

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕКОТОРЫХ ПАМЯТНИКОВ СКИФСКОГО ИСКУССТВА

Теоретические предпосылки интерпретации художественных памятников, изложенные нами в статье «О прочтении текста изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени» (ВДИ, 1983, № 1), позволяют перейти к раскрытию некоторых особенностей скифского изобразительного творчества.

Скифам был чужд интерес к сиюминутным впечатлениям, эмоциональным переживаниям и конкретным картинам живой природы. Образы скифского искусства — это или представления об определенном виде животных и фантастических существ, или символические сцены. Они моделируют основные познанные явления природы и общества.

Эта сторона скифского искусства соответствует главной особенности мифотворчества, которое характеризуется целостным подходом к миру и, отвлекаясь от индивидуального и частного, пытается осознать и воссоздать общую модель гармонизированного космоса¹.

Типичное для скифского искусства использование изобразительных блоков и инвариантных элементов, по-видимому, соответствует на изобразительном уровне присущему мифологическим и фольклорным текстам употреблению устойчивых формул, словосочетаний-клише и постоянных эпитетов².

В изобразительном искусстве подчеркивание, акцентуация определенной черты образа животного, видимо, передает постоянный эпитет, закрепленный за ним в поэтическом тексте. Так, утрированно большой глаз орла соотносится с постоянным эпитетом «зоркий», поза летящего галопом соответствует эпитету коня «быстрый» и т. д.

Сумма признаков, отмечаемых в поэзии, соответствует сумме признаков, составляющих блок в изобразительном искусстве. Так, образы птиц в скифском искусстве до вида неопределимы, но очень четко различаются хищные и водоплавающие, для изображения которых используются значимые классификационные признаки³. Вероятно, это обусловлено тем, что в языке птицы классифицировались на хищных и водоплавающих: словом *saena* индоиранцы называли хищных птиц (орла, сокола, ястреба), словом *hansa* — водоплавающих (гуся, разных уток)⁴.

Для скифского искусства характерно утрированное подчеркивание нескольких основных частей тела животного или изображение только

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 169.

² Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden. 1967.

³ Переводчикова Е. В. Келермесская секира и формирование скифского звериного стиля. — В кн.: Проблемы истории античности и средних веков. М., 1979.

⁴ Benveniste E. Les noms de l'oiseau en iranien. — Paideuma, 1960, B. VII, № 4/6.

какой-то части тела, чаще всего головы, иногда ноги. Эта изобразительная манера также связана с особенностью мифологического мышления: с названием предмета по его наиболее специфической части и с представлением, присущим мифологическому мышлению, о том, что часть заменяет целое (*pars pro toto*).

Эти представления не были изжиты ни в индоиранский, ни в собственно скифский период и нашли отражение в ритуале — в принесении в жертву только части тела животного (головы и ног) — и в языке — в уподоблении части предмета целому (например, «колесо» вместо «колесница») ⁵.

Для древних поэтических текстов характерен ритмический повтор поэтической формулы; метод повторов — это прием, призванный усилить восприятие и воздействие текста, имеющий также и магическое значение ⁶. На изобразительном уровне этому соответствует повтор изображений в ряду, создание раппорта.

Важнейшая особенность скифского искусства — господство в нем зооморфных образов — также обусловлена особенностями мифологического мышления. На ранней стадии развития интеллекта, пройденной всем человечеством, мир познается прежде всего при помощи зооморфного классификационного кода ⁷.

В силу неравномерности исторического процесса эта стадия развития интеллекта была пройдена разными народами не одновременно. Население Передней Азии миновало ее еще в энеолите. У индоиранцев же пережитки этой архаичной стадии прослеживаются в поэтическом языке Ригведы и Яштов Авесты, полном зооморфных символов.

Символизм — важнейшая особенность мифологического мышления ⁸.

По заключению Т. Я. Елизаренковой, мышление создателей Ригведы было не абстрактно-логическим, а образным и метафорическим ⁹. И Ригведа, и Яшты Авесты полны метафор, иносказаний, символов, которые должны вызывать цепь ассоциаций ¹⁰. Большая часть символов Ригведы зооморфна, хотя встречаются и уподобления неодушевленным предметам. Так, солнце называется конем, птицей, орлом, колесницей, колесом, глазом Митры-Варуны ¹¹.

В поэтическом языке в роли символа часто выступает сравнение: Индра то сравнивается с быком, то выступает в виде быка, Ашвины то сопоставляются с конями, то отождествляются с ними. Употребляются и формулы-словосочетания, например «конь — солнце». В роли символа может выступать также эпитет, иногда служащий свернутым мифом. Так, за эпитетом «драконоубийца» скрывается весь миф о борьбе Индры или Веретрагны со змеем.

Зооморфный символизм мышления был присущ и самим скифам, о чем свидетельствует рассказ Геродота (IV, 131—132) о посылке скифами Дарию птицы, мыши, лягушки и пяти стрел, означавших, что, если персы не улетят, как птицы, не спрячутся, как мыши, и не убегут, как лягушки, они будут уничтожены скифскими стрелами.

Язык, полный зооморфных символов, отражает своеобразную форму

⁵ Рв. VI, 39, 4; IX, 86, 45; Михршт, X; Нартские сказания.

⁶ Елизаренкова Т. Я. Введение. — В кн.: Ригведа. М., 1972, с. 72—78; Gonda J. Stylistic Repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.

⁷ Мелетинский. Поэтика мифа, с. 232 сл.; Lévi-Strauss C. Le totémisme aujourd'hui. P., 1962. В связи с проблемой образного мышления и, в частности, зооморфных образов скифского искусства было бы интересно специально рассмотреть вопрос о специфике развития деятельности полушарий мозга, поднятый В. В. Ивановым (Чет и нечет. М., 1978, с. 75).

⁸ Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 35; она же. Миф и литература древности. М., 1978, с. 47—48, 123.

⁹ Елизаренкова. Ук. соч., с. 65—67.

¹⁰ Renou L. Etudes védiques et paninéennes. T. V. P., 1939, p. 45; Gonda J. Remarks on Similies in Sanscrit Literature. Leiden, 1949; *idem*. The Epithets in the Rgveda. Gravenhage, 1959.

¹¹ Рв. VI, 51, 1; IX, 71, 9; 97, 33; X, 30, 2; 55, 6.

мышления, которое находит свое воплощение в изобразительном искусстве в символических звериных образах, призванных вызывать у зрителя цепь ассоциаций. Однако зооморфный образ в индоиранской традиции служит не только в качестве сравнения и метафоры. У индоиранцев распространены представления о зооморфных воплощениях мифологических персонажей.

В Ригведе божества мыслятся не только в абстрактной и антропоморфной, но и в зооморфной форме. Так, дракон Вритра трансформируется в кабана, Пушан — в козла. Часто один мифологический персонаж наделяется способностью перевоплощаться в несколько образов: близнецы Ашвины — это и юноши на колеснице, и кони, и птицы, влекущие колесницу (Рв. I, 118, 4, 5); бог солнца Сурья — это конь, птица, орел (Рв. VII, 63, 5; X, 168); Индра — это конь, бык, баран, козел¹².

Той же способностью к трансформации наделены боги в Яштах Авесты. В Михр-Яште Митра мыслится юношей на колеснице с колесом-солнцем или конем¹³; в Замьяд-Яште (34—38, 51, 68) Фарн (персонификация славы) выступает в образах коня, хищной птицы, верблюда, барана, рыбы, воина; в Бахрам-Яште (8) воплощениями (аватарами) бога грома и победы Веретрагны служат белый конь, хищная птица, кабан, верблюд, бык, баран, козел, всадник и ветер.

По-видимому, представления о перевоплощениях мифологических персонажей в животных, стихии и предметы существовали и у скифов¹⁴. В пользу этого свидетельствуют данные о поклонении богу войны Аресу в виде акинака (Herod., IV, 62) и образ родоначальницы скифов полудевы-полумей (Herod., IV, 9), родственной облику героини осетинского фольклора — жены Хамыца, полудевы-полурептилии, воплощавшейся в зайчуху¹⁵. Батраз превращался в коня и ветер. Многие другие герои трансформировались в животных, предметы и явления природы. Эти данные позволяют считать, что скифам, как и другим индоиранцам, была присуща вера в зооморфные воплощения богов, а это дает основания предполагать, что изображения определенных животных связаны с конкретными персонажами скифского пантеона и приурочены к конкретным мифам.

