

Институт экономики, управления и права (г. Казань)

Серия «Сокровищница Татарстана»

К. И. Корепанов
М. Ф. Обыденнов
А. А. Гайфутдинов

СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ
КУЛЬТУРЫ ПЕРВОБЫТНЫХ ПЛЕМЕН
ВОЛГО-УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Казань
Познание
2015

УДК 316.7(075.8)
ББК 63.3(0)+71.0
К66

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Института экономики, управления и права (г. Казань)*

Рецензенты:

доктор исторических наук, профессор Института экономики,
управления и права (г. Казань) *Б. Г. Кадыров*;
доктор исторических наук, профессор Башкирского государственного
педагогического университета им. М. Акмуллы *В. С. Горбунов*

Корепанов, К. И.

К66 Социальные основы культуры первобытных племен Волго-Уральского региона / К. И. Корепанов, М. Ф. Обыденнов, А. А. Гайфутдинов ; Институт экономики, управления и права (г. Казань). – Казань : Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2015. – 216 с. (Серия «Сокровищница Татарстана») ISBN 978-5-8399-0545-0

В монографии авторы систематизированно изложили общие закономерности историко-культурного процесса в регионе в древности. Особый акцент сделан на произведениях древнего искусства – от монументальной пещерной живописи до костяных и глиняных скульптур, росписи на сосудах.

Может быть использована на занятиях по истории духовной культуры, при изучении дисциплин гуманитарного цикла, общих и специальных курсах по истории Волго-Уральского региона, в работе научных кружков. Исторические сведения могут представлять ценность для людей, интересующихся историей региона.

УДК 316.7(075.8)
ББК 63.3(0)+71.0

ISBN 978-5-8399-0545-0

© Корепанов К. И., Обыденнов М. Ф.,
Гайфутдинов А. А., 2015
© Институт экономики, управления
и права (г. Казань), 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Древняя культура народов Республики Татарстан и современность	5
Глава 2. Культура, ее сущность, место в системе мира. Культурология как система знания	22
Глава 3. Общая характеристика культуры первобытной эпохи Волго-Уральского региона	32
Глава 4. Особенности искусства Волго-Уральского региона	35
Глава 5. Происхождение изобразительного искусства. Уральский очаг первобытного искусства	42
Глава 6. Искусство эпохи мезолита и неолита	59
Глава 7. Искусство племен Урала и Прикамья бронзового века	81
Глава 8. Основы мировоззрения населения Урала и Прикамья в позднем бронзовом и раннем железном веках	103
Глава 9. Искусство савромато-сарматского мира	116
Глава 10. Искусство населения Среднего Поволжья и Прикамья ананьинской эпохи (VIII–III вв. до н. э.)	126
Глава 11. Музыкальные инструменты эпохи раннего железа из Прикамья	155
Глава 12. Отражение духовного мира в искусстве населения Среднего Поволжья и Прикамья	166
Заключение	209
Список литературы	211

ВВЕДЕНИЕ

Научный, образовательный и общественный интерес к культуре и миропониманию различных эпох, несомненно, растет. В настоящее время изучение культуры вместе с возрождением народного искусства, сохраняющим традиции и национальное самосознание, применение в отечественном образовании, возрождение силы и духа народной культуры являются актуальнейшей задачей общекультурного процесса.

Духовная культура народов края богата и самобытна. Особую роль в ней играло искусство. Уже в эпоху верхнего палеолита формируется ярко выраженный уральский очаг первобытного искусства. Оригинальны творения мастеров в эпохи мезолита, неолита, раннего металла и бронзы, железа и Средневековья. Художественный мир Урала и Волго-Камья, в том числе Татарстана, в древности весьма содержателен.

В произведениях древнего искусства отразилась культура населения Урала и Прикамья, в которой прослеживается магия, календарная символика, шаманство, зооморфные культы и другие черты, связанные с ведущими идеями эпохи и органически введенные в общую духовную культуру. История, культура и искусство имели свои закономерности и особенности в развитии, обусловленные целым рядом факторов, в том числе социальными, географическими, хозяйственными, а также культурно-бытовыми условиями, определившими своеобразие исторических процессов, а в искусстве – сюжетного репертуара, соотношение мотивов и их стилистическое решение.

На Урале и в Прикамье древнее искусство представлено самыми различными видами – от монументальной пещерной живописи до миниатюрной костяной и глиняной скульптуры и сложных геометрических и изобразительных композиций росписи сосудов. Среди этих памятников встречаются подлинные шедевры. На примере памятников первобытного творчества можно проследить, как постепенно менялось его содержание, как от воспроизведения зверя (объекта охоты) художник обратился в конце первобытного периода к изображению человека, который составляет главное содержание художественного творчества всех последующих эпох.

Первобытное искусство явилось началом образного отражения действительности и с самых первых шагов помогало человеку постигать окружающий мир. На каждом этапе, на каждой ступени своего пути вперед человек старался найти наиболее действенные средства выражения своих чувств и мыслей. Основа почти всех выразительных приемов, которыми в дальнейшем будет пользоваться человек, была заложена в первобытную эпоху.

ДРЕВНЯЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН И СОВРЕМЕННОСТЬ

Современность складывается из общих мощных корней истории и культуры наших предков, культур различных эпох – архаической, средневековой, традиционной и других. Любая культура многофункциональна. Она является основой межэтнических взаимодействий. Одновременно – история и культура – квинтэссенция коллективной памяти. Как и любые феноменальные, желаемые для социума, явления общественной жизни, история и культура требуют бережного к себе отношения, сохранения и развития лучших традиций, введения в научный оборот и учебно-воспитательный процесс. Более всего история нуждается в объективном, истинном освещении. Любое искажение объективности может трагически повлиять на судьбы людей, народов, целых стран, геополитику в целом. Потому, искажение истории недопустимо. Ярким негативным примером такой недопустимости являются процессы, происходящие в настоящее время на Украине, где история и культура были освещены в негативном или заведомо искаженном виде, как мы понимаем, в русле стратегических внешнеполитических интересов США. Печальнее всего то, что Украина сама со своей искаженно-интерпретированной историей, где идет процесс отчуждения территорий и собственности через отчуждение истории и культуры, оказалась инструментом в руках заокеанских политиков, преследовавших достижения своих интересов, а история и культура стали сферой идеологической борьбы в геополитике. События на Украине, став прецедентом, к нашему сожалению, могут оказаться началом тех нежелательных глобальных изменений, которые являются угрозой как для России, так и для всего мирового сообщества.

В контексте сказанного усиливается актуальность разработки новой модели социокультурного развития России. Это требует учета особенностей традиций, восходящих к древности.

Древний мир наших предков отделен от сегодняшних дней тысячами лет, и все же нас привлекает его искусство и архитектура, его язык и литература, мастерство, творчество, медицина, духовный мир,

религия и философия. Видимо, через тысячелетия в загадочном облике культур далекого прошлого мы угадываем самих себя, усматриваем последующее многообразие путей культурного развития и осознаем уникальность мировых культур современности.

В философском дискурсе архаическая и традиционная культуры связаны с осмыслением значения мощных пластов культуры, историко-культурного наследия предшествующих поколений, влияющего на процессы социализации, материальной и духовной жизни людей современности. Непривычные для нас представления архаической культуры, которые наблюдают этнографы, все-таки благие – они приводят человека самой архаической, «дикой» культуры к взаимопониманию.

Данный подход определяется в русле новой, синергической антропологии. Человека никогда не перестает удивлять то разнообразие форм жизни культуры и искусства, которое проявляется в вещах и явлениях, запечатленных в археологических, этнологических, лингвистических, фольклорных, художественных и других фактах. Но стороннего наблюдателя еще больше поражает умение ученого видеть за этими фактами закономерности, находить порядок в кажущемся хаосе, строить модели, видеть направление и характер изменений в сложных системах. Как бы ни был сложен окружающий нас биологический и физический мир – любое проявление духовной и культурной жизни человека в настоящем и прошлом является более сложной и многокомпонентной системой. Так, наше ежедневное приветствие: «Доброе утро», «Добрый день» восходят к древнейшим временам. Архаический человек принес это приветствие и очевидно, что с этого момента возникает очень теплое для общения коммуникативное пространство. «Волшебные» слова «спасибо», «пожалуйста», «будьте добры (любезны)» и другие взаимные обращения необходимо возродить или воспитать в себе, с устоявшейся привычкой частого их применения.

Привлекает внимание в деятельности людей древних культур, как мы бы сейчас сказали, принцип «мягкого» взаимодействия с природой, биосферосовместимости: искусственный объект (наземные или полужемляночные сооружения эпох камня, бронзы, железа, деревянные и каменные здания Средневековья) или древние и средневековые технологии должны были быть совместимы или адаптированы к природной среде, взаимоприспособлены с компонентами ландшафта и внутренне им непротиворечивы. Таким образом, достигалось включение искусственных объектов в природные экосистемы без их отторжения. Эти правила поведения диктовались и закрепля-

лись системой традиционного поведения, мифами, религией, обрядами, ритуалами, культами и табу.

Целостность понимания множественного мира (бинарная множественность природы и человека, животного, растительного миров и др.) отразилась в мифах, учениях, осмыслениях особенностей развития. Картина мира как набор представлений о причинах возникновения и природе Вселенной, о месте в ней человека, как результат духовных поисков и устремлений человека, исторически отражалась в первую очередь в мифах и религиях, а затем – в философии и точных науках. Самое поразительное в мифах о творении мира – это соответствие описания творения имеющимся сейчас научным гипотезам и фактам. Человечество в своих самых древних мифах описывало процесс творения мира, начиная от «ничего», от «бездны», «хаоса и тьмы», «воды и тьмы» и пр. (Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991; Т. 2. М., 1992). «Параллельные мифы» могут быть объяснены, пожалуй, только наличием какого-то единого и очень древнего источника информации (А. Н. Тетиор, 2004: 44). Во взаимодействии между природой и обществом в наши дни мы обязаны соблюдать более 60 экологических законов, десятки экологических правил и принципов, объясняющих взаимосвязь и взаимодействие живых организмов (в том числе и человека) со средой и носящих характер естественно-исторических законов (Н. М. Реймерс, 1992).

Этические нормы, в том числе и экологическая этика, не наследуются и не передаются генетическим путем: они прививаются с помощью человеческой культуры. Итак, в наши дни необходимо, развивая лучшие нормы экологической этики архаических культур, специально развивать экологическое воспитание, экологическое сознание, экологическое поведение, объяснять, что такое экологический архетип и т. д., и утвердить современных людей в мысли, что новое отношение к природе, опирающееся на лучшие образцы традиционных и архаических культур не придет само собой, а потребует длительной педагогической и воспитательной работы и утверждения бережливого отношения к природе, соответственно, и к самим себе.

Бинарная множественность духовной культуры современности и традиции архаических культур взаимодействуют в нашем сознании: об этом мы можем рассуждать потому, что в детстве и в жизни читаем мифы и сказки, узнаем фольклор; в бытовых вещах промыслов видим копии эстетически оформленных образцов привлекательных вещей и произведений, затрагивающих наши национальные и эстетические чувства восприятия народной культуры. На сегодняшний день целостная духовная куль-

тура не просто бинарно-множественна, и потому равновесна (целостна), но и множественность постоянно нарастает. Духовная культура современности охватывает широкую сферу сознания – познание, философию, науку, искусство, религию, нравственность, этику, воспитание и просвещение восходит к синкретичной архаической культуре. Среди сфер духовной культуры на первое место по значимости в жизни можно поставить религию и философию. Что касается истоков философии, можно рассматривать Волжскую Булгарию и творчество Мухаммадьяра, однако, это особая тема о соотношении философии Средневековья и современности и составляет особую сферу сравнительной философии.

Религия – форма общественного сознания, отражающая признание господства над людьми и над природой внешних познаваемых и непознаваемых сил – Бога, Создателя, Высшего Разума, Духов, Солнца, Огня и других сил природной религии. От фетишизма и «примитивных» культов самых первых племен к множеству современных у человечества наших дней, в том числе и наднациональных, религий, – таков исторический путь религий. Начала религиозных воззрений восходят к древности и вера в Бога важное и необходимое в жизни каждого человека: потребность в глубокой вере в Бога, в высшие силы, в высший разум, очень важна для человека как средство подтверждения глубокого смысла бытия, жизни, как источник, поддерживающий человека в трудные периоды жизни, как средство защиты от разнообразных негативных явлений и действий. Много веков религия является этим источником, дает эту веру и поддержку, поэтому люди в своей массе религиозны, они верят в Бога (А. Н. Тетиор, 2004: 326).

Кроме того, затронем вопрос о желаниях и потребностях людей в истории культуры. Древо потребностей постоянно растет. Разумеется, эти желания сформировались и постоянно развивались в веках:

*«Желаний никогда своих не умеряем:
Имея что-нибудь, мы лучшего желаем».*

(М. Херасков)

Интересно стремление человека к сказочному удовлетворению потребностей, нереальному в действительности. Как и в древности, в соответствии с бифуркацией каждое простое удовлетворение порождает новую неудовлетворенность. Было дырявое корыто, хочется целое корыто (из сказки А. С. Пушкина). Чтобы удовлетворенный организм не перестал двигаться и развиваться, чтобы не произошла остановка эво-

люции и гибель организма, природой (Высшим Разумом) давно введено разветвление развития.

Удовлетворение растущих потребностей безгранично. Вечная неудовлетворенность, вечное стремление к удовлетворению очередной потребности после очередного разветвления, – таков удел человека. Но в соответствии с концепцией о бинарной множественности и здесь действительность множественна. До сих пор на планете живут племена, не стремящиеся к росту потребностей и вполне удовлетворенные своими скромными условиями существования в естественной природной среде. Следовательно, возможен и такой (один из многих) путь развития человечества (А. Н. Тетиор, 2004: 360).

Процветание человеческой и не человеческой жизни на Земле ценно само по себе, и эта ценность не зависит от пользы для человечества. Богатство и разнообразие форм жизни содействуют реализации этих ценностей и ценны сами по себе. Люди не имеют права уменьшать богатство и разнообразие жизни.

Длительная этнокультурная материальная и духовная деятельность и творчество наших предков и этнокультурные взаимосвязи не только оставили яркий след в современной культуре народов Республики Татарстан, но и благотворно действуют в наши дни.

Рассмотрим лингвистический аспект этнокультурных взаимодействий. Представителями наиболее архаического этноязыкового пласта являются современные народы финно-пермской (удмурты, коми) и финно-волжской (марийский, мордовские) языковых групп. Диаспоры удмуртов, мари, мордвы расположены в РТ и успешно взаимодействуют с соседними народами.

Сами пермские и волжские языки восходят к финно-угорскому (уральскому) праязыку. Как самостоятельная ветвь они существуют с момента распада финно-пермской языковой общности (середина 2 тыс. до н. э.). Формирование словарного состава пермских языков происходило на базе исконного фонда, сложившегося в течение многих тысячелетий в прауральскую, прафинно-угорскую, прафинно-пермскую, прапермскую и в более поздние эпохи. Составной частью словарного состава пермских языков является иноязычная лексика. К числу древнейших заимствований относятся слова индоевропейского (древнеиндийского) происхождения. Источники таких названий устанавливаются путем сопоставления с латинскими, санскритскими, авестийскими, осетинскими и другими примерами. Заимствования данной группы имеются не только в современных пермских, но и в других

финно-угорских языках, в том числе в угорских (венгерский, хантыйский и мансийский): кз. сё – сто, кп. сё, удм. сю, ф. sata, венг. szas, мар. шудо, морд. сядо, хант. sat и т. д.

Древнеиранские названия – следующий хронологический пласт заимствований. Эта категория слов могла проникнуть в прапермское время в результате контактов с представителями племен типа хорезмийского и скифо-сарматских. В других финно-угорских языках, кроме пермских, эти заимствования не встречаются. Часть слов данной группы употребляется во всех современных языках: кз. курёг – курица, кп. куро́г, удм. курег; кз. саридз – море; теплые края, теплое море; кп. саридз – южное море; удм. зарезь – море и т. д.

На поздних этапах существования прапермского языка начинается проникновение заимствований тюркского происхождения. Это связано с возникновением на Средней Волге Булгарского государства (А. Н. Ракин, 2012: 74–76). Можно предположить, что этот процесс мог начаться несколько раньше, в эпоху великого переселения народов и слова тюркского происхождения могли войти в речь в тот период, связанный с формированием котловских и тураевских групп.

Около 40 лексических единиц пермских языков сопоставляются с соответствующими словами древнечувашского языка, на котором, считается, говорили волжские булгары. Основная часть заимствований данной группы распространилась во всех пермских языках: кз. бус – пыль, кп. бус, удм. бус – туман, дымка, пар; кз. куд – короб (гну́тый из луба), кп. куд – лукошко, короб, удм. куды – лукошко, чув. – лукошко, кузовок и т. д.

Под болгарским влиянием появились следующие заимствования: удм. кааб – колодка, кп. каб – коробка (чаще для лаптей), удм. чебер – красивый, кп. чебер – гордый, своенравный; чув. чипер – красивый, пригожий, прелестный, тат. чибер – красивый и т. д.

Поздний хронологический пласт сформировался при самостоятельном развитии современных пермских языков. Эти слова имеются только в одном из них – в удмуртском. Эта группа заимствований возникла в результате контактирования удмуртов с соседними народами – татарским, башкирским и чувашским. В таких случаях в других пермских языках чаще всего употребляются также заимствования, но не тюркские, а русские: удм. тушмон – враг (тат. дошман – враг), кз. враг, кп. враг; удм. яратыны – любить (тат. ярату – любить, кз. радейтны, кп. радейтны и т. д.).

Тюркские заимствования отчетливо проявляются для обозначения продуктов питания, способов приготовления и приема пищи. Пища –

одна из важнейших составляющих материальной культуры. У каждого народа в этой области свои традиции и особенности. «Состав пищи, способы ее приготовления зависят от уровня развития производительных сил, направлений хозяйственной деятельности людей и географических условий (БСЭ, Т. 33.1955:131). У скотоводов с древности преобладали разнообразные мясные и молочные продукты питания. У земледельческих народов преобладали блюда из различных растительных продуктов. Кочевники эпохи раннего Средневековья (к ним относились болгары и другие этносы степи и лесостепи) постепенно переходили к оседлости, создавали города. Традиции мясо-молочного направления питания сохранились в культуре, а также произошло постепенное соединение мясного и растительного видов пищи в одном блюде и т. д.

Большое влияние оказывают также религиозные требования. Так, в иудейской и мусульманской вероисповеданиях существует запрет употребления свиного мяса. Народности Крайнего Севера раньше не занимались овощеводством и обходились в основном результатами охоты, рыболовства и оленеводства. У народов коми преобладали эти продукты. У удмуртов – растительные и мясо-молочные продукты.

Посмотрим, как в их лексической системе отражаются заимствованные тюркские слова.

1. Общепонятные названия. На основе заимствованного слова из тюркских языков образовано удм. ашо – вкусный, ср. тат. тамле аш – вкусный обед, аш, ашамлык – пища. В других пермских языках вместо «ашо» в значении «вкусный» употребляются исконные слова: кз. ческыд, кп. ческыт. Удмуртское соответствие «ческыт» имеет два значения – вкусный и сладкий.

2. Пищевые продукты растительного происхождения. Слово со значением – зерно (кз. тусь, удм. тысь) относится к древнеболгарским заимствованиям. Оно сопоставляется с чувашским «тёш» – зерно (Чувашско-русский словарь и русско-чувашский словарь, 1999: 262; М. Р. Федотов, 1990: 250; А. Н. Ракин, 2012: 75). Марийское слово «туш» – семя также возводится к этому же источнику (В. И. Лыткин, Е. С. Гуляев, 1970; А. Н. Ракин, 2012: 75).

В подгруппе – «изготовление хлебных продуктов» не исконным словом является удм. колро – тесто. Оно используется в качестве синонима собственно удмуртских обозначений «ыльнянь» и «котэм нянь» – тесто. Некоторые исследователи выводят слово «колро» также из тюркского источника (И. В. Тараканов, 1993: 83); сукури – каравай; кимеч – колобок (из овсяной муки), ср. тат. кумеч – булка (Та-

тарско-русский словарь, 1966); табань – лепешка, лепешки (во всю сковороду, табанянь – ржаной хлебец, большая ржаная лепешка (букв. сковорода хлеб). В составе последних двух названий заимствованным является компонент таба, ср. тат. таба – сковорода, башк. таба – сковорода (Русско-башкирский словарь, 1954: 494; Русско-татарский словарь, 1984: 573).

Три типа заимствований проявляются в подгруппе овощные растения. Древнебулгарское происхождение имеют: название редьки – кушман кз. кп. удм. и название репы: кз. серкни, кп. сертни, удм. сяртчы. Русские заимствования используются во всех пермских языках, названия тюркского происхождения характерны для удмуртского языка: кубиста – капуста, тат. кебесте – капуста, кыяр – огурцы. тат. кыяр – огурец, сугон – лук, тат. суган – лук, сарымсак – чеснок, тат. сарымсак – чеснок, чукиндер – свекла, тат. чегендер – свекла, кишер – морковь, тат. кишер – морковь (А. Н. Ракин, 2012: 75).

В удмуртском языке для обозначения растения лен используется слово «етйн», которое выводится из тюркского источника. Наиболее близкими соответствиями в тюркских языках являются названия: башк. етен – лен (Русско-башкирский словарь, 1954: 228; А. Н. Ракин, 2012: 75).

В удмуртском языке тюркскими заимствованиями являются аракы – водка, вино, ср. тат. аракы – водка (Русско-татарский словарь, 1984: 551). Яйцо как пищевой продукт в пермских языках обозначается исконными словами: кольк кз., кольть кп., пуз удм. В удмуртском языке в качестве синонима слова «пуз» используется «кукей» – яйцо. Это название, имеющее тюркское происхождение, сопоставимо с татарским «кукей» – яйцо.

Известное в некоторых диалектах удмуртского языка название «кыймак» – блины, оладьи представляет собой тюркское заимствование, в качестве соответствия приводятся тат. «коймак» – оладья и башк. «гоймаг» – оладьи, блин.

Итак, в лингвистике соседей тюркских народов в Волго-Камье – финно-пермян тюркский компонент является одним из важных элементов заимствованной лексики пермских языков, что свидетельствует о культурном взаимодействии этносов в различные эпохи, в результате проникновения названий древнебулгарского происхождения.

Собственно лингвистические особенности языка тюркоязычных племен Волжской Булгарии рассмотрены М. З. Закиевым (М. З. Закиев, 2012: 42–43). Он считает, что болгары говорили на мишарском диалекте с особенностями огузских языков.

В архаических культурах мы видим истоки истории и философии. Можно сказать: модель – идеализация процесса. Вероятно, многие восхищались прекрасными наскальными изображениями, оставленными художниками архаических эпох. Они найдены в Старом и Новом Свете, представлены в Каповой, Идрисовской и других пещерах на Урале, наскальных изображениях в Казахстане, в Карелии и других памятниках древних культур. Невольно возникает вопрос: что это, любовь первобытного человека к искусству или вызванная чем-то необходимостью заниматься художественной деятельностью?

В эпоху жестокой борьбы за существование древний человек не мог себе позволить заниматься искусством для искусства. Несомненно, наскальные изображения являются отражением трудовой деятельности. Разумеется, смысловое значение сцен и отдельных изображений может быть раскрыто с различных позиций: религии, быта, мифологии, идей воспроизводства стад диких животных как объектов охоты и др. Один из подходов к их объяснению может быть связан и с опытом моделирования в архаическую эпоху. При переходе к массовой охоте на крупного зверя древним людям необходимы были согласованные действия, изображение модели, воспроизведение древних традиций и обычаев, охотничьи танцы, табу и т. д. Вся творческая энергия, вся воля направлялись на достижение успеха в охоте – источнике существования. Но для удачной охоты нужно знать внешние признаки и особенности животных, характеризующие их силу, увертливость, их наиболее опасные и наиболее уязвимые состояния. Весь этот опыт охотника накапливался годами и его нужно было передать молодому поколению. Если рассматривать с этих позиций, то можно сказать, что здесь и приходят на помощь наскальные изображения, на которых моделируется ситуация охоты. Это является первым, пока неосознанным моделированием, которое в наши дни стало предметом тщательного изучения.

В архаике действует модель парадигмы, предполагающей, что всюду есть жизнь, всюду ее ресурсы, и только надо уметь ими пользоваться, их выворачивать и получать из них нужную ценность. Для этого используются ритуалы, которые аналогичны описанию ресурсов, и первые наши театральные действия и есть описание этих ресурсов. (Например, перед охотой надо плясать, это ресурсное благополучие надо вытанцовывать. Когда мы касаемся своего костюма или когда стучим по дереву, мы маркируем топическую округу мифа.)

Языческая система, которая лежит в основе ментальности народов, многокомпонентна, в ней проявляются характерные для данной

системы особенности мировоззрения, мироощущения, мировосприятия, миропонимания. Традиционная культура содержит в себе народную педагогику, которая направлена на развитие индивида, приобретение им необходимых способностей. С помощью традиционной культуры происходит также процесс социализации. С младших лет, с колыбельной матери и сказки бабушки, детской игры закладываются принципы физического и нравственного здоровья у представителя рода.

В наши дни интерес к моделям и к моделированию стал всеобщим. Не только философы, но и ученые в различных областях знаний занимаются специально рассмотрением этого метода и вопроса многообразия его применения. Метод моделирования начал применяться в практической области в 50–60-х гг. прошлого века. основополагающие работы в этой области были сделаны еще И. Ньютоном, Ж. Бертраном и Д. К. Масквеллом.

Слово «модель» произошло от латинского слова *modules*, что означает: мера, образ, способ и т. п. Оно употребляется для обозначения прообраза или вещи, сходной в каком-то отношении с другой вещью. По всей вероятности, это самое общее понятие «модели» и послужило основанием для того, чтобы использовать его в качестве термина в различных областях знаний. Вообще под моделью понимается «такая мысленно представляемая структура, которая, отображая субъект исследования, позволяет нам “увидеть” его в новых, до сих пор не “увиденных” аспектах, позволяет получить новую информацию о нем». В наши дни моделирование применяется в социо-гуманитарной сфере, в культурологии, нефтегазодобыче, машиностроении, в современном искусстве и культуре в целом и других областях, где имеет свою специфику.

Именно в архаической культуре сложился тот контекст (архаические практики), в котором формировалась древняя техника и технология. Отношение к технике как средству достижения целей человеческих проявляет явную связь архаики с современностью. В архаической культуре человек открыл и научился использовать в своей деятельности различные природные эффекты, создав тем самым первую технику (орудия труда, оружие, одежда, дом, печь и т. д.). Первобытный человек изобрел основы биотехники (единство инструмента и мускульной силы руки), что лежит в основе многих технологических процессов современности (нож, топор, лопата, вкладышевые инструменты и др.). В архаической культуре также можно увидеть истоки домостроительства, одежды, моды, изобретение печи как основы тепла, уюта, пищи и т. д. (ср. – иносказательное «плясать от печки»).

В области технологии основным достижением было освоение двух основных процедур: соединение в одной деятельности разных операций, относящихся до этого к другим видам деятельности, и схватывание (осознание) самой «логики» деятельности, т. е. уяснение и запоминание типа и последовательности операций, составляющих определенную деятельность. Последняя задача, как показывают этнографические исследования, решалась на семиотической основе. Архаический человек создавал тексты (песни, рассказы), в которых описывалась деятельность, приводящая к нужному результату. В этих текстах, помимо описания операций и их последовательности, большое место отводилось рассказу о том, как надо влиять на души, чтобы они помогли человеку.

Сегодня мы эти фрагменты текста относим к древней магии, хотя магия не то слово, которое здесь необходимо использовать. В представлении о магии есть оттенок тайны и сверхъестественных сил. Для архаического же человека души (духи), вероятно, ничего таинственного и сверхъестественного не заключали. Итак, ведущим способом трансляции технического опыта в архаической культуре являлась устная традиция, запоминание и подражание, следование опыту согласно обычаям и т. д.

Техническая деятельность человека оценивалась не в рациональных формах сознания, а в анимистической модальности. Главной особенностью анимистического понимания техники являлась трактовка естественного плана как деятельности души (Л. И. Смолькина, 2012: 30). Для иллюстрации этих положений Л. И. Смолькина приводит один пример – технологию подъема больших тяжестей в архаической культуре, которую описал Тур Хейердал в книге «Аку-Аку». Подъему древней статуи бога шириной почти в три метра и весом в двадцать пять-тридцать тонн предшествовали ритуальные песни и пляски. Затем староста деревни начал организовывать работу одиннадцати человек. Единственными их орудиями были три круглые лаги – деревянные бревна, число которых впоследствии сократилось до двух, и множество собранных вокруг валунов и камней...

Древняя технология, описанная Т. Хейердалом, весьма характерна для анимистических техник. Она включает серию подсмотренных и отобранных в практике эффективных операций, обязательно предполагает ритуальные процедуры, передается в устной традиции из поколения в поколение. Возникает вопрос: какую роль здесь играли ритуальные процедуры, без которых в архаической культуре не осуществлялось ни одно из серьезных практических дел, а также, как могли архаические

люди понимать (осознавать) свои технологии? Когда Т. Хейердал спрашивал старосту, сохранившего по наследству от своего деда секрет подъема и передвижения гигантских статуй, как статуи доставлялись из карьера и поднимались, то он обычно получал такой ответ: «Фигуры двигались сами, они сами вставали». Т. Хейердал отнес это объяснение на счет магии.

Архаический человек был убежден, что все живые существа от бога до растений имеют души, которые могут выходить из своих тел и снова входить в них. Душа и человека и Бога – это некая сила (в данном примере «аку-аку»), которая может вести себя по-своему, выступать и помощником (тогда человек здоров, удачлив, силен), и врагом, в этом случае в человека может войти болезнь (другая душа – демон), он слаб, ему не везет в делах. С точки зрения анимистических представлений человек мог влиять на души (и людей и бога), именно для этой цели служили ритуальные действия, которые мы сегодня называем древней магией и ритуалами. Для анимистического человека – это был способ воздействия, основывающийся на естественных причинах: обмене (жертвоприношение), уговоре или запугивании (заклинание), вовлечении души в действие (ритуальная пляска) и т. п.

Все древние технологии были магическими и сакральными, т. е. способными влиять на души тех существ, которые помогают человеку, как в случае с «аку-аку», или на опасные души – лечение заболеваний, или души богов, от которых зависела жизнь племени. Говорят, что древние технологии возникли из нужды и наблюдения. Это так, с одной существенной поправкой: нужда понимается анимистически, т. е. как возможность, предоставляемая душами, наблюдение, осмысленное анимистически, т. е. открытие действия, эффективного с точки зрения влияния на души.

Таким образом, то, что с современной точки зрения выглядит как настоящая древняя технология, для архаического человека – способ побуждения и воздействия на души сакральных существ.

Числа, чертежи, алгоритмы вычисления использовались и в рамках технической деятельности: при строительстве храмов, дворцов и других архитектурных и хозяйственных сооружений (планы, схемы, расчеты необходимые для строительства материалов, пропорционирование), в кораблестроении (схемы, пропорционирование, расчет объемов трюма), в некоторых видах ремесленной деятельности.

В плане осознания в культуре древних обществ также происходят большие сдвиги. Хотя естественный план техники осознается сходно с

тем, как он осознавался в архаической культуре (это не процессы природы, а действия богов), но понимается божественная деятельность уже более природосообразно (Л. И. Смолькина, 2012: 32). Боги отвечали, наряду с мастерами, за качество выполненных ремесленных работ (за качество кремневых, бронзовых, железных орудий, за качество построенных жилищ, за мастерство украшений и др.). Деятельность богов в данном случае понимается не антропоморфно (захотел – получится, не захотел – не получится), а, скорее, функционально. Функция личного бога – участвовать в зачатии и рождении человека и дальше помогать ему в делах. Функциональный смысл уже достаточно близок к естественному, почти закон природы. С другой стороны, боги в отличие от душ и духов более антропоморфны, в том смысле, что они очень похожи на людей.

Числа, чертежи, алгоритмы вычислений еще не воспринимаются как технические знания, вообще не воспринимаются как знания. Это – рецепты (алгоритмы), а также сакральная мудрость, которыми владеет писец, жрец, царский служащий.

В архаических культурах техника, техническое знание и техническое действие были тесно связаны с магическим действием и мифологическим миропониманием. Один из первых философов техники Альфред Эспинас в своей книге «Возникновение технологии» писал: «Живописец, литейщик и скульптор являются работниками, искусство которых оценивается, прежде всего, как необходимая принадлежность культа. Египтяне, например, не намного отстали в механике от греков Гомера, но они не вышли из религиозного мирозерцания. Более того, первые машины, по-видимому, приносились в дар богам и посвящались культу, прежде чем стали употребляться для полезных целей» (А. Эспинас, 1925: 33).

Бурав с ремнем был, по-видимому, изобретен индусами для разжигания священного огня – операция, производившаяся чрезвычайно быстро. Колесо было великим изобретением. Весьма вероятно, что оно было прежде посвящено богам. Следует считать самыми древними молитвенные колеса, употребляемые и теперь в буддийских храмах Японии и Тибета, которые отчасти являются ветряными, а отчасти гидравлическими колесами. Вся техника этой эпохи была религиозной, традиционной и местной. Наука Древнего мира была еще не только неспециализированной и недисциплинарной, но и неотделимой от практики и техники. Важнейшим шагом на пути развития западной цивилизации была античная революция в науке, которая выделила теоретическую форму познания и освоения мира в самостоятельную сферу человеческой деятельности.

В древней технологии не было ничего уникально человеческого вплоть до той поры, пока она не оказалась видоизмененной лингвистическими символами, социальной организацией и эстетическими замыслами. На этой ранней стадии становления собственно человеческой технологии производство символов резко обогнало производство орудий и, в свою очередь, способствовало развитию более ярко выраженной технической способности. Основным и всецелевым орудием, которым, согласно точке зрения Л. Мэмфорда, обладал древнейший человек, является его собственное движимое умом тело. При этом именно благодаря чрезмерно развитому, постоянно активному мозгу человек обладал большей умственной энергией, чем ему необходимо было для выживания на чисто животном уровне.

В контексте сказанного отметим, что орудийная техника как часть биотехники могла развиваться только по тем стандартизированным образцам и по тому порядку, которые проистекали скорее из форм ритуала, песни, танца, нежели из производства орудий. В итоге Л. Мэмфорд приходит к необходимости рассматривать человека и определять его главным образом как использующего ум, производящего символы, самосовершенствующего животного (Л. Мэмфорд, 1986).

Данное мнение американского историка и философа техники Л. Мэмфорда показывает, что архаическая и современная техники взаимосвязаны, но сущность отношений человека, природы и техники гораздо глубже. Еще в своей статье «Драма машин» (1930) он полагал, что для лучшего и более глубокого понимания сущности техники необходимо исследовать не только и не столько материально-технические, сколько психологические ее истоки. Согласно Л. Мэмфорду, механизация поведения людей в древних ритуалах значительно предшествовала механизации орудий труда. Он считал ошибочным стремление К. Маркса придавать орудиям труда направляющую функцию и центральное место в человеческом развитии. Помимо коллективного производительного труда существовал ряд других форм человеческого общения (игральная, эстетическая, религиозная, музыкальная и т. п.). Отсюда, однако, еще не следует, что древние люди жили только игрой, песнопением, музыкальным творчеством, танцем, религиозным обрядом, что они не питались (а, следовательно, и не занимались собирательством и охотой, присваивающими и производящими формами экономики), не оборонялись от хищников, не укрывались от непогоды в искусственных, построенных ими же самими, укрытиях, жилищах, городищах и т. д. Как раз наоборот, есть основания полагать, что все так

называемые нетрудовые формы общения первобытных людей были подчинены их деятельности по добыванию пищи и обеспечению своей безопасности, т. е. занятию, напрямую сопряженному с использованием и изготовлением орудий. Названные нетрудовые формы общения сами не могли осуществляться также без применения соответствующих орудий, которые необходимо было производить. Все это делает довольно проблематичным положение о примате символа над орудием в качестве более важного фактора, обуславливающего историческое формирование и развитие человека, как разумного существа.

Всю историю современной европейской цивилизации Л. Мэмфорд делит на 3 фазы: в основе первой – интуитивная техника, которая в основном применяла такие силы природы, как сила воды и ветра и использовала такой природный материал, как дерево; в основе второй – палеотехника или эмпирическая техника угля и железа и т. д.

Современность пытается осмыслить культуру и архаическую технику и достижения древних этносов. Так, Л. Мэмфорд считает, что исторически первая культурная форма существования рода человеческого – деревенская или общинная культура неолита – была воздвигнута на трех фундаментальных камнях: эмоциональном единении и неукоснительном следовании табу, начале коммуникации посредством языка и групповом сотрудничестве или кооперации как результате упорядочения всех видов деятельности под контролем табу и строгих обычаев. Соответственно, развитие форм социальной организации связано также с хозяйственной деятельностью и развитием архаической техники.

Вопрос об этой ранней технике, в силу ее временной отдаленности, весьма сложен. Л. Мэмфорд также отмечает, что архетипическая форма машины оказалась невидимой и оставалась нераспознанной ни археологами, ни историками в силу двух взаимосвязанных между собой причин. Во-первых, она была построена из живого человеческого материала, а ее детали состояли, следовательно, из плоти и крови. И только впоследствии эти детали заменялись в ней более надежными механическими деталями. Во-вторых, она функционировала и безотказно действовала лишь до тех пор, пока религиозная экзальтация, магия и приказ (родового старейшины, вождя, царя), ее создавшие, принимались всеми членами общества как нечто безусловно данное.

В зависимости от конкретной ситуации Л. Мэмфорд называет архетипическую машину то невидимой, то трудовой, то военной, то бюрократической, то человеческой машиной. Технические средства, почерпнутые из такой мегамшины, становятся мегамашинной (Л. Мэмфорд, 1986).

Истоки торговли восходят к обменным процессам между родами и племенами. Торговля и торговые пути Среднего Поволжья и Приуралья (9 – начала 15 вв.) подробно исследованы Р. М. Валеевым (Р. М. Валеев, 2007). Автор рассматривает ремесленную продукцию, сооружения, технологические приемы, материалы, заготовки для изготовления изделий, импорт строительных приемов в гражданском, культовом и военном строительстве. Вызывают интерес вопросы развития традиций, сложившихся в I тыс. н. э., и новые традиции булгарской эпохи, использованные в технике, технологиях и др.; средневековые истоки гончарного дела и зародившиеся под его влиянием новые отрасли ремесел – производство строительного кирпича и стеклоделие, ювелирное дело, косторезное ремесло, кожевенное дело, прядение, ткачество, кузнечное дело, обработка дерева и камня, строительное дело, обработка цветного металла, формирование торгового инструментария и весовой системы, обработка железа и др., орнамент и орнаментальные композиции в искусстве и т. д.

На городищах, поселениях Прикамья с целью организации жизни племени и рода и соблюдения времени хозяйственных работ производились древние астрономические расчеты. Астрономия древних обществ – очень важное и новое направление научных исследований, открытое в конце 20 в. Археoaстрономия помогает оценить широту восприятия мира человеческими сообществами. Современные ученые, изучающие вопросы формирования человека стали понимать, что планеты и космические объекты двигались, «крутились» и до появления человека, и эти процессы необходимо исследовать.

Астрономические реалии, запечатленные в древних памятниках, могут нести ценные сведения о космологии как о системе представлений, о сущности мира – космоса, о характере его восприятия той или иной группой людей. Это позволяет полнее представить солнечно-земные связи в древности и в настоящее время, рассмотреть, в частности, вопрос о применении изотопов, о циклических и резких глобальных изменениях климата, показать результаты изучения климатических аномалий в 11–20 вв. по дендрохронологическим данным. Также общество может полнее представить историю астрономии, увидеть астрономические представления в древнем фольклоре, наблюдения астрономических явлений в каменном веке (палеолит, неолит), истоки календарей, астрономические представления в эпоху энеолита и бронзового века. Археoaстрономия, изучаемая современной наукой, имеет свои корни в древности. Ярким примером являются народный календарь и метроло-

гия болгаро-татар. В народном быту с давних времен широко применялся лунно-солнечный календарь, факт применения которого у татар можно установить только из воспоминаний стариков. У болгар и в более поздние века у татар применялись арабская лунная хиджра, фарсидская солнечная хиджра, лунно-солнечный календарь с 13-м вставным месяцем. В конце 19-го столетия в быт татар проник христианский солнечный календарь (румия елы), введенный в России еще Петром 1, и, как общегосударственный, прочно утвердился уже после Октябрьской революции. Волжские болгары традиционно пользовались и так называемым 12-летним животным циклом, в котором каждый год носит название определенного животного (В. М. Беркутов, 1987). Татарские названия месяцев и времен года в основном связаны с исламом. Названия дней недели у татар связаны с персидскими наименованиями. Астрономические представления отражены в татарском фольклоре. Денежно-весовые единицы обнаруживают связь со средневековой меновой торговлей («тиен» – «копейка» означает «шкурка белки»). Меры веса восходят к древнеегипетским основам.

Духовная культура волжских болгар включала также профессиональные знания, науку, которые развивались, в том числе и в высшей школе (медресе). Литература волжских болгар своим быстрым ростом во многом была обязана связям с арабским Востоком. Языком науки и религии был арабский язык, а языком дипломатии и литературы был непосредственно болгарский. Соединение устной речи с письменностью дало качественный скачок формированию и развитию литературного языка и различных литературных жанров (Г. М. Давлетшин, 1999).

Таким образом, краткое знакомство с этнической историей духовной культуры Поволжья и Урала показывает, что она начинает формироваться в весьма отдаленные времена и связана с обычаями и традициями всех племен, живших в тесном контакте, взаимодействовавших между собой и сложивших глубокие основы толерантности.

ГЛАВА 2

КУЛЬТУРА, ЕЕ СУЩНОСТЬ, МЕСТО В СИСТЕМЕ МИРА.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК СИСТЕМА ЗНАНИЯ

Культура в целом есть процесс и результат творческого постижения и преобразования человеком окружающего мира. Л. Н. Толстой подчеркивал, что настоящая история не в описании жизни правителей и их войн, а в культуре, отвечающей высшим нравственным чаяниям, которую творят представители народа.

Подлинная история – история культуры и, прослеживая стадии ее развития, мы движемся в фарватере человеческой эволюции. Как отметил А. А. Горелов (2005: 249), жизнь и смерть Сократа, проповедь и распятие Иисуса Христа, энтузиазм и сожжение Джордано Бруно сделали больше для прогресса, чем победы всех завоевателей.

Термин «культура» (от лат. *cultura*, от *colo*, *colere* – возделывание, позднее – воспитание, образование, развитие, почитание – понятие, имеющее огромное количество значений в различных областях человеческой жизнедеятельности) связан со словом «культ». Оттенки смысла, проистекающие из корня, сводятся к одному – «почитание». Н. Рерих считал, что «ур» древнейшее слово означает «свет». Отсюда, наше слово «Ура!» – за свет, светлое. Культура – есть культ света, ценностей. Культура – явление всепроникающее. В каждом из нас культура – это вторая природа. Это то, что привнесено в нас после рождения. Культура представляет уровень прогресса, положительный потенциал развития общества. Отсюда понятно и наиболее распространенное определение культуры как «совокупности материальных и духовных ценностей».

В системе отсчета «ценности» противостоит «антиценность». Она препятствует восходящему, социально-эволюционному развитию, служит потребностям развития ведущих к деградации элементов социальной жизни. Уровень регресса общества представляет «антикультуру». Это все пороки социальной действительности от алкоголизма до насилия, манипулирования сознанием и его извращения.

Философия – наука о двуединой сущности бытия, природы и человека – имеет три аспекта рассмотрения действительности: онтологический (мир сам по себе), гносеологический (способы познания) и ценностный (В. М. Жаринов, 2003: 4). Ценностное отношение к миру преломляется через призму потребностей. На потребность нанизывается все бесконечное многообразие социальной жизни.

Прогресс вершится одновременно стихийно и целеустремленно. Свое желанное совершенство общество способно моделировать в виде социального идеала (В. М. Жаринов, 2003: 5).

Широта и многогранность категории «культура» связана с изучением различных ее аспектов. В начале 70-х годов XX века в отечественной литературе дано 257 определений понятия «культура», а в настоящее время – свыше 500. Все определения делятся на следующие типы: описательные, исторические, нормативные, психологические, генетические.

Культура – это многоуровневая система, которую принято подразделять по ее носителю на мировую и национальную, материальную и духовную культуру, которая выступает как многослойное образование и включает в себя познавательную и интеллектуальную, философскую, нравственную, художественную, правовую, педагогическую, религиозную культуру (И. В. Мкртумова, 2002: 12–15).

Исторически культуру связывают с гуманизмом. Цель культуры – всестороннее развитие человека. Культура – это многофункциональная система, главная функция которой гуманистическая. Наряду с ней выделяются функции: трансляции (передачи) социального опыта, познавательная (гносеологическая), регулятивная (нормативная), семиотическая (знаковая), ценностная и эстетическая. В монографии мы рассмотрим их взаимосвязь.

Эстетика как наука

Эстетика (от греч. – чувствующий) – наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности, наука о прекрасном. Термин впервые был введен немецким ученым Баумгартеном в XVIII в. Эстетику определяют также как науку о сущности и законах искусства.

Изменчивость идеалов красоты в различные исторические эпохи определяет изменчивость предмета эстетики, которая изучает: эстетическое сознание, эстетические чувства, взгляды, вкус, идеал; разрабатывает категории, в которых отражается обобщенное отношение человека

к действительности (прекрасное – безобразное, трагическое – комическое и др.).

Искусство – вид духовного освоения действительности с целью формирования и развития способности человека преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты. Аристотель считал, что искусство превращает зло в добро.

Основными функциями искусства являются:

- познавательная;
- коммуникативная;
- ценностно-ориентационная;
- гедонистическая.

Наука является интеллектуальным освоением мира, его рациональным изучением. Сфера религии как и искусства – подчувственное восприятие мира, охватывающее рациональное и иррациональное, прошлое и будущее (И. В. Мкртумова, 2002: 33).

Искусство отражает действительность посредством сознания художественного образа. В зависимости от того, какими выразительными и изобразительными средствами воплощен художественный образ (звук, цвет, форма, движение, слово), различаются виды искусства. К основным видам искусства относятся: музыка, изобразительные искусства, танцевальное искусство, архитектура, театр, литература, киноискусство.

Различают также временные и пространственные виды искусства. Произведения временных видов искусства (литературные, музыкальные, театральные и др.) развертываются во времени, как бы «кадр за кадром», их невозможно воспринимать одномоментно, как пространственные виды искусства (картины, скульптуры, памятники архитектуры). В монографии мы рассмотрим преимущественно пространственные виды искусства.

Синтетические виды искусства (театр и др.) отличаются использованием средств различных видов искусства. Существуют также статические и пластические (динамические) виды искусства.

К изобразительным видам искусства относятся скульптура, живопись и др. В них художественный образ воплощен в пространстве и плоскости посредством цвета, формы, композиции. Основными жанрами живописи являются, например, портрет, пейзаж, а также сюжетно-тематические произведения (исторические, мифологические, анималистические и др.).

Графика основана на однотонном рисунке (красном – сюжеты Каповой пещеры на Южном Урале, черно-белом – сюжеты писаниц на

камнях Урала и др.). В скульптуре художественный образ воплощен в объемно-пространственных формах. Используемые материалы: камень, бронза, глина и др. По технике создания скульптуры могут состоять из цельного камня, быть полыми, корпусными и т. д. Особой техникой создания скульптуры из металла является литье. По жанрам скульптура подразделяется на монументальную (многофигурный рельеф, памятник и др.), станковую (статуя, скульптурная группа и др.), скульптура малых форм (статуэтка, резьба по камню и др.).

Декоративно-прикладное искусство (от лат. – украшать) – древнейший вид творческой деятельности не только на Урале, Среднем Поволжье и Прикамье, но и в других регионах, воплощающий и утилитарную, и эстетическую потребности людей. К основным видам декоративно-прикладного искусства относятся: гончарное искусство и орнамент на керамике, ювелирное искусство, лепка и др. Этот вид искусства существовал в виде народных ремесел и промыслов (гжель, дымковская игрушка и др.). В Татарстане это искусство вышивки бисером, росписи и др. (И. В. Мкртумова, 2002: 34–35).

Музыка (от греч. – искусство – муз) – вид временного искусства, в котором художественный образ воплощен посредством звука. К выразительным средствам в музыке относятся: мелодия, ритм, лад, гармония, темп, динамические оттенки, инструментовка. Фиксируются музыкальные произведения с помощью нотной записи. «Тремя китами», на которых «стоит» музыка, считаются: песни, танец, марш с характерными для каждого из них интонационно-ритмическими и эмоциональными особенностями.

По виду различают классическую, народную и популярную музыку. По способу исполнения музыка подразделяется на вокальную, инструментальную, вокально-инструментальную. Основными музыкальными жанрами являются: опера, симфония, хоровая музыка, камерная музыка, инструментальная и вокальная музыка. К крупным музыкальным формам относятся: симфония, опера, балет, концерт для инструмента (фортепиано, скрипки, виолончели и др. с оркестром), оратория, кантата. Крупными формами инструментальной музыки являются соната, вариация, квартеты, квинтеты и др.

Музыкальные инструменты делятся на следующие группы: струнные (скрипка, альт, виолончель, контрабас и др.), клавишные (фортепиано), медно-духовые (туба, труба, тромбон и др.), деревянно-духовые (флейта, кларнет, фагот, гобой и др.), ударные (барабан, литавры, тарелки и др.), щипковые (арфа). В искусстве Прикамья эпохи раннего железа

VIII–III вв. до н. э. представлены костяные духовые инструменты (флейты, манки и др.).

Архитектура (от греч. – главный строитель) – пространственный вид искусства, в котором художественный образ воплощен в форме зданий, сооружений. Считается, что архитектура – это «застывшая музыка». Совокупность форм, пропорций, декоративных украшений создает определенный архитектурный стиль. Принято различать монументальную архитектуру (соборы, замки, храмы, театры), промышленную, гражданскую и садово-парковую. В искусстве Урала и Прикамья в Древности и Средневековья представлены жилища из дерева, каменные здания и сооружения Волжской Булгарии, Казанского ханства, различные культовые сооружения.

Художественные стили Урала и Волго-Камья в Древности и Средневековье

Рассмотрение художественных стилей в истории искусства Урала и Волго-Камья показывает, что население в Древности и в эпоху Средневековья создало богатое содержательное искусство. Познание окружающего мира отразилось в художественном творчестве. Художественное познание развивалось в различных направлениях и художественных течениях: реалистическом, символическом, орнаментальном и др. В целом основные выделенные художественные стили подразделяются на три периода. Первый период – древнейшие художественные стили; второй период – время функционирования древних художественных стилей; в отдельный период выделяются художественные стили эпохи Средневековья.

Древнейшие художественные стили Урала и Волго-Камья формируются и функционируют в эпохе верхнего палеолита, мезолита, неолита, энеолита и бронзы. Его хронологические рамки – от времени сложения уральского очага первобытного искусства (13000 лет назад) до начала формирования искусства ананьинской эпохи, т. е. VIII–III вв. до н. э. По социологической периодизации, это время существования матриархальной и ранней стадии патриархальной родовой общины.

Среди древнейших художественных стилей выделяются следующие: силуэтный, геометрический, антропоморфный, орнаментальный, декоративный и анималистический. К концу периода ранних художественных стилей происходит расширение художественной среды, рост интереса к декоративности, развитию эстетических вкусов, потребности в художественном творчестве, расширение номенклатуры художествен-

ных изделий. В них прослеживается связь искусства с верованиями. Очевидно, что в это время шел активный процесс формирования обрядов и всего мифологического комплекса.

Древние художественные стили охватывают время с VIII в. до н. э. до III в. н. э., т. е. всю эпоху железа. По социологической периодизации. Это эпоха военной демократии. В это время существовали следующие стили:

- ананьинский орнаментальный; ананьинский астральный; ананьинский растительный; ананьинский синкретический;

- стиль растительной символики кара-абызской культуры, кара-абызский «звериный»; кара-абызский орнаментальный стиль; кара-абызский астральный;

- чегандинско-азелинский растительный; многоуровневый сложно-сюжетный стиль азелинского типа;

- пьяноборский астральный; пьяноборский орнаментальный стиль; скелетный;

- гляденовский стиль растительной символики; гляденовский антропоморфный; гляденовский «звериный».

Развитие художественных стилей в начале Древнего периода связано с переоформлением идеологического, культурно-мифологического комплекса, поэтому искусство в начале раннего железного века развивается противоречиво, так как на этот процесс влияют многие факторы: переходный характер экономики, ломка традиционной культуры и др. Таким образом, по сравнению с предшествующими эпохами, древние художественные стили представлены выразительно, документируются массовым археологическим материалом. Этот материал является частью громадного богатого и содержательного мира искусства, отражающего его художественное познание древними обществами.

По материалам искусства и особенностям развития древних стилей выделяются следующие идеи, бытовавшие в мире художественного творчества: воспроизводства и развития жизни в социуме, растительной среде и животном мире; дуализма и системы бинарных оппозиций; «Центра» Вселенной как сосредоточения жизненных циклов и ряд других.

Среди художественных стилей эпохи Средневековья выделяются зооморфный, монохромный и полихромный стили эпохи «великого переселения народа»; золотоордынский стиль прикладного искусства, пермское культовое литье, печорский, западносибирский стили и др.

Таким образом, историческое и художественное наследие Древности и Средневековья Урала и Волго-Камья представляют собой бесценный опыт большого мировоззренческого явления со своей образной системой, которая еще ждет своих исследователей.

В развитии традиционной культуры и искусства прослеживается их прогрессивное развитие. Свое желанное совершенство общество способно моделировать в виде социального идеала, по мнению В. Н. Жаринова (2003: 5–6). Структуру социокультурной сферы можно представить следующим образом (рис. 1).

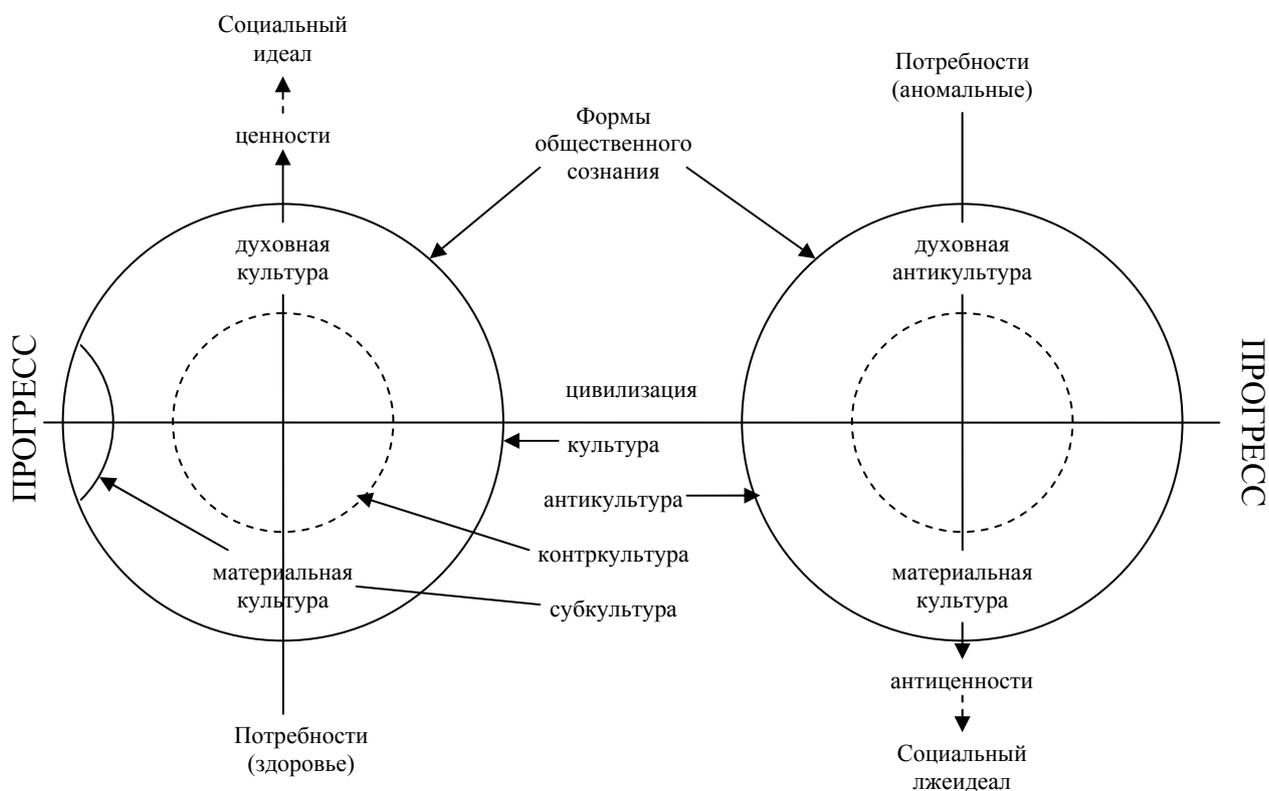


Рис. 1. Структура социальной сферы

Культурологию можно определить, вслед за В. М. Жариновым, как науку о противоречиях, сущности и развития человеческой цивилизации, о природе потребностей и ценностей, о культуре, науку о ценности бытия. Культурология представлена как теоретической, обобщающей стороной, так и прикладной, исходящей из отдельных конкретных фактов. Основа теоретической культурологии – философия культуры,

призванная раскрыть систему основных понятий (категорий) культуры, отражающей природу и основную сторону культуры, тех характеристик бытия, от которых она неотделима.

