фризы. Судя по тому, что птиц, как правило, помещают вверху, животных в середине, рыб или змей — внизу, нетрудно заметить, что размещение это следует общей картине жизни на земле. Выражению этой картины служат символы небес, земли, гор, воды, иначе говоря — верхнего неба и нижнего (подземного, потустороннего). Картина земли перерастает в представление о вселенной и противоположностях света и тьмы, тепла и холода, добра и зла.

При раскопках Каракалинского могильника в долине Сумбара (Южный Туркменистан) были найдены четырехугольные сосуды (III—II тысячелетия до н. э.) с налестками в виде голов баранов. На одном из них фигуры козлов, змей, солнечных орлов и другие знаковые формы расположены в определенном порядке. В этой композиции усматривают «трехчленную модель мира», понятие которого складывалось именно в эту эпоху³⁹. Однако подобные «модели» (точнее, композиции смыслового значения) удерживались в народном архаизирующем искусстве и позже. Так,



2. ЗНАКОВЫЕ СИМВОЛЫ МИРОЗДАНИЯ: а) крест, круг, лунница на печатях из Теджено-Мургабского оазиса; б) крест, круг, ромб и производные мотивы на печатях и в расписной керамике эпохи энеолита (Южная Туркмения, III—II тыс. до н. э.); в) крестообразная фигура в ладье с вписанной

в нее змеей (или крест и лунница со змеей) из Алтын-депе III—II тыс. до н. э.); г) круги, вертушки, треугольники, зубцы и птицы на передней стенке очажка X—XI вв. Самарканд; д) наскальные изображения из Тамгалы (Казахстан); е) рельеф Хафайе, II тыс. до н. э. (Месопотамия).

на неполивном средневековом сосуде из Та-либарзу (Самарканд) вокруг тулова идут, повторяясь, знаки солнца в окружении перлов, вписанные в опрокинутый серп Луны (Илл. 41е). По сторонам светила два быка, туловища которых осыпаны мелкими звездами (быки повернуты по вертикальной оси и как бы «сидят» попарно, протянув ноги). Сцена эта изображена трижды, и трижды в промежутках стоит «древо жизни». Фон между фигурами заполняют кружки, кольца и звезды. Семантика этой композиции очевидна. В ней представлены основные элементы мироздания, торжественный благовест природе доносится всем строем этого продуманного произведения керамики.

В Южной Туркмении и Северном Афганистане, районах раннего земледелия, в последние годы обнаружены сложные композиции на культово-бытовые темы, которые были известны ранее в Месопотамии, Эламе и Закавказье. Очевидно, и эти районы входили в круг древнейших культур, в котором, наряду со знаковыми формами, существовали (особенно на цилиндрических печатях) развернутые многофигурные сцены магического значения. Благодаря прокату цилиндрических печатей по глине возникало (в развертке) бесконечное повторение сочетаний. Такие «дорожки» или фризы как бы вторят магическим формулам или заговорам против нечистых сил. О них мы знаем из клинописных табличек Месопотамии, где заговоры произносились в однообразном повторении много раз.

Печати «мургабского стиля» из Гонур, Тогелок-13 и Тогелок-3 изображают борьбу между быками и змеями, иногда с участием человека, спасающего быков и разгоняющего змей. Более сложны композиции на цилиндрических печатях с изображением на торце змеи (здесь уже, видимо, охранителя) и ряда фигур на поверхности цилиндра, где представлены быки, птицы, рыбы, фантастические животные и мужской персонаж (получеловек или бог). Каждым, в соотношениях разных фигур между собой, олицетворена извечная борьба сил природы. В борьбу вступает и человек (еще наполовину, как повествует месопотамский эпос о Гильгамеше, человек, наполовину бог).

Наряду с уже известными мотивами единороства человека с хищником, здесь можно видеть ряд мифологических (?) сцен с участием двугорбого животного с туловищем лошади, горбчатых быков, собак, крылатого (?) животного, сидящего человека, а в другом случае быка, дерева, птиц и т. д. Но особенно поражают рисунки, прокатанные на стенке глиняного сосуда; посредине композиции —

жгутовидная линия, и по обе стороны ее фигуры животных, на которых напал лев, посредине — дерево, вниз от жгутовидной линии — цепочка птиц (?). Возможно, что жгут обозначает реку, а треугольники (на другой печати) — земную твердь, горы. Из сравнения с более древними печатями Месопотамии автор публикации печатей из Таипдепе делает вывод, что они восходят к древним прототипам, известным ранее в Месопотамии. Традиционные в древности образы были переосмыслены и вошли в систему мировоззрения и мифологию нижнемургабского населения бронзового века⁴⁰. Здесь не обязательно исходить из «древнейшей» формы или мотива. Сюжет тот же на протяжении веков, поскольку он трактуется вне времени и пространства. Меняются только манера исполнения, стиль, а иногда и подтекст новой его трактовки.

У нас будет возможность вернуться к другим подобным сценам культа природы. Сейчас же обратимся к отдельным элементам, из которых складываются подобные композиции, и посмотрим, какой смысл несет в них каждое реальное и фантастическое существо.

ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ

«Священно первоначально то, что мы переняли от животного мира».

К. Маркс

Наряду со знаковыми символами космогонии в традиционном искусстве Средней Азии издавна выступают звери, птицы, животные и другие природные существа.

На ранних ступенях развития изображения животных в расписной керамике и терракоте обнаруживают связь с тотемными представлениями о животном как предке. Такие представления характерны для всех областей Старого и Нового света. Звери и животные служат также оберегами, локализуясь в зависимости от местной фауны и ступени развития культовых представлений. «Нашествие животных» отмечают в это время в керамическом искусстве Месопотамии (Халаф), Ирана (Сналк II—III, Сузы А, Тали-Бакун А), Средней Азии (Намазга III, Алтын-тепе) и Белуджистана (Кветта, Кулли, Нал-Наандара)⁴¹.

Уже у ранних земледельцев юго-западной части Средней Азии происходит окончательный упадок тотемизма в связи с победой религиозных представлений, соответствующих

новому экономическому базису общества (культ плодородия, космические божества и т. п.). Позже сохраняются лишь незначительные пережитки тотемистических представлений о ритуальных обрядах и в религиозной символике, полностью потерявшие всякую связь с основными идеями тотемизма⁴². На смену тотемизму пришли магическая символика, более сложный ритуал обрядов, молитв и заклинаний. Все они отражают представления о космосе, населенном зверьми и животными (животный эпос), и борьбу людей и животных с силами природы. Общественный строй восточных деспотий тоже находит в них воплощение. Искусство преломляет образы мифологии и развивает идею незыблемости власти сильных.

МОНОМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА

ЗВЕРЬ (лев, тигр, барс, леопард, волк и др.). Во главе звериного царства стоит лев⁴³. Он выступает двояко: в космогонии — символ солнца (или его атрибут); в мире животных — царь зверей. В метафоре он уподобляется царю среди земных владык.

На каждом историческом этапе образ зверя меняется в соответствии с главными идеями эпохи. На расписной керамике энеолита Туркмении зверь — это почти знак, передающий контуром и пятном пеструю шкуру леопарда (льва здесь и не видно). На печатях эпохи бронзы (Мургаб, Туркмения) преобладает условный знаковый зверь и его фигуру очерчивает контур. Видимо, «керамический» и «текстильный» стиль этих изображений отвечали одному общему пониманию вещей. В древности в искусстве всего Среднего Востока, особенно в прикладном искусстве, были распространены изображения львов и львиц, обращенных головами друг к другу. Находки таких изделий на Большом Ферганском канале М. Е. Массон относил, в свое время, к изделиям, близким к искусству ахеменидского Ирана⁴⁴.

К числу древневосточных типов относится небольшое изделие из золота с изображением льва, обнаруженное в дворцовых помещениях Топрак-кала в Хорезме⁴⁵. Здесь та же манера обозначения морды зверя складчатями мускулами и параллельными прядями гривы.

Наиболее ярким в искусстве Средней Азии надо полагать изображение древневосточного льва на ножках из слоновой кости (Илл. 3а) V в. до н. э. из городища Тахти Сангин (Южный Таджикистан). Лев стоит на задних лапах в геральдической позе, что отвечает всему

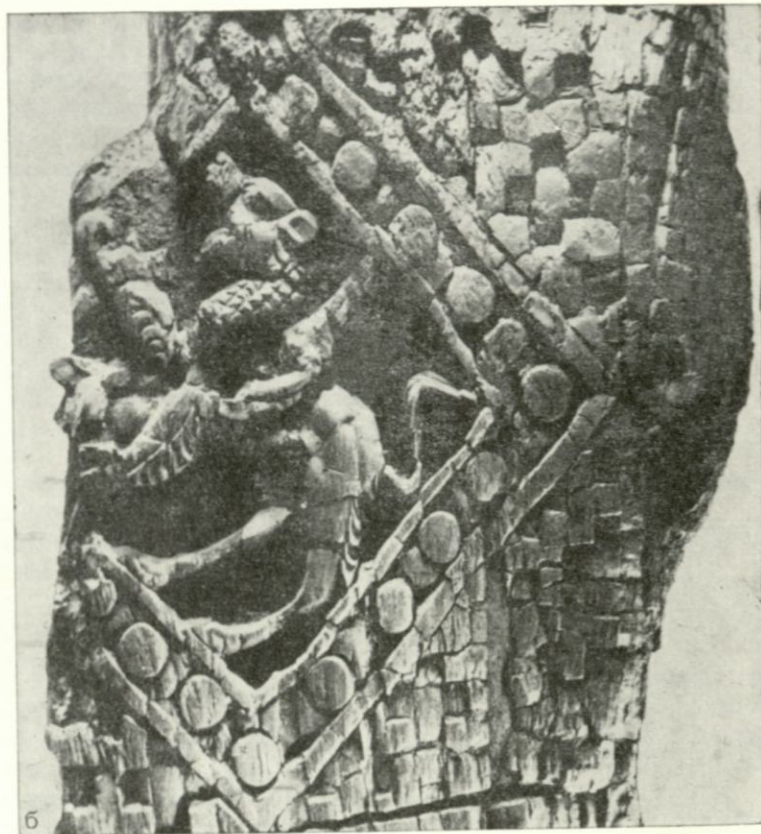
величавому стилю придворного искусства Ахеменидов⁴⁶. Здесь могли сохраняться и ассоциации льва с солнцем, как и всей механикой неба. На это указывают и более ранние и более поздние изображения, начиная с льва, усыпанного светилами в рельефе на гробнице Антиоха в Нимруд-даге, вплоть до «звездных» зверей в резном штуче дворца Термезшахов XI—XII вв. в Термезе.

Эпоха восточного эллинизма (IV в. до н. э. — III в. н. э.) вносит иное понимание в образную трактовку зверя (Илл. 3г). Собственно эллинистическая выражена головой льва на керамических плитах-метопах из Нисы (II в. до н. э.). Свободная трактовка морды зверя с отвислой челюстью и нахмуренными бровями отвечает реалистической пластике филлэллина. Другая львиная голова — маска зверя на каменном водоеме из буддийского монастыря Фаяз-тепе — обнаруживает возврат к иному, древневосточному принципу (Илл. 3в). Здесь все отвечает не столько натуре, сколько стереотипу; в этом случае лицевая маска льва призвана выразить больше всего звериное начало: пасть условно оскалена, грива отвисает полосами, пластическая лепка глазных впадин и носа однотипна. Если обратиться к более древним изделиям Среднего Востока, та же маска легко узнается в изображении львиных голов из Суз и Персеполя (V в. до н. э.) и на бронзовом диске со львами из Ирана (V в. до н. э.). Как бы промежуточное место между ирано-ахеменидскими и кушанскими «львами» занимает скульптурный лев из Гандхары (II в. до н. э.), соединивший в себе близость к натуре греческого льва с условностью изображения его головы на каменном водостоке Фаяз-тепе.

В эпоху раннего средневековья львы в искусстве Согда и Ирана трактовались схожим образом.

Фигура из Шиш-тубе (Северная Киргизия) изображает льва сидящим на задних лапах. Грива и шерсть обозначены пунсоном и кружками, заходящими друг за друга. В теревтике лев предстает более блистательным. Здесь преобладала концепция «сасанидского» искусства, с присущим ей светским блеском, дворцовой элегантностью и внешним выражением царственности. Массивный амулет-подвеска в виде фантастического зверя из золота с инкрустацией и раковиной, вмонтированной в спину, был обнаружен при раскопках в храме III—VI вв. на городище Еркурган (Кашкадарьинская область УзССР)⁴⁷. Он принадлежал, видимо, к светским украшениям.

Поджарый лев в резьбе по дереву из Пенджикента — атрибут власти царей и вельмож



3. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Зверь: а) лев, изображение на ножках из слоновой кости, V в. до н. э. из Тахти Сангин (Южный Таджикистан); б) зверь на резной деревянной пласе из Пенджикента, VIII в. (Таджикистан); в) голова льва,

маска зверя на каменном водоеме из буддийского монастыря Фаяз-тепе, I—II вв. (Южный Узбекистан); г) голова льва, керамическая плита из Нисы, II в. до н. э. (Южный Туркменистан)

(Илл. 3б). Не случайно в эту пору лев — и постоянный страж трона царя, и объект охоты царственного всадника.

В VIII—X вв. и позже мотив зверя, как символа силы и власти, преобразуется исламом и христианством в стража веры. В исламе образ льва переносится на Алия, в христианстве — на самого Христа.

Лев — страж, когда-то божество, затем символ царственности (у трона владык) и оберег от всякого зла. Таким предстает лев и в художественном ремесле стран ислама. Он изображен в кружке из ромбов⁴⁸ штампом на многих сосудах из Кувы. На корчагах VIII—XIII вв. из Самарканда и Тараза (Джамбул), служивших оссуариями, есть оттиснутые штампом изображения львов, стоящих на задних лапах и, видимо, охраняющих содержимое сосудов⁴⁹.

В пору мусульманского средневековья лев полностью теряет устрашающие черты. Это скорее потешный зверь, или эмблема. Ислам поверг ниц все языческие символы природы, олицетворенные в зверях: «Передают, что у бога на земле есть некий раб. Когда он поминает бога, львы в пустыне начинают дрожать и мочиться от страха перед господом, а ангелы в небесах впадают в трепет» (шейх Харакани)⁵⁰.

В росписях Самарры (IX в.) — это игрушечный саблезубый тигр с туловищем льва; на мраморном рельефе XIII в. из Египта — кошачий хищник, плавно ступающий на мягкие лапы, его туловище и ноги покрывает растительный узор из полупальметт; в Средней Азии на бронзовом изделии X—XII вв., найденном в Буране (Киргизия), — ножка светильника в виде фигуры льва⁵¹; на крышке медной курильницы XI—XII вв. в городище Бедрач (Сурхандарьинская область УзССР) — чисто декоративная поделка в виде головки тигра, ее сквозной узор окончательно разрушает пластику форм⁵². Недалеки от нее и другие подобные курильницы из Ирана и Закавказья, на которых ажурный зверь походит больше на кота. Бронзовая курильница XI в. из Национального музея в Фиренце (Испания) напоминает покорную овцу; поверхность тела льва украшает попона с вышитыми на ней кружками в обрамлении из перлов; ниже — стилизованная куфическая надпись и орнамент.

Другую ветвь изображения зверя в прикладном искусстве средневековья в Средней Азии можно проследить, начиная с посыпанных слюдой (в подражание металлу) керамических сосудов VI в. из Кафыр-кала под Самаркандом. Зверь в кружке из перлов выполнен штампом, рисунок его наивен и прост. В

X—XII вв., наряду с изделиями, блестящими каллиграфией и узором, наивные изображения зверя все еще бытуют в народной штампованной и поливной керамике. У нас будет повод говорить об этой архаизирующей струе народного искусства X—XII вв. Сейчас заметим, что в изображении зверя, как в прикладном искусстве вообще, искусство этой поры как бы раздвоилось на утонченное ремесло и народный примитив. В ремесле, отличавшемся высоким профессионализмом, выдумкой и изощренным вкусом, складывался узорный стиль мусульманского средневековья. В народном архаизирующем искусстве воскрешались наивные представления, не связанные с исламом. Попытки свести воедино космос, животный мир и человека возвращают умельца к веку бронзы. Но это искусство, уже лишенное былой свежести воображения.

Сочетание символов неба, земли и преисподней особенно обильно на керамических очажках X—XIII вв. Здесь были представлены все стихии природы, в том числе звери, животные, птицы, плоды, растения, знаки космоса и лишь в отдельных случаях человек⁵³. Но это, как уже говорилось, только позднее отражение древней космогонии. Примитивы в художественном ремесле X—XII вв. очень интересны, однако былой яркости и силы в изображении зверя, птицы, животного здесь нет, узорность овладевает народным творчеством сполна.

В искусстве степных районов на севере Средней Азии издавна преобладает образ волка. На золотой обложке меча VIII—VI вв. до н. э. из кургана Тагискен сказались особая манера изображения волков⁵⁴. Животный орнамент, выраженный в материале, — в духе скифского искусства, мира его фантазии. В XI—XII вв. генеалогия племени отесняет космогонию и мифологию древних. Медный грушевидный кувшин из округа Тараза (Джамбул) венчает голова волка, туловище и горловину покрывает общий узор⁵⁵. Волчью форму имеет и керамический сосуд из Тараза. Видимо, этот излюбленный мотив отражает старые предания, связанные с генеалогией тюрков, получив, однако, новую обработку.

Более архаизированное изображение зверя с волчьей мордой — на терракотовой плите из городища Красная речка (Киргизия, X—XII вв.)⁵⁶. В раскрытой пасти зверя — ветка с плодами. Подобные изображения волка с веткой в зубах — и в многочисленных памятниках искусства Древней Руси XII—XIII вв. Возможно, что семантика у них разная, хотя типологически они близки.

Несколько особняком стоят фигуры барсов на бронзовом створе-подставке XII в. из

Киргизии⁵⁷. Звери шагают почти в плоскости цилиндра, в то время как головы четырех идущих влево тигров скульптурно повернуты в анфас. Подобный прием напоминает древневосточную композицию, запечатленную еще в ахеменидском Иране. Отзвуком старого домусульманского искусства предстает и звериная скульптурная маска из Кувы (Фергана), связанная, видимо, с поздним буддизмом. Но такие отступления от большинства принятых в эту эпоху форм не дают оснований заключить, что в X—XIII веках изображение зверей (льва, тигра, волка, барса и пр.) теряют космогонический смысл. «Ширы» (львы, тигры), больше похожие на собаководных хищников (такими художник представлял себе львов), были изображены и позже — нападающими на джейрана на порталах медресе Шир-Дор (1619—1636) и Надир-Диван беги (1610—1635) в Самарканде, но уже вне прежней значительности содержания⁵⁸. Царит здесь декоративное значение, но поэтическое звучание не ослабло: более того, оно все существеннее переходит из сферы культа в сферу иносказаний и метафор.

Обобщая сказанное об изображении зверя в искусстве Средней Азии и всего Среднего Востока, отметим, что и в Византии, на Кавказе и Руси были в ту же пору свой лев, свой волк или барс. Общим был только процесс перехода от одного значения к другому, и протекал он с разной быстротой, что вызывало то отставание в одних, то ускоренное развитие того же образа в культуре других стран. Истолкованию каждого льва, орла или феникса в духе собственного понимания этих символов в связи с верованиями, преданиями и отношениями к искусству служили «Физиологи», трактаты, созданные сперва в Александрии. Позже христианские «Физиологи» трактовали естество льва в духе благочестия или символа власти. Здесь нет ничего от космогонии, все от мирской поэтики. Князь — он и лев, он и змий, он — добро, он и зло наших дней. Церковная поэтика и поэтика фольклорная переплетаются⁵⁹. Так же и в художественном ремесле средневековья — есть эти оба качества, к ним добавляется эстетическое мерило, способность образа, выраженного в материале, служить предметом украшения.

Бык, конь, олень, верблюд, баран, козел, кабан. Все эти животные были в изначальной древности олицетворением сил природы и космоса.

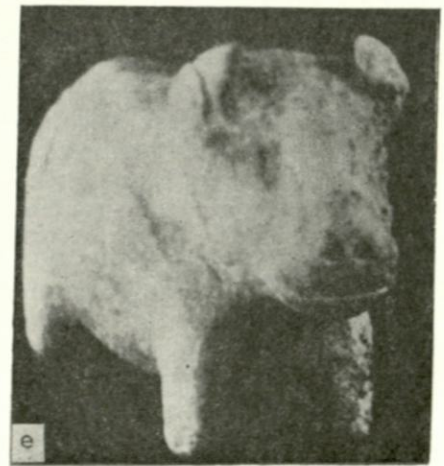
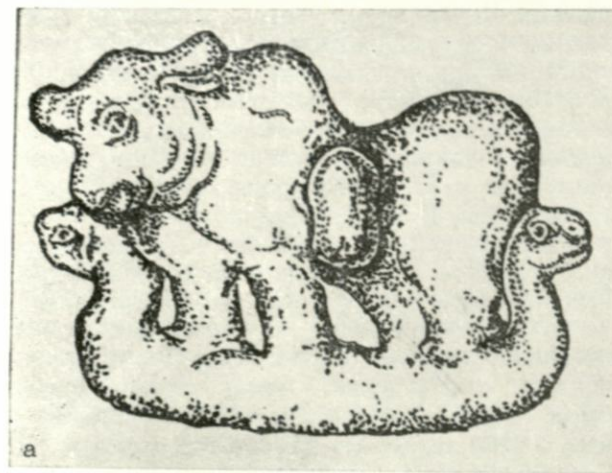
БЫК — едва ли не древнейший мотив на темы изображения животных. В наскальных изображениях, сохранившихся в отрогах Тянь-Шаня, он предстает как некое тотемное (?) животное. В соответствии с приемами магии

он изображен в профиль сплошным силуэтом. Рога у животного круто опущены (бык) или подняты (корова?). В обоих случаях на спине и заднем бедре рядами выбиты белые пятна по темному фону. Вспомним, что точечные пятна есть и на изображении дикого быка в наскальной живописи Ласко (Франция). Большие пятна покрывают тело быка и в наскальной живописи времени неолита в Тассили (Сахара). Точечные пятна есть и в изображении коровы на керамическом сосуде из Кара-депе (юг Туркменистана)⁶⁰.

На древних золотых и серебряных сосудах из Фулоли (Афганистан) мощные быки с низко опущенными рогами движутся на стенках чаш вслед за человеком-быком (об этом и других персонажах чаш скажем позже). На дне чаш с быками изображено солнце в виде розетки из восьми вертящихся по кругу лучей. На определенную связь с космогонией указывает находка золотой головки быка при раскопках культового центра эпохи бронзы на Алтын-депе в Южном Туркменистане⁶¹ (Илл. 4б). Затем в слоях II тыс. до н.э. в Улуг-депе (там же)⁶². К концу III — началу II тыс. до н.э. относят и слив сосуда в виде головы быка из раскопок Тайчанак-депе⁶³.

Образ быка издавна олицетворял мужское начало, символизирующее источник плодородия. Мифического первородного быка связывали с водной стихией — считалось, что из тела его произрастали злаки и лечебные растения, а из семени — все виды полезных животных. На фигурной печати из Дашлы-3 (Северный Афганистан) горбатый бык стоит на ладе, изображенной в виде извивающегося двуглавого змея (Илл. 4а) или дракона⁶⁴. Подобная печать с крестом или фертом, стоящим в лодке, мы уже отмечали среди находок на Алтын-депе⁶⁵. Не восходит ли этот мотив к печатям Шумера и Аккада III тыс. до н.э., на которых божество представлено в виде человеко-быка в лодке?⁶⁶

В Средней Азии, начиная с II тыс. до н.э. и вплоть до эпохи Кушан, быка изображают (Илл. 4е) в поделках из золота и камня (головка из Алтын-депе, мраморный бык из Кара-депе⁶⁷, и в деталях архитектурного убранства, быки-яки, лежащие, подогнув ноги, на борту сакского котла V—VI вв. до н.э. из жертвенного комплекса, обнаруженного на Иссык-Куле⁶⁸, быки-зебу на капителях из Каратепе и Шам-калы⁶⁹. Священный бык Нанду изображен на монетах Кушан, и он же — в росписи Дильберджина (Илл. 4д). Однорогого быка с сидящей на нем человеческой фигуркой изображает и полая фигурка из раскопок на цитадели Ленинабада (Северный Таджикистан)⁷⁰. Возможно, что в данном



4. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Бык: а) бык в лодке, бронзовая печать, Бактрия, II-ое тысячелетие до н. э.; б) головка быка с серпом луны на лбу, серебро, VII в. Пенджикент; в) голова быка, слив керамического сосуда VII в. из Самарканды; г) человек с быком, фрагмент настенной росписи из

Пенджикента, VII—VIII вв.; д) священный бык Нанду, фрагмент настенной росписи из Дильберджина (Северный Афганистан); е) бык, мраморная фигурка из Кара-депе, III тыс. до н. э.

случае имелся в виду единорог. В ранних формах он предстает с телом быка, позже — лошади или козла⁷¹. Есть он и в искусстве и мифах Индии, Ближнего Востока, Средиземноморья и Восточной Европы, в разных религиях, вплоть до христианской и мусульманской. Однако в Средней Азии он, кажется, был мало популярен.

В архаизирующем искусстве раннего средневековья, будь то искусство сельской округи или городских центров, рогатая голова быка ставилась в связь с огнем и употреблялась потому как символ для украшения шашлычниц II—III вв. из Каунчи и сосудов VI—VII вв. из городища Канка близ Ташкента⁷². Сосуды со сливом в виде головы быка отмечены также на Афрасиабе, в Каунчи, Пенджикенте, Кафыркала, Куве и других местах. В Куве на лбу бычка изображен незамкнутый ромб. Но особенно характерен фрагмент сосуда VII в. из Самарканда (Эрмитаж). На лбу быка начертан знак светила, крупно очерчены глаза, широко оттопырены уши, слегка орнаментирована морда. Все эти детали придают образу значительность и силу (Илл. 4в).

На обломке глиняного сосуда из Пенджикента VII—VIII вв. бык изображен перед алтарем (подобно быку в позе преклонения перед символом солнца в настенной росписи Анберда в Урарту). В настенной росписи Пенджикента изображен человек с быком (Илл. 4г). На одном из жертвенников четырехрукое божество, стоящее перед быком. В другой сцене демоны с человеческим лицом и торсом предстают с бычьими ногами, копытами и рогами⁷³.

На былое астральное значение быка указывал еще Бируни, когда писал, что «в этот день (Рузи Михр) появляется бык, влекущий колесницу луны. Этот бык из света с золотыми рогами и серебряными ногами; он появляется на некоторое время, потом исчезает. Тот, кому удастся его увидеть, сподобится исполнения того, о чем томился, когда смотрел на него»⁷⁴. Культ быка был широко распространен в древнем мире. Бык пашущий, боронящий, собиратель урожая совмещал в себе культ производительных сил природы с иносказанием, которое придавала ему религия. На Кавказе бык — издревле жертвенное животное. В дни начала весенних работ его украшали крестами и кругами как символами солнца. Голова быка из дутого стекла с тупыми рогами, без глаз представлена в Чимкентском музее (VIII—IX вв.?).

В традиционном архаизирующем искусстве средневековья отложились идеи и образы, вошедшие много раньше в Авесту. Они как бы вторят ее гимнам. Достаточно сопоставить

очажок X—XI вв. из Самарканда, где мироздание представлялось прорастанием рогатого скота на древе, увенчанном лунным серпом. Этот стереотип традиционных представлений сохранял под грузом религиозных напластований античности и раннего средневековья старую не изжитую в народе концепцию культа природы. В Бундахишне говорится, что из мозга первородного быка «выросли пятьдесят видов злаков и двенадцать видов целительных растений... Из рогов... плодовые деревья, из носа — лук-перей, из крови — грозди виноградной лозы»⁷⁵. Прорастание этих плодов обязано «свету луны», под которой «сначала были сотворены бычок и телка, а затем от всех видов зверей по паре. Серп луны связан с крупным рогатым скотом и животным миром вообще, диск солнца с землей, растительным миром и людьми». Изображение быка встречается и позже. Керамическая фигурка мастерски сделанного горбатого быка найдена во время раскопок в домах XII—XIV вв. в селении близ Замахшара (Северная Туркмения, Хорезм)⁷⁶. На фрагменте поливной керамики XIV в. из Ташкалы (Хорезм) бегущий бык-зебу вписан в орнамент как мотив декора.

Это не значит, конечно, что везде и всюду, где изображался в древности и раннем средневековье бык, надо искать культовую или религиозную подоснову. Рога на голове демонов в настенной живописи Пенджикента, или рога на шлеме одного из всадников, осаждающих крепость на Аниковском блюде, — персонажи дружинного эпоса, к которому тотемы и религия не имеют отношения. Судя по многим ювелирным изделиям позднего средневековья, изображения быка уже утратили к тому времени свое былое смысловое значение.

На смешение образа быка с человеком (обожествление его как полубога) мы укажем особо. Отметим только, что, пройдя тотемную, мифическую и историческую стадию, бык уже в глубокой древности, как показала К. В. Тревер⁷⁷, превратился в Гавомарда, а затем и в Гопатшаха. В эпоху эллинизма и эпоху Кушан у него голова человека, а туловище быка.

Наиболее интересные предметы, отразившие облик Гопатшаха, — ритоны Нисы II—I вв. до н. э.⁷⁸, ониксовая печать из собрания Музея истории народов Узбекистана и фрагмент керамики Тали-Барзу, на которых изображен человек-бык.

КОНЮ отводилось исключительно большое место среди изображений космогонического значения как у земледельческих, так и у степных племен и народов. Конь, хозяйст-

венное освоение которого теряется в глубине веков, стал объектом культа еще в доскифское время. Он олицетворял издавна культ солнца, был атрибутом солнечного божества, элементом астральных культов вообще. Всадник с копьем и знаком солнца над головой появляется в Передней Азии еще до II — нач. I тысячелетия до н. э. Позже он появляется не раз в языческом и христианском контексте и оформлении.

Образу коня в древнем искусстве Средней Азии посвящен ряд специальных работ⁷⁹. Предметы искусства, отразившие культ коня, многочисленны. Назовем некоторые.

Бронзовые пряжки конской сбруи саков, обитавших в низовьях Сырдарьи, вводят нас в обширный мир «коньков», получивших распространение от Индии и Ирана до Сибири и Восточной Европы (Илл. 5а). Кони золотой колесницы Амударьинского клада не одиноки. В древних культурах человечества упряжка повсюду ассоциировалась с движением коней, влекущих колесницу бога солнца. Еще Геродот писал о массагетах: «Быстрейшему из всех богов (солнцу) они посвящают быстрейшее животное (коней)». Ему вторит Вендидад: «Взойди, вознесись, о Солнце, быстроконое». Конь, как символ, был отмечен и на упомянутой нами цилиндрической печати из Месопотамии: над скачущей лошадию помещен знак креста-солнца (Илл. 5в). Для искусства Средней Азии VI—V вв. до н. э. характерна золотая серьга из Геок-Тепе (Туркмения). Она имеет форму коня в сбруе с подвешенными к ней бубенцами⁸⁰. Несмотря на миниатюрные размеры, она монументальна и в художественных качествах отражает природу древнего мифотворчества на более зрелых этапах его развития.

На фаларе из Федуловского клада голова божества света помещена посреди двух лошадиных протом (Илл. 5в). Тот же образ вдохновлял мастера-ювелира из Тилля-тепе в создании изящной подвески в виде двух спаренных головок лошадей.

Священную роль коня подчеркивают изображения его как вотивного (приносящего себя в жертву?) животного. Таким мы видим коня на золотой пластинке из Амударьинского клада (V—IV вв. до н. э.), на которой он стоит, выдвинув вперед тесно сомкнутые ноги (Илл. 5б).

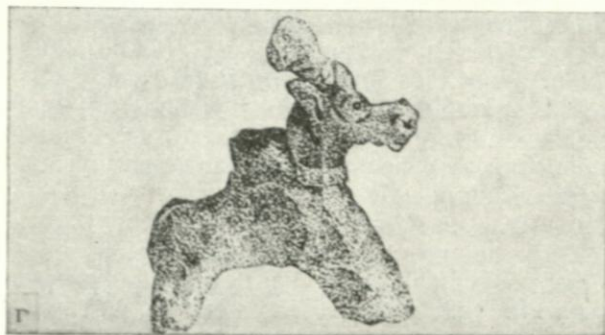
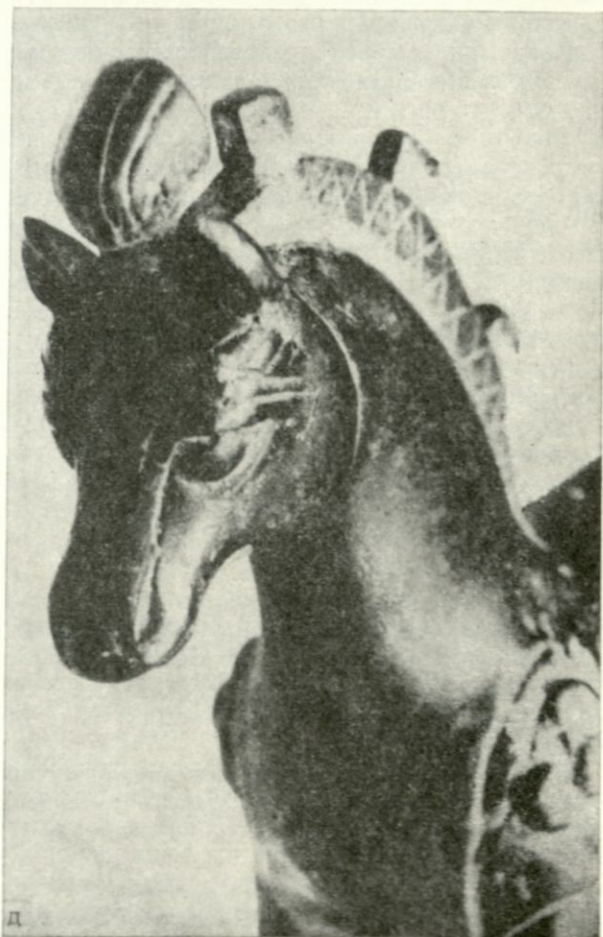
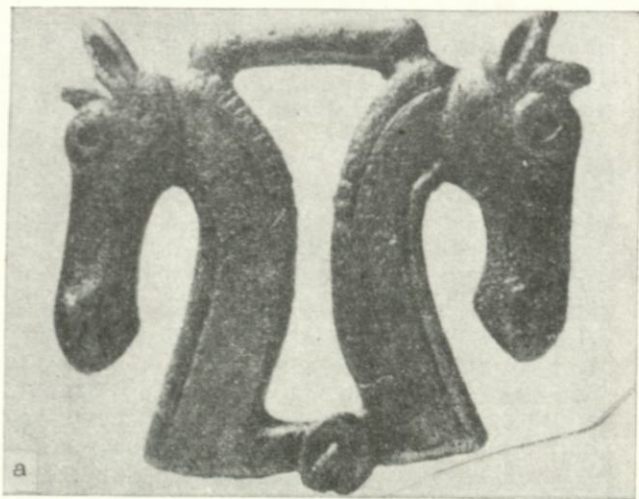
На монетах индийских владетелей (Илл. 5г) перед ним священное дерево (конь в упряжке стоит, опустив голову). На серебряных блюдах из Бори и Армазхеви (Грузия) конь горделиво поднял голову перед алтарем⁸¹ (Илл. 5д). На варварских подражаниях Геллиоклу (I в. до н. э.) — это уже символ. Как

символ космогонического значения, предстают фигурки и головки коней в первые века н. э. и на керамических подставках-светильниках Халчаяна и Куль-тепе (Сурхандарья)⁸², на керамических ритонах с фигуркой лошади из Кош-тепа (Южная Туркмения)⁸³ и Хорезма⁸⁴. Видимо в древнее время культ небесных коней имел распространение по всей Средней Азии и за ее пределами.

В степной среде конь оставался символом наиболее близким к культам, существовавшим издавна среди «конных» народов. Еще в кушанское время в Бешкентском могильнике (Южный Туркменистан, курган 51) бляшка изображала лошадей в присущем сако-скифам «зверином стиле». Конь с сильно подогнутыми ногами предстает скорее как жертвенное животное⁸⁵. Смысл композиции близок к изображению на Чертомлыцкой вазе, на котором, как находит один из ее исследователей, скифы не укрощают коней (так трактовали эту сцену раньше), а приносят их в жертву⁸⁶. Похоже, что тот же культ обнаруживается и позже — известны наскальные изображения коня во многих местах Южной Киргизии (долина Абширсай), в Араване, Сура-таше и Катта-Денги в Наукате⁸⁷, в древнетюркском погребении на Теке-таше. При раскопках одного из курганов здесь обнаружили захороненного коня, поставленного умышленно на колени, грудью на запад; голова повернута назад, на крупе деревянное седло, во рту железные удила. Ездовое животное готово отправиться в дальний путь. Там же найден погребенный воин в «позе всадника»⁸⁸.

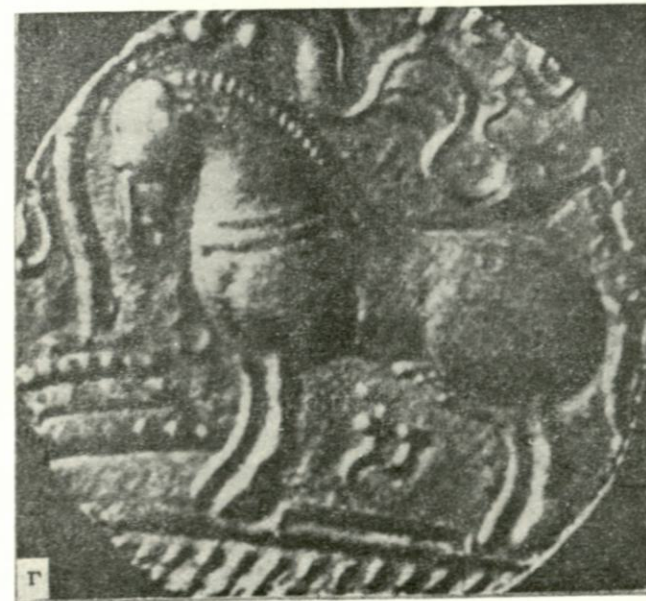
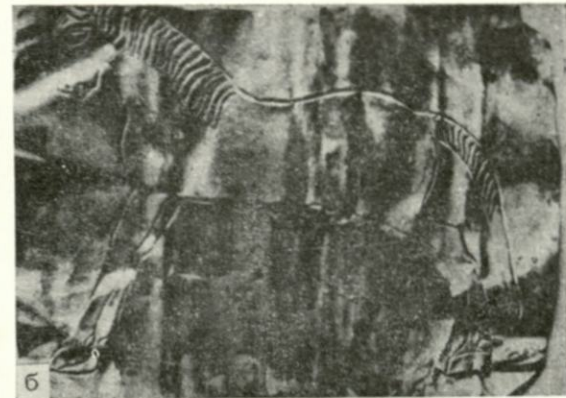
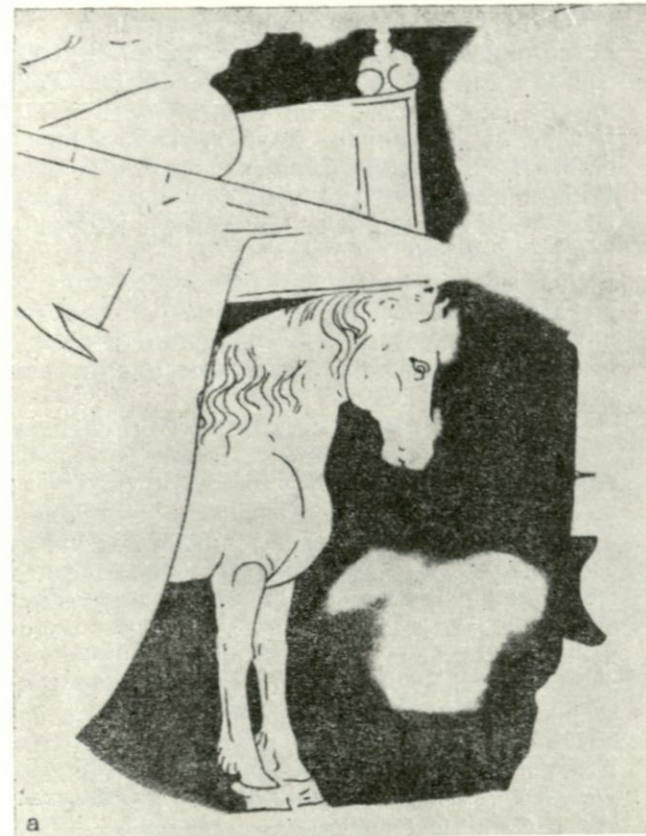
Для искусства ремесленных центров в городах Средней Азии той же поры наиболее характерны многочисленные терракотовые фигурки ездовых животных, на которых восседают сказочные герои. На темени терракотовой лошади с всадником (Самарканд, VII в.) наклеплен диск солнца. (Илл. 5 д).

Самаркандский музей обладал крупной бронзовой статуэткой лошади, на голове которой челка, а грива подстрижена прямоугольными зубцами. (Илл. 5 г). Статуэтка, о которой идет речь, близка к местным терракотам, изображающим лошадей с султаном над головой, а также лошадей под всадником на щите из замка Муг (Таджикистан, VIII в.). Конь изображен и в настенной росписи Пенджикента VII—VIII вв.⁸⁹ (Илл. 6 а). Здесь благородный неоседланный конь не столько шествует, сколько, сгибая левую ногу в колене, принимает позу поклонения. Неоседланный конь, идущий вправо, изображен на монете с Афрасиаба. Левая нога его согнута в колене, за спиной у него согдийская надпись



5. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Конь: а) кони, бронзовая пряжка, Уйгарак, V—IV вв. до н. э.; б) голова коня, изображение на варварском подражании монетам Селевкидов, II—I вв. до н. э.; в) божество света между протомами коней,

серебро, Федуловский клад; г) лошадка с всадником, терракота VIII в., Самарканд; д) фигура коня, бронза, Самарканд (?), VI—VIII вв.



6. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Конь в позе адорации: а) настенная роспись, Пенджикент, VII—VIII вв; б) конь в позе адорации, Амударьинский клад, золотая пластинка, V—IV вв. до н. э.; в) скачущий конь и над ним крест —

символ светила, оттиск цилиндрической печати, Месопотамия; г) конь перед жертвенником, индо-сакская монета; д) конь перед жертвенником, серебряное блюдо из Бори (Грузия).

(Чач?)⁹⁰. С поднятой правой ногой он изображен на оттиске печати — булле из Пенджикента⁹¹.

Раннесредневековая китайская хроника, сообщая о горе, уточняет: «В пещере, на южной ее стороне, есть божественный конь»⁹².

Китайский автор первой половины IX в. Юангсадзу утверждает, что арабы пытались уничтожить статую бронзовой лошади, которой поклонялись в храме, расположенном в Кобадане (нижнее течение Кафирнигана, приток Амударьи)⁹³.

Кони, противостоящие в позе преклонения (согнув ногу в колене), изображены и на шелковой ткани VIII в. из Мошевой балки на Северном Кавказе, куда они попали частью из Согда. Пара коней, преклонив колени, стоит по сторонам дерева на донце люстровой чаши IX в. из Мерва⁹⁴. Схожие композиции известны на каменном рельефе из Кубачи (Дагестан, XII в.?), и на резных дверях мечети Кара-Корейш (там же, XIV в.). Очевидно, в эту пору кони были излюбленной темой не только для культовых изделий, но и вообще для предметов искусства.

Представления о дуализме в природе олицетворялись в Средней Азии образами белой и черной лошади (свет и тьма, день и ночь, лето и зима).

В Авесте в образе белого коня, прекрасного, златоухого, с золотой уздой предстает сверкающий Тиштрия: он вступает в бой с черной лошастью, пугающей, безобразной, олицетворяющей дэва Апаошу. Позже, в «Шах-наме» Фирдоуси черная и белая лошадь олицетворяет бег времени:

Еще про двоих расскажу я коней,
Что мчатся стремительных молний быстрей:
Проносится белый, сверкнув как хрусталь,
И черный за ним устремляется вдаль.
Так время течет, строго меру храня;
То смена извечная ночи и дня;
Бегут, как от своры охотничьей дичь;
Им в беге друг друга вовек не настичь⁹⁵

Связанное когда-то с маздеизмом, это представление всплывает в народном творчестве и в относительно позднее время, когда ислам, казалось бы, подавил все старые культы. Черная и белая лошадь были изображены на больших мозаичных тимпанах медресе в Ура-тубе (XIX в.). Культ могучего коня получил преломление и в апокрифах ислама. В горе над тем же Ура-тубе указывают следы копыт Дуль-дуля, легендарного коня, гарцевавшего под седлом Али⁹⁶. Главным прибежищем подобных сюжетов на темы коня, как олицетворения сил природы, оставался во все времена фольклор.

ОЛЕНЬ. Образ этого грациозного животного издавна сближался с конем. Внешне эти два животных имеют мало общего. Однако оба они слыли солнечными божествами и нередко заменяли друг друга⁹⁷. Олени с ветвистыми рогами были изображены шагающими вдоль венчика кубка еще на керамике XV—XIV вв. до н. э. (Бустан-4). Под ними треугольниками обозначена твердь, земля⁹⁸. Вероятно, они представлялись небесными существами. На Среднем Востоке олень с давних пор был связан с «умирающим и воскресающим» солнечным божеством ранних земледельцев.

У скифов олень представлялся солнцем, сияющим золотыми рогами. В жертву солнцу приносились первоначально олени, позже лошади. В «Зале оленей» дворца Топрак-кала в Хорезме (II—III вв. н. э.) пятнистых оленей изображали с отростками рогов в виде правильных шариков. С. П. Толстов полагал, что трактовка изображения этих рогов несомненно уводит нас в мир художественных традиций скифосарматского искусства⁹⁹. Подтверждение тому он находил в Пазарыкском ковре из оледеневших могил V в. до н. э. Цепь образов оленя прослеживается на изделиях из курганов Средней Азии, Горного Алтая и Сибири. Она далеко выходит за пределы ирано-ахеменидского и сако-скифского времени. Так, два оленя стоят на общей подставке в центральной симметрии, обернув друг к другу повернутые назад головы, в изделии из слабо обожженной глины, обнаруженном в Джетыясаре-2 (Хорезм, вторая половина I тысячелетия до н. э. — первые века н. э.)¹⁰⁰. Галопизирующий олень представлен на бляхах того же времени из кургана № 7 Тегеман-су (Восточный Памир)¹⁰¹.

Установлено, что северного оленя в сако-скифском искусстве вообще нет. Есть разные виды марала: изюбр Восточной Сибири, бухарский олень Средней Азии, кавказский, крымский и средневропейский олень. В каждом регионе изображение марала отвечало общему процессу развития форм, но не имело определенного центра, из которого бы исходили прототипы. Исходными пунктами в изображении оленя не были, следовательно, ни Иран, ни Причерноморье¹⁰².

Искусство Средней Азии и Сибири перекликалось с Горным Алтаем на протяжении ряда веков. В металле и мягких материалах (ткань, дерево) были свои различия в характере рисунка. Они отличают оленя, гравированного на согдийском серебре VI—VII вв., от шелковой ткани согдийского производства того же времени, найденной в пещере «Тысячи Будд». На серебре свободно моделиро-

вались формы стройного животного, вскочившего на задние ноги. На ткани преобладал раппортный повтор двух фигур, геометризованных техникой ткачества. Они стоят попарно друг против друга, на общей подставке и являют собой, видимо, стереотип украшения, в котором участвуют, чередуясь, и другие элементы (вписанные в медальоны птицы). Но суть не в смене форм животных и даже не в приемах (ткань и металл всегда будут отличаться по манере исполнения). Суть в стиле: полная перемена была достигнута лишь в XI—XII вв., когда орнаментальная роспись полностью вытеснила фигурный рисунок, будь то гравированный на металле или тканый.

БАРАН И КОЗЕЛ. К животным, чьи изображения особенно устойчивы в прикладном искусстве земледельческих, степных и горных районов Средней Азии, относится горный баран (архар, аргали) и козел. Муфлон, баран, горный козел известны с времен среднеазиатского энеолита, луристанских бронз и ахеменидских памятников искусства. На ранних этапах истории Средней Азии муфлон венчает бронзовую булавку из Сапалли-тепа¹⁰³. У ранних кочевников VI—V вв. до н. э. изображение головы горного барана входило в круг образов сакского звериного стиля (бронзовые изделия из кургана 66 Уйгаракского могильника). Но особенно широко и полноценно представлены фигуры зверей и животных на бронзовых котлах, жертвенниках и алтарях саков. Горные козлы шествуют по краю бронзового котла с диковинными ручками, найденного при строительстве Большого Ферганского канала¹⁰⁴. К сакским древностям Средней Азии принадлежит и небольшой амулет из черного камня в Музее истории народов Узбекистана в Ташкенте (Илл. 7 б). Он имеет вид миниатюрной кружки с боковой ручкой. На его стенках и донце развернут рельефом круторогий козел.

Горные козлы и горные бараны, рога и копыта этих животных вошли вековыми образами в богатое искусство кочевых народов и стали непременной частью национального орнамента казахов, киргизов, каракалпаков и туркмен.

В знаковых формах — это символ. В древности он примыкал, видимо, к обширному мифологическому циклу и играл важную роль в животном эпосе (Илл. 7 а). В пору эллинизма и местных образований I—IV вв., когда отмечается возвращение к символам, созданным древневосточной традицией, — козел и круторогий баран входят в культы как атрибуты божеств и деятельных участников мистерий, олицетворяя тайные силы приро-

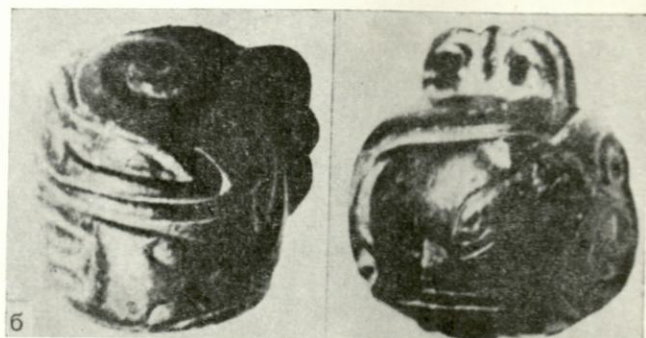
ды. Свидетельствует это и фрагмент терракотовой плитки из Самарканда, на которой рядом с мордой козла видна рука человека, играющего на музыкальном инструменте¹⁰⁵. Связь этой сцены с местными дионисийскими культами несомненна.

Козлы и бараны широко представлены в восточном серебре «сасанидского» стиля. Они, как полагают, прежде всего — животные из парадиза (Херцфельд), затем и воплощения царского могущества — хварна (Дармстедтер, Нельдеке). Они же — знак Зодиака. Мотив этот соединил ряд понятий. Как символ, он стал одним из ведущих элементов орнамента и метафорой вошел в классическую поэзию и фольклор. В раннем средневековье (V—VIII вв.) баран и козел — жертвенные животные (Илл. 7 в, г), их, согласно ритуалам местных культов, украшают бубенцами, повязками, шарфами. Козел и баран сохраняют присущие им в древнем искусстве красоту движений, пластику, яркость образного выражения, но уже застывают в канонизированных позах. В согдийских шелковых тканях они шествуют вдоль каймы или вписываются зеркально, парами, в круги из перлов. Это последний отзвук их бывшего солярного значения. В поливной керамике XI—XII вв. мастер из Самарканда лишает горного козла присущей ему грациозности. Он рисует силуэт игрушечного козлика, тело которого украшают розетки и точки. Здесь преобладают декоративные качества мотива, получившего вне всякой анатомии чисто графические черты. Резные каменные надгробия Казахстана дают, кажется, последнюю пластическую интерпретацию этого мотива. Намогильный камень XIV—XV вв. изображает горного козла (Илл. 7 е) очень схематично. Под ним рельефно изображены топорик, кривая сабля и трон, на котором восседал герой (?)¹⁰⁶ (Илл. 7 д). Каменное надгробие из Устюрта превратило фигуру барана в сплошной узор, поглотивший туловище и ноги животного (голова его не сохранилась). Эти и другие хорезмийские каменные надгробия в форме стилизованных баранов продолжают, несомненно, традицию, укоренившуюся на могилах памятниках Грузии и Азербайджана.

Наряду с другими дикими животными предметом охоты был вепрь. В восточном серебре его изображали в сценах охоты, выказывая великолепное знание натуры. Таким рисуют вепря ирано-сасанидские каменные рельефы, в которых, как и в серебре, сохранилось переданное Древним Востоком исключительное умение изображать движение и порыв зверя или животного. В тканях и настен-



7. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Козел: а) фигурка горного козла, серебро, Тилля-тепе (Афганистан), II—I вв. до н. э.; б) амулет из черного камня в виде миниатюрной кружки с ручкой и рельефным изображением на ее поверхности круторогого козла, V—IV вв. до н. э.; в) шестие горных козлов с шарфами на ткани, изображенной в настенных росписях



Самарканда, VII в.; г) крылатый козел — подставка алтаря, росписи из Пенджикента, VII—VIII вв.; д) узорное изображение барана на каменном надгробии из Устюрта (Хорезм), XIV—XV в.; е) каменное надгробие с изображением барана, топорика и сабли, Казахстан, XIV—XV вв.

ной росписи, наоборот, голова вепря в кругу из перлов — стереотип крайне условного рисунка. Схематично изображена голова вепря на шелковых тканях из Астана и в росписях стен из Туюка, Кучара, Баминана. В настенной росписи V—VI вв. из Балалык-тепе и VII в. на Афрасиабе (Самарканд) голова вепря имеет настолько условный вид, что узнается лишь по клыкам оскаленной пасти и сильно геометризованной голове. Настенная роспись передает стереотип, выработанный для тканей, но не распространявшийся на все искусство эпохи.

В терракоте Согда VI—VIII вв. голова вепря могла бы приблизиться к металлу. Однако изделия, выполненные из глины (от руки, без штампа), лишены изящества художественного металла, и архаизирующее направление берет верх.

ВЕРБЛЮД почитался в Средней Азии не менее, чем бык, конь или олень. Его изображение известно в древности в изделиях из бронзы (сакский светильник с фигурами двух верблюдов, стоящих в окружении тигров)¹⁰⁷, золота (инкрустированное лазуритом кольцо с фигуркой лежащего, поджав ноги, верблюда)¹⁰⁸ и камня (головка верблюда из Ичан-тепе в Хорезме). В раннем средневековье верблюд также был объектом особого поклонения (фрагмент большой, в натуральную величину, бронзовой статуи из Самарканда)¹⁰⁹. Верблюд изображен на монетах из Варахши и Ташкента, на печатке из Пенджикента, известные терракотовые плитки и статуэтки из Самарканда и Мерва. На бронзовых бляхах VI—VIII вв. из Киргизии царь и царица держат в поднятых руках верблюжонка. Подобным же образом на тканях Византии коронованные лица держат как символ фигурку льва.

Двугорбый верблюд украшает короны хорезмийских царей с конца III—нач. IV в. и исчезает накануне арабского вторжения. В VII—VIII вв. лежащий верблюд вновь появляется на монетах Хорезма — его голове приданы черты птицы (павлина?)¹¹⁰.

Во всех названных произведениях древнего и средневекового искусства двугорбый верблюд предстает как олицетворение силы, власти, или как герб. Изучение изображений верблюда на памятниках искусства внесло в научную литературу множество деталей, касающихся иконографии этого образа на Среднем Востоке и в скифосибирском «зверином стиле»¹¹¹. Олицетворение божества, геральдический знак и бытовая сцена с участием двугорбого верблюда смешались во множестве вариантов. Возможно, что упоминание всех или почти всех известных композиций имеет

какой-то смысл в общенсторическом контексте, но не всякое его изображение заключает скрытый символический подтекст. Например, верблюд, которого ведет на поводу бактриецданник (рельеф Персепольского дворца), заведомо не имеет отношения к олицетворению Веретрагны, хотя об одном из перевоплощений этого божества в верблуде, можно узнать из Авесты. Нельзя относить к явлениям культа сцены, в которых верблюд фигурирует не как символ, а как реальная деталь бытовой обстановки. Столь же очевидно, что изображение верблюда как символа было широко распространено в Средней Азии, Южном Приуралье, Киргизии и Казахстане и за их пределами на Среднем Востоке и в Китае. Возникнув еще в пору ранних кочевников на почве космогонических мифов, образ верблюда получил новое осмысление в раннем средневековье, как геральдический знак, а позже, как это убедительно заметила Б. И. Вайнберг, и как важный элемент титулатуры в каганате караханидов¹¹².

ПТИЦЫ. Орел, павлин, фазан, голубь, сокол, куропатка, петух и другие, помимо природных качеств и отличий, были и носителями идеи, символа, метафоры.

Изображениями птиц пользуются мифология, животный и героический эпос, фольклор, прикладное искусство. Как иносказание, образ птицы имеет и общеэстетическое значение. К нему прибегает и классическая поэзия, когда говорит языком метафор. Птица — знак, символ и чувственный образ мироздания и природы, который вмещает в себя физический и духовный мир в широком аспекте человеческих чувств и представлений. Для каждой эпохи и каждого вида прикладного искусства у него свой художественный язык форм.

Орел — царь птиц, подобно тому, как лев — царь зверей. Орел, как символ — то астрально-космический, то династийный играл большую роль еще в древневосточном и скифо-сибирском искусстве.

В ирано-туркменистанском ареале мотив орла, повернувшего в профиль голову, распростершего крылья и распутившего хвост, был особенно устойчив со времени энеолита (глиняные печати из Сиалк III. Кара-тепе, Намазга III) в Туркмении, плакетка (из Яхия-тепе в Хорасане) (Илл. 8 а, б).

Печати II тыс. до н. э. с орлом в традиционной позе были найдены в Сапалли-тепе, Джаркутане (Сурхандарьинская область УзССР)¹¹³, в Таип-депе к северо-западу от Байрам-Али (Туркменская ССР)¹¹⁴.

На одной из цилиндрических печатей Таип-депе эпохи ранней бронзы (Илл. 8 г) представлен некий сюжет, связанный, быть

может, с легендами о «мировом потопе» (человек (?), дерево, птицы и рыбы в пучине вод). В Средней Азии античного времени хищные птицы имели то магический, то космогонический смысл, олицетворяя могучие небесные силы и охраняя от напастей (капители из Шам-калы и Термеза, алтарь храма огня в Сурх-котале, золотые инкрустированные самоцветами серьги из Тулхарского могильника). На круглой печати-штампе из Хорезма (сборы Анбоева, Самаркандский музей) орел изображен с распростертыми крыльями; лапы «царя птиц» переходят в протомы козлят, а по сторонам его гордой головы, повернутой в сторону, серп луны и знак солнца (Илл. 8 в). Известен он и в образе хищной птицы Варган в Авесте, в «Шах-наме» и фольклоре. На монетах парфянских, кушанских и хорезмийских царей орел венчает корону царей¹¹⁵. Различаясь в деталях головного убора, он олицетворяет царственное могущество правителя, равного по значению солнцу и царю птиц.

В космогонии орел — один из древнейших символов солнца. На стадии животного и героического эпоса он — олицетворение силы и власти.

Павлин, фазан, куропатки выступают как носители идеи света, красоты, благоденствия. Они атрибуты божеств и предмет поэтического иносказания.

Сокол — олицетворение космических сил и знак геральдики.

Голубь — атрибут женского божества, а затем и символ христианства, которое присвоило себе этот знак наряду с крестом, издавна означавшим солнце.

В VI—VIII вв. утка, гусь, фазан и павлин украшают ткани, металл, настенную роспись. У них на шее шарф, в клюве повязка почета. В настенной живописи Пенджикента птица с распростертыми крыльями держит нитку ожерелья; она вписана в овальную раму из перлов, составляя часть ковровой ткани. Птицы все больше отходят от природных форм и становятся мотивом символики. С ними связывают и представление о потустороннем мире, куда душа умершего якобы улетает птицей¹¹⁶.

В X—XIII вв. орел, фазан, павлин, голубь и куропатка теряют видовое различие и превращаются все более в «птицу счастья». Крыло птицы взлетает над туловом или нависает над ним распутившимся цветком (штамп на керамике); головку украшают трилистник и лучистый нимб, в клюве — ветка, закинута за спину (подглазурная роспись в керамике), хвост превращается в стоящий над головой плод миндаля или своего рода парус, а ту-

лово, хвост и крылья комбинируются как самостоятельные элементы (поливная керамика Афрасиаба)¹¹⁷. Одни и те же формы приобретает птица с фазаньими перьями над щитовидным крылом в художественном металле Среднеазиатского Междуречья, Закавказья и Ирана. Схожие формы получают распространение и в искусстве Византии и Древней Руси. Попадают они и на Запад, где слышат «сасанидскими» или вообще заимствованными на Востоке.

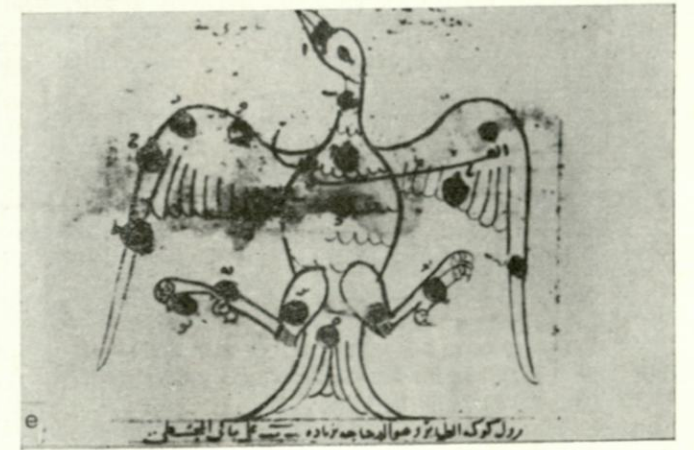
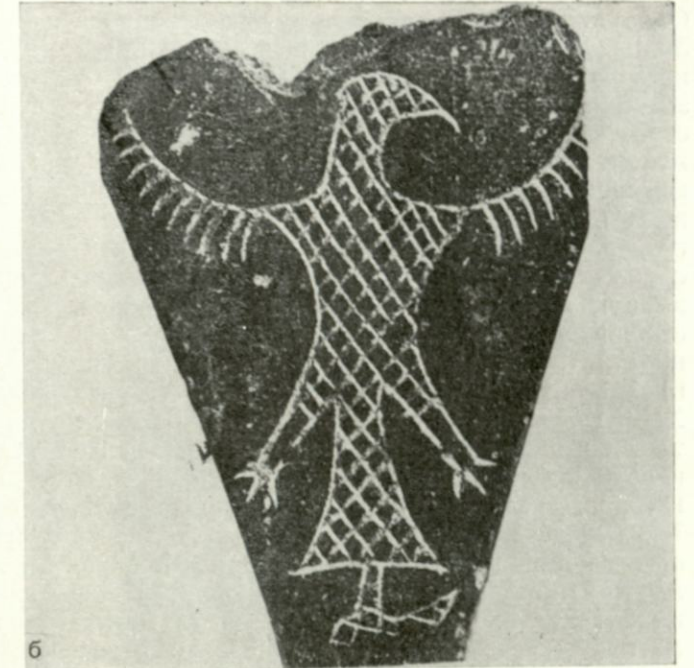
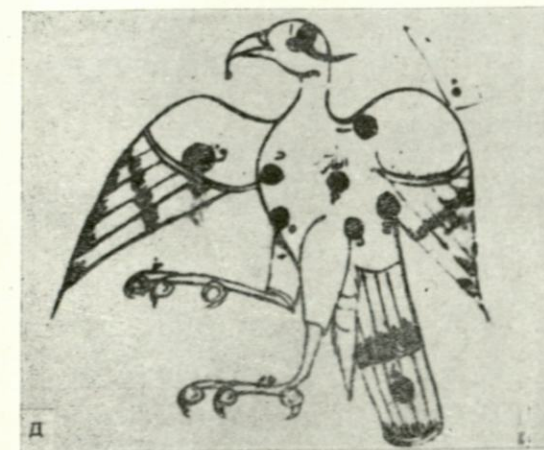
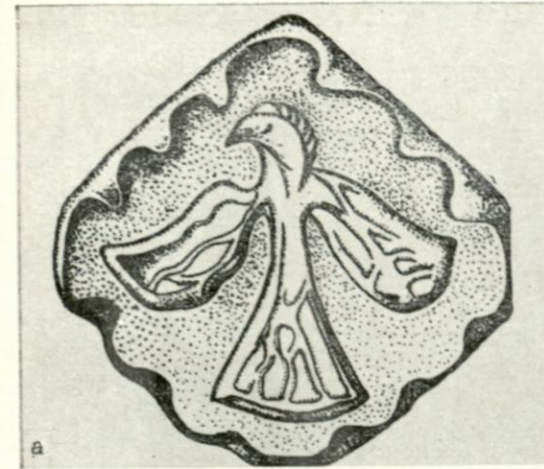
В XIII—XIV вв. изображение птицы как бы возвращается к природным формам, но уже в лирико-поэтическом аспекте. «Птица счастья» парит над цветами, разбросанными на плоско вышитых тканях. Наивно искать в них семантику птицы, ее назначение. Это метафора, в ней выражены радость, счастье, солнце, свет, любовь, весь мир поэтических иносказаний. Птица вплетается в растительный орнамент, заполняющий фон каллиграфических надписей (керамические штампы), или подобно другим обитателям райского сада участвует в многофигурных сценах. В позднем средневековье птица исчезает, уступая безудержному господству растительной и геометрической арабески. Она, как и весь животный мир, переходит в миниатюру, скрытую от посторонних глаз, процветающую отныне только в рукописных книгах.

В разных списках сочинений астрономического характера (подобных известному атласу Ас-Суфи) космогоническое значение фигур сохраняется, в том числе и хищной птицы; она служит символом определенного созвездия (Илл. 8 д, е).

ЗМЕЯ. РЫБА. ДЕЛЬФИН. ЛЯГУШКА. Это — животные, олицетворяющие хтонический (потусторонний) мир. Змея почитается в культах и религиях всех времен и народов. Змея, ящер — древнейшие антиподы света и добра¹¹⁸.

Змея — образ, распространенный уже у ранних земледельцев, как связанный с женским божеством, идеей плодородия и бессмертия. Здесь открывается огромное поле истолкований мотива богини со змеями, змееной богини, браслетов женских в форме змейки. Круг образов, связанных со змеями, огромен в связи с почитанием змей как оберега и носителя зла во множестве случаев — от наскальных изображений глубокой старины и вплоть до недавних верований, обычаев и заговоров, связанных с образом змеи (Албасты — богиня-змея).

О значении образа змеи в искусстве раннеземледельческих культур в Средней Азии и Месопотамии писалось обстоятельно и много. Образ этот, судя по древним текстам Месо-



8. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Птица: а) птица с распахнутыми крыльями на глиняной печати; б) птица с распахнутыми крыльями на плакетке из Яхиа-тепе (Хорасан), III тыс. до н. э.; в) хищная птица с лапами, имеющими фор-

му ягнят (из коллекции Анбоева); г) космогонический миф (потоп?). Оттиск цилиндрической печати из Таип-депе; д, е) созвездия в виде хищной птицы (из атласа ал-Суфи), X в.

потамии, космогонический, по преимуществу. Однако прежде чем войти в число знаков Зодиака, он имел более древнее значение одного из элементов природы. Мотив древа со змеей повторяется в искусстве Среднего Востока многократно, но содержание его со временем менялось. Космогония уступала место мифо-поэтическим образам вообще. В библии змея и древо связаны с представлениями о грехопадении Адама. В искусстве раннего средневековья древо и змея находятся в связи с изображением горных двух баранов, стоящих по сторонам древа. Мотив явно декоративный впитал в себя не один, а многие пражначения. На металлических сосудах XI—XII вв. змея-охранитель — и украшение трона, и знак Зодиака одновременно; это говорит о некой полисемантической, разных истоках, позднего осмысления образа змеи. В то же время нельзя не учесть, что древо со стоящими по его сторонам горными баранами — мотив широко распространенный еще в земледельческих областях Шумера и космогонические знаки на теле животных и зверей в виде розеток и вертушек сохранялись, помимо искусства ранних кочевников-саков и «восточного серебра» поры раннего средневековья, в металле и резном штурке XI—XII вв.

Змея не только предмет магии, колдовства, заклинания, но и один из самых распространенных символов мировой мифологии и искусства. Со змеей ассоциируются темные силы природы, воды, подземное царство. На уровне этических норм и понятий — нечисть, болезнь, зло. В эпосе змея или змей обретает антропоморфные черты. Змей — царь мрака, исчадие ада, носитель гибели. Вместе с тем, змея — охранитель и оберег, что делает ее защитником людей, стражем дома, символом благополучия.

Средневековые «Физиологи» и «Бестиарии» различают четыре вида: простую змею, Аспиду, Ехидну и Гидру. В Средней Азии, как и на Среднем Востоке, изображали преимущественно пятнистую змею. Глиняная змея о двух головах была найдена в Ташкенте в начале XX века (коллекция Пославского). В терракоте змея со следами пятнистой росписи была найдена на поселении конца II тысячелетия до н.э. Улуг-депе (Туркменская ССР)¹¹⁹. Крупный амулет III—II тысячелетий до н.э. в виде двух змей поступил из кишлака Сох Ферганской области (Илл. 9 а). Он выпилен из куска черного хризолита, отполирован, просверлены кружки на теле змеи и заполнены белым гипсом.

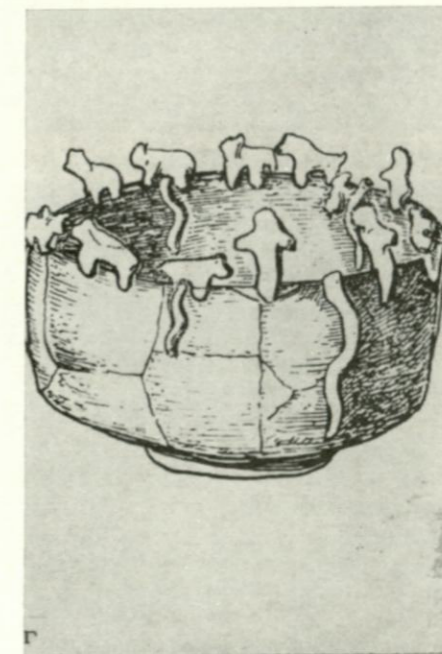
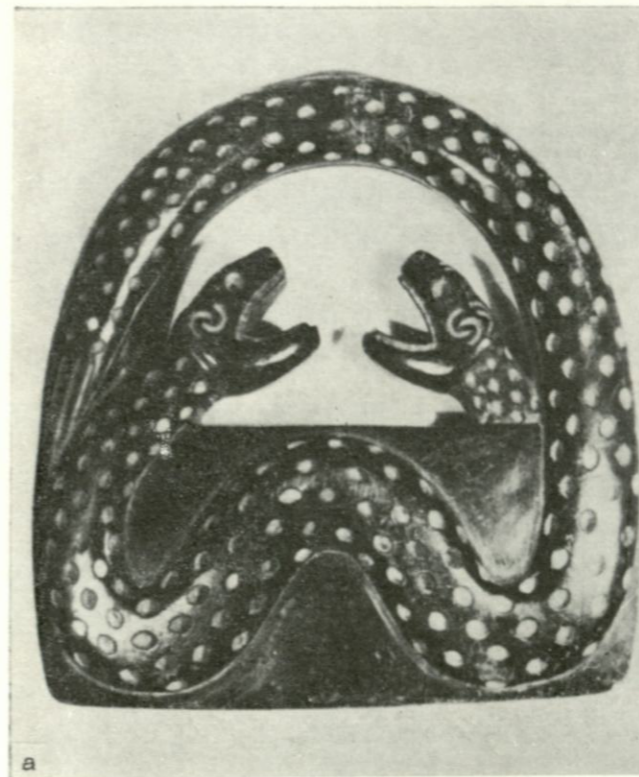
Уже давно амулет из Соха сопоставляют с амулетом из Иранского Азербайджана, на котором в такой же геральдической компози-

ции была изображена борьба двух змей с орлом. На обломке вазы с инкрустацией из Ниппура тоже были пятнистые змеи (Илл. 9 б). Однородность представлений, запечатленных в ряде регионов, очевидна (Илл. 9 в). Пятнистая змея в виде налета отмечена и на глиняной кружке из южного кургана в Анау (Туркмения). В Средней Азии подобные изображения связаны с эпохой расцвета оазисно-земледельческой культуры типа Анау и Намазга-тепе (III тысячелетие до н.э.)¹²⁰.

Известны и другие произведения, изображающие борьбу священных животных (быка, барана, коня, орла) со змеей. Уже упоминались культовый сосуд второго тысячелетия до н.э. из Маргианы и серия печатей из Мервского оазиса и Северного Афганистана. По борту большой глиняной чаши из Маргианы движутся, чередуясь со змеями, primitively выпиленные от руки фигурки людей и животных (Илл. 9 г.). За мужчиной (?) следуют женщина с ребенком на руках, крупорогий бык — зебу и осел (?), лапастое животное (тюлень?), звери, птица (орел?), опять змеи, три тюленя, шесть змей. Не совсем ясна черепаха (?), быки, верблюды, баран, рыба. Змеи упираются снизу в животных (как бы сосут их). Сложные фигурки и на сосуде из раскопок близ г. Балха: «из воды» как бы выползают змеи и тюлени¹²¹. В культовом сосуде из Маргианы усматривают род космологической модели. Бортик сосуда символизирует земную поверхность, а резервуар — подземный мир в виде мирового океана, его населяют существа, связанные с водной стихией (змеи, тюлени). Змеи похищают у животных «живительное семя». Такова генеральная культовая символика и печатей-амулетов из Мургабского оазиса. Уже отмечалось, что на печатях из Алтын-депе (Южный Туркменистан) полумесяц увенчан крестом, а внутри полумесяца извивается змея¹²², на другой печати-амулете змея прильнула к животу самца тигра¹²³.

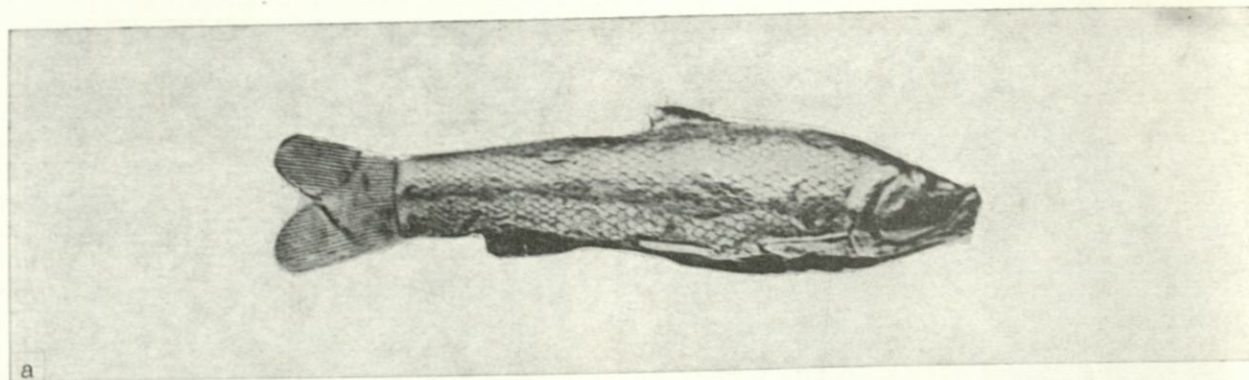
Витые браслеты со змеиными головками издавна имели широкое распространение во всей Евразии. Вероятно, они играли роль оберегов. В Средней Азии они повторяются во множестве вещей, начиная с золотых изделий Амударьинского клада (V—IV вв. до н.э.), серебряного браслета парфянской Нисы и до средневековых серебряных браслетов¹²⁴.