Представлениям индоиранцев присущи синкретизм и полисемантизм¹⁶: один персонаж наделяется способностью воплощаться в разных животных, и в то же время одно животное является инкарнацией различных богов. Так, у индийцев конь — это Сурья, Агни, Индра, Ашвины; у иранцев конь — это Митра, Веретрагна, Вайю, Фарн, Тиштрия, Сиявуш; верблюд — Вайю, Веретрагна, Фарн; сокол и баран — Веретрагна и Фарн и т. д.

Синкретизм и полисемантизм образов в мировоззрении индоиранцев наводят на мысль, что именно с этой особенностью мышления связано характерное для скифского (и более позднего индийского) изобразительного творчества обилие полиморфных фантастических персонажей. Не стремился ли художник передать разные инкарнации божества, объединяя в одном предмете черты нескольких животных, в которых божество воплощалось в мифе?

Однако полиморфизм образов скифского искусства может объясняться и другой особенностью мифологического мышления — пристрастием к загадкам. Роль загадки в мифологии многократно подчеркивалась исследователями¹⁷. Т. Я. Елизаренкова отмечает, что многие поэтические

¹² Елизаренкова. Ук. соч., с. 46—47.

¹³ Gershevitch I. The Avestan Hymn to Mythra. Cambr., 1959, p. 4.

¹⁴ Другая точка зрения высказана Д. С. Раевским (см. прим. 21).

¹⁵ Миллер В. Ф. Черты старины в сказаниях и быте осетин. — ЖМНП, т. ССХХII, 1882, с. 199 сл.

¹⁶ Полисемантизм образа, знака характерен для ранних этапов развития мышления. См. Иванов. Чет и нечет, с. 81.

¹⁷ Фрейдберг. Поэтика..., с. 138, 144; она же. Миф и литература..., с. 193 сл., 277; Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 48—50, 91—93.

тексты Ригведы строились как загадка и отгадка¹⁸. Само новогоднее торжество разворачивалось как решение главной космогонической загадки. Загадки загадывали на новогоднем празднике и иранцы, пережитки этого сохранились в «Шах-наме» — в вопросах, которые задают Сиявушу. Может быть, любовь к загадкам, к «намеренной игре в загадочность» в поэтических текстах порождала создание ребусов в изобразительном искусстве. Впрочем, это не исключает того, что, создавая полиморфный образ, представляющий головоломку, художник вдохновлялся конкретным мифом, стремясь объединить в одном изображении черты одного мифологического персонажа¹⁹.

В скифском искусстве сама ограниченность зооморфных образов и их строгий отбор в синкретических сочетаниях указывают на значимость этих образов. Дешифровка их значения при отсутствии записей скифских мифов и присущем всем индоиранцам полисемантизме представляет, конечно, большие трудности.

Вопрос о конкретном значении зоо- и полиморфных образов в скифском искусстве остается остро дискуссионным. А. М. Хазанов и А. И. Шкурко отказываются признать семантику образов звериного стиля «как чисто религиозную»²⁰, смешивая понятия «мифология», «религия» и «эпос». Д. С. Раевский и А. К. Акишев, исходя из посылки о мифологическом мышлении у скифов, полагают, что образы животных и фантастических существ — это не иконические знаки, а знаки-символы, допускающие возможность широкого диапазона значений. Но если А. К. Акишев исходит из того, что в сакской мифологии происходила перетасовка сюжетов и сама структура мифов была аморфной, что «делает бесперспективным поиск однозначного определения семантики звериных образов», каждый из которых может иметь очень широкую семантику и допускает перекодировку, то Д. С. Раевский, наоборот, считает скифскую мифологию строго упорядоченной, но полагает, что «никаких свидетельств о зооморфных воплощениях скифских богов источники не содержат». Согласно Д. С. Раевскому, мнение о существовании у скифов «звериного пантеона» и большой роли зоолатрии не подтверждается и причину преобладания в искусстве Скифии зооморфных образов нельзя видеть в специфике скифского мировоззрения, а следует объяснить лишь особенностями культурно-исторической ситуации и легкостью заимствования из переднеазиатского искусства именно зооморфных образов²¹.

¹⁸ Елизаренкова. Ук. соч., с. 69—70.

¹⁹ Иванов (Очерки по истории семиотики..., с. 152) подчеркивает, что при соединении двух знаков-изображений единый полиморфный образ приобретает новое значение, «суботносящееся с новыми концептами, а не с этими денотатами».

²⁰ Хазанов А. М., Шкурко А. И. Социальные и религиозные основы скифского искусства. — ССЗС, с. 40, 44, 47; они же. Скифское искусство звериного стиля (По материалам несостепной Скифии). — В кн.: Музейное дело в СССР. М., 1977, с. 107—113; они же. Рец.: Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977. — СА, 1979, № 3, с. 312.

²¹ Акишев А. К. Искусство и идеология саков Семиречья: Автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. ист. наук. М., 1980; Раевский Д. С. Об интерпретации памятников скифского искусства. — НАА, 1979, № 1, с. 73—74; он же. О причинах преобладания в скифском искусстве зооморфных мотивов. — ИАИ, с. 73—74. Отстаивая в теоретическом плане невозможность связать зооморфный образ с определенным мифологическим сюжетом, Д. С. Раевский в другом случае допускает, что «образы звериного стиля должны трактоваться не как изображения скифских богов, а как их символы» («Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях на скифских древностях. — В кн.: Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978, с. 69), что полностью согласуется с моей трактовкой. В противовес теоретическим посылкам в практическом анализе Д. С. Раевский успешно обосновывает связь зооморфных образов с конкретными мифами и персонажами: именно ему принадлежит интерпретация образов крылатого коня как Тагимасада и утки как атрибута Таргитая. Предположение Д. С. Раевского, что заимствованные в VI в. до н. э. переднеазиатские антропоморфные образы не прижились в Скифии, так как они трудно поддаются переосмыслению, опровергается тем, что скифами были успешно реинтерпретированы антропоморфные и полиморфные образы греческого искусства, что убедительно показано самим Д. С. Раевским («Скифское» и «греческое»...; он же.

Напротив, Б. А. Литвинским и мной отстаивается предположение, что в образе определенного животного скифы видели символ конкретного мифологического персонажа, причем соотнесение с определенным животным опиралось на мифологические тексты, в которых данный мифологический персонаж перевоплощался в соответствующего зверя или уподоблялся ему²².

Эта гипотеза подтверждается не только приведенными индоиранскими данными, но и тем, что пережитки крайне архаичного зооморфного классификационного кода и зоолатрии прослеживаются в большинстве древних религий: египетской, китайской, индоевропейской и др. Зооморфизм отнюдь не является специфической особенностью скифов. Во многих религиях мифологический персонаж первоначально мыслился в зооморфном облике и лишь позже — в антропоморфном, в сопровождении животного, ставшего его атрибутом, что находило отражение в изобразительном искусстве: каждый персонаж представлял или в зооморфном, или в полиморфном виде, соответствующем мифу, а на более поздней стадии антропоморфизации — в человеческом облике, но в сопровождении связанного с ним в мифе животного.

У соседей скифов фракийцев значение некоторых зооморфных образов известно благодаря символическим изображениям с надписью имени их верховного божества Сабасия в виде руки бога с помещенными на ней животными, связанными с его культом.

Даже в самой развитой из европейских мифологий — греческой — каждое божество не только имеет посвященное ему животное — атрибут, но сохраняется много пережитков представлений о зооморфных воплощениях богов: Деметра — кобылица; Посейдон — конь; близнецы Диоскуры — белый и черный кони; Зевс в мифах перевоплощается в быка, орла, лебедя, змея; способностью к многочисленным трансформациям наделен Дионис, превращающийся в тигра, пантеру, льва, медведя, коня, дракона; в греческой мифологии много и полиморфных фантастических существ: грифон, кентавр, Пегас, Медуза и т. д.²³ При этом каждый — и реальный, и фантастический — зооморфный образ связан с определенным мифом и имеет свою хорошо разработанную иконографию.

