

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

КРАТКИЕ СООБЩЕНИЯ
О ДОКЛАДАХ И ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ
ИНСТИТУТА ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

XL



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1951

М. М. ДЬЯКОНОВ

ОБРАЗ СΙΑВУША В СРЕДНЕАЗИАТСКОЙ МИФОЛОГИИ

Таджикско-Согдийской археологической экспедицией под руководством А. Ю. Якубовского в 1947—1949 гг. на городище древнего Пянджикента раскрыто несколько зданий общественного значения, относящихся к десятилетиям, предшествовавшим арабскому завоеванию. Пянджикент был захвачен арабами в 20-х годах VIII в., и жизнь в нем, теплившаяся еще несколько десятилетий, прекратилась к 60-м годам того же века. Объект I (раскапывался в 1947—1949 гг. А. М. Беленицким) и объект II (раскапывался в 1948 г. А. И. Тереножкиным и в 1949 г. А. М. Беленицким) являются храмами, имеющими большие центральные четырехколонные залы, лишенные восточной стены и выходящие в обширные замкнутые дворы, окруженные, как это выяснено по крайней мере для здания I, различными вспомогательными помещениями. На стенах этих храмов имелась богатейшая сюжетная живопись, сохранившаяся в значительных фрагментах, особенно в здании II. Живопись имеется также в объекте III, который, по всей вероятности, являлся дворцом или комплексом дворцовых зданий местного правителя (исследования велись в 1949 г. М. М. Дьяконовым и в 1950 г. А. М. Беленицким и М. М. Дьяконовым)¹.

Открытые экспедицией в Пянджикенте росписи представляют совершенно исключительный интерес. Это памятники высокой культуры согдийцев, культуры древней и самобытной, в значительной мере разрушенной арабами-завоевателями. Это памятники своеобразного и высокого искусства, заслуживающие пристального внимания, меняющие наши представления о развитии изобразительного искусства народов Азии.

Росписи Пянджикента дают нам первоклассный материал для суждения о материальной и духовной культуре древних согдийцев, в частности об их религиозных представлениях. Найденные росписи несут нечто новое, заставляя нас пересмотреть многое из того, что казалось прочно установленным и незыблемым.

¹ О работах Таджикско-Согдийской экспедиции см. А. Ю. Якубовский. Работы Согдийско-Таджикской археологической экспедиции в 1947 г. КСИИМК, XXVIII, 1949, стр. 48—53; его же. Живопись древнего Пянджикента. Сообщения Тадж. ФАН XX, 1949, стр. 13—17; М. М. Дьяконов. Работы Таджикско-Согдийской археологической экспедиции в 1946—1948 гг. Сообщения Тадж. ФАН, X, 1948, стр. 47—50; Древний Пянджикент, Вестник АН СССР, № 6, 1949, стр. 135. Кроме указанных объектов, в Пянджикенте в 1948—1949 гг. исследовался некрополь оссуарных погребений в склепах-наусах. См. ст. Б. Я. Ставиского, ведущего эти работы, в вып. XIX, 1949 г. Сообщения Тадж. ФАН. См.: А. Ю. Якубовский. Живопись Пянджикента, Изв. АН СССР, СИФ, т. VII, № 5; Труды Таджикско-Согдийской экспедиции, том 1, МИА СССР, № 15, 1950.

В настоящем сообщении я коснусь лишь одного частного вопроса, встающего в связи с изучением стенных росписей, открытых в Пянджикенте. Среди них особое внимание обратила на себя композиция (8×2 м), занимающая южную стену центрального зала храма II. А. М. Беленицкий дал свое толкование сюжета этой многофигурной композиции. Я не буду здесь останавливаться на всей этой сложной сцене, но коснусь лишь центральной ее части, поскольку она, как мне кажется, имеет непосредственное отношение к теме настоящего сообщения¹.

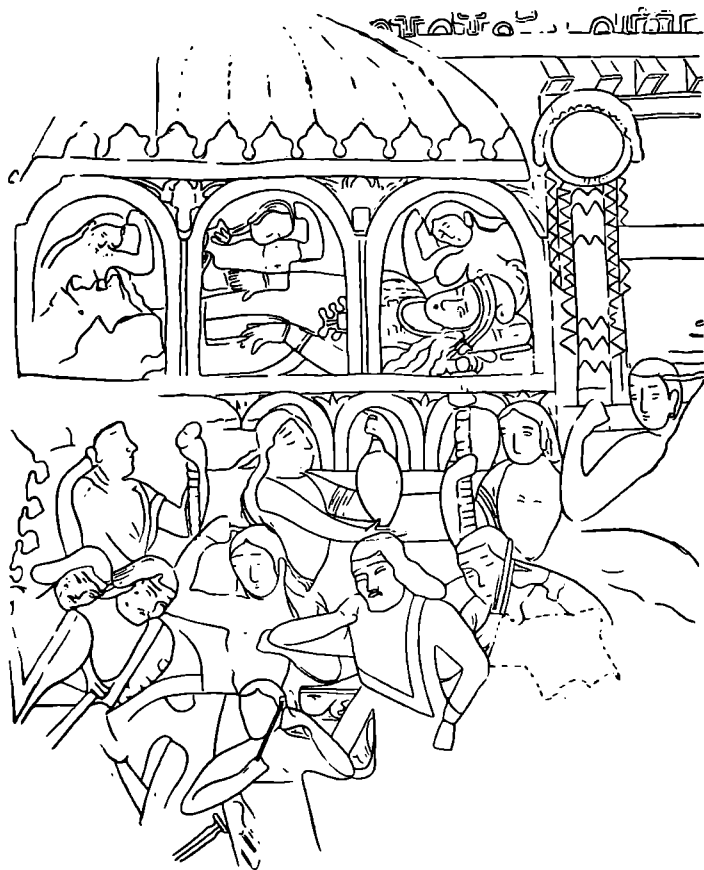


Рис. 4. Сцена оплакивания царственного юноши. Роспись южной стены храма II. Пянджикент.

Интересующая нас центральная часть росписи южной стены храма II изображает сцену оплакивания царственного юноши (рис. 4). Всего в композиции 14 фигур².

На фоне архитектурного пейзажа (крепостной стены?) расположен катафалк. Куполообразное перекрытие этого катафалка, повидимому, сделанное из ткани, натянутой на деревянный каркас, покоится на подставках, образующих три арки, причем в тимпанах арок расположены

¹ Эта роспись была открыта летом 1948 г. Раскопки производил А. И. Тереножкин. Тогда же была сделана первая зарисовка росписи художником С. В. Вознесенским. В 1949 г. производились работы по расчистке и укреплению живописи под руководством П. И. Кострова. Копирование этой росписи было начато Ю. П. Гремячинской. П. И. Костров сделал прорисовку центральной части, выявившую множество важных деталей. Приводимый нами рисунок сделан с прорисовки П. И. Кострова. Работа над росписью продолжалась в 1950 г., когда удалось снять живопись со стены и доставить ее в Ленинград, где она и изучается в настоящее время.

² Поскольку в данной связи нас интересует лишь сюжет, то я не касаюсь богатой красочной гаммы этой картины.

орнаменты, напоминающие бычьи головы. Арки, в свою очередь, опираются на второй ряд более мелких арок, которых, повидимому, должно быть восемь (часть из них закрыта головами персонажей). Справа от катафалка расположен столб, орнаментированный зигзагообразными линиями и кончающийся дискообразным навершием с зубчатым обрамлением.

На катафалке лежит юноша, видимый зрителю через проемы трех арок. Голова его видна в правой арке, руки в средней и ноги в левой. Безбородое продолговатое лицо с прикрытыми глазами с длинным разрезом, прямым носом и маленьким ртом повернуто к зрителю в три четверти и обрамлено прядями волос. На юноше головной убор сложной формы, отчасти напоминающий шлем с гребнем, и длинное платье с круглым вырезом у ворота. На груди украшение в виде прямоугольника с отходящими от него каплевидными элементами орнамента. Руки вытянуты вдоль туловища. Сзади юноши в каждом из арочных проемов расположена женская фигура с распущенными волосами, в скорбной позе, с рукою (в одном случае правой, в двух случаях левой), как бы поднятой для удара в грудь.

Перед катафалком, в непосредственной близости от него, заслоняя своими головами некоторые из малых арок, стоят три фигуры. Центральная, повернутая в профиль вправо, держит на вытянутых руках большой сферо-конический сосуд с невысоким цилиндрическим горлом. Правая и левая фигуры держат в руках длинные витые предметы, быть может, это факелы¹ или шесты, на которых несут катафалк. В этом же ряду, правее остальных, расположена еще одна фигура, поддерживающая столб с диском.

Передний план занимают шесть фигур, изображенных в позах скорби и оплакивания. Две слева изображены склоненными. Две следующие за ними расположены одна над другой. Верхняя — рвет на себе волосы, нижняя — отрезает пучок волос или ухо коротким тонким кинжалом. Правее дана мужская фигура, ударяющая себя правой рукой в грудь. И, наконец, крайняя правая из этой группы снова изображена отрезающей себе в знак скорби ухо или прядь волос. Сейчас мне нет необходимости подробно разбирать фигуры плакальщиков, их этнические типы², их ритуальные жесты, тем более, что этим вопросам много внимания посвятил в своем исследовании А. М. Беленицкий.

Нас интересует смысл сцены в целом. А. Ю. Якубовский и А. И. Тереножкин еще в 1948 г. высказали мнение, что она может изображать оплакивание эпического героя Сиявуша. Это предположение основывалось на известном месте из «Истории Бухары» Нершахи, где рассказывается о построении Сиявушем цитадели Бухары, о ссоре его со своим тестем Афрасиабом, о гибели и похоронах Сиявуша, о месте его могилы, о том, что на рассвете дня нового года каждый житель Бухары приносил в жертву Сиявушу петуха³. В конце этого рассказа говорится: «А у людей Бухары есть плачи⁴ об убиении Сиявуша, которые известны во всех обла-

¹ Такое предположение оправдывается некоторыми деталями других росписей Пянджикента.