Еще чаще изображают рыб. Две рыбки, вписанные в круг, составляли издавна символ «дня и ночи». В древности золотые рыбки сохраняли природную форму, их носили как амулет (Амударьинский клад V—IV вв. до н.э., золотая рыбка из Новой Нисы II в. до н.э.). (Илл. 10 а). Много стеклянных



9. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Змея: а) двухголовая змея, каменный амулет из Соха (Фергана), II тыс. до н.э.; б) борьба зверя со змеями, обломок вазы с инкрустацией из Ниппура (Хорасан), II тыс. до н.э.; в) борьба двух змей с

орлом, амулет из Иранского Азербайджана, II тыс. до н.э.; г) шестие людей и животных на большой глиняной чаше из Маргианы, II тыс. до н.э.



10. ЗВЕРИНО-АСТРАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ. Рыбы, раки: а) золотая рыбка, Амударьинский клад, V—IV вв. до н. э.; б) рыбки среди волн, резной штук VIII в., Варахша; в) узорные изо-

бражения рыб на тулове штампованного сосуда XII в. из Мерва; г) знаки Зодиака (?) и раки на тулове штампованного сосуда XII в. из Мерва.

сосудов для бальзама в форме рыбы было найдено в Беграме (Афганистан). Уже в древности, но особенно в раннем средневековье, рыб вписывали в стилизованную «падающую волну» (резной штук из Топрак-кала II—III вв., из Варахши VIII в.) (Илл. 10 б). В пластический рельеф из глины, изображающий стихию вод, включается морское хищное чудовище, морской конек (?), дельфинообразное существо (айван храма II в Пенджикенте)¹²⁵.

Изображения рыб сохраняет и ранняя поливная керамика (керамика VIII—IX вв. из Рабинджана)¹²⁶. В XI—XIII вв. они становятся элементом орнамента. Уложенные рядами, рыбки образуют узорные валики, которые охватывают сосуд широким поясом (штампованная керамика Мерва) (Илл. 10 в).

На некоторых сосудах встречаются раки. Они лежат рядами, чередуясь со знаком S (Илл. 10 г). Выше пояс кружков, в каждом, поджав ноги, сидит мужчина, в руках у него рыбы (?). Возможно, на сосудах изображены, таким образом, знаки Зодиака. Ладьевидную форму имеют порой изображения рыб на тарелках¹²⁷. Вместе с тем, рыба издавна — знак безмолвия усопших. Видимо, так можно объяснить изображения рыбок на двери мавзолея Рухабад. Форму рыбы имел и замок на двери мавзолея Кусамы ибн Аббаса (мавзолей XIV в. в Самарканде). Форму рыбы сохраняют порой надгробные плиты и надгробия того же времени из Самарканда. Став предметом украшения, многие изображения рыб не утратили былого магического или легендарного значения и позже.

Дельфин, чуждый континентальной Средней Азии, хотя и в стилизованном виде, украшает золотые серьги с бирюзовыми вставками из Бешкентского и Айртамского могильников времени кушан¹²⁸. Происхождение этого мотива связано, видимо, с фауной Индийского океана. Быть может, на пути его распространения находилось и Тилля-тепе, где в могильнике позднеэллинистического и сако-парфянского времени были найдены четыре золотые пластинки с изображением божества, держащего на плече дельфина и, видимо, рулевое весло, а также застежки в виде эротов, мчащихся на дельфинах¹²⁹.

Наряду с пятнистыми змеями и рыбами, олицетворявшими «нижний мир», следует упомянуть и ящера. Он предстает в сако-скифском искусстве в виде длинной фигурной ручки бронзового ковшика¹³⁰. Позже мы обнаруживаем варана в виде ручки неполированного керамического сосуда V—VII вв. из Ахсыкета (Фергана).

Лягушка проходит в прикладном искусстве

Средней Азии на всех уровнях осмысления как олицетворение влаги и дождя, как оберег, как символ счастья и благополучия. Назову только некоторые изделия разного времени.

Каменная статуэтка лягушки была обнаружена и за пределами крепости Сапалли-тепа¹³¹, амулет из полупрозрачного агата поступил из храма III—VI вв. в Ер-Кургане¹³², бусина в форме лягушонка — из святилища V в. в верхних слоях Топрак-калы¹³³ и другая бусина из белой пасты со штампованным изображением лягушки из скальных склепов III—VII вв. с Куркат¹³⁴, стилизованное изображение лягушки на фрагменте глазурованной чаши из Бинкета X—XII вв. (Ташкент)¹³⁵, лягушка на мраморной стойке ограды XV в. из Самарканда¹³⁶.

Роль оберега играли и другие найденные изделия: черепаха в виде обожженной статуэтки из поселения эпохи бронзы в Келледепе (Южный Туркменистан)¹³⁷ и керамический сосуд в форме черепахи из курганов кочевников в Северном Таджикистане. Талисманы и амулеты в виде лягушонка и черепахи связывают с «дождевым камнем» (джада, яда), о котором арабские авторы еще в X в. писали как о средстве для вызывания дождя¹³⁸. Известны ручки керамических сосудов в виде ежа (Термез, Шор-тепе, Хатынрабат в Узбекистане)¹³⁹, терракотовая фигурка ежа из Чимкургона (Таджикистан)¹⁴⁰, фигурка ежа, выполненная из золота, инкрустированная перламутром и камнями из Нехшеба¹⁴¹.

Магический смысл придавался и экзотическим существам (попугай, обезьяны, слоны, райские птицы, феникс). На ковре 961 г. из Хорасана¹⁴² слоны и крылатые звери превращаются из участников легендарного события (празднества?) в узор, на котором действие осыпает и перестает занимать зрителя.

ПРАРОДИТЕЛЬ (ФЕТИШ, ИДОЛ). Идолы проходят сквозь всю толщу архаических культур, начиная с терракотовых фигурок в могильниках Южной Туркмении эпохи энеолита и бронзы вплоть до кукол, как спутника или души покойного в полушаманских верованиях, сохранявшихся в глухих углах Средней Азии, особенно среди горцев. Часто они сливались с шаманскими куклами, исходившими из Сибири.

У фетиша еще нет образа, он лишь у изначального порога искусства. Но это уже символ, благодаря присущей ему в первобытном сознании «жизненной силе», духу. Тотемизм и фетишизм сливаются воедино.

Исторически идол возникает каждый раз, когда род или племя переживают свое «младенчество». Это может быть в любую эпоху.

Славянские и тюркские идолы тому пример — они появились спустя тысячелетие после того, как греческое ваияние на Северном Причерноморье достигло высшего подъема.

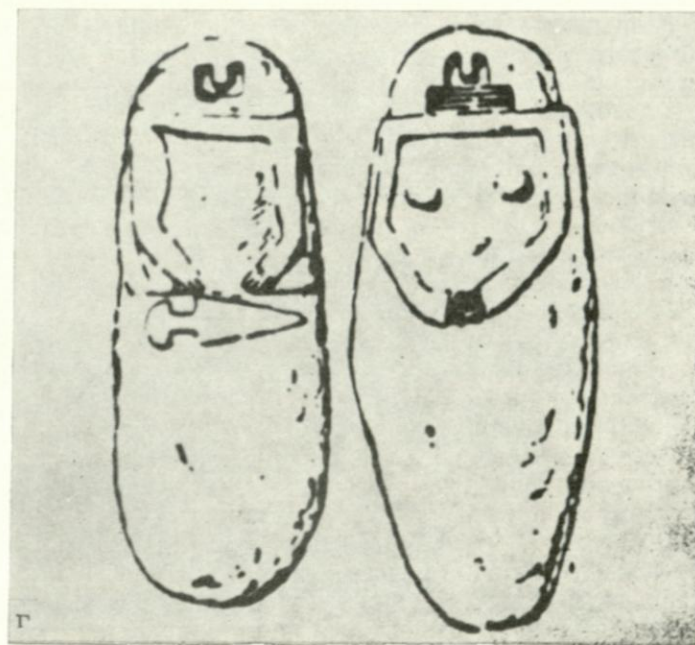
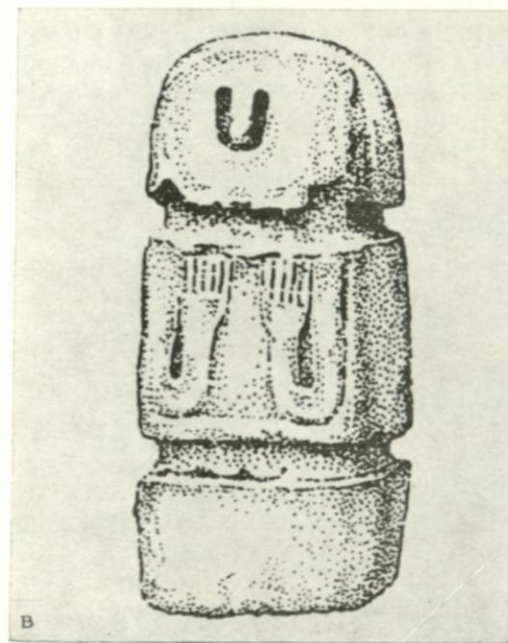
Кульст идилов существовал в Каттакурганском уезде Самаркандской области еще в начале XX века¹⁴³. Здесь полная аналогия с явлением, которое можно наблюдать и в наскальных изображениях («картинных галереях»), открываемых исследователями в царстве пастухов, извечно бродивших по горным тропам. В селении Рудаки близ Пенджикента (Таджикистан) я спросил у школьников, указывая на выбитые на камнях изображения: «Чья эта работа?» Они ответили хором: «Наша!» И тут же заполнили десятки тетрадей рисунками того же типа, что и на скалах. При мне в том же селении один горец на стену айвана своего строящегося дома красной охрой наносил изображения козлов. «Для чего это?» — спросил я. Он отвечал: «Будет хорошо!» Значит, так необходимо, понял я, для благополучия обитателей нового дома¹⁴⁴. Время возникновения других «наскальных изображений» растянулось на многие века. Сцены с ритуальным танцем мне довелось обнаружить на надгробной плите кладбища XVIII века в Кашкадарьинской области Узбекистана. Такие же сцены замечены мной на тесаной стороне одного из лежащих на земле каменных блоков соборной мечети Биби-Ханым в Самарканде, сооруженной в начале XV века.

Техника и стиль каменных идилов и наскальных изображений со временем менялись, но пройденные этапы повторялись в сходных формах. Иногда это приводило к недоразумениям, которые трудно предвидеть и избежать. Так, группу ранних идилоподобных терракот с Афрасиаба один из исследователей отнес к эпохе степной бронзы (Андроновская культура II тысячелетия до н. э.)¹⁴⁵, другой еще одну группу терракот — ко времени ирано-ахеменидов (V—IV вв. до н. э.)¹⁴⁶. Но такая дата ничем археологически не подтверждена. Заключение сделано по признакам «похожести» этих грубых идиличков на известные сибирские и переднеазиатские изваяния. Укажу только на одну любопытную деталь. На одной из штампованных головок VI—VIII вв., от руки глубоко продавлен на плоскости лица знак: полукруг, повернутый концами вверх (Илл. 11 б). На мраморной голове Будды из собрания Самаркандского музея лицо было частично сбито и место носа и рта занял тот же грубо высеченный знак (?). Знаки эти выполнены на вещах, созданных не ранее IV—VI вв. Между тем, на Кавказе (Азербайджан) и в Апеннинях (Ита-

лия) отмечены каменные стелы, на которых единственный признак человеческого лица — такой же знак в виде четко выбитого полукруга с поднятыми концами. (Илл. 11 а, в, г). Но эти однотипные стелы относятся к эпохе бронзы¹⁴⁷. Остается предположить, что одинаковые или близкие между собой символы как бы всплывают спустя много веков, в близком, если не в том же, смысле.

По той же причине алебастровые идолы, найденные на Кавказе и обнаруженные в процессе археологических работ в разных культурных комплексах Средней Азии, не получили до сих пор твердых дат, и их относят то к ранним, то к поздним произведениям архаического и архаизирующего искусства. Дело в том, что архаизирующее искусство сосуществует порой с высоко развитым городским ремеслом. Искусство сельской округи намного отстает от городского ремесла типологически. Особенно бросается в глаза группа примитивных статуэток-идолов с длинным носом и покрытыми черной краской усами. Они отмечались в кушанское время в Дильберджине (Северный Афганистан) и других местах¹⁴⁸. Но уже конец античности, особенно раннее средневековье, дают как бы рецидив раннеземледельческих форм лепных идилов. Они рождались позже уже в другой этнической среде и с другим запасом форм, но приемы архаизации те же, как будто архаика всплывала вновь.

В ферганском святилище первой половины I тысячелетия н. э., открытом Г. А. Брыкиной в с. Кайрагач, было обнаружено 12 фигур. «У всех статуй непомерно большие по сравнению с торсами головы с сильно скошенными лбами. Все скульптуры имеют удлиненные миндалевидные глаза и длинные с горбинкой носы. Общей чертой всех фигур является схематичная трактовка торсов. Эта схематичность при очень тщательной моделировке лица может быть объяснена только одним обстоятельством: на скульптуре были одежды из тканей»¹⁴⁹. Идолы были глиняные, каменные, гипсовые; высота самого крупного 66,9 см, самого маленького — 14 см. Руки у них в виде конусообразных выступов, они расписаны красной и черной краской. На голове у одной фигурки — высокий головной убор, у другой — конусовидные выступы имитировали богатый головной убор или прическу¹⁵⁰. Схожего типа окрашенные глиняные идилички отмечены на памятниках V—VI вв. на Сырдарье и городище Шах-Сенем (Хорезм)¹⁵¹, на памятниках VII—VIII вв. на Муг-тепе в Ура-тюбе¹⁵², в Варухском могильнике Исфаринского района¹⁵³, в Калинабаде (Таджикистан)¹⁵⁴ и в Северном Афганистане (Дильберджин). Все они относятся к разному



11. АНТРОПОМОРФНЫЕ СИМВОЛЫ. Идол: а) каменные стелы с знаком на плоскости лица, II тыс. до н. э., Апеннины (Италия); б) терракотовая головка со знаком на плоскости лица, IV—VIII вв., Самарканд; в) каменная стела со

знаком на плоскости лица (Азербайджан). г) каменные стелы со знаком на плоскости лица, II тыс. до н. э. Азербайджан (по Ж. Моргану).

времени и играли, видимо, разную роль—то, вместо покойника занимали место в кенотафе (погребении в честь погибшего вдалеке от родины), то в связи с женскими захоронениями и производственным культом. Во многих случаях они служили своего рода куклами, но не для детских игр, а как зримый символ в фольклорном творчестве, где образ был приближен к культу и играл, прежде всего, обрядовую роль. Этим он отличался от массовой терракоты, на которой туловище мастер лепил от руки, а лицо оттискивал штампом. Художественное значение придавалось только лицу. А туловище, возможно, по образцу народных культов, связанных с шаманством, одевали в ряде случаев в одежды и украшения. Благодаря этому массовую штампованную терракоту можно считать как бы промежуточной формой между древнейшими идоличками и высокохудожественной скульптурой, доступной только мастерам высокой квалификации.

Идолы стоят обособленно. Они не участвуют в мифах и эпосе, будучи пережитком культа неодушевленных предметов и животных, наделенных сверхъестественной силой. На более высокой ступени сознания те же идола являют вместилище духовных сил (анимизм). Им придается особая роль в культах, связанных с почитанием предков.

К числу подобных знаковых изваяний принадлежат, видимо, и каменные стелы, отмеченные на юге Туркмении. Они установлены на кладбищах, имеют вид фертообразных и крестообразных фигур (подобие буквы Ф, прямого креста или совмещения их). Эти стелы относятся то к эпохе бронзы (середина II тысячелетия до н. э.), то ко времени парфян (первое тысячелетие до и после н. э.), то к огузам (предкам туркмен), обитавшим здесь в IX в. н. э.¹⁵⁵ В каждом случае архаизирующий мотив отрывается от породившей его среды и вызывает столь растяжимую датировку намогильных памятников Турции, Малой Азии, Черноморского побережья Кавказа. М. Е. Массон пришел к выводу, что они принадлежат, в основном, предкам туркменского народа (огузам) и представляют символически «образ», «лицо», «изображение» умершего¹⁵⁶. Процесс упрощения языческих намогильных изображений продолжался, по его наблюдению, веками и завершился, под влиянием ислама, простым втыканием палок в могилу. Идол, знак, знамение, метка, узор—все они возникли из одного клубка синкретического мышления, в котором развивалось понятие о мироздании и связи вещей.

Насыщенность образами—характерная черта прикладного искусства века бронзы и

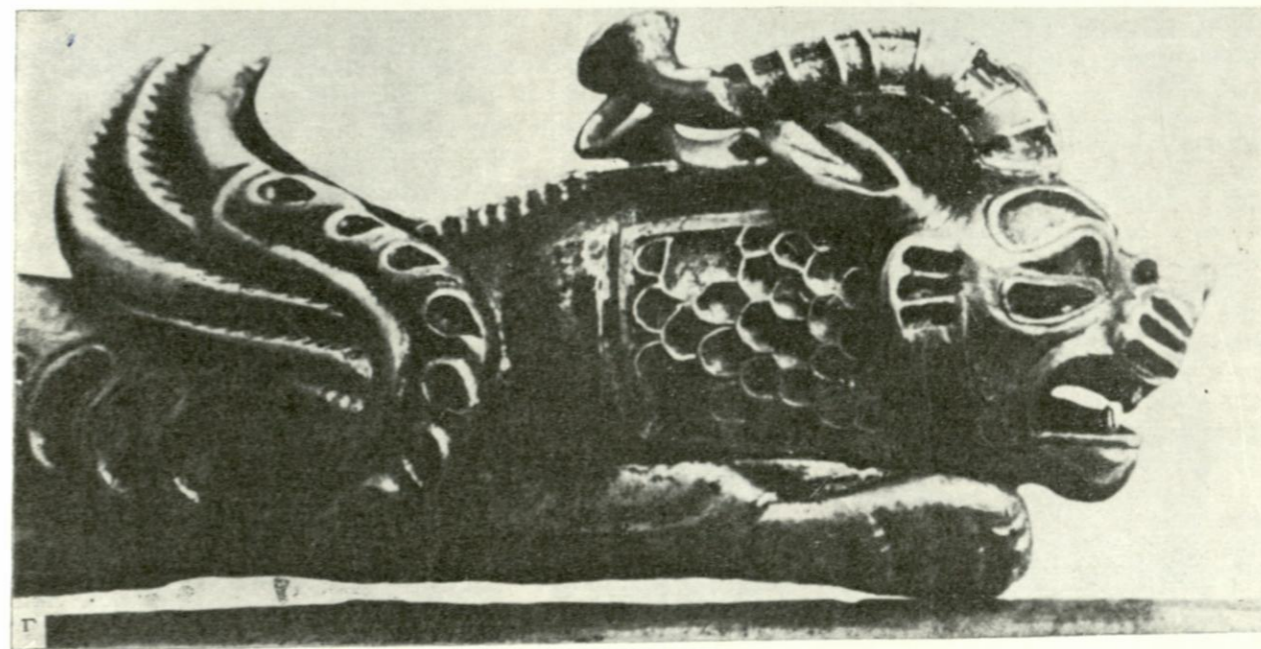
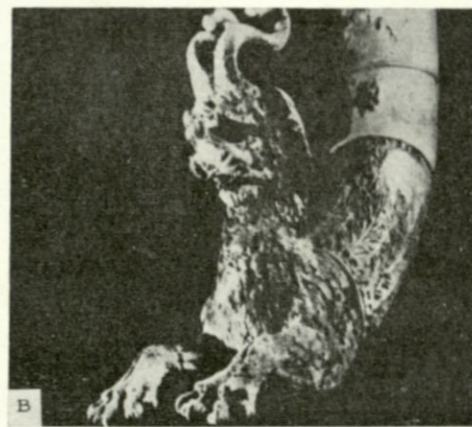
ранней металлургии. Не было письменности, и вещи наделали образными чертами. Это касалось и ритуальных предметов, отражавших культовые воззрения, связанные с придворным церемониалом и обрядом захоронений. Бронзовые топоры Афганистана, например, соединяют в себе погрудное изображение человеческой фигуры, астральные символы и некие криволинейные формы¹⁵⁷. Это скорее всего скипетры—вотивные или церемониальные. Некоторые настолько миниатюрны, что едва ли могли находить практическое применение. Такие же вотивные бронзовые изделия известны у нас в XIII—XII вв. до н. э. на Сапалли-тепе и Джаркутане¹⁵⁸. Они напоминают бронзовые изделия Сумера: лезвия бронзовых топориков, к примеру, украшали фигурками всадников или пеших воинов, вступивших в единоборство. В Луристане подобные миниатюрные изделия также служили как бы символом боевого оружия погребенных.

ДИМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА

В символах мироздания образы животных и человека играют важнейшую роль, особенно в образовании смешанных фантастических существ, олицетворяющих двойственную (дуалистическую) природу явлений. Рассмотрим системно сочетание двух существ, а затем трех и более. На таблицах они помещены по ведущему признаку. Например, сфинкс и крылатый сфинкс, человек-бык и крылатый человек-бык. В тексте каждая таблица будет рассмотрена дважды: в связи с развитием диморфных образов (скажем, кентавр, сфинкс, гопатшах), затем полиморфных образов (крылатый кентавр, крылатый сфинкс, крылатый гопатшах). Ведущим остается для каждой таблицы определенный тип зверя, животного или фантастического существа, представленного в диморфных или полиморфных вариантах.

Начнем с сочетания двух особей. К числу таких изображений относятся образы, в которых соединяются попарно зверь (лев, тигр, барс, медведь и др.), птица (орел, павлин, фазан, голубь, петух и др.), ездовые животные (преимущественно конь, но также бык, козел, баран, верблюд, олень и др.), змея (ящер, рыба, рак и др.), человек (идол, богиня). Обозрение всех возможных при этом комбинаций не вызывается необходимостью, поскольку некоторые из них не характерны для Средней Азии, весьма редки или вообще не сообразны.

Зверь-птица (грифон). В древности различают два основных вида грифонов—



12. ЗВЕРЬ-ПТИЦА. Рогатый львогрифон: а) рогатые грифоны, золотой браслет из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э.; б) рогатый грифон на скарабеоиде, V—IV вв. до н. э., Берлинский музей; в) рогатый грифон, ритон из слоновой кости (де-

таль), Ниса (Туркменистан), II в. до н. э.; г) рогатый грифон, золотая гривна с львиноголовыми грифонами из скифо-сибирской Петровской коллекции, Эрмитаж.

львогрифон (крылатый лев) и орлиный грифон (крылатый зверь с головой хищной птицы). В грифоне соединены признаки зверя и птицы (зверь — олицетворение земного, птица — небесного)¹⁵⁹.

Грифон рождает новое единство качеств, но сохраняет и противоположность прежних. Он — одно из олицетворений природы, с присутствием ей дуализмом сил добра и зла. В одних случаях грифон охраняет скот, и тем служит человеку. В других он отпугивает от человека злые чары. Может быть борьба животных с грифонами в мире ранних кочевников имела под собой идею борьбы света и тьмы. Эта космическая идея выростала из тотемных представлений, но она была выше их, ибо переносила образы племенных культов в план космических сил и представлений о добрых и злых силах природы. Крылатый лев преобладал в искусстве Месопотамии и Индии. В искусстве Ирана, простираясь на Среднюю Азию и далее, в скифо-сибирском искусстве распространен рогатый грифон. В отличие от обычного львогрифона он имеет короткие изогнутые рожки, которые утолщаются на конце, завершаются завитками или шариками. Рогатые львогрифоны изображены во дворце в Сузах, на геммах ахеменидского Ирана, на золотых шейных гривнах из Пазарыка (Горный Алтай), на золотых гривнах из собрания Петровской коллекции скифо-сибирского искусства в Эрмитаже (Илл. 12 б, в, г).

В сакских землях (за Сырдарьей) царили полулев-полуволок и крылатые тигры¹⁶⁰. Они шествуют тяжелой поступью по борту на бронзовых жертвенных столах Семиречья. Крылатость была символом астрального зверя вообще. Порой трудно сказать к какому именно животному она относилась (фантастический зверь на золотом украшении из Амударьинского клада V—IV вв. до н. э.)¹⁶¹. Во всех подобных случаях крылатый зверь исполнен серьезности, устрашающей силы, формы его «реальны», хотя лишены описательной точности в деталях.

Орлиный грифон распространен больше в искусстве Малой Азии, Древнего Ирана, Урарту, Кавказа (ассирийские и хеттские памятники искусства, каменные капители Персеполя, ножки тронов из Армении и Грузии) (Илл. 13 в, г).

Грифон, как эмблема скифского кочевья, восходит, как полагал Н. Ф. Кондаков, к древневосточным прототипам, но в Европейской Скифии гриф предстает в греческой обработке: голова орла, рог, высоко торчащие уши, гребень, широкие крылья и львиное тело с задней парой птичьих ног. Это была замена

азиатского грифа его греческим подобием. Среднеазиатский грифон, в древности, следовал, кажется, древневосточному в деталях, взятых от обоих.

В Средней Азии грифоны древневосточного типа были присущи по преимуществу монументальной архитектуре (Илл. 13 а, б) и составляли часть ее декора (форма для гипсовой отливки из Калалагыр I, фриз из Топраккала II—III вв. н. э., каменный рельеф I—III вв. н. э. из Фаяз-тепе близ Термеза)¹⁶². К грифу в греческой обработке (Илл. 12 а, г) приближались: грифон Амударьинского клада (V—IV вв.), грифон на баклаге IV—III вв. до н. э. из Кой-Крылган-кала и грифон на ритонах из Нисы II—I вв. до н. э.¹⁶³.

В эпоху эллинизма Бактрия знала оба типа грифонов. Собаковидный грифон (Британский музей) имеет туловище пса, кольцеобразный хвост, витые рога, шишку на носу¹⁶⁴. (Илл. 14 б). Огромного грифона на фаларе Эрмитажа отличает сильно вытянутое тело тигра, выгнутое по кругу¹⁶⁵. Эллинизм принес не свойственную ранее Древнему Востоку свободу выражения эмоциональных качеств натуры. Стройный, настороженный, порывистый зверь, при всей необычности естества (лев с рожками) поражает правдоподобием. Его формы пропорциональны и гармоничны, обнаруживая присущий эллинизму гению вкус и чутье.

В кушанское время львогрифоны «возвращаются» в искусство Средней Азии. Однако, судя по каменному блоку из Термеза, грифон теряет царственный облик и приобретает черты неказистого зверя, лишённого прежнего величия (Илл. 14 г). В раннем средневековье грифонов (львиных, орлиных) используют как гербы, вместе с другими сказочными животными или ими украшают шелковые ткани, посуду, они составляют элемент архитектурного декора. Шествие крылатых львов изображено на крупной деревянной пласке VII—VIII вв. из Пенджикента¹⁶⁶. Хищники движутся вправо, над ними, в арочках, фигурные сцены (о них будет сказано особо). Как гербы, крылатые львы вписаны в круги из перлов на ткани одежд в настенной росписи Самарканда той же поры (Илл. 14 в). Стилистически они отличаются от львиных грифонов поры эллинизма и местной античности изяществом поз, равновесием в расположении фигур на неглубоком фоне, парадностью и совершенством формы. Орлиные грифоны из «зала белых слонов» в Варахше — это как бы идущая из глубин истории запоздалая реплика позднеантичного орлиного грифона. Того же типа орлиный грифон (на блюде Эрмитажа) имеет высоко и прямо стоящие уши,



13. ЗВЕРЬ-ПТИЦА. Орлиный грифон древневосточного типа: а) орлиный гипсовый грифон (фрагмент отливки) из Калалагыра (Хорезм), IV в. до н. э.; б) орлиный грифон, каменный рельеф I—III вв., Фаяз-тепе (близ Термеза); в) орлиный грифон

в убранстве трона, серебро Багинети (Грузия), II—III вв.; г) орлиный грифон, каменная фигура из Тель-Халафа VIII в. до н. э., Берлинский музей.

жесткие крылья, короткие, выполненные насечкой, перья, вскинутый вверх «львиный» хвост с трилистником на конце.

В X—XI вв. тип грифона меняется. Сейчас это уже не львогрифоны, орлиные грифоны или крылатые тигры, а крылатый барс, крылатый медведь. Назовем наиболее яркие произведения, по которым можно судить об этом процессе. На стенах дворца правителей Термеза (XII в.), наряду с геометрическими арабесками, заполняющими сплошь стены и пилоны здания, вырезаны по ганчу «звездные грифоны»¹⁶⁷. Это еще крылатые львы, но тело их усыпано звездами. Можно привести и другие примеры тому, как крылатые львы тонут в это время в растительных арабесках и каллиграфических надписях (медное зеркало XII в. из Термеза)¹⁶⁸. На неполивной керамике Мерва (XII в.) мы видим крылатых медведей и крылатых волков (Илл. 14 д).

В Сайеде (IX—XII в.) на барельефе изображен сидящий львогрифон. Он очень схематизирован: нос удлинен, верхняя губа нависла над нижней, лапы походят на прямые штыри с насечкой, на голове и тулове остатки крыльев в виде полукружий¹⁶⁹.

Ареал крылатых зверей был в X—XIII вв. огромен. Он охватывал Средний Восток, Кавказ, Византию, Русь, Балканы и Западную Европу вплоть до Скандинавии¹⁷⁰. Достаточно сказать, что мотив двух крылатых медведей, стоящих друг к другу спиной и повернувших головы к середине, отмечен не только в керамике Мерва. Он повторяется на византийских шелковых тканях XI—XII вв. (Берлинский музей прикладного искусства) и на шелковой ткани, покрывшей надгробие Андрея Боголюбского (Суздальская Русь).

Среди существ, порожденных фантазией многих народов, но довольно редких в Средней Азии, заметен единорог-каркаддан, которому посвящена большая литература¹⁷¹. Пока мы можем назвать лишь грифона с длинным прямым рогом на лбу, изображенного на керамической баклаге IV—III вв. до н. э. из Кой-крылган-кала в Хорезме¹⁷², и единорога с длинной шеей и толстым изогнутым рогом меж наостренными ушами в оформлении сосуда (?) из Денау¹⁷³.

Единорог на хорезмийской баклаге из Кой-крылган-кала походит на древнекитайского Цин-линь, у которого туловище коня, голова барана, ноги коня, копыта и хвост вола, а на голове рог¹⁷⁴. Однако у хорезмийского единорога распахнутые крылья и клюв: это сблизает его больше с греко-скифским грифоном, как своим прообразом.

Птица-конь (крылатый конь, Пегас) уходит корнями в глубь истории Древнего

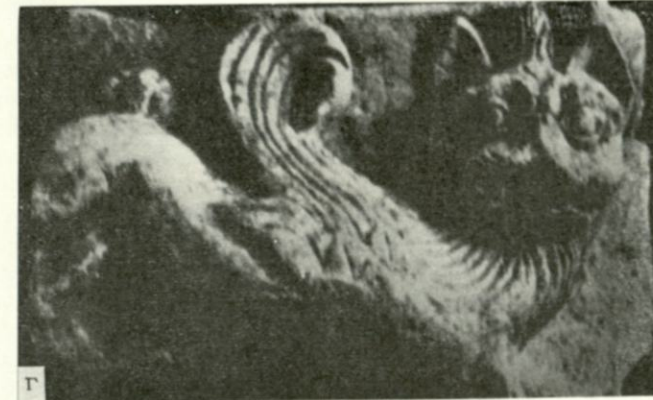
Востока. Полагают, что его месопотамские и малоазийские образы послужили прототипами греческого Пегаса. Широта его распространения необычайна: от Атлантики до северных кочевий, от Антиной до Турфана. На Древнем Востоке крылатый конь запечатлен на серии ассирийских цилиндрических печатей начала I тысячелетия до н. э. На них крылатый конь вступает в единоборство с крылатым львом. Для выражения идеи резчику печатей было достаточно нескольких метких и выразительных штрихов. Этим и отличаются древневосточные геммы от античных, моделировавших форму.

Крылатый конь-мотив распространен в Средней Азии издавна. Он украшает серебряную бляшку из кургана эпохи бронзы (?) близ Токтагульского городища¹⁷⁵. Крылатые кони стоят на вершинах гор в убранстве золотой Карагалинской диадемы¹⁷⁶.

Парфянская Ниса дарит нам странное на первый взгляд сочетание головы грифа с протомой коня и задними лапами льва (Илл. 15 в). Чаще известен только крылатый конь, близкий эллинской мифологии (Пегас). Роль крылатого коня в древнегреческой мифологии достаточно известна. Крылатый конь неизменно фигурирует в связи с идеей света и добра. В росписях Дильберджина крылатый конь изображен в связи с Диоскурами¹⁷⁷ а в нише малого Будды в Бамиане — в связи с солнечным божеством (Илл. 15 г). Известны также крылатые кони со священной повязкой на ноге и шарфом на шее (Илл. 15 б) в настенной росписи Балалыктепе VI в., крылатый конь с поднятой правой ногой на булле VI—VIII вв., найденной в Пенджикенте.

В XI—XIII вв. крылатые кони переходят из ирано-сасанидских и согдийских тканей на подражавшие им шелковые ткани Византии. Мотив этот теряет свою региональную принадлежность. В нем исчезает прежнее понимание формы и возобладает стелящийся узор. Характер декора отдельных школ ряда мусульманских и христианских стран существенно различается. Так, в росписи чаши фатимидского Каира XI в. крылатый конь еще сохраняет в графическом рисунке приданную ему эллинистическим искусством резвость, грацию и темперамент небожителя, быщего копытом. В люстровом блюде XII в. из Рея (Иран) крылатый конь — только узор.

В штампованной керамике Мерва (XII в.) крылатые кони, вздыбленные попарно, не следуют натуре (Илл. 15 д). Это скорее крылатые существа, лишь отдаленно схожие с обликом Пегаса.



14. ЗВЕРЬ-ПТИЦА. Львиный и волчий грифон: а) львиный грифон, золотая бляшка Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э.; б) бактрийский грифон, серебро, III—II вв. до н. э., Британский музей; в) крылатые львы (львиный грифон) на

ткани, настенные росписи Самарканда, VII—VIII вв.; г) львиный грифон, каменный блок из Термеза I—II вв.; д) крылатые волки (волчий грифоны) на штампованной керамике Мерва, XII в.

В мусульманскую пору мифический крылатый конь — ездовое животное пророка Мухаммеда. Он мчится на нем к небесным сферам. Ему придаются черты девы (род кентаврессы), и сама она именуется кобылицей Бурак. Отражение этого мусульманского мифа можно видеть в сценах вознесения Мухаммеда (мирадж) на миниатюре конца XV в. к «Дивану юности» (Герат)¹⁷⁸ в миниатюре конца XVI в. к «Истории Хызр-хана Эмира Хосров Дехлеви» (Бухара)¹⁷⁹, в миниатюре конца XIX—начала XX вв. к «Юсуф и Зулейха» Джами (Бухара)¹⁸⁰.

К той же группе крылатых животных, что и крылатый конь, относятся птицебык, птицебаран, птицеолень, птицеверблюд и т. д. Остановимся подробнее лишь на тех из них, которые получили в искусстве Средней Азии наибольшее распространение.

Образ крылатого верблюда был известен восточноиранским племенам издавна. На это указывают круглая стеатитовая печать с изображением крылатого верблюда из пещеры Шамшир-Гар (Северный Афганистан) и бронзовая печать с таким же изображением из Дашлинского оазиса (Северный Афганистан)¹⁸¹ (Илл. 16а). В раннем средневековье крылатый верблюд — одна из самых выразительных фигур искусства Согда. Мы уже говорили, что верблюд был почитаем в древних гимнах. Памятники искусства VII—VIII вв. подтвердили сообщения древних хроник: трон владетеля Бухары имел вид верблюда. Это подтверждает и настенная роспись во дворце — трон действительно украшал крылатый верблюд (Илл. 16б). Почти такой же крылатый верблюд изображен на серебряном кувшине VIII—IX вв., поступившем в Эрмитаж из Мальцева (Илл. 16в). Изображения парящего крылатого верблюда обнаружены и в росписях Пенджикента. (Илл. 16г).

Возможно, что таков был герб владетелей (резной штук дворца в Кише, ножки на подставке с двумя распахнутыми крыльями в настенной росписи VI в. из Балалык-тепе и на гемме Ташкентского исторического музея)¹⁸² (Илл. 16д).

Значение крылатого верблюда исследователи освещали до сих пор, главным образом, в свете его назначения (семантика образа, по Авесте). Но и в древности, и в раннем средневековье этот образ играл, видимо, роль, непосредственно связанную с царствующим домом. Он был скорее династическим символом, подобно тому, как гербом Пантикапея еще в древности был грифон с дротиком во рту и колосом под ногами (он символизировал полуиранскую военную мощь Пантикапея)¹⁸³.

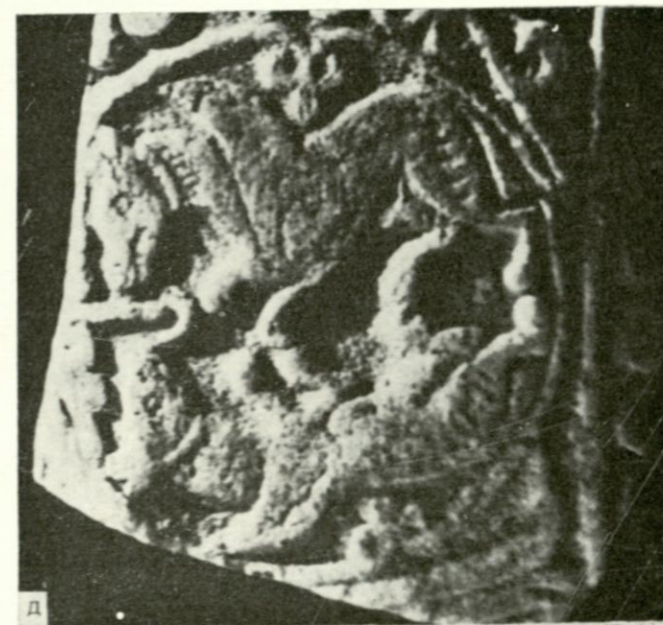
Трудно сказать, когда и при каких обстоятельствах исчез в искусстве Средней Азии образ крылатого верблюда. Возможно, что к этому причастен официальный ислам. Однако еще в 1960 г. среди игрушек, которые лепил при мне народный мастер в одном селении Кашкадарьи, был крылатый верблюд, облик которого сохранялся в ремесле, как и в памяти народа.

Не станем останавливаться столь подробно на других двуморфных существах этой группы. Назовем их кратко: крылатый бык (Илл. 15а) (золотые пластинки Амударьинского клада V—IV вв. до н.э.), крылатый козел (печати, медальоны, резной штук, торовтика Ирана, Средней Азии и Кавказа), но особенно крылатый баран (настенная живопись и серебро с изображением тронов в виде крылатых баранов, резной штук в ирано-сасанидском дворце в Кише, церковь св. Креста на оз. Ахтамар и пр.). Все они варьируют тему небесного мира, населенного образами, наблюдаемыми на земле.

Птица-рыба принадлежит к трудно вообразимым и еще труднее воплотимым в искусстве созданиям. Можно думать, что только для полноты и завершенности системы, в которой скрещиваются все образы животного мира, художник мог искать изобразительное решение для подобной композиции. Однако и этот исключительный случай был. Мраморный водосток из Газгана (УзССР) — «непонятное волшебное существо с чертами небесной и водной стихии», как именует его автор одной из публикаций¹⁸⁴, составляет как бы запоздалую реплику кавказским «вишам», которые тоже соединяли в себе стихию вод небесных и земных. Со временем и другие подобные смешанные образы стихий всплывают из глубин древности.

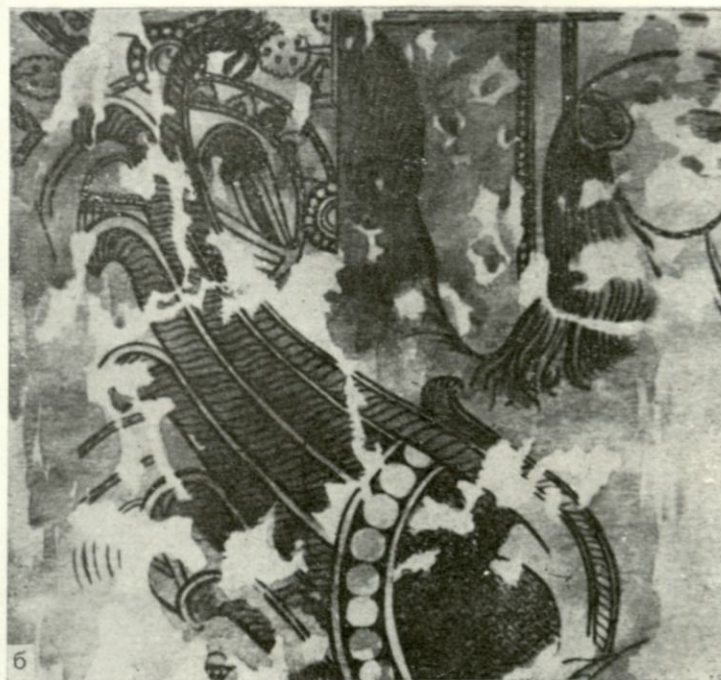
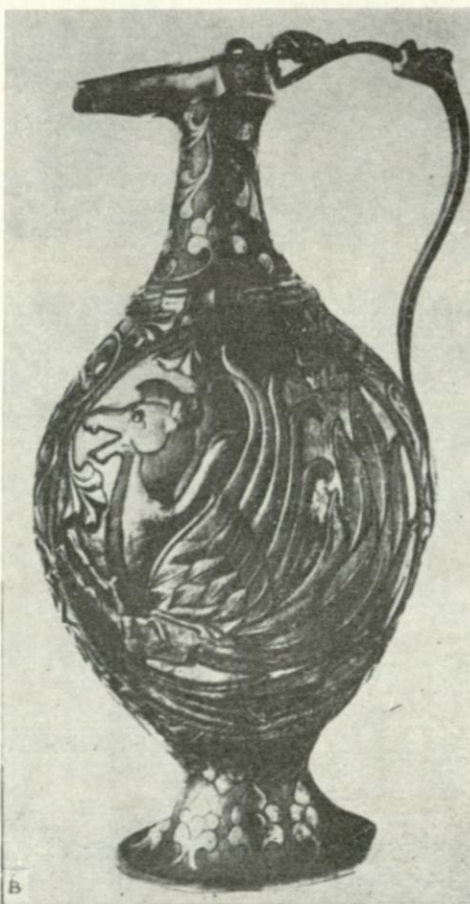
Конь-змея (морской конь, гиппокамп). Изображали его в древности с головой лошади, развевающейся гривой, змеевидным туловищем и рыбьим хвостом (Илл. 17д). Изредка у ездового животного голова льва с разинутой пастью, но то же змеевидное туловище и рыбий хвост (туалетный диск из Амударьинского клада, VI—IV вв. до н.э.). Но чаще преобладает конь-змея (туалетная шиферная плитка из Северной Бактрии, I—II вв.) (Илл. 17а). Среди сакских изделий, обнаруженных в Кетмень-тюбе (Киргизия), — инкрустированная серебряная бляха с изображением коня-змея¹⁸⁵. Гиппокамп изображен и на попоне греко-бактрийского боевого слона (серебряный умбон III в. до н.э., Эрмитаж) (Илл. 17в).

Другие бактрийские диски (Яван, Дальверзин-тепе, Куштур-мулла близ Айваджа)



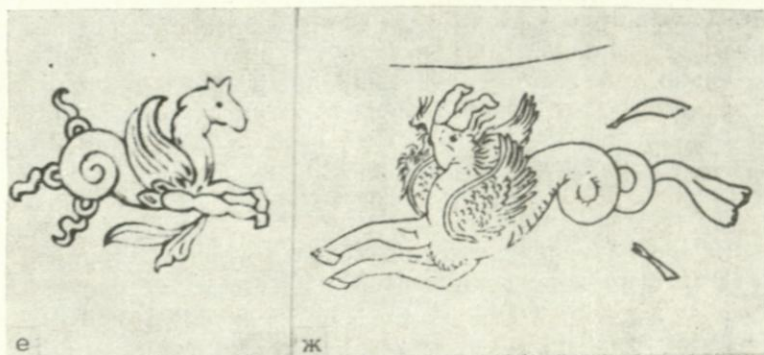
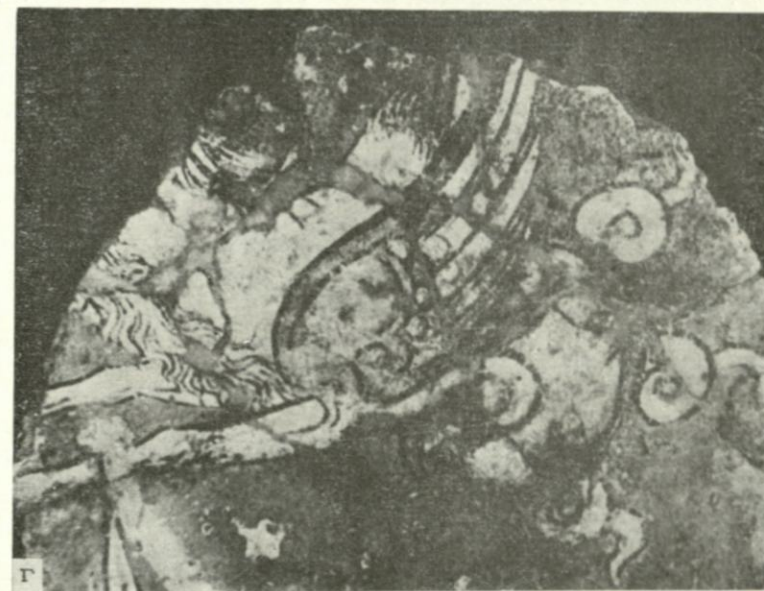
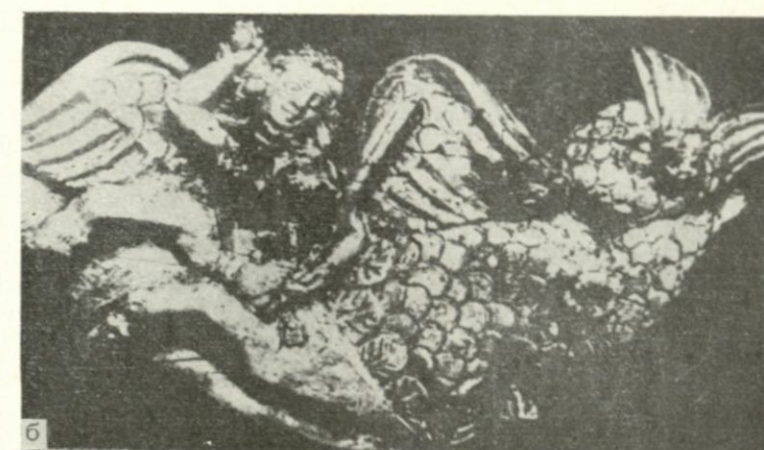
15. ПТИЦА-БЫК (шеду), ПТИЦА-КОНЬ (пегас): а) крылатый бык, золотая пластинка из Амударьинского клада, V—IV вв. до н.э.; б) крылатый конь со священными повязками в изображении тканей, Балалык-тепе, V—VI вв.; в) птица-конь, се-

ребряная фигурка из парфянской Нисы (Туркменистан); г) крылатые кони, роспись в Бамьяне (Афганистан); д) крылатые кони на исполненной штампованной керамике, Мерв, XII в.



16. ПТИЦА-ВЕРБЛЮД (крылатый верблюд) и родственные существа: а) крылатый верблюд на бронзовой печати, Шамширгар, первые вв. н. э.; б) крылатый верблюд в украшении трона правителя Варахша, настенная роспись, VII в.; в) крылатый верблюд на серебряном кувшине из Мальцева, VIII—

IX вв.; г) крылатый верблюд в настенной росписи из Пенджикента, VII в.; д) крылатый верблюд в резном штурге из Киша (Иран), настенной росписи из Балалик-тепе и на гемме Ташкентского музея.



17. КОНЬ-ЗМЕЯ И РОДСТВЕННЫЕ СУЩЕСТВА (гиппокамп и др.): а) львиный гиппокамп, всадник на фантастическом звере, каменная плитка, Амударьинский клад, V—IV вв. до н. э.; б) крылатый конь-змея-человек, резная кость, Тахти-Сангин, II в. до н. э.; в) гиппокамп на попоне боевого слона, греко-бактрийское серебро, III—II вв. до н. э.; г) крылатый

верблюд-змея (в небе), настенная роспись (деталь), Пенджикент, VII г.; д) конь-змея, всадник на гиппокампе, каменная плитка из Северной Бактрии (Южный Таджикистан), I—II вв.; е) птица-конь-змея, настенная роспись Пенджикента (деталь), VII в.; ж) крылатый баран-змея (обитатель реки), настенная роспись (деталь), Самарканд, VII в.

дают варианты все той же композиции¹⁸⁶ сказочного или басенного содержания. Впоследствии конь-змея не исчезает, но оттесняется другими сложными полиморфными образованиями. К ним мы вернемся.

Человек-змея (тритон). В древности образ человека-змея был распространен в Евразии — от Атлантики до Памира. В Египте Исида и Сарапис представлялись змееногими божествами. Греческие тритоны великопно представлены на Пергамском алтаре. Многочисленных тритонов создало в позднеантичное время искусство Индии и близлежащих областей (рельефы из Матхуры, Шоторака, Беграма) (Илл. 18 а, г, д). Змееногая богиня неоднократно появлялась в греко-скифском искусстве Северного Причерноморья, откуда она перешла в раннеславянские древности. Образ человека-змея поистине вездесущий и «вековон», он не исчезал столетиями. К поре раннего средневековья относится изваяние тритона на большом глиняном рельефе второго храма в Пенджикенте (VII в.) (Илл. 18 б). Здесь он как бы встает из пучин вод. Подобный же тритон обнаружен на деревянной плахе и в Уструшане¹⁸⁷. Образ человека-змея перешел, видимо, из древней мифологии в средневековый эпос, где он ассоциировался с змееногой колдуньей; всадник поражает ее мечом и топчет конем в росписях Пенджикента (VII в.). В среднеазиатском фольклоре образ этот существует и позже, хотя в прикладном искусстве мусульманского времени неизвестен.

К той же группе образов, что и тритон, принадлежит человек-рыба и змееногая богиня с дельфином.

На резной костяной пластинке из Тахти Сангин у крылатой богини тело ящера, хвост рыбы, передние ноги коня (к этой пластинке мы еще вернемся) (Илл. 17 б). В краткой редакции той же темы (человек-ящер и человек-рыба) этот мотив в Средней Азии пока не встречался, но он известен в настенной живописи Кизыла (Восточный Туркестан). Возможно, что он обнаружится у нас позже.

Еще одна версия того же круга тритонов предстает на золотых бляшках из Тилля-тепе (I в. до н. э.) (Илл. 18 г). Богиня держит на плече дельфина, в одной руке зеркало (?), в другой весло или жезл. Ее ноги прячутся ниже пояса в листве и выглядывают оттуда змеиными конечностями тритона.

Человек-зверь (сфинкс) — человек-лев, человек-тигр, человек-волк, человек-барс и т. д. Все они имели широкое распространение в мифологии, эпосе и фольклоре Евразии¹⁸⁸.

Сфинкс приобрел наибольшее распространение на двух этапах истории — в древности (египетский сфинкс, его древневосточные варианты, греческий сфинкс) и в средние века, когда образ человека-зверя получил разные редакции в мусульманском мире, на христианском Востоке и на Руси, а также в романском и готическом искусстве Западной Европы.

Египетский сфинкс обладает телом льва и мужской головой. Греческий сфинкс — крылатое существо с головой и грудью женщины. Существуют еще и другие сфинксы не канонизированных типов. Так, рогатый сфинкс известен уже среди луристанских бронз.

Мужской длиннородый сфинкс встречается на геммах сасанидского Ирана (IV—VI вв.). Женский сфинкс часто встречается в изделиях Ирана, Сирии, Египта, Кавказа.

В античной Средней Азии бытуют оба типа сфинксов. В архитектурном убранстве дворцового здания в Халчаiane участвует сидящий ярко-красный сфинкс с львиным туловищем, лапами, протянутыми вперед. Этот облик зверя восходит к древневосточным образам. Лишь мускулистая мужская грудь приближает его к греко-римским прототипам¹⁸⁹.

В XII—XIII вв. на территории Средней Азии распространены медно-чеканные изделия. Запечатленный на них женский сфинкс (Фергана, Самарканд) превратился в своего рода герб, которым отличается торевтика мастеров этого региона.

Семантика сфинкса сложна и запутана. Каждый вид сфинкса отмечен особым смыслом и художественным стилем. Насколько Древний Восток мыслил сфинкса как произведение монументального искусства (каменные колоссы и плоские рельефы), настолько на Среднем Востоке сфинкс стоит в ряду камерных образов. Дева-зверь так же сказочна, как и дева-птица.

Среднеазиатский сфинкс, примыкавший в древности больше к эллинистическим образцам, став предметом сказочной легенды уже в раннем средневековье, исчерпал себя как божество. Для него характерна декоративная трактовка мотива. В нем нет ничего, что говорило бы о силе и могуществе зверя, но в соответствии с характером классической поэзии Востока царит красота узора.

Зверь-конь. К этой группе существ, сочетающих облик зверя и домашнего животного, относятся также зверь-бык, зверь-козел, зверь-баран и т. п. Примеры таких сочетаний в Средней Азии единичны, они вообще редки. Между тем, Древний Восток придавал этому образу важное значение. На магических жезлах в бронзах Луристана (Западный Иран) человек-бык держит в ру-



18. ЧЕЛОВЕК-КОНЬ (КЕНТАВР), ЧЕЛОВЕК-ЗМЕЯ (ТРИТОН): а) тритон из Матхуры (Пакистан), ок. II в.; б) тритон, глиняный рельеф, Пенджикент, VII в.; в) тритон, каменный рельеф из Шоторака (Афганистан), V—VII вв.; г) змееногая богиня с дельфином, золото, Тилля-тепе (Афганистан); д) тритон и макара, резная кость из Беграма (Афганистан), V—VII вв.

ках вниз головой двух зверей-коней. В древностях Кавказа кони-звери припадают к подножию стелы, символизирующей женское божество. В раннеславянских древностях конечности фигурки богини переходят в протомы или головы коней-зверей. Да и накладные серебряные фигурки с оскаленными мордами и когтевидными копытами из знаменитого Мартыновского клада изображают, видимо, коней-зверей¹⁹⁰.

В Средней Азии кони-звери носят условный характер. В них сливаются не два, а три образа, и поэтому скажем о них позже, в разделе полиморфных существ (зверь-птица-коть). В XII в. на глазурованных плитках из Газни еще можно было видеть фантастическое животное, в котором сочетаются признаки зверя и коня, а может быть козла, но позже и этот образ исчезает.

Человек-коть (кентавр). Сюда же относятся человек-бык, человек-козел, человек-баран и другие виды получеловека-полуживотного.

Человек-коть (кентавр) получил распространение в искусстве Средней Азии со времени эллинизма (Илл. 19 а). Круглая золотая пластинка из Новой Нисы I в. до н. э.¹⁹¹ — далекий и робкий отзвук таких классических скульптурных композиций, как борьба кентавров с лапифами на афинском Парфеноне (V в. до н. э.). Пластинка из Нисы сохранила дух эллинского гения, его энергию и напряженность, в то время как индийские кентавры из Матхуры (II в. до н. э.) уже утратили пластические качества, присущие античному ваянию.

Кентавры встречаются и в средние века, но уже в отрыве от старых мифов. На мусульманском Востоке кентавр становится знаком Зодиака (Стрелец) и всем строем образа не выпадает из круга восточных средневековых миниатюр. Кентавр русской белокаменной резьбы с его процветшими растительными формами — целиком порождение славянского фольклора с его роскошью декоративных деталей. И только генетически, в первоистоках, кентавры Евразии сходны¹⁹².

Человек-бык. Главное и едва ли не центральное место в цепи диморфных образов занимает с древнейших времен человек-бык. Золотое украшение из Фулола (Афганистан, III тысячелетие до н. э.) изображает голову рогатого человека-быка с широкой, прямо спадающей бородой (Илл. 19 б). Видимо здесь были уже распространены в эту пору мифы Древнего Востока: достаточно сравнить человека-быка из Фулола с оттисками цилиндрических печатей того же времени из Аккада (Месопотамия). Они стоят там на задних но-

гах или лежат попарно, подогнув ноги. В Ассирии базальтового человека-быка изображали в скульптурных изваяниях (шеду). Наиболее тщательно моделировано на них крупное бородатое лицо. Рога их скрыты в головном уборе, а локоны, завивающиеся по сторонам прямо спадающей бороды, придают спокойному лицу выражение царственной торжественности и покоя.

Образ Гавомарда в мифологии Среднего Востока очень древний. Он дошел до нас в сравнительно поздних отображениях, сохранивших дух глубокой древности¹⁹³. Эллинизм, возможно, вносил в него свое понимание местных мифов. Парфянские ритоны Нисы (II в. до н. э.) отображают быка-зебу с головой юноши или девушки, но такое сочетание вряд ли отвечало старым восточным мифам и было плодом фантазии мастера, воспитанного на греческих вкусах.

В Средней Азии человек-бык (Гавомард) запечатлен на круглой конической печати Ташкентского исторического музея (Илл. 20 а). В несколько схематизированных прямых линиях бородатый бык-зебу шагает, высоко подняв голову, выбросив вперед согнутую ногу и приподняв отвесающий до земли хвост. На керамическом фрагменте из Талибарзу (под Самаркандом) Гавомард прочерчен на борту сосуда тоже схематично и упрощенно, но у него голова безбородого человека и туловище животного (быка) (Илл. 20 г). Статуэтка в виде животного (быка?) с головой безбородого человека была обнаружена в процессе раскопок на городище V—III вв. до н. э. в Шаватском районе Хорезмской области¹⁹⁴.

Антипод Гавомарда — рогатый демон. Его отличительный признак — высоко поставленные рога (Илл. 19 в). Таковы рогатый демон на терракотовой плитке из Шуруппака (Месопотамия, III тысячелетие до н. э.), голова рогатого демона на золотой бляшке из Амударьинского клада V—IV вв. до н. э. (Илл. 19 г), а позже и рогатый див — пожиратель змей на миниатюрах XIV—XVI вв. (Илл. 19 д). О более сложных образованиях (например, о крылатом Гавомарде) скажем позже.

Рядом с человеком-быком Гавомардом стоит его обожествленная женская ипостась Дрваспа. Она имеет много общего с «небесной короной». В иранском мире она была прообразом Анахиты, в Египте — прообразом Исиды. «Вначале Исида изображалась не то полной короной, не то с коровьей головой, но до александрийской эпохи даже эта самка Минотавра не дожила. Она успела потерять и эту коровью голову и сохранить только ро-



19. ЧЕЛОВЕК-КОТЬ (КЕНТАВР), ЧЕЛОВЕК-БЫК (РОГАТЫЙ ДИВ): а) кентавр на золотой пластине, Н. Ниса, I в. до н. э.; б) голова человека-быка, золотая пластинка из Фулола (Афганистан), III тыс. до н. э.; в) человек-бык, терракотовая плит-

ка из Шуруппака (Месопотамия), III тыс. до н. э.; г) человек-бык (рогатый див) на золотой бляшке из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э.; д) рогатый див — змееборец, иранская миниатюра, XIV в.

га по обе стороны своего солнечного диска в виде особого головного убора; таковой знали еще мемфиты, между тем как александрийцы видели в ней только свою родную Деметру без всякого намека на ее бывшее коровье естество»¹⁹⁵. Такова же была, видимо, и судьба Дрвасы. Она почиталась то в образе «небесной коровы», то богини, сохранившей рога по обе стороны солнечного или лунного диска (Илл. 21 б).

Возможно, что именно она представлена на одном из ритонов Нисы II—I вв. до н. э. На нем вырезана из слоновой кости фигурка богини с обнаженной женской грудью и лицом женщины с рожками и выброшенными вперед ногами коровы (Илл. 21 а).

С образом Дрвасы сближается и терракотовая головка богини из Кизылча-тепе Сурхандарьинской области. У нее венец украшен диском луны и парой коровьих рогов. (Илл. 21 в).

ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА и КРЫЛАТЫЙ ЧЕЛОВЕК. К этой группе образов относятся два вида изображений: птица с головой человека и человек с крыльями птицы. Первые зовут сиринями, вторых — гениями (ангелами)¹⁹⁶. Мы употребляем общепринятые названия, но, понятно, что у них были и свои местные имена в зависимости от того, где и когда прижились эти образы.

Сирини Средней Азии восходят, как полагают, к индийской Гаруде. Они встречаются во многих памятниках Индии и Афганистана от ступ Санчи и Бхараты (I в. до н. э.) и до гротов Бамиана (V—IV вв.).

В ряду «сирини» известны: бородатый сирин, сирин-юноша и сирин-дева. Бородатого сириня знали Древний Восток и античность. На птичьих ногах с загнутым вверх хвостом его можно видеть еще среди ассирийских рельефов на камне (Берлинский музей) (Илл. 22 а). Древневосточный тип сирини сохраняет и роспись ниши малого Будды в Бамиане (Афганистан), на которой сирин держит в руке переносной алтарь огня (Илл. 22 в).

В росписях Уструшаны (VII в.) воин-птица с усиками и бородкой продолжает, видимо, традицию давно возникшего образа, получившего, однако, черты демона (Илл. 22 г).

Юноша-сирин известен в искусстве Средней Азии еще в пору поздней античности (роспись во дворце Топрак-кала в Хорезме, II—III вв.) (Илл. 22 б).

Дева-сирин — самый распространенный вид сирини. В Средней Азии он известен уже в пору античности (серебряная ножка сосуда II в. до н. э. из Нисы) (Илл. 23 а). Затем, в

раннем средневековье, фигуры сирини отмечены в архитектурном декоре и прикладном искусстве. Это резной ганч дворца бухарху-датов в Варахше VIII в. Два глиняных сириня (Илл. 23 б) помещены в тимпанах одного из зданий Пенджикента VII в., два других — юноша-сирин и дева-сирин — komponуются с роскошным настенным орнаментом, продолжающим хвостовое оперение сказочных птиц (Илл. 22 д).

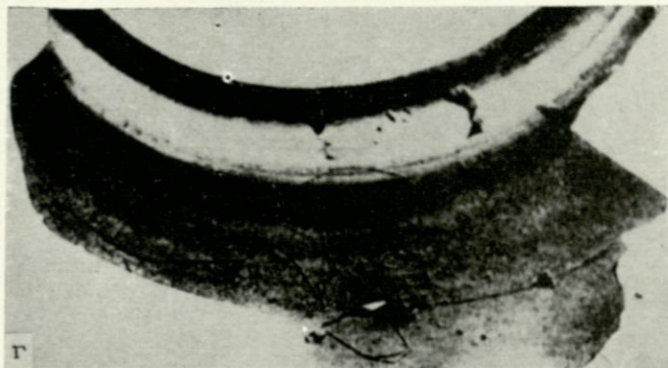
На медных подносах и кувшинах XI—XII вв. дева-птица вписывается в кружок и прочерчивается на фоне плоского растительного орнамента (Илл. 23 д). Да и сама она трактуется узорно, как орнамент на заданную тему. Развитие стиля среднеазиатских сирини от пластики и пространства к плоскому орнаменту было характерно в пору античности и средневековья для всего прикладного искусства Евразии, но протекало оно неравномерно. На мусульманском Востоке дева-птица была исключительно узорна. Сирини изображались с роскошным хвостом, заброшенным за спину. Они стерегут «древо жизни» или порхают на ветвях, заполняя чашу сплошным узором.

В прикладном искусстве мусульманского средневековья сфинксы, птицы-девы и стилизованное райское древо (древо жизни) составляют один семантический пучок. В нем возобладает романтический дух классической восточной поэзии IX—XIII вв., а с ним и особая концепция декоративных построений на основе арабесок.

К среднеазиатскому междуречью X—XII вв. относят серебряную чашу из Больше-Аниковского (Эрмитаж). На ней выгравирована дева-птица, в руках у девы виноградная лоза, вокруг вьющийся стебель, а вдоль бортов — круговая арабская надпись. Деву-птицу изображали на оссуариях VI—VIII вв., на неполитной керамике VIII—X вв. (Илл. 23 в, г).

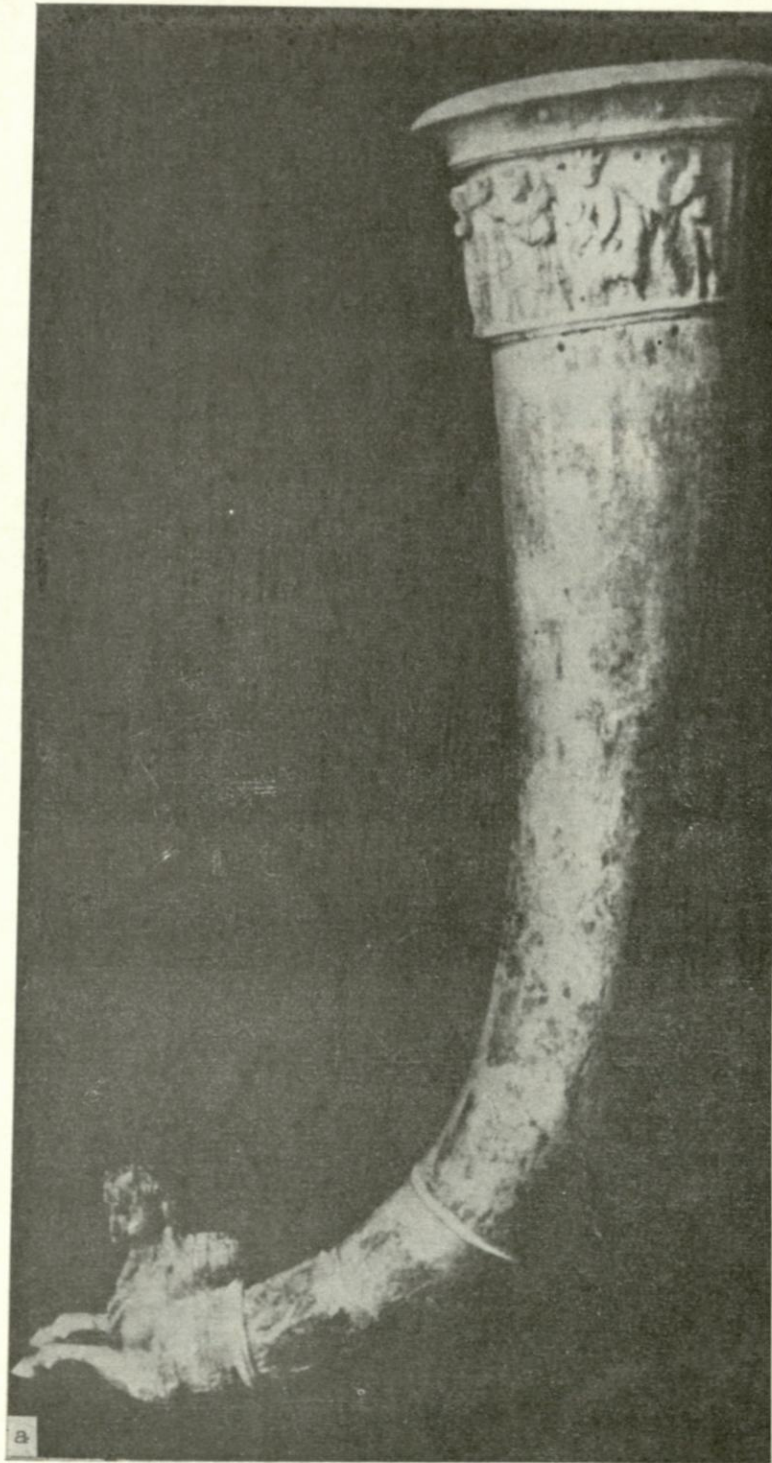
Каждую эпоху менялся, соответственно, смысл и стиль трактовки. Насколько в античности преобладали статуарность и пространственная форма (сирин из Нисы, II в. до н. э.) и объемно моделированная живопись (Топрак-кала, II—III вв.), настолько в VII—VIII вв. в резьбе по ганчу возобладает рельеф, а в оперении — растительный декор (Варахша, Пенджикент). Сказывается все больше «пристенный» характер пластики.

Крылатый человек (гений) занимает важное место в искусстве древнего мира. Крылатое божество известно еще в эпоху бронзы на печатях-амулетах Бактрии. На прямоугольном щитке изображается двукрылая фигура с птичьим лицом и поднятыми вверх руками со сжатыми кулаками изви-



20. ЧЕЛОВЕК-БЫК (ирано-авестийский гавомард-гопатшах): а) человек-бык, каменная коническая печать, Музей истории в Ташкенте, V—IV вв. до н. э.; б) человек-бык, ритон из слоновой кости (деталь), Ниса, II в. до н. э.; в) крылатый человек-бык на сасанидской гемме, V в.; г) человек-бык (гавомард-

гопатшах), керамический фрагмент из Талибарзу (под Самаркандом); д) крылатый человек-бык на сасанидской гемме, V в.; е) голова быка и крылья птицы на короне царя эфталитов, монета, V в.



21. ЧЕЛОВЕК-КОРОВА (богиня Дрваспа): а) ритон из слоновой кости, Н. Ниса, II—I вв. до н. э. (деталь); б) богиня с рогами, бронза, Луристан, II—I тысячелетие до н. э.; в) боги-

ня с рогами, терракота, Кызылча-тепе (Сурхандарьинская область).

вающейся змеей под нею¹⁹⁷. Нечто, в общем, сходное с хеттскими крылатыми людьми с птичьей головой.

На Древнем Востоке гений освящает особу царя или жреца, совершающего приношение. В античности — атрибут божества, дарующего славу; в раннем восточном средневековье — власть. В народном творчестве — один из самых излюбленных образов, емкий, богатый ассоциациями, поэтический. Крылатые гении на ножках скифских акинаков позволяют судить о том, как далеко на север шло влияние Древнего Востока в античную пору (Мельгуновский клад, Келермес). Античность на берегах Черного моря, а затем и эллинизм, подчинивший себе весь Средний Восток, создали свой идеал гения, близкий мифологии эллинского мира. В Средней Азии местные богини по образцу греческих наделяются крыльями (Тихе, Хванинда). Ника-Виктория становится образным воплощением триумфа победителя.

Крылатая богиня Победы изображалась на золотых статерах Александра Македонского (336—323 гг. до н. э.), в парфянском чекане и у кушан. Нику знают глиняная скульптура Средней Азии (Халчаян, Топраккала) и серия терракот времени раннего средневековья; крылатые гении выступают в роли то ангелов-хранителей (на оссуариях), то символа славы (терракоты, торевтика).

Крылатая богиня обошла в древности весь Старый свет. Ника в полете украшала собой тимпаны ряда крупных сооружений (триумфальная арка из Сабрата в Триполи, тимпан Таки Бустана в Иране, VII в.). Образ Ники продолжает жить в странах, унаследовавших культуру восточной античности. Меняются только смысл этого образа и атрибуты божеств, согласно роли ангелов в священном писании и в соответствии с новой христианской обрядностью. Парные композиции с ангелами, подменившими Нику-Викторию, повторяются на многих каменных рельефах Византии, Болгарии, Грузии, Руси (Никорциминда, Грузия, XI в., Дмитровский собор во Владимире, XII в.).

В странах ислама крылатая Ника не исчезает. На каменном рельефе из Конии это еще гений, на миниатюрах и тканях — летящие «пери», реже ангелы.

В Средней Азии ангелов-хранителей именовали в авестийской традиции фравашами. Это о них сказано в Яште XIII Авесты: «Они в жесточайших боях оказывают величайшую помощь. Они слетаются к державному князю подобно прекрасно парящей птице. Они направляют течение вод, питают растения, предписывают безначальным звездам, месяцам и

солнцу по воле Мазды и амеша спента, пути их неизменны, они вступают в бой за свои места и свое жилище». Со времени ислама фраваша растворяются среди ангелов и пери общих для всего мусульманского мира¹⁹⁸.

ПТИЦА-ЗМЕИ (дракон). Среднеазиатский дракон предстает издавна как змей-зверь с загнутым рогом на лбу, крылатый змей и как птица змей-зверь¹⁹⁹. В числе двуморфных существ были змей-зверь и крылатый змей. Для раннего средневековья характерны бескрылый змей-зверь (резной штурк и резное дерево Пенджикента), для позднего средневековья — четырехлапый зверь с туловищем змея (миниатюра бухарской рукописи Ихтиарат Бадий, 1541 г.). Устойчивость каждой формы продолжалась многие века. Однако в древности преобладал бескрылый змей-зверь в раннем средневековье — крылатый дракон, а в позднем — четырехлапый зверь с туловищем змея (драконы на портале мечети в Анау, XV в.)²⁰⁰. Видимо старая традиция, исчезая на время, продолжала существовать и в народном творчестве всплывала не раз.

К той же группе явлений, что и крылатый змей (птица-змей, дракон), относится также рыба-змей и рыба-зверь. Такие представления существовали и оставили зримый след («морские» сцены с обитателями пучин в росписи дворца VIII в. в Самарканде, резьба по глине в храме VII в. в Пенджикенте).

РЫБА-ЗВЕРЬ. Этот образ не имел в искусстве Средней Азии широкого распространения. На коптских тканях первых веков н. э. можно встретить протому льва с хвостом и плавниками рыбы²⁰¹. Там это объяснимо фауной Средиземноморья и близостью пустынь. Не исключено, однако, что коптские ткани подобного рода, попадая в глубь Азии, порождали и там нечто близкое по замыслу. Возможно, что в Средней Азии мотив полузверя-полурыбы был навеян обликом существующих здесь огромных сомов. Не с ними ли связано также изображение чешуйчатого дракона с «усом» над головой (ручка в виде зверя с рыбьим хвостом на серебряной чаше, найденной в XVIII в. в Сибири, и на другой чаше из урочища Гашул-уста б. Ставропольской области²⁰². Не исключено, что нечто однозначное еще обнаружится в Средней Азии среди полиморфных существ.

ЗМЕИ-ЗВЕРЬ. Как и рыба-зверь, образ этот принадлежит к числу символов потустороннего (загробного) мира. В Средней Азии это чаще ящер-варан, обитатель безжизненных пустынь. К изделиям ранних кочевников саков принадлежит бронзовый ковшик Исторического музея Казахстана в Алма-Ате;



а



б



в



г



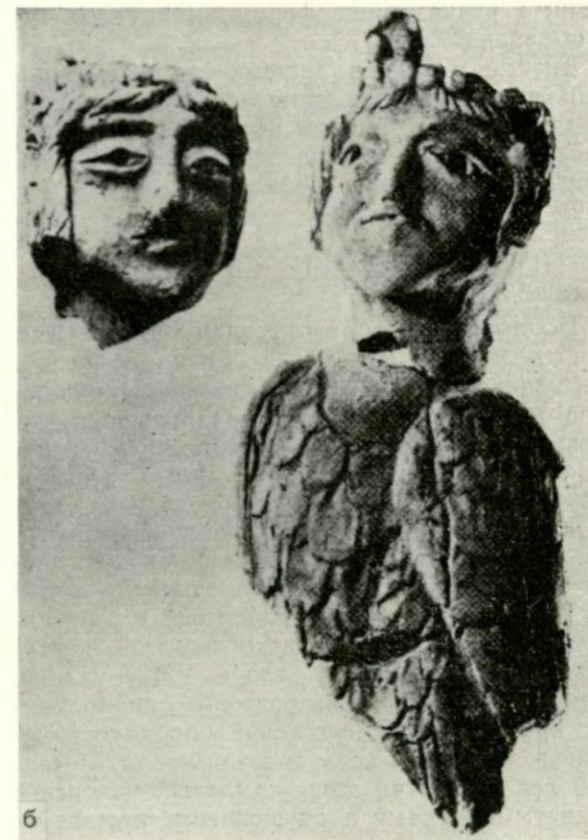
д

22. ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА (сирин): а) бородатый сирин, ассирийский рельеф, Берлинский музей; б) юноша-сирин, росписи в Топрак-кале, (Хорезм), II—III вв.; в) сирин, росписи в нише

малого Будды, Бамиан (Афганистан), V—VI вв.; г) крылатый воин (сирин), росписи в Уструшане (Таджикистане); д) сирин, росписи в Пенджикенте, VII в.



