

В.А. Иванов
А.М. Белавин
О.В. Игнатьева



ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ В ДРЕВНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ



Учебное пособие

Пермь
ПГПУ
2010

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пермский государственный педагогический университет»

В. А. Иванов, А. М. Белавин, О. В. Игнатьева

**ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ
ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ В
ДРЕВНОСТИ
И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ**



Учебное пособие

Пермь
ПГПУ
2010

УДК 94(47).01 + 94(47).03
ББК Т 3(2РОС36 – 4ПЕР) -7
И 201

Рецензенты:

доктор исторических наук,
ведущий научный сотрудник ИИиА УрО РАН *Н. Б. Крыласова*;
доктор исторических наук, профессор КГУКИ *К. А. Руденко*

Авторы: главы 1, 2, 5 – В. А. Иванов; глава 3 – А. М. Белавин;
глава 4, введение и заключение – О. В. Игнатьева (науч. ред.)

И 201 Иванов В. А. История культуры Прикамья и Приуралья в древности и средневековье : учеб. пособие / В.А. Иванов, А.М. Белавин, О.В. Игнатьева (науч. ред.).– Пермь, ОТ и ДО, 2010.– 172 с.

ISBN 978-5-85218-488-7

В учебном пособии рассматриваются вопросы истории культуры Прикамья и Приуралья в древности и средневековье, а именно: культурогенез и первобытная культура; искусство кочевников раннего железного века и савромато-сарматский звериный стиль; декоративное искусство финно-угров; пермский звериный стиль; а также влияние художественной культуры Волжской Булгарии и Золотой Орды на художественные традиции Прикамья.

Издание адресовано студентам исторических и культурологических факультетов, специалистам, учителям, музейным работникам.

УДК 94(47).01 + 94(47).03
ББК Т 3(2РОС36 – 4ПЕР) -7

Печатается по решению учебно-методического совета
Пермского государственного педагогического университета

ISBN 978-5-85218-488-7

© Иванов В. А., Белавин А. М., Игнатьева О. В., 2010
© ГОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет», 2010
© Издательство «ОТ и ДО», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. КУЛЬТУРОГЕНЕЗ И ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА НА ТЕРРИТОРИИ ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ	6
ГЛАВА 2. ИСКУССТВО КОЧЕВНИКОВ РАННЕГО ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКА. САВРОМАТО-САРМАТСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ	27
ГЛАВА 3. ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ФИННО-УГРОВ ПРИКАМЬЯ В ЭПОХУ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	62
ГЛАВА 4. ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ	102
ГЛАВА 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВОЛЖСКОЙ БУЛГАРИИ И ЗОЛОТОЙ ОРДЫ: ВЛИЯНИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ПРИКАМЬЯ.....	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	173

ВВЕДЕНИЕ

Начиная с эпохи древности, Прикамье и Приуралье являлись территорией взаимодействия и взаимовлияния различных культур и этносов. На этой основе в регионе формировались уникальные явления культуры в виде своеобразных форм, сюжетов и образов наскальной живописи, декоративно-прикладного искусства, культового литья. Выступая в качестве объекта торговых интересов цивилизационных центров эпохи древности и средневековья Евразии, Прикамье и Южное Приуралье становились регионом поступления и художественной переработки образцов декоративно-прикладного искусства Востока, Византии, Древней Руси, Скандинавии. Результатом такой переработки явились своеобразные художественные стили и образы, нашедшие свое воплощение в изобразительных образах и мифологии прикамских и приуральских народов. Значительная часть этих образов доживает до наших дней в декоративном искусстве финно-угорских и финно-пермских народов региона.

Первыми археологическими находками, которые привлекли внимание исследователей к древнему прошлому Прикамья и Приуралья, стали предметы звериного стиля и восточного серебра. Эти находки позволяли предполагать, что в прошлом эта территория была населена народами, имеющими широкие культурные и экономические связи. Сформировалась точка зрения о том, что Биармию скандинавских саг нужно искать именно в Прикамье, с чем связано проведение первых археологических раскопок В. Берхом. Каково же было его разочарование, когда никаких свидетельств о прошлых великих эпохах он не нашел!

Но период разочарования был не долг. В XIX веке шло активное формирование российской археологии, которая тогда понималась как наука о древностях и была близка к искусствоведению. Поэтому, неудивительно, что находки звериного стиля и других предметов, позволяющих судить об искусстве местного населения, сразу же стали рассматриваться как ключевые в

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ В ДРЕВНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

решение многих проблем, связанных с этническими аспектами, социально-экономическими и религиозными.

Поскольку главными источниками для воссоздания культуры древности и средневековья выступают произведения искусства, археологические находки, письменные тексты этого времени отсутствуют, то данные обстоятельства порождают разные точки зрения в исследовательской литературе относительно семантики, происхождения, этнической природы и пр. В учебном пособии представлены имеющиеся подходы и точки зрения, сформировавшиеся в науке, представлен список литературы, позволяющий студентам самостоятельно обращаться к многообразию мнений по ключевым вопросам истории культуры древности и средневековья, и формировать собственное мнение.

Учебное пособие построено по принципу историко-хронологическому, выделяются основные эпохи в истории культуры от каменного века до средневековья. Кроме того, отдельным феноменом рассмотрен пермский звериный стиль, которому сейчас уделяется особое внимание не только в контексте исторического прошлого, но и культурной политики региона.

Материальная культура не является объектом пристального внимания в данном учебном пособии, поскольку в последнее время вышел ряд работ, посвященных этому аспекту, прежде всего, монография Крыласовой Н.Б. «Археология повседневности: материальная культура средневекового Предуралья».

Учебное пособие адресовано, прежде всего, студентам, изучающим курсы истории культуры Прикамья и Приуралья (культурологам, историкам, искусствоведам).

Глава 1. КУЛЬТУРОГЕНЕЗ И ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА НА ТЕРРИТОРИИ ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ

Прикамье, Южное Предуралье не входят в зону первоначального обитания человека. Древние люди проникли сюда сравнительно поздно – около 80 тыс. лет тому назад, в конце эпохи среднего палеолита – *эпохи мустье*, по археологической периодизации. В это время первобытные охотники умели добывать огонь, строить искусственные жилища, у них уже, по мнению современных исследователей, формируются зачатки религии и искусства. Основу их хозяйства составляла загонная охота и собирательство.

Археологических памятников эпохи палеолита на Урале немного (около 50), но известный в настоящее время ареал их распространения включает в себя территории современных Оренбургской (находки в окрестностях г. Бузулука), Челябинской (стоянка Мысовская на оз. Карабалыкты) областей, Башкортостана (Ильмурзинская, Романовская, Горновская стоянки на р. Белой), в Пермском крае (им. Талицкого на р. Чусовой, Заозерская, Усть-Пожвенские, Рогозинская и др.).

В эпоху позднего или «верхнего» палеолита – *ориньякомадленский период* (40–10 тыс. лет назад) кроме стоянок на берегах рек и озер, в горах Урала появляются обитаемые пещеры и гроты. Следы жизни первобытных людей (*кроманьонцев*) в виде кремневых орудий и отщепов, расколотых костей животных, остатков очагов-кострищ были найдены в Идрисовской и Усть-Катавской пещерах на р. Юрюзань. А в Смеловской пещере в верховьях р. Урал известный российский археолог и первооткрыватель палеолитических древностей на Южном Урале О.Н. Бадер обнаружил ожерелье, состоящее из просверленных пластинок талька овальной и прямоугольной формы. Последняя находка совершенно определенно указывает на существование у древнейших обитателей Урала каких-то эстетических традиций.

Эпоха среднего и верхнего палеолита – время расцвета изобразительного искусства древнего каменного века. На территории Восточной Европы палеолитическое искусство представлено

изделиями, относящимися к искусству малых форм: скульптурой, резьбой, графикой. В основном их можно подразделить на зооморфные изображения, антропоморфные изображения и орнамент. По характеру исполнения они подразделяются на сюжетные («реалистические») и знаковые («символические») (А.Л. Столяр). В особую группу выделяются большая группа украшений – от подвесок в виде просверленных зубов животных или раковин до специально изготовленных бусин, подвесок, заколок и проч. Наиболее богатый набор подобных изделий обнаружен на стоянках Костенковского комплекса (абсолютный возраст 26–28 тыс. лет назад) и Сунгирь (абсолютный возраст 24–25 тыс. лет назад). В единичных экземплярах они встречаются и в некоторых других памятниках этого периода.

Сюжетные изображения передают исключительно образ зверя – фигурки лошади, мамонта, носорога, выполненные в виде объемных скульптур из мягкого камня – мергеля или контурно вырезанные на пластинках из бивней мамонта. Знаковые изображения – «ёлочка», сетка, меандр, ромбы, треугольники – представлены главным образом на украшениях, среди которых особой выразительностью отличается браслет из бивня мамонта из Мезенской стоянки.

В позднепалеолитическое время на территории Восточной Европы появляются антропоморфные изображения. Классические их образцы – знаменитые женские статуэтки, воспроизводящие обнаженных женщин, вырезанные из мергеля или бивня мамонта – т.н. «палеолитические Венеры». Найдены они на стоянках Костенковского комплекса, а также на стоянках Авдеево, Гагарино, Хотылево. В подавляющем большинстве изображения «палеолитических Венер» подчиняются определенному канону: статистическая, застывшая фигура обнаженной женщины со слегка склоненной к груди головой, непропорционально тонкими, согнутыми в локтях руками, сложенными на животе или поверх груди, слегка согнутыми в коленях ногами. Лицо, как правило, не изображалось. Признаки пола подчеркнуты, утрированы. Поскольку на площади поселений фигурки женщин встречаются

ся зачастую в специально разбитом виде, у исследователей сложилось мнение, что они предназначались не для длительного поклонения, а в качестве атрибута каких-то обрядов, в ходе которых их разбивали, ломали и выбрасывали. То есть, статуэтки воспринимались не как «вместилище души», но как своеобразные средства, предназначенные для овладения вполне реальными, естественными вещами – охотничья добыча, увеличение потомства, борьба с болезнями и т.п. (А.Н. Рогачев, М.В. Аникович).

Здесь проявляется еще один важный момент палеолитического искусства – непосредственная связь эстетического с трудовой деятельностью.

Нет определённого ответа на вопрос, что натолкнуло человека на мысль изображать те или иные предметы. Древние люди могли прийти к идее изображать предметы не одним, а многими путями. Возможно, первым шагом к созданию изображений стала раскраска тела или человек угадал знакомый силуэт животного в случайном очертании камня и, обтесав его, придал большее сходство. Может быть, основой рисунка послужила тень животного или человека, а отпечаток руки или ступни предшествует скульптуре.

До недавнего времени учёные придерживались двух противоположных взглядов на историю первобытного искусства. Одни специалисты считали древнейшими пещерную натуралистическую живопись и скульптуру, другие – схематические знаки и геометрические фигуры. Сейчас большинство исследователей высказывают мнение, что и те и другие формы появились приблизительно в одно время. Например, к числу самых древних изображений на стенах пещер эпохи палеолита относятся и оттиски руки человека, и беспорядочные переплетения волнистых линий, продавленных в сырой глине пальцами той же руки.

Все палеолитическое искусство делят на две большие группы – мобильное или переносное (искусство малых форм, о котором речь шла выше и которое в нашем регионе практически не представлено) и настенное или монументальное. Произведения последнего находятся в основном в пещерах, откуда другое

распространенное название этого жанра – «пещерная живопись». В палеолитическом искусстве выделяются 4 главные темы:

1. образы животных;
2. человеческие существа;
3. знаки;
4. неопределенные изображения.

Среди **изображений животных** самые многочисленные – изображения лошадей. За ними идут изображения бизонов. В общей сложности – 60% всех изображений.

В порядке убывания следуют: каменный козёл, олень, лань, мамонт, северный олень, медведь, лев, носорог, рыбы.

Изображения человека – 200 фигур. Представлены мужчины, женщины и бесполое существа. Женщин – больше всего. Чаще всего воспроизводятся отдельные части человеческого тела: головы, торсы, половые органы и руки. Из половых органов чаще всего – вульвы.

Знаки – более многочисленны и более разнообразны. Это все геометрические мотивы: круги, треугольники, четырехугольники, пятиугольники, линии, стрелы, кресты, пятна и т.п.

Неопределенные изображения – бесформенные пятна, мазки, отпечатки.

Распространение произведений палеолитического монументального искусства по территории Европы неравномерно. В Западной Европе – Франция, Испания, Португалия, Италия – сейчас известно около 300 пунктов с «пещерной живописью». Другим районом компактного распространения «пещерной живописи» является Урал, где известны четыре древнейшие пещеры, украшенные настенной живописью: Капова (Шульган-Таш), Игнatieвская (Ямазы-Таш), Серпиевская и Мурадымовская.

Каповая пещера – в Бурзянском районе Республики Башкортостан, на правом берегу р. Белой. Впервые была описана П.И. Рычковым в середине XVIII в. В 1954 г. зоолог А.В. Рюмин обнаружил на стенах пещеры изображения, исследованные О.Н. Бадером в 1960–1971 гг.

В пещере – три этажа или яруса общей протяженностью более 2-х км. На верхнем этаже – «Зал рисунков», на стенах которого два панно: Западное и Восточное. На Восточном панно сохранились 8 фигур, размещенных в три яруса. В двух верхних ярусах размещены фигуры четырех мамонтов, двух лошадей и носорога; в нижнем – знак в виде четырехугольника с расчерченным внутренним пространством. Животные изображены натуралистично и хорошо узнаваемы. Центральная фигура лошади типична для палеолитического искусства: у нее массивное туловище, приостренная морда, длинная грива и отвислое брюхо. Носорог – массивный, с длинным тяжелым рогом. Головы всех животных обращены влево и они как бы бредут неторопливо одним стадом.

На Западном панно изображены один бизон и три мамонта, идущие влево друг за другом. И хотя мамонты также хорошо узнаваемы, но изображены они без бивней.

На среднем ярусе в «Купольном зале» – неопределенные изображения в виде пятен и штрихов. Расположенные цепочкой, они как бы указывают направление движения в следующий зал – «зал Хаоса». Здесь на правой стене изображены очень натуралистичные фигуры двух лошадей и четыре заштрихованные трапеции.

Результаты раскопок, находки угля и его радиоуглеродный анализ позволили установить дату культурных отложений в пещере – 15000–16000 лет от наших дней.

Игнatieвская (Ямазы-Таш) пещера – находится на правом берегу р. Сим примерно в 200 км к северу от Каповой. Впервые описана П.С. Палласом в 1760 г. Затем исследовалась как древняя стоянка С.И. Руденко, С.Н. Бибиковым, а в 1960–1961 гг. О.Н. Бадером. В 1980–1986 гг. археологами В.Т. Петриным, С.Е. Чаиркиным и В.Н. Широковым в пещере были открыты и исследованы настенные рисунки.

Длина пещеры 600 м. Состоит из двух залов – Большого и Дальнего – в которых найдено более 50 рисунков. Цветовая гамма рисунков состоит из красного и черного цветов. Начинаются

росписи с фигуры мамонта. В Дальнем зале – еще один мамонт, а под ним – фигура лошади (плохо сохранившаяся). Центральное положение занимает «Красное панно», состоящее из изображения женщины с подчеркнутыми половыми признаками. Между ног женщины – пунктир из коротких отрезков, идущий к фигуре какого-то животного-самца (быка). Здесь же – еще одна фигура мамонта и, кажется, носорога.

На соседней плите – «Черное панно», состоящее из изображения фигуры, напоминающей мамонта, двух фигур лошадей и уникального для всего палеолитического искусства изображения верблюда. На противоположной стене – изображения знаков и антропоморфной мужской фигуры.

Радиоуглеродные даты Игнatieвской пещеры 10–14 тыс. лет назад.

Серпиевская 2 пещера – расположена на р. Сим в 12–15 км выше по течению от Игнatieвской пещеры. Глубина пещеры 150 м. Рисунки отмечены в 7 местах. Выполнены красной краской, но сохранились плохо. Изображены знаки и фигура животного, напоминающего северного оленя. Один из знаков напоминает шалаш или хижину.

Мурадымовская 2 пещера – находится на р. Большой Ик. Пещера состоит из входного грота, извилистого коридора, который через 60 м приводит в высокий зал. Здесь на правой стене в 1984 г. археологом А.Х. Пшеничнюком и этнографом Р.Г. Кузевым были исследованы 11 изображений в виде неправильных крестов. Исследователи назвали их антропоморфными, хотя существует мнение, что это знаки.

Судя по цвету большинства пещерных изображений – красному – красная краска играла большую роль в эстетике и в культовых обрядах палеолитического человека. Следы красной краски прослежены и на некоторых костяных изделиях, и в погребениях эпохи палеолита. Наиболее часто в памятниках эпохи позднего палеолита встречаются краски темно-вишневого цвета, которые, как это было установлено экспериментально, добывались путем обжига минеральных железистых соединений на костре.

Черную краску получали из древесного или костного угля или двуокиси марганца. В результате длительного обжига на костре природные минералы приобретали соответствующий цвет и меняли свою структуру, становясь рыхлыми. После чего их растирали в мелкую пудру и замешивали на животном жире.

По мнению большинства исследователей, пещеры – святилища, типа позднейших храмов, предназначенные для проведения *обрядов посвящения или инициаций*. Вероятно, изображения на стенах являлись иллюстрациями мифов, посредством которых древние люди пытались понять окружающий мир и свои отношения с ним. В пещерах Франции и Испании есть следы посещения людьми разных возрастов и следы танцев. На палеолитических стоянках – Мезень на Украине – найдены костяные барабаны, ксилофоны и кастаньеты. В европейских пещерах – Пеш-Мерль, Монтеспан, Шовэ, Фонтанэ и др. – найдены фрагменты костяных флейт, сделанных из птичьих костей и костей пещерного медведя. Некоторые достигали в длину 20 см, а количество отверстий-регистров составляло от трех до семи. Экспериментальным путем доказано, что эти изделия действительно являются музыкальными инструментами.

Таким образом, по определению одного из ведущих исследователей пещер, археолога В.Н. Широкова, «уральские пещеры с древнейшими росписями предстают перед нами как места концентрации и хранения графической информации, важность которой подчеркивается способом ее размещения – вдали от солнечного света, в полном мраке подземного мира, часто в очень труднодоступных местах. Есть все основания считать такие места **древнейшими святилищами**, в которых проводились обряды, напоминающие те, что наблюдали и записывали этнографы. Эти обряды представляли собой важнейшую часть традиции передачи священных знаний, содержащих сущность картины мира той группы людей, в которую переходил после обряда иницируемый. Пещера подчеркивала предельно отчетливо метафору перехода неопита из одного состояния в другое, из одного мира в другой. Музыка, пение и танец многократно усиливали эффект

запоминания увиденных образов и услышанных историй в темных лабиринтах подземных галерей, надолго запечатлевали их в памяти человека».

Именно в таком контексте интерпретируют уральские пещеры с настенными росписями – Шульган-Таш (Каповую), Игнatieвскую – археологи (В.Г. Котов, Ю.Б. Сериков, В.Т. Петрин, В.Н. Широков). В.Г. Котов, например, анализируя видовой состав животных, изображенных на стенах пещеры Шульган-Таш, выделяет среди них фигуры лошади, отличающиеся от фигур остальных животных своими размерами и доминирующим местом в композиции. Исследователь приходит к выводу о том, что именно конь в представлении древнейших уральцев являлся тотемным покровителем и хозяином мира людей и животных. Конь олицетворял собой верхний светлый мир и противостоял нижнему земному и подземному (хтоническому) миру, олицетворением которого являлись такие опасные для человека животные, как мамонты, носороги, змеи. Подтверждение своим выводам В.Г. Котов находит в южноуральской мифологии (эпосы «Урал-Батыр», «Акбузат», «Кара-Юрга», «Акхак-Кола», «Конгур-Буга»), центральным героем которой выступает чудесный конь Акбузат – родитель и защитник всех животных.

Другим животным, олицетворяющим живородящую силу неба, согласно мифологии большинства евразийских народов, был бык. Фигура быка, связанного с лоном женщины-родительницы, составляет сюжет центрального панно Игнatieвской пещеры. Подтверждением семантики данного сюжета, по мнению исследователей, является другое изображение на потолке Игнatieвской пещеры, на котором антропоморфная фигура с «лучезарной» головой распростерта над геометрическими знаками, возможно, символизирующими грозную стихию. То есть, «возможно, здесь был изображен сын отца-неба, культурный герой и бог-громовержец, хорошо известный по индоиранской мифологии» (В.Г. Котов).

В эпоху мезолита, или среднего каменного века (XII–VIII тысячелетия до н. э.), климатические условия на планете из-

менились. Некоторые животные, на которых охотились, исчезли, на смену им пришли другие. Стало развиваться рыболовство. Люди создали новые виды орудий труда, оружия (лук и стрелы), приручили собаку. Первобытнообщинный строй развивался и укреплялся уже с преобладанием патриархата, т. е. отцовского начала, отцовского рода над матриархатом. Простое собирательство и охота как основные источники пропитания дополнились рыболовством с использованием специальных орудий и снастей. При раскопках мезолитических стоянок археологи находят многочисленные рыбы кости и даже черепа или позвонки громадных щук с прочно воткнувшимися в них наконечниками гарпунов. Но все-таки основным орудием рыбной ловли были сети, изобретенные в это же время. Найденные при раскопках остатки сетей показывают, что плелись они из растительных волокон и снабжались каменными грузилами. Промышлять такой сетью можно было только с помощью лодок, остатки которых также найдены на многих мезолитических стоянках Европы. Для изготовления лодок были изобретены специальные орудия: топор, тесло, долото.

Эти перемены оказали влияние на сознание первобытного человека, что отразилось и в искусстве. Мирозрение мезолитических людей изменилось, стало более сложным и многогранным, как и их жизнь. Мышление становится более абстрактным, а изобразительное искусство – более знаковым, условным. Появляются новые мотивы орнамента – концентрические круги, спирали, волны, решетки. Наносились они краской или гравировкой на гальки. Подобные разрисованные гальки найдены в большом количестве на мезолитических стоянках на юге Франции, на стоянке Балин-Кош в Крыму, на стоянке Ильмурзино на западе современного Башкортостана. По аналогии с такими же разрисованными *гальками-чурингами* у австралийских аборигенов археолог Г.Н. Матюшин предполагал, что мезолитические охотники и рыболовы также верили в магическую силу специальным способом украшенных предметов. В австралийской мифологии чуринга – вместилище жизненной силы, духа тотемного предка – обла-

дает магической силой, обеспечивает здоровье, удачу в промысле и вообще благополучную и здоровую жизнь ее владельцу.

Следующая группа произведений древнейшего изобразительного искусства относится к концу эпохи каменного века. Это — изображения на скалах или так называемые *уральские писаницы*, известные в наших краях еще с XVII века. «Писаницы», «писанные скалы», «камни-писанцы» — так называют произведения наскального искусства *эпохи неолита* (V—III тыс. до н.э.).

Таяние ледников в неолите привело к заселению новых территорий. Человеку угрожала худшая из опасностей — другой человек. Новые поселения возникали на островах в излучинах рек, на небольших холмах, т. е. в местах, защищённых от внезапного нападения. Усилилась межплеменная борьба за обладание наиболее благоприятными охотничьими угодьями, за захват новых земель.

В новокаменный век люди научились обжигать глину, превращая ее в твердое водонепроницаемое вещество. Появление керамики — один из основных признаков неолитической эпохи, которую поэтому иногда называют *керамическим веком*. Более того, это изобретение знаменует подлинную революцию, событие огромной важности в развитии человечества. Ведь до этого человек использовал только данное ему в готовом виде природой. Обжигая же глину, он создавал новый, неизвестный в природе материал.

Керамика имела большое значение и в развитии в нем того неосознанного чувства, которое, выделившись из других, стало впоследствии называться эстетическим: украшая прихотливым узором изготовленные им сосуды, человек постепенно совершенствовал искусство орнамента, отмеченное всё большей геометрической стройностью, ритмом красок и линий, рожденных его творческим вдохновением.

Наскальная живопись в эпоху неолита становится всё более схематичной и условной, изображения лишь слегка напоминают человека или животное. Это явление характерно для разных районов земного шара. Наряду со стилизованными рисунками людей и животных встречаются разнообразные геометрические

фигуры (круги, прямоугольники, ромбы и спирали и т.д.), изображения оружия (топоры и кинжалы) и средств передвижения (лодки и корабли). Воспроизведение живой природы отходит на второй план.

Писаницы обнаружены в горных районах Среднего и Южного Урала, от Колвы и Вишеры на севере до верховьев р. Белой на юге. В основном концентрируются по рекам Тагил, Реж и Нейва, Ай и Юрюзань. Писаницы – наскальное искусство под открытым небом. Рисунки наносились на вертикальные плоскости, в основном под навесами или на склонах, имеющих отрицательный наклон. Делалось это из соображений сохранить рисунки от атмосферных осадков, поскольку они наносились краской.

Изображения наносились на высоте, превышающий человеческий рост, то есть, с использованием специальных конструкций – лестниц, помостов.

Рисунки открыты для свободного обзора. Наиболее яркие изображения видны с противоположного берега реки. Ориентированы они почти всегда на юг.

Все нарисованные фигуры делятся на 4 группы:

- животные;
- человекообразные существа;
- геометрические изображения;
- неопределенные мотивы.

Животные – звери и птицы, нет рыб. Животные изображены в профиль. Изображались по-разному: силуэтом, контуром, в т.н. скелетном стиле. Ширина линий рисунков 1–1,5 см.: вероятно, проводились пальцем. Среди изображений зверей преобладают копытные: лоси, олени, косули. Кроме копытных на скалах изображали медведей или отпечатки их лап. Эти рисунки напоминают более поздние литые изображения медведей «в жертвенной позе» (Ирбитская писаница, Камень «Двуглазый», Нижний Балабанский утес).

Кроме зверей, часто встречаются рисунки птиц, главным образом водоплавающих. Чаще всего изображали уток, реже – гусей. На Змиевом камне на р. Тагил изображен лебедь.

Довольно разнообразны антропоморфные изображения. Все они нарисованы в фас, туловище – одной линией, реже – силуэтом или контурным способом. На Шайтанской и Кирьяшевской писаницах изображены головы в профиль. Руки полусогнуты, ноги тоже, что создает эффект движения или пляски. На Балабановском камне на р. Тагил изображена лодка с людьми, на Писаном Камне на р. Вишере – маски-личины.

Еще первый исследователь уральских писаниц В.Н. Чернецов пытался выделить среди них композиции. И они действительно существуют. На Кирьяшевской, Москальской писаницах, а также на Тагильском Писаном Камне, Сокольинских утесах и Зенковской скале изображены антропоморфные фигуры в масках с лучами и по несколько лосей в скелетном стиле. Подобные изображения присутствуют также на Вишерском Писаном Камне, Шайтанской писанице.

Отдельные композиции – копытные животные в сочетании с рядами пятен или отрезков. Встречены на Шайтан-Камне на р. Реж, Навесном Гребне на р. Юрюзань, Айской группе, Вишерском Писаном Камне и др. Другие композиции включают изображения копытных и более сложные геометрические фигуры – ромбы, треугольники, прямоугольники, шестигранники и др. (Бурановская, Идрисовская, Северская, Шайтанская и др. писаницы).

Изображения птиц встречаются как изолированно, так и в композициях с другими фигурами. С фигурами птиц, как правило, сочетаются волнистые линии или зигзаги – знаки воды.