² При первом же взгляде на картину видно, что художник изобразил здесь два различных этнических типа.

³ Этот рассказ Нершахи (изд. Шефера, стр. 21—22, перевод Н. Лыкошина, стр. 33) приводится часто, многими авторами, последний раз С. П. Толстовым в «Древнем Хорезме», стр. 204, поэтому полностью этот текст я приводить не буду. К интерпретации образа Сиявуша С. П. Толстовым я еще вернусь ниже. Мнение А. Ю. Якубовского о сюжете росписи см. Сообщения Тадж. ФАН XX, стр. 15.

⁴ Издание Шефера, стр. 21, внизу. В подлиннике стоит слово «навха», обозначающее плач-причитание профессионального плакальщика. В переводе Лыкошина это слово неправильно передано словом «песня», что искажает смысл фразы. Во втором случае («плач магов») в подлиннике «гористони мутон».

стях. Певцы создали к ним мелодию и поют, а сказители называют их «Плач магов»...».

Сразу же вспомнилось и связываемое с Сиявущем место из Вей-цзе, где описывается обряд оплакивания и поисков божественного отрока, когда жители Самарканда «одеваются в черные одежды со складками: они идут босиком, ударяя себя в грудь и плача... Мужчины и женщины числом от 300 до 500 расходятся по полям, чтобы искать того божественного ребенка. На седьмой день обряд приходит к концу»¹.

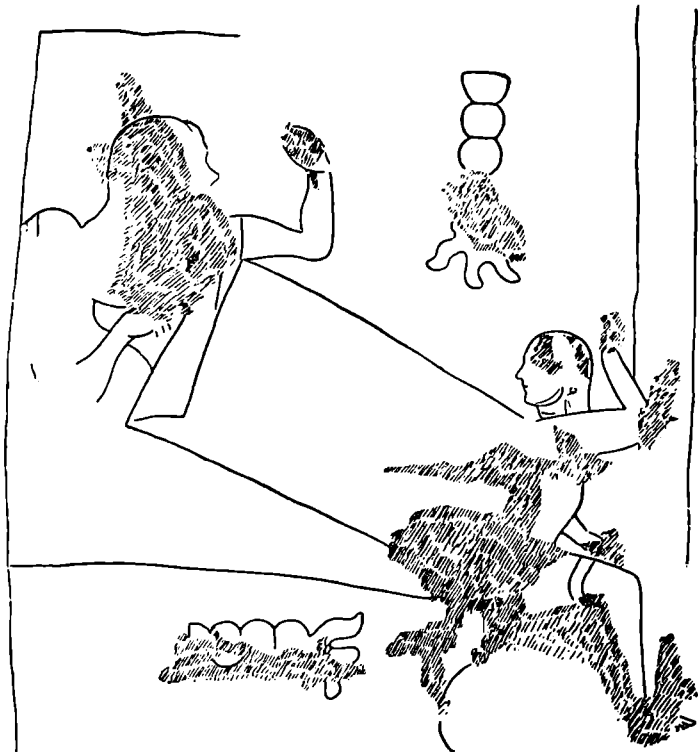


Рис. 5. Сцена из росписи северной стены помещения № 7 в здании III. Пянджикент.

В 1949 г. в здании III, в помещении № 7, была обнаружена большая роспись, первоначально, как видно, покрывавшая всю северную стену помещения, длиною 8,9 м и высотой не менее 5 м, но в настоящее время сохранившаяся лишь на части стены. Я остановлюсь на отдельной небольшой сцене, расположенной в левом нижнем углу композиции и, как мне представляется, помогающей расшифровать описанную выше сцену оплакивания (рис. 5)².

На ложе полулежит, опираясь на правый локоть, женщина, прикрытая покрывалом; за ее спиной видна продолговатая подушка. Лево́й рукой она как бы манит к себе юношу, который стремительно убегает вправо, поднимая руки и обернув лицо к женщине. По обе стороны ложа высокие светильники на трех ножках, со стволами, как бы составленными из шаров, и с полусферическими чашечками для горячего наверху. Один светильник — на переднем плане — опрокинут убегающим юношей.

Ясно, что мы имеем здесь дело со сценой, где излагается тема, известная нам из эпоса различных народов. Это тема Беллерофонта и Антеи,

¹ См. E. Chavannes. Documents sur les tou-kiue (turcs) occidentaux, стр. 132; С. П. Толстов. Древний Хорезм. 1948, стр. 204.

² Рисунок сделан В. С. Сорокиным по кальке, снятой с подлинника автором этих строк. Сцена выполнена очень графично, фигуры и утварь белые с черными и красными контурами, фон желтый. Фигура юноши высотой 22 см.

Ипполита и Федры, Иосифа Прекрасного и жены Пентефрия, Юсуфа и Зулейхи. Ни один из этих сюжетов не мог быть, естественно, изображен в росписи дворца согдийского князя VII—VIII вв. Рассказ о Юсуфе и Зулейхе распространился в средневековой персидской и таджикской литературе¹ лишь после знакомства с кораном, заимствовавшим этот сюжет из библейского предания об Иосифе Прекрасном.

Но в эпосе иранских народов также есть аналогичный эпизод. Это рассказ о том, как злая мачеха Судабе пыталась соблазнить юного Сиявуша; встретив с его стороны суровый отпор, она оклеветала его перед отцом — царем Кей-Каусом.

Таким образом, мы снова вернулись к легенде о Сиявуше. Роспись, обнаруженная в 1949 г. в помещении 7 здания III, настолько характерна, что не может изображать ничего иного, кроме указанного выше момента из эпоса.

В свете открытий 1949 г. следует признать весьма вероятной высказанную А. Ю. Якубовским и А. И. Тереножкиным гипотезу о том, что в сцене на южной стене храма II мы имеем дело с оплакиванием Сиявуша. Необходимо рассмотреть во всей широте вопрос о Сиявуше в среднеазиатской мифологии.

* * *

Еще В. В. Бартольд в своей работе «К истории персидского эпоса»² настаивал на восточноиранском происхождении важнейших мотивов иранского эпоса, в частности отмечал, что «к Бухарской области была также приурочена легенда об Афрасиабе, Сиявуше и Кай-Хусрау»³. Безвременно погибший в 1942 г. молодой ученый Г. В. Птицын с блеском доказал в своей работе «К вопросу о географии «Шах-наме»»⁴, что события поэмы в основном разворачиваются в Хорасане и Мавераннахре. Особенно интересен в связи с разбираемым нами вопросом анализ, который дал Г. В. Птицын отрывку из «Мести за Сиявуша»⁵, и тот его общий вывод, что «...связь легенд и преданий, легших в основу поэмы, главным образом со Средней Азией и северо-восточным Ираном... лишний раз показывает, насколько глубока и органична была связь Фирдоуси именно с тем культурным и историческим кругом, который включал в себя прежде всего Среднюю Азию, Хорасан, Балх и верховья Аму-Дарьи»⁶.

В советской литературе наибольшее внимание Сиявушу уделил С. П. Толстов. В своей работе «Древний Хорезм» он неоднократно к нему возвращается, намечая, как мне кажется, правильный путь к пониманию этого сложного образа. Он настаивает на среднеазиатском, точнее — хорезмийском, происхождении этого мифологического, а позднее эпического образа⁷.

Таким образом, уже ряд советских ученых обращал внимание на образ Сиявуша и приурочивал создание и распространение связанного с ним цикла легенд к Средней Азии.

¹ Ср. поэмы Фирдоуси и Джами на эту тему.

² В. В. Бартольд. К истории персидского эпоса, ЗВО, XXII, 1914, стр. 257—282. О восточноиранском, точнее — сакастанском, происхождении цикла сказаний о Рустеме говорил еще Т. Нельдеке; см. Grundriss der Iranischen Philologie, т. II, стр. 138—139. О Сиявуше как герое-основателе ряда среднеазиатских городов см. J. Markwart. Wehrot und Agang, 1938, стр. 150, прим. 2; см. также стр. 139—141 и 165.

³ В. В. Бартольд. Ук. соч., стр. 272.

⁴ Г. В. Птицын. К вопросу о географии «Шах-наме», ТОВЭ, IV, 1947, стр. 293—311.

⁵ Шах-наме, изд. Mohl, IV, стр. 12—188.

⁶ Г. В. Птицын. Ук. соч., стр. 310.

⁷ С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 203—205; его же. По следам древне-хорезмийской цивилизации, М., 1948, стр. 83—87.

Сведения о Сиявуше встречаются очень часто в сочинениях средневековых авторов — уроженцев Средней Азии, Хорасана, Фарса и Ирака. Это или подробные рассказы, или краткие упоминания, причем мы можем проследить несколько различных напластований мифа, постепенно перерождающегося в эпизод дружинного эпоса.

Наиболее ранним упоминанием Сиявуша следует считать упоминание его в священной книге зороастрийцев — Авесте.

Как известно, Авеста — памятник сложный, создававшийся постепенно и в дошедшем до нас виде несущий на себе печать значительной переработки даже в древнейших частях, быть может восходящих к середине I тысячелетия до н. э. Переработка эта, произведенная иранским жречеством, ставила себе целью подогнать старые религиозные представления иранских племен к нормам и требованиям догматической зороастрийской религии, ставшей государственной, господствующей в сасанидской державе III—VII вв. н. э. Поэтому в Авесте наряду с сохранившимися древнейшими образами существуют образы и представления, характерные уже для догматической, по существу уже монотеистической поздней религии сасанидского зороастризма.

Сказание о Сиявуше не входит органической частью в мифологию дошедшей до нас Авесты¹. Сиявуш упоминается несколько раз в так называемых Яштах, причем в поздних частях, содержащих трафаретные формулы молитвенных обращений к зороастрийским божествам². Упоминание о Сиявуше-Сияваршане в Авесте — это отголосок каких-то легенд, не вошедших в окончательную редакцию сасанидской Авесты, но, вероятно, известных первоначальным изводам, создававшимся на территории Средней Азии.

