

О ДЕКОРАТИВНОМ ОФОРМЛЕНИИ СКЛЕПА № 9 ВОСТОЧНОГО УЧАСТКА НЕКРОПОЛЯ ПОЗДНЕСКИФСКОЙ СТОЛИЦЫ

В 1946 г. в скале на восточном участке некрополя столицы позднескифского государства, обычно отождествляемой с Неаполем, был открыт вырубной склеп № 9¹. Архитектура склепа предельно проста. Склеп представлял собой помещение размером 5,5 × 3,75 м, высотой около 1,20 м. Датируется он по находкам керамики I в. н. э.² Д. С. Раевский считает, что «в настоящее время нельзя сказать ничего определенного о хронологии склепов, вырубленных в скале, так как все они ограблены. Традиционное отнесение их к первым векам н. э. базировалось на находке в них поздних вещей, которые не могут дать ответа на вопрос о времени сооружения этих могил»³. Однако характер его оформления, которое чаще всего соответствует времени сооружения, пожалуй, подтверждает принятую датировку.

Одним из вопросов, которые необходимо затронуть в связи с оформлением склепа, — это вопрос о его связи с боспорскими памятниками. В свое время И. В. Яценко главную роль в возникновении приема росписи склепов Неаполя скифского отвела влиянию боспорской традиции⁴. По-видимому, спорить с этим трудно. Сам по себе обычай расписывать склепы, вероятно, действительно был заимствован у боспорцев. Но что касается архитектуры склепа, а также сюжетов и стиля росписи, то здесь нет ничего греческого, хотя так и считали некоторые исследователи. Архитектура его настолько проста, что связывать ее с каким бы то ни было влиянием представляется излишним. Уже само по себе размещение города на скалистом плато предполагало такое устройство гробниц. В. П. Бабенчиков совершенно справедливо отметил отличие архитектуры неапольских склепов от боспорских, отсутствие в них характерных для поздних лежанок, опорных столбов, ступенек при входе и т. д.⁵

Если говорить о сюжетах росписи, то сходство прослеживается именно в тех моментах, которые связываются с выдвиганием на первый план в культуре Боспора так называемых «варварских» элементов, что объясняется общими иранскими корнями в мифологических представлениях скифов и сарматов.

Таким образом, представляется неверным считать склеп № 9 оформленным «в греческой манере», как это делает, например, Т. Н. Высотская⁶. Еще П. Н. Шульц и В. А. Головкина справедливо отметили, что «ничего похожего на роспись склепа № 9 мы до сих пор не видели ... в росписях Крита и Микен, Этрурии, Греции и Рима»⁷.

Явная преемственность материальной культуры населения Малой Скифии, определенно локализуемой Страбонам (VII, IV, 5) на территории Крыма и Нижнего Поднепровья, от раннескифской⁸ дает достаточно оснований для отнесения рассматриваемого памятника к позднескифским

¹ Шульц П. Н. Работы Тавро-скифской экспедиции (1945—1946 гг.). — Памятники искусства, 1947, № 2.

² Бабенчиков В. П. Некрополь Неаполя скифского. — ИАДК, 1957, с. 99.

³ Раевский Д. С. Скифы и сарматы в Неаполе. — В кн.: Проблемы скифской археологии. М., 1971, с. 146.

⁴ Яценко И. В. Декоративная роспись общественного здания в Неаполе скифском. — СА, 1960, № 4, с. 99.

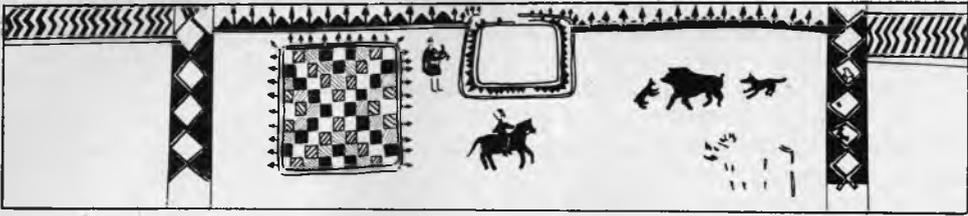
⁵ Бабенчиков. Ук. соч., с. 97.

⁶ Высотская Т. Н. Неаполь — столица государства поздних скифов. Киев, 1979, с. 183.

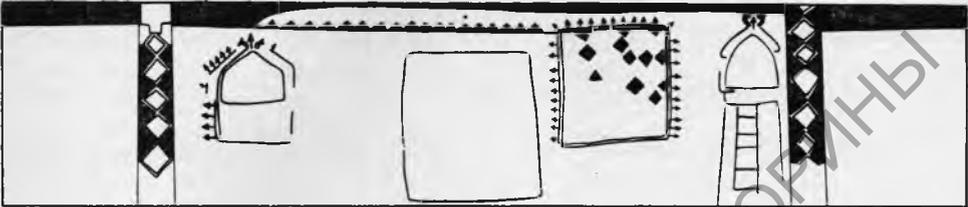
⁷ Шульц П. Н., Головкина В. А. Неаполь скифский. — В кн.: По следам древних культур. М., 1951, с. 164.

⁸ Шульц П. Н. Позднескифская культура и ее варианты на Днестре и в Крыму. — В кн.: Проблемы скифской археологии. М., 1971, с. 127 сл.

Западная стена



Восточная стена



Северная стена



Южная стена



0 50 см

Схема декоративного оформления склепа № 9 восточного участка некрополя

и позволяет привлекать для его семантической интерпретации имеющиеся в нашем распоряжении данные по скифской идеологии.

Оформление склепа представляет ценнейший материал для такой интерпретации, возможности которой далеко не исчерпаны. Оно состояло из орнаментальных мотивов и росписи, сделанной в реалистической манере. Об отдельных элементах оформления довольно много писалось в литературе, но полностью оно опубликовано не было. Для правильного подхода к его интерпретации необходимо прежде всего полный обзор всех его составляющих, что позволит нам выявить определенную систему.

Основные элементы росписи заключены между пилястрами на восточной и западной стенах склепа (рис.)⁹. Пилястры, высеченные в стенах друг против друга, конструктивной нагрузки не несут. Они оформлены по стволам, закрашенным черной краской, белыми ромбами с красной обводкой. Внутри ромбов на северо-западном пилястре сохранились ри-

⁹ Схема оформления склепа сделана по рисунку, выполненному художником Тавро-скифской экспедиции С. В. Себекиным (архив ГМИИ). Единственное опубликованное цветное изображение фрагмента росписи западной стены см. в кн.: Нариси стародавньої історії Української РСР, Київ, 1957, с. 269.

сунки, сделанные красной краской: во втором сверху ромбе силуэтом воспроизведен петух, в следующем ромбе изображение, к сожалению, не читается, а ниже нарисован олень. Пилястры заканчиваются чем-то вроде квадратных капителей, «воспроизводящих нечто вроде деревянного сруба», как описано в отчете В. П. Бабенчикова¹⁰.

На восточной стене, в которой находился вход в помещение, справа от него была вырублена ниша, имитирующая торец строения с двускатной крышей. Контуры даны черной линией, поверх которой проведена красная обводная линия, в нижней части идущая ниже контура ниши. От красной линии отходят окружающие строение красные стрелы. Справа стрелы сохранились вдоль всей линии, слева видна только одна стрелка, что позволяет, однако, говорить об изначальном окружении дома стрелами по крайней мере с трех сторон. Наверху острием вверх поставлено копьё, по обеим сторонам от которого нарисованы стилизованные конские головы.