На Балабанском, Сокольинском, Тагильском писаных камнях, Новожиловской скале, Идрисовской писанице – изображения медведей в сочетании с геометрич. знаками.

Проблема этнической принадлежности писаниц рассмотрена В.Н. Чернецовым. Территория их распространения совпадает с местами проживания манси. Причем, исследователь нашел множество совпадений между рисунками на скалах и орнаментальными мотивами манси. Это позволило ему высказать мнение о том, что наскальные писаницы связаны с древними уграми – предками манси. Ученые-языковеды считают, что в 6–4 тыс.

до н.э. территория от Оби до Печеры была занята прауральской этнической общностью, в которую входили финно-угры и самодийцы (венгерский языковед П. Хайду). Распадаться она начала в 4 тыс. до н.э. Следовательно, создателями уральских писаниц являлись древние прафинно-угры.

В свою очередь, это дает возможность разобраться, до некоторой степени, в семантике наскальных изображений. Еще В.Н. Чернецов высказал идею о том, что и само расположение писаниц (на южных откосах скал или утесов), и их сюжеты связаны с календарной обрядностью древних финно-угров. Прежде всего, это касается изображений лося, который у всех народов Сибири и Урала считался животным священным. Кроме того, образ лося был связан с весенним равноденствием, поскольку именно весной начинались массовые миграции этого животного с востока на запад, из Зауралья в Приуралье и Прикамье. По мнению В.Н. Чернецова, композиция на Косом Камне, состоящая из фигуры лося и многорядного зигзага, изображает ловушку-засеку, которые ставились на маршрутах перекочевок этих животных.

С обрядами почитания другого священного животного уральских и сибирских народов – медведя – В.Н. Чернецов связывал изображения этого животного на писаницах Камень Балабан и Нижний Балабанский утёс на р. Тагил, Идрисовскую писаницу на р. Юрюзань, «Двуглазый» Камень на р. Нейве и др.

Особенна интересна в этом отношении писаница на Камне Балабан, представляющая собой, по-видимому, иллюстрацию к древнему мансийскому мифу о священном лосе, похитившим солнце, и лесном духе менке, преследовавшем его: на писанице лось несет на рогах двойной круг, внутри которого изображен медведь.

С древнейшими тотемическими представлениями и космогонической мифологией В.Н. Чернецов связывал изображения водоплавающих птиц. Известно, что в мифологии многих уральских народов водоплавающая птица – утка, кулик, гагара – является творцом земли (достают землю со дна океана). Явной иллю-

страцией этого мифа является писаница на Коптеловом Камне на р. Нейве, где показаны ныряющие птицы, а над ними – небосвод.

Наконец, в уральской мифологии водоплавающие птицы обладают способностью перемещаться во всех трех сферах мифологического мироздания – Верхнем, Среднем и Нижнем мирах. То есть, способны поддерживать связь с духами. А поскольку сакральный мир находится на юге, то отлет гусей и уток осенью на юг и возвращение их весной с юга в сознании древних охотников ассоциировался с особой ролью этих птиц в мироздании вообще и человеческой жизни в частности.

Особое место в изобразительном искусстве неолитического населения Урала занимают *деревянные изделия – бытовые предметы и культовая скульптура* – известные нам благодаря находкам в Шигирском, Горбуновском и Кокшаровском торфяниках под Екатеринбургом, хорошо сохранившимся во влажной торфяной среде без доступа воздуха. По своему ассортименту **бытовые предметы** представлены деревянными ковшом, сосудом, рукоятями, веслами и пр. Практически все они украшены резными изображениями животных или птиц, видовой состав которых перекликается с изображениями на писаницах. Наиболее многочисленную группу составляют деревянные ковши или ложки, рукоятки которых венчают изображения голов водоплавающих птиц – уток или гусей. В Шигирской коллекции есть обломок рукоятки весла, конец которой оформлен в виде головы медведя.

В культурном слое Горбуновского торфяника найдены две деревянные скульптуры лося, оформленные в виде сосудов, емкости которых находятся на спине животного. На Шигирском торфянике обнаружен деревянный черпак, рукоять которого оформлена в виде головы лося.

Известный исследователь уральских древностей и духовной культуры древнего населения Урала археолог В.Д. Викторова считает, что подобные изделия носили культовый характер и, соответственно, места их нахождения – культовые места. Но, с другой стороны, помещение на бытовые предметы, связанные с приготовлением и приемом пищи, изображений культовых животных

и птиц вполне соответствует практическому назначению посуды: пища – это жизнь, и она должна быть защищена.

Безусловно *культowymi предметами* являются находки деревянных антропоморфных скульптур. Прежде всего, это вырезанная из сосны целая фигура человека из Горбуновского торфяника, длиной 125 см. Это фигура мужчины без рук, с согнутыми в коленях ногами, черты лица трактованы условно: выделен нос и обозначен рот.

Еще одна антропоморфная скульптура из того же памятника – деревянный заостренный кол со схематически обозначенным человеческим лицом.

На Шигирском торфянике найдена вырезанная из дерева человеческая голова с шеей. Обломки деревянных человеческих голов найдены также на Горбуновском торфянике.

Все они оформлены в т.н. уральской манере: выделенный нос, не отделенный ото лба, плоско стесанные щеки, обозначенный рот и глазные впадины.

Но конечно же, среди антропоморфных скульптур наиболее выразительной является Большой Шигирский идол, найденный в начале XX столетия. Он представляет собой скульптуру, вырезанную из целого ствола лиственницы или ели. Основная ее часть – «тулово» – передана в виде доски, на которой вырезаны схематичные антропоморфные изображения. Нижняя часть фигуры – бревно, затесанное на конус. Общая длина скульптуры более 5 м.

По мнению В.Д. Викторовой, Большой Шигирский идол представляет собой вертикальную модель мироустройства в виде Вселенского древа. Невидимая корневая часть этого древа символизирует Нижний мир, видимая – Средний мир, вершина – Верхний мир. Исследователь раскрывает семантику Большого Шигирского идола через мансийскую мифологическую схему семислойного жизненного пространства, когда над Средним, земным миром располагаются три небесные сферы, а ниже него – три подземные.

Верхнюю сферу небесного мира занимает изображение человека с детально проработанной головой и чертами лица. Верхняя часть тулова этого персонажа («грудь» или вторая верхняя сфера)

покрыта параллельными горизонтальными линиями, «спина» заполнена ёлочкообразным узором. Нижняя сфера Верхнего мира обозначена одиночным зигзагом, достигающим до начала Среднего мира.

Средний мир заселен двумя персонажами, обозначенными на лицевой стороне идола двумя схематичными человеческими личинами, разделенными сдвоенным парным зигзагом. Тыльная сторона этого «мира» обозначена также вертикально пущенным зигзагом или волнистой линией.

Нижняя сфера Среднего мира, совпадающая с началом Нижнего мира, заселена, видимо, женским персонажем, трактованным очень условно: туловище – вертикальная линия – с согнутыми в локтях руками и раздвинутыми ногами, между которыми нанесены семь коротких насечек, символизирующих его женскую сущность. Аналогичный персонаж помещен и в верхней сфере Нижнего мира.

Специфика композиции Большого Шигирского идола заключается в том, что персонажи с мужскими признаками помещены на его лицевой стороне, тогда как женские – на тыльной. В.Д. Викторова предполагает, что это означает противопоставление мужского – светлого и женского – темного начал, противостоящие и дополняющие друг друга. Но в целом здесь вполне очевидно присутствие идеи двуединства мира и единства мужского и женского начал, обеспечивающее цельность и непрерывность жизни.

Третьим компонентом изобразительного творчества неолитических племен Урала, олицетворяющим собой зарождение действительно декоративно-прикладного искусства в понимании, близком к нашему, является *глиняная посуда – керамика*.

Отличительной особенностью керамики эпохи неолита является их форма – яйцевидная, с приостренным или закругленным дном – и орнамент, густо покрывающий всю внешнюю поверхность сосуда. Орнамент геометрический, состоящий из различных геометрических фигур – линий, зигзагов, треугольников, ромбов, круглых ямок – равномерно расположенных по тулову

сосуда до самого его дна. Техника нанесения орнаментальных мотивов разнообразная: ямочные наколы, прочерчивание (резьба) по еще не обожженному сосуду, оттиски специального зубчатого штампа. Мотивы, образующие непрерывные пояса, чередуются сверху вниз, практически никогда не прерываясь не заполненными полями. Изредка в орнаментике сосудов встречаются орнитоморфные (птицевидные) и антропоморфные мотивы. В частности, на сосуде со стоянки Чебаркуль в Южном Зауралье среди геометрических мотивов присутствует пояс из силуэтов водоплавающих птиц, а на сосуде с поселения Боборыкино в Челябинской области – человеческие фигуры, чередующиеся с изображениями каких-то конических построек – шалашей или чумов.

Естественно, «прочесть» неолитический орнамент едва ли возможно. Очевидно одно – его мотивы и композиции выполняли сакральную функцию защиты пищи от нежелательного, враждебного воздействия внешних сил.



Рисунок 1.1. Изображения животных на восточной стене Зала Рисунков в пещере Шульган-Таш (Каповой)



Рисунок 1.2. Антропоморфная фигура на стене Игнatieвской пещеры

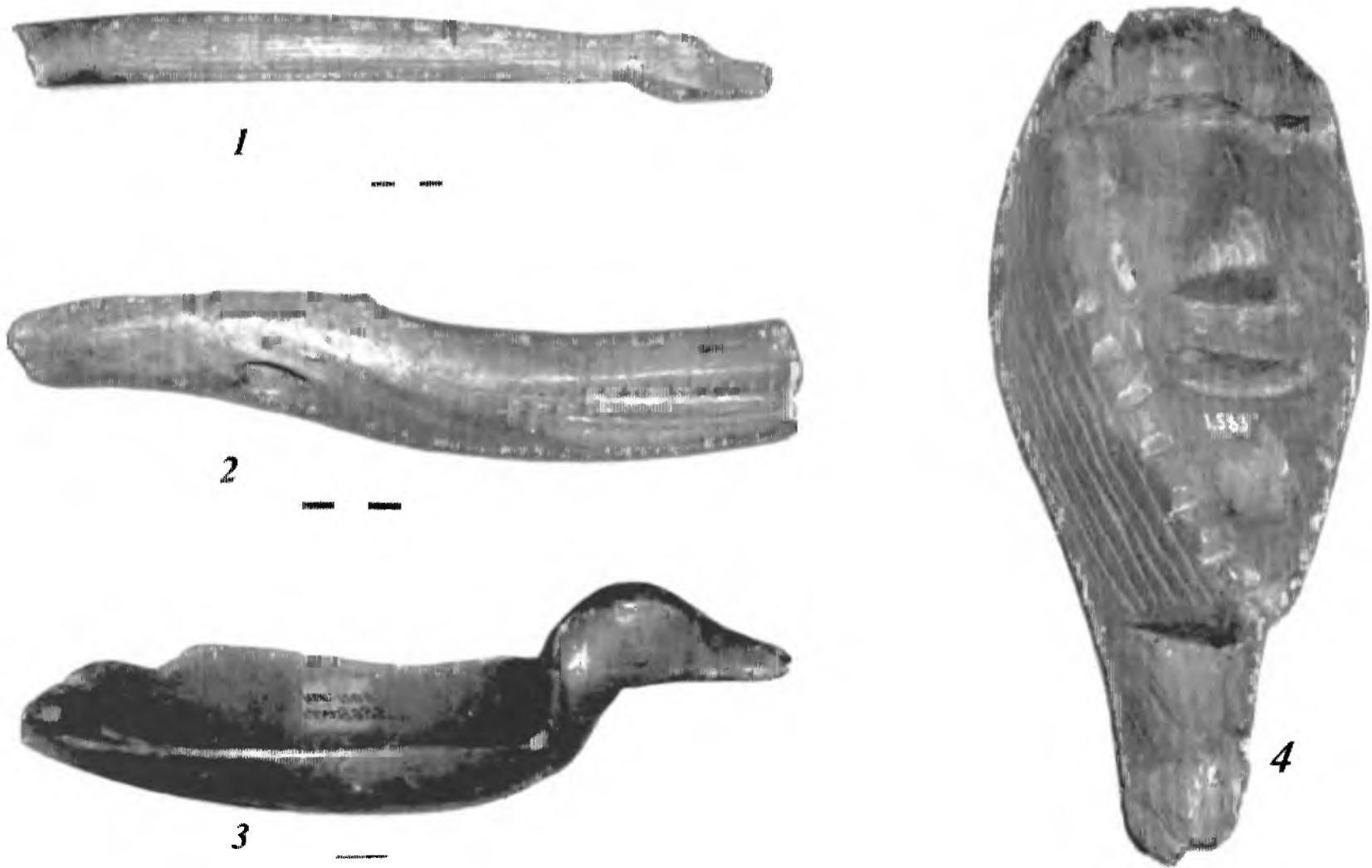
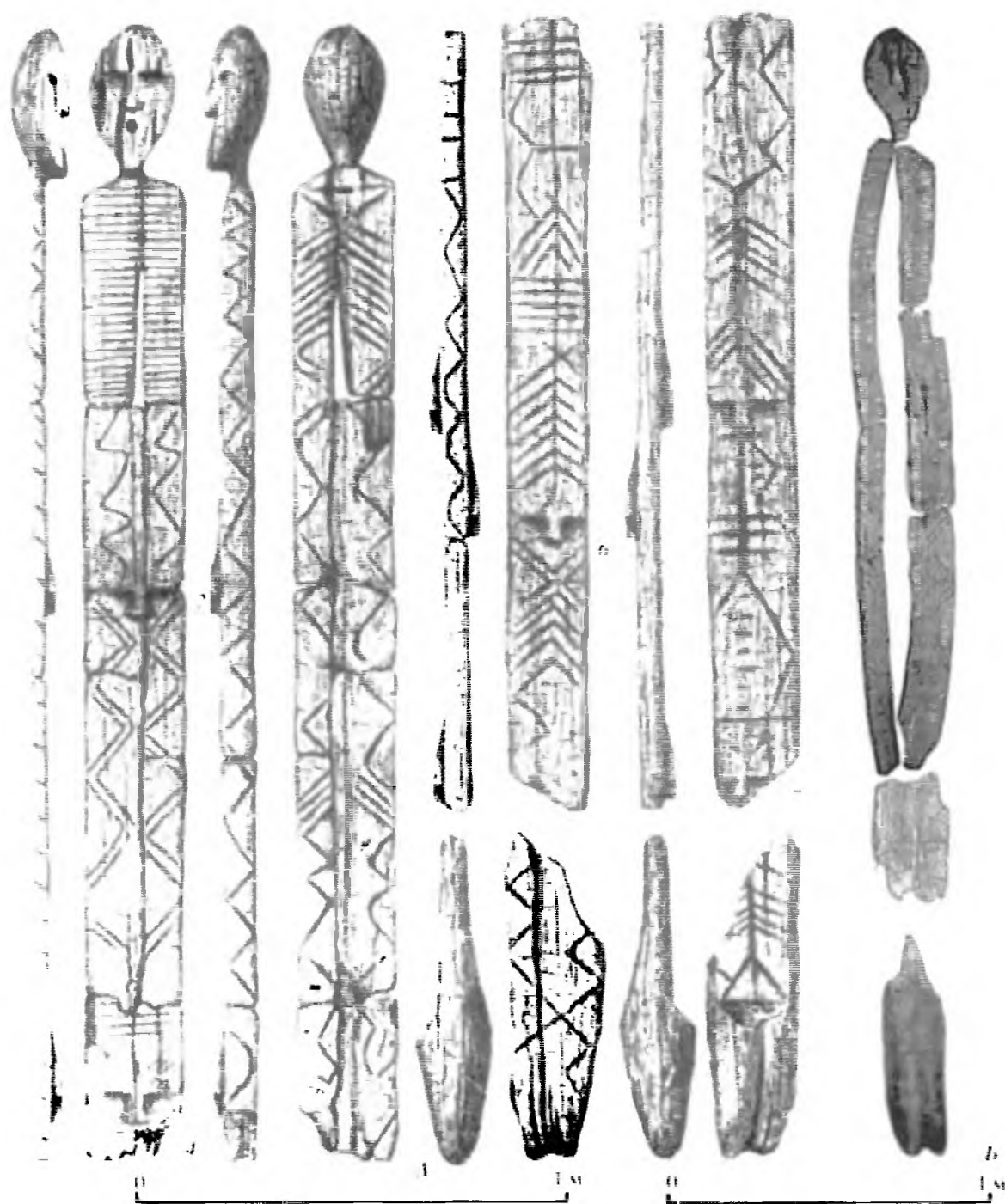


Рисунок 1.3. Деревянная утварь из Шигирского торфяника (эпоха неолита)



5

Рисунок 1.4. Антропоморфные идолы из Шигирского торфяника (эпоха неолита)

Глава 2. ИСКУССТВО КОЧЕВНИКОВ РАННЕГО ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКА. САВРОМАТО-САРМАТСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ

В I тысячелетии до новой эры (по археологической периодизации – эпоха раннего железного века) Южное Приуралье было заселено племенами, входившими в два крупных этнокультурных и языковых массива – индо-иранский и финно-угорский. К первому относились кочевые племена *савроматов* и их потомков *сарматов*, являвшиеся составной частью обширного кочевого мира Великого пояса Евразийских степей, простиравшегося на тысячи километров от Забайкалья на востоке до Дуная на западе. Ко второму – оседлые племена земледельцев, скотоводов и охотников, носители *ананьинской*, *караабызской* и *пьяноборской* археологических культур, являвшиеся предками современных финно-пермских народов Прикамья и Приуралья. Границей между ними на территории Башкирского Приуралья являлась р. Белая (Агидель).

Многолетние исследования археологов и, прежде всего, А.Х.Пшеничнюка, первым обратившего внимание на типологические различия погребальных памятников ранних кочевников Южного Приуралья и Зауралья, позволили ученым сделать вывод о том, что в середине I тысячелетия до н.э. Южноуральские степи явились ареной столкновения и взаимодействия двух групп кочевых племен, пришедших сюда с противоположных концов Великого пояса Евразийских степей. С запада в Волго-Уральское междуречье и к южным отрогам Бугульминско-Белебеевской возвышенности прикочевывают собственно *савроматы*. Их курганы отличаются сравнительной простотой обряда: захоронения совершались в простых прямоугольных могилах, глубиной до 1,5 м, над которыми возводили относительно небольшие земляные курганы. Контактируя со скифами, савроматы приносят с собой в Приуралье и некоторые заимствованные у скифов элементы материальной культуры: бронзовые плоские наконечники стрел листовидной формы с коротким когтевидным шипом на

втулке, бронзовые доспехи и бронзовые зеркала, изготовленные в мастерских древнейшей греческой колонии на берегах Черного моря – города Ольвии. Отличительной особенностью этих зеркал является невысокий бортик по краю диска и длинная прямая рукоять, украшенная фигуркой изготовившейся к прыжку пантеры, оленя, головкой барана или фантастического животного – грифона. Проследив распространение подобных зеркал по территории степной Евразии, археолог Н. Л. Членова реконструировала маршрут описанного Геродотом торгового пути, ведущего из Ольвии через степную Скифию и Савроматию до Южного Урала (Рифейских гор), где обитатели «стерегущие золото грифы» и откуда это золото поступало в ювелирные мастерские греческих городов Причерноморья в обмен на украшения, ткани и вино.

Однако наиболее важным заимствованием, благодаря савроматам получившим быстрое и самое широкое распространение по всему востоку Евразийских степей, были железные мечи-акинаки. По мнению большинства современных исследователей, сами скифы начали изготавливать и применять подобные мечи только после своих походов в Закавказье и Малую Азию в VII веке до н.э., где они, очевидно, и восприняли идею и прототипы этого оружия.

Меч-акинак с длиной клинка от 50 см до 1 м был очень эффективным колюще-рубящим оружием ближнего боя. Судя по батальным сценам на золотых изделиях из скифских курганов, акинаками были вооружены как всадники, так и пехотинцы. Носили их в ножнах, украшенных металлическими бляшками-накладками, подвешенных к поясу справа или слева. Причем, короткие акинаки носили на правом боку и тогда, выхватив меч из ножен, рука уже оказывалась отведенной для нанесения резкого колющего удара снизу, а длинные – на левом боку и рука с мечом, описав полукруг, наносила рубящий удар сверху.

Но, пожалуй, самое интересное в акинаках – это оформление их рукояти: навершие в виде короткого прямого бруска или полусомкнутых птичьих когтей и перекрестие в виде сплюснутого «сердечка» или распахнутых крыльев, (в литературе за ними

прочно закрепился термин «бабочковидные»). Долгое время считалось, что когти на навершии меча символизируют силу, мощь и стремительность оружия. Однако уфимский археолог В.Н. Васильев обратил внимание на тот факт, что зажатый в руке меч с «бабочковидным» перекрестием и когтевидным навершием, поднятый клинком вверх, композиционно напоминает изображения древнеперсидских царей-божеств на каменных барельефах Персеполя и ахеминидских печатях, держащих в вытянутой руке священного орла с расправленными крыльями и вскинутой головой, украшенной мощным изогнутым клювом, и солнечным диском на груди. По мнению исследователя, акинак с когтевидным навершием и бабочковидным (а точнее – крыловидным) перекрестием символизирует священного орла, являясь не столько боевым оружием, сколько знаком принадлежности его владельца к касте жрецов. Тем более, что на Южном Урале «крылатые» мечи-акинаки часто встречаются в погребениях вместе с ритуальными костяными ложечками, предназначенными, как пишет в своих работах другой уфимский археолог В.К. Федоров, для разлива священного напитка древних индоиранцев – «сомы».

Образы меча и орла, очевидно, в мировоззрении кочевников скифо-савроматского мира как-то объединялись: по рассказу Геродота, скифы поклонялись мечу – символу бога войны Ареса, для которого сооружали своеобразные алтари в виде кучи хвоста с воткнутым на вершине мечом. Этому мечу приносились кровавые, в том числе и человеческие жертвы. Чем не символ степного орла, сидящего на вершине холма или кургана?

Золотыми или бронзовыми бляшками с изображениями орлиных голов с подчеркнутыми клювами и глазами украшали савроматы конскую сбрую. Приуральские степи являлись пограничным районом, где осуществлялись контакты между савроматами и прикочевавшими из Приаралья *саками*. Трудно сейчас сказать, на каких условиях произошло разделение вновь обретенных территорий между этими племенами. Не исключено, что имели место и кровавые столкновения (во время раскопок курганов савромато-сарматского времени археологи иногда находят

человеческие скелеты с застрявшими в позвоночнике бронзовыми наконечниками стрел савроматского типа). В целом же хребты Южного Урала и продолжающие их горы Мугоджары явились как бы естественной границей между сакскими и савроматскими кочевьями. Граница эта была, конечно, условной и отнюдь не препятствовала взаимообогащению и дополнению двух культур: благодаря сакам в Приуралье получают широкое распространение бронзовые трехлопастные наконечники стрел с коротким заостренным черешком, каменные блюда – «жертвенники» на трех ножках, выполненных в виде стилизованных голов животных, декоративные изображения никогда на Южном Урале не водившихся горных козлов-архаров и львов, бронзовые боевые клевцы-чеканы (ударное оружие ближнего боя).

Кочуя вдоль границ зауральской лесостепи, саки соприкасаются с жившими там полукочевыми племенами – носителями саргатской археологической культуры, которых многие современные исследователи связывают с древними уграми. В результате этих контактов часть угорских племен вливается в состав сакского племенного союза, возглавляемого дахами-даями (по имени которых, как считал К.Ф. Смирнов, возникло и название основной южноуральской реки Даих-Яик). Симбиоз двух этнокультурных группировок завершился сложением в начале IV в. до н.э. в степях Южного Приуралья новой кочевой культуры *сарматов-«прохоровцев»*, названной так по курганам у с. Прохоровка Шарлыкского района Оренбургской области в верховьях р. Дёма, исследованных русским археологом М.И. Ростовцевым еще в 1915 г.

Сочетание военно-политического опыта и возможностей сакских племен и присущего уграм знания природно-географических условий Южноуральского региона (носители саргатской культуры в IV в. до н.э. плотно освоили северо-восточные районы современного Башкортостана в бассейне рек Ай и Юрюзань) позволило сарматам-«прохоровцам» стать доминирующей этнополитической силой в степях Южного Урала в IV–III веках до н.э.

В сарматских погребениях Южного Урала и Приуралья археологи находят, в принципе, тот же самый набор предметов, что и

у более ранних савроматов и саков: колчан с бронзовыми стрелами, меч, кинжал, детали и украшения конской сбруи – в мужских могилах; бронзовые зеркала, украшения, глиняные пряслица, бусы – в женских. Правда, сообразно времени и установившимся культурным связям типы эти вещей претерпевают определенные изменения. Вырабатывается определенный набор вооружения, состоящий из меча с длинным клиновидным клинком, предназначенного для конной рубки, кинжала для ближнего рукопашного боя и стрел с бронзовыми наконечниками в виде трехгранных пирамидок с тремя заостренными выступающими шипами, препятствующими извлечению стрелы из раны. В составе женских ожерелий часто встречаются бусы античного производства или коралловые. Среди глиняной посуды, обязательно помещаемой в могилы, нередко находки круглых плоских фляг среднеазиатских типов с ушками для подвешивания, хотя в целом «прохоровская» посуда Южного Урала и Приуралья своими формами и орнаментом весьма наглядно отражает участие зауральских лесостепных племен в сложении сарматской культуры.

Но, пожалуй, самый главный вклад сарматов в историю культуры народов Урало-Поволжья заключался в том, что благодаря им в регионе получает распространение т.н. *«скифо-сарматская триада»* – предметы вооружения, конского снаряжения и декоративно-прикладного искусства, оформленные в *зверином стиле*.

По определению археологов, звериный стиль – неотъемлемая часть и диагностический признак культур Степной Евразии эпохи раннего железного века. Поскольку ареал распространения произведений звериного стиля обширен – от Монголии и Алтая до Северного Причерноморья и Карпат – то в археологической литературе он получил название *скифо-сибирского звериного стиля*.

К основным изобразительным особенностям скифо-сибирского звериного стиля относятся следующие:

- Абсолютное господство анимализма: изображения животных преобладают во всем декоративно-прикладном искусстве. Это относится не только к изделиям из твердых материалов – ме-

талла, кости, рога — но и к изделиям из мягких органических материалов. Раскопки известного советского этнографа и археолога С.И. Руденко Пазырыкских курганов на Алтае, в которых захоронения сохранились в условиях вечной мерзлоты, показали, что деревянные предметы, шерстяные тканые и войлочные ковры и даже татуированные тела погребенных — все были украшены зооморфными изображениями.

- Предметы, украшенные зооморфными изображениями, как правило, имеют сугубо утилитарное назначение — это железные мечи и кинжалы, металлические и деревянные сосуды, принадлежности конской упряжи.