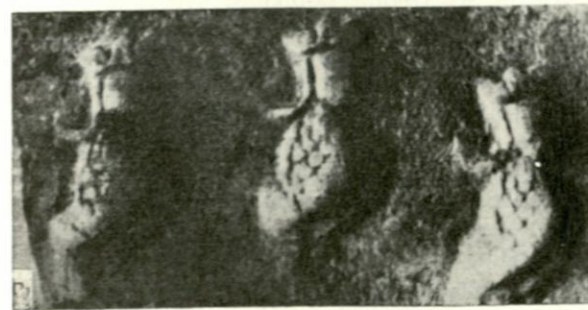
а



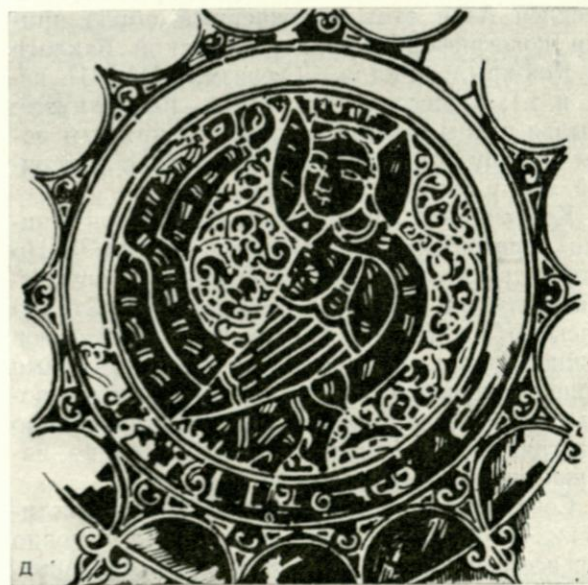
б



в



23. ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА (сирин): а) сирин с распахнутыми крыльями, серебряная ножка сосуда, Ниса, II в. до н. э.; б) глиняные фигурки в резьбе по глине, Пенджикент, VIII в.; в) крылатая богиня (гений), налп на стенке оссуария, Са-



д

марканд, VI—VIII вв.; г) сирин, оттиснутые на фрагменте керамики, Самарканд, VIII вв.; д) дева-сирин на бронзовом подносе, Самарканд, XI—XII вв.

длинная ручка имеет форму вытянутого тулова варана²⁰³.

Змеи с головами хищных зверей — лишь один из диморфных символов, в которых предстают силы природы. Но уже в искусстве Пенджикента VI—VII вв. это скорее эмблема, получившая значение герба.

ПОЛИМОРФНЫЕ СУЩЕСТВА

Полиморфные образы созданы фантазией, сочетавшей три или более признака зверей, животных, птиц, пресмыкающихся. Признаки этой группы усложнены дополнительным сочетанием. Например: зверь-птица-конь (конегрифон), конь-птица-змея (змеиный Пегас), зверь-человек-птица (крылатый сфинкс).

Крылатость — признак божественности. Крылатыми были все существа мифологического и космологического значения — какой бы из групп зверей или животных мы не касались. Достаточно назвать золотую пектораль из Саккызского клада VIII—VII вв. до н. э. На ней были изображены одновременно: крылатый бык с головой бородастого человека, крылатый лев с головой козла, крылатый лев, крылатая лань, крылатый человек с поднятыми руками и опущенными крыльями, ногами быка.

ЗВЕРЬ-ПТИЦА-КОНЬ (конегрифон). В Средней Азии этот усложненный образ присутствует на керамической баклаге из Кой-крылган-кала (Хорезм, IV—III вв. до н. э.); у него тело коня, распахнутые крылья птицы, голова с клювом и прямым рогом на лбу, тонкий длинный хвост с кисточкой, как у льва.

Коневидный орлиноголовый грифон присутствует и памирскому «звериному стилю»²⁰⁴. Но есть и другие типы конегрифона. На серебряной статуэтке II—I вв. до н. э. из Старой Нисы (Илл. 15 в) у него изогнутый клюв хищной птицы, отвисшая борода козла, прямо стоящая грива и крылья. Фигура зверя поставлена на опорную колонку, что позволило конегрифону выбросить ноги вперед, не нарушая центра тяжести тела.

Сочетание древневосточных и эллинистических принципов ваяния стало характерно для всего парфянского искусства. Для раннекушанского времени характерна бронзовая пряжка из Тулхарского могильника (Южный Таджикистан), на которой изображены протомы двух крылатых драконов, сочетавших в себе признаки зверя-птицы и ящера (Илл. 24 а).

Более поздний тип крылатого зверя представлен вертикальной ручкой золотого сосуда

из Пермской области. В нем сочетаются тулова индийского макара с рогом на лбу и крылья птицы (Илл. 24 б).

Об устойчивости типа крылатых зверей говорят изделия, созданные в Средней Азии из различных материалов на протяжении значительного времени: золотая бляшка из рудника Ингичка Самаркандской области с изображением крылатого дракона, ощерившего пасть (Илл. 24 в); крылатый дракон в резьбе по ганчу из Варахши и Пенджикента (Илл. 24 г, д), крылатые дракончики с рыбьими хвостами на медном гравированном подносике из Эрмитажа. (Илл. 24 е). Все они исходят из однотипного представления о драконе, сочетавшем признаки разных стихий мироздания (неба, земли, огня, воды).

КОНЬ-ПТИЦА-ЗМЕИ (змеиный Пегас). Конь-змея (гиппокамп), об изображении которого мы уже писали, — родоначальник ряда существ, соединивших признаки коня, птицы, змеи. В античном искусстве Геродотовой Скифии художественное выражение мифа пользуется символом и метафорой. Змеиный Пегас на золотом кружке из Пантикапеи как бы всплывает из водной пучины. У него туловище крылатого коня, грива как у морского конька, хвост зверя. Из-под крыла видна обнаженная ножка человека. И все это в окружении знаков, символизирующих воды.

В Средней Азии эпохи эллинизма змеиный Пегас предстает на греко-бактрийском умбоне — он украшает попону на слоне (Илл. 17 в). В раннем средневековье та же композиция означала уже скорее нечто иное. Летящее по воздуху существо с шарфом олицетворяет, по-видимому, знак славы; это он витает в парадных дворцовых залах над головами пирующей знати и служит знаком достоинства (Илл. 16 г).

К той же группе образов, что и крылатый конь-змея, принадлежат: крылатый баран с туловом змея (обитатель водной пучины в росписях Афрасиаба) (Илл. 17 ж) и крылатый верблюд с туловом змея (обитатель небесного океана в росписях Пенджикента) (Илл. 17 з). Схожие образы всплывают в это же время и в настенной живописи Кизила в Синцзяне, но затем исчезают.

ЧЕЛОВЕК-ЗМЕИ-ЗВЕРЬ. Сочетание редкое. Но вспомним, что уже в греко-скифском искусстве зверь с головой человека борется с собственным хвостом, превращенным в змея. В Средней Азии та же тема как бы расщепляется: всадник обуздывает полуживую змею — пример такого сюжета дает круглая золотая пластинка из Амударьинского клада²⁰⁵ (Илл. 17 а). На ней изображен человек с развевающимся шарфом; он оседлал

оскалившегося зверя — наполовину льва, наполовину ящера или змея; хвост у зверя свернут спиралью и завершается плавником рыбы. Семантика этого образа не ясна. Осмысление его менялось. В древности это, возможно, сцена из мифа. В раннем средневековье тот же мотив получил распространение в связи со сказаниями о подвигах героя-драконоборца.

ЗВЕРЬ-ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА (крылатый сфинкс). Этот образ проходит сквозь толщу тысячелетий, он один из самых излюбленных в искусстве древнего мира и средневековья²⁰⁶. Как и человек-зверь, известен в двух вариантах: греческий сфинкс и восточный сфинкс. Греческий — крылатый зверь с головой и грудью прекрасной женщины. Его идеал — полнота жизни. Древневосточный крылатый сфинкс предстает в трех видах: бородастым, юношей и девой.

Крылатый бородастый сфинкс был издавна порождением древневосточной мифологии. Он не исчезал веками. В ее древнейших образцах — это зверь с высоко поднятой лапой. У него завитая человеческая голова и массивные крылья, приставленные к туловищу льва (каменный рельеф из Тель-Халафа, XII в. до н. э.) (Илл. 25 а). На ассирийских цилиндрических печатях крылатый бородастый сфинкс преследует оленя под знаками луны и солнца. В ирано-ахеменидском искусстве крылатый сфинкс с поднятой лапой несет царственный убор и олицетворяет силу власти (сфинкс Персеполя) (Илл. 25 г). На греко-персидских скарабях крылатые сфинксы с бородами и в коронах стоят с поднятой лапой по сторонам эмблемы. Лица их более индивидуализированы, но позы освящены традицией. Наконец, и в пору Сасанидов бородастого человека-льва с шарфом за спиной изображали на монетах; перед лицом у него светила, на голове царственный династический убор с распахнутыми крыльями.

В Средней Азии крылатого сфинкса удается проследить лишь со времени ахеменидов. В Амударьинском клада (V—IV вв. до н. э.) представлены два типа крылатых сфинксов. На гемме бородастый сфинкс походит на своего собрата в рельефах Персеполя; последний присел, однако, на задние лапы, в то время как на гемме он бодро шагает влево. Другого типа крылатый сфинкс изображен на золотой бляшке из того же клада. Он напоминает больше хеттские прототипы, но, в отличие от древне-восточных оригиналов, сфинкс этот предстает безбородым (Илл. 25 б). Формы его обобщены и стилизованы.

Крылатый сфинкс II в. до н. э. с телом

львицы и лицом женщины, выполненный из светлой бронзы, найденной в Старой Нисе (ручка крупной металлической вещи) — характерен для эпохи эллинизма (Илл. 26 а). Это фигурка гармонично сложенной женщины с чашей на голове; волосы ее подобраны, грудь обнажена, мягкие заovalенные крылья подняты кверху, тело зверя парит в сдержанном прыжке. Сюда же следует отнести и серьгу из электрона (музей в Душанбе). Ей придана форма женского сфинкса (туловище переходит в витое полукольцо) (Илл. 26 б). Оба изделия напоминают образы греческого крылатого сфинкса (сфинкс из Тамани, V в. до н. э., сфинкс музея в Дельфах, середина VI в. до н. э., золотые серьги из кургана «Три брата» близ Керчи, IV в. до н. э., один из золотых ритонов клада из Панагюриште в Болгарии, конец IV — начало III в. до н. э.). Всем этим явлениям присуще чувство полноты жизни и реальности фантазии.

Какая-то преемственность с древними крылатыми сфинксами сохранялась и позже. Это видно по одной из терракот Самарканда VI—VIII вв. (Илл. 26 в). На ней представлены головка и торс женщины с обнаженной грудью. Она напоминает терракоту из Кызылкумов (юг Туркмении), где существовал женский сфинкс с обнаженной грудью и протянутыми вперед звериными лапами (Илл. 26 г). Лицо у самаркандской терракоты тщательно моделировано и, в отличие от туловища, хорошо передает бесстрастие молчаливого божества. Возможно, что прототипом обеих терракот был один и тот же образец.

Крылатые сфинксы мусульманского времени продолжают прежнюю иконографию. Такими они обнаруживаются в сходных формах во всем мусульманском мире и за его пределами (Армения, Византия, Русь).

Для средневекового Мавераннахра наиболее характерны сфинксы, вписанные в круг на медночеканных изделиях XI—XII вв. На них изображен крылатый зверь с женским лицом, величаво шагающий на фоне вихрящегося растительного узора. Формы зверя графичны и орнаментальны. В них выражены грация, изящество, плавность движения при общей декоративности изображения (бронзовые блюда и подставки XI—XII вв. в музеях Ферганы, Ташкента, Самарканда, Душанбе и Уратюбе) (Илл. 25 д, е).

На медном зеркале XI—XII вв. из городища Старого Термеза изображен крылатый сфинкс с человеческим лицом. Вокруг — витиеватая надпись (куфи) с пожеланиями владыку могущества, благоденствия, богатства, покоя, счастья и блаженства (Илл. 25 в). Назовем еще три люстровые чаши керамиче-

ской мастерской на Афрасиабе, на которых изображены сфинксы, и серию традиционных крылатых сфинксов на медночеканных подносах Мавераннахра XI—XII вв.²⁰⁷

В некоторых мусульманских странах существовал особый тип сфинкса. Он представлен в ряде круглых бронзовых зеркал XII в., найденных в Термезе, на Северном Кавказе и в Болгарах (на Волге). Парные фигуры стоят спиной друг к другу, а лица обернуты; их окружает лента надписей с благопожеланиями (Илл. 27 а). На головах у них треугольные, поджарые, угловатые тела в утолщениях и узлах, хвосты завершаются знаками луны и солнца. Возможно, что фигуры эти составляют гороскоп, воплощенный в звере, и указывают на благоприятное расположение звезд.

В другом случае, на штампованном сосуде XII в. из Мерва крылатый сфинкс летит вокруг тулова сосуда; на голове у него тот же треугольник, ниже — благопожелание (Илл. 27 б).

Крылатые сфинксы из разных областей мусульманского мира не очень различаются между собой. Они отличаются больше в деталях. Меняется композиция: то сфинкс «позирует» в одиночку, то два сфинкса стоят по сторонам «древа» в геральдической позе, то, повторяясь зеркально, они образуют группу в четыре сфинкса, то, следуя друг за другом, замыкают круг. Нет ли в этом повторении некоторого стереотипа? Присмотримся внимательнее. Еще на межевых камнях Мели-Сипок и Дендера (Месопотамия) были изображены крылатые сфинксы — мужской и женский, мечаше стрелы (Илл. 27 д). Из-за плеч мужского сфинкса выглядывает голова зверя, за спиной женского сфинкса — голова собаки. Быть может так воплощались созвездия (стрелец-дева, скорпион). Только этим можно объяснить долгую жизнь мужского и женского сфинксов в прикладном искусстве Среднего Востока. Они бытовали в нем и много веков спустя, но уже в другом жанре.

На одном из медных изделий (тазик XIV в. в Музее Виктории и Альберта) рядом с головой женщины вписана голова лисы, рядом с головой мужчины — голова козла (Илл. 27 в). Не намек ли это на подтекст сцены? Почему голова женщины повернута к отвернувшемуся от нее мужчине? Возможно они разыгрывают, не без юмора, романтическую новеллу из жизни крылатых сфинксов. Не о том ли говорит и другое произведение того же жанра. На арабской миниатюре 1237 г. (Национальная библиотека в Париже) изображен маленький кичливый сфинкс с высоко поднятым крылом и пушистым

хвостом (Илл. 27 г). Он мягко по-кошачьи ступает вокруг отвернувшейся от него птички с девичьим лицом. Вся не более как развлекательная сцена исполнена тонкой иронии. Крылатый сфинкс не имеет здесь никакого мифологического значения и служит декоративным целям.

И все это сфинксы. Как явления искусства они в каждую эпоху обретают иной смысл и неповторимый облик.

ПТИЦА-ЗМЕЯ-ЧЕЛОВЕК (человек-дракон). Это весьма старый образ, порожденный мифологией древнего мира во многих странах. В греческой мифологии и вазописи он известен как Тифон. У него голова и торс крылатого змееного человека (гидрия античного собрания в Мюнхене). На древнем Востоке — крылатая змееногая пара Нага (музей в Калькутте, Индия), в грекоскифском мире — крылатая змееногая богиня.

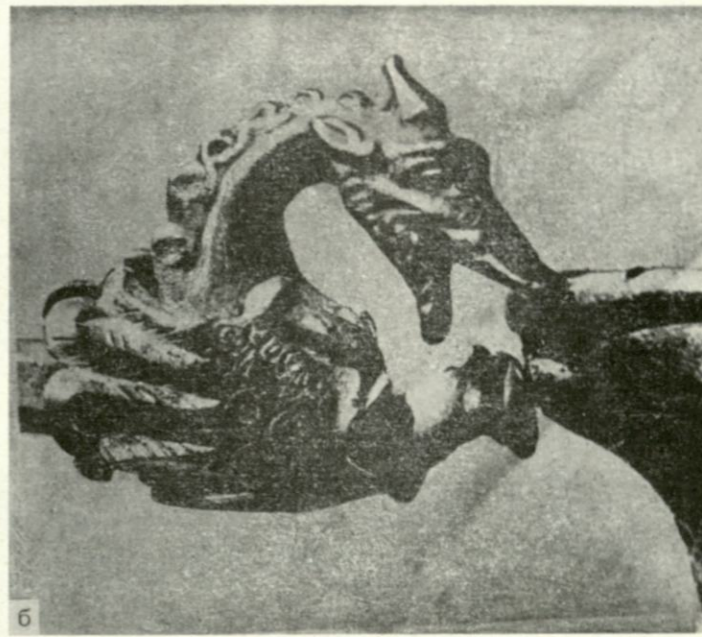
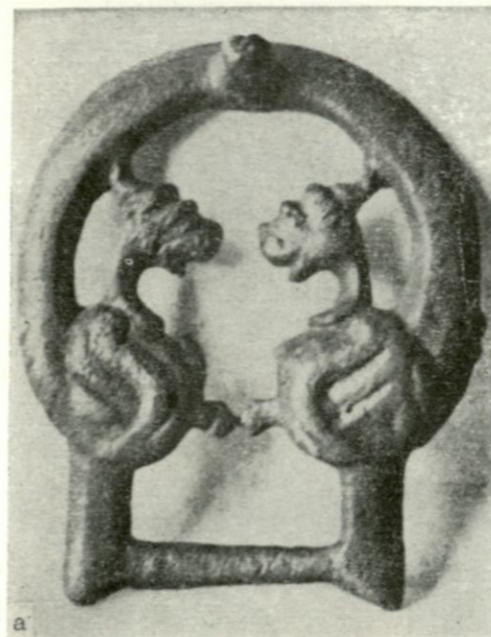
В Средней Азии этот образ не привился. Но это не значит, что его и не было. На некоторых золотых бляшках Тилля-тепе уже отмечалось изображение змееногой богини, нижние конечности которой прячутся в листья или составляют признак женщины-дракона (Илл. 18 г). То же — в настенных росписях Пенджикента: Рустам или Искандер ведут бой с крылатым дивом в образе крылатой змееногой колдуньи. Возможно, что образ птицы-змея-человека (крылатого человека-дракона) еще всплывет полностью и в искусстве Средней Азии.

ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА-КОНЬ. Крылатость — признак божественности. К этой группе образов, в которой коня замещает бык, олень, козел и т. д., птицу — орел, фазан, куропатка и т. д., человека — идол, божество, герой сказки, относятся также крылатый человек-конь (кентавр) и крылатый человек-бык-гопатшах.

Уже в древней Месопотамии мощные крылатые быки с бородатой головой человека («шеду» 721—705 гг. до н. э., Лувр в Париже, статуи из Дур-Шаррукина) стерегут вход во дворец. На золотых пластинках из клада в Зивийе, около 700 г., пара крылатых человек-быков стережет стилизованное «древо жизни». Один из шеду с головой бородатого мужчины, другой — царственного вида женщины.

В авестийской традиции человек-бык — это Гавомард. В раннем средневековье Гавомарда отесняет Гопатшах (Илл. 20 в, д). Крылатым быком его изображают сасанидские геммы V в. н. э., а на монетах эфталитов сам царь увенчен крылатой короной и бычьей головой (Илл. 20 е).

КОНЬ-ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ. К этой группе существ, как мы уже условились, относятся все виды полуживотных, получеловека, полу-



24. ПТИЦА-ЗВЕРЬ-ЗМЕЯ (крылатый дракон, крылатый ящер): а) крылатые звери с туловом змеи, бронзовая пряжка из Тулхара (Таджикистан); б) крылатый зверь с туловом змеи, ручка серебряного кувшина, Эрмитаж; в) крылатый зверь с туловом змеи, золотая пряжка из рудника Ингичка (Узбеки-

стан); г) рогатый дракон, резной ганч Варахши, VIII в.; д) крылатый зверь, резной ганч из Пенджикента, VII—VIII вв.; е) крылатый дракон с рыбьим хвостом, серебряный поднос (деталь), Эрмитаж.



25. ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ (крылатый сфинкс): а) каменный рельеф из Тель-Халафа, XII в. до н. э.; б) золотая бляшка из Амударьинского клада, V—IV вв. до н. э.; в) бронзовый поднос XI—XII вв.; Термезский музей; г) бородатый крылатый сфинкс

из Персеполя, V в. до н. э.; д) бронзовый кувшин из Ура-тиубе, XI—XII вв., деталь; е) бронзовый поднос XI—XII вв. Самаркандский музей (деталь).



26. ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ (сфинкс): а) крылатый женский сфинкс, серебряная ручка, Старая Ниса II в. до н. э.; б) крылатый женский сфинкс, серьга из электрона, Душанбе; в) женский

сфинкс, терракота, Самарканд, VI—VII вв.; г) женский крылатый сфинкс, терракота, Кзыл-Кумы (Южный Туркменистан).



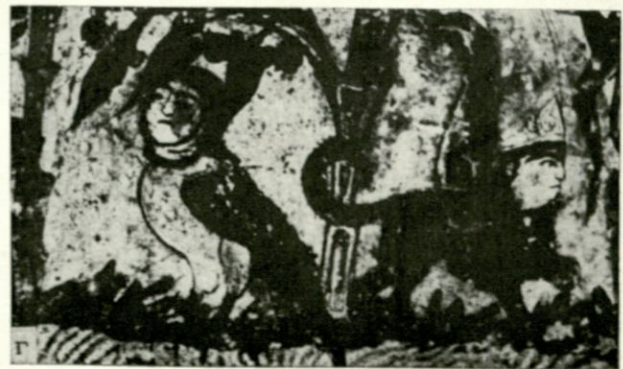
а



б



в



г



д

27. ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ (сфинкс): а) крылатые сфинксы на бронзовом зеркале, XI—XII вв.; б) крылатый мужской сфинкс на обломке керамического сосуда, Мерв, XII в.; в) сфинксы на медном тазике XIV в.; Музей Виктории и Альберта; г) крылатый мужской сфинкс и дева-птица, арабская миниатюра 1237 (деталь). Национальная библиотека в Париже; д) крылатые сфинксы на межовом камне. Мели-Сипок и Дендера (Месопотамия).

тый мужской сфинкс и дева-птица, арабская миниатюра 1237 (деталь). Национальная библиотека в Париже; д) крылатые сфинксы на межовом камне. Мели-Сипок и Дендера (Месопотамия).

зверя, если полиморфный образ включает по одному из представителей названных групп. Например: человек-олень-зверь, человек-баран-зверь, бык-человек-зверь и т. д. Примеров такого триединства в традиционном искусстве не так уж много. На ковре из Горного Алтая представлено «чудище», напавшее на птицу: лицо — человека, уши, торс — зверя, рога — оленя (или антилопы). Но поскольку олень и конь замещали друг друга, конь, человек и зверь слились в этом образе. Исследователь сцены находит, что композиция не местного алтайского происхождения, а заимствована из Ирана²⁰⁸. Действительно, бык-человек-зверь — образ, характерный для всего древнеиранского региона (среди предметов Амударьинского клада мы уже отмечали гемму с изображением крылатого человека-зверя того же типа, что и в рельефах ахеменидского Персеполя). Но этого нельзя сказать о других, названных здесь «чудищах». Заметьте, запутанные плоды фантазии характерны больше не для классического Востока, а для Севера, где духи Земли и Неба предстают в образах, не канонизированных земледельческим югом.

ЗВЕРЬ-ПТИЦА-ЗМЕЙ. Образ этот весьма древний. Он возник как символ нерасчлененной стихии еще на ранних ступенях цивилизации. Напомню, что к этой группе смешанных существ относятся также зверь-птица-рыба и крылатые драконы.

Главное место в этой группе образов занимает Семурв. У него голова собаки (зверя), крылья птицы, чешуя, а иногда и хвост рыбы (Илл. 28 б). В нем олицетворены в единстве все стихии мироздания: земля, вода, небо²⁰⁹. Не удивительно, что этот образ распространен был в конце античности и в раннем средневековье на всем Среднем Востоке, в частности, в Средней Азии. Свой отклик он получил на Кавказе, в Византии, в Балканских странах, на Руси, в искусстве ряда стран Востока (исламских и христианских). Во многих случаях черты «рыбы» выражены в нем слабо, иногда это только чешуя. Голове зверя приданы черты собаки (символ хтонического мира), хвост же, в декоративных целях, загибается опалом вверх (Илл. 28 а).

В настенной росписи Пенджикента (VII в.) семурв украшает трон богини как один из атрибутов владычицы земной и загробной (Илл. 28 г). Изображения семурва сохранились и в послесасанидское время, особенно на тканях (устойчивая техника ткачества на многоремизных станках позволяла воспроизводить один и тот же рисунок длительное время, вплоть до XI—XIII вв.)²¹⁰. Семурв встречается и позже — в астрономических сочинениях он изображает созвездие

(арабская рукопись XV в., Австрийская национальная библиотека в Вене) (Илл. 28 в).

Наряду с семурвом «сасанидского» типа в Средней Азии существовал и местный вариант того же облика. Этот тип зверя-птицы-змеи представлен оттиском на керамическом сосуде из Самарканда X в. (?) (Киевский исторический музей) (Илл. 28 е). У него на голове челка завитками, ноги птичьей, крылья и хвост — такие же, как и у «сасанидского» собрата, но выполнены на керамическом штампе более грубо. Элемент змея или рыбы тоже выражен слабо (разве что подобием чешуи на теле).

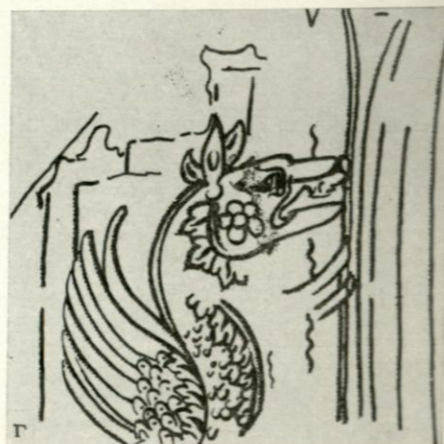
Среднеазиатские семурвы входили в круг символов сасанидского Ирана и выделить их особо едва ли удастся. Но уже в первые века ислама, особенно в керамике, местные семурвы теряют царственное величие. Они не более, как знак угасавшего мифа. На стеклянном флаконе XI—X вв. из Хульбука (Таджикистан) семурв, изображенный четырьмя сторонами и сбоку, изрядно стилизован²¹¹.

Такой же семурв есть на фрагменте керамического сосуда из городища Куня-Фазли (Кашкадарьинская область)²¹².

Производны от древнего семурва в искусстве мусульманского средневековья, пожалуй, обитатели водной стихии — например, крылатый морской зверь в миниатюре среднеазиатского списка Шах-наме 1602/3 г. (Илл. 28 д). В других случаях семурв продолжает существовать в связи с поэтическими сказаниями о «древе всех семян». На стеклянном медальоне-амulette XIV в. из поселения Ак-тобе изображена птица с собачьей головой и распростертыми крыльями. У нее острые уши и крупные выразительные глаза. Ветви, на которых сидит собака-птица, отягощены плодами²¹³.

В эпоху ислама семурва все чаще отесняет Семург. Он представляется гигантской сказочной птицей, восседавшей на древе, увешанном плодами. Семург несет в лапах Заля (бронзовый ларец XI—XII вв., Музей культуры и искусства в Самарканде)²¹⁴. В послемонгольское время Семург, как птица счастья и благоденствия, сливается с занесенным с востока фениксом (фын-хуан, фын). Феникс рисуется подобным лебедю с хвостом рыбы, клювом ласточки, гребнем петуха, спиной черепахи. Садится он только на древо у-тун, питается семенами бамбука и водой чистых источников²¹⁵.

ЗМЕЙ-ЗВЕРЬ-КОНЬ. Эта группа полиморфных существ охватывает и все смешения, которые возникают, когда змея подменяет рыба; зверя — один из его видов — лев, тигр, барс; коня — бык, козел. Скрещения конь-



28. ПТИЦА-ЗВЕРЬ (сенмурв): а) сенмурв на ткани, роспись Самарканда, VII в.; б) сенмурв на восточном серебре, Лысьево, XII—XIV вв. (деталь); в) сенмурв, рукопись Казвини в Австрийской национальной библиотеке в Вене, миниатюра, XV в.;

г) сенмурв в украшении трона богини, роспись Пенджикент, VII в.; д) сенмурв на арабской рукописи XV в.; е) зверь-птица-змея на керамике, Самарканда, XI—XII вв., Киевский музей.

зверь — бык-зверь постоянны, но в сочетании со змеем, рыбой, ящерицей встречаются редко. В Средней Азии они составляют разновидность гиппокампа (конь-змея).

ЗМЕЙ-КОНЬ-ЧЕЛОВЕК. Такое сочетание существ встречается не часто. Мы уже отмечали его на так называемых дисках из мягкого камня (Амударьинский клад, античная Таксила) в связи с изображением гиппокампа (Илл. 17 а, д). Всадник и гиппокамп составляют нерасторжимое целое, как будто конь-змея-человек предстают слитно.

Сложные полиморфные образы представляют собой в большинстве смешенные символы, взятых из мифологии смежных культур. Они редко укладываются в число символов местного происхождения. Чаще они являются продуктом взаимодействия, когда один образ наслаивается на другой и отвечает то одному, то другому своему значению.

Смешенные (полиморфные) образы не ограничивались двумя или тремя слагаемыми. Число их, хотя и не часто, достигало четырех, пяти и даже шести. Так, В. И. Сарнианиди отмечает у местного дракона эпохи бронзы гребень на голове, разинутую пасть, большой глаз и лягушачьи лапы²¹⁶.

Мы уже упоминали рельефную костяную пластинку из Тахти Сангин (Южный Таджикистан) (Илл. 17 б). Она изображает странное существо: голова и торс человека (женщины?) с ногами лошади (выброшены вперед), крыльями птицы и туловом рыбы. Торс ее покрыт чешуей и завершается рыбьим хвостом, затянутым в узел. В общем, нечто среднее между индийской киннарой, эллинским кентавром (или кентаврессой) и тритоном; крылатый зверь, полуживотное, с признаками птицы и рыбы.

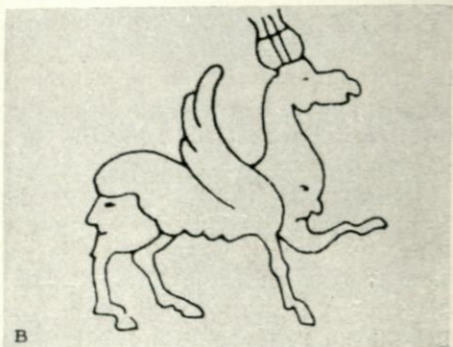
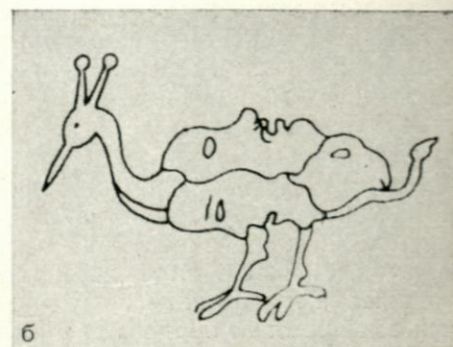
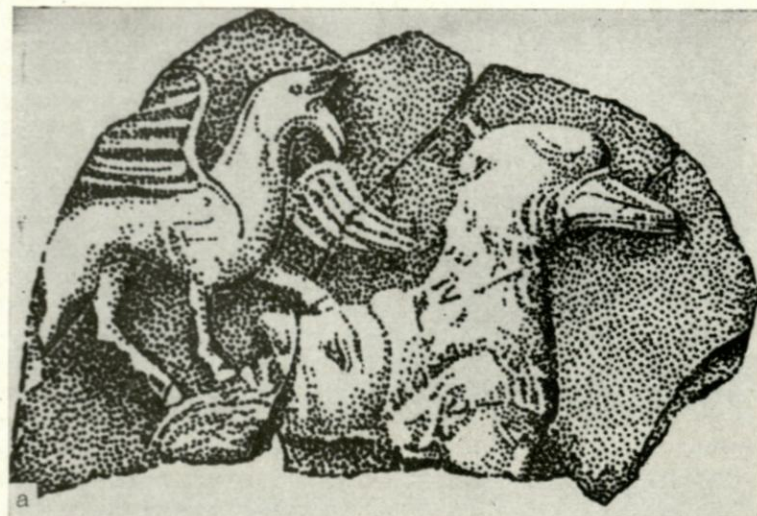
В индийской мифологии отмечают семь типов киннара: человеческое изображение без отличительных признаков; человек с поясом из листьев; человеческая фигура (иногда женская) с лошадиной головой; человеческая фигура с крыльями, до пояса человек, крылья у пояса, ноги птичьи; человеческая голова, руки и грудь, крылья на спине, нижняя часть туловища, ноги и хвост птичьи; человекья голова (иногда и грудь), тело и ноги (крылья, хвост) птичьи. Наиболее распространены киннары трех последних типов²¹⁷. На пластинке из Тахти Сангин узнаются многие названные признаки, но в другой комбинации. С тем же основанием можно привлечь и другие названные здесь признаки, по которым узнаются человек-птица-конь или змей-конь-человек.

Некоторые композиции не поддаются расшифровке не потому, что они сложны и за-

путаны, а вследствие того, что это загадки на темы мироздания, а они всегда были одной из самых излюбленных форм устной и письменной поэзии. Мы уже упоминали керамический сосуд (баклагу) из Кой-Крылган-кала (Хорезм IV—III вв. до н. э.) (Илл. 29 а). На ней изображен конегрифон-единорог с хвостом кисточкой, он терзает фантастическую птицу. Спинка и крыло ее имеют форму лица бородатого человека, а грудь — лица женщины, голова на длинной шее — птицы. Здесь ни при чем Риг-Веда, Атхатр-веда, Упанишады, Пураны, индийский эпос, Ахура-Мазда и Анахита, чье отражение пытаются найти в этом сосуде²¹⁸. Достаточно привлечь античные геммы-грилли, где преобладает забавный гротеск. На одной из таких гемм-грилл изображен павлин со стерженьком на голове, спинка у него (крыло) в виде мужского лица, грудка — лицо женщины, а хвост в виде головы овцы (Илл. 29 б).

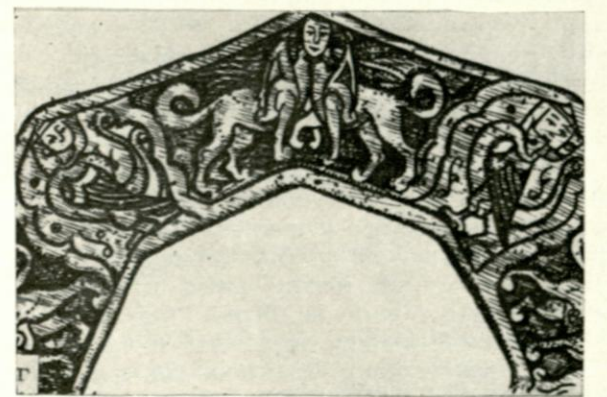
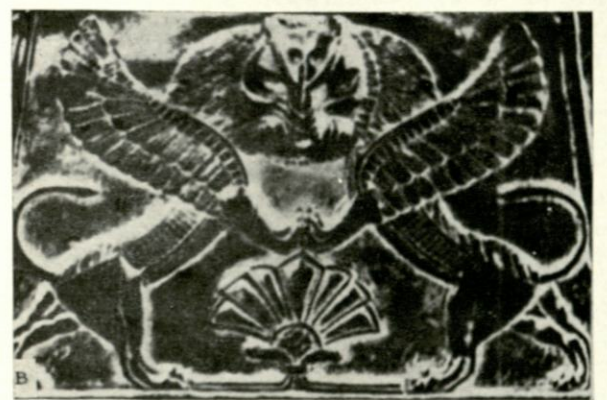
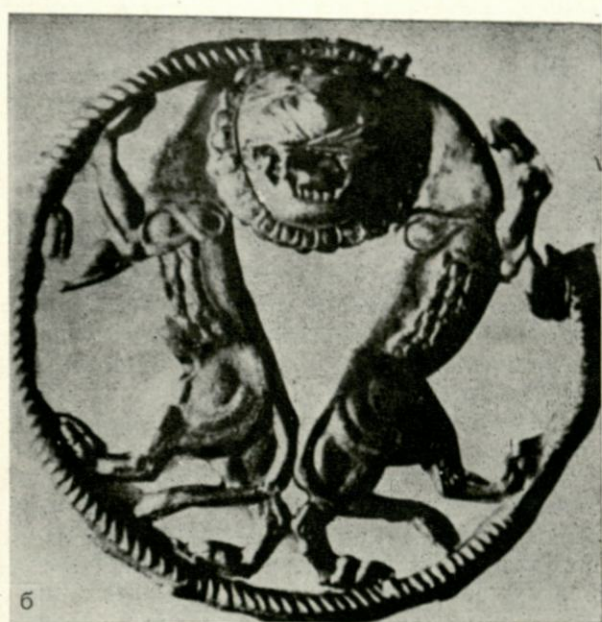
На другой гемме крылатый козел: на голове у него лира, грудь и задняя ляшка в виде мужского лица (Илл. 29 в). Схожая композиция повторяется и на позднеантичной серебряной чаше из Бартыма (Хорезм или Азербайджан. II—IV вв. н. э.) (Илл. 29 д). На ней два павлина с человеческими лицами на спинке и на груди птицы; они стоят по сторонам алтаря (?) (Илл. 29 г, д). Место хвоста занимает голова вепря, из пасти которого вырастает длинный хвост павлина. Истолкование этого «космогонического сюжета» уводит исследователя далеко. Вероятнее всего в Хорезме сыграли известную роль те же печати-грилли²¹⁹. В гриллях античного времени, в отличие от ирано-ахеменидских гриллей, преобладает гротеск на сюжеты, ставшие достоянием животного эпоса. По типу античных грилл были выполнены, видимо, сосуды из Кой-Крылган-калы и Бартыма. Ту же, но лишённую гротеска композицию из двух павлинов, стоящих по сторонам «древа жизни», мы видим на каменной капители V—VI вв. из городища Судагылган (Азербайджан) и на более поздних памятниках Грузии и Византии. (Недавно в Туркмении был обнаружен еще один небольшой керамический сосуд того же, что и в Хорезме, типа. В нем сочетались зверь с человеческой личиной на спине, торс богини (?), подносящей чашу ко рту, и ручка сосуда в виде изогнувшейся человеческой фигурки) (Илл. 29 е).

Наиболее простые композиции не представляют сложности и, казались бы, являются творением только местной мифологии. Но именно их простота обнаруживает в них исключительную емкость разнообразных значений. Как прием декоративного искусства,



29. АНТИЧНЫЕ ГЕММЫ-ГРИЛЛИ И РОДСТВЕННЫЕ ИМ ФОРМЫ В МЕСТНОЙ КЕРАМИКЕ: а) керамический сосуд (баклага) из Кой-Крылган-кала (Хорезм), IV—III вв. до н. э.;

б, в) прорисовка античных гриллей; г) серебряная чаша из Бартыма, II—IV вв.; д) прорисовка детали той же чаши; е) бронзовый сосудик (ритон) из Кадымкала (Туркмения).



30. ЗВЕРЬ-ДИВ, ОДНОГЛАВЫЙ О ДВУХ ТУЛОВАХ: а) керамический рельеф из Фестоса; б) золотая пластинка из Зивийе, Метрополитен-музеум; в) Ахемедский Иран, Тегеранский музей; г) бронзовая подставка (деталь), Мавераннахр, XI—XII вв.; д) резьба по штукатурке, дворец правителей Термеза, XII в.

они поглотили старые мифы и предания. Подобные композиции имели, однако, и историческое содержание. Оно переходило из одной культуры в другую, обновляя форму и смысл затвержденного образа.

К числу таких композиций относятся фигуры зверей и птиц с одной головой (или маской) и двумя туловами, а также двуглавые птицы, звери, фантастические существа. Все они особенно употребительны в геральдике, в качестве гербов. Но история искусств обнаруживает их существование и в доисторические времена.

Древнейший одноглавый о двух туловах див хорошо известен уже по памятникам крито-микенской культуры. На азиатском материале этот мотив подхватывают золотые пластинки из Зивийе VIII—VII вв. до н.э. и Ахеменидского Ирана VI—IV вв. до н.э. (Тегеранский музей) (Илл. 30 в, б). В Средней Азии он входит в архитектурный декор (резной штук дворца термезшахов, XII в.) и прикладное искусство той же поры (бронзовая подставка, Самаркандский музей) (Илл. 30 г, д).

Фигурная композиция этого рода была скреплена вековой традицией, но она меняла свой стиль. Насколько древнейшие ее формы близки мифологическому реализму, настолько в процессе эволюции преобладает сперва канонизированный герб, а затем и почти отвлеченный узор.

Той же композиции следуют иногда и крылатые сфинксы с общим ликом. Они изображены и на бронзовой подставке XI—XII вв. из Каланбаландского клада²²⁰. Здесь лики сфинксов приходятся на грани подставки, где тела зверей смыкаются под углом. В таких случаях общий лик оправдан расположением фигур. Но чаще, особенно в искусстве стран ислама, сфинксы лежат, не выходя из плоскости. В отличие от древности, рисунок этих изделий не моделирует форму, а дробит ее, насыщая и фон орнаментальным узором.

Особую группу геральдических фигур составляют двуглавые существа. Двуглавые птицы на амулетах Луристана, двуглавые бараны Кобани (X в. до н.э.), двуглавые лоси (Сибирь, бронза), двуглавые кони (Таштык на Енисее, I в. до н.э.), двуглавые подвески финнославян и угров создают как бы прелюдию к звучанию той же темы, но с разным подтекстом, в традиционном искусстве средневековья. В древности они имели распространение еще у хеттов (Малая Азия), в Таксиле (Индия), в Турфане (Центральная Азия), а затем перешли и в мусульманское средневековье, вплоть до легендарной двуглавой птицы Анка. В Средней Азии нить тянется от

двуглавых коней Уйгарак (древний Хорезм) к двуглавым коням и двуглавым птицам в этнографии узбеков. Все они проходят путь от космогонии древних до личных гербов, появившихся у мамелюков еще в XIII веке, когда герб занимал место родовой тамги и имел центральноазиатское происхождение²²¹.

Мы и здесь наблюдаем, как одна и та же композиция всплывает в разное время и в разных странах. То она олицетворяет элементы природы, то макро и микро-космос, то имеет геральдическое и чисто декоративное значение и смысл.

СИСТЕМНОСТЬ И ИСТОРИЗМ В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ

На этом можно было бы закончить опыт систематизации полиморфных образов как символов космогонии, эпоса и фольклора, исторически закрепленных в народном искусстве и художественном ремесле Средней Азии с древнейших времен. Однако пылкий читатель хотел бы, вероятно, знать почему вековые образы живут в традиционном искусстве так долго и какова сущность системы, лежащей в их основе.

Вне широких обобщений абстрагирующей мысли охватить всю массу бесчисленных аналогий было бы немисливо. Важно, чтобы историческая конкретность не была при этом стерта. При анализе слоевого состава она присутствует во множественности признаков особенности каждого из анализов.

Археологи не без оснований сравнивают процессы миграции и сквозной эволюции определенных типов в рамках истории с явлениями генетики и популяции, т. е. с процессами, происходящими в живой природе (об этом говорилось в докладах советских ученых на IX Международном конгрессе антропологических и этнографических наук)²²².

Между законами природы и ее отражением в человеческом сознании существуют известное соответствие и корреляция. «Если бы принцип Вселенной не был моделью и прототипом человека, между ними и человеческими существами не было бы никакого отношения»²²³. Между вселенной и человеком должна существовать взаимосвязь, как соотношение части и целого, как бы она не была выражена в формах знака, символа или образа. В народном искусстве корреляция (то есть, соотношение) носит условный характер. Явления мироздания, природы, а затем и социальной жизни выражаются сжато, образно. Отсюда и зашифрованность языка народного искусства, его особый грамматиче-

ский строй, где нет ничего случайного, произвольного и где каждая черточка имеет свое значение и смысл. Судя по тому, что многие знаки, символы, образы и сюжеты известны в определенных зонах не один век, а некоторые имеют всемирное распространение, можно полагать, что общие законы мироздания отражаются в народном искусстве.

Народное искусство складывалось веками, образуя пласты. В соответствии с этим обнаруживается его слоевой состав. Задача изучения слоевого состава народного искусства каждого региона была выдвинута еще в середине прошлого века (О. Миллер)²²⁴. По существу, она важна и сейчас, когда системность стала новым существенным подходом к задаче, давно поставленной русскими учеными. Вековые образы и бродячие сюжеты лежат в основе универсальной системы образов и космогонии, эпоса и фольклора, получивших преломление в искусстве разных областей Евразии. Они тесно связаны со стереотипами религиозного сознания и художественного мышления, а потому играют важную роль в народном творчестве на разных этапах истории и в разной этно-культурной среде.

Исследователи русского народного искусства и композиций орнамента Древней Руси не раз отмечали, что солнце, богиня, птицы, кони, древо жизни составляли издавна стройную систему образов. Задача, как это все-сторонне обосновал академик Б. А. Рыбаков, состоит в том, чтобы найти общую формулу, которая могла бы объединить все многообразие сюжетов и объяснить те общие черты, которые несколько выпали из поля зрения исследователей, изучавших локальные особенности. Речь идет о «системе в их расположении, системе, не разрушенной даже вторжением ярких бытовых сюжетов»²²⁵. К схожему заключению пришел и В. М. Массон, когда, сравнив зооморфную тематику на керамических изделиях юго-западной части Средней Азии с Древним Востоком, пришел к выводу, что она несомненно выражает какую-то общую и важную закономерность²²⁶.

Авторы основополагающей статьи двухтомника «Мифы народов мира» (М., 1980, 1982) С. А. Токарев и Е. М. Милетинский, подводя итоги изучению мифологии в западной, а также в русской дореволюционной науке, приходят к заключению, что мифотворчество является дальнейшей формой, своего рода символическим языком, в терминах которого человек моделировал, классифицировал и интерпретировал мир, общество и себя самого²²⁷. Превращение первобытного мышления в мифологию породило очень своеобразную символическую (знаковую) систему,

в терминах которой воспринимался и описывался весь мир²²⁸. Хочется добавить, что искусство вырабатывает свой язык символов и форм. Благодаря им природные и общественные формы предстают уже переработанными народной фантазией. Искусство древних разбивает миф и творит пластические образы, переживающие века. В образах животных, которыми пользуются эпос, басни, притчи, пословицы, В. Н. Топоров усматривает модель жизни человеческого общества и природы в целом (прежде всего в аспекте плодородия и цикличности), иными словами наглядную парадигму, на основе которой составлялись мифологизированные народные сказки²²⁹.

Полиморфные («синкретические») существа появляются в искусстве Средней Азии уже в позднем неолите и на пороге эпохи бронзы. Производящее земледельческо-скотоводческое хозяйство связало фантазию с окружающим миром. В Передней Азии, на Кавказе и в Средней Азии издавна сложились родственные формы. В них находили свое выражение общие условия труда, религия и искусство. Они еще не были расчленены в сознании человека и отражали отношения, сложившиеся между ними и миром природы. Отношения эти рисовались еще смутно, но фантазия восполняла скудость знаний. На этой почве и возник фантастический мир диморфных и полиморфных существ, которым приписывались все закономерности и явления природы.

Анатолийское неолитическое святилище Чатал-Хююк, дагестанское неолитическое святилище Харитани I, неолитическое святилище Песседжик-депе в Туркмении, хотя и в разной степени, но связаны между собой уровнем сознания, сюжетами и формами искусства. Смысловая значимость тех и других на удивление близка. Это не значит, что сходство знаковых форм только результат контактов этих культур, влияния их друг на друга, или, что существовал единый центр распространения схожих форм. Унификация их могла происходить во взаимодействии всех этих факторов вместе взятых. Это не плюрализм (множество источников), а их единство, складывавшееся исторически, во множестве локальных сюжетов и форм, на общей психологической основе «подстановки» изобразительных форм под понятие, богатое религиозно-философским смыслом.

Народная фантазия не измышляет ничего, чего бы не было в природе, она только соединяет признаки разных зверей, животных, человека в одно целое. Фантазия не отрывается от действительности, хотя творит нечто новое, невиданное, но существующее в от-

дельных проявлениях. Отсюда и способность фантазии, основанной на символе, создать прирост вымысла.

Звери, животные, птицы, пресмыкающиеся и их смешения были главным сюжетом искусства на разных ступенях, они же остались избранными и позже, когда те же образы отложились в народном искусстве как символы мироздания. Г. К. Вагнер отметил сквозной характер если не всех, то избранных наиболее выразительных и актуальных звериных мотивов, начиная с древности и до средневековых включительно, а в некоторых случаях и далее²³⁰. Миф при этом исчезает, его отменяет символ.

Мифологическое и космологическое значение этих сюжетов не всегда было осознано. Чаще это были ставшие привычными стереотипы речи и изображений. Стереотипы сознания, отраженные в искусстве, не случайны. Они — плод системы, выраженной множеством близких между собой вариантов. История производит отбор и диктует ход развития. Система приводит разнонаправленные усилия к общему знаменателю и устанавливает равнодействующую. В этом сказывается ее активная роль в отношении прикладного искусства и ремесла.

Скрещение — это перенос одних образных качеств на другие с целью получения новых изобразительных качеств и обновленного смысла. Такой способ художественного мышления роднит его с метафорой. Способность к перемене знака (с положительного на отрицательный и наоборот при сохранении прежней формы) — есть характерное свойство фольклорно-мифологической системы, обнаруживающей удивительную «взаимоборачиваемость» своей бинарной организации²³¹. Речь идет о способности образа олицетворять то темные, то светлые, злые или добрые стороны мироздания в тех же парных композициях.

Система образов охватывает все явления мироздания²³². Но это вовсе не значит, что для каждого явления у нее свой символ и что этих символов бесконечно много. Нет, так же как человеческая речь передается сочетанием немногих звуков алфавита, так и в системе образов бесконечное многообразие форм достигается самыми экономными и ограниченными в средствах приемами.

Для объяснения системы вековых образов совсем не обязательно учесть весь мир зверей, животных или «людей», вовлеченных в круг смешанных символов-метафор. Фантазия народного творчества распространяет принцип смешения на такие реальные формы, как лягушка, черепаха и прочее. Но в Средней Азии в прикладном искусстве разных эпох

нельзя назвать ни крылатую лягушку, ни крылатую черепаху, лягушку-коня, черепаху-быка и т. д. Соответственно, мы будем исходить из того круга образов, который присущ Средней Азии, не привлекая все возможные варианты.

Говоря об изображениях в древнейшем искусстве юга Туркмении, Е. В. Антонова замечает, что число образов здесь относительно невелико, все они взаимосвязаны. Действительно, не только в пору энеолита и анауской культуры, но и в эпоху бронзы преобладает ограниченное число знаков природы. Это положение, продолжает она, принципиально важно для дешифровки религиозно-мифологических представлений бесписьменных культур. Все они могут рассматриваться как варианты, реализующие единую картину мира²³³. Речь идет, конечно, не только о культовых предметах, но и всех категориях вещей.

В графической модели система полиморфных символов и фантастических существ выглядит как окружность, разделенная по периметру на количество зверей, животных, птиц, участвующих в образовании видов.

Мы насчитали не более шести групп (зверь, птица, конь, бык, змея, человек) и проследили некоторые возникшие на этой основе образования. Шести групп достаточно для построения «модели» формирования основных вековых образов. Надо учесть при этом, что под символом «зверь» имеются в виду лев, тигр, волк, барс, пантера, медведь и т. д., а под символом «птица» — орел, павлин, фазан, голубь, куропатка и прочие пернатые. Так же в остальных группах.

Условимся, что в каждой группе будет, в среднем, восемь видов, или 48 точек на окружности. Сочетание их по двое образует диморфные существа вроде коня-птицы (Пегас). Их относительно немного. Но уже обозначив соединительной линией (хордой) возможные сочетания из трех точек, вроде коня-змея-птицы (крылатый гиппокамп), мы получим столь большое количество вариантов, что соединительные линии заполнят весь круг, и в масштабе листа бумаги начертить их станет невозможно. Нельзя ли, все же, подсчитать их? Несложные подсчеты подсказывают, что при участии трех компонентов (из 48) возможны 17296 сочетаний, при участии пяти компонентов (из 48) возможны 1712304 сочетаний. Общее число сочетаний от двух до пяти компонентов (из 48) составит около двух миллионов (1925356), число сочетаний шести компонентов и выше (до всех сорока восьми) можно уже и не подсчитывать, практически оно бесконечно.

Так раскрывается секрет неистощимой фантазии мастера-умельца: он творит из немногих вековых образов бесчисленное множество символов-метафор магического и художественного значения. Добавим к этому разную степень мастерства в разной исторической, этнокультурной и социальной среде, и мы получим ту самую пеструю картину образного творчества, которая приводится в доказательство того, что в нем нет какой бы то ни было системы.

Ни о какой системе даже опытный мастер не помышлял. Вековые образы сложились и выражают то, что запечатлелось в сознании многих поколений. Они не могут быть ни навязаны, ни придуманы нарочно. И в то же время в них не тускнеет блеск мастерства. Творит прикладное искусство не система, а практика применения вековых образов в прикладном искусстве. «Практика человека, миллиарды раз повторяясь, закрепляется в сознании человека фигурами логики. Фигуры эти имеют прочность предрассудка, аксиоматический характер именно (и только) в силу этого миллиардного повторения» (В. И. Ленин)²³⁴. Сама система возникла из опыта наиболее экономного использования традиционных сюжетов и тем. Она наилучшим образом объясняет инерцию мышления и вкусов, лежащих в основе народного творчества столетия.

Системность присуща каждому устоявшемуся явлению. В прикладном искусстве, в орнаменте, в архитектуре действуют схожие закономерности формообразования. Разница лишь в том, что в одних случаях преобладает образность, основанная на соотношении точек и линий, массы и пространства, в других — изобразительный знак. Корректируемые пластикой и цветом, они дополняют друг друга и одна система переходит в другую.

Секрет традиционной образности в обоих случаях в простоте системы. Не будь простоты, не прижилась бы система. Не будь в прикладном искусстве системы, не утвердилась бы традиция, основанная на вековых образах. Можно возразить (и такие возражения делаются): разве вековые образы исчерпывают искусство? Если не учитывать, что живой мир культуры — это не только социально-типические формы, то культура сведется к «хранилищу» стандартов и стереотипов в «памяти» человечества, их воспроизведению в последующих поколениях с помощью специфических общественных «механизмов» и систем. «Типизация» способов деятельности... может осуществляться только в индивидуальных формах и через индивидуальные достижения, поэтому в создании, в творчестве

новых форм материальной и духовной культуры всегда существенную роль играли человеческие индивидуальности... нестандартность мышления, чувств и действий. Вне индивидуального своеобразия не могли бы возникнуть и отбираться человеческим опытом какие бы то ни было «стереотипы»²³⁵.

Спору нет, искусство, основанное на таланте гения, являющееся духовным выражением личности, ушло далеко вперед от какой бы то ни было системы, в том числе и от традиционного искусства. Мир искусства нельзя свести ни к определенному числу феноменов, когда каждое произведение составляет как бы исключение, вырванное из хаоса случайностей, ни к законам конвергенции (механическому воспроизведению близких форм в схожих условиях развития) с их жестким диктатом зависимости искусства от материальных основ жизни общества, взятого изолированно от его связей и отношений с окружающим. Однако архаичные черты любой культуры имеют общечеловеческое значение. Вековые образы и бродячие сюжеты живут долго, подобно народным песням, танцам, языкам, как бы обходя искусство гениальных личностей, определяющее высоты мировой культуры в ее национальных достижениях.

Народное искусство, развиваясь по пути долголетия, выходит за пределы собственных законов. Перефразируя слова В. И. Ленина о том, что «явление — шире закона», можно сказать: «Искусство шире традиционных схем. Но законы существуют в природе, в искусстве, в психике восприятия, в мифотворчестве. Они не перестают существовать, если даже в процессе творчества их не вспоминают и не осознают».

Возможно, что дальнейшее изучение системы вековых образов в традиционном искусстве определится поиском формул сложности. Но не это главное. Важнее проследить, как и при каких условиях отдельные образы включались в исторический процесс или выпадали из него.

О процессе возникновения разных форм, в которых предстают богини, звери, животные, олицетворяющие небо, землю, подземные существа, и переносе на них этических понятий о добре и зле написано много книг. И в каждом рассматриваемом случае, в какую бы из эпох и где бы он не наблюдался, исследователь возвращается к уже знакомым образам и их историческому назначению. В поле зрения попадают в это время и древо жизни, и антропоморфные боги-цари всех сфер мироздания. Различия между местными представлениями и формами культа начинают



ЗВЕРИНЫЙ ЛИК. Фрагмент скульптуры из храма в Куве (Фергана). VII в. Институт археологии АН УзССР.

преобладать по мере того, как они сгущаются вокруг определенного ядра. Таким ядром служат родоплеменные союзы и первые государственные образования. На их основе формируются ранние религиозные системы и догмы. Протогородские цивилизации — их колыбель. Первобытные верования входят в эти системы уже в «снятом», как выражаются философы, виде, т. е. путем нового осмысления старых форм. Старые образы не исчезают. Религиозно-мифологические образы перерастают в мифо-поэтические. В искусстве они продолжают жить вне прямой связи с прототипами. Но даже отрываясь от прошлого, они придают поэзии глубинный смысл, далеко уходящий в подсознание и психику восприятия, наделенного фантазией. Новое предстает не столько в тематике, которая выходит далеко за пределы культа, сколько в формах осмысления мироздания и того места, которое занимает в нем человек — его сознание.

«Из прежнего запаса слов одни наречия сберегли одно, — писал более столетия тому назад один из русских филологов, — другие другое; под влиянием разных условий жизни, каждое наречие находило новый источник

слов, которыми наделяла его историческая жизнь»²³⁶.

Вечное выражено было на заре истории в масштабах макрокосмоса. И то, что ранние формы поэзии повторяются, — это не случайность, какими полна жизнь. Вековые образы давних эпох достигли и наших дней. Мысль человеческая, как отметил еще А. Н. Веселовский, вращается в определенных кадрах и давно забытое становится со временем опять «новым».

Изучение вековых образов в традиционном искусстве должно выявить — как работает система в каждую из эпох. Это позволит видеть в вековом образе не только назначение (семантику), но и тот действенный смысл, каким наделила образ данная эпоха. Стилистический анализ символов позволит в свою очередь различать вековые образы послойно и относить их более достоверно к определенному культурно-историческому пласту. Не кентавр вообще, грифон вообще, Пегас вообще, а конкретные исторические даты и регионы станут подтекстом образного претворения каждого из них.

БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ

Поэты выводят на сцену перед нами воочию и богов, и все то, в чем есть важность, достоинство и очарование; также и живопись передает нам в рисунке то, что поэты выражают словами.

Филострат Младший, II—III вв.



СТЕРЕОТИПЫ
КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ
С БОГИНЕЙ.
СТЕРЕОТИПЫ
КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ
С ДРЕВОМ ЖИЗНИ.
СТЕРЕОТИПЫ НА ТЕМЫ
МИРОЗДАНИЯ.
СЮЖЕТЫ НА ТЕМУ РЕЛИГИИ
И КУЛЬТА.
НАРОДНО-ЭПИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ.
СВЕТСКО-ПРИДВОРНАЯ ЛИНИЯ
В ДРЕВНЕМ И СРЕДНЕВЕКОВОМ
ИСКУССТВЕ.
НАРОДНО-БЫТОВЫЕ СЦЕНЫ.

СТЕРЕОТИПЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ С БОГИНЕЙ

Верховная богиня была издавна высшим олицетворением производительных сил природы. Скульптура, живопись, прикладное искусство и на ранних этапах развития, и в древности, и в раннем средневековье вторили гимнам устной и письменной поэзии, воспевавшей богиню-владычицу как всемогущее божество. Среди вековых образов — это один из самых устойчивых, значение его — непреходяще.

В каждой стране ее наделяли множеством имен, и каждое отвечало какой-либо одной из ее отличительных функций. Но отмечалось и обратное: при сохранении одного и того же имени или эпитета функции ее со временем менялись. На этой почве уже в ранней древности возникали сложные переплетения и противоречия. Сказывалось и скрещение местной богини с инородной, не всегда совпадающей с нею по признакам иконографии и стиля²³⁷. Проявлялась, наконец, и двойственная природа каждого божества, имевшего антипода в мире демонов. Одна и та же богиня выступала часто в двойной роли, как владычица светлой и темной стороны мироздания. Богиня созидает и рушит, творит и умерщвляет, вершит судьбами людей. От нее зависит благоденствие царей, династий, народов. Однако такая универсальная роль богини складывалась не сразу. Она проходила ряд этапов развития, в которых проявлял себя культ женского божества — от позднего палеолита и до персонификации богинь в эллинизме, зороастризме, раннем христианстве.

Вместе со становлением института власти человек сам становится предметом обожествления. Важнейшую при этом роль приобретает богиня. Она дарует жизнь поколениям, она владычица зверей и животных, она ведает плодоносящими силами природы.

На луристанских бронзах XII—IX вв. до н.э. мы обнаруживаем самое причудливое смешение образов известных и ранее, но не в таком нагромождении²³⁸. Здесь антропоморфные божества выступают в смешении с хищниками, фантастическими зверями и птицами. Богиня рисуется женщиной с головками хищных птиц, вырастающими из плеч. Ажурные навершия булавок представляют богиню-мать в окружении зверей, птиц, рыб, растений.

Среднеазиатская коропластика эпохи энеолита и бронзы изображала в большинстве случаев богинь. Они выделялись из общей

массы терракот устойчивым условно-плоскостным стилем изображения. Именно эта черта архаизации позволяет относить их к культовым изделиям. Другие терракоты были предназначены только для определенных обрядов в земледельческих культах. Наиболее примитивные идолы специально изготовлялись для заговора, заклинаний и колдовства. Их сжигали, как носителей зла и болезней, некоторые фигурки, связанные с «духом огня», помещали вблизи домашнего очага, некоторые, в том числе и женские, опускали в погребения как спутников погребенного, закладывали в основание жилищ, хранили в местах, предусмотренных ритуалом их почитания.

Религия эллинизма выработала тип богини-матери, при котором религиозная мать была отеснена чисто светскими задачами. «Земные боги затмили небесных». Это не благоприятствовало развитию религиозного искусства. В живописи эллинизма уже в последние века до н.э. отмечают сильную убыль религиозного духа. Настенная живопись еще насыщена сценами из мифологии, ее богами и героями, но без всякой религиозности. «Искусство, — по выражению Ф. Ф. Зелинского, — перестает быть проводником религиозных идей»²³⁹.

Со времени утверждения кушано-парфянского искусства гармония эстетических, этических и интеллектуальных начал, связанная на Среднем Востоке с эллинизмом, распадается. В IV—V вв. суеверие и страх перед божеством оттесняют эстетическое чувство. Магия стала универсальным средством борьбы с происками злых духов.

В VI—VII вв. образ богини оживает, но уже не в узко конфессиональном (жреческом) смысле, а как этический идеал, которому служит в ранне-феодальную пору весь героический эпос.

Таким образом, тип богини претерпел превращения на длительном пути развития. Сложность его формирования на каждом этапе вызвана тем, что этот процесс протекал часто в одном направлении: более ранние и более поздние этапы одновременно или вспять. Все же основная функция богини в ее отношении к природе, миру людей, зверей и животных выражена достаточно полно. Почти все возможные олицетворения богини и их связь с мирозданием отражены в искусстве Средней Азии. И лишь некоторые, из

вестные по другим районам Евразии, восполняют недостающие звенья, выпавшие по какой-либо причине или еще не выявленные на местной почве.

Богиня-мать, богиня-дева. Изображения богини всегда сочетали в себе пластику изящной формы и культ обожествленного фетиша. Ранние образы богини-матери и богини-девы, какими их рисует пластика позднего палеолита, таят в себе обожествление природных форм, как проявления жизни. Отсюда и почти физиологическое ощущение материнства — как бы источника всех благ, дарованных человеку. В неолите, энеолите, ранней бронзе происходит как бы «зашифровка» образа богини.

Обобщая стилевые признаки ранних терракот Южного Туркменистана, исследователи отмечают их принадлежность к двум стилям первобытной скульптуры. Один — объемно-пространственных форм и другой — условно-плоскостной скульптуры. Объемно-реалистичский стиль VII—VI тысячелетия до н.э. (верхний палеолит, мезолит) продолжает ослабленное действие и позже, но явно переходит в новое качество, новый стиль магического осмысления, отмеченный условностью и схематизмом. Стиль изысканных форм явно прерывает с первобытным наследием и разделяет судьбу искусства всего древневосточного мира. Каноны красоты и каноны культа на данном этапе нераздельны, но было бы напрасно искать в них отражения «трепещущей плоти», выраженной в абстрактной форме фронтального силуэта.

Схематизм и абстракция вотивных статуэток сочетались с заклинательной функцией нанесенного на них узора. S-образная спираль, волюта, ромб, треугольник имели, видимо, условное значение, смысл которого полностью не разгадан²⁴⁰. Различные виды ритма и симметрии были частью эстетической системы, созданной осмыслением или средствами знакового начертания.

Эпоха энеолита (V — начало III тыс. до н.э.) дала статуэтки с изображением нагой богини разной степени «реализма», от канонизированной уже фигурки с чувственно выраженными формами груди и бедер, до простых идолчиков в виде глиняной чурки с едва обозначенным лицом. Видимо, уже в ту пору искусство отражало разные уклады жизни и мастерство умельца. Статуэтки из Кара-депе, Дашлыджи-депе, Намазга-депе и северного холма Анау (Илл. 31а, б) позволяют проследить, как на основе ранней фигурной пластики сложился новый тип статуэток с изображением богини материнства и плодородия в виде сидящей женщины, тело

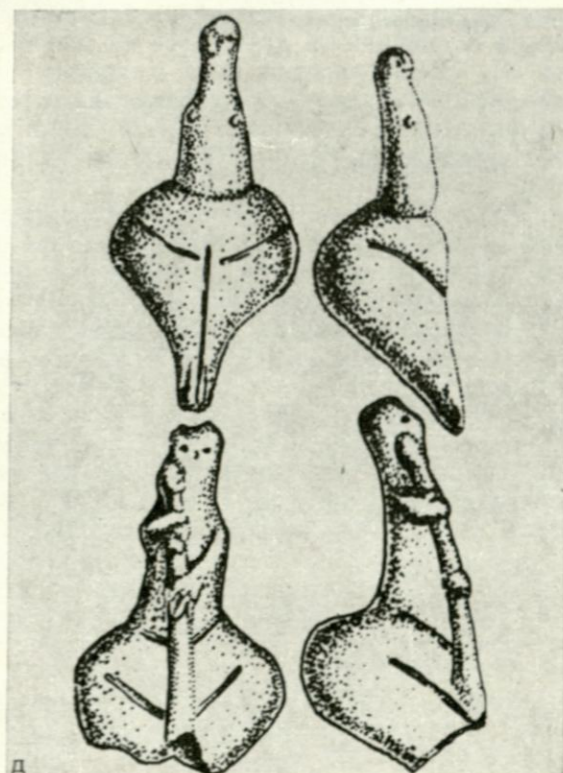
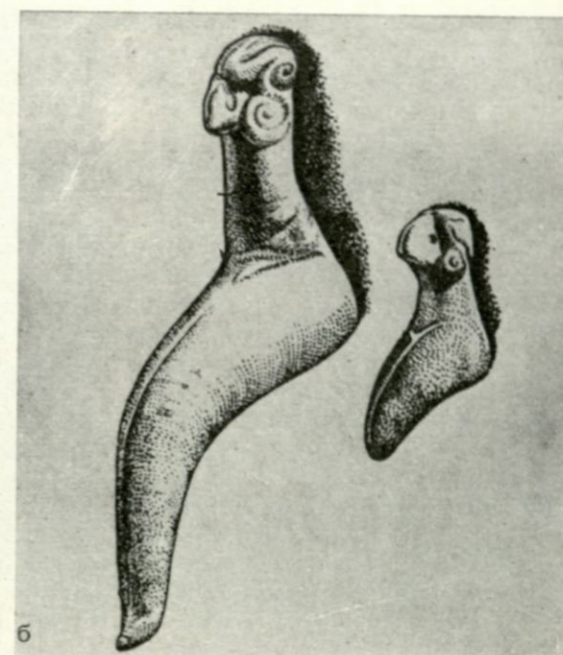
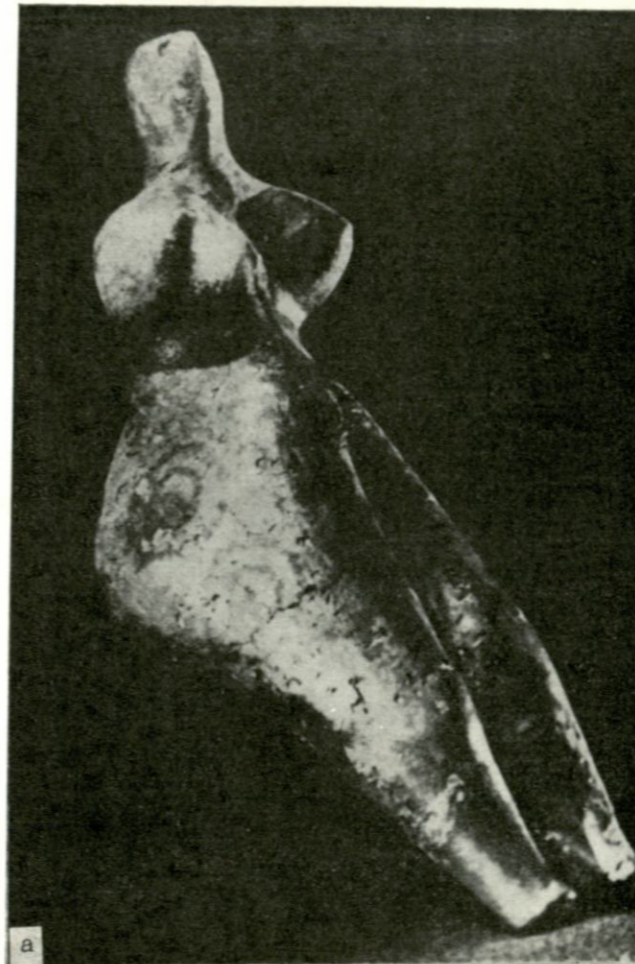
которой покрыто знаками или символами. Фигурки эти многообразны: то это мать, прижавшая к себе младенца (богиня-мать), то это женщина, обнаженные груди которой представляют головы животных, то богиня, у которой на груди какое-то животное («владычица зверей»?).

Уже в позднем энеолите на юге Туркменистана можно видеть фигурки, восходящие к терракотам юго-западного Ирана и Месопотамии, в разной степени схематизации.

В эпоху ранней бронзы терракотовая пластика уступает изделиям из металла, однако, судя по находкам в Алтын-тепе, наряду с приемственностью архаизированных форм, появились фигурки богини-матери в новом облике: беременная женщина. Другой тип терракот этого времени изображает богиню с расставленными руками и птицевидным лицом (Намазга-депе) (Илл. 31 в). Классический тип этого рода статуэток дает Алтын-депе: сидящая фигурка с двумя косами на груди и одной на спине. Полное выражение новый тип терракот получает лишь в период развитой бронзы. Окончательно вырабатывается тип богини. Для него важна не анатомическая соразмерность фигуры, а некий символ, в котором присутствует и эстетический момент: широкие бедра, узкая талия, раскинутые отростки рук, небольшие упругие груди, пышная прическа, обрамляющая лицо, и локоны, падающие буклями на грудь, большие округлые веки с узким разрезом глаз и ряд менее существенных, но когда-то значимых черт (Илл. 31г.). На головках — конические и округлые шапочки, ожерелья с подвесками и, наконец, знаки в форме дерева с ветвями вверх или вниз, рядом с ними другие знаки, а то и схематическое изображение животного. Ниже — набедренные повязки, пояса, треугольники, изображающие лобки, что указывает на признаки пола и как-то связанные с культовой символикой вообще.

Можно указать на схожие типы в архаических терракотах месопотамо-иранского и индийского круга, но не меньше различий, которые позволяют говорить о локальных чертах ранних оседло-земледельческих культур всего юга Средней Азии.

Изображения богини в древнейшем искусстве Среднего Востока, Балкан и Восточной Европы имели много общего. Полагают, что в них представлены по меньшей мере четыре типа божеств: богиня-мать, она же прародительница, мать животных вообще, мать-зерно и мать-земля²⁴¹. Высказываются и другие гипотезы относительно связей богини с царством зверей («владычица зверей»). Все эти гипотезы так или иначе приводят богинь юга



31. ВЕРХОВАЯ БОГИНЯ (РАННИЕ ФОРМЫ): а) терракотовая статуэтка богини из Ялангач-депе, эпоха энеолита, IV—III тысячелетия до н. э.; б) терракотовая статуэтка богини из Кара-депе, эпоха энеолита, IV—III тысячелетия до н. э.; в, г)

терракотовые статуэтки богини из Алтын-депе, эпоха ранней бронзы; д) терракотовые статуэтки богини из Триполья (Украина), III—II тыс. до н. э.

Средней Азии в связи с мифологией всего Древнего Востока, а знаки на терракотовых фигурках зон раннего земледелия в Средней Азии с протоэламской, раннешумерской и хараппской письменностью²⁴².

Делаются попытки истолковать знаки на архаических статуэтках как орнамент, который в силу своего характера не может дать ответ на вопросы своего назначения. Но то, что видели современники на статуэтках и сосудах, находило соответствие в преданиях, мифах, магических формулах. Сообщения не «прочитывались» при взгляде на эти предметы, а принимались, будучи известны прежде²⁴³. Иначе говоря, традиционное искусство всегда и во все времена восходит к изначальным образам природы и вселенной.

Нечто близкое дает и раннеземледельческая культура Триполья на Украине с ее фигурками богини удивительно схожей формы (Илл. 31д). Они сидят, протянув вперед ноги, таз уширен, без рук, головка обозначена небольшим выступом с ямочками глаз. Иногда у женщин Триполья в руках длинный пест, коим толкут зерно. Оба типа богини принадлежат сменившим друг друга на протяжении III—II тысячелетий до н. э. эпохам или двум разным культурам древних земледельцев юга. Типологически — это идолчики одного уровня, но разного стилового характера.

Сходство богинь Туркмении и Триполья едва ли предполагает какое-либо влияние одной художественной школы на другую; здесь скорее типологическое сходство, нежели результат контактов. Когда же обнаженная богиня становится средством эмоциональной и эстетической оценки, можно допустить и художественные связи. Одни фигурки ближе к унаследованному «реализму» (при некоторой условности, сказавшейся в заovalенности плеч и схематизме лица), другие передают идеал женской красоты более отвлеченно. Возможно, однако, что различия эти вызваны не столько особенностями стиля смежных эпох, сколько самим сюжетом. В одном случае представлена богиня-мать, в другом богиня-дева.