В индийском изобразительном искусстве, генетически родственном по семантике скифскому, хотя и более позднем по времени сложения иконографии, каждый зооморфный и полиморфный персонаж также имеет свое имя и место в мифологической системе, фигурируя в определенных сюжетах²⁴.

Это дает основание отказаться от скептического отношения к поискам семантики памятников скифского искусства²⁵. Значение нескольких

Эллинистические боги в Скифии? — ВДИ, 1980, № 1). Следовательно дело не в трудности реинтерпретации, а в том, что в мировоззрении скифов VI в. до н. э. господствовал зооморфный символизм, а к IV в. до н. э. присущие ему изначально антропоморфные образы выступили на первый план и потребовали своего воплощения.

²² Литвинский Б. А. Кангуйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968, с. 90—94; Кузьмина Е. Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев. — ССЗС, с. 58—59; она же. В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977, с. 100—110. По моему мнению, зооморфный символизм мышления скифов приводил к тому, что и целые мифологические сюжеты оказывалось возможным воплотить в виде композиций, состоящих из нескольких зооморфных образов: сцена терзания — изображение праздника Тиштрии и т. д. (Кузьмина Е. Е. Сцена терзания в искусстве саков. — В кн.: Этнография и археология Средней Азии. М., 1979; она же. Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей. — КСИА, вып. 154, 1978).

²³ Радциг С. И. Античная мифология. М. — Л., 1939, с. 62—66; Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957, с. 41 сл., 124 сл., 145, 175.

²⁴ Agrawala V. S. Indian Art. Varanasi, 1965; Asis Sen. Animal Motifs in Ancient Indian Art. Calcutta, 1972.

²⁵ Сказанное, однако, нисколько не исключает того, что образы и сцены скифского искусства интерпретировались самими скифами на нескольких уровнях, что характерно и для индийского, и для греческого искусства и обусловлено особенностью мифологического мышления, воспринимающего микрокосм подобным макрокосму.

образов и композиций может быть установлено на индоевропейском и индоиранском уровнях.

В изобразительном творчестве евразийских степей очень популярны изображения коня. По сообщению Геродота (IV, 59—62), скифы приносят коней в жертву всем семи богам своего пантеона. Как уже говорилось, у всех индоевропейцев, в том числе индоиранцев, конь также соотносен со многими божествами. В разных индоиранских традициях существуют представления о коне как о мировой жертве, медиаторе, соединяющем сферы мироздания, посетителе земного плодородия, прорицателе и т. д. Поскольку вопрос о семантике этого сложного образа уже анализировался²⁶, остановлюсь только на солярном аспекте конного культа, для чего есть важный новый материал.

Во всех индоевропейских традициях прослеживается преимущественная связь коня с солнцем. В греческой и индийской поэзии используется постоянная формула «быстроконное солнце»²⁷, а в Авесте формула «конь-солнце» применяется к солярному богу Митре (Михрят, X, 12, 13, 90). Культ Митры восходит к эпохе индоиранского единства и сохраняется и в Авесте, и в Ригведе²⁸, и у саков, о чем свидетельствуют теофорные имена²⁹.

У некоторых ираноязычных народов Средней Азии культ солярного бога, связанного с конем, имел первостепенное значение. Геродот (I, 216) и Страбон (IX, 513) сообщают, что массагеты богом почитают солнце и ему приносят в жертву коней, так как самому быстрому богу подобает самое быстрое животное. Тацит (VI, 37) и Филострат (Жизнь Аполлония, I, 31) говорят о принесении коней в жертву солнцу парфянами. Само же название солнца в парфянском языке (*myhr*) связано с именем солярного бога Митры.

Эти данные дают основания рассматривать во всяком случае значительную часть изображений коня как символ бога солнца, у восточных иранцев — Митры, а у скифов — Гойтосира, имя которого, по Нюбергу, происходит от постоянного эпитета Митры «могучий пастбищами». Такая трактовка абсолютно бесспорна для изображений коней, сопровождающихся дополнительными знаками — свастикой, крестом или розеткой, солярное значение которых доказывается индийской традицией (эти знаки помещаются в храмах бога солнца Сурьи)³⁰.

Для скифского искусства характерно изображение коня с поджатыми ногами, в позе летящего галопа. Вопреки распространенному мнению эта стилистическая трактовка не изобретена скифскими художниками, а заимствована ими из репертуара переднеазиатского искусства³¹. Но сам выбор позы, наиболее соответствующей передаче стремительного движения, обусловлен мифологическими представлениями скифов — стремлением передать поэтическую формулу «быстроконное солнце».

²⁶ Кузьмина Е. Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов. — В кн.: Скифы и сарматы. Киев, 1977, с. 96—119; Раевский Д. С. Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства. — ИАИ, с. 171 сл.

²⁷ Иванов В. В. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках. — В сб.: Этимология, 1967. М., 1969, с. 54.

²⁸ Топоров В. Н. Заметки о Митре в связи с реконструкцией некоторых представлений. — В сб.: Труды конференции по древнему Востоку. М., 1966; Konow Sten. The Aryan Gods of the Mitanni People. Cristiania, 1921; Thieme P. Mithra and Aryaman. — Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, № 41, 1957; Benveniste E. Mithra aux vastes pâturages. — JA, 1960, v. 248, p. 421—429.

²⁹ История таджикского народа. Т. I. М., 1963, с. 518; Justi F. Iranisches Namenbuch. Marburg, 1895, S. 216.

³⁰ Sastri T. V. Sun Temples in Western India. — OA, 1962, v. VIII, № 2, p. 79—82.

³¹ Amandry P. Un motif «scythe» en Iran et en Grèce. — JNES, 1965, v. XXIV, № 3.

Другой популярный в скифском искусстве образ — крылатый конь³². как и семантически тождественный ему Пегас в греческой трактовке, передает характерное для всех индоиранцев уподобление коня и птицы. В Ригведе с орлом сравниваются конь Педу (I, 118, 9, 10), кони Ашвинов (I, 118, 4, 5), но чаще всего бог солнца Сурья (VII, 63, 5 и др.); солнце постоянно называется «небесной птицей» (IX, 71, 9; IX, 97, 33; X, 30, 2; X, 55, 6), солнечные птицы — это орел и лебедь³³.

Отождествление коня и птицы представлено и в иранской традиции: в нартовском эпосе конь героя Хамыца — «белый, как лебедь», летящий, как коршун³⁴. Крылатый небесный конь — популярный персонаж фольклора Ферганы и Бактрии, доживший в таджикских сказках до сего дня³⁵. Видимо, уподобление коня и птицы в мифологических и фольклорных текстах породило синкретический образ крылатого коня в изобразительном искусстве³⁶.

В качестве солнечной эмблемы могут трактоваться изображения серпенового колеса — образ четырех коней колесницы, составленный по законам парциальной магии: колесо и четыре головы запряженных коней или орлов, расположенные в форме свастики, передавая идею вихревого движения³⁷. Эта композиция точно соответствует описанию солнечной колесницы с одним колесом и четырьмя конями или орлами в Ригведе и в посвященном Митре Яште Авесты³⁸.

Большой интерес представляют многочисленные изображения оленей в летящем галопе³⁹. Исходя из этимологии В. И. Абаева, связывавшего этноним саков с названием оленя⁴⁰, исследователи видели в образе оленя тотем саков⁴¹. Теперь общепринята этимология имени саков, предложенная Х. Бейли⁴², и старая трактовка отпадает. Для выяснения семантики образа оленя большое значение имеет обряд обряжения коня в оленя, засвидетельствованный оленьими масками в Пазырыке и навершиями колесниц и конскими налобниками и нащечниками с изображениями оленей

³² Ильинская В. А. Культурные железные скифского и предскифского времени. — В кн.: Новое в советской археологии. М., 1965, рис. 3, она же. Раннескифские курганы бассейна р. Тясмин. Киев, 1975, табл. IV, 12; Мозолевский Б. М. Товста могила. Київ, 1979, рис. 132, 4.

