

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ

ДРЕВНИЕ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕЙ АЗИИ И ИНДИИ

Под редакцией
В. М. МАССОНА



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1984

Л и т е р а т у р а

- Агафангел*. История Армении. Ереван, 1977. 191 с. На арм. яз.
- Бартольд В. В.* История культурной жизни Туркестана. — Соч. М., 1963, т. 2, ч. 1, с. 169—393.
- Бернштам А. Н.* К вопросу об ускуль-кушан и тохарах. — СЭ, 1947, № 3, с. 41—47.
- Бузанд Фавстос*. История Армении / Пер. и коммент. М. А. Геворкяна. Ереван, 1953. 209 с.
- Егише*. О Вардане и войне армянской / Пер. И. А. Орбели. Ереван, 1971. 174 с.
- Манандян Я. А.* О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен. Ереван, 1954. 309 с.
- Март Н. Я.* Крещение армян, грузин, абхазов и алан св. Григорием. СПб., 1905. 211 с.
- Матвей Эдесский*. Хронография. Ереван, 1973. 429 с. На арм. яз.
- Парпеци Лазар*. История Армении. Тифлис, 1904. 182 с. На арм. яз.
- Патканов К. П.* Армянская география VII в. СПб., 1877. 84 с.
- Пигулевская Н. В.* Византия и Иран на рубеже VI—VII вв. М., 1946. 292 с.
- Прокопий Кесарийский*. История войн римлян с персами. Ереван, 1967. 304 с. На арм. яз.
- Себеос*. История императора Ираклия / Пер. К. Пакопян. СПб., 1879. 153 с. На арм. яз.
- Тер-Гевондян А. Н.* Новая арабская редакция Агафангела : Араб. текст и исслед. Ереван, 1968. 110 с.
- Тер-Мкртчян Л. Х.* Армянские источники о Средней Азии V—VII вв. М., 1973. 98 с.
- Толстов С. П.* Древний Хорезм. М., 1948. 352 с.
- Тревер К. В.* Кушаны, хиониты и эфталиты по армянским источникам IV—VII вв. — СА, 1954, т. 21, с. 131—147.
- Хоренаци Мовсес*. История Армении / Пер. Н. Эмина. М., 1893. 343 с.
- Якубовский А. Ю.* Живопись древнего Пенджикента. — ИАН, 1950, т. 7, № 5, с. 472—491.

Н. Н. Негматов

БОЖЕСТВЕННЫЙ И ДЕМОНИЧЕСКИЙ ПАНТЕОНЫ УСТРУШАНЫ И ИХ ИНДОИРАНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Ранее неизвестная науке культура Уструшаны — одной из значительных историко-культурных областей Средней Азии, занимавшей территорию между Сырдарьей и Гиссарским хребтом, Ленинабадом и Самаркандом — в некоторой степени открыта теперь благодаря раскопкам. К настоящему времени осуществлен комплекс исследований письменных и археологических источников, в результате чего получен богатый материал по социально-политической и экономической истории, городскому и сельскому строительству, архитектуре и фортификации, культуре и некоторым другим аспектам истории этой страны [Негматов, 1957; Негматов и др., 1973; Брыкина; 1974, Пулатов, 1975; Билалов, 1980].

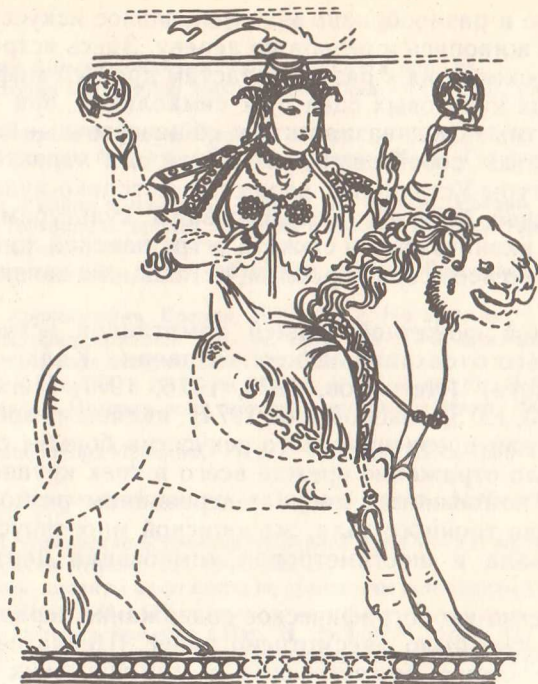
Богато и разнообразно монументальное искусство Уструшаны, особенно живопись и резьба по дереву. Здесь встречено много сюжетов, восходящих к разным пластам древней мифологии и эпоса, различных культовых сцен с их символикой, при этом синтезированы местные среднеазиатские и общевосточные сюжеты, которые представляют собой ценный источник для характеристики духовной культуры Уструшаны, ее места в историко-культурных процессах Средней Азии и взаимодействия с культурами других стран. Вопросы иконографии и сюжета уструшанской живописи — самые сложные во всей серии проблем, встающих в связи с их исследованиями.

Главной сюжетной линией памятников искусства, лучше и больше всего сохранившихся во дворце Калаи-Кахкаха-I (арк Бунджиката) [Негматов, 1973, 1976, 1977; Негматов, Соколовский, 1973, 1975; Соколовский, 1974], является изображение традиционной для древнеиранского искусства борьбы сил добра и зла. Это нашло отражение прежде всего в трех крупнейших монументальных композициях дворца: деревянном резном панно — тимпане входа тронного зала, живописной многоярусной композиции малого зала и шестиметровой композиции центрального коридора.

Сюжетно-иконографическое содержание первой и третьей композиций уже было рассмотрено ранее [Негматов, 1978]. Сейчас разберем серию божественных и демонических персонажей из живописной композиции малого зала дворца.

Малый зал квадратный в плане, площадью 95 м², высотой около 5 м. Вдоль его стен имеются широкие суфы, входной проем расположен в середине восточной стены. Живопись зала последовательно рассказывает об этапах грандиозного сражения царя-полководца и его воинов с многочисленными полчищами разноликих демонов, в котором на стороне людей выступают божество, богиня и другие небесные силы, а также о первых этапах мирной жизни после победоносной для людей битвы.

Композиционно центральной является западная (напротив входа) стена, где в середине над выделенной тронной суфой изображена сцена с основным персонажем живописного повествования. Это огромная, роскошно одетая мужская фигура (рис. 1, 4), восседающая на зооморфном троне в виде сдвоенных коней с опорами (двумя парами передних ног и поручнями) и выгнутыми головами по сторонам. На троне лежит богато орнаментированная ткань. Одежда этого персонажа выдержана в золотисто-желтых и голубых тонах. Живописное поле окаймлено широкой и высокой расписной ажурной аркой, украшенной растительной вязью. Концы арки внизу опираются на вытянутые овальные медальоны, декорированные сверху волотообразными навершиями. В медальонах изображены арфистка и музыкант-мужчина. По обеим сторонам центрального поля располагались три яруса живописных сцен различного содержания.