В искусстве Вавилона кормящая мать (фигурка в рост и фигурка, присевшая на корточки) выходит за пределы магического осмысления формы (Илл. 32б). Это произведение не только магии. Определяет здесь не божество в его сверхъестественной роли (божественная субстанция), а чувство кровной близости к матери, даровавшей потомкам жизнь, в сочетании с чувством телесной формы. Смысл такого восприятия образа очевиден на терракотовой статуэтке из Месопота-

мии: развитый стройный торс полногрудой женщины украшен ожерельем.

Образ богини-девы — явное пробуждение не только магического интереса к женскому телу, но и чувства прекрасного, заложенного в самом творении природы.

Образ богини, созданный Древним Востоком, продолжал питать искусство Средней Азии на всем этапе ранних цивилизаций.

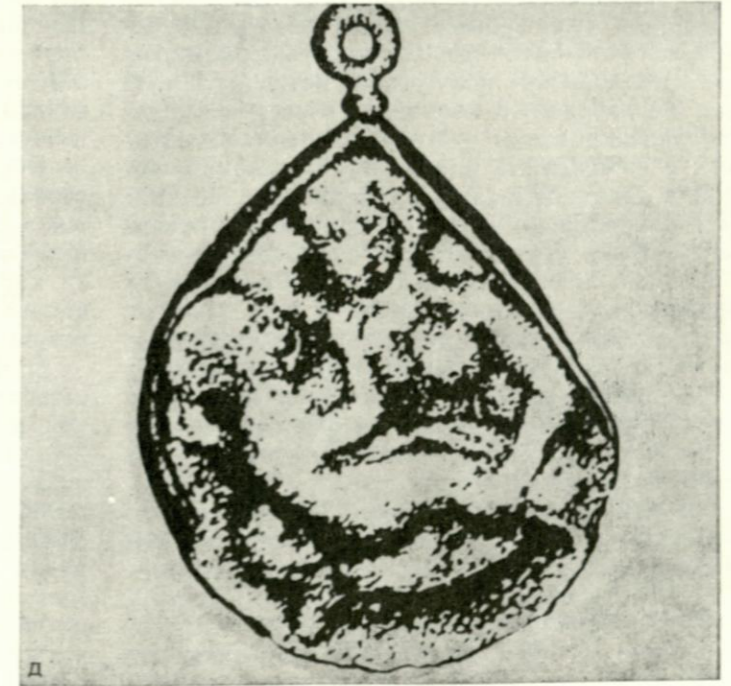
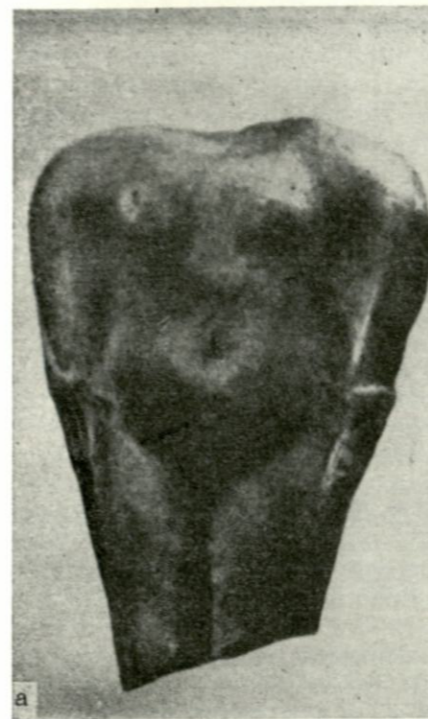
Изображения женщин (жриц или богинь) на золотых пластинках Амударьинского клада — находятся на уровне древневосточного восприятия форм с их строгой регламентацией принятых в искусстве поз, движений, набором атрибутов²⁴⁴.

В античное время в Средней Азии богинь больше — распространены три основных типа: древневосточные, эллинистические и местные. Терракоты из Хорезма (Кой-Крылган-кала IV—III вв. до н. э.) изображают женскую богиню обнаженной (Илл. 32а), держащей, порой, в правой руке бокал, а левой прижавшей лоно. Такова концепция архаических богинь вообще. Там же существовал в I в. н. э. и тип богини, которая, сидя, держит на руках, прижав к груди, ребенка²⁴⁵ (Илл. 32г). Она напоминает больше не греческий тип кормящей матери, а древневосточный, характерный для терракотовых статуэток Вавилона.

Местный тип богини с ребенком представлен и на терракоте из Чим-Кургана (Гиссарский район Таджикской ССР), найденной вместе с монетами Канишки, Хувишки, Васудевы. Богиня в широком халате с ожерельем на шее, левая рука ее лежит на груди, правая покоится на голове ребенка, который стоит на полусогнутых ногах. Другая фигура из Чим-Кургана изображает сидящую мать с ребенком на коленях. Перед лицом ребенка, прильнувшего головой к груди матери, амфоровидный сосуд²⁴⁶. Терракоты этого типа дают пример соразмерности и пластического искусства, еще лишенного той эстетической меры, которую принесли с собой греки.

На грани «изящных искусств» образ обнаженной богини (или танцовщицы) на терракоте из Гяур-калы в Мерве (Туркмения). Стан ее изогнут, левая рука кокетливо спрятана за спину, фигурка стоит, опираясь на левую ногу, прикрытую согнутой в колене правой; головка слегка наклонена и как бы благосклонно взирает из-под накинутой на голову тяжелой, отброшенной назад накидки²⁴⁷.

Местный тип богини представлен также древнейшими терракотами Афрасиаба²⁴⁸. Они изображают пожилых женщин в восточном колпаке, перевязанном шарфом. У них тяжелые серьги и крупная гривна. Сквозь плотную



32. БОГИНЯ-МАТЬ: (РАННИЕ ФОРМЫ). а) терракотовая статуэтка обнаженной богини, Афрасиаб (Самарканд), первые века н. э.; б) терракотовая фигурка богини-матери, кормящей младенца, Вавилон; в) терракотовая фигурка богини-матери, Афрасиаб

(Самарканд), первые века н. э.; г) терракотовая фигурка богини-матери, древний Хорезм; д) богиня-мать с ребенком на коленях, стеклянный медальон, Балалык-тепе, V—VI вв.

ткань, скрадывающую фигуру, различимы плоские груди. Сомкнув руки, одна из них держит у пояса запеленутого младенца. В более развитой композиции молодая мать поддерживает ребенка левой рукой, а правой прижимает его к груди (Илл. 32в). У нее округлое лицо, массивная гривна, волосы на голове стянуты платком, на плечи спускаются косички. Вся фигура по пояс собранная, стройная, головка сидит на плечах свободно; глаза узкие, рот маленький, губы сомкнуты, на щеках ямочки, на лбу горошина²⁴⁹.

В полном созвучии с этим типом богини-матери — стеклянный подвесной медальон каплевидной формы из Балалык-тепе (Илл. 32 д). На нем изображена кормящая мать; она сидит на полу, поджав ноги, и держит на коленях прильнувшего к ней ребенка. Свободная, раскованная поза женщины далека от стереотипа. Ее головка слегка наклонена к ребенку и повернута в три четверти. В той же композиции изображена женщина с ребенком на руках на терракоте из Гяур-калы. Западая вглубь лепешки (подобие ниши?), фигурка отличается горделивой посадкой головы, слегка вытянутым овалом лица, «греческой» правильностью черт; в руках у нее, прижатый правой стороной к груди, лежит младенец.

Эпоха кушан была ознаменована расцветом местной античности. Восточный эллинизм внес в кушанское искусство заметный след. И все же победил, в конечном счете, кушано-парфянский канон с его устойчивой догматикой азианизма²⁵⁰. Статуэтки кушанского периода, — как отмечает В. А. Мешкерис, — это в сущности, ярко выраженные канонизированные образы, среди которых преобладают изображения женского божества. Религиозная мифология, традиционные культы составляют основу образной системы²⁵¹. В контрасте с ними терракоты VI—VIII вв. представляют собой резкий поворот к светскому искусству, где наряду с традиционными фигурками ярко вспыхивают отблески эпической поэзии и живого чувства.

В Иране, в пору ислама, тема богини с ребенком еще сохранялась в христианизированной среде (поливная фигурка XIII в. — «Мария с ребенком»). Характерно, однако, что она вторила не европейским образам, занесенным на Восток крестоносцами, а местному облику женщин, каким его рисует рейская расписная керамика. Та же выписанность узорных деталей при общей замкнутости форм; лунолико округлое лицо и легкая узорная ткань, скрадывающая формы тела; графически очерчено лицо, косы спускаются из-под расшитой шапочки. Привлекает внимание неподвижно гипнотизирующий взгляд ма-

тери, устремленный перед собой в одну точку. Но такова эстетическая система, возобладавшая в пору ислама, в корне отличная от всех других предшествующих форм. Остался в какой-то мере сюжет, но все содержание и художественная форма этого векового образа претерпели, как видим, определенные изменения. И чем больше в этом образе от «вечности» (а тема материнства всегда будет вечной), тем разительнее меняются форма и стиль, в которых материнство находит выражение в каждую историческую пору.

В изобразительном искусстве Средней Азии времени ислама изображению богини вообще не оставалось места. Но это не значит, что почитания женщин не было.

Историк Бухары Наршахи описывает церемониал тронной сцены, в которой царица, вдова Будуна, правившая Бухарой, восседает в окружении знатных юношей. На нее были перенесены почести, оказываемые богине, — так в искусстве образы богини и царицы неизменно сливались. На части согдийских монет есть надпись: «Панча (Пенджикента) превосходительная госпожа господ» (вместо распространенной формулы «царь царей»). Но такая формула относилась не только к царице, но и к Нане, мифической покровительнице Панча. Трудно сказать, какая из надписей на бронзовых монетах Согда относится к божеству и какая к владычице. В настенной живописи Согда то же явление: богиня предстает в образе царицы, царица в образе богини.

Образ богини в последнем тысячелетии утратил былую мощь. Он растворился в лирико-романтической поэзии, став существенным элементом средневосточной миниатюры, на которой женский образ неизменно ассоциируется с представлением о возвышенной любви и нежности.

Стадиально более поздней следует считать замену образа богини народной игрушкой, в частности, тряпичной. Вплоть до XIX—XX вв. куклу изготовляли из скрепленных накрест палочек, и лицо заменяла схема из перекрещивающихся цветных нитей. В горных районах, где запрет ислама был ослаблен, рядом с печью для выпечки хлеба сажали глиняных кукол. Это были, собственно, уже не образы богини, а всплывшие на поверхность дня как бы запоздавшие фетиши, вызванные неравномерностью развития отдельных зон и районов.

Возвратные движения в материальном и социальном производстве, да и в идеологической области, существовали всегда и повсеместно. Еще В. Вундт писал, что там, где искусство вырождается в грубые ремесленные формы, изображение бога может опять

приблизиться к фетишу; и религиозный культ, как указывают разнообразные явления современных суеверий, не огражден от подобного возвращения к старому. Изображение святого может иногда превратиться в фетиш (вторичные культы фетиша), раз это изображение святого слывет вместилищем волшебных сил, или обладатель его думает, что в лице его он владеет домашним идолом, который может ему принести счастье или несчастье²⁵².

Богиня со светилами. Светила, как атрибуты богини, явно указывают на ее связь с небом и астральными культами. На древнем Востоке великая богиня предстает в ближайшей связи с астрологией, как учением о расположении звезд и планет в различные дни, месяцы и времена года и их влиянии на судьбу человека. В Средней Азии богиня управляет небесным океаном, питающим реки, дарующим жизнь растительному и животному миру. Отсюда и связь богини с природой вообще и ее явлениями, отраженная в символике земледельцев на разных этапах истории. В произведениях искусства связь богини со светилами не прерывалась, пока существовал образ богини. Однако связь эта всплывает неравномерно, и некоторые пропуски в развитии этого образа восполняются по мере археологических открытий. Еще на этапе бронзы были статуэтки из обожженной глины в позе сидящей женщины с толстой наклепленной косой, свисающей за спиной, ниже которой были прочерчены в ряд три восьмиконечные звезды (Алтын-депе, Туркмения)²⁵³. На том же городище были обнаружены женские терракотовые статуэтки, на плечах и тыльной стороне некоторых изображены звезды²⁵⁴.

В античное время крылатая богиня на серебряном с позолотой фаларе из Янчакракского клада держит в поднятой вверх руке диск солнца, в другой руке, опущенной к поясу, у нее полудиск-луна (?). Символическое изображение богини встречается и среди терракотовых фигурок с Афрасиаба. В ГИМе находится поясное изображение богини в венце, держащей перед собой рогатую луну (концы ее подняты вверх) (Илл. 33а). Богиня на фоне диска солнца с рогатой луной есть и в настенных росписях Пенджикента (Илл. 33б, в). В одном случае у нее лицо в полоборота, в ушах подвески, волосы локонами, а в другом — косы лежат на груди, и голову венчает тюрбан. Между луной и нимбом, обрамляющим лицо, — пламя. На керамическом столике-дастархане из Тараза (Джамбул) того же, видимо, времени (VI—VIII вв.) изображена богиня (Илл. 33г) в головном уборе с лентами (?) и ожерельем на груди; она вписана в «рогатую луну» и

круг из перлов; между перлами и луной — языки пламени (?).

Знак и образ взаимно дополняли друг друга. В том же Пенджикенте, на объекте III было обнаружено любопытное венчанье купола (?) в форме усеченного глиняного конуса, прикрывавшего, видимо, люк в центре помещения. На внутренней его стороне были изображены обозримые снизу полумесяцы и розетки, обозначающие звезды на небесном своде (полумесяцы с вписанными в них на лепом ликами шли в два ряда, над каждым из них рельефные налепы)²⁵⁵. Перед нами — персонификация месяцев, обозначенных, одновременно, в виде знака и образа.

Можно назвать и другие произведения искусства раннего средневековья, в том числе и за пределами Средней Азии, со схожими изображениями богини со светилами. Таков, например, коптский светильник V в. (Эрмитаж), на котором между рогами луны изображена христианизированная богиня св. Тёкла, перед ней лежит львица.

В росписях Пенджикента два божества восседают на овальном ковре, покрывающем тахт. Одно божество символизирует, видимо, солнце (оно держит на колене желтый диск с изображением львиной маски), другое — луну (синий круг с желтым ободком). Левая половина трона опирается на протому верблюда, правая — на протому горного барана²⁵⁶.

Серебряные чаши в Эрмитаже и настенные росписи VI—VIII вв. из Пенджикента и Шахристана рисуют богиню со светилами четырехрукой. Многорукостью этот образ богини обязан иконографии Индии, но, возможно, имел под собой и местную почву. В росписях Пенджикента четырехрукая богиня держит в двух поднятых вверх руках солнце и луну (Илл. 34а). Богиня из Шахристана держит в руке луну, в которую вписано поясное изображение богини, и диск с изображением божества солнца²⁵⁷. Схематично представлена четырехрукая богиня на одном из серебряных блюд Эрмитажа: она сидит на тахте (Илл. 34г). В верхних руках у нее солнце и луна, рядом курильница. На другом серебряном блюде (ГИМ) изображена четырехрукая богиня со светилами: она сидит боком на шагающем влево звере, перед ней на коленях фигурка донатора с чашей в руке (Илл. 34в). Композиция вписана в круг и частично выходит за его пределы. В облике богини на звере нет ничего от угасающей традиции эллинизма, но нет и «варварства», которому приписывают неумелую подделку под античность. Здесь скорее суровый стиль, в котором иератически застылый образ канонизированной богини царит над несколько наивным лохма-



а



б



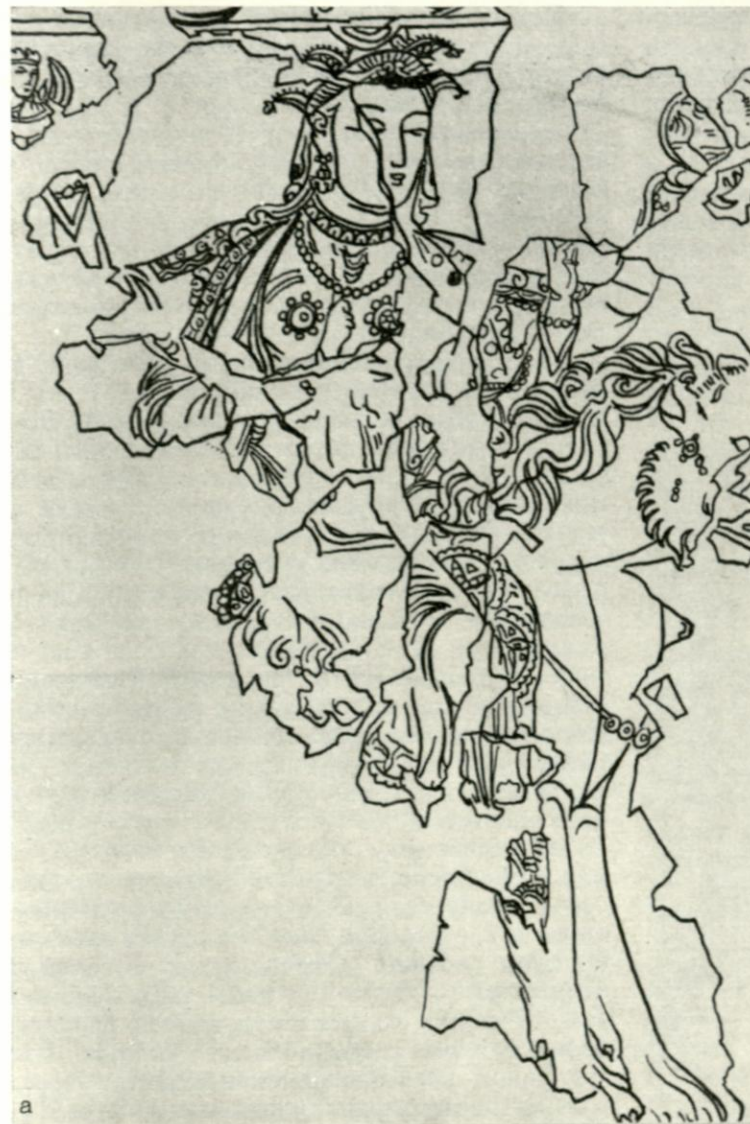
в



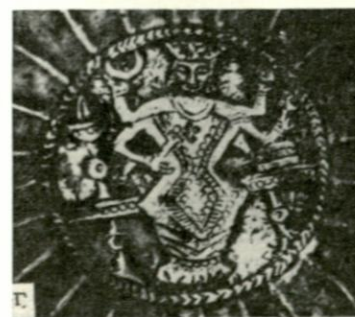
г

33. БОГИНЯ СО СВЕТИЛАМИ: а) богиня, держащая перед собой рогатую луну, терракотовая статуэтка, Афраснаб (Самарканд), VI—VII вв.; б) богиня с косами в серпе луны, росписи Пенджикента, VII в.; в) богиня с локонами в серпе луны, рос-

писи Пенджикента, VII в.; г) богиня с лентами в серпе луны, керамический столик (дастархан) из Тараза (Джамбуд), VI—VIII вв. (?)



а



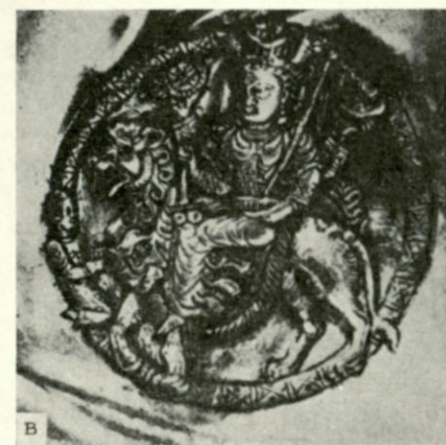
б



в



б



в



е

34. ЧЕТЫРЕХРУКАЯ БОГИНЯ НА ЗООМОРФНОМ ТРОНЕ: а) четырехрукая богиня на льве, роспись в Шахристане, VII в.; б) четырехрукая богиня на лежащей львице, серебряная чаша, VII в.; в) четырехрукая богиня верхом на шагающем льве, серебряная чаша из Эрмитажа; г) четырехрукая богиня на троне,

серебряная чаша, VI—VII вв., ГИМ; д) четырехрукая богиня на спине зверя с головой ящера и туловом змеи, росписи Пенджикента, VII в.; е) четырехрукая богиня на лежащей львице, серебряная чаша VI—VII вв., Эрмитаж.

тым зверем, стилизованным под народный примитив. Еще на одной серебряной чаше та же богиня со светилami сидит боком на спине лежащей львицы (Илл. 34б, е). И опять же в поднятых руках у нее луна и солнце, в опущенных — погрешки и чаша.

А в настенных росписях Пенджикента еще одна четырехрукая богиня восседает на лежащем на овальном ковре змееногом ящере (крокодиле?) (Илл. 34д).

Многорукие женские божества были распространены в это время и в настенной росписи уйгуров в Бесеклике: здесь им придавали значение, связанное более с догматикой буддизма.

У Беруни сохраняется представление о богине, как персонифицированной планете Венере (Зухра): «Женщина, сидящая на верблюде и держащая между двумя руками лютюю, на которой она играет. Другое изображение: сидящая женщина с распущенными волосами, держащая в правой руке зеркало и смотрящая в него, одетая в зеленовато-желтое и украшенная ожерельем, бубенчиками, браслетами и кольцами на ногах»²⁵⁸. Такое представление о персонифицированной планете, в общем, отвечает изображениям богини в до-мусульманское время. Вспомним настенную живопись Пенджикента. Там она с бубенчиками, свисающими справа, на троне, поддерживаемом крылатыми волками (сенмурвами?) или, в другом случае, на терракотовой плитке, на троне с верблюдами.

Богиня со зверями. Изображения «Владычицы зверей» характерны едва ли не для всей Евразии. На Древнем Востоке они появляются уже в пору неолита в композиции, ставшей стереотипом на многие века; в каждую эпоху создавались в разном контексте ее повторения. Нет необходимости перечислять «владычиц зверей», запечатленных во многих памятниках древнего искусства от Чатал-Уюка в Анатолии (женщина сидит между двумя леопардами или два леопарда сидят у нее на коленях) до Кибелы (сидит на львах во многих древних памятниках искусства Евразии) (Илл. 35б).

На Древнем Востоке богиня (как и другие божества) стоит на спине зверя, в нише или под аркой, увенчанной крыльями (печати Месопотамии). В архаической Греции и в древнем малоазиатском искусстве крылатая богиня стоит в рост меж двух зверей, поднявшихся на задние лапы и замерших в позе адорации, или богиня сидит на троне под охраной покорных львов. На Кавказе крылатая богиня держит зверей за передние лапы (Майкопский пояс).

Между культом зверей и культом богини существовала, видимо, некая связь. Выше мы уже отмечали фигурное бронзовое навершие булавы (?) I тысячелетия до н.э. из Хумсана (Ташкентская область). В нижнем ярусе, взявшись за руки, пляшет хорювод женщин, несущих диск над головой. Над ним, венчая навершие, привстав на передние лапы и грузно осев на задние, медведица (?) кормит своего отпрыска. Вероятно, это только одна из тем, в которых культ зверей соприкасался с культом богини.

На золотой подвеске с инкрустацией из бирюзы сакопарфянского погребения I в н.э. из Тилля-тепе (Северный Афганистан) богиня («повелительница зверей») держит свешивающихся вниз головой двух крылатых хищников. На другой ажурной подвеске из тех же могил богиня держит в раскинутых руках двух крылатых драконов²⁵⁹ (Илл. 36г). Позже та же композиция — богиня с двумя крылатыми драконами в руках — предстает и на шелковой ткани из Карабулакского могильника в Киргизии III—IV вв. н.э.²⁶⁰ Еще позже, владычица зверей предстает в различных композициях: то верхом на бредущем звере, то на звере, лежащем под ней, то она на троне, как бы охраняемом лежащими у ее ног зверями.

На серебряном блюде из Нижней Шахровки изображена богиня верхом на льве, покорно опустившем голову и медленно шагающем влево (Илл. 35а), она сидит свободно в легком одеянии, с перекинутым через левую руку шарфом, другой рукой она правит зверем. Головка ее и разворот плеч обернуты назад, над ней в воздухе витает подобие Ники в длинном развевающемся платье, дующей в рожок. На серебряной чаше из сел. Томыз мы видим богиню верхом на крылатом волке, увенчанном рожками²⁶¹. Обернувшись назад, она играет на массивной флейте; зверь мерно шагает по земле, обходя растения; ниже — «воды», между стилизованными волнами — рыбка; туловище зверя покрывает чешуя, хвост и грудь его украшают пальметты; по борту чаши — цепочка пальметт. Все эти символы — в единстве. Здесь преобладает отнюдь не образительность, не соразмерность физических черт природы, а как бы гармония чувств. Поражает, насколько образительный мотив нераздельно связан с музыкальной сценой, как бы заложенной в самом сюжете.

Символы мироздания предстают разом, подобно сложному музыкальному произведению. Каждый — змея, вода, небо, гармония сфер — выражены смутно, намекали, но в звучании их скрыт подтекст. Тот же покров таинства — на блюде из Дагестана: «царица»,

сидящая на спине лежащего зверя, вписана в венчик из тонких листьев²⁶².

В резьбе по дереву (Пенджикент) богиня восседает на троне, составленном из протом двух козлов; у нее раздвинуты колени, свободно отброшен назад торс; на слегка склоненной голове венец, в руках опухало (?) на длинной ручке.

На другом куске резного дерева богиня, поджав ноги, сидит боком на ощерившемся звере: ее гибкий стан повернут к оскаленной морде зверя, поджатые ноги обращены к хвосту (Илл. 35в). Будто она едва успела присесть на спину зверя, как он оскалился, и она откинула руку в сторону. Здесь, конечно, некоторое отступление от стереотипа, утратившего, быть может, значение канона.

Все это разные приемы выражения одной идеи: богиня — «владычица зверей». Но в том, как выражен этот сюжет, в какой представлен он композицией, заключено не только образительное решение, важное для художника, не только особенности формы, но и само осмысление образа.

Совмещение типов богинь, известных ранее для разных мест и в разное время, говорит о сложности слоевого состава богинь, изображавшихся в Средней Азии в раннем средневековье. Они как бы спрессованы воедино и синтезируют образы, известные ранее на широком просторе Евразии. Вместе с тем, они локальны, то есть привязаны к определенным районам (Хорезм, Согд, Хорасан), где выработывались свои формы, близкие местной традиции. Восседающая на зооморфных тронах, богини уподоблялись царицам (или правителям), сохраняя в то же время свое исконное значение «владычицы зверей».

Изображения богини на зооморфных тронах проникали благодаря буддизму и на Дальний Восток (боддисатвы на львах в Китае эпохи Сун, 960—1279). На Западе они получили распространение в пору христианского средневековья. В странах Восточной Европы, в эпоху ранних славян, богини на троне сами получали зооморфный характер; на фибулах их руки и ноги переходили в морды зверей, животных и птиц. Позже, на тронах восседали уже не богини, а светская и духовная знать.

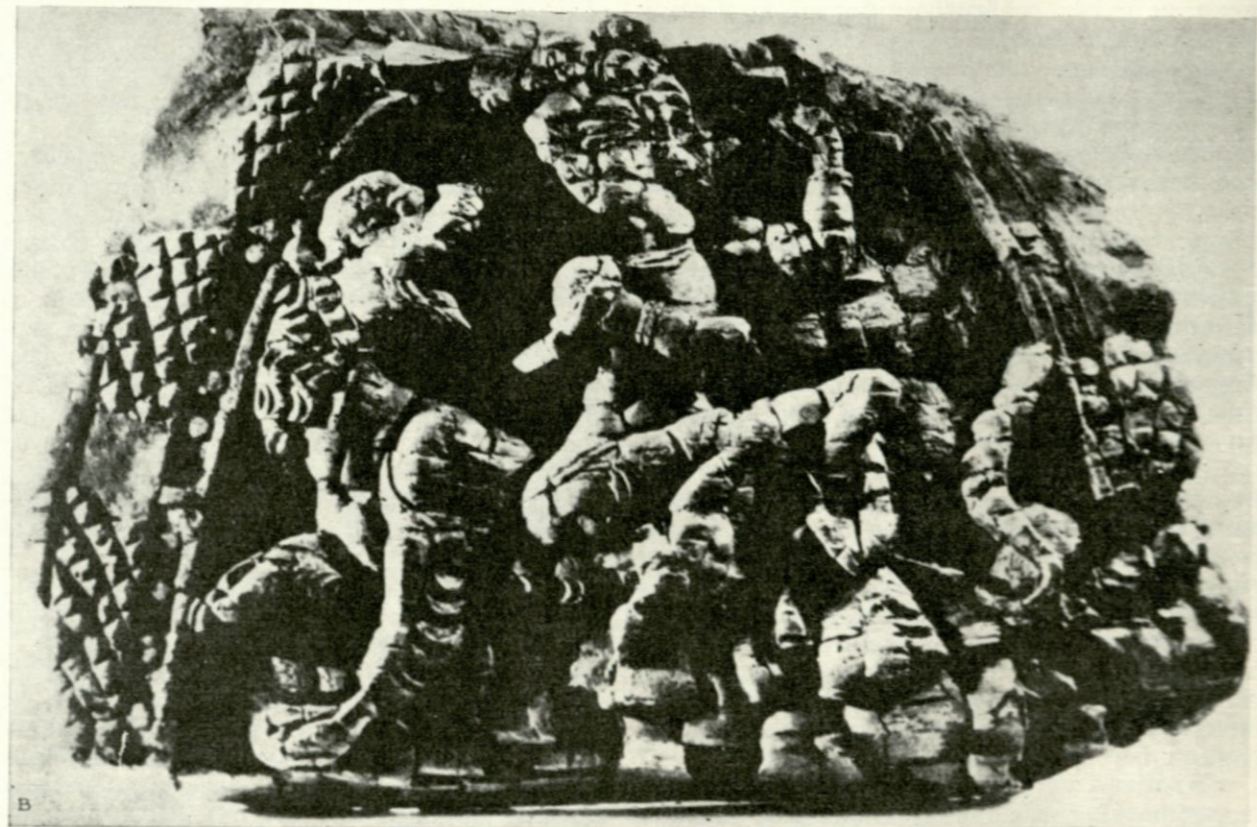
Богиня с конями. Таково одно из воплощений связи богини с небом и олицетворение Света. На разных стадиях развития этого мотива кони воплощают то космическое начало, то земное или, точнее, сословное, когда речь идет о воинстве, покровителем которого выступает опять же богиня.

В период ранней бронзы богиня сидит на троне, образованном протомами двух коней (Илл. 36а). Положив ладони на гриву, она

как бы правит ими (Ван, Закавказье). В разных вариантах тот же сюжет дан и в керамике архаической Эллады (Крит). Иногда перед богиней предстают всадник и слуги (ритон из Мерджан, кон. IV—нач. III вв. до н.э., прорезная бляха Александропольского скифского кургана, III в. до н.э.). Изображение богини с всадником местного, негреческого типа, имеется на войлочном ковре из сакских могил Пазарыка (Горный Алтай, V—IV вв. до н.э.). Помимо скифо-сарматского искусства богиня с лошадьми изображалась в разных вариантах в древнеславянском, финно-угорском и даже в искусстве мусульманского Ирана XI—XII вв. В позднейшем искусстве сцена с богиней и лошадьми всплывает не раз. Возникнув на дако-сарматских плитках, она сохранялась (или зародилась вновь) в севернорусском народном искусстве XIX—нач. XX вв. (вышивка на полотенцах). Не менее странную, на первый взгляд, преемственность с одним из древнейших мотивов прикладного искусства обнаруживает и изображение женщины между двумя взнузданными лошадьми (которых она держит за повод) на крыше бронзового сосуда XI—XII вв. из Ирана (Лувр).

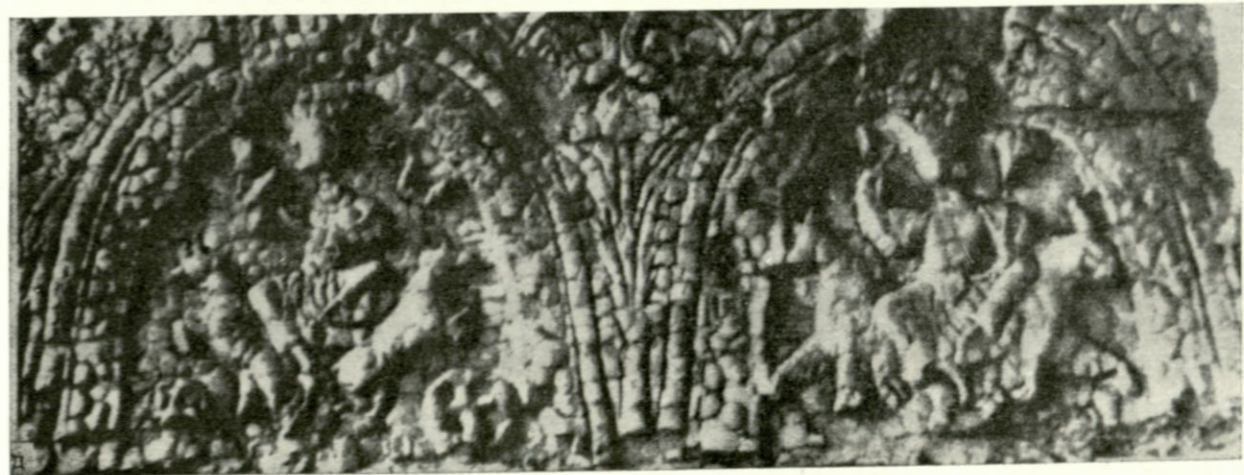
В Средней Азии кое-где прослеживается тот же мотив. На монетах Кушан богиня держит в руке жезл, заканчивающийся передней частью (протомой) коня²⁶³. Видимо, богиня эта была признанной покровительницей коня, конного войска или коневодства. На одном из стеклянных медальонов XII в. из дворца термезшахов женщина с конем держит в руке ловчую птицу²⁶⁴. Явно сцена охоты. Но не отклик ли это на давнюю композицию богини с конем? Не о том ли говорят и вышивки из Таджикистана? Они сохранили архаические композиции древности, в том числе и изображение женщины (богини?), стоящей меж двух коней²⁶⁵.

В схожей композиции предстают индийский Сурья в солнечной колеснице, запряженной конями, и греческая Ника на колеснице — символ Победы. Обе эти композиции восходят к идее света, пронизывающего тьму, но образное претворение их разное. На каменном рельефе из Матхуры светозарный Сурья изображен стоящим меж двух вздыбленных коней с палицей в руке (Илл. 36б). В тяжелой пластике этого образа солнцеликий Гелиос растворен полностью, между тем как на квадратной печатке, поступившей в Самаркандский музей из частного собрания, легкокрылая богиня, широко раскинув ноги и руки, стоит на крупе двух мчащихся в разные стороны лошадей; ее поддерживают с обеих сторон, полуобернувшись, всадники



35. БОГИНЯ СО ЗВЕРЬМИ: а) богиня верхом на льве, серебряное блюдо из Нижней Шахаровки (деталь), Эрмитаж; б) богиня на троне под охраной львов, малоазийский каменный

рельеф; в) богиня верхом на звере, резное дерево, Пенджикент, VII в.



36. БОГИНЯ С КОНЯМИ: а) богиня на троне, образованном протомами двух коней, Ван (Закавказье), Британский музей; б) Сурья с палицей между двух коней, каменный рельеф, Матхура (Пакистан); в) крылатая богиня между двух мчащихся

на конях всадников, оттиск печати, Самаркандский музей; г) богиня с драконами, золото, Тилля-тепе (Афганистан), I в. до н. э.; д) богиня на колеснице, запряженной двумя быками, резное дерево, Пенджикент, VII в.

(Илл. 36в). Быть может, это Ника, мчащаяся на солнечной колеснице (над головой ее серп луны), но, вместе с тем, и вариация на тему богини Победы, покровительствующей воинам.

По-другому звучит позже близкая тема в резьбе по дереву из Пенджикента: колесницу влекут быки, а божество сидит неподвижно, как на троне, раздвинув колени и держа в руках переносной алтарь огня (факел?) и жезл (?) (Илл. 36д). Сцена эта напоминает изображение на известном серебряном блюде из Климова с лунным божеством на подвижном наиске, запряженном быками²⁶⁶. Видимо, образ богини с конями, некогда мифологического значения, сохранялся в эпическом претворении, а затем в виде сказки. Вечно обновляемый дух сказки позволил ей перешагнуть тысячелетия. Как «бродячий» сюжет, эта композиция то уходит, то возвращается на родную почву, принявшую ее вновь или ставшую ей второй матерью.

Богиня с птицами. Крылатая богиня. Образ крылатой девы, как и образ девы-птицы (сирены) проходит красной нитью через все древнее искусство на всех стадиях его развития. Древний мир, античность, средневековье знают этот образ во множестве вариантов — смысловых и изобразительных. Два из них заслуживают в искусстве Средней Азии особенного внимания: это античная крылатая богиня в разных ролях и дева-птица в роли ангела-охранителя (фраваша). Первая представлена на серебряном блюде Эрмитажа как Афродита, в руках ее гранат — символ плодородия. Такова исполненная благодати, покоя, удовлетворения бактрийская богиня, некоторые восточные элементы которой позволяют именовать ее, как и на монетах Кушан, Хваниндой (Илл. 37а). Именно азиатский тип Афродиты изображает и фигурка молодой крылатой женщины из Тилля-тепе (Северный Афганистан) (Илл. 37б). Она стоит, опершись локтем правой руки на подставку, согнув и выставив вперед левую ногу. Обеими руками она слегка поддерживает опустившееся ниже бедер одеяние; головка, в копне убранных волос, повернута в три четверти; на лбу — метка.

Крылатая богиня Победы (Ника) украшала золотые статеры Александра Македонского.

Можно полагать, что крылатая богиня типа Ники была прообразом тех ангелов, которые вошли в сонм домусульманских, а затем и мусульманских средневековых божеств низшего ранга. На серебряной чаше из Чилека V в. н. э. и на терракотах VI—VIII вв. с Афраснаба (Самарканд) они играют еще почетную роль гениев или фравашей. Но затем в

образе ангелов тот же тип крылатых дев и юношей утвердился в астрономических трактатах (крылатая дева в атласе Ас-Суфи) (Илл. 37в) и в ряде других средневековых миниатюр, на которых запечатлены популярные в исламе ангелы (одного из них звали Харут, другого Марут, что напоминает известную ранее пару — Хауреватат и Амератат — божеств растительного царства в Авесте) (Илл. 37г).

В пору ислама крылатая богиня трактуется в ряду гениев. На сценах мираджа, на миниатюрах XVI в. Киевского исторического музея, изображены восемь крылатых гениев, сопровождающих Мухаммеда в его полете на Бораке. Гении несут различные блюда с пламенем, светильники; у одного (в левом нижнем углу) факел без огня²⁶⁷. Видимо, крылатость на всех этапах религиозного сознания постоянно возвращалась к небу, как источнику многих назначений.

Богини со змеями, рыбами, ящерами, обезьянами. Хроническая роль богини, ее связь с потусторонним миром выражена с помощью змея, ящера, дракона. В античное время богиня этого рода приближается к образу медузы-горгоны. В этом случае, мастер пользуется готовой иконографией, выработанной эллинизмом. В раннем средневековье образ медузы-горгоны исчезает и для выражения идеи загробного мира, царства мертвых, она представлена ее символами — ящером, змеей. Богиня стоит на драконе, обнажившем клыки, пятнистая змея венчает ее головной убор. Страж богини — крылатый волк (росписи Пенджикента)²⁶⁸. Континентальный климат Средней Азии, ее отдаленность от омывающих материк океанов не могли способствовать отражению в искусстве крупных пресмыкающихся (крокодил) или характерных океанических животных (осьминоги и пр.). Однако пятнистая змея — гюрза, крупная хищная рыба — сом, ящер-варан представляли темные силы мироздания. Они же отвращали зло, служили разного рода апотропеями.

Вероятно в этой связи на одной из росписей Пенджикента богиня сидит на фантастическом существе, напоминающем свернувшуюся витками змею с протомой ящера или крокодила.

Загробная роль богини особенно ясна там, где, как на одном из оссуариев Музея истории народов Узбекистана в Ташкенте, она сопровождает умершего в царстве теней. Богиня ведет его за руку на суд богов. Приходят на память богини, изображенные под арками на Биянайманских оссуариях. В руках одной из них большой ключ от двери в загробный

мир и другие предметы, связанные с памятью об умерших (модель оссуария, ступка для приготовления напитка — хаомы в честь предков). Можно указать и на прямую связь богини с хтоническими образами. На одной из терракот Мерва на голове богини головной убор в виде свернувшейся в кружок пятнистой змея, поддерживаемой головками животных (джейранов?) (Илл. 38е). Змея, рыбы, ящера были атрибутами богини, близкой и загробному миру.

Богиня с ветвями, плодами, цветами, с сосудом, зеркалом, пиреем.

Эта группа образов проходит сквозь века — с доисторических времен до растворения изобразительности в исламе. Ветвь, плод, сосуд были символами богини плодородия ранних земледельческих культур, а в древности и позже ими стали также пирей, ступка, зеркало. Все они раскрывали роль богини в наиболее наглядной форме. Богиня выражает себя покровительницей растительного мира, произрастания и плодоношения. Изображение богини приобретает усложненный характер — новые эмблемы рождают ассоциации, лишь косвенно связанные с основным смыслом. Образ богини ширится, включает в себя ряд атрибутов и символов, однако не достигает полноты выражения, если лишен художественного качества.

Ранние терракоты Самарканда представляют богиню закутанной в тяжелые ткани с украшениями на руках и подоле платья. Части тела слабо расчленены, даже ноги, обутые в мягкую обувь, выглядят, как и вся фигурка, окатышем. Правой рукой богиня держит на груди плод, левую прижимает, опустив ее к лону (Илл. 38а). Есть немало тщательно выполненных статуэток из Самарканда античного времени. Не все они, как бы хорошо ни были проработаны детали (мантис с ложными рукавами, гривна на шее, подвески в ушах в три яруса, округлые лица со сходящимися в переносье луковидными бровями, утолщенный носик и небольшой изящный ротик), изображают нечто сходное (Илл. 38б, д).

Порой в правой руке цветок, в левой, опущенной, — плод.

В эпоху кушан богиня на монетах держит рог изобилия с гранатами, напоминая римскую Фортуну. На монетах Канишки I в руках у нее цветущая ветвь (?). Богиня в струящейся складками одежде стоит свободно, повернувшись вправо; надпись сбоку именуется ея АРДОХРО (Ардохшо).

В раннем средневековье возникает прекрасное существо, парящее в воздухе и как бы рассекающее его грудью, так что об-

наженные ноги ее плывут над головой (росписи ниши в Бамиане и в Пенджикенте)²⁶⁹. В руках у феи поднос с плодами (?), через обнаженные руки перекинут волнистый шарф. В изделиях из золота и серебра изображения богини привлекают совершенством форм и гармонией вааяния. В них нет ремесленной грубости и архаизма, присущего массовым терракотам. Ремесленный навык приобретает в них особое стилевое качество. Амплитуда форм, казалось бы, огромна. От наивного умельца до утонченного многоопытного мастера — дистанция огромная, но стилистически они оказываются близки по образному строю. Девушки на так называемых «согдийских кувшинчиках» держат в руках цветы, вазу с плодами, птицу, щит, ларец (?) (Илл. 66 б, д). На эфталитской чаше из Чилека (близ Самарканда) в руках девы цветок и некий предметный символ, ступка. Конечно, и зеркало, пирей или ступка — тоже регалии, тоже символы, к тому же и предметы культа. Однако в той форме, в которой они участвуют в сцене, — это скорее метафоры, «обороты речи», вне которых не мыслится и богиня, как олицетворение красоты.

В обширной археологической литературе дан перечень обычаев, связанных с магическим значением зеркала как в произведениях искусства, так и в быту²⁷⁰. Историческая этнография может прояснить — как, когда и почему в руках сирийской богини на львах в левой руке зеркало Афродиты, в правой гранат, а ее высокий головной убор украшает лунный серп (Капитолийский музей в Риме). Многократно описаны греческие золотые бляшки из Чертомлыкского кургана с сидящей богиней, держащей перед собой зеркало²⁷¹. Но, наряду со сходством, каждое такое творение имеет локальный смысл.

Для Средней Азии особенно характерны терракотовые статуэтки с богиней, держащей перед собой в правой руке зеркало, в то время как левая придерживает складки платья ниже живота (Илл. 38г, е). На голове у нее сложный головной убор, по сторонам лица, падая на грудь, спускаются гофрированные ленты (?). В каждом месте и в каждую пору богинь с зеркалами создавали как бы заново — в новых формах и в обновленном смысле (Мерв, Кават-кала в Хорезме, Саксанохур в Таджикистане).

Изваяния женщины-богини с символами произрастания появляются в терракоте еще в пору ранних земледельцев. Крупная терракотовая статуэтка женщины с венком из полевых цветов на голове была обнаружена при изучении слоев энеолита и бронзы в Алтын-депе (Туркмения)²⁷². Богини (или царицы) на



37. КРЫЛАТАЯ БОГИНЯ (ГЕНИИ, НИКА-ВИКТОРИЯ, АНГЕЛЫ): а) крылатая богиня с плодом граната в руке, серебряное блюдо, III—II вв. до н. э., Эрмитаж; б) крылатая богиня в рост, серебряная статуэтка, Тилля-тепе (Северный Афгани-

тан), I в. до н. э.; в) «Дева»—созвездие, к атласу Ал-Суфи, рисунок XV в.; г) ангелы Харут и Марут, из рукописи Казвини 1280, Ирак, публичная библиотека в Мюнхене.



38. БОГИНЯ С ТРИЛИСТНИКОМ, ПЛОДОМ, ЗЕРКАЛОМ: а, б, д) богини с плодом в руке, терракоты, Афраснаб (Самарканд), первые века н. э.; в) богиня с плодом в руке и младенцем у ног, терракота, Афраснаб (Самарканд), первые века н.

э.; г) богиня с зеркалом в руке, терракота, Туркмения, первые века н. э.; е) богиня с зеркалом в головном уборе в виде пятнистой змеи, поддерживаемой головками животных (джейранов?), первые века н. э.

двух перстнях Амударьинского клада V—IV вв. до н. э. держат цветок и венок; одна из них несет на голове зубчатую корону, в правой руке у нее цветок, на вытянутой левой сидит птица²⁷³. На серебряных кувшинчиках VI—VII вв. в Эрмитаже изображены скорее жрицы. Не переняли ли они и некоторые функции древних богинь? В коптском Египте богиня была и олицетворением времени года: богиня с лотосами — времени наводнения, богиня с колосьями — времени посева, богиня с плодами — времени жатвы и сбора плодов²⁷⁴. Еще предстоит решить, не были ли танцовщицы или жрицы, изображенные в искусстве Согда, подобными же олицетворениями времени года? На органическую связь богини плодородия с атрибутами природы указывает и недавно обнаруженная в кургане Ляхш (горный Таджикистан) серебряная миска на невысоком поддоне с гравированным на дне изображением двух деревьев, отягощенных плодами. Между ними, на золотом шаре, убранном золотыми цветами, стоит молодая обнаженная женщина (богиня?) в богатом убранстве. На плечах у нее золотая шаль, на руках и ногах — браслеты, на шее — позолоченные ожерелья, на бедрах — золотые повязки²⁷⁵.

Между древом, перед которым установлен трон богини, и всадником существовала какая-то внутренняя связь. Не случайно на круглой печати первых веков н. э. из Южной Туркмении на одной стороне была изображена богиня, сидящая на троне, и священное дерево, а на другой — всадник на лошади, преклонившей колено (Илл. 39 г).

Богиня на троне, богиня, вручающая власть царю, покровительница городов и крепостей. Культ богини все больше приобретал функции покровительницы не только рода, племени, но и города-государства. На это указывает ее головной убор в форме крепостной башни с зубцами. Богиня покровительствует воинству, вручает власть царю, венчает его на царство. Отсюда и сцены на монетах, на которых богиня в высокой «крепостной» короне благославляет клятвенно протянувшего к ней руку вооруженного всадника, возлагает венок на голову воина (Илл. 39б, в). На терракотах от Орода III до Вологаса V (первые века н. э.) богиня вручает царю венок. На монетах кушанского царя Канишки с легендой ЛРООАСПО царственный всадник тоже поднимает высоко над головой венок, украшенный лентами, — символ дарованной ему славы (Илл. 39д). На печати VI—VII вв. с городища Ер-Курган (Каршинская область, Узбекистана) богиня, как покровитель воинства,

протягивает кубок всаднику, восседающему на коне²⁷⁶. Совсем как на золотом ритоне из Мерджан, где богиня подносит кубок царю и тем благославляет его на подвиг²⁷⁷. Богини в крепостных коронах изображены на одной из серебряных бактрийских чаш²⁷⁸ (Илл. 39а). Корона «mugalis» венчает терракотовые головки богинь из Варахши и старого Чарджоу. Во всех этих произведениях крепостная корона на голове богини служит ей гербом и знаком высокого общественного достоинства.

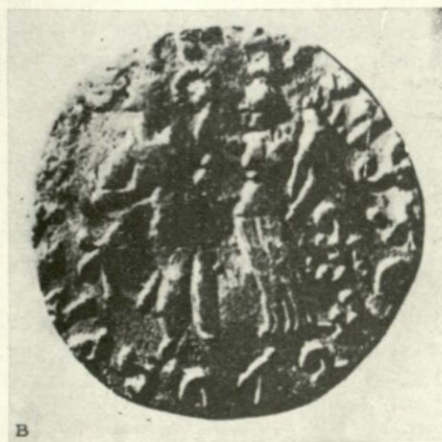
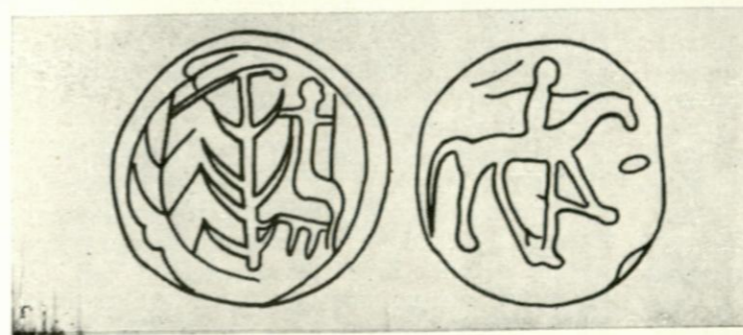
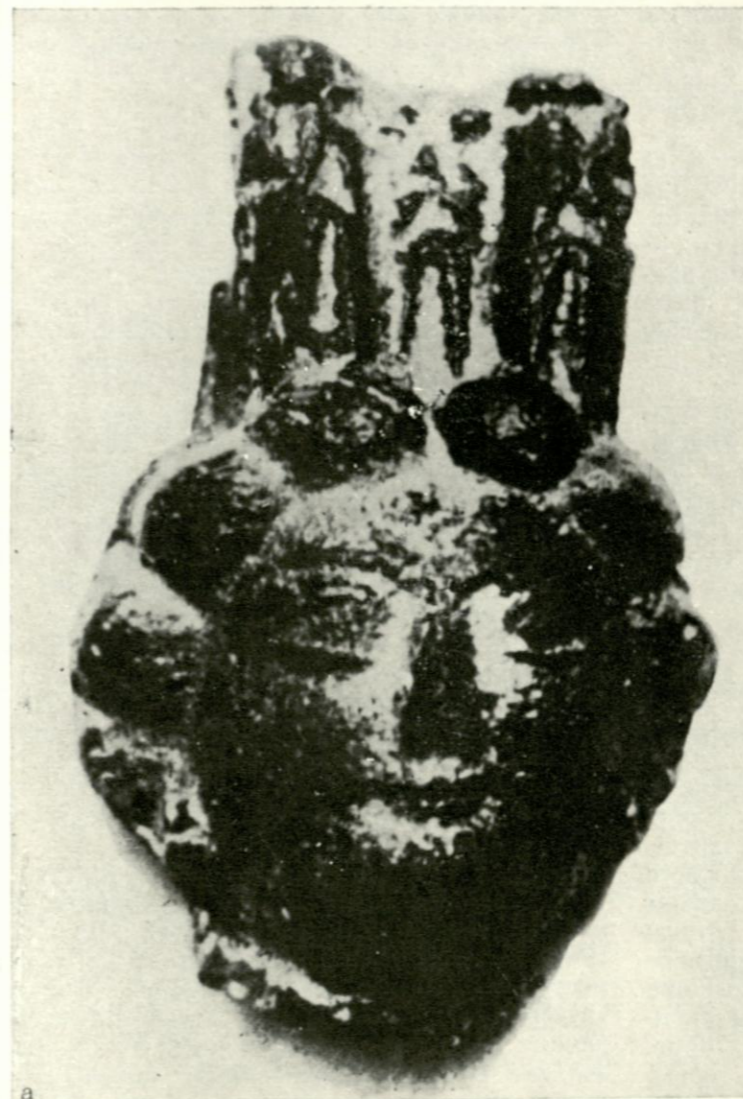
Образ богини бытовал на всех этапах древности и растворился лишь в восточноиранском эпосе VI—VIII вв. Богиня со светильниками, конями, с птицами символизировала свою непрерывную связь с небом. Богиня с цветком, растением, гранатом в руке выражала производительную силу природы, воды и земли. Богиня со змеями, ящерами указывает на ее связь с хтоническими силами потустороннего мира. Богиня-владычица на троне, богиня, вручающая жезл царю, богиня в короне, подобной крепостной стене, — символизирует власть над городами-государствами. В различных типах богини отражены разные представления о ее роли. Соответственно этому складывался ее обобщенный тип. Здесь нет строгой последовательности, в которой сказываются функции богини. Разные ее качества проявляются одновременно в разной исторической последовательности, в зависимости от местных обстоятельств. Важно, что они образуют одну развивающуюся систему.

В восточноиранском и согдийском искусстве богиня обретает черты эпического предания. Она не столько божество, сколько эпический и эстетический идеал, в котором выражена истинная природа народных и светских культов.

В раннемусульманское время образ богини в изобразительном искусстве тает. В «Шахнаме» Верховная богиня присутствует еще как поэтическая метафора. Далее, в суфизме, образ возлюбленной скрывает еще тень божества, с помощью иносказания маскирующего пережитки язычества догматикой ислама (славя чувство и любовь, суфизм имеет в виду одного бога). А в изобразительном искусстве эпохи ислама образ богини поглощается смутными сказаниями о пери, как воздушных созданий, служащих богу, и гуриях, услаждающих праведников в раю.

СТЕРЕОТИПЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ С ДРЕВОМ ЖИЗНИ

Древо жизни со светильниками, конями, быками, сказочными существами, перволюдьми. Древова-



33. БОГИНЯ — ОХРАНИТЕЛЬНИЦА ГОРОДОВ, ДАРУЮЩАЯ ВЛАСТЬ И ПОЧЕТ: а) богиня в крепостной короне, терракота, Варахша, VI—VII вв.; б) богиня дарует власть царю-всаднику, тетрадрахма, Парфия, первые века н. э.; в) богиня возлагает

венок на победителя (царя?), тетрадрахма Парфии, первые века н. э.; г) богиня на троне, древо и всадник на печати (Туркмения), первые века н. э.; д) всадник (царь?) на монетах Канишки с легендой ЛРООАСПО с венком в руке.

за — источник с прорастающими зверьми, конями, растениями. Древо жизни и фигурная колонна, как символ. Наиболее длинная цепь вековых образов связана с Древом жизни. Она протянулась в искусстве всех народов мира из глубин энеолита до крестьянского искусства XIX—XX вв.²⁷⁹ Древо со светилами, птицами, конями — символ неба; древо со зверьми — символ земли, древо со змеями — символ подземного мира... Каждое толкование древа меняется в зависимости от исторических причин и уровня семантики, на котором находится этот образ.

Связь между древом, крестом, божеством и геометризацией натуралистических изображений в эпоху неолита и ранней бронзы очевидна: «Символическая форма не изображает индивидуальный предмет, а выражает... категории явлений»²⁸⁰. Ромб, крест или их сочетание — передавали образ дерева. Дерево — образ вселенной.

В этой общей картине мира одно из основных мест отведено «Мировому древу», древу произрастания всего живого. В интерпретации В. Н. Топорова, концепции мирового древа организуют микрокосм в монументально динамическую систему, осмысляющую взаимосвязь таких вечных и всеобъемлющих категорий жизни, как рождение, развитие, смерть. Изобразительные элементы мирового древа словно продолжают жизнь главных героев палеолитического искусства: птицы заселили верх композиции — крону дерева — небеса; копытные заняли центр композиции, олицетворяя земное бытие; змеи-рыбы окончательно стали символом подземного мира. Как оказалось, человек палеолита не только пытался осознать взаимосвязь своего бытия, жизни природы и космических явлений, но и начал организовывать преемственно-временные категории с такой стихийной убедительностью, что основные достижения его коллективной мысли вошли основой в первую в истории человечества космогоническую схему. И схема эта оказалась настолько устойчива, что в основных идеях пережила эпоху своих создателей, питая искусство и христианское, и буддийское, оставаясь и сейчас в культурной традиции многих современных народов мира²⁸¹.

Древо жизни как вековой образ и бродячий сюжет всплывало на поверхность явлений неоднократно и часто независимо от своих предшественников.

Преемственность тем и отличается от врожденных качеств, что она результат деятельности, возникшей из условий жизни. Вековые образы и бродячие сюжеты возникают не как

гены, заложенные в человеке, а как образы, зарождающиеся и возникающие вновь в определенных исторических условиях. Они существуют как явления преемственности даже в тех случаях, когда контактов между отдельными культурами нет. Древо жизни — не извечный мотив или некая данность, не знающая истории. Древо жизни развивается, переключаясь с другими вековыми образами, — и возникают новые сплавы образов и идей.

Древо жизни в историческом развитии постоянно комбинируется со зверьми, животными, птицами, змеями, антропоморфным божеством в так называемых бинарных (парных) композициях. В такой форме они рождаются, живут и умирают, воскресают вновь в народном искусстве всех народов и времен. Уже на печатях-амулетах эпохи бронзы из Тоголокского оазиса в бассейне Мургаба (Туркменистан) изображены древо жизни и фигуры козлов, стоящих около дерева. Тот же смысл выражен изображением древа жизни и козла на двух амулетах из Явана (Таджикистан), поступивших в Институт истории им. А. Дониша в Душанбе. По сторонам дерева на фрагменте фляги из Хумбуз-тепе близ Хазараспа (Хорезм, VII—IV вв. до н. э.) стоят лани²⁸². Все это — отзвуки композиций, распространенных значительно раньше на всем Древнем Востоке.

В кладе изделий VII в. до н. э. из Зивийе (Иран) были собраны приемы, характерные для мастеров разных областей Древнего Востока. В изделиях этого клада большое место занимало Древо в сочетании с фантастическими животными. Где здесь «заимствование» (влияние), а где «конвергенция» (вызванная сходными условиями жизни) — не всегда возможно решить даже в тех случаях, когда сходство абсолютно. Да и позже, на неполивной керамике Самарканда и Мерва XI—XII вв. (Илл. 40а, б) можно видеть парных львов, стоящих по сторонам дерева, — то лицом друг к другу, то спиной, повернув голову к дереву²⁸³.

На шелковых тканях Согда, Византии, юга Италии в VI—XIII вв. получили широчайшее распространение композиции геральдического смысла и значения, связанные обычно с идеей древа, которое стерегут два льва (Илл. 40в). Но такие же композиции известны со времен Крито-Микен в иранском, византийском, древнерусском искусстве, на каменных рельефах, в убранстве тканей, на металле, на резных камнях. Напрасно искать здесь первородство. В схожих композициях и в удивительной близости изобразительного решения видим мы быков, стоящих по сторонам древа (Илл. 41в) на золотых бляшках из Фуллола (Афгани-

стан, эпоха бронзы), на серебряных кружках «сасанидского» стиля работы согдийских мастеров VI—VIII вв. (Илл. 41д). Это очень древняя композиция, известная в истории искусства по многочисленным образам, начиная с ассирийских цилиндрических печатей, на которых козлы стоят по сторонам «древа», установленного на пирамиде из треугольников, а под козлами в небе кресты-светила (Илл. 41б), вплоть до многих произведений искусства поры зрелого средневековья.

Нет необходимости проводить другие параллели, широко известные из истории искусств. Заметим только, что они охватывают как культовое, так и светское искусство, пронизанные широко популярными в свое время образами. Но уже в раннем средневековье эти и им подобные композиции остаются достоянием язычествующих низов, в то время как искусство средних и высших слоев общества, искусство горожан и дворцовой знати вырабатывает иконографию и стиль, отвечающий светским и религиозно-философским запросам эпохи. Лишь в сказке, в фольклоре живут образы далекого прошлого. Архаизированная символика входит в декоративно-прикладное искусство как проявление художественной культуры, созданной веками.

Изображение стебля, куста или дерева, произрастающего из вазы или родника, можно проследить с поры ранних цивилизаций и вплоть до традиционного народного искусства наших дней. Отблеск вечного культа священного дерева у ираноязычных народов и Туби — райское дерево с ароматными цветами. Оно настолько велико и развесисто, что протягивает ветви в каждую обитель верующего.

Образ, укоренившийся в веках, обрастал множеством связей; он как бы опирался на другие символы, утверждающие его действительную силу в природе. Он и не мыслился вне других символов. Так, птица Сэна обитала на древе, на котором росли «семена всех растений». Когда она садилась на его ветви, с дерева сыпались семена. Птица Хамрош собирала и относила их на небеса к Тиштар (Сириус). Та орошала семена влагой и проливалась дождем на весь мир (Меноги-храд, гл. XII).

Уже в печатях ранних земледельческих культур Теджено-Мургаба (как и в ранних цивилизациях Инда и Месопотамии) древо жизни предстает как одно из олицетворений природы. Ствол дерева вписан в зубчатый ромб (Илл. 41а). От ствола отходят две ветви: над ними в той же позиции две птицы, ствол венчает сноп. Устойчивость подобной композиции поразительна. Стилистически она

то отходит от прототипа, то возвращается к его арханческой первооснове. В ирано-сасанидском варианте — это ствол дерева, вписанный в круг из перлов. От ствола отходят две ветви, на них стоят геральдически две птицы (фазаны), ствол растения венчает распустившийся бутон (?).

В X—XII вв. народные культы насыщают прикладное искусство традиционными образами. На самаркандских очажках снова оживает знакомая ситуация: ствол, увенчанный бутонами, и по сторонам его сидящие на ветвях птицы. В более развернутом виде уже упоминавшаяся нами по другому поводу композиция (Илл. 42а): ствол дерева, под нижними ветвями которого стоят две птицы, две другие ветви завершаются головками быков; венчает ствол серп луны, вписанный в круг солнца; над деревом витают по обе стороны кипариса (?) два сенмурва.

Подобная же композиция расположенных по сторонам древа птиц встречается на рельефах, оттиснутых на ручках светильников из Отрара, на штампованной неполивной керамике из Мерва, на поливной керамике из Самарканда (Илл. 41е).

Нельзя еще раз не вспомнить при этом и неполивной керамический сосуд того же времени из Талибарзу (Самарканд). Вокруг его тулова оттиснуты рельефом стилизованное «древо» и скомпанованные попарно фигуры быков; между ними помещена двурога луна и другие светила (Илл. 41е).

Схожие композиции не исчезают в Мавераннахре и позже, сохраняясь на каменных надгробиях, в резьбе и росписи (но уже без участия зверей и животных) до начала XX в.

Растительный мир, животный мир, небо и земля, звери, птицы, пресмыкающиеся — все это элементы мироздания. В изобразительном искусстве древо жизни мыслится в его связи с другими символами природы. Отсюда логическая и историко-культурная связь древа жизни с крестом, который в свою очередь символизирует солнце и огонь. Древо, крест, солнце, змея, бык и зверь сочетаются на мургабских печатях органично. Смысловое значение этих композиций было в свое время простым и общепонятным; предельно насыщенное в своем назначении, они обретали в каждой культуре и в каждую эпоху свой конкретный подтекст.

Магический смысл древа жизни со временем исчезает. «Букет цветов», «ваза», «древо в вазе» радуют глаз. Эстетический момент берет верх как явление искусства. Однако выбор мотива, пристрастие к нему, вкус остаются в русле традиций. Все «ладное», при-

вычно-красивое нерасторжимо связано с воспитанием чувства.

Древо жизни предстает часто в виде колонны. О смысле подобного уподобления ствола с деревом и божеством говорит печать Вавилона I тысячелетия до н. э. На ней изображено божество произрастания, из тела и рук которого вырастают ветви, а голову божества венчают бычьи рога (Илл. 44а). Отсюда берут начало и древневосточные колонны с капителью, составленной из парных протом быков, львов и грифов (Персеполь, Баальбек, «Сихна-гора» в Грузии) (Илл. 43а, г, д). Оригинальное дополнение к этой серии зооморфных капителей — каменный блок из Султануиздага (Хорезм) (Илл. 43е). На нем представлены протомы барана с человеческим лицом. В античное время, в соответствии с построением эллинистического ордера, были в ходу композитные капители. В листья аканта вписаны парные быки-зебу, торсы и маскироны или мифические существа на композитных капителях Южной и Северной Бактрии (Сурх-Котал, Шахнау, Шамкала, Термез). «В описанных капителях в различных комбинациях предстают самые разнообразные мотивы: скифские (фантастические хищные животные и птицы звериного стиля), древнеиндийские (протомы животных, поддерживающих абаку), эллинистические (аканты и волюты), индийские (зебу, буддийские образы и символы). Но сами капители, безусловно, бактрийские, они обнаружены на земле Бактрии, где и возник этот своеобразный синтез»²⁸⁴.

В раннем средневековье в Согде сформировался свой тип колонны (Илл. 44г, ж). Она заключала приземистый стул, шаровидную базу, слегка суживающийся кверху ствол и фигурную листообразную капитель (позже шаровидную часть замещает род кувшина-куза). Капитель составляется из сталактитов или ее заменит консоль. Согдийские колонны этого типа представлены на многих памятниках раннего средневековья, особенно на оссуариях, на рельефных плитках VI—VIII вв., на которых по сторонам колонны помещались изображения солнца, вписанные в круги из перлов (Илл. 44б).

Такие же или схожие символы мы уже отмечали на стенах глинобитных усадеб, окружавших Самарканд, вплоть до начала XX века. На них вырезали арки и в них вписывали изображения светил, деревьев, веток, сосудов для воды, громовые стрелки-молнии²⁸⁵ (Илл. 44в). В удлиненной нише ставили резную глиняную колонну, увенчанную комбинацией из ромбов и кубов (голова идола, подвергшегося стилизации?) или в толще пристенной полуколонны устраивали

маленькую нишку, и в ней возжигали в чигаре огонь. Видимо, культ дерева и следы исчезнувших уже других культов и пережитков сливались в обрядность, не связанную непосредственно с исламом.

Архаизация постоянно возвращает мастера к давно забытым образам и композициям. На этой почве происходит удивительное совпадение форм. Как будто впрямь, по выражению Л. Н. Толстого, «чем древнее, тем общее всем». Особенно поражает, что такие совпадения падают чаще на одни и те же века, когда общие художественные явления охватывали цепь культур. Достаточно сравнить каменную ступку XI—XII вв. из Чокпак-тепе (Южный Казахстан) и древнерусские серебряные браслеты-наручи того же времени из Чернигова. Едва ли можно ожидать между ними чего-то общего. Между тем, они крайне близки по составу символов. На каменной ступке изображены: солнце-вертун из полупальметт, семь ярусов «неба», фертообразная фигура, голубь и прямой крест, растение в вазе (его ветви переходят в головки животных), дерево (плетенка из змей), пест в ступке²⁸⁶. На браслете-наручи из Чернигова из нижних ветвей дерева (его корней?) вырастают головки животных, по сторонам дерева голуби в ошейниках. Тому же составу символов следуют в схожей композиции и древнерусские серьги (колты): в диск, окруженный крупными перлами (солнце), вписано дерево в виде плетенки; верхние ее концы завершаются головы змей, нижние переходят в фигуры двух крылатых зверей, ощерившихся на стоящее между ними плетеное дерево.

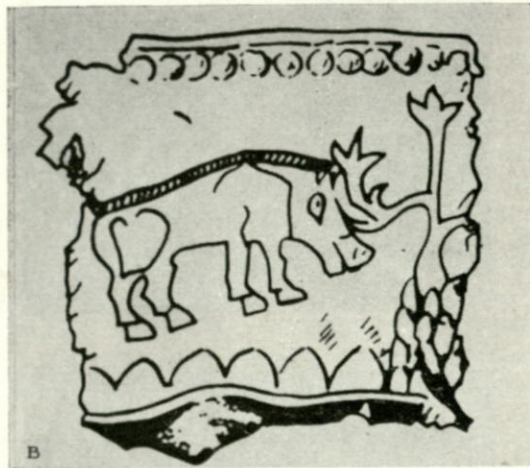
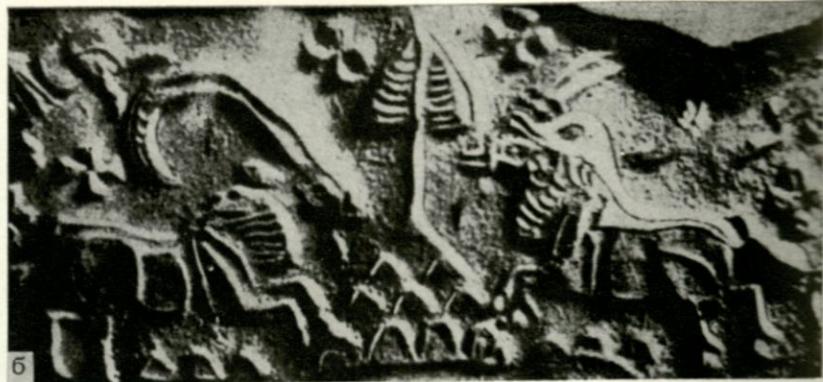
Образ цветущего дерева жизни поистине вездесущий и вековой. Сказочный облик его не знал значительных изменений. В Авесте, в описании «Царства света» рисуются «драгоценные деревья», растущие в один ряд, их драгоценные плоды всегда в соку, не вянут и не гниют, все они... «поистине вечно существуют»²⁸⁷.

Спустя десять-пятнадцать веков Абдурахман Джами в поэме «Юсуф и Зулейха» также славит древо в седьмом зале сказочного дворца: оно высится до потолка, ствол его из серебра, листва из бирюзы, ветви из золота, «а птицы на ветвях сидят, поют, рубины-клювы, крылья-изумруд»²⁸⁸. В античности мотив древа был связан с древними мифами, в раннем средневековье — это знак-символ, в зрелом и позднем средневековье — элемент «рая»; его изобразительное решение носит черты заведомой декоративности и призвано вносить покой и утешение. Древо жизни вошло в оформление светильников, лампад и михрабов, появившихся в VII—VIII вв. в



40. ДРЕВО ЖИЗНИ СО ЗВЕРЬМИ И ФАНТАСТИЧЕСКИМИ СУЩЕСТВАМИ: а) парные львы по сторонам бутона, неполированная керамика Самарканда, XII в. (фрагмент); б) парные львы,

стерегущие древо, неполированная керамика Самарканда, XI—XII вв. (деталь); в) парные львы на подставке в форме дерева, шелковая ткань, Согд (?), VI—IX вв.



41. ДРЕВО ЖИЗНИ С БЫКАМИ, КОНЯМИ, КОЗЛАМИ, ПТИЦАМИ: а) дерево с птицами, оттиск печати эпохи бронзы из Теджено-Мургабского оазиса (Туркмения); б) дерево с двумя козлами, развертка аккадской цилиндрической печати, 23 в. до н. э., Лувр; в) дерево с быком (фрагмент), золотая бляшка из

Фулола (Афганистан), II тыс. до н. э.; г) дерево с птицами, очажок X в., Самарканд (фрагмент); д) дерево с лежащими по сторонам козлами, серебряная кружка, Согд. VI—VIII вв.; е) дерево, быки и светила, керамика из Талибарзу, Самарканд, XI—XII вв., ТашГУ.



42. ДРЕВО ЖИЗНИ С ПРОРАСТАЮЩИМИ НА НЕМ ЗВЕРЬМИ, ЖИВОТНЫМИ, СВЕТИЛАМИ: а) керамический очажок (передняя стенка), Афрасиаб (Самарканд), XII в.; б) дерево жизни с прорастающими на нем сказочными существа-

ми («вак-вак»), резной камень, XI в., Газни; в) «дерево ада», миниатюра к гератской рукописи «Мирадж-наме» 1434 г., Национальная библиотека в Париже.

Иерусалиме, Мосуле, Каире (Илл. 44е). Тема эта органически сплеталась с мотивами, унаследованными от народных культов, но перекликалась с идеей светозарного рая. В XI—XII вв. тот же мотив был великолепно представлен на поливных блюдах и чашах Самарканда X—XII вв. Пересекая по диаметру весь сосуд, ветвь была как бы брошена на его сверкающую белым ангобом поверхность. Тот же мотив нашел применение и на других видах прикладного искусства, особенно на мраморных надгробиях, в мозаике, майолике и в росписях мавзолеев XIV—XVII вв. (Илл. 44д).

Характерным примером символической композиции узорного характера может служить мраморная плита из Газни XII в. Здесь на ветвях древа «вак-вак» прорастают хищные звери, сфинксы, сирены (Илл. 42б). Вак-вак изображают и многие миниатюры.

В классической литературе этой эпохи мифология и эпос получают лирико-романтическое направление. В соответствии с этим предстает по-новому и древо жизни. В гератской рукописи Мираджд-наме 1434 г. (Парижская Национальная библиотека) изображено «древо ада» (Илл. 42в). Мухаммад мчится к нему верхом на Бураке (кобылице с лицом девы)²⁸⁹. Казалось бы, старая тема забыта, но и здесь можно видеть, как в преображенном виде она продолжает жить. На ветвях дерева растут головы коров, быков, змей, зверей. Древо жизни осталось одной из ведущих тем художественного творчества, ширя и умножая свой смысл.

Особую группу образов животных составляют стереотипные композиции из двух и более фигур. Мы уже отмечали, что в одних случаях преемственность подобных символов сохраняется по наследству (вековые образы), в других сказывается заимствование (бродячий сюжет), в третьих они самозарождаются по общим законам психологического восприятия («параллели» А. Н. Веселовского, вызванные сходными условиями развития).

**СТЕРЕОТИПЫ: ЗВЕРЬ,
ПОЕДАЮЩИЙ ТРАВояДНОЕ,
БОРЬБА ЗВЕРЕЙ, ХИЩНАЯ
ПТИЦА КОГТИТ ЖЕРТВУ,
ЗВЕРИНЫЙ ГОН**

Зверь поедает травоядное. На древнем Востоке этот мотив распространен уже в III тысячелетии до н. э. Его связывают, на первых порах, с космогоническими представлениями древних (смена времен года, символ равноденствия в природе). Уже в период Ахеменидов он приобретает геральдическое

значение, и его воспринимают как символ могущества царской власти²⁹⁰.