³³ Dave K. The Golden Eagle and the Golden Oriole in the Vedas and the Puranas. — In: XIII All India Oriental Conference of Nagpur University, 1946; Vogel J. The Goose in Indian Literature and Art. Leiden, 1962.

³⁴ Шанаев Г. Из осетинских сказаний о нартах. — В кн.: Список сведений о кавказских горцах. Тифлис, 1876, вып. IX, отдел II.

³⁵ Беленицкий А. М. Хутальская лошадь в легенде и историческом предании. — СЭ, 1948, № 4; он же. Конь в культах и идеологических представлениях народов Средней Азии и евразийских степей в древности и раннем средневековье. — КСИА, 154, 1978; Бернштам А. Н. Араванские наскальные изображения и даваньская (Ферганская) столица Эрши. — СЭ, 1948, № 4; Waley A. The Heavenly Horses of Fergana. — History Today, 1955, v. I, № 2.

³⁶ Литвинский. Ук. соч., с. 29; Кузьмина. Конь в религии..., с. 100—101. Д. С. Раевский (Скифо-авестийские мифологические параллели..., с. 171—175) предложил интерпретировать этот образ как олицетворение скифского бога Посейдона-Тагимасада, этимологизируя его имя как «Быстрый Йима Хшаета» и на этом основании связывая Тагимасада с иранским Йимой — первым человеком и первым царем. Эта интерпретация поддержана Д. А. Мачинским (Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии. — В кн.: Культура Востока. Л., 1978, с. 132). Однако этимология имени Тагимасада оспорена иранистами; конь-птица, как отмечалось, соотносится с разными мифологическими персонажами, и это не позволяет безоговорочно принять отождествление его с Тагимасадом.

³⁷ Артамонов М. И. Сокровища скифских курганов. Ленинград—Прага, 1966, рис. 127.

³⁸ Duchesne-Guillemin J. Anthropologie religieuse. — Numen, II, 1955, p. 99; Gershevitch. The Avestan Hymn..., p. 35.

³⁹ Членова Н. Л. Скифский олень. — МИА, 1962, № 115.

⁴⁰ Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. Т. I. М — Л., 1949, с. 37, 179.

⁴¹ Членова. Ук. соч., с. 192—195.

⁴² Bailey H. Languages of the Saka. — In: Handbuch der Orientalistik, 1958, B. 1, Ht. 4, p. 133.

в Скифии⁴³. Ритуал обряджения коня в оленя восходит к ведической эпохе: в Ригведе (I, 163, 9, 11) описано заклание коня, украшенного золотыми оленьими рогами. По-видимому, синкретический образ коня-оленя (как и коня-птицы) был связан у скифов с культом бога неба. В пользу этого предположения свидетельствуют лингвистические данные. Коневодство вместе с названиями и культом коня было воспринято от ираноязычных народов тюрками⁴⁴. В тюркских языках название оленя (*sugun*) связано с названием чистокровного коня аргамака и вместе с тем с названием солнца и с глаголом «приносить жертву», «молиться»; другое же название оленя (*бугу*) восходит к иранскому слову *bāga* «бог»⁴⁵, обычно применяемому к верховному богу неба Ахурамазде, к имени которого восходит название солнца в некоторых восточноиранских языках⁴⁶. Синкретизм образов коня и оленя ярко выступает в практике сибирских шаманов. Они используют бубен с изображением оленя, которое называется «конь», и произносят при камлании заклинание, призывая «коня-маралуху», чтобы взлететь на небо. Таким образом, тюркские народы унаследовали от ираноязычных соседей комплекс представлений о коне-олене как жертвенном животном, посвященном небесному богу⁴⁷. Это позволяет видеть в изображениях оленей и коней-оленей прежде всего небесный и солярный символ.

Другое популярное изображение сако-скифского искусства — пара противостоящих коней или их протом⁴⁸ — может быть интерпретировано на основании широкого круга индоевропейских аналогий. У древних индоевропейских народов существовал культ близнецов, обычно связанных с богиней-матерью и часто носивших «конские» имена. Это греческие Диоскуры и мать-земля Деметра, кельтская Епона с конями, английские Хорса и Хенгист и т. д.⁴⁹ У индоиранцев культ близнецов восходит к эпохе до распада общности: близнецы Насатъя фигурируют в клятве в Передней Азии, в Авесте и Ригведе⁵⁰. В Ригведе это сыновья бога солнца и кобылицы Ашвини, предстающие в образе двух юношей на

⁴³ Руденко С. И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953, с. 214, 219, табл. XXI, 1; XXII, 3, 4; Ильинская В. А. Навершие из Майкопского и Новочеркасского музеев.— СА, 1967, № 4, с. 295—301; Артамонов. Ук. соч., рис. 31, 57. Мозолевский. Ук. соч., рис. 132, 2, 3, 5, 6.

⁴⁴ Кузьмина Е. Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света.— В кн.: Средняя Азия в древности и средневековье. М., 1974, с. 37, 44—45.

⁴⁵ Аманжолов А. С. Следы культа оленя в тюркских языках.— ПИОН, с. 27—30.

⁴⁶ Абаев В. И. Дохристианская религия алап.— XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М., 1960, с. 2; Лившиц В. А. Иранские языки народов Средней Азии.— В кн.: Народы Средней Азии и Казахстана. М., 1962, с. 153; *Beiley*. Languages of the Saka, p. 134.

⁴⁷ Отождествление в Средней Азии солнца то с Митрой, то с Ахура Маздой находит объяснение в ведическом совместном культе Митры — Варуны, поскольку Варуна отождествляется с Ахура Маздой (Елизаренкова. Ук. соч., с. 55; *Öldenbergh H.* Die Religion des Veda. B., 1894, S. 28; *Zachner R.* The Dawn and Twilight of Zoroastrianism. N. Y., 1961, p. 68). На существование подобного слитного культа в Средней Азии указывают данные о культе Митры — Ахуры и имя *Mihrohrmazd* (Литвинский. Ук. соч., с. 41; *Yusti*. Iranisches Namenbuch, S. 216).

⁴⁸ Руденко С. И. Культура населения горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953, табл. CV, 2; Толстов С. И., Итина М. А. Саки низовьев Сырдарьи.— СА, 1966, № 2, рис. 7.

⁴⁹ Иванов В. В. Отражение индоевропейской терминологии близнецного культа в индоевропейских языках.— В кн.: Балто-Славянский сборник. М., 1972; *он же*. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии.— ТЗС, IV. Тарту, 1969; *Ward D.* The Divine Twins, The Indo-European Myth in Germanic Tradition.— University of California Folklore Studies, v. 19, 1968; *Chapoutier F.* Les Dioscures au service d'une déesse.— Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 137. P., 1935; *Schelling R.* Les Castores romains à la lumière de tradition indo-européenne.— In: Hommage à G. Dumézil. P., 1960; *Schwarz W.* Germanische Dioskuren.— Bonner Jahrbücher, 1967, B. 167.

⁵⁰ *Konow Sten.* The Aryan gods...

конях или двух коней⁵¹. Их имя восходит [к слову «ашва» — конь, как и название мирового дерева, ассоциировавшегося с богиней-матерью⁵². Видимо, общеиндоевропейский близнецный культ сохранялся и у скифов: в нартских сказаниях выступают близнецы Хсар и Хсартаг⁵³.

У разных индоевропейских народов иконография близнецов была сходна: их представляли в виде двух всадников или двух коней по сторонам богини-матери или заменяющего ее дерева жизни либо в виде двух противостоящих лошадиных протом. Это дает основание в аналогичных скифских изображениях видеть образ двух близнецов⁵⁴.