1

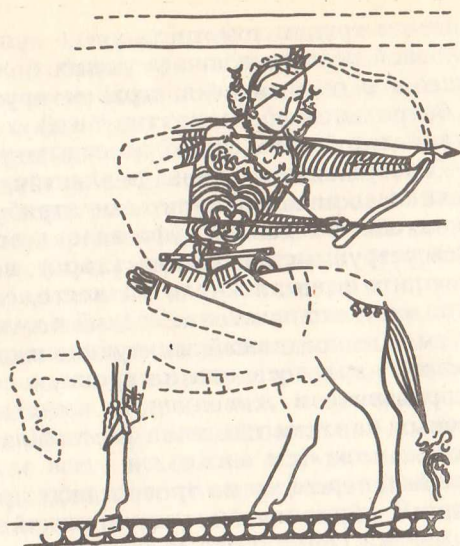


0 10 cm

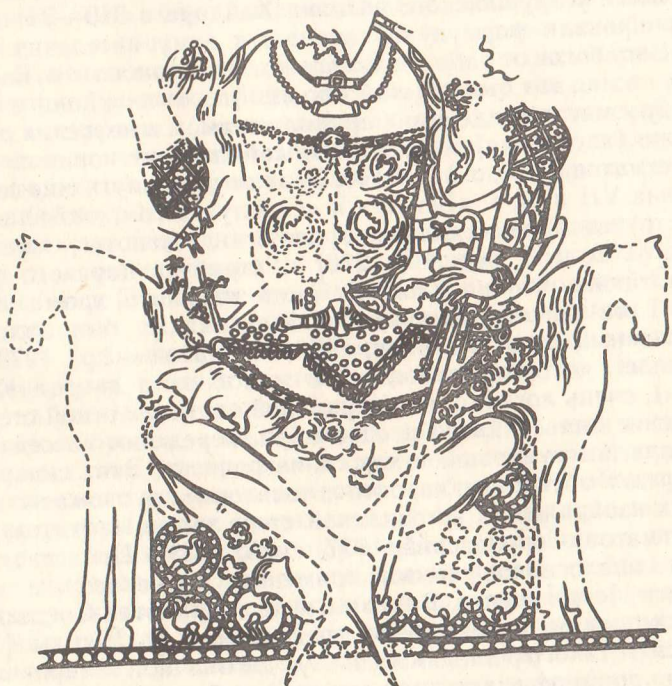
2

Рис. 1. Уструшана, Калаи-Кахкаха I. Дворец афшинов.

1 — изображение четырехрукой богини; 2 — божество с символом луны; 3 — фрагмент сцены поединка; 4 — мужская фигура на зооморфном троне.



3



4

Рис. 1 (продолжение).

В композиции в целом трудно усмотреть чисто культовый характер сюжетов: основной персонаж лишен явных божественных атрибутов. Ближайшее его окружение в верхнем ярусе — музыканты, сидящие под балдахином аристократы, а в двух нижних — воины в разных ситуациях: в боевом строю, на отдыхе у реки, коленапреклоненные, — изображенные очень реалистично, без намека на какие бы то ни было внешние культовые атрибуты. Перед данной композицией находится тронная суфа зала, которую занимал во время приемов уструшанский афшин (царь), но сидел он спиной к изображению, что едва ли имело бы место, если бы это было главное божество местного пантеона. Зодчий и художник при оформлении зала приемов из создавшейся ситуации вышли самым лучшим образом: живого царя посадили на тронную суфу, главного персонажа воспроизвели в живописи на почетном месте, а изображения основных божеств пантеона поместили напротив царя, на восточной стене зала (см. ниже).

Но кто же этот главный персонаж на троне в виде протомы коней? Перед нами, видимо, образ предка уструшанской правящей династии. С культом предка семьи, рода и династии мы знакомы по письменным источникам, изображения предков выявляются также в памятниках искусства.

Хорошо известен факт обожествления уструшанских афшинов, сосредоточения в их руках также и сакральной власти. На судебном процессе уструшанского афшина Хайдара в 840—841 гг. ему инкриминировали формулу обращения к нему населения Уструшаны: «Богу богов от раба его такого-то, сына такого-то», на что он отвечал, что «...это был обычай народа [по отношению] к моему отцу, деду и мне, прежде чем я принял ислам, и я не желал ставить себя ниже [населения] и [чтобы] ослабилось их повиновение ко мне» [Негматов, 1957, с. 145—146]; можно упомянуть еще сообщения хроник VII в. н. э. «Бейши» и «Суйшу» о том, что владельцы Цао (Уструшана) восседали на троне в виде золотого коня [см.: Бичурин, 1950, ч. 3, отд. 4, с. 276] — атрибута царского фарна. Заметим также, что во входной части главного храма Калаи-Какхаха-I на специальных деревянных плахах был захоронен обезглавленный конь [Авзалов, 1978; Негматов и др., 1979].

Ситуация, которая сложилась в малой зале дворца Калаи-Какхаха-I, очень логична: в центральной части почетной стены — изображение династийного предка царя, перед ним восседал сам живой царь, выступавший и как глава религии. Этот синкретизм образа предка обусловил, вероятно, появление крупномасштабных и богатых изображений на западной стене зала [Негматов, 1976, с. 92; Негматов, Соколовский, 1977, с. 152, 153]. Представляется также, что аналогичное решение применимо и к некоторым сценам в живописи Пенджикента, Варахши и на терракотах Согда. С нашей точки зрения, неприемлемо предложение В. Шкоды [1980] отказаться от такого решения в пользу однозначной интерпретации образов на зооморфных тронах только как божеств. Неправильна

в своей основе следующая постановка вопроса автором: «Могли ли поместить изображения обожествленного уструшанского царя в Пенджикенте в подобной композиции вместе с другими богами? Для этого надо было бы, чтобы этот герой почитался не только в Уструшане, но и в Согде и при этом был приравнен к другим богам согдийского пантеона» [Шкода, 1980, с. 63]. Уструшана и Согд в рассматриваемое время представляли собой самостоятельные государственные образования со своими правящими династиями и комплексами собственных историко-культурных ценностей, хотя во многом и близкими друг другу. А значит, вряд ли верно механически переносить конкретный образ предка уструшанской династии в пенджикентские дома, или наоборот. Образ и культ предков, как распространенный идеологический институт многих народов в древности, несомненно имел ряд локальных вариантов. Поэтому каждый памятник должен быть интерпретирован прежде всего исходя из конкретных местных данных.