Социология культуры рассматривает конкретные проявления культуры жизни общества, она выходит на теорию культуры «среднего (срединного) уровня» и одновременно связана с прикладными исследованиями для своих обобщений. Прикладная социология культуры и прикладная культурология, практически, тождественны. Теория о культуре среднего уровня может не зависеть от социологических исследований.

Антропология культуры выходит на человека («антропос» в переводе с греч. – «человек») как субъекта, создателя и носителя культуры. Антропология изначально связана с исследованием раннего человека и древних народов. С антропологией тесно связана психология культуры, исследующая поведение в современной культурной среде.

И, наконец, история культуры изучает процесс всеобщего развития культуры.

Методы культурологического анализа проистекают из ее (культурологи) философского понимания. Поэтому наиболее признан и широко применяется ценностный подход, как способ рассмотрения явления культуры.

Для культурологии свойственны общенаучные методы познания. Наука – система знаний, поэтому системный метод является одним из универсальных, он рассматривает всякий объект в единстве взаимосвязи его специфических элементов. К нему в итоге восходит структурно-функциональный метод. Но культура имеет дело прежде всего с человеком и очеловеченным миром. Отсюда не случайность использования в культурологическом анализе психологического, а точнее, психоаналитического метода, исходящего из специфического понимания человеческой природы и проявлений человеческой культуры (теория З. Фрейда – роль бессознательного в человеческом поведении).

На эмпирическом уровне в исследованиях конкретики культурных явлений используется социологический метод, которому свойственен индуктивный характер – познание от частного к общему.

В изучении истории культуры широко применяется описательный и сравнительно-исторический методы.

Социология выделяет весьма широкий ряд функций культуры. Практически нет общества вне культуры и нет культуры вне обществ-

ва. Тем более это касается культуры, трактуемой в широком смысле, когда она отождествляется с цивилизацией, всем искусственным миром – духовным и материальным, созданным человеком. К такому случаю функция (назначение, роль) цивилизации заключается в социализации личности, т. е. придании человеку общественных качеств, передаче ему тех навыков и умений, способностей и знаний, без которых он оказался бы существом животного порядка.

От процесса социализации неотделима инкультурация – вхождение человека в определенную культурную среду, обретение им качественно-определенных ценностных ориентаций. Известно, что культура – это положительный ценностный срез в отношении всеобщего бытия. Среди функций культуры выделяют также человеко-творческую (развитие творческого потенциала человека), познавательную (дает знания), информационную (носитель информации), коммуникативную (общение, передача ценностного опыта новым поколениям), нормативно-регулирующую (мораль и общественное мнение).

Человек как субъект культуры отличим от человека как субъекта деятельности вообще. Второй аспект более широкий и именно он является полным. В последнем случае любой объект для субъекта, в том числе мир в целом, предстает с двух сторон: сущностной (основа объекта самого по себе) и ценностной (способность объекта удовлетворять потребности субъекта). Например, знание может служить удовлетворению определенной потребности и может быть независимым от нее. В первом случае оно выполняет функцию культуры, во втором – нет. Более того, знание может использоваться против положительной потребности и противостоять тем самым культуре. При этом условия и познавательная, и коммуникативная, и любая другая функция становятся функцией не культуры, а анти-культуры.

Среди общественных форм сознания, отличающихся синтетичностью и универсальностью, особое место отводится религии. Она регламентировала все сферы жизни, проникала во все формы сознания и представляла собой единую, целостную систему духовного и социального бытия (В. М. Жаринов, 2003: 9). В результате культурология в системе философских наук может быть представлена следующим образом (рис. 2).

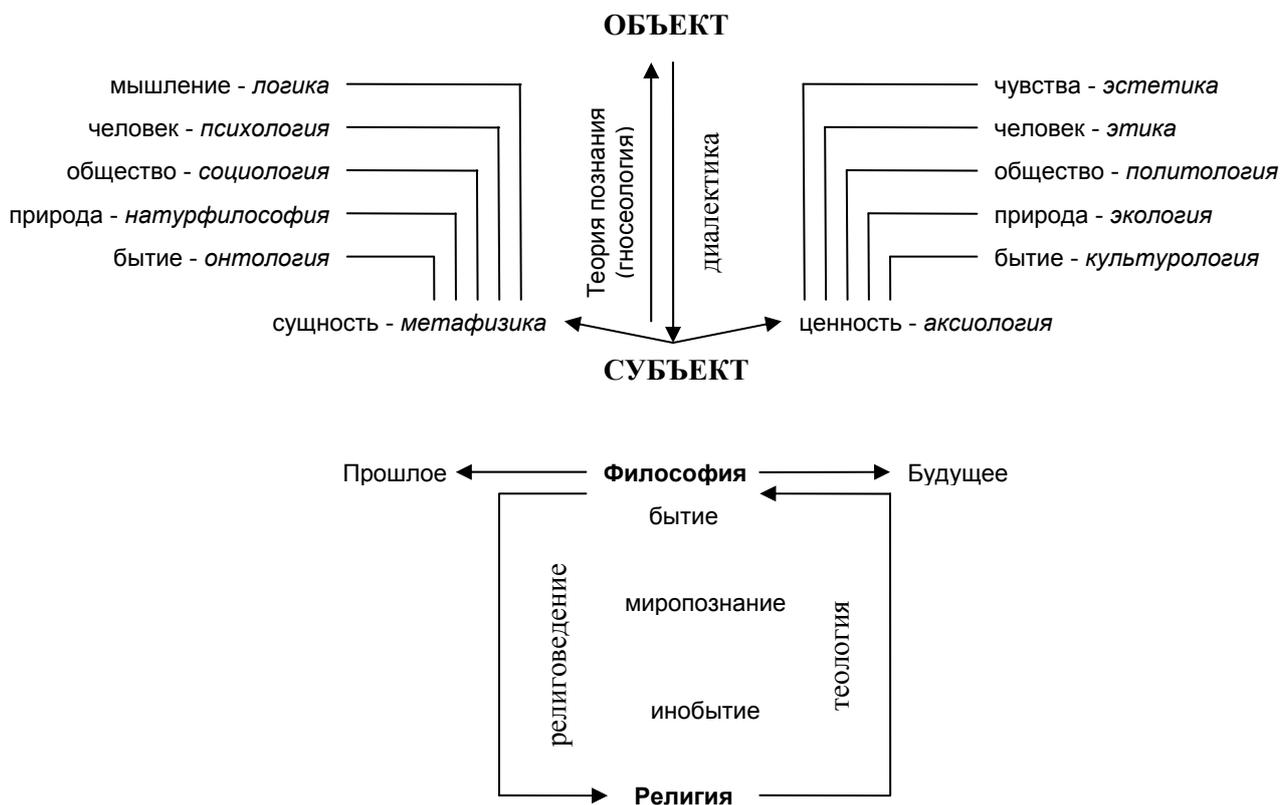


Рис. 2. Культурология в системе философских наук

В общей типологии культур выделяются: этническая, западная и восточная культуры, элитарная, массовая, народная и др. В контексте нашей темы приобретает важное значение категория этнической культуры.

Этническая культура – культура народности или народа. Творческая форма их самовыражения проявляется в виде всей системы жизненных ценностей, больших и малых. Она разворачивается на основе естественных условий жизни, языка, психологии, религии, взаимодействий с другими народами. Главное условие самосохранения этнической культуры – верность исторической памяти.

Национальная культура исторически формируется на основе этнической культуры. Она вбирает в себя элементы различных этнических культур в отношении этнических автономий (В. М. Жаринов, 2003: 10).

ГЛАВА 3

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРЫ ПЕРВОБЫТНОЙ ЭПОХИ ВОЛГО-УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Первобытнообщинная формация и ее культура является всеобщей, «универсальной» эпохой, через которую прошли все народы земного шара. Первобытная культура выступает как культура доцивилизованного общества.

Самые древние орудия человека датируются около 2,5 млн лет назад. Археологи делят историю первобытного мира на три века: каменный, бронзовый и железный. В свою очередь, каменный век делится на несколько эпох: древнекаменный век или палеолит (примерно от 2,6 млн до 12 тыс. лет до н. э.), среднекаменный, или мезолит (примерно от 12 до 7 тыс. лет до н. э.), новокаменный век, или неолит (примерно от 7 до 4 тыс. лет до н. э.), меднокаменный, или энеолит (примерно 3 – начало 2 тыс. до н. э.). Бронзовый век – примерно II – начало I тыс. до н. э., железный век – примерно с середины I тыс. до н. э. В свою очередь, палеолит подразделяется на три периода: нижний, средний и верхний (или поздний).

Условия формирования и развития первобытного типа культуры в эпоху позднего палеолита на Урале и в Поволжье связаны с ледниковым периодом. Формирование человека разумного (*homo sapiens*) завершается в эпоху позднего палеолита. С позднего палеолита до энеолита в нашем регионе господствовали присваивающие формы хозяйства – охота, собирательство, рыбная ловля (мезолит, неолит, энеолит). Люди пользовались готовыми продуктами природы. Социальная основа первобытного общества – матриархальная родовая община. В культуре управления выделяются старейшина, совет старейшин, народное собрание, военный вождь.

Характерной особенностью первобытного искусства на самом раннем этапе был синкретизм (от греч. – соединение) – сочетание разнородных воззрений. Деятельность человека, связанная с художественным освоением мира, способствовала одновременно и формированию самого

Homo sapiens. На этой стадии возможности всех психических процессов и переживаний первобытного человека находились в зародыше, в коллективном бессознательном состоянии, в так называемом архетипе (от греч. – начало и образ) – прообразе, первичной форме. Осознание мира происходило стихийно, за каждым понятием скрывался образ, живое действие.

В эпохи мезолита и неолита появились луки, стрелы, глиняная посуда. Неолит был высшей стадией каменного века. В это время улучшается техника изготовления каменных орудий труда: пиление, сверление, шлифование, заточка. Используются заменители кремня: нефрит, диорит, яшма, обсидиан.

Прогресс в эпоху неолита происходит в развитии средств передвижения. К неолиту относятся находки долбленых челнов, весел, лыж и саней. В энеолите человек изобрел колесный транспорт и парусную лодку.

На Урале около 5 тысяч лет назад из меди отливали шилья, ножи, крючки. Первые художественные отливки начали отливать из меди около 4 тыс. лет назад. Ярким проявлением в искусстве являются фигурки баранов, искусно отлитых на рукоятках ножей из Турбинского могильника в Пермской области.

В эпохи бронзы (II тыс. до н. э.) и раннего железа (VIII–III вв. до н. э.) происходит переход к производящим формам экономики: скотоводству, раннему земледелию. Он вызвал рост производительных сил. На смену раннеродовой общине охотников и рыболовов приходит поздне родовая община земледельцев и скотоводов. Экономическую основу общества по-прежнему составляла родовая собственность на землю, но появляется «престижная экономика», проявляющаяся в дарообмене.

Парный брак, как и раньше, был легко расторгим. Вся организация власти была проникнута началами первобытной демократии. Каждый взрослый член племени имел возможность свободно высказать свое мнение как на родовом, так и на племенном совете. Старейшины и военные вожди занимали свои должности лишь по праву избрания и до тех пор, пока их действия отвечали интересам соплеменников. Появляются пиктографические записи, с возникновением земледелия начал складываться культ возделываемых растений и тех сил природы, от которых зависело их произрастание, особенно Солнца и Земли.

Процесс перехода от материнско-родовых отношений к патриархату охватывал все стороны хозяйственной, общественной и идеологической жизни рода, но больше всего – семейно-брачных отношений. Первой формой отдельной семьи была большая патриархаль-

ная семья, в составе которой были парные семьи, где муж был главным. В дальнейшем, в эпоху Средневековья возникают частная собственность, классы и государства (Магна Хунгария, Волжская Булгария, Арское княжество и др.).

В поздний период первобытного общества развивались художественные ремесла (изделия из бронзы, золота, серебра). К концу первобытной эпохи появился новый вид архитектурных сооружений – крепости, например, на Елабужском городище, Тубылгытау.

Поселения делят на неукрепленные (стоянки, селища) и укрепленные (городища). Селищами и городищами обычно называли памятники эпохи бронзы и железа. Под стоянками подразумеваются поселения каменного и бронзового веков.

Верования в древнем человеческом обществе представляли собой реакцию совокупной личности на ее восприятие совокупной Вселенной. Тесно связанные с первобытными мифическими мировоззрениями, они основывались на анимализме – наделении природных явлений человеческими качествами. Наиболее древней формой религии является магия (от греч. – волшебство), представляющая собой ряд символических действий и ритуалов с заклинаниями и обрядами. Известный английский религиовед и этнолог Джеймс Фрезер (1854–1941) в работе «Золотая ветвь» отмечает, что магическое мышление основывается на двух принципах симпатической магии (закон симпатии). Первый он называет гомеопатической магией, или законом подобия, второй – контагиозной магией (законом контакта), в него он включает колдовские приемы, основанные на законе соприкосновения. Вероятно, наиболее привычным применением принципа «подобное производит подобное» являются предпринимавшиеся многими народами в разные эпохи попытки нанести вред врагу или погубить его путем нанесения увечий его изображению. Разновидностью магии является фетишизм (франц. идол, талисман) – вера в сверхъестественные свойства материальных вещей как природных, так и сделанных человеком.

В истории религии многих древних народов важную роль играло поклонение животным и деревьям. Когда первобытный человек называл себя именем животного, именовал его своим «братом» и воздерживался от его умерщвления, такое животное называлось тотемным (от североиндийского «о тотеман» – его род). Тотемизм – вера в кровнородственные связи между родом и определенным растением или животным. Остатки этих форм сохранились фактически во всех регионах, а также в традициях и быте народов мира.

ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА ВОЛГО-УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Научный, образовательный и общественный интерес к культуре и искусству и миропониманию различных эпох имеет ярко выраженную направленность к росту и не утратил своего значения. В настоящее время происходит переоценка ценностей в понимании того, какие мощные пласты культуры лежат в основе нашего современного научно-культурного потенциала. Изучение древнего искусства, вместе с возрождением народного искусства, сохраняющим традиции и национальное самосознание, его дальнейшее исследование, применение в отечественном образовании, возрождение силы и духа народной культуры являются актуальными задачами общекультурного процесса.

За длительную историю своего существования искусство эпохи раннего железа испытало различные влияния внутреннего и внешнего характера. Художественно-образная система, существовавшая в различные исторические эпохи, содержит основные структурообразующие компоненты картины мира. В искусстве отражены ведущие идеи эпохи.

В произведениях древнего искусства отразилась духовная культура населения Урала и Прикамья, в которой прослеживаются магия, календарная символика, шаманство, зооморфные культы и другие черты, связанные с ведущими идеями эпохи и органически введенные в общую духовную культуру. Искусство этого времени имело свои закономерности и особенности в развитии, обусловленные целым рядом факторов, в том числе социальными, географическими, хозяйственными, а также культурно-бытовыми условиями, определившими своеобразие сюжетного репертуара, соотношение мотивов и их стилистическое решение.

В изобразительном искусстве населения Среднего Поволжья и Прикамья VIII в. до н. э. – III в. н. э. наиболее полное отражение получили объекты природы, космоса, образы животного, растительного миров и образ человека. Они воплощены на разнообразных предметах искусства, различных по назначению. Эти изображения – своеобразные памятники древнего искусства. Они связаны с мифологическими пред-

ставлениями людей этой эпохи и определенным образом отражают их отношение к окружающему миру и к самому себе.

К письменным источникам по изучению искусства относятся этнографические сведения о народах Урала, Среднего Поволжья и Прикамья как финно-угорской (удмуртов, коми, мари, хантов, манси, венгров, карел и др.), так и, частично, тюркоязычной (башкир, татар, чуваш) групп. Использовались в изучении и фольклорно-этнографические материалы, собранные в полевых условиях и хранящиеся в Мар НИИ, УдНИИ, Коми Филиале УрО РАН. Данные сведения, используемые в качестве источников, были дополнены опубликованными фольклорными и лингвистическими данными и материалами народного изобразительного искусства.

В качестве источников могут быть материалы народного изобразительного декоративно-прикладного искусства удмуртов, коми, мари, чуваш, башкир, татар, изученные по коллекциям музеев – Российского этнографического музея (ГМЭ, г. Санкт-Петербург), Чувашского, Марийского Удмуртского национальных музеев, Башкирского филиала УрО РАН, Пермского областного музея. Используются опубликованные материалы по изобразительному искусству – узорному ткачеству, старой удмуртской, марийской, чувашской, башкирской вышивке конца XVIII–XIX и начала XX веков.

Искусство – особая форма общественного сознания, неотъемлемая составная часть общечеловеческой культуры. Оно рождается из потребностей реальной жизни, отражает жизнь, отвечает на вопросы людей. Без знания и изучения искусства представления о ходе истории, о мире, о людях останутся неполными, ограниченными. В искусстве проявляется связь времен – прошлого и настоящего.

Искусство, преодолевая локальные и временные ограничения, позволяет вступать в общение с людьми отдаленных эпох и народов, со всем человечеством. Недаром известный философ и искусствовед М. Коган считал, что искусство – это особый вид общения.

Способ общения посредством искусства является важнейшим атрибутом духовного взаимообмена в человеческой культуре. Без соприкосновения с искусством мир человека был бы невосполнимо беден и культурно ограничен. Подлинное искусство ищет нравственные основы человеческого существования, учит распознавать добро и зло, правду и ложь, красивое и безобразное, помогает человеку открыть самого себя.

Афоризм «жизнь коротка, искусство долговечно» верен. Действительно, человеческая жизнь коротка, а искусство долговечно, открыто на протяжении веков, и произведения искусства служат связующим

звеном культур и эпох. Искусство существует и развивается как система взаимосвязанных видов. Их многообразие обусловлено многообразием самого реального мира, отражаемого искусством. Виды искусства различаются по способам воспроизведения действительности и художественными задачами.

На Урале и Прикамье древнее искусство представлено самыми различными видами – от монументальной пещерной живописи до миниатюрной костяной и глиняной скульптуры и сложных геометрических и изобразительных композиций росписи сосудов. Среди этих памятников встречаются подлинные шедевры.

На примере памятников первобытного творчества можно проследить, как менялось его содержание, как от воспроизведения зверя (объекта охоты) художник обратился к изображению человека, а, как известно, именно человеческая личность составляет главное содержание художественного творчества всех последующих эпох.

Первобытное искусство явилось началом образного отражения действительности и с самых первых шагов помогало человеку постигать окружающий мир. На каждом этапе, на каждой ступени своего пути вперед человек старался найти наиболее действенные средства выражения своих чувств и мыслей. Основа почти всех выразительных приемов, которыми в дальнейшем будет пользоваться человек, была заложена в первобытную эпоху.

Знания – это дремлющие силы, которые развиваются в человеке в процессе его воздействия на природу. Как проявление этой способности возникает искусство. Искусство не началось в строго определенный момент – оно постепенно выросло из неискусства, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком.

В то же время художественное творчество неразрывно связано с трудом. Все мировое искусство обязано своим происхождением труду. Творческая деятельность привела к возникновению эстетических потребностей и способностей, формированию эстетических чувств и вкусов.

Человек, рисуя зверя, синтезировал свои наблюдения над ним, уверенно воспроизводил его фигуру, повадки, движения, различные его состояния. Формируя свои знания в рисунке и закрепляя их, одновременно первобытный человек учился обобщать: в одном изображении оленя передавались особенности, отмеченные у целого ряда оленей. В этом проявился громадный толчок к развитию мышления.

Имея в основе социальную природу, искусство отражало в первую очередь общественно значимые явления и уделяло много внимания зверю

и сравнительно мало человеку. Животное, как ведущий образ, являлся объектом охоты. Отсюда – великолепное знание первобытным художником природы и повадок зверя, бывшего и источником пищи, и объектом обожествления.

Зарождение эстетического чувства и художественного творчества определяется не только физическими возможностями, внутренними потребностями в передаче чувств и переживаний, но и связано с ростом воображения. Обращение к миру искусства произошло у людей под воздействием тех новых изменений, которые совершались в ходе хозяйственной деятельности и в бытовом укладе. В степях южной части Урала это было связано с переходом от жизни бродячих и полuosедлых охотников к культуре скотоводов, а затем к кочевому образу жизни. В Прикамье и на Среднем Урале связывалось с переходом к оседлому образу жизни населения, практиковавшего в своем хозяйстве мотыжное земледелие и домашнее скотоводство.

В процессе исторического развития сложились виды искусства: архитектура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство и др. Один вид искусства отличается от другого по содержанию, способам художественного выражения, материалу, по образно-познавательному воздействию.

Архитектура или зодчество – искусство строить здания и их комплексы. Здание включает пространственное ядро – интерьер. Архитектура делится на типы: жилая, гражданская, промышленная, военная (в том числе фортификации) и др.

Скульптура – объемно-пространственный вид искусства. Существует круглая скульптура (обработанная со всех сторон), рельеф (горельеф – высокий, барельеф – низкий рельеф). По назначению скульптура делится на монументальную (украшает улицы, комплексы), станковую (рассчитана на близкое восприятие) и декоративную (для украшения быта).

Для монументальной живописи характерна техника мозаик, фресок. Станковая живопись (на станке-мольберте) развивается с эпохи Возрождения.

Графика – рисунок, выполненный линиями и штрихами. Включает рисунок (карандашом, пером, углем, кистью, процарапанный на металле), гравюры (на дереве, металле, цинке, камне).

Декоративно-прикладное искусство включает произведения, служащие бытовым нуждам человека: интерьер жилищ, общественных зданий, площадей, парков, мебель, ковры, ткани, одежда, посуда и др., то есть предметы из кости, камня, керамики, металла, дерева и др.

Искусство складывается в форму стиля на высокой ступени развития, обретая внутреннее и внешнее единство всего художественного творчества эпохи. Отличают стили исторические и личные (почерк художника). Стилевое единство проявляется и в архитектуре (готический, романский стили). Под художественным стилем понимают совокупность приемов передачи образов.

В процессе развития изобразительного искусства сложились жанры: портрет, пейзаж, натюрморт (природа), исторический и бытовой жанры. Жанры в живописи складываются в XV–XVI вв.

История первобытного и традиционного искусства включает проблему происхождения искусства, рассматривает этапы его развития в течение десятков тысячелетий до искусства современных народов. Первобытное искусство или художественное творчество в первобытном обществе не являлось самостоятельным видом профессиональной деятельности. Искусство переплеталось с другими формами культуры – мифологией, религией, даже медициной, образуя с ними первобытный синкретический культурный комплекс.

Искусство Волго-Уральского региона выполняет ряд функций, а произведения искусства являются многофункциональными:

- идеологическая функция;
- общеобразовательная функция связана с дописьменным периодом истории;
- коммуникативно-мемориальная функция преследует цель связи поколений через инициации, родовой преемственности;
- социальная функция выражается в поддержке с помощью искусства интересов общественных групп (в традиционном искусстве обычно социальная функция остается неоднозначной и тесно переплетается с магико-религиозной);
- общественная функция искусства выражается в символических изображениях, украшающих предметы, сопутствующие общественной функции и власти: жезл, скипетр, музыкальный инструмент (бубен шамана), оружие воина и др.

На обширных пространствах лесной зоны Восточной Европы, Урала и Западной Сибири с глубокой древности расселялись финно-угорские и самодийские племена, составляющие уральскую языковую семью.

Их соседями с запада были балты (индоевропейцы), с востока – тюркоязычные этносы, на юге – индоиранцы и тюрки.

В эпоху камня в Волго-Камье и прилегающих областях Среднего Приуралья существовала единая финно-угорская языковая общность.

Постепенное расселение финно-угорских племен на обширных пространствах лесной зоны Восточной Европы и Западной Сибири в результате взаимодействия их с соседними иноэтническими группами, носителями других языковых семей, привело к дифференциации финно-угров. В начале выделились прафинны и праугры, затем, на их основе сформировались средневековые этносы, зафиксированные в письменных источниках. Из прафиннской языковой группы отделились прапермские племена, на основе которых сложились удмурты, коми-зыряне, коми-пермяки.

Степная и лесостепная зоны Урало-Поволжского региона с древнейших времен осваиваются индоевропейским населением (энеолитическими культурами: древнеямной, абашевской, срубной и др., культурами бронзового века, в раннем железном веке – савроматами и сарматами). Возможно, уже в раннем железном веке в степную часть региона проникают с востока тюркоязычные племена, которые начинают составлять значительный массив населения в эпоху великого переселения народов (IV в. н. э.).

Весь обозримый исторический период в Урало-Поволжье контролировали три больших этнических массива – финно-угорский, ираноязычный и тюркоязычный. Южно-лесная и лесостепная зоны служили зоной контактов скотоводческо-пастушеского и земледельческо-охотничьего многоотраслевого типов хозяйства.

Сложный характер многотысячелетних контактов, различных в антропологическом, языковом и хозяйственном отношениях народов, неминуемо накладывал свой отпечаток на мировоззрение, идеологию и художественное освоение мира. В регионе с древнейших времен складывается своеобразная художественная культура и возникают художественные стили, нашедшие отражение в произведениях древнего и средневекового искусства.

С психологической точки зрения изучение искусства Урала и Волго-Камья является необходимой частью изучения человека, образа его мыслей, его воззрений о картине мира. Представляя важнейшую часть духовной культуры общепермского этноса в Среднем Поволжье и Прикамье, искусство тех времен многими нитями связано с духовным миром потомков финно-пермян – удмуртов, народов коми с их ментальностью, визуальным восприятием мира, семантикой вещей, традиционным искусством и т. д., что нашло отражение в этнопсихологии, этнографии, фольклоре и материалах гуманитарных дисциплин.

На процессы формирования и развития искусства данного региона оказали влияние такие факторы, как географический, экономический, социальный и идеологический. Роль каждого из них была неодинакова. Определенное влияние на развитие искусства оказал и такой фактор, как культурное взаимодействие племен региона с соседними и отдаленными областями, особенно со скифо-иранским миром.

В древности формируется в общественном сознании мировоззрение, эстетические вкусы и идеалы, картины («Модели») мира. Познавательное начало проявляется уже в изобразительной деятельности палеолитического человека (Фролов, 1971; 1973).

Искусство в древности на Урале и в Волго-Камье это в основном мобильное искусство. Кроме наскальных изображений и некоторых других объектов, например, древней архитектуры, остальные сравнительно небольшие предметы искусства, имеющие художественную и другую ценность (статуэтки, орнаментированные изделия из керамики, рога и др.), были легко перемещаемы в пространстве. Хотя синкретический характер деятельности первобытного человека влиял на развитие искусства, все же, можно выделить художественные стили, которые существовали в течение длительных периодов в древности.

В историографии вопрос о развитии художественных процессов и художественных стилей, имевших место в Древности и Средневековье, разработан недостаточно. Важные аспекты данной проблемы были рассмотрены такими исследователями, как Г. И. Боровка, В. И. Мошинская, А. П. Смирнов, Г. М. Буров, Ф. Х. Валеев и Р. Ф. Валеева-Сулейманова, А. М. Тальгрэн, А. В. Збруева, К. М. Климов, М. Ф. Обыденнов, К. И. Корепанов и др.

Историческое и художественное наследие древних эпох представляет собой бесценный опыт большого мировоззренческого явления со своей образной системой. Картина мира, существовавшая в Древности вызывает исключительный интерес как феномен сложной, синкретичной культуры.

Ведущие образы мира эпохи раннего железа отразились в этнокультурных традициях народов Приуралья. В свою очередь, изучение художественного наследия искусства Евразии невозможно без учета вклада народов этого региона в сокровищницу мировой культуры. Художественное наследие многочисленных этносов и народов России создало своеобразный «банк» этнических культур, этнических и национальных образов мира, который в настоящее время становится научным достоянием Запада и Востока.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. УРАЛЬСКИЙ ОЧАГ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

5.1. Теории происхождения искусства

Искусство – одна из древнейших форм общественного сознания. Возникновение искусства относится к доклассовому обществу. Еще со времен палеолита люди постоянно учились не только более целесообразно изготавливать орудия, но и создавать первые художественные произведения. В труде совершенствовались творческие способности человека, развивалось мышление, упражнялась рука, дифференцировались чувства, вырабатывалось умение обобщать и образно воспроизводить предметы. В результате тысячелетней трудовой деятельности становится возможным искусство как форма эстетического освоения мира.

Творческая деятельность требовала возникновения особых эстетических способностей, формировала эстетические чувства и вкусы. Историческое развитие эстетических представлений свидетельствует, что они расходились, и весьма значительно, у людей различных классов и различных эпох.

Возможно, зачатки искусства возникли уже в эпоху среднего палеолита. По вопросу о причинах происхождения искусства были высказаны различные точки зрения.

Теория игры впервые была выдвинута Фридрихом Шиллером. В игре человек испытывает наслаждение, обретает ощущение свободы, освобождается от забот и тревог. В человеке заложено биологическое стремление к красоте. Опираясь на Дарвина, что в животном мире красота является важным фактором в половом отборе, они утверждают, что эстетические чувства являются врожденными, отрицая познавательную ценность искусства. «Игра древнее труда, искусство древнее производства полезных вещей», – утверждают сторонники теории происхождения искусства из игры (Бюхер). Но эта теория несостоятельна, ибо искусство не бесполезная трата времени и энергии, не проявление биологическо-

го инстинкта, а отражение осмысленной деятельности человека, имеющей общественное значение.

Другие исследователи выдвинули теорию возникновения искусства из религии. Применительно к искусству издавна употребляется выражение: божественное вдохновение, благосклонная муза, неземное наслаждение. К тому же, многие изображения в пещерах были связаны с религиозными, мистическими обрядами. Но знаток палеолитической живописи француз Леруа Гуран подсчитал, что магические верования первобытных людей нашли отражение менее чем в 25 % памятников пещерного искусства. К тому же религия не была почвой для искусства и из нее не могли исходить стимулы, вызвавшие к жизни художественную первоначальную деятельность. Религия появилась не раньше, чем возникло искусство. Различными были и корни, породившие религию и искусство.

Не игра и не религия, а условия материальной жизни общества породили образно-художественные формы мышления людей. Способность эстетически воспринимать явления действительности зарождается и развивается в обществе под воздействием трудовой деятельности.

Теория художественного инстинкта восходит к временам греческого философа Платона, который говорил о врожденных идеях. Душа вспоминает прекрасное, инстинктивное ведение высшего мира. Возникновение искусства обязано инстинктивному чувству человека (К. Ланге). В данном случае, теория художественного инстинкта низводит искусство до биологической функции.

Эротическая теория не выходит за рамки биологических причин возникновения искусства. По мнению сторонников этой теории, украшательство создается для того, чтобы произвести сексуальное впечатление. Однако сексуальные знаки в искусстве (фаллические культовые предметы и др.) связаны не с сексуальной (эротической) деятельностью и проявлением полового инстинкта, а с идеями плодородия у земледельцев и скотоводов и т. д.

Теория подражания связывала возникновение искусства с подражанием животному и растительному миру. Пение птиц якобы породило музыку, считал Демокрит.

Идеократическая теория считает, что искусство является плодом изображения человеческого разума. Разум, если захочет, все может. Например, науки изобрели ученые, Будда создал буддизм, Христос – христианство, государство создали люди, договорившись между собой. Но даже самые выдающиеся умы не дадут плодов, если на них нет

должного общественного спроса. Искусство появилось на огромной территории и не может быть чьим-то изобретением.

Лингвистическая теория пытается объяснить происхождение искусства стремлением запечатлеть слово в письме, от чего, якобы, происходит живопись и пластика. Несостоятельность этих и других теорий очевидна.

Гипотезу информационного взрыва сформулировал А. Я. Шер. Суть ее заключается в предположении, что появление в разных регионах в разное время тех или иных форм изобразительной деятельности могло явиться следствием необходимости выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Иными словами, «символика», начиная с ее первобытных истоков, позволяла фиксировать растущий фонд знаний человека о природе и о себе самом, массив представлений о соседних этносах и т. д. (Фролов, 1992: 145), позволяла преодолеть естественный «барьер памяти» путем создания средств памяти искусственной, «внешней» (Шер, 1990: 10–11). Необходимость в этом возникала тогда, когда культура, в ходе приспособления к усложняющейся в результате роста численности населения и конкуренции за ресурсы, среду обитания, сама усложнялась настолько, что ее функционирование становилось невозможным без усвоения, сохранения и использования огромного количества самых разных сведений об окружающем мире, о месте искусства в этом мире. В силу неодинаковости природных условий и исторических обстоятельств освоения разных частей ойкумены «пороговое» состояние было достигнуто где-то раньше, а где-то позже, и поэтому пространственная и хронологическая «очаговость» появления искусства выглядит вполне закономерно.

5.2. Гипотеза натурального макета и этапы зарождения изобразительного искусства

Долгое время ученые полагали, что вначале возникли контурные рисунки, затем рукописи краской, а уж потом простые барельефы, скульптура и т. д.

В начале XX в. по вопросу происхождения древнейшего искусства во Франции возникла гипотеза «руки» и «макарон». «Рукой» называют оттиски ладони и кисти, выполненные охрой или черной краской (двуокисью марганца). Впервые они были замечены в пиренейских пещерах (в Альтамире в 1902 г. и др.). Сейчас известно свыше 20 местонахожде-

ний с древнейшими изображениями рук. В пещере Гаргас в Испании обнаружено более 200 отпечатков рук, в других по 10 и меньше. По характеру исполнения руки делятся на позитивные и негативные отпечатки (чаще левой руки).

Проблемой происхождения искусства занимались такие известные археологи, как П. П. Ефименко, А. П. Окладников и др. В 1960–80-е гг. этой проблемой занимался заведующий кафедрой археологии ЛГУ А. Д. Столяр. Итогом его работы явилась докторская диссертация (1972) и монография «Происхождение изобразительного искусства» (1985).

Для объяснения первых шагов изобразительного творчества А. Д. Столяр привлекает не только техническую сторону (т. е. приемы и навыки) этого процесса, но выясняет и психологические факторы, такие как элементарную способность древних творцов искусства к общим абстрагирующим ассоциациям и восприятия. В качестве начального этапа своего исследования А. Д. Столяр намечает возникновение наименее условного вида изобразительного творчества – первобытной скульптуры.

В пещерах Центральной Европы сохранились специально отобранные костные остатки сотен и тысяч особей медведей. Это может указывать на какое-то особое значение пещерного медведя в представлениях неандертальцев.

Возможно, неандертальцы для большей наглядности покрывали шкурой с головой медведя какой-то объемный предмет, его кости или камень. Этот макет медведя олицетворял всех медведей в прошлом и будущем. Вокруг этого макета могли исполняться различные обряды перед охотой или после нее. Приблизительный тип этого макета представляют скульптуры пещеры Монтеспан. Постепенно, по мере становления сравнительного восприятия рождалась круглая скульптура – отдельные изображения головы и тела животных, воплощающая образ исключительно с помощью художественных средств.

А. Д. Столяр предложил следующую схему происхождения древнейшего искусства:

I. Натуральное творчество:

1. Экспонирование части туши (ранний ашель);
2. Экспонирование головы (поздний ашель);
3. Медвежьи пещеры-хранилища (мустье).

II. Натуральный макет:

1. Пробраз натурального макета на естественной основе;
2. Натуральный макет с основой из камней;
3. Натуральный макет с глиняной основой «безголовой фигуры».

III. Искусственные изобразительные формы:

1. Глиняные скульптуры;
2. Профильный глиняный барельеф;
3. Контурный рисунок на глине;
4. Профильный рисунок краской.

IV. Начало верхнепалеолитического творчества:

1. Профильный рисунок краской с детализированным контуром;
2. Рисунки краской с внутренними деталями.

Развитие изобразительного искусства было насыщено качественными переходами, обозначающими неравномерность темпов символического формообразования. В памятниках пещерной живописи просматривается фундаментальное единство художественных традиций верхнего палеолита.

5.3. Открытие памятников палеолитической живописи

К памятникам верхнепалеолитического искусства внимание ученого мира было привлечено в первые годы XX в. Однако известны они были и ранее. Знаменитая пещера Альтамира в провинции Сантандер в Северной Испании была случайно обнаружена еще в 1863 г. охотником, а затем исследована археологом Марсельином де Саутуола, который в 1879 г. обнаружил на стенах и потолке пещеры множество изображений бизонов и других животных. Однако это открытие было встречено с недоверием. Скептицизм ученого мира несколько смягчился после того, как подобные рисунки были найдены в ряде пещер Франции: в Ла-Мут в долине р. Везеры в 1895 г., в Пэр-нон-Пэр в устье Дордоньи в 1896 г., в Марсула на северном склоне Пиренеев в 1897 г. Однако решительный перелом во взглядах археологов наступил в 1901–1902 гг., когда одно за другим следовали открытия пещерной живописи в гротах Комбарель и Фон-де-Гом на р. Везера и в д'Азиль на верхней Гаронне. В то же время тщательное изучение Альтамирской пещеры показало неопровержимую подлинность и глубокую древность изображений. Даже скептически настроенный археолог Эмиль Картайяк опубликовал в 1902 г. покаянное письмо, в котором признавал свою ошибку.

Затем следовали новые находки. В 1903 г. в Северной Испании открыты рисунки в пещерах Кастильо и Орнос-де-ла-Пенья и во Франции в гроте Тейжа. В 1906–1909 гг. впервые были обследованы многочис-

ленные изображения бизонов в пещере близ Нио в Пиренеях, а в 1912 г. обнаружены пещера Тюк д'Одубер и пещера «Трех братьев» на берегу р. Гаронны. В 1923 г. был открыт известным исследователем пещер Н. Костере грот Монтеспан со скульптурной фигурой медведя и множеством рисунков. В 1940 г. открыта пещера Ласко на р. Дордонье с многочисленными полихромными рисунками животных. Большинство этих памятников сосредоточено в Южной Франции и Северной Испании. Французский ученый Брейль в обобщающей монографии «Четыреста веков наскального искусства» установил два последовательных и независимых цикла эволюции – первый включает ориньяк, второй – солютре и мадлен.

В те годы возникло предположение, что первым объектом изобразительной деятельности человека явились обведенные краской руки. Вместе с ними встречаются ряды точек. Позднее появляются рисунки пальцем на влажной пещерной глине – параллельные бороздки, часто меандрового характера, названные «макаронами». С этим же рисунком встречаются изображения животных в профиль.

В первой половине 60-х гг. памятники верхнепалеолитической пещерной живописи подверг тщательному и массовому анализу крупный французский ученый Андре Леруа-Гуран. Он изучил и систематизировал несколько тысяч рисунков из более чем 60 пещер. Сгруппировал рисунки по месту их расположения, по эпохам – от ориньянской до позднемалленской, по сюжетам и их взаимным сочетаниям.

В палеолитическом искусстве изображения животных преобладают над всеми другими изображениями. Андре Леруа-Гуран насчитал в 66 пещерах Западной Европы с наскальной живописью 610 изображений лошадей, 510 – бизонов, 205 – мамонтов и т. д. Изображений носорогов всего 16.

По мнению Леруа-Гурана, чисто объективный статистический подсчет количества рисунков и их различных комбинаций показывает, что в них отразилась некая первобытная мифология. В отличие от других исследователей, Леруа-Гуран не считает возможным использовать этнографические аналогии для истолкования археологических находок.

Древние анималистические рисунки имели реалистический характер. Создавший их первобытный человек великолепно знал физиологию, определенные элементы зоопсихологии.

Палеолитическое изобразительное искусство делится на две группы: первая группа – искусство малых форм, состоящая из мелкой скульптуры, графики, резьбы на мелких хозяйственных предметах;

II группа – монументальное наскальное искусство, чаще всего пещерное, включающее росписи, графику, барельеф.

Произведения искусства малых форм выполнялись резцом, скребком и другими мелкими кремневыми орудиями, которыми изготавливались все хозяйственные предметы.

Гравюра и барельеф на стенах пещер производились резцами. Техника их выполнения до сих пор не изучена. Роспись на стены пещер наносилась красками естественного происхождения. Чаще всего использовалась железистая охра. Из нее получали краски от желтой до коричневой. Охру растирали на каменных плитах, а твердые куски охры использовались как «карандаши». Иногда использовали красящую глину. Краска могла наноситься пальцем или палочкой. Возможно, пользовались и кистью, которой мог служить пучок шерсти, скрепленный в основании. Для облегчения нанесения росписи иногда использовался эскиз или набросок, но чаще всего изображение исполнялось в один прием. В ряде пещер найдены многочисленные лампы-светильники, а также чашечки или плитки, служившие для приготовления краски.

Некоторые произведения исполнялись художниками в «нормальном» положении, стоя или сидя. Для нанесения других художнику приходилось взбираться на выступ или карниз, так как изображения находятся в глубине пещер, в труднодоступных местах. Основную массу сюжетов, как наскального искусства, так и искусства малых форм, составляют изображения животных: мамонта и носорога, дикой лошади, оленя, быка и зубра, бизона, льва и медведя. Из человеческих изображений преобладают фигуры женщин.

5.4. Изобразительное искусство каменного века Северной Евразии

Первые открытия произведений искусства на территории России были сделаны в 1871 г. случайно при постройке военного госпиталя в Иркутске. Это были скульптурные поделки с орнаментом из бивня мамонта.

В 1909 г. начались раскопки поселения Мезин на р. Десне. Здесь вместе с костями мамонта были найдены скульптурные поделки с геометрическим орнаментом. В XX в. было сделано огромное количество находок. На территории Северной Евразии, в отличие от Западной Европы, образцы наскальной росписи и гравюры – крайне редкое явление. Преобла-

дают произведения малых форм. Основными сюжетами являются скульптурное изображение женщин и животных. Особое развитие получает орнамент, нанесенный на скульптурные поделки, украшения и бытовые предметы.

Памятники палеолитического искусства в пределах России распространены неравномерно. Отчетливо выделяются 3 крупных территориальных варианта:

- восточноевропейский;
- восточносибирский;
- причерноморский.

Причерноморский – пещеры Крыма и Кавказа. Образцы искусства бедны и маловыразительны. Здесь имеется единственное местонахождение наскальных гравировок в гроте Мгвивели. В Крыму и на Кавказе нет фигурок женщин и животных.

Восточносибирские памятники обладают своими специфическими чертами. Только здесь в произведениях искусства малых форм найдены гравировальные изображения мамонта, змей и скульптурные фигурки птиц, изображенных в полете.

Своеобразны сибирские статуэтки женщин: для них характерно трехчленное деление фигуры. При этом голова по объему точно равна торсу, ноги сведены на конус. Только среди сибирских статуэток имеются изображения одетых женщин, т. е. фигурки, сплошь покрытые орнаментом из поперечных линий или рядов полулунных вырезов, обозначающих меховой покров.

На поселениях восточноевропейской области, главным образом в районах среднего течения Дона и Десны, находки палеолитического искусства наиболее многочисленны. По количеству изображений и по совершенству исполнения первое место принадлежит женским фигуркам. Определенно выраженных мужских статуэток не найдено. Женские статуэтки изображают обнаженных женщин, как бы застывших в вертикальном положении со слегка склоненной вниз головой и плотно сжатыми в коленях ногами. Руки обычно очень тонкие, плотно прижаты к телу, согнуты в локтях, кисти рук покоятся на животе или поверх груди. Эти статуэтки, как правило, не передают элементов движения. Для женских фигурок характерна особая передача форм тела с очень точным и в то же время утрированным изображением деталей. На большинстве статуэток обозначены объемистые отвислые груди, выпуклый огромный живот, жировые валики в области таза и бедер, т. е. все гипертрофированные (преувеличенные) вторичные признаки женщины-матери.

Эта черта роднит восточноевропейские статуэтки с фигурками из палеолитических местонахождений центральной и западной Европы.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что статуэтки женщин почти повсюду найдены внутри жилищ, как бы намеренно припрятанные в специальные ямки и углубления. Часто эти ямки находились вблизи очагов, вокруг которых сосредотачивалась жизнь людей. Таким образом, несомненно связь женских статуэток с жилищем и очагом. А в жилище основной фигурой была женщина. Образ женщины – природодательницы, женщины – предка, как отражение женского строя родовой организации олицетворяли многочисленные фигурки женщин.

Вторую большую группу произведений палеолитического искусства составляют скульптурные изображения животных: мамонта, носорога, бизона, лошади, медведя и др. Известно более 30 скульптурных изображений мамонта. Кроме статуэток известны и резные изображения мамонта (Мальта), оно близко к гравюру на обломке бивня мамонта из пещеры Ла Мален во Франции. Преобладание изображений мамонтов отражает реальную картину распространения этого животного и его роль в экономике верхнепалеолитических охотников. Что касается смысла и значения палеолитических изображений животных, то, несомненно, они связаны с охотой и искусством, как проявлением идеологической и эстетической деятельности человека. На основе примитивного культа зверей у охотников со временем развивается тотемизм и культ поклонения животным.

5.5. Уральский очаг первобытного искусства эпохи верхнего палеолита

До 1959 г. памятники первобытного искусства были известны только в горном массиве Южной Франции и Северной Испании. Об этом свидетельствуют цифровые данные: к 1906 г. в Западной Европе была известна 21 пещера с живописью, к началу 50-х гг. – 73 памятника, а к 1960 г. – около 120 комплексов. Поэтому франко-кантабрийскому региону отводилась исключительная роль в развитии древнейшего изобразительного искусства. В то же время в западной литературе господствовало мнение о «бесперспективности» Востока в отношении памятников палеолитического наскального творчества.

Однако в центре Евразийского материка искусство зародилось в глубокой древности. Если на территории Западной Европы во франко-кантабрийском регионе палеолитическое искусство господствует в период 30-10 тыс. лет до н. э., то на Южном Урале сложение уральского очага пещерного первобытного искусства относится ко времени не позднее 13 тыс. лет. На Урале древнее искусство представлено самыми различными видами – от монументальной пещерной живописи до миниатюрной костяной, глиняной скульптуры и сложных геометрических и изобразительных композиций росписи сосудов. Среди этих памятников встречаются подлинные шедевры.

Культ медведя здесь сложился еще в эпоху верхнего палеолита. Так, в 1923 г. в Аскинской пещере на р. Аскин в Гафурийском районе Республики Башкортостан (РБ) было найдено 97 медвежьих клыков. В глубине пещеры Глубокая в урочище Байсапан в Бурзянском районе РБ в одной из ниш найден целый череп медведя. Место расположения черепа (ниша) позволяет предположить, что он был помещен туда человеком. Намеренное укрывание черепов пещерных медведей в нишах пещер хорошо известно по памятникам типа Драхенлох.

Другой тип памятников на Урале представлен пещерами-храмами (святилищами). К ним относятся Игнатьевская, Капова (Шульган-таш) и Вторая Серпиевская пещеры. Игнатьевская пещера расположена на берегу р. Сим. Вход имеет округлую форму диаметром около 12 м и расположен на высоте 12 м над уровнем воды. Пещера представляет собой систему больших залов и переходов, в ряде которых имеются рисунки, нанесенные краской. Пещера служила святилищем. Ее посещали первобытные люди 13 тыс. лет тому назад, в период последнего похолодания.

Рисунки Каповой пещеры находятся в глубине, в 300 м от входа, в темноте. Изображениям в глубинах пещер не грозит выветривание, однако угрожает растворение породы. Капли влаги точат поверхность скалы, начисто смывая рисунки со стен. В Каповой пещере под десятисантиметровыми кальцитовыми натеками были обнаружены два реалистичных рисунка бизонов. Отличная сохранность рисунков была обеспечена тем, что они сравнительно быстро покрылись натеками кальцита. При расчистке над рисунками специально оставлена тонкая просвечивающая пленка кальцита для предохранения рисунков от размыва водой.

Своим названием у местного башкирского населения пещера обязана речке Шульган, берущей начало у подножия вершины горы Шульган высотой 638 м над уровнем моря. Пещера является грандиозным

творением карста и относится к числу крупных пещер, образованных в известняках. Протяженность ныне доступных ее ходов достигает 2000 м. Пещера имеет трехъярусное строение, у каждого яруса множество боковых ответвлений

Входная часть пещеры напоминает портал – вход во дворец. Человека, оказавшегося перед таким входом, поражают очертания внутренних контуров входной части. Ширина входа составляет 40 м, высота – 13,5 м. У левой стенки пещеры вытекает речка, образуя бурлящее голубое озеро. В четырех залах имеются древние рисунки: на первом этаже – в залах Купольном, Знаков и Хаоса, на втором этаже – в зале Рисунков. В колоссальной двухъярусной пещере художник изобразил фигуры мамонтов, лошадей, бизонов, носорогов.

В уральском очаге первобытного искусства выделяется первый силуэтный стиль. В верхнем этаже Каповой пещеры археологи изучили силуэтные изображения семи мамонтов, двух диких лошадей и двух шерстистых носорогов, сделанных красной охрой на стенах пещеры.

Художник умело передал силу и мощь величаво выступающих мамонтов и некоторую тяжеловесность мирно пасущейся лошади. Силуэты нанесены красной краской, сливающейся с поверхностью скалы. Человек раньше всего выделил красный цвет из многообразной цветовой гаммы как цвет, доставляющий ему удовольствие, цвет солнца и огня, свежей крови и жертвы. Изображения животных поражают своей реалистичностью, точностью исполнения. Первобытный художник не выписывал отдельные детали, не подчеркивал мускулы тела, животные изображены только силуэтами, тем не менее они не лишены динамичности и художественной выразительности. Каждое животное написано отдельно, вне связи с другими.

Хорошо сохранилось восьмое изображение – шагающего мамонта. Оно отличается от других выраженными большими бивнями, что сближает его с французскими рисунками. Отчетливо видны задние ноги, хвост, спина и немного опущенная голова зверя. Интересно, что очертания спины мамонта совпадают с контуром рога носорога, который нарисован более густой краской.

Обращение к образу мамонта для верхнепалеолитического человека закономерно: люди научились охотиться на этих животных. На отдельных стоянках Восточной Европы обнаружены костные остатки более ста мамонтов.

Интересна также фигура лошади, силуэт которой передан довольно правдиво: опущенная вниз морда, изогнутая шея, спина, передние копыта.

В расположении фигур на стенах пещеры еще отсутствуют признаки определенной композиции. Животные изображены друг над другом в разных частях пещеры. По стилю изображения мамонта – в спокойном движении, с характерным горбатым профилем спины, со слабо намеченными короткими бивнями или вовсе без них – рисунки Каповой пещеры больше всего похожи на гравированные на кости изображения этого животного на предметах из палеолитических стоянок Восточной Сибири.

Преобладание в Каповой пещере образов животных не случайно: палеолитическое искусство было искусством охотников. Первобытный человек рисовал на стенах пещер образы тех зверей, которые его больше всего интересовали и волновали, с которыми было связано все его существование. Звери были источником жизни, врагом, другом, жертвой, божеством. Они олицетворяли пищу и одежду, единство первобытного коллектива с окружающей средой.

Второй стиль эпохи верхнего палеолита – геометрический – представлен рисунками нижнего этажа Каповой пещеры. Рисунки нижнего этажа существенно отличаются от фигур животных верхнего этажа по содержанию и стилю – они имеют геометрический, стилизованный характер. Это четырехугольные фигуры похожие на лестницы в виде рядов косых параллельных линий. Трудно понять, что они изображают. Исследователь пещеры О. Н. Бадер приводит в качестве аналогии этим рисункам группу стилизованных изображений известной пещеры Фонде-Гом в Западной Европе в виде хижины, лестниц и других фигур. Однако схематичное изображение есть и на верхнем этаже Каповой пещеры. От верхней горизонтальной черты спускаются толстые вертикальные линии. Эта фигура нанесена той же красной краской, причем непосредственно под ногами носорога, который как бы стоит на ней.

Раскопки, проведенные в Каповой пещере, выявили следы кратковременной стоянки верхнепалеолитического человека, обитавшего тут около 15 тыс. лет тому назад. Очевидно, и часть рисунков пещеры оставлена этим населением, использовавшим пещеру под древнее святилище.

Пещерные святилища можно трактовать как центры для проведения обрядов инициации (посвящений), характерных для всех древних народов. Для этих же обрядов служили пещеры с рисунками во франко-кантабрийском регионе в Западной Европе, рисунки обоих регионов очень близки.

Пещеры использовались для ритуальных обрядов. Их многочисленные залы, узкие лазы, сплошной мрак служили цели соединить

мифическое с настоящим, реальным. Например, в Игнатьевской пещере имеется огромный вход, ориентированный на юго-восток. Из него посетитель попадает в низкий переход, являющийся границей света и мрака, затем в основной коридор длиной около 50 м, который в кромешной темноте кажется еще более длинным. Пройдя после этого в дальний зал через неудобный низкий ход, который мог символизировать смерть, человек, наконец, заново «рождается» через верхний ход, который внешне напоминает женскую вульву. Именно этот зал несет на своих стенах большую часть древних изображений, выполненных краской. По мнению исследователя Игнатьевской пещеры археолога В. Т. Петрина, одна из композиций рисунков, так называемое «Красное панно», отражает «великий миф» о начале сотворения мира, когда из хаоса рождается миропорядок. Антиподом его является «Черное панно», символизирующее мрак, бездну.

Помимо пещерной живописи на Урале широко представлены наскальные рисунки, написанные краской.

Прекрасные рисунки сохранились на Писаном камне (р. Вишера), на Шайтан-камне (р. Реж), на скалах по р. Тагил. Наряду с изображением животных, на которых охотился человек, многочисленны антропоморфные изображения, например, на Идрисовской II писанице.

В 1984 г. произошло новое открытие, и вновь на Южном Урале. Изображения пляшущих человечков были найдены в Мурадымовской пещере Кугарчинского района Башкортостана. Рисунки этой пещеры аналогичны изображениям фигур человека в Идрисовской пещере на р. Юрюзань, отнесенным к эпохе мезолита. Значение рисунков Мурадымовской пещеры состоит в том, что они соединяют палеолитическое искусство Каповой пещеры с более поздними наскальными рисунками Урала.

У деревни Идрисово на стене у входа в пещеру обнаружены изображения человеческих фигурок, выполненные красной краской. Данные изображения не поддаются датировке, вполне возможно, что они относятся к каменному веку или эпохе бронзы. У фигурок детали тела не проработаны, выполнены несколькими мазками.

Известняковая фигурка мамонта из музея с. Нуркеево Сармановского района имела длину 20 см и высоту 15 см. Вероятно, эта фигурка относится к верхнепалеолитическому времени. Фигурка плоская, характерных пропорций, у нее четко смоделирована голова, вытянутый изгиб спины. Между передними и задними ногами выбрано отверстие. Основание фигурки плоское.

Верхнепалеолитическим мастером отражены основные черты образа мамонта, контуры его фигуры, однако, без детализации: нет обозначения длинной ниспадающей шерсти, не выделены уши, глаза. Поза животного показывает, что мамонт приостановил свое движение, насторожился, т. е. находится в состоянии испуга перед нападением охотников. Подобные скульптурные изображения обнаружены как в Западной, так и в Восточной Европе: фигурка со стоянки Фогельгерт-Вюртенберг, длиной 4,9 см, терракотовая статуэтка со стоянки Дольне-Вестонице, длиной 3 см, фигурки из мамонтовой кости из Пржедмости, длиной 12,8 см, а также скульптурки из Моравии, из Авдеева, Елисеевичей и со стоянки Костенки в России.

Основные черты моделировки как на фигурке мамонта из с. Нуркеево, так и на других образах имеют много общего в трактовке тела, в воспроизведении контура головы, хвоста, ног. Есть различия в детализации, особенно в большей проработанности головы, в позах. Среди этих скульптурных изображений наиболее выразительным является изображение фигуры бегущего мамонта, орнаментированного вдоль спины и по животу рядами крестовидных знаков. По характеру моделировки скульптуры наиболее близкой аналогией нашей фигурке является фигура мамонта из обожженной глины из Дольни-Вестонице в Моравии. Известное сходство с данной фигуркой имеют изображения мамонтов на стенах Каповой пещеры.

Следует отметить редкость находок подобного рода. Фигурка из Нуркеево была найдена, видимо, в окрестностях села. Вероятно, в районе Сарманово в Татарстане была расположена стоянка верхнего палеолита, и здесь необходимы специальные ее поиски.

Севернее, в Пермской области, еще в 40-е гг. XX в. была обнаружена стоянка им. М. В. Талицкого, относящаяся к эпохе позднего палеолита, где нашли ребро мамонта с незатейливым линейным и угловым орнаментом. Обломки костяных украшений (диадем), подвески, вкладышевые кинжалы, покрытые орнаментом, известны на стоянке конца верхнего палеолита мезолита Шикаевка в Западной Сибири.

Основным центром искусства позднего палеолита является Южный Урал, а внутри региона таким центром остается Капова пещера (Шульган таш) со знаменитыми на весь мир реалистическими изображениями представителей фауны позднего палеолита.

Мы видим, что человек той эпохи упорно вел поиски способов передачи действительности в различных направлениях: в орнаментальной форме, в скульптуре, но особо остановился и развил свои эс-

тетические чувства на важной для него теме – правдивой передачи образов животных. При их художественном воспроизведении он сумел отобразить главное: силуэт, элементы повадок, характерные черты, выделил основные детали, которые полнее всего отражали объект изображения. Художники позднего палеолита умели создавать нужную им форму, знали специфические возможности краски, могли разместить рисунок на той поверхности, которая была наиболее для него пригодна.

В начальной фазе своего развития первобытное искусство имело реалистическое направление. В дальнейшем, когда искусство развилось, на него наслаивалась магия, и изображение того или иного живого образа рассматривалось уже как двойник реального существа, имеющий большое символическое, магическое значение. Такому изображению уже не обязательно реальны черты живого оригинала.