Религиозная и светская литература сасанидского времени на среднеперсидском языке (редакция некоторых из этих произведений относится, как известно, даже ко времени после падения державы Сасанидов), литература, пронизанная казенным зороастрийским благочестием, почти не знает Сиявуша, упоминая его, в основном, только как героя и основателя легендарного Канг-деза, а в одном случае и реального города — Самарканда³.

¹ В Авесте имя Сиявуша передается в древней форме «Сияваршана».

² Яшт IX (Гош), 18 и 22 [последний стих полностью повторяется в Яште XVII (Аши), 42]. В этих стихах Хаома и Кави Хусрава молятся о ниспослании им победы над убийцей Сияваршаны; Яшт XIII (Фарвардин), 132 в бессмысленной молитвенной формуле «Мы поклоняемся духу (фраваше) святого царя Сияваршаны...»; Яшт XIX (Замьяд), 71 о том, как божественная «слава» переходит с одного героя на другого, в числе которых упоминается и Сияваршана; XIX, 77 — единственный отрывок связанного эпизода из легенды о Сиявуше — рассказ о том, как Кави Хусрава пленил Франграсьяна и Кересавазду за убийство его отца Сияваршаны.

³ Сиявуш (иначе Сиявахш) упоминается как строитель Канг-деза в следующих пехлевийских сочинениях: Меноке Храд 27, 55 (West, Pahlavi Texts, III, 64); Бахман Яшт 3, 25—26 (Sacred Books of the East, V); Дадестане Деник 90, 5 (West, Pahlavi Texts, II, 257); Денкард, книга VII, 1, 38; перс. Бундахишн (Bundahishn ed. by T. D. Anklesaria, Бомбей, 1908, стр. 209, строка 4 сл. Это место любезно указано мне А. А. Фрейманом). Упоминания о Сиявуше имеются и в некоторых других местах этих сочинений; см. Markwart-Messina. A Catalogue of the Provincial Capitals of Franshahr. Рим, 1931, стр. 27—28; A. Christensen. Les Kayanides, Копенгаген, 1932, стр. 82—84. Кей-Каус и его сын Сиявахш упоминаются как строители Самарканда в Шатрестанехае Эран, см. Markwart-Messina, ук. соч., стр. 8: «В восточной области город Самарканд заложил Каус Каватан. Сиявахш Каусан его закончил».

Другие упоминания о Сиявуше в пехлевийской литературе ничтожны. Позднее сочинение (XVII в.) Сиявуш-намэ, изданное в Бомбее в 1873 г. и упоминаемое Юсти в его Iranisches Namenbuch, стр. 299, осталось мне недоступным.

В Бундахишне же (персидский Бундахишн, изд. Анклесарии, стр. 230 сл., индийский Бундахишн, изд. Веста, 31, 14—19) есть рассказ о дочери Афрасиаба Виспан-

В легендах города эти всегда указываются на Востоке, точнее в Средней Азии, так как даже волшебный Канг-дез, с чем бы его ни отождествлять, находился все же, по мнению писавших о нем, бесспорно в Средней Азии.

Сама легенда о Сиявуше становится нам известной лишь из средневековой литературы. В большинстве случаев авторы ссылаются на рассказ о Сиявуше как на что-то уже знакомое.

Всегда деятельность Сиявуша относится к Средней Азии. Снова и снова рассказывается об основании им Канг-деза¹ или другого легендарного города², а Нершахи говорит о Сиявуше как об основателе Бухары³. Бируни ведет от Сиявуша род Хорезмшахов и начало хорезмийской эры⁴, Табари и Мас'уди — род Ашканидов-Аршакидов⁵. Таким образом, Сиявуш является героем-основателем среднеазиатских городов, исторических или легендарных — безразлично, и родоначальником среднеазиатских династий — хорезмийских Сиявушидов и парфянских Аршакидов.

Все это говорит о какой-то совершенно особой роли этого героя в среднеазиатской мифологии.

Если же мы обратимся к самой легенде о Сиявуше, то найдем ее в наиболее полном виде в *Шах-наме* Фирдоуси⁶. Но здесь она предстает перед нами уже как эпизод дружинного эпоса, где с большим трудом мы можем различить следы более древних напластований.

В советской литературе совсем недавно было дважды дано изложение этой легенды⁷.

В этой легенде Сиявуш — типичный герой дружинного эпоса; от более ранних этапов развития мифа и трансформации его в эпическое предание почти ничего не осталось. Однако нам необходимо пробиться сквозь внешние покровы искусного рассказа Фирдоуси и постараться найти глубоко скрытые корни мифа о Сиявуше.

фрия (Фирангис у Фирдоуси), вышедшей замуж за Сиявуша и родившей ему Кей-Хосрова.

Описание Канг-деза по пехлевийским источникам см. у Кристенсена, ук. соч., стр. 83—84.

¹ Фирдоуси. *Шах-наме*, Тегер. издание, I, стр. 481 сл., Мас'уди, *Мурудж*, IV, стр. 74 и др. См. также *Шахрастани*, *Китаб ал милал ва-н-нихал*. Изд. Кюретон, 1846 (1923), стр. 198, пер. Хаарбрюкера, I, 298, где Канг-дез назван храмом и помещен, как и у Мас'уди, «на востоке Китая». У Б. Н. Заходера в комментариях к *Сиасет-наме* неправильно указано, что у *Шахрастани* говорится о храме огня, воздвигнутом в честь Сиявуша. См. *Сиасет-наме*, книга о правлении вазира XI столетия Низам аль-Мулька, М.—Л., 1949, стр. 294.

² Фирдоуси. *Шах-наме*, Тегер. издание I, стр. 486 — Сиявуш-гард; Са'алиби, *перев.* Зотанбера, стр. 207 — Сиявушабад.

³ История Бухары, изд. Шефера, стр. 21—22.

⁴ Бируни. *Асар ал-бакийя*, изд. Захау, стр. 35; см. еще *Низами-Арузи*, *Чехар Макалэ*, изд. Гиббовской, серии, стр. 248.

⁵ Табари, I, 710; Мас'уди, *Мурудж*, II, стр. 120; Танбях, 95; Бируни, *Асар*, 114. Томашек, Маркварт, а за ним и С. П. Толстов, считают, что правители Бухары и других кангюйских городов тоже вели свое происхождение от Сиявуша. См. *Markwart. Wehrot und Arang*. 1939, стр. 150; С. П. Толстов. *Древний Хорезм*, стр. 204, прим. 3; также W. Tomaschek. *Sogdiana*, 1877, стр. 113.

⁶ Фирдоуси. *Шах-наме*, изд. Моля, II, стр. 194 сл.; Тегер. изд. I, стр. 411 сл.; довольно подробное изложение легенды о Сиявуше дают Табари, изд. де-Гуйе, I, 598 сл.; Са'алиби, *пер.* Зотанбера, стр. 171 сл.; *Динавери*, изд. Гиргаса, стр. 15, *Низам аль-Мулька*. *Сиасет-наме*, изд. Шефера, стр. 157—158; перевод Б. Н. Заходера, стр. 180—181, и другие авторы (*Хамза Исфганский*. *Фарс-наме* и т. д.).

⁷ С. П. Толстов, *Древний Хорезм*, стр. 203; его же. *По следам древнехорезмийской цивилизации*, стр. 85. См. также М. М. Дьяконов. *Фирдоуси*. М.—Л., 1940, стр. 76.

С. П. Толстов в своем «Древнем Хорезме» уже сделал очень много для раскрытия образа Сиявуша¹. Он показал, что под оболочкой эпического героя скрывается еще более древний лик умирающего и воскресающего земледельческого бога и образ героя-предка, героя-основателя городов и государств Средней Азии. С. П. Толстов правильно указал на связь Сиявуша — бога-всадника с конем-тотемом.

Попробуем и мы, руководствуясь нашим материалом, разобрать внимательнее некоторые из свидетельств письменных источников о Сиявуше и проследить в них более древнюю основу, чем та, которая лежит в легенде, рассказанной в Шах-наме Фирдоуси.

Авеста, казалось бы, древнейший источник, не дает нам самого древнего рассказа. По тем обрывкам, которые дошли до нас, видно, что Сиявуш фигурирует в Авесте уже как герой эпического сказания, а не как бог плодородия или герой-предок. Это говорит о позднем включении Сиявуша в дошедшую до нас литургическую часть Авесты, о чуждости мифологического образа Сиявуша сасанидской религиозной догматике.

В сасанидской и послесасанидской пехлевийской литературе, создававшейся в основном в Иране, Сиявуш известен как герой-основатель, но не иранских, а восточных среднеазиатских городов, т. е. в этой литературе отражен как бы древнейший этап трансформаций образа, причем сохраняется память о его восточном, среднеазиатском происхождении.

В рассказе Нершахи Сиявуш не только является в знакомом уже нам по многочисленным упоминаниям у разных авторов облике героя-предка — основателя города, но и в виде божества, причем божества, явно связанного с культом умирающей и воскресающей природы (жертвоприношение в день весеннего праздника Ноуруза). Кроме того, в рассказе Нершахи имеется намек на хтоническое происхождение анализируемого божества: в жертву ему приносится петух². Нершахи сообщает нам ценные сведения, говорящие об архаичности пережиточных форм идеологии, сохраняющихся до средневековья. Как правильно указал уже С. П. Толстов, эти же представления об умирающем и воскресающем боге встречаются в рассказе о базаре Мах, где дважды в год продавались идола в присутствии царя³. На этот рассказ обратил внимание еще В. В. Бартольд, который связывал слово Мах с согдийским названием Луны⁴.

Таким образом, в Бухаре в X в. еще помнили легенды о Сиявуше как умирающем и воскресающем боге растительности, еще была жива память о культе этого божества, о статуэтках, продававшихся дважды в год в присутствии царя, повидимому в праздники Ноуруз и Михраган, связанные с земледельческим годом.