В. Шкода считает, что «шахристанский вариант росписи имеет, вероятнее всего, культовый характер. Во дворце Калаи-Каххаха особо почитали именно этого бога, а в семье владельца пенджикентского дома особо чтит богиню на льве (изображение богини на льве в шахристанском зале помещено на боковых стенах), но молились и богу на троне с фигурами коней» [1980, с. 63]. Сначала уточним, что два изображения (а не одно!) шахристанской богини помещены не на «боковых стенах» зала, а напротив главного персонажа, на восточной, тоже главной и полностью обозреваемой стене. Отметим также, что шахристанская роспись вариантом пенджикентской не может быть, хотя бы потому что они по важности своего месторасположения не сравнимы: шахристанский главный персонаж помещен на основной стене царского зала приемов, а пенджикентская богиня — на боковой стене одного из частных домов (объект XXVI).

Некоторые исследователи древнего Пенджикента проводят мысль о провинциальности уструшанского центра культуры по отношению к Пенджикенту. Однако Согд со столицей Самарканд и Уструшана со столицей Бунджикат (развалины в Шахристане) — исторически одновременные и равнозначные области Средней Азии (хотя и изучены неравномерно), а Пенджикент — один из удельных городов Согда.

Таким образом, с нашей точки зрения, остается в силе интерпретация главного персонажа западной стены малого зала калаикахкахинского дворца в качестве изображения обожествленного предка уструшанских правителей. Этот образ, судя по всему, являлся основным объектом поклонения уструшанцев по формуле уже отмеченного культового синкретизма: образ царского предка — живой царь с сакральной властью. На трех других стенах малого зала дворца были изображены многоярусные сцены грандиозного сражения, в котором участвуют трехголовое божество, четырехрукие богини, царь-полководец на колеснице,

конные и пешие воины и полчища разноликих демонов. Почти вся штукатурка стен с изображениями в результате пожара оказалась на суфах и полу, и в настоящее время мы располагаем лишь серией отреставрированных полностью или частично фрагментов.

Развертывание этого сюжета начиналось с восточной стены зала, где было воспроизведено трехголовое и четырехрукое божество в момент сражения или поединка, восседающее на коне. Одной рукой оно держит лук, второй натягивает тетиву, готовясь выпустить стрелу (рис. 1, 3). В двух других руках — копьё наперевес. Все три головы человеческие, антропологически близкие, написаны вполборота вправо, две боковые уменьшены и расположены на уровне ушей средней, более крупной головы. На головах — одинаковые сложные короны с полумесяцем, в ушах — серьги. Одета фигура в доспехи, у пояса — кинжал, ниже — колчан со стрелами. В одно из левых предплечий воткнута стрела.

На этой же стене располагались изображения двух четырехруких богинь с разными лицами (рис. 1, 1). Первое — в верхнем ярусе живописной композиции у юго-восточного угла стены. На богине богато орнаментированная золотая корона с полумесяцем в центре. От короны к плечам легкими складками опускается голубая прозрачная вуаль, в ушах — массивные серьги с драгоценными камнями. Одежда — светло-голубой хитон, украшенный у шеи орнаментированной золотой каймой; на плечи накинута пурпурный плащ; на груди — золотые бляшки, на одной руке — браслет. Все вместе создает необычайно красивую гамму красок на голубом и темно-синем фоне росписи. В одной руке богини — скипетр с навершием в виде крылатого льва; слева находится «штандарт», завершающийся золотой птицей. Другой рукой богиня сжимает поводья; третьей — держит какой-то предмет в виде грифона; пальцы четвертой руки сложены в символическом жесте: указательный и безымянный подняты вверх, остальные сомкнуты. Богиня восседает на взнузданном льве и окружена огненным ореолом. Лицо ее в светло-сером нимбе с языками бледно-желтого пламени, сосредоточенное, спокойное, с раскосыми, широко расставленными глазами, плоским носом, маленьким, сомкнутым в полуулыбке ртом и необычайно широким овалом. Слева располагается символ луны — голубой диск с антропоморфным изображением, окаймленным полумесяцем. Справа — подобное изображение солнца. В среднеазиатской монументальной живописи раннего средневековья это первый случай изображения человеческого лица в фас.

Второе изображение богини, тоже восседающей на взнузданном льве, находится у северо-восточного угла малого зала в нижнем ярусе живописной композиции. Одежда и убранство полностью совпадают с таковыми первой богини. Она также четырехрукая: в одной руке держит символическое изображение солнца, в другой — луны, третьей рукой воспроизводит символический жест с двумя поднятыми пальцами, а четвертой, по-видимому, прижи-

мает жезл к груди. Сохранность красочного слоя хорошая. Преобладающий цвет — синий (ультрамарин) различных оттенков.

Рядом изображен мчащийся навстречу богине в запряженной крылатыми конями колеснице коленопреклоненный царь-полководец (рис. 2). Он показан влоборота влево, в богато расшитом кафтане и мягких доспехах. Лицо бородатое, с правильными европеоидными чертами; на голове — остатки венца с полумесяцем. Правая рука с раскрытой опущенной ладонью полусогнута в локте, левая — держит у груди копье. Двухколесная деревянная колесница покрыта богатой геометрической и растительной резьбой. В выступающем левом углу покато́й крыши — резной, видимо деревянный, полумесяц; крылатые кони в яблоках запечатлены в положении быстрого бега [Негматов, 1973, с. 194, 195, рис. 9; Белевицкий, Маршак, 1976, с. 80; Шкода, 1980, с. 63].

На восточной же стене рядом с богиней в фас — изображение трехголового демона. Огненнорыжая густая грива обрамляет хищное, злобное, оскаленное, полное экспрессии светло-серое лицо (рис. 3, 2). Нос с горбинкой. Глаза выпучены, третий глаз помещен на лбу. Над лбом и в висках персонажа — три черепа. Фигура полубога, выполнена в полный рост в неистовых движениях танца. Мощное, мускулистое, золотисто-зеленое тело демона перевито лентой с бубенцами. В изображении цветовая контрастность усилена жесткостью линий, объемность формы сочетается с динамичной выразительностью. На восточной стене интересно изображение еще одного демона — с черепом над лбом (рис. 3, 1).

Продолжение сцены сражения дано на северной стене зала: последовательно воспроизведены эпизоды побед царя-полководца, восседающего в колеснице, запряженной крылатыми конями, и его конного и пешего войска над многочисленными демонами. В верхнем ярусе — изображение прямостоящих воинов, в среднем — сцена битвы с демонами, царь-полководец в колеснице (дважды) и поверженный демон. Нижний ярус — изображение замка с выходящим из него воином и группы пирующих под балдахином лиц, воинов-музыкантов, играющих на арфах и лютнях; этот ярус в целом представляет собой сцену отдыха после боя и возвещает о победоносном завершении сражения людей, победивших демонические силы.