По материалам Уральского очага древнего наскального искусства выделяются два важных сюжета. Экологические условия Зауралья эпохи камня привели к ежегодным сезонным миграциям диких копытных животных. Поэтому еще в раннем неолите возник регулярный промысел лосей, оленей, косуль с помощью охотничьих сооружений и ловчих ям. Именно этот, первый сюжет и охотничий промысел в основной и наиболее древней части отражены на уральских писаницах. Во втором сюжете показан также охотничий промысел. Но объектами охоты в них выступают водоплавающие птицы.

А теперь рассмотрим значение самих образов на древних изображениях.

В древних наскальных изображениях Урала лось, занимает главное место, так как лось по представлениям древних охотников, был специально создан богами как основной источник существования. Это животное давало мясо, шерсть, шкуры, рога для поделок и т. д. Интересна манера изображения лосей на древних наскальных рисунках и в бронзовой скульптуре: на туловище часто обозначались ребра, а иногда и внутренности.

В наскальных изображениях Урала лось обычно изображался в сочетании со знаками солнца и небосвода. Этим подчеркивалось особое место этого животного в миропонимании древних урало-западносибирских аборигенов. В этом заключается смысл почитания лося как наивысшего блага, ниспосланного богом, чтобы дать людям жизнь и пищу. Характер обрядов, связанных с лосем, был обусловлен промысловой значимостью. Рисунки лося на писаницах сочетаются с

изображением ловушек. Рисунки ловушек связаны с обрядами, темой которых было привлечение добычи в ловушки и удержание ее в них и весеннее оживание природы и идея размножения. Одна из идей, связанных с изображениями водоплавающих птиц, обычно утки, олицетворяется с мифом о ныряющей птице, которая со дна мирового океана достает кусочек земли и из нее, разрастаясь, формируется сама планета Земля.

В солярных фигурах, присутствующих в композициях первого и второго сюжетов, связанных с охотой, нашли отражение сезонность миграций и календарность промысловых обрядов. Итак, писаницы Урала по своему характеру были сезонными и календарными.

В двух последних сюжетах писаниц Урала представлены антропоморфные изображения. Композиции воплощают идеи коллективного обрядового акта, связанного с культом животных.

По мнению А. К. Филиппова, в материальной культуре верхнего палеолита не существовало стилевого единства, так как разные виды символической деятельности продолжали разную стилевую организацию, в которую могла ненамеренно вплетаться индивидуализированная манера группы исполнителей или, даже, одного «мастера». Все искусство верхнего палеолита осуществляло единый способ индивидуальной манеры «мастера» или группы исполнителей (Филиппов, 2001: 16).

Искусство в начале верхнего палеолита Западной Европы существовало без каких-либо изменений изобразительных форм на протяжении огромного отрезка времени и с самого начала палеолитической эпохи фиксируются выделенные А. Леруа-Гураном три стиля.

Выделение стиля возможно тогда, когда проявляются тенденции к особой, выразительной организации форм изображений и структурной ясности. Стиль выступает как результат закрепления во времени и пространстве единых изобразительно-выразительных условностей.

Стиль I по А. Леруа-Гурану (см.: Филиппов, 2001: 6–7), охарактеризованный первыми фигуративными формами, не имеет устойчивого выражения. Редко изображается полный комплекс животных, чаще только голова и грудь. Изображения отличаются крайним схематизмом. С фигурами животных связаны особые знаки – реалистические (фигуративные) символы пола, в основном женские. Стиль I, по А. Леруа-Гурану, датируется промежутком времени от 32 до 25 тыс. лет до наших дней.

Стиль II показывает животных в элементарно-синтетической манере. Очень простая шееспинная линия, иногда дающая толчок к узна-

ванию вида животного, как правило, однообразна. К профильному корпусу как бы приставлены специфические детали: рога, нередко изображенные в фас, уши, хвост и т. д.; ноги обычно не закончены, часто в виде обычной задней; скульптурные фигуры животных и людей, как правило, статичны и отвечают определенному канону. Женские изображения делаются, как правило, с преувеличением бедер, живота, груди. Фигуративные знаки женского пола эволюционируют к абстрактности. Они имеют концентрическую или овальную форму. Техника носит жесткий несколько неумелый характер.

Стиль III продолжает эволюцию синтетической манеры изображений стиля II, но в совершенно развитом живом виде. В формах, изображенных животных, наблюдается тот же, довольно упрощенный, извилистый изгиб линии. Силуэт животных таксаобразный (вытянутый), перед корпуса объемистый, как бы надутый, короткие ноги часто выставлены как вперед, так и назад. Перспектива «полукрученная» – передний рог показан прямым, другой извилистым. Техника изображений деталей и фигур в целом достигает совершенства. Этот стиль распространен во время солютере и далее до середины мадлена, т. е. примерно от 20 до 16 тыс. лет.

ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА И НЕОЛИТА

6.1. Характеристика эпохи мезолита

Эпоха мезолита, хронологические рамки которой существенно варьируются в разных археологических культурах земного шара (российской литературе принято условно датировать ее VIII–VI тыс. до н. э.), явилась переходным периодом от палеолита к неолиту. Для нее характерны особые природные условия и, в связи с этим, относительно высокая подвижность населения. В конце палеолита началось окончательное отступление ледников из Северо-Восточной Европы, а позднее произошли серьезные природно-климатические изменения и сдвиги ландшафтных зон к северу.

В первобытном обществе существование человека было жестко связано с природным окружением. Человек должен был адаптироваться в природных условиях, и чем выше была степень адаптации, тем успешнее происходило развитие определенных групп населения. Некоторые группы населения (археологические культуры) развивались быстрее, чем другие, достигали больших успехов в экономике и общем историческом процессе развития. При сравнении мезолитических культур можно видеть, что различия в умении выбирать и обрабатывать каменное сырье, строить дома, использовать разнообразные материалы (такие, как кость, рог, древесина и др.) были значительными. Особенно отчетливо это явление прослеживается на примере предметов искусства (или культовых предметов), которые в одних культурах многочисленны и разнообразны, а в других по каким-то причинам неизвестны.

В целом предметов искусства эпохи мезолита найдено не так много. Объективной причиной отсутствия или малочисленности предметов искусства является тот факт, что мезолитические культуры известны нам в основном по материалам данных стоянок и поселений, где в песчаной почве не сохраняются материалы органического происхождения, такие как дерево, кость, рог, – основные материалы для поделок.

Хотя первые находки искусства эпохи мезолита были найдены еще в конце XIX в. (раскопки Э. Пьетта в 1887–1889 гг. в пещере

Мас д' Азиль во Франции, где были найдены расписные гальки), специальных работ по проблеме традиции развития искусства эпохи мезолита не было. Выходили отдельные работы, в которых лишь упоминалось о том или ином открытии предметов искусства эпохи мезолита.

В конце 60–70-х гг. прошлого столетия появились работы обобщающего характера, в которых были представлены предметы искусства эпохи мезолита из раскопок и сборов по отдельным регионам (А. А. Формозов, 1969; В. Б. Мириманов, 1973). В этих работах был дан первый анализ искусства мезолитической эпохи.

Из современных работ следует отметить работу С. В. Ошибкиной, в которой она впервые собрала и систематизировала материалы, связанные с предметами искусства эпохи мезолита, распространенными в лесной зоне Восточной Европы.

Искусство эпохи мезолита, как и искусство эпох палеолита и неолита, содержит в себе как монументальную наскальную живопись, так и предметы мобильного искусства. Термин «мобильное искусство» употребляется для обозначения легко перемещаемых и сравнительно небольших предметов искусства, таких, например, как орнаментированные изделия из кости и рога, различные статуэтки, каменные плитки и гальки с рельефными изображениями.

В настоящее время известно несколько сотен предметов, относящихся к мобильному искусству эпохи мезолита. Из них наибольшее количество предметов относится к орнаментированным изделиям, выполненным на костях крупных животных (первобытного быка, лося, оленя). Рисунки отличаются особым стилем, они схематичны и выполнены прочерчиванием или легкими, нерегулярными царапинами. Широкое распространение получили разные орнаменты в геометрическом стиле – зигзаги, треугольники, ромбы, квадраты, заполненные штриховкой полосы геометрических фигур.

Предметы с рисунками и орнаментом впервые были найдены в начале XX в. в Дании на стоянках культуры маглемозе, отчего в археологической науке возникло представление о своеобразном стиле маглемозе в искусстве эпохи мезолита. Впоследствии количество находок с орнаментами и рисунками значительно возросло, они известны в настоящее время из раскопанных стоянок и случайных сборов из торфяников от Северогерманской низины до Русского Севера, где обитали древние охотничьи коллективы со сходной материальной культурой, относящейся к свидерской и ораниенбургской культурной традиции. На западе Балтийского ореала, кроме предметов с орнаментом геометрического

стиля, были распространены стилизованные изображения людей и животных, хотя очень редкие. Классическим образцом этого рода искусства считается рисунок из Римарксгардена в Дании, выполненный на кости первобытного быка и изображающий пять человеческих фигур и вертикальные зигзаги.

К востоку от Балтики (ареала обитания культуры Кунда), на территории России геометрический стиль орнамента сохраняется, но антропоморфные и зооморфные рисунки на кости отсутствуют.

На основе геометрически орнаментированных изделий С. В. Ошибкиной было выделено три центра мезолитического искусства на Северо-Западе России. Это культура веретье в Восточном Прионежье, Оленеостровский могильник в Карелии и торфяник Вис I в бассейне р. Вычегды. На остальной территории России таких центров мезолитического искусства не найдено, хотя единичные предметы мобильного искусства встречаются. О предметах мобильного искусства на территории Сибири неизвестно.

Следующий вид мобильного искусства – скульптура, появившаяся еще в эпоху палеолита. На настоящее время известно лишь несколько десятков скульптурных изображений эпохи мезолита. Скульптура встречается в том же ареале, где распространены орнаментированные изделия. При изготовлении скульптур древние охотники не ограничились только костью и рогом, но применяли дерево и камень. Скульптуры изображают в основном животных, причем только промыслового значения. Чрезвычайно редки антропоморфные скульптуры.

Редки и скульптурные изображения и на кремневых скалах. На сегодняшний день известно о трех скульптурах, что говорит о не свойственности их для мезолитического искусства. И наоборот, данные скульптуры особенно широко распространяются в эпохи неолита, энеолита, ранней бронзы. На стоянке Студенец, расположенной в бассейне р. Вятки, были найдены две кремневые фигуры рыб, выполненные на ножевидных пластинах светлого кремня в технике, характерной для этого региона в позднем мезолите. Другая скульптура была найдена на мезолитическом поселении Уральские Зори V (верховья р. Туры). Из отщепы с помощью крутой скребковой ретуши сделали «морду» зверя. Необработанная часть отщепы напоминает фигуру медведя.

Известны в эпоху мезолита и каменные плитки, гальки с животными и гравированными изображениями. Камни с рисунками исследователи часто рассматривают как «чуринги», названные так по аналогии с культовыми камнями аборигенов Центральной Австралии племени арунта,

стоящих на мезолитической ступени развития. На их чурингах изображены концентрические круги, спирали, параллельные линии и т. д. Чуринги играют центральную роль в проведении различных церемоний у аборигенов, так как по их представлениям, чуринги служили вместилищем для душ сородичей. Каждый член рода имел свою чурингу, в которой «пребывала» его душа. Поскольку чуринги имели важное значение, члены племени их тщательно охраняли и прятали от врагов в пещерах.

Самые древние чуринги происходят из азильской культуры раннего мезолита во Франции. В пещере Мас д' Азиль было найдено более двухсот мелких галек, на которых красной охрой смешанной с жиром были нанесены рисунки овальных пятен, поперечных полос и различных схематических фигур, в том числе крестов, зигзагов, решеток и т. д. Изредка схематические рисунки напоминают стилизованные изображения фигур людей и животных. Раскрашенные гальки лежали в пещере в сухом месте, благодаря чему рисункам на них удалось уцелеть. Раскрашенные гальки были также найдены в пещерах Крузад (Франция), Риета (Испания) и Бирзек (Швейцария).

Долгое время считалось, что для мезолита Восточной Европы такие чуринги не характерны. Сейчас они известны на стоянках Веретье I, Озерки V и в Башкортостане на стоянке Ильмурзино. Интересен тот факт, что найденные на территории России чуринги не раскрашены, а имеют изображения, выполненные техникой гравировки.

Памятников монументального наскального искусства эпохи мезолита найдено очень мало. Они встречаются в Восточной Испании, и очень редко в Средней Азии на Кавказе и на Южном Урале. Следует отметить, что до сих пор в археологической науке нет метода, с помощью которого можно было бы точно датировать наскальные рисунки.

Для датировки наскальных рисунков ученые прибегают к самому анализу изображений, ищут аналогии с похожими наскальными рисунками, исследуют культурный слой (если он имеется) в непосредственной близости от наскальных рисунков. И, несмотря на все эти приемы, хронологическая привязка памятников наскальной живописи к той или иной эпохе часто весьма условна. Поэтому много наскальных рисунков имеют спорную датировку.

Среди перечисленных выше районов к эпохе мезолита можно отнести лишь изображения на скалах восточной Испании (район Леванта). Все остальные памятники наскального искусства (на Кавказе, на территории Азербайджана – это памятник на горе Бейюк-Даш; в Средней Азии – это два памятника, расположенные в гротах Шахты на Памире и Зараут-

Камар на юге Узбекистана; на Южном Урале – это писаница у озера Большие Аллаки, рисунок крупного рогатого животного, входящего в III группу рисунков писаницы Бурановской и одиннадцать стилизованных изображений человека в Мурадымовской пещере) относятся разными специалистами к эпохам от палеолита до неолита. Поэтому мы расскажем только наскальных изображений Испанского Леванта.

Здесь известно около семидесяти ниш и навесов с изображениями. Все эти росписи, сделанные красной и, реже, черной красками, представляют небольшие (не выше 5 см) человеческие фигуры в композициях, воспроизводящих сцены охоты, войны, иногда семейной или общественной жизни. Стилистическое развитие идет от больших реалистических изображений животных к схематизации и условности, характерной для неолитического искусства. Следующим шагом в стилизации является гиперболизация в передаче отдельных частей человеческого тела (удлиненное туловище, большая и округлая голова и т. п.). Далее идет переход к сокращенным изображениям или только символам предметов и живых существ.

В целом искусство эпохи мезолита продолжает традиции верхнего палеолита и также плавно переходит в искусство эпохи неолита, в рамках которого достигает пика своего развития, разнообразия и совершенства форм. Особенно это заметно на мелкой пластике. Если в эпоху раннего мезолита и финального палеолита встречались лишь орнаментированные предметы искусства, а скульптура отсутствовала, то в эпоху развитого мезолита наряду с орнаментированными изделиями встречаются и примитивные скульптурные изображения. В конце мезолита происходит уже расцвет мелкой пластики при сохранении и развитии орнаментированных изделий.

Функциональное назначение предметов мобильного искусства эпохи мезолита, как и в палеолите, было культовым.

Теперь обратимся к монументальному наскальному искусству.

А. А. Формозов, рассматривая весь комплекс монументального наскального искусства различных эпох бывшего СССР для каменного века, выделил три группы:

1. Изображения зверей и изредка существ со смешанными зоо- и антропоморфными чертами.

2. Изображения охотников и людей-лучников.

3. Изображения людей, фантастических хищников и солнечных знаков.

В этих группах он видел временные стадии в развитии монументального наскального искусства. К эпохе палеолита он отнес первую группу, мезолита – вторую, неолита – третью.

Отнеся к эпохе мезолита изображения, сцены охоты и лучников, он исходил из того, что, по его мнению, лук и стрелы, особенно распространившиеся в эпоху мезолита, повлияли на идеологию населения. Возросло значение отдельного человека в обществе, человек, в отличие от идеологии верхнего палеолита, теперь уже выделял себя из животного сообщества, противопоставлял себя животным. Таким образом, мы можем говорить об идеологической революции, так сказать «гуманизме» каменного века. Именно поэтому наскальные рисунки насыщены сценами не только зверей, но и охотников, вооруженных луками.

Но имеется одна особенность: на уральских мезолитических памятниках не встречается ни одного достоверного изображения охотника вооруженного луком, хотя изображения людей встречаются. Видимо, это объясняется тем, что в охотничьих культурах Юга роль лука была большей, чем на Урале, где рыболовство и сезонная поколюга кочующих стад оленей стало основной отраслью хозяйства.

Итак, искусство эпох палеолита и мезолита имеет важное значение как начальный этап художественного освоения мира. Человек верхнего палеолита рисовал на стенах пещер образы зверей, которые больше всего его интересовали и волновали, с которыми было связано все его существование. Звери были источником жизни, врагом, другом, жертвой, божеством. Они олицетворяли пищу и одежду, единство первобытного коллектива с окружающей средой.

6.2. Искусство конца каменного века

К ранним художественным стилям, которые существовали в эпоху неолита, энеолита и ранней бронзы, относятся: антропоморфный, орнаментальный и анималистический стили. Главные темы этого времени – человек и зверь. Одно из ведущих направлений – монументальные наскальные рисунки племен лесной полосы, Евразии эпохи неолита, в том числе Урала и Прикамья, такие как Бурановские I и II, Идрисовская II писаницы и др. Ранний анималистический стиль представлен искусством малых форм: каменной и костяной скульптурой и глиняной пластикой, в их числе деревянными скульптурными изображениями Горбунов-

ского и Шигирского торфяников. Ранний антропоморфный стиль известен по антропоморфным скульптурам со стоянки Сабакты III, Верхние Леузы, по фигурным кремням – миниатюрным плоским каменным скульптурам с поселения Муллино III и других стоянок. По форме объемные произведения делятся на два вида: круглую скульптуру и рельеф. Известна также «плоская скульптура» (С. В. Иванов).

Орнаментальный стиль представлен орнаментами на керамике культур Урала и Прикамья неолита – ранней бронзы с четким ритмом, симметрией. Многократно проверяя отдельные элементы узора, «художники» строго подчиняли их ясно читаемому ритму.

Таким образом, в период развития ранних художественных стилей происходит формирование художественной среды, развитие художественных вкусов, интереса и потребностей. В финно-угорской среде Урала и Прикамья формируется первая мифологическая картина мира, связанная с представлениями о ведущем мифе – водоплавающей птице, создающей землю (миф о ныряющей птице и миф о творении мира из яйца), отраженная в искусстве.

Процесс производства и духовная жизнь в эпоху неолита (IV тыс. до н. э.) усложняются. Для неолита характерна новая техника обработки каменных орудий – сверление, полировка, а также появление гончарного производства. Человек стал задумываться о явлениях природы, но не мог их объяснить, поэтому у него складывались представления о существовании сверхъестественных невидимых сил, стоящих над ним. Возникла необходимость воплотить в искусстве такие образы, как небо, воду, солнце, землю, огонь. В эпоху неолита развиваются условно-орнаментальные изображения, особое распространение получает обычай украшать различные предметы.

На художественно оформленных предметах начинают особенно широко применяться стилизованные абстрактные мотивы, складывающиеся в законченный орнамент. Керамику стали покрывать орнаментом, деревянную утварь украшать резьбой. Орнамент или отдельные знаки-символы выражали определенные религиозно-мифологические представления. Человек переносил на предметы и на природу в целом свойства, которыми сам был наделен.

Искусство эпохи неолита Урала имеет особый характер. Люди южных регионов Евразии перешли от присваивающих форм хозяйства (охота, собирательство, рыболовство) к производящим (земледелие, скотоводство). Но на Урале этот процесс из-за суровых природных условий затянулся и протекал медленнее. По сути, здесь еще преобладали

присваивающие формы хозяйства. Однако, как и в других регионах, на Урале появляется керамика и орнамент на ней, составляя в культуре Урала с этих пор, особую область симметрии и знаковой символики. В эпоху неолита большое значение приобрела скульптура малых форм, мелкая пластика.

При изготовлении украшений, предметов быта и культа неолитические мастера использовали сланец, кость, керамику, глину, раковину, дерево.

6.3. Скульптура

Скульптура, рассматриваемая как единый вид классического искусства, подразделяется на ряд разновидностей: большую и малую скульптуру, круглую скульптуру и рельеф. По сюжету объемные изображения первобытного искусства делятся на две крупные группы. Одну составляют изображения людей и антропоморфных существ, другую, более многочисленную, – изображения зверей и птиц.

Первобытные люди создавали не только монументальные наскальные изображения, но и произведения искусства малых форм, прежде всего небольшие статуэтки. А. А. Формозов писал: «... любые фигурки... в глазах наших предков были отнюдь не примитивными болванчиками, а чем-то очень значительным. К ним обращались с мольбой, словно к живым существам, с ними разыгрывали сложные ритуальные представления, на них, умирая, надеялись как на спасителей осиротевших детей. Недаром в фольклоре всех стран мы находим мотив оживления куколки, легенды о гончаре, вылепившем из глины первых людей».

К более поздней эпохе, эпохе энеолита, относятся так называемые фигурные кремни – миниатюрные плоские каменные скульптурки, выполненные отжимной техникой на кремневых отщепах и пластинках и использовавшиеся, возможно, в качестве амулетов. Такова антропоморфная фигурка с поселения Муллино III, но она настолько стилизована, что нельзя с уверенностью сказать, человек здесь изображен или нет. Со стоянок II тыс. до н. э. (Дубровичи и Борки в Рязанской области) известны кремневые статуэтки людей. Они выполнены более тщательно, и можно понять, что изображены именно человеческие фигуры. В мелкой пластике каменного века изображались не только люди, но и животные. Очень интересны изображения медведя, бобра (?), совы (?). Выполнены

они из различных материалов (кость, песчаник, раковина) и на разный манер. Так, медведя и сову можно сразу узнать. Изображение последней особенно оригинально, так как материал был подобран очень удачно для выполнения фигурки именно этой птицы, а никакой другой.

Наиболее выразительными предметами искусства на стоянке Муллино II, исследованной Г. Н. Матюшиным, являются изделия из окаменелой раковины *Brachiopoda*, напоминающие фигурки сов. Всего их шесть. Они представляют собой раковины третичного времени. В их верхней части под окаменелым остатком стебелька, которыми моллюск прикреплялся ко дну моря, сделан пропил. Этот пропил заполнен клеящим составом с минеральной основой, в которую вклеивались перламутровые бусины – «белки» с отверстиями для «зрачков». «Зрачки» изображались черными вставками в центр «белка». Остаток ноги моллюска при этом превращался в клюв, крупные перламутровые бусины, наклеенные под ним, производили впечатление глаз ночного хищника. Интерпретировать «сов» иначе как предметы культа вряд ли возможно. В сочетании с погребением бобра на поселении Муллино II можно судить о культе животных в эпоху неолита в Южном Предуралье. Так, на Виловатовской стоянке в Поволжье найдена костяная фигурка лошади, а в Красногвардейском районе Оренбургской области был обнаружен в погребении костяной жезл с навершием в виде головы лося или лошади. Длина жезла 49 см. Погребение относится ко времени не позднее неолита.

В Зауралье, в бассейне р. Ляли, найдено навершие – булава в виде головы белки. Из Саратовской области происходят два каменных зооморфных скипетра – символы власти.

К памятникам искусства принято относить неолитические изделия из резного камня (талька). Эти загадочные предметы сплошь покрыты резными геометрическими узорами. На Урале и на Украине эти ладьевидные предметы называли «утюжками», «човниками» (челноками), потом пришли к выводу, что они представляют собой шлифовальники для древков стрел, а позже стали называть их грузиками для копьеметалки, так как они имели поразительные аналоги на территории Нового Света.

Каково бы ни было назначение этих «утюжков», они представляют собой оригинальные произведения человеческих рук эпохи неолита, правильные по форме, симметричные, радующие глаз великолепным орнаментом. Поражает тщательность их обработки, мастерство исполнения.

Наибольшей художественной ценностью эпохи неолита и бронзы являются замечательные произведения деревянной скульптуры лесного Зауралья. Это найденные на Горбуновском и Шигирском торфяниках

выразительные сосуды и ложки в виде лебедя, гуся и болотной курочки, деревянные фигурки лося, прорезной черпак, украшенный головой лося, ручки сосудов с головой медведя, изображения змеи, человекоподобные идолы на столбах с грубой проработкой лица в двух плоскостях. Часть этих находок относится к предметам культа, другая имеет бытовое назначение. Древний художник воплотил свои наблюдения над животными и птицами в сжатых зрительных образах, отбросив все второстепенное. Он сумел передать в изгибе шеи, посадке и форме головы и клюва, в пропорциях тела характерные черты оригинала, не впадая при этом в натурализм.

Все горбуновские ложки и ковши украшены скульптурными изображениями голов и водоплавающих птиц. Они вырезаны из сосны и различаются по степени обработанности и элегантности формы. Поверхность, как правило, заглажена. Достаточно часто опущены изображения глаз и носовых отверстий, не показан разрез клюва. Исключение в Горбуновской серии представляет лишь одна ложка с рукоятью в виде головы болотной курочки. Нельзя не отметить необычность этого предмета, выделяющегося среди подобных ему незаконченностью и значительно меньшей тщательностью изготовления. Описывая скульптуру, украшавшую рукоять этой ложки, Д. Н. Эдинг подчеркивал, что она отличается от других «угловато выступающей лобной частью и намеченными при помощи срезов глазами».

Небольшой деревянный сосуд в виде фигурки лося был найден на шестом разрезе Горбуновского торфяника в 1928 г. Высота сосуда 15 см, он вырезан металлическим инструментом из ольхи. В отличие от горбуновских ковшей и ложек, поверхность которых обработана и заглажена, этот предмет лишен такой отделки. На некоторых частях фигурки отчетливо заметно полное отсутствие какой-либо завершающей отделки обработки. Голова лося непропорционально велика, на ней отмечены губы и ноздри. В древней уральской зооморфной скульптуре для изображения деталей использовался другой материал, отличный от основного. Так, на рассматриваемой нами фигурке зрачки были, инкрустированы. Возможно, из какого-то другого материала были сделаны и уши. Бросается в глаза манера изображения ног зверя. Они показаны очень схематично, причем передние ноги поставлены прямо, а задние под углом к ним, что придает фигуре весьма своеобразную позу. Пустота в корпусе лося дала Д. Н. Эдингу основание предположить, что эта фигурка представляла собой ритуальный сосуд, который наполнялся пищей во время соответствующих обрядов.

Самыми ранними образцами урало-западносибирской деревянной антропоморфной скульптуры эпохи бронзы являются деревянные идолы Горбуновского торфяника. Единственное целое изображение фигуры человека высотой 1,35 м сделано из сосны. Специфической ее особенностью является наличие ног и отсутствие рук. Ноги показаны несколько раздвинутыми. Туловище передано очень схематично и обобщенно. Голова выполнена довольно тщательно. Отличительной чертой этой скульптуры является трактовка лица – щеки и глазных впадин – одной плоскостью. Рот щелевидный. Сильно выступающие надбровья придают этому лицу выразительный вид. Горбуновский идол имеет еще одну особенность. Это поза идола: фигура изображена несколько согнутой в пояснице.

Одна из фигур, связанная с культовым местом на Горбуновском болоте, – извивающаяся змея, вырезанная из доски. Это силуэтное изображение без проработки, каких бы то ни было деталей.

Другая коллекция деревянной скульптуры происходит из Шигирского торфяника. Он занимает пространство 17 км в длину и 10,5 км в ширину в районе озер Шигирского, Светлого, первого и второго Глухих, Андреевского и Шайтанского. В 1880 г. на северо-восточном берегу Шигирского озера под Нижним Тагилом, в одном из разрезов торфяника были найдены скульптуры, изготовленные из сосны, с изображением схематических человеческих лиц и геометрическим орнаментом. Изображения лиц располагались на широких поверхностях доски, орнамент – на широких и узких боковых. Нижняя часть фигур представляла собой бревно, затесанное на конце и, видимо, предназначенное для закапывания в землю. Верхняя часть фигур имела вид остроконечной объемной головы. Лицо моделировано довольно подробно: отмечены сильно выступающие нос и надбровья; округлой формы рот показан высверленным углублением, глаза и щеки – единой углубленной плоскостью.

Из коллекции Шигирского торфяника происходят две скульптуры с изображением медведя, выполненные из дерева. Одна из них представляет фигурную рукоять весла – голова медведя с тупой мордой дана силуэтом без выделения деталей. Тщательная отделка хорошо заглаженной поверхности, наряду с передачей образа при помощи одной лишь силуэтной основы позволяет сравнивать это изображение с круглой зооморфной скульптурой, украшающей рукоятки ковшей и ложек. В отличие от первой, вторая скульптура объемна. На миниатюрном изображении показаны все детали морды, поверхность головы не просто заглажена, а обработана в виде крошечных площадок. Возможно, таким путем скульптор хотел передать шерсть на голове зверя.

6.4. Украшения костюма

К произведениям искусства первобытной эпохи, в первую очередь, можно отнести украшения одежды, тела и утвари. В.Н. Чернецов подчеркивал, что именно с этой категорией произведений, служившей для удовлетворения эстетических целей, связана сознательная художественность их исполнения. В противоположность этому, изобразительная деятельность, располагая теми же материальными приемами, являлась в первую очередь средством передачи информации. Четко эти два понятия, конечно, не разделяются, так как орнамент нередко несет ту или иную информацию, а многие культовые предметы выполнены тщательно и с определенным вкусом.

К украшениям конца каменного века на Южном Урале относятся различные подвески из камня, кости и раковины. Так, при раскопках в Бурановской пещере были обнаружены неолитические подвески различной величины из голубовато-зеленого и зеленого нефрита, которые, возможно, были нашиты на пояс, а в пещере Усть-Катавская II были обнаружены подвески из резцов байбака, окрашенные красной охрой. С. Н. Бибиков предполагал, что они составляли часть специального могильного инвентаря.

Из числа энеолитических подвесок стоянки Муллино III особенно интересны две из перламутровой раковины, которые применялись как штампы для нанесения узоров на сырой глиняный горшок. Штампы эпохи бронзы имели уже стандартный облик.

На Урале найдены украшения, сделанные из сланца, раковины и кости. На Кара-Якуповской стоянке в Чишминском районе найдены сланцевые подвески размером от 2 до 4 см. Особенно интересны две в виде уточек, выполненных из зеленого сланца. В верхней части туловища имеются сверлины для подвешивания или крепления к одежде.

Каменные сверленные подвески длиной 4,5–11 см были найдены в Смеловской II пещере в Челябинской области. Они сделаны из небольших кусков мягкого талькового камня. Некоторые заглажены до блеска, т. е. подвески, видимо, пришивались к одежде или служили пуговицами.

С течением времени духовные потребности человека растут, он все больше внимания уделяет своей внешности. Начинает зарождаться декоративно-прикладное искусство, неотъемлемой частью которого является различная керамическая утварь и орнамент на ней.

6.5. Орнамент

Третья составная часть неолитического искусства – орнамент. В неолите наблюдается подлинный расцвет орнаментального искусства. Известны орнаментированные нарезным зигзагом костяные пластинки и основы составных кинжалов. Орнамент богато украшает неолитическую керамику, является важным показателем ее принадлежности к той или иной культурной общности. Неолитический орнамент на керамике многообразен по сюжетам и приемам. Использовались все основные законы орнаментации: точное ритмичное размещение узора, чередование орнаментальных зон, симметрия в начертании равносторонних треугольников и ромбов. Иногда на сосудах схематично изображены водоплавающие птицы, однако основу неолитического орнамента составляют наклонные или волнистые линии, встречаются треугольники, квадраты, круги, вдавления, оттиски гребенки и веревки. Чередую эти элементы, неолитический человек получал сложный, гармоничный и нарядный узор, свидетельствующий о его высоком художественном вкусе.

Палеолитические изделия выполнялись из камня и дерева. Начиная с эпохи неолита, круг материалов, который использовал мастер, расширяется. Большое применение находит глина. Несомненно, рисунок на керамике способствовал развитию и проникновению искусства в быт людей. Нанести узор на глину было неизмеримо проще, чем на кость. В каждом неолитическом жилище встречаются орнаментированные сосуды, тогда как в эпоху палеолита изображения на кости были редкостью.

Внимательное изучение орнаментированных глиняных сосудов разных археологических культур показывает, что во всех культурах и районах, в том числе и на Урале, шли поиски своего орнаментального стиля.

Основной и наиболее древний мотив – волнистые линии. Типично также использование в качестве основных элементов орнамента ямок различных форм и оттисков зубчатого штампа, собранных в треугольники, ромбы, горизонтальные и зигзагообразные линии, опоясывающие сосуд.

Древние мастера были уже хорошо знакомы с понятием симметрии, что проявлялось в конической форме сосудов, равносторонности треугольников, в равенстве длины отрезков зигзагообразных линий. Поражает точность глазомера художника: составные элементы орнамента безошибочно размещены не только по горизонтали (так что нельзя рас-

смотреть, где смыкается начало узора с его концом), но и по вертикали – от края до дна посуды. Орнаментальные полосы постепенно сужаются к коническому днищу сосуда и заканчиваются на нем звездообразным узором. Неолитический мастер хорошо был знаком и с понятием ритмичности (плавность линий, смена и повторяемость орнаментальных зон, строгое шахматное расположение элементов узора). Подчеркивая однородность сосуда, он размещал треугольники обычно вершиной вниз.

В верхней части сосудов III–II тыс. до н. э. мы иногда видим фриз с изображением водоплавающих птиц. Изображения плывущих птиц выполнены оттисками короткого штампа очень схематично, условно.

В процессе создания орнамента на керамике художники постигали и вводили в обиход различные типы симметрии. Многократно повторяя отдельные элементы узора, они строго подчиняли их ясно читаемому, определенному ритму. Орнаментальные полосы были всегда связаны с формой сосуда. Гончар стремился орнаментом выявить и подчеркнуть особенность данной формы.

Уральская глиняная посуда, наряду с пластическим зооморфным декором, бывает снабжена и плоскостными изображениями зверей или птиц. Их фигуры, выполненные оттиском гребенчатого штампа, образуют композиции, состоящие из цепочек изображений, следующих друг за другом. На уральской керамике чаще встречаются плоскостные изображения водоплавающей птицы. Керамика с изображением плывущих птиц хорошо представлена на стоянке Чебаркуль в Южном Зауралье. Орнаментация сводится к чередующимся поясам, составленным из оттисков короткого гребенчатого штампа. Под полосой на краю сосуда помещен фриз, составленный из фигур плывущих птиц, изображения которых сделаны оттисками четырехзубого штампа, ниже – ряды прямых и волнистых линий.

С неолитической керамикой связываются рельефные зооморфные изображения со стоянки Полуденка 1 по р. Тагил. Там был обнаружен сосуд с рельефными головками, обращенными мордами внутрь сосуда. Морда передана в форме выпуклости, на которой ямками показаны только глаза.

В. И. Мошинская, исследовавшая вопрос о значении плоскостных и рельефных зооморфных изображений на сосудах, полагает, что изображения имели охранительное значение для сосудов, содержавших пищу, и что они, возможно, указывали на то, для чего данный сосуд предназначен, так как существовал запрет смешивать мясо и рыбу в одном сосуде.

Интересен образец энеолитического орнамента с поселения Бобрыкино II в Челябинской области. Здесь наряду с характерными мотивами орнамента, показаны человеческие фигуры, чередующиеся с изображениями, возможно, жилища. Прием изображения фигур довольно прост: несколькими черточками и одним ямочным углублением показаны удлинённые туловище и голова. Такие сюжеты на сосуде Южного Урала очень редки.

6.6. Наскальная живопись

В неолите существовали два основных приема исполнения изображений – красной охрой и путем выбивания контура на поверхности камня. Нарисованных изображений меньше. Рисунки выбивались твердым каменным наконечником. При помощи выбивки достигалась определенная рельефность рисунка: оставляли, например, выпуклыми глаза у лося, ноздри, разрез рта. Иногда путем выбивки показывали костяк и внутренности зверя – ребра, аорту, сердце и желудок. Таким образом, в технике нанесения рисунка существовали вполне определенные приемы, которые были везде одинаковы. Особенностью художественного стиля является плоскостное профильное изображение животных. Человеческие фигуры чаще всего изображали в фас, с повернутой в профиль головой. В рисунках не соблюдались пропорции. Рядом с маленьким лосем мог быть изображен непропорционально большой человек.

Искусство писаниц зародилось на базе тысячелетнего опыта и художественного творчества людей древнекаменного века, которые создавали великолепные образцы пещерной живописи. Самые ранние писаницы появились еще в мезолите. Большинство их объединено единством стиля и творческой манеры древних мастеров, в чем сказались не только художественные традиции, но и мироощущение людей того времени. Искусство возникло не ради удовлетворения эстетических потребностей. Оно по своей сути отличается от искусства нового времени. Смысл этого искусства очень глубок, а образцы наделены значительным содержанием: в них запечатлены различные легенды, предания и мифы о происхождении рода, о предках, о строении вселенной, действующими лицами, которых были мифологические персонажи и герои. Нередко рисунки носят явно повествовательный характер – это сцены размножения животных, картины охоты или просто отдельные изображения птиц,

зверей, рыб. В целом, петроглифы отображают не только духовную, но и материальную жизнь людей.

В отдельных рисунках и особенно сюжетных группах прослеживается несколько основных идей, которые волновали неолитических охотников и были связаны с их повседневной трудовой деятельностью. Они как бы застыли на тысячелетия в изображениях писаниц, придав им глубокий смысл. На рисунках часто изображены сцены размножения животных, от чего во многом зависело благополучие родового коллектива и удачной охоты. Эти два мотива присутствуют во многих писаницах. Первый воплощается в простодушных изображениях спаривания животных, в многочисленных сценах, когда в оплодотворении «звериной» самки участвует антропоморфное существо с телом мужчины и головой зверя.

Значительно шире в изображениях передана вторая жизненно важная тема – удачная охота. Особенно интересные сцены охоты изображены в Кобыстане, Залавруге, на Урале, на берегах Томи, Ангары и Лены. На Белом море и на Чукотке известны изображения сцен охоты на крупную рыбу и морского зверя с лодок при помощи гарпунов. На писаницах показаны все основные приемы охоты. Среди них и сцены массовой, коллективной охоты на животных – загонная охота и покол. Уникальная в своем роде сцена загонной охоты – целое полотно первобытной жизни – изображена на Томской писанице. По кругу нарисованы вешки, две фигуры охотников с натянутыми луками и стремительно убегающий зверь. На Урале, в Сибири и других местах можно увидеть интересные сцены другого массового способа охоты на животных – покола. Этот способ охоты был широко распространен в древности. Во время массовой сезонной переправы животных через реки охотники устраивали засады и убивали выходящих на берег животных.

Скалы с петроглифами, вероятно, были культовыми центрами неолитических племен, своего рода святилищами. Рисунки могли наноситься во время родовых праздников. У подножия скал во время этих праздников, должно быть, совершались магические обряды, связанные с куклами предков, лося или Солнца, под лучами которого оживает вся природа. Во время праздников совершались магические обряды, складывались сказания. Составной частью таких праздников было создание рисунков, в которых люди запечатлели свое понимание окружающего мира.

От эпохи мезолита до нас дошли некоторые памятники искусства. В мезолите появились новые виды оружия – лук и стрелы, которые зна-

чительно облегчили существование первобытного человека. Развитие рыболовства способствовало постепенному переходу к оседлому образу жизни. Большим достижением в жизни неолитического человека было приручение животных и разведение растений, что привело к возникновению скотоводства и земледелия.

Возможно, к эпохе неолита относятся писаницы Бурановской пещеры. До недавнего времени она состояла всего из двух изображений. Установить, что именно здесь изображено, трудно. Может быть, как пишет С. Н. Бибилов, это наконечник гарпуна (верхнее изображение) и какое-то животное (лось, лошадь?). Вполне возможно, что они отражают какие-то религиозные, магические представления, связанные с обрядом захоронения и заменяют собой надгробный магический символ.

В 1976 г. В. Т. Петрин обнаружил рядом с Бурановской пещерой еще четыре новые группы рисунков. Отчетливо видна лишь одна группа рисунков у Бурановской пещеры. Она представляет собой выполненную бордовой краской композицию из отчетливых фигур птиц с непропорционально длинным клювом, животного, человека и двух геометрических фигур.

Яркие и выразительные рисунки происходят из Шайтан-камня. Скала расположена на правом берегу р. Реж в Режевском районе Свердловской области. Здесь зафиксированы 20 групп рисунков. Рисунки писаницы нанесены краской двух цветов: более яркой бордовой и менее яркой, более светлой, иногда чуть желтоватой. Одна из групп насчитывает одиннадцать изображений. Центральную ее часть занимает антропоморфная фигура с зооморфной головой. У фигуры, выдающаяся вперед, морда зверя с небольшой горбинкой. О принадлежности зверю свидетельствует непропорционально длинное ухо или рог. По бокам этой фигуры находятся два антропоморфных изображения, внизу одноухая голова животного, либо лося, либо медведя, она массивна, имеет присущие этой писанице прямоугольные очертания.

В одной из групп рисунков Идрисовской пещеры в РБ лучше всего сохранилась фигура «пляшущего» человека. Некоторая асимметричность изображения создает впечатление динамичности. Правее изображения человека имеется большая группа пятен красноватого цвета. Среди них хорошо сохранилась зигзагообразная вертикальная линия – ловчая загородь (?) бордового цвета.

Другая группа рисунков содержит пять фигур. Вверху сохранились фрагменты двух фигур животных, обращенных головой вправо. Ниже видна фигура другого животного. Еще ниже располагается хоро-

шо сохранившаяся фигура животного, чуть правее видны остатки еще одной фигуры.

Следующая группа в основных своих элементах изображает быстро текущую воду, многосекционную рыболовную ловушку и рыбу.

Девятая группа представляет собой композицию, состоящую из двух антропоморфных фигур, расположенных выше и ниже изображения животного. Изображение косули отличается тщательной проработкой головы и шеи.

На скале Зенковской на р. Тагил сохранилась писаница, которая является уникальной для Урала по своей полноте и отчетливости содержания. Сохранившаяся часть композиции состоит из охватывающей ее сверху дугообразной линии с короткими отростками – небосвод, под которым в левой части изображено солнце, а правее его шесть лосих, идущих в одну сторону. Если судить по отдельным пятнам, то в прошлом лосиных фигур было, видимо, больше – скорее всего семь. У левого камня изображен копьевидный предмет, острием направленный в сторону лосей.

В. Н. Чернецов, провел тщательный анализ наскальных изображений Урала и пришел к мысли, что писаницы имеют значительную древность. На основании сходства наскальных изображений с орнаментацией шигирских костяных изделий, он относит появление традиции наскальных изображений к концу V – третьей четверти IV тыс. до н. э.

6.7. Строительное искусство и первобытная архитектура

Постоянные жилища появились тогда, когда люди смогли обеспечить себя определенным постоянным питанием. В условиях малой плотности населения неолитический человек, систематически сооружавший жилища, умело использовал право выбора места поселения. Люди селились в пунктах наиболее благоприятных для охоты, рыбной ловли, собирательства, получения хорошей проточной воды. Если выбор был удачным, то человек жил в этом месте в течение столетий.

В неолитическую эпоху жилища становятся более разнообразными по форме. Форма и размеры жилища определялись в основном тремя факторами: наличием строительных материалов, климатом и производственной деятельностью их обитателей. В определенной мере влияла и этническая традиция.

Жилище эпохи неолита чрезвычайно устойчиво по форме. Устойчивость некоторых конструктивных приемов (например, углубления в землю нижней части жилища путем выборки котлована) объясняется их практической целесообразностью, связанной с географическими условиями, исторической традицией и длительным строительным опытом населения.

Дерево на Урале являлось основным строительным материалом. В древней архитектуре преобладали два типа конструкций: балочно-строенные и арочные. Конструкция балочно-строеного типа состоит из двух столбов и перекладины, на которых крепится кровля и стены. Это самый древний тип конструкций.

Жилище – это организованное, изолированное от природной среды с помощью стен и кровли пространство, которое человек приспособил для своего обитания и выполнения определенной хозяйственной деятельности. Оно обладает несколькими характерными признаками. К ним относится внешний вид (форма плана, контуры стен, кровли), объем (площадь, высота), контакт с окружающей средой (выходы, окна и др.), материал (дерево, глина, камень), конструкция стен (каркас, сруб) и кровли и, наконец, содержание жилища (очаги, хозяйственные ямы, производственные культовые комплексы).

Если в послеледниковое время, около 10–11 тыс. лет тому назад, климат на территории Урала был резкоконтинентальным, холодным и сухим, а растительность характеризовалась симбионизмом тундровых и степных элементов, то в современную эпоху, которая продолжается последние 10 тыс. лет и называется голоцен, климат и растительность в целом стабилизировались, стали близки к современным. Однако стабильность эта была относительной, и систематически происходили небольшие изменения. Люди эпохи мезолита, неолита, бронзового и железного веков на себе испытали эти изменения: им приходилось приспособлять свое хозяйство к новым условиям или уходить, перекочевывать в те места, где сохранялась привычная для них среда обитания.

Примерно 10 тыс. 300 лет тому назад произошел резкий природно-климатический перелом в сторону потепления и широкого распространения лесных массивов. В период от 8 до 4,5 тыс. лет тому назад, в так называемое атлантическое время, происходит дальнейшее потепление. В этот период климат был более теплым и влажным, чем в наше время. В лесах наблюдалось сокращение количества берез и увеличение числа деревьев широколиственных пород и ели. Граница леса и лесостепи на Южном Урале отходит к югу. В дальнейшем, в суббореальное время,

происходит небольшое похолодание и в лесах увеличивается количество сосен. Около 4,5 тыс. лет назад волна похолодания прокатывается по Уралу, вызывая деградацию широколиственных лесов. В то время граница широколиственных лесов происходила южнее современного Стерлитамака.

За последние 4,5 тыс. лет наблюдалось сокращение еловых и широколиственных лесов при увеличении количества сосен. Климат несколько раз менялся, потепления чередовались с небольшими похолоданиями. Своеобразие территории Южного Урала заключается в ее положении между лесом и степью, а также в климатических изменениях, наложивших отпечаток на жизнь древнего населения и архитектуру региона.

В очень отдаленные времена сложилась традиция заселять берега многочисленных озер Зауралья, богатых рыбой. Здесь очень мало пещер и, очевидно, уже в палеолите начинают возводиться жилые постройки, которые до наших дней не сохранились. Также наблюдается сочетание традиции использования скальных жилищ и строительства новых. На стоянке Суртанды землянка была вырублена в скале и перекрыта бревнами. Наиболее мощный очаг внутри землянки располагался у входа, что свидетельствует об ее использовании в зимнее время для жилых целей.

На территории лесной полосы Евразии уже в каменном веке стали сооружать дома как полужемляночного, так и наземного типа. Форма таких домов была прямоугольной, с перекрытием из бревен. Встречаются остатки сооружений летних шалашевидных построек из хвороста и жердей.

Приуральские племена в эпоху неолита умели строить невысокие прямоугольные бревенчатые дома с двускатным перекрытием, в котором над очагом устраивалось отверстие для дыма. Один из таких домов имел размер $16 \times 4,5$ м и был углублен в песок до полуметра. В постройке был один выход, две симметрично расположенные в боковых стенах ниши. В жилище имелось два кострища и одна хозяйственная яма.

В энеолите в Южном Прикамье сооружались прямоугольные удлиненные дома, располагавшиеся вдоль кромки террас и соединенные друг с другом переходами. Обычно они углублялись в землю. Выходы из жилища устраивались в виде длинных коридоров, начинающихся от уровня пола и выходящих к поверхности. Длина их составляла 2–3 м при ширине один метр. Коридорообразные длинные выходы были необходимы для лучшей теплоизоляции при отсутствии плотных дверей.

Вероятно, стены жилищ складывались из нетолстых бревен, уложенных горизонтально друг на друга и укрепленных вертикально вби-

тыми или вкопанными столбами с внутренней и наружной сторон. Сверху вертикальные столбы связывались для устойчивости стен. Сооружения перекрывались, вероятно, двускатной крышей. Переходы между жилищами также могли иметь перекрытия, чтобы можно было пользоваться ими и в зимнее время.

Спустя несколько веков, в эпоху гаринской культуры, поселения состояли из нескольких жилищ полуземляночного типа, часто соединенных углубленными в землю переходами. Дома были преимущественно квадратной формы, размером около 8×8 м, пол заглублялся в грунт до 1 м. Каждое жилище имело один-два коридорообразных выхода-входа. Основу таких полуземлянок составлял сруб, перекрывавшийся двускатной кровлей. Очаги в виде простых кострищ размещались на земляном полу вдоль центральной оси жилища. Иногда на дне полуземлянок устраивались хозяйственные ямы.

Интересный архитектурный комплекс из пяти построек изучен на поселении энеолитической эпохи Сауз I в устье р. Белой. Постройки представляли единый комплекс, связанный планировкой и строительными приемами. Основаниями для всех служили котлованы глубиной около 0,6–0,8 м, подквадратной формы, площадью 65 кв. м. Постройки были вытянуты вдоль озера в три ряда и в длину соединялись между собой переходами. Между тремя рядами построек были узкие улицы – проходы шириной около 2 м. Конструкция построек восстанавливается плохо. Возможно, стены были бревенчатыми и опирались прямо на борта котлована. Однако остатков таких стен на бортах не обнаружено, что, очевидно, обусловлено сырым песчаным грунтом, в котором дерево не сохраняется. Крыша, возможно, была плоской, типа тех что, известны у народов Сибири. Такая конструкция кровли вероятна, так как обнаруженные немногочисленные столбовые ямки располагались по краям построек.

В центральной части котлована находились очаги кострового типа. В одной постройке очаг располагался в яме, в другой – прямо на поверхности пола. Очаги располагались справа от северного входа у стены.

У энеолитических охотников и рыболовов Зауралья были распространены жилища типа изученных в Тюменской области на поселениях Кокуй и Одино. На первом постройка была сооружена над ямой шириной 1,65 м и глубиной 0,55 м. Верхняя часть, видимо, была конической формы с основанием из жердей, поставленных на конус. Жерди могли быть обложены дерном и иметь плетеный заслон, прикрывающий небольшой вход. Иная конструкция была на поселении Одино. Здесь под

жилище был отрыт котлован четырехугольной формы размером 8×8 м, глубиной до 0,7 м. Вход был обращен в сторону реки. Наземная часть имела невысокие наружные стены, укрепленные под углом кольями, и перекрытие, сооруженное без центрального столба. Кровля, скорее всего, была односкатной или плоской. Над очагом, ближе к центру, следует предполагать дымовое отверстие. Внутреннее помещение, возможно, состояло из двух частей, разделенных стеной.

Поселки укрепленного типа появляются у рыболовов и охотников Зауралья в начале 2 тыс. до н. э. Одно из таких поселений, сгоревшее при пожаре, располагалось на правом берегу р. Исеть у деревни Ташково. Оно было исследовано археологом В.Т. Ковалевой. Для строительства поселка было предельно рационально использованы условия местности: возвышенная площадка площадью около 1000 кв. мместила древнюю крепость, которая состояла из 11 домов, образующих замкнутый овал. Все дома были наземные, бревенчатые, выходы без тамбуров выводили в центр площадки. Планировка домов была тщательно продумана: дома соединялись один с другим, образуя защитное пространство с одним входом двором внутри (деревянным), большим кострищем и остатками каких-то деревянных сооружений в центре. Выход из поселка шириной 2 м был направлен в сторону реки. Дома были бревенчатые, возможно, с двускатной крышей. Стены составляли основу укрепления. Прогалы между домами укреплялись короткими бревнами, следы которых также обнаружены. Во всех домах центральную часть занимал очаг, иногда слегка углубленный в пол. Зафиксированы остатки деревянных нар и хозяйственные ямы. В каждом доме жила отдельная семья из 5–8 человек, а общая численность ташковской общины составляла около 70 человек.

ИСКУССТВО ПЛЕМЕН УРАЛА И ПРИКАМЬЯ БРОНЗОВОГО ВЕКА

Дальнейшее развитие изобразительного искусства Южного Урала протекает в эпоху меди и бронзы (II тыс. до н. э.). В каменном веке каждый прогрессивный шаг давался тысячелетиями упорных поисков и труда. С наступлением эпохи бронзы темпы развития человеческого общества, его экономики и культуры нарастают. Окончательно побеждает производящее хозяйство (скотоводство и мотыжное земледелие), начинают распадаться родовые отношения, терпит крушение матриархат.

Существенную роль в этих экономических и социальных изменениях играло использование металлических, вначале медных, а затем бронзовых орудий труда и оружия. Металл значительно расширил возможности декорирования одежды и орудия.

В эпоху бронзы искусство развивалось под некоторым влиянием цивилизаций Древнего Востока. Так, из Передней Азии проникают не только земледелие, скотоводство, обработка металлов, но и представления, свойственные древнейшим земледельцам и скотоводам. Это оказало влияние на материальную и духовную культуру. В то же время развиваются древние местные традиции.

Художественная обработка металла становится одним из основных видов творчества. Довольно скоро были освоены все виды тореvтики: ковка, литье, чеканка, гравировка по металлу. В большом количестве начинают изготавливаться металлические украшения: браслеты, кольца, серьги, подвески, обручи, нашивные бляшки, разнообразившие отделку одежды. Их дополняют всевозможные пояса, пряжки, застежки-фибулы. Богато и разнообразно украшается металлическое оружие. Эпоха бронзы – это эпоха военных столкновений, поэтому оружию и его украшению придавали большое значение. В скульптурном завершении рукояток часто встречаются изображения зверей. Искусство и в эту эпоху почти всегда было связано с религиозно-магическими идеями и образами.

Мелкая пластика начинает отливаться из металла. Антропоморфные изображения теперь больше связываются с образом мужчины, что

находится в прямой зависимости от патриархального характера родовой общины. Изображения зверей украшают предметы практического назначения. В такие украшения мастер почти всегда вкладывает определенный смысл.

Керамические сосуды приобретают более правильную форму. Рисунок на поверхности изделия становится более упорядоченным и более обработанным, отличается в отдельных случаях даже некоторой сухостью. Остается неисчерпаемость вариантов орнаментальных мотивов, преимущественно геометрического характера.

В эпоху бронзы искусство региона обогащается новыми сюжетами. Среди них большое место занимают те сюжеты, которые связаны с образом человека. Продолжая традиции неолитической эпохи, расцветает анималистическая скульптура.

По мнению специалистов, первобытно-реалистический стиль в изображении животных с середины II тыс. до н. э. упрощается и схематизируется. В то же время появляются новые семантические моменты: совмещение в одном предмете изображений двух животных, появление синкретических образов и усиление образной символики, что указывает на усложнение культовых воззрений. Большого совершенства достигает орнаментация глиняной посуды, распространяются украшения из металла с солярной символикой.

Третий период ранних художественных стилей связан с поздней бронзовой эпохой (сейминское и послесейминское время). Для этого времени выделяются силуэтный, антропоморфный (2-ой), зооморфный, декоративный и орнаментальный стили.

Антропоморфный стиль (2-й) эпохи бронзы проявляется в ряде скульптурных изображений человека с поселения Сигаево III, Урняк, Самусь IV, с р. Тобол и др. Особенности антропоморфного стиля тесно связаны с функцией и семантикой изображений. Судя по этнографическим данным, в скульптурных изображениях угров олицетворялись духи. Скульптуры чаще всего изготовлялись из дерева и хранились в каждой семье или в общественных молельнях. Выделяются круглая антропоморфная скульптура (деревянные идолы), круглая скульптура, связанная с оружием и культовые предметы.

Зооморфный стиль представлен ведущими образами, распространенными очень широко в лесной полосе Северной Евразии – это лось, медведь и птица. В зооморфном искусстве малых форм Урала и Волго-Камья ведущее место занимает образ лося, который представлен яркими изображениями первобытно-реалистического зооморфного стиля из Шигирского и Гобуновского торфяников, Нижегородского поселения

под Уфой и др. Сохраняется значение образов водоплавающих птиц, особенно утки (Батраковское, Казангуловское Нижнее поселения). Наряду с представлением о роли утки в сотворении мира (миф о ныряющей птице), у финно-угров в основе почитания птиц лежали воззрения о священных птицах, как надежных посредниках между миром людей и воображаемым миром духов.

Декоративный стиль отражается на принадлежностях костюма (украшениях, бляхах, накладках) из могильников Алексеевка, Раскати-ха, Алапкаш, Николаевка II, Куропаткино II. Он связан с культами, прежде всего, с культом солнца. Вюрфели показывают существование числовых обозначений и смысловых знаков.

Орнаментальный стиль более всего выражен в орнаментах посуды. В эпоху бронзы орнамент на керамике получает полное развитие. Отметим симметрию, ритмичность, семантическую значимость орнаментов, эволюцию декоративно-мифологических типов керамики, андроновской, абашевской, срубной, межовской и других культур, а также сосу-ды со знаками срубной культурной исторической общности.

Таким образом, в третий период эпохи ранних художественных сти-лей происходит дальнейшее расширение художественной среды, еще больший рост интереса к декоративности, развитию эстетических вкусов, потребности в художественном творчестве, расширение номенклатуры художественных изделий. В это же время проявляется связь искусства с верованиями, называемыми культами или ранними формами религии. Шел процесс формирования обрядово-мифологического комплекса.

Общественное сознание населения Урала и Волго-Камья в позд-нем бронзовом и в начале раннего железного века развивается противो-речиво, что связано с многими факторами: переходным характером эко-номики, ломкой традиционной культуры и др. (М. Ф. Обыденнов, К. И. Корепанов, 1997: 67–69). На эпоху позднего бронзового века при-ходится переходное время переоформления идеологического, культур-но-мифологического комплекса, что отразилось в археологических ис-точниках и искусстве третьего периода ранних художественных стилей (М. Ф. Обыденнов, 1997: 136).