Слева от входа изображен большой квадрат, с трех сторон обведенный стрелами. Рисунок внутри квадрата сохранился плохо. Судя по данным П. Н. Шульца и В. П. Бабенчикова, его поверхность состоит — так же как описываемый ниже квадрат на западной стене — из красных, черных и желтых клеток, но не квадратных, а ромбических. Рядом с квадратом, около пилястра, была вырублена ниша стрельчатой формы, служившая основой для изображения строения с приставной лестницей. Контуры строения нарисованы красной краской. Завершается оно опять-таки вертикально поставленным копьём со стилизованными лошадиными головами, на этот раз сопоставленными геральдически. Внутри ниши, сверху до половины, «потолок» расписан клетками из красных линий. Вверху, под потолком идет фриз из широкой красной полосы, обрамленной тонкими черными линиями. Над входом размещен фриз из треугольников: белые рельефные треугольники, вершинами вниз, чередуются с углубленными красными, направленными вершинами вверх.

На западной стене, в центре вырублена ниша прямоугольной формы. Слева от нее нарисован упомянутый большой квадрат, общий контур которого обведен черной линией; внутри квадрат разделен на клетки, по девять с каждой стороны, раскрашенные красной, желтой и черной красками таким образом, что получается четыре больших ступенчатых треугольника, сходящихся вершинами в центре квадрата. Внутри каждого большого треугольника вписано по два маленьких. Вокруг квадрат обведен красной линией, от которой с трех сторон отходят красные стрелы. Между квадратом и нишей помещена человеческая фигура, одетая в длинный красный кафтан с накиннутой поверх одеждой со свободными свисающими рукавами. Корпус представлен анфас, а ноги изображены в профиль, прямыми линиями. В руках человек держит трехструнную греческую лиру, правая рука лежит на струнах. Голова почти не сохранилась.

Под нишей изображен всадник на спокойно идущей лошади. Всадник нарисован красной краской. На голове у него остроконечная мягкая шапка, на плече — копьё. Лошадь нарисована черной краской довольно умело и живо. Справа от ниши, выше всадника, воспроизведена сцена нападения двух собак на дикого кабана. Кабан нарисован черной краской, собаки — одна черной, другая — красной. Ниже этой сцены видны следы рисунков красной краской, но разобрать, что здесь было представлено, совершенно невозможно. По-видимому, именно эти остатки были приняты В. П. Бабенчиковым за пейзажный фон¹¹.

Под потолком между пилястрами западной стены идет фриз, аналогичный фризу над входом на восточной стене: белые выпуклые треугольники

¹⁰ Бабенчиков В. П. Отчет о раскопках каменных склепов, открытых в 1945—47 гг. на некрополе Неаполя Скифского. Архив ИА АН СССР, Р—1, № 366, 1947 г., с. 9.

¹¹ Бабенчиков. Некрополь Неаполя..., с. 109.

вершинами вниз и красные треугольники в углубленной части вершинами вверх. Но отличие состоит в том, что здесь этот фриз занимает все пространство под потолком, а на белых треугольных зубцах нарисованы красной краской стрелы остриями вверх. Ниша оформлена красными треугольниками и черной обводной линией.

Поле за пилястрами на западной стене свободно. Только под потолком идет фриз, орнаментированный зигзагообразными чередующимися рельефными и углубленными линиями разных цветов. Фриз тянется с обеих сторон до конца западной стены и заходит на южную и северную стены, продолжаясь до их половины. На северной стене в месте, где кончается этот фриз, вырублена ниша, форма которой и дополнение росписью изображает торцовую часть строения, совершенно аналогичного строению с двускатной крышей на восточной стене. Последнее только немного больше по размеру. Кроме того, постройка на северной стене окружена стрелами со всех четырех сторон, и красная обводная линия идет по самой контуру ниши, не спускаясь, как на восточной стене. Завершается жилище тоже вертикально поставленным красным копьём с черными лошадиными головками по сторонам.

На восточной стене поле вне пилястр также оставлено свободным, только под потолком идет широкая красная полоса с обеих сторон, продолжающаяся до середины северной и южной стен. На северной стене эта полоса отделяется от фриза из зигзагообразных линий изображением жилища, которое как бы стоит на границе между ними. На южной стене оба фриза смыкаются. Ниша, вырубленная на южной стене, имеет прямоугольную форму и обведена с трех сторон двумя красными линиями, между которыми заключены красные стрелы.

Вся роспись сделана непосредственно на поверхности камня, без дополнительной ее подготовки.

Как уже говорилось, в археологической литературе были предложены интерпретации сюжетов росписи, но все они касались почти исключительно изображений на западной стене. Орнаментальная часть оформления рассматривалась только как чисто декоративный момент. В. П. Бабенчиков, например, интерпретировал сцены росписи западной стены как мемориальные¹², а П. Н. Шульц считал орнаментальное оформление склепа воспроизведением внутреннего убранства кочевой юрты, в частности, трактуя клетчатые квадраты как изображения ковров¹³. Но эти интерпретации не учитывают всей совокупности элементов оформления склепа, что приводит к определенным противоречиям. Так, например, не ясно, почему «внутреннее убранство юрты» включает такие мотивы, как изображения жилищ и сюжетные сцены.

Как известно, всякая система археологических фактов может иметь не одно, а несколько исторических объяснений, из которых нужно выбирать наиболее непротиворечивые¹⁴. Данная работа и представляет попытку найти для оформления склепа № 9 именно такое объяснение, учитывающее практически все его элементы, что представляется возможным в связи со значительными успехами в разработке методики изучения древних изобразительных памятников как своего рода текстов и в исследованиях по реконструкции скифской идеологии, чего исследователи не имели ранее.

Следует сразу оговорить, что моя попытка дешифровки оформления склепа не претендует на окончательность и однозначность в толковании значения отдельных его деталей. Предлагаемая интерпретация сюжета росписи склепа № 9 основывается прежде всего на положении, что в архаическом искусстве, базирующемся на мифологическом мировосприя-

¹² Там же, с. 114.

¹³ Шульц, Головкина. Ук. соч., 164.

¹⁴ Шер Я. А. Методологические вопросы археологии.— ВФ, 1976, № 10, с. 75.

тии, изображение бытовых сцен в гробнице практически исключено¹⁵, из чего следует отрицание случайного характера сочетания элементов оформления и произвольного выбора мотивов сюжета. Оформление склепа, таким образом, рассматривается как единое целое, как связный текст, в котором значимы и выбор всех его составляющих, и их взаиморасположение в общей структуре композиции.

К какому же типу текста следует отнести наш памятник? Прежде всего его особенность в том, что мы не можем извлечь из него всю заключенную в нем информацию, так как она в значительной степени закодирована при помощи символических знаков. Тексты этого типа входят в «обширный класс сообщений, при которых информация будет не содержаться в тексте и из него соответственно извлекаться получателем, а находиться вне текста»¹⁶. Наш текст следует отнести к каноническим, которые играли роль «возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя»¹⁷.

О традиционности для позднескифской культуры знаков, использованных в декоре склепа № 9, свидетельствует, к примеру, тот факт, что в склепе № 2 на западном участке некрополя позднескифской столицы на единственной сохранившейся (южной) стене был обнаружен такой же фриз из зигзагообразных линий¹⁸.