- Изображения, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле, отличаются декоративностью, условностью и схематизмом. По определению археолога и историка декоративного искусства В.А. Кореняко: *«Типичными являются особые приемы схематизации: плоскостное членение туловища животного; передача когтей, ушей, глаз, деталей морды животных геометрическими элементами; придание фигурам животных чисто условных поворотов и поз, воспринимающихся как неестественные и деформирующие. Одна из наиболее ярких особенностей — стилистический прием, получивший в археологической литературе название «зоологической головоломки», «загадочной картинки» или «зооморфного ребуса». Этот прием состоял в том, что в основной мотив включались изображения других животных или их отдельных частей. Характерными для скифо-сибирского звериного стиля являются такие сюжеты, как олень с огромными рогами, свернувшийся в кольцо кошачий хищник, сцена борьбы («терзания») животных, хищная птица с преувеличенно большим клювом».*

В географическом отношении ареал распространения раннекочевнического искусства «звериного стиля» на территории Евразии охватывает несколько физико-географических зон: Восточно-Европейскую (Русскую) равнину, лесотаежную зону Волго-Камья и Приуралья, Уральскую, Алтае-Саянскую, Крымско-Кавказскую горные страны, Среднюю Азию, Тургай,

Казахстан, Монголию и значительную часть Китая. Тем не менее, на этом громадном пространстве древние кочевники выработали удивительное для современных исследователей стилевое единство своего декоративно-прикладного искусства. Единство это проявляется, во-первых, в сравнительно небольшом наборе зооморфных образов. Собственно говоря, их три: олень с огромными рогами, свернувшийся в кольцо кошачий хищник и хищная птица с гиперболически трактованными клювом, крыльями и лапами. Во-вторых, *«стилевое единство искусства древних кочевников проявляется в легко узнаваемой системе выразительных приемов, с помощью которых изображались животные. Среди этих приемов – стремление придать животному определенную позу, явно несоразмерное или гиперболическое изображение некоторых частей звериного или птичьего тела, изображение части тела вместо целого объекта, помещение на основной фигуре дополнительных зооморфных изображений, различные способы деформации. Эта система приемов позволила творцам скифо-сибирского звериного стиля совершить гениальный прорыв от натурализма предшествующих эпох к новому искусству, которое поражает нас своей экспрессией»* (В.А. Кореняко).

Сарматы, обитавшие в центре кочевого мира Степной Евразии, выработали свой «звериный стиль», хотя и не выпадающий из общей канвы декоративного искусства ранних кочевников, но отличавшийся по образам и декоративным приемам как от западного скифского, так и от восточного сако-массагетского. Своеобразие сарматского звериного стиля заключается в том, что в их декоративном искусстве широкое распространение получили образы, в районе их, сарматов, обитания никогда не встречавшиеся.

Наиболее яркими памятниками сарматской культуры Южного Урала и Приуралья являются так называемые «царские курганы», группами или по одному разбросанные по приуральским степным сыртам. Самым известным таким памятником, вошедшим в золотой фонд мировой культуры, стали курганы у с. Филипповка в Илекском районе Оренбургской области, исследован-

ные уфимским археологом А.Х. Пшеничнюком в 1986–1990 гг. Это могильник, состоящий из огромных насыпей, диаметром до 100 и более метров и высотой 2–7 метров. Судя по раскопанным курганам, каждая такая насыпь возводилась над одной могилой, представляющей собой круглый подземный зал диаметром 20 м, куда с юга вел длинный подземный же коридор-дромос. Над могилой устраивалось мощное шатровое перекрытие из сосновых бревен, которое после размещения покойного и сопровождающих его многочисленных вещей поджигалось. После того, как дерево обугливалось, над сооружением возводилась пирамида из дерновых блоков.

Поскольку подобные курганы являлись усыпальницами вождей крупных сарматских племен, покойного на «тот свет» сопровождали исключительно богатым набором вещей. В могиле центрального кургана Филипповского могильника найдены 26 деревянных фигур оленей с вычурными ветвистыми рогами, обложенных золотым листом, являвшихся, вероятно, украшениями погребального ложа; железный меч, рукоять и клинок которого украшены золотой инкрустацией; точило-оселок в золотом футляре, железные, бронзовые и золотые детали конской сбруи, среди которых особо выделяется массивная бронзовая нагрудная бляха в виде дерущихся верблюдов; золотые оковки от деревянных сосудов и четыре массивных бронзовых котла – обязательная принадлежность главы рода или племени (в более поздние времена – кошевого). И все это – в могиле, ограбленной еще в древности! Современники прекрасно знали, чем можно пожить в «царских» могилах, и наиболее отчаянные из них, несмотря на строжайшие запреты, страх перед богом и жестокое возмездие, грабили могилы. При раскопках Филипповского центрального кургана обнаружены следы двух грабительских лазов, ведущих в могилу от полы курганной насыпи. В этих лазах и найдена часть из перечисленных вещей, видимо, потерянных или брошенных грабителями.

Предвидя подобный вариант, устроители погребения заложили рядом с могилой два тайника, в которые поместили золотые сосуды: кувшин, чашу, серебряный кубок-ритон, множе-

ство деревянных сосудов, покрытых золотыми оковками, сложили какую-то царскую одежду, сплошь усыпанную золотыми пластинками-нашивками с изображениями двугорбых верблюдов, грифонов, горных баранов-архаров (всего более 500 предметов). Об этих тайниках грабители не знали, а потому и не тронули их, благодаря чему мы сейчас уверенно говорим о том, что культура приуральских кочевников по своему богатству и сложности ничуть не уступала культуре скифов или среднеазиатских саков. А по своей социальной организации приуральские сарматы стояли в одном ряду с раннегосударственными кочевыми племенами евразийских степей, в частности – скифами.

Многочисленные находки произведений звериного стиля в курганах древних кочевников Евразии показывают, что наиболее почитаемым животным у них был олень, что, возможно, было связано с какими-то тотемистическими представлениями. Среди произведений декоративного искусства из Филипповских курганов изображения оленей доминируют. Кроме уже упомянутых 26 деревянных оленей из центрального (№1) кургана Филипповского могильника, там же найдены железный меч, на клинке которого золотой инкрустацией выполнены головы оленей с ветвистыми рогами, золотые оковки деревянных сосудов, также выполненные в виде фигур оленей.

Характерной особенностью филипповских оленей, отличающей их от скифских и сакских, является их статичность, гипертрофированные удлиненные горбоносые морды, переданные с явным нарушением естественных пропорций, заметно короткая прямая шея и выраженная доминанта ветвистых рогов. Последняя деталь, как считают исследователи, указывает на связь оленя с Мировым Деревом.

Другим излюбленным образом приуральских сарматов был горный козел-архар, символизирующий стремительность и репродукционную производительность. Характерно, что и они (накладки на какой-то, вероятно, деревянный предмет и ручка от деревянного сосуда) изображены в позе отдыха – лежащими с подогнутыми ногами.

Образы хищных животных присутствуют, хотя и не в «классическом» варианте – кошачий хищник, свернувшийся в кольцо. Это ручки и оковки деревянных сосудов в виде фигуры медведя или волка с удлиненной клыкастой мордой, оковка стенки деревянного сосуда в виде фигуры бегущего волка.

Мифологические хищные существа – грифоны – в Филипповских курганах украшали конскую сбрую. Это птицеподобные существа с хищными орлиными клювами и гребнями на голове. Найдена рукоятка деревянного сосуда в виде головы «ушастого» грифона с тяжелой клювообразной мордой, наполненной острыми клыками, большими оттопыренными ушами и гребнем на голове.

Головы хищных птиц – как и полагается, с гипертрофированными клювами и глазами, – украшали один из мечей из Филипповского кургана №1 и оковки деревянных сосудов.

Присутствие образов хищных животных и птиц на оружии и конской сбруе понятно и логично – через них передавалась дополнительная сила и мощь как воину, так и его коню. Присутствие же этих образов на посуде (в центральном Филипповском кургане найден золотой кувшин с ручками в виде вставших на дыбки баранов – олицетворение мужской силы), очевидно, должно было усилить благотворное действие содержащегося в ней напитка.

Олицетворением мира кочевников-номадов стал конный воин-лучник. В сознании оседлых соседей скифов, сарматов, савков и массагетов конь и всадник слились в единое целое. При абсолютном преобладании в декоративном искусстве древних кочевников зооморфных образов изображения людей не были исключительной редкостью. Особое место среди них, естественно, занимал образ всадника. В кургане №3 Филипповского могильника найдена костяная резная фигурка всадника, изображающая кочевника с мечом и футляром для лука – горитом.

Еще один всадник с двумя луками (один в руках, другой в горите) изображен на золотой оковке деревянного сосуда из центрального Филипповского кургана. Он является одним из персонажей развернутой сцены охоты на сайгаков, два из которых уже поражены стрелами охотника. Характерно, что изображения коня

и всадника скупрулезно детализированы: бородатый всадник сидит верхом без седла в расшитом облегающем тело костюме, конь взнуздан уздой с псалиями, грива его подстрижена. В целом эта композиция перекликается со сценами царской охоты, столь распространенной в изобразительном искусстве Востока. По мнению исследователей, эти сцены *«отражают древнейший пласт мифологии с его концепцией мироздания и пониманием обеспечения и поддержания мирового порядка и неизбежности перехода «в иной мир», который является по существу «резервуаром» потенциальной жизни... Изображенные на чаше звери могут расцениваться как олицетворение мира смерти, а сама охота – как своего рода жертвоприношение, смысл которого в смерти, обеспечивающей возобновление жизни»* (А.Ю. Алексеев, Е.Ф. Королькова).

Происхождение искусства скифо-сибирского звериного стиля – сложнейшая междисциплинарная проблема, для решения которой требуются усилия специалистов в самых различных областях гуманитарного знания. По замечанию В.А. Коренько, трудность ее разрешения в первую очередь обусловлена тем, что до сих пор этим занимались и занимаются археологи без участия искусствоведов и культурологов. Поэтому основное внимание при решении проблемы генезиса скифо-сибирского звериного стиля археологи уделяют поискам его истоков в археологических материалах предшествующих эпох на различных территориях.

Один из крупнейших знатоков скифо-сибирского звериного стиля Г.И. Боровка еще в 1920-е годы его истоки усматривал в искусстве северных охотничьих племен лесной полосы Евразии. К этому его подтолкнуло отсутствие зооморфных сюжетов в искусстве степных племен бронзового века. Однако общие элементы и сюжеты звериного стиля, наблюдаемые на всей территории его распространения, натолкнули исследователей на мысль о наличии какого-то единого источника происхождения этого стиля. По мнению большинства исследователей – М.И. Ростовцева, М.И. Артамонова, Н.Л. Членовой – прародиной скифо-сибирского звериного стиля являлась Передняя Азия, а более узко –

северный Иран. Толчком к этому послужила находка клада конца VII в. до н.э. близ селения Зивие в Иранском Курдистане, состоявшем из золотых предметов – нагрудное украшение-пектораль, фрагменты пояса, бляшки, пластины и др. – украшенных изображениями оленей и кошачьих хищников. Вместе с тем известные советские археологи С.С. Черников и М.П. Грязнов считали, что клад из Зивие был оставлен одним из скифских вождей во время их похода на Ассирию, а сам стиль сложился задолго до формирования культуры ранних кочевников. Но первоначально он воплощался в нестойких ко времени материалах – коже, войлоке, тканях, дереве – и только в процессе усложнения иерархии скифского общества образы звериного стиля начинают превращаться в предметы роскоши и изготавливаться из драгоценных металлов.

Скифологи Д.С. Раевский и М.Н. Погребова высказали мнение о том, что звериный стиль как часть скифской культуры формировался поэтапно в процессе формирования самой культуры. Основные компоненты конской сбруи сложились еще в предскифскую эпоху, многие формы оружия возникают путем трансформации предскифских форм накануне скифских походов в Переднюю Азию, а искусство звериного стиля выступает в качестве одного из самых выразительных культурно-исторических последствий этих походов.

Наконец, уже в начале текущего столетия В.А. Коренько выдвинул «военно-охотничью гипотезу» формирования скифо-сибирского звериного стиля. Суть ее состоит в том, что скифо-сибирский звериный стиль как «искусство экспрессивных деформаций и эффектов» (определение В.А.Коренько) было порождено психическими особенностями всадников-воинов и охотников.

Важной составляющей традиционной жизни кочевников во все времена была облавная охота на степного зверя, воспитывавшая у молодого воина необходимые ему боевые навыки: управление конем, меткость, ловкость. Основной задачей было не убить зверя, а загнать его и взять живьем. Связанный, но живой зверь, предьявленный сородичам, был свидетельством ловкости и лихости охотника. Отсюда, по мнению исследователя, и про-

исходят сюжеты свернувшихся в кольцо хищников (связанные лапы), оленей с подогнутыми (связанными) ногами и т.п.

Ближайшими северными соседями савроматов и сарматов в Приуралье были племена *ананьинской* и *караабызской* культур. Жили они в укрепленных поселках-городищах, расположенных на правом берегу нижнего и среднего течения р. Белой. Жилищами служили наземные постройки каркасно-столбовой конструкции, обогревавшиеся открытыми очагами-кострищами.

Занимались скотоводством, охотой, рыболовством и подсечно-огневым земледелием. В материальной культуре «ананьинцев» бронза играла ещё заметную роль: из нее, кроме женских украшений, изготавливали оружие — наконечники копий, секиры, клевцы-чеканы и топоры-кельты. Изготавливались они методом литья в каменных или глиняных формах, часто встречающихся при раскопках ананьинских поселений. Вместе с тем железо, добываемое из т.н. «болотной руды», начинает занимать все более заметное место в хозяйственной деятельности «ананьинцев». При раскопках могильников ананьинской культуры археологи находят многочисленные железные ножи, наконечники стрел и копий.

У племен караабызской культуры бронза использовалась главным образом для изготовления украшений — перстней, браслетов, подвесок, пряжек и поясных накладок.

Охота на пушного зверя давала «ананьинцам» и «караабызцам» вести оживленный торговый обмен с кочевниками. Свидетельством этого являются находки на ананьинских и караабызских памятниках савроматских мечей и кинжалов, бронзовых наконечников стрел, бус античного производства и бронзовых зеркал, из которых «караабызцы» вырубали подвески трапецевидной формы.

Торговые контакты лесных племен Прикамья и Приуралья способствовали распространению у них и образцов искусства скифо-сибирского звериного стиля, который в культуре ананьинских и караабызских племен получил отражение и развитие в соответствии со степенью тесноты этих контактов. У «ананьинцев» предметы звериного стиля выступают или в виде привозных из-

делий или в виде близких подражаний им. Настолько близких, что у исследователей сложилось понятие «ананьинский звериный стиль», родственный скифо-сибирскому. И действительно, с одной стороны набор мотивов и сюжетов явно скифский (скифо-сарматский). С другой стилистика многих образцов заметно отличается от скифских и заставляет думать о наличии какого-то внутреннего импульса преломления заимствованных сюжетов и образов в мировоззрении и эстетических традициях местных племен.

Ассортимент художественных образов традиционен для эпохи в целом: копытные животные, хищные звери и птицы, антропоморфные изображения. Своеобразие ананьинского декоративного искусства заключается в том, что эти образы украшают предметы сугубо утилитарного назначения, сохраняя при этом свою стилистику. Самой многочисленной категорией предметов, украшенных зоо- или антропоморфными изображениями, являются нашивные декоративные бляхи. Как правило, они представляют собой одно-сторонние литые или штампованные изделия с ушком для пришивания на обратной стороне, украшенные фигурами животных и птиц или частью их тела. В данном случае большинство образов явно заимствованы – лев, пантера, грифон, козел-архар, но встречаются и местные – медведь, волк, куница, бобр, лошадь, олень или лось.

Известны две бляхи с человеческими личинами – с городища Ройский Шихан и могильника Скородум.

Следующая по численности категория изделий в зверином стиле – костяные гребни и бронзовые подвески в виде гребней. Щитки костяных гребней украшены резными изображениями лося, лошади, медведя, головами грифона, смотрящими в разные стороны. Такие же, но сильно стилизованные головы, украшают щитки гребневидных подвесок.

Интересную категорию вещей, выполненных в зверином стиле, составляют крючки, очевидно предназначенные для застегивания поясов. Это комбинированное изделие, состоящее из двух образов: головы хищника (щиток для крепления ремня) и головы хищной птицы (собственно крючок).

Особую, можно сказать, оригинальную категорию материальной культуры ананьинских племен составляют глиняные или каменные пряслица, украшенные в зверином или геометрическом стиле. Основная масса их найдена на Аргыжском, Буйском и Пижемском городищах. Изображения и орнамент наносились с одной или двух сторон предмета, чаще всего резьбой, но известен и барельефный орнамент. Все зооморфные сюжеты на ананьинских пряслицах являются заимствованиями из скифо-сибирского звериного стиля. Подчиняясь форме предмета, изображения имеют в основе своей композиции круг. Изобразительные сюжеты достаточно однообразны: свернувшийся в кольцо хищник, чаще всего волк; звери, идущие по кругу, среди которых встречаются и птицеобразные – грифоны. Ярким образцом подобного сюжета является пряслице с городища Грохань, на одной стороне которого процарапаны шесть голов грифонов, на другой – солярные знаки. Известны пряслица со зверями (волками) в геральдической позе – Аргыжское и Пижемское городища.

Еще одна категория предметов «ананьинского звериного стиля» – костяные псалии. Они представляют собой прямые или слегка изогнутые стержни, украшенные на концах резными головками медведей.

Но конечно, наиболее выразительной категорией изделий в зверином стиле является ананьинское оружие – кинжалы, мечи-акинаки, секиры, клевцы-чеканы. По своему стилистическому и сюжетному оформлению ананьинские мечи-акинаки и кинжалы суть реплики со скифского и савромато-сарматского оружия. У них также в зооморфном стиле оформлены рукояти, навершия и перекрестия. В ананьинском могильнике найдены три кинжала с навершием в виде обращенных друг к другу голов грифона; в окрестностях городов Сарапула и Свияжска найдены кинжалы с навершием в виде грифоновых когтей. По единодушному мнению исследователей, это все привозные изделия.

Но у «ананьинцев» известны и оригинальные произведения оружейного искусства. С городища Грохань происходит бронзо-

вая рукоять кинжала с перекрестием в виде двух смотрящих в противоположные стороны лосиных голов.

Безусловно, местными являются костяные рукоятки ножей, выполненные в зверином стиле. Их навершия украшены резными изображениями голов животных – медведя, волка или лося. Иногда встречаются рукояти с комбинированными изображениями: навершие рукояти – одно животное, ее основание – другое. На Пижемском и Аргыжском городищах найдены рукояти ножей, оформленные в виде голов лосей, на шее которых помещены фигуры медведей, стоящих с опущенной головой. И лосиные морды, и фигуры медведей (медвежат) выполнены очень реалистично и легко узнаваемы.

Ярким примером комбинации зооморфных образов являются знаменитые бронзовые секиры – своеобразная «визитная карточка» ананьинской культуры. Их известно немного (9 экз.) и в большинстве своем они однотипны: обух представляет собой изображение головы волка с оскаленной пастью, а втулка заканчивается головой хищной птицы или грифона, клювом повернутой в сторону лезвия.

Совершенно оригинальной является бронзовая секира из с. Галаново в Удмуртии. Она без выраженной втулки, но с обухом, сочетающим в себе образы филина и волка одновременно. Причем животное и птица составляют единое целое, когда один образ как бы перетекает в другой.

По мнению большинства исследователей, эти предметы являлись своего рода знаками власти или специальными отличительными знаками вождей. Ни одна из них не найдена в могильнике и представляет собой случайную находку, что, по мнению археолога С.А. Васильева, указывает на то, что секиры не погребались вместе с их владельцами, а передавались преемникам или хранились в специальных священных местах. На священное значение секиры указывает и переданная Геродотом легенда о происхождении скифов от трех сыновей Таргитая – сына Зевса – Липоксая, арпоксая и Колаксая. Из них только младший Колаксай смог поднять все четыре упавших с неба предмета – плуг, ярмо, чашу и секиру – что и дало ему право стать царем скифов.

Ананьинские секиры сочетают в себе два значимых для ананьинского общества образа – волка и хищной птицы или мифического грифона. Именно эти образы, как об этом свидетельствуют многочисленные находки предметов звериного стиля, и были наиболее популярны у населения Прикамья в ананьинскую эпоху. Какой именно смысл вкладывали «ананьинцы» в эти образы и их композицию – силу, ловкость, быстроту зверей или какие-то неизвестные нам религиозные представления и мифологические образы, олицетворяемые в этих сюжетах – сказать сложно. *«Парадные ананьинские секиры, скорее всего, не выполняли никаких боевых функций, а являлись знаками-символами, отражая религиозно-философский комплекс представлений, значение которого нам до конца не ясно. Они должны были быть связаны с сакральной деятельностью социальной элиты ананьинского общества. Какого рода значение имело право владения такой секирой: социальное, религиозное или какое-то другое – определенно установить пока нельзя»* (С.А. Васильев).

По своей семантике к секирам стоят клевцы-чеканы. Они представляют собой клиновидное лезвие, вставленное в цилиндрическую втулку. В большинстве своем они цельнолитые бронзовые, но имеются и биметаллические, когда втулка бронзовая, а лезвие железное. Ни обуха, ни втулки чеканов не украшались за исключением чекана из Ананьинского могильника, обух которого оформлен в виде головы вепря и чекана из Сарабихи, втулка и обух которого украшены фигурами стоящих с опущенной мордой медведей.

Зато едва ли не обязательной деталью декора чеканов является стилизованная головка хищной птицы или грифона у основания ударной части чекана. Это, как правило, большие круглые глаза и мощный изогнутый клюв. Никакого декоративного значения эти головки не имели, визуальнo их и заметить-то не так легко, но их сакральная семантика несомненна.

Ананьинский «антропоморфный стиль» представлен как образцами монументального (каменные стелы), так и прикладного (глиняные фигурки) искусства. К первым относятся две каменные

стелы с Ананьинского могильника. На одной (большой) техникой резьбы по камню изображен мужчина-воин. При нем изображены чекан и кинжал, привешенные к поясу, на шее – витая гривна. На второй (малой) стеле изображен мужчина в облегающем костюме, рукава и воротник которого как бы покрыты вышивкой.

По поводу семантики ананьинских стел идут давние споры, сомнению подвергалась даже их подлинность, но предположение о том, что это были надгробия, так и остается наиболее реалистичным.

К произведениям мелкой объемной антропоморфной пластики относятся несколько десятков глиняных фигурок, найденных на городищах ананьинской культуры. Фигурки сильно стилизованы, голова обозначена полукруглым выступом, лица нет вовсе. Большинство из них не орнаментированы. Там же, где орнамент присутствует, он явно обозначает детали женского костюма: нагрудники, пояс, ожерелье, наколенники. То есть, указывает на половую принадлежность изображения.

Эти признаки, а также находки глиняных фигурок на городищах дали основание археологу К.И. Корепанову связать их с культом богини плодородия, матери, хранительницы домашнего очага.

И еще один стиль, выделенный археологами К.И. Корепановым и М.Ф. Обыденновым на материалах ананьинского декоративно-прикладного искусства – космогонический или астральный художественно-символический. Он представлен, как правило, украшениями костюма – нашивными бляшками-накладками, гладкими сферическими или украшенными геометрическим орнаментом в виде концентрических кругов, прямых или косых крестов, многолучевых звезд, 6-ти или 8-конечных крестов, свастики с ломаными или закрученными спиралью концами. Знаки эти в мировом декоративно-прикладном искусстве символизируют культ солнца (солярный) и олицетворяют свет, тепло, жизненную силу. Поэтому не случайно, что образцы этого стиля связаны именно с костюмом, призванным защищать тело человека от воздействия внешних сил. Поэтому их нашивали на головные уборы (голова –местилище души), из них компоновали

нагрудники (женская грудь источник жизни и здоровья), нашивали на переднюю часть одежды (наиболее уязвимую для воздействия злых сил) и пояса (пояс – это кольцо, ограждающее человека от внешнего мира). И даже то, что подобные символы изображались на глиняных пряслицах, имеет свою логику: с помощью пряслиц сучили нить, из нитей ткали ткань, из ткани шили одежду.

Суммируя приведенные выше данные, можно вполне определенно сказать, что декоративное искусство ананьинских племен Прикамья и Приуралья хотя и испытало определенной воздействие со стороны культуры ранних кочевников степной Евразии, но развивалось по своим внутренним мировоззренческим законам и традициям. Эти законы и традиции определяли, прежде всего, семантику сюжетов и образов декоративно-прикладного искусства – защита и охранение. Не обозначение социального статуса или места индивида в военной иерархии, а обеспечение его безопасности и сохранности перед лицом внешних сил. Поэтому собственного звериного стиля, в отличие от своих степных соседей и торговых партнеров, «ананьинцы» не создали. Он им был не нужен, поскольку не соответствовал уровню социального развития ананьинских племен. Их вожди по своему социальному статусу и общественной значимости не могли сравниться со скифскими или сарматскими «царями». Поэтому и не было необходимости создавать для них какой-то особый антураж, подобный скифо-сибирскому звериному стилю. Хотя сама идея усиления силы оружия за счет перенесения на него соответствующих звериных образов была им понятна и ими реализовывалась. Как за счет формальной трансляции на своих изделиях заведомо чуждых и мало известных им грифонов и пантер, так и за счет воплощения на оружии образов волков, кабанов, медведей, сила и мощь которых была им хорошо известна. Поэтому совершенно прав С.А. Васильев, считающий, что какого-то специфического ананьинского звериного стиля просто-напросто не сложилось, хотя воздействие скифо-сибирского прослеживается на всех этапах существования как культуры ранних кочевников, так и культуры ананьинских племен.

В этом плане более продуктивным выглядит декоративно-прикладное искусство племен караабызской культуры бассейна среднего течения р. Белой, сложившейся в результате переселения туда в середине I тыс. до н.э. со Средней Волги носителей ахмыловской культуры. Последние имели тесные культурные связи со скифо-сарматским культурным миром, что выразилось в обилии предметов скифского, кавказского (киммерийского) и савроматского «импорта» в погребениях Старшего Ахмыловского и Аkozинского могильников VII–VI вв. до н.э. на Средней Волге. Переселившись после VI в. до н.э. в среднее течение р. Белой (причины этого переселения до сих пор не ясны), «ахмыловцы» смешались с местным приуральским населением и дали начало новой археологической культуре – караабызской. Однако традиции культурных связей с ранними кочевниками сохранили и здесь. И эти связи во многом обусловили семантику и сюжетный облик декоративного искусства «караабызцев». М.Ф. Обыденнов и К.И. Корепанов в декоративном искусстве караабызских племен выделяют пять стилей: зооморфный (звериный), астральный, стиль растительной символики, антропоморфный и орнаментальный.

Отличительной особенностью караабызского искусства как раз и является своеобразный *звериный стиль*, основными образами и персонажами которого являются олень, конь и крылатый грифон. Среди них олень – наиболее выразительный образ – своим обликом и деталями образа отчетливо демонстрирует влияние скифо-сибирского звериного стиля. Представлен он в виде литых рельефных блях, поясных или нагрудных, как правило – парных. Изображен олень в спокойной позе, с ветвистыми рогами, простирающимися вдоль туловища. Концы рогов зачастую оформлены в виде голов грифона. На шее и груди оленя изображена пышная борода.

Профильное изображение оленя с ветвистыми рогами и с пологнутыми ногами (как бы скачущего) присутствует и на ажурных бляхах, украшавших «портупейные» ремни женского караабызского костюма.

Археолог Н.С. Савельев проследил генезис образа караабызского оленя и убедительно показал его генетическую связь

с оленями скифо-сибирского звериного стиля. Исходя из этого, М.Ф. Обыденнов и К.И. Корепанов предлагают расшифровывать семантику изображений оленя «с позиций скифо-иранской моделирующей системы». А это означает, во-первых, присутствие в изображениях животного признаков жертвенности: лежащая поза с подогнутыми передними и задними ногами, повернутая назад голова. Во-вторых, ветвистые рога, «которые выражают силу роста и обновления, идею возрождения жизни, ее повторение в виде ритмичных завитков спиралей». В-третьих, сопряженность образа оленя с образом Мирового дерева.