Механизм возникновения знаковой функции с ее переходом в ху-дожественную зафиксирован исследователями на североказахстанском материале. Это песты, увенчанные изображением головы человека (на-пример, так называемый Нуринский пест) или какого-либо животного (барана или медведя). Такие песты, как правило, одновременно являются фалломорфными. Помимо фигурных (зоо или антропоморфных) пестов,

среди археологических находок западносибирской лесостепи известно немало чисто фаллических пестов – без дополнительных изображений. Существуют также простые, неутилитарные песты без каких бы то ни было изображений, но выполненные из мягких пород камня и столь тщательно отполированные, что любая возможность их механического использования должна быть исключена. Очевидно, что все три группы пестов – фигурные фаллические и неутилитарные имеют отношение к культуре и являются знаковыми изделиями. Однако, они представляют собой знаки разного порядка. Неутилитарные песты имеют только одно значение (пест + фалл). Фигурные как минимум три значения (пест + фалл + человек или иной персонаж). В то же время, несмотря на то, что главной функцией (можно сказать, содержанием) этих изделий была культовая (знаковая), по форме все они остаются утилитарными изделиями (пестами).

Аналогичный ряд: фигурные, фаллические, неутилитарные – можно выстроить из молотов, оселков, сапожковидных терочников, которые во множестве известны среди западносибирских скульптур. Более того, подобные категории культовых изображений, выполненных на орудиях труда, можно обнаружить практически повсеместно.

По принципу усиления знаковости выстраивается следующий ряд: неутилитарный (отполированный или из мягкого камня) пест, фаллический пест, фигурный фалломорфный пест, жезл, несущий реминисценции утилитарного орудия, жезл без таковых. Предваряющим этот ряд звеном был, скорее всего, обычный рабочий пест: все культовые песты восходят к этому прототипу. Древний человек вполне мог придавать обычному утилитарному песту все значения, которые со временем (по мере приобретения ритуалом устойчивых канонизированных форм) закрепились наглядно в специальных культовых изделиях.

В серию антропоморфных (фалломорфных) изделий входят фигуры сидящего человека, происходящие из Северного Казахстана. На этих фигурах верхняя часть головы человека оформлена особым образом. На эрмитажном экземпляре это оформление напоминает головной убор, подобный тем, что встречаются на самуських антропоморфных пестах. На фигуре из Кустанайского музея верхняя часть головы выделена характерным уступом, позволяющим связать ее с Нуринским пестом и фрагментом антропоморфного молота. Сходство с двумя последними изделиями указывает на то, что кустанайская фигура человека имеет отношение к фаллическому культу. На ней имеются следы красной краски. Присутствие краски характерно для большинства западносибирских скульптур и подчеркивает, что они использовались в ритуале.

Североказахстанские фигуры сидящего человека совмещают в себе идею жертвенника и центра, представление о смерти и рождении, мужском и женском начале, о верхе (солнце) и низе (воспроизводящие органы), – то есть содержит все основные идеи своей эпохи, следовательно, их можно расценивать как модель мира этого времени.

Североказахстанские фигуры логично завершают (или продолжают) выстроенный выше типологический ряд: утилитарный пест – неутилитарный (без изображений) – фаллический – фигурный фалломорфный пест – жезл с элементами утилитарного орудия – жезл без таких элементов – фигуры сидящего человека. В этом ряду мы можем наблюдать два одновременных процесса. Во-первых, мы видим смещение основной функции предмета от утилитарной (пест) к знаковой (жезл), а затем к изобразительной (фигура). Возможно, эта динамика отражает и развитие культа, который постепенно приобретал устойчивые формы, обрастал деталями и усложнялся. Во-вторых, в том же ряду культовых изделий последовательно происходит возрастание их схематической насыщенности.

Усиление знаковой функции за счет утилитарной является общераспространенным законом декоративного искусства. Исследователи зафиксировали эту закономерность в современном прикладном искусстве.

Одним словом, механизм возрастания знаковой функции с ее последующим переходом в художественную, выделенный на примере древней западно-сибирской скульптуры, фиксируется также и в искусстве совершенно иных времен и культур. Характерно, что этот процесс особенно нагляден на периферии художественного процесса (в декоративно-прикладном и первобытном искусстве), где можно наблюдать незрелые художественные образы в стадии их формирования.

Человек оперирует знаками, знаки же обладают особенностью накапливать с течением времени все большее количество значений и в определенный момент становятся способным превратиться в символы (художественные образцы).

7.1. Антропоморфные изображения

К эпохе бронзы относится ряд скульптурных изображений человека. Так, с поселения Сигаево III известна каменная подвеска-стерженек, на верхнем участке которой способом простых углублений изображено лицо человека, довольно схематичное, угловатое, переданное геометри-

ческими линиями. Само лицо состоит как бы из двух плоскостей: одна из них объединяет лоб и нос, другая – глаза, щеки, подбородок. Такая манера передачи лица очень близка деревянным идолам Шигирского и Горбуновского торфяников, аналогии ей можно найти также в окуневской культуре. Подвеска эта использовалась, видимо, в качестве оберега или талисмана.

Интересно выполнена скульптурная головка человека с селища Урняк. На одной из плоскостей почти кубической формы кусочка песчаника выбито грубое изображение человеческого лица. Хорошо очерченный большой прямой нос переходит в низкий лоб без переносицы. Глаза, расположенные один ниже другого, переданы небольшими выбоинами. Подбородок и рот сколоты, но ниже носа видна небольшая, почти горизонтальная черта на месте рта.

Небрежность обработки этих двух изображений, грубо намеченные черты лица были, вероятно, вызваны нарочитой условностью фигур. Очевидно, их делали такими вовсе не потому, что не в силах были правдиво изобразить человека. По всей видимости, каждая из этих фигур считалась местом пребывания духа-предка, образ которого был расплывчатым.

На правом берегу р. Тобол, у города Кустаная была обнаружена каменная скульптура, изображающая сидящего человека. Она выполнена из коричневого гранита точечной техникой в сочетании с подшлифовкой. Высота изделия 20 см, вес 4 кг. Скульптура изображает сидящего обнаженного мужчину, ноги его широко расставлены, кисти рук с едва намеченными контурами пальцев лежат на коленях. Крупная, поданная вперед голова низко посажена на короткую массивную шею. Лицо обращено вверх, глаза, переданные овальными впадинами, устремлены в небо. Четко выражены переносица и крутые надбровные дуги. Нос крупный, высокий. Тяжелому волевому подбородку с ямочкой приданы некоторые геометрические очертания. Узкие, плотно сомкнутые губы выполнены выступающим рельефом. Лоб низкий, уходящий назад. Уши намечены легкими выступами. Во всем облике нарочитое несоблюдение пропорций. Если в изображении головы преобладают реалистические черты, то остальные части тела, за исключением торса и признаков пола, переданы в стилизованной манере. Однако при всей условности сохраняется стремление воплотить в камне в обобщенном виде все характерные анатомические особенности строения человека. Тело от плеч до ног оформлено тремя четко различающимися плоскостями. Выпуклая грудная клетка выделяется

за счет вогнутой полусферы живота. Совершенством и знанием натуры отличается изображение со стороны спины – широкие плечи, узкий таз, бедра плавно переходят из одной плоскости в другую. Линия позвоночника углубленным каналом идет от шеи до крестца. Мастер старается использовать структуру камня, совмещая позвоночный ствол с естественной прожилкой в граните. находка относится к кругу антропоморфной скульптуры Прииртышья.

Интересную группу каменной скульптуры Приобья составляют своеобразные песты в виде головы человека из поселения Самусь IV эпохи развитой бронзы. Выполненное точечной ретушью на узкой грани гальки лицо человека передает один и тот же физический тип. Всем изображениям свойственны удлиненные пропорции лица с подчеркнуто крупным, расширяющимся внизу носом и выделенным подбородком. Выступающий рот с массивными губами открыт или полуоткрыт. Глаза переданы выступающими плоскостями – приемом, характерным для всей урало-западносибирской скульптуры. Основной формообразующий элемент в моделировке образа – неглубокий желобок. В некоторых случаях желобки как бы «рассекают» лица, проходя непосредственно под носом и обрамляя глаза. Описанные изображения стилистически обнаруживают некоторое сходство с группой минусинских каменных изваяний окуневской культуры.

С поселения Самусь IV происходит и уникальная серия антропоморфных изображений, представленных на одной из групп керамики. Вырезанные желобчатыми линиями и оттисками лопаточки, причудливо стилизованные «человечки» располагались на стенках сосудов в средней части туловища, составляя единую композицию вместе со сложным геометрическим орнаментом. Днища этих сосудов также украшались сложными геометрическими фигурками, а в некоторых случаях – изображениями солнцеликих личин. В. И. Матющенко выделяет три основных типа этих изображений. Первый тип – это полное изображение человека в фас с дугообразно выгнутыми или согнутыми в локтях и поднятыми вверх руками, с чуть изогнутыми в коленях ногами, нижняя часть которых вытянута до дна сосуда. Голова оформлена в виде двух, чаще трех коротких вертикальных линий. Туловище у таких фигур обычно покрыто поперечной штриховкой – «лесенкой».

Наиболее распространены изображения второго типа. В этой группе фигур лицо всегда передано кругом или овальной фигуркой, горизонтально усеченной сверху. Вверх от головы отходят три вертикальные линии, которые оканчиваются точками. Глаза и рот показаны ямоч-

ками, а нос почти всегда выделен рельефно. Встречаются экземпляры, у которых все лицо выполнено в рельефе. По обеим сторонам личины нанесено по три горизонтальных штриха. Особо надо отметить одну из фигур, в которой совмещаются черты обоих типов.

Третий тип наиболее схематичен. Изображение состоит из головы, обозначенной двумя концентрическими окружностями, в центре которых показаны глаза и рот. Вниз от головы опускаются две вертикальные линии, символизирующие туловище, а с боков отходят линии, которые затем под углом опускаются вниз. В орнаментации этой же группы керамики встречаются отдельные изображения, которые не могут быть включены в общую классификацию. Среди них можно отметить изображение личины на плоском днище. Детали лица – глаза, нос, брови, усы – исполнены желобками, на обеих щеках – резные скобки.

При сопоставлении антропоморфных изображений на самусьской керамике с аналогичными изображениями на окуневских стелах обнаруживается их значительное сходство в приемах стилизации образа. Есть все основания рассматривать человеческие фигурки на самусьской керамике как образы духов-покровителей, которых древние художники изображали в масках и своеобразно стилизованном головном уборе. Стилистический анализ этих изображений выявил существование определенного канона в моделировке головы – это либо личина с отходящими вверх вертикальными линиями, либо только одни линии. Количество этих линий варьируется, но преобладают изображения с тремя вертикальными полосами.

Личины с головным убором в виде трех вертикальных полос известны и в окуневской культуре. Одна из них, найденная на реке Аскыз, совмещена с солярным знаком, что указывает на ее связь с культом хищника. О расцвете солярного культа в период развитой бронзы и о связи с ним антропоморфных изображений свидетельствует находка в самом южном памятнике самусьской культуры на реке Оби – Завьялово 1 А. Это бронзовое изображение человека с поднятыми вверх руками, заключенное в окружности, украшенной насечками.

Традиция украшать посуду антропоморфными изображениями уходит своими корнями в эпоху неолита и продолжает существовать в эпоху железа. Особую группу антропоморфных изображений составляют своеобразные глиняные фигурки. На побережье Андреевского озера в окрестностях Тюмени во время раскопок были найдены скульптурки из обожженной глины, представляющие собой схематичные изображения человеческой фигурки. Датируются они началом II тыс. до н. э.

К этому же типу антропоморфной пластики принадлежит статуэтка с уральской стоянки Березовый Мыс, которая изображает женщину. Руки и ноги у нее не обозначены, но отчетливо выделена грудь. Голова отбита в древности. Вся поверхность изображения покрыта орнаментальными полосами.

Женскими, по-видимому, следует считать и андреевские скульптурки, хотя признаки пола у них отсутствуют. Они были обнаружены в жилище разбитыми. Предположительно их можно отнести к предметам культа матери-прародительницы и хозяйки домашнего очага, существовавшего у племен западной Сибири в древности.

Небольшая (5 см) глиняная фигурка была найдена в жилище около очага поселения Большой Ларьяк II в Среднем Приобье. По моделировке лица она принадлежит к типу согнутых антропоморфных глиняных изображений – бобовидных или эмбрионовидных. При моделировке лица у этих фигурок особый акцент делался на передачу массивного выступающего носа. Глаза и рот обозначены небольшими ямочками. У большеларьякской фигурки такими же ямочками дополнительно показаны еще и уши. То, что эти фигурки, как правило, находили в жилищах, позволяет предположить их связь с культом домашнего очага. Фигурка, найденная в окрестностях г. Тюмени, стилистически очень сходна с пестиковыми антропоморфными фигурками окуневской культуры.

На поселение Палатки II на левом берегу р. Исеть у поселка Палкино в черте г. Екатеринбурга, в жилище был обнаружен идол из талька – отесанный брусок трапециевидной формы, сужающийся книзу. На боковых гранях имелись глубокие выемки, на торцовых – перекрещивающиеся линии. В верхней расширяющейся части бруска вытесано лицо с крупным лбом, резко очерченными бровями, глубокими глазными впадинами и клювообразным носом. Жилище предварительно датируется ранней бронзой.

В Аргаяшском районе Челябинской области на поселении Сигаево III в составе подъемного материала была найдена каменная антропоморфная скульптура. Статуэтка представляет собой тальковый стержень, слегка сужающийся к одному концу, размерами 65 × 20 – 15 × 11 мм. На поверхности скульптурки за счет углублений изображено лицо человека. Лицо выделено двумя линиями глубиной несколько больше 1 мм, причем верхняя прямая линия ограничивает кромку лба, выше нее имеется скол, уничтоживший часть скульптурки. Нижняя линия образует очертания подбородка, само лицо состоит как бы из двух плоскостей. Одна из них объединяет лоб и нос, дру-

гая – глаза, щеки и подбородок. Основная масса керамики с этого поселения относится к бронзовому веку. Пропилы, нанесенные на торцах скульптурки, идентичны прорезам на глиняных грузилах, которые широко распространяются с начала II тысячелетия до н. э. Эти факты дают определенные основания предполагать датировку каменной скульптуры эпохой бронзы.

Бронзовая антропоморфная фигурка была найдена в окрестностях поселка Верхние Чебеньки севернее Оренбурга. Высота литой фигурки 8 см. На ней ясно очерчены бедра, две ноги, причем одна короче другой, фаллос. Верхняя половина туловища передана схематично. На левом берегу р. Самары у села Покровка была найдена костяная антропоморфная фигурка с выступающим фаллосом, сделанным из медной трубочки.

Антропоморфные изображения андроновской культуры – это каменные жезлы или песты, увенчанные личиной. Предметы сделаны точечной выбивкой из коричневого песчаника или зеленого змеевика и отличаются технологическим и стилистическим единством. Лица моделированы несколькими выступающими плоскостями, позволяющими исследователям предполагать, что прототипами были рубленные деревянные скульптурки. Рельефом подчеркнуты надбровные дуги, выступающие скулы и выдающийся тяжелый подбородок. Тип лица – европеоидный близкий андроновскому.

Песты, увенчанные изображением головы человека (например, так называемый Нуринский пест) или какого-либо животного (барана или медведя), как правило, одновременно являются фалломорфными.

Любопытно также, что среди неутилитарных изделий в виде орудий труда в Западной Сибири встречаются комбинированные формы: пест-топор или молот-топор – своего рода двойные знаки. Это объясняется тем, что жезл по своему назначению изначально неутилитарен: он является не орудием труда, а знаковым изделием (чаще всего жезлы интерпретируют как символы власти). Кроме того, по форме жезл представляет собой стержень с навершием, т. е. изображение входит в него как обязательный элемент. Другими словами, принципиальное отличие жезлов от культовых пестов состоит в том, что назначение (содержание) жезлов как знаковых изделий уже «официально» закреплено в самой их форме. Нижняя часть жезлов нередко несет следы сработанности как у пестов либо имеет клиновидную подтеску, как лезвие топора, что доказывает генетическую связь жезлов с их утилитарными прототипами. Ряд исследователей называет жезлами фигурные неутилитарные оселки

из Минусинской котловины. Столь наглядные примеры трансформации терочников нам неизвестны, однако это не меняет общей тенденции.

Усиление знаковой функции за счет вытеснения утилитарной является общераспространенным законом декоративного искусства. Несколько авторов зафиксировали эту закономерность в современном прикладном искусстве.

Неуловимость точки отсчета, с которой началось существование искусства, вероятно, объясняется тем, что искусство не произошло когда-то однажды и навсегда в глубокой древности и не досталось нам в готовом окончательном виде, а «происходит» и поныне. Происхождение искусства, видимо, следует рассматривать не как пройденный и завершенный этап его развития, но как непрерывно продолжающийся процесс, качественно присущий художественной деятельности.

Во время раскопок поселения Эньты 1 на средней Вычегде в 70-е гг. были обнаружены оригинальные по форме предметы в виде небольших округлых стержней (колбасок) из глины.

Эньтыйские находки принадлежали не менее чем трем сломанным в древности, грубо слепленным фигуркам из необожженной глины светло-коричневого цвета с примесью шамота. По имеющимся фрагментам высота фигурок равнялась примерно 10 см, толщина округлого корпуса – 10–14 мм. На грубо оформленной голове в виде короткого выступа со скосом назад имеется нос-защип и вмятина – ухо сбоку. Руки оформлены удлинёнными треугольными выступами, направленными в стороны от лица, бедра – защипами, шея, грудь, живот и ягодицы едва намечены. Низ фигурки загнут вперед, что придает ей сидячее положение. В области грудной клетки заметен продольный (сверху вниз) ребристый выступ.

Отмеченные детали эньтыйской статуэтки находят тесные аналогии в богатой антропоморфной пластике Триполья, особенно на завершающих фазах развития культуры, когда трипольская пластика приобретает исключительно стилизованный вид, утратив условно-реалистические черты, имевшие место в предшествующее время. Стилизация поздних трипольских антропоморфных фигурок выражается, в частности, в почти полном сходстве нижней и верхней половины, разделенной выступающими бедрами, слитности ног, как и у эньтыйской фигурки. Аналогично оформлены плечевые выступы (руки), нос, глаза едва обозначены проколами, защипами или мелкими штрихами. На некоторых трипольских фигурках четко оформлен ребристый выступ в области груди. Большинство трипольских статуэток женские. Половой

признак подчеркнут выступающими бедрами (как и на энтьтэйской фигурке), в ряде случаев – налепными грудями. Поза энтьтэйской статуэт-ки сидячая, как и у многих трипольских. У последних позы разнообразнее. Наряду с женскими, трипольцы изготавливали и мужские статуэт-ки. Попутно отметим, что стилизованные антропоморфные статуэт-ки, по-добные энтьтэйским, изредка встречаются и на энеолитических памят-никах Северного Кавказа.

Антропоморфная глиняная скульптура Украины, Кавказа, Туркме-нии, по общему признанию, – существенный атрибут культур обширной земледельческой ойкумены, включавшей и территорию Передней Азии. Женские статуэт-ки отражали представление о земле, как о существе, наделенном способностью рождения и плодovitости. Трипольские фи-гурки, как правило, сломанные, связывают с идеей обратимости (уми-рающая и воскрешающая природа), возрождения, плодородия, увеличе-ния рода и семьи.

Приведенные выше наблюдения о назначении женских статуэток в южных культурах и на Востоке переносить на энтьтэйские фигурки, ве-роятно, преждевременно. Если в первом случае антропоморфная пла-стика хорошо согласуется с прямыми свидетельствами в пользу произ-водящего хозяйства – земледелия и скотоводства, то относительно вы-чегодских памятников этого утвердительно сказать нельзя. Правда, не-которые доказательства все же есть. Имеется в виду серия геометриче-ских микролитов (треугольники, параллелограммы, прямоугольники и др. – по Э. С. Логиновой), используемых для изготовления составных орудий. Это вкладыши жатвенных ножей (серпов) южных культур, крупные пластины, (часто с крупными зубцами по лезвию, угловой за-полировкой) (Бибиков, 1962: 3–24).

Возвращаясь к энтьтэйской пластике, можно говорить о ее южных истоках. Подтверждением тому служит и облик части керамического энтьтэйского комплекса: плоскодонность, накольчатая (тычковая) тех-ника (наряду с гребенчатой). Эти моменты сближают памятники (с гре-бенчатой и накольчатой керамикой) энтьтэйского типа с ранними чужь-ельскими, где связи с миром южных культур очевидны благодаря на-личию в комплексах воротничковой керамики.

В иных условиях могло происходить переосмысление восприни-маемого культа того или иного божества. В языческом пантеоне вос-точных религий такие примеры смены ипостаси (сущности) довольно обычны. Шумерская Нинмах Мать-Земля, богиня рождения (человека) со временем обретает второе имя Нинхурсаг – «госпожа покрытой ле-

сом горы». Нергал – небесный бог первоначально – становится позднее царем преисподней и т. д.

На Севере, по существу, аналогичную картину можно указать на примере культа птицы (утки), запечатленную на неолитической керамике с фризами плывущих птиц Финляндии, Восточной Прибалтики, Ленинградской области. В финском эпосе «Калевала» Вселенная рождается из яйца утки. Далее, в ходе эволюции, образ птицы у финно-угорских народов приобретает новое свойство, становясь вместилищем души человека. Можно наблюдать также и переход культа птицы из одной этнической среды в другую. Например, изображения птиц (утки) мы видим на неолитической керамике Зауралья (Чебаркульская стоянка и др.), и аналогичные изображения птицы – на керамике ирано-язычных алакульцев.

Функционирование антропоморфной пластики, близкой трипольской в лесных культурах европейской части России, имело место и на волосовских поселениях, где обнаруживают женские глиняные статуэтки. Существование земледелия и, возможно, скотоводства у волосовцев объясняет и назначение этих статуэток.

Перечень приведенных фигурок Северного Приуралья может показаться крайне бедным. В действительности картина представляется иной. Предполагается существование и деревянной антропоморфной скульптуры, о наличии которой ретроспективно можно говорить со ссылкой на этнографические материалы: сядеи у сибирских народов, онгоны у якутов, деревянная скульптура у пермян (уничтоженная в ходе христианизации), изготовленные из дерева и прочих органических материалов. Видимо, в древности у уральских народов при изготовлении культовой атрибутики использовался, под влиянием южных культур, в основном, традиционный органический материал (не дошедший до современности).

Антропоморфные сюжеты встречаются и на наскальных изображениях. На Томской и Тутальской писаницах представлен фантастический образ человеко-птицы, поражающий удивительным стилистическим единообразием. Все фигуры выполнены резной техникой и подчеркнута эротичны, как бы символизируя собой идею плодородия. Человеческое тело венчает схематичная птичья голова. Ноги согнуты в коленях, а руки – в локтях, эти существа изображены в танце.

Антропоморфные изображения в позднюю бронзу очень редки в отличие от неолита или раннего железа. Особенности стиля тесно связаны с функцией и семантикой изображений. В скульптурных изобра-

жениях угров духи олицетворялись. Скульптуры чаще всего изготовлялись из дерева и хранились в каждой семье или в общественных молельнях.

7.2. Символы воспроизводства и эротический мотив в древних культурах

В натурфилософских воззрениях древних людей идея воспроизводства, репродукции в растительном и животном мире, осознавались и воспринимались через акты творения, выраженные с помощью знаков – символов и форм вещного мира. Одним из ранних изображений эпохи бронзы (II тыс. до н. э.) из Среднего Поволжья является космологическая идеограмма с символами социума, из Пепкинского кургана выполненная на костяной плитке лосиного рога. На ней отражена апелляция оставшихся в живых членов абашевского рода к божествам Верхнего мира с пожеланиями воспроизводства рода и усиления его жизненных сил.

На различных предметах из памятников Волго-Камья ананьинской эпохи (VIII–III вв. до н. э.) – пряслицах, украшениях, крючках, фаллических изображениях – отражена идея воспроизводства в растительном мире, в том числе и среди культурных, злаковых растений. Эта идея показана с помощью изображений самих растений и знаков-символов: ромба с крючком, который является символом воспроизводства в растительном мире, и проникающих треугольников, означающих все порождающее женское начало.

Культ пола – наиболее ранний из всех культов. Он появился на почве элементарного, простого наблюдения над органами деторождения, обладающими могучей, дарующей жизнь силой. Жить – значит воспроизводить. В древности идея акта творения, идея воспроизводства всего живого, в том числе и социума, часто выражалась с помощью полового символа. Это абстрагированное изображение или характеристика половых органов в качестве символов определенных идей и представлений. Мужские гениталии чаще всего символизировали силу, могущество, власть, общее одухотворение, но не обязательно детородное начало.

В материалах археологии Урала и Прикамья эти идеи, выраженные с помощью полового символизма, получили соответствующее отражение. Символы соединения мужского (фаллос) и женского (тре-

угольник в треугольнике) начал представлены в 17-й группе изображений Шайтанской писаницы на Урале. На ряде поселений эпохи поздней бронзы Южного Приуралья (Юкаликулево, Тюбьяк, Ахметово 1, Юмагузино 1, Ново-Кизганово и др.) обнаружены каменные, костяные и глиняные изображения фаллоса. Фаллический культ можно связывать как с тотемистическими культами, культом плодородия, так и, возможно, с горным делом, обогащением руд. Фаллический предмет обнаружен при раскопках поселения Чесноково в Волго-Уральском междуречье. Голова человека в виде фаллоса найдена в Урало-Казахстанских степях. В этом прослеживается антропоморфизирование данного органа как божества плодородия земли и человека. В степях Урала и Казахстана найдены также изображения фаллосов II тыс. до н. э. Массивные фаллические песты из габбро, песчаника, гранита и сланца обнаружены в Гамаюн-ской культуре начала раннего железа Зауралья. Они использовались для дробления талька и, возможно, руды.

С идеей оплодотворения земли связаны десятки глиняных и костяных фаллосов из ананьинских поселений. На их поверхности показаны «ромбы с крючком» в сочетании с треугольниками, солярными и орнаментальным оформлением в виде насечек. Часть фаллосов разбита в древности. Вероятнее всего их использование в календарных обрядах, особенно в земледелии, при посеве семян (условный коитус в земледелии, показанный с помощью символов и фаллоса). Возможно, при исполнении обрядов аграрного культа они ритуально разбивались, как в XVIII–XIX вв. разбивались яйца в начале весенней пахоты у удмуртов. Это действие в ананьинскую эпоху могло обозначать акт оплодотворения, когда частичное уничтожение фаллоса обозначало обременение земли посеянным зерном нового урожая и вызывало его рост.

В искусстве ананьинской эпохи имеются орнаменты из взаимопроникающих треугольников, выступающих как символы выражения идеи воспроизводства. Некоторые бронзовые украшения женщин (Старший Ахмыловский могильник VII–VI вв. до н. э.) оформлены в виде мужского и женского символов, что может быть выражением идеи магического воздействия на воспроизводство в социуме. Символом фаллоса является глиняная скульптурная голова свиньи из Гремячанского поселения. Такие символы являются жертвоприношениями культу фаллоса.

Не была чуждой идея обновления и воспроизводства и сарматам Южного Приуралья. Так, в богатом кургане № 6 Филипповского могильника обнаружены двусоставные удила. На концы одной пары псалий были надеты бронзовые наконечники, изображающие фаллос жеребца.

Таким образом, несмотря на варианты в изобразительном творчестве, древние мастера Урала и Прикамья на различных предметах с помощью знаков-символов стремились выразить главную мысль – идею обновления, воспроизводства в растительном, животном мире и социуме. При этом чаще использовались символы, выражающие мужское, более активное, начало, что соответствовало патриархальному характеру древних обществ Урала и Прикамья эпохи бронзы и раннего железного века.

7.3. Зооморфные изображения

Лось, медведь, птица – эти основные образы древних изображений были распространены очень широко по лесной полосе Северной Евразии, причем не как отдельные образы, а именно в сочетании. Объектом изображения чаще всего выступала не вся фигура животного или птицы, а только лишь голова. В стиле, характерном для этих изображений, было стремление передать образ так, чтобы он был ближе к натуре.

В зооморфном искусстве малых форм ведущее место занимает образ лося. Археологические материалы фиксируют следы почитания этого зверя на Урале и в Западной Сибири задолго до начала бронзового века. К эпохе бронзы относятся найденные на Горбуновском торфянике своеобразные деревянные сосуды в виде фигур лося. Обращает на себя внимание чрезмерная вытянутость морды, горбоносость, изгиб нижней челюсти. Особо выделены пасть и большие ноздри. Глаза переданы выступающими плоскостями со зрачками-впадинами, предназначенными, видимо, для инкрустации другим материалом. Уши, вероятно, тоже изготавливались отдельно и вставлялись затем в небольшое углубление.

Плоская костяная поделка из Батраковского поселения на р. Ик изображает, очевидно, также морду лося. Об этом говорит характерный изгиб горбоносого окончания морды и нависающая верхняя губа. Отростками обозначены рога.

Близ г. Володарска в Привольжье на поселении воловской культуры была найдена уникальная костяная булавка, украшенная профильным двусторонним скульптурным изображением головы лосихи.

С позднебронзового поселения Еловка в Томском Приобье происходит миниатюрная костяная подвеска в виде фигурки лося с детализованной мордой. В середине туловища просверлены две круглые дыроч-

ки, таким же отверстием показаны глаза зверя. Образ лося олицетворял источник жизни, светлое начало, переплетаясь с культом солнца и неба.

Произведением искусства является изображение животного на венчике сосуда ранней бронзы из подъемного материала стоянки Юрьино IV. Оно нанесено углом гребенчатого штампа. У животного длинное туловище, длинная шея, вскинута голова и поднятый хвост. Можно предположить, что это лошадь. Однако за головой животного, у сверлины, есть еще один отпечаток штампа, который, по-видимому, имеет отношение к данному изображению, и в этом случае оно может быть понято как бегущий олень или (лось) со вскинутой головой. Такая поза характерна для бегущего оленя, который вынужден закидывать рога к спине, чтобы они не мешали при беге.

Изображение медведя имеется на деревянной поделке и на рукоятках весел, найденных на Шигирском и Горбуновском торфяниках. Все фигуры сильно стилизованы.

Изображение медведя оформлено на верхнем конце каменного песта, обнаруженного на озере Иткуль. Он изготовлен из песчаника и обработан точечной ретушью. Уши медведя переданы выступами, рот – пропилом, глаза – выступающими плоскостями. Подчеркнут крутой лоб зверя, выделены скулы, обозначены ноздри.

Наибольший интерес представляет необычная глиняная скульптура медведя, найденная в раскопе Нижегородского поселения под Уфой, где исследовалась часть жилища со срубной и межовской керамикой. Фигурка вылеплена из красной глины без заметных примесей. На первый взгляд, она выполнена довольно грубо. Действительно, моделировка ее слабая: образ медведя проявляется только в одном положении, при котором начинают проглядывать контуры головы, схематичные резные линии, обозначающие приоткрытый рот, схематично показаны уши, тяжеловесный контур задней части туловища. На месте условно обозначенных задних ног вырезано знаковое обозначение женского полового признака («угол»), следовательно, перед нами фигура медведицы и, соответственно, начало «прочтения» смыслового содержания «знаков» на ее теле. При повороте вдоль тела по часовой стрелке в нижней части фигуры медведицы резными линиями разделены ноги, вновь сдублирован женский знак «угла» и обозначено шейное углубление – «адамово яблоко». Важные и интересные детали появляются при дальнейшем повороте по «солнцу»: на правой стороне головы нерезко, но отчетливо читается символ солнца – прочерченный овал с пятью расходящимися от него лучами. Значит, перед нами «небесная медведица», связанная в космологии с солярной символикой.

При изучении фигурки в области крупа, живота и задних ног мы находим продолжение в виде условного «угла» полосы точек – углублений. Третья точка – на крупе, четвертая и пятая соединены косой линией. Вероятно, здесь расположен важный узел, так как проведена продольная резная линия, почти перпендикулярная резной линии с двумя углублениями, и образуется условная форма креста – время весеннего пробуждения, поскольку резная линия направлена как раз на середину солнечного диска и разделяет его надвое.

В области задних ног видны еще два – углубления. Следовательно, всего этих точек семь. Если мы сопоставим этот факт с приемами знакового отражения цифр в числовой символике межевской культуры, то семь наших точек как раз обозначают число «12», т. е. годовое число (число месяцев).

Все материалы, связанные с образом медведя в искусстве и мировоззрении первобытного населения Урала указывают на то, что формирование культа медведя на данной территории относится еще к эпохе верхнего палеолита. Культ медведя вырос преимущественно на тотемической основе.

Эта историческая традиция продолжала сохраняться и развиваться в течение всех последующих эпох. Приведем лишь некоторые фигурки медведей из кремня из поселения Имерка в Мордовии (эпохи энеолита), с поселения Юртик (бронза), топоры-молоты из памятников с лесной полосы. Эта традиция продолжалась в ананьинскую эпоху раннего железного века. Культ медведя проявляется в предметах пермского «звериного» стиля и сохраняется на Северном Урале до наших дней в виде медвежьих праздников обских угров.

В многообразных аспектах воззрений, связанных с образом медведя, перед нами предстает одно из воплощений ранней мировоззренческой концепции: медведица как олицетворение годового цикла. И эта традиция, видимо, продолжалась в эпоху железа и Средневековья. Интересно, что аналогичное композиционное решение имеет бронзовая привеска в виде фигурки «пьющего» медведя IV–V вв. из погребения 1 Нармонского могильника азелинской культуры. На его левом боку – солярный символ. Привеска орнаментирована, злаковыми колосьями и выражает идею произрастания, тесно связанную с земледелием.

Следует отметить еще один момент, связанный с изображением медведя из Нижегородского III поселения. Известно, что в средневековом искусстве Прикамья в бинарной календарной оппозиции выступают два образа: медведь, олицетворяющий весенне-летний, и лось – осенне-

зимний периоды годового цикла. Из них культ лося относится к древнейшей части космологических представлений и зародился еще в мезолите. Эти два образа (медведя и лося) в эпоху бронзы, возможно, были взаимозаменяемы. Образ медведя в это время мог выступать в двойной ипостаси: в одном случае – как пробуждение – весенне-летнего, а в другом – как засыпающая – осенне-зимнего цикла. Следовательно, образ этого хищного животного мог быть связан с годовым циклом.

В данном случае медведь, как более поздний, по сравнению с лосем, образ, связанный с мировоззрением населения Нижегородской стоянки эпохи бронзы, отождествлялся в небесном мире с дневным солнцем и с Большой Медведицей. Крест, отмеченный на фигурке, символизирует календарные фазы: четыре точки связаны, очевидно, с осенне-зимним, а три – с весенне-летними периодами. Крест с загнутым концом на фигурке символизирует видимые движения светила по небосклону и взаимосвязь со сторонами света: юг (в сторону «солнца» и головы, солнечный зенит), противоположное направление – север (надир), запад (заход солнца), восток (восход солнца).

Интересна связь топонимии с данными Нижегородской стоянки и с нашей медвежьей скульптурой. Стоянка расположена в устье р. Демы, притока р. Уфы. Согласно одной из версий лингвистов, название р. Уфы этимологизируется с угорских языков как «медвежья».

Таким образом, становится ясным глубокий смысл воззрений на культ медведя, который существовал на Южном Урале с верхнего палеолита, вплоть до бронзового века и отождествлялся с солнцем, сторонами света и годовым циклом.

Среди экспонатов музея села Байгильдино в Иглинском районе Башкортостана имеется каменный молот-навершие в виде головы зайца. Скульптура весьма совершенна. Четко смоделирована тупоносая морда, с выступающей лобной частью. Уши сведены. Их раковины обозначены в виде продолговатых овальных углублений. По бокам нижней челюсти к кончикам ушей проведены две глубоких борозды. Закраины челюсти с обеих сторон орнаментированы рядами наклонных насечек. Овальные, слегка выпуклые глаза прочерчены узкими линиями. Шея овальная в сечении. Через нее к лобной части головы проходит просверленное сквозное отверстие. Скульптура тщательно отшлифована. Молот сильно поврежден сколами и царапинами. Скорее всего, он служил скипетром или навершием жезла, как и другие аналогичные находки. Среди скипетров-наверший описываемое изображение зайца пока единственное в своем роде. Оно может быть датировано второй половиной III – нача-

лом II тысячелетия до н. э. Не исключена возможность отнесения этого навершия к эпохе неолита или ранней бронзы. Скипетры никогда не использовались в качестве орудий. Все они играли роль символов власти или каких-то ритуальных предметов, возможно, связанных с тотемистическими представлениями.

Из Оренбургской области известен каменный молот-навершие в виде головы лошади с вытянутой мордой, относящийся ко времени энеолита – начала бронзового века (III–II тысячелетие до н. э.). На слегка утолщенной морде отмечены ноздри и рот, глаза обозначены в виде четких выпуклых кружочков, а уши – небольшими выступами. На шее довольно схематично изображена грива.

В различных районах Старого Света были обнаружены, в небольшом количестве, подобные молоты-навершия, изображающие лошадь (Одесская область), кабана (Чечня, Румыния), но точной аналогии южноуральским образцам не найдено.

В бронзовом веке в искусстве населения лесостепных районов распространяются образы коня и барана. Это связано с более активными контактами с культурами степной полосы. Очень выразительна сланцевая голова лошади из Приуртышья, представляющая собой верхнюю часть какого-то составного культового предмета. Умелое сочетание высокого и низкого рельефа позволило мастеру достичь большого изящества в передаче образа.

Скульптурная голова кабана из камня происходит из поселения Тюбяк в Мелеузовском районе Башкирии. Голова объемная, видовые черты отчетливы – тупорылая морда, свисающие уши. Важны мелкие изображения на поверхности головы кабана: от нижней части морды и вверх до ушей на одной из сторон нанесены семь крестовидных знаков: на затылке обозначены знаки «сердца» и «креста», а на конце уха с другой стороны, показано изображение «креста», ниже которого выбиты в виде дуги три ямки – углубления. Можно полагать, что солнечная символика отражена здесь в двух видах. Это – крест на затылке рядом с «сердцем» и, возможно, пересекающиеся линии. Первый крест, очевидно, связан с обозначением сторон света: в стороне окончания морды – юг, затылок – север и, соответственно, западная и восточная стороны – бока скульптурной головки. Таким образом, в знаковых символах на скульптуре выделяются пять узловых, связующих «пунктов». Первый – начало – при движении по «солнцу» появляются перекрещивающиеся крестовидные знаки, идущие от нижней челюсти вверх в сторону уха. Далее при движении появляется сердцевидный знак – второй узел. Тре-

тий – собственно крест – определитель координат (сторон света) и знак солнца одновременно. Четвертый – знак креста на окончании уха и пятый – три ямки углубления, завершающие цикл. Очевидно, скульптурная голова использовалась в культовой практике и была связана в представлениях древних с солнцем.

В могильнике у села Съезжее на р. Самаре были найдены фигурка быка, изготовленная из клыка кабана, и костяная фигурка лошади с отверстием для подвешивания, а также ожерелье, перламутровые подвески, просверленные морские раковины.

Изображение головы собаки вырезано на костяном кочедыке из поселения Тюбяк. Условно обозначены контуры головы, груди и торчащая шерсть на спине.

В андроновском изобразительном искусстве, характерном для степной зоны Урала, утвердилось несколько образов: конь, двугорбый верблюд, баран и козел. Семантика этих образов может быть интерпретирована на основе индоиранской мифологии. В ней находят объяснения образы коня, колесницы, верблюда – бактриана, барана, сцены ритуальной пахоты.

В пластике среди зооморфных изображений на первом месте стоят изображения коней. Они помещались на втулке бронзового копья, на каменных скипетрах, на навершиях ножей, кинжалов, на височных кольцах, на каменных жезлах. Характерно, что изображались обычно домашние лошади с конской уздой.

Вторыми по численности являются образы барана или козла. Самая северная находка скульптурного изображения верблюда происходит с поселения Ушкатта II в Оренбуржье.

7.4. Изображения птиц и рыб

Интересные произведения искусства были найдены на стоянке Юрьино IV (Свердловская обл.). Здесь была обнаружена кремневая фигурка птицы. Длина фигурки – 3,4 см, высота – 2,5 см. Она изготовлена на тонком, изогнутом отщепе кремнистого сланца. Один из предыдущих сколов оставил на отщепе негатив, по форме напоминающий крыло птицы. Возможно, что именно этот скол помог древнему мастеру в изогнутом отщепе увидеть будущую фигурку птицы. В дальнейшем отщеп почти по всему периметру был обработан ретушью, которая и придала

ему форму птицы. Наиболее тщательно обработана голова фигурки, спина и шея проработаны с двух сторон. Несмотря на то, что изображение птицы сильно схематизировано, в нем можно узнать представителя отряда куриных, семейства тетеревидных. Поскольку данная скульптура найдена в подъемном материале, можно говорить о ее датировке только в широких хронологических рамках: от позднего неолита до ранней бронзы. Принимая во внимание то, что ретушь, которой обработаны края фигурки, имеет слабо выраженный пильчатый характер, можно отнести ее к эпохе ранней бронзы. Именно в эту эпоху на территории Среднего Зауралья распространяется пильчатая ретушь.

Лепная фигурка уточки длиной 5,0 см найдена на Батраковском поселении на р. Ик. Это объемная скульптура с отчетливой моделировкой фигуры и головы.

Форму уточки имеет и ложечка из позвонка животного, найденная на Казангуловском поселении межовской культуры (конец II тысячелетия до н. э.). Изнутри и с боков изделие заглажено. Ведущей в данном изображении является, конечно, голова, однако, мастером отмечены только основные контуры образа без дополнительных приемов передачи более четких видовых черт. Наиболее близкими аналогиями обеих уточек являются деревянные ложки с рукоятями в виде голов птиц из Горбуновской стоянки. Образ водоплавающей птицы, связанный в представлениях древнего населения с созданием мира, был широко распространен в Северной Евразии с палеолита. В основе почитания птиц у финно-угров Приуралья лежали представления о священных птицах как медиаторах между средним и верхним мирами.

ОСНОВЫ МИРОВОЗЗРЕНИЯ НАСЕЛЕНИЯ УРАЛА И ПРИКАМЬЯ В ПОЗДНЕМ БРОНЗОВОМ И РАННЕМ ЖЕЛЕЗНОМ ВЕКАХ

Общественное сознание населения Урала и Прикамья в позднем бронзовом и раннем железном веках развивается противоречиво, что было связано со многими факторами. В этот период изменяются материалы, применяемые для изготовления орудий труда и вооружения (бронза – железо), экономика носит переходный характер. Постепенно упрочиваются производящие формы хозяйства, происходят изменения в социальной структуре и наблюдается переход к ранней фазе распада первобытнообщинных отношений и складывание военной демократии. Происходит ломка традиционной культуры, меняется специфика восприятия климатических колебаний, наблюдаются этнические перемещения. При сохранении старых черт духовной культуры вводятся новые, характерные для эпохи военной демократии.

В духовной сфере позднего бронзового века складываются два направления: одно положило начало художественному творчеству, другое – религиозному и мифологическому сознанию. Для эпохи первобытных земледельцев, можно говорить, не собственно о религии, а об обрядах и верованиях (Е. В. Антонова), называемых культами или ранними формами религии (С. А. Токарев). Погребальные памятники позднего бронзового века свидетельствуют о наличии погребальных культов, но они еще не приобрели вид единой унификации.

Орнаментированные пряслица и блюда позднего бронзового века могут рассматриваться как свидетельства солярного культа, мелкая пластика связывается с медвежьим и другими тотемистическими культами (лося, птицы, кабана, рыбы). Все эти культы находят параллели в обрядовой практике угорских народов. Фаллический культ можно связывать как с тотемистическими культами, культом плодородия, так и, возможно, с горным делом, обогащением руд. Орнамен-

ты на костяном кочедыке находят параллели узору на ножнах ритуального меча угров.

Игральные фишки позднего бронзового века общим числом более полутора десятков позволяют судить о наличии счета, сходного с обозначениями на счетной бирке обских угров. В это время у населения существовало представление о вертикальном членении мира на три сферы (верхний, средний и нижний миры), что отразилось через образ «мирового древа» на костяной «наковаленке» из Волго-Камья.

В лесном Прикамье отмечается сравнительная бедность сохранившихся произведений духовной культуры. В период оформления скотоводческо-земледельческого комплекса у населения южно-лесной зоны Урала происходит ломка традиционной культуры, базировавшейся на присваивающей экономике, переобразование всего идеологического комплекса. Свидетельством этого сложного процесса, возможно, является неустойчивость погребального обряда, обеднение памятниками искусства и культа в отличие от эпох энеолита – ранней бронзы.

Не менее противоречиво развивается духовная культура в эпоху раннего железа. В сознании людей сохраняется представление о равенстве в области социальных отношений, которое было традиционным и шло от древности. Все более выражено в материальной и духовной культуре этой эпохи выступает реальное неравенство, которое связано с первой фазой распада первобытнообщинных отношений и с выделением военной верхушки и военной прослойки в обществе. Это неравенство было связано и с углублением поляризации общества и расширением спектра конкретных и сложных взаимоотношений между индивидуальными его членами, что так характерно для эпохи военной демократии. В известном смысле можно сказать, что эта эпоха связана с изменением общественного сознания. Духовное развитие населения Среднего Поволжья и Прикамья шло в определенном русле, к которому применимо понятие «осевая эпоха» (К. Ясперс). Здесь ось выступает в качестве парадигмы, относительно которой просматриваются различные колебания, вариации, и в этом отношении можно говорить о единстве многообразного. Первая «осевая эпоха» характеризуется переходом от мифологического, ритуалистического сознания с разделением на понятия «свой» и «чужой», с древним коллективизмом и космизмом к индивидуалистическому, абстрактному, аналитическому сознанию.

Возникает представление о том, что окружающий мир по вертикали состоит из трех сфер, а по горизонтали – из четырех сторон света.

Натурфилософия также включала воззрения о живой материи и разнообразии форм окружающего мира, состоящих из трех сторон природы (человек, животное и растительный мир) и представления о роли солнца как источника жизни. В искусстве ананьинской эпохи выделяется группа солярных изображений, а в религиозных воззрениях проявляется культ солнца, переплетающийся с образом медведя. Символ медведя используется для выражения различных идей: годового цикла в календарной системе, умирающего и воскресающего божества, связывается с растительными культами, первым громом, дождем, другими природными явлениями и выступает как универсальный зооморфный символ плодородия и цикличности в природе. В мировосприятии населения бассейна р. Вятки большую роль играет другой образ – образ лося, который связан с представлением о строительной жертве при постройке жилищ, укреплений городищ и т. д. В искусстве ананьинской эпохи хорошо проявляются культы как домашних, так и диких животных и птиц.

По отношению к растительному миру более всего выражено почитание леса, различных видов деревьев как обиталищ духов и душ, что отразилось в этнографии коми, мари, удмуртов, например, в обряде «мыж сетон» («жертва душе дерева»). Дерево выступало как временное пристанище духов (лесных божеств), душ умерших людей. У удмуртов это представление сохранилось в названии ольхи «лул-пу» («душа-дерево»), растущей по берегам рек. Сохранилась связь божеств религиозного пантеона удмуртов с определенными видами деревьев. Представления о деревьях как обиталищах духов и душ проявляются в разных формах в доисламских верованиях и обрядах башкир.

Важным центром, объединяющим все три сферы вертикальной структуры мира, являлось «мировое» дерево, которое проходило через нижний, средний и верхний уровни. Доказательством являются изображения «мирового» дерева на пряслицах и других вещах. Семантика «мирового» дерева практически неистощима, в частности, в искусстве и воззрениях ананьинцев хорошо проявляется связь с шаманством и другими аспектами мировоззрения.

В микрокосмосе – в душах людей ананьинской эпохи – существовала своя собственная Вселенная, свой «мир», в котором происходили изменения общих представлений о социуме, так как в это время начали проявляться индивидуалистические черты некоторых членов родовых общин. Отдельные личности (родовые старейшины, военные вожди и др.) стали противопоставлять себя рядовым членам разлагающихся родовых общин. Новые представления о социальных отношениях отразились в

установлении каменных стел над погребениями в могильниках с приданием им в отдельных случаях антропоморфных черт. Возможно, эти представления имели место и при установлении над погребениями столбов – памятников из дерева, однако судить об этом трудно, так как археологически от столбов сохранились лишь следы деревянного тлена (Луговский могильник).

Также как и в позднем бронзовом веке в эпоху раннего железа художественное творчество, религиозное и мифологическое сознание, несмотря на известную самостоятельность, были взаимосвязаны друг с другом, что нашло отражение в прикладном искусстве, календарных обрядах и символике.

ИСКУССТВО САВРОМАТО-САРМАТСКОГО МИРА

Культура савромато-сарматского кочевого, степного населения была распространена от скифского Северного Причерноморья до сакского мира Средней Азии и связывала эти два родственных, но самостоятельных мира эпохи раннего железа (VIII–III вв. до н. э.). Названия «савроматы» и «сарматы» являются общими, собирательными, объединяющими целый ряд племен, имевших свои собственные наименования: язматы, яksamаты, язгы, сираки, аорсы, роксоланы, аланы и др.

Большое значение в материальной и духовной культуре савромато-сарматского населения имело искусство, которое, как и у большинства населения Евразии того времени, было искусством предметного мира, т. е. больше всего связано с вещами прикладного назначения, и, в сущности, представляет собой взаимопроникновение предметного мира и искусства друг в друга. Это искусство представлено такими его видами, как савромато-сарматский «звериный» стиль, орнамент на керамике и вещах прикладного назначения (оружие, украшения костюма), антропоморфные изображения.

«Звериный» стиль у савромат сложился не позднее VI в. до н. э. и не имел корней у их непосредственных предшественников и предков – племен позднесрубной и андроновской культур, т. е. область расселения савроматов не была центром формирования этого стиля. Основными сюжетами этого искусства были не промысловые животные и птицы, а хищники – львы, тигры, барсы, орлы. Часто показана борьба животных. Для художественных изделий, выполненных в «зверином» стиле, характерно сочетание острого реалистического рисунка с условной передачей деталей. Например, глаза и ноздри изображаются в виде круга, часто так трактуется и ухо хищника, пасть показывается при помощи полукруга. Естественные пропорции умышленно нарушаются. Звери запечатлены, как правило, в определенных позах. Излюбленным приемом художников было наложение изображений одних зверей на фигуры других и превращение отдельных частей тела животного в части тела другого зверя.

На огромной территории южной Евразии, где был распространен «звериный» стиль, в результате племенного общения было predetermined большое сходство зооморфных мотивов и самого стиля. Савроматы же включили в свое искусство элементы «звериного» стиля и востока, и запада, творчески их переработав, создав тем самым один из вариантов всего скифо-сибирского стиля. Искусство сарматских племен степного Поволжья и Южного Приуралья являлось, таким образом, промежуточным между собственно скифским и сибирским «звериным стилем». В конце VI – начале V вв. до н. э. в степях Евразии сложилось своеобразное культурно-историческое единство, которое просуществовало до начала II века до н. э. Оно включало в себя скифские, савроматские и множество других племен.

В изучении скифо-сибирского искусства просматриваются два периода: историко-искусствоведческий (XVIII в. – 1960-е гг.), связанный с накоплением источников, анализом типологии, художественных особенностей, хронологии и ареалов распространения. С 1970 г. оформляется семантический период, когда произведения искусства ранних кочевников начинают рассматриваться как символы, отражающие определенные мировоззренческие категории и идеологию населения, или как знаково-коммуникативная система, предшествовавшая письменности.

При систематизации материалов по искусству ранних кочевников исследователи используют единое понятие «образ» как способ и форму освоения действительности, характеризующейся неразделенным единством чувственных и смысловых моментов, синтез идеального процесса отражения и материальной формы воплощения.

При анализе предметов искусства обычно рассматривают следующие виды изображений: уникальное изображение из одного комплекса, серии идентичных изображений из одного комплекса; представителя серии идентичных изображений в многофигурной композиции; зооморфное превращение.

Образы, запечатленные в памятниках искусства ранних кочевников, делят на категории, классы, типы, варианты. Массив «звериного» стиля обычно делят на четыре категории: хищники, копытные, птицы, синкретические существа (сочетающие в себе признаки нескольких животных). Внутри категорий выделяются классы образов, соответствующие конкретному зоологическому виду или фантастическому виду животного: волк, медведь, олень, кабан, грифон и т. п. Классы образов разделяются на типы по принципу сходства позы для целых или разделенных животных (голова, лапа). Внутри типов по сходству основных стилистических приемов выделены отдельные варианты.

По проблеме происхождения скифо-сибирского искусства имелось несколько точек зрения: местного происхождения на базе неолита Восточной Европы, Урала и Сибири (Г. Боровка, Д. Эдинг, Э. Минз), сибирского происхождения на основе карасукской культуры бронзового века (Э. Минз) и ближневосточного или среднесарматского происхождения (М. Ростовцев).

В настоящее время выделяют скифское, савроматское, горноалтайское, тагарское, центрально-азиатское и ордосское искусство, в каждом из которых имеются свои локальные стилистические особенности. Процесс формирования искусства делят на три хронологических периода: предскифский (IX – начало VIII вв. до н. э.), раннескифский (VII–VI вв. до н. э.), период расцвета (V–III вв. до н. э.).

В древнем прикладном искусстве Евразии скифо-сибирского «звериного» стиля выделяется Поволжско-Уральский вариант, связанный с ирано-язычными кочевниками, носителями савромато-сарматской археологической культуры. Создателями этого стиля были савроматы и сарматы, кочевавшие в степях Западного Казахстана, Поволжья и Южного Приуралья. На базе обеих групп сложились собственные племена аорсов, сираков, роксоланов и аланов. Поволжско-Уральский вариант скифо-сибирского «звериного» стиля сложился к середине VI в. до н. э. и не имел корней в предшествующих культурах бронзового века.

Самостоятельная ветвь «звериного» стиля в савромато-сарматской культуре была выделена М. И. Ростовцевым, Б. Н. Граковым, К. В. Сальниковым, К. Ф. Смирновым, А. Х. Пшеничнюком. Они указывали на региональный характер происхождения савромато-сарматского «звериного» стиля, что получило подтверждение в материалах Филипповского могильника.

Савромато-сарматский «звериный» стиль делится на два хронологических этапа: 1) VI–IV вв. до н. э.; 2) III в. до н. э. – II в. н. э. Образы животных навеяны пережитками тотемических представлений.

Сарматские мастера и художники создавали произведения искусства в ограниченном формой и назначением вещи пространстве, компактно используя его и экономно выделяя контуры. Можно привести характерный пример. В отличие от предшествующего времени основными сюжетами савроматского искусства были не промысловые животные, не мирно пасущиеся быки или пронзенные копьями козлы, а хищники: птицы – орлы, фантастические грифоны; хищные животные – барсы, пантеры, медведи, волки. Реже изображались травоядные: козлы, кабаны, лошади, верблюды, бараны и совсем редко – рыбы.

Фигурам животных придавались определенные позы. Копытные животные чаще изображались лежащими со сложенными под животом ногами (впрочем возможно, что такова была манера исполнения бегущих животных) или спокойно стоящими. Хищники показываются свернувшись в клубок. Причем изображения хищников были более популярны в савроматском зооморфном искусстве. Им придавали черты фантастического зверя, часто сочетающего в себе признаки разных видов зверей. Например, на плече у свернувшегося хищника из кургана близ с. Пьяновка изображена голова ушастого грифона, так что не сразу заметишь голову самого хищника, все внимание направлено на грифона. А у изображения хищника на бронзовом колчанном крючке из кургана у с. Липовка хвост очень напоминает морду грифона с завитком вместо уха.

Некоторые черты хищника савроматы часто придавали травоядному животному. На костяной пластинке выгравирован олень с согнутой и выставленной ногой и опущенной вниз мордой, но нога его заканчивается не копытом, а когтями. А вот двум «валетообразно» расположенным головам горных козлов приданы птицеобразные черты – большой загнутый клюв.

В савроматском искусстве нередко изображения одних зверей накладывались на фигуры других, неясно – в декоративных или в каких-то других целях. Так, например, на биш-обинской костяной ложке в фигуру медведя с помощью гравировки вписана оскаленная морда хищника кошачьей породы с торчащим большим ухом. Заполнение тела одного хищника фигурой другого известно также на костяном изделии из с. Варна. На широкой части этого предмета изображен хищник с тупой оскаленной мордой. Его поджарое тело с когтистыми медвежьими лапами образует в то же время фигуру другого стоящего хищника с вытянутой и оскаленной мордой.

Целые фигуры животных и птиц изображались реже, чем отдельные части тела – голова, клюв, когти или копыта. В качестве самостоятельного мотива обычно изображалась голова хищника, другие части тела хищника не изображались, во всяком случае, ни на каких изделиях они не встречаются. Свирепые морды хищников, впечатляющие оскаленные пасти с рядом ровных зубов и клыков стали уже стандартом, утвердившимся к концу IV в. до н. э. в савроматском искусстве. В таком стиле выполнены морды волков, медведей, львов. Встречаются и изображения голов хищников с закрытой пастью и в фас. На последних двух бляшках, по мнению А. В. Збруевой, изображен медведь «в жертвенной позе» или в позе припавшего к земле хищника с вытянутыми вперед лапами и головой, положенной между ними. Интересно, что

именно в такой манере выполнены морды хищников на ножках каменных жертвенников, найденных в курганах савроматских жриц, на что, конечно, большое влияние оказала сама форма ножек.