Из всего этого следует, что попытаться определить значение знаков, использованных в качестве элементов оформления склепа, можно — в силу их конвенционального характера — лишь привлекая для этого дополнительные данные. При этом я стараюсь найти наиболее универсальные значения того или иного элемента с привлечением широких хронологических и территориальных аналогий, что, на мой взгляд, в данном случае усиливает правомерность приложения выбранного значения к элементу нашего текста. Такой подход вполне оправдан, так как «архаичные явления — в их первоначальном или несколько преобразованном виде — в культуре держались тысячелетиями, особенно в такой традиционной области, как изобразительное творчество, не имевшее утилитарных функций»¹⁹. В особенности это касается орнаментальных мотивов, истоки которых правомерно искать в глубокой древности, ибо «даже в средневековье основные мотивы орнаментики повсюду одни и те же, поскольку они пришли из бронзового века»²⁰.

Рассматриваемый текст включает и иконические и конвенциональные знаки. При этом мы наблюдаем здесь «известную избыточность мифологической информации. Подобная избыточность обеспечивает прочность механизма передачи мифологической информации от старших к младшим»²¹. Это до некоторой степени облегчает расшифровку текста.

Прагматическая функция рассматриваемого памятника сама по себе дает определенные указания на значение как всей системы его оформления, так и отдельных элементов. Это — погребальное сооружение. Погребальные же сооружения создавались так, чтобы осуществить основную цель погребального ритуала — обеспечить загробное существование умершего. Реализовывалась эта идея в придании определенной формы могиле, ее сакрализации. В индоиранской и всей индоевропейской мифоло-

¹⁵ Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977, с. 11 сл.

¹⁶ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 18.

¹⁷ Там же, с. 19.

¹⁸ Бабенчиков. Отчет о раскопках..., с. 14.

¹⁹ Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 47.

²⁰ Лелеков Л. А. Семантический параллелизм в орнаментике Средней Азии, Закавказья и древней Руси. — Сообщения Гос. Музея искусства народов Востока. Вып. VI, М., 1972, с. 52.

²¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 234.

гии гробница трактовалась как микрокосмос,¹ соответственно ее планировка осмыслялась как миниатюрное воспроизведение структуры Вселенной, что следует из текстов Ригведы и других памятников самых различных эпох²². В данном случае эта идея реализовалась не только в планировке самого погребального сооружения, но и изобразительными средствами. В более раннее время такой результат достигался и путем ритуальных действий. Так, в скифском мире существовал обряд воздвижения по сторонам от погребаемого вертикально воткнутых копий, что «семантически было тождественно установлению 4-х космических столбов»²³.

Известно, что в древнеиндийской традиции четкое выражение получило представление о четырех мировых деревьях, соотносимых со сторонами света и размещаемых соответственно в виде четырехугольника²⁴. В скифской мифологии, этногенетически близкой древнеиндийской, также находит отражение представление о четырехугольном горизонтальном строении мира²⁵.

Представляется возможным предположить, что в оформлении склепа № 9 основу устройства гробницы составляли четыре пилястра, символизовавшие те же четыре столба. Они сделаны на равном расстоянии друг от друга и оформлены, по-видимому, в соответствии с традиционной манерой изображения мирового дерева в виде вертикальной цепочки ромбов. Ромбические композиции, символизовавшие мировое дерево, были распространены очень широко. Е. В. Антоновой рассмотрены истоки этой традиции на примере орнаментов анауской культуры²⁶. В свое время А. К. Амброзом были собраны примеры такого изображения мирового дерева у разных народов в разное время²⁷.

В. П. Андриенко на изобразительном материале лесостепной Скифии раннего времени показал такую же семантику ромбических композиций. Он прямо говорит о священном дереве — ромбе с примыкающими к нему треугольниками²⁸. Скифский изобразительный материал также дает пример ромбической интерпретации священного дерева — на бутероли меча из Келермеса²⁹.

Таким образом, все это позволяет предположить именно такую семантику четырех пилястр. Подтверждают эту трактовку изображения животных в ромбах: во втором сверху ромбе — петуха и ниже — оленя. О соотношенности определенных животных с определенными уровнями мироздания в литературе говорилось много. Известно, что по концепции мирового дерева верху соответствуют птицы, а средней части, земле — копытные³⁰. О причастности петуха к «верху», о его связи с солнцем свидетельствуют как письменные, так и изобразительные памятники разных

²² Делегов Л. А. Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов в первой половине I тыс. до н. э. — В кн.: История и культура народов Средней Азии. М., 1976, с. 7; Петрухин В. Я. О функциях космологических описаний в погребальном культе. — В кн.: Обычаи и культурно-дифференцирующие традиции у народов мира. МФГО СССР. М., 1979, с. 3 сл.

²³ Переводчикова Е. А., Раевский Д. С. Еще раз о назначении скифских наверший. — В кн.: Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. М., 1981, с. 48.

²⁴ Топоров В. Н. О брахмане. К истокам концепции. — В кн.: Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 82.

²⁵ Раевский. Очерки идеологии..., с. 84 сл.

²⁶ 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. М., 1981, с. 10 сл., рис. 2.

²⁷ Амброз А. К. К истории Верхнего Подесенья в I тыс. н. э. — СА, 1964, № 1, с. 68 сл., рис. 8.

²⁸ Андриенко В. П. Земледельческие культы племен лесостепной Скифии (VII—V вв. до н. э.): Автореф. дис. на соискание уч. ст. канд. ист. наук. Киев, 1975, с. 18.

²⁹ Ильинская В. А. Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве. — СА, 1971, № 2, рис. 1, I.

³⁰ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 93; Мелетинский. Поэтика мифа, с. 214.

народов ³¹. Так, в Ригведе петух назван «видящим первым зарю» ³², о святости петуха говорится в Авесте, где он определяется как «барабан мира» ³³. Из изобразительных памятников следует прежде всего упомянуть двух геральдически сопоставленных петухов на перекрестье ножен скифского меча из Толстой Могилы ³⁴. Копытные у ствола мирового дерева — столь частая композиция в изобразительных традициях различных народов и эпох, что соотношенность их с земным миром уже давно доказана, о чем уже говорилось выше. Таким образом, расположение животных на стволе пилястра именно в таком порядке, видимо, может служить доказательством высказанного предположения. По-видимому, рисунки были во всех ромбах.

Обратимся теперь к интерпретации плоскостей стен, где значимым является взаиморасположение орнаментальных мотивов. В. Н. Топоров в свое время отметил, что «для настенной живописи характерен топографический контекст..., для нее является релевантным положение изображения в определенном месте и положение одного изображения относительно другого» ³⁵. Данный тезис как нельзя лучше иллюстрируется рассматриваемым памятником. Помимо упомянутых четырех пилястров — мировых столбов, определяющим в топографическом контексте оформления склепа № 9 представляется размещение орнамента из стрел и копий, которое явно не случайно.

Прежде всего на западной стене, внутри пространства, ограниченного пилястрами, идет фриз из треугольников и вертикально поставленных стрел. На восточной стене стрелы в аналогичном фризе отсутствуют, но ими окружены жилище и квадрат, соответствующий квадрату на западной стене, также окруженному стрелами. Далее, стрелы окружают со всех четырех сторон жилище с двускатной крышей, находящееся на северной стене. Напротив него, на южной стене, вырублена прямоугольная ниша, окруженная стрелами с трех сторон.

Таким образом, мы имеем три пары объектов, отмеченных стрелами: на западной стене — целиком все пространство между пилястрами и квадрат; на восточной стене — жилище с двускатной крышей и квадрат; на северной и южной стенах — жилище и ниша. Кроме того, все три жилища завершаются вертикально поставленными, по-видимому, копьями. Как мы увидим, семантически стрелы и копья тождественны, что исключает необходимость дифференциации этих предметов в орнаменте. Какова же их роль в топографическом контексте росписи?