Главными действующими лицами живописной панорамы северной стены являются царь-полководец и его дружина. Этого полководца мы уже видели коленопреклоненным в колеснице перед богиней на восточной стене. На северной стене он показан тоже в богатой колеснице, запряженной лошадей в яблоках. Различия: теперь царь не стоит на коленях с опущенным вниз копьем перед богиней, а сидит, поджав под себя ноги, без копья, но с мечом и кинжалом на поясе. У него хорошо сохранилась верхняя часть головы в богатом сложном венце с крупным полумесяцем, вместо неясного нагрудного убора четко видна лента ожерелий с медальоном; если

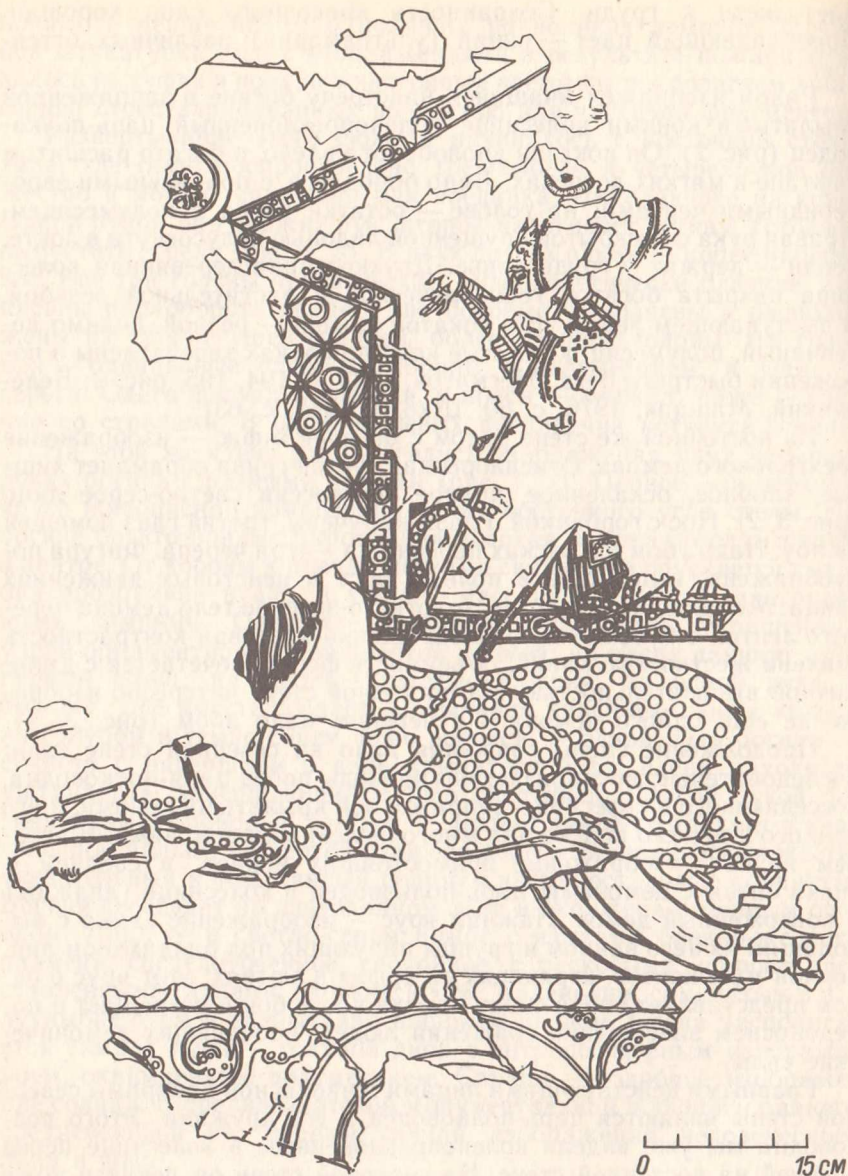


Рис. 2. Уструшана, Калаи-Кяхкаха-I. Дворец афшинов. Изображение коленопреклоненного царя-полководца в колеснице перед богиней.

у восточного изображения резной полумесяц уцелел в левом верхнем углу колесницы, то здесь точно такой же полумесяц помещен в центре крыши колесницы. Следовательно, в обоих случаях перед нами образ одного и того же царя-полководца — главного персонажа живописной панорамы. К идентификации этого образа мы вернемся ниже.

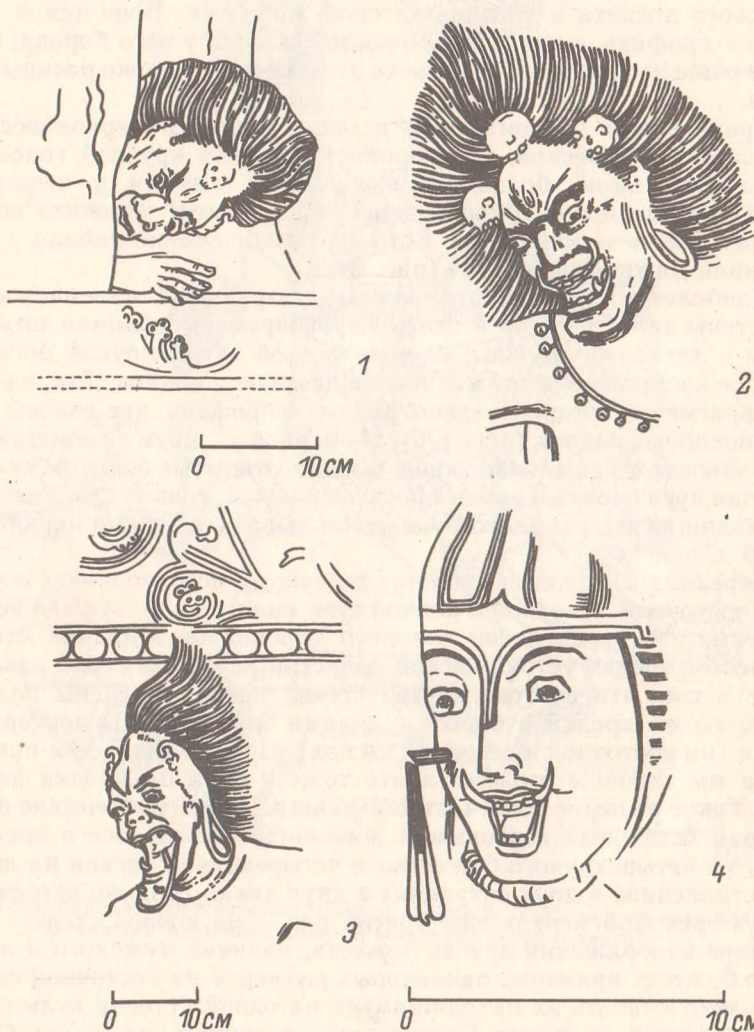
На северной стене имеется также ряд фрагментов демоноподобных воинов и демонов (рис. 4). На одном из них воин-демон изображен в оригинальном шлеме-нашейнике, который завершается на плечах развевающимися крыльями (рис. 3, 5). Эта своеобразная комбинация — единственное воспроизведение такого вида воинского доспеха в среднеазиатской живописи. Воин-демон написан в профиль, в позе стремительной скачки; у него борода, выступающие изо рта клыки, нос чуть с горбинкой, широко раскрытые глаза.