Другой распространенный и наиболее ранний образ караабызского звериного стиля – крылатый грифон. Образ, в индоиранской мифологии выполняющий охранительные функции стража, защитника, предупреждающего об опасности и спасающего от злых сил. Это, как правило, бляхи в виде сильно стилизованных парных фигур с особо выделенными круглыми глазами и мощными кривыми клювами, стоящих на хвостах по обеим сторонам вертикального стержня. По мнению К.И. Корепанова и М.Ф. Обыденнова – мирового Древа жизни. Судя по материалам Уфимского могильника IV в. до н.э., подобные бляхи являлись украшением пояса.

И, наконец, образ коня – наиболее распространенный образ караабызского звериного стиля, поскольку присутствует практически на каждом поясе из караабызских, как правило, женских погребений. Это совершенно оригинальный образ, не имеющий аналогов в декоративном искусстве народов Прикамья и Приуралья. Конские головы валетообразно как бы вырастают из выпуклого диска. Прорисованы морды коней, глаза, ноздри, грива. Морды коней смотрят в противоположные стороны. Возникающая ассоциация – солнечный конь, столь характерный для искусства и мифологии индоевропейских народов.

Из других зооморфных сюжетов в караабызском декоративно-прикладном искусстве встречаются быки в виде двойных изображений (протом) на литых нашивных бляхах. Бык – образ, заимствованный из индоиранской мифологии, обо-

значавший плодородную силу возрождения жизни, оплодотворения. Индоарийский бык Парджанья («дождевая туча») считается покровителем растений, он поит их дождем и возвращает, оплодотворяя Землю.

Астральный стиль караабызского декоративного искусства в основном выражен в литых бронзовых бляхах, украшавших костюм. Композиционно и сюжетно произведения астрального стиля довольно сложны и сочетают в себе зооморфные образы и геометрические знаки. Среди первых превалирует образ медведя, чаще всего представленный как завершение лучей, исходящих из единого центра – солнца (Шиповский могильник). В мировоззрении приуральских финно-угров медведь ассоциировался с солнцем. По поверьям народа коми, колдуны могли превращаться в медведя, перекувыркнувшись через голову против движения солнца. А для того, чтобы вновь стать человеком, нужно было сделать то же самое, но по ходу солнца. По мнению исследователей, распространение образа медведя в декоративном искусстве караабызских племен может свидетельствовать о тотемистическом для «караабызцев» значении этого образа.

Украшения с солярной (по мнению М.Ф. Обыденнова и К.И. Корепанова) символикой составляют наиболее многочисленную группу предметов декоративно-прикладного искусства караабызских племен. К ним исследователи относят все дисковидные нашивные бляхи с солярной орнаментикой – гравированные или процарапанные кресты, розетки, цветки – и без нее. Особое внимание они уделяют так называемым «эполетообразным» пряжкам и застегкам, представляющим собой круглый или овальный щиток с выпуклинами-умбонами по краям и в центре, к которому припаян крючок-петля, иногда оформленный в виде стилизованной фигуры птицы. По мнению К.И. Корепанова, в этих застегках соединено сразу три сакрально-значимых образа: небесная птица, ведущая за собой Солнце (источник света и тепла), которое ежедневно давало продолжение жизни растительному миру (изображения витого шнура или замкнутой в кольцо «ёлочки», по мнению исследователя, означают колосья) и социу-

му (сферическую выпуклину-умбон в центре бляхи он же трактуется как изображение сосца на женской груди). К космологическим же символам исследователи традиционно относят многолучевые розетки, прямые и косые кресты, концентрические круги, представленные на самых различных предметах материальной культуры «караабызцев», но главным образом – на предметах убранства женского костюма.

Стиль растительной символики в караабызском изобразительном искусстве представлен, по сути, двумя мотивами. Первый – изображение мирового древа (как его трактуют М.Ф. Обыденнов и К.И. Корепанов) на костяной пряжке и бронзовом колчанном крючке из Охлебининского могильника. Второй – изображения раскрывшихся цветков на дисковидных нашивных бляхах, изготовленных из сарматских бронзовых зеркал.

Об *антропоморфном стиле* фактически уже было сказано выше. Это, по мнению названных исследователей, многочисленные круглые бляхи с умбонами в центре, символизирующие женскую грудь.

В IV в. до н.э. на территорию караабызской культуры начинают проникать новые группы пришлого (угорского по своей этнокультурной принадлежности) населения, в культурном и хозяйственном отношении тесно связанного с ранними сарматами Южного Приуралья. Это вызвало отток части «караабызцев» на север, вниз по течению р. Белой. В свою очередь, продвижение «караабызцев» в низовья р. Белой послужило причиной ухода тамошних «ананьинцев» вверх по Каме, на территорию современного Пермского края. В итоге этих подвижек в Среднем и Нижнем Прикамье в III в. до н.э. складываются, соответственно, *гляденовская и пьяноборская* археологические культуры.

В декоративном искусстве гляденовской культуры, являющейся генетическим продолжением прикамского ананьина, традиции антропо- и зооморфного изобразительных стилей получают как бы новый импульс для своего развития. Очевидно, это было обусловлено тем, что у «гляденовцев» в конце I тыс. до н.э. усиливаются культурные, а возможно и этнические связи с

зауральско-западносибирскими племенами усть-полуйской и кулайской культур. Особенно ярким в этом плане является комплекс металлических предметов со знаменитого Гляденовского костыща. Вообще-то эта категория находок является самой яркой и своеобразной в вещевом материале прикамских костыщ, но в большом количестве они встречены только на Гляденовском костыще. На других костыщах – Юго-Камском, Ильинском, Черновском и др. – их гораздо меньше.

Металлическая пластика гляденовской культуры разделяется на две больших группы: антропоморфные и зооморфные изображения. *Антропоморфные изображения* представлены фигурками всадников (Гляденовское, Ильинское костыща), составленных как бы из двух фигур: вырезанной из металлического листа фигуры лошади и литой фигуры сидящего на ней всадника. Причем, фигура всадника очень схематична, в большинстве случаев даже лицо не обозначено, тогда как фигура лошади детализирована: изображены глаза, узда, грива. То есть, складывается впечатление, что для художника важнее было изобразить именно лошадь, а не всадника.

Одиночные антропоморфные фигуры известны как литые, так и вырезанные из медного или бронзового листа. У многих схематично обозначено лицо. Как правило, одиночные антропоморфные фигуры изображают силуэт человека в фас. Но на некоторых нанесены усы, брови, детали прически, мужские и женские половые признаки. Очень редко обозначены детали костюма.

Некоторые фигурки имеют черты сверхъестественных существ. Прежде всего, это медальон с изображением человека с пятью рогами, стоящего на ящере или волке и держащего в руках головы животных. Другой «идол» изображает человека с птичьими крыльями, но происхождение его именно с Гляденовского костыща вызывает у исследователей некоторые сомнения. Еще три фигурки меньшего размера также имеют руки, более напоминающие крылья. Фигурки с какими-либо атрибутами очень редки. Это два человека со змеями в руках. Может быть, они изображают какой-то обряд с живыми змеями. Два человека изображены с

руками. В одном случае лук гораздо больше человека, в другом — небольшой лук и колчан помещены на левом боку.

Только на Гляденовском костыше найдены парные антропоморфные изображения. Большая часть из них представляет две стоящие рядом фигуры, вырезанные из медного листа без деталей. В одном случае изображена мать с ребенком на руках. В трех случаях двойные фигурки заключены в рамку. Еще одна двойная фигурка выделяется обилием деталей — изображены двое мужчин, у которых помимо черт лица отмечены косы, гривны на шее, на груди — по две насечки (подвески?). На руках браслеты(?) и по три пальца, на ногах — остроносая обувь. На прочих фигурках ни разу не изображены признаки пола. Видимо, изображались не семейные пары, а братья-близнецы — герои широко распространенного «близнечного мифа», который был известен и финно-угорским народам. В связи с этим надо упомянуть круглую литую пластину со свернувшейся змеей в центре. По бокам гравированы две антропоморфные фигурки. Может быть, в данном случае миф о близнецах сочетается с мотивом змееборчества.

Особую группу антропоморфных изображений составляют фигуры людей, выгравированные на бронзовых бляшках и пластинах. Всего насчитывается 7 блях и пластин с одиночными фигурами людей с Гляденовского и одно с Юго-Камского костыща. Интересно, что на Юго-Камском изображении голова человека выходит за пределы бляхи. Парные фигуры изображены на 5 бляшках с Гляденовского костыща. На трех гляденовских бляшках изображены парные фигуры одинаковой величины — «близнецы», в двух случаях одна фигурка заметно больше другой. Кроме того, в трех случаях отмечены композиции — человек изображен с птицей, два человека — вокруг свернувшейся змеи и еще на одной бляшке человек изображен с четвероногим животным.

Характерно, что практически все антропоморфные изображения имеют на тыльной стороне петельку для пришивания или привешивания. Это дает основание видеть в них нашивки-амулеты, предназначенные для охранения человека.

Зооморфные изображения среди гляденовской металлической пластики абсолютно преобладают. Большинство фигурок очень схематичны, и это затрудняет определение вида изображенных животных. Тем не менее, фигурки можно разделить на следующие группы.

Собаки (волки, лисы?). Большинство вырезаны из медного листа в виде силуэта в профиль. Из деталей обычно отмечены только уши, иногда глаза и раскрытая пасть. Животные изображены стоящими или спокойно идущими, только одна собака с Гляденовского костыща показана в стремительном беге. На Гляденовском и Юго-Камском костыщах найдено по одному изображению свернувшихся в кольцо хищников с мордами, напоминающими волчьи. Кроме того, фигурки животных, напоминающих собак, выгравированы на двух бляшках с Гляденовского костыща. Собаки (волки, лисы?) – наиболее часто встречающиеся изображения животных.

Вторым по частоте встречаемости изображением диких животных являются *изображения медведя*. Преобладают штампованные из листа бляшки, изображающие медведя в так называемой жертвенной позе – голова, положенная между лап. На Гляденове найдено 12 таких бляшек, на Юго-Камске – две. Все они, кроме двух, имеют ушки или дужку для крепления на обороте. В одном случае изображены сразу три медвежьих головы, к одной бляшке припаяно изображение змеи. На Гляденове найдены два изображения стоящих медведей. Найдены также две литые фигурки, стоящие на задних лапах и полая пронизка, изображающая стоящего зверя.

Очень редко литые *изображения лошадей*. Их изображали также очень схематично в спокойно стоящей позе. Одна из фигурок с Гляденовского костыща имеет на спине петлю для подвешивания.

Очень редко, но встречаются изображения и *других животных*: барана или овцы, свиньи, коровы, барсука, бобра, зайца, куницы, лося – все по одному-два экземпляра. Из них только изображение лося (или оленя) с Гляденовского костыща сочетаются

с солярным знаком, что также предполагает сакральное значение этого животного в мировоззрении «гляденовцев».

Довольно распространенным образом в гляденовской металлической пластике были *изображения змеи*, в основном представленные среди находок Гляденовского костяка. Змеи чаще всего изображены ползущими или извивающимися, однако не редки и изображения змеи, свернувшейся в кольцо или спираль. Змея, как полагают исследователи древнего декоративно-прикладного искусства, в мировоззрении древних земледельцев тесно связана с водой: древние славяне, например, узнавали о приближении дождя по выходу змей из нор (Б.А. Рыбаков).

Образы птиц – очень распространенный сюжет в декоративном искусстве «гляденовцев». Они представлены как в технике литья (70% всех изображений), так и вырезанными из бронзового листа иногда с напаянными или гравированными деталями. Почти половина всех *орнитоморфных изображений* – изображения хищных птиц. Главная их деталь – большой изогнутый клюв. Крылья, как правило, опущены вдоль туловища. Из других деталей чаще всего отмечено оперение крыльев и хвоста, отмеченное параллельными бороздками, напаянные или отлитые лапы. У одной птицы на груди показан орнамент в виде двух елочек, еще у одной – две змеи.

В особую группу выделяются изображения птиц с личинами на груди – 7 экз. В одном случае изображение двухголовое, в одном – с тремя головами. Одна птица – сова или филин с характерными острыми ушами. Еще одна фигурка показывает орла или ястреба с большим впередсмотрящим клювом и раздвоенным хвостом, на груди ее изображены только глаза и рот человека. Помимо личин у всех птиц показано оперение хвоста и крыльев.

А.Н. Лепихин к группе орнитоморфных изображений относит и довольно многочисленные – 94 экз. – литые *изображения пчел*.

В конце I тысячелетия до новой эры территория Южного Приуралья запустевает: сарматы-«прохоровцы» уходят отсюда на запад и затевают изнурительные войны на уничтожение со

своими сородичами скифами за обладание донскими и причерноморскими степями. Пришедшие им на смену кочевые племена *сармато-аланов* практически не выходили за естественные границы степной зоны и в центральных районах современного Башкортостана их памятники не известны. Оседлые племена финно-пермяков и финно-угров также предпочитали оставаться в привычной для них ландшафтной среде. Поэтому памятники *пьяноборской культуры*, сложившейся в Прикамье на базе ананьинской, южной границей своего распространения имеют бассейн среднего течения р. Ик, т.е. лесостепное Приуралье. Носители пьяноборской культуры вели тот же тип хозяйства, что и их предшественники – «ананьинцы», и зачастую и селились на тех же самых местах (большинство пьяноборских городищ возникли ещё в ананьинское время). В материальной культуре «пьяноборцев» устойчиво сохраняются традиции, своими корнями восходящие к ананьинской и караабызской культурам: широкое использование бронзы для изготовления украшений и деталей костюма и исключительно железные орудия труда и оружие. Вместе с тем, пьяноборские племена выработали собственные типы украшений и орудий, ставшие их этнографическим признаком. Прежде всего, это т.н. эполетообразные пряжки, серьги-подвески в виде спирали, литого конуса или трубицы, свернутой из медного листа, ажурные нашивки с прорезным геометрическим орнаментом, пряжки в виде кольца и др. Поддерживали «пьяноборцы» и традиционные торговые связи с кочевниками, через которых к ним попадали, в частности, ожерелья из античных бус, застёжки-фибулы римских типов, стеклянная посуда. Подобные изделия – частая находка в погребениях пьяноборской культуры (Кушулевский, Ново-Сасыкульский, Трикольский могильники).

Произведения декоративно-прикладного искусства пьяноборских племен представлены в основном деталями убранства костюма и украшениями. Его отличительной особенностью является абсолютное преобладание *орнаментального стиля* в виде композиций из геометрических фигур: спиралей, зигзагов, треугольников, концентрических окружностей. По мнению

М.Ф. Обыденнова и К.И. Корепанова, каждый элемент геометрического орнамента представляет собой абстрагированное выражение какого-то образа, что обусловлено «возможностью абстрактного обобщения, дальнейшим умственным развитием, прогрессом в среде первобытных коллективов на рубеже нашей эры. Повлияло на эти процессы, безусловно, занятие земледелием, поскольку именно земледелие заставляло человека геометрически мыслить, так как надо было расчищать площадки для посева, а они имели, как правило, геометрическую форму». Насколько данное предположение отражает реальную картину генезиса пьяноборского геометрического стиля – вопрос, требующий специального изучения. Но составляющие его орнаментальные мотивы дают основание предполагать, что основной идеей этого стиля могла быть идея вечной силы живой природы. Чаще всего нашивные бляхи, представляющие собой прямоугольные, трапецевидные или треугольные пластинки, вырезанные из бронзового листа, украшены прорезными спиралями. Скрученные из проволоки спирали, напаянные на тонкие металлические стерженьки – еще один тип нашивных украшений пьяноборской культуры. В спираль закручены концы кольцевидных застежек-сюльгам, щитки обувных пряжек, браслеты, трубицы височных подвесок, бронзовые пронизки. И это не случайно: в мировоззрении большинства народов Евразии спираль – символ жизненной силы, отчетливо проявляющейся и наблюдаемой в молодых побегах растений.

Другой широко распространенный элемент геометрического орнамента пьяноборской культуры – треугольник и ромб. Чаще всего они встречаются на нашивных пластинчатых бляшках в виде двух рядов прорезных треугольников, обращенных вершинами друг к другу и образующих ряд сомкнутых ромбов. Треугольник, как было сказано в предыдущей главе, является символом мужского (вершиной вверх) и женского (вершиной вниз) начал. Ромб, состоящий из двух треугольников, означает соединение этих двух начал в единое целое (идея оплодотворения и рождения новой жизни).

Растительный орнамент в пьяноборском декоративном искусстве представлен незначительно. Фактически это несколько прямоугольных нагрудных блях, парами нашивавшихся на верхнюю женскую одежду, украшенных прямоугольниками из витого шнура с многолепестковыми розетками внутри. Подобные изображения М.Ф. Обыденнов и К.И. Корепанов трактуют как изображения полей, засеянных зернами, и, соответственно, относят эти находки к образцам растительного орнамента.



Рисунок 2.1. Предметы звериного стиля и костяная фигурка всадника из Филипповских курганов (IV в. до н.э.)

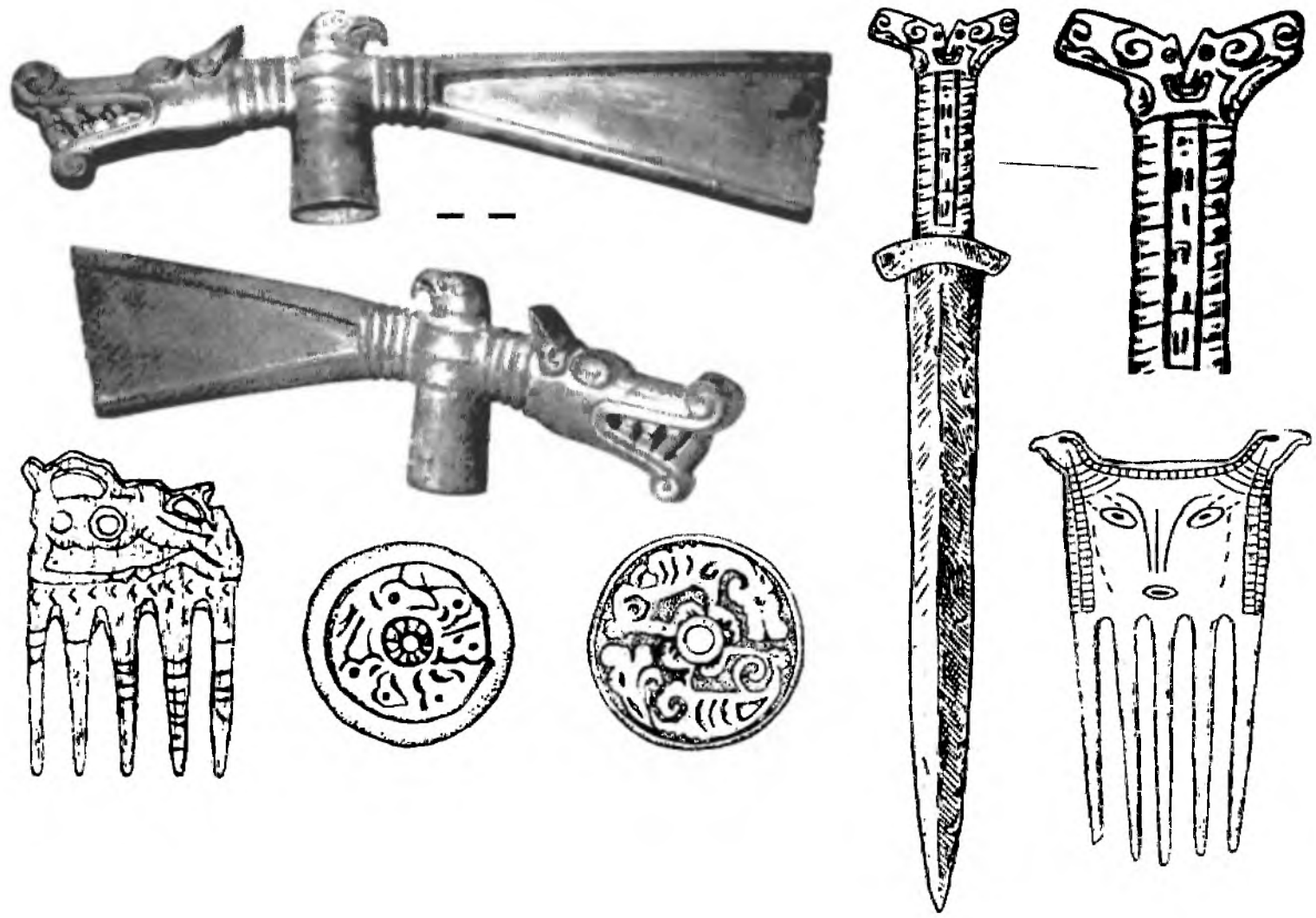


Рисунок 2.2. Образцы декоративно-прикладного искусства ананьинской культуры: бронзовые парадные секиры, кинжал-акинак, костяные гребни, пряслица



Рисунок 2.3. Образцы декоративно-прикладного искусства ананьинской культуры: птицевидная накладка, глиняные антропоморфные фигурки, бронзовая бляха в зверином стиле, коньковая подвеска



Рисунок 2.4. Образцы декоративно-прикладного искусства карабызской и пьяноборской культур

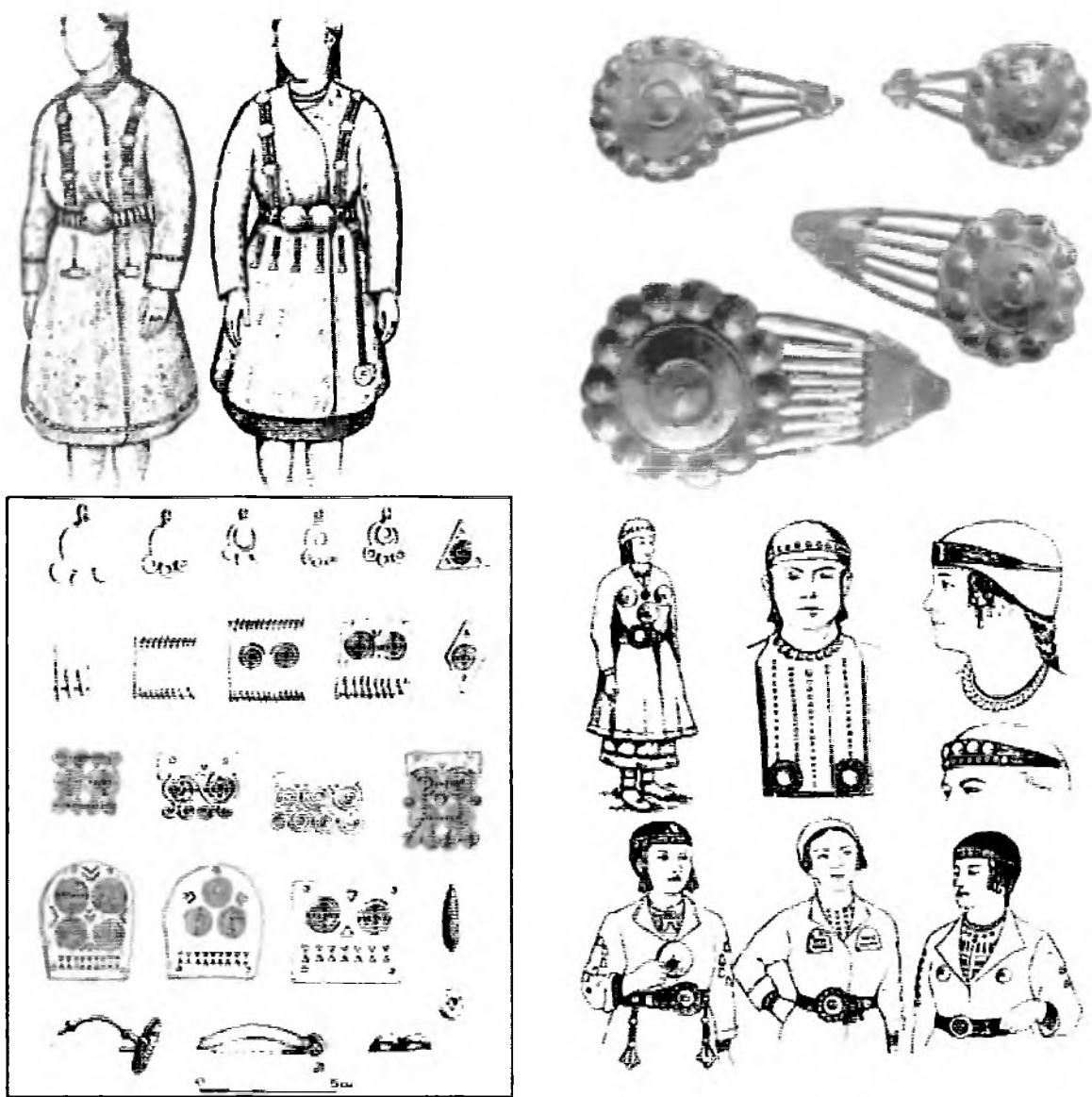


Рисунок 2.5. Образцы декоративно-прикладного искусства карабызской и пьяноборской культур

Глава 3. ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ФИННО-УГРОВ ПРИКАМЬЯ В ЭПОХУ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Эпоха средневековья открывает собой поздний железный век, который с археологической точки зрения продолжается и сегодня. Начало эпохи средневековья с общего согласия большинства историков и археологов принято отсчитывать от так называемого Великого переселения народов (ВПН) – исторического периода, который обычно датируют IV–VII вв.

В 351 г. тюркские племена «хунну» (хьунну или сюнну) были вынуждены уйти от границ Китайской Поднебесной Империи, которую атаковали многие столетия и двинуться на Запад, где стали известны как «гунны». Здесь они рассчитывали захватить земли и добычу, не доставшиеся им в Китае. Фактически гунны возглавили мощный союз тюркских, иранских, угорских и германских племен, двинувшийся на Европу. Это перемещение вызвало грандиозные по масштабам этнические процессы, получившие в исторической литературе название «великого переселения народов».

Великое переселение народов – условное название совокупности этнических перемещений в Европе в IV–VII вв. – германцев, славян, сарматских и других племен на территорию Римской империи. ВПН – это переходный этап от Античности к Средневековью, и именно такое его хронологическое (переходное) положение привлекает наибольший интерес. Память об этих драматических событиях сохранили не только письменные источники, но и эпос многих европейских народов.

Европа столкнулась с миграционными потоками с востока еще до того, как племена гуннов пересекли урало-каспийскую границу. Первой волной переселений стали вытесненные гуннами со своей «исторической родины» германские племена готов, ираноязычные аланы и, возможно часть сарматов. В начале нашей эры восточногерманские племена готов занимали южное побережье Балтийского моря и бассейн Нижней Вислы. В конце II в. они начали осваивать южные и юго-восточные территории,

а в III в. достигли границ Римской империи, вышли в Приазовье и, возможно, начали заселять Крымский полуостров. Под напором гуннов с III в. совместно с другими племенами готы вторгаются в пределы Римской империи и к концу IV в. заселяют ее территорию. Непосредственным толчком к ВПН было массовое передвижение гуннов. По традиционной хронологии, эпоха средневековья для народов Восточной Европы начинается с IV века н.э., то есть с того самого времени, когда неисчислимые орды гуннов (или народов, объединенных под этим именем) появились к западу от Волги. Разгромив в 376 году державу готского короля Германариха, простиравшуюся от Балтийского до Черного моря и объединявшую в своих пределах остготские, позднесарматские, антские, восточнославянские племена, гунны неукротимым валом прокатились по степям современной Украины и обрушились на восточные, придунайские, провинции Римской империи. Волкая в свое движение на запад завоеванные племена, гоня перед собой не покорившихся или вынуждая их уходить в стороны, гунны сыграли роль камня, брошенного в воду. Последствия этого явления, как круги по воде, докатились до Приуралья и Волго-Камья к концу IV – началу V веков.