П. Н. Шульц в свое время близко подошел к пониманию этих знаков как ритуально значимых, назвав их оберегами и приведя в качестве доказательства упоминавшееся выше свидетельство Геродота о втыкании копий в могилу во время погребения ³⁶, что, по мнению Е. В. Переводчиковой и Д. С. Раевского, сакрализовало пространство могилы ³⁷. Этот обряд неоднократно зафиксирован археологически ³⁸. О том, что копья у разных народов трактовались как элемент, связывающий землю с небом, свидетельствует и рассказ Геродота (IV, 94) о гетах, которые посылали вестника к богу Залмоксису, бросая его на острия вертикально поднятых копий. Один в Эдде «...проходит типично шаманскую инициацию, будучи

³¹ Мифы народов мира. Т. II. М., 1982, с. 309 сл.

³² Кузьмина Е. Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев. — В кн.: Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976, с. 54.

³³ Маковельский А. О. Авеста. Баку, 1960, с. 124 (Видевдат, фаргард XVIIII).

³⁴ Моголевский Б. М. Товста Могила. Київ, 1979, с. 68, рис. 52, 2.

³⁵ Топоров. К происхождению... с. 80.

³⁶ Шульц П. Н. Исследования Неаполя скифского (1945—1950 гг.). — ИАДК, Киев, 1957, с. 90.

³⁷ Переводчикова, Раевский. Ук. соч., с. 49.

³⁸ Ольховский В. С. Раннескифские погребальные сооружения по Геродоту и археологическим данным. — СА, 1978, № 4, с. 96.

9 дней подвешен на дереве, ... пронзенный копьем»³⁹. Как пишет Б. Ибраев, в Казахстане традиционным было втыкание копыя в центре юрты так, чтобы острие было над крышей, для создания пути на небо душе умершего⁴⁰. В этом смысле интересно изображение длинного копыя у юрты в росписи склепа Анфестерия⁴¹. Явно ритуальные ситуации изображены в технике граффити на стенах здания А Неаполя, в которых участвуют люди с предметами в руках, напоминающими копыя⁴².

О подобном значении стрелы есть также немало свидетельств. Много примеров ритуальной значимости выстрела из лука приведено у Д. С. Раевского⁴³. Примечателен приведенный им пассаж из древнеиранской традиции, согласно которой стрела лучника Эрекса, «ария из ариев», определяет пределы Ирана⁴⁴. Явно сакральный смысл имело увенчание стрелами ритуального головного убора с изображением зон мироздания из кургана Иссык. Расположение их в верхней части убора, безусловно, символизировало связь с небом⁴⁵. Понимание стрелы как медиатора между землей и небом было настолько широко распространено, что это позволило Е. М. Мелетинскому назвать ее наряду с другими эквивалентами мирового дерева: «В архаических мифах между ранее слитными небом и землей прокладывается путь по растущему вверх дереву, по столбу, по горе, по цепи стрел, запущенных таким образом, что конец одной втыкается в хвост другой, по радужному мосту, по лучу, лестнице и т. п.»⁴⁶.

Таким образом, все приведенные примеры свидетельствуют о том, что копые и стрела служили у многих народов символом связи неба с землей и, в частности, по-видимому, в позднескифское время. Графическое отражение этой семантики мы и имеем, вероятно, в орнаментике склепа. Поэтому представляется вполне обоснованным изображение стрелы/копыя в росписи склепа № 9 понимать как знак для выделения сакрально отмеченных пространств и объектов, а также как медиатора между небом и землей и, соответственно, пути, по которому душа умершего и, как мы увидим, жертвоприношение попадают на небо.

Из этого следует, что основным сакрально отмеченным местом в росписи служит часть западной стены между пилястрами, расположенная под фризом с изображением стрел. Треугольники, между которыми размещены стрелы этого фриза, а также фриз из таких же треугольников над входом традиционно изображают горы. Сам по себе треугольник имеет довольно твердую семантику, означая, как правило, землю, земную твердь⁴⁷. Гора же в мифологиях, как известно, часто рассматривается как путь на небо⁴⁸. Так, в иранской мифологии мировая гора была вершиной хребта Харайти, окружавшего «и восточные и западные страны»⁴⁹. О близком значении горы в греческой мифологии напоминать излишне. Таким образом, символическое значение этого элемента в контексте росписи склепа очевидно.

Основные сюжеты росписи размещены на восточной и западной стенах. Орнаментальное оформление их различно. Прежде всего в фризе восточ-

³⁹ Мелетинский Е. М. Скандинавская мифология как система. — В сб.: Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1975, т. VII, с. 41.

⁴⁰ Ибраев Б. Космогенетические представления наших предков. — Декоративное искусство, 1980, № 8, с. 44.

⁴¹ Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914, табл. LI.

⁴² Дашевская О. Д. Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском. — СА, 1962, № 1, с. 177, рис. 6.

⁴³ Раевский Д. С. Куль-обские лучники. — СА, 1981, № 3, с. 46 сл.

⁴⁴ Там же, с. 47.

⁴⁵ Акишев А. К. Идеология саков Семиречья (По материалам кургана Иссык). — КСИА, вып. 154, 1978, с. 40.

⁴⁶ Мелетинский. Поэтика мифа, с. 215.

⁴⁷ Андриенко. Ук. соч., с. 15.

⁴⁸ Мелетинский. Поэтика мифа, с. 215.

⁴⁹ Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 562.

ной стены отсутствуют стрелы. Расположение основных изображений на противоположных стенах заставляет вспомнить об основном принципе построения мифологических символических классификаций, а именно — о принципе бинарных противопоставлений. Е. М. Мелетинский пишет об этом следующее: «Первоначальными „кирпичиками“ мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций, в первую очередь соответствующих простейшей пространственной и чувственной ориентации человека (верх/низ, левый/правый...)»⁵⁰ и т. д.

Таким образом, мы вправе предположить, что пространство на западной стене, целиком сакрализованное, мыслилось как верх, т. е. небо. Соответственно противоположная стена должна была олицетворять низ, т. е. землю. Напомним, что западная стена находится против входа в склеп, т. е. по отношению к входящему располагается впереди, тогда как восточная стена — сзади. Это также соответствует обычной в символических классификациях соотносительности пространства, расположенного позади субъекта с низом, а спереди — с верхом. Такое же дихотомическое деление вселенной дается при ее описании в Видевдате (19, 3): земля, океан, окружающий землю наподобие широкой реки, и небо, на котором находится рай (верхнее небо). Это деление вселенной принципиально отличалось от обычного трихотомического, отраженного, к примеру, в греческой мифологии.

Следующий этап расшифровки схемы росписи приводит нас к анализу опоясывающих фриз: зигзагообразного и в виде красной полосы, которые наряду с пилястрами и фризом со стрелами представляются здесь структурообразующими элементами. Каждый фриз связан с определенной частью оформления склепа. Зигзагообразный, идущий в обе стороны от пилястр на западной и продолжающийся до середины северной и южной стен, связан с западной (передней) половиной склепа. Красная полоса как бы опоясывает восточную (заднюю) его половину. В середине северной и южной стен фризы смыкаются. В связи с этим следует вспомнить упоминавшееся уже деление вселенной в Видевдате: землю опоясывает океан наподобие широкой реки. Расположение фриза — полосы в топографическом контексте росписи — позволяет предположить именно такую семантику этого фриза. Вода вообще практически во всех мифологиях окружает землю: «Четырехугольная горизонтальная космическая модель..., накладываемая на идущее из космогонических мифов представление о земле, поднятой из мирового океана (водяного хаоса), а потому и окруженной водой со всех сторон»⁵¹. Таким образом, семантика фриза в виде сплошной красной полосы предполагается из его расположения относительно других элементов росписи, зигзагообразный орнамент, будучи также знаком конвенциональным, прежде всего должен быть рассмотрен с точки зрения его размещения. Он расположен так же, как и фриз из красной полосы, т. е. как бы опоясывает западную часть склепа. Но помимо размещения есть и другие аргументы, позволяющие предположить, что здесь изображена вода. Знак зигзага многими исследователями трактуется как знак воды. Е. В. Антонова предполагает такую семантику зигзага на анауских статуэтках⁵². По мнению Ф. Аккерман, таким образом — вертикальными зигзагами — на сузской керамике изображалась космическая река⁵³. А. А. Миллер, рассматривая бляхи из Закавказья, по-видимому, справедливо считал замену изображений водоплавающих птиц, символизировавших водную стихию, зигзагообразной линией на семантически тождественную⁵⁴. Он же привел в качестве дока-

⁵⁰ Мелетинский. Поэтика мифа, с. 230.