Привлечение индоиранских данных позволяет интерпретировать и некоторые полиморфные образы скифского искусства. Изображение трехголового змея из Елизаветинской станицы полностью соответствует описанию змея⁵⁵ в Авесте: «змей Дахака с тремя пастями, с тремя башками» (Замьяд-яшт, 37). Ажи Дахака в Авесте — противник первого царя иранцев Хошанга Парадата. Хотя в письменных источниках о скифах нет упоминаний мифа о борьбе со змеем, он может быть реконструирован на основании изобразительных материалов⁵⁶ и свидетельств о родоначальнике скифов Таргитае-Паралата — прямой параллели, по А. Кристенсену, авестийскому Хошанге Парадате⁵⁷ — и о заимствовании у скифов образа Ажи Дахаки тюркской и монгольской мифологией. Фантастические собакоптицы на ножнах меча из Елизаветинского кургана и обкладке ритона из IV Семибратнего кургана⁵⁸ могут быть трактованы как изображения полиморфного фантастического персонажа иранской мифологии Сенмурва на основании сходства иконографии скифского образа с описаниями Сенмурва в иранских источниках⁵⁹.

Наряду с единичными зооморфными и полиморфными образами в скифском искусстве есть многофигурные композиции, передающие сцены борьбы и терзания животных. Вопреки распространенному представлению⁶⁰ это отнюдь не зарисовки картин сражений животных, наблюдавшихся скифами в степях, а символические сцены, поскольку в них участвуют львы, никогда не водившиеся в степях, и семантически тождественные им фантастические грифоны. Композиция сцены терзания не была инновацией скифских художников, она была заимствована ими из переднеазиатского искусства. Популярность этих сцен в искусстве Скифии в VI—IV вв. до н. э.,

⁵¹ *Przyłuski J.* Les Asvin et la Grande déesse.— *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1936, 1; *Vader V.* The Twin Gods Aśvinau.— *The Indian Historical Quarterly*, v. VIII. Calcutta, 1932.

⁵² *Иванов В. В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от аśva — «конь». — В кн.: *Проблемы истории языков и культуры народов Индии*. М., 1974.

⁵³ Возможно, в Скифии индоевропейский культ близнецов слился с местным культом героев-побратимов. О побратимстве у скифов говорит Геродот (IV, 70). Лукриан (Токсирид, или дружба, 57) упоминает скифский храм друзей Ореста и Пилада.

⁵⁴ *Кузьмина.* Конь в религии..., с. 102—104; *Литвинский Б. А.* Орудия труда и утварь из могильников Западной Ферганы. М., 1978, с. 113—126.

⁵⁵ *Артамонов.* Ук. соч., табл. 143.

⁵⁶ *Кузьмина.* Скифское искусство..., с. 62. Возможно, сражение Таргитае со змеем представлено на фрагментированной костяной пластине из Гаймановой могилы (*Бессонова С. С.* Образ собако-птиха у мистецтві Північного Причорномор'я скіфської епохи.— *Археологія*, 1977, № 23, рис. 7).

⁵⁷ *Cristensen A.* Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des iraniens. Pt. 1. Uppsala, 1970, p. 133—140, 164. Э. А. Грантовский (Индо-иранские касты у скифов. — XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М., 1960, с. 1, 4, 5), детально проанализировав скифскую легенду, показал, что с авестийскими Парадата должен сопоставляться скифский царский род Паралатов — потомков младшего из трех братьев — Колаксия.

⁵⁸ *Бессонова.* Ук. соч., с. 14, рис. 5.

⁵⁹ *Тревер К. В.* Собако-птица. Сенмурв и Паскудж.— *ИГАИМК*, 1933, вып. 100, с. 308—312.

⁶⁰ По Э. Фаркаш (*Farkas A.* Interpreting Scythian Art: East and West.— *Artibus Asiae*, 1977, v. XXXIX, № 2, p. 127 f.), они «обозначают смерть в терминах, близких степнымномадам».

известных в переднеазиатской, ахеменидской, греческой и собственно скифской трактовках⁶¹, указывает на то, что они были реинтерпретированы скифами и выражали какие-то очень важные в их идеологии представления.

Сцена терзания возникла в шумерском искусстве как символическое изображение происходившей весной смены гелиакальных созвездий Плеяд (по-шумерски «звезда быка») и Кассиопеи («звезда оленя») созвездием Льва с яркой звездой Регул («царской»); композиция воспринималась как календарный символ весны⁶². Из Передней Азии композиция широко распространилась по всему Старому Свету и в разноэтничных традициях реинтерпретировалась в соответствии с местными мифами, сохраняя повсеместно свое значение символа весеннего возрождения⁶³.

Это дает основания полагать, что аналогичным образом трактовалась сцена терзания саками и скифами, которыми она была реинтерпретирована как символ главного праздника иранцев Ноуруза (Нового года) — Дня весеннего равноденствия⁶⁴. В дуалистической концепции индоиранцев равновесие (циклическая смена явлений) в мире обусловлено борьбой противоположных сил, достигающей своего апогея в день Нового года — праздника ежегодно повторяющейся победы бога или героя-родоначальника, обеспечивающего торжество света над тьмой, плодородия над бесплодием⁶⁵.

Такая трактовка сцены терзания подкрепляется тем, что аналогичным образом она толковалась в Иране, где при Ахеменидах она воспринималась как царская эмблема⁶⁶, поскольку в иранской традиции царь рассматривался как земное воплощение героя-родоначальника, устанавливающего порядок на земле, подобно тому как божественный герой обеспечивает гармонию в космосе⁶⁷. Пережитки сходных представлений и соотнесения Ноуруза с днем коронации царя прослеживаются и у восточноиранских народов Средней Азии⁶⁸.

Судя по тому, что в Причерноморье сцену терзания чаще всего помещали на золотых парадных предметах, находимых в царских курганах, можно полагать, что и в Скифии эта композиция — по законам тождества макро- и микрокосма — воспринималась и как символ весеннего возрождения, и как царская эмблема.

Символическое значение имеет и часто встречающаяся в восточной части ареала евразийских степей сцена поединка двух коней⁶⁹. Она может быть объяснена на основании очень архаичной легенды, сохраненной в авестийском Тиштр яште (14, 26—29), о борьбе на берегу озера Воурукаша (Каспийского моря) героя Тиштрии⁷⁰ за освобождение вод и восстановление плодородия. Тиштрия в облике прекрасного белого коня сражается с демоном

⁶¹ Артамонов. Ук. соч., рис. 80, 105, 131, табл. 29, 41, 116, 118, 120, 122, 132, 145, 157, 160, 162, 181, 183, 208, 213, 236, 241, 242, 317, 329; он же. Сокровища саков М., 1973, рис. 31, 34, 46, 175, 176, 178—180, 182, 193, 241, 243, 286.

⁶² Hartner W., Ettinghausen R. The Conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol. — Oriens, 1964, v. 17, p. 161—170; Hartner W. The Earliest History of the Constellation in the Near East and the Motif of the Lion — Bull Combat. — JNES, XXIV, № 1—2, 1965.

⁶³ Erlenmeyer M.-L., Erlenmeyer H. Über griechische und altorientalische Tierkampfguppen. — AK, 1968, № 1—2, S. 53—67; Desneux J. Sur quelques représentations du «lion à la proie» en glyptique et en numismatiques antiques. — RBNS, 1960, CVI, p. 17—19.

⁶⁴ Кузьмина Е. Е. О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе. — СА, 1976, № 3, с. 68—71; она же. Сцена терзания в искусстве саков, с. 78—83.

⁶⁵ Nyberg H. Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes. — JA, 1934, CCXIX, № 1—2; Brown W. Theories of Creation in the Rig Veda. — JAOS, 1965, v. 85; Duchesne-Guillemin J. La religion de l'Iran ancien. P., 1968, p. 268—269.

⁶⁶ Herzfeld E. Iran in the Ancient East. L. — N. Y., 1941, p. 251 f.; Duchesne-Guillemin J. A la recherche d'un art mazdéen. — ICIAA, V. Teheran, 1972, p. 269; Deshayes J. Origine et signification des représentations symboliques à Persepolis. — Majalla-e adabiyat va ulum-e issani. Teheran, 1965, № 4.