Среди серии разномастных демонов отметим черноволосого демона с человеческой, но непропорционально крупной головой, маленьким лицом, большими выпуклыми глазами и широким приплюснутым носом. Второй демон также имеет нарочито искаженный человеческий облик. Есть еще изображение демона с удлинённой нижней челюстью (рис. 3, 3).

Наиболее пострадала от пожара и разрушений живопись южной стены зала. Однако и здесь зафиксированы обломки штукатурки с деталями одежды и лица третьей четырехрукой богини, а также изображения сражающихся демонов и воинов. Так, на одном фрагменте воспроизведены рядом, в профиль, две головы демоноподобных воинов (рис. 3, 6). На первой — шлем с геометрическим узором. У нее длинное лицо, широко открытые большие глаза, двойная дуга бровей, крупный нос с горбинкой, тонкие длинные усы и выходящие изо рта клыки — в целом выразительный и впечатляющий облик.

Переходя к сюжетно-иконографическому истолкованию живописи восточной, северной и южной стен малого зала, прежде всего отметим, что определение главного персонажа западной стены в качестве предка уструшанской династии влечет за собой заключение о том, что на трех других стенах показаны сцены подвигов этого же предка в борьбе с силами зла. Дважды повторяющееся (на восточной и северной стенах) изображение царя-полководца мы склонны отождествлять тоже с образом предка династии. Такое решение облегчает дальнейшие иконографические объяснения остальных персонажей живописи, прежде всего трехголового и четырехрукого божества и четырехрукой богини на льве, представленной в двух ситуациях в двух ликах (она же встречена в двух-трех фрагментах еще третий раз — на южной стене). Отсутствие изображений других божеств, наличие мужского и женского божеств примерно одинаковых размеров на восточной стене позволяют считать их находящимися на одной ступени культовой иерархической лестницы. Скорее всего, в данном зале были пока-

заны только два главных божества уструшанского пантеона. Заметим, что оба они четырехрукие: мужское — трехголовое, женское — в двух ликах (а третий лик, видимо, был представлен на южной стене). Оба божества одинаково участвуют в военных действиях на стороне людей. У них есть и общие атрибуты — символы луны (рис. 1, 2). По всей вероятности, в данном случае это изображения богов-супругов. О такой возможности для хотанских и пенджикентских божественных пар уже писалось в литературе [Беленицкий, Маршак, 1976, с. 78—81].



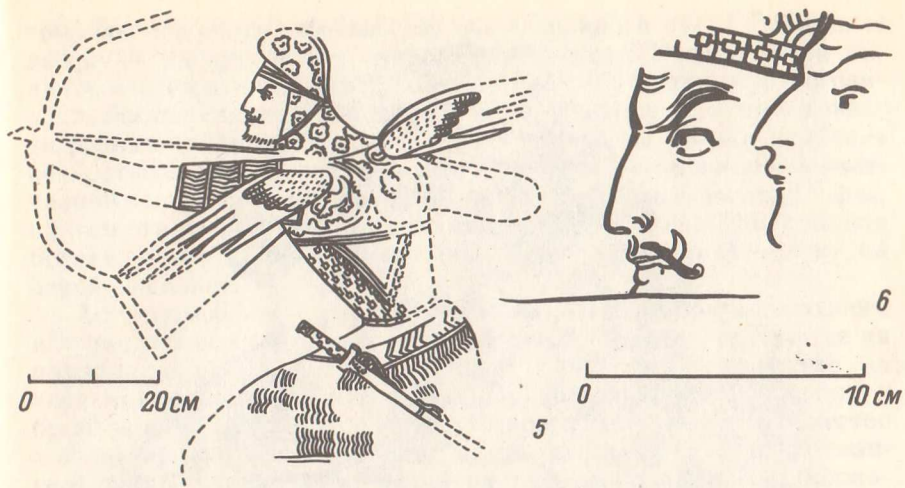


Рис. 3. Уструшана, Калаи-Кажкаха-І. Дворец афшинов. Изображения демонических персонажей (1—6).

Изображения трехголовых божеств и многоруких богинь с эмблемами луны и солнца не раз встречались в искусстве Восточного Туркестана (Хотан) и самой Средней Азии (Хорезм, Пенджикент), и им посвящена большая литература. Здесь отметим, что на одежде пенджикентского аналога трехголового божества (рис. 5) сохранилась надпись «Вешпаркар» — согдийская передача санскритского «Вишвакарман» в значении «творец всего». Это имя, исследованное В. А. Лившицем, встречается в согдийских, буддийских и манихейских текстах, в согдийской версии «Вессантара-джатака» как имя трехликого божества [см.: Беленицкий, Маршак, 1976, с. 79].

Уструшанское и пенджикентское трехголовые божества при их явном смысловом единстве имеют ряд существенных различий. У уструшанского — четыре руки, три мужских лица; он возглавляет войско, сражающееся с полчищами демонов. У пенджикентского — шесть рук, среднее лицо мужское, правое — женское, а левое — демоническое, все лица с тремя глазами, из плеч поднимается пламя, оплечья в виде голов животных. У него в руках трезубец и меч. На женской голове — рог. Исследователи пенджикентского Вешпаркара—Вишвакармана А. М. Беленицкий и Б. И. Маршак пришли к следующему выводу: «Явно небуддийская иконография Пенджикента заставляет считать, что в данном случае индуистское божество, видимо, через буддизм было включено в местную религиозную систему. На этом пути как будто изменилась под воздействием новых условий и его иконография, включившая признаки образа Шивы» [1976, с. 79]. Представляется, что от индуистского и буддийского Вишвакармана — главным образом божест-