⁵¹ Там же, с. 216.

⁵² Антонова. Ук. соч., с. 12.

⁵³ Akkerman Ph. Some problems of Early Iconography.— SPA, I, 1938, p. 845.

⁵⁴ Миллер А. А. Элементы «неба» на вещественных памятниках.— ИГАИМК, вып. 100, 1933, с. 145.

зательства этого положения египетский знак дождя в виде ряда вертикальных зигзагов⁵⁵. Подобный знак на кизил-кобинском сосуде⁵⁶ рядом с изображением солнца А. М. Лесков интерпретирует как знак молнии⁵⁷. Свидетельств о таком изображении молнии мы как будто бы не имеем, хотя семантически молния, несомненно, была связана с «небесной водой» — дождем — как связующим звеном между низом и верхом. Возможно, и на кизил-кобинском сосуде изображены две основные стихии — солнце и вода. Поэтому зигзагообразный орнамент представляется более правильным считать обозначением воды.

Таким образом, можно предположить, что схема оформления склепа представляла космос, окруженный водой и разделенный на два уровня, каждому из которых соответствует одна из половин склепа. Внутри каждого уровня роспись по своему содержанию согласуется с этой схемой.

Как уже говорилось, важным в контексте росписи представляется размещение орнамента из стрел, отмечавшего сакральные места. В этом смысле прежде всего следует рассмотреть изображенные на обеих стенах — западной и восточной — квадраты, обведенные стрелами. Они нарисованы строго друг против друга, в одинаковой раскраске, и оба с трех сторон окружены стрелами. Разница между ними в том, что рисунок внутри квадрата на западной стене составлен из квадратов, а на восточной — из ромбов. Квадрат на западной стене раскрашен таким образом, что внутри него четыре больших ступенчатых треугольника с вписанными в них маленькими сходятся вершинами в центре, в целом квадрат пересекается двумя большими диагоналями из белых клеток. О втором квадрате судить труднее, так как рисунок внутри него практически не сохранился. В. П. Бабенчиков писал, что он был сделан в той же раскраске, что и первый, только ромбами. П. Н. Шульц отметил, что оба «ковра» были обведены красными стрелами. Можно предположить, что если принцип раскраски второго квадрата совпадал с первым, то внутри должны были составиться четыре треугольника вершинами к центру и в целом квадрат опять-таки пересекался двумя диагоналями.

Теперь следует обратить внимание на то, каким образом реализована мастером задача изображения разных плоскостей, совмещение горизонтальной и вертикальной подсистем космической модели. Мы видим на вертикальной плоскости изображение горизонтальной. Все предметы изображены плоскостно и профилно. Поэтому мы вправе предположить, что квадраты изображали горизонтальную плоскость, окруженную вертикальными предметами, в данном случае стрелами или копьями.

Б. В. Раушенбах, разбирая особенности древнеегипетской живописи, отмечает в ней условно-чертежные приемы, неизбежность обращения к плану в случае необходимости изобразить глубокое пространство (например местность с прудом)⁵⁸. В качестве примера он приводит иллюстрацию из Книги Мертвых «Осирис у пруда», где изображение пруда дает схему, совершенно аналогичную нашим квадратам⁵⁹. Метод ортогональной проекции применялся и в средневековой живописи для большей информативности изображения. В случае с девятым склепом мы также имеем соединение в художественном произведении различных методов, о чем говорит Б. В. Раушенбах: «Художественное произведение может содержать наряду с привычной нам геометрией, основанной на рисунке, и менее привычные приемы чертежа, причем эти элементы вовсе не говорят о неумении или наивности художника... Живописец в некоторых слу-

⁵⁵ Там же, с. 155, рис. 20.

⁵⁶ *Щепинский А. А.* Солярные изображения эпохи бронзы из Крыма. — СА, 1961, № 2, с. 230, рис. 3.

⁵⁷ *Лесков А. М.* Горный Крым I тыс. до н. э. Киев, 1965, с. 186.

⁵⁸ *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980, с. 16 сл.

⁵⁹ Там же, рис. 2 на с. 19.

чаях пытается сделать то, что легко доступно скульптору — передать и видимую и объективную геометрию одновременно»⁶⁰.

Таким образом, наши квадраты должны были изображать горизонтальные плоскости, окруженные вертикальными предметами. Поскольку мы определили значение стрел-копий как сакрализующего элемента, следует вывод, что квадраты представляли собой какие-то горизонтальные сакрализованные пространства. В этой связи естественно вспомнить о значении квадрата в индоиранской письменной традиции. В иранской мифологии большую роль играло повествование о культурных деяниях Йимы, об утверждении им порядка и преодолении хаоса, выразившемся в постройке квадратного ограждения райской обители⁶¹. Л. А. Лелеков считает, что позднеавестийская «квадратная Вара» выступает синонимом неба, часто мыслившегося в индоиранской традиции тоже квадратным⁶². Таким образом, «„квадратная Вара“, священная ограда против сил смерти, возведенная воплощением солярного начала, Йимой, непременно должна была соотноситься с небом, квадратным в раннем арийском предании»⁶³. Реализация этих представлений выразилась в квадратной планировке всех главных культовых построек Ирана, а также в четырехугольной форме очагов, связанных с культом огня небесного⁶⁴.

В раннескифских материалах это представление прослеживается в форме описанного Геродотом (IV, 59—62) жертвенника Ареса — четырехугольной площадки, три стороны которой отвесны, а с четвертой есть доступ. На последнее обстоятельство — доступ с одной стороны — следует обратить особое внимание, так как квадраты на стенах склепа окружены стрелами-копьями только с трех сторон. Геродот сообщает (IV, 71), что «когда у скифов умирает царь, то там вырывают большую четырехугольную яму».

Подобная символика квадрата существовала, видимо, и в позднескифское время. Например, в центре склепа № 2 на восточном участке некрополя Неаполя было сделано прямоугольное возвышение — жертвенник⁶⁵. Присутствие прямоугольника над женской фигурой на Чайкинском каменном рельефе со сценой предостояния, безусловно, подтверждает это, что и доказано Д. С. Раевским, трактующим этот знак как символ небесного огня⁶⁶.

Очень интересен жертвенник, обнаруженный на городище Золотая Балка⁶⁷. Он был сделан в виде четырехугольной глиняной площадки с закругленными углами (как и у наших квадратов). На площадку были нанесены изображения солярного символа в виде креста с четырьмя концентрическими овалами. Как известно, и раннескифские жертвенники часто орнаментировались солярными символами⁶⁸.