⁶⁷ Videngren G. The Sacral Kingship of Iran. La regalité Sacrée. Leiden, 1959, p. 252.

⁶⁸ Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948, с. 204 сл.

⁶⁹ Артамонов. Сокровища саков, рис. 152.

⁷⁰ Кузьмина. Сюжет противоборства двух животных..., с. 103—108.

Апаоша, выступающим в облике черного коня. В честь победы покровителя дождя Тиштрии в Иране, Средней Азии и Осетии до XX в. справлялся восходящий к авестийской эпохе⁷¹ праздник обливания водой⁷². В обряде заклинания дождя использовались изображения сцен борьбы не только двух коней, но и других животных, связанных с культом воды,— двух верблюдов, двух быков и т. д., о чем сообщается в согдийской рукописи X в.⁷³ Такие изображения известны в Приуралье и Казахстане с VI—V вв. до н. э.⁷⁴ Иранская традиция позволяет связать их с культом воды вообще и с Тиштрией в особенности.

Анализ семантики единичных образов и отдельных сцен в искусстве евразийских степей позволяет перейти и к попытке дешифровки целых больших многофигурных и многоярусных композиций, представленных на сосудах и на парадном облачении.

Первым опытом дешифровки отдельного памятника искусства, анализируемого с учетом четырех уровней — собственно скифского, индоиранского, индоевропейского и универсально-мифологического, была моя попытка выявить семантику изображений на серебряной вазе из кургана Чертомлык IV в. до н. э.⁷⁵ Три фриз вазы трактуются как отражение представления о трех сферах мироздания, характерного для мифологии вообще, индоиранской в особенности⁷⁶. Верхний фриз со сценой терзания интерпретируется как изображение небесной сферы, где происходит космическая дуэль; нижний фриз с растительным орнаментом и птицами — как символ земли, переданный универсальным образом мирового дерева с птицами на нем⁷⁷ и крылатым конем у его основания — посредником между тремя сферами. Наконец, средний фриз с изображением ловящих коней скифов объясняется не в традиционном духе — как сценка из скифского быта⁷⁸, а в соответствии с индоиранской концепцией трилоки — как сфера обита-

⁷¹ *Лившиц В. А.* Зороастрийский календарь. — В кн.: Бикерман Э. Хронология древнего мира. М., 1975, с. 325—327, 330 сл.

⁷² *Бичури И.* Избранные произведения. Т. I. Ташкент, 1957, с. 231 сл.; *Бичурин И.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. II. М.—Л., 1951, с. 310 сл.; *Кисляков Н. А.* Некоторые иранские поверья и праздники в описаниях западноевропейских путешественников XVII в. — В кн.: Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., 1973, с. 184; *Богомолова К. А.* Следы древнего культа воды у таджиков. — Изв. АН ТаджССР, 1952, № 2, с. 117 сл.; *Калоев Б. А.* Осетины. М., 1971, с. 243, 244.

⁷³ *Лившиц В. А.* Согдийские надписи из Семиречья. М., 1978.

⁷⁴ *Смирнов К. Ф.* Савроматы. М., 1964, рис. 80, 13.

⁷⁵ *Кузьмина Е. Е.* Лопадь в Европе и на Переднем Востоке. — В сб.: V Всесоюзная сессия по древнему Востоку. Тезисы. Тбилиси, 1971, с. 92—94; она же. Неравномерность исторического развития индоиранских племен. — В сб.: Тезисы докладов теоретического семинара ИА АН СССР. М., 1972; она же. О семантике изображений..., с. 68—75.

⁷⁶ *Standacher W.* Die Trennung von Himmel und Erde. Tübingen, 1942, S. 92; *Kramrich S.* The Triple Structure of Creation in the Rg Veda. — History of Religions, v. 2, № 1, 2. Chicago, 1962, 1963. Эта трактовка трех фриз вазы подтверждается символикой трех частей ритуальных сосудов укха и махавира у ведических ариев. В Шатапатха-Брахмане (6, 5, 1, 1—6, 5, 4, 17), Майтрайни-Самхита (3, 1, 6—8), Катха-Чакха-Самхита (3, 19, 5—7) создание сосуда сопоставляется с космогоническим актом творения мира богиней всего сущего — матерью-землей Адити: «укху делают столь большой, как эта земля сначала была сделана»; сосуд делают из трех горизонтальных полос: «три — это поистине жизненные пространства», дно укхи и придонная часть — «это земное жизненное пространство», вторая полоса — «это воздушное пространство», третья верхняя полоса — «это небо», оно принадлежит небесным богам Адитьям.

⁷⁷ *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева. — ТЗС, V. Тарту, 1971; *Toporov V. N.* L'albero universale. — In: Ricerche Semiotiche. Torino, 1973, p. 148—209; *Lehner G.* The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures. — Ars Islamica, IV, 1937; *Thieme P.* Das Rätsel vom Baum. Untersuchungen zur Wolkunde und Auslegung des Rigveda. Halle, 1949; *Viennod O.* Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. P., 1954; *Wensinck A.* Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia. — Verhandlungen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde, v. 22, 1. Amsterdam, 1961, S. 1—35.

⁷⁸ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. II. СПб., 1889, с. 137—139; *Хазанов А. М.* Золото скифов. М., 1975, с. 115 сл.

ния людей, которые совершают жертвоприношение коня⁷⁹, подобное индийской ашвамедхе⁸⁰ — обряду заклания коня в день солнечного равноденствия, призванному гарантировать царю возрождение и бессмертие и аналогичному жертвоприношению белого коня на коронации у других индоевропейских народов⁸¹. Композиция же в целом рассматривается как космограмма, передающая универсальный образ мира, подчеркивающая идею вечности и возрождения жизни и связанная с культом царя.

Семантика изображений Чертомлыцкой вазы рассматривалась также Э. Фаркаш⁸², основывавшейся на методических посылках, представляющих из себя неприемлемыми, Д. А. Мачинским⁸³, первоначально исходившим из свидетельств античных источников и чисто интуитивных построений, п Д. С. Раевским⁸⁴, с которым мы используем один метод, принятый также Б. Н. Мозолевским⁸⁵.

Если не останавливаться на интерпретации Э. Фаркаш, уже подвергнутой убедительной критике Д. С. Раевским⁸⁶, то отрадно отметить, что все исследователи (даже идущие разными путями) единогласны в трактовке второго фризга как сцены жертвоприношения, а всей композиции вазы — как изображения, передающего мифологические представления скифов. Это единодушие вселяет надежду, что мы стоим на верном пути.

Разногласия носят частный характер и связаны с трактовкой второго фризга и образа крылатого коня.

Первоначально Д. С. Раевский видел в крылатом коне символ скифского бога Посейдона-Тагимасада, а в реалистической сцене — жертвоприношение в его честь⁸⁷. Позже второй фриз он связал с ритуалом объезда царства в день Ноуруза. Правомерность последней интерпретации подтверждается тем, что и сцена терзания является символом Ноуруза и дня коронации.

Более спорна трактовка стоящего анфас персонажа ввиду плохой сохранности фигуры; сомнительно истолкование образов коней как истории одной лошади: на вазе представлены, бесспорно, кони разных пород, к тому же как стриженные, так и длинногривые.

Соглашаясь с Д. С. Раевским в том, что здесь изображено сложное ри-

⁷⁹ Геродот (IV, 72) пишет, что скифы «жертвенное животное ставят со связанными передними ногами. Приносящий жертву, стоя сзади, тянет за конец веревки и затем повергает жертву на землю» — точно так, как изображено на Чертомлыцкой вазе.

⁸⁰ Иванов. Опыт истолкования...; Dumont P. L'Ashvamedha, description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d'après les textes du Yajurveda blanc. P., 1927; Kirfel W. Der Ásvamedha und Puruṣamedha. — In: *Festschrift W. Schubring*. Hamburg, 1951; Gonda J. Ancient Indian Kingship from the Religions Point of View. Leiden, 1966, p. 110—114.