Эти факты по-иному освещают отдельные детали рассказов о Сиявуше, дошедшие до нас уже в поздней обработке в виде эпизодов дружинного эпоса, причем неизменно древним элементам сказания рассказчик, в частности Фирдоуси, находит рационалистическое объяснение⁵.

Так, Сиявуш рождается от таинственной лесной девы. Фирдоуси стре-

¹ С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 202—204; его же. «По следам древне-хорезмийской цивилизации», стр. 83—87.

² Нершахи, изд. Шефера, стр. 21—22.

³ Нершахи, изд. Шефера, стр. 18—19; С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 205. Фрезер описывает аналогичный обряд в связи с культом Адониса. Золотая ветвь, изд. Атеист, 1928, III, стр. 50. В свете изложенного рассказ Вей-цзе, упоминавшийся нами выше, бесспорно должен быть отнесен к этому культу.

⁴ В. В. Бартольд. Места домусульманского культа в Бухаре и ее окрестностях, стр. 7.

⁵ Ряд таких моментов в рассказе Фирдоуси отметил С. П. Толстов. Древний Хорезм, стр. 202—205.

мится рационалистически объяснить появление этой дэвы в лесу, однако древний миф явно проступает через новое одеяние.

Кульг Сиявуша связан с кульгом огня — отсюда сцена божьего суда в эпосе.

И, наконец, что для нас самое главное, что представление о Сиявуше связано с конем, причем всегда с конем черным, т. е. хтоническим. В рассказе Фирдоуси о божьем суде несколько раз настойчиво подчеркивается, что конь Сиявуша — черный, хотя, казалось бы, эта деталь в его рассказе не имеет никакого значения¹.

Насколько сильны традиционные представления о Сиявуше, видно хотя бы из того, что даже на позднесредневековых миниатюрах он всегда изображается на черном коне².

Отметим, что в Пянджикентском храме II на северной стене центрального зала, как раз напротив разбивавшейся нами сцены оплакивания, изображены два красных неоседланных коня, которых ведут навстречу друг другу, причем центральное место в композиции занимают кони, а ведущие их люди помещены на втором плане. Таким образом, мы видим здесь несомненный пример почитания коня, причем красного, т. е. тоже хтонического, как и черный конь.

Необходимо внимательно рассмотреть само имя Сиявуша в его древнейшей форме Сияваршана. Может быть, в раскрытии этимологии этого слова и кроется решение интересующей нас задачи?

Слово Сияваршана — составное, легко расчленяемое на «Сиява» и «аршана», причем первый элемент значит «черный», а второй — самец, преимущественно «жеребец». Таким образом, само слово Сияваршана, ставшее именем героя, первоначально обозначало «черный жеребец»³.

Упоминание о «черном коне» встречается в легендах, не забытых и по сей день в глухих уголках Средней Азии, а ранее имевших повсеместное распространение. Я говорю здесь о культе водяного коня «аспи-оби».

Недавно А. М. Беленицкий в своей интересной работе «Хуттальская лошадь в легенде и историческом предании»⁴ привел ряд среднеазиатских легенд о водяном коне, выходящем из источника, из озера, из реки и оплодотворяющем земных кобылиц, отчего возникает порода исключительно быстрых и выносливых коней. Особенно детально это предание передано у арабского географа IX в. Ибн-Хордадбега, где оно приурочено к источнику Назкуль в Хутталыне (бассейн р. Вахша)⁵.

Летом 1949 г. то же самое предание, совпадавшее даже в подробностях, но приуроченное к Искандер-Кулю, слышали мы от местных жителей — таджиков у подножия Пянджикентской цитадели⁶.

Пянджикентский источник несомненно связан с интересующим нас древним культом.

Росписи Пянджикента, обнаруженные раскопками, также посвящены древнему культу. В храме I в помещении 10-а на росписи, изображающей

¹ Шах-наме, Тегер. изд., I, стихи, 10, 688, 10, 704.

² См. хотя бы Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов. Иранская миниатюра, М.—Л., 1935, табл. 25, 38, 46, 49.

³ Ch. Bartholomae. Altiranisches Wörterbuch, Strassburg, 1904, под этим словом.

⁴ СЭ, IV, 1948, стр. 162 сл.

⁵ Ук. соч., стр. 163—164; BGA, VI, стр. 180. См. еще предание о крылатых конях, приведенное В. Масальским в его книге «Туркестанский край», СПб., 1913, стр. 758. Использовано С. П. Толстовым в «Древнем Хорезме», стр. 303.

⁶ В. Л. Вяткин упоминает вакуфный документ 1546 г., где район Пянджикентского городища назван «Пянджикентским храмом магов». Таким образом, еще в XVI в. сохранялась память о святости этого места и о том, что здесь был почитаемый храм. См. Справочная книжка Самаркандской обл., VII.

сидящих мужчин с цветущими ветвями¹ в руках и на головных уборах, что несомненно связано все с тем же культом умирающей и воскресающей природы, мы видим над сидящими три парящих фантастических существа. У них головы и передние ноги лошадиные, птичьи крылья и змеиные хвосты. Это ближайшая аналогия к образу Сэнмурва, тщательно разобранному К. В. Тревер². В пянджикентском чудище мы видим соединенными три стихии: воздух (птица), землю (конь) и воду (эми).

Теперь мы снова можем вернуться к пянджикентским росписям в храмах, с описания которых мы начали. При изучении их встал вопрос о том, какой же религии принадлежат эти храмы? И прежде всего приходят на память известные догматические религии, знакомые нам по литературе, «великие» религии — зороастризм, буддизм и манихейство.

Я не стану здесь касаться вопроса о манихействе, разбираемом в уже упоминавшейся мною работе, подготовленной А. М. Беленицким.

О буддийском характере пянджикентских росписей как будто не может идти речь, может быть удастся открыть лишь некоторые черты воздействия буддизма.

Мне хочется остановиться здесь на зороастризме как, казалось бы, наиболее вероятном культе, отражение которого мы можем ждать в пянджикентских храмах.

Известно, что средневековые авторы, писавшие о религии и верованиях домусульманской Средней Азии, различали у местного населения «дома огня» и «дома идолов». Предполагалось, что первые относятся к зороастрийским храмам, а вторые к буддийским. Но сразу же бросалась в глаза несомненная путаница и неясность в этом вопросе, существовавшая у авторов даже раннего средневековья, казалось бы, хорошо осведомленных о верованиях этих народов. Не имея возможности в данной связи подробно разбирать эту тему, остановлюсь лишь на сочинении авторитетного писателя начала XII в. — Шахрастани, автора знаменитой книги о вероучениях и философских системах (Китаб ал-милал ва-н-нихал).

Стремясь к строгой схоластической систематизации, Шахрастани делит известные ему храмы на «храмы огня» и «храмы идолов», приписывая первые «магам», т. е. зороастрийцам — иранским народам Ирана и Средней Азии, а вторые арабам (язычникам) и индусам³.

Однако из текста видно, что «храмы идолов» и «храмы огня» бывали на одной и той же территории и у одного и того же народа. Это же следует и из приводимых Шахрастани примеров.

Таким образом, уже для Шахрастани картина была неясной. Причина этого может быть только одна: отправлявшийся в храмах Средней Азии культ не подходил ни под одну из известных Шахрастани догматических религий и, в первую очередь, не подходил под рубрику правоверного зороастризма, известного в средние века только в том варианте, который окончательно закрепился в государственной религии сасанидского Ирана и который, вероятно, только и следует называть зороастризмом во избежание терминологической путаницы.

Пянджикентский некрополь дает нам пока исключительно погребения костей, очищенных от мяса, в глиняных гробах — оссуариях, помещенных в специальные склепы-наусы. Как будто бы погребальный обряд соответствует нашим представлениям о зороастрийском погребальном

¹ См. цветную таблицу в статье А. Ю. Якубовского в ИАН ОИФ, т. VII, № 5, 1950 г.

² К. В. Тревер. Собака-птица: Сэнмурв и Паскудж. Из истории докапиталистических формаций, 1933, стр. 293 сл.

³ Шахрастани, изд. Кьюретон, стр. 431—432. Перевод Хаарбрюкера, II, стр. 336.

обряде¹. Однако центральная сцена оплакивания в храме II коренным образом противоречит погребальному обряду сасанидского зороастризма. Дело в том, что правоверный зороастризм запрещает оплакивание покойников².

Таким образом, храм II в Пянджикенте был, повидимому, связан (хотя может быть только частично, учитывая богатство изобразительного материала, в нем находящегося) с культом Сиявуша — бога умирающей и воскресающей природы, земледельческого бога, владыки вод, в котором еще довольно ясно проступали черты более древнего хтонического божества, связанного с тотемом коня и отсюда с культом водяного коня «аспи-оби».

Вероятно, этот культ близок религиозным представлениям, вошедшим в круг зороастрийской догматики и восходящим к общему источнику, — верованиям, отраженным в древнейших частях Авесты, но это не зороастризм в том виде, в каком он нам известен по поздним частям Авесты, по Бундахишну и Денкарду, словом, это не зороастризм сасанидского Ирана.

Образ Сиявуша в согдийской литературе претерпевал существенные изменения, подобные тем, которые мы наблюдали при разборе письменных свидетельств.

Археологические данные позволяют утверждать, что раскрытые росписи пянджикентских зданий близки друг другу по времени.

Однако стилистически они весьма различны. Сразу же бросается в глаза значительно большая архаичность сцены оплакивания, ее большая близость к античному стилю, чем в сцене Сиявуша в Судабе, имеющей уже определенные черты сходства с трактовкой эпических сюжетов средневековой миниатюрой³.

Отчасти это можно объяснить различием художественных школ, но дело, видимо, не только в таком различии, хотя, конечно, и этот фактор следует учитывать.

Думается, что объяснение надо искать в сюжете, в его характере.

Первый сюжет культовый, вероятно канонизованный, следовательно повторяющий старую композиционную схему, а может быть, и отдельные детали. Второй — светский; он составляет часть большой композиции, покрывавшей стену одной из зал дворца. В нем отразился уже последний этап трансформации образа Сиявуша. Это герой формировавшегося уже в то время феодального дружинного эпоса.