Это обстоятельство заставляет подробно рассмотреть орнаментальные фигуры, вписанные в квадраты на западной и восточной стенах. Как мы уже говорили, рисунок на квадрате западной стены представляет собой две пересекающиеся диагонали, по сторонам которых четыре ступенчатых треугольника сходятся к их центру.

Ступенчатые треугольники были очень распространенным элементом орнаментов с бронзового века. Семантика их трактовалась исследователями не однозначно. Так, Ф. Аккерман рассматривала подобные фигуры на

⁶⁰ Там же, с. 10.]

⁶¹ Лелеков. Отражение некоторых мифологических воззрений..., с. 13.

⁶² Там же, с. 15.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Иванов В. В. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии.— В сб.: Труды по знаковым системам, т. IV, Тарту, 1969, с. 63.

⁶⁵ Бабенчиков. Некрополь Неаполя..., с. 95.

⁶⁶ Раевский. Очерки идеологии..., с. 105.

⁶⁷ Вязьмитина М. I. Золота Балка. Київ, 1962, с. 213, рис. 86, 7.

⁶⁸ Андриенко. Ук. соч., с. 21.

персепольской керамике как небесный символ⁶⁹ Е. В. Антонова видит в них часть композиции священного дерева⁷⁰. Так или иначе, этот элемент определенно связан с представлениями о мироздании. В целом композиция, подобная изображенной на квадратах, — пространство, разделенное на четыре части с четырьмя солярными, небесными символами или символами священного дерева, — представляет собой космограмму, реализовавшую идею четырехсторонней вселенной. Они встречаются уже в очень раннее время, с бронзового века. В эллинистическую эпоху подобные композиции получили большое распространение в орнаментации жертвенников во Фракии. Прямоугольники, пересеченные диагоналями, служили основой орнаментации трех жертвенников из Севтополиса IV в. до н. э.⁷¹ Очень интересна композиция жертвенника II—I вв. до н. э. из Попешты⁷². В центре прямоугольника, пересеченного диагоналями, изображен солярный знак. По-видимому, аналогична семантика прямоугольной фигуры, пересеченной диагоналями, на каменной стеле с Кавказа, относящейся, вероятно, к первым векам н. э.⁷³

Чрезвычайно интересным и важным обстоятельством представляется то, что жертвенники, подобные севтопольским, были найдены и во фракийских курганных некрополях IV в. до н. э.⁷⁴ М. Чичикова делает вывод, что алтарь-жертвенник из дома переходил в могилу — вечный дом покойника⁷⁵. В скифском мире также был распространен обычай помещения жертвенников в погребальные сооружения, причем они были связаны не только с обрядом тризны по погребенному, но и составляли часть погребального инвентаря, «...подобно тому как в инвентарь погребений савроматских женщин входили переносные алтарики...»⁷⁶. В некрополе Неаполя скифского о продолжении этой традиции в позднее время свидетельствует прямоугольный жертвенник в склепе № 2. Таким образом, рисунки в квадратах склепа № 9 можно почти с уверенностью рассматривать как космограммы, как и на золотобалковском жертвеннике. Изображения квадратов в таком случае следует рассматривать как сакральные центры, возможно жертвенники, подобно тому как центром культурного пространства считались центральный храм, алтарь и другие объекты, через которые проходила мировая ось. В этом смысле важно, что наши квадраты изображены друг против друга и центры их совпадают.

Свидетельства скифских и фракийских археологических материалов о помещении жертвенников в погребальные сооружения и о переносе их из дома в могилу могут служить объяснением изображения квадратов и на «верхнем» и на «нижнем» уровнях. Фигура у квадрата на западной стене в этом случае может получить довольно определенное объяснение. Помещенный непосредственно около этого объекта человек имеет, видимо, прямое к нему отношение. Коль скоро объект этот интерпретируется нами как нечто вроде жертвенника, то человек, по-видимому, связан с ним ритуальным действием. Музыкальный инструмент в его руках указывает, с каким именно действием следует связывать изображение. Предположение П. Н. Шульца о том, что так называемый скиф-певец повествует о подвигах умершего, было в общем недалеко от истины⁷⁷. О необходимости словесного и музыкального сопровождения практически всех ритуалов из-

⁶⁹ *Askerman*. Op. cit., p. 833 f.

⁷⁰ *Антонова*. Ук. соч., с. 11.

⁷¹ *Чичикова М.* Жертвенники эллинистической эпохи во Фракии.— *Studia Thracica*, 1. Фрако-скифские культурные связи. Sofia, 1975, с. 182.

⁷² *Radu Vulpe*. Şantierul arheologic Popeşti.— *MCA*, VI, 1959, p. 308 sq., fig. 1f et 7.

⁷³ *Материалы по археологии Кавказа*. Вып. I. М., 1888, с. 33, рис. 48.

⁷⁴ *Чичикова*. Ук. соч., с. 185.

⁷⁵ Там же, с. 188.

⁷⁶ *Яценко И. В.* О двух жертвенниках-эсрах в курганах побережья Днепровско-Бугского лимана.— *Труды ГИМ*, 37, М., 1960, с. 103 сл.

⁷⁷ *Шульц*. Работы Тавро-скифской экспедиции..., с. 27.

вестно, например, из индийской письменной традиции. Одной из самых древних индийских «вед» являлась Самаведа — веда напевов, для которой имелся специальный жрец, исполнитель ритуальных напевов. Геродот сообщает (IV, 60), что у скифов в течение всего времени жертвоприношений «жрец вызывает к богу, которому приносит жертву», описывает (IV, 70) обряд договора о дружбе, после которого «произносят длинные заклинания».

В соответствии с символикой западной стены как «вёрха» мастером был выбран и другой сюжет росписи, так называемая сцена «охоты». Д. С. Раевским было предложено трактовать эту сцену как иллюстрацию подвига Триты-Траетаоны — убийства им демона в образе кабана⁷⁸. Такая интерпретация на первый взгляд не только не противоречит предложенной схеме оформления склепа, а даже, я бы сказала, прекрасно укладывается в ее контекст. Но одно обстоятельство заставляет предложить несколько иную, менее конкретную трактовку сюжета. [Я имею в виду чисто иконографический момент. Д. С. Раевским предложены в качестве аналогий памятники, где изображено непосредственное действие как, например, на малоазийском рельефе IV в. до н. э., в верхнем ярусе которого герой-всадник поражает копьём дикого кабана⁷⁹. Сцена здесь вполне реалистична и не оставляет сомнений в ее значении.]

В росписи же нашего склепа персонажи сцены как бы разделены на две группы. Такое автономное размещение кабана и собак, с одной стороны, и всадника — с другой, уже само по себе предполагает самостоятельное значение. Охота всадника на кабана — вообще очень распространенный мотив в восточном изобразительном искусстве. Вполне вероятно, что истоком его и был приведенный мифологический сюжет, но мне представляется более правильным по вышеуказанной причине и для позднего времени рассматривать значение этой сцены более широко.

Что в сущности олицетворяет сцена борьбы животных, в данном случае — кабана и собак? Хорошо известно значение собаки в индоиранском мифе как существа, связанного с загробным миром. Д. С. Раевский рассматривает изображение собаки, преследующей какое-либо животное, как воплощение мира смерти⁸⁰. В этом смысле данная сцена вполне уместна именно на западной стене, рассматриваемой нами как верхнее небо, местопребывание душ умерших. По-видимому, трактовка П. Н. Шульцем, В. А. Головкиной и В. П. Бабенчиковым остатков росписи в нижнем правом углу западной стены как пейзажного фона⁸¹ была справедливой. Подобная интерпретация этих рисунков вполне согласуется со сценой, изображающей животных, что в целом, в свою очередь, дает основание видеть в росписи западной стены рай иранской мифологии — парадиз, который, к примеру, в Авесте представлялся как охотничий парк. М. И. Ростовцев предполагал возможность такой трактовки сюжетов росписей и для некоторых боспорских склепов (например для склепа, обнаруженного в 1872 г.)⁸².