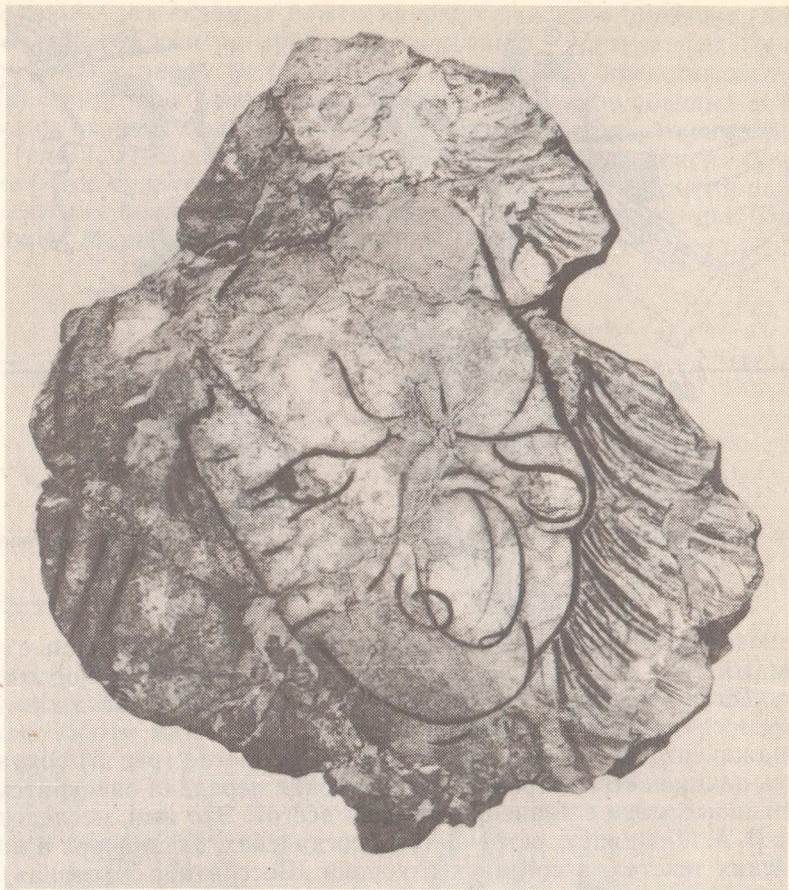


Рис. 4. Уструшана, Калаи-Какхаха-1. Дворец афшинов. Изображение демона.

венного строителя — уструшанское изображение ушло (или стояло) еще дальше, чем пенджикентское. Образ уструшанского трехголового божества освободился от сопровождающего женского лика (он есть у пенджикентского), упростились его другие атрибуты (уменьшилось количество рук, пропали пламя с плеч и оплечья в виде голов животных и пр.). Иными словами, в иконографии уструшанского божества исчезли многие индийские начала.

Иконографически весьма интересны оба изображения богини, — видимо, главной богини местного пантеона; последнее подчеркивается надменно величественной позой восседания на разъяренном льве, богатыми одеждами, украшениями и диадемой, многорукостью и тем, что в двух руках она держит антропоморфные

символы основных небесных светил — солнца и луны. Остальные две руки воспроизводят символический жест. Показательно наличие изображений других небесных светил на одежде. Многоликость богини связана, вероятно, с ее особыми функциями в каких-то разных сюжетных ситуациях. Из атрибутов богини наиболее конкретно изображены диск луны с женским лицом в короне, увенчанной полумесяцем, и солнечный диск с изображением лица в фас, причем эти изображения близки ликам самой богини. Оба символа богиня держит на раскрытых вверх ладонях: на правой — луну, на левой — солнце.

Антропоморфные и символические изображения солнечного и лунного божеств, других планет и звезд нередко попадают на памятниках культуры Средней Азии: в древнем Пенджикенте, на хорезмийских серебряных чашах, на погребальных оссуариях и бронзовой пластинке-подвеске из Карабулака. Лунное божество в полный рост с полумесяцем за плечами, сопровождаемое кушанской надписью «Мао» или греческой — «Селана», часто изображалось на кушанских монетах. Ю. Д. Баруздиным и А. М. Белени-



Рис. 5. Древний Пенджикент. Изображение трехголового божества.

ким уже сделана сводка встречающихся на древних монетах главных эмблем указанных божеств — лучистого венца и полумесяца [1961].

Есть определенные свидетельства Геродота (I, 215), китайских и других источников о поклонении древних среднеазиатских народов небу и небесным светилам. Имеется сообщение средневекового историка религии аш-Шахристиани (XI в. н. э.) о древнем храме Каусан в Фергане, посвященном солнцу и разрушенном при аббасидском халифе ал-Мутасиме (833—842 гг.).

Изображение различных божеств, сидящих на льве, — широко распространенная традиция у многих древних народов. Так, согласно известным хеттским текстам [Ардзинба, 1975, с. 264—266], на львах или львах-сфинксах стоят (или упоминаются в связи с ними) статуи Иштар, бога грозы, бога грозы и призыва, Сулинкати. К древнейшей традиции восходит и изображение символов луны и солнца с человеческими лицами. Например, тот же хеттский бог Сулинкати изображался с головой человека (из серебра) в левой руке и (серебряным) мечом — в правой.

Главная уструшанская богиня представлена в двух ликах. Двойственность ее образа, видимо, можно подтвердить еще наличием не двух, а двух удвоенных (т. е. четырех) рук, одновременным фактором владения двумя символами — луны и солнца. Двойственность символов существовала, например, в ритуалах хеттской этики и религии, в придворных функциях хеттских царей [Ардзинба, 1975, с. 264—266]. Типологическая параллель такой дуальной структуры свойственна и многим другим народам мира, в том числе зафиксирована в традициях Древней Греции, Ирана и Средней Азии [Иванов, 1969]. Двойственность образа главной уструшанской богини несомненно тоже восходит к глубокой древности и связывает ее, возможно, с образами ближневосточных и индоиранских божеств.

Обратимся к Ближнему Востоку. В Лидии VII в. до н. э. наиболее популярной была малоазийская богиня, имевшая в разных местах разные имена. По утверждению С. С. Соловьевой, ее культ бесспорно был связан с культом производительных сил природы, плодородия. Однако она почиталась и как божество войны, что связано, возможно, еще с племенным бытом, с эпохой военной демократии. Поэтому во время ее празднеств жрицы «устрашают людей военной пляской, исполняемой в полном вооружении под шум и звон кимбалов, тимпанов и оружия» (Страбон). Именно в данном двойственном образе богиня почиталась в Лидии: Геродот говорил о храме Кибелы в Сардах, у Страбона же есть известие о храме Артемиды на берегу оз. Гигея (Колоя), который почитался лидийцами как «великая святыня». В данном случае Артемиды, — вероятно, лишь греческое имя малоазийской богини-водительницы, подобно тому как в другой своей ипостаси — Великой матери — она отождествлялась греками с Реей. Культ Великой матери был тогда распространен во всех областях Малой Азии,

проник в греческие города — этой богине были посвящены храмы в Милете и Смирне [Соловьева, 1975 с. 248—251].