Хищные птицы представлены также в основном головами с длинными или с короткими и характерно изогнутыми или более стилизованными клювами. Образу хищной птицы савроматы придавали черты фантастического грифона, полиморфного существа. Изображения птиц чаще похожи на хищных зверей: у них круглые уши, тупой нос, в клюве изображен ровный ряд круглых зубов без клыков, что придает им свирепое выражение. Иногда на одном предмете изображалось по две головки птиц, соприкасающихся клювами или повернутых в разные стороны. Встречаются также сочетания головы или хвоста хищной птицы с солярным знаком. Отдельно изображались когти и клюв птиц.

Копыта травоядных животных также часто встречаются в декорировке савроматских вещей. Изображения голов копытных животных принимали самые разнообразные варианты. Из них чаще встречаются головы баранов, лошадей, кабанов.

Кроме отдельных изображений животных в савроматском искусстве часто встречаются разнообразные композиции, сцены из жизни «терзания» хищниками травоядных животных или сцены борьбы. В этих композициях фигуры животных расставлены как бы произвольно – несоблюдение естественных пропорций было особенно характерно для савроматского периода. Например, две фигуры медведей, вцепившихся в горного козла, изображенные на роговой пластине из кургана Пятимары 1, намного меньше размером по сравнению с их жертвой.

В более позднее время, с наступлением раннесарматского этапа (IV–II вв. до н. э.), количество зооморфных вещей уменьшается, появляется геометрическая орнаментация. Те же изображения зверей, которые еще применяются для декора вещей, подвергаются сильной стилизации, ведущей к превращению изображения животного в символ. Условность передачи деталей, характерная для савроматского периода, в это время развивается в еще большей степени. Например, бронзовая голова хищной птицы на железном молотке с горы Сулак изображена в виде двойного кружочка (глаза) и изогнутого под углом клюва. В такой же форме выполнено изображение птицы на конце одной из костяных ложечек. Появляются в это время металлические гривны и браслеты с фигурой или головой хищника – здесь явно прослеживается восточное и юго-восточное влияние.

Савроматский «звериный» стиль, как отмечалось выше, является прежде всего стилем декоративным. Им украшали предметы самого

различного практического назначения, выполненные из рога, камня, бронзы и золота; изделия, связанные с обиходом воина-всадника. Однако цель этого стиля заключалась не только в стремлении художественно украсить отдельные предметы. Нельзя отрицать и его смыслового значения, тесно связанного с идеологией, эпосом и религиозными представлениями савроматов.

Мотивы хищных животных и птиц или их частей – раскрытой пасти, когтей, глаз, лап, служа орнаментальными украшениями, например, оружия и конской сбруи, выполняли функцию амулетов, усиливающих боевые качества оружия и коня, как бы придающих особую силу, смелость, быстроту и прочие достоинства. Например, навершия акинаков савромато-сарматского времени часто украшали когтистыми птичьими лапами и глазами у их основания, целыми головами хищных птиц, фигурами волков.

Но популярность «звериных» мотивов объяснялась не только этим. Изображение зверей, особенно волка и медведя, ярко свидетельствует о сильном влиянии тотемизма на идеологию савроматов, переживших период развитой военной демократии, а полиморфные образы животных, восходящие к нему, символизируют слияние тотемов, родов, т. е. являются идеологическим отражением этого процесса. Возможно, сцены терзания и борьбы животных – «предков» отдельных родоплеменных подразделений в савроматских композициях также отражали процесс особенно упорной борьбы между племенами, когда одни роды насильно подчиняли другие.

Образы зверей имели большое значение в ритуальных действиях. Об этом говорят находки зооморфных жертвенников в могилах савроматских жриц, а также находка единственного дошедшего до нас фрагмента скульптуры из дерева – изображение головы лошади. Раньше она выглядела, возможно, менее схематично, так как была покрыта конской кожей и шерстью и являлась, надо думать, лишь деталью целой фигуры лошади.

Савроматы одухотворяли силы природы: у них существовали культы солнца, огня, реки, животных, которые взаимно переплетались, дополняли друг друга. Так, орел почитался как солярный символ, а свернувшийся в кольцо хищник был посвящен солнечному божеству. Образ медведя был, вероятно, тесно связан с культом огня – часто медвежьей морды изображались на ножках каменных алтарей.

Савромато-сарматский «звериный» стиль явился новой ступенью в развитии искусства кочевников, пришедших в тесное соприкосновение с древними цивилизациями. В нем хорошо прослеживается влияние си-

бирских племен, ощущается близость европейских скифов, а также Переднего Востока с искусством Ассирии и Урарту. Образы реальных и фантастических животных, изображенных отдельно или в схватке между собой на вещах различного назначения в качестве элементов украшения не только воплощали представления об окружающем мире, но и решали практические задачи обеспечения магического содействия духов в тех или иных делах. Сарматы сыграли роль промежуточного звена между сибирским и скифским очагами «звериного» стиля, обогатившись лучшими традициями обоих регионов. Они создали на основе античной ювелирной техники значительные художественные произведения, оставившие глубокий след в изобразительном искусстве Южного Урала.

Приуральское искусство отличается простота художественных приемов, меньшая дробность и изощренность линий и композиций, сохранение нерасчлененной плоскости изображения, большая роль контура как выразительного средства. Для Южного Приуралья характерно широкое применение бронзы в качестве материала. Уральские памятники находят аналогии в сибирских, среднеазиатских и прикамских древностях. Особое внимание привлекает сарматское оружие, декорированное с использованием мотивов «звериного» стиля. Мечи и кинжалы, составляющие одну из категорий савромато-сарматского наступательного вооружения, хорошо известны на Урале. Первый савроматский экземпляр с навершием в виде двух стоящих хищников, отождествленных с медведями, происходит из окрестностей г. Белебея. Это длинный железный меч с бабочковидным перекрытием V в. до н. э.

Савроматский мастер подчеркивает те органы животных, которые символизировали зоркость и остроту, зубастую пасть, клюв, когтистые лапы. Особенности стиля савромато-сарматов те же, что и в скифо-сибирском искусстве в целом. Это подтверждает общие корни происхождения зооморфной стилизации на огромных просторах Евразии, развившиеся у многих племен с близкими идеологическими и сакрально-магическими представлениями.

В VI в. на местной почве начинают использоваться образы животных местной фауны. Животные трактованы с большой экспрессией: свирепые, оскаленные морды у хищников с когтистыми лапами, грозные массивные клювы у орлов-грифонов, свернувшиеся в кольцо хищники, готовые к прыжку. Фигуры травоядных (копытных) передавались в позе стоящих или лежащих.

Кроме изображений отдельных фигур или их частей, известны композиции из ряда животных, чаще переплетенные в единое целое и

удачно вписанные в формы предметов. Савроматские мастера достигли большого искусства в обработке кости и рога, а также золота и бронзы. Среди животных представлены верблюд, горный козел, архар, сайгак. Мотивы архара и козла заимствованы с юга, из горных районов Южной Сибири и Евразии.

Своеобразие савроматского «звериного» стиля определялось тесной связью с зооморфными изображениями ананьинской культуры Прикамья и Среднего Поволжья (ананьинским «звериным» стилем). Древнее население заимствовало зооморфные образы из окружающей их фауны и, частично, у соседних племен. Характерной особенностью искусства кочевников является широкое применение кости в качестве материала.

Наблюдается и определенное локальное своеобразие «звериного» стиля отдельных регионов. Например, в поволжских находках чаще других сюжетов встречаются изображения головы фантастического хищника, как правило, короткомордого, с оскаленной пастью и языком. В пасти хищника обычно изображается пара клыков, острые концы которых почти касаются противоположной челюсти и две пары коренных зубов, по два сверху и снизу.

В Южном Приуралье характерным является изображение волка. Здесь представлены изображения верблюдов и сцен борьбы зверей, которые отсутствуют в Нижнем Поволжье. Уральские памятники находят себе аналогии в сибирских, среднеазиатских и прикамских древностях, тогда как нижневолжская группа явно тяготеет к художественной культуре Скифии и Северного Кавказа.

В IV веке до н. э. на всей территории расселения носителей савроматской культуры появляется новая археологическая культура – прохоровская. Название культуре дали известные курганы у с. Прохоровка Шарлыкского района Оренбургской области, исследованные С. И. Руденко в 1915 г. Ее окончательное сложение относится к концу IV в. до н. э. Подавляющее большинство наиболее ранних ее памятников открыты в Южном Приуралье. Их анализ, произведенный К. Ф. Смирновым и М. Г. Мошковой, позволяет считать, что прохоровская культура сарматов начала складываться в степях Южного Урала несколько раньше, чем в Поволжье. Территориально она распространяется несколько шире савроматской культуры, с которой она генетически связана.

В IV в. до н. э. на Илеке, как и на всей территории Южного Приуралья, происходят большие изменения в составе кочевого населения. Об этом говорит не только смена материальной культуры, но и существенные изменения в погребальном обряде. Культура сарматских племен

начинает утрачивать скифский облик, приобретая все более самостоятельный характер. Это проявляется в возникновении новых форм оружия, глиняной посуды и погребальных сооружений. Вместо короткого меча – акинаки скифо-саврабатского типа типичным становится длинный (до 1,3 м) меч с прямым или дуговидным перекрестием и серповидным навершием. Сарматская (прохоровская) культура, сложившаяся среди племен Южного Приуралья, быстро распространяется среди остальных сарматских племен и становится общесарматской культурой.

Таким образом, в середине и второй половине I тысячелетия до н. э. вырисовывается большой культово-мифологический пласт своеобразных изображений-символов растительного и животного плодородия, охватывающий зону скифо-сибирского мира степной Евразии. Здесь возник специфический культ природы, имеющий, однако, ту же мировоззренческую основу, что и в древнейших цивилизациях.

Идейно-мифологическая система скифо-сибирского мира была относительно самостоятельной, обслуживающей их носителей, она породила многочисленные произведения искусства. Однако как идея, так и художественные образы, не были изолированными. На юге, как известно, они были связаны с цивилизациями Древней Индии, ахеменидского Ирана, на севере – с лесным миром древних финно-угров, протославян, у которых известны изображения солнечных колесниц. В лесной и лесостепной Западной Сибири существует культ деревьев (древовидные изображения кулайской культуры). На западе, за границами скифского мира, тоже известны символы культа солнца и плодородия. Вместе с тем эти культуры имели значительные хронологические различия. Выделяются два исторических периода: собственно скифо-сибирское искусство и искусство гунно-сарматской эпохи (II в до н. э. – IV в н. э.). В ходе второго периода наблюдается постепенное затухание классического искусства скифской эпохи и появление несвойственных предшествующему искусству сюжетов и форм. Претерпевает изменения «звериный» стиль, появляются и становятся характерными четырехугольные ажурные бронзовые бляшки с парами противостоящих друг другу быков, борьбой коней и геометрические орнаментальные пластины-сетки. Они оформлены растительным орнаментом по краям или извивающимися змеями внутри. Характерны изображения животных в круге, металлические бляшки с многофигурными стилизованными изображениями животных. В искусстве позднего «звериного» стиля начинают преобладать образы коня, птиц, антропоморфные фигуры.

ИСКУССТВО НАСЕЛЕНИЯ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ И ПРИКАМЬЯ АНАНЬИНСКОЙ ЭПОХИ

(VIII–III в. до н. э.)

10.1. Изображения животных и птиц в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья ананьинской эпохи

Как мы видели, «звериный» стиль преобладает в искусстве степной зоны. В лесном Волго-Камье получил развитие свой яркий «звериный» стиль. «Звериный» стиль ананьинских племен настолько своеобразен, что представляет собой особый регион распространения этого вида искусства. В памятниках I тыс. до н. э. археологи примерно за 100 лет раскопок нашли больше 1600 изображений хищных животных (львов, пантер, барсов, медведей, волков), копытных животных (лосей, оленей, коней, козлов, кабанов, баранов), птиц и прочих мотивов: змей, рыб и т. д.

Что значит ананьинское искусство «звериного» стиля? В чем он выражается?

«Звериный» стиль – это составная часть материальной и духовной культуры племен Среднего Поволжья и Прикамья ананьинской эпохи (VIII–III вв. до н. э.). Термином «звериный» его стали называть потому, что в нем в основном изображались животные в особом виде с усиленной или увеличенной трактовкой какой-нибудь определенной части тела животного.

А теперь рассмотрим характерные особенности этого стиля. В группе копытных животных, в отличие от скифского искусства, где часто изображаются олени с подогнутыми ногами, создающими впечатление летящих, в ананьинском искусстве преобладают изображения стоящих оленей. Наиболее ранними являются оригинальные изображения стоящих северных оленей с вытянутыми кверху мордами и изящной длинной шеей, отлитых на бронзовых ножнах VI в. до н. э. из Зуевского могильника. У животных, помещенных на узком пространстве, большие, дугообразно изогнутые в виде двух стержней ветвистые рога, от которых вверх и вниз идут боковые ответвления. Они уравнивают

части фигуры и создают удобный узор для декоративного оформления одежды. В их позе отражена двойственная противоречивость момента, сочетающего в себе внешне эффектную позу с внутренним настороженным состоянием животных.

В искусстве Евразии стоящие олени изображаются реже, чем лежащие (летающие). По ряду черт зувевские олени сближаются с южно-сибирскими, однако абсолютно тождественных изображений там нет. Оригинальные решения в передаче характерных очертаний северного оленя, почти вертикально вверх вытянутые шеи животных и своеобразное оформление их рогов позволяют говорить о том, что изображения на зувевских ножнах отлиты местными металлургами, которые, возможно, были знакомы с образцами произведений искусства алтайско-тувинских мастеров.

Особую и довольно оригинальную группу составляют изображения стоящих олене-верблюдов, происходящие из памятников первого этапа (IV–III вв. до н. э.) кара-абызской культуры бассейна р. Белой. Они имеют аркообразные рога. Тела животных и треугольные остроносые морды обрамлены полосой веревочных жгутиков. Столбообразные ноги олене-верблюдов соединены и образуют полосу, ограничивающую сцену снизу. В развитии изображений прослеживаются эволюционные изменения.

Первоначальный вариант представлен спокойно стоящей фигуркой IV в. до н. э. из погребения 24 Биктимировского могильника. Остроносая морда увенчана спиральными завитками рогов. Хвост поджат и оканчивается спиралью. На других бляхах изображения более схематичны.

В самостоятельную группу объединяются стоящие олене-верблюды с обращенной назад головой с дополнительными украшениями рогов – птичьими головами. Мастера-литейщики в древности на изображениях сводят видовые черты оленя и верблюда, а олени рога показывают в виде пяти птичьих голов с сильно загнутыми клювами.

Самое сложное оформление у фигурки III в. н. э. из погребения 7 III Биктимировского могильника. Пятая птичья головка, обращенная навстречу четверым первым, напоминает одновременно голову хищника и грифона. Отверстие в средней части служит для обозначения глаз обоих существ. В промежутке между четвертой и пятой головами грифонов помещена согнутая лапа хищного зверя с острыми когтями. Лапа обхватывает сверху круг с приставленным к нему концом морды, обозначающий голову животного. Таким образом, композицию в верхней части бляхи следует понимать как сложнейшее зооморфное превращение, в

котором рога оленя даны в виде грифонных голов, четыре из которых в то же время обозначают тело присевшего на корточки хищного зверя. В ней можно видеть и своеобразную попытку изображения «сцены терзания» хищником травоядного, где животные механически приставлены друг к другу без особых попыток передать экспрессию и само терзание.

Рассмотренные фигуры мы лишь условно можем назвать оленями. Вырождение «звериного» стиля, тенденция к стилизации и схематизации и усиленная тяга к «зооморфным превращениям» настолько сильно сказались на изделиях, что практически ничего не осталось от того быстрого существа, каким являлся олень. Нет никаких попыток придать изображениям природные качества оленя: чуткость, быстроту, силу и неукротимость. Стремление к наибольшей усложненности и декоративному оформлению фигур заслоняет образ живого оленя. В то же время, заметно выступает стремление к максимальному насыщению компактной фигуры, всех его частей зооморфными деталями.

Способ превращения рогов оленя в головы грифонов появляется в V в. до н. э. и встречается на большой территории: он известен как в Причерноморье и Центральной Европе (Гаршиново), так и на Алтае и в Минусинской котловине, однако в Бельском районе он появляется на век-два позднее.

Изображение оленей в спокойно стоящей позе более характерно для южносибирского искусства, однако прообразом изображений этого вида был еще и верблюд.

Изображения верблюда в IV–III вв. до н. э. встречаются только в восточных районах Евразии – Южной Сибири, Казахстане и Челябинской области, среди которых мы и находим основные стилистические особенности изображений олене-верблюдов из Башкирии, причем больше общих черт прослеживается с зауральскими и казахстанскими изображениями.

Головы оленей (важенок) с вытянутой мордой и прижатými ушами изображены на концах трехпетельчатой псалии VI в. до н. э. из Аргыжского городища. Подобные изображения голов животных встречаются на раннескифских псалиях VI в. до н. э.

Среди изображений копытных животных в искусстве Прикамья особо выделяется фигура оленя с обращенной назад головой в кольце IV в. до н. э. из Биктимировского могильника. Подогнутые ноги оленя соединены и образуют одну линию. Мастер поместил ветвистые рога слева от тела. Сверху на бляхе изображены две грифоньи головы.

Изображения оленей в кольце в искусстве Евразии изредка встречаются в Прикубанье, Минусинской котловине и Ордосе, однако данная

бляха прямых аналогий не имеет. Исполнение морды оленя в виде клюва связано с восточным влиянием.

Схематичная фигурка оленя IV–III вв. до н. э. с невыразительной головой и бугорками рогов из Ананьинского могильника изображена с подогнутыми ногами. Фигурка статична и сходна с фигурками из Мас-тюгинских курганов в Подонье, но не имеет крыльев (Городцов, 1947: 13–28, рис. 14–3, 4, 6).

Рога стилизованного оленя из Аргыжского городища трактованы сходными рогами оленей на ножнах из Зуевского могильника. Изображение мышц завихренными линиями сближает фигурку с образцами алтайского искусства V–IV вв. до н. э.

Фигурка оленя IV в. до н. э. из Гремячанского поселения схематично вырезана на ручке гребня. Голова обращена назад. Очертания ее условны. На теле имеются отверстия для обозначения пространства между туловищем и шеей, ногами и хвостом. Обе последние фигурки, несомненно, прикамские.

Итак, широко распространенный в искусстве Евразии мотив оленя в ранний период (VII–VI вв. до н. э.) встречается в Волго-Камье редко. Он представлен только четырьмя изображениями на двух предметах VI в. до н. э. Попытка разработки оригинальной иконографии северного оленя, на ножнах из Зуевского могильника, в V–IV вв. до н. э. не была в Прикамье развита. В IV–III вв. до н. э. мотив получает особое развитие на поясных бляхах в среднем течении р. Белой. Единичные прикамские изображения оленя этого времени в кости, выполненные схематично, обнаружены на Вятке и в Среднем Прикамье.

Прикамские изображения оленя IV–III вв. до н. э. на бронзовых поясных бляхах с р. Белой характеризуются введением черт верблюда и изображением вместо рогов оленя голов грифонов. Отличаются они схематичностью, нарастанием геометризма и введением изобразительных полей, фона. Полоски внизу показывают линию земли. Как считает Г. А. Федоров-Давыдов, это является формой обособления, «отчуждения» образа от предмета. В отличие от других районов, в Прикамье преобладают изображения фигур стоящих оленей с обращенной назад головой. В целом, в стилистике этого мотива в Южном Прикамье прослеживается преобладающее влияние искусства восточных районов.

Мотив лося, в отличие от мотива оленя, представлен изображениями его головы и встречается на севере Прикамья и в бассейне Вятки, тогда как мотив оленя преимущественно известен южнее. Наиболее ранней является скульптурная костяная головка из Пижемского горо-

дища, выполненная в натуралистической манере. Хорошо передан горбоносый контур головы. Рот приоткрытый. В этой же манере выполнена и головка на костяной игле VI в. до н. э. из Пижемского городища, а также изображения голов лосей в усть-полуйской культуре лесной зоны.

К V в. до н. э. относятся головы лосей из Гроханского и Пижемского городищ. Они отличаются большей стилизацией в передаче более вытянутой верхней губы, овально-вытянутых глаз, удлиненного и утяжеленного окончания морды.

К V–IV вв. до н. э. относятся изображения головы лося из Пижемского городища и Половинного I селища с открытым ртом с большими крупными зубами. У широкой части рукояти выгравирована фигура медведя.

Воспроизведение характерного контура горбоносой морды лося у второго изображения сочетается с условно-стилизированным показом вытянутого окончания морды и разреза рта в виде изогнутого желобка и ноздрей – канавок.

Итак, если в VI в. до н. э. прослеживается обобщенно-натуралистическая передача головы лося, то в V–IV вв. до н. э. усиливается условно-стилизованная манера изображения. Увеличиваются отдельные видовые черты – удлиняется горбоносая морда, глаза и ноздри обозначаются овально-вытянутыми и условно обозначаются рога. Эта тенденция к стилизации усиливается в поздний период, в IV–III вв. до н. э. Так, в орнаментально-схематичном виде выполнена древним художником голова лося IV–III вв. до н. э. из Буйского городища. Ноздри, глаза и уши животного показаны спиральными завитками. Орнамент в нижней части обозначает копыто. Подобные изображения лося с подогнутыми ногами найдены в Сибайских II курганах в Южной Башкирии. Две более стилизованные головки обнаружены на Буйском и Зуево-Ключевском городищах.

Голова лося с оттопыренными ушами и круглым глазом из Гляденовского костища выполнена в упрощенно-натуралистической манере. Подобное изображение найдено на Троицком городище дьяковской культуры.

В IV–III вв. до н. э. в Прикамье обнаружены изображения в орнаментально-схематичной и упрощенно-натуралистической манерах исполнения. Выявленные закономерности развития стилистики изображений от обобщенно-натуралистических раннего периода к условно-схематичным среднего и появление двух тенденций – орнаментально-схематичного и упрощенно-натуралистического позднего периода, хо-

рошо выявляются при анализе изображений голов лосей и проявляются также на различных категориях предметов (крючках, застежках, кинжалах и др.), независимо от материала, из которых изготовлены предметы в «зверином» стиле. Рассмотрим наиболее показательные образцы. К концу VII–VI вв. до н. э. относится рельефное изображение головы лося на застежке из городища Ройский Шихан, которое сближается с головой лося на Пижемской игле. Оно выполнено также в обобщенно-натуралистической манере, характерной для раннего периода: объемной резьбой дан контур головы, углублением обозначены ноздри и резной линией – рот.

Видовые черты лося прослеживаются на изображениях в узкой части костяных застежек конца V–III вв. до н. э. из ананьинских городищ, которые имеют расширенную часть и оформлены в виде фигуры птицы. Голова хищной птицы в узкой части дополнена мотивом Горгоновского лося. У лося иногда отмечаются глаза. Уши иногда в виде гребня принадлежат одновременно обоим существам. Здесь мы видим, что в конце V–III вв. до н. э. мотив лося на костяных застежках используется в зооморфных превращениях.

Изображения головы лося в бронзе встречаются значительно реже и отлиты на перекрестье рукояти кинжала V–IV вв. до н. э. из городища Грохань и на двух бронзовых крючках из Ананьинского могильника. В первом случае отлиты две обращенные в разные стороны головы животных так, что выразительней переданы горбоносые окончания морд с развитой верхней и свисающей нижней губами. Глаза показаны в виде выпуклых колец с бугорками посередине. Изображения выполнены в упрощенно-натуралистической манере. Уши животных, данных плоским рельефом, торчат вверх. Подобные изображения голов животных известны на рукояти тагарского кинжала из Минусинской степи. Кинжалы из Грохани отлиты местными литейщиками под влиянием искусства восточных районов.

Большой вытянутостью горбоносой головы отличаются «лосе-грифоны», отлитые на широком конце застежек V–IV вв. до н. э. из Ананьинского могильника. Схематичные изображения голов лосей выгравированы на пластине культового характера из Канинской пещеры (Канивец, 1964: 87, рис. 31, 1). Всего одно изображение головы лося IV–III вв. до н. э. в глине, встреченное в Прикамье, происходит из Коцевогорского селища. Выполнено оно в упрощенном виде.

В ранний период голова лося изображается в обобщенно-натуралистическом виде с фиксацией наиболее типичных черт мотива.

В V в. до н. э. появляются изображения в условном виде, с удлинённой мордой, иногда с обозначением рогов. В IV–III вв. до н. э. наибольшей стилизации подвергается окончание морды. В отличие от скифского искусства, в V–III вв. до н. э. в Прикамье отсутствуют изображения голов лося с дополнительной пышной орнаментацией. Применение мотива в зооморфных превращениях совместно с грифоньей головой на костяных и бронзовых крючках свидетельствует в этом случае о второстепенной роли мотива лося в IV–III вв. до н. э.

Конь был заимствован от кочевников степного юга (ираноязычных племен) и получил широкое хозяйственное использование во II – начале I тыс. до н. э. В ананьинское время уже появляются изображения коня, складывается новый культ коня, который наложился на старый культ лося (оленя).

Мотив коня в искусстве Волго-Камья ананьинской эпохи встречается в бассейнах четырёх рек: на Средней Волге, Нижней Каме, Вятке и Белой. Севернее (в Среднем и Верхнем Прикамье) сохраняется прежний охотничий культ лося (оленя).

Самое раннее изображение коня известно из Луговского могильника. Частично сохранилось привозное с Кавказа изображение на налобном венчике из Ст. Ахмыловского могильника. На нем показаны круп, ноги и хвост. На втором венчике видны нога и часть хвоста. Первоначально в обоих случаях были отчеканены целые фигуры, в первом случае – бегущей лошади. Идентичные изображения есть в могильниках из Маралын-Дереси в Центральном Кавказе. Это был кавказский пояс, попавший в Марийское Поволжье в промежутке между VIII–VI вв. до н. э. в результате обмена и использованный для изготовления налобного венчика. Кавказское изделие в VII – начале VI вв. до н. э. удовлетворило потребность владельца венчика на зооморфные изображения.

К концу VII–VI вв. до н. э. относятся две противостоящие друг другу протомы коней на навершии кинжала из Акозинского могильника. Полуоткрытые рты животных свидетельствуют о влиянии искусства Сибири и Алтая.

Изящно выполненные головы коней на кочедыках из погребения 263 и 625 Ст. Ахмыловского могильника относятся уже к VI в. до н. э. Они выполнены одинаково: на рельефной пластине с четкими реалистическими чертами в профиль и выделенными стоящими ушами. Подобные изображения встречаются на рукоятках карасукских ножей.

В обобщенно-натуралистической манере выполнена голова лошади на скифском навершии VI в. до н. э. из Ст. Ахмыловского могильника.

ка. На округлом пяточке морды обозначены косые полосы ноздрей. Элемент стилизации заметен в оформлении широких стоящих ушей с двумя продольными канавками посередине в сердцевидном вырезе внизу. Подобные навершия известны в Прикубанье.

Интересный вариант изображения представляет миниатюрная голова животного на навершии I-ой половины VI в. до н. э. из Акозинского могильника. У головы – стоящие клиновидные уши, неестественно опущенные вертикальные прорезы век и глазниц. Здесь нет резкого перехода от рта и носовой части к скулам. Перед нами фантастический образ, сочетающий черты нескольких животных. В профиль изображение одновременно напоминает голову и лошади, и собаки, в фас – виден пяточок, как у рыла кабана. В пасти виден ряд острых клыков.

К концу V–IV вв. до н. э. относится голова лошади на привеске из Ананьинского могильника, выполненная в обобщенно-натуралистической манере с проработкой характерных видовых черт: контура головы, губ с разрезом рта, глаз в виде овалов и прижатых ушей. Грива показана косыми насечками, а на шее нанесены полосы, передающие напряжение мышц. Более раннее изображение лошади I-ой четверти I тыс. до н. э. найдено в Кармир Блуре. Схематичное изображение разнонаправленных голов лошадей на псалии середины I тыс. до н. э. известно из Гляденовского костыща. Сходные бляшки найдены в Частых курганах в Подонье. Итак, на бронзовых изделиях VI–V вв. до н. э. встречаются изображения голов лошади, выполненные как в обобщенно-натуралистической, так и в более стилизованной манере. В последнем случае видовые черты мотива использованы в зооморфных превращениях.

Мотив коня представлен и на костяных изделиях. Фигура коня, вырезанная на костяном гребне VI–V вв. до н. э. с Половинного I селища органически соединяется с предметом. Гребень представляет собой законченное художественное изделие – «предмет-животное». Из Гремячанского поселения происходит псалия V–IV вв. до н. э., на одном конце которого вырезана вытянутая голова лошади. Сильно удлинённая голова лошади с насечками на шее показана на привеске со II Охлебининского городища в Башкортостане.

Изображение коня в камне встречается редко. Так, контур головы лошади с характерными стоящими ушами и изогнутой шеей прочерчен на обломке пряслица с Вятской губернии. Аналогичное изображение лошади обнаружено на селище Певкин бугор.

Мотив козла является достаточно распространенным в Прикамье, особенно в среднем течении р. Белой. Стоящая рельефная фигура горного

козла со сближенными ногами и склоненной головой VII–VI вв. до н. э. происходит с Ерзовского поселения. Мышцы напряженного тела и шеи выделены спиральными завитками и продольными линиями. Аналогичные фигуры козлов найдены в сакских памятниках. Близкое к нашему изображение происходит из могильника Тасмола V в Центральном Казахстане, более далекое – из могильника Тамды на Памире. Подобная бляшка обнаружена в кургане 4 Бобровского могильника у г. Троицка. Подобную нашей трактовку мышц животных можно видеть у ланей и быков на балдахине Артаксеркса в Персеполе, у оленей из II Башадарского кургана и лани из Сибирской коллекции Петра I. Элемент сходства с сибирскими фигурами козлов проявляется в одинаковой трактовке рогов, головы, глаз и отсутствии бороды.

Фигура спокойно стоящего козла в местной трактовке с поднятой головой и отставленным назад копытом правой передней ноги происходит с верховьев Вишеры. Натуралистическая передача тела и копыт сочетается с условной передачей бороды и рогов. Сопоставление ее с козлами на навершиях и чеканах из Сибири возможно. Однако, в отличие от сибирских, у него торчащие вверх, а не соединенные со спиной рога, имеется борода, и иначе трактованы глаза. Трактовкой рогов она сближается с фигурами из кургана у хутора Поповка, Роменского уезда. Но и там поза козлов иная и нет бороды. Отмеченные черты показывают, что перед нами домашний, а не горный козел. Аналогии позволяют удревнить дату фигурки до VI в. до н. э.

Козлиный контур головы на ручке зеркала из с. Пустая Морквашка сочетается с мордой, напоминающей лосиную. Зеркало относится к раннему типу с бортиком по краю, распространенным в VI в. до н. э.

Из памятников среднего течения р. Белой происходит большое количество (около 500) стилизованных изображений голов горных козлов IV–III вв. до н.э., которыми украшены концы поясных накладок, представляющих пластины с двумя перехватами. Очертания морд животных, выполненных в орнаментально-схематичном виде, обращены на накладках в разные стороны. Изображения однотипны и очень близки между собой. Внешний край голов выделен дуговидной полосой с рубчиками. Окончания морд обозначены скобочкой, глаза – в виде эллипса или овала с точкой-зрачком. Ухо имеет вытянутую каплевидную форму.

В литературе высказаны два мнения по поводу изображенных на накладках существ. Одни в них видят изображения горных козлов другие – лошадей. Нам представляется, что на них прослеживаются стилистические черты горного барана (козла), а не лошади. Действительно,

среди известных нам в евразийском «зверином» стиле изображений, оформление верхней части голов животных дуговидной полосой с рубчиками более характерно для первых. Так, подобное изображение рогов найдем у двух попарно сопоставленных голов баранов на бляхе из Ольвии, у козлов на кинжале из хутора Шумейко, у козла из коллекции Петра I, на пряжке в виде сопоставленных голов горных козлов из коллекции Лоо, накладке с о. Кайранкуль и бляшках в виде горных козлов из кургана у с. Покровка на р. Илек.

Оформление рогов в виде подобных рубчиков характерно для изображений горных козлов и баранов тагарской культуры. Изображения голов горного барана с Алтая, где этот мотив был широко распространен, хорошо сопоставляются с изображениями из Башкортостана. Последние близки к алтайским трактовкой рогов, глаз и ушей. При этом алтайские головки менее стилизованны. Алтайские изображения грив у лошадей в виде рубчиков встречаются реже и только в восточных районах. Передача же остальных деталей у лошадей иная.

Стилистически близки к башкирским бляхам накладки с композицией из двух голов горных козлов из савроматского кургана у с. Покровка и изображение на налобнике из кургана 2 Мечетсайского могильника.

Итак, изображения на поясных накладках с р. Белой отражают образы горного барана или козла. В их трактовке прослеживается восточное (отдаленное сибиро-алтайское и более близкое сарматское) влияние. Сама композиция изображения могла возникнуть как результат дальнейшего развития сюжетной линии в виде противопоставленных голов горных козлов, как на бляшках из Покровского кургана и Алтая.

Стандартная схема в изображении голов животных вырабатывается в IV в. до н. э., а в III – I-й половине II в. до н. э. постепенно превращается в своеобразный стандарт в производстве этого рода украшений. И тогда же появляются симптомы начавшегося спада популярности сюжета. У ряда накладок голова животного приобретает грубую, менее изящную форму с резким изгибом шеи и с разворотом влево. Вне сомнения, многие накладки были изготовлены по одной модели, очевидно, часто в одних и тех же отливочных формах.

Как видим, длительное употребление данного сюжета связано с декоративным назначением накладок, служивших для украшения одежды. Для рассматриваемых изображений с самого начала их появления характерно преобладание декоративно-орнаментального течения в исполнении. Некоторые изображения характеризуются отсутствием стро-

гого канона. Это проявляется в свободном, не в строго точном, размещении отдельных черт у голов животных.

Мотив кабана встречается в основном в южной части Нижнего Прикамья. Голова кабана на клевце из Елабуги V–IV вв. до н. э. отличается широкой мордой и сильно торчащими вперед клыками. К ней близки изображения на клевцах из Ананьинского могильника, выполненные в обобщенно-натуралистической манере с проработкой характерных видовых черт мотива: контура голов, торчащих клыков и округлого пятка морды. Элементы стилизации проявляются в условной передаче округлых ушей и удлинённости морды. Другая голова кабана IV–III вв. до н. э. из Ананьинского могильника выполнена еще проще.

Изображения кабана в кости встречаются редко. Среди них образ из Зуево-Ключевского I городища IV–III вв. до н. э. одновременно напоминает голову кабана и медведя, но кабаньи черты проявляются при виде в фас. Более вытянутой и удлиненной моделировкой головы отличается изображение с костеносных городищ. Две другие головки выполнены еще более схематично.

Итак, в ананьинском искусстве изображается голова кабана. Единственная фигура стоящего кабана на зеркале V в. до н. э. Зуевского могильника является савроматской по происхождению. В V–IV вв. до н. э. изображения наиболее выразительно выполнены на клевцах. На костяных изделиях IV–III вв. до н. э. голова кабана выполняется в упрощенном виде, а также используется в зооморфных превращениях. Кроме того, кабаньи черты имеют головы на навершиях. Следовательно, начало использования мотива в зооморфных превращениях относится еще к VI в. до н. э.

В ананьинском искусстве образ барана встречается редко в виде изображений его головы. Единственная целая фигура барана VII–VI вв. до н. э. из Гляденовского костища является импортом с Кавказа.

Навершие кинжала VII–VI вв. до н. э. из Ст. Ахмыловского могильника оформлено в виде завитков бараньих рогов. Аналогичный скифский акинак найден в Нестеровском могильнике на Северном Кавказе.

Тщательно проработанная голова барана в фас из Ананьинского могильника относится к V–IV вв. до н. э. Подобные изображения известны в искусстве Алтая. Два других, стилизованных изображения баранов на накладках III в. до н. э. из Деуковского могильника схожи с изображениями горных баранов из Пазырыкских курганов и имеют южное происхождение.

В этой группе крайней схематизацией отличается изображение на бляшке конца III в. до н. э. из I Биктимировского могильника. Глаза и рога барана совмещены и даны спиральными завитками. Схематизирующее течение в ананьинском искусстве отражается и на костяных изделиях. Так, изображение головы барана в кости со схематичной трактовкой глаз, рогов и шерсти выполнено на рукояти IV–III вв. до н. э. из Ананьинского могильника. Близкое изображение найдено на Пижемском городище.

Изображения хищных зверей составляют особую группу в зооморфном искусстве Среднего Поволжья и Прикамья. В ней выделяются три основных мотива:

- а) кошачьего хищника;
- б) волкоподобного хищника (волка-собаки);
- в) медведя.

При их рассмотрении хорошо прослеживаются стилистические особенности художественного воплощения образов хищных животных и своеобразие процесса переоформления в Прикамье образа кошачьего хищника в волкоподобного и медведя.

Мотив кошачьего хищника представлен изображениями фигур хищников кошачьей породы в разнообразных позах: свернувшимися в кольцо, бегущими, приготовившимися или «скребущимися», в геральдической позе и в сценах терзания. Известны также отдельные изображения голов хищников кошачьей породы. В мире животных к группе кошачьих хищников относятся барсы, львы, пантеры, тигры и т. д. Места обитания этих животных – южные регионы Евразии. В лесном Прикамье из этой группы хищников обитает только рысь, но изображения рыси в ананьинском искусстве не обнаружены. Известны изображения куницы или соболей. Мотив кошачьего хищника был заимствован из скифского и савроматского искусства.

К VI в. до н. э. относится бляшка из Огурдинского селища с изображениями куниц или соболей (Бадер, 1960: 156, рис. 4). Несмотря на малые формы бляшки, композиционное строение ее динамично: хищники изображены впившимися и упирающимися друг в друга передними и задними лапами. Напряженное состояние выражают тела и шеи. Своеобразна моделировка глаз в виде больших лунок с плоским дном. Схема геральдически противостоящих зверей, известная с древности в искусстве Передней Азии (Луристан), Эгейском мире (Кипр и Греция), проникает затем на Кавказ и в Скифию (Ильинская, 1971: 64–84). Эта схема встречается и на изделиях из Сибири. В указанных районах прототипа-

ми изображаемых существ являлись хищники, пантеры, барсы и др. На данной бляшке животные имеют черты куницы или соболя – представителей местной фауны, а сама бляшка может быть не переднеазиатского, а местного изготовления.

Стилистические особенности изображения на бляшке IV–III вв. до н. э. из погребения 13 Уфимского могильника можно понять исходя из сибирских аналогий. Так, исполнение туловищ вывернутыми можно видеть на бляшке из Минусинской котловины. Однако на бляшке из Уфимского могильника изображены не волчьи хищники, а грифоны. Подобные бляшки известны в Усть-полуйской культуре.

На каменных пряслицах IV–III вв. до н. э. из вятских городищ изображены хищники с непропорционально большими головами. Их тела, органично вписанные в круг пряслица, схематично покрыты спиральными завитками и насечками, имитирующими мышцы, складки и шерсть. Этот признак, характерен для позднего периода ананьинского искусства. В отдельных случаях видны передние или задние лапы. Место стыка задних частей тел показывается нечетко, вуалируется или соединяется в единый сегмент. Эти элементы показывают, что главным для художников IV–III вв. до н. э. становится декоративное оформление предметов, сплошное заполнение их изображениями, а не стремление выразительно передать сцену как таковую. Особый эффект достигается тщательной разработкой головы и элементов хищных начал: ряда острых зубов и оскаленной пасти с лентой губ. Поздним дериватом этой схемы является изображение на пряслице из Пижемского городища.

В этой же схеме выполнены фигуры хищников с массивными туловищами и большими головами на пряжке IV–III вв. до н. э. из Концгорского селища. Такое оригинальное исполнение данного сюжета встречено только однажды. В видовом облике животных прослеживаются медведеобразные черты.

Итак, сюжет геральдически сопоставленных хищников в ананьинском искусстве встречается чаще, чем в савромато-сарматском (Смирнов, 1964: 225; 1976).

Особый интерес вызывают сцены терзаний хищными животными травоядных. К VI–V вв. до н. э. относится бляха из Муновского могильника со «сценой терзания» хищниками (барсами) сайгака (Нефедов, 1899: 50, рис. 4). По краям бляхи помещены еще три травоядных. Подобная бляха найдена в Прииртышье (Арсланова, 1963: 100).

На бляхах III в. до н. э. из Охлебининского и Биктимировского могильников более выразительными являются фигуры свернувшихся тра-

воядных, тогда как хищники схематичны и имеют грифоньи черты. На изображении из Биктимировского могильника главное внимание уделено не передаче самой сцены, а декоративному оформлению бляхи.

В изображении на бляшке III в. до н. э. из Уфимского могильника доминирующей является сухая и аморфная фигура хищника без видовой специфики с большой головой, пожирающего свою жертву. В противовес хищнику фигура жертвы мала и невыразительна.

Рассмотренные «сцены терзаний» появились в искусстве Прикамья под влиянием идеологии степных племен.

В отдельных случаях на изображениях отдельной фигуры кошачьего хищника в бронзе удастся рассмотреть реальный прототип зверя, чаще льва или барса, реже – пантеры. Однако в некоторых случаях приемы условной стилизации вуалируют видовые черты, что затрудняет достоверное определение конкретного вида кошачьего хищника. Достаточно часто в изображениях прослеживаются видовые черты медведя.

Крылатые львы кавказского происхождения на налобных венчиках из погребения 800 Ст. Ахмыловского могильника показаны «в состоянии прыгающего бега» с характерным слиянием ног. Динамичность фигур сочетается с некоторой геральдичностью. Отличительной чертой является графическая проработка мышц тел и крыльев, присущая ахеменидским изображениям и форма хвостов, оканчивающихся кисточкой. Первый лев имеет человеческую голову, на которую одета корона. Перед нами сфинкс. Вторая фигура оканчивается головой грифона.

Ближние изображения крылатых львов известны на изделиях кавказских и закавказских мастеров: на изделиях из Зивийе (Godard: p. 79; Lig. 68, 109), Топрак-калы (Пиотровский, 1959: 173), Кармир-Блура (Пиотровский, 1960: 225, рис. 71; 1962: 50, рис. 19), Гушчи в Курдистане (Куфтин, 1944: табл. XI), Заким и Аринберда (Пиотровский, 1960: рис. 44). Наиболее близкая аналогия – крылатый грифон из Ширака (Куфтин, 1944: 44, рис. 31). Все эти изделия принадлежат к кругу произведений урартского искусства (там же, с. 44; Пиотровский, 1959: 252) или образцов, изготовленных под древневосточным влиянием в урартском варианте (Луконин, 1977: 31; Погребова, Раевский, 1992: 210, рис. 35).

В древневосточных сценах поклонения центральное место занимают изображения священных деревьев. Именно часть стилизованных священных деревьев сохранилась на накладках из Ст. Ахмыловского могильника. Деревья жизни на них составлены из двух ярусов ветвей, соединенных ромбами. На концах ветвей плоды двух видов – остроко-

нечные и круглые с гроздевидными образованиями наверху. Хотя стилизованные деревья жизни на древневосточных произведениях воплощались неодинаково (Пиотровский, 1959: 252), но есть близкие аналогии на урартских поясах из Кармир-Блура (его же: 1959: рис. 42, 43) и однотипные священные деревья – на акинаках из Келермесского и Литого курганов (его же: 1959: рис. 87) в Скифии.

Итак, накладки из Ст. Ахмыловского могильника изготовлены в урартских мастерских в Закавказье в VII–VI вв. до н. э. До нас дошла часть сложной композиции, украшавшей пояс. В Среднем Поволжье от него были вырезаны интересующие звенья и приспособлены для ношения на налобном венчике. Для потребителя, возможно, важнее всего было изображение одиночного, изолированного образа.

Об активном функционировании культурных связей Среднего Поволжья с Кавказом в ранний период свидетельствует также накладка с изображением кошачьего хищника второй половины VII–VI вв. до н. э. из погребения 362 Ст. Ахмыловского могильника. Экспрессивная поза с напряженными полусогнутыми ногами сближает хищника с переднеазиатскими фигурами из с. Аким и Гушчи, но особенно близок по трактовке пасти и ног лев на накладке из Зивийе (Godard A. *Opp. cit.* – p. 124, fig. 109). Эта накладка и изображение на ней кавказского производства, но изготовленная под влиянием древневосточного искусства.

У трех скульптурных львов VII–VI вв. до н. э. на котле из с. Бондюг Менделеевского района РТ тщательно отлиты резные усы и гривы и опущенные вперед лапы с когтями. Львы были призваны оберегать, охранять край сосуда от злых сил. Обобщенная трактовка львиных морд с яростно открытой пастью и ощерившимися клыками сочетается с несколько угловатыми формами передних плеч и лап. Высказаны мнения о переднеазиатском (Иессен, 1952: 219) и малоазийском (Прокошев, 1946: 85) происхождений чаши. Приведенные аналогии – головки львов из Шполы (Бобринский, 1894: 181), Келермеса и Ассирии (Иессен, 1952: 219) нам представляются убедительными, и мысль о переднеазиатском происхождении фигур не вызывает сомнения.

К числу редких изображений раннего периода относятся две фигурки мелких хищников из Ст. Ахмыловского могильника. Одно из них VII в. до н. э. характеризуется плоскостной моделировкой и стилизацией, приближающей ее к орнаментальным мотивам. Другое VII–VI вв. до н. э. отличается более жизненной моделировкой. Фигурка напоминает куницу. Обе фигурки, датирующиеся не позднее конца VI в. до н. э., отражают местные попытки изображения мелких хищников.

Одним из древнейших изображений свернувшегося кошачьего хищника I-й половины VI в. до н. э. в Среднем Поволжье является фигура на бляхе из погребения 926 Ст. Ахмыловского могильника. Свернувшийся хищник на бляхе II-й половины VI в. до н. э. с о. Иртяш характеризуется плоскостной моделировкой тела и показом ушей в виде полукруга – признак, свойственный для раннетагарского искусства (Членова, 1962: табл. 27–1–6; Ильинская, 1971: 74).

С середины I тыс. до н. э. начинаются активные попытки переработки мотива кошачьего хищника и придания ему черт хищников местной фауны: медведя и волка. Так, у свернувшегося хищника из Уфимского музея V в. до н. э. голова имеет выраженные медведеобразные черты. Они проявляются в удлинённости морды и показе уха в виде овала, что сближает ее с тагарской бляхой из с. Бейское (Членова, 1962). Переднее плечо дополнительно усилено головой грифона, обращенной в противоположную сторону от головы хищника. Эта деталь, известная и на бляхе из Ананьинского могильника (Збруева, 1952: табл. IV, 14), является отголоском скифо-греческого течения в искусстве, проявившегося в Прикамье. Наряду с этим заметны признаки местной трактовки мотива: туловище хищника дано более полным, медведеобразные черты проявляются также в окончании больших когтеобразных лап, в изображении хищника отразилось естественное стремление замены мотива кошачьего хищника мотивом медведя. Итак, налицо три компонента в стилистическом решении изображения: местный прикамский, восточный (тагарский) и западный (причерноморский).

По композиционным и стилистическим чертам довольно близки между собой две бляхи, отражающие прикамские признаки стилистического решения мотива в IV–III вв. до н. э. Несмотря на то, что первая из них – Гляденовского костища – выполнена в бронзе, а вторая, с Вятки, – в камне, они сближаются одинаковой трактовкой большой медведеобразной головы и передачей глаз, сходным оформлением спирального завитка переднего плеча и рубчикообразным исполнением худого и длинного тела, означающего шерсть.

Медведеобразностью моделировки тела, тяжеловесностью фигуры и головы отличается свернувшийся хищник на бляхе IV в. до н. э. из кургана 15 у пос. Исаковский под Челябинском. Вслед за К. Ф. Смирновым мы считаем ее попавшей к савроматам из Прикамья (Смирнов, 1964: 225) – это ананьинский экспорт.

Подобными же признаками характеризуется изображение свернувшегося хищника на костяной бляхе из Пензенской области, которая

является ананьинской (Полесский, 1956: рис. 16, 2; Гуляев, 1962: 116). Здесь та же манера исполнения головы, переход от нее к телу сглаженный, совпадает трактовка ног. Перед нами упрощенный, деградировавший вариант мотива свернувшегося хищника, тело которого похудело. Это также ананьинский экспорт.

Еще более грубой репликой мотива свернувшегося хищника является изображение на бляхе из Гляденовского костыща (Спицын, 1901: табл. XI, 23), характеризующееся дальнейшей упрощенностью и примитивизацией, отсутствием графической проработки детали и еще более заметным стремлением придать образу медвежьей черты.

Часть глиняной формы отпечатком свернувшегося хищника с поджатым телом из Юшковского городища доказывает местное изготовление литых бронзовых блях в IV–III вв. до н. э.

Итак, мотив свернувшегося в кольцо хищника бытует в Прикамье в течение всей ананьинской эпохи, начиная с первой половины VI до III в. до н. э.

Стилистика наиболее раннего изображения VI в. до н. э. из погребения 926 Ст. Ахмыловского могильника близка бляхе из Уйгарака. Этот мотив в Волго-Камье заимствован от кочевых племен Казахстана. Прием украшения ананьинских пряслиц аналогичен приему украшения Китайских каменных дисков, сходных по форме и размерам с пряслицами, но временная разница составляет около 1000 лет (Васильев, 2000).

На наш взгляд, сюжет «Свернувшегося в кольцо животного» выражает идею о состоянии теплокровных существ в утробе матери перед рождением. Оно содержит в себе силу и возможности всего будущего развития. В литературе высказано также мнение об отдыхе хищников в данной позе.

С V в. до н. э. при внешнем воздействии как с Запада, так и с Востока, начинаются попытки переработки незнакомого Прикамскому населению мотива кошачьего хищника и стремления придать мотиву видовые черты медведя и волка. К концу ананьинской эпохи данный сюжет деградировал и превратился из идейного в декоративный.

Наиболее вероятным регионом формирования данного сюжета может быть северо-западный Китай или северная Монголия. Однако, для доказательства этой мысли, кроме поиска промежуточных звеньев в развитии сюжета, потребуется изучение особенностей мировоззрения населения азиатской зоны степей Евразии эпохи бронзы и раннего железа.

Особую группу составляют стоящие фигуры хищников с видовыми признаками медведя в бронзе. Фигура хищника V в. до н. э. из Гля-

деновского костища характеризуется сочетанием признаков кошачьего хищника и медведя. Она отличается энергичной подчеркнутостью мускулатуры. Туловище хищника приподнято и имеет тяжеловесные очертания. Фигурка обнаруживает сходство с савроматскими изображениями (Смирнов, 1964: 227, рис. 33, 79) и фигурками из Мастюгинских, Частых, у с. Русская Тростянка курганов (Либеров, 1961: рис. 9, 1; Замятин, 1946: 378 – рис. 27, 2; Пузикова, 1962: 220, рис. 1, 8).

Подобными же медведеобразными чертами отличается хищник на пояском крючке V–IV вв. до н. э. из Ананьинского могильника. Поза фигуры сходна с изображением медведей на поясных крючках Среднего Дона (Замятин, 1946: рис. 2, 1; 27, 2; Либеров, 1961: рис. 9, 1; Пузикова, 1962: рис. 1, 8). Когтистые лапы и язык в виде узкой ленты сближает его с савроматской трактовкой хищников (Смирнов, 1964: рис. 79, 6), однако сам крючок и фигура на нем даны в прикамской трактовке. Необходимость «уравновесить» отдельные черты фигуры и подчинить ее форме предмета привела к оформлению головы в преувеличенном виде. Стилистически к нему близка фигура из Гляденовского костища и медведи на крючках из Башкортостана (Пшеничнюк, 1982: рис. 76 – 3, 5).

Среди образов позднего периода одна фигура хищника на бляшке IV в. до н. э. из Галкинского городища выполнена схематично с крупной головой, а другая фигура медведя на бляшке второй половины I тыс. до н. э. из Канинской пещеры – отлита в упрощенно-натуралистической манере.

Итак, в этой группе изображений, наряду с тенденцией к схематизации, наблюдается все усиливающееся стремление придать фигуре кошачьего хищника медвежьим чертам. На изображениях в кости эта тенденция также хорошо прослеживается и можно говорить о сложении в ананьинском искусстве канона, проявляющегося в передаче стоящего хищника приподнятым и придании его фигуре тяжеловесности медведеобразных форм и крупных очертаний головы. В VI–III вв. до н. э. известны как схематичные изображения, так и упрощенно-натуралистические. В последних достоверно отражен образ медведя.

В группе хищников в «крадущейся» позе наиболее выразительными являются образы на рукояти IV в. до н. э. из Буйского городища с дополнительной проработкой деталей. Лапы одного хищника с обозначенной шерстью, спиральные завитки ушей совмещаются с этими же частями фигуры, переданной точно также с обратной стороны. Стилистически фигуры перекликаются с савроматскими изображениями.

Особо отметим изображения головы кошачьего хищника. Наиболее яркой в блестящем исполнении является профильная голова львино-

го хищника V–IV вв. до н. э. с Воскресенского городища. В ее иконографии натуралистические черты в передаче глаза с острой слезницей, уха и носа сочетаются с орнаментально-декоративной трактовкой гривы. Все это элементы скифо-греческого течения в скифском искусстве (Шкурко, 1976:97). Этот образ явно перекликается с головами хищников из степной Скифии I половины V в. до н. э., особенно хищников на бляхе из кургана 4 у с. Берестняги. Эмоционально-художественное восприятие обеих изображений довольно близко.

Местными литейщиками в Прикамье в V–IV вв. до н. э. предпринимались попытки претворить образ головы кошачьего хищника в подобной манере по привозным скифским образцам. Для них характерен простой и лаконичный рисунок головы. Копирование исходного образца привело к более простому оформлению контура головы, а трактовка уха со спиральным завитком является, несомненно, прикамской. Образ приобретает сухость и несколько теряет эмоциональную насыщенность, однако продолжает оставаться в рамках все той же скифо-греческой линии развития и стилистической манеры, но в местном преломлении. Исходным прототипом для изображения клыкастых голов из Ананьинского могильника могли служить как образцы из кургана 491 у с. Макеевка и из кургана 505 у с. Броварки (Петренко, 1967: табл. 17) в Приднепровье, так и некоторые савроматские образцы (Смирнов, 1964: 371, рис. 79, 6). Однако, обладая признаками стилизации скифских и савроматских образцов, эти изображения (табл. 80 – 3, 4, 5) выглядят вполне сложившимися и выполненными в характерной для Прикамья стилистической манере. Эти образцы впоследствии находят воплощение в ряде изображений в кости.

Древние мастера Прикамья изображают также профильную голову кошачьего хищника, его голову в фас, изображения в виде двойных развернутых хищников в бронзе и в кости и отдельно ноги хищника.

Среди них видовое оформление стилизованных животных на костяном гребне VI в. до н. э. из Буйского городища довольно сложное: головы животных напоминают морды лошадей и в то же время обозначены лапы и когти хищников. Благодаря более наклонному расположению левой головы, создается впечатление, что перед нами хищник в «крадущейся позе». Это изображение, выполненное дополнительной графической проработкой скульптурных образов, наглядно иллюстрирует высшую форму изобретательности, применения зооморфных превращений, видового и композиционного решения, показывая приближение «звериного» стиля к невозможности дальнейшего развития в принятых рамках, его исчерпанность.

Мотив волка-собаки в ананьинском искусстве получает особое развитие. В развитии сюжета свернувшегося в кольцо хищника в VI–III вв. до н. э. в видовом отношении прослеживаются две тенденции. Первая характеризуется все усиливающимся стремлением придать роду кошачьего хищника медвежьей черты. Вторая идет по линии превращения мотива кошачьего в волчьего хищника. Так, волчьи черты у хищника на пряслице рубежа VI–III вв. до н. э. из пос. Курган в устье Камы прослеживаются в трактовке головы, вздернутых ноздрей и обозначении горбинки на переносице. Недостаточной смелостью и зависимостью в копировании с бронзовых блях можно объяснить сухость в трактовке тела, схематичное обозначение крупа, хвоста, выпуклое образование на спине, как у блях, а также отсутствие передней ноги, для которой не осталось места при размещении фигуры.

На пряслицах 2-й половины V–IV вв. до н. э. волчьи хищники изображаются, как правило, с когтистыми лапами и худым, поджарым телом с рельефной разработкой шерсти. В декоративном оформлении ноздрей, плеча, окончания хвоста используются спиральные завитки.

Однако в дальнейшем происходит усиление орнаментально-декоративной стороны в передаче мотива. Свернувшийся в кольцо хищник с декоративной обработкой фигуры, головами грифонов показан на пряслице из городища Грохань. Также в орнаментально схематизирующей манере прочерчен хищник на пряслице IV–III вв. до н. э. из Пижемского городища. Спирали даны в том месте, где должны быть его плечо, бедро и хвост. На одном пряслице с костеносных городищ изображение хищника связано с солярной символикой, а на другом хищник «похудел» и потерял всякую жизненную выразительность.

Эти же тенденции прослеживаются и на изображениях свернувшихся волкоподобных хищников на бронзовых бляхах. Во всем облике хищника на бляхе I-й половины V в. до н. э. из погребения 23 Ананьинского могильника – в его худом и поджаром туловище, длинных ногах с пучком когтей, вытянутой голове с зубастой пастью ярко проявляются волчьи черты.