Мне кажется, что разобранный нами на памятниках материальной культуры, данных литературной традиции, фольклора и языка маленький эпизод из среднеазиатского эпоса поможет в решении сложных вопросов истории культуры народов Средней Азии, которые встанут сейчас перед наукой в связи с замечательными открытиями советских археологов.

¹ Исследователь некрополя, сотрудник Эрмитажа Б. Я. Ставиский осторожно называет эти погребения «маздеистскими». Вспомним, что погребения в оссуариях известны главным образом с территории не Ирана, а Средней Азии и то, повидимому, в основном, лишь в VI—VIII вв. Я оставляю здесь в стороне вопрос об оссуарных погребениях Хорезма.

² На это сразу же указал нам А. А. Фрейман.

³ Вопрос о связи средневековой миниатюры со среднеазиатскими стенными росписями, в частности пянджикентскими, должен быть обязательно поставлен. См. уже упоминавшуюся работу А. Ю. Якубовского в ИАН ОИФ, т. VII, № 5.

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

КРАТКИЕ СООБЩЕНИЯ
О ДОКЛАДАХ И ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ
ИНСТИТУТА ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

61



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА 1956

А. М. БЕЛЕНИЦКИЙ

О НЕКОТОРЫХ СЮЖЕТАХ ПЯНДЖИКЕНТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Городище древнего Пянджикента было последним и одним из наиболее любимых объектов археологических исследований А. Ю. Якубовского, положившего прочное начало его изучению. Бесспорно, наиболее важным из открытий, сделанных на этом городище, можно считать открытие памятников искусства и в первую очередь живописи.

В многокрасочных настенных росписях Пянджикента мы сейчас приобрели такой источник первостепенной важности, мимо которого не пройдет ни один исследователь культуры Тогда и, пожалуй, всей Средней Азии кануна арабского завоевания.

В настоящем сообщении делается попытка разобрать три сюжета росписей, причем для двух уже предложены толкования. Третья сцена открыта в 1953 г.; ее истолкование в самом кратком виде дано в нашей статье, посвященной итогам работ 1953 г. в Пянджикенте¹.

Первая композиция, о которой будет идти речь, обнаружена на стенах небольшого придела, входящего в комплекс так называемого первого Пянджикентского храма². Придел состоит из небольшого, открытого на юг айвана и примыкающего к нему закрытого помещения. Росписи сохранились на трех стенах айвана и на одной — во внутреннем помещении.

На двух стенках айвана изображены сидящие мужские фигуры в одинаковых позах. Каждый из мужчин держит в одной руке чашу, а в другой — ветку какого-то растения с желтыми цветами. В тех случаях, когда сохранились головные уборы, видно, что к ним прикреплены такие же ветки. Кроме того, изображены и блюда с какими-то яствами на них (рис. 9). На третьей стене айвана — фигура жреца, стоящего на коленях перед курильницей или жертвенником, позади которого размещен целый «капитул», состоящий из пяти человек.

Наиболее крупная по числу участников сцена представлена на стене внутреннего помещения. Несмотря на очень плохую сохранность, композиция все же поддается реконструкции. В центре частично сохранились полосы от рамки, которой была обведена эта часть стены. Живопись внутри рамки, к сожалению, целиком утрачена. Справа и слева от рамки видны очертания человеческих фигур (по пяти с каждой стороны), в очень динамических позах. Некоторые из изображенных фигур частично обнажены. У отдельных

¹ А. М. Беленицкий. Раскопки на городище древнего Пянджикента в 1953 г. КСИИМК, вып. 60, стр. 80—96.

² М. М. Дьяконов. Росписи-Пянджикента и живопись Средней Азии. Сб. Живопись древнего Пянджикента. М., 1954, стр. 104 и след., табл. VII—XIV.



Рис. 9. Фрагмент росписи восточной стены айвана в приделе первого Пянджикентского храма.

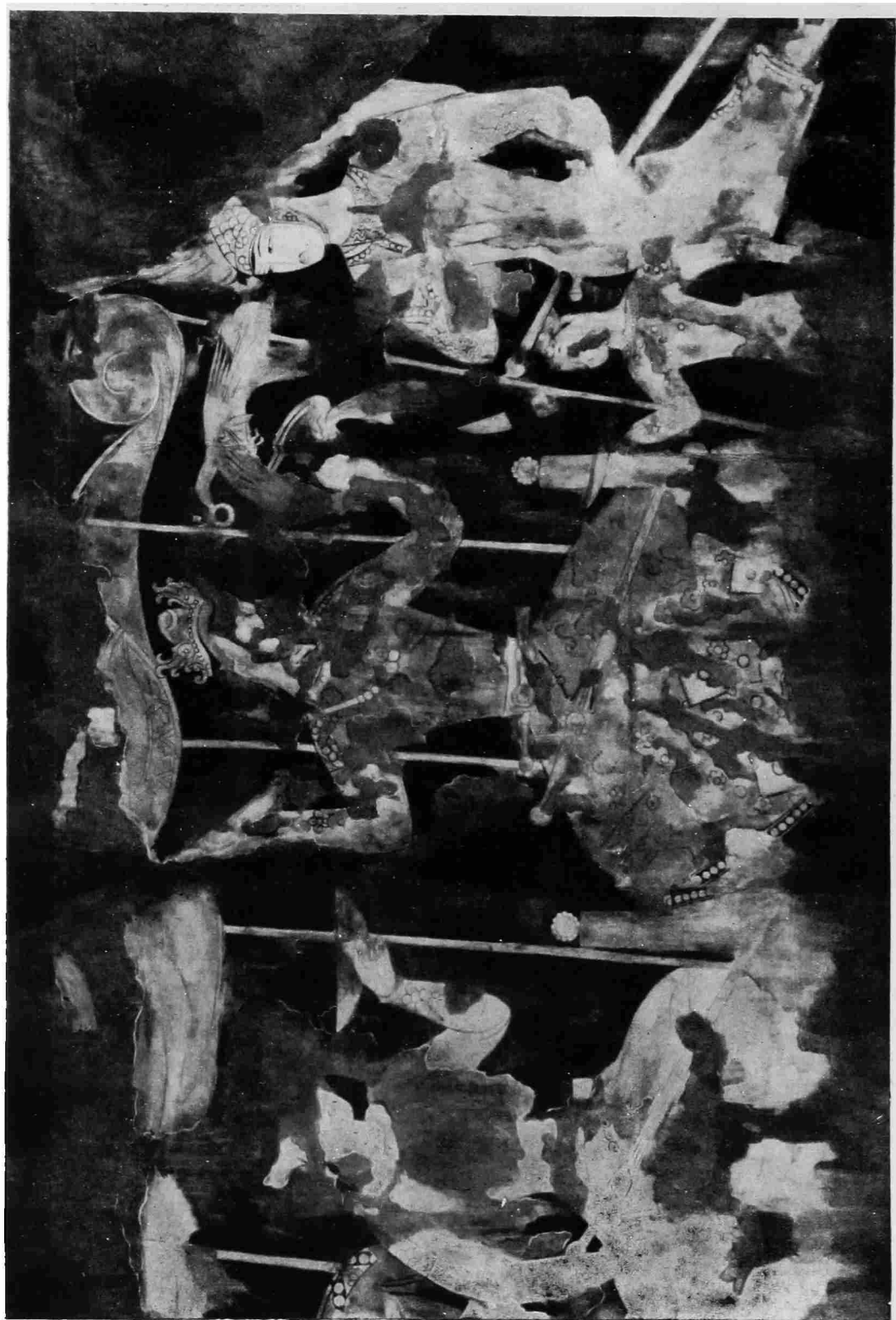


Рис. 10. _Фрагмент росписи _восточной стены помещения 1. (Панджикент, здание VI).

действующих лиц сцены в руках музыкальные инструменты. В целом, несомненно, перед нами картина ритуальной пляски, сопровождающейся игрой на музыкальных инструментах.

А. Ю. Якубовский высказал предположение о том, что в этих сценах изображен праздник весны. Я связал эти сцены с некоторыми текстами, имеющими отношение к манихейству. Однако при дальнейшем изучении выяснилась возможность привлечь для их разъяснения новые материалы.

Если внимательно присмотреться к веткам в руках у сидящих и цветам, прикрепленным к головным уборам, невольно бросается в глаза то, что все они переданы одним желтым цветом. Между тем весенние празднества, судя по этнографическим материалам, обычно связаны с «гул-и-сурх» — красным цветком. Случайно ли это? Мне представляется, что это факт не случайный. Обратившись к этнографическому материалу, мы узнаем, что желтый цвет — это цвет траура. Вот небольшая выписка из этнографической заметки, касающейся одного из горных районов Таджикистана, расположенного между Каратегином и Дарвазом: «В Тавиль-Даринском районе и в некоторых других местах, если умерший был молод, повязывали его голову чалмой («сала») и в чалму втыкали желтый цветок» (желтый цветок, указывает при этом автор заметки, считался знаком печали)¹. Если приведенное наблюдение может быть применимо к рассматриваемой сцене, то мы должны признать, что сюжетом ее является отнюдь не праздник весны, а, наоборот, изображается, повидимому, момент, связанный с похоронной обрядностью.

В какой мере соответствует такому толкованию композиция в целом? На первый взгляд, этому противоречит сцена на росписи внутреннего помещения — большая группа пляшущих. Однако в этнографии таджиков мы находим материалы, заставляющие считать приведенное толкование правдоподобным.

Н. А. Кисляков, описывая похоронные обряды у язгулемцев на Памире, пишет: «Через некоторое время после смерти человека члены его семьи резали корову, собирали всех представителей своего рода и других жителей селений и устраивали для них угощение. Гости размещались на глинобитных возвышениях вдоль стен дома и жена или мать умершего вместе с другими женщинами плясала в проходе посередине под звуки музыки. В разгаре пляски она резким движением разрывала спереди свое платье. В этот момент к ней подсакивала одна из женщин и подпоясывала ее большим платком. Этот платок вдова или мать умершего должна была носить некоторое время, и по наличию такого платка можно было узнать, что данная женщина потеряла мужа или сына»².