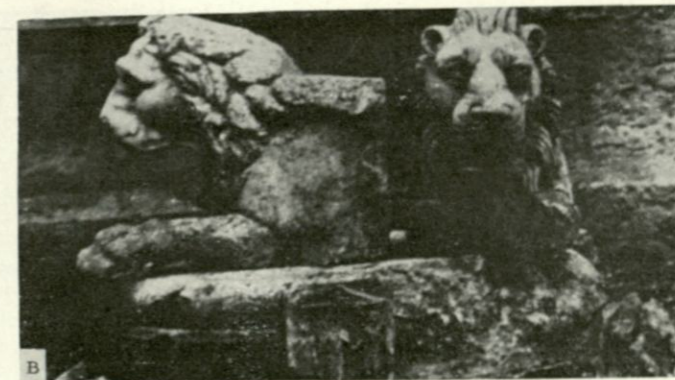
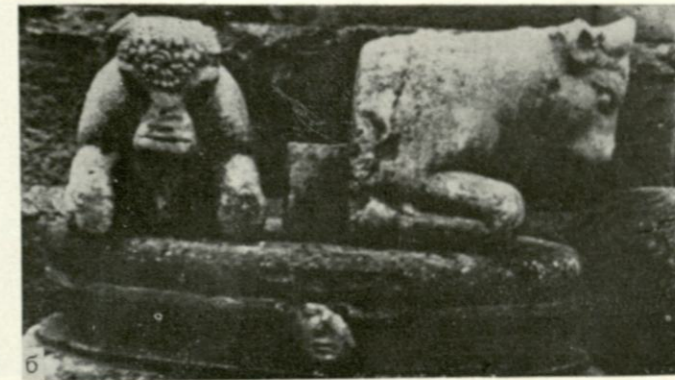
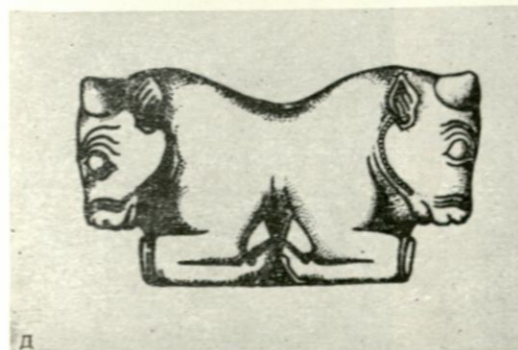
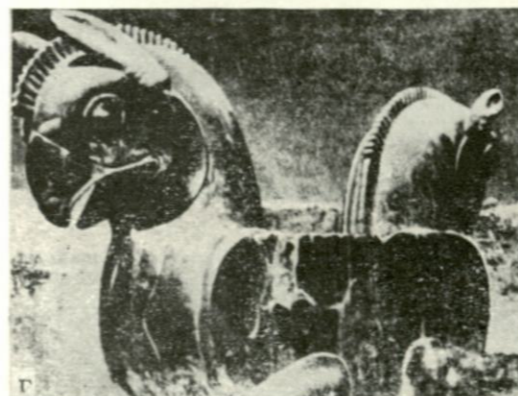
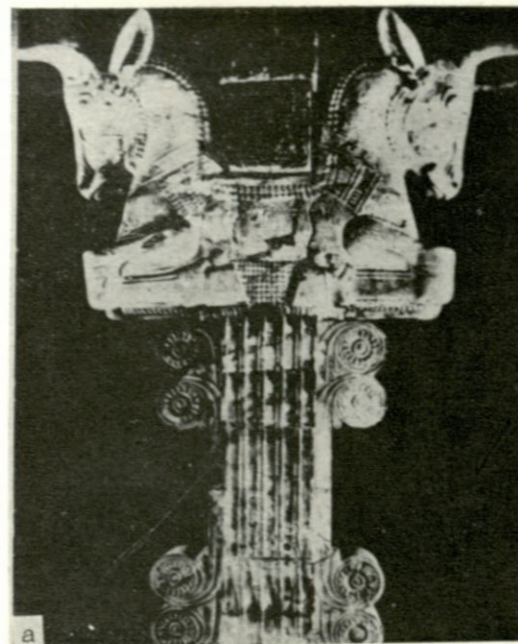
Изображение зверя, терзающего травоядное, было распространено и в скифо-сакском искусстве ранних кочевников²⁹¹. Там этот мотив был тесно связан с так называемым звериным стилем в искусстве этих племен. На крайнем Востоке скифского мира он носит особенно необузданный характер в Деструйском могильнике (Ордос) на золотой пластинке изображен гриф, налетевший на черного барана (Илл. 45а).

Вместе с саками, юеждами, усунями и другими степными племенами, вторгавшимися в Среднюю Азию, шло освоение сцены терзания и в скифо-сакском варианте. Сюжет терзания хищником травоядного животного получил здесь двойкий источник: он был передан с юга древним Ираном и занесен в Среднюю Азию с севера звериным стилем искусства евразийских степей. Смысл «терзания» в каждую из эпох в каждом регионе едва ли совпадал.

В Средней Азии нападение хищника на травоядное рисуется иначе. Ременная бронзовая накладка IV—III вв. до н. э. из Лявандакского кургана Бухарской области трактуется нападение тигра на верблюда как динамическую сцену, в которой каждое слагаемое как бы застыло в многократно повторявшихся огрубелых позах (Илл. 45в). На такой же ременной бронзовой накладке из Сибири (Эрмитаж) нападение тигра на лошадь превращается в схему. Ажурные блики замысловатого силуэта все более упрощались. На бронзовой накладке из сарматского кургана Карамурун II фигуры зверя и верблюда настолько слились, что только зная исходный мотив можно понять смысл этой композиции²⁹².

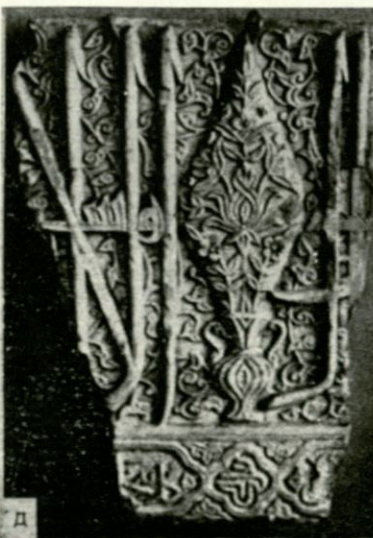
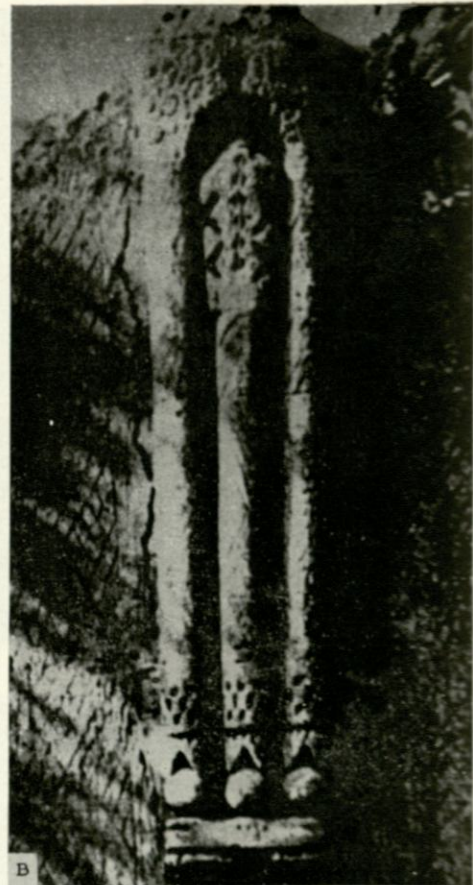
В раннем средневековье ирано-сасанидский стиль подхватил тему терзания как декоративную по преимуществу. Нападение льва на лань трактуется в эту пору в восточном серебре как изящный рисунок из двух уравновешенных фигур (Илл. 45д). Каждая деталь формы моделируется в соответствии с общим декоративным замыслом. Части тела льва и лани предстают в тех же орнаментальных ритмах, что и криволинейные растения, заполняющие фон.

В XII—XIII веках изображение нападения зверя на травоядное — вновь в художественном ремесле ряда стран. На глиняном медальоне (ГИМ), найденном якобы в Самарканде, показано, как хищник вскочил на спину быка, укрытую попой (?). Под быком, на свободном поле, диск в кружке из перлов. В таком же мнимозверином стиле, где преобла-



43. ДРЕВО ЖИЗНИ В ФОРМЕ КОЛОННЫ С ПАРНЫМИ КАПИТЕЛЯМИ В ВИДЕ БЫКОВ, ГРИФОНОВ, ЧЕЛОВЕКО-ОВНОВ: а) быки, каменные капители из Персеполя, V в. до н. э.; б, в) быки и львы, каменные капители из Баальбека, I в. до н. э.; г) грифы, каменная капитель из двор-

ца Артаксеркса V в. до н. э. в Сузах; д) быки, каменная капитель из «Цихна-гора» (Грузия), IV в. до н. э.; е) овны, каменный блок (капитель) из Султан-Уиздага (Каракаллакия), V—IV вв. до н. э.



44. ДРЕВО ЖИЗНИ В ФОРМЕ КОЛОННЫ, КУСТА, БУКЕТА: а) божество произрастания, оттиск печати из Вавилона, I тыс. до н. э., прорисовка; б) дерево жизни — колонна на «заслонке» ниши в иансе, VI—VIII вв. Самарканд; в) пристенная полуколонка сельских усадеб начала XX в., Самарканд;

г, ж) пристенные колонки, керамические очажки, X—XI вв., Самарканд; д) дерево (куст) в вазе, мраморное надгробие (фрагмент). XV в., Самарканд; е) ваза, букет и светильники, мрамор, Каир.

дает не зоологическое мировоззрение, а декоративная символика, предстают в это время византийские и древнерусские каменные рельефы с изображением схожего сказочного (почти лубочного) грифона или льва, напавшего на овцу или зайца.

Такую же многократно повторяемую и хорошо усвоенную композицию, лишенную живого чувства, обнаруживает в это время и штампованная керамика XII в. из Мерва. Ноги зверя, напавшего на травоядное, вяло изогнуты в ритме орнамента, заполняющего фон. На другом штампе зверь (или собака с ошейником) нападает на оглянувшегося зайца. Это даже не стереотип, а трафарет, по которому мастер-ремесленник, как по канве, создал детски-наивный рисунок на знакомую мелодию, лишенную слов. Подобный же мотив нападения зверя на лань представлен и на фрагменте штампованного сосуда нач. XIII в. с Афрасиаба²⁹³. В XVIII—XIX вв. этот мотив повторяется не раз и на других вещах (каменный слив хавза Рашид в Бухаре).

В поэзии Среднего Востока, в иранском ковроделии этот мотив жил в связи со средневековым героико-романтическим эпосом. Сохранял он свое поэтическое звучание и в среднеазиатской миниатюре, как момент инсказаний. В массовом ремесле (керамика) он повторялся по инерции мышления бесчисленное число раз.

Звериный стиль — таков главный и характерный признак искусства ранних кочевников евразийских степей²⁹⁴. Он объединяет ряд самостоятельных направлений, строго не ограниченных ни территорией, ни временем. Распространение этого стиля в скифское время на Дальнем Востоке рисует достаточно полно уже названная для примера золотая пластинка из Деструйского могильника — нападение зверя на травоядное. В графически строгом рисунке, в смелости и остроте динамичных движений зверя, его экспрессии, в точности найденных деталей, при полном пренебрежении анатомией и пропорциями живого тела, виден опыт, практика, навык большой и давней художественной культуры. Звериный стиль не исчерпывается сценами необузданного терзания. Он знает и другие формы показа животного мира в его страстях и порывах, выражающих более широкий круг воззрений.

На другом полюсе скифского мира лежит Северное Причерноморье.

Нападение крылатых хищников (грифонов) на лошадь носит здесь вполне греческий характер: реализм сбитой с ног лошади и стремительный порыв двух впившихся в ее загривок хищников трактуется свободно и

легко. Грифоны ничем не отличаются от своих собратьев в зверином царстве, разве что каждый сочетает признаки зверей, птиц, пресмыкающихся вместе взятых (золотая скифская пектораль в Музее исторических драгоценностей в Киеве)²⁹⁵ (Илл. 456).

В греко-скифском изобразительном искусстве звериный стиль то резко уходит в азиатскую стихию, тяготея этим как бы к древним самобытным корням искусства, воспитанного еще эпохой бронзы, то являет собой древнегреческую обработку того же мотива, но в присущей античному искусству манере. Ясность, соразмерность, естественность выверенных пропорций, пластичность формы, перенесенной на плоскость с сохранением эффекта пространства, — таковы основные его принципы.

В Средней Азии звериный стиль проявляется в античное время в двух вариантах — как ветвь искусства ирано-ахеменидского мира и горно-алтайского (с участием Семиречья и Памира). Материалы о нем — изделия с Памира, из курганного могильника Уйгарак, каменный амулет в виде маленькой кружки в Музее истории Узбекистана, богатая серия бронзовых светильников, котлов, алтарей, жертвенных столов с изображением шествия крылатых тигров по краю жертвенного стола, фигур ездовых животных (Северный Туркестан)²⁹⁶. Сюда же относятся золотые изделия (изображения тигра, птицы, пчел) из могильника Акчий-Карасу на реке Нарын в Киргизии²⁹⁷, фигуры джейрана с загнутыми в концах рожками и хищника (волк?), терзающего добычу (гравировка на костяной пластине) — оба из могильника Туура-Су на Иссык-куле²⁹⁸, другие мелкие изделия. Все они лежат как бы на периферии сакского мира. Поразительной золотой кладовой саков предстал курган Иссык, расположенный в 50 километрах к востоку от Алма-Ата. Искусство, представленное в этом богатом захоронении, отражает культуру Южного Казахстана и Киргизии и выходит далеко за их пределы. На войне, лежавшем в досчатом гробу, обнаружены едва ли не все образцы прикладного искусства саков. Здесь и выполненные из золота фигурки лошади, снежного барса, барана, архара, горного козла и птиц, и массивная золотая гривна с резными головами тигров на концах, и кожаный короткий кафтан, обшитый фигурными золотыми бляшками на бронзовой основе, и наборный пояс из массивных золотых блях с изображением лося в летучем галопе, и железный кинжал, и меч, инкрустированный золотом, и перстни, и печати, и серебряные сосуды, и множество других художественных изделий²⁹⁹.

Нас интересует в данном случае не столько обилие зооморфных образов в быту саков, сколько звериный стиль, основа искусства ранних кочевников, подхваченный затем и преемниками саков.

Еще до появления скифов на Древнем Востоке шел длительный процесс формирования элементов «звериного стиля». Ассирийское, маннейское, урартское, мидийское искусства сыграли важную роль в этом процессе. В изделиях из клада VII в. до н. э. из Зивие (Иран) можно видеть многих предшественников этого стиля: крылатого орла с головой хищной птицы и телом льва, с птичьими и львиными лапами; рогатого и крылатого льва с хвостом скорпиона или рыбы; человека-быка в короне; крылатого барана; крылатого сфинкса с телом и лапами льва и женским лицом; крылатого быка в различных сочетаниях³⁰⁰. Однако это не было скифское искусство, хотя в скифском зверином стиле сохранились схожие приемы в изображении шерсти, треугольных подкрыльев, подчеркнутых овальной линией лопаток. В скифском «зверином стиле» олень, пантера и голова грифа стали ведущими образами композиций. Причин тут много. В Ахеменидском Иране изображения зверей и животных в стереотипных позах утратили магическое значение и перешли в декор, тесно связанный со всем имперским искусством восточной деспотии. Скифское искусство создавало стиль, отвечающий всему строю мышления ранних кочевников. Звериный стиль стал преобладать повсюду, где обитали ранние кочевники, какое бы племенное название не стало их обозначением. Этот стиль охватил весь континентальный пояс степей от Дальнего Востока до Балкан, распространившись и на многие регионы Средней Азии³⁰¹.

В искусстве Средней Азии отзвуки звериного стиля продолжали существовать и вслед за вторжением поздних саков (золотая объемная бляха с бирюзовыми вставками с изображением трех пантер, рубежа н. э. из Тахти Сангин (Южн. Таджикистан) и изделия из Тилля-тепе (Сев. Афганистан)³⁰². Последние являют собой некий синтез элементов собственно сакских, индо-парфянских и эллинских. Например, в сцене нападения волков на поверженную лошадь (Илл. 45г) хищники тракуются в духе индийских демонов, лошадь «по-гречески» (без вывернутого, как в скифо-сибирском искусстве зада), в то время как общая концепция нападения зверя на травоядное следует не древнеиранским, а сако-скифским образцам.

Как показали последние открытия, звериный стиль органически сливался с местным

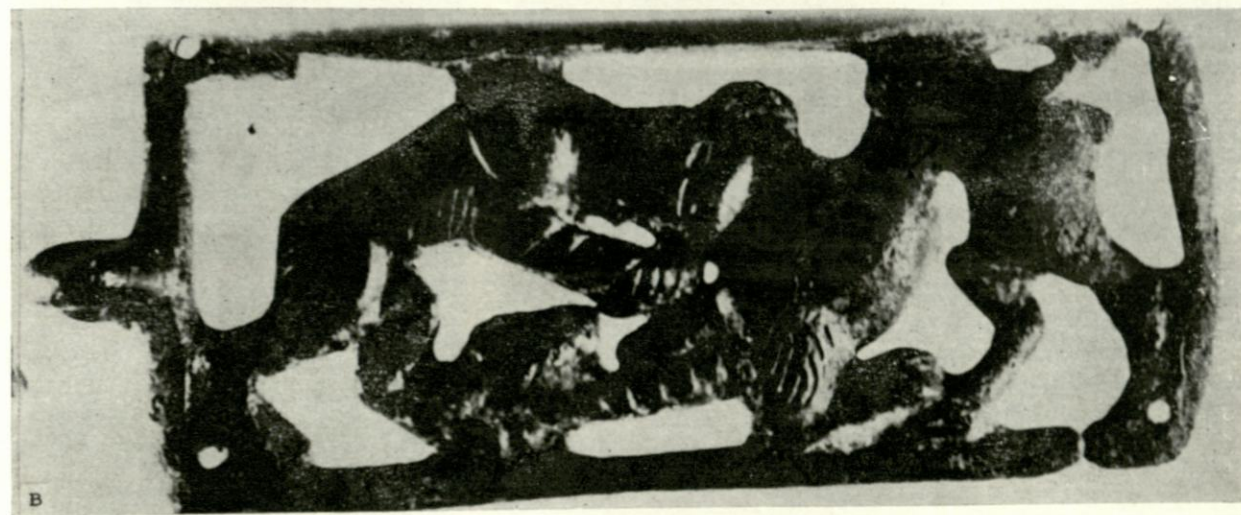
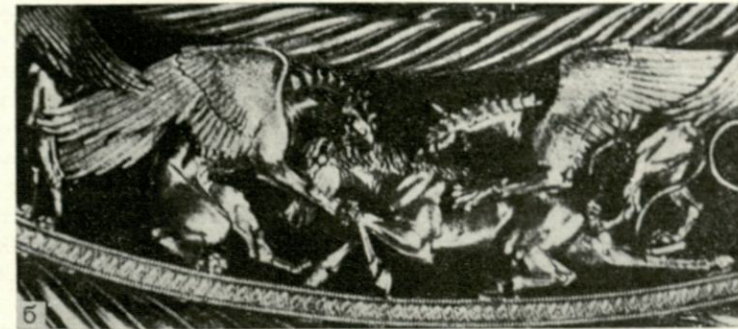
искусством. Последнее, в свою очередь, заключало в себе работу бактрийских и всех других среднеазиатских мастеров на потребу степных владык, учитывало их вкусы и запросы. Сако-скифский звериный стиль, хотя и впитывал многое из разных источников, вырос непосредственно из культур эпохи бронзы. Именно ранняя металлургия имела для него большое значение и была первой предпосылкой его сближения и родства с металлургией юга³⁰³.

В археологической литературе до сих пор распространено мнение, что в сако-скифском (скифо-сибирском) искусстве преобладает тотем племени или союза племен. Эта точка зрения была в свое время выдвинута особенно А. Н. Бернштамом, поставившим звериный стиль ранних кочевников в прямую связь с тотемизмом³⁰⁴. Однако, как верно заметил один из исследователей искусства ранних кочевков, трудно согласиться с тезисом о том, что борьба и терзания животных отражают борьбу родов (как бы их тотемов) или военно-политических союзов³⁰⁵. Звериный стиль стоит много выше первобытного мышления и ранних ступеней сознания, хотя пережитки тотемизма и функция оберегов сохранились и позже.

В скифском искусстве отражалась и стадия дописьменных знаков, в которой элементы начальной пиктографии, не получив еще полного развития, стали предметом узора. Зооморфные формы украсили весь предметный мир, окружавший человека, они стали не только оберегом, но и украшением предметов быта, оружия, одежды, кожного покрова, масок, ритуальных изделий.

Особенность звериного стиля ранних кочевников состоит, видимо, в том, что это было не только искусство и не только религия, а нечто, включающее в себя и религию, и искусство, и письменность, и фольклор. Короче говоря, это было мировоззрение, еще не разобщенное по отдельным его видам и формам. Как всякое мировоззрение, оно включало в себя представление о мире, как борьбе сил мрака и зла, смешанное с чисто охотничьей страстью к обладанию звериным царством, подчинения его своей силе и фантазии.

Звериный стиль в Средней Азии — лишь одна из значительных ступеней в развитии зооморфных образов. Она проходит через всю культурную историю Евразии. Вместе с тем, в каждом случае, это локальное явление культуры и искусства. Оно тесно связано с характером и степенью развития местного искусства, с его традициями и путями. М. П. Грязнов верно указывал, что сюжет его нельзя искать в кажущемся сходстве «зверя» с



45. СЮЖЕТЫ НА ТЕМЫ МИРОЗДАНИЯ. ЗВЕРЬ ПОЕДАЕТ ТРАВЯДНОЕ. ЗВЕРЬ ПОЕДАЕТ ЗМЕЮ: а) гриф нападает на черного барана, золотая пластинка из Деуструйского могильника (Ордос); б) грифы нападают на лошадь, золотая скифская пектораль, Музей исторических драгоценностей в Кивсе, (деталь), V—IV вв. до н. э.; в) тигр нападает на верблюда,

ременная бронзовая накладка, IV—III вв. до н. э., Лявандакский могильник (Бухарская область); г) волки нападают на поверженную лошадь, золотая пластинка с инкрустацией бирюзой, Тилля-тепе (Северный Афганистан), I в. до н. э.; д) лев нападает на лань, серебряная чаша VI—VIII вв., Эрмитаж.

тем или иным животным, а следует идти путем анализа изобразительных приемов и иконографии сложившихся художественных образов³⁰⁶. Ибо звериный стиль — это не просто любовь к изображению зверей, а, по замечанию одного из многочисленных его исследователей, идеологический феномен, когда еще не изжитый мифологический зооморфизм в силу особых исторических обстоятельств вырос в особое зоологическое мировоззрение. Объяснить его нельзя ни переднеазиатским влиянием, ни чистой автохтонностью (т. е. чисто местными истоками). Поэтому и возникает необходимость нового осмысления символов, привлеченных извне и получивших как бы новое рождение. Символы эти принадлежат, по Г. К. Вагнеру, к числу «сквозных образов», которые выходят за пределы мифологии, рождают эмблемы и метафоры и тем самым открывают пути к «поэтическому метафоризму»³⁰⁷. Образ мира, каким еще представляется звериный стиль в древности, превратился в средние века в чисто художественное направление, в котором не было уже ничего мифологического.

Зверь поедает змею. Этот мотив принадлежит к древнейшим проявлениям мифологического зооморфизма. На печатях ранних земледельцев Туркмении, начиная с III тысячелетия до н. э., если не раньше, в роли змеборцов выступают не то лев, не то тигр. Змея — олицетворение тьмы и зла. Лев — владыка мира животных, лев — солнце. Естественно, что такие явления природы, как солнечное затмение, представлялись борьбой льва с драконом, ящером или змеей. Победа за львом. Вероятно были и другие объяснения этому символу, ставшему стереотипом для изображения дуализма вообще. На этой почве натур философское осмысление уступало художественной метафоре. В искусстве Средней Азии мотив зверя, поедающего змею, всплывает неоднократно — то в связи с космогонией, то мифом, то в эпосе или фольклоре. Он же отмечен и в зверином стиле, но выходит за его пределы, продолжая жить в античном мире и средневековье, как одно из аллегорических выражений борьбы света и тьмы, добра и зла.

Хищная птица когтит жертву. Композиция эта распространена в том же назначении, что и зверь, поедающий змею. Она восходит к космогоническим символам вселенной, но чаще это геральдический знак. Уже в раннем средневековье он связан с героическим эпосом.

Национальная выраженность темы стала особенно заметной в раннем средневековье, когда в каждой молодой народности склады-

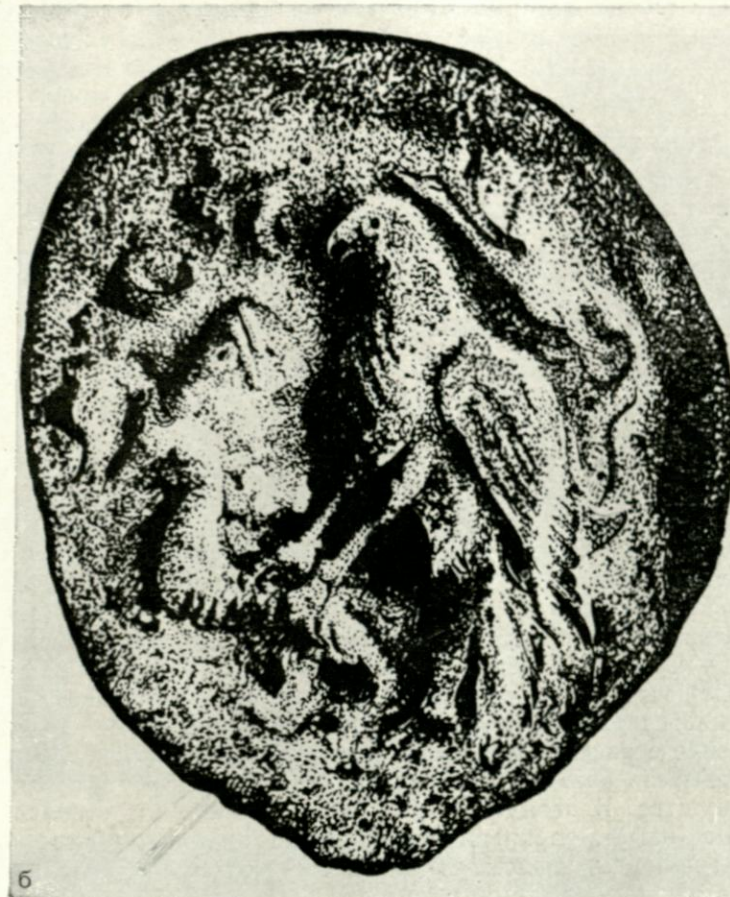
валось свое искусство. Шахматная фигурка птицы, терзающей жертву (согдийская резьба по кости), исходит из условности образа, в котором символ живет натуры (Илл. 46а). В нем отстоялось и стало художественным явлением свое неповторимое выражение окружающего мира. Но в том же Согде, как и в Византии, Армении, Грузии отмечается и архаизация стиля — традиционная тема нападения хищной птицы на жалкого зайца становится лишь поводом для наставляющей проповеди в духе фольклорной сказки или морализующей проповеди.

На неполивной керамике Хорезма XI—XII вв. этот мотив предстает в сцене, где хищная птица клюет зайца³⁰⁸. Возможно, что уже в эту пору значение его — чисто декоративное, несмотря на значимость в прошлом. Он легко входит в число образов, распространенных в феодально-городском ремесле всей Евразии. Мотив этот заметно лишен религиозно-философского содержания. Правда, на предметах прикладного искусства и в архитектурном декоре христианского мира с ним связывают некоторые нравоучительные притчи. В странах ислама, в том числе и в Средней Азии, его относят к образам поэтического иносказания, как одну из излюбленных сцен охоты в сказочных садах.

К той же группе сюжетов относят также нападение беркута на зайца (?) и звериный, или «собачий гон» (Илл. 46б, в).

«Звериный гон». Звери и животные, бегущие по кругу, получают смысл то нравоучительный, то сказочный, за которым прячется иносказание. Еще в античное время собачий гон входил в басенный эпос. Федр Бабрий, греческий поэт II в. н. э., пишет басню о собаке, не догнавшей зайца: «Есть разница, когда надо ловить другого или спасать свою шкуру»³⁰⁹. На Востоке охотничий гон издавна имел космогоническое значение. С ним было связано представление о круговороте в природе. Оно сохранялось и позже. В росписях Пенджикента бегут друг за другом олень, слон, кабан, собака, заяц, тигр. Собачий гон становится одной из расхожих загадок, на которую даются «мудрые» ответы, в которых раскрывается смысл иносказания: «Бегут как своры охотничьей дичь: им в беге друг друга вовек не достичь» («Шах-наме» Фердоуси). Здесь имелась в виду извечная смена дня и ночи, а вместе с тем и выразительный сюжет для занимательного декора.

Охотничий гон украшает два штампованных керамических сосуда XI в. из Хульбука (Институт истории АН Таджикской ССР в Душанбе), бронзовую ступку XI—XII вв. (Музей истории УзССР в Ташкенте), бронзовую



46. ХИЩНАЯ ПТИЦА КОГТИТ ЖЕРТВУ, ЗВЕРИНЫЙ ГОН: а) хищная птица когтит утку (?), шахматная фигурка (резьба по кости), Согд, VI—VIII вв., Эрмитаж; б) хищная птица (беркут) когтит зайца (?), стеклянный медальон из дворца правителей Термеза, XII в.; в) собачий гон, штампованная керамика, Мерв, XII в.

чашу (Музей истории Киргизии во Фрунзе) и многие другие предметы прикладного искусства, характерные в ту пору для всего Среднего Востока³¹⁰.

Сцены охоты, в ряду других мотивов из обихода знати, все больше вытесняют древние образы космогонии. Они придают им значение развлекательного зрелища, не ограниченного местом и временем.

Знаки Зодиака. Так именовались издавна (от греческого «зоон» — животное) созвездия, олицетворенные в образах людей и животных. Всего их двенадцать, и по ним солнце совершает видимый путь: Рыбы, Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева, Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог и Водолей.

Абу Рейхан Беруни (993—1048), называя известные издревле знаки Зодиака, пишет, что в то время Овен обозначался ягненком, Близнецы — чернолобым ягненком, Дева — колосом, Стрелец — луком, Водолей — ведром, Рыбы — рыбой Хут³¹¹. Со временем их расположение менялось, соответственно менялась и картина неба. В зависимости от расположения звезд ставились судьба человека и многие явления природы. Астрология, как учение о расположении звезд, не переставала оказывать большое влияние на литературу и искусство. В загадках, которыми изобилует «Шах-наме», раскрывается причина оживления природы весной: «В зависимости от солнцестояния — от Овна до Весов — она (птица-солнце) освещает землю своим сиянием, лишь к Рыбам ее приведет Зодиак, как над землей сгущается мрак».

Ислам сохранил в прикладном искусстве Среднего Востока астральные символы и даже приумножил их культовыми темами отвергнутого им язычества. Большое место заняли изображения знаков Зодиака и созвездий, связанных с древней астрологией. Астрология же, наряду с ее прикладным значением науки о звездах и их влиянии на судьбы людей (составление гороскопов именитых людей, предсказания и гадания), получила к тому времени форму иносказаний в честь заказчика. На бронзовых изделиях Мавераннахра, Хорасана, как и на изделиях всего исламского мира, в картушах и медальонах изображались персонифицированные светила. Чаше других предстает юноша. Он сидит, скрестив ноги, и держит перед собой в поднятых руках серп луны, окружающий его лицо. Иногда это мужчина, держащий в руках перед лицом «солнце» и «луну».

В выдающихся атласах звезд, как у ал-Суфи (X в.), из которого были перерисованы в 1435 г. в Самарканде (в пору Улугбека) знаки Зодиака, были олицетворены в фигурах

символического значения «Дева», «Стрелец», «Пегас»³¹² (Илл. 47а, б, в). Приближались к натуре в других случаях Весы — в виде мужчины, сидящего с весами в руках, созвездие Рака — в виде раков, лежащих в ряд, Овен — в виде барана и т. д.

Знаки Зодиака можно видеть и на сосудах, например, на тулове горфривированного бронзового кувшина XIII в. из Хорасана. Сосуд этот венчают рельефные фигурки птиц с женскими головками, а на фоне вычурных надписей с благопожеланиями чеканным рельефом изображен сидящий на задних лапах зверь. Каждый знак Зодиака сохранял связь с астрологией и космогоническими учениями древних³¹³. Так, в одной из иранских миниатюр XIV в. Стрелец изображен крылатым кентавром (Илл. 47г) с чешуйчатым хвостом, завязанным в узел, и головой зверя, кусающего его же круп. Здесь не менее пяти элементов мироздания: стрелец в изящной чалме, протомы коня, крылья птицы, хвост змеи и на конце хвоста пасть зверя. На теле Стрельца были разбросаны кружки — знаки созвездия³¹⁴.

По образцу знаков Зодиака создавались издавна и олицетворения месяцев года. Например, март на подсвечнике XIII в. представлен мужчиной с ягненком в руках³¹⁵. Астрологические и астрономические понятия нашли отражение в бронзовых сосудах, чернильницах Хорасана и Мавераннахра XI—XIII вв. (Наманган, Термез и Самарканд)³¹⁶. Едва ли имелось в виду отразить реальную картину неба и успехи астрономии. Это были больше символы мироздания, получившие поэтическое звучание.

На бронзовой чаше, убранный узорной инкрустацией из серебра и красной меди (XII в., Герат?), были изображены планеты в виде царей, восседающих, поджав ноги, на престолах³¹⁷. В соответствии со старой тенденцией престолы поддерживают парные протомы коней. Вокруг тронов звери, слуги, атрибуты власти. Стойки одного из тронов венчают головы драконов; сцены охоты, изображения зверей, птиц заполняют всю поверхность вазы — рисунок приближен к изящной каллиграфии еще более изысканного стиля, чем на Гератском котелке. Однако сцены придворной жизни переплетаются с сюжетами, почерпнутыми из космогонии. В прикладном искусстве эпохи ислама светская тематика в искусстве была повсеместно тесно связана с образами доисламской поры.

Старые сюжеты и даже формы, в которых они были выражены, сохранялись веками. Разве что, сталкиваясь, смешивались между собой. Кокандский список труда Закария



47. ЗНАКИ ЗОДИАКА И ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ПЛАНЕТ: а) «Дева» из атласа ал-Суфи, Оксфорд, Бодлеанская библиотека; б) «Дева» из атласа ал-Суфи; в) «Пегас» — созвездие, рису-

нок к атласу ал-Суфи; г) «Стрелец» — созвездие (крылатый кентавр), иранская миниатюра XV в.

ал-Казвини (ум. в 1282 г.) с иллюстрациями, исполненными в 1835/6 г., дает множество изображений фантастических существ, заимствованных из разных мифов и легенд. Часть из них олицетворяет созвездия, но преобладает «изучение непознанного». Хвостатые люди с ногами-копытами, крылатый слон (слоногрифон), кинокефал-человек с песьей головой с лицами на груди, рыбы с человеческой головой — подобием сирен, но без рук, двуголовые слоны и т. д. Некоторые сюжеты драматизируются: голубой дракон с клювом птицы заглатывает рогатого быка, на вершине горы сидят мордами друг к другу два зверя, извергающие из пасти бурные речные потоки³¹⁸.

СЮЖЕТЫ НА ТЕМЫ РЕЛИГИИ И КУЛЬТА. КУЛЬТ ПРИРОДЫ. КУЛЬТ ЖИВОТНЫХ. МАЗДЕИЗМ. РЕЛИГИЯ ЭЛЛИНИЗМА И МЕСТНЫЕ КУЛЬТЫ В ТРАДИЦИЯХ АВЕСТЫ. ОТРАЖЕНИЕ ДРУГИХ КУЛЬТОВ (БУДДИЗМА, ИНДУИЗМА, ЗОРОАСТРИЗМА, ХРИСТИАНСТВА)

Попыток рассмотреть в народном искусстве первобытные идеи и образы немало. Они обогатили науку пониманием роли преемственности в истории общества. Однако, насколько не отрицая палеонтологии древнейших представлений, выраженных народным искусством, нельзя не заметить, что содержание народного искусства не сводится к его семантике (призначению). Народное искусство содержит представления не только мировоззренческого характера, но и чувство красоты природы, ощущения гармонии в круговороте жизни. Эти представления не исчезали многие века, но всплывали каждый раз в обновленном виде.

Ритуально-обрядовая система всегда играла важную роль. Она пропитывала ряд видов и жанров искусства, отражавших существующий миропорядок. Свадебно-похоронно-календарные и другие обряды играли при этом ведущую роль в известной регламентации сюжета. В отборе же и оформлении композиций сказывались изменения в понятиях красоты, эстетические признаки этикета, его новая поэтическая сущность. Не раз указывалось,

что они меняли свое первоначальное значение, когда первобытные времена оказывались в полном забвении. Здесь нет уже прямой связи ни с язычеством, ни с приспособившимся христианством или исламом, хотя видоизмененные древние символы сохранялись. Уже в мифологии античного времени первобытная обрядовая поэзия становится, вопреки всякой вере, явлением художественного творчества по преимуществу. Этим процессом заполнена, как отмечают многие исследователи народного искусства и художественного ремесла, вся эпоха от поздней античности и до XIX века. Древнейшие символы плодородия превращались сперва в знак магии, в оберег, а потом и в чисто орнаментальное декоративное украшение. Образно-поэтическое содержание развивалось в старых композиционных схемах и традиционных начертаниях.

К числу вековых образов и бродячих сюжетов, связанных с народными культурами, принадлежат, прежде всего, образы астрально-календарного цикла. Таковы семь планет: Бахрам (Марс), Кейван (Сатурн), Ормузд (Юпитер), Михр (Солнце), Анахита (Венера), Тир (Меркурий) и «вращающаяся луна». Культ семи планет (Луна, Солнце и пять планет) — один из древнейших. Он существовал не только у звездопоклонников (сабейцев), но был ведущим знаком почитания сил природы у многих народов.

Уже в древности различным планетам были посвящены эмблемы: солнцу — лев, луне — бык, Меркурию — дракон, Венере — голубь, Марсу — волк, Юпитеру — орел, Сатурну — орел. Все культы светил были так или иначе связаны с астрологией древних. По словам Беруни, звездопоклонники-сабей поклонялись светилам, как некоему подобию идолов (вероятно имелась в виду персонификация планет в виде божества).

Высказывалось предположение, что монументальные идолы, стоявшие в Пайкенде, Иштыхане и других местах, были связаны с культом планет, существовавшим еще в эпоху Кушан³¹⁹. Прямых доказательств тому, что греко-кушанские божества почитались в Согде еще в VI—VIII вв., у нас нет. А известное указание Наршахи о том, что каждый владелец вырезал на дверях «изображение своего идола», вряд ли связано с культом светил. Вероятнее, что не светила составляли предмет гордости и честолюбия феодала, а свой мифический предок, принадлежащий к героическому роду. Такое предположение более вероятно, ибо оно отвечает исторической обстановке, в которой развивались идеологические воззрения и уклад жизни раннефеодального Согда.

Раннеарабские авторы (Ал-Хорезми, Шахристан) именовали звездопоклонников то холдеями, то сабейцами. Они принадлежали, по словам Беруни, к приверженцам культа, существовавшего еще «до прихода Зардушта». Происхождение этого культа связывают с ассиро-вавилонской астрологией. В раннем средневековье это была лишь секта, возвеличившая светила, луну, солнце, как элементы той же природы, что и огонь — свет, но более всеобщие и изначальные.

Отражением древнейшего культа светил были и наименования дней недели. Исследуя согдийский рукописный документ астрологического содержания, А. А. Фрейман установил, что он насчитывал 27-28 лунных станций, 30 названий дней солнечного месяца и семь названий планет³²⁰. Последние отвечали ассиро-вавилонской традиции, сохраненной в названиях дней недели, принятых в римском календаре вплоть до наших дней.

Наряду с народными культурами, восходящими к первобытным представлениям, существовали и другие религиозно-философские верования, также возникшие еще в глубокой древности. Они оказали огромное влияние на весь ход исторического развития человечества. Созданные при этом образы существовали века и находили распространение то в отдельном культурном и географическом регионе, то далеко за его пределами.

Так, сцена загробного суда, представленная на оссуарии Государственного Исторического музея, рисует бога Рашну с весами в руках; Срауш одной рукой ведет к нему усопшего (?), в другой протягивает сидящему курильницу (знак умиловления богов) (Илл. 48а). Сцена эта восходит типологически к Древнему Востоку. Еще на поздне-сумерийской печати изображена схожая сцена: богиня ведет усопшего на суд бога Луны (Илл. 48б). А много веков спустя, на алтарном образе из церкви Валле де Рибес XIII в. во Франции и в росписи ц. Нередицы XII в. в Новгороде, архангел Михаил взвешивает на весах души грешников (Илл. 48в, г). Схожие ситуации повторяются, но, конечно, в разном контексте верования.

Каждая «мировая религия», а к ним причисляют, прежде всего, буддизм, христианство, ислам, да и многие региональные религии (зороастризм, митраизм) создали свой устойчивый пантеон божеств.

Буддизм, распространяясь на север и на восток, захватил в конце античности и в раннем средневековье всю Центральную Азию и Дальний Восток. Митраизм, наоборот, распространяясь от индо-иранского региона на запад, имел огромный успех в римских провин-

циях, достиг Рима, Центральной Европы и Британии.

Христианство, возникнув на Среднем Востоке, охватило Сирию, Византию, Западный Кавказ и всю Европу, оттеснив на юг государственные и культурные притязания носителей ислама.

Зороастризм, индуизм, эллинистическая религия насаивались на народные культы и приобретали смешанные, устойчивые для данного региона формы. Среднеазиатская античность складывалась в условиях смешения местных народных культов с культурами и религиями сопредельных стран. Искусство Средней Азии эпохи Кушан отражало в себе всю пестроту сосуществовавших верований.

Судя по изображениям божеств на монетах, в среднеазиатский пантеон античного времени входили прежде всего местные (кушанские) боги Ормузд, Михро, Мао, Фарро, Орлагно, Нана, Хванинда, Охшо и другие. Находили приют индийские божества: Будда, боддискатвы, Шива, Тримурти, Ашвины, Куртимукхи и др. Наконец, были божества, непосредственно связанные с зороастризмом: Ормузд, Митра, Веретрагна, Тиштрия, Мах, Апанм-Напат, Анахита-Нанайя, Арматай. В греко-кушанском пантеоне приближенно усматриваются божества смешанного состава: Зевс-Ормузд, Аполлон-Митра, Геракл-Артагна (Веретрагна), Гефест-Атшо, Афина-Нана, Арес-Шахревар, Артемида-Анахита, Деметра-Спента Армаити, Гермес-Срауш, Посейдон-Апанм Напат.

Существуют и другие, не всегда надежные и чаще приблизительные соответствия: Зрван-Акаран — отец Ахурамазды отождествлен с Кроносом — отцом Зевса, Кронос — вечное время, в руках у него ключ от небесных врат, он с головой льва, тулово его обвиняет змея, четыре крыла символизируют времена года, у ног его порой клещи, молот, петух, кадуцей. Хварено (свет, дающий силу царям) отождествляют с греческой Тихэ или римской Фортуной. Она же Аши-Ванухи, упоминаемая в Авесте. Вайю — воздух, ветер — сближают с Герой; Драваспу (покровителя скота) — с римским Сильванусом. Наконец, Аримана отождествляют с Гадесом. Но, повторяю, подобные сближения лишь внешне отражают частичное растворение кушанского пантеона в греко-римском.

Произведения искусства, созданные в Средней Азии в эпоху Кушан, отразили симбиоз эллинистических, индийских и местных богов³²¹. Истоки его и составные части во многом неопределенны. Так, Зевс-Ормузд, статуи которого существовали, вероятно, в парфянских и грекобактрийских городах, предстает, судя по мо-

нѣтам, то со связкой молний (по-гречески)³²², то трехглавым существом в протянутой руке (Гекатой?)³²³. Гера (супруга Зевса) встречается в вариантах, характерных также для образа Афины, Афродиты, Реи, Артемиды, Мойры, с голубем или орлом на головном уборе (прототипом ее была Великая сирийская богиня). Гефест — бородатый муж, опирающийся на кочергу, при нем клещи, молоток; его эмблемой был огонь. Известен он у Кушан под именем АФРО (Атшо); за спиной у него — языки пламени и те же молоток и клещи.

Афина — грозная воительница — покровительница труда, ремесел и искусства представлена серебряной статуэткой Нисы (II в. до н. э.) (Илл. 49б) и на монетах ряда греко-бактрийских царей. Она в шлеме с молнией в одной руке и щитом в другой. На некоторых монетах Греко-Бактрии Афина сидит в традиционном шлеме на омфале и держит на протянутой руке фигурку Ники. Той же композиции следуют стоящие в рост Афина из Халчаяна и Минерва из Сувейда (Сирия) (Илл. 49а, в). Там же, в Халчаяне, был обнаружен и бюст Афины, украшавший фриз. Рукоять меча Афины из Халчаяна загнута в виде головы орла³²⁴. В раннем средневековье Афины полностью заменяет местная крылатая богиня. Ее условно отождествляют с Ваниндой, унаследовавшей из греческой иконографии крылья Ники-Виктории.

Артемиде с колчаном за спиной — охотница, покровительница материнства и плодородия. Ее образ на серебряном медальоне-эмблеме из Эрмитажа решительно отходит от греческих прототипов и являет скорее чистейший «азиянизм» (Илл. 49г). Возможно, что и женская фигурка на овальном щитке перстня из курганов в Бешкентской долине изображает Артемиду (богиня держит в протянутой правой руке стрелу, за спиной у нее лук)³²⁵. На монетах Кушан у нее иногда на голове полумесяц, она стоит меж двух звезд в лучистом нимбе с покрывалом на голове.

Афродита (ее прообразом была Кибела — древневосточная мать богов) обошла весь античный мир, находя отзвук в местных мифах. Серебряная статуэтка II в. до н. э. из храма Окса в Тахти-Сангине изображает Великую мать богов с плодом, прижатом к груди, в значении, близком греческой Афродите, иранской Ардвисуре, Анахите, армянской Астхик³²⁶, Арес — иранский Шахревар, он же западнопарфянский Афлад, предстает воином с копьем и щитом. Аполлона изображали нагим юношей в плаще с луком, в конце которого полумесяц.

Гермес — юноша с кадуцеем, придержи-

ваемым в левой руке, дорожным мешком за плечами, в шляпе. Как проводника душ, его можно сравнить с авестийским Сраушем (в Армении Гермес — Тир), Посейдон — бородатый муж, на Востоке — не морской, а конный бог, бог речной. На местную переделку греческих оригиналов указывает и богиня вроде Тихе: в одной руке у нее чаша, в другой вроде Солнечный бог типа Гелиоса изображен в лучах и держит скипетр. Греческий тип сохраняет Паллада (или Рома) с конем и щитом и божество типа Сараписа со скипетром и модием на голове. Возможно, что и другое греческое божество (Уран) тоже носит модий и держит скипетр.

Из местных богинь в искусстве эпохи Кушан были представлены: нагая богиня, Нана, Анахита, Хванинда, Ордохшо. Каждая со своими атрибутами — крылья у Хванинды, скипетр с протомой животного у Наны, рог изобилия у Ордохшо. На монетах Кушан представлены и другие божества, сложившиеся на ираноязычной основе: бог огня, что держит молот, клещи, иногда венки; лучезарный бог солнца, в руках которого скипетр и венки, быть может предтеча Михра и Митры; два божества луны: мужское четырехрукое на троне и женское с полумесяцем над лбом и скипетром с протомой лошади в руке, божество Победы — то женское (типа греческой Ники), то мужское, с венком победителя и скипетром (Ванинда). Божество войны держит копье и меч (Вархаран, Бахрам); ее символом, судя по надписи, была хищная птица. Иногда божества сливаются воедино. Так, бог Фарро держит огонь, скипетр, меч. Иногда он в крылатом шлеме с его кадуцеем и кошельком. Это скорее бог войны, воинствующих купцов, жаждущих победы и славящих огонь (Фарро). Наконец, упомянем еще бога ветра (Вато), вечно бегущего, как время³²⁷.

Наиболее распространенным был образ Ники — Виктории — богини Победы. Крылатая дева, парящая с ветвью, венком или развевающимися лентами, была распространена в античном мире. Уже отмечалось, что в греко-бактрийском искусстве Ника предстает барельефом на серебряной с позолотой чаше II—I вв. до н. э. из Эрмитажа (за спиной у нее распахнутые крылья, в руке прижатый к груди гранат). На терракотовом медальоне из Халчаяна I в. н. э. Ника витает над сидящим на троне царем³²⁸. На фрагменте терракоты из Зар-тепе она держит щит или венки. На монетах Герая и Хувишки Ника — Хванинда изображена с венком славы для царей. Богиня Победы запечатлена в «зале побед» хорезмийского дворца II—III вв. н. э. на Топ-



48. СЮЖЕТЫ НА ТЕМЫ РЕЛИГИИ И КУЛЬТОВ, ЗАГРОБНЫЙ СУД: а) бог Рашну взвешивает на весах грешников, алтарный образ XIII в. из д. Валле де Рибес (Франция); б) богиня ведет душу усопшего на суд бога Луны, печать позднесумерийского времени, Ур (Месопотамия); в) архангел Михаил взвешивает на весах грешников, алтарный образ XIII в. из д. Валле де Рибес (Франция); г) архангел Михаил с весами, роспись в ц. Нередицы в Новгороде, XII в.

48. СЮЖЕТЫ НА ТЕМЫ РЕЛИГИИ И КУЛЬТОВ, ЗАГРОБНЫЙ СУД: а) бог Рашну взвешивает на весах грешников, алтарный образ XIII в. из д. Валле де Рибес (Франция); б) богиня ведет душу усопшего на суд бога Луны, печать позднесумерийского времени, Ур (Месопотамия); в) архангел Михаил взвешивает на весах грешников, алтарный образ XIII в. из д. Валле де Рибес (Франция); г) архангел Михаил с весами, роспись в ц. Нередицы в Новгороде, XII в.



49. ЭЛЛИНИЗМ И МЕСТНЫЕ КУЛЬТЫ. АФИНА, АРТЕМИДА: а) глиняная статуя Афины, Халчаян (юг Узбекистана); б) серебряная статуэтка Афины, Ниса, II в. до н. э.; в) бронзовая статуэтка Афины, Сувейда (Сирия), Национальный музей

в Дамаске; г) серебряный медальон-эмблема, Артемиды с козлом за спиной, Эрмитаж; д) золотой медальон с изображением Артемиды на звере, Тилля-тепе, I в. до н. э.

рак-кале. Узкая костяная пластинка I—IV вв. (?) из окрестностей Ашта (Фергана) изображает полет двух противоположащих Ник-Викторий³²⁹. Они держат ожерелье вместо принятого на эллинистическом Востоке венка, а поднятым вверх пальцем другой руки творят условный знак.

Дальнейшее развитие этот образ получил в виде крылатых юных существ («Восточный зал» дворца VII в. в Варахше) и птицы с венком и лентами (Пенджикент). Но это уже, собственно, не Ника-Виктория, а скорее разновидность ангелов фравашей, дарующих славу и благоденствие. В это время прослеживается тесная связь с человеко-птицей крылатых танцовщиц в роли гения или пери, несущей царственную благодать (фарр).

В иконографии мифологических божеств Средней Азии, как и в позднейшей иконописи христианского мира, существовали, видимо, свои каноны. Отступления от них были редки, и только выдающиеся художники позволяли себе выходить за пределы установленных типов и создавать новую художественную концепцию образа. Но это было уже явлением искусства в большей мере, чем культа, стремившегося, наоборот, остановить и закрепить фетишизированный образ.

Олимпийские боги представлены наиболее полно в резьбе по слоновой кости на ритонах из Старой Нисы. Они относятся к II в. до н. э. (время правления Митридата I), когда сама крепость Ниса именовалась Митридатокертом. Нисийские ритоны дают наиболее яркую картину слияния эллинской мифологии со старыми племенными божествами «всебожеских» культов в пору восточного эллинизма. О том говорит и сама иконография, и стиль изображений Зевса, Геры, Гестаста, Афины, Ареса, Афродиты, Аполлона, Артемиды, Деметры, Гестии и Посейдона³³⁰.

Однако при всем обилии образов античного пантеона в Средней Азии, ни эллинизм, ни «азианизм» не создали вековых образов универсального значения. В то время, как зооморфные или антропоморфные символы (богиня, древо жизни и другие) проходят сквозь разные социально окрашенные эпохи, не зная государственных, этнических, расовых и религиозных границ, персонифицированные божества остаются признанными только в среде единоверцев. Они не выходили за пределы верований определенных групп населения. Некоторое исключение составляет образ Митры, получивший широчайшее распространение по всему Среднему Востоку. Пройдя все этапы мифологического творчества, он вошел органически в многоязычный средневековый эпос. В Индии он олицетворял

сначала небо-солнце; наряду с образом Варуны — пучину вод и ночи. Затем он уступил роль солнца Сурье и огня — Агни, также как Варуна уступил космическую роль Индре.

Процесс приспособления буддийских ритуалов к местным культам искусство раннего средневековья отразило достаточно наглядно.

В настенной росписи VII—VIII вв. городища Калаи Кафирниган (Таджикистан) изображено молитвенное шествие. В нем принимают участие красавица, бритый монах, вооруженные слуги. У каждого в руках зажженная свеча и цветок лотоса. Процессия идет, видимо, на поклонение святыне. Двухметровая скульптура Будды не оставляет сомнения в принадлежности храма буддистам. Однако здесь же дано изображение монаха, за спиной которого языки очищающего пламени. Тема эта сродни некоторым терракотовым образкам с Афраснаба (Самарканд). Однако на образках языки пламени венчают наиск (или нишу); в нее помещен вооруженный воин в маске с обезьяной у ног. Видимо, буддийская тема получила в народных культах Согда иное преломление.

В иранской мифологии Митра (Михр, Мифра) выступает спутником Ахурамазды и принимает на себя функции божества света³³¹. Митра рисуется в Авесте то обобщением природы, то героизированным божеством: «Он шествует после заката солнца, широкий как земля, касается обоих концов этой обширной, круглой, бескрайней земли, обозревая ее, что есть между землей и небесами». Вооруженный золотой палицей — булавой о ста шипах, он шествует по стране как властелин вселенной со своей свитой; по правую руку его идет Сраоша, по левую Рашну — они верховные судьи; впереди его Веретрагна в образе стремительного вепря. «Со всех сторон кругом его (Митры) идут воды и растения, фравашаи (духи) праведников». Он, как победитель, стоит на солнечной колеснице, запряженной четырьмя большими жеребцами, «питающимися небесным кормом, бессмертными, передние их копыта кованы золотом, задние — серебром, вся колесница чудесной работы»³³². В этом посвящении Митре сливаются гимн божеству и хвала искусному его воплощению в зримых некогда произведениях искусства.

Культе Митры проник из Восточного Ирана в Малую Азию, Александрию, Мемфис, а затем охватил всю Киликию, Каппадокию, Каммагену, Малую Азию и Западный Понт. Из римских провинций он достиг севера Британии. Он был единственным божеством Авесты, получившим столь широкое распространение и на Западе³³³.

В искусстве Средней Азии образ Митры проходит как бы три этапа. Ранний Митра предстает на терракотовых статуэтках Самарканда в «азиатском» облике, как суровый юноша в скифском колпаке со свирелью в руках. Он — пастух, охранитель стад и божество, близкое переднеазиатскому Аттису³³⁴.

Эти ранние терракоты Самарканда отражают эпоху, когда эллинизм властно стучится в двери, закрывавшие доступ греческой культуре в недра Азии.

Греко-Бактрия подготовила почву, на которой произошло слияние азиатского Митры с солнцеликими греческими богами. Раннего азиатского Митру поглощает Аполлон — бог света, покровитель Селевкидов. Наступает, таким образом, второй этап в развитии образа Митры-Аполлона.

Восточный эллинизм оказал известное влияние и на формирование образа Будды. В Хадде (Афганистан) монументальная скульптура из гипса наделяет Будду в пору Кушан чертами Аполлона (Илл. 50а). «Это может быть и Будда, может быть и Аполлон. Вернее, впрочем, ни тот, ни другой, при явном участии хорошо усвоенных скульпторами форм искусства древней Индии и древней Греции, но совершенно самостоятельных, глубоко оригинальных»³³⁵. В Согде же схожий юноша в мягком колпаке с гирляндой цветов на груди рисовался в это время подобием не то Аполлона, не то Митры, каким их представляли себе керамисты Самарканда (Илл. 50б).

Митра представляет собой не главную, но характерную ветвь иконографии божества, едва не отеснившего в позднеантичном мире раннее христианство. Изображений Митры как бога Света, покровителя воинства, хранителя таинств было создано огромное количество на всем протяжении от Памира и до Британии. На Среднем Востоке — это Аполлон-Митра, он впитал в себя черты Аттиса. На Ближнем Востоке, Балканах и в Западной Европе это герой, убивающий жертвенного быка; его сопровождают участники митраистического таинства, ставшие символами митраизма (ворон, пес, скорпион и другие).

На монетах Кушан Митра предстает воином, стоящим полуобернувшись влево; он опирается правой рукой на длинное копьё, левую простирает к жертвеннику; голову в локонах окружает нимб, кафтан подпоясан, на ногах короткие мягкие сапожки с лентами (?); сбоку надпись греческими буквами.

На кушано-сасанидских монетах Митра в лучистом нимбе мчится на колеснице, запряженной крылатыми конями. Митра и Шива предстают в схожих образах иконографии³³⁶.

Но как бы его ни называли на месте, этот бог солнца представлен в монументальной скульптуре Халчаяна, следуя определенному канону, — в мягком загнутом вперед колпаке.

На самаркандских терракотах изображен вдохновенно поющий юноша, лицу которого приданы черты Александра Македонского. Его идеализированный портрет работы скульптора Лисиппа пользовался в свое время огромным успехом и оказал воздействие на иконографию эллинистического искусства вообще. Влияние это было столь велико, что еще в VI—VIII вв. терракоты Самарканда изображают юношу с мечтательным лицом и обращенным в пространство взором по образу лисипповского Александра («Лисипп же впервые изваял Александра с взирающим вверх лицом, обращенным к небу (именно так часто выглядел Александр), слегка повернувшись в сторону шеи»)³³⁷. Но это уже был не Александр и даже, вероятно, не тот Митра, который почитался в античное время, не Митра-Аполлон, а скорее — Сиявш или лицо, которое стало на место Аттиса и смерть которого оплакивалась в специально написанных по этому случаю «плачах»³³⁸. Этот третий этап в развитии образа Митры интересен тем, что изобразительный канон Митры во все этапы его развития не прерывался. Митра в мраморе из римского Митреума, открытого в Англии (первые века н. э.) (Илл. 50г), и терракотовая статуэтка с погрудным изображением на подставке из Самарканда VI—VIII вв. (Илл. 50в) представляют голову юноши в мягком колпаке сходным образом, хотя, конечно, этнические типы здесь разные.

Образ Митры в искусстве Средней Азии поры раннего средневековья со всей определенностью не выявлен. Однако в росписи богатого жилого дома VIII в. в Пенджикенте, в многофигурной сцене, имеется изображение безбородого бога близкого значения. На нем царская диадема, украшенная крыльями и полумесяцем, повязанная вокруг мягкого «фригийского» колпака. Он держит в левой руке знамя, а в правой чашу со статуэткой идущего льва. Исследователи Пенджикента полагают, что это и есть Митра³³⁹.

Митра — в широком смысле вековой образ (такой же, как античные боги, боги индуизма, христианства), но для Средней Азии — это не только образ многократно и на протяжении многих веков отображенный искусством. Это и бродячий сюжет, повторенный в искусстве многих народов в античности и раннем средневековье.

Таковыми же бродячими сюжетами, расцвет которых происходил на почве греческого ис-

кусства, но затем столкнулся с родственными ему сюжетами азиатского происхождения, были, как мы уже отчасти отмечали, образы Диониса-Сабазия и его свиты³⁴⁰. В Средней Азии этот круг образов представлен изображением царственного мужа с повязкой над лбом (фалар из Душанбе) (Илл. 51д) и смеющегося, усатого, с растрепанной бородкой бога (терракота из Самарканда), или пирующего мужчины (серебряное блюдо из Пенджаба, бронзовый штамп из Кувы) (Илл. 51б, г). Но это только реплики широко распространенного во всем античном мире образа вездесущего Диониса-Сабазия-Вахха — бога плодородия, урожая и хмельного веселья. В дионисиях принимала участие свита спутников. По случаю праздника урожая разыгрывались полуритуальные представления, устраивались шумные шествия и мистерияльные таинства, обставленные обрядами. Тема дионисийских празднеств прослеживается в искусстве всех народов Евразии в разительных близких формах, не исчезавших веками. Ими пропитаны все языческие культы разного религиозного характера. Полупьяный Дионис свободно лежит на телеге, влекомой зверьми (каменный саркофаг римской работы в Берлинском музее (Илл. 51в), каменная плита XI в. Лаврского музейного заповедника в Киеве³⁴¹. В славянском и римском, как и в кушанском варианте — стиль искусства разный, но по смыслу всех их роднит вековой образ традиционного культа.

У каждого персонифицированного божества были свои символы и атрибуты; однако под влиянием прообразов, иноземных культов и в ходе собственной эволюции образы эти постоянно менялись, сливались и соединялись: местный Дионис — с Сабазием, Сабазий с Зевсом и т. д.

Дионис-Сабазий проходит в искусстве Средней Азии цепь превращений. Если мраморная скульптура II в. до н. э. из Ай-Ханум (Афганистан) еще взывает к прославленной школе Лисиппа, то в Средней Азии отход от греческих прототипов в сторону «азианизма» становится очевидным. И дело не в степени мастерства. Бюст Диониса на позолоченном бронзовом фаларе из Душанбе (около рубежа н. э.) рисует его в царственном облике героя. Он триумфатор! Но не олицетворение темных стихий природы.

Сатиры, эроты, амуры, силены составляют постоянную свиту Диониса³⁴². На чаше с позолотой из сокровищницы Бадахшана полубог вина едет в колеснице, влекомой юношей и девушкой в развевающихся туниках. Позади бредет пьяный Геракл, вверху витают амуры, внизу пантера лакает вино. Это только одна

из многочисленных сцен культа, в котором зарождается театр масок и переодеваний. Участники массового действия предстают как козлоухий бородатый сатир в густой шапке волос (керамический налеп рубежа н. э. из Зар-тепе) и как ряженный. Затейники-скоморохи из дворца в Халчаяне (раскрашенная глина) принадлежат тому же миру дионисийских персонажей.

В Топрак-кала (Хорезм) стены одного из помещений дворца были украшены ромбической сеткой с глиняными налестками. Форма для отливки такого налеста (около 3/4 натуральной величины) изображала лицо двурогого сатира.

В празднествах, связанных с дионисийскими культами, значительную роль играют Эроты — воплощения чувственного влечения, любви, страсти. В греческой мифологии — это младенцы, наделенные крылышками. Таким предстает серебряная статуэтка Эрота из Нисы (II в. до н. э.) (Илл. 52в). Дух игривости и веселья сохраняют бронзовые Эроты (или, в римском варианте, амуры) в виде прорезных фигур из Тахти Сангин в Таджикистане. Один с крылышками в погоне за ускользящим вождем (?), другой без крылышек, но с виноградной кистью в руке (Илл. 52а, б). Еще один изображает Эрота играющим на лире³⁴³. Скульптурная пластика уступает место скупой гравировке, но пластический эффект удерживается (богиня с эротом из Тилля-тепе I в. до н. э. в Афганистане) (Илл. 52е). В то же время, другая золотая бляшка из Тилля-тепе рисует Эрота верхом на дельфине в духе скифо-сибирского золота. Сильный рельеф сочетается с условным орнаментом, который придает всему изделию узорные формы (Илл. 52г). Пухлый младенец исполнен грации. Откинув корпус и оттянув правой рукой тетиву лука, он пускает стрелу.

В Самарканде мотив амура долго не исчезал. На западной стене росписи во дворце на Афрасиабе среди волн резвятся обнаженные фигурки. Скользя по волнам (их тоже трое), они как бы вторят старому сюжету об амурах, которые мечут стрелы любви (Илл. 52д).

В конце античного времени и в раннем средневековье Дионис и его свита не исчезают, но теряют эллинистическую подоснову. Все они служат не столько воплощением мифа, сколько тщеславию владетеля, подтверждая божественное происхождение династов и их права на власть. Не раз отмечался поразительный реализм портретов на монетах базилиевсов Деметрия, Антимаха и Эвкратиды. Но уже в кушанское время греческие прообразы уступают место восточным. С парфян-



а



б



г



в

50. ЭЛЛИНИЗМ И МЕСТНЫЕ КУЛЬТЫ, АПОЛЛОН-БУДДА, ГЕЛИОС-МИТРА-СИЯВУШ: а) Аполлон-Будда с гирляндой цветов на груди, Хадда (Афганистан); б) Митра-Сиявуш (?) с гирляндой цветов на груди, терракота, Афрасиаб (Самар-

канд), VII в.; в) Митра-Сиявуш (?)—головка в мягком колпаке на подставке, терракота, Афрасиаб (Самарканд), VII в.; г) Митра, голова из мрамора, римский митреум, открытый в Англии, первые века н. э.



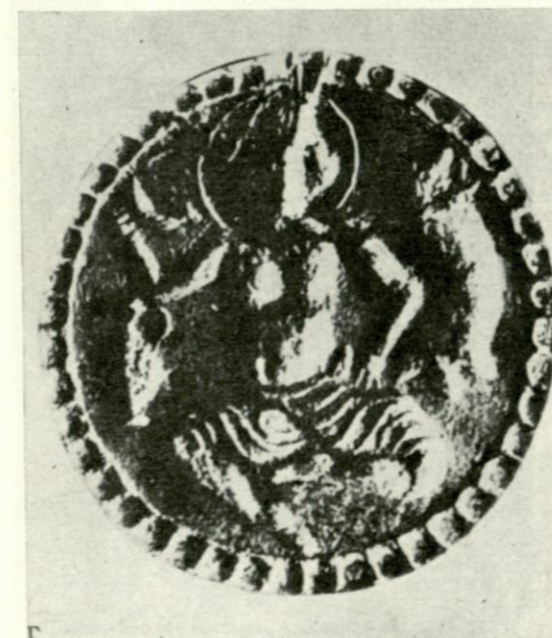
а



б



в



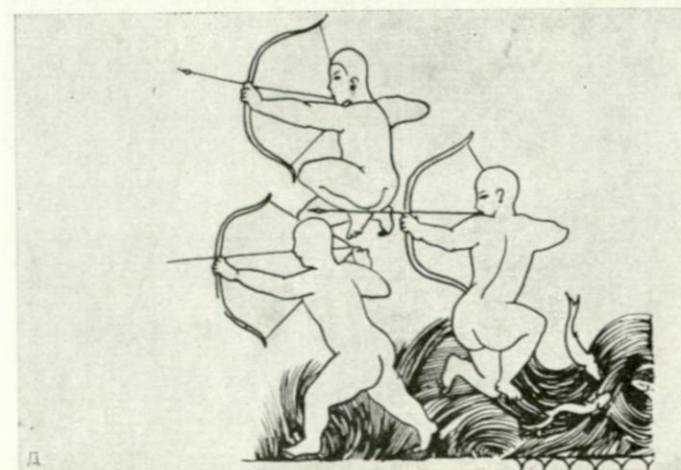
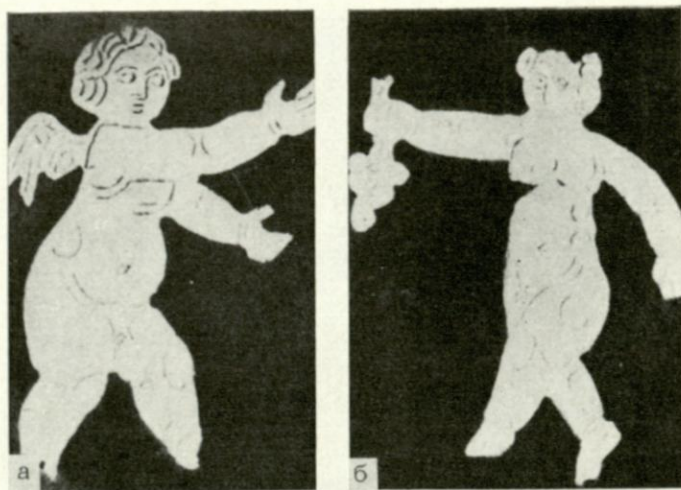
г



д

51. ЭЛЛИНИЗМ И МЕСТНЫЕ КУЛЬТЫ, ДИОНИС И ЕГО СВИТА: а) Дионис (?), терракота, Афрасиаб (Самарканд), первые века н. э.; б) Дионис и наложница на серебряном блюде из Пенджаба; в) Дионис на запряженной зверьми телеге, ка-

менный саркофаг римской работы, Берлинский музей; г) Дионис (?) на бронзовом штампе из Кувы (Ферганская долина, Узбекистан), VII—VIII вв.; д) Дионис на позолоченном фаларе из Душанбе, ок. рубежа н.э.



52. ЭРОТЫ: а, б) серебряные пластины из Тахти-Сангин (Таджикистан); в) статуэтка из Нисы, серебро, II—I вв. до н. э.; г) Эрот на дельфине, золотая бляшка, Тахти-Сангин (Афганистан); д) играющие в воде амуры, настенная роспись (Фрагмент), Афрасиаб, VII—VIII вв., прорисовка; е) богиня с эротом, золото, Тахти-Сангин, ок. I в. до н. э.

скими сближаются портреты Гондофара, Паракора, Ортагна, Санабара. Их отличает не столько этнический тип, сколько стертость индивидуальности, выраженность типа, безстрастие могущественного владетеля, лик которого превращается, в конечном счете, в маску-знак.

Наряду с эллинизмом, охватившим весь Средний Восток после походов Александра, в кушанское время в Средней Азии долго ощущалось воздействие Индии³⁴⁴. Культура Индии проникала в Среднюю Азию двумя путями: через буддизм и его культовую иконографию и в формах индуизма. Местные школы — бактрийская, согдийская, хорезмийская — издавна взаимодействовали с культурами Гандхары, Хадды, Фундукстана и северо-западной Индии.

Буддизм возник в Индии в VI—V вв. до н. э. Распространился на север он в первые века н. э., когда образовалось среднеазиатско-индийское царство Кушан. Здесь утвердилось преобладание махаяны, одного из религиозных направлений, находившихся в оппозиции к правоверной хинаяне. Но буддизм, хотя и пользовался поддержкой царя Канишки, в Средней Азии не был государственной религией. Он играл большую роль в духовной жизни всего среднеазиатско-индийского региона. Демократизация этого учения (достижение просветленности через деяние) делала его доступным всем слоям общества. Будда представлялся, как нравственно-этический идеал человека, лишенного привилегий. В поисках внешнего облика Будды особенно преуспели области, наиболее близко соприкасавшиеся с эллинизмом и Бактрией. Это сказалось, главным образом, на статуарных образцах, духовный смысл которых был, однако, подсказан всем культурным наследием индо-среднеазиатского региона и религиозной догматикой буддизма.

Крупные буддийские храмовые комплексы — это и монастырские сооружения (вихара, ступа), и большие и малые изваяния и поделки с изображением фигур или сцен на темы культа. В такие комплексы входили и колоссальные статуи Будды. Они обнаружены в Аджина-тепе (Таджикская ССР), Гяур-кале (Мерв, Туркменская ССР), Ак-Бешиме и Краснореченском (Киргизская ССР), Куве (Фергана, Узбекская ССР). В настенной живописи культовые сцены включают и бытовые подробности.

Произведения искусства, связанные с буддизмом (Айртам, Кара-тепе, Дальверзин-тепе, Зар-тепе, Аджина-тепе, Калаи-Кафирниган), охватывают промежуток времени в семь-восемь веков: монастырский уклад жизни

отвращал буддистов от современности. Каноны были его программной установкой, поэтому центральный образ Будды эволюционизировал весьма медленно и при том не столько в иконографии, сколько в стиле.

Сложение образа Будды относят к началу нашей эры и связывают не то с греческим, не то с восточно-римским влиянием.

Образ Будды сложился (так полагали А. Грюнведель и А. Фуше) под греческим влиянием (Будда-Аполлон). Но в настоящее время археологические данные позволяют говорить о формировании иконографии Будды лишь в I—II вв. н. э. и при том о его прототипах, не связанных с эллинизмом (Дж. Маршалл)³⁴⁵. Синтез азианизма, эллинизма и индуизма происходил, видимо, главным образом, на почве Бактрии и Гандхары.

Будда предстает смиренным проповедником, воплотившим наивысшие моральные качества и идеал, согласуемый с мирскими делами и заботами приверженцев. Он стоит, проповедуя, или сидит со скрещенными ногами в одной из канонизированных композиций. Типологическая особенность буддийского канона состоит в том, что в пределах традиционных композиций он духовно неповторим³⁴⁶. Будь то Будда сидящий, ведущий проповедь, или Будда, лежащий на смертном одре.

Образ Будды видоизменялся на протяжении ряда веков, ибо он был носителем эстетической и моральной идеи времени. Но в ремесленном повторении для него выработался шаблон поз, жестов, атрибутов, имевших широкое распространение. Буддизм создал большую и развитую сеть образов, которая охватила значительную часть Азии. В монументальной скульптуре и живописи буддийского храма в Куве (Фергана) были представлены Будда, бодисатвы, Манджжушри (возможно в шиваистской форме), Ваджрапани, Майтрея, Шри-Девы и ее львиноголовые спутницы Макаравати и Симхавактра, Шакти Тара, Шакти Сарасвати, злобствующий Мара и его спутники-демоны³⁴⁷. Местный буддизм впитал многие народные культы с присущими им знаковыми и животными символами. И все же в Средней Азии, которая была больше «ретранслятором буддизма», буддийская иконография так и не стала выражением ее художественной традиции. Сохранили преемственность только те вековые образы, которые, возникнув еще в русле мифологии, вошли позже в раннесредневековый эпос.

Демонические существа обнаруживают наибольшую близость культовых и светских, буддийских и небуддийских образов. Чудовище с разинутой пастью и вытаращенными глазами (рельеф из Аджина-тепе) роднится с

демонами в светской согдийской живописи. Они вообще не составляют особенность буддийской иконографии. «Куртимукхи» и маски горгоны предстают в массе промежуточных форм³⁴⁸. Варуна — владыка океана несет на себе Макара-чудовище, в котором скрестились крокодил и дракон³⁴⁹. Схожие образы проникали в искусство Средней Азии и вне религиозной догматики, как формы, насыщенные новым смыслом.

Буддизм, как и другие религии, использовал и народные культы, извлекая из их иконографии некоторые символы векового значения. Так, в буддийском монастыре Аджинатепе божества с головой быка трактуются как «присутствующие на судилище мертвых, сама смерть человека назначается ими»³⁵⁰.

В росписи буддийского комплекса Каратепе близ Термеза Будда изображен сидящим в двойном окружении языков пламени³⁵¹. На возможность синкретизма буддийских и местных маздеистских верований указывает и бактрийская надпись, процарапанная рядом с этим изображением в IV—V вв. н. э. Надпись эта содержит слово «Буддамазда»³⁵².

В сценах с участием отшельников, похожих на брахман, в руках одного из них яйцо. Идет, видимо, рассуждение о сущности мироздания. Не лишне напомнить, что еще Плуларх, излагая религию персов, писал, что «Ахурамазда создал четырех богов и заключил их в яйцо». Ариман создал столько же богов, которые разбили яйцо и открыли его, почему и смешано добро со злом»³⁵³. Филон Библийский, которому принадлежит систематизация мифов Финикии, излагая космогонию древних, писал, что из первобытного хаоса происходит мировое яйцо. Демиург рассек его на две половины — небо и землю. Затем он сотворил небесные светила, знаки зодиака, живые существа и людей³⁵⁴. Возможно, что из этого круга преданий возникла и притча «о яйце» и в настенной живописи Пенджикента, где были собраны старые мифы и предания, достигшие Средней Азии и стран всего Среднего Востока.