Предлагаемая интерпретация западной стены как «вёрха» получает, таким образом, дополнительную аргументацию.

Роль всадника в росписи представляется достаточно очевидной. На рубеже н. э. и в первые века ее в Северном Причерноморье в надгробных памятниках была широко распространена героизация умерших⁸³, т. е. изображение их в традиционной иконографии божеств. Изобразительный материал из Малой Скифии свидетельствует о том, что популярным в это

⁷⁸ Раевский. Очерки идеологии..., с. 83.

⁷⁹ Ghirshman R. Persia from the Origins to Alexander the Great. L., 1964, fig. 442.

⁸⁰ Раевский Д. С. Из области скифской космологии. — ВДИ, 1978, № 3, с. 126.

⁸¹ Шульц, Головкина. Ук. соч., с. 164; Бабенчиков. Некрополь Неаполя..., с. 109.

⁸² Ростовцев. Античная декоративная живопись..., с. 344.

⁸³ Иванова Г. П. Образ вершника в боспорском надгробном рельефе. — АП УРСР, XI, 1962, с. 180.

время стал герой-всадник, возможно, конный бог. Этот персонаж присутствует и в росписи склепа № 9.

Земной мир, который олицетворяет пространство восточной стены, представлен изображением двух строений, включение которых в композицию росписи уже само по себе говорит об их большой значимости. В особенности это касается жилища с двускатной крышей, окруженного стрелами. Стрелы-копья, по-видимому, так же как и вокруг квадратов, мыслились вертикально воткнутыми вокруг жилища, таким образом сакрализуя его. О том, что жилище для человека в древности было сакральным, в первую очередь в смысле защищенности от «дикой периферии», хорошо известно. Часто постройка сама по себе моделировала организованный мир. Об отношении к жилищу свидетельствуют и амулеты, воспроизводящие внешний их вид, которые встречаются в археологическом материале. Например, амулет в виде жилища с двускатной крышей из Грузии, датирующийся рубежом I тыс. до н. э.⁸⁴

Второе строение представляет собой постройку другой конструкции. П. Н. Шульц и В. А. Головкина предполагали, что это изображение или скифской юрты с каркасом из ветвей, или «небольшого культового сооружения — капища, стоящего на деревянных столбах, с приставной лесенкой»⁸⁵. Трактовку этого строения как юрты приходится сразу отвергнуть, так как в этом случае необъяснимо присутствие лестницы. Второе предположение об этой постройке как о культовом сооружении на столбах более обосновано с точки зрения конструкции, но, к сожалению, никакими другими материалами не подтверждается, хотя такая конструкция для культового сооружения, как увидим, вполне оправдана.

Представляется возможным в очень гипотетической, правда, форме высказать несколько иное предположение. Более всего постройка на восточной стене напоминает так называемые башенные жилища⁸⁶. В том, что здесь изображено строение башенной конструкции, нас убеждает и нарисованная приставная лестница. Квадраты внутри ниши, возможно, изображали сводчатое перекрытие. Существование таких построек в позднескифское время, видимо, подтверждается и рисунком башни в технике граффити в здании А Неаполя скифского⁸⁷. О назначении изображения башни в склепе № 9 говорить приходится очень предположительно. Вся конструкция сооружения наводит на мысль о стремлении передать его связь с «верхом». Вытянутость в вертикальном направлении всего строения, лестница и завершение вертикально поставленным копьем с коньками — все это убеждает в правомерности такого предположения. Противопоставление башни двускатному жилищу, размещение его с другой стороны от входа позволяет предположить и другое его назначение. Возможно, здесь изображено погребальное сооружение.

Погребальные сооружения в форме башен были явлением достаточно распространенным. Так, в ахеменидское время в Накш-и-Рустаме погребальная башня имеет на уровне второго этажа проем — вход, в который можно попасть только по приставной лестнице⁸⁸. К. Иностранцевым были описаны осетинские погребальные башни, которые напоминают по форме изображенную в склепе № 9. Это были «башни с конической крышей..., состоящие иногда из 2-х и более этажей»⁸⁹. Сама по себе архитектура таких погребальных сооружений символизировала приближенность к небу. Небезынтересным кажется вспомнить, что мавзолей Неаполя

⁸⁴ Джандиери М. И. Древнее башенное общинное жилище. — ВДИ, 1981, № 2, с. 119, рис. 1.

⁸⁵ Шульц, Головкина. Ук. соч., с. 165.

⁸⁶ Джандиери М. И., Лежава Г. И. Народная башенная архитектура. М., 1976, с. 46.

⁸⁷ Дашевская. Граффити..., с. 182, рис. 11.

⁸⁸ Джандиери, Лежава. Ук. соч., с. 109.

⁸⁹ Иностранцев К. О древнеиранских погребальных обычаях и постройках. — ЖМНП, 1909, март, ч. XX, с. 119.

скифского в позднее время стал башней, куда попадали по лестнице⁹⁰. Путь на небо у многих народов мыслился в виде лестницы. Такое представление мы встречаем в разных частях мира. Здесь уместно вспомнить цитированный выше фрагмент из работы Е. М. Мелетинского, в котором лестница названа как связующее звено между небом и землей наряду с другими предметами⁹¹. В позднескифском изобразительном материале о символическом значении лестницы, видимо, свидетельствуют изображения лесенок в здании А Неаполя скифского⁹². Автономность этих изображений, как, кстати, и башни, говорит об их символическом значении уже и вне контекста.

Завершение башенного строения копьём с коньками преследует ту же цель. В этом смысле интересен упоминавшийся уже казахский обычай втыкать копьё в центр юрты для того, чтобы душа умершего взобралась по нему на небо⁹³.

Конские головы по сторонам копьё свидетельствуют о двоякой функции этой идеограммы. Копьё здесь, по-видимому, играет роль жертвенного столба, который служил медиатором для передачи богам жертвоприношений. Ритуальная значимость головы коня в жертвоприношениях хорошо известна. Это зафиксировано и в обрядах ашвамедхи (и других индоиранских ритуалах) и в римском ритуале Equus October⁹⁴. В. В. Иванов сопоставляет роль лошадиной головы в этих традициях с функцией конской головы в греческих изображениях трапез мертвых⁹⁵.

Таким образом, семантика этой идеограммы достаточно очевидна. Присутствие подобного символа на жилищах с двускатными крышами должно, по-видимому, рассматриваться как символическая замена ритуала строительного жертвоприношения. Вероятно, здесь мы имеем исток традиции изображения «конька» на крыше, о чем писал В. В. Иванов⁹⁶. В. А. Городцов и П. Н. Шульц говорили об этом ранее, касаясь, однако, только изобразительной стороны традиции⁹⁷.

В раннескифском изобразительном материале мотив конских голов, повернутых в разные стороны, встречается, например, в Краснокутском кургане⁹⁸. П. Н. Шульцем уже приводился в качестве аналогии идеограмме копьё-кони конский палубник из Чернореченского могильника⁹⁹. Все это свидетельствует о ее традиционности для скифского изобразительного искусства. Не случайно, безусловно, и изображение на северной стене постройки, совершенно аналогичное рисунку на восточной стене. Предположительная интерпретация семантики этой постройки основана на размещении ее в схеме росписи и окруженности со всех сторон стрелами. Это жилище расположено на границе фризов, которые мы условились рассматривать как знак воды. Здесь уместно, видимо, будет вспомнить о значении водных пространств в качестве рубежных в представлениях многих народов. Так, например, в устье шаманской реки, функционально тождественной шаманскому дереву, у северных народов находилась сакральная область обитания душ обожествленных предков¹⁰⁰. Максималь-

⁹⁰ *Высотская*. Неаполь..., с. 42.