О таком же обычае у язгулемцев сообщается в одной из работ М. С. Андреева, в которой есть раздел, озаглавленный: «Танец оплакивания вдовой смерти своего мужа». Здесь, между прочим, говорится, что «женщина выходила с распущенными волосами и с разодранной рубашкой на груди... танец происходил под звуки оркестра», состоящего из рубоба, ду- и се-тора, под аккомпанемент бубна, и сопровождался пением соответствующих песен. По словам М. С. Андреева, «в старое время, помимо танца в течение трех ночей, вдова провожала с таким же пением, музыкой и танцем тело умершего мужа до могилы, как это она делает в случае смерти своего ребенка»³. Об аналогичном обряде, существовавшем в Рушане и Дарвазе,

¹ М. Рахимов. Обычаи и обряды, связанные со смертью и похоронами у таджиков Кулябской области. Изв. АН Тадж. ССР, вып. III, 1953, стр. 112.

² Изв. ВГО, т. 80, вып. 4, 1948, стр. 370.

³ М. С. Андреев. К характеристике древних таджикских семейных отношений. Изв. АН Тадж. ССР, 1949, № 15, стр. 4—8.

сообщает Ваневский, посетивший эти районы в 1893 г., где, по его словам, «жена должна танцевать на его [мужа] могиле до самозабвения»¹.

Известно также, что коллективные похоронные танцы существовали и в районе Ура-Тюбе². Любопытную и неслучайную аналогию этому обычаю мы находим в древней Армении. «По смерти Нерсеса (374 г. н. э.), — пишет Фавстос Бузанд, — когда оплакивали умерших, мужчины и женщины составляли хоры, при звуках труб, кифар и арф, с растерзанными руками и лицами при омерзительных чудовищных плясках, совершаемых друг против друга, били в ладоши и таким образом провожали умерших»³. Сообщение армянского историка интересно не только как случайная этнографическая параллель; оно имеет значение важного исторического свидетельства, которое мы вправе отнести и к Средней Азии. Осуждаемый Фавстосом обычай, как это очевидно из контекста, является возрождением похоронного обряда, существовавшего в Армении в аршакидское время, до победы христианства. Именно при Аршакидах в Армении чрезвычайно много было общих со среднеазиатскими явлениями в области верований и культа. Нельзя при этом не напомнить, что династия армянских Аршакидов — ветвь Парфянской династии, ведущей свое происхождение из Средней Азии, и что на протяжении всей парфянской эпохи между Средней Азией и Арменией, несомненно, сохранялись тесные связи.

Описанный обычай раскрывает значение рельефных изображений на стенках двух оссуариев из Пянджикента: на одном — женщины с шарфом над головой, совершающей обрядовый танец, а на другом — полуобнаженной женщины, видимо, также в момент пляски⁴. Приведенному истолкованию содержания росписи в приделе храма не противоречит и изображение жреца перед курильницей. В недавно опубликованной монографии М. С. Андреева⁵ говорится и о том, что в обрядах, связанных с похоронами и поминовением умерших, существенную роль играло сжигание благовонных веществ. С этой целью употребляются арчовые или другие палочки, которые обматывают тряпочками и затем обмакивают в коровье масло или жир. Дым при горении арчи и масла считается благовонным. В упомянутой статье М. Рахимова мы находим еще более интересное сообщение — об окуривании дома по праздникам в течение года после смерти испандом и болотным луком и другими ароматными травами, причем этот обряд так и называется «хушбуй медозан», т. е. «окуривают благоуханиями»⁶.

Следовательно, все элементы, сохранившиеся в пережиточной форме до последнего времени, мы видим и на росписях придела храма. Если прибавить, что в соседнем храме сохранилось изображение сцены оплакивания покойника, то связь рассмотренных сцен с похоронной обрядностью следует признать весьма вероятной. Наконец, данное толкование подтверждается и свидетельством китайских источников о большом месте, которое занимал в Согде и соседних районах Средней Азии культ умерших, и о посвященных этому культу заупокойных храмах.

Вторая живописная сцена, толкование которой я хочу предложить, была открыта в помещении 1 объекта VI⁷. Сюжет сцены достаточно понятен. Перед нами открытый шатер или балдахин, натянутый на высоких тонких шестах. В центре, на троне сидит человек в золотой короне. с чашей в руке. Слева от него под шатром, на ковре сидят три безбородых молодых человека, вооруженных мечами и кинжалами. У первого и вто-

¹ М. С. Андреев. Указ. соч., стр. 6, прим. 2.

² М. Рахимов. Указ. соч., стр. 114.

³ История Армении Фавстоса Бузанда. Ереван, 1953, стр. 176.

⁴ Оссуарные рельефы публикуются в подготовленном к печати III томе Трудов ТАЭ.

⁵ М. С. Андреев. Таджики долины Хуф. Сталинабад, 1953, стр. 201 и прим. 2.

⁶ М. Рахимов. Указ. соч., стр. 115.

⁷ Об этом объекте см. СА, XVIII, 1953, стр. 322.

рого в руках также чаши, у третьего в правой руке жезл со сложным навершием.

Справа от трона — воин в своеобразном чешуйчатом шлеме, склонившийся перед царем на одно колено. У трона изображен в значительно меньшем масштабе, чем остальные персонажи, виночерпий, подающий царю очередную чашу. Кроме того, справа же от царя нарисована крупная птица в полете, несущая в клюве венок с лентами (рис. 10).

Можно полагать, что сцена изображает торжественный царский прием, поводом для которого послужило какое-то важное событие, причем, как мне казалось, воин справа от царя мог быть и героем, и вестником военной победы, в честь чего и происходит торжество. М. М. Дьяконов полагал, что это торжественный прием по случаю приезда посла.

Однако и при первом, и при втором толковании сцены остается непонятным смысл птицы, несущей венок и ленты — предметы, считавшиеся, как известно, символами царской власти. Если мы обратимся к фольклору, то найдем весьма любопытный сюжет, объясняющий значение птицы и тем самым всей сцены. В фольклоре таджиков, так же как и других народов Средней Азии, весьма распространен сюжет, главным элементом которого является избрание царя посредством охотничьей птицы, обычно сокола, носящего название «боз-и-давлят» — «сокол (приносящий) царство»¹. Для нас особо интересно, что этот мотив сохранился и в народном творчестве ягнобцев, говорящих до сих пор, как известно, на одном из диалектов согдийского языка. В одной ягнобской сказке (с довольно сложной фабулой) о героях, совершающих путешествие, говорится следующее: «Ехали они (герои) по дороге три дня и три ночи (приближались к одному городу). Им встретился один человек. Спросили они его: какие в этом городе новости. Сказал (он): умер царь этого города. (Люди) вышли, чтобы пустить летать (охотничью) птицу. Говорят они (люди): на чью голову эта птица сядет, того мы сделаем царем»². Весьма вероятно, что ягнобская сказка сохранила представление, имеющее прямое отношение к интересующей нас детали росписи — птице, несущей символы царской власти — диадему с лентами. В целом, можно полагать, что художник передал легенду об избрании царя таким способом, как это рассказано в ягнобской сказке, присовокупив реальную обстановку пиршества.

Перехожу к третьей сцене, истолкование которой я хочу предложить. Эта роспись открыта в 1953 г. также на объекте VI, на западной стене помещения 13, — обширной прямоугольной комнаты (13 × 5,70 м), предназначенной для парадных, торжественных приемов. Сохранность живописи здесь относительно хорошая, но композиция уцелела далеко не полностью. Главное место в ней занято двумя лицами, играющими на доске в какую-то игру типа нард (рис. 11)³.

Отметим, что во время раскопок этого здания была обнаружена часть игровой кости. Целая игральная кость (деревянная) найдена на горе Муг.

О том, что в это время игра в нарды в Средней Азии была очень распространена и велась с большим азартом, вызывая сильные страсти, мы имеем интересные свидетельства письменных источников. Так, в рассказе ат-Табари⁴ об известном сражении между арабами и тюркским Хаканом в 119 г. х. (737 г. н. э.) на берегу Аму-Дарьи в местности Харистан говорится следующее: «Однажды Хакан играл с Курсулем в нарды, (поставив

¹ На этот сюжет мне указала А. З. Розенфельд, за что приношу ей благодарность.

² Цитирую по рукописи М. С. Андреева «Ягнобские сказки», предоставленной мне А. К. Писарчик, которой выражаю свою благодарность.

³ Эта же роспись в более мелком масштабе была опубликована нами в 60 вып. КСИИМК, 1955, стр. 94, рис. 41.

⁴ Ат-Табари, II, 1613, 7—11.

на кон) фазана. Курсуль тюркеш выиграл. И потребовал он от него (Хакана) фазана. И сказал он — (бери) самку. Сказал другой — самца! И возникла у них ссора, (во время которой) Курсуль переломил руку Хакану. Хакан поклялся, что он обязательно переломит руку Курсулю. Об этом узнал Курсуль и удалился (из ставки). Затем он собрал группу из своих сторонников и, напав ночью на Хакана, убил его».

Таким образом, в рассматриваемой сцене можно было бы видеть остатки какой-то жанровой композиции. Но вместе с тем считать ее только бытовой сценой нельзя по ряду важных деталей.

В правой от зрителей фигуре игрока изображен, несомненно, царь, о чем свидетельствует его головной убор в виде короны с крыльями. Такая форма короны хорошо засвидетельствована на монетах и в росписях Пянджикента. Однако это не обычное изображение царя. Наиболее важными иконографическими деталями служат два языка пламени, поднимающиеся по обе стороны головы из-за плеч, и нимб вокруг головы. Характерна внешность его партнера — прежде всего по одежде. Вместо обычного для персонажей пянджикентских росписей плотно облегающего тело кафтана верхняя одежда представлена в виде ниспадающего свободными складками плаща, из-под которого видна обнаженная грудь. Длинные волосы на голове правильными прядями зачесаны назад и повязаны лентой. Вокруг головы также сделан нимб. Характерно и то, что фигура эта показана сидящей с вытянутыми ногами в отличие от остальных, сидящих скрестив ноги.