Уже в конце IV века н.э. этнокультурная карта Приуралья начинает серьезно меняться за счет прихода сюда племен, своим происхождением абсолютно не связанных с населением лесного Прикамья. Эти разноэтничные (а по отношению к прикамским племенам – иноэтничные) группы переселенцев приходили в Приуралье разными путями и с разных территорий.

Одними из первых, в середине IV в.н.э., в Волго-Камье появляются носители именьковской археологической культуры (по могильнику и поселению у с. Именьково в Татарстане, исследованным В.Ф. Генингом в 1956 г.), памятники которой длительное время изучаются казанским археологом П.Н. Старостиным и самарским археологом Г.И. Матвеевой. По обоснованному мнению последней и известного славяноведа академика В.В. Седова «именьковские» племена связаны с зарубинецкой (праславянской) археологической культуры Верхнего Поднепровья. По сво-

ему хозяйству именьковцы были пашенными земледельцами, т.е. возделывали свои земли с помощью сельскохозяйственных орудий с конской запряжкой. Земледелие было довольно успешным, оно сочеталось с пастушеским домашним скотоводством, охотой, рыбной ловлей.

Возможно, что эстетические взгляды «именьковцев» отличались простотой. Во всяком случае, глиняная посуда практически не имела орнаментов, в редких случаях сосуды украшались треугольными вдавлениями и защипами по венчику. Интерес представляют достаточно многочисленные находки глиняных фигурок, вылепленных из практически чистой, но хорошо вымешанной глины. Поверхность фигурок тщательно заглажена. Среди скульптурок имеются изображения людей и животных. Изображения людей отличаются схематизмом: руки, ноги головы показаны небольшими выступами, детали костюма и черты лица не переданы вовсе. Фигурки животных напротив, достаточно реалистичны. Среди них можно различить изображения медведей, лошадей, барашков, собак. Именьковцы покинули Среднее Поволжье и Нижнее Прикамье к VIII в. не оставив заметных следов ни в антропологии, ни в культуре этой территории.

В конце IV века на территории современного Башкортостана появляется еще одна группа пришлого населения, оставившего памятники турбаслинской археологической культуры IV–VI вв. (по могильнику и поселению у с. Ново-Турбаслы, исследованным в 1957-1958 гг. уфимским археологом Н.А. Мажитовым). Этническая принадлежность этих пришельцев разными исследователями определяется как тюркская, угорская, иранская. Наиболее вероятно, что «турбаслинцы» – переселившиеся в Южное Приуралье сармато-аланское население из Доно-Днепровских степей с включением каких-либо угорских групп.

«Турбаслинцы» принесли с собой обряд захоронения под курганом, ранее в Прикамье и Приуралье не встречавшийся. В погребениях встречаются детали поясных наборов, т.н. «гуннского типа», состоящие из позолоченных пряжек и накладок, украшенных зернью (мелкие напаянные или тисненные шарики)

и стеклянными вставками, тисненные из золотой фольги накладка — «лунницы», серьги и другие предметы. Это изделия с перегородчатой инкрустацией и украшения со вставками в отдельно напаянных гнездах, но со штампованным орнаментом, имитирующим бордюры из золотой перевитой проволоки, и без использования зерни. Подобные вещи найдены в погребениях Ново-Турбаслинского, Бирского могильников, в курганах на территории г. Уфы (Дежневские) и других могильниках. Среди турбаслинских погребений особое место занимают погребения, найденные в разные годы на территории г. Уфы и содержащие богатые наборы золотых и серебряных украшений: серьги, подвески-колты со вставками из полудрагоценных камней, цепочки, перстни, позолоченные бляхи от конской сбруи с изображением человеческого лица (подобные бляхи считаются типично гуннским украшением). В двух погребениях найдены круглые бронзовые медальоны с изображениями византийских императоров-соправителей Гонория и Флора (правили на рубеже IV–V вв.) в виде двух фигур воинов со щитами, мечами и копьями в руках. Вероятно, такие редкие предметы связаны с погребениями отнюдь не рядовых членов «турбаслинских» общин.

Украшения из драгоценных металлов, с зернью и со вставками из полудрагоценных камней встречены не только в турбаслинских древностях, но и в курганах тураевского типа в Прикамье.

Эти могильники оставлены воинами-пришельцами: мужские захоронения, содержащие длинные тяжелые мечи, полусферические шлемы, склепанные из железных полос, наконечники копий с шипами, принадлежности конской узда и поясные наборы южных, кавказско-причерноморских типов. Профессор Р.Д. Голдина считает, что типы вооружения и характер захоронений указывают на генетическую связь населения, оставившего указанные могильники, с гото-славянскими племенами державы короля Германариха, распавшейся под ударами гуннских орд. На новой территории пришельцы брали себе в жены местных женщин: рядом с курганами Тураевского и Старо-Муштинского мо-

гильников, содержащими погребения мужчин-воинов, находят-ся женские могилы типично мазунинского облика – т.е. это свидетельствует, что пришельцы-«тураевцы» брали в жены местных финно-угорских женщин.

В IV–V вв. в Пермское (Среднее) Предуралье переселяются смешанные сармато-угорские и угорские коллективы, используя для своих передвижений лесостепные участки. В археологии Пермского Предуралья это время именуется харинским этапом, хотя это название и не отражает всю сложность и смешанность переселяющихся в Предуралье этнических полукочевых групп. Оно было введено в связи с раскопками крупного могильника данного времени у д.Харино Гайнского района Коми-Пермяцкого округа.

Связанные с «харинцами» курганные могильники конца IV–VI вв. концентрируются в среднем и нижнем течении р. Сылва и в бассейне р.Шаквы (Броды, Плеханово, Заборье, Калашниково, Кляпово, Верх-Сая), в бассейн р. Мулянки на Камское левобережье в район современного г. Пермь (Качка, Салтанаиха) и на правый берег р. Камы севернее г. Пермь (Бурково, Полуденка и пр.). Переселенцы были лесостепным коневодческим населением. В погребениях найдены бронзовые подвески-коньки, в мужских захоронения собраны остатки наборных уздечек, кости лошади присутствуют в погребениях, в курганных насыпях и канавках, окружавших курганы. Эти материалы указывают на культ коня, развитый у переселенцев.

В середине V в. по Сылвенско-Чусовскому коридору в Пермское Предуралье из-за Урала прибывает еще одна волна угров-переселенцев. Этот массив мигрантов и часть ассимилирующегося населения севера Среднего Прикамья совершают еще более дальнюю миграцию, осваивая в основном лесные районы, в которых, однако, были некие участки лесостепного типа (судя по сохранившимся реликтовым растениям). Так, по мнению В.Ф. Генинга, возникли две группы харинского населения, оставившие курганные могильники на севере современного Коми-Пермяцкого округа: на притоках р. Косы (Митино, Пеклаыб, Чазево и пр.) и собственно на Каме (Харино, Пыштайн, Агафоново

и др.). В конце V – начале VI вв. харинское население, продолжая миграцию, проникает в верховья Камы (Аверино), на Чепцу (Варни) и на берега Выми, Нившеры и Сысолы на территорию республики Коми (Борганель, Веслянский могильник, Шойна-Яг). Расселение носителей харинской культуры (культурного типа, этапа) привело к формированию в V–VI вв. ломоской (в Удмуртском Предуралье), в VI–VII вв. ломоватовской (в Пермском Предуралье) и ванвиздинской (в Северном Предуралье) археологических культур.

Преобладание орнамента и любовь к ярким цветовым сочетаниям являются характерной чертой искусства эпохи ВПН. Выработанные искусством декоративно-орнаментальные принципы композиции явились новыми средствами художественного выражения, характерными для возникающего в эту эпоху средневекового искусства.

Орнаментально-декоративные формы искусства этого времени отличались чрезвычайным богатством. Особенно высоко стояла техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело. Памятники этого искусства распространены на огромном протяжении, от берегов Черного моря до Британских островов, и во множестве были найдены в погребениях и кладах. Наиболее характерен для данной эпохи так называемый *«полихромный стиль»*, который еще называют и *«готским»*, так как впервые он появился у готов во время их пребывания в Северном Причерноморье, где они познакомились с восходящей к античности техникой перегородчатой эмали и оправы драгоценных камней золотом и серебром. Эта техника получила при посредстве готов и, позже, гуннов самое широкое распространение во всей Западной Европе в течение 350–550 гг.

Для изделий *«полихромного стиля»* характерно сочетание металла с цветными полудрагоценными камнями или цветным стеклом, в особенности золота с гранатами, рубинами или красным стеклом. Металл то служит фоном, то образует ажурную оправу для прозрачных вставок. Располагая более богатыми средствами художественного выражения, чем филигрань, *«полихромный*

стиль» все же не выработал самостоятельной системы орнамента. Классическими чертами полихромного стиля является наличие золотой пластины с инкрустацией красными камнями в отдельно напаянных гнездах и накладным орнаментом из проволоки и зерни.

Полихромная поясная гарнитура в памятниках харинского типа представлена несколькими десятками изделий. Это пряжки с одной, двумя и тремя вставками, наконечники поясов и ременные накладки с тремя расположенными в ряд инкрустациями и пятью инкрустациями. Вся гарнитура имеет варианты оформления: по форме вставок (овальная или округлая) и наличию или отсутствию ромба в орнаменте, выложенном зернью.

Полихромные изделия из Прикамья и Предуралья делятся на две группы: раннюю и позднюю. Для ранней группы изделий характерные черты, сближающие её с искусством поздних сармат. Изделия ранней харинской группы «полихромного стиля» повторяют форму, орнаментацию позднесарматских вещей, однако отличаются несколько иной конструкцией и в целом выглядят беднее, как некое более позднее подражание. Вся харинская полихромная гарнитура сделана в одной технике. На бронзовую основу (у пряжек это щиток) крепилась с помощью штифтов повторяющая ее по форме пластина, украшенная золотой зернью и филигранью, оконтванная, как правило, бронзовым или серебряным ободком. Позднесарматская полихромная гарнитура, как правило, целиком изготовлена из драгоценных металлов, так что зернь, филигрань и вставки располагались непосредственно на самой основе изделия. Выложенный зернью орнамент вещей ранней группы состоит из треугольников и покрывает небольшую часть декорируемого пространства, что свойственно и для позднесарматских находок. Для ранней гарнитуры характерны как округлые, так и овальные вставки, сделанные из стекла или альмандинов.

Все предметы поздней группы имеют прототипы среди вещей ранней группы. Декор поздних вещей становится более насыщенным, зернь заполняет все пространство между инкрустациями, наряду с треугольником в орнаменте использует-

ся ромб, преобладают округлые вставки из стекла. По мнению большинства исследователей (И. Вернер, Р.Д. Голдина, А.К. Амброз, И.П. Засецкая и др.), гарнитура поздней группы в миниа-юре копирует стиль изделий круга Варна–Кара-Агач гуннской эпохи, в точности повторяя некоторые орнаментальные композиции степных украшений. Их сближает одинаковое размещение каменных вставок и очень схожий, порой даже идентичный, геометрический орнамент: характерны каменные вставки в сочетании со строгими геометрическими композициями, состоящими из треугольников и ромбов, выложенных зернью, окантовка всего орнаментального поля бордюром в виде «косички» из золотой проволоки.

Однако, в отличие от полихромии ранней группы, имеющей прототипы в конкретных типах позднесарматской поясной гарнитуры, вещи поздней группы копируют только общий стиль Варна–Кара-Агач, который никогда не использовался в гуннскую эпоху для украшения поясных наборов. Поздняя группа представлена очень стандартными изделиями, орнамент практически всех находок совершенно идентичный – это может быть связано как с единым центром их производства, так и с одновременностью изготовления. Встречаемые в работах некоторых исследователей определения отдельных полихромных вещей или группы предметов как изделий «развитого» стиля или «упрощенного», разногласия по вопросам происхождения их не случайны, ибо нет каких-либо твердых критериев для подобных высказываний.

Археолог В.Ф. Овчинников в целом так комментирует «харинский полихромный стиль» и особенности его распространения и функционирования: *«Итак, полихромная поясная гарнитура, выполненная с использованием зерни и филиграни, была распространена на протяжении всего существования культуры харинского типа. Она характерна как для ранних погребений, отражающих культуру первых харинских переселенцев, так и для поздних комплексов, отражающих уже смешение харинцев и местного приуральского населения. Крайне стандартизированная полихромная гарнитура поздней группы несомненно яв-*

ляется результатом массового импорта. Однако этот импорт был целенаправленным, не затрагивающим соседние регионы. Он был рассчитан только на позднехаринское население, которое, вероятно, видело в этих изделиях традиции своих предков. Иначе трудно объяснить анахронизм и монокультурность поздней харинской полихромии. По-видимому, полихромная гарнитура являлась неким культурным маркером, позволявшим самоиндентифицироваться харинскому населению среди соседей, и сохранять связь с культурой, носителями которой были первые переселенцы. Чтобы не «раствориться» среди инородного окружения, харинцы пытались сохранить свои традиции. Это, по-видимому, и стало причиной существования в Приуралье до конца VI в. отголосков стиля Варна–Кара-Агач, основное распространение которого приходится на конец IV – первую половину V в.».

Изделия «полихромного стиля» в дальнейшем оказали влияние на формирование у населения Приуралья и Волго-Камья особого стиля в украшениях подвесок, накладок, ножен с использованием зерни, скани и вставок с цветным стеклом. Этот стиль наиболее ярко проявляется в древностях ломоватовской археологической культуры, сформировавшейся на основе расселения «харинцев» в Пермском Предуралье на рубеже VI–VII веков и существовавшей по XI в. включительно. Памятники этой археологической культуры (общности) распространены на территории Верхнего Прикамья от истоков Камы, Колвы и среднего течения Вишеры до современного г. Пермь. Всего на этой территории насчитывается более 300 поселений, могильников и кладов, объединенных этнохронологическим единством. Среди археологических культур средневекового Предуралья ломоватовская выделяется своей территорией и большим количеством населения, оставившим её. Свое название культура получила по речке Ломоватовке, в бассейне которой еще в XIX в. было найдено множество типичных для неё вещей и памятников.

Ломоватовские памятники зачастую образуют локальные родовые группы, которые включают 1–2 городища, 2–4 селища, 1–3 могильника. Мощност культурных отложений на неко-

торых городищах, расположенных как правило на мысах коренных берегов малых и средних рек, составляет более 1 м, что свидетельствует о продолжительной и интенсивной хозяйственной деятельности обитателей этих поселений. Хозяйство ломватовцев было комплексным. Его основу составляли подсечное лесное земледелие и пастушеское скотоводство. Разводили крупный и мелкий рогатый скот, свиней, лошадей. Встречены детали оленьей упряжи и кости северных оленей, которые были ездовыми животными. Использовалась и езда на собачей упряжке. В ломоватовское время возросло значение промысловой охоты, особенно пушной. Первое место в промысле занимал бобр. Добыча бобра шла повсеместно и кости его составляли до 50 % всех диких животных. Кроме бобра добывался горноста́й, соболь, куница, белка. Меха пушных животных стали основным эквивалентом в транзитной торговле.

У ломоватовцев были хорошо развиты разнообразные домашние производства: прядение, ткачество, обработка кожи, дерева. Косторезное дело к X–XI вв. перерастает в ремесло. Стадии ремесленного производства у ломоватовцев достигли и металлургия и металлообработка. В VIII–X вв. появляется особый тип археологического памятника – ремесленные поселки. Как правило, они располагались обособленно от поселений, чьи жители занимались в основном сельским хозяйством и охотой. Выделение ремесел способствовало развитию обмена, и многие из таких ремесленных центров становились крупными торговыми центрами. Кроме специализированных поселков ремесла расцвели и на крупнейших поселениях: городища Рождественское, Анюшкар, Соломатовское, Городищенское.

В могилы кроме вещей, находящихся на парадных одеждах погребенного, укладывали его личные вещи, как правило, связанные с его социально-производственными функциями при жизни, а также сосуды с заупокойной пищей. В мужских погребениях зачастую находят предметы вооружения и боевого снаряжения: боевые топоры, наконечники стрел, копий и дротиков, реже сабли и палаши. Найдены детали сложных луков, накладки

и крюки от колчанов, а также детали узды коня, стремяна, фрагменты седельных накладок. Весьма частыми находками, преимущественно в мужских погребениях, являются находки черепов и конечностей коня, что указывает на его очень важную роль в жизни ломоватовцев.

В части погребений найдены погребальные лицевые покрытия из ткани с нашитыми на них наглазниками и наротниками из бронзы, серебра, реже золота. Погребальные цельнометаллические маски из листового серебра иногда имеют портретный характер (Огурдинский, Баяновский и Рождественский могильники). В целом подобные элементы в Волго-Камье и в Зауралье считаются характерными для угорской погребальной обрядности. Отметим, что по данным венгерских археологов захоронения с костями лошади, лицевыми покрытиями и оружием являлось привилегией высших слоев ранневенгерского общества в Панонии в IX–X вв., остальные черты ломоватовской погребальной обрядности в той или иной мере характерны, по мнению Ч. Балинта, для ранних венгров, конца IX–X вв. Все это дает основание считать ломоватовскую археологическую культуру угорской по своему этнокультурному содержанию.

Материальная культура «ломоватовцев» представлена разнообразными украшениями костюма, предметами вооружения и снаряжения охотника и воина, различными орудиями труда и бытовыми предметами. Наиболее массовой категорией находок на поселениях ломоватовского этапа являются фрагменты глиняной посуды. Орнаментация глиняной посуды может быть охарактеризована как гребенчато – шнуровая, и количество шнура на посуде VII–X вв. доходит до 49%, что так же сближает культуру «ломоватовцев» с культурой угров Западной Сибири и Зауралья. Начиная с IX столетия среди посуды встречаются привозные из Волжской Болгарии гончарные керамические кружки, сковороды, светильники, кувшины. Эта посуда привлекала жителей Предуралья своими высокими потребительскими качествами и нарядностью.

На поселениях встречены железные и костяные наконечники стрел, железные наконечники копий, пик и дротиков, желез-

ные ножи, сверла, топоры, мотыги. Массовыми находками являются бронзовые и, реже, серебряные украшения и детали костюма: поясные накладки, браслеты, височные подвески и серьги, на-
косные и нагрудные шумящие подвески.

Практически одновременно с ломоватовской культурой в Приуралье и Прикамье формируется еще несколько угорских археологических культур, своим происхождением обязанных процессу миграций и смешения финских и угорских этносов при культурном доминировании последних. Это полумская культура VI–X вв. в бассейне р. Чепцы в Удмуртии (по мнению многих современных исследователей эта культура представляет собой этнографический вариант ломоватовской культуры или общности), неволинская культура (VI – сер. IX вв.) занимающая бассейн р. Сылвы на западных склонах Урала и распространенная в бассейне р. Исеть в Свердловской, Челябинской и на севере Башкирии, а так же кушнаренковская и наследующая её караякуповская культуры в Южном Приуралье и Зауралье на территории Башкирии, Челябинской и Курганской областей и в Притоболье. Неволинская и кушнаренковская культуры, вероятно, были частью протомадьярской (или древнемадьярской общности) и вместе с предками венгров совершили в конце IX в. миграцию из Приуралья в Подунавье – в Паннонию, где в X в. как итог этой миграции возникает Венгерское королевство. Пломская и ломоватовская культуры представляют собой лесных уральских угров – дальних родственников и, отчасти предков, современных манси и ханты, «неволинцы» «и кушнаренковцы» – часть предков венгров, а «караякуповцы» – родственников венгров, которых в XIII в. нашел в Приуралье венгерский монах Юлиан.

В силу родственности и этнокультурной близости материальная культура населения, чьи следы мы находим в виде древностей ломоватовской, полумской, неволинской, кушнаренковской и караякуповской археологических культур так же достаточно близка. Имеет смысл рассматривать её совокупно.

Важнейшей чертой культуры человечества является костюм, аккумулирующий в себе как достижения материальной

культуры, производственных навыков, технологий, так и духовную составляющую культуры, мифологию, магию и социальное взаимодействие. Расшифровать семантику элементов убора средневекового костюма достаточно сложно, и, вероятно, зачастую наши предположения не всегда бывают объективными. Но, тем не менее, этот вопрос всегда волновал, и будет волновать исследователей, так как познание внутреннего мира людей прошлого представляет большой интерес.

Исследователи отмечают, что в костюме народов уралоповолжского региона прослеживаются единые корни и взаимовлияния, что отражается в украшениях, покрое, цветовой гамме и семантическом значении частей костюма.

В широком смысле «костюм» — это все, что надевает на себя человек. Сюда помимо одежды, обуви и головных уборов, входят разнообразные детали и украшения, в том числе, косметика, татуировки и прически. В более узком смысле *«костюм» — это устойчивые, типичные, общепринятые формы одежды для данного этноса, социальной группы, эпохи.* То есть — это конкретный комплекс, состоящий из одежды, обуви, головного убора, украшений и прически, принадлежащий определенному слою людей. Именно в данном смысле костюм представляет для нас особый интерес.

Функции костюма у населения Прикамья и Приуралья постоянно переплетались — одни и те же детали могли служить и для демонстрации этнической принадлежности, и как *показатель социального положения*, и как *магические элементы*. Одновременно детали костюма были наделены также утилитарными и эстетическими функциями. Например, художественно выполненные металлические украшения костюма служили не только символами родовой принадлежности, но и амулетами-оберегами. Можно привести и более наглядные примеры. Например, кресало с бронзовой рукоятью одновременно обладало важным практическим значением (использовалось для высекания огня), эстетическим (носились у пояса как украшение), магическим (играло роль амулета), этноопределяющим (характерно для финно-угров), яв-

лялось знаком социальной принадлежности (встречается только в богатых мужских погребениях). Безусловно, костюм, точнее одежда, играл и *утилитарную роль* защищая человека от солнца, ветра, дождя и снега. *Эстетическая функция* костюма возникла одновременно с его появлением. Создание костюма было своеобразным творческим актом. Человек всегда стремился достигнуть совершенства, сделать себя прекрасным с помощью костюма. Костюм является частью художественной культуры человечества. М.Н. Мерцалова, известный специалист по истории костюма, считала костюм произведением искусства: *«...произведением крайне сложным по своей основе, хотя часто может быть и простым по форме, имеющим свои принципы художественной композиции, изменявшиеся в зависимости от эпохи со всеми ее, иногда малоизученными, особенностями. Костюм любой эпохи является произведением искусства уже потому, что человек всегда мыслит себя как некий художественный образ, отвечающий его вкусам и представлениям».*

Традиционный костюм не представляет чего-то статичного, застывшего. Он складывается исторически на протяжении веков, в процессе его развития отражаются как изменения быта, социальной структуры этноса, так и многообразные взаимосвязи и взаимовлияния различных народов – соседних или отдаленных. Выбор материалов для изготовления одежды у «ломоватовцев» обусловлен климатическими условиями и особенностями хозяйственной деятельности жителей Пермского Предуралья. Набор одежды, как показывают исследования пермского археолога профессора Н.Б. Крыласовой, был довольно разнообразным, о чем свидетельствуют сохранившиеся в погребениях фрагменты одежды в виде кусочков ткани, меха, кожи. Анализ тканей показал, что преобладающими были холщовые ткани, шерстяные ткани встречаются реже (хотя значительный процент костей мелкого рогатого скота на поселениях, находки ножниц для стрижки овец свидетельствуют о ее широком использовании), относительно много привозной шелковой ткани (тафты). Ткани из растительных волокон употреблялись, главным образом, для шитья нательной одеж-

ды, шерстяные шли на верхнюю демисезонную одежду, а шелк использовался для обшивки женских нагрудников и, возможно для оформления иных декоративных деталей. Имеющиеся находки фрагментов ткани позволяют утверждать, что она была окрашенной, известны фрагменты коричневого, синего, красного и зеленого цветов. Для окрашивания применялись краски, сделанные из растений и минералов. Меха применялись для изготовления верхней зимней одежды, а кожа использовалась на ремни, многочисленные шнурки и петли, для изготовления обуви и, возможно, головных уборов. Кожи так же окрашивались в красный и коричневый цвета.

Находки одежды настолько фрагментарны, что реконструировать ее внешний вид, а тем более покррой – дело чрезвычайно сложное. Тем не менее, анализ сохранившихся изображений в металлической пластике и граффити в совокупности с привлечением этнографических параллелей позволяет предположить, как в целом выглядела одежда.

Основу женского костюма составляла холщовая рубаша туникообразного покроя длиной до щиколоток. Она могла являться единственным видом одежды, а могла и дополняться легкой верхней одеждой в виде халата, по покрою не отличающегося от рубахи, только с разрезом спереди сверху донизу, иногда с застежками, но чаще либо без них (скреплялся поясом?) либо с завязками. Как показывают изобразительные источники, полы кафтана украшались орнаментом в виде крупных треугольников. К примеру, совершенно уникальным источником, позволяющим представить внешний облик средневековой прикамской женщины, является бронзовая фигурка, обнаруженная на городище Анюшкар. Интересно, что костюм, изображенный на этой фигурке, очень близок костюму угорских женщин, зафиксированному этнографами. В качестве зимней верхней одежды использовались шубы мехом вовнутрь. Наиболее распространенным видом головного убора вероятнее всего являлись покрывала, укреплявшиеся с помощью налобной повязки или венчика, или небольшие круглые шапочки, которые в ряде случаев украшали бусами и ме-

таллическими привесками. На ногах носили кожаные туфли с металлическими деталями застежек.

Основу мужского костюма составляла туникообразная рубаха длиной чуть ниже колен, которая могла дополняться легкой одеждой типа халата или кафтана, а в зимнее время – шубой мехом вовнутрь. Штаны, вероятнее всего, были распространены разъемные – в виде чулок, оставляющих пальцы открытыми. Они крепились к поясу с помощью подвязок. Хотя можно предположить постепенное распространение сшитых штанов под влиянием культуры кочевников. На голове носили конусовидные шапки типа колпака, на ногах – кожаную обувь в виде невысоких башмаков и мягких сапожек.

Наибольший интерес представляет *знаковая функция* костюма, точнее, декоративных элементов его убранства. Комплекс элементов убора отражает этнические традиции, обусловленные идеологическими представлениями, маркирует социальные различия, свидетельствует о межэтнических и экономических связях населения.

В погребениях лучше всего сохраняются украшения и металлические детали костюма. Именно комплекс украшений наилучшим образом отражает особенности традиционного костюма населения Пермского Предуралья. Украшения, безусловно, имели важное эстетическое значение, но в древнем обществе гораздо большее значение придавалось смысловой нагрузке, которую они несли. Они выступали в качестве знаков, определяющих этническую, поло-возрастную и социальную принадлежность. Одновременно большинство украшений играло роль амулетов и оберегов, защищающих человека от предполагаемого воздействия нечистой силы, от порчи, которую могли наслать колдуны и злые люди. В древности также считалось, что ношение определенных украшений и талисманов могло придавать людям определенные качества – смелость, удачливость, плодородие, способность распознавать колдунов и т.д.