⁸¹ Иванов. Опыт истолкования...; Schröder F. Ein altirischer Krönungsritus und das indogermanische Rossopfer. — *Zeitschrift für celtische Philologie*, 1927, B. 16; Kop-pers W. Pferdeopfer und Pferdekult der Indogermanen. — In: *Die Indogermanen und germanen Frage*, B. IV. Lpz., 1936; Puhvel J. Vedic Ásvamedha and Gaulisch Jipomiid-vos. — *Language*, 1955, v. 31; Le Roux F. Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale irlandaise et celtique. — *Ogam*, XV, 1963; Dumézil G. La religion romaine archaïque. P., 1966.

⁸² Farkas. Op. cit.

⁸³ Мачинский Д. А. О смысле изображений на некоторых произведениях греко-скифской торевтики и о значении их для понимания истории скифов IV—III в. до н. э. — В сб.: *Античные города Северного Причерноморья и варварский мир*. Тезисы. Л., 1973, с. 25; он же. О смысле изображений на Чертомлыцкой амфоре. — В сб.: *Проблемы археологии*. Вып. II. Л., 1978, с. 232—240 (Д. А. Мачинскому, по-видимому, осталась неизвестна моя трактовка вазы, предлагавшаяся в ряде докладов в 1971—1972 гг.). Позднее им были сделаны некоторые уступки современному направлению — принята трактовка трех сфер мироздания, образа мирового дерева (Мачинский, Пектораль..., с. 131 сл.).

⁸⁴ Д. С. Раевский (Об интерпретации..., с. 78—82) уточнил, что нижний фриз символизирует не нижнюю сферу мироздания, а идею космического порядка, выраженную через образ мирового дерева.

⁸⁵ Мозолевский Б. М. Синтез скифо-античной думки. — *Всесвіт*, 1978, № 2, с. 191—204; он же. Товста могила, с. 214—226.

⁸⁶ Раевский. Об интерпретации...

⁸⁷ Он же. Скифо-авестийские мифологические параллели..., с. 275.

гуальное действо, я все же думаю, что это не история одного коня, а иллюстрация аналогичного описанному в Яджурведе обряда выбора в пасущемся стаде лучшего коня для объезда земли и последующего заклания его на новогоднем празднике.

Что касается толкования Д. А. Мачинского, то он без дополнительного обоснования и без ссылки принимает интерпретацию крылатого коня как Тагимасада, предложенную в ранней работе Д. С. Раевского (но, по словам последнего, «требующую специального освещения»), и связывает все изображения с культом этого бога, трактуя в христианско-модернистском духе три сферы как «благое страдание» наверху, «божество в силе» внизу, «благие образы и символы, изливающие благодать», в центре, а средний фриз — как «жизнь и назначение скифской лошади» и принесение лошади в жертву божеству.

Комплекс приведенных в систему фактов здесь подменен потоком фантазии. Но конкретные наблюдения Д. А. Мачинского, что фриз должен читаться сзади наперед и что в сцене жертвоприношения изображен не конь, а кобылица, видимо, справедливы. (Это, однако, не меняет предложенной мной интерпретации этой сцены, поскольку в разных индоевропейских традициях в священном браке участвуют то царь и кобылица, то царица и жеребец⁸⁸.)

Самого пристального внимания заслуживают приведенные в более поздней работе соображения Д. А. Мачинского, основанные на знании скифского материала и античной традиции о скифах, о связи всего чертомлыцкого комплекса с культом женского божества и интерпретация погребенной в кургане как жрицы богини Табити⁸⁹.

Различие методов и проистекающая отсюда степень достоверности реконструкций особенно наглядно проявились при интерпретации золотой пекторали из Толстой Могилы. Э. Фаркаш, исходя из тотемистических представлений и мифологии современных палеосибирских народов, в сцене терзания видит натуралистически переданный миф о растерзании тотема скифов оленя с целью создания земных благ, представленных во втором фризе: в Чертомлыке — коней — источник кумыса, а в Толстой Могиле — разных домашних животных⁹⁰.

По В. Н. Даниленко, в нижнем фризе представлены «зооморфизированные сцены борьбы стихий», в среднем — «фантастическое древо жизни с волшебными птицами», а в верхнем — «пастушеское благоденствие», скифы царские и скифы-кочевники и передача «волшебной рубахи-панциря из бараньего руна» царю, возможно Атею⁹¹.

Как уже отмечалось Д. С. Раевским⁹², несостоятельность этого толкования состоит, не говоря о его произвольности, в эклектизме, проявляющемся в недопустимом смешении представлений мифологических (стихии, древо жизни), сказочных (волшебная рубаха) и реалистических (портрет исторического Атея), т. е. представлений, относящихся к разным этапам развития человеческого интеллекта, что исключает сочетание их на одном предмете.

Методически нечеткой остается и позиция Д. А. Мачинского, который, не понимая самой сущности мифологического мышления, «не стремится реконструировать некую идеальную и абстрактную „модель“ скифской мифологии», а пытается подменить ее «системой ассоциаций» и «широким фоном аналогий в рамках греко-скифского и скифо-сибирского искусства»,

⁸⁸ Иванов. Опыт истолкования...; Кузьмина. Распространение коневодства...

⁸⁹ Мачинский. Пектораль..., с. 133—135.

⁹⁰ Farkas. Op. cit., p. 137.

⁹¹ Даниленко В. Н. Исторические сюжеты некоторых шедевров эллино-скифской горевтики. — В кн.: 150 лет Одесскому археологическому музею. Тезисы конференции. Киев, 1975, с. 88—89.

⁹² Раевский Д. С. Из области скифской космологии. — ВДИ, 1978, № 3, с. 117; Мозолевский. Товста могила, с. 249.

а также Переднего Востока и индоиранского мира⁹³. Произвольность и бессистемность сопоставлений делают построение Д. А. Мачинского весьма уязвимым и недостаточно убедительным, лучшими же страницами в его работе остаются те, где он не выходит за пределы хорошо знакомого ему скифского материала и дает свое толкование образов женских божеств. По Д. А. Мачинскому, нижний фриз (сцена терзания) передает «благое страдание», но почему-то и борьбу великой богини и амазонок с грифонами, средний — «благие образы, мировое дерево», верхний — «весеннее стадо» и скифов, в которых он видит скопцов-энареев (поскольку они заняты женским занятием — питьем), обращающихся к богине типа Аргимпасы — Афродиты Урании, на основании чего пектораль связывается с культом этой богини, а весь комплекс погребения — с культом ее и Ареса⁹⁴.

С принципиально иных позиций подошли к толкованию пекторали Б. Н. Мозолевский и Д. С. Раевский, что привело их к совершенно иным выводам. Исходя из законов мифологического мышления, они проанализировали пектораль, пользуясь данными общемифологическими, индоиранскими и собственно скифскими, и пришли к очень близким выводам, соответствующим в целом и моей интерпретации Чертомлыцкой вазы. Трехчастную композицию обоих памятников единогласно интерпретировали как космологическую модель Вселенной, сцену терзания — как возрождение через уничтожение, растительный орнамент — как мировое дерево. Д. С. Раевский уделил большое внимание иерархическому ряду изображенных животных и композиционной структуре пекторали, в которой он выявил систему оппозиций⁹⁵. Верхний фриз он на основании индоиранских данных объяснил как символическое изображение весеннего возрождения природы, «всескотия» как «воплощения магической формулы», обеспечивающей благополучие и «прежде всего — умножение скота». Большое место в его работе посвящено также роли руны в свете данных различных индоевропейских традиций. Ту же идею оппозиции *природа — культура* выявил в конструкции пекторали и Б. Н. Мозолевский, идя совершенно иным путем — методом сопоставления композиции пекторали и фронтонов Парфенона⁹⁶.