Сцена составляет лишь часть более обширной композиции, от которой, помимо указанных персонажей, уцелели остатки изображений еще нескольких фигур. Несмотря на разрушенность росписи, можно, однако, утверждать, что в этой части сцены повторяются те же персонажи, что и в основной. Иначе говоря, перед нами ряд эпизодов, участниками которых являются одни и те же лица. К сожалению, восстановить содержание этих эпизодов не представляется возможным. Вернемся к основной сцене — игре в нарды.

Как известно, распространение игры в шахматы и нарды нашло отражение в древней и раннесредневековой письменности на Ближнем Востоке. С этими играми связываются, в частности, судьбы героев эпических сочинений. Напомним индийскую поэму о Нале и Дамаянти из Махабхараты¹.

В специальной работе И. А. Орбели и К. В. Тревер собран обильный материал, посвященный истории этих игр. Я позволю себе лишь привести одно место из пехлевийского сочинения, помещенного в этой книге, касающееся игры в нарды: «Важургмихр (изобретатель игры в нарды) сказал... Доску Неварташира (т. е. нард) я уподобляю земле Спандармед, и тридцать камней я уподобляю тридцати дням и ночам, пятнадцать белых я уподобляю дню и 16 черных уподобляю ночи. Каждую кость — гарда-нак — уподобляю движению звезд и движению небосвода»². Приведенные слова свидетельствуют о том, что с игрой в нарды ассоциировались мифологические или космогонические представления.

Учитывая сказанное, можно было бы предположить, что и в сцене пянджикентской росписи заключен аналогичный сюжет. Однако, присмотревшись ко всей композиции, мы вынуждены признать, что она не содержит близких данным представлениям иконографических деталей. Поэтому обра-

¹ Существует ряд переводов этой поэмы на русский язык. См., например, Петров. Песнь Налы из Махабхараты. «Телескоп», М., 1835, XXVI (7), стр. 342 и сл., а также известный стихотворный перевод В. А. Жуковского. Ср. Махабхарата. Пер. В. И. Кальцова. М.—Л., 1950, стр. 604 и сл.

² И. А. Орбели и К. В. Тревер. Шатранг. Гос. Эрмитаж. Л., 1936, стр. 51.

тимся к другому источнику для объяснения содержания рассматриваемой сцены — к сказочному материалу, заключенному в буддийской письменности и в первую очередь в сборниках «джатак», т. е. рассказов о перерождениях Будды. Среди имеющихся в переводах «джатак» нам без труда удалось обнаружить два рассказа, стержнем которых служит игра в кости. В одной джатаке рассказывается, что Будда, родившись в богатой семье, по достижении зрелого возраста сделался игроком в кости. Его партнером был человек, который играл нечестно и, в конце концов, был жестоко за это наказан Буддой¹.

Согласно другой джатаке Будда во время одного из перерождений был царем и часто играл в кости с главным жрецом своего царства (Пурогитой). Эпизоды, связанные с игрой, о которых рассказано в джатаке, включают в себе мораль: женщина, не устоявшая против соблазна, в конце концов жестоко расплачивается за это².

Мне кажется, что аналогичный сюжет представлен на пянджикентской картине. Характерной деталью являются поднимающиеся из-за спины царя два языка пламени — атрибут, распространенный в буддийской иконографии. Весь облик, приданный художником партнеру Будды, заставляет предполагать в нем брахмана — жреца.

Разумеется, утверждать, что и остальное содержание сцены совпадает с содержанием той или иной джатаки, мы не можем из-за плохой сохранности живописи. Однако особого значения это не имеет, потому что при тех же основных действующих лицах сюжет джатаки мог, видимо, передаваться в различных вариантах.

Такому толкованию сцены, как передающей буддийский сюжет, не противоречат и известные нам исторические данные о распространении буддизма в Средней Азии.

Письменные источники и археологические данные свидетельствуют о том, что начиная с I—II вв. н. э. и приблизительно по V или VI в. буддизм получил сравнительно широкое распространение на среднеазиатской территории, в том числе и в Согде. Напомню известия китайских хроник, наличие обширной буддийской письменности на согдийском языке, находки на территории Средней Азии памятников буддийского культа и искусства.

Правда, позже влияние буддизма, по крайней мере в Согде, резко падает. Рассказ буддийского паломника Сюань Цзана (ок. 630 г.) об опустевших буддийских монастырях в Самарканде, а также о враждебности населения к буддийским монахам хорошо известен в литературе. Со слов биографа Сюань Цзана известно, что этот паломник, заручившись покровительством местного правителя, предпринял шаги к восстановлению монастырей. В. В. Бартольд весьма скептически оценивает результаты, достигнутые Сюань Цзаном. С этой оценкой в целом можно вполне согласиться. Но все же не исключена возможность, что у некоторой части местных жителей, особенно в среде господствующего класса, буддийские миссионеры сумели снова приобрести некоторое влияние. В этом смысле представляет интерес упоминание о каком-то буддисте в одном из документов с горы Муг³. К сожалению, текст документа до сих пор не опубликован, и неизвестно, в какой роли выступает этот буддист. Но вряд ли это случайный факт. Во всяком случае, он служит доказательством того, что еще в период арабского завоевания буддисты в Согде проявляли определенную деятельность.

¹ И. П. Минаев. Несколько рассказов из перерождений Будды. ЖМНП, 1871, № 11, стр. 95.

² И. П. Минаев. Индийские сказки. ЖМНП, 1874, № 6 (ч. 176), стр. 85.

³ А. А. Фрейман. Опись рукописных документов... Согдийский сборник, Л., 1934, стр. 39.

Указанные наблюдения и соображения делают вероятным предположение о том, что владелец дома, в котором обнаружена интересующая нас живописная сцена, мог быть приверженцем буддизма. Само собой разумеется, что это заключение не следует рассматривать как показатель преобладающего или значительного распространения в Пянджикенте буддизма. Пока для этого нет оснований. Оно означает только, что в Пянджикенте, видимо, одновременно жили представители разных культов, в том числе и буддисты, — положение, которое характерно для периода кануна арабского завоевания и для других районов Средней Азии.

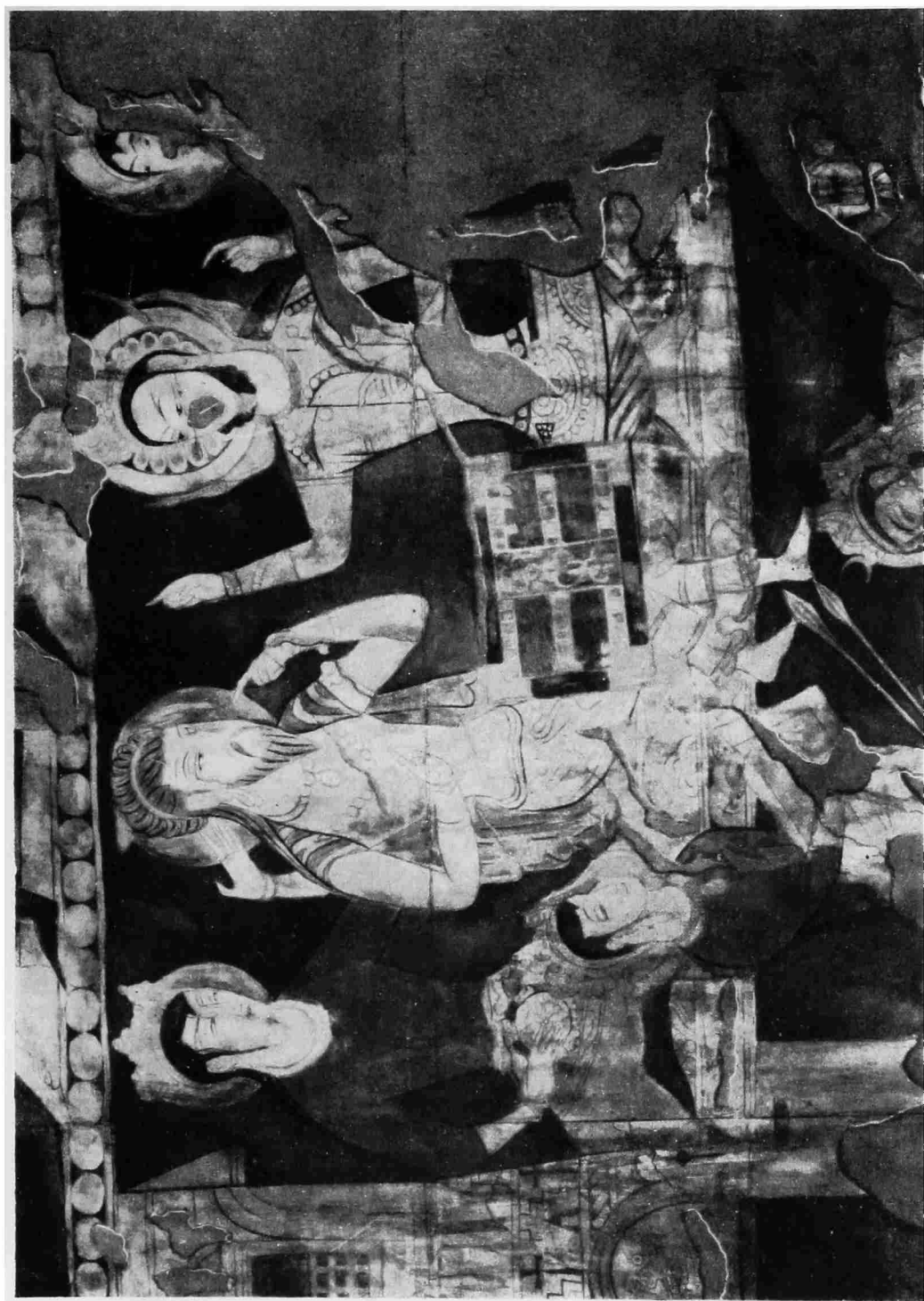


Рис 11. Фрагмент росписи западной стены помещения 13. (Пянджикент, здание VI).