⁹¹ *Мелетинский*. Поэтика мифа, с. 215.

⁹² *Дашевская*. Граффити..., с. 183, рис. 12.

⁹³ *Ибраев*. Ук. соч., с. 44.

⁹⁴ *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, с. 103.

⁹⁵ Там же, с. 108.

⁹⁶ Там же, с. 102.

⁹⁷ *Городцов В. А.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — Труды ГИМ, 1, 1926; *Шульц*. Исследования Неаполя..., с. 90.

⁹⁸ *Мелюкова А. И.* Краснокутский курган. М., 1981, рис. 27, 2.

⁹⁹ *Шульц*. Исследования Неаполя..., с. 92.

¹⁰⁰ *Анисимов А. Ф.* Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований. М.—Л., 1958, с. 144.

ная сакральность жилища на северной стене, о чем свидетельствует окружение его стрелами-копьями со всех четырех сторон и указанное местоположение в системе росписи, возможно, позволяет предположить значение его как загробного жилища.

Наиболее сложным для интерпретации представляется последний элемент росписи, о котором мы еще не говорили. Это ниша на южной стене. Она обведена с трех сторон стрелами, верхняя часть ее непосредственно примыкает к фризу из красной полосы. Ничего определенного о семантике этого элемента пока сказать нельзя. Возможно, это изображение какого-то сакрального места, связанного с водным пространством.

Ниши в оформлении склепа играли определенную роль, о чем свидетельствует концентрация вокруг них росписи. Судя по их небольшому размеру, они устраивались для установки в них вещей и светильников, как считал М. И. Ростовцев. То есть само по себе назначение ниш было в том, чтобы указать на значительность места или сюжета. Значение ниши на западной стене относилось ко всему ее пространству. Орнамент из треугольников «обтекает» нишу, продолжая фриз. Остальные ниши, будучи основанием для изображения объектов, одновременно служили для помещения в них вещей, связанных с погребальным обрядом.

Необходимо коснуться еще одной немаловажной детали оформления склепа — цветов, использованных для росписи. О важности значения цветовой символики в ритуалах и фольклорах народов всего мира хорошо известно. В индоиранской традиции она была типична для сословно-кастовых групп¹⁰¹. Э. А. Грантовский предполагает такую символику и для скифской традиции¹⁰².

В склепе № 9 использованы четыре цвета: красный, черный, белый и желтый. Причем белый получен в результате оставления незакрашенными определенных участков поверхности стены. Выявить семантическую нагрузку каждого цвета в росписи склепа не удастся. В некоторых случаях выбор краски объясняется стремлением мастера к передаче натуры. Так, красным цветом изображена кровь на ноге кабана. Но в орнаментальных мотивах несомненно присутствие цветовой символики. Представляется не случайным сам набор цветов, которым выполнена роспись. Я. Гонда отмечает, что в индийской традиции при использовании цветов в символических классификациях фигурировали три основных цвета — белый, красный и черный. Когда же необходим был четвертый компонент, всегда использовался желтый¹⁰³.

Таким образом, роспись склепа № 9 сделана в традиционной цветовой гамме, идущей от глубокой архаики. Интересно, что для парфянских погребальных сооружений также была характерна раскраска в красный, черный и желтый цвета¹⁰⁴.

Таким образом, орнаментальными средствами в склепе № 9 решены значительные задачи: организовано упорядоченное пространство погребаемому, произведена графическая замена ритуала. Почему же мастером была выбрана именно такая форма оформления склепа? Причина, как кажется, очень точно сформулирована Л. А. Лелековым: «Прогресс орнаментики лишней раз доказывает старую истину: форма определяется содержанием ... Античные натуралистические формы уступали место условным знакам и символам. Знаковая репрезентация позволяла при минимуме изобразительных средств вместить максимум содержания, например, передать идею космологической структуры мира, что совершенно

¹⁰¹ Dumézil G. L'idéologie tripartite des indo-européens.— Bruxelles, 1958, p. 25 suiv.

¹⁰² Грантовский Э. А. Индо-иранские касты у скифов.— В кн.: XXV МРВ. Доклады делегации СССР. М., 1960, с. 10 сл.

¹⁰³ Gonda Jn. Vedic Ritual: The Non-solemn Rites. Leiden-Köln, 1980, p. 46 f.

¹⁰⁴ Пузаченкова Г. А. Архитектурные памятники Нисы.— Труды ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949. с. 234.

не по плечу той же круглой пластике ... Только орнамент мог наглядно воплотить идею строго упорядоченной и неизменной вселенной»¹⁰⁵. В средневековье орнаментика и символические знаки получили очень широкое распространение. Роспись склепа № 9 представляется одним из памятников переходного этапа от «античных натуралистических форм» к орнаментике и символическим знакам, что и выразилось в использовании различных кодов. Примерами сочетания реалистических композиций (в смысле плана выражения) и символических знаков могут служить рельефы из Малой Козырки и с Чайки¹⁰⁶. Здесь такие знаки явно дополняют семантику реалистических изображений.

Предложенная интерпретация оформления склепа № 9 позднескифской столицы, безусловно, содержит довольно значительный процент гипотетичности. Это объясняется прежде всего малым количеством изобразительных памятников поздних скифов и отсутствием в письменных источниках свидетельств об их религиозно-мифологических представлениях. Тем не менее попытки реконструкции последних представляются, несмотря на небольшое количество материала, желательными и возможными, пока хотя бы в такой гипотетической форме.

Е. А. Попова

THE DECORATION OF TOMB 9 IN THE EASTERN SECTOR OF THE NECROPOLIS OF THE LATER SCYTHIAN CAPITAL

Ye. A. Popova

This tomb, cut into a cliff, was found in 1946 in the necropolis of the Scythian capital commonly called Neapolis and is dated in the 1st century A. D. The tomb is decorated by paintings and ornamental reliefs that have not hitherto been published fully. Only individual details of the decoration have been studied, and this has led to wrong conclusions. The least contradictory semantic interpretation of the decoration as a whole is achieved by analysis of all its elements, taking into account the logic of their selection and arrangement in relation to one another. Four pilasters, representing the four pillars of the world, are the basic feature of the decoration. The arrows, or spears, occurring among the ornamental elements, mark the sacral areas. Thus, the west wall of the tomb, above which runs a frieze with arrows, is treated as the «top», i. e. the sky. The east wall, without arrows, is conceived as the «bottom», i. e. the earth. The painted objects accord with this interpretation: on the west wall the upper world is depicted — paradise and a horseman, perhaps the deceased become a hero. On the east wall are represented the outsides of two buildings, one a dwelling, the other perhaps a funerary structure of a tower type. The friezes girdling the walls of the tomb under the ceiling — zigzags and a red stripe — presumably represent water. The squares on the east and west walls are apparently altars decorated by cosmograms.

¹⁰⁵ Лелеков. Семантический параллелизм..., с. 49.

¹⁰⁶ ОАР за 1909 и 1910 гг., с. 101, рис. 146; Попова Е. А. Рельеф с городища «Чайка». — СА, 1974, № 4, с. 222 сл.