Женские украшения концентрируются в области головы, шеи и груди, вдоль бедер и на руках. Нагрудно-шейные и набе-

дренные украшения были призваны охранять грудь и лоно женщины от сглаза, болезней. Именно эти части тела являлись наиболее уязвимыми по языческим верованиям, и нуждались в охране. Этнограф Е.В. Перевалова связывает места сосредоточения украшений в женском костюме ханты с местами расположения женских душ, которых по хантыйским поверьям было 4. *«Душа-голова (покрытая платком) и ее продолжение – волосы оформлялись налобной повязкой, накосными украшениями, ложными косам; душа – сердце-плечи закрывалась бисерным воротником с медными отливками, различными нагрудными украшениями; душе-животу соответствовали пояса; душе-ногам – бисерная или орнаментированная обувь... Украшения членили тело женщины, отделяя одну душу от другой, и вместе с тем служили оберегами этих душ, выполняя очистительную функцию (бисер, металл и т.д.)».*

Понятие благополучия, защищенности связывалось с понятием красоты. В остяцкой сказке «Унху» дается такое описание красавицы: *«...Она была очень красива. Когда она ходила туда-сюда, на ее платье бренчали разные бусы и колокольчики и блистали бисером вышитые узоры».* Таким образом, физической красоте женщины внимание практически не уделяется, в понятие «красивая женщина» вкладывается смысл красиво одетой женщины, а значит и благополучной, хорошо защищенной. Кроме того, если женщина в красиво сшитом костюме, значит она рукодельница – быстрая, работающая, неболтливая.

В девичьих погребениях украшений меньше, чем в погребениях замужних женщин. А мужские погребения отличаются крайней простотой, в них украшения встречаются в единичных экземплярах. Физической красоте мужчины уделялось еще меньше внимания, чем женской. Не являлась значимой характеристикой в отношении мужчины и одежда, сшитая женщиной. По одежде можно было судить лишь о достатке мужчины. *«Едва ли не единственным украшением и в то же время знаком достоинства мужчины был низко повязанный и богато украшенный пояс с многочисленными свисающими металлическими цепочками и*

подвесками, прикрывающими, очевидно, мужскую душу «сунн». Кроме того, пояс делил мужчину на две равноценные, в отличие от женщины, половины – верхнюю и нижнюю»,– пишет Е.В. Первалова.

Магическая сила украшений заключалась как в материале, из которого они были изготовлены, в цвете, так в форме украшения, в изображении, которое оно в себе несло. Большинство металлических украшений, найденных на средневековых памятниках Пермского Предуралья, изготовлено из меди и бронзы, реже из серебра. Предметы из золота встречаются в единичных экземплярах. Такой выбор материалов был не случайным. Медь сама воспринималась у финно-угров Урала и Волго-Камья как оберег, и ценилась у них вплоть до XX века. Пожилые люди в глухих деревнях никогда не расставались с медными амулетами: кольцами, крестиками, реже просто кусочками меди, так как, по их мнению, это верное средство против козней «дедушки» (лешего). Медь и серебро считались колдовскими металлами. У коми старики верили, что медь (и серебро) потеряться не может. Существует множество рассказов о кладах, принимающих человеческий и животный вид, тяжело вздыхающих и т.д. В металлических амулетах старались выделить наиболее характерные свойства металлов – блеск и звук. Эти свойства в различных амулетах и появившихся позднее украшениях служили главным основанием для их производства.

Звон и бряцание металлов – наиболее распространенные обереги, действующие на слух злых духов, оглушающие их. Широкое употребление шумящих, нередко массивных по форме украшений – черта, характерная для большинства финно-угорских племен I тыс. н.э. и более позднего времени.

Магическими свойствами наделялись не только металлы, но и материалы, использовавшиеся для изготовления бус и вставок на украшениях. Красота и редкость цветных камней с древних времен внушала человеку интерес в веру в их магическую силу. Магия сочеталась в разные периоды времени с верой в медицинские свойства камней. Среди каменных бус довольно мно-

гочисленными являются сердоликовые и агатовые. Эти камни привозились с Востока, откуда, иногда могла быть заимствована и вера в их необыкновенные свойства. В Прикамье и Приуралье бусы поступали в средневековый период в качестве эквивалента в меховой торговле. Вполне вероятно, что мерилom ценности бус была не только их красота, но и сверхъестественные качества, о которых рассказывали купцы. Таким образом, вместе с разнообразными типами бус жителями Верхнего Прикамья могли быть переняты и представления об их особых свойствах. Бусы, особенно цветные, глазчатые, очень часто рассматривались как имеющие магическое значение – обереги. Причем такие верования были распространены повсеместно от Западной Европы до Индии и Дальнего Востока. Как талисман, например, выступали глазчатые бусы или черные бусы с белыми опоясывающими полосками, которые должны были отвращать, отражать влияние дурного глаза. Как «охранитель от страха», «оберегатель от демонов» применяли нитку голубых бус; такие бусы надевали и на ручку ребенка. Такой же обычай прослеживается у манси – после рождения ребенка мать надевала ему на руку бисерный браслетик, который служил оберегом и часто носился до тех пор, пока ребенок не вырастал.

Особое значение было заложено и в изображении, которое несло в себе украшение. Например, большинство исследователей считает характерным признаком финно-угорской культуры в целом шумящие украшения с зооморфными изображениями, в основе которых лежат культовые языческие представления финно-угров. В них причудливо переплетаются и древние космогонические представления, и пережитки тотемизма, и функции маркировки этносоциальной принадлежности, и магические, защитные свойства.

Наиболее распространенным видом *головных украшений* являются *височные украшения*. Эта категория в Предуралье представлена тремя основными группами: височные кольца, подвески и монеты. Под височными кольцами подразумеваются украшения с кольцевидной основой круглой, овальной или гру-

гочисленными являются сердоликовые и агатовые. Эти камни привозились с Востока, откуда, иногда могла быть заимствована и вера в их необыкновенные свойства. В Прикамье и Приуралье бусы поступали в средневековый период в качестве эквивалента в меховой торговле. Вполне вероятно, что мерилom ценности бус была не только их красота, но и сверхъестественные качества, о которых рассказывали купцы. Таким образом, вместе с разнообразными типами бус жителями Верхнего Прикамья могли быть переняты и представления об их особых свойствах. Бусы, особенно цветные, глазчатые, очень часто рассматривались как имеющие магическое значение – обереги. Причем такие верования были распространены повсеместно от Западной Европы до Индии и Дальнего Востока. Как талисман, например, выступали глазчатые бусы или черные бусы с белыми опоясывающими полосками, которые должны были отвращать, отражать влияние дурного глаза. Как «охранитель от страха», «оберегатель от демонов» применяли нитку голубых бус; такие бусы надевали и на ручку ребенка. Такой же обычай прослеживается у манси – после рождения ребенка мать надевала ему на руку бисерный браслетик, который служил оберегом и часто носился до тех пор, пока ребенок не вырастал.

Особое значение было заложено и в изображении, которое несло в себе украшение. Например, большинство исследователей считает характерным признаком финно-угорской культуры в целом шумящие украшения с зооморфными изображениями, в основе которых лежат культовые языческие представления финно-угров. В них причудливо переплетаются и древние космогонические представления, и пережитки тотемизма, и функции маркировки этносоциальной принадлежности, и магические, защитные свойства.

Наиболее распространенным видом *головных украшений* являются *височные украшения*. Эта категория в Предуралье представлена тремя основными группами: височные кольца, подвески и монеты. Под височными кольцами подразумеваются украшения с кольцевидной основой круглой, овальной или гру-

шевидной формы, дополненной в большинстве случаев разного рода привесками. Иногда они подвешивались на лентах или ремешках, в некоторых случаях втыкались в ленту или ремешок, как бы образуя цепочку; часто кольца укреплялись непосредственно в волосах, а изредка эти украшения продевали в мочку уха, как серьги. Височные кольца усиливали охранительное значение головного убора, так как они, по представлениям древних, препятствовали воздействию на мысли и волю людей со стороны недобрых людей, колдунов, нечистой силы. Вероятно, именно этим объясняется такое широкое распространение височных колец у различных народов Европы в период средневековья.

В Предуралье височные кольца носили как женщины, так и мужчины. Женщины чаще носили по два кольца с обеих сторон головы, а мужчины – по одному.

Значительно реже для украшения головного убора использовались разного рода *подвески*. Они в некоторых случаях заменяли собой височные кольца, но зачастую использовались вместе с ними. Среди них различаются *колоколовидные, гирьковидные и шаровидные привески*, полые *грушевидные привески*. Кроме этого в качестве височных украшений мужчинами и женщинами использовались *серебряные монеты*, напаянные на медную основу с ушком для привешивания, реже бронзовые монетовидные подвески. Характерно, что монеты всегда использовались по одной. В мужских погребениях монета и височное кольцо находились, как правило, с одной стороны, а в женских с одной стороны находилась монета, а с другой – височное кольцо.

Иногда в женских погребениях удается проследить подбородочное украшение, когда височные кольца соединяются низкой бус или цепочкой, проходящей под подбородком.

Волосы украшались и защищались особыми *накосниками*. *Накосники*, как и любые другие украшения, несут в себе целый комплекс функций, часто трудно отделимых друг от друга. Утилитарным назначением накосников было поддерживать прическу в определенном состоянии. Кроме того, накосники должны были украшать человека в соответствии с эстетическими воз-

зрениями этноса. Еще одна их функция – маркирование половой дифференциации и социально-возрастного статуса человека. Но, несомненно, важнейшее место занимала магическая функция накольников. Эта функция напрямую связана с широко распространенными представлениями о сверхъестественных свойствах волос. Наиболее широко в качестве накольников использовались шумящие подвески определенных типов, реже – подвески иного рода, разнообразные амулеты. Накольник закреплялся в прическе с помощью ремешка или цепочки, на одном конце которого находилась подвеска, а на другом бронзовый или костяной костылек в форме буквы «Т» с короткой нижней перекладиной. Накольники могли соединяться между собой шнурками с бусами, бисером, пучками бронзовых цепочек. В ряде погребений Рождественского могильника сохранились низки стеклянных или бронзовых бус, а также цепочки, которыми были соединены косы. Подобная конструкция накольников отмечается и на Баяновском могильнике. Здесь в одном из погребений вдоль кос располагались длинные низки бронзовых бус, завершающиеся шумящими подвесками, они были соединены между собой в центральной части еще одной низкой из бронзовых и стеклянных бус, на которой были подвешены две дополнительные шумящие подвески.

В качестве **основных видов накольников** использовались арочные, биконьковые, колесовидные, умбоновидные подвески.

Арочные подвески с простой пластинчатой основой в харинское время, литые ажурные с изображением ростка (арочные подвески «прикамского типа») или медведя, характерные для ломоватовского периода, выполненные в технике имитации косоплетки, бытовавшие со второй половины XI в. вплоть до XIII–XIV вв., высокохудожественные ювелирные изделия, украшенные зернью и сканью, с позолоченным фоном и вставками из полудрагоценных камней, известные в XI–XIII вв. довольно часто встречаются на большинстве средневековых могильников Пермского и Южного Предуралья. Среди них наиболее распространенными были подвески с изображением стилизованного ростка на основе. Привесками к ним служили в более ранний период –

утиные лапки, а позднее – гладкие конические колокольчики. Изображение ростка, как известно, связано с идеей зарождения новой жизни, плодородия. С глубокой древности в языческом мировоззрении образ женщины, ожидающей ребенка, переплетался с образом прорастающего в земле зерна. Широко распространены были также арочные подвески с изображением на основе головы медведя, лежащей между лап. Это хорошо известное канонизированное изображение «медведя в жертвенной позе» было распространено в Прикамье и на Урале еще с гляденовского времени. Реже встречается подтип арочных подвесок с изображением на основе кружков. Круг – символ солнца – считался оберегом общего значения.

Биконьковые подвески – т.е. шумящие укрощения в основе которых лежит изображение двух голов коней на длинных шеях, повернутых мордами друг от друга. Они отличаются разными особенностями оформления и размерами, но сближает коньковые подвески средневекового Приуралья реалистичность изображения морд коней, развернутых в противоположные стороны, а также особый смысл этих украшений. К основе коньковых подвесок крепились цепочки с копытцами, колокольчиками или «утиными лапками» на конце. Изображение двух конских голов на шумящих подвесках широко бытовало у финно-угров.

Образ двух противопоставленных головок коней возник еще у ранних подвесок и пронизок коньков харинского этапа IV–VI вв. н.э. Наиболее массово эти подвески представлены на территории Пермского края, но хорошо известны также и в родственных культурах от Западной Сибири до Поволжья, в салтово-маяцкой культуре, как показатель наличия тесных этнокультурных контактов. По мнению большинства современных исследователей, в основе образа с парой конских головок, распространенного в германской, балтийской, славянской, финно-угорской и др. традициях, лежит индоевропейский близнецный миф о братьях Ашвинах, главным символом которых были кони. Ашвины считались «детьми кобылы» и сами представлялись в виде двух коней, они были связаны с солнцем, со сменой

дня и ночи, с функцией спасения, а также с плодородием. Последнее объясняет наличие этого образа в женском украшении, коим являлись прикамские биконьковые подвески-накосники. Косы женщины в древности во многих уральских традициях представлялись как вместилище душ еще не рожденных детей. Поэтому большинство украшений-накосников связаны с идеей плодородия, а также обладали функцией защиты этого важнейшего женского качества. Со временем образ коня, по мнению большинства исследователей, занял место солярных знаков в костюме, а в мифологии – древних космогонических образов лося-оленья и медведя, он связывается также с культом Матери всего земного – Земли, покровительствующей рождению детей, с культом солнца. Привески в виде лапок водоплавающих птиц (утки, гуся) в представлении древнего населения, очевидно, связаны были с водной стихией и ее животворными свойствами, и со стихией небесной воды – дождя, от которого зависит плодородие полей. Вместе с тем, привески-лапки подчеркивают включение данных украшений в трехчастную вертикально организованную модель вселенной, т.к. в финно-угорской мифологии подземный мир часто ассоциировался с подводным.

Арочные и коньковые подвески, близкие по типу, использовались в качестве накосников не только прикамскими женщинами. Коньковые подвески, как и иные зооморфные подвески-амулеты, характерны в целом для финно-угорского мира. Но коньковые и арочные подвески т. н. «*прикамских типов*» наиболее широко распространены на территориях с преобладанием угорского этнического компонента. Данные накосники входили в женские костюмные комплексы, типичные для кушнаренковско-караякуповских памятников на территории современной Башкирии, которые интерпретируются как протомадьярские. Характерны они и для неволинской культуры в бассейне р. Сылвы, на формирование которой, по мнению многих археологов, оказали влияние переселенцы из степных и лесостепных районов Южного Приуралья и Западной Сибири угорского происхождения. Аналогичные подвески достаточно широко встречаются и в угор-

ских могильниках Западной Сибири. Причем, арочные наконечники сохранились у сибирских женщин и в более позднее время. Арочные и биконьковые подвески-наконечники широко представлены и на мадьярских могильниках с территории Волжской Болгарии. Таким образом, можно считать, что наконечники с арочными и коньковыми подвесками «прикамских типов» являются элементом костюма, характерным для угров.

Иногда в качестве наконечников использовались *шумящие пронизки в виде объемных фигурок утки или лебедя*. В конце VII–VIII вв. в качестве наконечников нередко использовались ажурные *трапецевидные подвески*, имитирующие лапки водоплавающей птицы. Изображения водоплавающей птицы характерны в целом для финно-угорского мира. В основе возникновения образа утки лежат финно-угорские космогонические мифы – о солнце, о мироздании, о прародительнице – уходящие в далекое прошлое. В большинстве случаев водоплавающая птица выступает в качестве основательницы мира – водоплавающая птица, или творец в образе птицы, ныряет на дно первичного океана и приносит крупинку земли, из которой возникает суша. В целом древняя уральская традиция имела общего героя мифов о творении – водоплавающую птицу типа утки, причем эта птица ассоциировалась с миром небесных, добрых духов; она предстает в качестве самостоятельного персонажа, охранителя от злых духов нижнего мира, проводника шамана.

Из шейно-нагрудных украшений у угров Предуралья и Прикамья у женщин преобладали ожерелья из каменных, стеклянных и металлических бус, причем ожерелья могли представлять собой не только низки бус и пронизок, но и украшения, *нашитые на матерчатую основу – т.е. съёмный нагрудник*, а у мужчин бронзовые *монетовидные подвески или серебряные монеты*, переделанные в подвески. В наиболее сложном виде это было ожерелье (воротник-ожерелок) с использованием двух и более монет. Такие подвески встречаются обычно в богатых мужских погребениях с оружием. Таким образом, они являлись символом принадлежности к высшим социальным слоям общества.

Кроме того, любые подвески круглой формы символизировали солнце и выступали в качестве амулетов с охранительной функцией вообще.

Среди круглых подвесок выделяются «бляхи с сокольничим». Погребения, где они присутствуют, выделяются среди прочих богатством погребального инвентаря, наличием бронзовых котлов. Традиционно «бляхи с сокольничим» оценивались исследователями как предметы, связанные с охотничьей магией, шаманизмом, их признавали также отличительными знаками шаманов. Сюжет «блях с сокольничим» стандартен. Это сцена охоты. Остроголовый всадник сидит на идущем вправо от зрителя коне. От пояса он повернут в фас, в поднятой вверх левой руке он держит рог, а на локте опущенной на круп коня правой руки сидит птица. Вокруг всадника – животные и птицы (от 3 до 5 персонажей): медведь, лось, пушной зверек, водоплавающая птица, волк или собака. Над всадником справа расположен полумесяц, слева – солнце. Возможно, в этих бляхах следует видеть знаки вассальной принадлежности и знаки официальных лиц, имевших полномочия представлять интересы администрации Волжской Булгарии в определенных областях Приуралья. Образ «сокольничего» во многом схож с изображениями мансийского культурного героя Мир-Мусне-Хума. Блестящий металлический диск можно рассматривать как атрибут Мир-Сусне-Хума, которого обские угры называли «Мужчиной, испускающим свет». Многочисленные материалы свидетельствуют о Мир-сусне-хуме – «мировом надзирателе», наблюдающем за соблюдением людьми норм и правил, обеспечивающих стабильное функционирование общества. Среди его обязательных атрибутов присутствуют серебряные блюда и блюдца. Представители социальной верхушки – старейшины, вожди, шаманы – в какой-то мере исполняют подобные функции, но в пределах небольшого коллектива, и их атрибутом является металлический диск, но меньших размеров, чем у Мир-сусне-хума. В конечном итоге в XI–XIII вв. у угров Прикамья появляются т.н. «бляхи с сокольничим», которые, несомненно, являются знаком власти.

С образом сокольного близко связаны распространенные в X–XI вв. серебряные *подвески-всадники*. Наиболее массово подобные подвески распространены на территории Среднего Предуралья (Пермский край, Удмуртия), поэтому в литературе их нередко именуют «пермский всадник/всадница». Изображения иллюстрируют представление о богатыре-предке, непременным попутчиком которого в его бесконечном странствовании стал боевой конь. Этот мифологический персонаж проходит через устное и декоративное творчество практически всех коренных обитателей рассматриваемого региона вплоть до этнографической современности. В угорской мифологии изображения всадника персонифицируются с образом мансийского Мир-Сусне-Хума и хантыйского Эква-Пыргись (Кан-ики, Орт-ики) – культурных героев, которые, по мнению этнографов, имеют много общих черт с иранским Митрой. Возможно что и сам сюжет возник при переработке скифского (иранского) сюжета с шествующим кошачьим хищником. Подвески с всадником происходят из богатых мужских захоронений, сопровождающихся мечами, другим оружием, серебряными погребальными масками и пр., и располагались обычно на шее. Т.о., это были не просто украшения, а знаки принадлежности к социальной элите.

Среди дополнительных элементов костюма чрезвычайно важную роль играл *пояс*. Как и ряд других деталей костюма, он отличался своей многофункциональностью. Утилитарная функция пояса очевидна. Он был необходимой деталью одежды хотя бы потому, что скреплял ее, освобождал плечи от излишней нагрузки, принимая на себя значительную часть веса одежды. Одновременно пояс являлся своеобразным знаком социальной принадлежности. Пояса делились на женские и мужские, наборные и без набора. Особое значение играл пояс в снаряжении воина. В эпоху средневековья придание поясу отличительных свойств было распространено в большинстве евразийских обществ, евразийская мода в IV – IX вв. проявлялась в поясных бляшках, украшавших пояс и служивших показателем знатности обладателя пояса. Большинство исследователей происхождения этого обычая связыва-

ют с тюрками, у которых число и форма наборных бляшек считались признаком воинской доблести, общественного положения.

Несомненна магическая функция пояса. Он выступал в роли оберега, выполнял какие-то, в настоящее время не совсем понятные, функции при различных магических обрядах. Пояс заключал тело человека в магический круг, надевание пояса служило символом заключения в круг, следовательно, являлось определенным магическим действием. Металлические накладки еще более усиливая охранительную функцию пояса.

Фрагменты поясов в могильниках Пермского Предуралья представлены как в мужских, так и в женских погребениях.

В VIII–X веках характерным было использование накладок и пряжек салтовского типа. В материальной культуре кушнаренковского и неволинского населения отчетливо читаются следы их связей с югом – Средней Азией и Кавказом. На это, прежде всего, указывают находки в кушнаренковских и неволинских могильниках образцов поясной гарнитуры т.н. «геральдических» типов, образцов иранской металлической пластики.

«Геральдические» пояса – продукт византийского декоративного искусства – в VI–VII вв. широкое хождение имели на Северном Кавказе и в Причерноморье. Известны они были кочевникам Приаралья и древним тюркам. Вполне вероятно, что в результате тюрко-угорских связей (совместные походы в Среднюю Азию или участие угров в захвате Крыма в 577 году) пояса этого типа прочно вошли и в угорскую культуру.

Иногда пояс украшало от 2 до 7 привесок, которые свисали как бахрома. Но особенно характерными для женских поясов были привески в виде низок бронзовых бус и пронизок. В VII–IX веках в составе таких привесок использовались довольно крупные прорезные пронизки, низки завершались рожковой пронизкой. Именно такие привески нередко дополняли неволинские пояса. С VIII в. широко распространены привески, состоящие из нескольких низок литых бронзовых пронизок или спиралек, бронзовых бус. Нередко низки делились на конце на две или три нити. Концы низок обычно завершались колоколовидными про-

низками. Иногда в состав низок входили пронизки в виде объемных фигурок птиц или животных. В VII–VIII вв. нередко встречались пронизки в виде крылатого пса Сенмурва – образ заимствованный из иранского (сасанидского) искусства. Но чаще всего в наборах поясных привесок присутствуют пронизки в виде утки или лебедя, медальоны-коробочки, которые, по всей видимости, служили туалетными коробочками. На поясе носили и игольники.

Интерес вызывает образ крылатого пса, ставший очень популярным в VII веке и встречающийся как в ломоватовских, так и в неволинско-кушнаренковских древностях. Представления о крылатых собаках, очевидно, восходят к образу Сэнмурва. Это существо присутствует как в скифском, так и в сасанидском искусстве. Согласно зороастрийскому тексту птица Сэнмурв сидит на «дереве всех семян» и «каждый раз, когда он поднимается, тысяча веток на дереве нарастает; и когда садится, тысячу веток ломает и семена с них рассыпает». Широко распространенный сюжет вознесения женщины фантастической птицей, имеющей и звериные черты (Чердынское блюдо и др.), возможно, фиксирует связь женского божества плодородия и собако-птицы. Вполне вероятно, что образ крылатого был заимствован непосредственно из иранской мифологии вместе с сасанидской посудой, которая как раз в это время начала в большом количестве поступать на территорию Пермского Предуралья. Но, с другой стороны, этот образ мог проникнуть на эту территорию и от тюрок вместе с характерной для этого времени поясной гарнитурой. В тюркской среде эти сюжеты, восходящие к иранской и индо-иранской мифологии, трансформировались, в результате чего появился образ собако-птицы Кумай, приносящей счастье, связанной с женским началом и смертью.

Говоря о средневековом декоративно-прикладном искусстве Приуралья не возможно обойти стороной еще два важных явления.

Одним из них является так называемый «звериный стиль», отражающий совершенно особый мир представлений об устройстве вселенной, роли в нем людей, богов, духов, животных. Для

периода средневековья на Урале известно три географически локализованных группы находок предметов звериного стиля: пещерский, пермский и обский стили. Все три этих стили имеют в первую очередь культовое значение и отражают особые представления угорского населения. Семантике пермского звериного стиля, распространенного в Приуралье и Прикамье посвящена следующая глава.

Вторым таким крупным культурным явлением мирового уровня является распространение на территории Приуралья и Прикамья предметов восточной торевтики: драгоценной художественной посуды иранского (сасанидского), согдийского, хорезмийского, византийского производства.

Самые же первые упоминания об этом восточном *«серебре закамском»* или *«закаменском»* относятся к 1332 году, когда московский князь Иван Калита *«возвержа гнев на Новгород прося у них серебра закамского»*. Вероятно, все серебряные вещи, попадавшие к русским князьям через экспедиции на Урал, шли в переплавку для обеспечения нужд монетного дела и ювелирного производства.

Сасанидское серебро на Урале впервые привлекло внимание в 1750 г, когда в прикамском имении Строгановых был обнаружен серебряный кувшин, изготовленный иранскими мастерами, с этого момента осознается огромное культурное и историческое значение древней серебряной посуды.

К нашим дням в Прикамье и Приуралье найдено более 200 восточных художественных сосудов. Это только дошедшие до музейных экспозиций и археологических собраний научных учреждений предметы. По наблюдениям В.Ю. Лещенко, на территорию Пермского Предуралья приходится более половины всех известных в мире кладов восточного серебра. Хорошо известно, что множество находок такой посуды было сдано находившими её крестьянами XVIII–XIX вв. в скупку и переплавлено. Поэтому можно смело говорить о многих сотнях художественных драгоценных сосудов, попавших в Приуралье и Прикамье в эпоху средневековья.

Чем же объясняется столь массовая «миграция» вещей? Во время завоевания арабами Ирана и Средней Азии в их руки попала громадная добыча, в том числе металлическая утварь. Мир ее образов, связанных с доисламским эпосом и мифологией, уже не отвечал требованиям новой религии. *«С крушением Сасанидского государства и официальной зороастрийской Церкви стали недействительны каноны прокламативного искусства, призванного возвеличивать «царя царей». Сасанидские, среднеазиатские, византийские сосуды, которые еще не успели переплавить, переходили в руки купцов»* – пишет известный исследователь В.П. Даркевич. Они скупали по дешевым ценам вышедшую из употребления, в связи с исламскими канонами и ограничениями, посуду, которая активно вступала в сферу меновой торговли. Что же получали взамен? Важнейшим товаром, который активно менялся на серебро, были шкуры пушных северных животных – драгоценные урало-сибирские меха. Мода на меха широко распространилась на Востоке среди знати и высших чиновников.

«Соболей самых темных несли отовсюду

И бобров серебристых за грудую грудю.

Горностая, прекраснее белых шелков,

Было сложено сотни и сотни тюков.

Серых векиш – без числа!

Лис без счета багровых

И мехов жеребьчих, для носки готовых

Много родинок тьмы с бледным светом слились:

Это мех почивален, дает его рысь...

Царь взглянул нет очам прихотливей утех!

Как в Иране весна – многокрасочный мех» – так с восторгом описывает северные меха Низами в поэме «Искандер-наме».