Свернувшийся хищник из Юго-Камского костища отличается некоторой схематичностью, графической разработкой тела полосами и отсутствием головы грифона на плече. Хищник на бляхе с горы Азов на Урале с орнаментальной трактовкой тела выполнен под влиянием ананьинского искусства. Трактовкой лап и туловища он сближается с изображениями из Прикамья.

В сухом и упрощенном виде изображен свернувшийся хищник на бляхе IV–III вв. до н. э. из Ананьинского могильника.

Показательно также, что в Прикамье изображения свернувшихся хищников представлены в более или менее устоявшемся виде. Здесь нет таких переходных форм на наконечниках ножен из Ст. Могилы и из с. Дарьевка и Васильково. Важно отметить, что разработка сюжета свернувшегося в кольцо волчьего хищника, возможно, с некоторым запозданием, по сравнению с Северо-Восточным Причерноморьем происходила в Нижнем Прикамье, тогда как в северных районах этого лесного края данный мотив в конце VI – I-й половине V вв. до н. э. оставался практически неизвестным.

В ананьинском искусстве представлена сцена крадущихся друг за другом хищников на пряслицах.

В настоящее время известно девять «парадных» секир, найденных в Прикамье, Архангельской области и на Южном Урале. Каждая из них уникальна, но можно выделить общие черты в отражении мотива. Обобщенно-натуралистическая передача сочетается с приемами условной стилизации: голова хищника напряжена, пасть с саблевидными клыками угрожающе оскалена. Во всех случаях выделены линии губ, прием, присущий вообще степному искусству (Виноградов, 1972: 166), но хорошо освоенный и в Прикамье. Наиболее ранним проявлением мотива периода зарождения и формирования скифо-сибирского искусства является оригинальное решетчатое изображение, имитирующее разинутую пасть хищника на топоре-секире со стелы 2 Ново-Мордовского могильника. Явно видна генетическая связь этого вида оружия с последующими секирами с изображением головы волчьего хищника и грифона.

Можно констатировать факт оригинального использования прикамскими металлургами стилистических приемов искусства нескольких, в основном западных и юго-западных, районов Евразии и творческого их применения. Так эти приемы использовались при изготовлении секир в «зверином» стиле, которые специально заказывались немногими представителями родовой верхушки обществ Приуралья. Таковыми являлись военные вожди, представители родов и племен, стремившихся к внешней символике власти.

Культурно-художественные связи со среднедонским вариантом скифского искусства в V–III вв. до н. э. демонстрирует мотив «фантастического» хищника. Древние мастера составили этот образ из двух симметрично совмещенных верхних половин волчьих голов. В его основе – мотив волчьего хищника, переданный в своеобразном композиционном и орнаментально-декоративном решении.

Образ «фантастического» хищника на крючках доживет в Прикамье до рубежа III–II вв. до н. э., превращаясь в вычурную форму, усиленную спиральными завитками.

Итак, мотив волкоподобного хищника в «зверином» стиле Прикамья появляется в конце VI–I-й половине V в. до н. э. в результате усилившихся в это время культурно-художественных связей с савромато-сакским миром и Скифией. Разработка изображения головы волчьего хищника начинается в конце VII в. до н. э. Если первые образцы фигур волчьих хищников обнаруживают стилистические параллели с савроматским и скифским искусством, то в последующее время савроматское влияние становится довлеющим. В V–IV вв. до н. э. воздействие ананьинского искусства полнее всего прослеживается в искусстве усть-полуйских племен и населения Южного Приуралья. В IV–III вв. до н. э. усиливаются художественные связи с искусством Среднего Дона.

В ананьинском искусстве мотив медведя начинает распространяться с середины I-го тыс. до н. э. и достигает расцвета в конце V, IV–III вв. до н. э. В V и I-й половине IV в. до н. э. многие изображения имеют еще смешанный кошачье-медвежий облик, в это время идет процесс переработки и постепенной замены кошачьего хищника образом медведя. Он завершается к середине IV в. до н. э., о чем говорят фигуры медведя из погребения 94 Зуевского могильника, Канинской пещеры, на мече из г. Белебей.

Медведеобразную моделировку имеют своего рода «экспортные» из Прикамья изображения свернувшегося хищника VI в. до н. э., которые найдены в Южном Приуралье, у савроматов и на территории городечских племен.

Наиболее устойчиво в течение V–III вв. до н. э. бытует манера изображения профильных рельефных голов медведя на костяных изделиях – особенно на псалях со Средней Камы и Вятки, выполненные техникой резьбы. В иконографии в мотивах V–III вв. до н. э. происходят существенные изменения. Художественное исполнение образов на псалях V–IV вв. до н. э., как, например, из Гремячанского поселения достаточно высокое. Заметно стремление резчиков передать характерные черты медведя, а углубления на месте глаз в некоторых случаях создают впечатление «смотрящего» зверя. В IV–III вв. до н. э. наблюдается стремление придать образу черты другого зверя или животного: например, собаки и изредка – какого-то копытного, что связано с процессом зооморфных превращений. С другой стороны, в IV–III вв. до н. э. к резчику уже не предъявлялись строгие требования к отображению заданного образа.

Эти отличия, кроме причин хронологического порядка, зависели от умения и навыков конкретного резчика, материала и естественных особенностей кости.

Аналогии изображений на костяных предметах в других районах скифо-сибирского «звериного» стиля, кроме образа на псалии у хут. Шумейко в Приднепровье (Ханенко, 1900: табл. 40, 333), у с. Абрамовка Оренбургской области (Смирнов, 1964: 234, рис. 2), из с. Большие Елбаны на Верхней Оби (Грязнов, 1956: табл. XXIV, 11) и со Ст. Каширского городища (Городцов, 1947: табл. VIII, 6), нам неизвестны. Все это позволяет считать, что в рассмотренных изображениях отразилось еще одно своеобразие ананьинского искусства, связанное с творчеством населения Среднего Прикамья.

Фигуры медведей встречаются на крючках, рукоятях, накладках и обоймах. Среди них прикамские изображения фигур медведя в сочетании с головой грифона на крючках IV–III вв. до н. э. зависимы от среднедонских образов, а сами крючки привозные или изготовленные на месте по среднедонским образцам.

Замечательна фигура медведя, расставившего ноги и упершегося на боковые дуги пряжки, выполненная в упрощенно-натуралистическом виде, происходит из Кушулевского могильника. С боков примыкают еще две головы медведей на дужках. Стилистически близкая фигура медведя найдена в Гляденовском костыше (Спицын, 1901: табл. VI, 16).

В упрощенно-натуралистической манере отлиты рельефная голова медведя в сочетании со змеей на пряжке из Кушулевского могильника. Более упрощены головы зверей на пряжках из погребения 96, 304 Кушулевского и Охлебининского могильников из Башкортостана.

Гораздо реже изображаются головы медведей в фас на бронзовых и костяных изделиях.

Таким образом, в искусстве Прикамья наиболее устойчивым является способ изображения головы медведя на псалиях. Реже мотив встречается на костяных рукоятях и накладках лука. Нам представляется, что развитие фигуры «пьющего» медведя в искусстве Прикамья связано с влиянием восточных районов (Южной Сибири, Алтая) и савроматов, о чем свидетельствует стилистическая трактовка прикамских фигур. Появление их на крючках из Центральной Башкирии объясняется художественно-культурными связями населения этого района со Средним Доном.

Третью группу предметов «звериного» стиля составляют изображения птиц. По виду они делятся на птиц хищной и не хищной породы и водоплавающих.

Фигура летящей хищной птицы VI в. до н. э. из погребения 863 Ст. Ахмыловского могильника отлита рельефно. Контуры ее тела обозначены выпуклыми полосками. Широкие, плавно распушенные крылья с проработкой оперений, основные линии крыльев, вытянутое тело с очертаниями груди и хвоста в виде расширяющейся кверху лесенки создают впечатление свободного парения. Между тем, профильная голова птицы, повернутая вправо, несколько сдерживает впечатление полета, придавая образу черты монументальности и геральдичности. В подобном состоянии переданы фигурки летящих орлов, украшавших парадный пояс военного вождя в Мельгуновском кургане (Черненко, 1968: 66). Приемы строгой стилизации раннего периода проявляются в изображении крыльев, особенно их оперений, и головы с круглым глазом и мощно загнутым клювом.

Сильно вытянутая голова и прижатые к телу крылья второй фигурки конца VI в. до н. э. из Ст. Ахмыловского могильника создают впечатление стремительного полета. Эта черта сближает ее с подобной трактовкой целого ряда причерноморских птиц (Максимова, 1954: рис. 1; Артамонов, 1966), однако отличается от них более короткими, как бы обрезанными крыльями. Эта птица приобрела более мирные черты (ласточки), но выполнена она в рамках все той же строгой стилизации.

Совершенно оригинальными в этой серии выглядят три фигуры грифонов V в. до н. э. Они характеризуются усилением орнаментальной разработки, дуговидными полосами оперенья крыльев и хвоста. Фигура ушастого грифона из погребения 15 Котловского могильника (рис. 108–3) приобрела реальные черты летящего орла, близкого к скифскому орлиноголовому грифону (Погребова, 1948: 67). Здесь отражен образ сидящего грифона, известного по налобнику из Чертомлыкского кургана, прототипом для которых служил грифон греческого типа. Однако в данном случае образ этого типа грифона уже переработан и отмечен чертами, свойственными для скифских изображений грифонов (эту особенность отметил Б. Н. Граков в 1947 г. в Институте археологии АН СССР при обсуждении материалов Котловского могильника): большой круглый глаз, круглые уши и загнутый сомкнутый клюв. Но образы из Ананьинского и Котловского могильников отличаются отсутствием восковицы, так характерной для грифонов скифского типа, что говорит о прикамском изготовлении этих изображений.

К V–IV вв. до н. э. относится несколько фигур летящих птиц (орлов) из Гляденовского костыща и грифон из с. Скородум. Для первых характерна профилировка головы, напоминающая орла и угловатость

формы крыльев. Для второго – круглая форма лап, характерная для архаического времени, но где вместо отверстия в них дан уже спиральный завиток и украшение туловища линией со спиралью.

В IV–III вв. до н. э. дальнейшее развитие получает образ орла с угловатыми формами тела, при передаче которого усиливается орнаментальное исполнение его оперения.

В водоразделе рек Чусовой и Ревды и в Зауралье во 2-й половине I тыс. до н. э. фигуры птиц приобретают такие же угловатые формы, но отличаются от прикамских более грубым исполнением головы, крыльев и груди. Показательно, что некоторые птицевидные идолы из Башкирии хорошо сопоставляются с рассматриваемой группой из Зауралья (Tallgren, 1928: fig. 15, 16; Schmidt, 1937: 10). Подобный облик имеют и некоторые птицы из Гляденовского костыща. Все это говорит о разновидности в изображении птиц в искусстве Прикамья и Зауралья и некотором влиянии зауральского искусства на западные районы Урала.

Возникновение зооантропоморфных птицевидных идолов связано с местным искусством Прикамья, а не эллино-скифского мира, и относится к ананьинской эпохе. Эти изображения свидетельствуют о постепенном усилении в композициях видовых признаков птицы (орла) и в то же время ослаблении антропоморфных черт и переносе личины человека на грудь птицы и на ее крылья (Tallgren, 1928: fig. 15, 16; Schmidt, 1937: 10). Идолы из пещеры Темной на р. Вишере и с р. Ухты выполнены под влиянием зауральского искусства, проявляющегося как в технике, так и в стилистике изображений.

Среди фигур птиц не хищной породы наиболее древней является бронзовая литая массивная птица рубежа VII–VI вв. до н. э. с плавно распушенными крыльями и длинным хвостом из погребения 54 Луговского могильника. Она выполнена в тех же рамках строгой стилизации раннего периода: у нее плавные широкие крылья, соблюдены пропорции тела и соотношение тела и крыльев. К ней близка фигура птицы конца VI–V вв. до н. э. из Зуевского могильника.

Известны фигурки водоплавающих птиц V–IV вв. до н. э., среди которых золотая фигурка из городища Шишка отлита в виде улитки с изогнутой шеей и вытянутой вперед головой с острым клювом.

В поздний период происходит схематизация сюжета, о чем говорят фигуры птиц из Конецгорского селища и других памятников, а также известны птицы в упрощенно-натуралистическом виде.

В итоге представляется, что обе группы изображений птицы (хищной и не хищной породы) просуществовали в искусстве ананьинской эпохи параллельно, им свойственны одни и те же закономерности в развитии. В ранний период они выполняются в манере строгой стили-

зации, с широко раскрытыми крыльями, удлиненным туловищем и плотно поджатыми лапами. Уже в VI–V вв. до н. э. образ хищной птицы приобретает реальные черты орла. Фигуры грифонов встречаются единично. Они появляются в V в. до н. э. и доживают до III в. до н. э. В конце V–III вв. до н. э. крылья птиц приобретают угловатые формы, усиливается их орнаментальная разработка в виде дуговидных полос или косых вырезов. В поздний период в обеих группах известны изображения, выполненные в упрощенно-натуралистической и в сильно схематизированной форме. В Прикамье, кроме образов орла и грифона, известных и в других районах, обнаружены образы утки.

В VI–V вв. до н. э. голова хищной птицы используется как самостоятельный мотив. В это время встречаются два варианта в изображении голов грифонов в прикамской манере без выраженной восковицы и ушей. В VI–V вв. до н. э. большое внимание уделяется изображению клюва, который трактуется большим и сильно загнутым, в VI в. до н. э. в виде петли, а в V в. до н. э. – в виде спирали. В V в. до н. э., но особенно в IV–III вв. до н. э. этот мотив активно употребляется в зооморфных превращениях. В IV–III вв. до н. э. выделяется два стилистических течения: упрощенно-натуралистическое и схематизирующее образ хищной птицы. Мотив головы хищной птицы в наиболее ярком выражении воплощен в V–III вв. до н. э. на секирах. В основе изображений лежит образ орла. Показательно, что во всех случаях у хищных птиц отсутствует восковица.

Мотив когтя хищной птицы, хорошо известный в степной зоне, в Прикамье получил небольшое развитие. В начале пьяноборской эпохи этот мотив сменяет мотив лапки водоплавающей птицы – образа, связанного с мифологией финно-угров.

Среди прочих мотивов в Прикамье известны образы фантастических существ: змеи, рыбы, зайца, а также такие отдельные мотивы, как глаз и ухо животного.

Рассматривая периоды и направления развития и культурно-художественные связи, следует отметить, что в ананьинском искусстве «звериного» стиля выделяется три периода развития:

- 1) VII–VI вв. до н. э.;
- 2) V–IV вв. до н. э.;
- 3) IV–III вв. до н. э.

Влияние скифского искусства было наибольшим в ранний период. Именно в это время скифское искусство сыграло роль как сильного формообразующего элемента, так и роль передатчика кавказско-переднеазиатских культурно-художественных связей. В дальнейшем в

V–III вв. до н. э. влияние скифского искусства ослабевает. Культурно-художественные связи Прикамья в V–III вв. до н. э. получают существенное развитие только с одним из его районов с искусством Среднего Дона.

Развитие ананьинского искусства в V–III вв. до н. э. протекало под преобладающим воздействием искусства восточных районов Евразии. Среди них в это время преобладающим было влияние искусства савроматских племен. По степени воздействия ему уступало искусство Сибири. В поздний период значительным становится влияние искусства Зауралья и Казахстана. Это объясняется не только художественно-культурными связями, но и приходом и частичным оседанием в Прикамье (на р. Белой) кочевого населения из Зауралья, что нашло отражение на материалах Шиповского могильника.

Развитие ананьинского «звериного» стиля в V–III вв. до н. э. связано с активной разработкой мотивов лесной фауны – лося, медведя и волка, внедрением этих образов в искусство и приспособлением их к стилистическим формам и требованиям скифо-сибирского искусства. В V–IV вв. до н. э. начинается воздействие ананьинского искусства на другие регионы евразийского «звериного» стиля. Наиболее отчетливо это влияние прослеживается в искусстве савроматов Приуралья.

«Звериный» стиль в отдельных районах Волго-Камья представлен неодинаково. Наиболее многочисленные предметы «звериного» стиля выявлены в 4 районах – в Среднем Поволжье, Нижнем Прикамье, в Среднем Прикамье вместе с бассейном р. Вятки и в бассейне р. Белой (Центральная Башкирия). Между ними наблюдаются локальные различия. Развитие мотивов в каждом из этих районов имело особенности в стилистике, использовавшемся материале и даже в отдельных композиционных построениях.

В целом, как видно, своеобразие ананьинского искусства «звериного» стиля выразилось в специфичном для этого района сюжетном репертуаре, наборе мотивов, их соотношении и развитии, включении местных мотивов в сюжетный репертуар. Воздействие разных художественных внешних центров в отдельные периоды развития ананьинского «звериного» стиля неодинаково, поэтому на его своеобразие наложили отпечаток и культурно-художественные связи племен Волго-Камья.

10.2. Космологические символы в искусстве

Важнейшими космологическими символами, маркирующими верхний мир, представлены в искусстве VIII в до н. э.: изображение небесной сферы, солнца, луны, облаков, дождя, отраженные в различных образах, символах и знаках. Они показывают высокое мастерство и изобретательность создателей художественных изделий ананьинской и пьяноборской эпох. Изображение символа небесного свода в виде полуовального бордюрного выступа представлено на ряде стрел VIII–VII вв. до н. э. В показе дождя, идущего из облаков, содержащих небесную влагу, применены различные знаки, параллельные линии и др. На некоторых пряслицах ананьинской эпохи символика небесного облака с накопившейся долгожданной влагой для всей природы отражена в сочетании с зооморфными и растительными символами. В искусстве представлены композиции, в которых от небесной полусферы прочерчены линии идущего дождя, соединенные с растительной символикой. Небесная сфера изображается также в виде двойного кольца с зигзагом накопившейся влаги внутри колец.

Наиболее отчетливо небесная и земная сфера отражены на керамическом пряслице из Гремячинского поселения-святилища. Композиция на нем делится на две части. Первая расположена вовнутрь от внешнего обода пряслица и обозначает небесный свод. Он разделен на 12 секторов, соответствовавших месяцу годового цикла. Вторая часть, обозначающая земную сферу, содержит секторы, отражавшие с помощью символов и знаков сезонные виды хозяйственных работ, периодически повторявшихся в течение года. В композиции выделены дни зимнего и летнего солнцестояния, что согласуется с особым отношением к этим периодам в этнокультуре удмуртов по данным фольклора. Обращает внимание взаиморасположение секторов (месяцев) между верхним миром (небосводом) и хозяйственно-временными секторами в земной сфере. Первому сектору земной сферы соответствует январь, второму – февраль, третий земной сектор вбирает в себя три месяца – март, апрель, май, июнь и первую половину июля. Четвертому сектору земной сферы соответствует вторая половина июля, август, сентябрь и первая половина октября. Пятый сектор земной сферы охватывает вторую половину октября, ноябрь и декабрь. Внутри шестого (небесного) сектора, соответствующего июню, отпечатана линия, символизирующая дождь. Концы пятого и шестого секторов небесной сферы соединены между собой дугой с точкой посередине. Этот полуовал с точкой в центре в

виде женской груди обозначает облако, несущее дождь и рассматривается как моление о контакте небесной влаги и посева.

В изображении сезона осени прослеживается символика об изобилии урожая и своевременной его уборке. Обращает внимание умение изготовителя пряслица обобщенного выражения основных хозяйственных занятий и связи с природно-климатическими изменениями годового цикла, его обращение к небесному миру с просьбами о своевременной подаче небесной влаги, возрождения и роста семян, хлебов, плодородия и достаточности урожая, выраженные с помощью символов и знаков. Выделенные хозяйственно-климатические и фенологические периоды в годовом цикле на пряслице из Гремячинского поселения находят параллели на выразительных композициях пряслиц из Аргыжского и Буйского городищ. Художники воплотили зрительные образы годового цикла хозяйственных и природных изменений, применив воображение и творчески обобщив опыт жизни, показав значение действий сил небесной сферы на земную жизнь и деятельность людей в эпоху раннего железа.

Символы в виде круга и полуовала, обозначающих небосвод, от которого спускаются полосы дождя в сочетании со схематично выполненными «ромбами с крючком» – символами воспроизводства, прочерчены на ряде пряслиц ананьинской эпохи.

На сосуде середины I тысячелетия до н. э. из Гремячинского поселения-святилища показан символ Древа Мирового, с которым соединена трехполосная зигзаговая графема, идущая от дерева в обе стороны. Композиция отражает соединение символа Великой богини, передающей через Древо Мировое благодатную влагу для мира растений и для произрастания. В подобной композиции на пряжке из погребения 53 Охлебининского могильника рубежа нашей эры следует выделить образ Древа Мирового, содержащего в себе небесную влагу и дающего ее обработанной земле.

В ряде случаев в качестве символа верхнего мира и небесной сферы выступают зооморфные образы: голова грифона на секирах – символах власти военных вождей, голова грифона на культовой мотыге IV–III вв. до н. э. из Старо-Нагаевского городища, фигуры животных на культовой пластине из Куганакского клада.

Изображение небесной сферы и четырех стадий прохождения за сутки солнца: утреннего, полуденного, вечернего и в период заката показаны на накладке из Гремячинского поселения. На накладках VIII–VII вв. до н. э. из Ст. Ахмыловского могильника показаны тре-

угольники возрождения, оконтуренные двойными рядами точек, которые можно рассматривать в качестве символов капель дождя. В орнаменте верхней части ряда кельтов выделяются зигзаги с полосками, символизирующими идущие дожди и знаки треугольников с отходящими от них полосками. Это еще один вариант отражения символики идущего дождя.

Отдельное изображение падающей капли дождя в искусстве ананьинской эпохи встречается единично, тогда как в искусстве пьяноборской эпохи этот мотив встречается гораздо чаще, что связано с усилением роли земледелия в жизни южно-пермских племен. Эти изображения в трех вариантах представлены в Среднем Поволжье, Нижнем Прикамье и в среднем течении р. Белой.

Изображения мотива каплевидных форм являются шейными и височными подвесками, т. е. связаны с головой и грудью – верхней частью фигур потребителей этих украшений. Подвески каплевидных форм символизировали воображаемый падающий дождь с небес. Они были расположены в верхней части тела человека, особенно женщины, знаменуя ее плодородящую силу в социуме.

В искусстве пьяноборской эпохи усиливается тенденция к геометризации различных форм украшений. На рубеже нашей эры в искусстве Прикамья усиливается стремление к выражению идеи воспроизводства с помощью как растительных, так и геометрических символов. Мастера выделяют природные факторы, влиявшие на земледельческий цикл: значение своевременного дождя, орошающего поля, дождевых облаков, солнечного тепла, и выражают их в виде соотношения геометрических форм и знаков (треугольники, ромбы с крючком, спирали), при этом используются и растительные символы. Культ плодородия в геометрических знаках отражен на накладках.

На ажурно-прорезных накладках пьяноборской эпохи ромбической формы отражено зримое воплощение двух идей: произрастающего семени и дождевого облака, приносящего небесную влагу и дарующего плодородие. Традиция включения зигзагового орнамента в значении дождя в сочетании с эсвидной спиралью и проникающими треугольниками активно применялись в искусстве пьяноборских племен на рубеже нашей эры. Последние использовались в значении соединения влаги неба и плодоносящих сил земли.

Представление о небосводе в искусстве пьяноборской культуры показано на целом ряде ажурно-прорезных подвесок. Центральным звеном является жертвенный Столб под одним, двумя или тремя сферами

небосвода. Кольца, показанные в земной сфере, обозначали упавшие на землю с небес капли благодатного дождя. Символ в виде рога между полем и небосводом на накладке из погребения 103 III Кушелевского могильника обозначает плодородие поля. На поле видны капли дождя, дающие влагу для произрастания семян.

Изображения небес, солнца, луны, жертвенных Столбов, дождя и символов произрастания датируются I в. до н. э. – III в. н. э. Символы одно-, двух- и трехъярусных небес на ажурных накладках и подвесках применялись параллельно.

Традиции изображения одно-, двух- и трехъярусного небесного свода продолжают в искусстве III–V вв. на более сложных по композиции ажурных подвесках. Кольца идущего дождя мастера отливают нависающими под нижним ярусом небосвода. В композиции вводится мотив коня, что связано с усилением роли пашенного земледелия. Кони отливаются стоящими у жертвенного Столба. Ниже коней – прямоугольник поля с растущими растениями от зерен, обозначенных в виде эсвидных спиралей с отростком. Центральными мотивами в композициях являются образы коней, небосвода, дождя и растений. Кони и жертвенный Столб являются связующим звеном между небом, дождем и растениями.

Символы небесной сферы можно видеть в оформлении ряда вещей прикладного назначения пьяноборского времени: на фигурной пряжке II–III вв., застежках и пряжках рубежа нашей эры из Башкортостана.

Солярная символика в сочетании с его производными (круги, кресты, лучи и др.) преобладают над другими космологическими символами. Выделяются несколько групп изображений солярной символики и ряд вариантов в понимании роли солнца в эпоху раннего железа:

- солнце как светило, дающее свет и тепло, как сконцентрированная энергия, как источник жизненной силы и энергии воспроизводства;

- солнечный символ в виде цветка, дающего активный рост всему растительному миру (смысловая связь блях с солярной символикой; связь с рождением и развитием жизни в социуме; связь солнца и плодородия);

- значение годового цикла движения солнца, дающего возрождение брачных пар в социуме (смысловое значение солнца и луны как символов брачной пары);

- связь солнца со строением мира (в значении дневного и суточного движения солнца по небосклону и в нижнем мире);

- связь культа солнца с животными (образом медведя и др.) и образом птиц;

- отражение солнечных фаз весеннего и осеннего равноденствия и связи с годовым циклом хозяйственных работ;
- связь солнца с мужским божеством.

И только одна группа изображений отражает неблагоприятное влияние на живой мир в засушливые годы.

С самого начала эпохи раннего железа появляются композиции с синкретичным соединением солярной, растительной символики и соско-видным выступом – элементом антропоморфности, обозначающие благотворность действия солнца на все формы жизни, включая растительный мир и социум. Объединение солярной символики с зооморфной является также отражением общего процесса усиления одного символа путем добавления, соединением его с другим символом. Эти традиции получают дальнейшее развитие в искусстве пьяноборской эпохи.

Привозные предметы с изображением солярной символики в Среднем Поволжье и Прикамье относятся преимущественно к VIII–VI вв. до н. э. В основном они являются импортом кавказских вещей в Среднее Поволжье (нашивные бляхи) или отражают следы вторичного использования кавказских бронзовых поясов в качестве накладок на лобных венчиков.

Таким образом, в искусстве и мировоззрении населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа наиболее важным космологическим символом являлось солнце. Многообразие вариантов его воплощения свидетельствует о роли солнца как глобального символа, влиявшего на все жизненные процессы в природе, животном мире и социуме.

Украшение со вселенской символикой значительно уступает по частоте предметам с солярными изображениями. В них отражены наблюдения за луной и ее фазами. Мотив луны изображается в нескольких смысловых значениях:

- как отражение полного цикла;
- как небесного объекта, связанного с накоплением небесной влаги в виде капель и зигзагов по краю луны;
- в смысловом значении луны в качестве обозначения месяца, связанного с осенью;
- в качестве обозначения мужского начала в символе брачной пары луны и солнца;
- в смысловом значении отражения мифа о поедании луны змеем как противопоставление понятий «жизнь – смерть» в ходе прохождения луной своего цикла;
- новой, нарождающейся луны;

– в смысловом значении отражения синкретической идеи «луны-птицы», показанной на подвесках – лунницах первых веков и середины I тысячелетия н. э.

В религиозно-мифологических воззрениях удмуртов существовало представление о Толэзь-мумы – матери Луны. Солнце и луна у удмуртов и коми были включены в систему родственных отношений, лунный орнамент в удмуртском изобразительном искусстве сохраняет магическое значение и эстетическое содержание.

Таким образом, космологические символы получили яркое отражение в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья эпохи раннего железа и связаны с системой представлений о роли объектов небесной сферы на процессы развития жизни в мире людей, их влияния на годовые хозяйственный циклы и результаты хозяйственных занятий, воспроизводства в растительном и животном мирах.

10.3. Образ Древа Жизни в искусстве

Образ Древа Жизни в искусстве встречается с самого начала ананьинской эпохи и представлен на пластине из Мурзихинского могильника культовым изделием из поселения Борганьель 1. Древо Жизни как растение, как дерево в разнообразных вариациях показано в целом ряде пряслиц из Прикамья ананьинской эпохи, оно в орнаментальном исполнении отлито на гранях некоторых ананьинских кельтов. Идеографической иллюстрацией «путешествия души шамана в верхний мир» является изображение Древа Мирового на поверхности культовой мотыги IV–III вв. до н. э. из Старо-Нагаевского городища. На одной из ветвей Древа Мирового вырезан гриб – символ шаманского способа достижения экстатического состояния. Древо Мировое здесь связывает три мира по вертикали, по которому шаман восходит на небо.

В искусстве и мировоззрении эпохи железа Древо Мировое выступает в качестве священного Центра и имеет более 12 различных значений.

Древо Жизни и растительная символика в ананьинскую эпоху тесно связаны между собой, поскольку выражают общие представления о возрождении и циклическом развитии в мире растений. Растительная символика отражена на пряслицах из Прикамья ананьинской эпохи, также на зерноточном камне из Старо-Нагаевского городища, литейной форме и других художественных изделиях.

В композициях изображения растений дополнены символами воспроизводства, размножения и растительности. Более выражены «ромбы с крючком», являвшиеся символами воспроизводства, выделены на одном из пряслиц Гремячинского поселения с отражением в орнаментальном исполнении годичного цикла. В композиции выражена идея всхода посеянных семян, их роста, повторения растительного цикла. Изображение символов растительности, «ромба с крючком», в сочетании с зооморфными фигурами и геометрическими знаками показано на пряслицах IV–III вв. до н. э. из Буйского городища и Гремячинского поселения. Символ произрастания в сочетании с соляной символикой встречается также на фрагментах глиняных антропоморфных фигур и на фаллических изображениях.

Традиции в изображении растительной символики продолжаютея в искусстве пьяноборского времени. Идея роста, возрождения и обновления в нем отражены с помощью земледельческих, скотоводческих символов и геометрических знаков (зерен, рогов животных, прямоугольников полей и направленных друг к другу треугольников). Они выполнены на ряде изображений III в. до н. э. – III в. н. э. из могильника Чеганда II и из III Кушелевского могильника и других памятников в 12 вариантах.

Особый вариант, отражающий символику засеянных зернами полей в искусстве пьяноборской эпохи представлен на крупных бляхах II–III вв. н. э. из Кушелевского могильника и Трошковского клада. Идея роста зерен усилена символами органов питания в социуме (символами материнской груди).

В ряде композиций раскрываются взгляды о возрождении растительности и культе плодородия, который связан также с магическими пожеланиями воспроизводства в социуме. Изображения пьяноборской эпохи отличаются разнообразием вариантов мастеров растительной тематики. Творческие возможности прикамских мастеров пьяноборской общности представляются неистощимыми. С целью выражения идеи воспроизводства в растительном мире и в социуме, в разнообразных комбинациях применены доминантные символы: земледельческие (рамки полей, зерна, колосья злаковых) в сочетании со вспомогательными символами воспроизводства в социуме (символ материнской груди, дающей питание для жизни), скотоводческими (рога животных как символы изобилия) и геометрическими знаками.

В искусстве кара-абызской культуры выделяются следующие варианты художественно-смысловых образов, символизирующих уми-

рающую и воскресающую природу, круговорот, цикличность и таинства ее животворных сил (А. И. Мартынов):

– Древо Жизни как растение в виде стебля с раскрывшимся бутоном;

– применение рогов животных в качестве замены мифологического Древа Жизни;

– Столб (его символ) как эквивалент Древа Жизни.

Модель Мирового Древа и растительная символика в искусстве гляденовской культуры представлены в меньшей степени. Среди них интерес вызывает Бляшка № 12 из Гляденовского костыща, на которой показаны лоси-олени и дерево. Исходя из финно-угорского фольклора, священное дерево в данном случае, по представлениям древних, давало жизнь небу и земле.

Мотив листа представлен во всех культурах пьяноборской общности. Листовидные височные подвески устойчиво связаны с украшениями женского головного убора. Они изображались как подражание природе и не связаны с образом Древа Мирового.

Изображения священных деревьев свидетельствуют об активном функционировании культурных связей Среднего Поволжья и Кавказа в VII–VI вв. до н. э. Они преимущественно связаны с украшениями головных уборов и шеи женщин раннеананьинского времени. На стилистику развития мотива Древа Жизни Волго-Камья данные изображения влияния не оказали.

Символ цветка в искусстве Среднего Поволжья появляется в VII–VI вв. до н. э. Этот мотив в искусстве Волго-Камья становится достаточно популярным во II в. до н. э. – III в. н. э. В его развитие в пьяноборской культуре выделяются две группы изображений. В первой группе отражены верхние части семейства сложноцветных, которые воплощены на нагрудных бляхах, поясных и нагрудных застёжках. Они применялись в течение всей пьяноборской эпохи. Вторую группу составляют круглые бляхи, орнаментированные шести-семилепестковой розеткой. Обе группы изображений символа цветка в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья развивались параллельно. Первая группа наиболее полно представлена в искусстве пьяноборской и кара-абызской культур, а вторая – в искусстве кара-абызской культуры. Первая группа изображений применялась в украшении поясных и нагрудных застёжек, нагрудных бляхах, пряжек, а вторая – на подвеске, бляхах от наконечников и нагрудных бляхах.

Таким образом, по сравнению с эпохами камня и бронзы, в эпоху раннего железа изображения Древа Жизни и растительной символики

представлены полнее. Древо Жизни и его эквиваленты связаны с идеей священного «Центра». Древо Мировое и растительная символика в ананьинскую эпоху выражают также общие представления о возрождении и циклическом развитии в мире растений. Ряд композиций и художественно-смысловых образов рубежа нашей эры символизирует умирающую и воскресающую природу, круговорот, цикличность и таинства ее животворных сил.

10.4. Образ человека в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья

Образ человека в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья эпохи раннего железа занимал заметное место. В изобразительном искусстве этой эпохи и представлен различными вариантами воплощения, как в виде целых фигур, так и отдельных его частей: двух, соединенных вместе фигур, одиночных шаманов, символа материнской груди как питающей основы жизни, фаллическими изображениями, ноги человека, сапожковидных, в виде как одиночных, так и парных подвесок, эмбриона, изображениями зародившейся новой жизни в лоне матери и женских фигур в позе роженицы. Всего известно 454 изображения всех вариантов.

В эпоху раннего железа антропоморфные образы еще схематичны, условны. Человек как индивидуальность еще не замечен в его целом, но грудь и родящая часть тела женщины, родящий орган мужчины уже осознаются и получили отражение в искусстве.

Эти традиции в изготовлении глиняной пластики продолжают в IV–III вв. до н. э. Целью художников являлось условное обозначение фигуры Небесной богини, без выделения индивидуальных черт, т. е. стремление показать общий образ, олицетворяющий с нею как носительницей благодатной влаги, тепла и произрастания. Изображения на ее фигуре рассматриваются в качестве двойного значения их восприятия – как орнамент платья и как идеограммы дождя и воды. Обрядовое действие с фигурой богини, часть которой помещалась в землю, было призвано магически притягивать на землю солнечное тепло и благодатную влагу с небес. Нахождение статуэток Небесной богини преимущественно у очагов связано представлением о достатке питания, приходящем к людям благодаря воздействию Небесной богини, своевременной подаче ею тепла и влаги, а обрядовые действия были призваны усилить

ее воспроизводящие функции. Часть статуэток связана с мужским божеством.

Целью разбивания культовых статуэток являлось то, что люди ананьинской и первых веков пьяноборской эпох стремились придать земле плодородие, достаточность солнечного тепла и небесной влаги для посеянного зерна и его роста. При обрядовых действиях статуэтки разбивали, тем самым органично вплетая их разбитые части и остатки самой Матери-Земле – по принципу *past pro toto*: обряд и магические слова должны притягивать желаемые блага: тепло, влагу, урожай и достаток в доме.

Развитие технологии мотыжного земледелия в V–IV вв. до н. э. привело к необходимости совершения обрядов земледельческих по своему смыслу, которые могли религиозно-магически воздействовать на рост урожая. Эти действия, судя по количеству статуэток, усилились в IV–III вв. до н. э. и были вполне оправданы при развитии технологии мотыжного земледелия, ибо она подразумевала дополнительные магические действия для получения нужного количества урожая. Но к III–II вв. до н. э. все более сказывалась ограниченность возможностей этой технологии.

На рубеже нашей эры, в III в. до н. э. – III в. н. э. урожайность при технологии мотыжного земледелия оставалась, очевидно, почти неизменной. Постепенно отпала необходимость совершения обрядов с помощью антропоморфных статуэток: при старой технологии мотыжного земледелия эти обряды реального эффекта уже не давали. В родовых обществах Прикамья исподволь происходил процесс поиска новой, более эффективной технологии земледелия. Таким открытием в жизни и хозяйственных занятиях явилось пашенное земледелие, к которому активно перешли в III–V вв.

Этот поворот к новой технологии земледелия привел к изменению искусства. Исчезли окончательно статуэтки, использовавшиеся в обрядах, и появились бронзовые ажурные нагрудные бляхи «Азелинского» типа с более четким изображением вертикальной структуры мироздания. Сама структура изображалась состоящей из трех сфер, обозначался небосвод и радуга, содержащие влагу в виде крупных капель дождя. Наблюдается символ солнца с лучами. В композицию также включаются образы коней, идеограммы вспаханного поля и плодородящей земли, растений.

Отдавая дань архаичным представлениям и мифу о ныряющей птице, в нижнем ярусе ажурных блях мастера размещали лапчатые подвески.

Таким образом, в III–V вв. произошло новое осмысление и превращение в искусстве идеи о плодородии в земледелии, связи небесной

сферы и ее благодатной влаги с землей, конем, с помощью которого шла более эффективная обработка земли. Ношение блях на груди женщин выражало вторую идею о магическом пожелании усиления ее репродуцирующих функций.

Традиции в изготовлении антропоморфных фигур на рубеже нашей эры в Среднем Прикамье сохраняются, но в силу малой эффективности мотыжной технологии земледелия постепенно исчезают из религиозного культа. В искусстве бассейна р. Вятки представлены изображения символа новой жизни (зародыша) в утробе матери. В среднем течении р. Белой обнаружена подвеска в виде эмбриона, показанная в стадии приобретения формы птицы. Особое развитие в пьяноборской культуре получают различные типы и варианты. Основные типы символики данного мотива, известные в ананьинскую эпоху, сохраняются, в том числе с солярной символикой. В это время не применяется сложный символ, связанный с рогом изобилия, но появляется новый тип в виде двух символов груди, дающих питание ребенку, соединенных связующими нитями с кетеис. В искусстве кара-абызской культуры мотив материнской груди встречается редко, в гляденовской культуре не встречается вовсе.

Мотив антропоморфной фигуры в искусстве гляденовской культуры разработан полнее, и его образы делятся на три группы:

1. Гравированные изображения одиночных антропоморфных фигур.
2. Парные изображения.
3. Литые и вырезанные одиночные антропоморфные фигурки.

Новые исследования Гляденовского костыща 1991–1996 гг. дали бляшки с гравированными изображениями. Среди них встречается фигура, олицетворяющая образ матери. Внимание художника сконцентрировано на области живота и груди, где показаны свернувшийся зародыш и человеческое лицо в животе женщины. Это главный объект в рисунке. Зародившаяся жизнь и ее связь с матерью привлекают художника более всего. По сравнению с гляденовской культурой, в кара-абызской встречаются редкие фигуры воина, выражающие его готовность к боевым действиям.

Наиболее разработанным в искусстве гляденовской культуры является мотив всадницы и всадника. Изображения всадниц (женского божества) делятся на три варианта. В первом и втором вариантах показана Владычица зверей, едущая на медведе весной в период пробуждения жизненной активности в мире животных. В третьем варианте изображено древнее женское божество «Мать богов» или «Мать всего сущего» (А. П. Смирнов).

Иным является композиционное построение изображений всадников. Среди них выделяются две группы. Первую группу составляют едущие на конях всадники, натянувшие узду, без вооружения. Особенностью ряда изображений коней является преувеличенный показ их фалла, завершающегося головой барана с рогами – символами изобилия. Эти фаллы соединяют землю и коня, придавая земле символическое оплодотворение и плодородие. Во вторую группу выделяются всадники с вооружением: с луком за плечами или у пояса и с мечом.

Схематичные фигуры в позе роженицы встречаются в искусстве пьяноборской и гляденовской культур.

Среди изображений зоантропоморфных существ сложный в видовом отношении образ шамана представлен в культовом наборе из находок у с. Скородум. Следующим изображением шамана в культовой одежде является фигура из могильника Новый Бор гляденовской культуры. В качестве духа – помощника шамана в его идеосинкретических полетах в верхний мир выступает филин.

В серии зоантропоморфных фигур I–III вв. н. э. из поселения Усть-Язва, Гляденовского костыща, могильника Новый Бор и других памятников воплощены шаманы. Эти образы дают дополнительные сведения о шаманстве в эпоху раннего железа, об особенностях их культовой одежды (одежда «лося», «медведя»), ритуальной пляске, служебных духах шамана (филин, лось, медведь) и его инструментах (бубен, посох, шаманская колотушка по бубну). В рассмотренных фигурах отражены образы шаманов, сочетающих преобладающие антропоморфные черты, но на их голове, руках и ногах показаны черты хищных животных и птиц или преобладают зооморфные видовые черты, на которых прослеживаются соединения черт птицы и человека.

Отдельно рассмотрены импортные художественные изделия с антропоморфными изображениями пьяноборской эпохи. Среди них привлекает внимание халцедоновая головка амура из Мокинского могильника, относящаяся к периоду ранней Римской империи и датирующаяся I–II вв. н. э., монета 30-х гг. I в. н. э. с портретом Германика в виде амура. Ряд находок свидетельствуют о культурных связях Прикамья со странами Древнего Востока парфянская гемма II в. до н. э. – I в. н. э. из городища Уфа-II кушанская монета времени правления царя Хувишки, две монеты Кадфиза I, монета царя Сакастана I в. н. э., египетская статуэтка бога Амона VII–II вв. до н. э.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ РАННЕГО ЖЕЛЕЗА ИЗ ПРИКАМЬЯ

Несмотря на кажущуюся невозможность восстановления музыкального искусства ананьинской культурно-исторической общности VIII–III вв. до н. э., все же отдельные ее черты можно выделить. Археологические и искусствоведческие работы последних лет позволили исследователям затронуть отдельные аспекты этой интересной темы (Голубкова, 1989: 3–11; Голубкова, 1994: 51–54; Карпов, 1989: 12–22; Корепанов, 1994: 53–55; 1998: 3–24).

Среди видов искусства наиболее доступным информационным каналом является музыка, ибо музыка говорит больше, чем другие виды искусства о внутреннем мире эпохи. Музыкальная культура составляет важную часть духовной культуры Волго-Камского региона эпохи железа. Духовная культура данной эпохи синкретична. Она тесно связана с драматическим искусством, танцами, с производственно-магическими, сигнальными, охранительно-опознавательными функциями, обрядовой системой, ритуалами, языческими культами. Древнейший синкретический комплекс объединял поэзию, музыку и хореографию. Музыка-ритуал в эту эпоху могла выступать как символ восстановления порядка, гармонизации социума и демонстрировала связь между мирами небесным и земным. Связь музыки и мифов состоит в том, что они могли затрагивать общие для них ментальные структуры.

Истоки древнего музыкального искусства Волго-Камского региона восходят к эпохе бронзы. Развитие охватывает значительный период эпохи бронзы и железа предположительно от II тысячелетия до н. э. до VIII в. н. э.

Музыкальная культура Древнего мира – составная часть общего синкретического культурного комплекса. Для выявления исторических аспектов музыкального искусства эпохи железа целесообразно рассмотреть его составные компоненты:

1. Памятники материальной культуры данной эпохи: музыкальные инструменты, изделия металлической пластики, костяные изделия и др.
2. Памятники духовной культуры, прежде всего, пермских народов, выявляя общие моменты, характерные для народов коми и удмуртов.

При выявлении общих черт в духовной культуре удмуртов и коми необходимо выделить архаическую их часть, восходящую к общепермскому периоду (II тысячелетие до н. э. – III в. до н. э.). При реконструкции духовной культуры общепермского периода могут быть привлечены материалы песенного искусства, инструментальной музыки, народных сказаний, легенд и произведений малых жанров.

Древние исполнительские классификации музыкальных инструментов подразделяют их по способу звукоизвлечения на духовые, деревянные и ударные. В эпоху железа, по нашим данным, были известны аэрофоны (духовые), хордофоны (струнные), ударные, идиофоны (самозвучащие). Мы полагаем, что в качестве струнных использовалась тетива лука, в качестве ударных – бубны, что нашло отражение в искусстве. Идиофоны – это бубенцы и колокольчики. Материалом изготовления могли служить кость, металл (бронза), дерево и кожа.

Рассмотрим музыкальные инструменты эпохи железа данного региона подробнее.

Значительно раньше ананьинской эпохи в первобытных плясках зародился ритм – поток движений и звуков становился организованным. Зародился он и в общих выкриках во время опытов коллективного труда. В ананьинскую и последующие эпохи в костюмах использовались шумящие привески, бубенцы. Они создавали ритмическую мелодичность при движении и танцах. Ритм в музыке – это временная организация музыкальных звуков и их сочетаний. Очевидно, ритм был известен населению Волго-Камского региона ананьинской и пьяноборской эпох. Судя по предметам прикладного искусства, в эпоху железа использовались бубны, создававшие особую музыкальную ритмику. Эти бубны, вероятно, были связаны и с шаманством (Корепанов, 1993: 23–37).

В традиционной этнокультуре коми применялись «пу барабан» (деревянный барабан) и берестяные рожки. «Пу барабан» имел комплексное прикладное значение. Оба инструмента – отражение древней традиции.

Бубен, вероятно, появился на стадии охотничьего уклада жизни финно-угров. Интересно, что функции этого инструмента у многих народов сходны: он используется как сигнальный инструмент и как инструмент медвежьего праздника и шаманских камланий, связанных с исцелением, а также как инструмент медведчиков в так называемых «медвежьих комедиях», которые имели большое распространение в Поволжье в дни ярмарок.

У хантов с бубном охотились на лося, но чаще всего он использовался шаманами во время камланий для призывания духов. На медвежь-

ем празднике манси бубен, вероятно, сопровождал пляски-пантомимы, зооморфные и орнитоморфные танцы, танцы масок «духов», фратриальных предков и т. д.

В отношении применения шумящих привесок и бубенчиков лучше изучен мордовский материал. Колокольчики являлись необходимыми инструментами свадебного обряда. Эта же традиция известна и у удмуртов. Мордва «украшали» упряжь лошади и свадебные атрибуты: посох свахи, палки стряпух, одежду свадебных чинов и пляшущих женщин. Они подвешивались на шею, грудь, головной убор, рукава, пояс, сапожки невесты, чтобы металлический звук сохранил от порчи. Их музыкальная задача определялась довольно четко: создать звуковой эффект ритуальной пляски, а в сочетании с движением пляшущих – звуковую полифонию. Можно полагать, что ощущение радости ритма привело к «апробациям на звук» предметов, окружавших людей эпохи железа в быту, на охоте, при сборе плодов земли. Многие из них оказывались способными издавать чудесные звуки. Полые стебли трав при дутье отзывались свистом или сиплым гудением. Еще лучше свистели полые кости убитых и съеденных птиц и животных (Кулаковская, Кулаковский, 1975: 11).

Органонологи считают, что в период древнепермской общности население Среднего Поволжья и Прикамья имело духовые инструменты из ивовых прутьев, дудника и т. п. По мнению П. И. Чисталева, об этом свидетельствуют: терминологическое родство (коми «чипсан» и удмуртское название «чипсон»), функционально-обрядовые параллели, сходство конструкций, звукорядов, приемов звукоизвлечения (Чисталев, 1980: 6–12). В эту эпоху использовалась и продольная флейта – «узы гуммы» (удм.), «полян гуммы» (коми). Слово «гуммы» было распространено в общепермский период и относится к очень древним индо-иранским заимствованиям (Голубкова, 1989: 5).

В Средневековье у удмуртов существовала целая группа духовых инструментов (аэрофонов). К ним относятся «пеллян гуммы», «чипсоны», «узы гуммы», «чипчирган», «тутэктон». Среди них интерес представляет «пеллян гуммы». Это закрытая в устье трубка из дудника (трубчатое растение) с расщепленным стеблем. А. Н. Голубкова считает, что в общепермскую эпоху существовало целое семейство праудмуртских духовых инструментов «домашнего» производства: «сяла чипсон», «чипсон», «пеллян гуммы», «узы гуммы», «шулан», «сюй шулан», «чипчирган», «быз», «туй», «тутэктон». Их названия, состоящие в некоторых случаях из двух слов, как бы

уточняющих их функциональное назначение, тоже свидетельствуют об их древности. Например, «сяла чипсон» означает «рябчиковый манок». Инструмент представляет собой закрытую продольную флейту со свистковым вырезом и вставной деревянной пробкой со щелью. Размеры его небольшие: 60–70 мм. Звук – высокого свистящего тембра, близкий голосу рябчика.

«Пеллян гуммы», «сяла чипсон», «чипсон» в общепермскую эпоху, как и в традиционной удмуртской этнокультуре, могли изготавливаться из «*Angelica silvester*» и «*Angelica archangelica*». Эти растения в финно-угорский период являлись культовыми. Они были связаны с шаманством, со свистом духов и культом рябчика. В этом отношении выделяется «*Angelica archangelica*», которая выступала как сильный ангел-хранитель, защищающий от злых духов. Другое растение, «*Angelica silvester*», в вогульской мифологии выступает как мужское начало: медведица, съев это растение, рождает одного из предков вогулов. Прослеживается связь растений типа «*Angelica archangelica*» со свистом рябчика, который всегда ассоциировался с шаманизмом на огромной территории от мийоков Америки до финнов в Финноскандинавии, что подтверждается как этнографическими, так и лингвистическими данными. Удмуртское название «*Angelica archangelica*» – «шулан гуммы» («ствол для свистения»). Вероятен семантический ряд «сяла» (рябчик) – «sule» (свист, дух – дух или призрак, представляющийся из драматической церемонии у многих финно-угорских народов) и «шуланы» – «свистеть». Отсюда можно полагать, что в финно-угорский и финно-пермский периоды растения типа «*Angelica archangelica*» и изготовлявшиеся из этих растений аэрофоны были связаны с шаманством. Скорее всего, такая связь могла существовать между аэрофонами типа «сяла чипсон», их свистом, ассоциировавшимся с духом, приходом и уходом духа и шаманством.

Другой аэрофон – «пеллян гуммы». Тембр звука «пеллян гуммы» приглушенный и мягкий. Значение слова «пеллян» – «дуновение, дутье, раздувание». Кроме того, «пелляны» означает «лечить нашептыванием, наговором». «Пеллян кыл» – «наговор». Следовательно, можно предположить, что «пеллян гуммы» использовался как обрядовый инструмент в знахарской практике. Поскольку в инструментарии коми есть идентичный по конструкции и близкий по названию инструмент «каля полян» (чайка-дудка), то это дает возможность отнести «пеллян гуммы» к периоду общепермской общности.

В удмуртской традиционной этнокультуре большую группу духовых инструментов составляет семейство «чипсонов» (чипсон – свисток,

свистулька, свирель, манок). Среди них «сяла чипсон», о котором мы уже говорили, использовался как сигнальный инструмент во время охоты («чипсыны» – «свистеть, разливаясь трелью»). Инструмент издавал звук свистящего высокого тембра, близкий голосу рябчика. Изготавливались чипсоны из разного материала. Некоторые его разновидности имели свои названия: «чипсон гуммы» (свисток из дудника). Параллели этим инструментам существуют среди инструментария коми. Возникновение одинаковых типов музыкальных инструментов у коми и удмуртов можно отнести к периоду общепермской общности. Инструменты этого вида были распространены и в Средневековье, в памятниках поморской и чепецкой культур.

Целостность человека эпохи железа зависела от целостности его культуры. Это была замкнутая, звучащая среда, которая, однако, воспринимала и иновливания. Среди них наиболее важным было скифо-иранское влияние. Прослеживается древний характер происхождения аэрофонов типа «гуммы». Слово «гуммы» было распространено в общепермский период и относится к очень древним, индо-иранским заимствованиям.

В эпоху железа, очевидно, использовался духовой инструмент тоже из дудника – «узы гуммы». Это продольная флейта со свистковым вырезом, обычно без игровых отверстий (но встречались и экземпляры с боковыми отверстиями). Длина инструмента около 500 мм и более. При игре инструмент держат вертикально, поднося губы к косому срезу и регулируя высоту звука губным аппаратом и перекрытием пальцами правой руки нижнего выходного отверстия. Инструмент звучит глухо, когда извлекаются низкие звуки, и резко – в высоком регистре. Характер звука зависит от силы воздушной струи, владения губным аппаратом. А. Н. Голубкова отметила далекое историческое прошлое «узы гуммы» и его роль в традиционной культуре.

Удмуртский духовой инструмент «чипчирган» и его аналог у народов коми «юсь полян» («лебединая дудка») имеют древние корни. Аналогии в конструкции духового инструмента имеются у этноса «удэге» и связаны с культом лебедя – священной птицы.

Наиболее ранним музыкальным инструментом VII–VI вв. до н. э. является своеобразная древняя флейта из Нижнего Прикамья. Эта флейта найдена в 1987 г. при раскопках Луговского могильника конца VIII–VI вв. до н. э. (Корепанов, 1988: 20–24; рис. 60, 12–14). Она была обнаружена в погребении № 85, когда при зачистке костяка у левого его предплечья был расчищен жертвенный комплекс. Он состоял из сосуда

для жертвенной пищи. Под ним веерообразно, в виде круга, условно имитирующего «костер», лежали 19 полых костяных трубочек. Они тщательно обработаны в древности, вероятно, ножом. Исходя из размеров, их можно разделить на три типа:

- 1) длина – 6 см, диаметр – 1 см;
- 2) длина – 6 см, диаметр – 0,5–0,6 см;
- 3) длина – 5 см, диаметр – 0,5 см.

Кроме того, в круг были положены две метакарпальные кости медведя.

Таким образом, в этом «круге-костре» представлен 21 экземпляр костей животных – магическое число, с комплексом также связан образ медведя (его кости). Интересно и общее сочетание в круге описанных выше костяных трубочек. Две метакарпальные кости медведя лежали рядом и были ориентированы на запад, в сторону тела погребенного. От них по кругу идет трубка большого размера 1-го типа, далее – 3 экземпляра 2-го типа, затем – 3 экземпляра 1-го типа, далее – 3 экземпляра 2-го типа, затем – вновь 3 экземпляра 1-го типа. Между ними есть разрыв – расстояние до 3 см, далее – в завершении – 1 экземпляр 3-го типа (Корепанов, 1988: табл. 134, 6–8).

Итак, расположение трубочек данной флейты имеет глубокий смысл. В их циклическом расположении можно видеть «круг солнца», а, возможно, и жизни. Он начинается и завершается числом 1, но только если в начале – это одна трубочка флейты большого размера (1-го типа), то в конце – одна, но малого размера (3-го типа); между ними, снова две, но на этот раз метакарпальные кости медведя. Трубочки, как видим, были положены в круг по 3 экземпляра в следующем сочетании типов: 2–1–2–3–1–1–1.

Таким образом, общая картина подбора трубочек флейты связана также с имитацией «костра – солнечного круга» по типам трубок в сочетании: 2 экземпляра костей медведя + 1 тип (1 экземпляр) + 2 тип (3 экземпляра) + 1 тип (3 экземпляра) + 2 тип (3 экземпляра) + 3 тип (3 экземпляра) + 1 тип (6 экземпляров) + 3 тип (1 экземпляр). Всего 21 экземпляр. В основе представлений, отраженных в данном круге, лежат числа 1–3–21. Это древние магические числа. С «кругом» связаны «огонь» (форма костра из трубочек флейты), «солнечный круг» (солярный символ) и пара костей медведя, олицетворяющих мужское и женское начала, идею возрождения. Образ медведя в ананьинскую эпоху связан с культом солнца (Збруева, 1952: 111–136, 138). Он – символ весеннего возрождения. Сам «круг» из трубок флейты мог символизировать «непотухающий костер», который погребенный «мог развести» в

потустороннем мире и «подогреть» магический жертвенный сосуд с пищей, который стоял над этими трубочками флейты – «магическим костром». Отметим, что данный комплекс был расположен по кругу веерообразно в виде расходящихся солнечных лучей, идущих от центра.

Рассмотренные костяные трубочки являлись дудочками, которые были аккуратно связаны между собой ремешком, сгнившим в древности. Флейта была сложена из полых трубок неравной длины. Это была многоствольная флейта. В дудочках этих еще не прорезали сбоку ни одного отверстия – флейта эта была самым древним в мире «духовым инструментом». Показательно и применение кости в качестве материала для изготовления флейты – тихий, нежный тон дает именно кость.

Как видим, в данном погребальном обряде флейта играла двоякую роль. Она демонстрировала, что погребенный был музыкантом, жившим в Прикамье более 26 веков назад, также она связана с культом солнца и идеей возрождения.

У древних греков, которые жили в одну эпоху с ананьинцами, есть изображения, на которых греческий «бог скота», козлоногий Пан, держит в руках аккуратно связанные дудочки. Там же показана подобная многоствольная флейта без прорезей на дудочке.