Рис. 12. Изображение конного воина на щите, найденном на горе Муг.

Б. Я. СТАВИСКИЙ

О ДВУХ ПАМЯТНИКАХ СОГДИЙСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА*(Всадник с мугского щита и конный воин из объекта VI древнего Пянджикента)*

Ставший широко известным в науке парадный «мугский щит» с красочным изображением конного воина, найденный в 1933 г. при раскопках замка на горе Муг, был впервые опубликован А. Ю. Якубовским в путеводителе по Среднеазиатской выставке Государственного Эрмитажа¹ и позднее — в его же работах, посвященных живописи древнего Пянджикента².

«Главное значение этого замечательного щита, — писал А. Ю. Якубовский, — в том, что это первый памятник согдийской живописи, дошедший до нас в таком виде, что мы могли по нему судить об уровне живописного искусства у согдийцев»³. Более того, А. Ю. Якубовский отмечал далее, что «щит этот представляет не только памятник замечательного изобразительного искусства древних таджиков, но и ценен как первоисточник для изучения вопроса о вооружении согдийца, воина-всадника в конце VII—начале VIII в., т. е. в период борьбы согдийцев с арабами за свою независимость»⁴.

Следует, однако, признать, что отнесение мугского щита к согдийским памятникам конца VII—начала VIII в. оставалось до известной степени условным. Правда, найден он в комплексе конца VII—начала VIII в., в замке одного из согдийских князей, владельца древнего Пянджикента — Диваштича. Но находки в этом же комплексе фрагментов китайских тканей, обломков деревянных изделий с китайским лаком и китайской бумаги свидетельствовали, что в замке на горе Муг были вещи не только местного, согдийского, но и иноземного (вплоть до китайского) происхождения. Поэтому нельзя было исключить возможность не согдийского, а иного происхождения мугского щита, тем более, что памятники такого рода в Согде долгие годы не были известны, а всадник на щите (рис. 12), как отметил А. Ю. Якубовский, «имел немало сходства с изображениями на стенных росписях в буддийских монастырях далекого Синьцзяна»⁵. Но тонкое историческое чутье не обмануло А. Ю. Якубов-

¹ А. Ю. Якубовский. Культура и искусство Средней Азии. Путеводитель по выставке. Л., 1940, стр. 25 и рис. на стр. 27.

² А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента по материалам Таджикско-Согдийской археологической экспедиции 1948—1949 гг. Изв. АН СССР, сер. ист. и филос., т. VII, 1950, № 5, стр. 474—476; его же. Древний Пянджикент. Сб. «По следам древних культур». М., 1951, стр. 215—218.

³ А. Ю. Якубовский. Живопись древнего Пянджикента..., стр. 475.

⁴ Там же, стр. 474.

⁵ А. Ю. Якубовский. Древний Пянджикент, стр. 217.

ского. Открытие памятников согдийского изобразительного искусства VII—VIII вв. в Варахше и Пянджикенте, свидетельствующих о высоком уровне художественного творчества согдийских мастеров, подкрепило его заключение, тем более, что некоторые элементы этой живописи нашли близкие аналогии в изображении на мугском щите. Наиболее яркое свидетельство в пользу согдийского, а может быть, даже и более узко—пянджикентского происхождения щита получено в результате открытия в древнем Пянджикенте в 1953 г. новых образцов росписей.

Фрагмент живописи, о котором идет речь, представляет собой небольшой участок настенной росписи, северной стены прямоугольного зала или внутреннего дворика, получившего условное обозначение «помещения 13», входившего в состав объекта VI— крупного строительного массива на восточной окраине пянджикентского шахристана. Помещение 13 непосредственно примыкало к городской стене¹.

В этом помещении, как и в других залах объекта (№ 1 и 8), живопись в древности покрывала, видимо, все четыре стены от поверхности суфы до потолка.

У левого края уцелевшего фрагмента росписи сохранилась часть конского крупа, правее виден второй конь с всадником, а вокруг них и в промежутках между ними заметны части пластинчатых панцирей и каких-то других изображений. Роспись включала, видимо, группу конных воинов, направлявшихся влево. К сожалению, до нас дошла лишь незначительная часть сцены, и сейчас интересно лишь одно изображение воина на коне (рис. 13), несмотря на ряд отличий, близкое к мугскому всаднику. Сходство заключается не только в близости сюжета обоих изображений. Еще больше их сближает общность художественного стиля и приемов рисунка. Оба они сочетают чрезвычайную точность в передаче отдельных деталей (например, одежды, вооружения, конской сбруи и т. п.) с манерностью и вычурностью всего изображения в целом. Грудь всадника в обоих случаях изображена повернутой в полоборота, тогда как ноги даны в профиль; плечи всадника развернуты, грудь — подчеркнуто широкая, а талия — удлинненная и чрезвычайно тонкая. В обоих случаях повторен один и тот же манерный, вычурно-изысканный жест правой руки, поддерживающей поводья, и столь же неестественное положение левой руки — с рукоятью булавы или жезла на мугском щите и древком копья на пянджикентском фрагменте (на последнем часть руки сохранилась крайне плохо).

Изображения коней в обоих случаях также оказываются чрезвычайно близкими; в частности, очень сходна передача гривы и контура крупа. Различия же зависят от различия материала (в одном случае — живопись на коже, натянутой на небольшой деревянный щит, в другом — монументальная стенная роспись на глиняной штукатурке) и от сюжета (одиночное изображение конного воина, вероятно, в парадной одежде, и изображенный в составе боевой группы готовый к бою всадник, одетый в пластинчатый панцирь).

Следует, конечно, отметить, что сюжет настенной росписи нам все-таки недостаточно ясен. Но для решения поставленного вопроса важны не сюжетные отличия, а то общее, что связывает пянджикентский фрагмент со щитом из мугского замка. Общее же это столь характерно, что позволяет нам рассматривать оба изображения как произведения высокого мастерства согдийских, а возможно, и более узко — пянджикентских художников VII—VIII вв. н. э. и тем самым подтвердить на новом материале правильность высказанного А. Ю. Якубовским мнения о происхождении мугского щита и общего суждения о согдийском изобразительном искусстве.

¹ См. статью А. М. Беленицкого. Из археологических работ в Пянджикенте 1951 г. СА, XVIII, 1953, стр. 332—334, 336—340 и рис. 3, 5, 6 и 7.

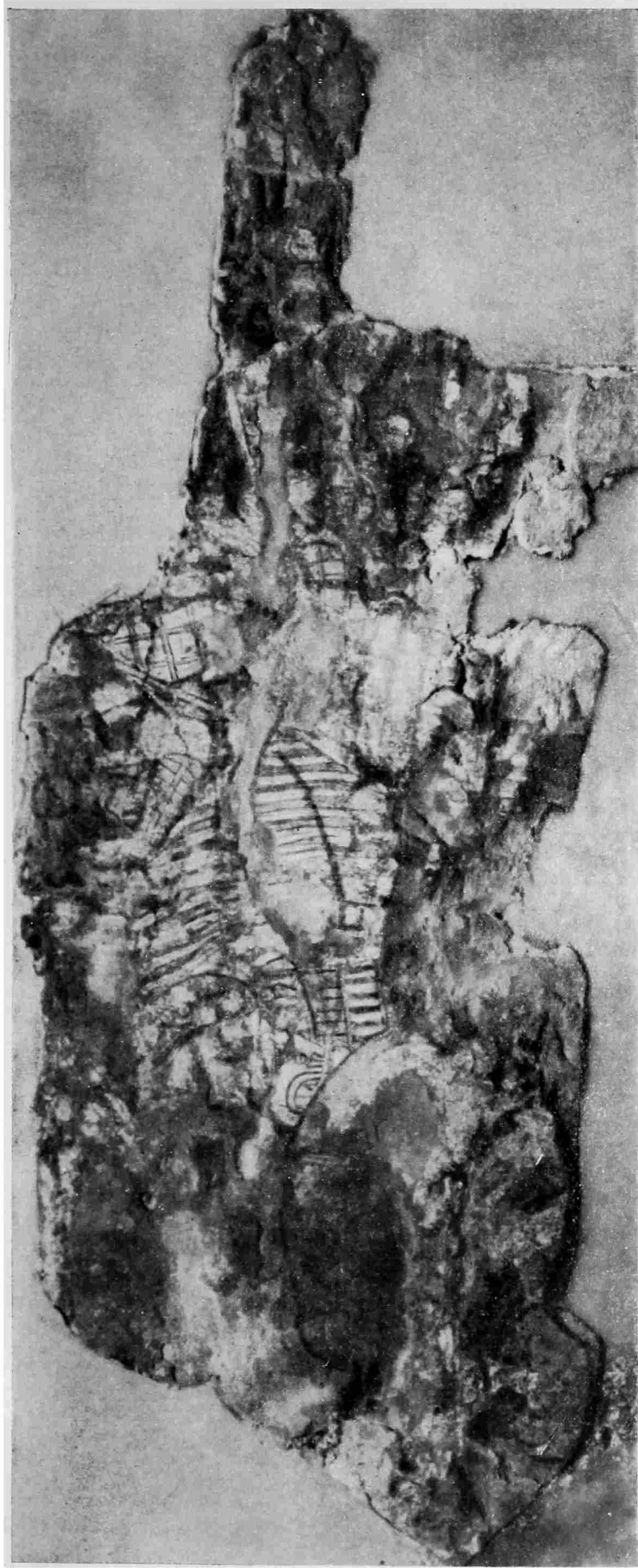


Рис. 13. Изображение конного воина на росписи в Пянджикенте. (Помещение 13, здание VI).