Торговля мехами шла по Камскому торговому пути через Волжскую Булгарию – огромный рынок по продаже мехов на среднем участке великой волжской торговой магистрали. *«...Все те, кто обитает на обоих берегах этой реки [Камы], привозят к ним (булгарам) свои товары, как-то: соболей, горностаев, белок и другое»,* – свидетельствовал географ Ибн-Русте.

Кроме отборных мехов с Урала и через Урал вывозили мамонтовую кость и клыки моржей («рыбий зуб»), из которых искусные хорезмийские резчики изготавливали шкатулки и гребни. Особым спросом пользовалась «бобровая струя» — секрет подхвостной железы бобра. На этой маслянистой жидкости построена фармацевтика и парфюмерия арабского средневекового мира. Следует сказать, что это было важной для Востока сферой — восточный города с их открытыми системами тока канализационных вод пахли весьма остро и выразительно. Важными товарами были соль, слитки бронзы, рабы (преимущественно женщины), ловчие птицы (соколы).

Находки сосудов в большинстве своем были сделаны неподалеку от поселений кушнаренковской, караякуповской, неволинской, ломоватовской и полемской археологических культур. К нашим дням совершенно ясно, что именно угорское население, оставившее эти культуры, было основным потребителем этих предметов торевтики.

«Условия нахождения и залегания находок восточного серебра до сих пор остаются неизученными. Лишь арабская посуда найдена всего два раза в могильнике. Сасанидская же посуда вообще ни разу не найдена в раскопках; это исключительно случайные находки при распашке, корчевке пней, вымытые водой, вырытые на огородах и т.п. При этом обнаруженные почти всегда крестьянами, местонахождения не обследовались научно. В результате до сих пор остается археологически не установленным, с какими же крупными памятниками связаны эти находки: с древними поселениями или могильниками, жертвенными местами святилищами или же в некоторых случаях это действительно клады. Предварительно создается впечатление, что интересующие нас местонахождения в большинстве случаев располагаются не на древних поселениях и не на могильниках, а в стороне от них, в изолированных, относительно глухих пунктах.

...близкое к поверхности залегание, доступное плугу, — и не только современному, идущему за трактором, — говорит против захоронения драгоценных сосудов в кладах, а в соответ-

ствии с вышесказанным, за связь их с древними святилищами. По свидетельству одного из авторов XVIII века о чердынских вогулах, «жертвоприношения отправляли они в лесу, на пустынном от жительства отдаленном месте, в кумирницах, сделанных из досок, перед поставленными в оных деревянными болванами». То же наблюдал и Носилов в XIX веке. Древние святилища, как и в недавнее время, располагались также, надо думать, в стороне от поселений, в скрытых местах. Будучи рано или поздно заброшены и, все же, оберегаемы суеверной традицией, они медленно разрушались, их надземные атрибуты – в том числе металлические сосуды и прочие драгоценные предметы – падали на землю и, покрываясь листвой, хвоей и перегноем, оказывались в почвенном слое» – писал выдающийся отечественный археолог О.Н. Бадер в своей работе «О восточном серебре и его использовании в древнем Прикамье».

Клады серебра, по мнению большинства исследователей, маркируют святилища эпохи средневековья. Угорские святилища характерны богатством и разнообразием приносимых в жертву и используемых во время шаманских обрядов металлических (бронзовых и серебряных) изделий. По мнению В.Ю. Лещенко, металлическая серебряная посуда символизирует на этих святилищах разнообразных угорских божеств. Судя по этнографическим данным, на святилище должно быть не менее 4-х серебряных блюд, на которые спускается «небесный всадник», Мир-Сусне-Хум. Об использовании сосудов в культовых, а не в утилитарных целях (как столовую или кухонную посуду) говорят т.н. «шаманские рисунки» – граффити изображающие богов, духов, разные сцены молений и пр., процарапанные на части сосудов руками угорских шаманов. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что предметы восточной торевтики в Приуралье пока ни разу не были обнаружены в составе поселенческого инвентаря, что указывало бы на их утилитарное использование. Не входили они и в состав погребального инвентаря.

К сожалению, и по сию пору условия залегания драгоценных сосудов и их связь с конкретными памятниками Прикамья и

Приуралья практически не установлена, археологические разведки, специально предпринятые археологом В.Ю. Лещенко, только гипотетически доказали, что большая часть находок не связано ни с какими из известных поселений и могильников. А так как археологам не удастся найти и изучить хотя бы с десятков средневековых святыщ, мы можем оперировать только фактами из мансийской и хантыйской этнографии, да отрывочными свидетельствами письменных источников. В силу этого многие исследователи по-прежнему именуют местонахождения таких сосудовкладами, а не святыщами.

Временем наиболее массового проникновения восточной торевтики в Прикамье и Приуралье является конец VI – середина IX вв., т.е. тот период, когда в регионе наблюдается достаточно устойчивое преобладание угорского этноса. Как показали работы К.В. Тревер, И.А. Орбели, В.Г. Луконина, Б.И. Маршака, В.П. Даркевича и др. исследователей, занимавшихся проблемой восточной торевтики на Урале, состав этих произведений был весьма неординарен как по хронологическим параметрам, так и по своему происхождению. В связи с этим необходимо отметить, что особый пласт в числе всех произведений восточной торевтики составляют, собственно, сасанидские и византийские образцы III–VII вв. В количественном же отношении преобладает среднеазиатская, которая не раз подвергалась типологизации с целью ее хронологической и географической атрибуции. В настоящее время на территории Прикамья и Приуралья можно выделить несколько географических и хронологических пластов восточной торевтики – сасанидская торевтика III–VII вв.; византийская торевтика VI–VII вв.; торевтика конца VII–первой половины VIII в., выполненная в Сасанидских традициях в прикаспийских областях Ирана, торевтика Восточного Ирана (Хорасан) VIII – первой половины IX вв.; среднеазиатская торевтика (согдийской, фергано-семиреченской групп) VIII–X вв. Причем в количественном соотношении преобладают произведения среднеазиатской торевтики, второе место приходится на сасанидскую торевтику, византийские образцы занимают третье место.

Средоточие на территории столь отдаленной от Передней и Средней Азии у языческого населения с совершенно иным менталитетом такого количества произведений декоративно-прикладного искусства вызывает интерес не одного поколения ученых. Мысли о сакральном, культовом назначении восточного серебра у прикамско-приуральского населения высказывали в своих работах А.П. Смирнов, О.Н. Бадер, В.Н. Черенцов, М.В. Талицкий, В.Ю. Лещенко и ряд других исследователей. Самой распространенной является версия об употреблении ее в качестве культового предмета для ритуалов, связанных с охотничьей магией. Причем практически все исследователи приводят в пример блюда с изображением сцен царской охоты, характерных для Сасанидской торевтики, и в связи с этим делают вывод о мощном влиянии культуры Сасанидского Ирана на культуру прикамско-приуральского населения.

Между тем диапазон сюжетов, изображенных на произведениях восточной торевтики достаточно широк. Наиболее часто повторяющимися сюжетами на блюдах, по наблюдениям В.А. Иванова, являются:

- изображение всадника, охотящегося на животных (либо просто коня);
- богини (всадницы) либо нагих женщин;
- фантастические или реальные летающие хищные существа (грифоны, сенмурвы, крылатые верблюды, орлы);
- водоплавающие птицы;
- сюжеты с геометрическим и растительным орнаментом.

В принципе семантика этих изображений понятна. Конь олицетворял добро и счастье, был символом солнца, *«Образ коня повсеместно связан с солнцем и богиней природы – матерью всего сущего... Конь был также символом благоденствия, счастья и плодородия»*. В образе Сасанидских царей-всадников, местное население видело своего героя – Мир-сусне-хума. О популярности у народов Прикамья в эпоху средневековья образа всадника мы уже упоминали. Образ орла, ассоциировавшийся с образом волшебной могучей птицы Карс, сопровождавшей Алвали (Мир-

Сусне-Хума) и свободно переносающей людей, хорошо известен по находкам предметов пермского звериного стиля, изображающих хищную птицу с антропоморфной фигуркой или изображением медведя или лося на груди. *«Летит Карэс, шумит, как гром гремит, крылья твердые, как железные. Две женщины рыбу чистили... Карэс одну схватила, унесла»* – гласит одна из хантыйских сказок. Наиболее близкие аналогии упомянутым предметам пермского звериного стиля представлены на блюде сасанидского происхождения, где изображена птица с полурасправленными крыльями, несущая женщину (VII в.) из д. Аниковской Пермской губернии. Возможно, что именно это или подобные ему блюда послужили прототипом для изготовления таких фигурок. Интересно, что сюжет с орлом хорошо известен и на венгерских металлических дисках X века. Образ водоплавающей птицы, так же является одним из сакральных для финно-угров (см. выше). Для сасанидских, постсасанидских и среднеазиатских изделий характерно изображение растительных мотивов, деревьев, пальметт, растительных побегов и пр. Интересно, что растительный орнамент является украшением изделий поясной гарнитуры (накладки) и костюма приуральских угров–носителей караякуповской и ломоватовской культур.

Таким образом, сюжеты на восточных сосудах и их орнаменты были понятны уграм Приуралья и Прикамья – последние видели в них образы своих богов и героев, их орнаментальные символы и знаки. Оставалось только дополнить эти сюжеты своими магическими рисунками (прочерченными острым предметом), наносимыми во время исполнения обрядов. Представленные на сосудах золотые и серебряные изображения человеческих фигур завораживали и будили фантазию жрецов. Рассматривая сцены на блюдах, они «опознавали» собственных богов, вследствие чего дальнейшие изображения местных божеств создавались уже на основе имевшихся эталонов. На изделиях из серебра с помощью прочерченных рисунков мог быть «записан» некий «текст», изобразительная параллель словесному мифу местных угорских племен. Н.В. Полосьмак и Е.В. Шумакова писали

о том, что сюжеты, изображенные на восточно-иранских блюдах, которые использовались в культовой практике, «прочитывались» в на месте в контексте автохтонной мировоззренческой традиции. Они объяснялись с точки зрения собственных мифоритуальных традиций, и сцены на предметах сасанидской или среднеазиатской торевтики становились иллюстрацией к угорскому мифу, что дополнялось прочерченными рисунками. Так на лицевой стороне серебряного блюда из с. Слудка вырезана мужская фигура, руки которой, по мнению В.Ю. Лещенко, «спрятаны в муфту». На взгляд А.В. Бауло, здесь изображено иное: мужчина держит в руках блюдо. Сзади него показана женщина с платком в руках, а слева от нее – всадник на коне. Думается, что выгравированная уральским мастером сцена отражает реальный обряд: в жертву Небесному всаднику приносят коня (и всадник должен вознестись на нем на небо), «жрец» в короне читает молитву, держа перед собой серебряное блюдо, женщина приготовила в дар боже-ству новый платок.

В сасанидском искусстве известны несколько блюд с охотой царя на медведей. Одно из них (VII в.) было обнаружено в 1967 г. в дер. Большая Аниковская Чердынского района Пермской области. На нем представлена сцена охоты – царь на коне и два медведя: один, пронзенный копьем лежит внизу, второй еще пытается противостоять всаднику. Интересно, что на обеих сторонах блюда местными «шаманами» были выгравированы рисунки антропоморфных фигур в «коронах» и саблях в руках, а также изображения зверей, рыб, птиц, луны и солнца. Возможно, что такие сцены лежат в основе общеуральского мифа о борьбе всадника с медведем – странный способ охоты для жителей Урала, где на медведя если и охотятся, то пешими и/или с помощью специальных ловушек.

Произведения восточной торевтики являлись одним из видов про-кламативного искусства и несли в себе определенную смысловую и идеологическую нагрузку, которая была понятна в той культурной среде, где она производилась. Население же Южного Приуралья и Прикамья – финно-угры и угры-мадьяры,

вряд ли понимали зороастрийскую символику и сюжеты среднеазиатской мифологии. Но, судя по столь массовому распространению торевтики в регионе, можно предположить, что сами сюжеты им были по своему понятны. Почти трехсотлетнее непрерывное поступление торевтики в регионе говорит о достаточно высоком спросе и потребности в ней. Таким образом, можно предположить, что мы сталкиваемся с тем случаем, когда между двумя разными этнокультурными группами происходит процесс заимствования посредством искусства, причем без перенесения на новую почву религиозных представлений той страны, где были произведены сами предметы декоративно-прикладного искусства.

Завершая рассказ о серебряных сосудах Ирана и Средней Азии, поступивших на Урал в эпоху средневековья, необходимо отметить, что они закрепили традицию использования в обрядах уральских угров изделий из священного металла – серебра. Яркие и уникальные образцы восточной торевтики надолго оказались в центре уральской ритуальной практики, а представленные на них сюжеты внесли лепту в развитие мифологических представлений и изобразительных канонов угров Урала и Западной Сибири.



Рисунок 3.1. Восточное серебро из Предуралья: 1, 3, 4 – серебряные сосуды древнеиранского производства; 2 – бронзовая пронизка в виде крылатого пса (результат заимствования идеи Сенмурва); 5 – граффити с блюда из д. Слудка

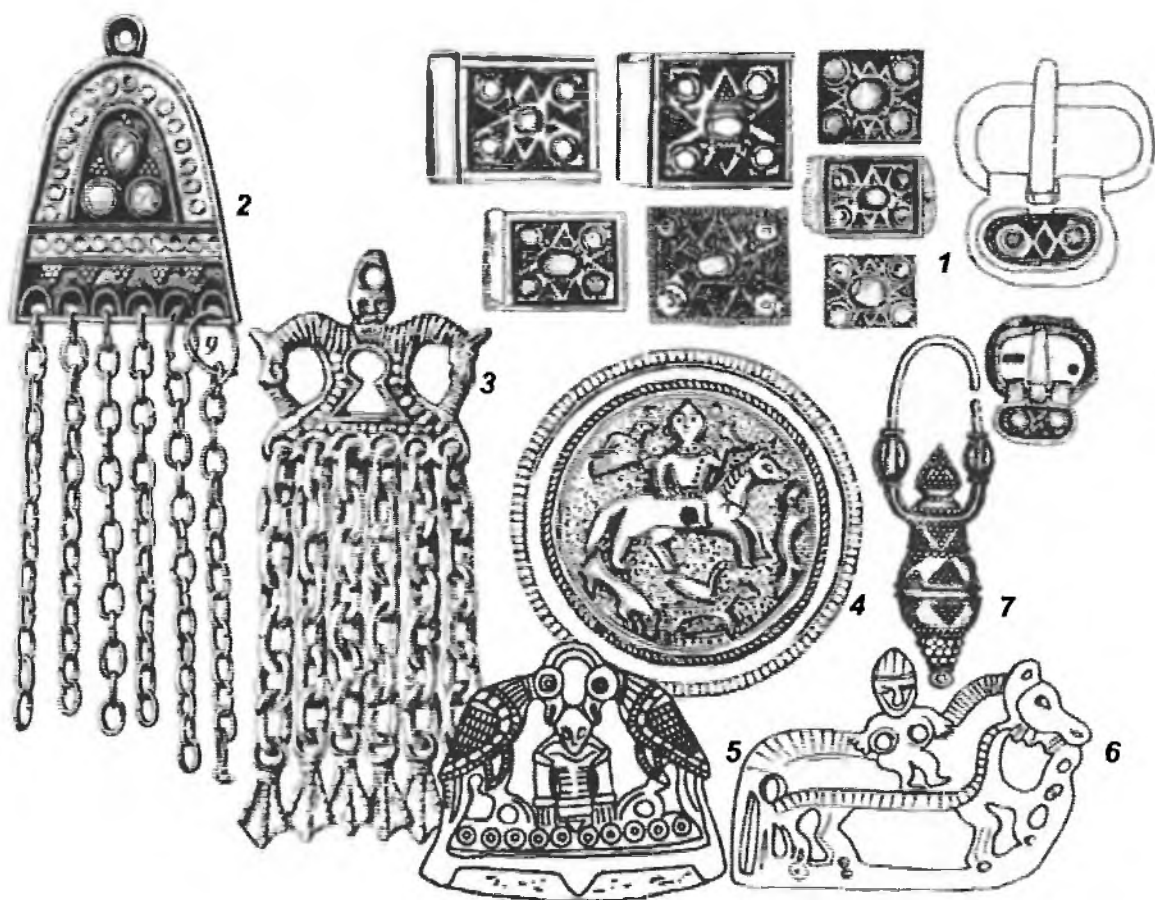


Рисунок 3.2. Образцы средневекового ДПИ Предуралья: 1—предметы полихромного стиля (бронза, золото, рубины, стекло, зернь); 2 — арочный шумящий накосник (серебро, стекло, зернь, скань); 3 — биконьковый накосник (бронза); 4 — бляха с «сокольничьим» (серебро, чернь, позолота, гравировка, катушечная филигрань); 5 — кресло биметаллическое (бронза, железо); 6 — подвеска — всадник (серебро, позолота); 7 — подвеска височная (серебро, зернь, скань)

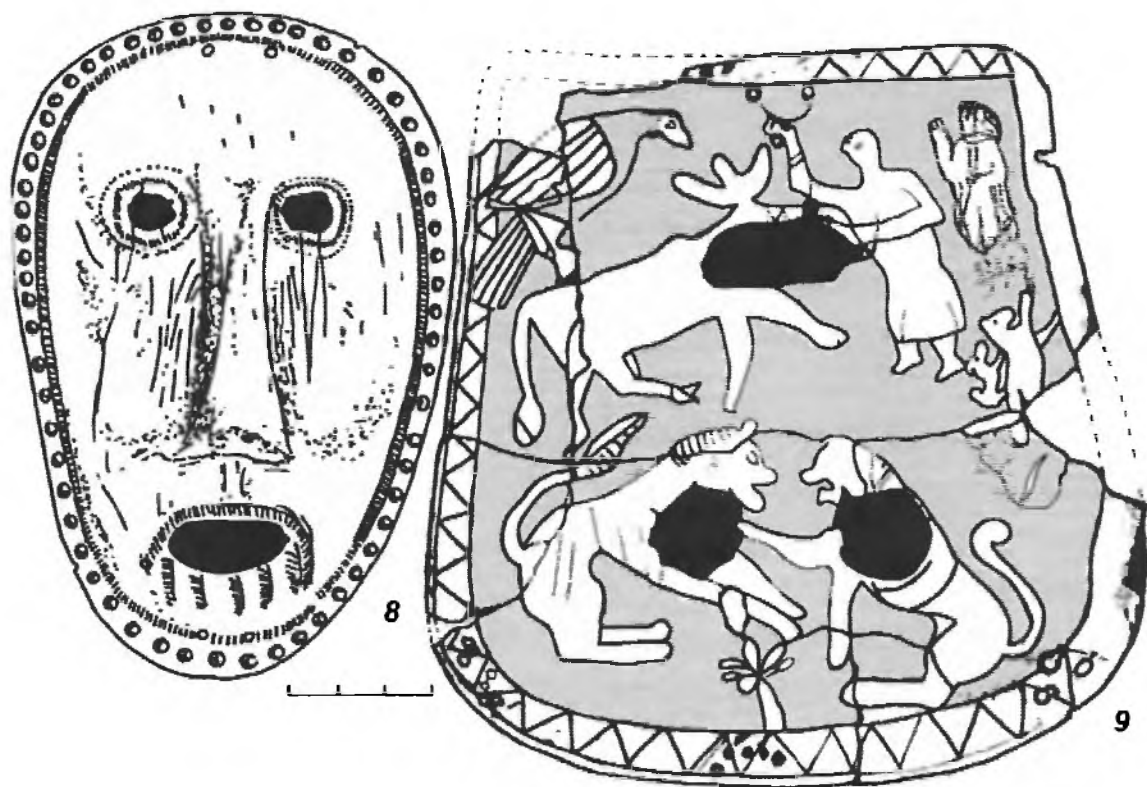


Рисунок 3.3. Образцы средневекового ДПИ Предуралья: 8 – маска погребальная (серебро, чернь, гравировка, чеканка); 9 – лицевая пластина сумочки, переделанная в погребальную маску (серебро, позолота, чернь, гравировка)

ГЛАВА 4. ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ

Необходимо отметить, что условной является, как характеристика *«звериный стиль»*, так и термин *«пермский звериный стиль»*: «В широком смысле в него входят изображения животных и человека вместе с животными, выполненные в разное время, из разного материала, разными художественными средствами. В более узком смысле к звериному стилю относят предметы металлического художественного литья, основу сюжетов которого составляют образы животных» (Оборин В.А., Чагин Г.Н., 1988, с. 9).

Термин «пермский звериный стиль» не является общепринятым в современной науке, поэтому, прежде всего, необходимо обозначить к какому кругу явлений его можно использовать, а также кем и для чего он был введен.

Находки предметов культового литья в XIX в. связывались местным населением с чудью, назывались «чудскими богами», выделялись и особые изображения, например, многочисленные птицевидные изображения получили название «курочкин бог», для других типов изображений использовались термины «диво-вища», «чечки» и т.д.

Среди первых исследователей пермского звериного стиля не было сомнения, что предметы культового литья отражают языческие религиозные представления, поэтому складывается традиция названия их «образками», «идолами», прежде всего, в отношении антропоморфных изображений. Так, Ф.А. Теплоухов относил предметы культового литья к легендарной Чуди, называя их «чудскими идолами» и считал их принадлежностью религиозных культов древнего населения Прикамья. Автор выделил несколько признаков, свойственных «чудским идолам», изображающим антропоморфные фигуры:

1. Такие идолы представляют мифические существа, более или менее уклоняющиеся от обычной наружности человека, причем некоторые существенные органы, например рот, часто совсем не изображаются.

2. Данным предметам придавалась форма более или менее плоских пластинок с изображением только на одной стороне.

3. Большинство человекообразных идолов представляют фигуры, лишенные даже признаков одежды.

Известный русский этнограф Д.Н. Анучин называл предметы культового литья чудскими «образками» и считал их характерной чертой «северного Приуралья, или точнее, Пермско-Тобольского края с прилегающими к нему районами. Здесь эти изделия были находимы большей частью случайно в земле, очень редко в могилах, чаще в местах, бывших очевидно жертвенными или моленными».

Популярной теорией в конце XIX в. была теория шаманизма, сторонником который был русский археолог А.А. Спицын. В отношении предметов культового литья Урала и Сибири он употреблял термин «шаманские древности», считая, что их «поделками явно религиозного характера, в широком смысле этого слова. Т. к. религия инородцев урало-алтайского мира есть шаманизм, то вполне удобно и законно такие поделки называть шаманскими».

А.А. Спицын был хорошо знаком с коллекциями пермского звериного стиля, исследовал данную тему в течение длительного времени, поэтому особенно интересным представляется взгляд данного автора на проблему своеобразия пермского звериного стиля: «Этот стиль совершенно необычаен и, пожалуй, не знает себе подобного нигде в мире. Правда, и возник он в очень своеобразной стране, сочетавшей тонкую роскошь сасанидского серебра с первобытной грубостью диких охотников».

В конце XIX – начале XX вв. в научных кругах поднимается дискуссия по поводу теории «звериного стиля». Рассматривая «звериный стиль» как определенную ступень в развитии искусства древних народов, исследователи, тем не менее, искали родину этого явления: «В элементах «звериный» стиль, очевидно, общ всем народам; им, видимо, даже характеризуется известная стадия культурного развития человечества, когда этот стиль представляет выражение религиозных чувств и когда его обра-

зы скрывают за собою религиозно-символическое содержание» (Фармаковский, 1913, с. 34 – 35).

Впервые термин «пермский звериный стиль» появляется в работах А.В. Шмидт в 20-е гг. XX в. К недостаткам работ предыдущих исследователей культового литья автор относил то, что те, как правило, объединяли пермские и сибирские материалы, что, с его точки зрения, является неправильным, так как «пермские и западносибирские культуры» являются самостоятельными.

Отстаивая идею о своеобразии культового литья Прикамья, А.В. Шмидт, видимо, и вводит термин «пермский звериный стиль»: *«Выполнены они в особенном, очень странном стиле. Кажется, будто эти фигуры созданы больным воображением иступленного волшебника – шамана, старавшегося воплотить кошмарные образы своих духов-помощников. Нигде, кроме Приуральского края, нет подобных изображений, в которых мешается в одно целое человеческое лицо, птичьи крылья, лосиная голова. Очевидно, в Приуралье сложились какие-то особенные условия, вызвавшие рождение этого стиля».*

Автором отнесены к предметам пермского звериного стиля две основные группы:

1. Скульптурно выполненные двухсторонние фигурки, размером от 2 до 9 см в высоту. Среди сюжетов особенно выделяются два – орел, терзающий добычу, и фантастическая птица с головой какого-то млекопитающего, а также – медведи, куницы или соболи, зайцы, кони, утки и т.д.

2. Фигурные плоские бляхи размером от 2 до 20 см в высоту.

А.В. Шмидт в качестве специфической отмечал следующую черту культовой пластики Прикамья: *«странное комбинирование животных (и человеческих) фигур с отдельными элементами их тел, например, головами, глазами, крыльями и т.д. Порой эти сочетания полны художественной гармонии, порой сухи и схематичны, но всегда необычны своим замыслом и выполнением».*

В 1970 – 1980-е гг. вновь возникает волна интереса к пермскому звериному стилю, а старый термин обретает новую жизнь. Важным событием в этой связи стал выход монографии Л.С. Гри-

бовой «Пермский звериный стиль», в которой автором отмечается, что: «Этот стиль было бы правильней называть уральским звериным стилем или даже чудским – ввиду преимущественного распространения его у «чудских», т.е. финноязычных племен Приуралья и частично Севера, но ввиду его известности и широкого употребления в научной литературе, мы пользуемся старым термином».

Опираясь на имеющиеся исследования, Л.С. Грибова формулирует характерные закономерности пермского звериного стиля:

1. *Преобладание изображений животных местной фауны: лось, медведь, рысь, соболь, куница, заяц, кабан, бобр, выдра, хищная птица, водоплавающие, рыбы, змеи и т. д.*
2. *Малое число образов домашних животных, что свидетельствует о том, что искусство звериного стиля возникло раньше, чем земледелие и скотоводство.*
3. *Преобладают плоские металлические бляшки с изображением сложных образов и композиций, они относятся к вещам обрядовым и отображают религиозные представления.*
4. *В основе сложных образов лежали представления о всеобщей естественной связи в природе, которые были свойственны человеку в период родового строя, когда он не выделял еще себя из окружающей его среды и переносил на нее социальную структуру своего общества.*

В целом, именно присутствие в металлической пластике Прикамья сложных зооантропоморфных и зооморфных образов и их особая художественная трактовка, по мнению Л.С. Грибовой, позволяет выделить это искусство в особый пермский звериный стиль.

Обращаясь к сравнительному сопоставлению пермского звериного стиля и скифо-сибирского, Л.С. Грибова выявляет следующие признаки древнего литья Прикамья:

- *преобладание вотивных (культовых) предметов в виде литых плоско-рельефных пластин с изображением на лицевой стороне зооморфных и зооантропоморфных персонажей;*

- *ведущая роль антропоморфного образа;*
- *главным персонажем пермского звериного стиля является человеко-лось;*
- *при всей сложности композиций они почти всегда статичны;*
- *обрамление большинства предметов пермского звериного стиля веревочным контуром;*
- *ряд композиционных приемов: замена целого образа его частью, двух и трехъярусное расположение элементов сложных композиций, композиционный прием «окружения» одних сложных зооантропоморфных существ другими, композиционный прием противостояния, «езды» и т.д.*

В книге В.А. Оборина «Древнее искусство Прикамья. Пермский звериный стиль» подчеркивается: «Этот стиль со всей определенностью можно назвать пермским, так как сложился он на пермской земле, почти все предметы металлической скульптуры этого стиля обнаружены в пределах Верхнего Прикамья – на территории бывшей Перми Великой русских летописей».