Остановимся теперь на индоиранском регионе, который в мировой духовной культуре особо выделяется своим богатейшим эпическим, мифологическим и культово-религиозным творчеством. Указанная традиция зафиксирована в грандиозных письменных памятниках двух тысячелетий (I тыс. до н. э.—I тыс. н. э.): от «Авесты» до «Шахнаме» Фирдоуси у древнеиранских народов, в «Махабхарате», «Рамаяне», брахманских пуранах («Шива», «Вишну», «Девибхагавата», «Бхагавата»), агамах и в других поэмах у древних индийцев. В древнем индоиранском мире были выработаны весьма стройные религиозные системы с божественными пантеонами во главе с авестийско-зороастрийским Ахурамаздой у иранцев и верховным богом Ишвара с его тримурти-триедиными продолжателями в сфере земной жизни (Брахма, Вишну и Шива) у индийцев.

Нас в данном случае интересуют бог Шива и его супруга. Шива имеет тысячу имен, часто изображается трехликим. Последние отражают три его основных проявления: Шива Татпуруши — создатель, Шива Агхора-бхайрава — разрушитель, Шива (в образе его жены Умы) — охранитель. Соответственно его лики изображаются: первый — полным внутренней силы, возвышенной отрешенности и покоя; второй — зловещим, искаженным гневом; третий — в образе молодой нежной женщины с цветком лотоса. Супруга Шивы, Парвати, также дается в разных образах и под разными именами. В интересующей нас ситуации она выступает в образе воительницы и носит имя Дурга. Шива и шиваизм занимают большое место в индуистской философско-религиозной системе, им посвящено множество выдающихся памятников искусства — храмов и храмовых комплексов и великолепных скульптур [Валегjee, 1956; Тюляев, 1968, с. 67—89; 1975, с. 43—67; Сидорова, 1971, с. 18, 22, 27, 35, 45; Нараян, 1975].

Шива в интересующих нас ситуациях изображен, например, в пещерном храме VIII в. н. э. на о-ве Гхарапуре (Элефанта) близ Бомбея (трехликий Шива Махешвара), в храме VIII в. н. э. Кайласанатха в Эйлуре (Шива Трипурантака — разрушитель трех городов, стоящий и натягивающий лук рядом с демоном) и в сценах борьбы Шивы с царем демонов Раваной, борьбы Шивы с асурами [Тюляев, 1968, с. 68, 71; 1975, с. 61]. Супруге Шивы, воительнице Дурге, посвящен храм VI в. н. э. в Айхоле близ Бадами [Тюляев, 1968, с. 43, 44]. Истоки формирования образа трехликого мужского божества и иконографии Шивы в Индии зафиксированы в печатке-амулете из Мохенджодаро, на которой изображено мужское рогатое и трехликое божество на троне — покровитель зверей [там же, с. 15; Сидорова, 1971, с. 18—22]; его прототипы встречаются и в ведийском пантеоне [Тюляев, 1968, с. 84].

Уструшанское и пенджикентское трехголовые божества Вешпаркар—Вишвакарман уже отождествлены Х. Хумбахом, А. М. Бе-

леницким и Б. И. Маршаком с индийским Шивой Махадева [Humbach, 1975, S. 397; Беленицкий, Маршак, 1976, с. 79; Azarpay, 1981, p. 29, 30]. Найдены также аналогии пенджикентской богине на льве, идентифицируемой с кушанской Наной и индийской Парвати [Azarpay, 1981, p. 30]. Отмечены параллели и «четырёхрукой богине в фас» в стенописи Хотана, особенно с изображениями Харити из Шрина-ХII, из Фархад-Бег-Виладжи в Национальном музее Нью-Дели [Bussagli, 1963, p. 54; Azarpay, 1981, p. 157].

Так еще в глубокой древности возникли и перекрещивались культы и символика индоиранских и ближневосточных народов, оказывали взаимное влияние сферы предавестийской Армаити, авестийской Аши, месопотамской Нанайа, лидийской Великой матери, пехлевийской Ардвисуры Анахиты, греческой Артемиды, кушанских Ардокшо и Наны, согдийской Наны, индийской Махадевы (Парвати и Дурга) и т. д. [Дьяконова, Смирнова, 1967; Азарпай, 1975; Azarpay, 1981].

Видимо, главная уструшанская богиня представляет собой тот же образ Великой матери-воительницы, олицетворяющей одновременно также культы сил природы и плодородия. Учитывая многочисленность согдийско-уструшанских параллелей в материальной и духовной культуре, видимо, не ошибемся, если назовем уструшанскую Великую богиню именем кушано-согдийской великой богини Наны, тем более что таджики как этнокультурные наследники Согда и Уструшаны до сих пор употребляют это наименование в значении «мать» и «старшая мать (бабушка)».

Таким образом, живопись малого зала дворца Калаи-Кахкаха-I разрешает говорить о трех главных объектах почитания доисламской Уструшаны. Это образ предка уструшанской династии, сливавшийся с личностью правящего царя (династийный культ), и два главных божества-супруга: Вешпаркар—Вишваркарман с антропоморфным обликом трехголового и четырехрукого мужчины на коне и Нана с антропоморфным обликом четырехрукой женщины на льве. Возможно, дальнейшие исследования памятников материальной культуры Уструшаны позволят выявить и другие персонажи местного божественного пантеона.

Мы выше ограничились описанием целой группы демонических персонажей живописи одного зала. Малая изученность проблем древней демониады не дает возможности на данном этапе провести также конкретное исследование уструшанской демониады [Мурадов, 1979]. Но, судя по всему, и здесь налицо тесная связь с образами и иконографией Древней Индии.

Л и т е р а т у р а

Авзалов Р. З. Раскопки на Калаи-Кахкаха I. — В кн.: Археологические открытия, 1977 г. М., 1978, с. 552.

Азарпай Г. Четырёхрукая богиня — кушанский пережиток в средневековом искусстве Средней Азии. — В кн.: Центральная Азия в кушанскую эпоху. М., 1975, с. 387—391. (ТМКИАКЦАКЭ; Т. 2).