Образ вселенной, где небо ассоциируется с яйцом, сохранился и позже. В газели Баба-Кухи есть такая строка: «Уподобилось небо яйцу, а желток в нем солнце». Е. Э. Бертельс видит здесь образ, возникший на неизвестной подпочве суфийского фольклора³⁵⁵.

Идея круга, как принципа мироздания, лежит в основе индийского учения о мандале. Соответственно, мандала — это свод правил и ключ к прочтению символов, возникших в практике индуизма на основе круга, шара, яйца. Не важно, что символические изображения жизни Будды значительно отходят от

геометрического места точек, предусмотренных мандалой. Важен принцип композиции, основанной на мандале, как религиозно-космической схеме мира. Космограмма (расположение символов) указывает одновременно и на структуру космоса (четыре части света) и на четыре этапа в жизни Будды³⁵⁶. В исламе таким же образом, геометрические арабски, основанные на системе координат, суть вместе с тем звезды вселенной. В узоре растворена вселенная. Символический ход у них разный, но способ реализации космограммы на философской основе здесь схожий. Полагают, что в мистической философии суфиев вообще отражены некоторые идеи, заложенные еще в буддизме, но получившие новую направленность и истолкование. С другой стороны, тот же суфизм связывают с космогоническими идеями, присущими зороастризму³⁵⁷.

Наряду с буддизмом, охватившим также Центральную Азию и Дальний Восток, уже в конце I тысячелетия до н. э. выдвигается сменивший мифологию Риг-вед, индуизм. Он был тесно связан с народными культами и шаманизмом. Индуизм создал богатую мифологию, в которой переплелись космогонические идеи, религиозно-философские учения и героический эпос.

К строго индуистским произведениям иконографии и стиля относят только Шиву и богиню Парвати, его супругу и богиню счастья. Всесильный Шива, четырехрукий, с быком, держит горшок, индийский пучок молний, трезубец и козла, иногда три лилии. Женское божество счастья Лакшми близка греческой Тихе, авестийской Аши, согдийской Ардохшо. С индуизмом же связаны были боги войны со знаменем и мечом (Сканда Кумара и Сканда Вихакша).

Философские идеи индуизма, перенесенные на местную почву, и фольклорное творчество пользовались общим запасом образов-атрибутов из мира животных: бык Нанду — атрибут Шивы, птица Гаруда — атрибут Вишну, лебедь — Брахмы и Сарисвати, лев — Дурги, баран — бога огня Агни, олень — бога ветра Вайю и т. д. Некоторые божества изображены с черепами на голове (Кува, VII—VIII вв.). Они стражи. Глава стражей трехликий и шестирукий восседает на льве, носит передник из тигровой шкуры, это божество трехглазое³⁵⁸.

В росписях Пенджикента имеется и такая сцена (объект XXII): женское божество в полтора человеческого роста сидит на троне; оно окружено яркими языками пламени. Рядом с богиней стоит в рост трехликое шестирукое божество (Тримурти, или триединный лик Брахмы, Шивы и Вишну с одной головой



53. ИНДУИЗМ И МЕСТНЫЕ КУЛЬТЫ: а) Шива (?), роспись, Пенджикент, VII в.; б) Шива-танцор, бронза из Керала времени Гупта (320—490), Музей Индии; в) трехликое божество, виш-

паркар, роспись, Пенджикент, VII в.; г) трехликое божество, гипсовый горельеф из Сузма-калы (Северный Афганистан).

и тремя лицами). Здесь же находилось изображение птицы, держащей в лапах человеческую фигурку (сюжет Ганимеда). Очевидно, что трехликое божество вошло в иконографию согдийской живописи.

Трехликий гипсовый горельеф из Сузмакалы музея в Мазаришерефе в Северном Афганистане и трехликое божество в живописи Пенджикента имели, видимо, общие корни (Илл. 53в, г). Возможно, что трехликое божество в живописи Пенджикента — только действующее лицо поэмы, описавшей сказочные страны. Характер трехликого персонажа здесь смешанный. У него голова царственного юноши, а по обе стороны от нее две другие: головка небесной абсары, дующей в трубу, и голова дикого вепря. Все три головы окружает общий нимб с языками пламени. На плечи его накинута в три слоя шкура волка, еще какого-то зверя и вепря. В такой композиции трехликое божество за пределами Согда неизвестно.

Идея переосмысления индийской иконографии на местный лад получает все более широкое толкование и вес. Надпись при изображении трехликого божества из Пенджикента была прочтена В. А. Лифшицем, как Вешпаркар (согдийская передача санскритского Вишвакарман?)³⁵⁹. В этой связи, на Всесоюзной конференции по взаимодействию культур, проходившей в Музее искусств народов Востока (Москва), высказывалась мысль о том, что в иконографии Согда Зрван отождествлялся с Брахмой, Ахурамазда с Индрой, Вешпаркар с Шивой, что трехликий бог с трезубцем в росписи Пенджикента — шивоподобный Вешпаркар и что в росписи Варахши на слоне восседает Адбаг-Индра. Вашпаркар-Шива, в свою очередь, преобразуется искусством Бактрии в Митру и т. д.³⁶⁰. Подобные уподобления возможны, но так же приближены, как и отождествления других местных богов с древнегреческими. Судя по росписям Пенджикента, трехликость не была только слепком с чужеродного образа. Можно согласиться с мнением, что в искусстве Средней Азии и Индии были процессы взаимосвязанные, хотя и не идентичные³⁶¹.

Проникая в Среднюю Азию в формах шиванзма, индуизм смыкался с местными культурами природы. Это сказывалось, особенно в VI—VIII вв., когда почитание огня и духов наделило местную демонологию образами, почерпнутыми из индуизма. Вне прямого подражания индийскому оригиналу в живописи Пенджикента рисуется Шива танцующий, с трезубцем и в тигровой шкуре (Илл. 53а, б). Казалось бы, это прямое заимствование чужеродной темы. Однако при вращательном

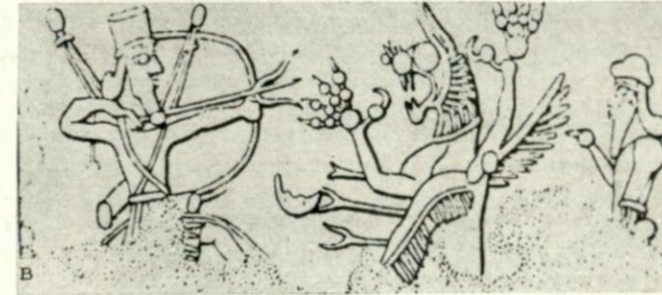
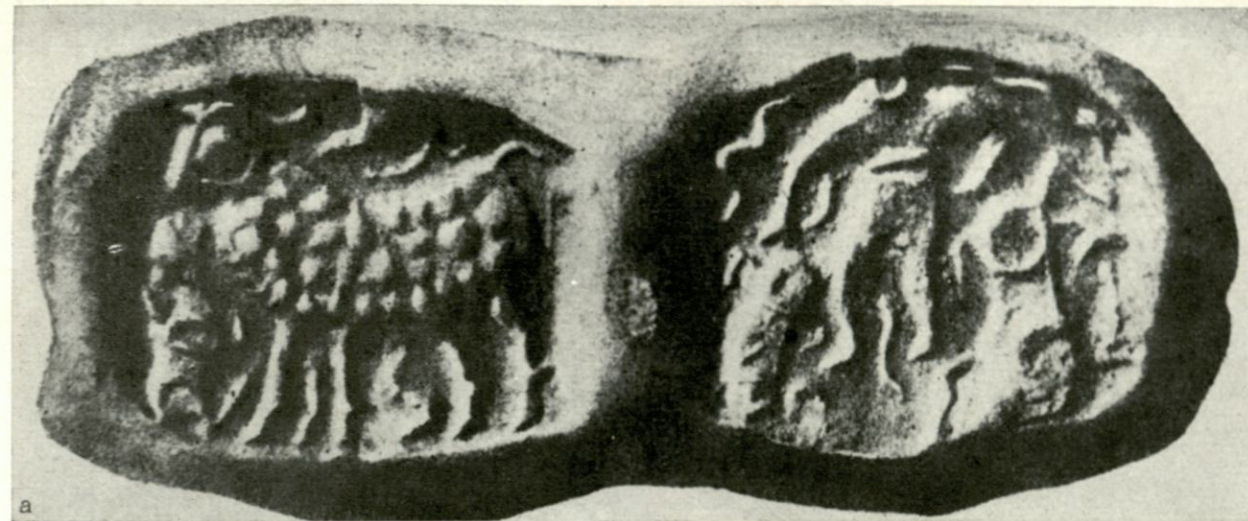
движении слегка наклоненного корпуса, что весьма характерно для индийского танца, моделировка бедер дана «по-согдийски», а донаторы по сторонам небесного танцора с предметами культа — и вовсе типичные согдийцы. Так что элементы индуизма выражены здесь лишь внешне.

В искусстве первых веков нашей эры и в раннем средневековье постоянно смешивались образы, связанные с буддизмом, индуизмом и маздеизмом. Изобразительные приемы в искусстве были едины, но религиозно-мифологические идеи каждого из них имели свои иконографические признаки. Светское искусство развивалось, минуя каноны буддистской и индуистской иконографии, но влияние культового искусства не могло все же не сказаться в показе реальных картин жизни общества, в том числе сцен культа и обрядности.

Рядом с четырехрукой богиней, сидящей на троне в виде льва в росписи богатого жилища VIII в. в Пенджикенте (объект XXV), стоит мужское божество в шлеме с диадемой, украшенной протомой дракона. Перед богиней — маленькая фигурка человека, преклонившего колена с трубой (?). За богиней находилась фигурка танцующего божества, у ног которого лежит череп. Здесь же найден фрагмент росписи с изображением трезубца, что позволяет относить и эту фигуру к Шиве³⁶².

В прямую связь с индийскими прототипами ставят резные деревянные плахи из Пенджикента с изображениями богини (?) на троне из двух сросшихся спинами зверей (по типу Будды на львином троне), богиню (?), сидящую на спине лежащего льва, солнцеликого героя на колеснице (типа Сурья), а также резную плаху с изображением шестивия крылатых львов. Все они находят себе аналогии в искусстве Индии и Афганистана³⁶³.

Росписи стен в храмах, дворцах и жилых домах в ряде городов Согда были посвящены прежде всего родовитым предкам, их сказочным подвигам и деяниям. Изображались и культовые сцены — они были составной частью бытовой обстановки. Запечатлены и отдельные божества, особенно вездесущая богиня. В храмах и дворцах, где преобладала настенная живопись, были и скульптурные изваяния. Изобразительное искусство отражало оба культа: возжигание огня жрецами — атраванами с повязкой на лице (дабы скверное дыхание человека не касалось чистого пламени) и сцены, повествующие о жизни героев-предков. Они изображены рельефом на стенках оссуариев и были оттиснуты на глине в виде терракотовых образков.



54. НАРОДНО-ЭПИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ. ГЕРОИ ДРАКОНОБОРЦЫ ДРЕВНЕВОСТОЧНОГО ТИПА: а) герой борется со змеями, умертвившими павших животных, оттиск печати-амулета из Ганур I (бассейн р. Мургаб, Туркмения); б) герой (Мардук?) борется с драконом (Тиамат?), оттиск печати-амулета из

Чирик-Рабата (Хорезм); в) Мардук борется с Тиамат, изображение на цилиндрической печати из Вавилона; г, д) единоборство героя (царя?) с драконом на монетах из Каршинского оазиса, III—IV вв.

На торцах оссуария из Лоиша (Самаркандский музей) показаны жрецы с повязками, прикрывающими рот, перед алтарем, над которым вздымается пламя, а на крышке — две феи со стеблями растения витают в небе; на продольных сторонах фигуры жрецов (?) стоят под арками в рост или присев, с атрибутами в руках.

Кто же они? Загадка до конца не разгадана. В Средней Азии, в условиях большого числа культов, устоявшейся религии не было. Ортодоксального зороастризма, принятого в ту пору в Иране, где он стал государственной религией, не было. Арабы застали здесь «огнепоклонников» (авестийского толка) и «идолопоклонников». Последние почитали обожествленных предков и продолжали в этом отношении традиции отцов. К произведениям «идолопоклонников» арабские авторы могли относить всю живопись и скульптуру, густо насыщавшую храмы, дворцы и богатые жилища «неверных». Но это не все. Какое-то весомое значение могло иметь и распространение статуэток. Боги, «духи» и «куклы» (вместилища душ умерших) в одеяниях и украшениях были распространены еще в пору ранних земледельческих культур. В период же ранних городских цивилизаций древневосточного типа они сошли со сцены и исчезли как тени архаического прошлого. В пору эллинизма возникает греко-буддийская и индо-кушанская скульптура, культовая и династийная. В городах на основе слияния «идольчиков» с пантеоном греческих, индийских и кушанских богов возникает новая волна терракот, культовых по значению. Во главе культа стоят богини и солнценосный Митра (бык и конь становятся главными атрибутами бога света, ставшего богом воинов). В раннем средневековье образы богини и мужского божества тонут в образах предков. Носители стихии природы становятся выражением морали. Борьба с кочевой степью обретает форму иносказания, как борьба света и тьмы, добра и зла. Архаические культы оживают. В городах они скрепляют культ идолов-предков с зороастризмом и другими жреческими культурами. Массовая терракотовая скульптура и оссуарии рисуют, с одной стороны, царей-предков, богов-стихий и царство «духов», с другой, на юго-востоке и северо-востоке — в Мерве, Аджина-тепе, Кафирнигане, Куве, на Красной речке, по всей восточной линии среднеазиатского владения — сохраняются буддийские монастыри и в них высокие образцы храмового искусства. В городах идет почитание массовых фигурок, ладанок и идолов.

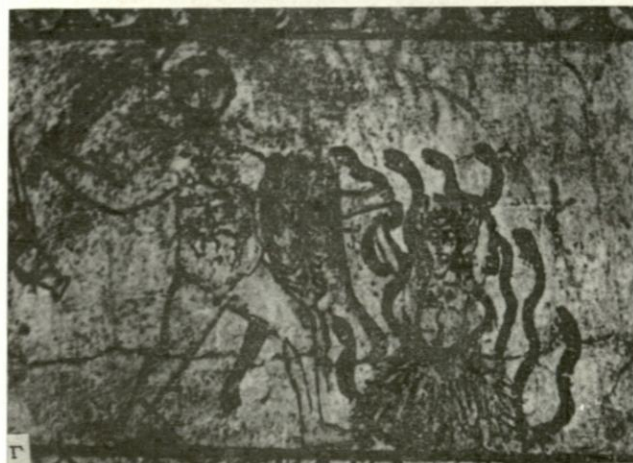
Содержанием согдийского искусства был,

в основном, не культ, а эпос, пронизывавший все искусство и растворявший в себе все культы. О роли христианской культовой иконографии в средневековой Средней Азии судить трудно. Между тем, исторические данные говорят о существовании росписи в христианской церкви в Самарканде. Судя по бронзовому кресту из раскопок А. И. Терножинина в Самарканде и христиано-арамейским надписям на скалах Ургута, христианство играло в Согде известную роль. Выше уже упомянута печать-оттиск на хуме VII—VIII вв. из Ургутского района Самаркандской области с изображением двух мужчин. Один мужчина стоит во весь рост в длинном парадном одеянии и высоком головном уборе. В одной руке он держит книгу, в другой, поднятой высоко, крест. Композиция эта хорошо известна по сирийскому, или так называемому кашгарскому серебряному блюду XII—XIII вв. с инкрустацией, где вокруг стоящих под аркадой фигур христианских священнослужителей идет пояс арабо-мусульманской надписи³⁶⁴. Второй мужчина, коленопреклоненный, также в парадной одежде, и, по всей вероятности, в короне. Перед нами, видимо, обряд крещения³⁶⁵.

С утверждением ислама изображать богов стало невозможно — это считалось проявлением «неверия». Религиозно-философское учение ислама было пропитано духом отрицания мироздания, из которого выросло и на котором покоилось древнее искусство³⁶⁶. Если все же, вопреки богословию, средневековая миниатюра достигла блестящего развития, то лишь потому, что в искусстве мусульманских стран старые традиции изобразительности продолжали жить³⁶⁷. Они стали основой нового этапа в развитии классической поэзии и миниатюры всего Среднего Востока.

НАРОДНО-ЭПИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ. КУЛЬТ ПРЕДКОВ КУЛЬТ ГЕРОЕВ — ДРАКОНОБОРЦЕВ. СКАЗОЧНЫЕ ОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОРА. БАСНИ

Народно-эпическая линия — самое устойчивое направление образного творчества. Она проходит сквозным действием от первобытности до наших дней как наиболее близкая всем слоям общества. Каждый слой, в силу словесной ограниченности и особых религиоз-



55. ГЕРОИ-ЗМЕЕБОРЦЫ ЭЛЛИНСКОГО ТИПА. ГЕРАКЛ: а) Геракл со шкурой тигра, дубинкой и яблоком из сада Гесперид на кушанской монете Кушан. I в.; б) Геракл побеждает Чернейскую гидру, керамический светильник, Афрасиаб (Самарканд); в) Геракл, терракотовая головка — налп из Зар-тепе

(юг Узбекистана), первые века н. э.; г) Геракл побеждает Лернейскую гидру, роспись в Анапе; д) Геракл с булавой, терракота из Самарканда; е) Геракл в свадебной сцене из поэмы Еврипида «Силей», Строгановская чаша Эрмитажа, VI—VII вв., деталь.



56. ГЕРОИ-ЗМЕЕБОРЦЫ В ЭПОСЕ. РУСТАМ, ФЕРИДУН: а) герой (Рустам или Феридун) топчет коном змееногую колдунью, роспись в Пенджикенте, VII в.; б) герой (Рустам или Феридун) сражается с колдуньей, роспись в Пенджикенте, VII в., прорисовка; в) Рустам и его конь Рахш сражаются с драконом, ми-

ниатюра к «Шах-наме», 1395—1400 гг.; г) герои-змееборцы Георгий Каппадокийский и Федор Стратилат, шиферный рельеф, Киев, XII в.; д) ангел Шамрух сражается с драконом, арабская версия христианского мотива, миниатюра 1272 г., Париж, Национальная библиотека.

но-философских воззрений, вносит в образ предка героические черты своего современника, наделяет его своей внешностью, характером, психикой, темпераментом. Все это сказывается и на создании мифов, в которых большую роль играют особенности действительной жизни и основанной на ней фантазии.

В ходе исторического развития образ героизированного предка получает переосмысление, и возникает новая художественная концепция, или, как говорят, «художественный стиль». Сохранив прежнее имя или сменив его, образ героя продолжает развиваться и видоизменять некоторые черты прообраза, порой отходя от него настолько, что преемственность теряется и только анализ слоевого состава обнаруживает их внутреннюю связь.

В ряду образов, характерных для народно-эпической линии, можно выделить несколько групп. Уже в древнейших гимнах в связи с культом предков воспевали героев — родоначальников, имена которых содержатся еще в Авесте.

Гимны Авесты рисуют первочеловеком Каюмарса (Гавомард). О нем писали все древнейшие письменные источники вплоть до арабоязычных авторов (Табари, Масуди, Са'либи, Беруни, не говоря уже о Фирдоуси). Считают, что он научил людей разведению огня, добыче металлов, возведению жилищ и городов. Правда, есть и другие версии мифа. Они называют, в частности, Йиму (Джемшида) первым среди скотоводов, Гайомарда — среди оседлых земледельцев, Кова (Каве) — среди металлургов и кузнецов, Кересаспа — среди коневодов.

Обобщая, можно заключить: Гавомард — это среднеазиатский Прометей, земледelec, градостроитель, открыватель металлов. Это — «культурный герой».

В соответствии с социальной иерархией средневековья, предание именует героев-предков правителями или царями. Автор XI в. Шахристани свидетельствует, что в Самарканде было «семь владетелей». Он имел в виду, вероятно, тех же лиц, что и в Авесте, где они названы «первоцарями». Выражение «семь царей» есть и в Бундахишне. Имена их (по Шахристани) — Джамшед, Фаретун, Моношчхир, Кай-Ус, Кай-Хусрав, Лухрасп, Гуштасп. У Фирдоуси первоцарями названы: Каюмарс, Хушанг, Тахмурад, Джамшед, Захлок, Феридун, Манучихр. Основателем Самарканды тот же Шахристани называет сына Кавата (Кай-Кубода); завершил сооружение этого города сын Кавуса Снавахш (Сиявуш), сын последнего — Кай-Хусрав родился в Самарканде и воздвиг там храм огня в честь Вархарана.

В терракотах Самарканды VI—VIII вв. едва ли не главное место, вслед за богиней, занимают сказочные цари в венцах, сходные с иранскими сасанидами. Но ни один, в отличие от изображенных на ирано-сасанидских серебряных чашах и блюдах, не отождествлен с кем-либо из иранских шахов. Это местные правители и, скорее всего, сказочные герои-предки.

Самаркандские терракоты рисуют царя с венцом, убранным крыльями птицы и эмблемой светила над головой, по образу и подобию ирано-сасанидских шахов³⁶⁸. Такое тщеславие понятно: каждый владетель региона мнил себя царем или возносил своих предков в ранг царей, от которых идет его род. Наряду с царственными предками встают и рыцари эпического цикла — в мифологии они боже-ства более низкого уровня, но тоже язаты (боги), по социальной иерархии они вассалы — знать, прославленные богатыри, верные своим сюзеренам — владетелям, шахам.

Есть в терракотах еще одна категория богатырей, владеющих таинствами жреческого сословия. Это некое подобие царя-мага, стоящего на ступени колдовства, заговора, провидца. Не таких ли героев мы видим на терракотовых плитках из Самарканды — вооруженный рыцарь в доспехах стоит в маске быка, за плечами у него колчан (?), у ног примостилась обезьяна³⁶⁹. Ясно, что это обо-жествленный герой, наделенный символами потустороннего мира. Не такой ли симбиоз местной согдийской мифологии и представлений, связанных с индуизмом, рисует также и названная плитка с изображением воина-мага в сопровождении верной ему обезьяны?

В изобразительном искусстве преемственность не всегда сохраняет смысловую связь образа с прототипом. Здесь возможны случайное сходство, однотипность, стереотип. Однако и в этих случаях преемственность, хотя и не осознанная, случайная — результат неких общих причин, по которым такая однотипность стала возможной.

Героические заслуги в борьбе с силами зла со времен авестийских текстов приписывают Кересаспу (Гаршаспу). Сильнейший среди сильных мужей, он убил рогатое чудовище Срувар, дэва Гандарву, рогатого «камнеру-кого» Снавидку, сразил Аждаха, усмирил дэва ветров пустыни Вийавак, убил птицу Комак, закрывавшую свет солнца и луны, не дававшую идти дождю, спас людей от голода. Некоторые из этих подвигов приписывали также богатырю Саму, который тоже убил змея Срувара, волка Капут (или Пехак), водяного дэва Гандарву.



57. ЗОХАК: а) Зохак в короне со змеями, растущими из плеч, роспись в Шахристане; б) божество со змеями, прорастающими из плеч, эпоха Гудеа (Месопотамия); в) Зохак в короне со

змеями, терракота из Барат-тене (юг Узбекистана), первые века н. э.; г) юноша, обвитый змеями, терракота из Зар-тене (юг Узбекистана), первые века н. э.

О внешнем виде авестийских героев-богатырей судить трудно. Согласно Авесте, Ваю (Воздух) предстал одетым в золотые одежды, в золотой обуви и золотой короне. Он носил шлем и цепь на груди, был высоко подпоясан прочным поясом (яшт XV)³⁷⁰. Меноги Храд (гл. XXVII) говорит, что Тахмураф (Тахмурас) был хорошего роста. Это он восстановил семь родов искусств, упрятанных Ахриманом. Гаршасп рисуется кудрявым юношей высокого роста с палицей (не его ли изображают согдийские терракоты, отождествляя Гаршаспа с Геркулесом?).

Потомком Гаршаспа называют Рустама; он тоже держит палицу, но в Авесте Рустам не упомянут. Этот образ создан был, видимо, древним сако-массагетским эпосом, а затем влился в восточноиранский эпос вместе с эллинистическим наследием³⁷¹.

В несколько переименованном виде царственные предки продолжали жить в «Шах-наме» Фирдоуси³⁷². Хушенг, Техмурас, Джемшид, Феридун, Менучехр, а затем Кобат (авестийский Кавата), его сыновья Кей-Ареш (авестийский—Кави Аршан), Кей Пишин (в Авесте—Кави Пишина), Кей-Кавус (в Авесте—Кави Усазан) и ряд потомков этих богатырей составили своего рода канву, на которой вышивались сцены эпических сказаний. Вся последующая классическая средневековая поэзия и миниатюра верны их памяти. Весь восточно-иранский эпос пронизан духом поэмы, впитавшей в себя множество «чужих» сюжетов, ставших в контексте местного предания «своими». Отличительная черта вековых образов в том и состоит, что они никого не копируют, но переносят любые сходные мотивы на созревшую для них почву, и она выращивает их.

На первых порах мифология тесно связана с детски-наивным, но образным и ярким реально-фантастическим представлением о мире. К древнейшим его воплощениям принадлежит и мотив змеборцев. Из него выросли в героическом эпосе драконоборцы и сцены единоборства. На печатях поры раннего земледелия в оазисах Средней Азии, Афганистана и Пакистана IV—II тысячелетия до н. э. представлена борьба героя с фантастическими существами. В Мохенджо-Даро (Пакистан) герой борется с индийским тигром, в Шумере Гильгамеш и Энкиду с львами степного Ирака³⁷³. На оттиске печати из Чирик-Рабата (Хорезм) отражена, видимо, сцена, напоминающая борьбу Мардука с Тиамат (Илл. 54б). Борьба эта детально описана в вавилонском эпосе (Илл. 54в) и на печатях Междуречья: Мардук, взяв лук, копьё, молнию, сеть и волшебную траву, помчался, как

буря, на бой с Тиамат, олицетворявшей первозданный хаос. Мардук победил и, раздвоив Тиамат, создал небо и землю; на небе поселил богов Ану, Бэла и Эа. В шумерийском эпосе главное место заняли Гильгамеш и его рогатый спутник Энкиду³⁷⁴.

В первой части этой книги уже говорилось о таких полубогах-получеловеках как Гильгамеш, борющийся с олицетворением тьмы и хаоса. Сам образ Гильгамеша и Энкиду не получил точного соответствия в глиптике. В устной редакции миф и эпос часто отходят в деталях от своих прототипов и являются, в сущности, не их иллюстрацией, а скорее художественным пересказом стереотипа. Эпизод борьбы Мардука с Тиамат становится штампом, который вмещает все многообразие космических и человеческих конфликтов³⁷⁵. Это старая тема хорошо известна в древнейших культурах Элама и Месопотамии.

Изображение героя, борющегося со зверем, можно видеть и на мургабском амулете (мотив этот, как известно, перекликается с месопотамским эпосом о Гильгамеше)³⁷⁶. С другой стороны, еще Индра назван в Ведах «убийцей демонов».

На печатях из Хорезма образы противоборства составляют скорее запоздалую реплику на древневосточный сюжет. Миф об Этане, сожравшем змеенышей, стал таким же стереотипом, как и борьба Мардука с Тиамат. И тот и другой превратились в расхожие сюжеты борьбы царя с фантастическим драконом. Дракон олицетворяет в себе все чужое, враждебное, противное духу официального богословия, ересь губительную для данного правопорядка. Такое широкое толкование роли дракона позволило ему занять значительное место в героическом эпосе, а затем и в лирико-романтической поэзии классиков восточной литературы. Герои — драконоборцы заступили место царя-полубога и спасителя, на которого уповали еще в древнем языческом мире (религии эллинизма, кушано-парфянское многобожие и монотеизм ранних христиан).

Героизированный всадник на обороте хорезмских монет предстает в качестве главного покровителя и спасителя. Сам обоготворенный царь (портрет его помещался на лицевой стороне) выступает на безымянных монетах ранних Кушан, как «Сотер Мегас» (Великий Спаситель). Героизированный всадник, властно простерший вперед руку, был символом ряда народов, именно «конных», возобладавших в первые века н. э. на просторах от южно-русских степей и до среднеазиатских пустынь и оазисов³⁷⁷.

На печати-амулете из Ганур-I (бассейн р. Мургаб) герой борется со змеями, умерт-

вившими павших вокруг животных (Илл. 54а). Другая цилиндрическая печать из Мерва изображает всадника, который поражает копьём чудовище с лошадиным туловом и львиными лапами³⁷⁸. На древнем Востоке издавна варьируется тема единоборства героя с драконом, последнему приданы рога, крылья, когти в разнообразном сочетании³⁷⁹. Нечто подобное — и на оттиске геммы на керамике из Самарканда первых веков н. э.

В античное время в Средней Азии бог, царь или герой неустанно борется с силами зла³⁸⁰. На некоторых монетах Согда III—IV вв. изображен царь и перед ним зверь на задних лапах, разинувший пасть. Герой поражает чудовище мечом³⁸¹ (Илл. 54г, д). Отражая быт, интересы и вкусы общества, единоборство приобретает в раннем средневековье светские черты. Оно неотделимо от нравов, понятий и представлений эпохи, как и сцены баталий и охоты.

Эпизоды битвы героя (Рустама или Исфандиара) со змееногой колдуньей стали одними из главных мотивов «Рустамады», запечатленной в настенных росписях Пенджикента задолго до того, как они вошли в поэму Фирдоуси (Илл. 56а, б). В позднейших списках «Шах-наме» сражения Рустама с драконом изображались бесчисленное число раз, украсив миниатюры и изделия прикладного искусства XIV—XX вв. На Среднем Востоке всадник, поражающий змия, приближался к восточным прототипам (Илл. 56в). И, наоборот, лишь арабское письмо отличало порой произведение мусульманского художника от подобных же композиций восточных христиан, изображавших своего св. Георгия тоже змееборцем, поражающим неверных (Илл. 56г, д).

Нет оснований думать, что каждое художественное произведение средневековья восходит только к известному в свое время литературному произведению. Однако стереотипы сцен складывались именно под влиянием литературы и получали устойчивую форму. Возьмем сцену единоборства Рустама с Исфандиаром. Оба они богатыри одного типа, сходны и внешне. Только у Рустама копьё, а Исфандиар «велел дать кольчугу или шлем боевой, копьё дать и палицу с бычьей главой. Когда острия отломали они, мсчи поневоле схватили они»³⁸². Изломанные в схватке клинки составляют как бы арсенал своего времени. Те же детали повторены в сцене единоборства на серебряной чаше из с. Кулагыш (Эрмитаж) и в настенной росписи одного из помещений в Пенджикенте. Вне крепостной стены происходит схватка двух внешне схожих богатырей. Один из них пал, и в смежной сцене победитель сочувственно склонился над сра-

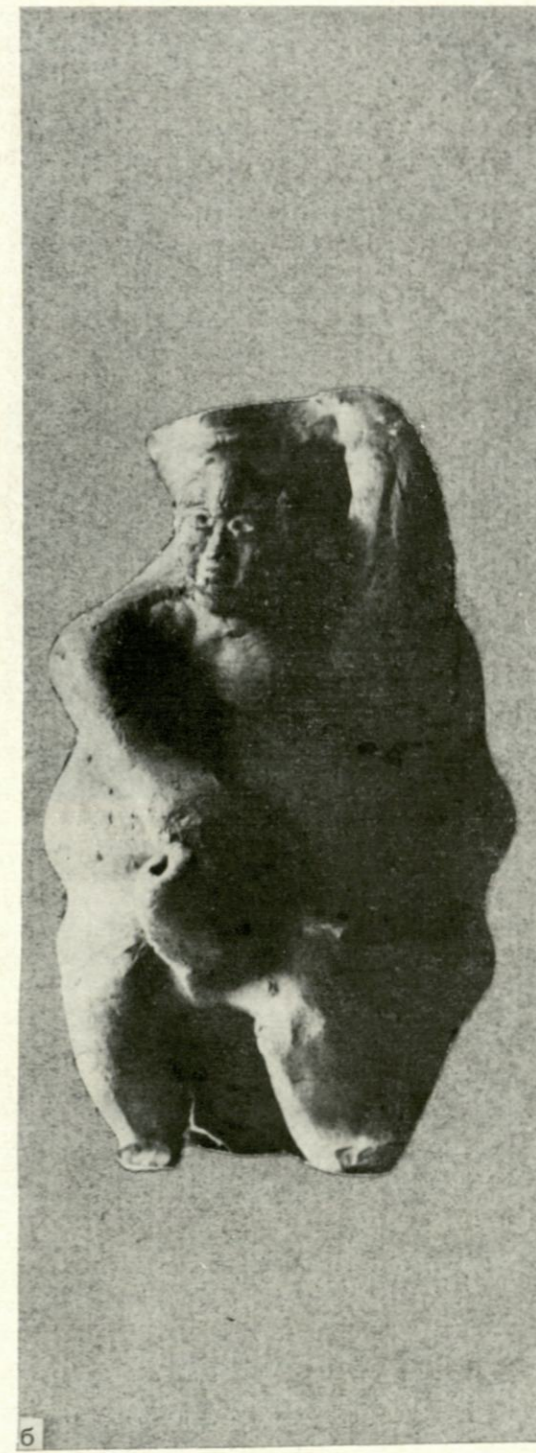
женным. Видимо, это Рустам узнает в нем своего сына, столь трагически погибшего от руки отца. Сцены единоборства не исчезли и позже. Наряду с романтической трактовкой, некоторые сохраняли дух средневековья, мужественный, суровый. Он сохранен и в миниатюрах Мухаммеда Мурада Самарканди к списку «Шах-наме» Фирдоуси 1556/1557 гг. (ИВАН УзССР)³⁸³. Это была поздняя реплика, обращенная к старине, к истокам вековых образов бессмертной поэмы.

К числу героев-драконоборцев эллинского типа относится Геракл. В античной Средней Азии Геракл занимает место в ряду наиболее чтимых героев. Его неоднократно изображали на раннесогдийских монетах наряду с Зевсом³⁸⁴ (Илл. 55а). Скульптурный бюст Геракла украшал фриз во дворце на Халчаяне. Его бугристое бородатое лицо представлено в налесте на сосуде первых веков н. э. из Зар-тепе (Илл. 55в). Подвиги Геракла запечатлены во многих произведениях искусства всего античного мира (Илл. 55г). Его победа над Лернейской гидрой — сюжет настенной росписи, открытой недавно в Анапе, отмечен и на светильнике с Афрасиаба (Илл. 55б). Особенно характерна терракотовая плитка II—III вв. н. э. из кишлака Каранчок в Гиссарской долине (Таджикистан), на которой изображена царственная фигура героя в короне, с поднятой над головой палицей, в львиной шкуре, наброшенной на плечи и завязанной на груди в узел. На шее у него гривна, на запястьях рук браслеты, ноги обуты в меховые сапожки.левой рукой он тащит за волосы вцепившегося в него маленького человечка³⁸⁵.

Уже здесь намечается прямое отождествление Геракла с царем. Терракотовая фигурка с Афрасиаба превращает обожествленного героя в Геракла, каким хотел бы себя представить (и представлял) царь или владетель этого образа показывает, что дубинка и львиная (или тигровая) шкура становятся атрибутами витязя, верного долгу защитника престола.

В искусстве раннего средневековья такой удалец уже не имеет ничего общего с прототипами, но не расстается с унаследованной палицей и звериной шкурой (например, на Строгоновской чаше из Эрмитажа VI—VII вв., на которой Геракл из драмы Еврипида предстает участником свадебной сцены, исполненной в Согде, в духе раннего средневековья) (Илл. 55е). Местная знать — новобрачные и их слуги — пирует сообща с античным героем, олицетворяя как бы смешанную среду двух культур.

К сказочным героям-предкам далекого прошлого относят и Зохака, который тоже



58. ДЕМОНЫ ПЛОДОРОДИЯ: а) фаллический демон плодородия, глиняный сосуд VI—VIII вв., Афрасиаб (Самарканд),

Самаркандский музей; б) фаллический демон плодородия, глиняный сосуд VI—VIII вв., Афрасиаб (Самарканд), Эрмитаж.

был царем, злым, ненавистным, олицетворявшим дух Ахримана и власть демонов степи. Среди терракот IV—VIII вв. одни изображают благородного героя на коне, другие — его антипода, демона Зохака, оседлавшего козла. Возможно, что первые представляют сказочного Туса, «восседающего на коне», дарующего богатырям победу над туранскими землями, или «воинственного всадника» Зариварай, сражавшегося с Арджадаспом (Ардовисур — яшт V, 16.118) или другими рыцарями, уничтожавшими дэвов, волшебников и пэри. Некоторые всадники — верхом на коне-звере. Быть может, это Урупай (у Фирдоуси — Тахмурас). Он оседлал коня, в образе которого скрывался одно время сам Ангра Манью (Ахриман).

Образ Зохака вошел и в настенные росписи раннего средневековья. В Пенджикенте, в айване первого храма (VII в.), изображен царь в короне, из плеч его выросли змеи и драконы³⁸⁶ (Илл. 57а). Сюжет этот известен и по росписи дворца в Шахристане (первая половина VII в.). На терракотах из Чим-Кургана (первые века н. э.)³⁸⁷ и Зар-тепе (V—VI вв.)³⁸⁸ предстает обнаженный мужчина, вокруг ног которого обвилась змея (Илл. 57б). Терракоты этого типа именуют «Лаокоонами». Так ли это? На кушанском городище Бараттепе (все они — в Сурхандарьинской области) найдено несколько штампов этого рода (Илл. 57в). Один из них изображает юношу со страдальческим выражением лица; из-за спины у него спускаются две змеи с открытыми пастьми и выпуклыми глазами; одна змея обвивает голову юноши, другая — левую ногу, в то время как он старается оторвать змей обеими руками. Г. А. Пугаченкова полагает, что это Зохака, но никак не Лаокоон³⁸⁹. Действительно, Лаокоон здесь ни при чем.

Змея между ног героя изображена и на одном мургабском амулете эпохи бронзы. Юноши, обвитые змеями, сосущими из них кровь, одна из тем глубочайшей местной традиции, корни которой лежат еще в доэпическом прошлом, когда в соответствии с зоолатрией ранних цивилизаций змеи «сосали кровь» у домашних животных-змеборцев. Еще на цилиндрических печатях Месопотамии драконы растут из плеч божества (Илл. 57б).

Демонология раннего средневековья вообще древнее эпоса. Она восходит к представлениям вечно противостоящих человеку темных сил природы с ее смещением стихий добра и зла, света и тьмы. Порождением первобытных представлений были демоны. Это существа, в которых, в отличие от драконов, животное начало поглощено антропоморфным. Образы стихий переносились на демона как

воплощение губительных страстей, присущих миру животных.

Среди самаркандских терракот демоны представлены еще в виде пузатого уroda со штампованным (Эрмитаж) или вылепленным от руки (Самаркандский музей) лицом. У него дынеобразная голова человека с острыми, как у животного ушами (Илл. 58а, б). У самаркандского демона чешуйчатые лапы ног и оскаленные зубы. В последнем узнается демон плодородия Нерпат, который в «Шах-наме» назван «мягконогим». Если в пустотелую фигурку этого демона через раструб, помещенный на голове, налить воды, она фонтанирует струей, бьющей из обнаженного детородного органа. Остроухие же головки с заovalенными глазами — это, видимо, «козлоухий Бозгуш».

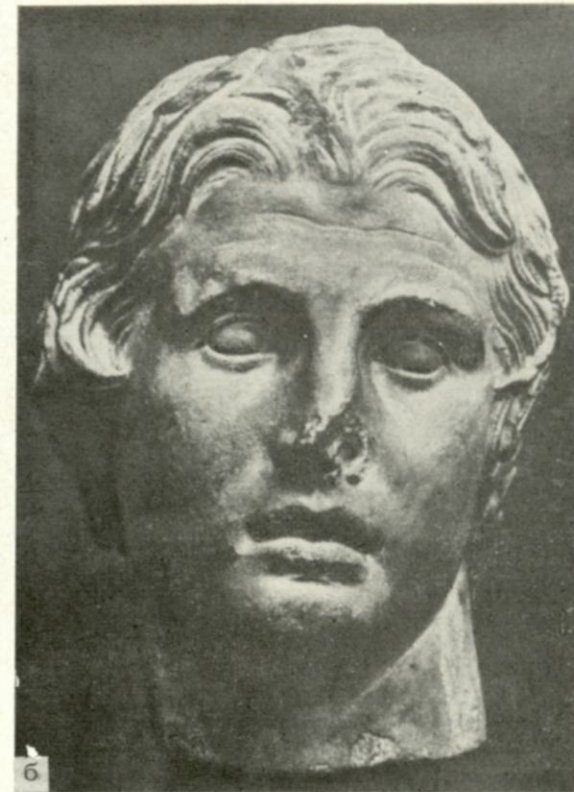
Антропоморфные черты носит также полая курильница из кушанского поселения Чим-Курган в окрестностях Шахринау (Южный Таджикистан). Она изображает человека, сидящего на открытом снизу резервуаре, со сложенными на груди руками (они отломаны) и слегка раздвинутыми коленями. Лицо у него бесстрастное, с узкими расщелинами глаз, выпуклым овалом бровей, заостренной книзу бородкой и звериными заостренными кверху ушами. Видимо, это тоже демон, но в отличие от демона плодородия, исторгавшего струю, фигурка эта исторгала клубы ароматного дыма, который проходил через большое число отверстий, сделанных у демона в тнаре, а также в ушах и ноздрях.

С каким из культов связан был подобный демон, сказать трудно. Отметим лишь, что на груди у него прорезь в форме трезубца, что может указывать на его связь с индуистскими культами³⁹⁰.

От борьбы с дивами и драконами вековой давности и до народной керамической свистульки, разгоняющей, якобы, демонов грозы, и до демона на курильнице из Чимкургона — прямой путь. Пересеченный множеством разрывов, он доносит до нас дух пленительной сказки и живого воображения, составляющего сердцевину народного творчества.

Герои-змеборцы и демоны восточного типа восходят к мифологии Древнего Востока и вливаются струей в средневековый героический эпос Восточного Ирана и Средней Азии. В конце древности и раннего средневековья искусство последнего создало своих вековых героев в лице Александра, Сотера Мегаса-Великого Спасителя, Хосрова Ануширвана, Бахрам Гура, Рустама, Фархада.

Было бы напрасным искать в иконографии искусства Средней Азии, в скульптуре, росписях или терракотах времени античности и



59. АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ: а) Александр Великий на прижизненных драмах в скальпе тигра; б) Голова Александра в мраморе, Стамбульский музей; в) Александр Великий в скаль-

пе тигра, пластинка из Тахти-Сангин-тепе (Таджикистан), слоновая кость, II—I вв. до н. э.; г) Александр Великий в сцене аудиенции, миниатюра к списку «Шах-наме» 1620—1623 г.

средневековья портреты исторических «деятелей» (исключением на почве Средней Азии было лишь греко-бактрийское искусство; в нем, однако, преобладало такое выражение идеала, в котором типическое брало верх над индивидуальным). Даже личность Александра Македонского стала лишь поводом для создания сказаний и легенд, у которых своя история.

Александр Великий принадлежит к числу исторических личностей, ставших еще при жизни обоготворенным героем. Прижизненные драмы Александра изображают его в облике, близком божеству света Аполлону, черты которого были перенесены на Александра его придворным скульптором Лисиппом. Они изображают Александра в скальпе разъяренного льва, накинутом на голову вместо шлема. Таким же предстает он и на пластинке из слоновой кости II—I вв. до н. э., обнаруженной недавно при раскопках Тахти Сангин на юге Таджикистана³⁹¹ (Илл. 59в). Во многих произведениях искусства Александр предстает в верных традиционных образах. Некоторые изваяния — высокого художественного качества (например, голова Александра мраморная в Стамбульском музее) (Илл. 59б), но уже в подражаниях монетам Селевкидов, на которых изображена голова Александра, местные правители среднеазиатских владений первых веков н. э. искажают его черты до неузнаваемости (Илл. 59а). Не удивительно, что в миниатюрах времен ислама образ Александра, пропущенный сквозь классическую поэзию Востока X—XIII вв., полностью порывает с иконографией древности. В иллюстрациях к произведениям Фирдоуси, Низами и их преемников нет и признака историзма. В них сцены с Александром отображают не только придворный быт мусульманского средневековья, но и стиль искусства, столь далекий прошлому (Илл. 59г).

Народно-эпическое творчество не исторично, оно не ставит своей задачей передачу события с хронологической точностью. Оно в корне отрицает узкий практицизм в обращении с историей. Но оно постоянно приписывает своим порожденным фантазией героям исторические имена и заслуги. Этим достигается правдивость фантазии, достоверность сказки, вымысла при полном отказе от буквальности истории. Один и тот же сказочный герой обходит мифологию, эпос и сказку ряда стран в полном, казалось бы, отрыве от исторической правды. Но как легенда, как миф, он всюду прочно связан с исторической обстановкой, породившей его среды. Если легенда повторяет стереотип зрелища, то лишь потому, что она закреплена

памятью многих народов, ищущих у себя в прошлом тот же увлекательный мотив.

Полет Александра на орлах к небу обошел едва ли не полмира, и следы его существуют до сих пор в самых глухих уголках Тянь-Шаня и Памира³⁹². Роман Псевдо-Калисфена (III в. н. э.) дал ему литературное выражение, в котором нашла себя античная концепция. Позже мы видим схожий мотив в сиро-армянском творчестве, в котором птица с человеческим лицом предостерегает Александра от полета. Рассказ о полете в небо известен и в древне-вавилонском сказании об Этане. Полет Этаны, оседлавшего орла, изображен и на цилиндрической печати 23 в. до н. э. (Берлинский Государственный музей) (Илл. 60а). В Авесте Кабус, мечтая исследовать солнечный путь, возносится на небо с помощью орлов, поднявших его трон. В «Шах-наме» Кей-Кабус взлетает в небо на орлах, устремившихся за кусками мяса, насаженными на копья. Сходная легенда дана в арабской версии о Немвроде. Александр Македонский, возносящийся на грифонах, устремленных в небо, изображен в белокаменной резьбе XIII в. в Суздале. Мотив этот имеет множество аналогий в византийском искусстве и в романских сооружениях Западной Европы (Базель, Фрибург, Рамчен, Венеция) (Илл. 60в).

С полетом на возносящихся к небу птицах связан также эпизод из «Шах-наме», рисующий Заля на крыльях сказочного Семурга. Сюжет этот представлен в прикладном искусстве Мавераннахра XI—XII вв. (бронзовый ларец из Самарканда) (Илл. 60б) и в миниатюре конца XV в. (Самарканд?)³⁹³.

В Средней Азии легенды об Александре тесно связаны с культом природы. До недавних пор от горцев можно было услышать, что с наступлением весны граница зелени поднимается все выше: это, мол, идет в горы Александр — олицетворяющий, как и Сиявуш, возрождение природы³⁹⁴.

Культе предков, культе героев и культе природы неразделимо связаны. Не всегда можно решить — какой из них доминирует в том или ином варианте легенды. Выдающаяся историческая личность отступила перед легендой, ставшей бродячим сюжетом, не связанным прямыми узами со своим знаменитым прототипом.

Среди других бродячих сюжетов, связанных с легендами исторического значения, отметим старое сказание о Ромуле и Реме, вскормленных волчицей и ставших основателями Рима. Сказание это восходит ко временам этрусков, но как это ни странно, всплывает вдруг в настенной живописи Уструшаны VII в.³⁹⁵ (Илл. 61б) вне всякой видимой свя-



а



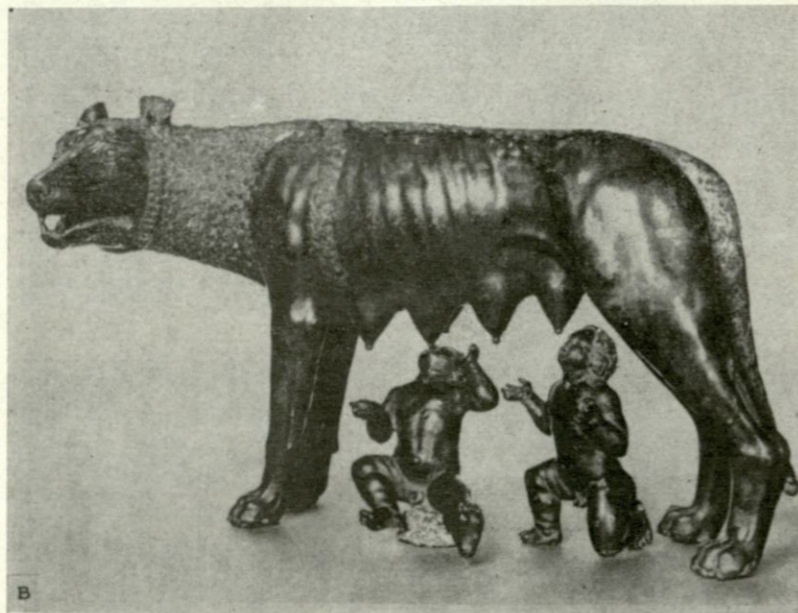
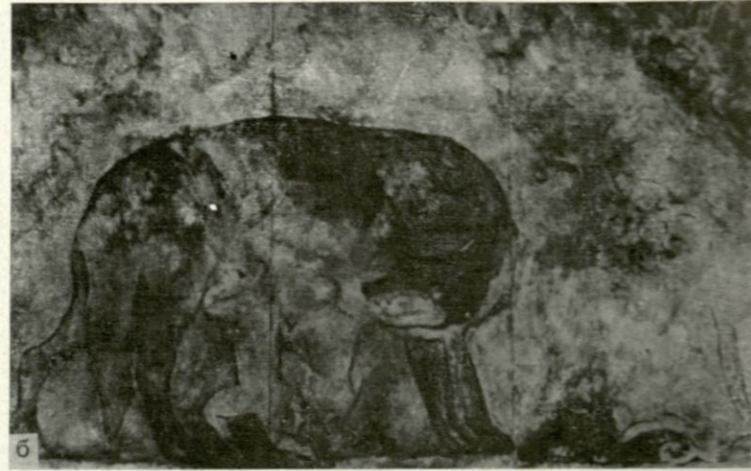
б



в

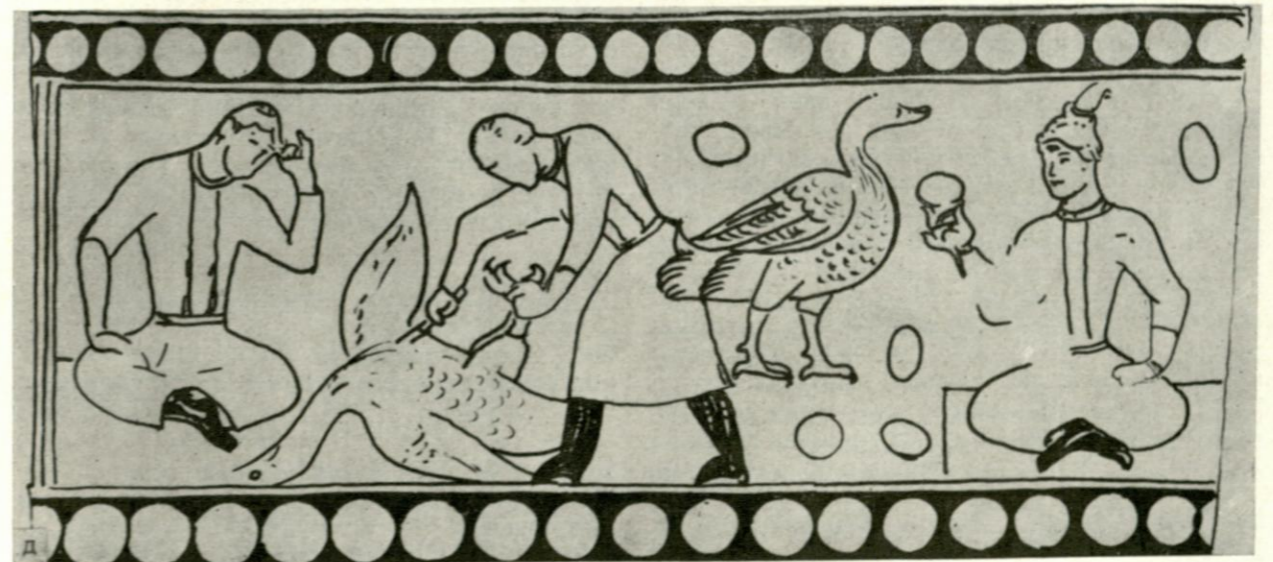
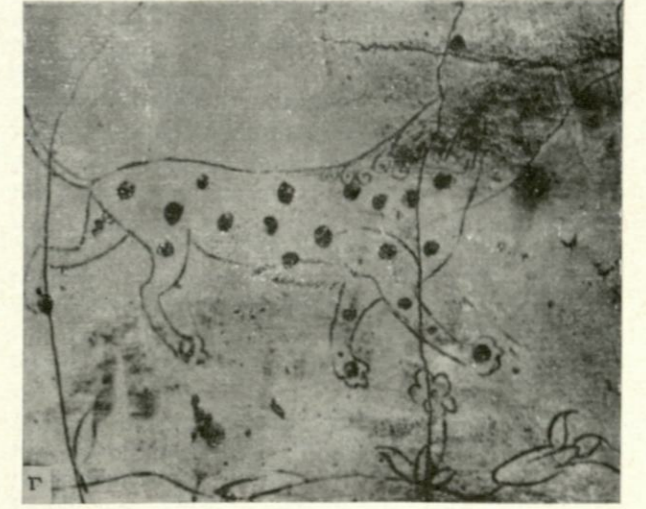
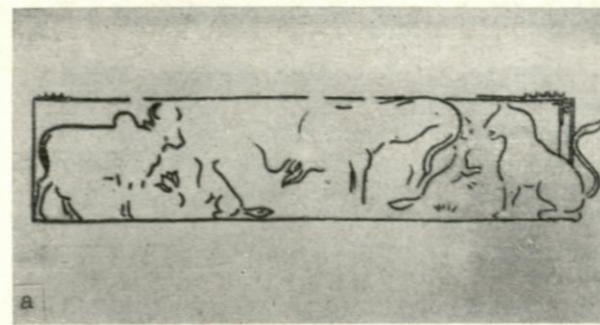
60. ПОЛЕТЫ АЭТАНЫ, АЛЕКСАНДРА, ЗАЛЯ НА ПТИЦЕ: а) полет Этаны, аккадская цилиндрическая печать, XXIII в. до н. э., Берлинский музей; б) полет Заля в когтях у Симурга,

бронзовый ларец XI—XII вв. Самаркандский музей; в) полет Александра, византийский ларец из слоновой кости, XI в., Париж, Музей Клуни.



61. ГЕРОИ РИМСКО-ВИЗАНТИЙСКОГО ТИПА. РОМУЛ И РЕМ: а) «Капитолийская волчица», брактеат из Пенджикента; б) настенная роспись Ках-каха I (Таджикистан); в) «Капитолийская волчица», бронза, Капитолий в Риме; г) «Капитолий-

ская волчица» на христианском склоне из слоновой кости, диптих из Равенны, IX в., Рим, музей в Ватикане; д, е, ж) монеты из римской Сирии; з) золотой брактеат из Ахангарана (Узбекистан).



62. ЖИВОТНО-БАСЕННЫЙ ЭПОС: а) сказка о быке и льве, роспись в Пенджикенте, VII в., прорисовка; б) сказка о быке, зайце и льве, роспись Пенджикента, VII в. (прорисовка);

в, г) сказка о зайце и льве, настенный рисунок в мечети Ходжа Зайнеддин в Бухаре, XVI в.; д) сказка о гусе, несущем золотые яйца, роспись Пенджикента, прорисовка.

зи с другими соседствующими росписями. Варианты той же сцены представлены еще на двух брактеатах из Пенджикента и Ахангарана (Илл. 61а, з). Последний, как справедливо указано в соответствующей публикации, обязан взаимоотношениям с Византией³⁹⁶. И не только с Византией. Есть множество аналогичных изображений близкого сюжета на предметах Рима (капитолийская волчица) (Илл. 61в) и римской Сирии вплоть до христианской Западной Европы, где та же композиция повторяется несчетное число раз (Илл. 61г, д, е, ж). В Северном Афганистане она отмечена на булле (глиняном оттиске печати) из Джига-тепе, близ Дильберджина³⁹⁷.

В чем же причина популярности сказаний о Ромуле и Реме на всем Среднем Востоке, вплоть до Пенджикента и Уструшаны. Указывают, что их вскормила волчица, а волк был издавна тотемом тюркских племен³⁹⁸, но не меньшее значение имела для Средней Азии раннего средневековья эмблема восточно-римской империи. «Греки и малоазийцы, славяне и армяне, обычно не питавшие к «латинянам» добрых чувств, переименовывали себя как носителей имперской государственности в «римлян». Это все характерно для Византии (Нового Рима) и христианства, но, видимо, и на Востоке это знак, знамя, знамение, эмблема, выражавшие обаяние римской империи идей³⁹⁹. К тому же в композиции, рисующей Ромула и Рема, изображены не один, а два младенца. Перед нами скорее стереотип, которым широко пользовались.

Иные басни обошли в древности весь Старый свет и дожили до наших дней (басни Эзопа, «Панчатантра»). Они вскрывали общечеловеческие слабости и пороки, приобретавшие в каждом случае свой местный оттенок и колорит. Животно-басенный жанр был во все времена и повсюду наиболее устойчивой и гибкой формой иносказания.

Уже отмечалась роль этого жанра в связи с изображением животных. Но мы еще вернемся к его образам, показывающим устойчивость басен, скрывавших взаимоотношения людей. Имеются в виду прежде всего басни из сборника притч «Калила и Димна», возникшего на основе «Панчатантра»⁴⁰⁰. Уже в VI—VII вв. в росписях Пенджикента (Илл. 62а, б) появляются изображения то льва, обманутого зайцем, то басни о быке, то басни о гусыне, несущей золотые яйца (Илл. 62д). Встречались сюжеты этих басен еще в древности⁴⁰¹. Тем поразительнее, что один из них (лев и заяц) начертан в укромном уголке мечети Ходжа Зайнетдин (XVI в.) в Бухаре⁴⁰² (Илл. 62в, г).

Живучесть этого жанра исключительна.

Не только сатира, юмор, ирония, но и показ в животном мире людских качеств и, наоборот, в человеке качеств животного — шакала, льва или зайца — отражали жизнь взвешенно, с отбором. Животно-басенный эпос и басня давали широчайший простор для моральной оценки хитрости, обмана, корысти, жадности, как и для поощрения благородства. Типизация явлений жизни составляла главную и особо привлекающую роль искусства. Там, где не было места личности, свободной от сословных интересов, там должны были существовать жанры искусства, типизирующие явления жизни. Не связанные непосредственно с религией и потому не знавшие запрета, они воспринимались чуткой средой как один из бродячих сюжетов, лишенных прошлого.

Басни Эзопа (притча об обезьяне, лисе и рыбе), получив среднеазиатский бытовой оттенок, вошли позже и в Синдабад-наме Мухаммеда аз Закири Самарканди (XII в.). В нее вошли и другие версии первооригиналов, существовавшие ранее на индийском языке и пехлеви⁴⁰³.

Сказкам и притчам типа «Калила и Димна» продолжали посвящать и миниатюры. Так, притча о благочестивце и ласке дана в миниатюре к «Анвару Сухайли» Хусейна ибн ал-Ваиза, написанной в 1520 г. в Шахрухи (Ташкент)⁴⁰⁴. Бытовые черты отодвинули в ней поэтическое начало. По выражению исследователя, она «лишена высокого стиля», отличавшего в ту пору среднеазиатскую миниатюру. Дух новеллы пронизал собой и миниатюру бухарского мастера второй половины XVI в. В «Притче о черепахе» (к рукописи Джами «Дар благородным») он утратил интерес к самому сюжету притчи и растворил его в условном пейзаже⁴⁰⁵.

СВЕТСКО-ПРИДВОРНАЯ ЛИНИЯ В ДРЕВНЕМ И СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ. ЗООМОРФНЫЕ ТРОНЫ И ТРОННЫЕ СЦЕНЫ. ВСАДНИКИ. ОХОТА. ПИРШЕСТВА. РАЗВЛЕЧЕНИЯ (ЕДИНОБОРСТВО)

Жизненный путь идеального владельца отражен образительным и прикладным искусством эпохи. Тронные сцены, батальи, единоборство и состязания, танцы и развлечения, сцены пиршества, охота и снова ратные подвиги, увенчанные славой, проходят

красной нитью и в древности, и в средневековье. Для каждой темы создаются свои излюбленные композиции, разработанные в соответствии с литературными вариациями, ставшими для них как бы канвой, по которой стелется тканый узор.

Согласно древним хроникам, владельцы Кушани (царство Хе) и Мерва (царство Унаге) имели троны в виде золотого льва, престол владельца Кабула (царство Цао) был в виде золотого коня. Памятники искусства VI—VIII вв. подтверждают, что зооморфные троны существовали в это время, они составляли, видимо, своего рода герб владельца. В искусстве Пенджикента цари изображены на разных тронах: в виде верблюда, козлов, крылатых коней, фантастической крылатой собаки (волка?) или, как в Варахше, крылатого верблюда? Существовали и другие гербы: например, на боевых щитах, как об этом повествует «Шах-наме».

Искусство было исключительно внимательно к атрибутам знати: в росписях, резьбе по дереву, художественном металле говорится о царствующих домах, хорошо известных в то время по сказаниям, легендам и фактам окружающей жизни. Картина резко меняется в первые века ислама, когда городская жизнь дает новое направление искусству. В IX—X вв. расцвела таджикская, а затем и староузбекская городская культура, тесно связанная еще с домусульманским прошлым, но впитавшая в себя и плоды интеграции культур всего Среднего Востока времени Халифата. На почве эпического наследия, в его новой лирико-романтической переделке развивалась вся позднейшая многовековая классическая литература Среднего Востока. Она и стала главным содержанием восточной миниатюры, выражением ее художественного смысла и стиля.

Книжная миниатюра слилась с литературой в общем движении. Переводы выдающихся произведений древности приходятся на VIII—IX вв., а число их резко сокращается к середине IX в. Именно в эту пору переведены религиозные сочинения иранских зороастрийцев («Денкард», «Бундахишн»), тексты Авесты и комментарии к ним. Интерес к эпосу принял новое направление. Он охватил как древнейшие романтические произведения типа «Одатида и Зариандр», «Зарина» и «Стрианг», существовавшие в Средней Азии еще в V—IV вв. до н.э., так и животно-басенный дидактический жанр типа «Калила и Димна».

Бродячими сюжетами на Среднем Востоке в литературе и книжной миниатюре стали «Лайла и Меджнун», «Хосров и Ширин»,

«Фархад и Ширин». Образ Ширин был отмечен еще в арабской «Хватай намак», а образ Фархада — в конце X в. у Фирдоуси и ряда историков этой поры. После Низами он прочно вошел в фольклор⁴⁰⁶. «Сиявуш — персонафикация идеи возмездия за невинную кровь, — пишет А. Н. Болдырев, — обладает прочной генеалогией от Авесты, через согдийские народные плачи, через «Книгу царей», через жизнь в новой народной пословице, вплоть до трансмиграции в названии сборника иранских стихов модернистского поэта С. Кисрон⁴⁰⁷.

Не следует думать, однако, что приверженность к старым сюжетам означала в какой-то степени застой в литературе и искусстве. Нет, старые сюжеты приобретали стройность и изящество, перед которыми не могли устоять коранические легенды, жития шейхов и вся богословская премудрость носителей ислама.

Трудно назвать что-либо более характерное для тюрков XI—XIII вв., чем гератский котелок, инкрустированный серебром и красной медью. На нем сверху вниз, один за другим идут пояски⁴⁰⁸. В них вписаны перекликающиеся птицы, надписи с благопожеланиями владельцу, составленные из фигурных букв, сцены борьбы, игры на музыкальных инструментах, фигуры драконов и рыб. В круглых медальонах, прерывающих надпись, сидят на тронах, поджав ноги, правители. Они в нимбах с атрибутами в руках. Троны увенчаны головками зверей. Ниже ярусом: пир, борьба, единоборство, состязание в стрельбе, танцы. Еще ниже: сцены охоты и конных игр, бой с драконами. А затем снова пояс надписи и звериный гон: собака, заяц, козел, олень мчатся друг за другом. И снова человечки в кругах с кубком или плодом в руке. На ножке в картушах зайцы, собаки, антилопы. Весь уклад жизни светской знати и горожан Восточного Ирана и Средней Азии XI—XII вв. предстает здесь с удивительной полнотой. Поражает, что элементы культа и почитания божеств, принадлежавшие раньше древности, были перенесены в это время на особу земного властителя. Ислам не противился старым верованиям, если они не унижали, а возвеличивали владельца в его собственных глазах.

На бронзовом котелке музея Гулистан в Тегеране, убранным в 1211/12 г. Махмудом ибн Сункуром узорной инкрустацией из серебра и красной меди (Герат), те же знакомые тронные сцены⁴⁰⁹. Вокруг трона звери, слуги, атрибуты власти, стойки одного из тронов венчают головы драконов. Сцены охоты, звери, птицы заполняют всю поверхность вазы рисунком, приближенным к изящной

каллиграфии. Она еще более изысканного стиля, нежели на Гератском котелке, однако это те же сцены придворной жизни, охоты, сражений, развлечений, пирушек при обилии фантастических зверей и животных.

Не вдаваясь в подробности, важно подчеркнуть, что в прикладном искусстве светская тематика и искусство эпохи ислама были повсеместно тесно связаны с образами доисламской поры. Они сохранили пристрастие к темам космогонии, которые впитывались исламом вопреки богословию. Персонализация светил и месяцев в исламе давала повод к насыщению декора образами не угасшего смысла и назначения.

Перейдем к сценам охоты. Они в древности были неизменно связаны с мифологией. В роли всадников — очеловеченные божества. Они мчатся вслед за животными по кругу, олицетворяя космогонический сюжет, близкий Риг-ведам (умбон Амударьинского клада V—IV вв. до н. э.),⁴¹⁰ или славят подвиги обожествленных героев, сражающихся со львами (серебряное блюдо первых веков н. э. в Эрмитаже)⁴¹¹.

Нечто схожее было и в сценах охоты, которая превращается из подвига в род развлечений, организуемых в заповедниках для именитой знати. В VII—VIII вв. в искусстве преобладают сцены яростного сражения всадника с тигром (настенная роспись дворцового комплекса на Афрасиабе)⁴¹². Охотники на слонах сражаются с леопардами, грифами, козлорогим драконом (настенная роспись дворца в Варахше)⁴¹³. Царь стрелой из лука поражает зверя, обернувшись назад, — тема, известная в парфянском и ирано-сасанидском искусстве. В Средней Азии она получает свою трактовку еще в кушанском Халчаяне (глиняный рельеф с краской) (Илл. 63а) и в резьбе на костяной пластинке времени рубежа н. э. из Тахти Сангин (Илл. 63б). На сосуде из с.Юлдуз Курганской области изображена в среднем ярусе борьба всадников со львами и барсом, в нижнем и верхнем — охота на диких козлов, косуль, кабана⁴¹⁴.

Известен ряд серебряных чаш и блюдец с изображением царственного всадника, стреляющего в зверя из лука на скаку, обернувшись назад. Это блюдо из музея Бустан в Тегеране (Илл. 63в), на котором изображено, как царь сражается с двумя львами⁴¹⁵, серебряное блюдо Кливлендского музея искусств, на котором показано, как, обернувшись назад, царственный всадник стреляет в ставшего на задние лапы льва, а другой лев распластался внизу⁴¹⁶. В других случаях царственный всадник, обернувшись, пускает стрелу в козла (на серебряном блюде

из Уфы) или — в четырех козлов (Эрмитаж).

На серебряном блюде из Стрелки изображен царственный всадник, стреляющий в круторогого барана⁴¹⁷, еще на одном серебряном блюде, из Красной поляны, показано, как царственный всадник, обернувшись, отбивает копьём нападение двух медведей⁴¹⁸. Упомянем и эфталитское серебряное блюдо, на котором в ряду других сцен изображен всадник без короны; обернувшись, он пускает стрелу в зверя⁴¹⁹. Немногие всадники стреляют во львов, остальные в козлов, баранов, медведей.

Но есть и сцены с некоронованным всадником с простой повязкой на лбу. Они продолжают как бы мотив, отмеченный выше в пластике Халчаяна, где некоронованный всадник, обернувшись назад, стреляет в зверя. Тот же мотив имеется и на резной деревянной плахе VII в. из Пенджикента (Илл. 63д). Он подводит нас вплотную к серебряному блюду VIII—IX вв. из Эрмитажа. Здесь мы видим некоронованного всадника с повязкой на лбу, поражающего стрелой льва, ставшего на задние лапы. Ниже, скрываясь в тростнике, бежит вепрь⁴²⁰.

Все эти сцены, так или иначе, принадлежат искусству, проникнутому духом иранского эпоса. Однако они не укладываются ни в пределы Ирана, ни в эпоху Сасанидов. Да и стилистически выражают разные культуры, сложившиеся в Иране, Средней Азии и на Кавказе, тесно связанные историческими условиями существования и развития.

В XI—XII вв. складывается новый тип всадника на охоте. Он впитал и обожествленного бога-всадника Кушан, и рыцаря ирано-сасанидского типа, получившего известность по всему ареалу распространения сасанидского, согдийского и хорезмийского серебра. Бронзовая накладка со сценой охоты, найденная в Хорезме⁴²¹ (Илл. 64а), бронзовое зеркало из Семиречья, стеклянные медальоны из Термеза⁴²², неполивные штампованные сосуды из Мерва — все они варьируют канонизированный образ всадника одного типа (Илл. 64б, в, г). Меняются только детали. Образ найден. Иногда на крупе лошади, позади всадника, сидит гепард; на руке у охотника ловчая птица, они оба — признак знатности рода. На всаднике корона и развевающиеся позади нее ленты. От змеи удирает заяц, у стремени собака.

Сцены охоты все более теряют свой героический облик и становятся расхожим мотивом увеселений. Достаточно вспомнить миниатюры XV—XVII вв. В двойной миниатюре «Охота в горах», написанной в начале XV в. в Самарканде (?) к списку Джами «Золотая



63. СВЕТСКИЕ СЦЕНЫ. СРАЖЕНИЕ ВСАДНИКА СО ЛЬВОМ: а) всадник на охоте стреляет, обернувшись назад, глиняный рельеф с раскраской, Халчаян, рубеж н. э.; б) всадник на охоте стреляет, обернувшись назад, костяная пластинка II—I вв. до н. э., Тахти-Сангин (юг Таджикистана); в) Шапур

II в охоте на львов, серебряное блюдо, Иран, первые века н. э., Эрмитаж; г) некоронованный всадник стреляет во льва, серебряное блюдо VIII—IX вв., Эрмитаж; д) некоронованный всадник стреляет в зверя, резное дерево из Пенджикента, VII—VIII вв.



64. СВЕТСКИЕ СЦЕНЫ. ОХОТА С БЕРКУТОМ И ГЕПАРДОМ: а) всадник с беркутом, гепардом и собакой, бронзовое зеркало из Хорезма, XI—XII вв.; б) всадник с гепардом, неположенная штампованная керамика Мерва, XII в.; в) всадник с

беркутом, неположенная штампованная керамика Мерва, XII в.; г) всадник с ловчей птицей, стеклянный медальон из Термеза, XII в.

цепь»⁴²³, огромное количество знати, загонщиков, егерей создают не столько действительные, сколько пестрый цветник блещущего двора. На бухарской миниатюре 1523 г. к «Михр ва Муштури» Ассара, хотя «в расположении тел льва и всадника ощущаются отголоски геральдической композиции в древности», пейзажный фон растворяет действие, где царевич Михр отрубает голову льву одним ударом⁴²⁴. А в Самаркандской миниатюре к списку Джами «Субхат аль-абрар» первой четверти XVII в. «Охота в горах» предстает как тема радости, утех и упоения⁴²⁵.

Образы древней мифологии растворяются сначала в эпосе, а затем и романтической поэзии века. Герой теряет личные черты и становится излюбленным сюжетом светской жизни, воплощением одного из идеалов привольной жизни и усад феодалов.

НАРОДНО-БЫТОВЫЕ СЦЕНЫ. СВАДЬБА. ПОХОРОНЫ. ОБРЯД. МУЗЫКА. ТАНЕЦ. ТРУД

В древнем и раннем средневековье бытовой жанр встречается в искусстве Средней Азии крайне редко. Картины жизни общества отражали тронные сцены, дворцовый церемониал, шествия, годовые праздники, памятные дни, по случаю которых совершались церемонии. Культурным сценам придавалась величавая обрядность. Труд и быт, в собственном смысле слова, почти не получали отражения. Отсюда и представление о «праздничности» всего искусства, как его основной черте. Правильнее было бы говорить о зрелищности, ибо главное в искусстве было связано с показом яркого и впечатляющего сюжета: картины радостной жизни и преуспеяния, бранная слава и почет, райское блаженство, утешение страждущих. На керамической вазе V в. из Мерва были представлены в круговой панораме все основные этапы жизни человека того времени: юность, зрелость, старость, немощь и снова круговорот жизни и смерти⁴²⁶.

«Этапы жизни» — старая тема, известная еще искусству Ассирии XII—X вв. до н. э. На золотой вазе IX в. до н. э. из Марлика даны четыре фазы жизни козы: то она кормит козленка, то жует листву Древа жизни, то ее преследуют звери, то она жертва, и ее терзают волки и хищные птицы. Очевидно, это только один из бродячих сюжетов, бытовавших в литературе и искусстве ряда стран.

Свадьбы, пиршества и увеселения, похороны — таковы сюжеты, не исчезающие в искусстве Средней Азии многие века. И это не иллюстрации быта, а сцены, исполненные

большого значения и не угасавшего смысла. С ними были связаны многие другие мотивы, не перестававшие возбуждать интерес. Это тоже вековые образы и бродячие сюжеты, сближавшие народы средствами искусства, общепонятностью и значительностью содержания.

Высшее выражение чувства радости и возбуждения — танец. Он проходит сквозь века. Танец — выражение души народа, как и его язык, песня, весь его психический склад. Вспоминаются наскальные изображения: две пары танцоров приплясывают, высоко и ритмично поднимая руки; над ними силуэт собаки или зверя. Сбоку в статуарной позе фигура со вздетыми руками в треугольной шапочке (?), в распутившемся колоколом платье (богиня?)⁴²⁷.

Азиатский танец основан на ритме ударных инструментов. И совсем другое — танец богини (жрицы?) с бубном, в тунике или обнаженной, воздевшей руки, щелкающей пальцами или кастаньетами — обе с шарфами, на резных из слоновой кости ритонах парфянской Нисы. Полуобнаженная «Вакханка» Скопаса составила эпоху в пластическом искусстве (Илл. 65г). Девушка в экстазе танца! Ей подражали во множестве произведений, особенно на геммах римского времени. Этим можно объяснить находку бронзовой статуэтки «Вакханки» в Алтыарыкском районе (Фергана) (Илл. 65а, б, в). Откинув назад голову с тяжелыми, упавшими за спину косами, она вскинула упоенно ладони за плечи, гибко изогнула обнаженный торс и низко опустила одежду, скрыв ею скрещенные ноги. А танцовщица из Карабулакского могильника (ручка зеркала III — нач. IV вв.) рисует нам уже полное отрешение малой скульптуры от эллинизма (Илл. 66а). Она явно примыкает к резной кости из Беграма (Афганистан), где схожие танцовщицы, изгибая стан, поражают зрителя соединением острого сладострастия с роскошью и богатством наряда. В нем множество возбуждающих мелочей символического значения (вроде макара — фантастического зверя, на голове которого она стоит, раздвинув колени). Можно предполагать, что какую-то роль в этом процессе сыграла и древняя культура Индии. Индийское изделие на тему танца достигало в позднеантичное время Помпей⁴²⁸ (Илл. 66б). В них преобладает зрелищность, основанная на чувственности, естественные формы тела скрыты обилием драгоценностей и позументов — начиная с браслетов на запястьях ног и кончая прической.