Этот духовой инструмент так и стали называть флейтой Пана. (Кулаковская, Кулаковский, 1975: 13). Пан – очень древнее божество, преимущественно почитаемое в Аркадии. Он – бог лесов и пастбищ, покровитель пастухов и охранитель стад. В его обязанности входит забота о них и об их размножении. Он явился на свет с рогами, козлиными ногами и бородой и считается сыном Меркурия. В одном из гомеровских гимнов говорится, что Пан родился от союза Меркурия и прекрасной нимфы, дочери Дриопа, жившей в Аркадии. Пан любит больше всего лес, горы и поля, он наблюдает за стадами. Он вечно в движении и даже вечером не может спокойно отдохнуть, а играет на флейте, и ее нежные звуки привлекают прекрасных нимф, которые приходят плясать под эти звуки. Пан считался также богом света, шумной музыки и шумного веселья, а его флейта изображала гармонию вселенной (Мифы, 1993: 156–158).

Итак, покровительствуя стадам животных, Пан способствует их размножению и играет на флейте о семи (там же: 158) или восьми (Кулаковская, Кулаковский, 1975: 13) трубках. В отличие от греческих, флейта из Прикамья состоит из 19 трубок в своеобразном их сочетании. Видимо, она была приспособлена для иного музыкального строя, характерного для искусства Прикамья.

Можно полагать, что музыкант из Прикамья мог выполнять и обязанности пастуха, а на флейте исполнял музыку нескольких жанров по назначению: календарных и других, в том числе и культовых. Можно предположить, что он мог обращаться вместе с жрецом к божеству – охранителю домашних животных. Идея размножения животных дублировалась через традиционный культ медведя. Его образ, связанный с весенним пробуждением, в ананьинском обществе отождествлялся с возрождением всего живого в мире.

Особенностью данного погребения является относительное богатство сопровождающего инвентаря. Необычен жертвенный комплекс. Расположение вещей в берестяной коробке и положение пояса вдоль тела погребенного имеют параллели в погребальном обряде мазунинской культуры. Погребенному привели в жертву домашнюю свинью, что показывает находящаяся рядом с жертвенным сосудом левая плечевая кость домашней свиньи. Исходя из этого, вновь можно предположить, что погребенный был не только музыкантом, но и выполнял при жизни какие-то культовые действия (моления, игра на флейте).

У ближайших соседей ананьинцев, сармат Южного Приуралья, встречается флейта другого типа и датируется она более поздним периодом – IV–II вв. до н. э. Она имеет прямоугольный ствол и прямоугольный канал для потока воздуха и извлечения звука с одиннадцатью отверстиями для варьирования. Эта флейта найдена в кургане 3 Бишунгаровского могильника Башкортостана раннесарматской (прохоровской) культуры.

Символ одноствольного духового инструмента найден в Ананьинском могильнике.

Ранее в Поволжье был найден духовой инструмент типа флейты Пана, обнаруженный при раскопках в Саратовской области (III тыс. до н. э.). Интересная находка – свисток из зуба медведя в памятниках чегандинской культуры III в. до н. э. – II в. н. э. Его ствол, срезанный сверху, имеет два канала и боковое отверстие, что, вероятно, позволяло извлекать звуки разной высоты. Как видим, находки духовых инструментов древности достаточно редки.

Особую группу инструментальной сигнальной музыки составляют сигналы-манки (Голубкова, 1989: 4), которые издают звук высокого свистящего тембра, близкий голосу рябчика и других мелких лесных птиц. Обрядовая функция манков проявлялась в том, что исполнение сигналов магически должно было обеспечить удачную охоту. В них можно обнаружить известную музыкальную упорядоченность. Между

искусством и неискусством, между инструментальными и вокальными сигналами чисто прикладного (или магического) характера и эстетически воспринимаемой музыкой нет четкой границы, в чем проявляется особый аспект первобытного синкретизма (Корепанов, 1994: 54–55).

Известно, что духовые инструменты применяли и скифы. Юлий Полидевк, живший во II в. до н. э., отмечал, что скифы «дуют в кости орлов и коршунов наподобие флейт».

Из памятников Среднего Поволжья и Прикамья эпохи железа автору известно 62 аэрофона. Преобладающее их большинство изготовлено из кости, только один аэрофон изготовлен из глины и происходит из городища Сорочьи Горы. Материал влиял на качество звука. Сравнивая звучание древних (средневековых) и нынешних манков, В. В. Радя отмечает, что охотники отдавали предпочтение костяным, как наиболее приближенным к голосу рябчика.

Некоторые сигналы-манки из Гремячанского поселения-святилища и Буйского городища имеют сходство с сигналами-манками из средневекового городища Идна-кар, они изготовлены из бедренной кости куницы или соболя. В отличие от манков из городища Идна-кар, на данных аэрофонах отверстие диаметром 0,5 см не сквозное, а углублено только на 1 см. Соответственно, на медиальной поверхности (диафизе кости) не вырезано округлое поперечное отверстие, перпендикулярное основному стволу. Однако из-за малой глубины отверстия струя воздуха, вдуваемая через дистальный конец, вызывает достаточные завихрения в воздушном потоке, и достигается качественное звучание сигнала, имитирующего голос рябчика.

В отличие от средневековых, сигналы-манки эпохи железа изготовлены из полых трубочек длиной от 2,5 до 9 см и диаметром до 1 см. Диаметр внутреннего отверстия колеблется от 0,3 до 0,5 см, иногда с расширяющимся раструбом до 1 см на другом конце. На некоторых экземплярах вырезано прямоугольной формы поперечное отверстие, соединяющееся с трубкой, что позволяет варьировать звук. На двух экземплярах нанесена специальная риска, показывающая, с какой стороны необходимо прикладывать сигнал-манок к губам для извлечения наибольшего звука и наилучшего подражательного звучания.

Оформление манков имеет вариации: углубления-перехваты для пальцев, спиральный орнамент на поверхности, перекрещивающиеся насечки, две полоски по краю и дополнительные насечки для обозначения оптимального положения для дутья и т. д. Иногда сквозное отверстие просверлено под небольшим углом. Самый крупный сигнал-манок из

Гремячанского поселения-святилища имеет длину 8,8 см, диаметр отверстия – 0,5 см, дорсальную поверхность звукового расположения диаметром 0,3 см. Проксимальный эпифиз срезан наклонно, что позволяет менять высоту тона.

Некоторые аэрофоны изготовлены из более крупных в диаметре костей животных, иногда с расширяющимся сквозным отверстием. Выходные отверстия у ряда аэрофонов срезаны под углом. Частично прикрывая этот удлиненный конец, можно было менять высоту тона. В отдельных случаях выходное отверстие выполнено под прямым углом, что оказывало влияние на исполнение звуковой тональности. Особым вариантом являются широкие, выполненные в виде круга выходные отверстия, которые позволяли также носить инструмент на шнурке.

Интерес представляет как различные размеры и формы кости, так и разнообразие строений данных инструментов: расстояний между эпифизами, положений звукового отверстия, поверхностей расположения звукового отверстия (дорсальная, вентральная, медиальная, латеральная) и форм самих отверстий. Районирование типов аэрофонов показывает, что в Среднем Прикамье преобладают инструменты, изготовленные на основе полой кости, тогда как в среднем течении р. Белой прослеживается разнообразие типов. Данные инструменты требуют специального палеоорганического исследования.

Рассмотрение музыкальных инструментов показывает, что в эпоху железа существовала довольно устойчивая традиция изготовления инструментов из кости с VII в. до н. э. по II–III вв. н. э. Об этом говорит также и тот факт, что звуковые инструменты были найдены как на поселениях, так и в могильниках. Историческая традиция народного музыкального творчества существовала в Прикамье и в эпоху Средневековья. Музыкальные инструменты эпохи железа и Средневековья могли применяться в различных жизненных ситуациях: в промысловой охоте, обрядах, празднествах, в бытовых импровизациях и др. В наши дни сохранилась традиция их применения в промысловой охоте, поскольку именно костяные аэрофоны дают звуки, наиболее соответствующие свистам птиц.

Все рассмотренные музыкальные инструменты свидетельствуют о существовании музыкального мышления и музыкальной культуры у населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху железа.

Итак, в археологических материалах накопилось достаточно фактов о музыкальных инструментах ананьинской эпохи. Хотя они в основном найдены в Прикамье, можно полагать, что подобные инстру-

менты (манки, дудки из стеблей и др.) могли существовать и в Среднем Поволжье в VIII–VI вв. до н. э. Очевидно, в Волго-Камье в качестве музыкального инструмента использовался и лук, ведь изобретая могучее оружие – лук, люди создавали одновременно и музыкальный инструмент: туго натянутая тетива лука звенела и гудела! Она стала первой струной, основой многих музыкальных инструментов, так и названных струнными (Кулаковская, Кулаковский, 1975: 11–12).

Музыкальная культура этой эпохи синкретична. Она имеет тесную взаимосвязь с драматическим искусством, обрядовой системой, языческими культами (Корепанов, 1994: 53–55). Музыкальное мышление населения Прикамья эпохи раннего железа может иметь несколько уровней: пантеистическое восприятие образов природы, музыка и языческие моления, обрядовая музыка с подразделением на вербальную и невербальную ее аспекты, в чем можно видеть проявление древнего менталитета (Голубкова, 1994: 51–54). Ананьинский период был первым этапом формирования музыкальной культуры не только финно-пермских, но и финно-волжских народов Поволжья и Прикамья.

ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО МИРА В ИСКУССТВЕ НАСЕЛЕНИЯ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ И ПРИКАМЬЯ

Постоянно развивающаяся социально-психологическая среда финно-пермских обществ Среднего Поволжья и Прикамья эпох поздней бронзы и железа имела ряд особенностей в представлениях о космосе и месте человека в нем, что нашло отражение в искусстве. Пребывая в синкретическом состоянии, оно включало в себя прикладное искусство, дошедшее в виде материальных остатков, драматические действия, празднества, виды вербального и невербального общения, языческие моления с обращениями к божествам, шаманство, музыкальное творчество. Их отголоски сохранились в фольклоре и языках пермских народов, в их традициях, этнокультуре и менталитете. Основные черты ментальности общепермского периода можно выявить через искусство, архаическую часть фольклора, музыкальное мышление, мифы и сказки удмуртов и народов коми с учетом общих черт этнокультур других финно-угорских народов. Ментальность этноса нами рассматривается как психологический аспект существующих в данный исторический момент социальных отношений. Менталитеты сами творят свое воплощение – психику трансцендентального человека. Для каждого специфического слоя менталитета создается своя сфера.

Постигая мир культуры и искусства, мы постигаем в какой-то степени психику создавших его людей. В этом смысле возможно применение историко-феноменологического подхода, обогащенного возможностями структурного анализа. С психологической точки зрения исследование искусства общепермского периода является необходимой частью изучения человека и социума, образа мыслей и воззрений о картине мира.

Основой, объединяющей все многообразие явлений искусства и духовной жизни, являлась религиозно-мифологическая картина мира. Она состояла из взглядов о делении видимого и невидимого мира на три сферы по вертикали (небесный, земной и подземный миры) и четыре стороны света по горизонтали – север, юг, запад и восток. Основным связующим началом был сам человек – носитель этих воззрений. В сим-

волике центра, соединяющего между собой три космические зоны, выступало Мировое Древо, реже – Мировой Столб, а по данным фольклора финно-пермских народов также и Мировая Гора. В образе Мирового Древа воплощались различные религиозные идеи. Выражавшее плодородие и вечность мира Древо связано с идеей творения, плодородия и инициации, с шаманством и с идеей абсолютной реальности и бессмертия (М. Элиаде).

В Волго-Камском регионе прослеживается преемственное развитие образа Мирового Древа от эпохи поздней бронзы до XX в. В искусстве Урала и Волго-Камья эпох бронзы и железа отчетливо проявляется достаточно выраженный культово-мифологический пласт изображений, отражающих идею растительного и животного плодородия и воспроизводства в социуме. Эти идеи выражены через образ Мирового Древа.

В этом регионе прослеживаются шесть художественно-смысловых образов, символизирующих умирающую и воскресающую природу, круговорот, цикличность и таинства ее животных сил, которые в мировой мифологии в основном трактуются как Древо Жизни. В изобразительном искусстве данного региона проявляется несколько вариантов символов этого образа:

1. Древо Жизни – как растение, как дерево, ветка.
2. Древо Жизни – как дерево, по которому шаман восходил на небо во время его идеосинкретических путешествий в верхний мир.
3. Древо Жизни – как животное, на спине которого показано растущее дерево или его атрибуты (рога).
4. Древо Жизни в образе антропоморфного существа рожаящей женщины.
5. Древо Жизни – как ствол, внутри раскрытой части которого разворачиваются сцены возрождающейся жизни в социуме и растительном мире. В эпоху Средневековья этот художественно-композиционный прием находит свое яркое воплощение в искусстве пермского «звериного» стиля.
6. Мировое Древо как символ центра Вселенной – этот образ соединяет между собой три космические зоны, но вместо самого дерева изображается символический знак – круг или треугольник.

Наиболее выразительным отражением Древа Жизни эпохи поздней бронзы является его изображение на костяной «наковаленке» из Пепкинского кургана. Представления о воспроизводстве в социуме и растительном мире – главные идеи на этой композиции.

Жертвенный Столб, эквивалентный Мировому Древу, – один из важнейших символов, связанных с космогоническими представлениями многих древних народов. Символическое изображение Мирового Столба с обозначением четырех сторон света отражено на бронзовых изделиях из I Мурзихинского могильника (раскоп В. Н. Маркова, ГМТР № 19755). Эта идея отражена на другом бронзовом изделии из этого же памятника, только без изображения сторон света.

Интересное художественное изделие было расчищено в очаге раннеананьинского жилища наземного типа поселения Борганъель II в среднем течении р. Нившеры (Ашихмина, 1992: 60–66). Это изделие представляет собой выполненную в плоском литье бронзовую модель Древа Жизни. Ствол дерева искривлен. Изогнутое дерево – образ, более созвучный представлениям о перетекании жизни, ее циркуляции во времени (пространстве) (Сагалаев, 1991: 106–107). Кривизна Священного дерева Илдрасиль скандинавской мифологии есть необходимое нарушение симметрии и порядка мира (Топорова, 1985: 418).

Эта кривизна на изделии из поселения Борганъель II передана ползущим по нему змеем, изображенным в виде глубокой борозды. Верхний ряд кроны изогнут и представляет собой месяц – личину рогами вверх. Параллельно ему расположен нижний ярус серповидной формы концами вниз. На нижней границе серпа заметны по четыре небольших выступа и четыре углубления с одной стороны и по три выступа и три углубления с другой стороны древесного символа.

Это художественное изделие отражает генеральную идею, воплощенную в образе Мирового Древа или Древа Жизни, где соотносятся две модели мира – трехчленная вертикальная и четырехчленная горизонтальная. В вертикальной модели выделяются три зоны: верхняя (крона), средняя (ствол) и нижняя (ползущий змей). Л. И. Ашихмина предлагает две версии в объяснении композиции из поселения Борганъель.

Согласно первой версии здесь отражен один из вариантов мифа о разорванной луне или поедании ее одним из представителей нижнего мира. Нередко образ Древа Жизни включает отрицательный член, противопоставление жизни – смерть.

Луна и солнце занимают одно из ведущих мест в мировосприятии всех народов мира. Наблюдения за луной, цикличность ее развития, ее фазы отражены в народных календарях с глубокой древности. Повседневная необходимость и важность этих наблюдений нашли свое выражение в особой роли этого образа в мифологии, где месяц считается

мужским персонажем (Мифы народов мира, 1980: 396). Л. И. Ашихмина приводит мифы о цикличности фаз месяца у кетов, абхазцев и др. По мифам в роли злого божества, разрывающего или пожирающего луну, выступает представитель нижнего мира. На боргангельском изображении в роли хтонического персонажа представлен змей. Он прогрыз нижний серп луны, на вогнутой стороне которого показаны следы зубов: по 4 выступа и 4 углубления с одной стороны и по 3 выступа и 3 углубления с другой стороны древесного ствола (всего 14, т. е. половина лунного месяца). Так, по изображению старый месяц прекращает свое существование. Его место занимает набирающий силу молодой месяц. Он показан с чертами человеческого лица. Но к нему уже приближается змей, и вскоре все повторится сначала. Л. И. Ашихмина полагает, что миф о разорванной луне мог существовать и у населения Северного Приуралья (Ашихмина, 1992: 62). У народа коми сохранилось лишь предание о разорванном солнце, из двух половинок которого появились луна и солнце (Фольклор народа Коми, 1938: 41).

Поскольку многие изображения были полисемантически, автором предложена и вторая версия в интерпретации этой отливки. В данной композиции прослеживается также существо двойственной природы (человеко-лось). Поэтому предположительно Л. И. Ашихмина связывает изображение с шаманским культом. Возможно, запечатлено путешествие шамана и его духов по мифической реке, где в образе воды выступает змей (Ашихмина, 1992: 63–64). На наш взгляд, возможна еще одна версия объяснения семантики данной художественной композиции, исходя из архаической урало-алтайской мифологии. Урало-алтайский мир сохранил осколки какого-то сложного образа, в котором совмещаются птица, дерево, гнездо-колыбель (Сагалаев, 1991: 77).

Древо Жизни как растение, как дерево в разнообразных вариациях показано на целом ряде пряслиц из Прикамья ананьинской эпохи. В некоторых случаях к изображению Мирового Древа примыкает знак «ромб с крючком», обозначающий посеянное зерно будущего урожая, давшее новый росток. Изображение в виде дерева с ветками выгравировано на бронзовом крючке из Старшего Ахмыловского могильника VIII–VI вв. до н. э. (Музей изобразительных искусств Республики Марий Эл, экспозиция № 3). На каменном песте из этого же памятника (погребение 435) Мировое Древо прочерчено в виде изгибающегося длинного дерева-отростка с поперечной полосой в нижней части, по

форме напоминающего «крест». Стремясь отразить идею земледельческих символов произрастания (посеянного и проросшего зерна), весенне-летнего и осеннего циклов земледельческих работ древние художники на ряде керамических и каменных пряслиц из ананьинских городищ и памятников пьяноборской эпохи изображали ромбы с крючком (Икский могильник, раскоп 1997 г., уч. г/15).

Более сложные представления отражены на изображении одного из известняковых пряслиц из Буйского городища (КА УдГУ, № 380/230), на котором показана календарная символика. Круг пряслица диаметром 5,7 см разделен на 6 неравных секторов-символов, отрезков времени годового цикла. На них показаны в синкретичном виде годичный цикл изменений в растительном, животном мирах и в сфере хозяйственных занятий человека ананьинской эпохи. В этой сложной композиции фигурируют два образа, распространенные в древности мифа о космической охоте, – медведя и лося.

Особо отметим изображение первого сектора. Фигура медведя в нем выступает в качестве активного начала (весна, мужская продуцирующая мощь, весеннее возрождение). На крупе медведя произрастает «дерево», а на хребте его показан «треугольник возрождения». Выше медведя изображена «туча» и две падающие капли дождя. Влагоносная «туча» несколько выступает над общим кругом пряслица. Древо Жизни в этой композиции вместе с образом медведя означают начало весеннего возрождения, когда крупнейший хищник лесотаежной зоны – медведь пробуждается от зимней спячки, начинается весеннее таяние снегов и заканчивается этот период первым громом, дождем, набухшими почками деревьев. Символ Мирового Древа отражает идею нового роста в мире растительности, а медведя – репродуцирующее начало нового весеннего цикла в животном царстве.

Полевые исследования экспедиций Башкирского университета дополнили археологические коллекции новыми интересными находками предметов искусства ананьинской эпохи. Эти находки свидетельствуют об эстетических вкусах и мировоззрении финно-угорского населения. По способу воплощения образов преобладают графические изображения на костяных и глиняных предметах (нарезки, вырезы ножом и другими острыми орудиями). Реже встречаются объемные фигурки из кости и камня, а также – сочетание графического и объемного способов изображений на одном предмете. По смысловому содержанию изображения делятся на несколько видов.

Одной из интересных композиций является идеограмма «путешествия шамана в верхний мир» на костяной мотыге из городища Тра-тау (из жилищной ямы №19). Здесь в виде символов отражаются знак Мирового Древа, «шаманский гриб» на его ветви, реинкарнированная душа шамана в виде фигуры птицы в полете к верховному божеству, олицетворением которого является грифон. Это редкая композиция, смысловое содержание которой объясняется из этнографии народов Севера (Корепанов, Обыденнов, Мажитов, 1990: 174–177).

Гриб на одной из ветвей Мирового Древа является символом шаманского способа достижения экстатического состояния. Мировое Древо или Древо Жизни здесь выступает как связующий три мира центр по вертикали, по которому шаман восходил на небо. С идеей Древа также связаны древовидные идолы с Урала, когда Древо Жизни передано в виде антропоморфной фигуры, а руки показаны в виде ветвей. Фигура реинкарнировавшегося в медведя шамана отражена ползущей по стволу Древа Жизни.

Среди изображений из комплекса Барсова гора на Урале представлены древовидные изображения с ответвлениями в виде голов зверей, птиц. Стилистически они близки кулайским образам конца I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. Все это свидетельствует о широком распространении образа Мирового Древа и связанной с ним идеи возрождения жизни как в растительном, так и в животном ее воплощении. Уральские образы стилистически стоят ближе к североазиатским и сибирским образам Мирового Древа. На пряслицах иткульской культуры рядом с Древом Жизни изображаются благодатные капли дождя.

Продолжим рассмотрение новых материалов из Башкортостана. Вместе с ананьинской керамикой на городище Тра-тау в 1984 г. найдена известняковая плита (зернотерка) овальной формы диаметром 11,7 × 14,7 см с изображением «растения», очевидно, злакового, связанного с крестом. На ее плоской поверхности вырезано схематичное изображение растения с тремя отростками. С левой стороны у нижнего отростка дано изображение большего креста, рядом с которым показан маленький крестик. Семантическое значение креста в представлениях древних многоаспектно (Нейхардт, 1975: 49). В данном случае прослеживается связь с очистительным символом «воскресения» и бессмертия растительности (Даркевич, 1960: 58; Нейхардт, 1975: 49), причем больший знак креста связан с эмблемой солнечного божества, олицетворяющего 4 сезона годового цикла, в течение которого живет растение. Полное смысловое содержание рассмотрим

позднее. Нам было важно отметить различные варианты в воплощении растительной символики в искусстве ананьинской эпохи.

При работах в Бардынском и Куединском районах Пермской области О. А. Казанцевой в 1987 г. обнаружена бронзовая модель Мирового Древа, «вырастающего» из Мировой Горы.

У населения южных окраин Прикамья, долины среднего течения р. Белой, имевшего земледельческо-скотоводческий образ жизни и контактировавшего в I тыс. до н. э. со скотоводами степей Приуралья, мифологическое Древо Жизни ассоциировалось как с деревом, так и с рогом животного. Очевидно, могли привлекать при этом две особенности рогов: их способность к росту, а также внешняя схожесть с деревом. Дерево и рог были аналогами, носителями одной и той же идеи (Мартынов, 1984: 23). Первоначальные варианты воплощения идеи представлены на бронзовом навершии из Прикамья (ГМТР, № 19755) и на накладке из Ананьинского могильника, изображающей женскую грудь с соском. Женская грудь является символом питания новой жизни. Эта идея усиливается с помощью четырех рогов – символов обновляющей жизни.

Из могильников центральной Башкирии известно 432 накладки из 92 погребальных комплексов и 3 случайные находки, на которых отражены стимулированные образы горного барана или козла. На этих пластинах IV в. до н. э. – III в. н. э. с двумя перехватами изображается голова животного в условно-схематичной передаче и гипертрофированные рога с выделенными рубчиками годичных колец. Стилистический анализ показал, что в искусстве Евразии подобная трактовка голов горных козлов встречается на широкой территории от Скифии до Алтая, причем трактовка изображений из центрального Башкортостана близка восточным образам (Смирнов, 1964: 240; Корепанов, 1980: 49). Образ козла был важной мифологической фигурой в сложных представлениях о плодородии, круговороте в природе в древности. Фигуры козлов часто сопровождалась изображением знака солнца в виде круга или пятна, и среди массы изображений козлов или баранов можно выделить две ведущие и взаимосвязанные смысловые группы: козел (баран) – солнце и козел, символизирующий таинство зарождения жизни, круговорот в природе, растительные начала (Мартынов, 1984: 23). Эти черты и смысловые значения отражены на данных поясных накладках. Если учесть, что они связаны с поясом, маркирующим место зарождения новой жизни, то становится понятной общая идея, вдохновлявшая художников на рубеже I тыс. до н. э. и в I тыс. н. э., – отразить мысль и пожелание

о воспроизводстве, обновлении жизни как в животном мире, так и в социуме.

На ряде изображений из могильников центральной Башкирии (III Кушулевский, погребение 338) отражена композиция, состоящая из символов обработанных и засеянных полей (прямоугольные полосы участков земли), растущих стеблей злаковых с колосьями и усиленным выражением и символизацией духа растительности в виде трех пар рогов, расположенных в четырехугольнике центрального поля. Вариацией отражения идеи роста культурных злаковых растений являются композиции на целом ряде крупных накладок из этого района, на которых показаны прямоугольники полей с «ромбами» посеянных зерен, акцентированием идеи роста в виде женских знаков («треугольника») роста, парными спиралями рогов, с крупными стеблями растений. Идея возрождения в растительном мире наиболее ярко выражена на крупной бляхе из погребения 154 III Кушулевского могильника, на которой большие крупные посеянные зерна трактованы в виде символов женской груди. Их возрождение обозначается в виде пар треугольников (остриями направленных друг против друга, как бы стремящихся к взаимопроникновению, соединению полярностей и зарождению новой жизни), крупными стеблями растений и круглыми плодами на них.

Более простым вариантом показа идеи воспроизводства растительности, которая выражена через символ Мирового Древа, является изображение на костяной пряжке из погребения 53 Охлебининского могильника. В этой композиции Мировое Древо дано в виде дерева, рядом с которым расположено вспаханное поле с треугольниками гребней-рядов, символизирующих одновременно потенциальные возможности роста посеянных зерен. На Среднем Урале идея пожелания роста посеянного зерна выражена более иллюстрировано в виде брачной пары, идущей по обработанному полю и засеивающей от руки зерна и с обозначением символов роста – «ромбов с крючками».

На территории центрального Башкортостана известны еще три варианта Древа Жизни – роста, круговорота в природе с обозначением символов растительных начал. Первый вариант дан в виде оригинального решения на бронзовой пряжке из Калышлы-Тамакского могильника (МАЭ БФ РАН, № 63/848). Из прямоугольника поля «взрастает» стебель растения с раскрывшимся бутонем, причем композиционно профильное изображение стебля сочетается с плоскостным показом бутона-цветка. Идея круговорота в природе отражена кру-

гом ободка самой пряжки и бутон соединяется с ободком. Крючок пряжки оформлен в виде головы змеи, образ которой тесно связан с водой, благодатной влагой для посевов и отражает наблюдение земледельцев в выходе из нор змей перед дождем (Б. А. Рыбаков).

Другие два варианта связаны с показом одной, двух и трех небесных сфер. Центром сцены, несомненно, является дерево. В этих случаях в нижней части композиции обычно изображаются прямоугольники полей с двумя рядами крупных круглых посеянных зерен. В первом варианте под небосводом изображается рог изобилия растительности, а во втором – Мировой Столб, завершающийся круглым бутонем. Наиболее ярко эта идея связи Мирового Столба – растения выражена на предметах искусства из III Кушулевского могильника. Итак, здесь явно прослеживается соединение двух образов – Мирового Древа и Мирового Столба в одном изображении. Как известно, семантическими эквивалентами Жертвенного Столба являются космический столп, колонна, на которой установлен трон Митры-Варун – двух царей, управляющих миром, и дерево. Причем, дерево понималось как функциональный эквивалент мирового жертвенного столпа, у которого убивали жертву (человеческую), а затем уже коня. Во многих случаях в искусстве Евразии, а на Урале и в Волго-Камье практически везде, у Мирового Древа отсутствуют листья, что отмечено еще в древнейшем шумерском эпосе о Гильгамеше (Мартынов, 1984: 20). Как мы отмечали, в некоторых случаях ветки дерева похожи на рога животных, или на древовидных изображениях даются как короткопалые торчащие вверх руки с растопыренными ладонями, и сам образ можно условно рассматривать в качестве своеобразной позы адорации. Но во всех случаях дерево и его эквиваленты символизируют возрождение новой жизни.

Особую группу составляют уродливые изображения животных из Гляденовского костища и других костищ Среднего Прикамья со схематичным туловищем, уродливой головой и короткими ногами. В отдельных случаях у них показаны отростки, например, у волчьего хищника – рога и т. д. Такие же примеры можно видеть и в скифском мире Причерноморья, где известны изображения «рогатых хищников» (Манцевич, 1976: 164–193) и в древнем искусстве Северной Азии (Мартынов, 1984: 23).

Большую группу в искусстве Прикамья составляют фаллические изображения из глины, на поверхности которых прорисовываются кромки пахоты. Под ними отмечены посеянные зерна и соединяющиеся с ним «ромбы с крючком», стебли растений. Усилены сцены треуголь-

никами роста, свастиками и другими формами солярных знаков в верхней части стеблей. Эти знаки являются символами солнечного света и тепла для роста растений.

Логическим завершением развития идей обновления и развития новой жизни является сцена на большой бронзовой бляхе азелинской культуры, которая была найдена в составе клада на Аргыжском городище. Центральным звеном является Жертвенный Столп под двумя сферами небосвода. К Столпу приведены три жертвенных коня, на спинах и на голове которых показаны стебли растений, завершающихся бутонами новых плодов.

Перед грудью переднего коня солярный знак – круглый диск солнца с четырьмя расходящимися от него лучами. Ниже этой сцены дан прямоугольник поля со спиралями зерен, от которых поднимаются стебли новых ростков. Эти стебли, через тела коней, через их жертвенность произрастают и дают новую жизнь в растительном мире. Центральный Столп, небосвод, жертвенные кони, солнце, стебли растений с бутонами новых плодов, поле с поросшими зернами, – все эти символы вполне соответствуют земледельческо-скотоводческому образу жизни и мировоззрению южного крыла самостоятельно развивающегося в первых веках нашей эры пермского этноса. Но на этой бляхе даны еще и архетипические символы искусства. Отдавая дань архаичным воззрениям, связанным с образами водоплавающих, которые восходят к эпохе присваивающих форм хозяйства (охоте, рыболовству), к мифу о ныряющей птице (В. В. Напольских), мастер-металлург южно-пермского этноса отлил в нижней части бляхи 7 звеньев-подвесок, завершающихся «утиными» лапками. Итак, в данной композиции мы видим пример контаминации идей и обрядов охотничьей стадии общественного сознания и мышления финно-угров, сохранивших и включивших в мир образов и идей земледельческо-скотоводческие стадии развития и мышления южного крыла общепермского этноса.

Число аналогичных блях с подобными сюжетами из азелинской стадии развития пьяноборской общности велико. Это свидетельствует о больших талантах прикамских мастеров в претворении основополагающих мировоззренческих идей и вместе с тем показывает, что эти идеи носили не локально-ограниченный, а общечеловеческий характер. Прежний мифологический сюжет о ныряющей птице, достающей божееству со дна мирового океана землю для образования суши сохранялся довольно долго, функционировал в эпохи железа и Средневековья, обрастая со временем более поздними наслоениями. Этот древнейший

миф, некогда связанный с верхним и средним мирами религиозно-мифологической картины мира, художником пермского этноса был переведен в нижний мир, на данной композиции расположен ниже полосы земли и засеянного поля. Мотив утиных лап, как более ранний архетип в мифологии и искусстве, был им включен в нижнюю часть композиции как в силу архетипичности самого мотива, так и логического оформления сюжета, где в нижней части бляхи должны были быть символы, отражающие связь с нижним миром и водой.

Таким образом, на Урале, в Среднем Поволжье и Прикамье, в этом большом регионе, в своеобразной исторической сфере, где преобладало финно-угорское население, были распространены идеи воскресающей и умирающей, и вновь возрождающейся природы в ее растительном и животном воплощениях, а также в социуме. Эти идеи ярко и своеобразно отражались в различных сюжетах, композициях, символах, образах, оригинальных творениях, созданных на основе психологического и философского осмысления мифов на метаиндивидуальном уровне, и творческом их воплощении в произведениях искусства финно-угорских и финно-пермских мастеров в эпохи поздней бронзы и железа.

Как видим, в эпоху железа существовали представления о картине мира, состоящей из трехчленной по вертикали и четырехчленной по горизонтали структур. В этой картине мира рядом с центром находился сам человек или стояли представители социума. Подразумевалось, что этическая сторона жизни социума «контролировалась» всевидящим «мировым оком», «наблюдалась» в дневное время солнцем и его божественными «родственниками» в области невидимого мира (Матерью Солнца) и луной в ночное время. С прокламационной, воспитательной и другими целями эти образы древними мастерами и художниками были «низведены» из высших сфер фантастического и космического обитания в область их практического применения. Они отражены в различных вариациях на культовых вещах и предметах прикладного назначения, более всего связанных с украшениями костюма.

В конце эпохи поздней бронзы и начале эпохи раннего железа образы воспроизводства стад диких животных спорадически еще отражаются в искусстве региона, однако постепенно происходит стадийное изменение художественных метафор. Образ плодородия становится господствующим и побеждает образ охоты. С психологической точки зрения художественные произведения Прикамья эпохи железа пред-

ставляют особым образом организованную систему внешних впечатлений или чувственных воздействий на организм. В этом воздействии выделяется ряд составляющих:

1) мир ведущих образов и мыслей, которые существовали в древних обществах;

2) выделение художественных приемов и специфических особенностей каждого художника-творца, претворившего эти общие представления, психические образы и мысли в индивидуальном исполнении;

3) восприятие и понимание этих образов каждым индивидуумом социума общепермского периода;

4) опыт современного «прочтения» древних художественных произведений.

Произведения искусства строятся по принципу иконических знаков. Важнейшей группой знаковых систем являются знаковые системы восприятия. С их помощью отражены мысли о таинстве вечно возобновляющейся, самотворящейся жизни.

Изучение некоторых сторон духовной жизни общества ананьинской эпохи возможно по образцам искусства и семиотически насыщенным орнаментам. В них художник-творец отражает свои понятия о духовных ценностях. Среди образцов искусства привлекают внимание изображения, показывающие представления о круговороте в природе и, отчасти, хозяйственных занятиях древнего населения. На некоторых изображениях отражается стремление магически содействовать воспроизводству растений в благотворном, «божественном» воздействии на них солнца и дождя в процессе роста, обозначенном с помощью знаковых символов: треугольника – символа воспроизводства, «ромба с крючком» – произрастания и роста растений в различных сочетаниях с зооморфными, солярными и календарными символами годичного цикла. Эти изображения представлены на костяных пластине и накладке, глиняных антропоморфных «статуэтках», фаллах, пряслице из ряда городищ.

На верхней части костяной пластины (3,8 × 3,1 см) из Буйского городища при двукратном увеличении проявляются линия земли и три грани. На первой из них волнистой линией обозначена полоса взрыхленной почвы и ромб с видным завитком вверху, символизирующий брошенное в землю и произрастающее зерно. Он завершается изображением появившегося колоса с торчащими вверх «усами». На второй грани видна стадия мощного роста «растения», рядом с которым едва прослеживается антропоморфная фигура со знаками луны и солнца.

На третьей грани показаны «спелые» растения в период уборки, что обозначено первым срезанным растением.

В нижней части глиняных антропоморфных фигурок (более 20 экземпляров) обозначены «ромбы с крючком», от которых «произрастают» вверх тонкие, вьющиеся до пояса, а иногда и до груди линии «растений». Эти фигурки олицетворяют, как полагают, образы женщин-прародительниц. Посередине или в левой части груди некоторых фигурок прочерчен солярный знак в виде круга с расходящимися лучами или свастика. Стебли растений соединяются со свастикой. Здесь видна связь растительной и солярной символики. В некоторых случаях проявляются детали женских образов: слабо выделенный живот и груди, нагрудные украшения, одежда и др. Возможно, это статуэтки богини-покровительницы роста растений, образ которой связан с солярным культом.

Очевидно, с идеей оплодотворения земли связаны глиняные фаллы, на поверхности которых показаны уже известные «ромбы с крючком» – символы воспроизводства, иногда в сочетании с треугольниками, солярными символами и орнаментальным оформлением в виде насечек. Часть фаллов разбита в древности. Возможно, при исполнении обрядов аграрного культа они ритуально разбивались так же, как впоследствии, в XVIII–XIX вв. разбивались яйца в начале весенней пахоты. Это действие в ананьинскую эпоху могло обозначать акт соединения двух составляющих (фалла и земли), своеобразный акт оплодотворения, когда уничтожение фалла обозначало обременение земли посеянным зерном нового урожая и вызывало его рост.

Среди изображений на пряслицах «растительного» цикла особо выделяется сюжет на одном из них из Буйского городища. На нем показана календарная символика. Круг пряслица разделен на 6 неравных секторов. Это секторы-символы отрезков времени годового хозяйственного цикла. На них показаны в синкретичном виде годичный цикл изменений в растительном, животном мирах и в сфере хозяйственных занятий человека ананьинской эпохи – охоте и земледелии. В этой сложной композиции фигурируют два образа (медведя и лося) из распространенного в древности мифа о космической охоте. Изображения медведя и лося даны в сочетании различных символов: растительных, солярного, изображения тучи, дождя, возрождения в природе, «ромбов с крючками» и т. д. Это пиктографический, повествовательный сюжет, в котором каждая деталь имеет значение. В упрощенном виде эти идеи отражены на трех других пряслицах из этого же городища.

На одной стороне костяной пластины из Гремяченского поселения обозначена полоска земли, ниже которой вырезаны ромбы-крючки – корни дерева, а выше само дерево с плодами. Вершина соединяется со свастикой действием благодатного солнечного тепла, а слева капля падающего дождя. На обороте символы утреннего, дневного, вечернего и ночного солнца (Корепанов, 1993: 93–94).

Итак, сюжеты благопожелательного характера о воспроизводстве культурных растений и растительном цикле указывают на представления о круговороте в природе и стремление магически содействовать воспроизводству растений.

Мировосприятие в ананьинскую эпоху было преимущественно диалектичным и амбивалентным. В основе его лежат представления о движении живой материи, цикличности и развитии, переходе от одного состояния к другому и разнообразии форм окружающего мира. Особый интерес представляет изображение двойной гелисы: «символической хромосомы» в виде змеи, которая завершается бутоном. Возможно, это является отражением представлений об информационной основе жизни, которая, вероятно, сформировалась на интуитивном уровне.

Рассмотренные виды искусства связаны с мировоззрением, с представлениями об устройстве Вселенной и космическом порядке: символах неба, земли, солнца, культе огня, воззрениями о животном и растительном мирах.

В общественном сознании существовал психологический механизм обратного воздействия искусства и идеологии на социально-экономические условия жизни общества. Изображения воспроизводящего цикла магически воздействовали на сознание людей ананьинской эпохи.

В многообразном художественном творчестве этого региона по мотивам и сюжетам можно выделить большие группы изображений: космологические, антропоморфные, зооморфные и орнаментальные, которые тесно взаимосвязаны между собой. Солярная символика VIII–III вв. до н. э. в сочетании с ее производными (круги, кресты, лучи, спирали и т. д.) преобладает над другими космологическими символами (изображение облаков, луны и др.). Солярная символика отражала роль солнца как источника света и тепла, показывая различные его состояния: спокойное и «неспокойное» солнце. С самого начала эпохи раннего железа появляются композиции с синкретичным соединением солярной, растительной символики и элементов антропоморфности с целью усиления одного символа путем добавления, соединения его с другим симво-

лом. Солярный символ – один из важных универсальных символов, с помощью которого мастера воплощали свои представления о месте солнца в жизни человека, общества, растительного и животного миров, воплощали знания о дуализме, борьбе противоположных начал, о четырех сторонах света.

Украшения с солярной символикой составляют важную группу предметов в искусстве региона в III в. до н. э. – III в. н. э. В это время возрастает число вариантов в изображениях солнца. В центре солярных блях, как и в VIII–III вв. до н. э., изображается сосковидный умбон – символ антропоморфности – соединения представлений о небесном солнце с молоком матери, дающим молоко жизни и ее продолжение. Ведущую идею в художественном оформлении эполеообразных застежек можно сформулировать следующим образом. Человек пьяноборского времени носил на сакрально значимом месте – поясе – символику, отражающую воинскую идею этого времени: небесная птица, ведущая солнце (источник света и тепла), которое ежедневно давало продолжение жизни растительному миру и социуму. Точки – кружки и волнистый орнамент на спине птицы отражают небесную влагу и капли дождя. Эти символы были важны земледельцу пьяноборской эпохи.

В эпоху железа образ человека занимал достаточно заметное место в изобразительном искусстве данного региона. Эти символы связаны с приданием антропоморфных начал ведущим стихиям, некоторым сферам жизнедеятельности и культам: божествам домашнего очага, шаманству, роли воинских начал в жизни общества того времени. Индивидуальные черты отдельного человека еще не были выделены художниками этой эпохи.

Нижнее Прикамье и среднее течение р. Белой имеют свои особенности в развитии искусства. Это своеобразие во многом определяется историко-культурными и географическими особенностями – зоной контактов оседлого населения с кочевым миром.

Рассмотрим некоторые особенности на примере отражения мотива оленя. Олень – символ здоровья и долголетия. Олень в Волго-Камье полнее представлен в памятниках кара-абызской культуры довольно своеобразными, оригинальными изображениями (Корепанов, 1992: 47–51). Решающее значение в формировании и развитии «звериного» стиля в этом районе сыграло пришлое, кочевое население, которое постепенно оседало и смешивалось с местным ананьинским. Учитывая локальное своеобразие искусства данного района (Корепанов, 1987: 71–72) и уча-

стие ирано-язычного этноса в формировании и развитии кара-абызской культуры, полагаем, что к расшифровке семантики изображений оленей возможно подойти с позиций скифо-иранской моделирующей системы (Раевский, 1985; 1977; Фрейденберг, 1978).

Одним из ярких изображений в группе копытных животных IV в. до н. э. является фигура оленя с грациозно отброшенной назад головой в кольце. Это изображение на бляхе от нагрудного ремня IV в. до н. э. из погребения 39 Биктимировского могильника (Пшеничнюк, 1964: 220). Олень приостановился после стремительного бега и приклонился перед Мировым Деревом, показанным условно в виде изогнутой полосы с отростком. Подогнутые ноги оленя соединены в единую, слегка изогнутую линию. С целью декоративного заполнения кольца бляхи и придания ему прочности мастером допущена условная деталь: при повороте головы назад длинная ветвь рогов должна быть помещена не справа, а слева. Сверху бляхи отлиты две головы грифонов.

Изображения оленей в кольце встречаются довольно редко. Они известны в Прикубанье, Мусинской котловине и Ордосе (Членова, 1962: № 115; 185). Рассматриваемая бляха ни в одном из этих районов прямых аналогий не имеет. Исполнение морды оленя в виде клюва связано с восточным влиянием (сибирским или среднеазиатским), где олени с клювообразными мордами известны как на оленных камнях, так и на бляшках (Членова, 1962: № 115; 185).

При описании пространственно-космологических структур средствами зооморфного кода образцы копытных животных окажутся семантически близкими, т. е. они маркируют в представлениях древних мир животных (средний мир), который одновременно мыслится как «мир людей». Для изображения на бляхе характерна завершенность композиции и повествовательной сцены. В качестве семантически значимых здесь выступают следующие черты: Мировое Дерево, кольцо бляхи, соотношение голов орлов и позы оленя, данных в своеобразной «сцене терзания».

Символ Мирового Древа выступает центральным элементом горизонтальной подсистемы космической модели, однако здесь он дан условно, в стороне от центра бляхи. Такое размещение позволяло компоновать образы-символы на бляхе. Зрительно центральной фигурой выступает олень, поза которого с поджатыми под туловище ногами является воплощением «традиционного жертвенного положения», посвящения. После принесения в жертву дух оленей поднимается по стволу Мирового Древа в верхний мир, олицетворением которого выступают го-

ловы орлов, но в данном контексте небесный мир одновременно осмысливается как мир мертвых, поскольку орлы и грифоны выступают в качестве смертоносного начала. Мотив терзания, трактуемый как метафорическое значение смерти, должен рассматриваться как своего рода изобразительный эквивалент такого жертвоприношения (Раевский, 1985: 135).

На бляхе сцена жертвоприношения композиционно соединена со «сценой терзания», однако в представлениях древних всякое жертвоприношение олицетворялось с возрождением жизни. Эта идея многократного возрождения жизни осуществляется через ритмично повторяющиеся завитки рогов, так как они обладали той же силой роста и обновления. Кольцо бляхи вместе с головами грифонов отражает представление о «границах мироздания»: средний мир представлен образом оленя, а верхний мир (образы грифонов) одновременно обозначает и нижний, хтонический. Итак, на бляхе отражено представление о посвящении в жертву оленя, дух которого устремляется в верхний мир по стволу Мирового Дерева, а «сцена терзания» отражает этот свершившийся акт. Идея возрождения жизни показана соединением клювов грифонов с мировым «кольцом жизни», которую через клювы возвращают грифоны. Идея цикличности, непрерывного умирания и зарождения жизни как многократный, непрекращающийся процесс выражена посредством рогов. Вся сцена символизирует круговорот и цикличность в природе.

Поза оленей на следующих бляхах носит сакральный характер: головы олене-верблюдов повернуты назад. Здесь та же идея возрождения жизни. Она обозначена посредством рогов, которые превращены в грифоньи головы, что указывает на их хтоническую природу и связь с нижним миром. Поиск вариации отражения идеи посвящения и возрождения жизни привел «художника-творца» к попытке обозначить невыразительную «сцену терзания», в которой образы даны механически, неэкспрессивно – деталь, полнее подчеркивающая идею жертвоприношения. В дальнейшем происходит отказ от такой чрезмерной усложненности, поскольку самим носителям идея была ясна. Новым здесь является не только замена рогов грифоньими головами, но и соединение в одном образе двух видов животных: оленя и верблюда. Второй образ больше связан с верованиями населения восточных районов ирано-язычного мира, у которого верблюд считался священным животным. Возможно, такой синкретизм (т. е. соединение двух образов) объясняется смешением двух групп насе-

ления, который произошел в центральной Башкирии на рубеже нашей эры, когда у одной превалировал образ верблюда, а у другой – оленя. Оба образа моделировали «средний мир», а общая идея сохранялась отчетливо. Подчеркнем и попытку обозначения полоски земли, что является формой «отчуждения» образа от предмета (Федоров-Давыдов, 1976: 38–54).

Главными на следующих изображениях «олений» являются рога, которые выражают силу роста и обновления, идею возрождения жизни, ее повторение в виде ритмичных завитков спиралей (Мартынов, 1984: 5–6). Сцена на этих бляхах замыкается в основном «средним миром»: полоска земли уравнивается полоской рогов, нет в позе оленя жертвенности, и только повернутая назад голова указывает на сакральный характер изображения.

Таким образом, на рассмотренных бляхах отражена идея цикличности, непрерывного умирания и зарождения жизни как многократный и непрекращающийся процесс.

В эпоху раннего железа в общественном сознании происходит процесс взаимодействия архаического культово-мифологического комплекса финно-угров эпохи камня (миф о ныряющей водоплавающей птице, достающей первородную землю со дна мирового океана, миф о творении земли из яйца) с культово-мифологическим комплексом эпохи раннего железа (миф об уничтожении лишних солнц). Этот процесс происходит в общественном сознании, но в искусстве эти мифы выражаются порознь, т. е. в одном сюжете или художественной композиции вместе не отражены.

Рассмотрим прауральский космологический миф о ныряющей птице и его отражении в ананьинском искусстве. Миф о возникновении земли является центральным элементом гипотетической прауральской космологии (Напольских, 1991: 17). В этих космологических сюжетах отмечается, что водоплавающая птица, нырнув, приносит со дна первичного океана кусочек земли, из которого и возникает суша (Айхенвальд, Петрухин, Хелимский, 1982: 187–188). Эта птица (типа «утка») выполняла роль ныряльщика, обладающего волшебной силой, так как «утка» связана с небесными сферами (Напольских, 1991: 85). В прауральской модели мира водоплавающие перелетные птицы типа «утка» прилетают к людям с неба, из страны птиц, находящейся на юге, и служат связными между человеком и богами, они же олицетворяют души рождающихся людей. Время существования «мифологического союза» древнейших предков народов-уральцев, юкагиров и тунгусов в Евразии

и алконгинов, ирокезов, сиу и пенути в Америке – на огромной территории, где этот миф был распространен, весьма приближенно можно определить как верхний палеолит (Напольских, 1991: 83, 118–119). Приуралье также включается в регион распространения этого мифа. К эпохе раннего железного века прошло много времени, тем не менее, отголоски мифа о ныряющей птице могли сохраниться в памяти людей ананьинской эпохи в Волго-Камье, что могло отразиться и в искусстве. Если рассматривать в хронологическом диапазоне, какая-то часть изображений эпохи неолита-бронзы могла принадлежать финно-уграм, с сохранением этой традиции в их среде и в эпоху железа, и в Средневековье вплоть до современности (Напольских, 1991: 95–96).

В искусстве ананьинской эпохи существовали две группы изображений птиц (хищной и нехищной породы), которые просуществовали параллельно. Часть изображений хищных птиц (орел, филин, коршун и др.) изготовлена местными мастерами в силу того, что их популяции представлены в Волжско-Камском регионе, а также особого к ним отношения. Филин, хищная птица, – объект почитания местных финно-угорских народов Урала (Оборин, 1976: 23).

Другая часть изображений хищных птиц привнесена из круга образов скифо-иранского мира.

В связи с рассматриваемой темой наиболее интересны изображения птиц не хищной породы, в том числе и водоплавающих (утки).

Наиболее ранней является часть глиняной статуэтки птицы из поселения Камский Бор II, которую А. М. Ширинкина, основываясь на типе жилища и керамике с псевдошнуровым орнаментом, переходным к традиционному шнуровому орнаменту, относит к началу I тыс. до н. э. (Ширинкина, 1960: 93–94). Не исключено, что статуэтка относится к раннеананьинскому времени. Тем более, что часть подобной статуэтки птицы V–IV вв. до н. э. (сохранилась только голова) найдена на Конецгорском селище (Корепанов, 1975: 115).

К рубежу VI–V вв. до н. э. относится фигура водоплавающей птицы, очевидно, утки из Ст. Ахмыловского могильника (Патрушев, 1977: 111, рис. 1, 30). Конфигурация птицы со слабо изогнутой головой, характерный изгиб шеи с насечками и выгнутая спина выполнены приближенно к натуре, но в рамках приемов условной стилизации раннего периода. Это объемное изображение, скорее всего, плывущей утки. Отверстие для ношения – в области груди птицы.

Значительно большей стилизацией отличается фигура утки с выгнутой вперед грудью из Ананьинского могильника (НМФ, колл.

№ 1400/346), которую по стилистическим особенностям можно отнести к V–IV вв. до н. э. Это плоскостное изображение, лапки птицы вытянуты, что создает впечатление движущейся утки. Обращает внимание сильно выпяченная грудь (набитый зоб набранной земли со дна первичного океана). Важно отметить, что у фигурки три отверстия (на груди, спине и в нижней части живота), позволяющие носить ее в трех основных положениях – головой вниз, головой вверх и в нейтральном положении.

Золотая фигура птицы из городища Шишка (Нефедов, 1999: 57) отлита в виде водоплавающей птицы, изогнутостью хвоста напоминающей улитку. Выразительность изображения головы в сочетании с оригинальной трактовкой фигуры, являющейся, видимо, одним из приемов условной стилизации, позволяет отнести ее к V в. до н. э.

Кроме того, в качестве прообраза в рассматриваемом мифе могли выступать и другие водоплавающие птицы (Напольских, 1991: 95–96). В искусстве ананьинской эпохи известны изображения ряда птиц не хищной породы: две фигурки VII–VI вв. до н. э. из Луговского могильника, фигурка из Конецгорского селища, две фигурки из Зуевского могильника (Збруева, 1952: 37, 247) и др. Одна из них из Зуевского могильника (погребение № 29) отличается двойным способом ношения – головой вниз и вверх, поскольку имеет два отверстия (Збруева, 1952: 37), а остальные – только одним способом – головой вверх.

В связи с этим существует предположение относительно семантики птиц с двойным способом ношения (правда, высказанное о мальтинско-буретских изображениях птиц): они изображают не просто летящую, а одновременно ныряющую птицу, в зависимости от функции в каком-то ритуале (Напольских, 1991: 123). Интересен тот факт, что когда нганасанский шаман «движется» вверх, то пристегивает имеющееся у него на нагруднике изображение гагары вверх головой с помощью специальных петелек, а когда «движется» вниз – пристегивает его вниз головой, гагара «пробивает» дорогу шаману (Напольских, 1991: 122–123). Вполне возможно, что некоторые отмеченные выше фигурки ананьинской эпохи с двойным способом ношения могли использоваться в подобной шаманской практике, особенно из богатого 29-го погребения Луговского могильника, фигурка из Ананьинского могильника (НМФ, колл. № 1400/346). В других случаях фигурки могли символизировать выплывающую птицу из Конецгорского селища. Фигурки связывали с охраной жилища и рода, т. е. они являлись оберегами.

Исконным носителем мифа о ныряющей птице и сопряженным с ним представлением можно считать сибирский, «монголоидный» компонент в составе уральцев (Напольских, 1991: 128). Особый интерес представляют в связи с этим антропологические материалы из Луговского могильника, в краниологии которых фиксируется концентрация монголоидной примеси. В этих погребениях представлены фигурки птиц не хищной породы с одним способом ношения – вверх. Возможно, эти факты взаимосвязаны между собой и могут отражать сохранение в монголоидной среде мифа о ныряющей птице.

Отголоски этих мифов могут быть отражены в сходном названии утки и лебедя в финно-угорских языках (Collinder, 1955: 75, 84), у удмуртов – в названиях птиц и народной этимологии, в использовании утки в обрядах, связанных с жертвоприношениями Матери Солнцу, в молении с уткой на юг (Васильев, 1902: 66).

Таким образом, отголоски приуральского космологического мифа о ныряющей птице могли сохраниться в памяти людей ананьинской эпохи, что нашло отражение на рассмотренных изображениях птиц.

Другой миф – о творении суши из яйца отражен на поясной накладке V в. до н. э. из Ананьинского могильника (Невоструев, 1871: рис. 1, 2). К фигуре водоплавающей птицы отлито символическое изображение крупного яйца. Птица отлита в момент его снесения.

В контексте изучения семантики искусства Среднего Поволжья и Прикамья интерес представляют образы, связанные с шаманством. С шаманским головным убором связаны изображения голов лосих на костяных стержнях ананьинской эпохи. Среди них особо выделяется голова лосихи на стержне VII–VI вв. до н. э. из Пижемского городища, выполненная в обобщенно-натуралистической манере раннего периода. К ней примыкает ряд резных из кости голов лосих V–III вв. до н. э. из Прикамья с выраженными чертами горбоносой морды с отвисшей нижней губой и элементами стилизации, которые проявляются в условной трактовке рогов, вытянуто-треугольных ушах и глазах вытянуто-овальной формы. Характер изображений голов лосих на стержнях, традиции, восходящие к изображениям лосих на стержнях шаманских головных уборов эпох мезолита и неолита (Рыбаков, 1981: 66–69), дают основание полагать, что и назначение ананьинских стержней с изображением лосих может быть связано с шаманским головным убором, к которому они прикреплялись. А если это так, то перед нами «служебные» духи шамана (Басилов, 1984: 30–51), образы небесных лосих, выступающих медиаторами между средним и верхним мирами и помогающих

шаману в его путешествиях по верхнему миру. Первоначально одежда шамана должна была передавать облик какого-то одного животного и исконная форма «рогатой» шапки – это шкура, снятая вместе с рогами с головы оленя, лося и т. п. (Басилов, 1984: 102–103). Когда этой возможности не было, то при изготовлении шаманской одежды могли использовать шкуру другого животного и прикрепить изображение головы лосихи на костяном стержне как символ вместо реальной лосиной шкуры. В данных случаях, главный дух – покровитель шамана представлялся в виде лосихи. Облачившись в ритуальный костюм лосихи, шаман сливался в одно целое с ее духом, который изображала одежда (Басилов, 1984: 62–71).

В этом отношении рассматриваемые изображения лосих имеют продолжение и связаны с бляхами пермского «звериного» стиля (Рыбаков, 1981: 62–71). В частности, связь наблюдается со 117 и 170 бляхами по нумерации А. А. Спицына, на которых изображение лосиной морды аналогично ананьинским. Изображение составляет через эпохи одну связующую нить: лосиные головы на стержнях эпохи мезолита – неолита – материалов Оленеостровского могильника – ананьинской эпохи и блях пермского «звериного» стиля. Они связаны с культом лося (Грибова, 1974: 68–75). В удмуртском языке существовало табу названия лося (Атаманов, 1988: 44). Название древне-удмуртского рода Юра связано, как считает М. Г. Атаманов, с коми йора «лось», который был предполагаемым тотемом рода (Атаманов, 1988: 44–45).

В целом данный мотив в искусстве ананьинской эпохи был связан с отражением пережитков тотемизма. Кроме того, образ лося использовался в шаманстве.

Мы уже отмечали, что идеографической иллюстрацией «путешествие души шамана в «верхний мир» является изображение на костяной мотыге IV–III вв. до н. э. из Старонагаевского (Тра-тау) городища Краснокамского района Башкортостана. Мотыга была обнаружена в 1984 г. в заполнении жилищной ямы № 19. Мотыга тщательно обработана и отполирована, размерами 21 × 4,5 × 16,5 см, с отверстием для ношения на ремешке (Корепанов, 1990: 174–177).