- Ардзинба В. Г. Двоичные символы в хеттских ритуальных текстах и функции хеттских придворных. — В кн.: Древний Восток : К 70-летию акад. М. А. Коростовцева. М., 1975, сб. 1, с. 262—272.
- Баруздин Ю. Д., Беленицкий А. М. Бронзовая пластинка из Карабулакского могильника. — КСИА, 1961, вып. 86, с. 21—27.
- Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Черты мировоззрения согдийцев VII—VIII вв. в искусстве Пенджикента. — В кн.: История и культура народов Средней Азии : (Древность и сред. века). М., 1976, с. 75—89.
- Билалов А. И. Из истории ирригации Уструшаны. Душанбе, 1980. 192 с.
- Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950, т. 2. 335 с.
- Брыкина Г. А. Карабулак. М., 1974. 127 с.
- Всеобщая история искусств. М., 1981, т. 2, кн. 2. 525 с.
- Дьяконова Н. В., Смирнова О. И. К вопросу о культе Наны (Анахиты) в Согде. — СА, 1967, № 1, с. 74—83.
- Иванов В. В. Двоичная символическая классификация в африканских и азиатских традициях. — НАА, 1969, № 5, с. 105—115.
- Искусство народов Востока : Путеводитель-очерк. М., 1968. 25 с.
- Мурадов О. Древние образы мифологии у таджиков долины Зерафшана. Душанбе, 1979. 116 с.
- Нарайан Р. К. Боги, демоны и другие. М., 1975. 255 с.
- Негматов Н. Н. Уструшана в древности и раннем средневековье. Сталинабад, 1957. 159 с.
- Негматов Н. Н. О живописи дворца афшинов Уструшаны : (Предварит. сообщ.). — СА, 1973, № 3, с. 183—202.
- Негматов Н. Н. Живопись Шахристана : Опыт реставрации и пробл. исслед. — ИООН АН ТаджССР, 1976, № 3 (85), с. 87—97.
- Негматов Н. Н. Резное панно дворца афшинов Уструшаны. — В кн.: Памятники культуры : Нов. открытия. Ежегодник 1976 г. М., 1977, с. 353—362.
- (Негматов Н. Н.) *Negmatov N. N.* Ancient mts as reflected in archaeological finds and art relics of Tadjikistan. — In: General problems of anthropology and ethnography of South Asia : Papers by Sov. researchers I Intern. Congr. of anthropol. and ethnol. sciences (Delhi, India, dec. 10—21, 1978). Moscow, 1978, p. 60—71.
- Негматов Н. Н., Авзалов Р. З., Мамаджанова С. М. Храм и мечеть Калаи-Какхаха I. — В кн.: Археологические открытия 1978 г. М., 1979, с. 580, 581.
- Негматов Н., Пулатов У. П. и др. Средневековый Шахристан. Душанбе, 1973. 199 с.
- Негматов Н. Н., Соколовский В. М. Два фрагмента стеной росписи с изображением многорукой богини из Шахристана. — СГЭ, 1973, № 37, с. 58—60.
- Негматов Н. Н., Соколовский В. М. «Капитолийская волчица» в Таджикистане и легенды Евразии. — В кн.: Памятники культуры : Нов. открытия. Ежегодник 1974 г. М., 1975, с. 438—458.
- Негматов Н. Н., Соколовский В. М. Реконструкция и сюжетная интерпретация росписей малого зала дворца афшинов Уструшаны. — В кн.: Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана : Тез. Всесоюз. науч. конф. в г. Пенджикенте ТаджССР. Душанбе, 1977, с. 150—154.
- Пулатов У. П. Чильхуджра. Душанбе, 1975. 186 с.
- Сидорова В. С. Скульптура Древней Индии. М., 1971. 86 с.
- Соколовский В. О живописи «Малого» зала дворцового комплекса городища Калаи-Какхаха I (Шахристан, ТаджССР). — СГЭ, 1974, № 39, с. 48—52.
- Соловьева С. С. Лидия при Гигесе и ее взаимоотношения с Ассирией. — В кн.: Древний Восток : К 70-летию акад. М. А. Коростовцева. М., 1975, сб. 1, с. 246—261.
- Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1968. 186 с.
- Тюляев С. И. Храм Кайласанатха в Эйлуре. — В кн.: Сокровища искусства стран Азии и Африки. М., 1975, вып. 1, с. 43—67.
- Шкода В. Г. К вопросу о культовых сценах в согдийской живописи. — СГЭ, 1980, № 45, с. 60—63.

- Azarpay G.* Sogdian painting : The pictorial epic in Oriental art. Berkeley; Los Angeles, 1981. 217 p.
- Banerjee J. N.* The development of Hindu iconography. Calcutta, 1956. 100 p.
- Bussagli M.* Painting of Central Asia. Geneva, 1963. 136 p.
- Humbach H.* Vayu, Siva und der Spiritus Vivas im ost iranische synkretismus. — *Alr*, 1975, p. 397—409.

М. М. Аурафи

К ВОПРОСУ О СРЕДНЕАЗИАТСКО-ИНДИЙСКИХ СВЯЗЯХ В ЖИВОПИСИ ДРЕВНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В древности среднеазиатские области и Индия не раз были частями одних и тех же государственных объединений. Это приводило к установлению длительных экономических, культурных и религиозных связей, отложивших отпечаток на многие стороны жизни.

Замечательные открытия советских археологов — Л. И. Альбаума, А. М. Беленицкого, Б. А. Литвинского, Н. Н. Негматова, Г. А. Пугаченковой, Б. Я. Ставиского, С. П. Толстова, В. А. Шишкина — позволили конкретно говорить о взаимоотношениях народов указанных регионов в области культуры [Толстов, 1948; Альбаум, 1960, 1975; Шишкин, 1963; Негматов и др., 1966; Пугаченкова, 1966, 1972; Беленицкий, 1973; Литвинский, Зеймаль, 1973; Ставиский, 1979]. Начиная с 1960-х гг. появляется ряд работ, посвященных культурным связям между Средней Азией и Индией [Беленицкий, 1964; Литвинский, 1964; Ставиский, 1964; Толстов, 1964]. Проблема историко-культурных контактов находит отражение и в монографиях советских авторов, посвященных искусству Пенджикента, Аджина-Тепе, Балалык-Тепе, Афрасиаба [Альбаум, 1960, 1975; Беленицкий, 1973; Литвинский, Зеймаль, 1973]. Исследователи отмечают проникновение элементов индийской культуры в среднеазиатские памятники письменности, архитектуры, прикладного искусства, скульптуры, живописи. Особенно тесными контакты были в кушанский период (I—IV вв. н. э.). Этой эпохе свойственно распространение буддизма на территории Средней Азии, с чего там и начался процесс внедрения достижений индийской культуры, многообразного комплекса знаний и представлений [Ставиский, 1964, с. 173; Литвинский, 1972, с. 155; Литвинский, Зеймаль, 1973, с. 137].

Археологические открытия последних десятилетий выявили на территории советской Средней Азии буддийские памятники I—VIII вв. — в Айртаме, Кара-Тепе, Фаяз-Тепе (близ Термеза), Аджина-Тепе и Калаи-Кафирнигане (на юге Таджикистана), Ак-Бешиме (Северная Киргизия). В этом аспекте интересно рассмот-