На сферической чаше времени эфталитов (серебро, V—VI вв.), в плоском рельефе изо-

бражены танцовщицы, стоящие под килевидными арками (Илл. 66в). При всем изяществе декора, фигурки женщин носят пластически огрубелый вид. Это и характерно для всей художественной культуры Среднего Востока поздней античности. Но уже в ближайшем столетии происходит как бы выравнивание линии, клонившейся к упадку, и в начале средневековья возникает как бы идущий из глубины новый подъем пластики во всех видах изобразительного искусства.

В резной деревянной кариатиде из Пенджикента (VII в.) чувственность умерена сдержанностью позы (едва заметно движение бедрами) (Илл. 66д). Больше деталей: юбка спускается волнистыми складками шелка, ожерелье и подвески украшения декорируют обнаженный торс, застыла маска обобщенного лица (на нем следы пожара, повредившего кариатиду), фигуру венчает сложный головной убор.

В индийском танце культовый момент сливается с эстетическим восприятием. В нем каждое движение — символ и понятие, нормированное специальными наставлениями и оговоренное трактатами. В Средней Азии танец был воспринят, видимо, вне столь сложной религиозно-философской символики. Он сам по себе плод эмоционального и духовного состояния танцора. Если судить по серебряным кувшинчикам с танцовщицами, принадлежащим Эрмитажу и ряду зарубежных собраний, то в Средней Азии и Восточном Иране танец был связан прежде всего с празднованием календарного дня. Сами кувшинчики служили как культовым, так и светским целям. Их украсили изображениями танцовщиц, стоящих чаще под арками с плодами урожая, ветками и символами в руках (Илл. 66г). Возможно, что этим они следовали определенному обряду, хотя в настенных росписях появление танцовщиц не всегда связано с культом. Они нужны, и как музыканты, для полноты сценического показа всех услад дворцового пиршества. Не с этой ли целью в дворцовом комплексе VII—VIII вв. на Афрасиабе⁴²⁹ были изображены смуглые танцовщицы с цепью золотых монет, перекинутой через плечо и протянутой меж ногами.

Им контрастируют танцовщицы из росписей в Кизиле (Восточный Туркестан). Здесь другой характер танца (возможно ритуального), более упрощенно трактуется одяние с шарфом, переброшенным через руки, в ушах большие круглые серьги. Да и этнически тип уйгурок далек от восточно-иранского и приамирского типа женщин. Есть в нем и нечто близкое типу танцовщиц в настенной живописи Самарры под Багдадом (IX в.). Правда,

и там славились танцовщицы-тюрчанки, но в росписях Самарры поза, движение несут иное понимание сущности танца и его отражения в искусстве. Танцовщицы Самарры закутаны в шелка. Шарфы переброшены через руки; в руках, скрещенных в знак дружбы, чаша, а в свободной руке струнные музыкальные инструменты. Шелка струятся и ложатся прихотливыми складками, заполняя контуры фигур спирально идущими линиями. Декоративность и орнаментализм явно берут верх. Даже горка фруктов, выложенных пирамидкой, походит на сталактиты.

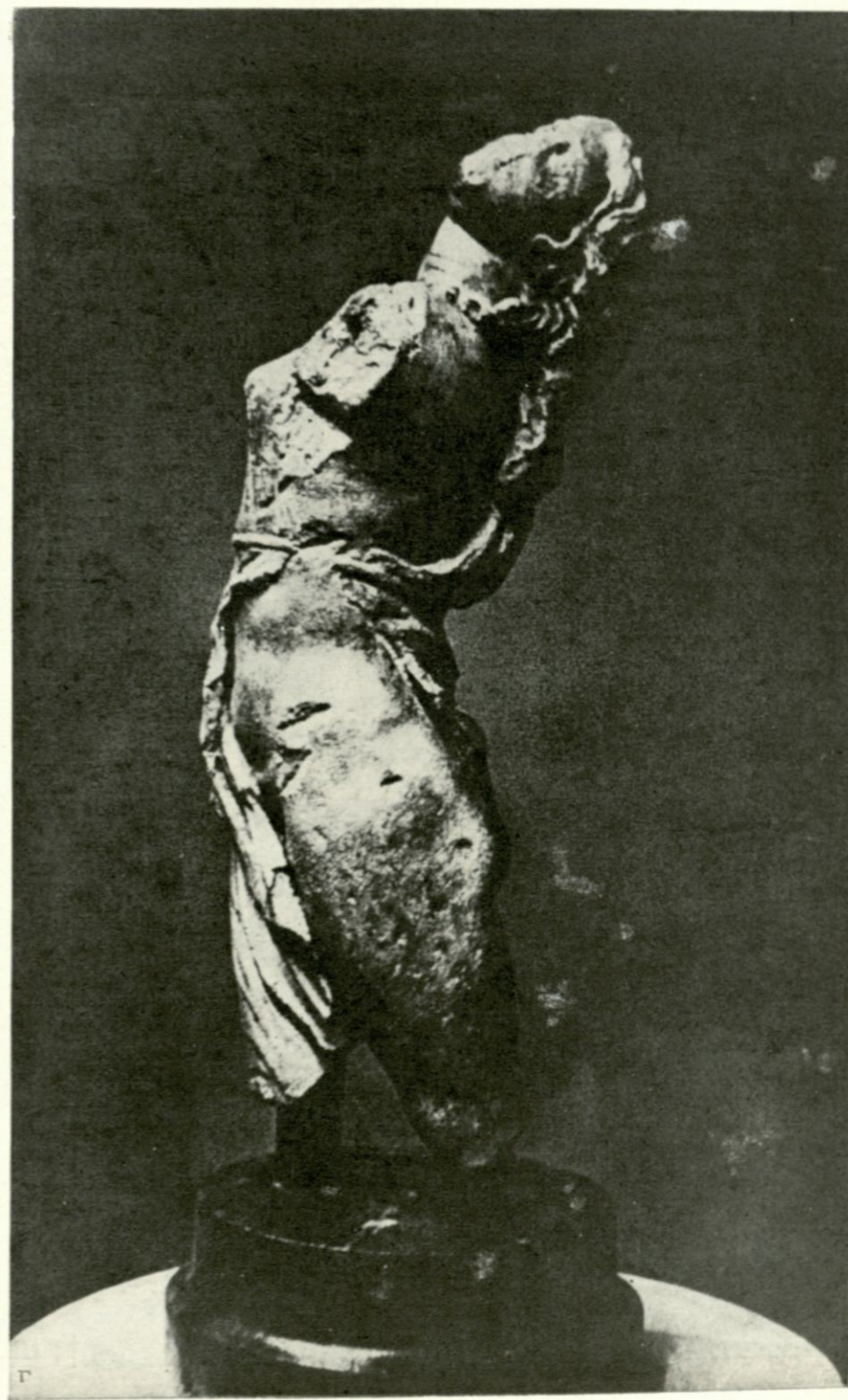
В светском искусстве стран ислама танец продолжает жить. Однако, с точки зрения суфизма, он только тогда оправдан, если славит бога: «Танец дело того, кто ударяет ногами по земле и видит до преисподней, взмахивает по воздуху рукавами и видит до небесного престола. Всякий иной (танец) погубил бы даже имя Абу Язида, Джунаида и Шиб-ли»⁴³⁰.

Итак, танец — тоже вековой образ и бродячий сюжет. Наряду с его самобытным проявлением на Востоке, существовали и танцы известного стереотипа, они проявлялись в искусстве и исчезали вместе с породившими их причинами, особенно ритуальные и придворно-светские.

Танцы играли важную роль в обычаях, связанных с переодеваниями и песнями, сопровождавшимися музыкой и сказаниями⁴³¹. На серебряной чаше с гравированным рисунком («Чаша из Бухары») кушано-бактрийского круга I—II вв. н. э. изображены пять вакханок-танцовщиц, которых сопровождает козлогий сатир⁴³². Музыкальный момент входил в изображение как его органическая составная часть. Музыка, пространство (архитектура), пластика (скульптура), литература (устное и письменное сказание), слово (гимн, декламация), театральное действо, танец и весь огромный мир неповторимых самобытных ритуальных и бытовых церемоний поглощали в себе культ. Религиозное чувство многослойно, и на его поверхности оказывались самые различные проявления культуры и искусства, оттеснявшие угасающие культы и создававшие духовный мир заново.

Невозможно останавливаться здесь на отражении мистерий в искусстве Средней Азии. Связанные с мифологией древних и животноводно-басенным эпосом и фольклором, они оставили много следов векового присутствия в культурах далеко стоящих друг от друга и географически, и исторически.

Уже в античное время в скульптурах Халчаяна (юг Узбекистана) была отмечена группа комедийных персонажей: старец, заливаю-



65. ТАНЕЦ В ГРЕЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: а, б, в.) «Вакханка», бронзовая статуэтка из Алтыарьского района (Фергана), первые века н. э.; г) «Вакханка» Скопаса, IV в. до н. э.



66. ТАНЕЦ В ВОСТОЧНОЙ ТРАДИЦИИ: а) танцовщица, фигурная ручка зеркала из Карабулака (Киргизия), III—IV вв.; б) танцовщица, индийская статуэтка из кости, найденная в Помпее; в) танцовщица, эфталитская серебряная чаша, V в.,

деталь; г) танцовщица с атрибутами жрицы, серебряный кувшинчик VI—VII вв., Эрмитаж; д) танцовщица, резное дерево, Пенджикент, VII в.

щийся смехом, с уродливо искаженным лицом, хвативший себя за «козлиную» бороду — он был метко определен как маскарабоз или острослов⁴³³ (Илл. 67а). Античная глазурованная терракота тоже знает изображение уродца с лукавым взором, хватающего себя за бороду (Парфия, III—II вв. до н. э.) (Илл. 67б). В каменных рельефах X века из Ахтамара (Армения) некий богатырь хватает противника за «козлиную» бороду и за ногу (их окружают виноградные гроздья) (Илл. 67г). В далекой Испании в XIII в. бытует схожий сюжет: на каменном рельефе один мужчина хватает другого за бороду, рассчитывая видимо, на сочувственный смех зрителя.

Тема скомороха-маскарабоза находит место в разных ситуациях, как часть смехотворчества. К числу комических персонажей принадлежит и изображение на Самаркандской терракоте: острослов поддразнивает зрителя, высунув язык (Илл. 67в).

Изображения людей, переодетых в животных и зверей, можно видеть и на керамике из Кой-Крылган-Кала (Хорезм, IV—III вв. до н. э.)⁴³⁴. «Зал танцующих масок» обнаружен и во дворце II—III вв. на городище Топрак-кала (Хорезм)⁴³⁵. В росписях Пенджикента (объект XXVI) тоже изображены танцоры, одетые в черные шкуры⁴³⁶.

Нечто подобное дает и керамика Саркела (Северный Кавказ), на которой показаны участники шумного театрализованного действия, надевшие шкуры животных. В Средней Азии маска человека с острыми ушами и козлиными, прямо стоящими рожками, найдена в виде алебастровой формы в 3/4 натуральной величины в северном комплексе дворца на Топрак-кале (II—III вв. н. э. Хорезм). Ее называют головой персонажа дионисийского круга⁴³⁷.

Участником дионисийских мистерий особенно часто, на всех этапах истории, и в этнической разноразной среде, фигурирует козел. На парфянских ритонах Нисы (II в. до н. э.) козел стоит на задних ногах и держит в руках музыкальный инструмент (Илл. 68г). Можно привести другой пример: на обломке терракотовой плитки с Афрасиаба (VI—VIII вв.) голова козла помещена рельефом среди фигур музыкантов (сохранились их руки, держащие грифы струнных инструментов) (Илл. 68б).

Процессии ряженых в звериные маски даны на реликварии III—V вв. из Кучи (Восточный Туркестан)⁴³⁸. Но и в Средней Азии на произведениях прикладного искусства их немало.

Танцор в маске птицы (утки?) изображен до обжига, на тулове керамического сосуда

III—VI вв. из Калаи Афрасиаб (Фергана). Он в расширенном книзу, перетянтом в поясе кафтане. Перед ним на уровне головы зверек с торчащими ушами и протянутыми вперед двумя лапками. Это только часть сохранившейся сцены танца в маске⁴³⁹. На хорезмской серебряной чаше VIII—IX вв. мы видим мужчину в маске козла (в руках у него копые и ветка плодов, за спиной ленты, которые, видимо, удерживали маску), это, скорее всего, участник увеселения (Илл. 68а).

Нечто подобное находим и в Пенджикенте. В росписи стен в богатом жилом доме (объект XXV, помещение 12) среди других персонажей многофигурной сцены виден демон с насупленными бровями и отходящими от темени двумя козлиными рогами. На лбу у него диадема, украшенная полумесяцем, в руке знамя. Руководители раскопок в Пенджикенте полагают, что здесь изображен Веретрагна⁴⁴⁰.

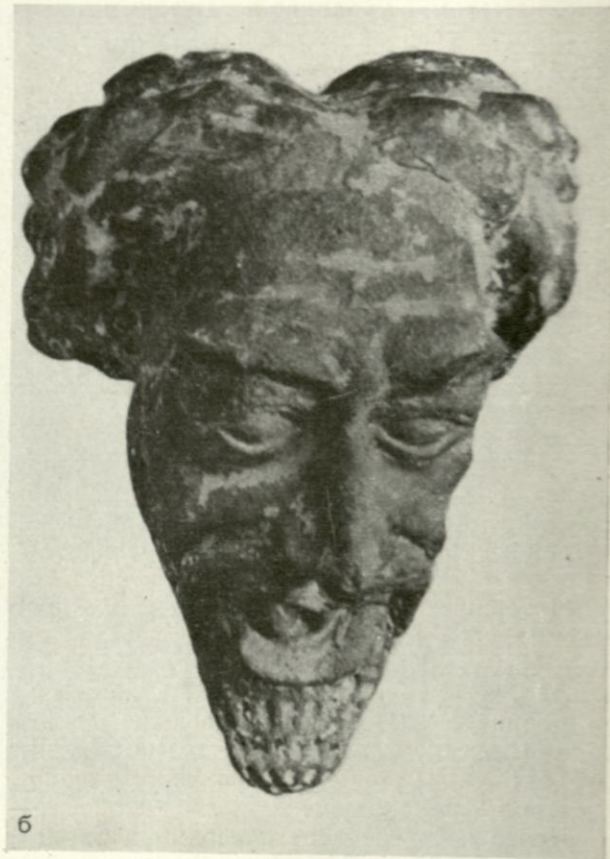
Еще в одном случае Веретрагна именуется молодым богом (роспись в Варахше) с пылающим переносным жертвенником огня («огонь Веретрагны») ⁴⁴¹. Нужно, однако, сказать, что все эти сопоставления, то с Митрой, то с Веретрагна имеют крайне предположительный характер. Бесконечные перевоплощения охватывают весь мир животных и богов. Не имея строгого различия, иконографические черты отдельных богов и героев переносятся в раннем средневековье и на участников обрядовых и праздничных карнавалов. Боги, герои и ряженые восходят семантически (в назначении) к одному источнику, но смысл сцены со временем затуманивается новыми атрибутами и их скрещением. Или, говоря словами Гегеля, все эти образы былых притч «содержат в себе загадки, правильная разгадка которых не удастся не только нам, но большей частью и тем, которые сами себе их задавали»⁴⁴². В лучшем случае, разгадку надо искать в композиции в целом. Отдельные персонажи могли появиться в результате скрещения ряда культов, вне канона, как сказочные вообще.

К подобным мистификациям относятся, вероятно, и некоторые изображения на поливной керамике X—XII вв. Так, на поливном блюде из Мерва изображен козел с лицом человека. Известно о широком распространении сцен с переодеваниями под животных в описании цеховых празднеств ремесленников, существовавших в Самарканде и позже.

Шерефеддин рассказывает, как в 1404 г. по случаю возвращения Тимура из Индийского похода в Самарканде было устроено празднество. Облачившись в шкуры разных



а



б



в



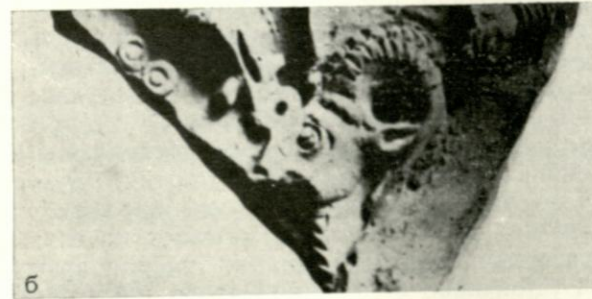
г

67. МАСКАРАБОЗЫ (КОМЕДИННЫЙ ПЕРСОНАЖ): а) маскарабоз хватает себя за бороду, раскрашенная глина, Халчаян, рубеж н. э.; б) маскарабоз, горлышко керамического

сосуда, Парфия, III—II вв. до н. э.; в) маскарабоз, терракота, Самарканд, VI—VIII вв. г) скоморохи, каменный рельеф, Ахтамар, X в. (Турецкая Армения).



а



б



в

68. ПРАЗДНЕСТВА С ПЕРЕОДЕВАНИЯМИ И В МАСКЕ ЖИВОТНЫХ: а) мужчина в маске козла, серебряное блюдо VIII—IX вв. (деталь). Хорезм (?), Эрмитаж; б) музыканты с козлом, фрагмент керамической плитки, Афрасиаб (Самарканд).



г



д

VI—VIII вв.; в) каламкар, Иран, XVII в.; г) козел-музыкант, резьба по кости, ритон из Нисы, II в. до н. э. (деталь); д) праздничный карнавал, иранская миниатюра, XVI в. (деталь).

зверей, одни ремесленники превратились в гепардов, другие в тигров, лисиц, гиен, барсов. Участники маскарада вывели много верблюдов, сделанных из дерева, камыша, веревок, паласов, и сами прятались в остов этих фигур, имитируя движения животных. Восхищение зрителей вызвал остов верблюда (традиционный образ!), в котором Шерефеддин, как и в зверях, усмотрел не только подражание натуре, но и нечто подобное «душе в теле», «по виду хищный зверь, но на деле пери»⁴⁴³. Танцы получали мистический оттенок благодаря суфиям. Среднеазиатская рукопись 1606 года рисует Джелаледдина Руми танцующим в экстазе в квартале чеканщиков. По учению суфиев они якобы таким образом «приобщаются к богу»⁴⁴⁴.

Цеховой праздник с переодеваниями представлен и в оформлении среднеазиатской миниатюры 1694 года к стихам Абул-Фаджа Руми (умер в 1091/2 г.). В оформлении этой миниатюры в сказочно-фольклорном стиле изображены сцены своеобразного карнавала. В нем участвуют звери, птицы, зайцы, антилопы, верблюды, а наряду с тем человек со змеями, человек на звере, дракон, демоны и снова фокусники, акробаты, музыканты.

Не трудно заметить, что подобные композиции восходят к сценам с переодеваниями и маскарадами на более старых изделиях из бронзы и серебра. Сцены увеселений с переодеваниями сохранились на всем Среднем Востоке не исчезая. На иранских набойках-каламках и миниатюрах танцор в маске быка — столь же традиционный персонаж, как и прирученные звери (Илл. 68в, д).

Средняя Азия оказала влияние и на театральное искусство Японии и Китая. Об этом говорят ряженные в маски, устройство пантомим с участием «льва», гаруды — волшебной птицы индийского фольклора, скоморохов и мимов, пародийных персонажей — «брамина» и «Курона», наконец маски индо-иранского типа, занесенные, видимо, на Дальний Восток вместе с буддизмом⁴⁴⁵.

Большое место в жизни народов Средней Азии издавна занимала музыка. Об этом говорят письменные источники и памятники изобразительного искусства, запечатлевшие сцены музицирования и обширный музыкальный инструментарий.

С точки зрения мусульманской догматики, пение, как и танец, призвано славить бога: «Тому дозволено пение, кто, когда топнет ногой по земле, увидит ее разверстой до самых недр, а вверх видит до самого престола»⁴⁴⁶. Но так же как ислам осуждал искусство, так же и искусство игнорировало, где могло, предначертания и ограничения ислама.

Музыка была тесно связана с фольклором, эпосом, а затем и классической поэзией средневековья.

В древности здесь бытовали инструменты струнные (лютневидные, тамбуровидные и арфа), духовые (флейты — продольная и поперечная), ударные (барабан и тарелки). Парфянские ритоны из Нисы (Илл. 69а) указывают также и на знакомство с музыкальными инструментами древних цивилизаций Востока (Египет, Сирия, Греция, Рим): кифарой и лирой, авлосом (двойным гобоем) и флейтой Пана, бубнами и кастаньетами. Традиционным в быту древних кочевых племен Средней Азии называют двуструнный инструмент типа казахской домбры. На скульптурном фризе Айртама (Бактрия, I в.) (Илл. 69в) небесные музыканты составляют ансамбль: у них в руках арфа, лютня, барабан, авлос, тарелки. Бочкообразный барабан, как отмечает Т. С. Вызго, указывает на связь с искусством Северной Индии, угловая арфа — на устойчивое бытование этого инструмента в Средней Азии с давних времен (Илл. 69г). Авлос и тарелки указывают на древние контакты Средней Азии со странами Передней Азии. Была в ходу и лютня с «талней» — инструмент, почти не имеющий параллелей в памятниках этой эпохи⁴⁴⁷. Именно этот струнный щипковый инструмент зафиксировали афрасиабские и мервские терракоты, а также фигурка музыканта с городища Канка, он же послужил прототипом средневекового арабского уда, а затем и европейской лютни (Илл. 69д).

Средневековые музыкальные трактаты, имевшие хождение во всех странах ислама, опирались на музыкальные теории древних. Развитые на метрической основе, они дают обстоятельные сведения об игре на танбуре, чанге (арфе), кануне, уде, рубабе, нае, дутаре, барабане, сурнае и нагора. Весь этот инструментарий дошел и используется едва ли не до наших дней. Однако не обошлось и без потерь. Античный образ кифареда (Илл. 69б) еще живет на терракотовых плитках Афрасиаба и Пенджикента, затем и этот инструмент исчезает. Впрочем, инструменты — только одно из слагаемых музыкальных культур. Они не отражают особенностей интонационной среды в музыке народа. Лишь в одноголосии (монодии) и ладовой основе проявляется характер восточной музыки.

Если иметь в виду только эту общую черту восточной музыки, легко проглядеть существенные различия между историческими типами и «стилями» музыкальных культур. Так, в разной языковой и этнической среде классические формы макомов (мугамов) полу-

чают на всем Среднем Востоке свое самобытное звучание при удивительной общности мелодий и ладовой системы, которая складывалась в каждом случае на протяжении веков.

Музыка создавала интонационный строй положенного на музыку стиха. Единству музыки, танца, литературы отвечал и характер изобразительного, пространственного и прикладного искусства. Они и не существуют раздельно. В каждом издавна живет ритм и мотив другого.

Изображения отдельных музыкальных инструментов и сцены музицирования проходят сквозным мотивом от наскальных изображений доисторического прошлого до вышивок последних времен. В них не отмирает врожденная любовь народа к миру музыки, поэзии и танца.

Среди многих других сюжетов, получивших на Востоке особый смысл, выделяются: свадьба, торжество, заупокойный плач.

Свадьба знаменует особую зрелость. Эту тему тореветы Средней Азии пронесли и в убранстве чаш от античности до раннего средневековья. Мы уже отмечали, как на серебряной чаше Эрмитажа (Строгановской) Геракл и силены соседствуют с героями восточно-иранского эпоса VI—VII вв. Здесь мы видим эпизоды из драмы Еврипида «Силей» (выполненные, видимо, по старому муляжу) и сцены брачного ритуала. Когда поры раннего средневековья⁴⁴⁸.

Сцене пиршества посвящена также настенная живопись Балалык-тепе (V—VI вв.), изображающая сватовство сыновей Феридуна к дочерям Йеменского царя⁴⁴⁹.

Не менее популярными были сцены тронные, восседание правителя с эмблемами в руках или совершающего обряд перед жертвенником или алтарем. В первом случае, глава семьи, рода уподоблялся владетелю или шаху. Он представлял родовую власть. И на него падала обожествленная тень предков. Особое значение имели зооморфные троны, то есть троны, покоящиеся на изваяниях зверей или животных.

На золотых бляшках VI—VIII вв. из Ак-Бешима (Киргизия) в звездчатых медальонах владетель и его супруга (или божество) держат сообща на руках фигурку верблюда (Илл. 70в). На терракоте того же времени из Пенджикента правитель восседает на троне в виде лежащего верблюда (Илл. 70 д). На терракотовой плитке VI—VIII вв. с Афрасиаба (Самарканд) правитель сидит на фигурном троне, составленном из двух обращенных головами в разные стороны верблюдов (Илл. 70г). Отсылая к ста-

тням по этому вопросу, замечу, что традиция зооморфных тронов проходит сквозь века разных формаций⁴⁵⁰. Меняется только значение восседающего на троне. То — это божество и олицетворение подвластных ему сил природы, то обожествленный герой и атрибуты его мощи, то царь или владетель, охраняемый зверьми и фантастическими существами — стражами, наделенными тайной силой, отвращающей зло (Илл. 70а, б). Это своего рода оберег, который продолжает существовать и после того, как его предназначение забыто. Привычная форма воспроизводится из века в век, став традицией. Причина устойчивости этой формы часто не в предмете, а в общем характере обрядов и обычаев своего времени. Ритуал тоже устойчив в своих формах.

Живопись Варахши и Пенджикента рисует обряды воскурения, ритуального пиршества, поклонения огню. Она не всегда обнаруживает грань между царем и жрецом (царь-маг).

Из ритуальных предметов особенно устойчива форма алтарей огня и курильниц. Алтари огня имели вид приподнятой урны на ступенчатом цоколе, а переносные алтари огня — сковородки на ножке. Были, вероятно, и другие виды и формы. Курильницы имели форму закрытой площадки на высокой конической подставке, иногда с абазуром (?), чаще керамические, но были, судя по живописи, и металлические (Варахша). Удивительно, что при всем разнообразии форм, алтари на Древнем Востоке имели нечто общее, переданное затем и средневековью. Но были и свои, местные формы.

Домашний алтарь огня был изображен на стенке одного самаркандского очажка. Он имел вид полуовальной стенки, перед которой на округлой глиняной площадке возжигался огонь: над ним высился небольшой навес на резных колонках, вокруг стояли ритуальные сосуды, употребляемые в обряде⁴⁵¹. Схожий домашний алтарь огня был открыт и во время раскопок на Афрасиабе⁴⁵², в Гардани Хисор и Куме (верховья Заравшана)⁴⁵³.

Новые археологические находки позволяют дополнить некоторые детали обрядности. На глиняной печати VII—VIII вв. из Мерва на двух сторонах изображены ритуально-бытовые сцены: на одной — двое собеседников сидят на возвышении (или на ковре), мужчина слева наливает напиток из кожаного бурдюка в стоящие перед ним сосуды; выше привязана овца (Илл. 71в, г). На мужчинах — мягкие колпаки, загнутые вперед и отогнутые сзади (возможно, что одна из двух фигур — женская). Сцена пиршества роднит этот сюжет со многими другими произведениями этой эпохи на тему «услад жизни». На другой

стороне мы видим мужчину в широкополом кафтане с ожерельем. Он стоит в рост, анфас, в правой руке у него переносной прибор типа курильницы; левой прижимает к груди бокал. Рядом — ритуальные сосуды (бурдюк, кувшин, бокал, черпак). Ниже — баран вздернул голову перед жертвенником. В истолковании этой сцены не все надежно, однако тот же мир образов повторяется и на самаркандском очажке X—XI вв. Видимо, несмотря на внедрение ислама, народные культы продолжали жить. Неполивная штампованная керамика XII вв. из Мерва позволяет думать, что образы, характерные для народных культов раннего средневековья, не исчезали. Только место эпического жанра занял лирико-романтический.

Уже не раз отмечалось, что глиняная штампованная керамика Мерва — исключительное собрание сюжетов прикладного искусства не только этой эпохи⁴⁵⁴. Есть в нем сцены, в которых участвуют фигуры, известные и по восточному серебру; например, слуги в характерных двурогих колпаках и уширенных книзу кафтанах (Илл. 70а). На серебряном блюде X—XI вв. в Эрмитаже (датированном ранее В. В. Тревер VII в.) они стоят по обе стороны трона, на котором восседает в том же одеянии владетель — тюрк с бунчуком (?) в правой руке; слуги в двурогих колпаках подносят ему цветок и бокал, рядом горкой возвышаются фрукты; на владетеле — венец с распахнутыми крыльями (как некогда у иранских шахов)⁴⁵⁵. И на дне чаши из коллекции Кеворкиана в Нью-Йорке можно увидеть в том же головном уборе правителя на троне (Илл. 70б), вокруг головы у него нимб, перед тронном не львы, а горные бараны, в фигурных арочках вокруг дна чаши музыканты в таких же головных уборах играют на инструментах; по внешнему кругу идет буквенная надпись стилизованным куфи. Не вызывает сомнений, что и блюде из Эрмитажа, и чаша из коллекции Кеворкиана относятся к одной народности и близки по времени, что и на керамике XII в. из Мерва, где изображены те же фигурки в двурогих уборах и в нимбе.

Труд и повседневный быт не занимали в искусстве Средней Азии постоянного места, хотя на заре цивилизации и в эпоху бронзы (III—II тысячелетие до н. э.) они составляли главное содержание искусства. Жреческие культы и символы власти срастались с бытом. Искусство отражало эту нерасчлененность власти, быта и ритуала в различного рода жезлах, а реже, в украшении предметов обихода со стола правителя или вождя. Жезлы и шпильки, увенчанные символиче-

скими фигурами, находились не только в могилах Бактрии, но и в разных других районах вплоть до Ташкента и Ферганы. Таков, например, жезл из Хака с изображением сцены, где доярка доит корову, а рядом прильнул телок⁴⁵⁶ (Илл. 71д). Среди древностей Бактрии эпохи бронзы имелись и булавки, украшенные фигуркой коровы и прильнувшего к ней телка⁴⁵⁷. На фигурном навершии из Хумсана, наделенном массивными шипами, изображения идут в два яруса: вверху грузное животное присело на задние лапы, к нему прильнул сосунок; ниже идет ажурный хорост женщин⁴⁵⁸.

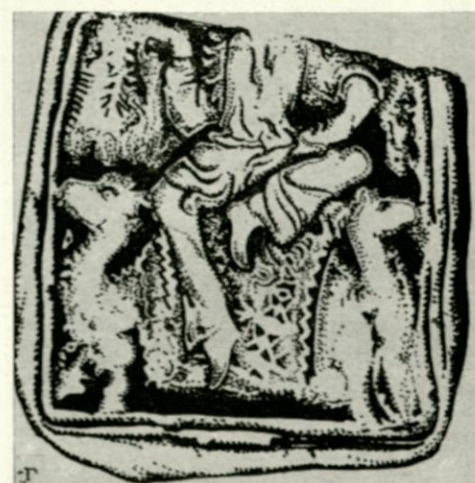
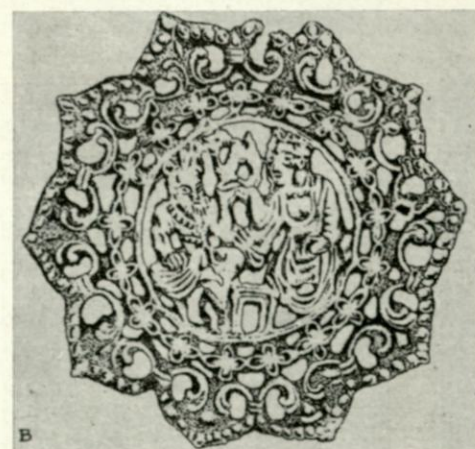
Особый интерес вызывает цилиндрическая печать из могильников Бактрии эпохи бронзы. На нижнем ярусе дана в низком рельефе сцена пахоты; бородатые пахари, похожие на эламитов Передней Азии, в туго обтягивающих бедра юбках, держат за ручки сохи и погоняют быков, идущих парами навстречу друг другу (Илл. 71а, б). Между ними шагает пахарь в короткой юбке; широким жестом левой руки он разбрасывает зерна, беря их из лукошка. На верхнем ярусе сидят в профиль за трапезой две фигуры: одна в складчатом одеянии, обнажив плечо и правую руку, пьет из бокала; другая возлежит на стопке одеял и, жестикулируя, ведет рассказ. Между ними ваза с фруктами. Позади рассказчика (или рассказчицы) на корточках сидят, обнажив левое плечо, один за другим, двое слуг; еще один, замыкая сцену, сидит тоже на стопке одеял и держит наготове ведро (?)⁴⁵⁹. Фигуры эти исполнены в грузной пластике, близкой хеттскому искусству. Трудно сказать, не завозная ли это печать, но так или иначе она обнаруживает связи этого района с Древним Востоком, как источником общения.

Античность не оставила в искусстве Средней Азии никаких сцен, рисующих процессы труда. Редко преломляет их и мифология, но уже в раннем средневековье появляются изредка и сцены труда (например, упаковка тюков с товаром, или ремонт лодки в настенной росписи дворцового зала на Афрасиабе) (Илл. 71е). В тронных сценах изображены и слуги, занятые обиходом знати, на первое место выходят сцены охоты, развлечений, свадьбы и похорон. В дальнейшем сцены свадебного обряда все более сливаются с ритуально-бытовыми сценами и носят праздничный характер. Календарные праздники и карнавалы с участием ремесленников занимают досуг граждан, и прикладное искусство уделяло им большое место. В XIV—XVII вв. сцены труда проникают в средневековую миниатюру. В связи с развитием городских ре-



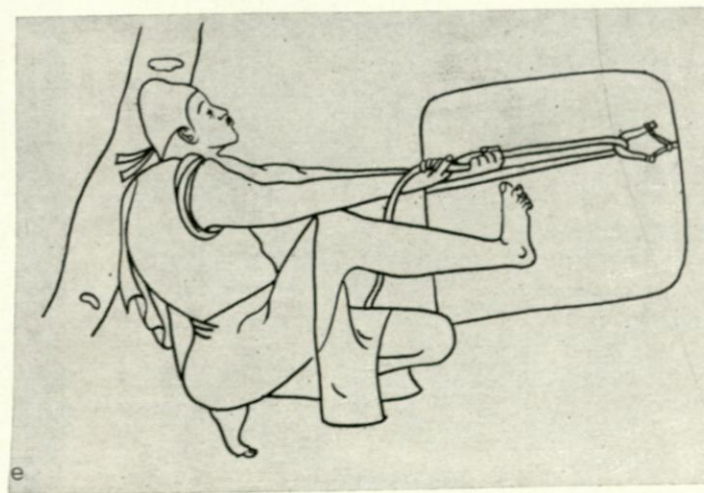
69. РИТУАЛЬНО-ПРАЗДНИЧНЫЕ СЦЕНЫ, МУЗЫКАНТЫ: а) карнавальное шествие с жертвенным бараном, резная кость, Ниса, II в. до н. э.; б) музыкант с арфой, терракота, Пенджикент;

в) арфистка, резной камень, Айртам, I в. н. э.; г) арфистка, настенная роспись, Пенджикент, VII в.; д) лютнист, терракота, Пенджикент, VII—VIII вв.



70. ТРАДИЦИОННЫЕ ТРОННЫЕ СЦЕНЫ: а) правитель на троне, охраняемом львами, и слуги в двурогих головных уборах, серебряное блюдо X—XI вв., Эрмитаж; б) правитель на троне и слуги в двурогих головных уборах, серебряная чаша из колл. Кеворкиана в Нью-Йорке, X в., прорисовка; в) царственная па-

ра с фигуркой верблюда, серебряная бляшка из Ак-Бешим (Семиречье); г) владетель на троне в виде верблюдов, терракота, Самарканд, VII в.; д) владетель на троне в виде верблюда, терракота, Пенджикент, VII—VIII вв.



71. РИТУАЛЬНО-БЫТОВЫЕ СЦЕНЫ И ТРУД: а, б) цилиндрическая печать из могил Бактрии, бронза, II тысячелетие до н. э.; в) донатор (?) с курильницей и предметами жертвоприношения, Мерв, VI—VIII вв.; г) двое собеседников на ковре и

слуга с предметами пиршества (обратная сторона той же печати, оттиск); д) доярка с коровой и телком, бронзовый жезл из с. Хак (Узбекистан); е) упаковка тюка с товарами, роспись, Самарканд, VII в. (прорисовка).



72. ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНО-БЫТОВЫЕ СЦЕНЫ:
а, б) свадебный обряд (?), штампованная неполированная керамика, туловое кувшина (фото и прорисовка) Мерв, XII в.; в, г) свадеб-

ный обряд (?), штампованная неполированная керамика, туловое кувшина (фото и прорисовка), (Тот же сосуд). Мерв, XII в.

месел, коими была занята значительная часть населения, поэзия, а за ней и книжная миниатюра, все чаще славит труд мастеровых и их достойный лучший участи и высокой оценки труд.

На штампованных керамических изделиях Мерва XII в. мастер Иноятон ставит свое имя. Там же, на изделиях мервских мастеров этой поры, мы застаем и зримые ритуально-бытовые сцены, в которых запечатлены и некоторые обряды. Остановим свое внимание на неполивном штампованном кувшине из Мерва, о котором уже шла речь (Илл. 72а, г). На нем изображены в рост, разделенные крупными медальонами, три пары. Одна пара: мужчина с повязкой на голове и развевающимися лентами с птицей в руках и женщина рядом протягивает ему птицу. У ног мужчины высокий грушевидный кувшин, между фигурами жертвенник или плоды на фигурной подставке. Другая пара: фигура держит на сгибе руки нечто вроде курильницы и левой рукой преподносит стоящему рядом мужчине цветок, у ног обоих — слева — горкой плоды в вазе, справа — кувшин. Третья пара: в руке одной фигуры двурогая вилка (?), у другой — круглый плод. Они дарят их друг другу. Между ними жертвенник фигурной формы или ваза с горкой фруктов.

Мы видим культово-бытовую сцену, отражающую скорее всего праздник, когда в жертву приносят птиц, пьют вино, едят фрукты. Добавим: еще на одном черепке штампованной керамики XII в. из Мерва изображены два подобных персонажа; один держит птицу, другой — или бокал, или вазочку с трилистником. Праздниками раннего средневековья были, как сообщает Беруни, прежде всего Михргах в седьмом и Адармах в девятом месяце года. Фервердин-Мах был началом лета, Тир-Мах — началом осени, Михр-Мах — началом зимы и Дей-Мах — началом весны. В день Рузидей ба Михр, как сообщает Беруни (в день, именуемый Пайкан), изготовляли фигуру из теста или из глины в виде человека и ставили у входа в ворота. Этого не делали в жилищах царей, и теперь (этот обычай) оставлен, так как в нем есть нечто сходное с многобожием и неверием⁴⁶⁰. Весьма вероятно, что здесь дана разгадка основного назначения огромного числа статуэток из обожженной глины (терракоты) и дерева. В Бухаре они изготовлялись, по Наршахи, накануне весеннего праздника Нового года (Науруз) и продавались на базаре. Фигурки эти широко раскупались. Сведения Беруни вполне согласуются со свидетельством Наршахи. А в канун Науруза, как сообщает тот же Наршахи, резали птицу.

Стилистически все эти сцены далеки от художественных изделий, запечатленных в искусстве VII—VIII вв. Это, несомненно, уход в чистую декоративность. А вместе с тем и удивительная устойчивость иконографии. Народные празднества, обычаи, предания и вся связанная с этим театрализация быта продолжают жить. Народная память хранит вековые образы, наделенные новым смыслом, искусство находит им стиливые формы, в которых они возрождаются.

Наконец, сцены «оплакивания». Они были тесно связаны с поминками по умершим и иконным культом предков. Это тоже одна из вечных тем, тесно связанная с всегда присутствующей скорбью по ушедшим. И в то же время — одна из вечных тем искусства, трогающая неутешным горем.

До сих пор не разгадана сцена «Оплакивания» в росписях одного из пенджикентских храмов. Кто лежит в гробнице: безбородый юноша (Сиявуш?) или девушка с длинной косой в шлеме? А может, девушка в шлеме — амазонка? Вспомним, что в росписях Пенджикента есть и такой эпизод: амазонку уносят с поля битвы на ковче. Нет ли здесь общей основы сказания? Вопрос этот остается открытым. В одной сцене «Оплакивания» не оставляет сомнения: изображены плакальщицы и мужчины, несущие кувшины (урны?). В левой части композиции изображена четырехрукая богиня и фигура женщины, возжигающей пламя. Поскольку китайские авторы сообщают, что обычаи у согдийцев и тюрков были те же, не удивительно, что в согдийском храме, в сцене «Оплакивания», был изображен именно тюркский обряд сожжения умершего на костре и помещение его останков в урну. Некоторые детали этой сцены отвечают также народному обычаю, сохранившемуся и в пору Беруни (XI в.). В конце этого месяца жители Согда плачут по усопшим предкам. Они царапают себе лица и ставят для умерших кушанья и напитки⁴⁶¹. Круг образов тот же, хотя роспись Пенджикента и свидетельство Беруни разделяют более трех столетий и полная смена религий.

Свадьба, тронные сцены, годовые торжества, сцены плача по усопшим и культ предков — таковы главные жанрово-бытовые темы искусства Средней Азии в прошлом.

Приверженность искусства древности и средневековья к однотипным сценам была вызвана многими причинами. Можно заметить, что бытовые сцены были вообще единичны. Преобладали обрядовые. В них тесно переплетаются культовые церемонии с обычаями повседневной жизни. Они настолько прочно вошли в обиход, что трудно сказать,



Богиня с цветком. Золотая статуэтка из селения Хант (Таджикистан). Первые века н. э. Государственный Эрмитаж.

где кончается обряд и где начинается повседневный быт. Преходящие случаи частной жизни не представлялись художнику сюжетом искусства. Запоминалось и становилось содержанием искусства лишь то, что в его, художника, представлении, было постоянно и вечно. Идея незыблемости сложившегося миропорядка была краеугольным камнем всех богословских и светских наук. Верным ей было и искусство. Отсюда стойкость вековых образов и бродячих сюжетов. А вместе с тем и совершенство исполнения художественных произведений, отточенность мастерства, ставшего достоянием широкого круга ремесленников.

В древности труд раба или невольника — предмет презрения. Искусству были чужды сцены труда. Оно возвеличивало лишь ратный труд, отличавший военное сословие, и воспринимало как должное творения мастеров и умельцев. Но уже в раннем средневековье труд ремесленника и придворной челяди занимает важное место в общей картине дворцовой и храмовой жизни. Сцены починки лодки, упаковка тюка с товарами ловким движением босоногого, веяние зерна и прочие

сцены в росписях Самарканда и Пенджикента еще единичны. Более широкий доступ получают они лишь в средневековой миниатюре XVI—XVII вв. Городская и сельская жизнь создают к тому времени особый жанр романтически возвышенной и идеализированной прозы.

В искусстве Средней Азии возникают новые течения, жанры и стили. Они впитывают в себя вековые образы и бродячие сюжеты прошлого. Создают новые.

Еще полтора столетия тому назад А. И. Герцен писал: «Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или неволею, какие-нибудь стихии народа. Даже отрекаясь от всего народного, художник не утрачивает главных черт, по которым можно узнать, чьи они. Поэты в самом деле, по римскому выражению — «пророки», только они высказывают не то, чего нет и что будет случайно, а то, что неизвестно, что есть в тусклом сознании масс, что еще дремлет в нем»⁴⁶².

ЗНАК, ОБРАЗ И СИМВОЛ В СОВРЕМЕННОМ ВОСПРИЯТИИ. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ОБНОВЛЕНИЕ — УСЛОВИЯ ПРОГРЕССА



ПРОШЛОЕ СТРАСТНО
ГЛЯДИТСЯ В ГРЯДУЩЕЕ.

А. Блок, «Художник»

Подведем итоги: народное традиционное искусство — это устойчивая система знаков, символов, образов, метафор, ставшая закономерностью и породившая стереотипы мышления. В народном искусстве традиция имеет свое русло, истоки которого наиболее глубоки и давни. Обращение к ним это не только к далекому вчера, но и близкому завтра. Потому-то нас и тревожат самые тонкие и чуткие ветви всего мирового древа искусства, колеблемые гулом вечевового колокола. И не только «янтарный орнамент», словно обвешанный серебром сказок и песен» (Р. Гамзатов), но и «глобальная планетарность» (Э. Межелайтис) как равно и многие другие проявления национального искусства.

Любой памятный мотив, семантически связанный с природой и жизнью поколений, красной нитью проходит через всю культурно-историческую общность материков и континентов. Мы могли наблюдать, как в традиционном искусстве Средней Азии (как в народном искусстве вообще) сочетания древа жизни то со светилами, то с птицами, то со зверьми, то со змеями, то со сказочными существами или перволюдьми имеют общую смысловую основу. Каждый элемент мироздания соотносится с десятками других, близких ему по уровню. Так, парноносовые птицы соотносятся то с деревом, то с крестом, крест — с солнцем, огнем и т. д., создавая бесконечное число вариантов не только смысловых, но и изобразительных, декоративных. Этим достигается взаимная согласованность и единство всех элементов целого.

В традиционном искусстве нет мимолетных впечатлений. Здесь выражено только то, что устоялось на века. При небольшом числе символов возникает огромное число сочетаний. В этом сущность народного искусства как системы. Метафоры выражаются в сходных и потому легко воспринимаемых и перелагаемых на свой лад разными народами образах. Этим они служат сближению культур и самоопределению национальных школ по манере, почерку и стилю.

Наличие системы и всеобъемлющего канона в структуре средневекового искусства вовсе не означает, что они исчерпывают собой все искусство эпохи и стирают разнообразные формы до полного их тождества. Общие места, как это заметил М. Б. Храпченко, хотя и бесспорно существуют, и роль их немало-

важна, но сводить все развитие местного искусства к их комбинации значит перечеркнуть самые крупные его завоевания⁴⁶³. Все дело в том, как и при каких обстоятельствах знаковые формы превращаются в образные или сосуществуют с ними.

Каждое явление протекает в двух измерениях: структурном и сравнительно историческом. Одно касается природы эстетического явления в искусстве, другое — его развития на определенном этапе.

Знак вместе с проникновением в него внеканонических начал приобретает черты и свойства художественного образа. Возможны и обратные явления: когда в результате многократного повторения и вследствие его своеобразного «износа» и автоматизации образные формы становятся в свою очередь знаком. Вследствие этого, наряду с реализмом как образным видением, издавна сосуществуют в разной степени развития и многие другие формы эстетического освоения мира, в том числе и знаковые.

В искусстве восточного средневековья это смешение образных и знаковых средств было постоянным. Оно пронизывало собой искусство вне прямой зависимости от религиозно-философского значения символов. Во всех переkreщающихся структурах, отражающих разные аспекты миропонимания, проявляется универсальный характер канона, лежащего в основе любого средневекового творчества, в том числе и художественного. Но как неподвижные берега лишь определяют русло живой текущей реки, так и в искусстве многочисленные, буквально на глазах множась схемы, каноны и символы представляют собой лишь канву, основу, на которой вырастают полнокровные, хотя и специфически средневековые художественные образы⁴⁶⁴.

Другое измерение во времени — отодвигает символы средневековья в число знаковых форм, удержанных народным творчеством. Они и сейчас бытуют в традиционном декоративно-прикладном искусстве. В нем каждый орнамент таит в себе утраченный смысл и радуется глаз узнаванием устоявшихся в памяти форм.

Грань между прикладным искусством и живописью, знаковыми формами и изобразительными в какой-то мере условна. Эстетическое освоение мира находит свое выражение отнюдь не только в реалистическом анализе и синтезе явлений действительности. При

всем своеобразием связей с социальной жизнью мифологического искусства, искусства романтизма, символизма, они также представляют собой виды эстетического отношения к миру⁴⁶⁵. Вместе с проникновением в них подвижных неканонических начал, приобретая черты и свойства художественного образа, они участвуют в тех крупных завоеваниях реализма, которыми отмечено все современное искусство.

Народному традиционному искусству в Новое время выпали величайшие испытания, оно было отодвинуто общественным прогрессом. Расцвет творческой личности охватил весь Старый свет — от Великого океана до Атлантики. Эпоха Возрождения, дав на Западе бурные всходы, оторвала искусство выдающихся мастеров кисти и резца от традиционного искусства масс. Новое время и старые порядки разошлись. В этом смысле Гамлет был прав: распалась связь времен...

Однако в народном искусстве цепь времен не обрывается.

Типологическое сходство и контактные связи искусства Средней Азии с определенными странами Востока, Восточной Европы и Сибири отражают единство исторического процесса, которое охватило Евразию с древнейших времен. Типологический процесс этот указывает на общность корней народного творчества, универсализм древнейших образов-понятий. С другой стороны, особенности иконографии и стиля искусства каждого региона говорят о неравномерности развития в них художественных культур. Разный слоевой состав культур обязан многим обстоятельствам: самобитному развитию художественных форм, исторически слагавшимся связям, взаимодействиям, влияниям одних художественных культур на другие. Этот множественный процесс привел к сложению и закреплению художественных идей и форм, устоявшихся на каждом историческом этапе. Народная традиция определяла при этом направленность искусства, его характер и смысл.

Мы уже отмечали, что небольшое число постоянных символов, общепринятых и постоянных, взятых в разном сочетании, дает бесконечное число новых комбинаций. Как символы и аллегории, они создают новые инсказанья и метафоры, в которых выражает себя, как художественное творчество, миф. В этом закономерность, ставшая традицией. В то время, как случайность, возведенная модернистским в принцип, разрушила ее, бессистемность привела к эклектизму декоративного искусства, основанного на исторических стилях. XIX век дал достаточно примеров

упадка декоративно-орнаментального искусства в Евразии. В Средней Азии этот процесс не заходил так далеко там, где сохранялись традиции, основанные на вековом опыте. Если занесенные извне семена падали в благодатную почву, они пускали ростки и созревали. Иначе — погибали. Так и традиционное искусство: будучи плодом культур, устойчивость которых проверена опытом поколений в разных условиях, оно приобретало черты быта и воззрений окружающей среды. Иначе — прекращало существовать.

Каждой эпохе, при всем различии школ, направлений и индивидуальных манер, присущ свой стиль («стиль эпохи»). Не трудно доказать, что в каждую из них каноны стиля постоянно нарушались. Но даже признав «стиль эпохи» абстракцией (а множественность фактов только подтверждает, по Марксу, необходимость обобщений в форме научных абстракций), мы можем утверждать, что искусство античного мира и искусство раннего средневековья исходили из разного понимания своей главной задачи.

В античном искусстве преобладало получение эффекта естественности, легкости и гармонии, с какой сочетались пластика, рисунок и форма вещи. Стиль эпохи был подсказан природой и одухотворен самопознанием человека. В средние же века преобладал иератизм. Сущность его, по С. С. Аверинцеву, в том, что все очищено от телесно-естественного. Здесь все предполагает атмосферу тайны и «окультурного» намека на сакральный знак, знамение, требующих веры. «Религиозное и тем более мистическое сознание принуждено создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое «неизречаемое» содержание; это так же характерно для христианской литературы, как и для элевсинских мистерий, так же присуще византийскому богословию, как даосской, или буддийской, или индуистской мистике»⁴⁶⁶. Однако это емкое определение неприменимо к искусству домусульманской Средней Азии. Искусство этого региона, включая храмовые островки буддизма, особенно в Согде, не было богословским. У него была своя знаковая система, хотя и близкая другим системам универсального значения, но не повторявшая какие-либо образцы. И конечно, если иметь в виду только универсальность символического языка, легко проглядеть существенное различие между историческими типами и «стилями» символик⁴⁶⁷.

Стиль искусства домусульманской Средней Азии предстает как нечто убедительно иное. У него иератизм резко отличен и от западно-

христианской и от восточно-индийской мистики. У него свои корни и широкая крона ветвей. Коротко его можно охарактеризовать так. В древности искусство придерживалось двух направлений: одно сродни восточному эллинизму, его отличает обостренная экспрессия, другое следует эстетике буддизма с его идеализацией образа.

В раннем средневековье — оба эти направления уступают преобладающей роли моделированного рисунка и плоского цветопостроения — предтече, возобладовавшей еще позже декоративности узора.

Знаки, символы и образы продолжают наполняться новым содержанием. Они образуют живой плотью форм, подсказанных эпохой. Разобщаясь по видам, жанрам и школам, они сохраняют вековую преемственность традиционных мотивов и форм. Основным источником традиционных образов, мотивов и тем во всех видах искусства были издавна мифология, эпос и фольклор. Естественно, что с появлением письменности, эти образы получали литературную обработку. Литература становилась главным проводником идей, которыми питалось все мифопоэтическое творчество. Поэзия и художественное ремесло развивались на общей основе. Связь между ними, особенно на Востоке, держалась веками. Художественное ремесло здесь и сейчас находится в близком общении с поэзией. Близком, но не полном, поскольку мировая поэзия далеко уходит за рамки традиционных форм вообще. Но в предчувствии дня завтрашнего, она чутко внимает творениям прошлого, вековым его образам особенно.

Уже в «Шах-наме» Фирдоуси, этом величайшем своде древних преданий и поэтических картин былого, отражена вся легендарная история Ирана и сопредельного Турана с мифических времен. В нее вошли эпизоды, ставшие главным мотивом, если не содержанием, многих последующих поэм от Низами и Навои до устной и письменной таджикской и узбекской поэзии последних времен. Веками не переставали они находить широкое отражение в декоративно-прикладном искусстве всего Среднего Востока⁴⁶⁸.

Для древнейших земледельческо-скотоводческих обществ Средней Азии и Кавказа В. М. Массон вслед за Э. Р. Маркарянном ввел понятия «культурные стандарты» и «стереотипы»⁴⁶⁹. К процессу культурной стереотипизации, полагают они, восходят в конечном итоге и выделяемые исследователями археологические типы и категории вещей. В переносном смысле, стереотип, как неизменное повторение устоявшихся образов, преобла-

дал. Однако стандарта, стандартизации как единства норм обязательных для всех отраслей производства, такого рода узаконений не могло быть, их и не было.

Каждая эпоха рождает свои стереотипы и свои отклонения от них. Проще идти от стереотипа к стереотипу и, сравнивая их, отмечать развитие основополагающих идей, образов и приемов стиливого характера. Мы так и делаем, когда сравниваем художественные школы близких между собой регионов в их хронологическом и стиливом развитии. Например, сцены из «Шах-наме» в настенной живописи Согда, развитие их в росписной керамике и на поливных изразцах Ирана и Средней Азии в XI—XIV вв., удивительное повторение некоторых сцен, ставших стереотипами композиции и стиля в рисунках из Топкапу-сарая XII в. и миниатюрах XV—XVII вв. Но верно ли полагать, что именно стереотипы движут развитие стиля? Не будет ли правильнее полагать обратное, то есть, что только отход от стереотипа позволяет традиционному сюжету сохранять свежесть фантазии и делать каждое новое произведение шагом вперед на избранном пути. Тем самым не снижается роль школы и стиля, но особое значение приобретает новаторство, движущее колесницу творчества. Оно предохраняет те же стереотипы композиции и стиля от засушливой атмосферы штампа и создает большое число русел, в которых изливают себя разные направления одного вида, жанра и даже повторяющегося сюжета.

Вековые образы и бродячие сюжеты тем самым обновляют не столько свой репертуар (он может сохраняться), сколько движущие их внутренний смысл, сознание и цель.

Декоративно-прикладное искусство развивается медленно. Его образную систему, в отличие от станковых форм, слагают поколения мастеров. Оно богато вековыми образами и не гнушается бродячих сюжетов, когда они могут поднять это искусство на новую, более высокую ступень национального развития. Оно строится по законам, не совпадающим с образностью в станковом искусстве. Оно вообще шире действительности и выходит за пределы «натуры». Прикладное искусство исходит из идеи композиционной целостности и единства, целесообразности и гармонии, красоты и смысла. Но красота и вкус не постоянны. Они диктуются эпохой. Целесообразность согласуется с уровнем развития художественного ремесла, техники, технологии и материального производства. Наконец, и гармония, основанная на математической соразмерности, обнаруживает спо-

способность создавать новые пропорции, не принятые раньше, отзываться на вкусы и потребности эпохи, отраженные в образном строе ее искусства новыми ритмами и формами.

Мне представляется, что искусство всех видов и жанров переживает сейчас глобальный процесс обновления. Но это не равносильно разрыву с традициями художественного мышления. Традиции эти складывались пластами.

В чем причина того, что человечество, говоря словами А. И. Герцена, каждый раз по-своему перечитывает Гомера на продолжении тысячелетий? «Это для него только оселок, на котором оно пробует силу возраста»⁴⁷⁰. Сила возраста — это то новое, что вносит каждое свежее прочтение старого.

Художественное виденье постоянно возвращается на круги своя, заново повторяя пережитое.

Наиболее стойкие образы мировой поэзии и искусства не исчезают. Они узнаются даже в наши дни поразительно живыми, хотя, казалось бы, должны были давно угаснуть. Подобно свету далекой звезды, они достигают земли, спустя тысячелетия.

Море—небо звезд полно несметных.
Лодкой полумесяц в бездну брошен...
И все небо в маяках бессмертных
На плечах моих — счастливой ношей.
Эркин Вахидов («Ночь в Самарканде»)

Лодкой полумесяц в бездну брошен!.. Навероятно, но не та ли самая мифо-поэтическая строка звучит на печатях II тыс. до н. э., на которых изображена ладья, плывущая по небесному океану. В ладье фигура или знак божества. А на печатях ранних земледельцев Афганистана изображен бык в ладье⁴⁷¹.

«А как быть с известным сюжетом «божество в лодке», встречающимся в аккадской глиптике», — замечает В. К. Афанасьева: изображение ли это Зиусудры Ут-Напиштима или Атрохасиса, спасающихся от потопа, или Энки, плывущего на борьбу с Куром⁴⁷².

Миф о ладье, что плывет по небесному океану, запечатлен в разных вариантах в Египте (росписи гробниц, святилищ и храмов Карнака, Эдфу, пирамид, в наскальных изображениях Кобыстана (Азербайджан) писанинами Казахстана, Сибири, петроглифами Южной Швеции).

Ладья — распространенная на Востоке метафора. Ее можно найти и в Коране, где сказано: «О, сынок, садись в ладью с нами!

(то-есть не оставайся с неверными!)»⁴⁷³. Ладья, как метафора жизни, употреблялась многократно и в суфийской поэзии: «Смотри, вступающий в брак сел в ладью... Когда родится сын или дочь, разбивается его ладья; а разобьется ладья — кто в живых останется?»⁴⁷⁴.

Но почему бык на ладье? Ладья может трактоваться и как полумесяц (форма та же). Небесного быка трактовали в древности как лунное божество⁴⁷⁵. Еще в древнейших гимнах месяц и бык предстают во множестве взаимопереходов и перевоплощений, «где невозможно уловить грани, когда растение хаома неожиданно превращается в сок растения и столь же незаметно в дух растения, настолько переплетаются между собой эти ипостаси»⁴⁷⁶. Так и бык-ладья-месяц: «Взойди, вознесись, месяц, — ты, который порождает быка» (Вендидад, XXI гл.).

Что это? Память или подражание? И разве не тот же образ начертан на цилиндрических печатях Месопотамии: там в связи с ладьей, плывущей по небу, изображены сцены с участием небожителей⁴⁷⁷. Давние образы всплывают вне всякой воли современного автора. Но они всплывают!

И в этом одно из замечательных свойств вековых образов в мировой поэзии и искусстве — черпать в природе вдохновение во все эпохи.

Сам факт появления и исчезновения ряда вековых образов связан с крупными сдвигами в мировоззрении общества, ломкой его идеологических представлений и в конечном счете с их отражением в искусстве.

В современном искусстве и литературе художественный знак все чаще трактуется магически. Отмечается возврат к первоначальному значению мотивов, образов, символов. Здесь и романтический протест против рационализма и техницизма, вызвавшего однообразие и стертость культуры, здесь и ностальгия по глубинным пластам истории, как источникам сказаний и мифов, получавших некогда религиозно-философскую трактовку.

В крайних течениях современного искусства Запада художественный знак наделяется все больше магической функцией. Традиционные образы превращаются в знаковую форму. Тому же следуют жилые массивы, которые в практике архитектуры превращаются в магический знак. Сценическое действие в театре предстает как магический ритуал. Язык становится «системой застывших формул»⁴⁷⁸.

Искусство Запада, начиная со второй половины XIX в., ищет в первобытном мышлении сверхъестественного (Поль Гоген, Рус-

со). Но как показал еще Л. Леви-Брюль, символизм первобытного искусства стоит на ином уровне сознания. Он так же невозвратим для взрослого, как детство. Когда-то, говоря о праистории, Н. Я. Марр писал, что каждый предмет раньше мыслился космически, как часть коллектива, целого мира, впоследствии одного из трех дифференцированных в представлении человечества миров — верхнего (небо), нижнего (земля), преисподнего (моря)⁴⁷⁹. Со временем первичный образ мышления оброс мифологией и стал формой поэтического мышления вообще. Раскрывались новые горизонты, и круг явлений, отраженных искусством, ширился. Нижние пласты сознания оставались на уровне первобытных идей, верхние — возвращаются не раз к нижележащим. В народном искусстве это особенно бросается в глаза.

Мы наблюдали, как в традиционном искусстве Средней Азии со временем менялся их смысл. Знаки и символы переходили из культа в поэзию и литературу вместе с оборотами метафорического значения. Костеня, утратив конкретный смысл, символические образы становились выражением морально-этических понятий завуалированного значения.

У Пабло Пикассо пристальным вниманием пользуется образ человека-быка Минотавра, у Ф. Кафки — носорог. Один взят из минойского искусства (Средиземноморье), другой — из протоиндийского искусства (Мохенджо-Даро, Хараппа). Оба восходят к старейшим векам евразийской цивилизации. В образе этих мифологизированных существ растворялось значение рока, судьбы. В образе Минотавра, носорога предстает тот же Космос, то есть мир, как одно целое.

Иносказание из метода поэтического выражения, усиливающего образ, становится средством его разрушения. Алогизм торжествует над прозой житейского здравого смысла, но он не находит удовлетворения и в самом акте разрушения. Между тем, как первобытное искусство и его символические образы не перестают излучать свет. Они сохраняют причинную связь явлений, ставшую величайшим откровением и основой мифологического реализма и ранних форм искусства вообще. Мифология древних в этом освещении служит поводом для философских построений, не имеющих уже ничего общего ни с первобытной символикой, ни с современным реализмом. Примером тому «Минотавромахия» в живописи Сальвадора Дали, «Кентавр» в романе американского писателя Дж. Апдайка. В драматической поэме Хулио Кортасара «Короли» (1949) Минотавр предстает, как поэти-

ческий символ обостренной близости человека с животным и растительным миром.

Не то ли самое стремление достичь единства реального и ирреального видно в картине современного узбекского художника Максуда Тахтаева — «Кентавр»-80?»

По словам Андрея Вознесенского, бык, человек-бык — не прошлое, а будущее: «Это волевые натуры, в которых спрессованы сгустки будущего, память не о прошлом, а о будущем. Обычно это строители оптимисты, борцы за правое дело, по гороскопу они часто быки»⁴⁸⁰. Идея волевого настроения, натиска и штурма, хотя и выраженная смутно, бессознательно, побудила, видимо, и узбекского скульптора Т. Касимова изваять фигуру быка, яростного, устремленного вперед. А ведь это было единственное на I выставке скульптуры Средней Азии и Казахстана (1983) произведение, поднявшее образ животного до высоты символа. Правда, внешнего.

Вряд ли современные художники слова, скульпторы, живописцы, для которых человек-бык служит выражением мужества и страдания, имеют в виду именно эти древние мифы. Между тем связь между ними в прошлом и связь прошлого с настоящим, хотя и незримо, но существует. Индо-кушанский Шива с быком, греко-римский Митра-быкоборец, древнеиранский человек-бык Гавмард (Гопатшах) и минойский Минотавр — мифопоэтические творения одного рода. Это и позволило части кушанских монет отождествлять Шиву с Митрой, а монетам из римских провинций в Малой Азии сближать Митру с Минотавром, геммам с изображением древнеиранского Гавомарда вторить месопотамскому Шеду или Херубам.

Такого рода атавизм (тяга к образам, существовавшим у отдаленных предков на заре человеческой истории) обращен к языческим временам — дохристианским на Западе и до-мусульманским на Востоке. В этом есть своя логика.

Эрнест Ренан был не так уж парадоксален, когда писал, что если бы в своем развитии христианство было остановлено какой-либо смертельной болезнью, — мир стал бы митраистическим. Вопреки христианскому духу повинения, кротости и воздержанию, митраизм был главным соперником христианства, именно потому, что олицетворял воинствующее мужество и противоборство. Его символом был не мученический крест, а скорпион. И прежде, чем стать орудием римских императоров, быкоборец Митра олицетворял давнюю, если не вечную идею созидательного духа природы. Древнейшее предание гласит: Митра заколол быка ножом. Из тела умирающей

жертвы родились травы и растения, полезные человеку, а из крови — виноград, священный напиток будущего таинства. Своей умиловительной жертвой Митра избавил человечество от царящего зла. Собрав своих сподвижников на прощальную вечерню, он торжественно вознесся на небо. Идея воскресения, когда мертвые восстанут против бога зла (Аримана), обрела общечеловеческий смысл. Она же продолжает волновать и современное искусство. Давние мифы забыты, но связанные с ними «таинства» продолжают будить чуткую память.

Символическое значение вновь обрели в наше время не только бык, минотавр, кентавр, носорог, но также и конь («Красный конь» у А. Блока и Петрова-Водкина), волшебная птица («Сирин» у Врубеля, «Синяя птица» у Метерлинка и «Чайка» — эмблема МХАТ). Все они — знак, знамение, эмблемы, в которых нашло выражение новое миропонимание.

В поэзии А. Блока язык символов охватывает все наиболее «древнее» и «высокое», наделенное «вечными чертами». Целостный образ действительности, как отметил исследователь языка этого крупнейшего поэта современности, теперь полностью вбирает в себя абстрактную семантику символа, как бы снимает ее в себе, попутно углубляясь до охвата «вечных законов» и исторических параллелей⁴⁸¹.

Современные писатели и художники возвращаются к первобытным знаковым формам безсознательно. «И тут начинает действовать связь времен, память. Смотришь, размышляешь — и сквозь облик новизны волнуешь и живо проступает прошлое, сквозь эту-то жизнь... Без этой душевной связи с прошлым невозможно правильно понять, ни верно оценить новое, сегодняшнее. Не бывает листьев, цветов и плодов без корней»⁴⁸².

Отсюда и появление вторично рожденных и полузабытых, а то и забытых образов, уже не символов, а скорее поэтических метафор, в которых современность встречается с давно пережитым и забытым.

Бык воспоминаний
выходит на луга,
Ворошит в тумане
памяти стога.
Леонид Мартынов

На двойственность «современности» в искусстве обращал внимание и А. Н. Веселовский, когда писал, что в жизни есть уже вечные, непреходящие начала, и рядом с ними

следы времени, века: отражая то и другое, поэзия то ближе держится вопросов современности, то находится поверх их и вдали, в созерцании вековечных явлений, не знающих хронологии⁴⁸³. С другой стороны, также очевидно, что современность ширит сознание и рождает такие формы мышления, каких не знала история в прошлом. Глобальный процесс обновления по масштабам превосходит прошлое, но таково уплотнение, которым отмечен XX век. Причины тому общественны:

научно-техническая революция породила новые способы восприятия цвета, света, материи, изменилось пространственное и предметное виденье, само художественное осмысление вещи;

социальная революция привела к «расширению вселенной» в сознании людей, возникновение сферы идей социально-экономического, культурно-этнического и художественно-эстетического порядка. Они не возникали в прошлом, да и не могли возникнуть вне практики, реального социализма;

национально-освободительное движение вызвало к жизни художественные культуры, почти неведомые в прошлом. Кризис европоцентризма и приобщение ряда народов к мировой цивилизации в корне изменили отношение к традиционному искусству. Оно подняло значение художественного наследия этих народов и подвело его вплотную к запросам современности;

мифологическое мышление, его традиции стали достоянием науки о прошлом. Но его художественное и поэтическое достоинства не утрачены. Они стали частью современности, сохранив значение основы народной поэтики, ее языка и форм.

Именно теперь, как отметил Г. К. Вагнер, освободившись от ритуальной и частично от символической функции, народное искусство наполняется собственно эстетическим содержанием, сохраняя в снятом виде многое из того, чем оно жило раньше⁴⁸⁴.

Современность в искусстве — это не только новые формы, в которые облачена порой изжившая себя, истощенная мысль. Современность в искусстве может выражаться в разных видах художественного мышления вообще, в том числе и унаследованных из прошлого. Или, как удачно заметил и другой современный автор: «Из колоссального опыта выплывает на поверхность то один, то другой слой, который оказывается сегодня наиболее плодотворным, «говорящим»⁴⁸⁵.

Для Средней Азии с ее богатейшим культурным наследием и традиционным декоративно-прикладным искусством, пользующимся заслуженной известностью, теоретическая по-

становка вопроса о «вечных формах» в современном восприятии имеет актуальное значение. Нарушить традицию, унаследованную народами Средней Азии из прошлого, нельзя без того, чтобы не нарушить всю систему, на которой покоится это искусство. Это не значит держаться старого или стилизовать его. Новизна придет вместе с обогащением уже сложившейся системы за счет обновленной жизни и свежего отражения ее в народном

творчестве, а также за счет расширения базы этого искусства, ее материально-технических основ и благотворного общения с культурой других народов социалистического сообщества.