На ее гладкой вогнутой поверхности вырезано схематическое изображение «мирового дерева». На конце правой нижней ветви выгравирован гриб – символ шаманского способа достижения экстатического состояния. На левой нижней ветви – схематичная фигура сидящей птицы. Ниже левой ветви выполнены две насечки, которые продолжают выше этой ветки и влево вверх от фигурки и вместе с нижними состав-

ляют 7 насечек. Выше символа «мирового дерева» обозначена схематичная фигура летящей вверх птицы.

Место крепления мотыги с помощью ремешка оформлено в виде головы «ушастого» грифона с обозначением восковицы и разреза клюва. В верхней части клюва вырезан спиральный завиток. На голове резными линиями показаны уши грифона. Очевидно, скульптурная голова грифона в композиции олицетворяет небесное божество.

По смысловому содержанию вся композиция является иллюстрацией «путешествия души шамана в верхний мир». У потомков ананьинцев – удмуртов, коми и мари отголоски шаманства почти не сохранились. У пермских финнов известны лишь следы архаической идеи о «мировом дереве» (Айхеневальд, Петрухин, Хелимский, 1982: 173, 185; Владыкин, 1994: 66–68). Поэтому обратимся к воззрениям о шаманских обрядах у народов Севера – нганаган, эвенков (Анисимов, 1959: 18, 44).

Последовательность «путешествия» по данной идеограмме можно представить следующим образом. Шаман, вкусив снадобья от «божественного гриба», растущего на «мировом дереве», совершает камлание перед зрителями – соплеменниками. Затем душа его, превратившись в птицу и вспорхнув на левую ветвь «мирового дерева» (остались следы от этого прыжка – две насечки), начинает перевоплощаться, о чем он сообщает своим зрителям – сородичам, участникам шаманской церемонии. Характерно, что в изображении души-птицы наблюдаются элементы сходства (трактовка крыльев, показ ног в виде подставки) с тамгой обских угров XVI–XVII вв. (Симченко, 1965: 84).

Душа-птица шамана разбегается по небесной тверди и оставляет 5 следов (всего же с левой стороны «мирового дерева» 7 нарезок – следов). Шаман карабкается на дерево или столб с семью или девятью зарубками, представляющими 7 или 9 небесных уровней. «Препятствия», которые он должен преодолеть, – это на самом деле небеса, куда шаман должен проникнуть (Басилов, 1984: 70–71). Манси знают семерых Сыновей Бога. У васюганских хантов говорится о 7 богах, распределенных по семи небесам (Кулемзин, 1976: 30). Данное изображение «мирового дерева» с 7 следами-ступеньками – еще один знак, показывающий способность шамана совершать экстатическое путешествие в небесные сферы (Басилов, 1984: 53–71). Восхождение по дереву – древнейший вид пути на небо (Басилов 1984:71). Алтайцы при большом жертвоприношении Ульгеню ставили в юрте молодую березу с обрубленными нижними ветвями. На стволе делали 9 зарубок – «ступенек». В ходе обряда шаман последовательно

становился на эти «ступеньки», показывая, что он достиг того или иного яруса неба (Басилов, 1984: 71).

Путь полета души-птицы шамана высоко в поднебесье в верхнем мире (Рубинштейн, 1976: 308) обозначен в виде маленькой, схематичной фигурки летящей птицы. Душа шамана неустрашимо стремится вверх для «общения» с верховным божеством небесного мира, олицетворением которого является скульптурная голова «ушастого» грифона. Этот символ верховного божества совпадает с аналогичным символом, отраженным также в виде грифона на ананьинских парадных секирах.

Бесконечность мира, громады его космических пространств существуют как бы «измеряемые» человеческими возможностями в мире. Поскольку семиотические модели мира определяют правила поведения личности и коллектива, коллектив осуществляет контроль над хранением и передачей этих моделей и над способами их введения в человека (обучение в широком смысле), заботясь о единообразии и преемственности этих моделей (Иванов, Топоров, 1965: 8). Очевидно, что необходимость зрительного закрепления хода «путешествия души шамана в верхний мир» и демонстрации связи мотыги с шаманским культом в сознании членов родового коллектива, особенно для молодых соплеменников, но в целом и для всех жителей Старонагаевского городища ананьинской эпохи, заставила воплотить этот «путь» в отраженной здесь композиции. Однако она показана схематично, условно, в виде символов (Лосев, 1976: 156, 158, 190–191), обозначающих последовательность ритуальных действий и «хода» перевоплощений шамана. Можно полагать, что более глубокое содержание «путешествия» и шаманского камлания единоплеменниками было известно, и знаки-символы отражали этот глубинный смысл.

Интересны и другие детали, которые выглядят логичными в композиции. Шаманский «гриб мирового дерева» является медиатором между средним и верхним мирами, поэтому он дан на правой ветви как признак того, что в композиции он еще связан с реальным, «средним» миром. О том, что перевоплощение шамана происходит в верхний мир, свидетельствует расположение души в виде птицы на левой ветви «мирового дерева».

Вместе с тем в композиции нет «специальных текстов» и знаков – символов, указывающих на специфичность обратного перевоплощения при «возвращении» души шамана из верхнего мира в «средний мир» людей. Поэтому можно полагать, что весь ход реинкарнации при «возвращении» мысленно совершался в обратном порядке.

В символике «мирового дерева» воплощены различные религиозные идеи, и символика его почти неистощима (Элиаде, 1987: 156–157). В данном случае Древо, очевидно, выступает как символ планетных небес. Именно эта символика играет существенную роль в центрально-азиатском и сибирском шаманизме (Элиаде, 1987: 157). Во многих архаических традициях «мировое дерево», выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеей творения, плодородия и инициации, в конечном счете – с идеей абсолютной реальности и бессмертия (Элиаде, 1987: 156–157).

Скульптурная голова грифона обозначает также, вероятно, центр Вселенной, куда устремляется шаман после прорыва всех уровней «верхнего мира». В этом случае он преобразует космологическую концепцию в конкретный мистический опыт. Это важный момент: он показывает ту разницу, которая существует между религиозной жизнью населения городища ананьинской эпохи и религиозным опытом его шамана – этот последний есть опыт индивидуальный и экстатический. То, что для остальной общины остается космологической идеограммой, для шамана становится мистическим маршрутом. Первым центр Мира позволяет направлять к небесным богам свои просьбы и приношения, тогда как второму он дает возможность улететь в прямом смысле слова. Реальное общение между тремя космическими зонами возможно лишь для шаманов (Элиаде, 1987: 157–158).

Необычно жилище-полуземлянка, в центре которого найдена мотыга. Характер заполнения его котлована отличается тем, что состоит из земли, сильно смешанной с золой. Ее здесь так много, что она местами образует золистые пятна, но без следов горения огня. Заполнение в жилище хорошо уплотнено. Дно неровное и слегка углублялось к центру. Очевидно, что эти углубленность и уплотненность могли образоваться в результате утаптывания обитателями жилища его центральной части, возможно, и во время религиозных церемоний, например, это был «шаманский чум» (Басилов, 1984: 126).

Обращает внимание тщательность отделки и полировки поверхности мотыги. Среди других, более грубых земледельческих орудий ананьинцев она выглядит необычной. Очевидно, мотыга была ритуальной и являлась атрибутом шаманского культа. Возможно, она использовалась при заготовке ядовитых грибов и добыче корней, из которых готовилось шаманское питье перед камланием.

Условный, схематичный характер изображений в композиции и моделировка головы грифона в упрощенно-натуралистической манере,

характерные для позднего периода ананьинского искусства, и керамика с веревочным орнаментом позволяют датировать эту вещь шаманского культа IV–III вв. до н. э.

В искусстве Среднего Поволжья и Прикамья ананьинской эпохи и из сопредельных территорий известны фигуры самих шаманов, согласно древней традиции, сочетающих преобладающие антропоморфные черты, но на их голове и ногах отражаются черты хищных животных и птиц или преобладают зооморфные видовые черты, на которых прослеживаются черты человека (птицевидные идола).

Сложное в видовом отношении изображение шамана представлено в культовом наборе из находок у с. Скородум Пермской области. Он показан во время культового (ритуального) танца. Это подвеска культового характера, на которой отлит мужчина – шаман, с бородой, головной убор которого увенчивает голова лося. Нижняя часть туловища шамана завершается головой «ящера» или щуки. Шаман изображен присевшим, в его руке – округло-овальный предмет, скорее всего, бубен. Нога похожа на волчью.

Если мысленно продолжить овальную линию, идущую вдоль спины шамана, то получится круг: круг Вселенной. Само антропоморфное изображение логически соответствует вертикальной маркировке Космоса, в которой верхний мир отражен в виде головы Лосихи (Небесной Лосихи). Средний мир олицетворяет голова шамана и его тело, а нижний мир символизирует голова щуки. Перед нами идеально представленный образ шамана в культовой одежде, в которой отражен архаичный образ Небесной Лосихи, Дух Лосихи, который постоянно связан с шаманом. Это могущественный дух – покровитель, благодаря которому он способен лечить, предсказывать судьбу, обеспечивать удачу в охоте. Если принять данную бляху образцом реального жизненного прототипа, то можно предположить, что первоначально у данного шамана или его предшественника вся культовая одежда была сшита из целой шкуры лося вместе с его головой.

В связи со способностью шамана посещать нижний мир и общаться с его духами туловище его заканчивается головой ящера или щуки. Возможно, что в древности культовая одежда именно так и была оформлена и отражала способности шамана к медитации и «посещения» им «верхнего» и «нижнего» миров и общения с духами этих сфер. Перед нами образ «сильного» шамана по профессиональным качествам. Материалы из этнографии северных народностей – ненцев, нгасан, хотя и нельзя настаивать на прямых параллелях между изображениями на

культовых предметах и данными этнографии, все же имеют некоторые общие моменты. Среди духов-помощников сибирских шаманов важное место занимал мамонт. Эвенкам этот представитель подземного мира рисовался в виде гигантской рогатой щуки, обросшей шерстью. Другой образ мамонта, известный эвенкам, – это рыба с головой сохатого. Ханты представляли себе мамонта страшным подземным чудовищем, которое в начале жизни имело облик лося, а с наступлением старости теряло зубы и рога, переселялось под землю или воду и там перерождалось. Мамонт служил духом-помощником шаманов во время их странствий по подземному миру (Басилов, 1984: 31–33). Многие духи воображались в виде животных (Басилов, 1984: 31).

С какой целью была отлита данная культовая вещь с рассмотренными изображениями на ней? Возможно, «сильный» шаман носил ее на груди с целью демонстрации своей шаманской силы, а также для психологического утверждения в сознании сородичей своих необыкновенных способностей. Она могла одеваться шаманом в особых случаях, например, перед камланием, а в обычное время хранилась в особом месте. Впоследствии вместе с другими вещами она оказалась в составе клада у с. Скородум.

Следующим изображением шамана в его полетах в «верхний мир» выступает филин: он прикреплен в качестве головного убора на антропоморфной фигуре. Первоначально именно птицы переносили шамана в «верхний мир» (Басилов, 1984: 84). В верованиях угров филин играл особую роль. Вся композиция соответствует представлению древних о вертикальном строении Вселенной: фигура филина – «верхнему миру», тело шамана – «среднему» и фигурка птицы в его ногах, отлитая наоборот, зеркально верхней фигуре филина, символизирует «нижний мир». Подобная связь шамана и его костюма с вертикальным делением мира и с космическими символами известна у многих народов (Басилов, 1984: 114). В данном случае отражен в статичном состоянии идеально представляемый образ шамана.

Несомненно, данный ритуальный костюм показывает, что перед нами опытный специалист – шаман, приобретший для своих «путешествий» в иные миры двух духов-помощников.

В этом же могильнике обнаружена бронзовая бляха, на одной из сторон которой выгравирована схематичная фигура шамана, возможно, в ритуальной пляске левая рука его приподнята, а правая несколько отведена назад в бубен. На голову его одета маска в виде оленьей или лосиной головы с рогами.

В искусстве Западной Сибири эпохи раннего железа фигура стоящего шамана изображается несколько иначе. Так, интересный и выразительный вариант изображения шаманки и ее костюма показан на бляхе из Барсовского III могильника. Шаманка (отмечены ее половые признаки) одета в медвежью шкуру, снятую целиком, очевидно, с медведицы вместе с головой. Шаманка показана в момент камлания. Ее правая рука поднята вместе с бубном вверх, а левая отведена назад для создания шумового эффекта во время ритуального танца. Композиционно вся фигура отлита в фас, тогда как ноги (ступни) развернуты и показаны в полоборота. Перед нами шаманка, духом-помощником которой была медведица.

Есть еще одна черта, соответствующая представлениям древних о медведях: это четырехпалые конечности передних лап. Судя по петельке на обратной стороне, в древности эта накладка крепилась на кожаную одежду захороненной в этом погребении шаманки. Становится понятным, почему изображение бубна обломано в древности, во время захоронения. Вместе с переходом души шаманки в потусторонний мир порче подверглась самая важная часть шаманской ритуальной вещи – бубен, который играл большую роль в комплексе шаманских представлений. Именно со смертью шамана ломался и реальный бубен. Молодой шаман рода изготавливал новый бубен с нанесенной на него символикой и производил обряд «оживления» бубна (Басилов, 1984: 80).

Продолжением прежней традиции изображения одиночной фигуры шамана в ритуальной одежде в позднепьяноборскую эпоху являются две фигуры на бляхах пермского «звериного» стиля. На первой показан шаман в одежде «лося»: его дух-помощник – лось является покровителем в «общении» с «верхним миром». Шаман стоит на ящере – представителе «нижнего мира». Здесь также наблюдаем продолжение древней традиции зоантропоморфной символики с вертикальным делением мира на три сферы.

На второй показан шаман в культовой одежде, на голову которого надета медвежья голова со свисающими на плечи передними лапами. На тело и руки шамана одета шкура медведя, а на шею – медвежьих клыки. В отличие от прежних изображений здесь уже отсутствует символика вертикального деления мира на три сферы. Задачей художника и металлурга становится стремление отразить саму фигуру шамана как идеально представляемый образ, помощником которого является дух медведя в характерном показе «одежды».

В искусстве Приуралья, Урала и Западной Сибири эпохи раннего железа хорошо представлены уменьшенные варианты отливок и изображений масок и личин. Увеличенные их копии, очевидно, применялись шаманами в ритуальной практике. В эпоху раннего железа на шаманских костюмах появляются костяные и металлические подвески и нашивки, воспроизводящие облик духов или их кости, когти и лапы. Характерно, что шаманские традиции сопротивлялись внедрению железа (Басилов, 1984: 109), и изображения масок и личин были изготовлены только из традиционного, «сакрального» материала: кости и бронзы. Исследователи считают, что маски употреблялись с различной целью, а именно обмануть духов относительно личности их носителя и, таким образом, они предохраняли его от нападения: маска могла изображать духа, олицетворяемого носящим его лицом, таким образом отпугивающим сверхъестественных врагов. Другие маски, например, олицетворяли умершего духа. Маски использовались также в театральных представлениях, иллюстрируя мифологические события (Боас, 1926: 104).

Имитацией реальной маски является костяная схематичная антропоморфная личина из Гремячанского поселения. Глаза и рот на ней обозначены отверстиями овальной формы. Овальный рот создает впечатление, что реальная маска обозначала состояние человека кричащего или открывшего рот. В нижней части имитации маски просверлены отверстия для прикрепления бороды. Схематичные прочерченные линии и насечки, идущие от глаз, создают впечатление двух ползущих по маске к правому глазу насекомых, очевидно, гусениц. Расстояние между «глазами» соединено условным изображением гусеницы. Отсюда видно, что духом-помощником шамана, пользовавшегося реальной маской, выступало какое-то ползающее насекомое, возможно, гусеница. Реальная маска изображала дух этой гусеницы и отпугивала сверхъестественных врагов (Балогун, 1977: 12–20; Богатырев, 1971: 103–117). Вполне возможно, что имитация маски была прикреплена к кукле, заместителю шамана, и эта кукла в «маске» постоянно отпугивала сверхъестественных противников шамана и людей. Охранительные функции маски действовали так долго, что кукла, выполненная из органических материалов, сгнила, а маска сохранилась как артефакт. Допустим и другой вариант, когда эта маска нашивалась на обрядовую одежду шамана.

Следующее изображение относится к имитации рогатых личин. Рогатые личины встречаются в искусстве Западной Сибири. В некоторых случаях в верхней или нижней части личин на месте бороды или волос отлиты головы медведей.

В случаях, когда на личинах показана голова медведя, возможно реальные маски использовались в драматическом искусстве. Имитации же прикреплялись к шаманской одежде. А. Канисто отмечает, что когда вогульский актер одевает маску, он стремится скрыть от медведя свою личность на тот случай, если он, медведь, обидится шутке (Боас, 1977: 104).

Изображения птицевидной и сердцевидной личин на Вишерском камне и Томской писанице являются отражением рогатых масок-личин, которые одевались на головы танцорам участниками древних мистерий, представлявших предков (Окладникова, 1978: 82–84). Причину распространения таких изображений Е. А. Окладникова видит в социальной сфере – это обряды, связанные с жизнью общества, в которой важное значение имели тайные мужские союзы, и маски, которым отводилась важная роль в этих обрядах (Окладникова, 1978: 84). К этой группе примыкает имитация рогатой маски шаманской короны с оленьими рогами из селища Барсова гора III/19.

Из Прикамья происходят шаманские костяные палки для ударов в бубен с изображением медведей и выгравированными животными (Зуевский могильник, городище Черепашье) (Окладникова, 1978: 83–84).

Итак, рассмотренные варианты изображений свидетельствуют, что в лесном прикамском регионе существовало, как и в Евразии в скифскую эпоху (Збруева, 1952: 40, 127, 138; Марков, 1982, 1983: 120), шаманство. Шаман в ананьинскую и пьяноборскую эпохи соединял социальную систему, экологию, технику пропитания, родство и здоровье. В индивидуальности шамана опыт коллектива становился частью его самого, и этим он превосходил себя самого. Шаманство в Прикамье в эпоху железа было связано с системой представлений о картине мира.

В этнографических, филологических и фольклорных материалах финно-угорских народов Поволжья и Приуралья сохранились отдельные следы шаманства (Langton, 1989: 54; Элиаде, 1987: 151). Известны яркие описания ритуальных действий «туно» («гадателя») – шамана. Танец и исполнительское мастерство достигало здесь высокой степени сложности. «Туно» был профессионалом-танцовщиком, так как танец являлся его основным средством подготовки к «общению с божеством». «Туно» виртуозно владел танцем и мастерски жонглировал различными предметами (саблей, ножом, чашкой с водой), которые использовались в ритуальной пляске гадания или выбора служителей родовой куалы. Он наряжался в белую одежду, обматывал голову белым полотенцем или надевал белый колпак, белым же полотенцем опоясывался. «Туно»

начинал пляску под специальный музыкальный мотив «вось гур», исполняемый на «бадзым крезь» («великие или большие гусли») – единственно священном инструменте удмуртов. Во время пляски он держал в правой руке нагайку, черенок которой изготовлялся из таволги (таволга обладала магической силой), а в левой – саблю. В определенный момент он вонзал ее, никого не задевая, в дверь и вынимал уже после гадания или же танцевал вокруг сабли, воткнутой в центре помещения.

Этот культ может восходить ко времени общепермской общности, в частности, эпохи раннего железа, когда финно-пермские племена поддерживали тесные культурные связи со скифо-иранским миром. У скифов меч, водруженный на вершину четырехугольного алтаря, выступает в качестве одного из воплощений мировой оси, т. е. одного из эквивалентов Мирового Древа (Богаевский, 1888: 24–31; 1890: 127; Емельянов, 1921: 22). Этот культ известен также у гуннов. Вероятно, этот культ меча был заимствован финно-пермянами у скифо-иранцев, и в танце удмуртского «туно» отразился как ритуальное действие, восходящее к скифской и гуннской эпохам. Л. Г. Герценберг считает, что шаманизм у уральских народов не является исконным, а различные его черты заимствовались в разные эпохи у разных народов, в том числе финно-угры заимствовали черты шаманского культа и у иранцев (Раевский, 1985: 99).

Затем «туно» в исступлении падал, выкрикивая имена «кандидатов» на пост хранителя родового святилища («куала утись»), тысяцкого («торо») и др., спрашивая каждый раз: «Есть ли такой?». Танец длился до тех пор, пока «туно» не получал удовлетворительный ответ.

При изготовлении удмуртами нового воршуда (племенная, родовая святыня для поклонения богам) непрерывно исполнялась «мелодия поисков небесной росы» – «Инву утчан гур» на «Великих гусях».

Исполнение «Инву утчан гур» обычно связывают с шаманским культом, поэтому предположение о некоторых параллелях в хореографии (описание танца – камлания «туно» небезынтересно (Владыкин, 1994: 285).

Элементы шаманства у удмуртов можно было видеть и во время празднования гербера на озимом поле. Все мужчины во главе со жрецами становились рядами на восток и обращались к воршуду своего рода, просили дать им счастье, богатый урожай хлеба. После угощения жрец начинал петь, а девушки и женщины ему вторили. Когда от протяжных песен переходили к веселым плясовым, жрец в кругу начинал подпля-

сывать и подпрыгивать. Постепенно круг расширился, заполняясь танцорами, шедшими цепочкой друг за другом.

В традиционной этнокультуре удмуртов используются два термина для определения танцев: «эктон» – собственно танец; «тэтчан» – от глагола «тэтчаны» – прыгать, скакать, танцевать – как жанровая разновидность обрядового танца, связанного с сакральным характером (от того, табуированным) архаической шаманской пляски (Владыкин, 1994: 290).

В свете приведенных материалов искусства эпохи железа и данных этнографии можно предположить, что этнографические материалы отражают существование шаманства, которое практиковалось в религиозной практике финно-пермских и соседних этносов в эпоху железа.

Интересны данные о связи шаманства у финно-угров с образом рябчика и с его свистом. На огромном пространстве от Сибири до Центральной Калифорнии, по обе стороны земного шара, рябчик всегда ассоциируется с шаманством. Этот образ связан в сознании многих народов с духами (Прокопьев, 1995: 89). Духи проявляют себя свистом. Они оповещают участников шаманской церемонии о своем прибытии к шаману свистом (O. Sadovsky). Финно-угорское слово «*sule*» означает одновременно «дух» и «свист». У вогулов фраза «*sule kisi*» ассоциируется с рябчиком. Н. Витсен отмечал, что остяки умеют издавать свист рябчика и вместо произнесения молитв «пищат».

О. Садовски приводит многочисленные примеры, в которых название прото-финно-угорского «*sale*» (*vokalist*) – «рябчик» – сходным образом звучит в финно-угорских народов (марийском, коми-зырянском, мордовском, вогульском, остяцком) и народов Центральной Калифорнии – мийоков. У последних «*suile-sko*» обозначает дух, призрак, дьявол. «*Sulepia*» – «свист», «*sule Tumum Laksv*» – «дух» или «призрак», представляющий из драматической церемонии. О. Садовски считает, что эти черты шаманских представлений, присущие европейским верованиям, распространились в Калифорнии после перехода этих верований из Европы в Америку.

Следует отметить, что и в удмуртском языке «сяла» значит «рябчик», «сялапи» – «птенчик рябчика». «Сялагуби» (удм.) – «серушка» – «гриб» (Удмуртско-русский словарь, 1983: 408), возможно, мог использоваться в сыром виде как наркотическое средство шаманами перед камланием, а «свистеть» – «щуланы», «свистел» – «щулай», также связан со свистом рябчика (для сравнения: «*Sjala*» – «*sulaj*» – «*sulanu*»).

Свист рябчика имитировался многими народами, наряду с курительной трубкой с помощью свистульки, изготовленной из Анжелики серебристой («*Angelika silvestris*»). В Коми республике растет высокое растение с белым зонтиком – «*Angelika silvestris*». На финском это значит «*karhum putki*» – «медвежья трубка», так как медведи очень любят ее. В вогульской мифологии «*Angelika silvestris*» играет важную роль, где медведица ест ее и рождает одного из предков и в этом случае «*Angelika*» выступает в качестве мужского начала (O. Sadovsky).

Таким образом, рассмотренные предметы искусства являются отражением шаманства. Часть их использовалась шаманами в ритуальных действиях во время их идеосинкретических путешествий в иные миры, процессах, которые диалектически связаны между индивидуальной мыслью и общим порядком через коллективные представления об устройстве мира. Данные шаманские изображения имеют продолжение в пермском культовом литье. В его композициях также прослеживаются изображения, связанные со жречеством и шаманством. Практиковавшееся в эпоху железа шаманство как особое состояние психоментального комплекса развивалось под влиянием иранского культового комплекса. Архаические представления финно-угорских племен эпохи железа частично сохранились в этнокультуре удмуртов.

Вопрос об изучении смыслового содержания – дело сложное. Можно попытаться понять или предположить новую версию семантики как среди уже опубликованных сюжетов и композиций, так и среди новых находок. Экспедиция Башкирского университета производила раскопки Тра-тауского (Старонагаевского) городища в Краснокамском районе Республики Башкортостан. Материалы городища относятся к ананьинской, пьяноборской эпохам и к бахмутинской культуре. Среди них имеются находки, непосредственно отражающие идеологические представления Западного Приуралья. Они свидетельствуют об эстетических вкусах и мировоззрении финно-угорского населения. По способу воплощения образов преобладают графические изображения на костяных и глиняных предметах (нарезки, вырезы ножом и другими острыми орудиями), реже встречаются объемные фигурки из кости и камня, а также сочетание графического и объемного способов изображений на одном предмете. По смысловому содержанию изображения делятся на несколько видов. Среди них мы уже рассказали об интересном изображении «мирового дерева» и идеограмме «путешествия шамана в верхний мир» на костяной мотыге IV–III вв. до н. э. из городища Тра-тау.

Вместе с ананьинской керамикой на этом городище в 1984 г. найдена известняковая плита (зернотерка) овальной формы диаметром $11,7 \times 14,7$ см, с изображением «растения», очевидно, злакового, связанного с крестом. На ее плоской поверхности вырезано схематичное изображение растения с тремя отростками. С левой стороны, у нижнего отростка, дано изображение большего креста, рядом с которым показан маленький крестик. Семантическое значение креста в представлениях древних многоаспектно (Корепанов, Обыденнов, Мажитов, 1990: 174–177). В данном случае прослеживается его связь с очистительным символом «воскресения» и бессмертия растительности причем, больший знак креста связан с эмблемой солнечного божества, олицетворяющего четыре сезона годичного цикла, в течение которого живет растение. Отсюда можно предложить следующее объяснение смыслового содержания данного изображения. При перетирании зернотеркой зерно, превращаясь в муку, уничтожалось. Однако заботы человека ананьинской эпохи были направлены на восстановление зерна, на новые всходы, возрождение, чтобы урожай зерна был достаточным и в будущем году.

Изображение растения на плите могло олицетворять возрождение культурных злаковых растений. Произрастание и рост должны были совершаться при достаточном воздействии солнечного тепла. Верхняя правая сторона большого креста, где обозначен маленький крестик, указывает на весну. В данном случае с его символикой связано вызывание тепла весеннего солнца, а отсюда, и весеннего возрождения растительности. Соответственно, остальные последующие стороны большого креста будут приходиться на лето, осень и зиму. Поэтому не случайно корни и стебель самого растения расположены именно со стороны весны – времени произрастания. В этом же секторе обозначен и отмеченный меньший крестик.

Достаточно сложная мифологема отражена на полусферической поверхности одного из известняковых пряслиц с городища Тра-тау (Даркевич, 1960: № 4, 58; Нейхард, 1975: 49). Начало ее связано с изображением грифона, рядом с которым вырезан крест с символикой луны. На одном из секторов креста, над серпом луны, показана фигура летящей птицы.

Грифон (начало мифологемы) на композиции показан с повернутой вправо головой, выраженной клювом и расправленными длинными крыльями в геральдической позе. Более ранние прототипы изображений хищных птиц в подобной трактовке встречаются в погребениях 29 и 54 Луговского могильника. Если смотреть по часовой стрелке, «полет»

грифона будет осуществляться за пределы диска пряслица, и этот путь обозначен тремя точками. Он пролегает рядом с крестом, в трактовке которого намечаются сходные черты с предыдущим изображением. Видны и новые детали: поперечная перекладина креста завершается полукружьями. Известно, что горизонтальная линия с круглыми окончаниями по краям обозначала цифру «1», которая сложилась в арифметическом обозначении в Приуралье еще в эпоху бронзы (Корепапов, 1980: 104–106). Сходный вид единицы, только в вертикальном положении, сохранился в этнографии удмуртов XIX в. Если так, то эта часть креста должна обозначать «1 год», т. е. вновь мы имеем дело с годичным циклом, разделенным на 4 сезона. Начало движения – фигура грифона и сектор, в котором птица изображена, обозначает лето. Далее полет птицы-«солнца» проходит через осенний сектор креста, с обозначением трех месяцев в виде точек. У остяков Белогородской волости в 1656 г. сходные три насечки – личные знаки – обозначали три рубежа (Верещагин, 1989: 70). Тремя палочками писали удмурты в XIX в. цифру «3» (Симченко, 1965: 103). Итак, эти три точки обозначают три осенних месяца.

Продолжение «текста» мифологемы расположено на оборотной стороне пряслица – в таком направлении определен «маршрут» полета птицы-«солнца» резчиком. Эта сторона пряслица связана с движением солнца в потустороннем мире в зимнем сезоне. Здесь показан «похудевший» профиль птицы. Над ее фигурой обозначены три знака-насечки, соответствующие зимним месяцам. О связи птицы-«солнца» с «нижним миром» свидетельствует изображение змеи, перед головой которой проведена разделительная полоса. Эта грань, вероятно, обозначает «старое солнце». По траектории движения дан эсвидный символ – знак нового возрождения «весеннего» солнца.

Дальнейший «текст» дан на первой стороне пряслица. Символическое изображение летящей птицы-«солнца» в «весеннем» секторе креста олицетворяет время прилета птиц, их гнездования и размножения. В этом секторе месяц является мужским началом, женихом, а сам крест – «солнце» – невестой. Эти небесные светила являются брачной парой, брак которых служит прототипом человеческих браков (Верещагин, 1989: 70), а в данном случае браков и в животном мире. Как богам, живущим в браке, земные браки отдавались под покровительство солнца и месяца (Даркевич, 1960: 61). Далее следующий сектор креста связан с летом.

Таким образом, в рассмотренной мифологеме показан в виде символов годичный цикл движения птицы-«солнца», умирания и воскресения солнечного божества. Кульминация композиции отражает извечное желание людей к возрождению брачных пар в обществе людей и животном мире. Символ птица-«солнце» отражен также на застежках Прикамья.

В удмуртской сказке о Фоме в сказочной форме отразились архаические представления, связанные с поиском белого света, весеннего возрождения и годичного кругооборота (Даркевич, 1960: 61–62). Здесь речь не идет о прямой идентификации сказки XIX в. и мифологемы IV–III вв. до н. э., а только о тех параллелях, которые прослеживаются в археологическом и этнографическом материалах.

Наиболее упрощенная форма деления годичного цикла на 4 сезона через общую идею креста отражена на двух других пряслицах из городища Тра-тау. Интереснее из них керамическое пряслице, на котором традиционным для ананьинцев оттиском шнура показано спирально раскручивающееся изображение нити. Начало этой нити привязано к одной из длинных перекладин (осени?) креста-времени получения льна и шерсти. Раскручиваясь от пряслица, нить продолжается в представлениях бесконечно. Эта «нить» жизни (Верещагин, 1989: 186–189), очевидно, олицетворяет пожелание долгой жизни владельцу пряжи и одежды.

Мы видели отражение разделения сезонов годичного цикла с помощью символов креста, растения и др. Годичный цикл в ананьинскую эпоху изображался также в виде монозооморфной, бинарно-зооморфной и сложной календарной символики на пряслицах.

В отношении монозооморфной календарной символики интересен целый ряд каменных пряслиц. В первую очередь привлекают внимание те из них, на которых даны изображения одиночных «свернувшихся в кольцо» хищников, чаще всего медведя, в некоторых случаях, наряду с медвежьими, в стилистике изображений прослеживаются черты волка.

В середине I тыс. до н. э. происходит переработка популярного в скифо-сибирском искусстве мотива кошачьего хищника в медведя (Рыбаков, 1981: 242). Образ медведя – это древний зооморфный символ плодородия и цикличности в природе. Идея воспроизводства и размножения промысловых животных в ананьинской среде с развитием ведущих отраслей хозяйства – земледелия и скотоводства – модифицировалась в идею аграрного плодородия с сохранением первоначального символа. Эти черты модификации образа медведя у восточных славян от-

мечает Б. А. Рыбаков. В календарной мифологии наиболее архаичной записью суточных и сезонных изменений считается исчезновение и возвращение мифологических персонажей, воплощающих солнце, свет, тепло и плодородие (Рыбаков, 1981: 98–108). Пряслица ананьинской эпохи с одиночным изображением медведя могли символизировать движение как суточного цикла, так и годовичного, если исходить из синкретичного образа «медведь-солнце». Соответственно, уход в спячку, в берлогу мог обозначать осенне-зимний период, тогда как пробуждение и выход из берлоги – весенне-летний, что всегда сопровождалось «пробуждением» и обновлением всей природы, животного и растительного миров.

Кроме того, в искусстве племен Среднего Поволжья и Прикамья эпохи раннего железа представлен бинарный зооморфный код (оппозиционные изображения медведя и лося), связанные с охотничьей календарной символикой. Наиболее ранним изображением двоичного кода промыслового календаря являются противостоящие образы лося и медведя, представленные на пряслице из Аргыжского городища (Брагинская, 1987; Конаков, 1990). В дублированном направлении движения животных показаны символы годовичного цикла: зооморфный символ весенне-летнего периода отражен в образе медведя, а осенне-зимнего – в образе лося. Бинарный код связан с «упорядочиванием» окружающего мира (Черных, 1989: 38).

Вместе с тем лось и медведь выступают в качестве символов глобальных оппозиций – образ медведя в сюжете рассматривается как символ весеннего возрождения, а образ лося – осеннего «умирания» природы, эти образы связаны с циклами охотничьего промысла, с понятиями «запад» и «восток», с суточным и годовым циклами (Конаков, 1990).

Пряслице с аналогичным сюжетом обнаружено на Елабужском городище в 1991 г. в слое ананьинской эпохи. Подобные изображения медведя и лося известны на пряслицах и костяной рукояти из Пижемского городища (Конаков, 1990), на поясной пряжке из Концгорского селища (Збруева, 1952: 133, 138).

Во всех случаях центральное отверстие пряслиц можно рассматривать как солярный знак, вокруг которого движутся лоси и медведи, символизирующие смену сезонов годовичного цикла. Одновременно веретено, одетое на отверстие пряслица, могло символизировать своеобразную «ось мира», а нить, наматывающуюся на веретено, можно рассматривать как «нить жизни», т. е. веретено и пряслице выступают упрощенной моделью мира. Следовательно, владельцу одежды, сотканной из

такой нити с помощью пряслица с «многократным повторением годовых циклов», «магически» передавалось пожелание долгих лет жизни.

Рассмотренная календарная символика свидетельствует о сохранении значения охоты в хозяйстве и мировоззрении населения ананьинской эпохи.

Перейдем к рассмотрению других материалов искусства ананьинской эпохи из Старонагаевского городища (Тра-тау). К упрощенно-натуралистическому течению позднеананьинского искусства относится каменный амулет (песчаник) IV–III вв. до н. э., оформленный в виде ползущего львиного хищника с открытой пастью, который подбирается к своей жертве. Фигура хищника прослеживается по выпуклой, рельефной форме головы, туловища и крупа. Хищники в подобной позе известны в искусстве сармат и ананьинцев.

На фрагменте костяной накладке из этого же городища вырезаны «сцены терзания», в одном случае, грифоноподобное существо «терзает» за голову волчьего хищника, а в другом – хищное животное «терзает» за затылок медведя. В трактовке складок шеи, уголков губ и ушей резчиком применены спиральные завитки. Орнаментально-схематизирующее течение, проявляющееся на композициях, позволяет датировать накладку IV–III вв. до н. э.

В этих сюжетах можно видеть представление древних о единстве и борьбе противоположностей через зооморфные символы, а также отражение сложной и противоречивой исторической эпохи, связанной с разложением первобытнообщинных отношений.

Среди находок выделяются изображения грифонов на костяных крючках, пряслица с ярко выраженной солярной символикой, изображение цветка на литейной форме, фрагменты керамики, орнаментированные свастикой, накладка в виде модели лука и другие интересные находки.

Таким образом, новые предметы искусства из Башкортостана значительно пополняют наши знания о взглядах ананьинцев на устройство мира, о годовом цикле, сезонах, солнце, об умирающем и воскресающем божестве и эстетических вкусах ананьинцев.

Семантические аспекты можно рассмотреть также на примере уже известных науке и опубликованных материалов. Среди них привлекает внимание крестообразная бляха V в. до н. э. из Зуевского могильника.

Вначале отметим, что пространственная структура мира в ананьинскую эпоху символизируется в тройном членении по вертикали (верх – середина – низ) и четвертичном – по горизонтали (север – юг –

восток – запад). Это отражается в трехчастных композициях с выделением трех смысловых зон по вертикали, маркировки образов «звериного» стиля, соответствующих трем зонам, по повествовательным сюжетам на бляхах. Трехчленное вертикальное деление мира в мировоззрении прикамских обществ I тыс. н. э. выступает явственно в сюжетном и композиционном строении блях пермского «звериного» стиля.

Существование такого представления можно предполагать и для I тыс. до н.э. Для примера возьмем крестообразную бронзовую бляху, служившую для прикрепления к поясу колчана из погребения № 168 вождя или родового старейшины V в. до н. э. из Зуевского могильника (Рыбаков, 1981: 58–71). А. В. Збруева приводила изображения на бляхе в качестве иллюстрации культа солнца, отмечая, что три солнечных знака с четырьмя и пятью концами в средней части бляхи, загнутые направо, соответствуют видимому движению солнца с востока на запад. Добавим, что данная бляха представляет собой характерный пример трехчастного символа как по горизонтали, так и по вертикали. Древний мастер на ней отразил ведущие мировоззренческие концепции, причем выразил их оригинально и своеобразно.

Сама форма бляхи, четыре ее конца, свидетельствуют о четырех сторонах света и четырех сезонах в представлениях ананьинцев. При осмотре ее сверху вниз прослеживается деление на три сферы, три мира. «Верхний мир» представлен солнцем этого мира, дающим тепло и свет всем остальным мирам, – «среднему» и «нижнему». Солнце, возвестившее своим восходом конец ночи, давало первобытному человеку свет и тепло, было в его понимании таким же таинственным и благодатным другом, как огонь. Поэтому знак креста – инструмента для добывания огня – в представлении людей был тесно связан с символическим изображением солнца в виде круга. Он превращается в магический, божественный символ, способный оградить человека от злых духов (Збруева, 1947: 51; 41).

Наружный край солярного диска «верхнего мира» состоит из 11 крупных и 2 мелких треугольников, обращенных вовнутрь, к центру солнца. В центре диска круглое углубление, оно связано с представлением о «солнце» как о «глазе» – «всевидящем оке», сверкающем над Вселенной (Нейхард, 1975: 7, 9, 10, 11). Треугольники связаны, как считают, с культом Великой Богини-Матери, являясь символом ее рождающего чрева, «материнской утробы», которая дает начало всей жизни, а сами треугольники носят культовой характер (Худяков, 1934: 11–12; 78–80). Возможно, каждый из наружных тре-

угольников соответствует солнечному месяцу, а если это так, то внешний круг треугольников верхнего солнца символизировал воспроизводство, благоденствие в течение всего года.

«Средний мир» отражают три солярных символа: утреннее, полуденное и вечернее солнце. Бегуще-спиральный орнамент передает вполне понятную идею – четвероногое (или многоногое) «солнце», «бегущее по небу» (Деминхарьян, 1980: 66; Андриенко, 1984: 10–12). Выражает оно здесь серию восходов – заходов солнца и отражает идею бегства времени (Худяков, 1934: 80). Четыре солнца (одно верхнего и три среднего ярусов) говорят о четырех солнечных фазах в году (Рыбаков, 1981: 198–199; 332). Итак, верхняя часть крестообразной бляхи с ее солярными символами отражает полный годовой цикл.

«Нижний мир», несолнечный ярус бляхи, состоит из шести сфер, представленных в виде рядов треугольников. Значение треугольников в принципе по-прежнему связано с возрождением. Однако направление третьего и четвертого, а также пятого и шестого их рядов друг против друга может обозначать уничтожение, т. е. перед нами отражение хтонического мира. Сознание древнего человека было синкретично, т. е. уничтожение часто рассматривалось как условие возрождения к новой жизни.

Эти шесть рядов, вместе с треугольниками «верхнего мира», составляют седьмой ряд, точнее, возрождающий круг, если учесть, что «нижний» и «верхний» миры взаимосвязаны между собой (Раевский, 1975: 135). При этом мы далеки от обязательного отождествления этих рядов треугольников с сакральным числом семь, которое свидетельствует об уранических представлениях, о семи небесных кругах (Раевский, 1975: 135–136).

В идее крестовидной бляхи сказывалось желание «обезопасить» себя со всех четырех сторон. Само понятие четырех сторон, как считает В. А. Рыбаков, было свидетельством познания четырех основных сторон света (Рыбаков, 1981: 332, 352). В контексте семантики данного предмета видим отражение способностей к поражению стрелами врага во всех сторонах света: севера и юга, востока и запада. Эта мысль согласуется с назначением бляхи, служившей для прикрепления к поясу колчана.

Общий вид бляхи напоминает условное изображение антропоморфной фигуры, скорее всего, женского божества. Перед нами, вероятно, условное отражение космической богини, великой богини мира. В лесном холодном крае солнце становится важнейшим божеством, и в

соответствии с общественным устройством той эпохи Солнце, дающее тепло, свет и жизнь, приобретает матриархальные черты. Нижняя часть бляхи напоминает условное изображение подола платья, в данном случае, вероятного, женского божества.

О существовании Верховного Женского божества у ананьинцев гипотетично предполагала А. В. Збруева (Маторин, 1929: 43; Смирнов, 1889: 178). Вероятно, представление о Великой Матери Мира, Солнце-Матери сложилось еще в эпоху каменного века и матриархата. Воззрения о космической богине продолжали существовать в бронзовом и раннем железном веках финно-прапермян, поскольку были сильны и глубоки традиции верований в Верховную женскую богиню. Сведения о ней дошли до нас в языческих верованиях мари и удмуртов. Можно предположить, что бляха косвенно несла в себе охранительные функции Великой богини Мира и таким образом защищала владельца этой вещи.

Такого пристального внимания данная бляха заслуживает по многим причинам. Эта вещь не из рядового погребения, а из захоронения вождя или родового старейшины. Идеологическая прокламация социального статуса вождя или родового старейшины нашла отражение через общие представления о строении мира.

Бляха необычна не только тем, что принадлежала знатному человеку, но и в композиционном и стилистическом оформлении. На аналогичных скифских бляхах обычно изображены животные, тогда как на этой мы видим отражение основных идей, присущих ананьинскому обществу, с помощью орнаментальных композиций. Это доказывает не только местное изготовление, но и своеобразное осмысление местным мастером, выполнявшим эту вещь по заказу вождя или старейшины. Мастер применил прием, когда основные идеи, отраженные на бляхе, были «продублированы» в нескольких вариантах, т. е. они «ведут» зрителя к логическому осмыслению ее орнаментов от одного сюжета к другому.

Мировоззрение ананьинцев, по сравнению с мировоззрением ираноязычных народов (Збруева, 1947: 48–50), изучено недостаточно (Раевский, 1985; 1977). В нашу задачу не входит раскрытие вопросов философско-мировоззренческой картины мира ананьинцев, однако, отметим, что у них она существовала в целостном виде, со своим пантеоном божеств (Збруева, 1947: № 1, 25). Мир делился на три основные зоны: верхнюю – небо с Полярной звездой в центре в ночное время и, как мы полагаем, солнце в дневное время, среднюю – земля, окруженная водами океана, и нижнюю – загробный мир холода и

мрака, о чем свидетельствуют данные сравнительного изучения мифологических представлений финно-угорских народов (Збруева, 1947; 25–54). Мировой осью, соединявшей все три зоны, служило дерево или столп (Айхенвальд, Петрухин, Хелимский, 1982: 187–189). Отражением этих идей являются бляхи со сценами поклонения Мировому Древу, бляхи и пряслица со сценами животных в геральдической позе (Збруева, 1952: 176; табл. XXXII), четыре стилизованных изображения Древа с поднимающимися вверх ветвями на каменном пряслице с Конецгорского селища, пряслице с фигурой солнечного диска (Бадер, 1960: 156; рис. 4), при этом ось веретена может символизировать ось мира.

У финно-прапермян ананьинской эпохи и скифо-иранцев есть сходные черты, связанные с комплексом огня. Еще у индоариев ритуал предписывал разные очертания очагов (круг, квадрат, полумесяц) разным по полу и статусу участникам обряда. У скифов засвидетельствовано культовое значение круга и квадрата, приуроченное к различиям пола и статуса. В ходе новых раскопок Луговского могильника VII–VI вв. до н. э. около погребений 88 и 89 выявлены остатки погребальных костров круглой и прямоугольной в плане форм для приготовления жертвенной пищи и ритуальных действий около них. Круглое кострище соответствует захоронению подростка, тогда как парному захоронению мужчины и молодой женщины соответствовали кострища: прямоугольное – мужчине, а круглое – женщине. С этой точки зрения необходим анализ соотношения форм кострищ и половозрастного положения погребенных во всех могильниках ананьинской культурно-исторической общности.

Известна большая роль культа огня в могильниках ананьинской культурно-исторической общности. Его большое значение в погребальном обряде Луговского могильника, по материалам раскопок 1987–1988 гг., документируется фрагментами углей от ритуальных костров, самим кострищем в погребении № 81. Во всех этих случаях, как и у скифо-иранцев, выражена идея священного огня, очищающего и препятствующего проникновению горизонтальных предков и умерших сородичей в средний мир живых людей, при этом культ священного огня тесно связан с культом солнца. Именно такая связь прослеживается в памятниках скифо-сибирского культурно-исторического единства (Мартынов, 1984: 5).

Впервые на Луговском могильнике в погребениях № 80, 84, 86, 87 выявлены следы от надмогильных сооружений в виде кольев и остатков

центрального столба – памятника. Можно полагать, что центральные столбы-памятники ранних ананьинцев являлись ипостасью мирового дерева, а угловые колья могли символизировать четырехугольную модель мира.

Сходные черты в идеологии комплекса погребения проявляются у скифо-иранцев. В скифских навершиях, связанных с погребальным культом, опознаны принадлежности индоиранских жертвенных столбов, трактуемых как ипостаси Мирового Дерева и предназначенных оформить могилу как четырехугольную модель мира. Традиции этих черт погребального обряда сохраняются вплоть до рубежа I–II тыс. н. э. у северо-удмуртских племен бассейна р. Чепцы, где они зафиксированы в материалах Варнинского могильника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение художественных стилей в истории искусства Урала и Волго-Камья показывает, что население в древности и в эпоху Средневековья создало богатое и содержательное искусство. Познание окружающего мира отразилось в художественном творчестве. Художественное познание развивалось в различных направлениях и художественных течениях: реалистическом, символическом, орнаментальном и других. Древнейшие художественные стили Урала и Волго-Камья формируются и функционируют в эпохи верхнего палеолита, мезолита, неолита, энеолита и бронзы. Его хронологические рамки – от времени сложения уральского очага первобытного искусства (13 000 лет назад) до начала формирования искусства ананьинской эпохи, т. е. VIII в. до н. э. по социологической переодизации – это время существования матриархальной и ранней стадии патриархальной родовой общины.

Среди древнейших художественных стилей выделяются следующие: силуэтный, геометрический, антропоморфный, орнаментальный, аниматистический и декоративный. К концу периода ранних художественных стилей происходит расширение художественной среды, рост интереса к декоративности, развитию эстетических вкусов, потребности в художественном творчестве, расширении номенклатуры художественных изделий.

Древние художественные стили охватывают время с VIII в. до н. э. до III в. н. э., т. е. всю эпоху железа. По социологической периодизации – это эпоха военной демократии. В это время существовали следующие стили: ананьинский «звериный» стиль, ананьинский антропоморфный стиль, ананьинский орнаментальный стиль, ананьинский астральный стиль, ананьинский растительный стиль, ананьинский синкретический стиль, стиль растительной символики кара-абызской культуры, кара-абызский «звериный» стиль, кара-абызский орнаментальный стиль, кара-абызский астральный стиль, чегандинско-азелинский растительный стиль, многоуровневый сложно-сюжетный стиль азелинского типа, пьяноборский астральный стиль, пьяноборский орнаментальный стиль, скелетный стиль.

Древние художественные стили представлены выразительно, документируются массовым археологическим материалом. Этот выразительный материал является сохранившейся частью богатого и содержательного мира искусства, отражающей его художественное познание

древними обществами. По материалам искусства и особенностям развития древних стилей выделяются следующие идеи, бытовавшие в мире художественного творчества: воспроизводства и развития жизни в социуме, растительной среде и животном мире, дуализма и системы бинарных оппозиций, центре Вселенной, как средоточении жизненных циклов и ряд других.

Среди художественных стилей эпохи Средневековья выделяются зооморфный, монохромный и полихромный стили эпохи «великого переселения народов» и др.

Таким образом, историческое и художественное наследие Древности и Средневековья Урала и Волго-Камья представляет собой бесценный опыт большого мировоззренческого явления со своей образной системой, которое еще ждет своих исследователей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арсланов Л. Ш., Казаков Е. П., Корепанов К. И. Финны, угры и самодийцы в Восточном Закамье (III в. до н. э. – XIV в. н. э.). Опыт археолого-топонимического изучения этнокультурной истории региона. – Елабуга: Изд-во Елабужского пед. ин-та, 1993. – 140 с.
2. Ашурков В. Н., Кацюба Д. В., Матюшин Г. Н. Историческое краеведение. – М.: Просвещение, 1980. – 192 с.
3. Беркутов В. М. Народный календарь и метрология болгаро-татар. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1987. – 95 с.
4. Большая советская энциклопедия. Т. 33. – М.: Наука, 1955. – 672 с.
5. Валеев Р. М. Торговля и торговые пути Среднего Поволжья и Приуралья в эпоху Средневековья (9–начало 15 вв.). – Казань: Изд-во Казанского университета, 2007. – 392 с.
6. Валеева Д. К. Искусство волжских болгар периода Золотой Орды (XIII–XV вв.). – Казань: Фикер, 2003. – 240 с.
7. Валеева Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татарстана. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 104 с.
8. Грибунина Н. Г. История мировой художественной культуры: учеб. пособие. – Тверь: [б. и.], 1993. – 240 с.
9. Горелов А. А. Культурология в вопросах и ответах. – М.: Эксмо, 2005. – 288 с.
10. Давлетшин Г. М. Волжская Булгария: духовная культура (домонгольский период, 10 – начало 13 вв.) – Казань: Татарское кн. изд-во, 1999. – 192 с.
11. Жаринов В. М. Культурология: учеб. пособие. – М.: ЗАО «Книга сервис», 2003. – 224 с.
12. Закиев М. З. Лингвистические особенности языка тюркоязычных племен Волжской Булгарии // Урал – Алтай: через века в будущее: мат-лы 5 Всероссийской тюркологической конференции, посвященной 80-летию Института истории, языка и литературы УНЦ РАН. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2012. – С. 42–43.

13. Ибрагим Т. К., Султанов Ф. М., Юзеев А. Н. Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 239 с.

14. Корепанов К. И. Искусство Среднего Поволжья и Прикамья эпохи железа и некоторые вопросы его семантики // Духовная культура финно-угорских народов: история и проблемы развития: мат-лы Междунар. науч. конф. – Ч. 2. – Глазов: ГГПИ, 1997. – С. 105–106.

15. Корепанов К. И. История и культура населения Елабужского края в раннеананьенскую эпоху (VIII–VI вв. до н. э.). – Елабуга: Изд-во Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, 1991. – 31 с.

16. Корепанов К. И., Обыденнов М. Ф. Образ человека в древнем искусстве. – Казань: ФЭН, 2003. – 232 с.

17. Корепанов К. И. Развитие этносов и культур с древности до середины XVI в. – Альметьевск: Альметьевский государственный нефтяной институт, 2005. – 64 с.

18. Культурология / под ред. А. Н. Марковой. – М.: Изд-во ЮНИТИ-ДАНА, 2001. – 600 с.

19. Культурология / под ред. А. Н. Марковой. – М.: Изд-во ЮНИТИ-ДАНА, 1995. – 600 с.

20. Лыткин В. И., Гуляев Е. С. Краткий этимологический словарь коми языка. – М.: Наука, 1970. – 386 с.

21. Матюшин Г. Н. Три миллиона лет до нашей эры. – М.: Просвещение, 1986. – 159 с.

22. Мизун Ю. В., Мизун Ю. Г. Ислам и Россия. – М.: Вече, 2004. – 368 с.

23. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – В 2-х т. Т. 1. А-К. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 671 с. с ил.

24. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – В 2-х т. Т. 2. К-Я. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – 719 с. с ил.

25. Мкртумова И. В. Культурология: учеб.-метод. пособие. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2002. – 85 с.

26. Мэмфорд Л. Техника и природа человека // Новая технократическая волна на Западе. – М.: Наука, 1986. – С. 225–299.

27. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Искусство населения Центрального Башкортастана на рубеже эр. Кара-абызское искусство. – Уфа: Юрика, 2003. – 206 с.
28. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Искусство Урала и Прикамья. Ч. I. Эпоха камня и бронзы. – Уфа: БЭК, 1997. – 91 с.
29. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Искусство Урала и Прикамья. Часть III. Эпоха железа VIII в. до н. э. – III в. н. э. – Уфа: Юрика, 2002. – 204 с.
30. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. История изобразительного искусства Урало-Поволжского региона. – Уфа: Юрика, 2002. – 355 с.
31. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И., Потапова С. В. Картина мира и Мировое дерево в памятниках древнего искусства Урало-Поволжья. – Уфа: Юрика, 2003. – 299 с.
32. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Средневековое искусство Урала и Прикамья. – Уфа: Юрика, 2004. – 138 с.
33. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Художественный мир Урала и Волго-Камья в древности: художественные стили: учеб. пособие. – Уфа: Юрика, 2003. – 138 с.
34. Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Человек в искусстве Урала, Прикамья и Среднего Поволжья. – Уфа: Юрика, 2001. – 238 с.
35. Очерки истории татарской общественной мысли. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2000. – 413 с.
36. Ракин А. Н. Лексика тюркского происхождения в словарном составе пермских языков // Урал – Алтай: через века в будущее: мат-лы 5 Всероссийской тюркологической конференции, посвященной 80-летию Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2012. – С. 74–76.
37. Реймерс Н. М. Надежды на выживание человечества. Концептуальная экология. – М.: ИЦ «Россия молодая», 1992. – 366 с.
38. Романов В. Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. – М.: Наука, 1991. – 193 с.
39. Русско-башкирский словарь. – М.: Наука, 1954. – 600 с.
40. Русско-татарский словарь / под ред. Ф. А. Ганиева. – М.: Наука, 1984. – 736 с.

41. Смолькина Л. И. Философские проблемы техники и технических наук. – Альметьевск: Альметьевский государственный нефтяной институт, 2012. – 208 с.
42. Тараканов И. В. Удмуртско-русские языковые связи. – Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1993. – 188 с.
43. Татарско-русский словарь. – М.: Наука, 1966. – 200 с.
44. Татары. – М.: Наука, 2001. – 43 с.
45. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
46. Тетиор А. Н. Целостность, красота, целесообразность мира множественной природы. – М.: Изд-во Тверская обл. типография, 2004.
47. Федотов М. Р. Чувашско-марийские языковые взаимосвязи / под ред. И. С. Галкина. – Саранск: Изд-во Сарат. ун-та. Саран. фил., 1990. – 336 с.
48. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии: в 2 т. М.: Терра-Книжный клуб. 2001. – 528 с.
49. Фрэзер Д. Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы. 1980. – 831 с.
50. Чувашско-русский словарь и русско-чувашский словарь. Чебоксары: Чуваш. гос. ин-т гум. наук, 1999. – 712 с.
51. Эспинас А. Возникновение технологии. – Л.: Современная философия, 1925. – 168 с.

Научное издание

Серия «Сокровищница Татарстана»

Корепанов Кронид Иванович

Обыденнов Михаил Федорович

Гайфутдинов Айрат Агдялович

СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ КУЛЬТУРЫ
ПЕРВОБЫТНЫХ ПЛЕМЕН ВОЛГО-УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Главный редактор *Г. Я. Дарчинова*
Редактор *Т. В. Андреева*
Технический редактор *О. А. Аймурзаева*
Дизайнер *Е. Н. Морозова*

ISBN 978-5-8399-0545-0



Подписано в печать 24.08.15. Формат 60x84 1/16
Гарнитура Times NR, 9. Усл. печ. 12,55 л. Уч.-изд. 12,25 л.
Тираж 1000 экз. Заказ № 127.

Издательство «Познание»
420111, г. Казань, ул. Московская, 42.
Тел. (843)231-92-90, e-mail: zaharova@ieml.ru

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Института экономики, управления и права (г. Казань)
420108, г. Казань, ул. Зайцева, 17.

Для заметок