Ему принадлежит и очень удачное сопоставление верхнего фриза пекторали с происходящими из Подунавья сценами посвящения миста в Элевсинских мистериях⁹⁷; их роднит с пекторалью не только сама композиция центральной группы с растянутой шкурой, игравшей важную роль в обряде, но и культовые повязки на голове жрецов, и нагота персонажей, и амфора для причащения, и сцена терзания (включающаяся в композицию и осмыслявшаяся в пифагорейском духе как символ воскрешения). Это дает Б. Н. Мозолевскому убедительные основания интерпретировать верхний фриз как изображение таинства приобщения Деметре или соотносившейся с ней великой богине Скифии, посвящения, происходившего на главном празднике весеннего возрождения (о чем говорит изображение самок с молодняком) и, по-видимому, совершавшегося самим царем, исполнявшим в обществе сакральные функции и, возможно, игравшим на весеннем празднике роль супруга богини. Такое толкование надежно подтверждается данными о роли руны в свадебной обрядности индоевропейцев и значении свадебного ритуала в Элевсинских мистериях.

⁹³ Мачинский. Пектораль..., с. 131.

⁹⁴ Там же, с. 139—146.

⁹⁵ Раевский. Из области скифской космологии, с. 115—133.

⁹⁶ Мозолевский. Товста могила, с. 214—226; он же. Синтез..., с. 191—204.

⁹⁷ Там же, с. 220—224. Что касается сопоставления с изображением на чаше из Хасанлу, то оно представляется мне сомнительным. Во-первых, там изображена совершенно иная сцена и нет шкуры; во-вторых, сама интерпретация изображения чаши, предложенная Г. Н. Курочкиным (К интерпретации некоторых изображений железного века территории Северного Ирана. — СА, 1974, № 2, с. 34—47), сомнительна и опровергается другим толкованием на основе неиранских мифологий, что более соответствует исторической обстановке в Иране в начале I тыс. до н. э., где ираноязычное население было малочисленно.

Косвенным, но очень важным аргументом в пользу интерпретации Б. Н. Мозолевого является находка в Толстой могиле калафа — парадного головного убора скифской царицы. Анализ изображений скифских калафов, по-видимому, позволяет признать скифскую царицу главной жрицей культа богини-матери, выступавшей на весеннем празднике в роли ее земной заместительницы, а также говорить о большом влиянии в Скифии в IV в. до н. э. элевсинских и дионисийских культов⁹⁸.

Наряду с интерпретацией отдельных образов и композиций, представленных на одном предмете, делались попытки рассмотреть и целые комплексы изображений. А. К. Акишеву принадлежит очень удачный опыт интерпретации всего комплекса украшений парадного костюма вождя из кургана Иссык (Семиречье, IV в. до н. э.) как связного текста — космограммы⁹⁹.

Исходя из индоиранских данных, в трехъярусной композиции украшений колпака он видит передачу идеи трилоки; изображение дерева с птицами в центре композиции он объясняет как универсальный образ дерева жизни, прорастающего через три сферы; саму же идею поместить космограмму на парадном головном уборе он связывает с представлением индоиранцев о сакральной роли царя.

Справедливость толкования А. К. Акишева подтверждается при анализе изображений на парадном головном уборе (калафе) скифских цариц и бактрийской короне¹⁰⁰. Они также несут изображение древа жизни и сопровождаются символами женского божества, подчеркивая роль скифской царицы как главной жрицы и земной заместительницы богини-матери. В комплексе бактрийского парадного головного убора и на некоторых скифских калафах есть изображения, связанные с культом Диониса, и сцены брака Диониса и Ариадны, отражающие значение священного брака в царском культе и роль царицы, выступающей в ритуале заместительницей супруги Диониса Ариадны, подобно греческой базилине на празднике Анфестерий.

Итак, предметы убора, парадная посуда и оружие, украшенные изображениями, выполненными в зверином стиле, сделаны из золота, их сюжеты прокламируют и освещают царскую власть. Большая часть их найдена в курганах, возведение которых требовало колоссальных трудовых затрат огромного коллектива, в курганах, по богатству инвентаря и грандиозности насыпи сопоставимых с египетскими пирамидами. Это дает основание признать драгоценные вещи с изображениями в зверином стиле атрибутами военной аристократии и инсигниями царя. Вместе с тем это позволяет заключить, что искусство звериного стиля отражало социальные потребности и выражало идеологию прежде всего скифского нобилитета, причем прокламативный характер искусства особенно усилился в IV в. до н. э. — в эпоху утверждения скифского царства.

Анализ изображений на парадном уборе и инсигниях царей и цариц у народов евразийских степей приводит к выводу, что в среде саков и скифов сохранялись представления о царе как посреднике между людьми и богами, как земном наместнике бога, от духовных и физических сил которого зависит плодородие земли и процветание народа. Круг этих представлений о сакральной роли царя засвидетельствован большим количеством текстов, отражающих индоиранскую традицию, и восходит к индоевропейской эпохе, что документируется общеиндоевропейским единством

⁹⁸ Кузьмина Е. Е. Роль царицы в обществе скифов. — В сб.: VIII Всесоюзная авторско-читательская конференция ВДИ. Тезисы докладов. М., 1981, с. 46—47.

⁹⁹ Акишев А. К. Идеология саков Семиречья. — КСИА, 1978, вып. 154, с. 39—47; он же. Искусство и идеология саков Семиречья, с. 13—17; Акишев А. К. Происхождение и семантика иссыкского головного убора. Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата, 1980, с. 14—31.

¹⁰⁰ Кузьмина. Роль царицы...; Кузьмина Е. Е., Сарияниди В. И. Два парадных головных убора из Тиля-тепе и их семантика. — КСИА, вып. 170, 1982, с. 19—27.

ритуалов царского культа и терминов, связанных с царской властью ¹⁰¹, засвидетельствованных и у скифов ¹⁰².

В свете этих данных крайне наивными выглядят рассуждения Э. Фаркаш о «демократизме» скифского общества и искусства ¹⁰³. Они противоречат не только индоевропейским и индоиранским свидетельствам, но и прямым указаниям Геродота о роли и культе царей у скифов.

Таким образом, для реконструкции мировоззрения и социальной структуры общества населения евразийских степей в VII—IV вв. до н. э. весьма существенно изучение семантики произведений изобразительного творчества скифов. Важнейшие задачи дальнейшего исследования скифского искусства — раскрытие содержания его образов путем последовательного применения анализа на общемифологическом, индоевропейском, индоиранском и собственно скифском уровнях и совершенствование самого метода этого анализа.

Е. Е. Кузьмина

AN EXPERIMENT IN INTERPRETING THE MONUMENTS OF SCYTHIAN REPRESENTATIONAL ART

Ye. Ye. Kuz'mina

Reconstruction of the ideological notions of the Scythians, when consistently conducted at four levels—Scythian proper, Indo-Iranian, Indo-European and universal-mythological (see *VDI* 1983, 1, 95—105) — makes it possible to explain certain peculiarities of Scythian art and to decipher the semantics of individual figures and whole compositions. The characteristic use in Scythian art of representational blocks and invariant elements corresponds to the representational approach inherent in mythological and folklore texts: the use of settled formulas, word patterns and epithets. The predominance of zoomorphic figures in the art of the animal style is causally connected with the zoomorphic symbolism in the thought of the Indo-Iranians (and of the Indo-Europeans) and is perhaps also connected with the zoomorphic transformations of mythological personages and of gods in myths. On the basis of semantic analysis of the images in Scythian art (for instance the scenes of struggle between two horses, or a predator rending a hooved animal) the author succeeds in reconstructing several Scythian mythological tales and personages which are not mentioned in the literary sources on the Scythians but find their explanation at the Indo-Iranian or Indo-European levels. Compositional analysis of Scythian art enables the author to reconstruct the Scythian cosmological model and at the same time to reach important conclusions touching the sacral role of the king and queen in Scythian society.

¹⁰¹ *Güntert H.* Der arische Weltkönig und Heiland. Halle, 1923; *Lommel H.* Der arische Kriegsgott. Frankfurt, 1939; *Dumont L.* Homo hierarchicus. P., 1966; *Dumézil G.* Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens. P., 1956; *Widengren.* The Sacral Kingship of Iran.

¹⁰² Грантовский. Индо-иранские касты...; *Dumézil G.* La préhistoire indo-iranienne de castes. — *JA*, 1930, 1, p. 109—130.

¹⁰³ *Farkas.* Op. cit., p. 137.