Мы можем с доверием и надеждой относиться к народному творчеству будущих поколений. Они не отрекутся от наследия и найдут новые пути для утверждения его в будущем.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы как науки. (1870)— В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика, Л., 1940, с. 51.
 2. Кондаков Н. Ф. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб, 1904, с. 134.
 3. Миллер Орест. Опыт исторического обозрения, СПб, 1865, с. 141.
 4. Unger E. *Mischwesen. Reallexikon der Vorgeschichte* (Hg. Max Ebert), 8, 1927; Robbins, Rossel Hope. *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*. New York, 1959; Mode H. *Fabeltiere und Dämonen. Die phantastische Welt der Mischwesen*, Leipzig, 1973; Мифы народов мира, М., т. I, 1980; т. II, 1982.
 5. Smith W. S. *Interconnection in the Ancient Near East, A Study of Western Asia*, London, 1965; Hausling H. W. *Götter und Mythen in Nordern Orient*, I, Stuttgart, 1965.
 6. Гегель. *Философия религии*, т. 2, М., 1977, с. 36—37.
 7. Henning W. B. *An astronomical chapter on the Bundahishn. Journal of the Royal Asiatic Society*, 3—4, London, 1942; Mole M. *Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien. Le probleme zoroastrien et la tradition mazdeene*, Paris, 1963; Duchesne—Guillemin J. *Symbols and volkes in zoroastrianism*, New York, 1966; Boyse M. A. *History of Zoroastrianism, Handbuch der Orientalistik, Abt. I, Bd. 8, Abschn. I*, Leiden, 1975; Брагинский И. С., Лелеков Л. А. *Иранская мифология*.— МНМ, М., т. I, 1980, с. 560—565.
 8. Архангельский А. *Мухаммеданская космогония*, Казань, 1889; Fischer P. A. *Dschin, Teufel und Engel in Qoran*. Leipzig, 1928; Zbigen E. *Die Djinn in der Islam und der altorientalische Geisterglaube*, Bern, 1953.
 9. Топоров В. Н. *Животные*. МНМ, т. I, 1980, с. 441.
 10. Остроумов Н. И. *Сказки сартов в русском изложении*, Ташкент, 1906.
 11. Лыкошин Н. *Примечания к Диван-и-Маршаб*. Самарканд, 1915, с. 176.
 12. Литвинский Б. А. *Семантика древних верований и обрядов памирцев*.— В кн.: *Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье*. М., 1981.
 13. Буслев Ф. И. *Мои досуги*, ч. II, М., 1886, с. 405.
 14. Веселовский А. Н. *Из истории эпитета (1895)*. Историческая поэтика, Л., 1940, с. 91.
 15. Бобринский А. А. *О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии*. М., 1902; Рыбаков Б. А. *Космогонические представления земледельческих масс эпохи неолита*.— СА, № 1, 1961; Его же. *Космогония и мифология земледельцев неолита*.— СА, № 1—2, 1965.
 16. Хлопин И. Н. *Изображение креста в древнеземледельческих культурах южной Туркмении*.— КСИА, вып. 91; Его же. *Орнаментальный геоксюрский крест*.— КСИА, вып. 108, 1966; Масимов И. *Ремесленный квартал городища Алтын-депе*. АО, 1969, М., 1970, с. 422; Сарниди В. И. *Древние земледельцы Афганистана*. М., 1977, с. 98; Массон В. М. *Алтын-депе*. ТЮТАКЭ, т. XVII. Л., 1981, с. 89.
 17. Массон В. М. *Раскопки жилых кварталов и оборонительных сооружений Алтын-депе*.— АО, 1975, М., 1976, с. 552.
 18. Хлопин И. Н. *О так называемых печатях (индикатор собственности или штамп?)*.— Сб. *Проблемы археологии*. Вып. второй, Л., 1972, с. 33—38. Сарниди В. И. *Печати-амулеты мургабского стиля*. СА, 1976, № 1; Масимов И. С. *Новые находки печатей эпохи бронзы в низовьях Мургаба*.— СА, 1981, № 2, с. 132—150.
 19. Ремпель Л. И. *Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построений*. Ташкент, 1961, рис. 462.
 20. Шишкин В. А. *К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана*.— *Ученые записки Ташкентского педагогического института*. Серия общ. наук, вып. I, Ташкент, 1947.
 21. Нурмухамедов Нагим-Бек. *Искусство Казахстана*. М., 1970, рис. 6; см. также: Липский А. Н. *К вопросу о семантике солнцобразных личин Енисея*.— В кн.: *Сибирь и ее соседи в древности*. Новосибирск, 1970; Фролов Б. А. *Персонаж с семью лучами в наскальном искусстве*.— В кн.: *Археология Северной и Центральной Азии*, Новосибирск, 1975.
 22. Литвинский Б. А. *Памирская космогония*.— В кн.: *Страны и народы Востока*, вып. XVI, М., 1975.
 23. Руденко С. И. *Горноалтайские находки и скифы*. М.—Л. 1952, с. 139.
 24. Маманбаев М. А., Сембин М. К. *Культ колеса-солнца у казахов*. В кн.: *Проблемы изучения и охраны памятников культуры Казахстана*. Алма-Ата, 1980; Фатиков Р. К. *Семантика шанарыка*. Там же.
 25. Василенко В. М. *Русское прикладное искусство. Истоки и становление*. М., 1977, Рис. 104, 108, 124, 128, с. 178.
 26. Массон В. М. *Изучение слоев бронзового века на Алтын-депе*.— АО, 1978, М., 1979, с. 569; Массон В. М. *Алтын-депе*. ТЮТАКЭ, т. XVIII. Л., 1981, с. 89, табл. XVI, XVII.
 27. Cabrol F. Leclercq C. *Dictionnaire et archéologie chreiteienne*, t. IV, Paris, 1828, ill. 3420; t. VI, ill 8193; Effenberger A. *Koptische Kunst*, Leipzig, 1975, fig. 37.
 28. Исхаков М. М., Ташходжаев Ш. С., Ходжаев Т. К. *Раскопки Коштета*.— ИМКУ, вып. 13. Ташкент, 1977, с. 94.
 29. Массон М. Е. *Среднеазиатские надгробные кайраки*.— «Эпиграфика Востока», XI, 1956, с. 61.
 30. Даркевич В. П. *Символы небесных светил в орнаменте древней Руси*.— СА, 4, 1960, с. 61.
 31. Сарниди В. И. *Новый центр древневосточного искусства*.— *Археология старого и нового света*. М., 1982, рис. 8.
 32. Антонова Е. В. *Мургабские печати в свете религиозно-мифологических представлений первобытных обитателей юга Средней Азии и их соседей*.— *Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности*. М., 1983, с. 24. Там же литература вопроса.
 33. Тревер К. В. *Отражение в памятниках искусства дуалистической концепции зороастризма*.— ТОВЭ, т. 1, 1940. Иванов В. В. *Дуалистические мифы*.— В кн.: МНМ, т. 1, М., 1980, с. 408.
 34. Массон В. М. *Раскопки жилых кварталов и погребальных комплексов Алтын-депе*, с. 553.
 35. Сарниди В. И. *Древние земледельцы Афганистана*. М., 1977, рис. 63.
 36. Сарниди В. И. *Древние земледельцы Афганистана*, с. 99.
 37. Сарниди В. И. *Древние земледельцы Афганистана*, с. 89.
 38. Сарниди В. И. *Древние земледельцы Афганистана*. Рис. 14, 15, 17, 18, с. 42.
 39. Хлопин И. Н. *Раскопки в долине Сумбара*.— АО, 1979, М., 1980, с. 467.
 40. Масимов И. С. *Новые находки печатей эпохи бронзы с низовьев Мургаба*.— СА, 2, 1981, с. 150.
 41. Массон В. М. *Средняя Азия и Древний Восток*. М.—Л., 1964, с. 388.
 42. Там же, с. 389.
 43. Ромаскевич А. А. *Изваяния и изображения львов в Иране*.— Труды III Конгресса по иранскому искусству и археологии, Л., 1939; Воробьева М. Г. *Изображения львов на ручках сосудов из Хорезма*.— КСИЭ, вып. XX, 1958.
 44. Массон М. Е. *Экспедиция археологического надзора на строительстве Большого Ферганского канала*.— КСИИМК, IV, 1940, с. 52.
 45. Лохвиц В. А., Рапопорт Ю. А. *Работы на Топраккале*.— АО, 1977, М., 1978, с. 528.
 46. Литвинский Б. А. Пичикян И. Р. *Археологические работы на юге Таджикистана*. Вестник АН СССР, 1980, 7, с. 12; Литвинский Б. А. Пичикян И. Р. *Ножны акинака из Бактрии*. ВДИ, 3, 1981.
 47. Сулейманов Р., Исаметдинов М., Сабиров К., Нефедов Н. *Раскопки на городище Еркурган*.— АО, 1974, М., 1975, с. 514.
 48. Булатова В. А. *Древняя Кува*. Ташкент, 1972, с. 44.
 49. Ремпель Л. И. *Некрополь древнего Тараза*.— КСИИМК, вып. 69, 1957, с. 107, рис. 41—3.
 50. Бертельс Е. Э. *Суфизм и суфийская литература*.— *Избранные труды*. Том третий, М., 1965, с. 261.
 51. Аманбаева Б., Кубатбеков М. *Шестой сезон работ на Буране*.— АО, 1976, М., 1977, с. 678.
 52. Ртвеладзе Э. В. *Исследования на городище Будрач*.— АО, 1979, М., 1980, с. 546—547.
 53. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. *Самаркандские очажки*.— В кн.: *Из истории искусства великого города*. Ташкент, 1972.
 54. Артамонов М. К. *Сокровища саков*. М., 1973, илл. 18.
 55. Ремпель Л. И. *Интересная находка в долине Таласа*.— Вестник АН КазССР, 1952, № 4.
 56. Кожемяко П. Н. *Раскопки жилищ горожан X—XII вв. на Краснореченском городище*.— *Древняя и раннесредневековая культура Киргизстана*. Фрунзе, рис. 17, с. 87.
 57. *История Киргизии*, т. I, Фрунзе, 1963, с. 149.
 58. Ремпель Л. И. *Архитектурный орнамент Узбекистана*. с. 752, цв. табл. 3.
 59. Мочульский В. *Происхождение «Физиолога» и его начальные судьбы в литературах Востока и Запада*. В кн.: *Русский филологический вестник*, т. XXII, Варшава, 1889, с. 53, 63.
 60. Хлопин И. Н. *Образ быка у первобытных земледельцев Средней Азии*. В кн.: *Древний Восток и мировая культура*. Л., 1981.
- Разгадка знаков, стоящих на грани пиктографии и изобразительного искусства, встречает большие трудности. Они вызваны тем, что знаки эти присутствуют, начиная с древнейшей поры до недавних времен, особенно в горах, где испокон веков пастухи наносили их на скалы и где наскальные изображения продолжают возникать во все исторические времена. В этих условиях, при всех успехах датировки наскальных изображений по стилю и технике их нанесения, решает типологическая последовательность, в которой предстают эти знаки (начиная с мезолита и неолита до начала XX в.). Так, говоря о петроглифах внутренних Кызылкумов, Л. В. Оськин делает попытку рассмотреть «какой-то пиктографический текст, определяющийся постоянными иконографическими признаками» (Оськин А. В. *Символика небесных светил в петроглифах внутренних Кызылкумов*.— *Культура и искусство древнего Хорезма*. М., 1981, с. 113). Речь идет о семантике знака (группы точек) перед наскальными изображениями коня. Наряду с другими символами подобного рода-крестом, или крестом в круге, порой в общем контуре или единой композицией с фигурой животного,— он виден в точках небесных светил. Взаимозаменяемость графических элементов в однотипных сюжетах в различных регионах очевидна. К перечню групп точек, выбитых в связи с животным, можно добавить изображение быка из Саймалы-таш, где заполнение его контура точками можно трактовать как фигуру «небесного быка».
- В наскальных изображениях Дагестана точечные знаки тоже дополняют собой условный схематический стиль изображений. Они трактуются Е. В. Котович, как приобщенность этих животных к солнцу. (Котович Е. В. *Некоторые данные о связях населения Дагестана и Передней Азии в древности*.— *Средняя Азия, Кавказ и Зарубежный Восток в древности*. М., 1983, с. 78). Они же отмечаются на керамике Сялка I и джейту-

ской керамике Южной Туркмении. Всадник с копьем в руке и точечными знаками над головой трактуется тем же автором, как мифологический или эпический герой, наделенный чертами солнечного божества.

61. Массон В. М. Образ небесного быка в эпоху бронзы.— ПТ, 1975, № 2 (20), Его же. Алтын-депе с. 76.

62. Сариниди В. И. Продолжение работ на Улуг-депе.— АО, 1968, М., 1969, с. 434.

63. Щетко А. Я. Раскопки Тайчанак-депе и Намазга-депе.— АО, 1968, М., 1969, с. 438.

64. Сариниди В. И. Древние земледельцы Афганистана, с. 93.

65. Массон В. М. Алтын-депе. с. 89.

66. Mode H. Fabeltiere und Dämonen. s. 205.

67. Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток, с. 164.

68. Грязнов М. П. Бык в обрядах и культах древних скотоводов. В кн.: Тезисы докладов на сессии и пленуме, посвященном итогам полевых исследований в 1971 г., М., 1972. Винник Д. Р., Исниченко Н. С., Сапаров А. В. Новый жертвенный комплекс Иссык-куля.— АО, 1976, М., 1977, с. 583.

69. Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. М., 1979, рис. 38, 39, 40, 42.

70. Негматов Н. Н., Беяева Т. В. Раскопки на цитадели Ленинабада.— АО, 1976, М., 1977, с. 569.

71. Ettighausen R. The Unicorn. Studies in Muslim Iconography. Freer Gallery of Art. Washington, 1950; Иванов В. В. Единорог. МНМ, т. I, М., 1950, с. 429.

72. Усова Е., Буряев Ю. Терракотовые поделки с городища Канка.— В кн.: ИМКУ, Вып. 16, 1981, с. 46.

73. Беленицкий А. М. Изображение быка на памятниках искусства древнего Пенджикента (К истории зооморфизма в изобразительном искусстве Средней Азии).— Сб. Этнография и археология Средней Азии. М., 1979.

74. Беруни Абу Рейхан. Хронология. Памятники минувших поколений.— В кн.: Избранные произведения. Ташкент, 1957, с. 240.

75. Хлопин И. Н. Образ быка... с. 27.

76. Неразик Е. Е. Работы левобережных разведочных отрядов.— АО, 1969, М., 1970, с. 430.

77. Тревер К. В. Гопатшах-пастух-царь. ТОВЭ, 11, Л., 1940.

78. Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны Нисы, ТЮТАКЭ т. IV, Ашхабад, 1959, с. 204.

79. Ильинская В. А. Образ коня и быка в раннескифском искусстве.— Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии. М., 1972; Ковалевская В. Б. Конь и всадник. М., 1977; Кузьмина Е. Е. Распространение коневодства и культ коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света.— В кн.: Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977; Ее же. Конь в религии и искусстве саков и скифов. В кн.: Скифы

и Сарматы. Киев, 1977; Беленицкий А. М. Конь в культах и идеологических представлениях народов Средней Азии и евразийских степей в древности и раннем средневековье.— КСИА, 154, М., 1978; Ставиский Б. Я. Священный конь и божественный всадник на монетах Ирана и сопредельных стран. III-я Всесоюзная конференция «Искусство и археология Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен». Тезисы докладов. М., 1979, с. 79.

80. Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967, илл. 8.

81. Амиранашвили Ш. Я. Две серебряные чаши из раскопок в Армази (Грузия), ВДИ, 1950, № 1.

82. Пугаченкова Г. А., Ртвеладзе Э. В. и др. Дальверзин-тепе — кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент, 1978, с. 212, рис. 145.

83. В экспозиции Музея истории Туркменской ССР. Ашхабад.

84. Толстов С. П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1958 гг. ТХАЭЭ, П, М., 1958, рис. 62, 76; Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948, с. 207.

85. Медведская И. Н. Работы Шартаузского отряда, АО, 1976, М., 1977, с. 568.

86. Мачинский Д. А. О смысле изображения на Чертомлыкской амфоре.— В кн.: Проблемы археологии. Вып. второй, Л., 1978, с. 232.

87. Дружинина Е. В., Заднепровский Ю. А. Исследования в Южной Киргизии.— АО, 1974, М., 1975, с. 554.

88. Мокрынин В. П. Раскопки могильника Теке-таш.— АО, 1973, М., 1974, с. 531.

89. Смирнова О. И. Монеты древнего Пенджикента.— МИА, 66, М.-Л., 1958, с. 222, 247.

90. Ерназарова Т. С. Денежное обращение Самарканда по археолого-нумизматическим данным (до нач. IX в.).— В кн.: Афрасиаб, III, Ташкент, 1974, с. 219.

91. Беленицкий А. М. Работы Пенджикентского отряда в 1961 г.— В кн.: Археологические работы в Таджикистане. Вып. IX. Душанбе, 1964, рис. 10.

92. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена.— П. М.—Л., 1950, с. 321.

93. Kurakichi Shiratori. Study on Su-tê or Sogdiana. Memoirs of the research department of the toyô Bunko. — The Oriental Library, N2. Tokyo, 1928.

94. Лунина С. Б. О культурных связях Мерва.— В кн.: Средняя Азия в древности и раннем средневековье. М., 1977, рис. 31.

95. Шах-наме, I, М., 1957, с. 240.

96. Дивана-и-Машраб. Пер. и примеч. Н. Лыкошина, Самарканд, 1915, с. 163.

97. Окладников А. П. Олень Золотые Рога. М., 1964, с. 9, 168, 180.

98. Рахманов У. Зооморфные изображения на керамике памятника эпохи бронзы Бустан 4.— ИМКУ, вып. 16, Ташкент, 1981, с. 27.

99. Толстов С. П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции в 1949—1953 гг., с. 201.

100. Левина А. М. Исследования в Джетыясарском урочище.— АО, 1976, М., 1977, с. 518.

101. Литвинский Б. А. Раскопки могильников на Восточном Памире в 1959 г.— Археологические работы в Таджикистане. IV, 1959, с. 60.

102. Грязнов И. П. Саяно-алтайский олень.— В кн.: Проблемы археологии. Вып. II, Л., 1978, с. 231.

103. Аскарлов А. Сапалли-тепа. Земледельческая культура эпохи бронзы на юге Узбекистана. Ташкент, 1977, с. 74, табл. XV—18.

104. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М., 1964, илл. 14.

105. Там же. Илл. 162.

106. Нурмухамедов Нагим Бек. Искусство Казахстана. М., 1970, рис. 62.

107. Артамонов М. И. Сокровища саков, илл. 51.

108. Там же. Илл. 57.

109. Ремпель Л. И. Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши (к вопросу о природе согдийского искусства). Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977.

110. Гудкова А. В. Ток-кала. Ташкент, 1964, с. 114.

111. Кузьмина Е. Е. Древнейшая фигура верблюда из Оренбургской области и проблема domestикации бактрианов. СА, 1963, № 2. Обельченко О. В. Шахривайронская пряжка.— История и археология Средней Азии, Ашхабад, 1978.

112. Вайнберг Б. И. Монеты древнего Хорезма. М., 1977, с. 18.

113. Рахманов У. Хозяйственные помещения за пределами крепости. Сапалли-тепа.— ИМКУ, вып. 13, Ташкент, 1977, с. 31.

114. Масимов И. С., Вдовин В. Ю., Удермурадов Б. А. Второй год раскопок поселений Таипдепе.— АО, 1978, М., 1979, с. 568; Масимов И., Курбанова Р., Русаковская Л., Вдовин В., Удермурадов Б. Изучение культуры эпохи бронзы низовьев Мургаба.— АО, 1977, М., 1978, с. 647.

115. Вайнберг Б. И. Монеты древнего Хорезма, с. 29.

116. Боргояков М. И. Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии.— В кн.: Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово, 1980, с. 272.

117. Ремпель Л. И. Искусство среднеазиатского Междуречья IX—начала XIII веков.— В кн. того же автора: Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М., 1978, с. 83.

118. Иванов В. В. Змей.— МНМ, т. I, с. 468. и сл.

119. Сариниди В. И. Исследования слоев раннежелезного века на Улуг-депе.— АО, 1970, М., 1971, с. 433.

120. Воронец М. О. Каменные изображения змей из кишлака Сох Ферганской области.— КСИИМК, вып. 61, 1956; Godard A. Autre objet provenant de d'Adharbaidjan, Athar — è Iran. III. fasce II, Paris 1938, p. 306.

121. Сариниди В. И. Культовый сосуд из Маргианы.— СА, 1980, № 2.

122. Массон В. М. Раскопки жилых кварталов и погребальных комплексов Алтын-депе.— АО, 1976, М., 1977, с. 553.

123. Сариниди В. И. Новые открытия в низовьях Мургаба.— АО, 1974, М., 1975, с. 529.

124. Вархотова Д. П. Два серебряных браслета X—XI вв. из Чиназа.— ИМКУ, вып. 4. Ташкент; Хамиджанова М. Некоторые представления таджиков, связанные со змеей.— В кн.: Памяти Михаила Степановича Андреева. Сталинабад, 1960.

125. Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. М., 1973, с. 38.

126. Буряков Ю. Ф., Ростовцев О. М. Раскопки древнего Рабинджана.— АО, 1973, М., 1974, с. 477.

127. Жукова Л. И. Образцы художественной резьбы по мрамору из Нураты в Бухарском историко-краеведческом музее.— В кн.: История и археология Средней Азии. Ашхабад, 1978, с. 230.

128. Медведская И. Н. Новый кушанский могильник в Бешкентской долине.— АО, 1975, М., 1976, с. 568.

129. Сариниди В. И. Работы советско-афганской экспедиции.— АО, 1978, М., 1979, с. 602.

130. Ремпель Л. И. Бронзовый коврик Центрального музея Казахстана.— Искусство Востока и Античности, М., 1977.

131. Рахманов У. Хозяйственные помещения... рис. 2, с. 24.

132. Сулейманов Р., Нисамеддинов М., Сабилов К., Нефедов Н. Раскопки на городище Ер-Курган, с. 514.

133. Неразик Е. Е. Раскопки городища Топрак-кала.— АО, 1974, М., 1975, с. 509.

134. Негматов Н. Н., Билалов А. И., Мирбабаев А. К. Открытие скальных склепов у села Куркат.— АО, 1974, М., 1975, с. 541.

135. Филанович М. И. Работы в Ташкенте.— АО, 1979, М., 1980, с. 461.

136. В экспозиции Государственного Эрмитажа. Ленинград.

137. Масимов И. С. Новый оазис бронзы в низовьях р. Мургаб.— АО, 1975, М., 1976, с. 551.

138. Акишев А. К. О культе «дождевого» камня (джада, яда).— Проблемы изучения и охраны памятников культуры Казахстана. Алма-Ата, 1980.

139. Пугаченкова Г. А. Новые данные о художественной культуре Бактрии.— Из истории античной культуры Узбекистана. Ташкент, 1973, с. 124, рис. 41.

140. Бабаев А. Находки из Чим-Кургана.— АО, 1978, М., 1979, с. 573.

141. Кочнев Б. Прошлое Нехшеба. «Правда Востока» 26. XII. 1976.

142. Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. М., 1963, с. 128—130.

143. Андреев М. С. Некоторые результаты этнографической экспедиции в Самаркандскую область в 1921 г.—Известия ТОРГО, т. XVII, Ташкент, 1924, с. 134.

144. См. также: Мухитдинов И. Стенные росписи жилищ в селении Ягид (Дарваз) и связанные с ними поверья и представления.—СЭ, 2, 1964, с. 108.

145. Кызласов Л. Р. Андроновские антропоморфные фигурки из Средней Азии.—КСИИМК, 63, 1956.

146. Мешкерис В. А. Ранние терракоты Согда.—Искусство таджикского народа. вып. 3. Душанбе. 1965, с. 10.

147. EWA, vol. IX, pl. 332, 405. В Азербайджане каменная стела названного типа была найдена в окрестностях Гяур-калы Акдамского района. В «АО 1973 г.» она ошибочно причислена к «каменным бабам», известным три тысячи лет спустя на юге России (АО, 1973, М., 1974, с. 447).

148. Кругликова И. Г., Сариниди В. И., Пугаченкова Г. А. Советско-афганская экспедиция.—АО, 1974, М., 1975, с. 561.

149. Брыкина Г. А. Юго-западная Фергана в первой пол. 1-го тысячелетия нашей эры. М., 1982, с. 91.

150. Брыкина Г. А., Мартынова И. Н. Раскопки усадьбы Кайрагач.—АО, 1971, М., 1972, с. 550.

151. Рапопорт Ю. А. Раскопки городища Шах-Сенем в 1952 г.—В кн. ХАЭЭ, II, с. 406, рис. 6.

152. Негматов Н. Н. Раскопки в Северном Таджикистане.—АО, 1974, М., 1975, с. 539.

153. Давидович Е. А., Литвинский Б. А. Археологический очерк Исфаринского района.—Труды АН Таджикской ССР, т. 35. Душанбе, 1955, с. 52—53.

154. Негматов Н. Древнетаджикская художественная обработка глины.—Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, с. 52.

155. Рацек В. И. Вершины тысячелетий.—«Правда Востока». 22. III. 1968.

156. Массон М. Е. О происхождении некоторых каменных намогильников Южного Туркменистана.—ТЮТАКЭ, вып. I, Ашхабад, 1949.

157. Сариниди В. И. Древнейшие топоры Афганистана.—СА, 2, 1978.

158. Абдуллаев П. Новые данные о культуре Сапалли.—ИМКУ, 16. Ташкент, 1981, с. 26.

159. Prinz H. Der Grief in den Orientalischen Kulturkreisen. Pauly's Real — Encycl. Bd. 7, Stuttgart, 1912 Wild F. Grips — Greif — Gryphen, Wien, 1963;

Пугаченкова Г. А. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии.—СА, 1959, № 2.

160. Rudenko S. J. The Mythological Eagle. The gryphon, the winged lion and the wolf in the arts of northern nomads, Artibus Asiae, vol. XXI, 1958.

161. Dalton O. M. A Treasure of the Oxus with other Objects from Ancient Persia and India. London, 1964. Plate XXIII; Артамонов М. И. Сокровища саксов, с. 15.

162. Альбаум Л. И. Грифон из Фаяз-тепе.—В кн.: История и археология Средней Азии. Ашхабад, 1978.

163. Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны Нисы.—ТЮТАКЭ, т. IV. Ашхабад, 1959, с. 215.

164. Dalton O. M. The Treasure of the Oxus. Plate XXV; Пьянков И. В. Бактрийский гриф в античной литературе.—В кн.: История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). М., 1976, с. 23.

165. Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения. СПб. 1909. № 56.

166. Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. Илл. 43.

167. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. рис. 126, 1—3; 121, 1.

168. Айни Я. Искусство Средней Азии эпохи Авиценны. Душанбе, 1980, илл. 73.

169. Гулямова Э. Раскопки на городище Сайед.—АО, 1974, М., 1975, с. 536.

170. Wegner G. Studien zur Ikonographie des Griffen im Mittelalter, Freiburg, 1928; Sagasin T. Über Löwe und Flugellöwe in der Kunst, Verhandl. d. Naturforsch. Geselech., 52, Basel, 1941; Leibovitch J. Le Griffon, Kairo, 1946; Goldman V. The Development of the Lion—Griffin, American Journal of Archeology, vol. 64, N 4, Oct. 1960; Bisi A. M. Il grifone. Storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente mediteranco, Roma, 1965.

171. Bunt Cygil G. R. The Lion and the Unicorn Antiquity, 4, 1930; Ettinghausen R. The Unicorn, Studies in Muslim Iconography. Freer Gallery of Art. Washington, 1950; Stoye K. Geschichte vom Einhorn. Natur und Heimat, Dresden, 1957; Beer R. W. Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit. München, 1972.

172. Толстов С. П. Работы хорезмской экспедиции. 1949—1953 гг. Рис. 72.

173. Пугаченкова Г. А. Новые данные о художественной культуре Бактрии.—с. 125, рис. 43.

174. Веселовский Н. Китайские символы в предметах украшения.—Сборник статей А. А. Бобринскому. СПб. 1911, с. 3.

175. Кожамбердыев И., Галочкина. Работы в долине Кетмень-Тюбе.—АО, 1968, М., 1969, с. 449.

176. Нурмухаммедов Нагим Бек Искусство Казахстана. илл. 30.

177. Кругликова И. Т. Настенные росписи в помещении 16 комплекса Дильберджин.—В кн. Древняя Бактрия. М., 1976, с. 128.

178. Исмаилова Э. М., Полякова Е. А. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения АН УзССР. Ташкент, 1980, илл. 8.

179. Галеркина О., Пугаченкова Г. А. Миниатюра Средней Азии. М., 1979, рис. 51.

180. Исмаилова Э. М., Полякова Е. А. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения. илл. 94.

181. Сариниди В. И. Древние земледельцы Афганистана. с. 97; Duprée. Shamshir Ghar, Historic cave-site in Kandahar Province Afghanistan, APAMNH, 1958 N 46, Part 2, p. 232, fig. 58.

182. Ремпель Л. И. Фрагмент бронзовой статуи верблюда, с. 95 и сл.

183. Ростовцев М. Эллинизм и иранство на юге России. П., 1918, с. 118.

184. Жукова Л. И. Образцы художественной резьбы, с. 228.

185. Кожамбердыев И. Сакская культура долины Кетмень-Тюбе.—Всесоюзное совещание «Античная культура Средней Азии и Казахстана». Тезисы докладов. Ташкент, 1974, с. 35.

186. Пугаченкова Г. А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства.—В кн.: Древняя Индия, М., 1982, с. 248.

187. Негматов Н. Н., Хмельницкий С. Г. Средневековый Шахристан, Душанбе, 1966, с. 147.

188. Glück C. Eine seldschukische Sphinx in Museum von Konstantinopol. Jahrbuch d. Asiat. Kunst II. 1925; Hassan S. The Sphinx, its history in the light of Recent excavations, Kairo, 1949; Leibovitch J. La sphinx, Kairo, 1974; Dessence A. La sphinx, l'étude iconographique, Paris, 1957; Baer E. Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Jerusalem, 1965.

189. Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан, с. 180.

190. Киевский музей исторических драгоценностей. Киев, 1974, илл. 75.

191. Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны, с. 222 и сл.

192. Bloch Th. Duldul als Centaur.—Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, IV, 63. 103 Bauer P. Centaurs in Ancient Art, Berlin, 1912; Dumézil G. Le problème des Centaures, Paris, 1929.

193. Тревер К. В. Гопатшах — пастух-царь. с. 71.

194. Мамбетуллаев М. Работы Шаватского отряда.—АО, 1980, М., 1981, с. 455.

195. Зелинский Ф. Ф. Религия эллинизма. П., 1922, с. 54.

196. Кондаков Н. Памятник гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства. Одесса, 1973; Weicker G. Den Seelenfögel in der altliteratur. Leipzig. 1962 Baer E. Sphinxes and Harpies, pp. 25, 34—38; ill. 6; 7, 10, 14, 32, 47; Berelaf G. A. A Study on the winged Angel, Stockholm, 1968.

197. Сариниди В. И. Новый центр древневосточного искусства. Рис. 7; 8, 5; с. 85.

198. О пери, как добрых и злых духах в древности, средневековье и в позднем фольклоре см. Литвинский Б. А. Семантика древних верований и обрядов

памирцев... с. 93 и сл. Бертельс А. Е., Пери.—В кн.: Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1979.

199. Roheim Geza. Drachen und Drachenkämpfer, Berlin, 1912; Bugen E. D. von. Die Dragon in Ancient Mesopotamia.—Orientalia, 15, 1946; Kühnel E. Drachenportale.—Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. IV, 1950.

200. Пугаченкова Г. А. Драконы мечети Анау.—СЭ, 1956 № 2.

201. L'art Cople, L'exposition, Paris, 1964, № 168.

202. Смирнов Я. И. Восточное серебро, №№ 231, 232.

203. Ремпель Л. И. Бронзовый ковшик Центрального музея Казахстана.

204. Литвинский Б. А. О семантике двух изобразительных мотивов памирского «звериного стиля». Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии. М., 1972.

205. Dalton O. M. The Treasure of the Oxus. Pl. XXVI, 197.

206. Mesquienem T. de. L'evolution du sphinx.—Gazette des Beaux Arts, 1934, XI, I, pp. 321—326.

207. Хакимов А. А. Из мира образов и мотивов искусства Мавераннахра IX—XIII вв.—ОНУ, 1975, № 6—7. Его же. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства.—В кн.: Художественная культура Средней Азии IX—XIII вв. Ташкент, 1983, с. 110.

208. Грязнов М. Войлок с изображением мифических чудовищ из пятого Пазарыкского кургана на Алтае. Сообщения ГЭ, IX, 1956, с. 42.

209. Тревер К. В. Сэнмурв — Паскудж. Собака-птица. Л., 1937. Harper P. O. The [Sennmurv.—Bulletin of the Metropolitan Museum. vol. 20, 1961, N 3; Trever C. V. Tete de Sennmurv en argent des collections de l'Ermitage.—Iranica Antiqua, vol. 4, 1964, fasc. 2.

210. Иерусалимская А. А. Археологические ткани как датирующий материал.—КСИА, 158, М., 1979, с. 114; Ее же. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде. В кн.: «Средняя Азия и Иран». Л., 1972.

211. Гулямова Э. Раскопки в Хульбуке.—Археологические работы в Таджикистане, вып. IX, Душанбе, 1964, с. 111.

212. Кабанов С. К. Изображение сэнмурва с городища Куния-Фазли.—Бюллетень АН УзССР, № 9, 1947.

213. Галкин Л. Л. Стекланный медальон-амулет с поселения Ак-тепе.—СА, 1976, № 2, с. 252.

214. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960, илл. 189—191.

215. Веселовский Н. Китайские символы в предметах украшения, с. 2.

216. Сариниди. Новый центр древневосточного искусства, с. 83.

217. Ольденбург С. Ф. и Е. Г. Гандхарские скульптурные памятники. Записки коллеги востоковедов, т. 5, Л., 1930, с. 176.

218. Рапопорт Ю. А. Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах.— В кн.: Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977.
219. Roes A. New light on the Grilli.— The Journal of Hellenic Studies, vol. LV, pt. II, London, 1935; Mode H. Fabeltiere und Dämonen, s. 235.
220. Негматов Н., Кильчевская Э. Калаибаландский клад.— В кн.: Искусство таджикского народа, вып. 4. Душанбе, 1979, рис. 13, с. 61.
221. Галкин Л. Л. Символика джучидских монет. Проблемы советской археологии. М., 1978, с. 221.
222. Клейн Л. Археологические признаки миграции (IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Доклады делегации советских ученых). М., 1973, с. 17; Долуханов П. М. Итоги миграций.— Проблемы археологии. Выпуск второй. Л., 1978, с. 42.
223. Шелли П. Б. Триумф жизни.— В кн.: Избранные философско-политические трактаты. М., 1982, с. 69.
224. Миллер О. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. СПб. 1869.
225. Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства.— ДИ СССР, 1975, 3/208, с. 41.
226. Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток, с. 351.
227. Токарев С. А. и Милетинский Е. М. МНМ, т. 1, с. 19.
228. Там же, с. 13.
229. Топоров В. Н. Животные. МНМ, т. 1, с. 440 сл.
230. Вагнер Г. К. Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве.— В кн.: Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976, с. 252.
231. Милетинский Е. М. К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике.— В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 207.
232. Аникин В. П. Образность, как стилиобразующий фактор.— В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов, VIII Международный съезд славянстов в сентябре 1978. Доклады советской делегации. М., 1978.
233. Антонова Е. В. Мургабские печати, с. 26.
234. Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Наука логики». Полное собрание сочинений, т. 29, М., 1969, с. 198.
235. Зуева Л. П. Человек и общественный прогресс.— «Вопросы философии», 2, 1982, с. 27.
236. Карпов А. Азбуковники или алфавиты иностранных речей. Казань, 1877, с. 4.
237. Маршак Б. И. История восточной торевтики III—XI вв. и проблемы культурной преемственности.— Автореферат докторск. диссертации, М., 1980, с. 35.
238. Godard A. Les bronzes du Turistan. Paris; 1931; Минорский В. Ф. Луристанские образы.— ВДИ, 1959, № 1.
239. Зелинский Ф. Ф. Религия эллинизма, с. 100.
240. Антонова Е. В. К вопросу о происхождении и смысловой нагрузке знаков на статуэтках анауской культуры.— СА, 1972, № 4; Ее же. Сходство и различие антропоморфной пластики Южной Туркмении и Месопотамии в эпоху энеолита.— В кн.: Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1977.
241. Массон В. М. О культе женского божества у анауских племен. КСИИМК, 79, 1959; Массон В. М., Сариниди В. И. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. М., 1973, с. 98; Антонова Е. В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М., 1977.
242. Массон В. М., Сариниди В. И. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы, с. 119.
243. Антонова Е. В. Орнаменты на сосудах и «знаки» на статуэтках анауской культуры (к проблеме значения).— В кн.: Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). М., 1981, с. 6, 12.
244. Антонова Е. В. К вопросу о значении поз антропоморфных изображений дописьменной эпохи. (Передняя и Средняя Азия).— В кн.: Древность и средневековье народов Средней Азии. М., 1978.
245. Воробьева М. Г. Ранние терракоты древнего Хорезма.— Сб. История, археология и этнография Средней Азии, М., 1968.
246. Бабаев А. Д. Уникальные находки из Чимкургона.— АО, 1977, М., 1978, с. 553.
247. Пугаченкова Г. А. Маргианская богиня.— СА, XXIX—XXX, М., 1959; Ее же. Коропластика древнего Мерва.— ТЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, с. 123.
248. Мешкерис В. А. Ранние терракоты древнего Таджикистана.— Сб. Искусство таджикского народа. Вып. 3, Душанбе, 1965; Ее же. Терракоты и монументальное искусство Согда.— Сб. Искусство таджикского народа. Вып. 4, Душанбе, 1979, с. 3.
249. Заславская Ф. П. Богиня плодородия в короπλαстике Афрасиаба кушанского времени.— ИМКУ, вып. 1, 1959.
250. Ремпель Л. И. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке. В кн. того же автора: Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М., 1978, с. 195.
251. Мешкерис В. А. Среднеазиатские школы коропластики в кушанскую эпоху.— В кн.: Центральная Азия в кушанскую эпоху. М., 1975.
252. Вундт В. Элементы психологии народов. СПб, 1913, с. 147.
253. Масимов И. Работы в ремесленном квартале Алтын-депе.— АО, 1971, М., 1972, с. 528.
254. Массон В. М. Раскопки жилых кварталов и погребальных комплексов Алтын-депе.— АО, 1976, М., 1977, с. 553.
255. Беленицкий А. М. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1956 г.— В кн.: Археологические работы в Таджикистане в 1956 г. Сталинабад, 1959, с. 93—94.
256. Беленицкий А., Маршак Б. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 году на городище древнего Пенджикента.— Сообщения ГЭ, XXXVI, Л., 1973, с. 62.
257. Негматов Н. Н., Соколовский В. Два фрагмента стенной росписи с изображением многорукой богини из Шахристана.— Сообщения ГЭ, XXXVIII, Л., 1973.
258. Беруни Абу Рейхан. Хронология, с. 250.
259. Сариниди В. И. Сокровища Золотого холма. Международный ежегодник «Наука и человечество». 1983. М., 1983, с. 67—79.
260. По следам памятников истории и культуры Киргизии. Фрунзе, 1982, с. 51, рис. 34.
261. Смирнов Я. И. Восточное серебро, № 48.
262. Смирнов Я. И. Восточное серебро, № 284.
263. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана. М., 1965, илл. 56.
264. Жуков В. Д. Стекланные «медальоны» из дворца Термезских правителей.— Известия УзФАН, № 4—5, 1940.
265. Белинская Н. А. Декоративное искусство горных таджиков. Душанбе, 1965, рис. 47.
266. Смирнов Я. И. Восточное серебро, № 306.
267. Крачковская В. А. Мусульманское искусство в собрании Ханенко.— ЗКВ, т. II, с. 37.
268. Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 году на городище древнего Пенджикента, с. 59.
269. Tazzi Z., L'architecture et le de cor rupestre des grottes de Vamiyan, 2, Planches, Paris 1977, pl. A I; Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. М., 1973, рис. 38.
270. Литвинский Б. А. Зеркало в верованиях древних ферганцев.— СЭ, М., 1964, № 3; Мухитдинов Ю. Статуэтки женского божества с зеркалом из Саксонохура.— СЭ, 1973, № 5.
271. И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Выпуск второй. Древности скифо-сарматские. СПб. 1889, с. 108.
272. Массон В. М. Изучение слоев энеолита и бронзы на Алтын-депе.— АО, 1974, М., 1975, с. 527.
273. Кузьмина Е. Е. О двух перстнях Амударьинского клада с изображением царей.— СА, 1979, № 1, с. 35, рис. 1, 2.
274. Матье М., Ляпунова К. Ткани коптского Египта. М.— Л., 1951, с. 83.
275. Якубов Ю. Я. Исследования Каратепинского отряда.— АО, 1978, М., 1979, с. 587.
276. Кабанов С. К. Нахшеб на рубеже древности и средневековья (III—VII вв.). Ташкент, 1977, с. 27.
277. Артамонов М. И. Антропоморфные божества в религии скифов.— В кн.: Археологический сборник ГЭ. Вып. 2. Л., 1961, рис. 6.
278. Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.— Л., 1940, стр. 93, и сл., табл. 27.
279. Топоров В. Н. Древо жизни, МНМ, т. I, 1980, с. 396—598; его же. Древо мировое, с. 398—406; его же. Древо познания, с. 406—407.
280. Вагнер Г. К. Судьбы образов звериного стиля, с. 252.
281. Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева.— Труды по знаковым системам, т. 5, Тарту, 1971.
282. Мамбетуллаев М., Юсупов Н., Сайпанов Б., Кадырниязов М., Ходжаниязов К. Работы на Хумбуз-тепе (Хорезм). АО, 1978, М., 1979, с. 557.
283. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Рис. 261—1.
284. Пугаченкова Г. А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства.
285. Писарчик А. К. Народная архитектура Самарканда. Душанбе, 1975, рис. 139—149.
286. Ремпель Л. И. Каменный сосуд из Турткуль-тепе.— В кн.: Художественная культура Средней Азии IX—XIII вв. Ташкент, 1983.
287. Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956, с. 104.
288. Абдурахман Джами. Юсуф и Зулейха.— В кн.: Избранное. М., 1955, с. 118.
289. Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. М., 1963, с. 169.
290. Кузьмина Е. Е. О синкретизме образов скифского искусства в связи с особенностями религиозных представлений иранцев.— Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифосарматской археологии. М., 1972; Хазанов А. М., Шкурко А. И. Семантика скифского искусства и проблема его интерпретации.— III Всесоюзная конференция «Искусство и археология Ирана и его связи с искусством народов СССР с древнейших времен». Тезисы докладов. М., 1979, с. 83; Раевский Д. С. О причинах преобладания в скифском искусстве зооморфных мотивов. Там же, с. 73; Ремпель Л. И. Сако-скифская и древневосточная традиция в искусстве Средней Азии античного времени в историческом и типологическом аспекте.— Всесоюзное научное совещание «Античная культура Средней Азии и Казахстана». Тезисы докладов. Ташкент, 1979, с. 46; Шер Я. А. Ранний этап скифо-сибирского звериного стиля.— В кн.: Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово, 1980, с. 33.
291. Кузьмина Е. Е. Сцена терзания в скифском искусстве.— В кн.: Древний Восток и мировая культура. М., 1976; Ее же. Сцена терзания в искусстве саков.— В кн.: Этнография и археология Средней Азии. М., 1979.
292. Обельченко О. В. Лявандакская пряжка.— ОНУ, 1968, № 6, с. 53; Он же. Шахривайронская пряжка.— В кн.: История, археология и этнография Средней Азии. Ашхабад, 1978, с. 68; Он же. Культура древних кочевников долины Зеравшана.— Автореферат докторск. диссертации. М., 1982, с. 11; Артамонов М. И. Сокровища саков, илл. 34.
293. Саадиев М. Фрагмент штампованного сосуда с зооморфным изображением из наслоений Афрасиаба.— ИМКУ, вып. 13. Ташкент, 1977, с. 117.

294. Ros tovsev M. I. L'art gréco-sarmate et l'art chiros de l'époque de Han. — *Arethusa*, 3, Apr. 1924
Fettich N. Die Tierkampfszene in der Nomadenkunst, Praha, 1926; Ball K. M. Decorative motives of Oriental Art, London, 1927; Minns E. H. Small bronzes from Northern Asia. — *The Antiquaries Journal*, Jan. 1930, vol. X, N 1; Tallgren A. M. Zum Ursprungsgebiet des sogenannten skythischen Tierstils. — *Acta Archeologica*, IV, N 2—4, 1933; Carter D. The symbols of the beast. — I—animal style. — *Art of Eurasia*, New—York 1957; Brentjes B. Der Tierstil in Ewrasien, Leipzig 1982.

295. Киевский музей исторических драгоценностей. Киев, 1974, илл. 37, 38.

296. Артамонов М. И. Сокровища саков, с. 14 и сл.

297. Кожамбердыев И. Новые данные могильника Акчий-Карасу. — *АО*, 1973, М., 1974, с. 528.

298. Археологические памятники Иссык-Куля. Фрунзе. 1975, рис. 27, 29, с. 74.

299. Акишев К. А. Раскопки иссыккульского кургана. — *АО*, 1970, М., 1971, с. 408; Его же. Курган Иссык. М., 1978.

300. Godard A. Le tresors de Ziwey (Kurdistan), Harlem, 1950; Amandry P. A propos du tresor Ziwiyanica antiqua, vol. VI, 1967, p. 103.

301. Кузьмина Е. Е. Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей. — *КСИА*, 154, М., 1978, с. 103.

302. Литвинский Б. А., Пичикян И. Р. Археологические открытия на юге Таджикистана. с. 129; Litvinsky B. A. et Pichikjan I. R. Deconvertes dans une sanctuaire du Dieu Oxus de la Bactriane septentrionale. — *Revue Archeologic*, 2/1981; Пичикян И. Р. Тахти Сангин. Открытие культовых закладов. — *АО*, 1980, М. 1980, с. 477.

303. Вишневецкая О. А. Культура сакских племен низовьев Сырдарьи в VII—V вв. до н. э. М., 1973.

304. Бернштам А. Н. Историческая правда в легенде об Огуз-кагане. — *СЭ*, 1935, № 6, с. 36.

305. Федоров-Давыдов Г. А. О сценах терзания и борьбы зверей в памятниках скифо-сибирского искусства. — В кн.: *Успехи среднеазиатской археологии*. Вып. 3, Л., 1975, с. 23.

306. Грязнов М. П. По поводу одной рецензии. — *СА*, 1960, № 4, с. 237.

307. Вагнер Г. К. Судьбы образов звериного стиля, с. 252.

308. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Рис. 260—1.

309. Бабрий Ф. Басни. Изд. подготовил М. Л. Гаспаров, М., 1962, с. 117.

310. Хакимов А. А. Из мира образов, с. 63—72.

311. Абу Рейхан Бируни. Избранные произведения, т. V, часть первая. Ташкент, 1973, с. 89.

312. Wellesz E. An early Al-Sufi manuscript in

the Bodleian Library in Oxford. — *Ars Orientalis*, vol. 3, 1959.

313. Wellesz E. Islamic astronomical imagery, Classical and bedouin tradition. — *Oriental Art*, vol. X, N 2, 1964.

314. Mode H. Fabeltiere und Dämonen, s. 85.

315. Esin E. Two Hanid candelsticks at the University of Michigan. — *Kunst des Orients*, VIII, Heft 1/2 1972, p. 22.

316. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники, илл. 196, 197.

317. Ettinghausen R. The «Wade Cup» in the Glevland Museum of Art, its origin and decorations. — *Ars Orientalis*, vol. II, 1957; Hartner W. Zur astrologischen symbolik des «Wade Cup». — *Aus der Welt der islamischen Kunst — Festschrift für E. Kühnel zum 75. Berlin*, 1953.

318. Исмаилова Э. М. Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVIII—XIX вв. Ташкент, 1982, с. 110.

319. Беленицкий А. М. Вопросы идеологии и культов Согда. — В кн.: *Живопись Древнего Пенджикента*, М., 1954, с. 48.

320. Фрейман А. А. Согдийский рукописный документ — астрологический календарь — *ВДИ*, 1938, 3 (3).

321. Пугаченкова Г. А. О культах Бактрии в свете археологии. — *ВДИ*, 1974, № 3,

322. Зеймаль Е. Раннесогдийские монеты с изображениями Геракла и Зевса. — *Сообщения ГЭ*, XXXVII, Л., 1973; Пугаченкова Г. А., Геракл в Бактрии. — *ВДИ*, 1977, № 2.

323. Пугаченкова Г. А. Халчаянская Афина. — *ВДИ*, 1963, № 2, с. 155.

324. Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан, с. 154.

325. Салтовская Е. Д. Могильник Дашти-Ашт. — *АО*, 1976, М., 1977, с. 573.

326. Узянов С. А. Серебряная статуэтка, найденная на Тахти-Сангине. — *Конференция «Культурные взаимодействия народов Средней Азии и Кавказа»*. Тезисы докладов. М., 1981, с. 149.

327. На монетах Кушан запечатлен едва ли не весь пантеон устоявшихся в искусстве фигур. Фарро — на вытянутой правой руке у него чаша с огнем, левая опирается на копье; Фарр в шлеме, в правой руке у него мощна, левой он опирается на длинный жезл, над плечами языки пламени; Атеш (АФРО) — бог огня, в хитоне, гиматии и диадеме на голове, за плечами языки пламени, в левой руке кузнечные щипцы, в правой веноч с лентами. Митр (МИРО) — солнечное божество, у которого правая рука опущена к жертвеннику, или протягивает вперед веноч, а левой опирается на длинное копье, или рука эта у него на поясе; Мах (МАО) — лунное божество в хитоне, гиматии с диадемой на голове, за плечами рога полумесяца, слева у пояса меч, в одной его руке длинный жезл с шаровидным навершием и лентами, в другой, вытянутой вперед, род циркуля; Шахревар (РАОРНАРО) — правой рукой опи-

рается на копье, левой на щит; Вад (ОАДО), полуобнаженный, бегущий с развевающимися волосами и поднятым в руках надутым плащом; Шива-Виша, в четырех руках которого барабанчик, сосуд, трезубец или стоящая на задних лапах антилопа, на шее ожерелье из черепов; Ваган-Веретрагна (ОРЛАГНО) — символ Победы, в головном уборе в виде птицы с распущенными крыльями, у пояса меч с изогнутой рукоятью, в правой длинное копье. К ним же примыкает серия богинь: Нана (NANAIA) с жезлом, украшенным прото-животного, в диадеме, увенчанной спереди полумесяцем, в левой руке чаша; крылатая богиня с венком и пальмовой ветвью в руке (подражание Виктории?); Ванинда (VANINDA) в правой руке держит жезл, в левой веноч с лентами; Ардохо-богиня, с рогом изобилия, сидящая на троне, у ног ее корзина с плодами и др. (Зеймаль Е. В. Монеты великих Кушан в Государственном Эрмитаже. — *Труды ГЭ*, т. IV, вып. 3, Л., 1967, с. 54 и сл.).

328. Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан, илл. 122.

329. Салтовская Д. Е. О резных костяных предметах первых веков нашей эры из Ашта (древняя Фергана). — *Известия Отд. общественных наук АН Тадж. ССР*, 2 (52), 1968.

330. Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны Нисы, с. 159.

331. Gershevitch I. The Avestian hymn to Mithra. Cambridge, 1959; Campbell L. A. Mithraic iconography and ideology. Leiden, 1968.

332. Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии, с. 109.

333. Cumont F. Mithras. N. Roscher's lexikon-Berlin, 2, 1893; Cumont F. Texts et monuments figures relatifs aux mysteres de Mithra, t. I. Bruxelles, 1889; t. II, Bruxelles, 1896; Mitras, Real Enciclopedia des klassischen Altertums Wissenschaft Paulus — Wissowa, Neubearbeitung, Stuttgart, 1932, s. 2131 — 2155; Blavatsky W., Koshelenko G. Le culte de Mitra sur la cote septentrionale de la Meer Noire. Leiden, 1966.

Кошеленко Г. К. Ранние этапы развития культа Митры. Древний Восток и античный мир. М., 1972.

334. Фрезер Д. Золотая ветвь, вып. III. Умиряющие и воскресающие боги растительности. Л., 1928; Кагаров Е. Г. Религия умирающего и воскресающего бога. Л., 1939.

335. Конрад Н. И. Литература народов Востока и вопросы общего литературоведения. — В кн.: *Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур*. М., 1961, с. 17.

336. Луконин В. Г. Митра на кушано-сасанидских монетах. — *Конференция «Культурные взаимодействия народов Средней Азии и Кавказа»*. Тезисы докладов. М., 1981.

337. Плутарх. Моралии, *ВДИ*, № 1, 1980, с. 236.

338. Дьяконов М. М. Образ Сиявуша в среднеазиатской мифологии. *КСИИМК*, X, 1951.

339. Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И., Исаков А. И. Раскопки древнего

Пенджикента в 1972 году. — *Археологические работы в Таджикистане*. Вып. XVII (1977). Душанбе, 1983, с. 198.

340. Пугаченкова Г. А. Дионисийская тема в античном искусстве Средней Азии; *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. XV, fasc. 1—4, Budapest, 1964; Carter Martha L. Dionysias aspects of Kushan Art. — *Ars Orientalis*, vol. VII, 1968.

341. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953, илл. 5.

342. О дионисийских фиасах: Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны Нисы... с. 208.

343. Пичикян И. Р. Раскопки на Каменном городище. — *АО*, 1979, М., 1980, с. 476; Литвинский Б. А., Пичикян И. Р. Кушанские эроты. — *ВДИ*, 1980, № 2.

344. Беленицкий А. М. Из истории культурных связей Средней Азии и Индии в раннем средневековье. — *КСИА*, 1964, вып. 68, Ставиский Б. Я. Средняя Азия, Индия, Рим. — *Сб. Индия в древности*. М., 1964; Литвинский Б. А. Таджикистан и Индия. — *Сб. Индия в древности*. М., 1964; Его же. Буддизм и среднеазиатская цивилизация. — *Сб. Индийская культура и буддизм*. М., 1972.

345. Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М., 1982, с. 155—158.

346. Пугаченкова Г. А. Образ Будды в античном и раннесредневековом изобразительном каноне. — *Сб. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. М., 1973.

347. Булатова В. А. Древняя Кува. Ташкент, 1978, с. 87.

348. Zimmer H. Mythes and symbols in Indian Art and Civilisation, New—York, 1946; Viennot O. Typologie du makara et essai de chronologie. — *Arts asiatics*, t. I, Fascicule I, 1954; Viennot O. Le makara dans la decoration des monuments de l'Inde ancienne: positions et fonctions. — *Arts asiatiques*, t. V, 1958, Fasc. 3, 4.

349. Тюляев С. И. Каноны в средневековой пластике Индии и в современной народной скульптуре. — В кн.: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. М., 1973, с. 118.

350. Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепа, М., 1971, с. 105.

351. Ставиский Б. Я. Раскопки на Кара-тепе в Старом Термезе. — *АО*, 1979, М., 1980, с. 458.

352. Лифшиц В. А. К интерпретации бактрийских надписей на Кара-тепе. — В кн.: *Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе*. М., 1975, с. 55.

353. Тураев Б. А. История древнего Востока., т. II., М., 1936, с. 146.

354. Там же, с. 17.

355. Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература, с. 284, 261.

356. Луконин В. Г. Среднеперсидские надписи на Кара-тепе. — В кн.: *Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе*. М., 1969, с. 4.

357. Бертельс Е. Э. Персонализация месяцев в исламе.— Доклады АН СССР. Янв.-февр., 1926, с. 7.

358. Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе, с. 106.

359. Лившиц В. А. Надписи из Дильберджина.— Древняя Бактрия. М., 1976, с. 167. Имеется и другое толкование этого термина. Согласно В. Г. Эрману, Вишвакарман—«всесоиздатель»— первоначально эпитет боготворца, а в постлеведийской мифологии Индии заменяет бога Тваштара в функции божественного мастера и зодчего (Э. М. Темкин, В. Г. Эрман. Мифы древней Индии. М., 1982, с. 252).

360. Маршак Б. И. Индийский компонент в культовой иконографии Согда.— Конференция «Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа», с. 107 и сл.; Маршак Б. И. Черты мировоззрения согдийцев VII—VIII вв. в искусстве Пенджикента.— В кн.: История и культура народов Средней Азии. М., 1976, с. 79.

361. Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе, с. 107, 122.

362. Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И., Исаков А. И. Раскопки древнего Пенджикента в 1977 г.— Археологические работы в Таджикистане. Вып. XVII (1977). Душанбе, 1983, с. 197.

363. Беленицкий А. М. Культурные связи Средней Азии и Индии.— Индия в древности. М. 1964, с. 145.

364. Якубовский А. Ю. Кашгарское блюдо XII—XIII вв.— В кн.: Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.

365. Исхаков М. М., Ташходжаев Ш. С., Ходжайов Т. К. Раскопки Кош-тепа. ИМКУ. Вып. 13. Ташкент, 1977, с. 94.

366. Болдырев А. Н. Отражение древних культурных традиций в классической литературе Ирана.— История иранского государства и культуры. М., 1971, с. 252.

367. Ремпель Л. И. Об отражении образов согдийского искусства в исламе (К вопросу о культах Шах-и Зинда, Хазрат-Хызра и Ходжа-Данияра в Самарканде).— В кн.: Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972.

368. Trever C. Terracotas from Afgasiab, M. — L 1934, NN 113, 114, 171, 172, 196; Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, илл. 151, 153.

369. Мешкерис В. А. Коропластика Согда, табл. XVIII, 1.

370. Литвинский Б. А. Семантика древних верований... с. 108.

371. Кауфман К. В. Согдийский извод сказания о Рустеме в «Шах-наме» Фирдоуси.— В кн.: Иранская мифология. М., 1969.

372. Фирдоуси. Шах-наме. Т. I, под редакцией Е. Э. Бертельса, комментарии А. А. Старикова. М., 1957.

373. Дьяконов И. Образ Гильгамеша (К вопросу о соотношении мифа и эпической поэзии).— ТГЭ, II, 1958.

374. Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду. М., 1979.

375. Семенцова Э. Л. Некоторые проблемы ассирийской глиптики IX—VIII вв. до н.э.— Искусство Востока и античность. М., 1977, с. 34.

376. Сариниди В. И. Новый центр древневосточного искусства, с. 82.

377. Орел и змея. Из поэмы об Этане. Перевод с вавилонского В. Шелейко — «Восток», IV, М.—Л., с. 211, 249; Беленицкий А. М. Хорезмийский всадник — царь или бог?— Культура и искусство древнего Хорезма. М., 1981, с. 217.

378. Кузьмина Е. Е. Цилиндрическая печать из Мервского оазиса со сценой единоборства.— В кн.: История Иранского государства и культуры. М., 1971, с. 180.

379. Флитнер Н. Д. Охота и борьба с животными в искусстве Передней Азии и золотой перстень № 6652. Гос. Эрмитажа.— ТОВЭ, III, 1940.

380. Иванов В. В. Дуалистические мифы. МНМ Том, I, с. 408—409.

381. Кабанов С. К. Нахшеб на рубеже древности и средневековья, с. 132; Массон М. Е. Парфяно-согдийские монеты области долины Кашкадарьи.— История и культура античного мира. М., 1977, с. 134.

382. Фирдоуси. Шах-наме. Перевод с таджикского (фарси). Предисловие И. Брагинского. М., 1957, с. 210.

383. Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии, рис. 30, с. 112.

384. Зеймаль Е. В. Раннесогдийские монеты, рис. 2; Пичикян И. Р. Александр-Геракл (грекобактрийский портрет великого полководца).— СА, I, 1983, с. 80.

385. Виноградова Н. М., Пьянкова Л. Т. Работы в Гисарской долине.— АО, 1977, М., 1978, с. 555.

386. Беленицкий А., Маршак Б. Настенные росписи, открытые в Пенджикенте в 1971 г. Л., 1973, с. 56.

387. Бабаев А. Находки из Чим-кургана.— АО, 1978, М., 1979, с. 573.

388. Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960, рис. 11, с. 24.

389. Пугаченкова Г. А. Новые данные о художественной культуре Бактрии.— В кн.: Из истории античной культуры Узбекистана. Ташкент, 1973, с. 118, рис. 35.

390. Зеймаль Е. В. Раскопки в окрестностях Шахринау.— Археологические работы в Таджикистане. Вып. XVI, 1977. Душанбе. 1983, с. 82, 83.

391. Пичикян И. Р. Тахти Сангин. Открытие культовых закладов, с. 477.

392. Струве В. В. У истоков романа об Александре.— ВЯ, 1927, т. I; Тревер К. В. Александр Македонский в Согде.— ВИ, 1947, № 5; Бертельс Е. Э. Роман об Александре и его главные вер-

сии на Востоке. М.—Л., 1948; Валитова А. А. Отражение в «Кутадгу—Билиг» легенды об Александре Македонском и нищем Шах-заде.— КСИНА, 1964, вып. 65; Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972; Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И. Александр Македонский и Восток. М., 1980.

393. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники, илл. 190.

394. Андреев П. Легенды и предания.— Литературный Узбекистан, 1936, с. 141.

395. Негматов Н. Н. Эмблема Рима в живописи Уструшаны.— Известия АН Тадж ССР, 1968, 2 (52); Его же. Эмблема Рима в живописи Уструшаны и древневосточная мифологическая традиция.— Известия АН Тадж. ССР, 1973, 1 (71); Его же. К вопросу о роли Востока в сложении древнеримской легендарной традиции. Известия АН Тад ССР, 1974, 1975; Негматов Н. Н., Соколовский В. М. «Капитолийская волчица» в Таджикистане и легенды Евразии.— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1974, М., 1975.

396. Массон М. Е. Золотой медальон византийского облика из Ахангарана.— ОНУ, № 7, 1972.

397. Кругликова И. Т., Лившиц В. А. Буллы из Джига-тепе (Северный Афганистан). Конференция «Культурные взаимодействия народов Средней Азии и Кавказа», М., 1981.

398. Потапов Л. П. Волк в старинных народных поверьях и приметах узбеков.— КСИЭ, XXX, 1958.

399. Аверинцев С. С. Символика раннего средневековья (К постановке вопроса). В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 312.

400. Калила и Димна. Перевод И. Ю. Крачковского и И. П. Кузьмина. Изд. 2-ое. М., 1957; Панчатантра. Перевод А. Сыркина. М., 1962.

401. Маршак Б. Сказки и притчи древнего Пенджикента.— «Наука и жизнь», № 11, 1977.

402. Ремпель Л. И. О жанре настенных изображений XVI века, открытых в Бухаре.— В кн.: Вопросы изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1973.

403. Мухаммед аз Закири Самарканди. Перевод М. Н. Османова, под редакцией А. А. Старикова. Предисловие.

404. Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии, с. 134.

406. Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии, с. 339.

407. Болдырев А. Н. Отражение древних культурных традиций, с. 258.

408. Иностранцев К. Бронзовый котелок 559 года хиджры. Известия Археологической комиссии, вып. 60, II. 1916. Веселовский Н. И. Гератский бронзовый котелок 559 г. х. (1163 г.р.х.), МАР, № 33, СПб, 1910; Р. Кесати. Гератский бронзовый котелок 1163 г.— Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.

409. Hartner W. Zur astrologischen Symbolik des «Wade Cup».

410. Кузьмина Е. Е. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада.— Искусство Востока и античность. М., 1977, с. 17.

411. Смирнов Я. И. Восточное серебро. № 68.

412. Ташходжаев Ш. С. Работы на Афраснабе.— АО, 1975. М., 1976, с. 538.

413. Шишкин В. А. Варахша. М., 1963, табл. I—XI.

414. Ремпель Л. И., Забелина Н. Согдийский всадник. Ташкент, 1948; Маршак Б. И. Согдийское серебро. М., 1971, с. 8; Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII—XIII вв. М., 1976, с. 57 и сл. Пугаченкова Г. А. К датировке и интерпретации трех предметов «восточного серебра» из коллекции Эрмитажа.— В кн.: Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. М., 1981, с. 55 и сл.

415. Шляхова В. Н. Серебряный сосуд из с. Юлдус.— СА, 1977, № 4, с. 287.

416. Imagery Royal. silver vessels of the Sasanian period. vol. I, New — York, 1981, fig. 10.

417. Там же. Fig. 46.

418. Там же. Fig. 19.

419. Там же. Fig. 9.

420. Там же. Fig. 44.

421. Манылов Ю. П. Бронзовая накладка со сценой охоты из Хорезма.— Этнография и археология Средней Азии. М., 1979.

422. Жуков В. Д. Стекланные «медальоны» из дворца Термезских правителей.

423. Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии, с. 54, 55.

424. Там же. Маниатюра № 14, с. 80.

425. Там же. №№ 53, 53а, с. 162.

426. Кошеленко Г. А. Уникальная ваза из Мерва.— ВДИ, 1966, № 1.

427. По следам древних культур. М., 1954, с. 271. Другой фрагмент в экспозиции кабинета геологии ТашГУ.

428. Franz H. G. Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig 1965, fig. 227—229.

429. Ташходжаев Ш. С. Работы на Афраснабе.

430. Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература, с. 257.

431. Ettinghausen R. The Dance with Zoomographic Masks. — Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton, Leiden, 1965.

432. Смирнов Я. И. Восточное серебро № 283.

433. Пугаченкова Г. А. Халчянский маскарабоз.— Искусство. М., 1976, № 5.

434. Толстов С. П. Работы хорезмской экспедиции 1949—1955 гг. Рис. 93.

435. Там же, рис. 94.

436. Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И. Раскопки в Пенджикенте.— АО, 1975, М., с. 561.

437. Рапопорт Ю. А., Гертман А. Н. Работы на Топрак-кале. АО, 1976, М., 1977, с. 539.

438. Bussagli M. La peinture de l'Asie Centrale Genève, 1963, p. 87, ill. 86, 87.

439. Салтовская Е. Д. Тепе Калаи Афрасиаб в Аште (северо-западная Фергана).— В кн.: Материальная культура Таджикистана. Душанбе, 1978, с. 102.

440. Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И., Исаков А. И. Раскопки древнего Пенджикента в Таджикистане в 1977 г., с. 198.

441. Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И., Исаков А. И. Раскопки древнего Пенджикента в 1977 г., с. 199.

442. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Том второй. 1969, с. 71.

443. Беленицкий А. М. Из истории участия ремесленников в городских празднествах в Средней Азии в XIV—XV вв.— ТОВЭ, т. 2, 1940.

444. Исмаилова Э. М., Полякова Е. А. Восточная миниатюра, илл. 30, 50.

445. Конрад Н. И. Литература народов Востока и общее литературоведение, с. 168, 171.

446. Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература, с. 273.

447. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980, с. 43.

448. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства, с. 146, 148.

449. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, с. 138.

450. Веселовский Н. И. Об изображении тронов на металлических мусульманских средневековых сосудах.— ЗВО XXI, с. V; Пугаченкова Г. А. Трон Митридата из парфянской Нисы.— ВДИ, 1969, № 1; Ее же. Образ чаганианского правителя на терракотовом медальоне из Халчаяна.— ВДИ, 1962, № 2; Беленицкий А. М. Зооморфные троны в изобразительном искусстве Средней Азии.— Известия АН Тадж. ССР, вып. 1 (28), Душанбе, 1962.

451. Ремпель Л. И. Изображение «Дома огня» на двух терракотовых плитках с Афрасиаба.— Доклады АН Тадж. ССР, вып. 9, Сталинабад, 1953.

452. Кабанов С. К. Стратиграфический раскоп в северной части городища Афрасиаба.— В кн.: Афрасиаб II. Ташкент, 1973, с. 17.

453. Якубов Ю. Сельские поселения горного Согда-Буттамона.— В кн.: Путешествие в Согдиану, Душанбе, 1982, рис. 5, 6.

454. Пугаченкова Г. А. Мастер-керамист Мухамед Али Инойятон из Мерва.— СА, 1958, № 2; Лунина С. Б. Штампованная керамика из отвала в квартале керамистов средневекового Мерва.— Известия АН Туркм. ССР, 1960, 4; Ее же. Гончарное производство в Мерве X—начала XIII веков.— ТЮТАКЭ, т. XI. Ашхабад, 1962.

455. Тревер К. В. Новое сасанидское блюдо Эрмитажа.— В кн.: Исследования по истории культуры народов Востока.— М.—Л., Пугаченкова Г. А.,

Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, с. 153, и сл., илл. 134.

456. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, рис. 2, 3.

457. Сариниди В. И. Новый центр древневосточного искусства, с. 73.

458. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана, рис. 7.

459. Сариниди В. И. Новый центр древневосточного искусства, с. 69.

460. Беруни Абу Рейхан. Памятники минувших поколений, с. 239.

461. Там же, с. 225.

462. Герцен А. И. Записки одного молодого человека (1838—1841)— Герцен об искусстве. М., 1954, с. 61.

463. Храпченко М. Б. Природа эстетического знака.— В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 34.

464. Мурян И. Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до XV века. М., 1981, с. 72.

465. Храпченко М. Б. Природа эстетического знака, с. 10.

466. Аверинцев С. С. Символика раннего средневековья (К постановке вопроса), с. 315.

467. Аверинцев С. С. Там же, с. 323.

468. Гюзальян Л. Т. Отрывок из «Шах-наме» на глиняных изделиях XIII—XIV вв.—«Эпиграфика Востока», IV и V, 1951; Его же. О происхождении массовых сцен в росписях художественной керамики Ирана XII—XIII вв.—Тезисы докладов на сессии, посвященной истории живописи стран Азии. Л., 1965;

Дьяконов М. М. Фаянсовый сосуд с иллюстрациями к «Шах-наме».— ТОВЭ, т. 1, 1939; Алиев Г. Ю. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока, М., 1960; Балашова Г. Н. Фархад и Ширин, героини поэмы Низами в домонгольской керамике Хорасана.— Краткие тезисы докладов к конференции: Ближний Восток. Кавказ. Средняя Азия. Л., 1972; Она же— Глиняный кувшин XII—XIII вв. с эпической сценой.— В кн.: Средняя Азия и Иран, Л., 1975.

469. Массон В. М. О культурных стандартах (древнейших земледельческо-скотоводческих обществ)— Древний Восток и мировая культура, М., 1981, с. 20.

470. Герцен А. И. Записки одного молодого человека, с. 61.

471. Сариниди В. И. Древние земледельцы Афганистана, с. 98.

472. Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду, с. 150.

473. Бертельс Е. А. Суфизм и суфийская литература, с. 181.

474. Бертельс Е. А. Там же, с. 182.

475. Массон В. М. Алтын-депе., с. 78.

476. Брагинский И. Из истории таджикской народной поэзии, с. 46.

477. Mode H. Fabeltiere und Dämonen, s. 205.

478. Сабольчи М. Видоизменения знака в современном западноевропейском авангарде. В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 70.

479. Марр Н. Я. О числительных. Сочинения, т. III, с. 278.

480. Вознесенский Андрей.—«Новый мир», № 11, 1982, с. 133.

481. Эпштейн М. Н. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока. В кн.: Семиотика и художественное творчество, с. 355.

482. Грибачев Н. От автора.—«Литературная газета», 17 марта 1982 г.

483. Веселовский А. Н. Историческая поэтика.— Из тетради «Adnotationes» (1895), с. 383.

484. Вагнер Г. К. Рецензия на книгу Н. Н. Велликой «Языческая символика славянских архаических ритуалов».— М., 1978, ДИ СССР, 9/250, 1978, с. 45.

485. Степанян Н. «Вечные формы» в современном восприятии.— ДИ СССР, 3/208, 1975, с. 31.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Космогонические образы в искусстве ранних цивилизаций Среднего Востока.
2. Знаковые символы мироздания.
3. Зверино-астральные символы. Зверь.
4. Зверино-астральные символы. Бык.
5. Зверино-астральные символы. Конь.
6. Зверино-астральные символы. Конь.
7. Зверино-астральные символы. Козел.
8. Зверино-астральные символы. Птица.
9. Зверино-астральные символы. Змей. Ящер.
10. Зверино-астральные символы. Рыба. Раки.
11. Антропоморфные символы. Идол.
12. Зверь-птица. Рогатый львогрифон.
13. Зверь-птица. Орлиный грифон древневосточного типа.
14. Зверь-птица. Львиный и волчий грифон.
15. Птица-бык (шеду). Птица-конь Пегас).
16. Птица-верблюд (крылатый верблюд) и родственные существа.
17. Конь-змея и родственные существа (гиппокамп и др.).
18. Человек-змея (тритон).
19. Человек-конь (кентавр). Человек-бык. Рогатый див.
20. Человек-бык (ирано-авестийский гавомард-гопатшах).
21. Праматерь-корова (богиня Дрваспа).
22. Человек-птица (сирин).
23. Человек-птица (сирена).
24. Птица-зверь-змея (крылатый дракон, крылатый ящер).
25. Человек-зверь (сфинкс).
26. Человек-зверь (сфинкс).
27. Человек-зверь (сфинкс).
28. Птица-зверь-рыба (сенмурв).
29. Античные геммы-грилли и родственные им формы в местной керамике и бронзе.
30. Зверь-див, одноглавый о двух туловах.
31. Верховная богиня (ранние формы).
32. Богиня-мать (ранние формы).
33. Богиня со светилами.
34. Четырехрукая богиня на зооморфном троне.
35. Богиня со зверьми.
36. Богиня с конями.
37. Крылатая богиня (гении, Ника-Виктория, ангелы).
38. Богиня с трилистником, плодом, зеркалом.
39. Богиня охранительница городов, дарующая власть и почет.
40. Древо жизни с быками, конями, козлами, птицами.
41. Древо жизни с быками, конями, козлами, птицами.
42. Древо жизни с прорастающими на нем зверьми, животными, светилами.
43. Древо жизни в форме колонны с парными капителями в виде быков, грифов, человеко-овнов.
44. Древо жизни в форме колонны, куста, букета.
45. Сюжеты на темы мироздания. Зверь поедает травоядное. Звериный стиль. Зверь поедает змею.
46. Хищная птица когтит жертву. Звериный гон.
47. Знаки зодиака и персонификация планет.
48. Сюжеты на темы религии и культов. Загробный суд.
49. Эллинизм и местные культы. Афина. Артемида.
50. Эллинизм и местные культы. Аполлон-Будда. Гелиос-Митра-Снявуш.
51. Эллинизм и местные культы. Дионис и его свита.
52. Эроты.
53. Индуизм и местные культы.
54. Народно-эпическая линия. Герои драконоборцы восточного типа.
56. Герои-змееборцы в эпосе. Рустам и Феридун.
57. Зохак.
58. Демоны плодородия.
59. Александр Македонский.
60. Полет Аэтаны, Александра, Заля на птице.
61. Герои римско-византийского типа. Ромул и Рем.
62. Животно-басенный эпос.
63. Светские сцены. Сражение всадника со львом.
64. Светские сцены. Охота с беркутом и гепардом.
65. Танец в греческой традиции.
66. Танец в восточной традиции.
67. Скоморохи-маскарабозы.
68. Празднества с переодеваниями и в масках животных.
69. Ритуально-праздничные сцены. Музыканты.
70. Традиционные тронные сцены.
71. Ритуально-бытовые и трудовые сцены.
72. Традиционные народно-бытовые сцены.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- АО — «Археологические открытия».
 АШ — Туркменский Государственный музей краеведения. Ашхабад.
 ВДИ — «Вестник древней истории».
 ВИ — «Вопросы истории».
 ВЯ — «Вопросы языкознания».
 ГИМ — Государственный исторический музей. Москва.
 ГЭ — Государственный Эрмитаж. Ленинград.
 ЗКВ — «Записки коллегии востоковедов».
 ДИ СССР — «Декоративное искусство СССР».
 ДМ — Объединенный республиканский музей Таджикской ССР. Душанбе.
 ИМКУ — «История материальной культуры Узбекистана». Ташкент.
 КБ — Кабульский музей.
 КСИА — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР».
 МНМ — «Мифы народов мира».
 КСИЭ — «Краткие сообщения Института этнографии АН СССР».
 КСИИМК — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР».
 МИА — «Материалы и исследования по археологии СССР».
 МАР — «Материалы по археологии России».
 ОНУ — «Общественные науки Узбекистана». Ташкент.
 СА — «Советская археология».
 СМ — Республиканский музей культуры и искусства им. К. Икрамова. Самарканд.
 СЭ — «Советская этнография».
 СГЭ — «Сообщения Государственного Эрмитажа».
 ТГЭ — «Труды Государственного Эрмитажа».
 МТ — Сурхандарьинский областной краеведческий музей. Термез.
 ТОВЭ — «Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа».
 ТОРГО — Туркестанское отделение Русского географического общества.
 ТШ — Музей истории народов Узбекистана им. Айбека. Ташкент.
 ТЮТАКЭ — «Труды Южно-туркменской археологической комплексной экспедиции». Ашхабад.
 ТХАЭЭ — «Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР».
 ТашГУ — Ташкентский Государственный Университет.
 УзИскЭ — Узбекская историко-искусствоведческая экспедиция.
 ЭВ — «Эпиграфика Востока».
 ARAMNH — Anthropological Papers of the American Museum of Natural History. New York.
 EAA — Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale. Roma.
 EWA — Encyclopaedia of World Art. London.
 MDAFA — Memoires de la Delegation Archéologique Française en Afghanistan. Paris.
 SPA — A Survey of Persian Art. London and New York

СОДЕРЖАНИЕ

У ИСТОКОВ ИСКУССТВА СЕДОЙ ДРЕВНОСТИ

Мифология, эпос и фольклор как главное содержание традиционного искусства Средней Азии. Преемственность в развитии вековых образов и бродячих сюжетов. Их источники и составные части 5

ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ

Знаковые символы мироздания 13

Зверино-астральные символы 18

Мономорфные существа. Зверь. Бык. Конь. Олень. Баран. Козел. Верблюд. Птицы. Змея. Рыба. Дельфин. Лягушка. Еж. Прародитель (фетиш, идол) 19

Диморфные существа. Зверь-птица (грифон). Птица-конь или крылатый конь (пегас). Конь-змея (морской конь-гиппокамп). Человек-змея (тритон). Человек-зверь (сфинкс). Зверь-конь. Человек-конь (кентавр). Человек-бык. Человек-птица. Крылатый человек (гений или ангел). Птица-змея (дракон). Рыба-зверь. Змей-зверь 40

Полиморфные существа. Зверь-птица-конь (коне-грифон). Конь-птица-змея (змеинный пегас). Человек-змея-зверь. Зверь-человек-птица (крылатый сфинкс). Птица-змея-человек (человек-дракон). Человек-птица-конь (крылатый кентавр). Зверь-птица-змея. Змей-зверь-конь. Змей-конь-человек. Прочие полиморфные существа (о двух туловах, двухглавые и др.) 60

Системность и историзм в традиционном искусстве 72

БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ

Стереотипы композиционных схем с богиней. Богиня-мать. Богиня-дева. Богиня со светилами, зверями, быком, конями, козлами, оленями.

Богиня крылатая, богиня с птицами, рыбами, змеями. Богиня с ветвями, ступкой, плодами, зеркалом, сосудом, пиреем и т. д. Богиня на троне. Богиня, вручающая власть царю, покровительница городов и крепостей 79

Стереотипы композиционных схем с деревом жизни. Дерево жизни со светилами, зверями, конями, быками, сказочными существами, перволюдьми. Дерево-ваза-источник с прорастающими зверями, конями, растениями. Дерево жизни и фигурная колонна, как символ. 96

Стереотипы на темы мироздания. Зверь поедает травоядное. Звериный стиль. Зверь поедает змею. Хищная птица когтит жертву. Звериный гон. Знаки Зодиака 104

Сюжеты на тему религии и культа. Культ природы. Культ животных. Маздеизм. Религия эллинизма и местные культы в традициях Авесты. Отражение других культов (буддизма, индуизма, зороастризма, христианства) 114

Народно-эпическая линия. Культ предков. Культ героев-драконоборцев. Сказочные образы фольклора. Басни 130

Светско-придворная линия в древнем и средневековом искусстве. Зооморфные троны и тронные сцены. Всадники. Охота. Пиршества. Развлечения (единоборство) 144

Народно-бытовые сцены. Свадьба. Похороны. Обряд. Музыка. Танец. Труд 149

ЗНАК, ОБРАЗ И СИМВОЛ
В СОВРЕМЕННОМ ВОСПРИЯТИИ.
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ОБНОВЛЕНИЕ —
УСЛОВИЯ ПРОГРЕССА 166

Примечания 174
Список иллюстраций 188
Принятые сокращения 189

Л.И.РЕМПЕЛЬ

ЦЕПЬ ВРЕМЕН

ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ И БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ
В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ
СРЕДНЕЙ АЗИИ

Редактор

Д. А. БЫХОВСКИЙ

Художник

Л. В. МАРКИН

Художественный редактор

А. А. БОБРОВ

Технический редактор

В. Н. БАРСУКОВА

Корректор

Л. В. ЛЕБЕДЕВА

ИБ 3044

Сдано в набор 09.01.86 Подписано в печать 18.09.86. Р 04133. Формат 84×108^{1/16}. Бумага мелованная. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 20, 16. Усл. кр. оттисков 20, 16. Уч. изд. л. 22,71. Тираж 3000. Заказ: № 1868. Цена 3 р. 70 к. Договор № 89—85.

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма 700129, г. Ташкент, ул. Навои. 30.

Г. П. ТППО «Матбуот» Государственного комитета УзССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ташкент—700129, ул. Навои, 33.