С 80-х гг. XX в. новая тенденция проявляется в стремлении исследователей рассмотреть пермский звериный стиль в контексте более широкого круга источников, а именно, культового литья Урала и Западной Сибири. Еще в 1941 г. В.Н. Чернецов поставил вопрос об объединении в единый комплекс уральских и западно-сибирских предметов культового литья, он отказался от термина «звериный стиль» и употреблял понятие «фигурное литье». В 1980-е гг. формируются две точки зрения на проблему урало-сибирского культового литья.

С одной стороны, развивается идея о наличии нескольких звериных стилей на территории Урала и Западной Сибири. Первым представляет эту точку зрения Г.М. Буров, разлив идею о существовании трех «звериных» стилей на Европейском северо-востоке: *пермского, печорского и западносибирского*. Каждый из трех стилей, по мнению автора, отличается как набором сюжетов, так и в случае их совпадения трактовкой. Сравнивая между собой

все три стиля, Г.М. Буров приходит к выводу, что западносибирский и печорский стили связаны низким художественным уровнем и отсутствием сложных композиций, то, что является характерным для пермского звериного стиля.

Другая позиция представлена Л.В. Чижовой. С ее точки зрения, нет необходимости в выделении в самостоятельную группу предметов культового литья Прикамья. Исследователь выступает против использования в отношении предметов металлической пластики Урала и Сибири также термина «звериный стиль», поскольку он, с точки зрения Л.В. Чижовой, утверждается в истории и искусствоведении для обозначения зооморфных изображений хищных животных, находящихся в динамике, в борьбе. В урало-сибирском же культовом литье нет сцен борьбы, и сами животные изображаются статично, более того, в сложных композициях ведущая роль отводится человеку, а не животному. Л.В. Чижовой предложено название для металлического литья Урала и Сибири – *«урало-сибирское культовое литье»*.

Данная научная дискуссия по поводу необходимости выделения в самостоятельную группу предметов пермского звериного стиля и, соответственно, уместности самого названия, или же считать его частью урало-сибирского культового литья, является незаконченной. Одной из последних работ, посвященных данному вопросу, является работа А.М. Белавина, в которой автор высказывает два принципиальных положения. Во-первых, им определяется круг предметов, интерпретированных в качестве пермского звериного стиля:

1) культовые ажурные или сплошные односторонние литые бронзово-медные сюжетные пластины-плакетки, входившие в определенные системные наборы и имевшие идеологическое значение;

2) ряд фигурок-бляшек или медальонов, изображающих птиц, головы медведей и антропоморфные личины или фигуры».

Во-вторых, А.М. Белавин поддерживает позицию тех авторов, которые рассматривают пермский звериный стиль в единстве с «региональным» урало-сибирским звериным стилем, как некий его вариант. С точки зрения исследователя, «звериные сти-

ли... маркируют угорские территории на Востоке Европы и Западе Азии».

В работах искусствоведческого и культурологического характера, посвященных культовому литью Прикамья, активно используется термин «пермский звериный стиль». Авторы обосновывают своеобразие данного феномена древнего искусства Прикамья, с одной стороны, характеристикой стилистических черт пермской металлопластики, а с другой стороны, спецификой отраженной в пермском зверином стиле картины мира. В данном учебном пособии пермский звериный стиль рассматривается как средневековая культовая металлопластика Прикамья, т.е. к этому феномену мы не будем относить ананьинский и гляденовский звериный стиль (как самостоятельные явления), а также утилитарные предметы, выполненные в «зверином стиле».

Большая часть предметов пермского звериного стиля была найдена не в ходе археологических раскопок, а случайно, и первыми, кто столкнулся с культовым литьем, были не археологи (археология как наука находилась в состоянии формирования в середине XIX века), а коллекционеры.

Пермский звериный стиль попал в поле зрения коллекционеров в начале XIX века. Этот период ознаменован общим интересом к предметам отечественной старины в России. Если в предыдущем столетии русское дворянство, прежде всего, привлекали античные древности и произведения искусства, то в начале XIX века, во многом под влиянием волны патриотизма, вызванной Отечественной войной 1812 г., возникает увлечение национальной историей и коллекционированием предметов старины, которые могут выступить источниками знаний о прошлом страны.

Первыми коллекционерами находок пермского звериного стиля стали управляющие пермскими имениями Строгановых, в частности, *Василий Алексеевич Волегов* (1807–1864 гг.). Он происходил из крепостных, закончил в Петербурге Школу земледелия и горнозаводских наук, с 1828 г. служил в Пермском нераздельном имении Строгановых. В феврале 1837 г. получил вольную от Строгановых, а с 1846 по 1864 гг. был главноуправляющим Перм-

ского имения Строгановых. Еще в период обучения в Школе земледелия и горнозаводских наук, В.А. Волегов проявлял интерес к истории Прикамья. Будучи главноуправляющим, он начинает собирать свою коллекцию археологических древностей, сведения о которой впервые встречаются в описаниях П.И. Мельникова. Эта коллекция состояла из разного рода медных и бронзовых фигурок, бляшек, подвесок, пронизок и т.д., которые в своем большинстве относились к пермскому звериному стилю.

В.А. Волегов не только собирал археологические древности, в том числе и предметы пермского звериного стиля, но и с помощью способных мальчиков, учившихся в школе села Ильинское, а также крепостного рисовальщика Г.К. Козьминых зарисовывал их в альбом, записывал условия находок и обстоятельства приобретения.

После смерти В.А. Волегова его вдова распродает археологическую коллекцию. Часть коллекции (примерно 60–70 предметов) приобретает Й.Р. Аспелин и в 1877 г. издает Атлас финно-угорских древностей, где имеется описание предметов культового литья из собрания В.А. Волегова. С 1873 г. коллекция Й.Р. Аспелина находится в Финляндии и до сих пор хранится в фондах Национального музея Финляндии в г. Хельсинки.

Другая часть коллекции В.А. Волегова была приобретена *А.Е. Теплоуховым*, новым управляющим пермскими имениями гр. Строгановых и коллекционером пермских древностей.

С Александром Ефимовичем и Федором Александровичем Теплоуховыми связана особая страница в собирании и изучении предметов пермского звериного стиля. А.Е. и Ф.А. Теплоуховы, также как и В.А. Волегов в свое время, являлись служащими гр. Строгановых. Оба, и отец, и сын, благодаря Строгановым получили хорошее образование, стали лесоводами. Под влиянием графа С.Г. Строганова, который увлекался археологией, А.Е. Теплоухов начинает собирать свою коллекцию пермских древностей, в которую войдут и предметы пермского звериного стиля. После выхода на пенсию, коллекционер полностью посвящает себя археологическим исследованиям. Он выписывает книги по археологии, а в 1863

г. во время заграничной поездки А.Е. Теплоухов побывал в археологических музеях, познакомился с известными специалистами, в еще большей степени проникся интересом к краеведческой работе, которая в тот период рассматривалась как часть естествознания, а не истории. Возвратившись в Пермскую губернию, А.Е. Теплоухов стал усиленно пополнять свою коллекцию, которая находилась в селе Ильинском, тем более что в Западной Европе он собрал авторитетные указания, как вести археологические раскопки, как обрабатывать находки, чтобы они имели научную ценность.

А.Е. Теплоухов многие годы вел археологический дневник, совершал поездки по городищам губернии. В свой дневник он заносил сведения о приобретенных им вещах, местах находок и т.п. Очень часто археологические предметы, и в том числе находки пермского звериного стиля, приносились Теплоухову местными крестьянами, которые во множестве находили их при сельскохозяйственных работах.

Умер А.Е. Теплоухов в 1885 г., оставив собранную им коллекцию своему сыну – *Федору Александровичу Теплоухову*, который с детских лет увлекался сбором минералогических и археологических коллекций. Получив по наследству собрание археологических предметов, Ф.А. Теплоухов продолжил ее пополнять, участвовать в работе научных археологических обществ. Это общение привело его к мысли об издании коллекции, большую помощь в систематизации и описании собрания оказал известный русский археолог А.А. Спицын, который несколько раз приезжал в село Ильинское, а также поддерживал постоянную переписку с Ф.А. Теплоуховым. Итогом этой работы станет выход атласа рисунков «Древности камской чуди по коллекции Теплоуховых» в 1902 г.

Прежде всего, значимой деятельностью Теплоуховых является деятельность по собиранию культовых предметов в числе прочих археологических находок. Трудно себе представить, насколько мы бы стали беднее в отношении пермского звериного стиля, если бы не забота о сохранении и пополнении коллекций данных предметов. Можно выделить, по крайней мере, два музея, где существуют коллекции пермского звериного стиля – Перм-

ский областной краеведческий музей и Государственный Эрмитаж – благодаря собирательской деятельности Теплоуховых.

Собирательская деятельность Теплоуховых в отношении пермского звериного стиля, конечно, во многом инициировалась *Сергеем Григорьевичем Строгановым*. Еще до возникновения Императорской Археологической Комиссии в 1859 г. граф С.Г. Строганов начинает свою активную собирательскую деятельность в отношении пермских древностей. Вступив в управление Пермским майоратом в 1846 г., С.Г. Строганов проявляет особую заинтересованность в отношении пермских древностей. От его имени были разосланы циркуляры всем управляющим, с требованием присылать все «любопытные и изящные» находки древностей, найденных при земляных работах и пахоте в пермских имениях в С.-Петербург. Данное распоряжение фиксирует начало собирательской деятельности, как в отношении предметов пермского звериного стиля, так и других предметов старины в Прикамье.

Узнав о многочисленных находках древностей в пермских имениях, С.Г. Строганов обратился с циркуляром и просьбой к своим управляющим относительно того, чтобы найденные археологические предметы приобретались и присылались к нему в С.-Петербург. Сами предметы древности, найденные в Прикамье, С.Г. Строганов связывал с Биармией, что красноречиво свидетельствует о популярности «биармийской» теории, которую разделяли многие исследователи во второй половине XIX в. Особое внимание С.Г. Строганов придавал и находкам пермского звериного стиля, справедливо связывая их с мифологическими представлениями.

Коллекция С.Г. Строганова пополнялась следующим образом: найденные вещи поступали к сельским приказчикам, которые передавали их в Ильинское управление при донесениях о месте и обстоятельствах находки; отсюда важнейшие из них отправлялись в Петербург, а с остальных пересылались графу только рисунки. Предметы пермского звериного стиля из коллекции С.Г. Строганова были подробно описаны А.А. Спицыным в его атласе «Шаманских изображений» (1906г.). Автором приведены

изображения и даны описания 19 предметов пермского звериного стиля из археологической коллекции С.Г. Строганова, найденных в разных районах Пермской губернии.

Если сгруппировать данные предметы по сюжетному признаку, то наиболее многочисленной группой являются зооморфные изображения – 8 предметов, затем сложные антропозооморфные изображения – 6 предметов, антропоморфные изображения – 4 предмета, одно птицевидное изображение. Одним из самых ярких предметов пермского звериного стиля из коллекции С.Г. Строганова является изображение медведя из с. Ильинского. Данный сюжет очень подробно был исследован сотрудницей Государственного Эрмитажа Е.И. Оятевой.

К сожалению, не так много информации сохранилось о коллекции пермского звериного стиля косинского лесничего М.Н. Зеликмана, которая включала в себя более тридцати предметов, найденных в Чердынском крае. Часть предметов пермского звериного стиля была подарена М.Н. Зеликманом в Чердынский музей, часть передана в музей Пермского государственного университета. По сюжетному признаку коллекцию М.Н. Зеликмана можно разделить на следующие группы: птицевидных изображений – 6 предметов, зооморфных изображений – 8 предметов, антропоморфных изображений – 5 предметов, антропозооморфных изображений – 11 предметов.

Не только жители Пермского края были в числе непосредственных коллекционеров пермского звериного стиля. Предметы пермского звериного стиля вошли в состав частного музея Щукина, который в 1895 г. был открыт для любителей русской старины, а в 1905 г. П.И. Щукин принес его в дар Историческому музею. До самой смерти в 1912 г. он оставался попечителем своего музея, продолжая пополнять коллекции. П.И. Щукин представлял собою пример мецената – коллекционера, его роль состояла в покупке произведений культуры и искусства, не пользующихся спросом на современном рынке, составлении из них коллекций и передачи их обществу, государству. Российские меценаты во многом содействовали расцвету культуры на рубеже веков.

С коллекцией П.И. Щукина был хорошо знаком известный деятель русской культуры серебряного века Н.К. Рерих, примечательно, что художник использовал мотивы пермского звериного стиля в своем творчестве.

Анализируя в целом деятельность первых коллекционеров культового литья Прикамья, можно отметить, что период складывания частных собраний охватывает время с 30–40-х гг. XIX в. до 1917 г., когда в процессе национализации большинство из них было передано в государственные музеи. Коллекции пермского звериного стиля таких музеев, как Государственный Эрмитаж, Государственный Исторический Музей, Пермский областной краеведческий музей, музей археологии ПГУ, во многом сформированы благодаря частным коллекционерам.

Не смотря на то, что предметы пермского звериного стиля входили в состав частных археологических коллекций, и сами коллекционеры, и первые исследователи сразу же выделили их в отдельную группу археологических находок и придавали им особое значение. Некоторые из коллекционеров выступили и в роли первых исследователей культового литья Прикамья (С.В. Ешевский, Ф.А. Теплоухов), а их коллекции привлекали к себе внимание выдающихся ученых своего времени (А.А. Спицын, Д.Н. Анучин, А.В. Шмидт и др.).

В своей собирательской деятельности первые коллекционеры предметов пермского звериного стиля руководствовались, прежде всего, научным интересом, а также мотивом общественной пользы и радением о сохранении археологических находок для воссоздания картины прошлого Пермского края, в частности, и России, в целом. Именно поэтому наблюдался с конца XIX в. процесс передачи частных коллекций пермского звериного стиля их владельцами в музеи и научные общества. Тем самым, история собирательства культового литья Прикамья связана не только с историей археологии и музейного дела, но и с развитием благотворительности и меценатства в России.

Схема 1.

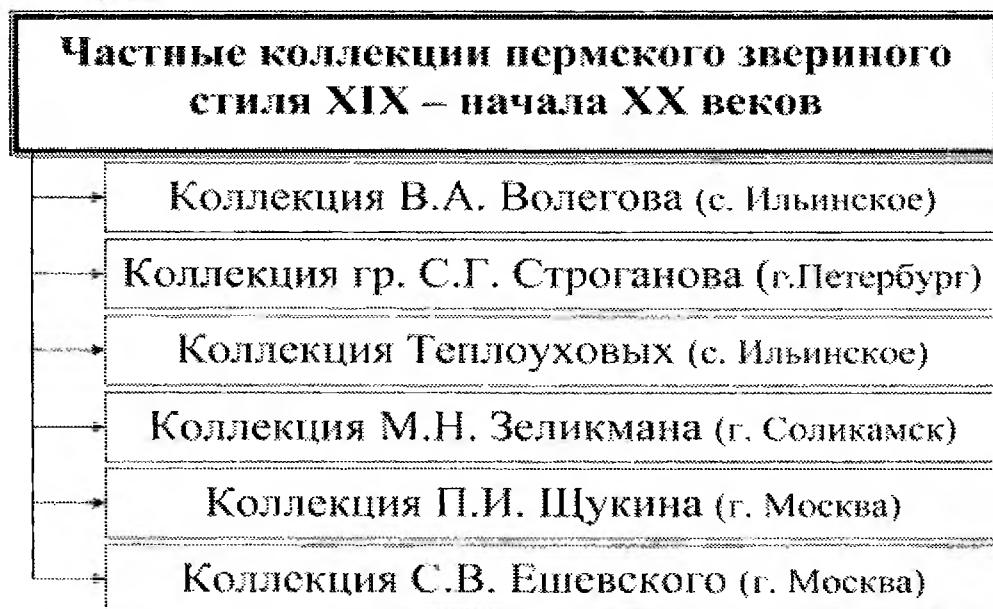
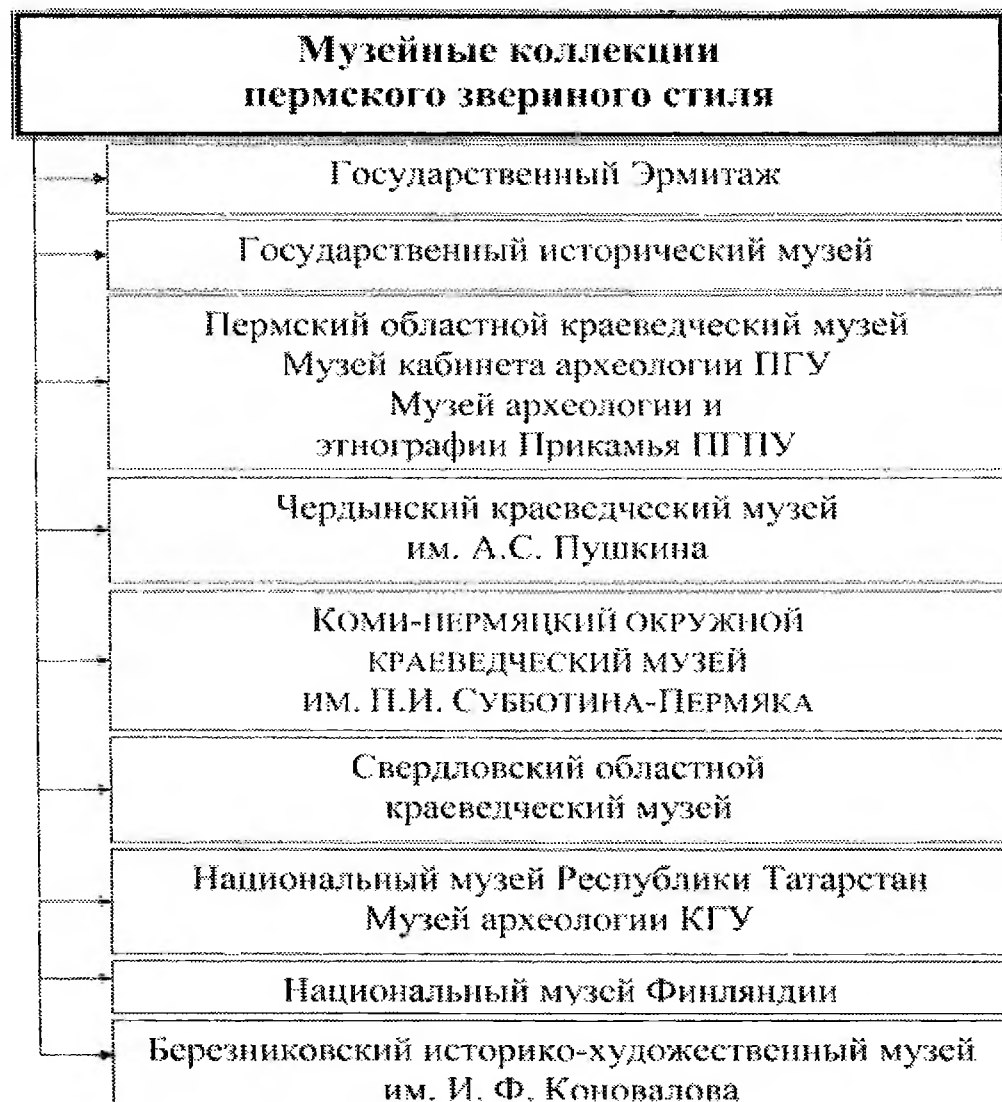


Схема 2.



Историю изучения пермского звериного стиля можно разделить на два основных периода:

- 1) *вторая половина XIX в. – 30-е гг. XX в.*
- 2) *вторая половина XX в. – до наших дней.*

В числе первых о необходимости не только собирать, но и обязательно публиковать предметы древности из частных коллекций, был профессор Московского университета С.В. Ешевский. Самой главной задачей местной общественности и науки, с точки зрения С.В. Ешевского, должна стать доступность частных собраний пермских древностей, для чего их следует публиковать. Исследователем, по сути, была разработана первая программа по сохранению и научному использованию археологических коллекций, которая включала в себя:

1. Необходимость собрать и перепечатать данные об археологических памятниках Пермской губернии, находящиеся в разных монографических и периодических изданиях.

2. Сбор сведений о частных коллекциях, в которых содержатся предметы древности, и опубликовать их. По мере накопления материалов разных частных коллекций, группировать и издавать отдельно однородные предметы, в частности пермский звериный стиль.

3. Содействие поиску и сбору новых археологических материалов.

В своей статье автор описывает и приводит рисунки собственной коллекции, в том числе и предметов пермского звериного стиля: зооморфных изображений – 7 предметов, антропоморфных изображений и птицевидных – по 3 предмета.

Важный этап в истории изучения пермского звериного стиля связан с деятельностью Ф.А. Теплоухова. Особенно ярко это выражено в одной из самых известных работ Ф.А. Теплоухова – «Древности пермской чуди в виде баснословных людей и животных». Вопреки точке зрения, которой придерживалось большинство авторов того времени, исследующих культовое литье, Ф.А. Теплоухов рассматривал его как «продукт местного производства», а не заимствования извне. Уверенность в этом основывалась на том, что в пермских древностях не было найдено ни одного предмета, который бы напоминал о влиянии извне.

валась на изучении самих предметов культового литья, автор заметил, что большинство из них повторяет определенные типы, что не может не быть связанным с религиозными верованиями, лежащими в основе этого искусства.

Относительно этнической принадлежности пермского звериного стиля Ф.А. Теплоухов считал, что «сходство многих предметов, находимых в более древних чудских поселениях, с древностями западной Сибири, а также присутствие в бронзовых предметах этого периода большого количества олова, которое впоследствии постепенно исчезает, дают основание предполагать, что Пермская Чудь пришла на Каму с востока – из-за Урала и, по всей вероятности, еще долго находилась в сношениях с своей прежней родиной. Поэтому весьма возможно, что более древние типы баснословных животных возникли не на берегах Камы».

К 1899 г. относится работа Д.Н. Анучина «К истории искусства и верований у Приуральской Чуди (Чудские изображения летящих птиц и мифических крылатых существ)». По мнению Д.Н. Анучина изображения пермского звериного стиля имеют связь с религиозными верованиями и культом, что подтверждается следующими фактами:

- условность подобных изображений;
- особенность местонахождения изделий культового литья;
- использование аналогичных предметов из металла, дерева у современных народов Сибири и других стран, где они продолжают играть существенную роль в религиозных культах.

Особое внимание Д.Н. Анучин уделяет только одной группе изображений пермского звериного стиля, а именно, птицевидным изображениям. Связано это, прежде всего, с тем, что данный сюжет, по мнению автора, наиболее распространен у разных народов.

В 1906г. была опубликована работа А.А. Спицына – «Шаманские изображения». В этой книге автор собрал весь имеющийся материал по коллекциям пермского звериного стиля, все пред-

меты даны как в описании, так и в иллюстрациях. А.А. Спицын рассматривает три периода в истории пермского звериного стиля:

1. *III – VI вв.* – время камских костищ, появляются основные группы изображений культового литья. К этому периоду А.А. Спицын относит следующие сюжеты и образы: «сулде» (человеческие фигуры с головами лося), антропоморфные изображения и личины, птицевидные изображения, изображения ящера, изображения медведя, коня, северного оленя, рыбы, астральные символы.

2. *VIII – IX вв.* – время расцвета шаманских изображений: «это золотой век для чудских «образков». Фактором расцвета пермского звериного стиля на этом этапе стало, по мнению автора, сасанидское серебро. Изображения, относящиеся ко второму периоду, А.А. Спицын делил на элементы изображений и композиции. К элементам изображений автор отнес: «сулде», лось, ящер, птицы, различные животные, антропоморфные фигуры. Среди композиций особое внимание уделено сложным антропо-зооморфным изображениям.

3. *X – XIV вв.* – изображения более позднего времени: «сохраняются лишь основные темы шаманских изображений. Композиции сокращаются, техника падает, поделки насчитываются чуть ли не единицами». Связано это, по мнению автора с «упрощением» шаманизма, с созданием «общественных мест с деревянными идолами».

А.А. Спицын считал, что возникновение пермского звериного стиля могло быть связано с влиянием на местные народы иранских верований (парсизма) и искусства.

Работа А.А. Спицына чрезвычайно важна с точки зрения всех аспектов изучения пермского звериного стиля: опубликован весь известный к тому времени вещевой материал, перечислены и охарактеризованы основные коллекции культового литья, дана первая периодизация и одна из первых классификаций предметов пермского звериного стиля. К этому труду обращались практически все последующие исследователи древнего искусства Прикамья.

К этому же времени относится работа финского исследователя Я. Аппельгрена-Кивало «Основные черты скифо-пермского орнаментального стиля». Автор объединяет звериные стили Скифии и Прикамья одним наименованием «скифо-пермский стиль» и считает, что истоки его мотивов следует искать в искусстве античного мира или в находившемся под его сильным влиянием варварском искусстве Причерноморья. В частности, прототипом упомянутых птицевидных изображений, по его мнению, является греческий мотив орла, уносящий юношу Ганимеда. Он полагает, что на пермской почве произошла деградация этого сюжета, в результате чего на теле птицы вместо антропоморфной фигуры осталось лишь изображение человеческой личины.

Я. Аппельгрена-Кивало относит предметы пермского звериного стиля к декоративно-прикладным: «они представляют из себя искаженные и неправильно понятые копии чужих предметов, из коих некоторые в стране своего происхождения несомненно имели мифологическое значение, каковыя копии однако исключительно имеют цель украшать тот предмет, на котором они прикреплены или нарезаны. Большая часть этих прорезных блях, очевидно, просто-напросто, служила оправой разнородных предметов».

Применив формально-типологический метод, исследователь выделяет три ступени развития в стиле скифо-пермских орнаментов. Первую, характеризующуюся реализмом в передаче изображений, он относит к бронзовому веку; вторую – с появлением усложненных фигур – к первой половине I тыс. н. э.; и третью, с чертами схематизма и упадка, – к последующему времени: «деятельность фантазии ослабевает и создает лишь неуклюжие изображения, в коих можно заметить стремление к пластике, как это доказывают многие пермские металлические предметы в виде птиц, четвероногих и людей».

В 20-е гг. XX в. к теме пермского звериного стиля обращается А.В. Шмидт. Автор подверг критике гипотезы персидского, ассирийского, дальневосточного и урартского происхождения наиболее распространенных мотивов «звериного стиля» и при-

соединился к точке зрения о скифо-эллинических истоках культового литья Прикамья, выдвинутой Я. Аппельгрэн-Кивало. Ученому рисовались обширные связи Прикамья с Египтом, античным миром, Средней Азией, Сибирью и могущественной «готской державой» в Причерноморье.

Среди всего многообразия изображений пермского звериного стиля А.В. Шмидт, вслед за многими другими исследователями, останавливается на сюжете птицы с человеческой фигурой на груди. Данная группа изображений привлекает его внимание в связи с проблемой о распространении культа орла в евразийском культурном мире, поставленной Л.Я. Штернбергом. Разделив все птицевидные изображения пермского звериного стиля на две группы – реалистические и схематические, А.В. Шмидтом определены их характерные признаки.

Одним из главных вопросов относительно пермского звериного стиля, с точки зрения исследователя, является вопрос о датировке изображений. Если плоские бляхи невозможно датировать, поскольку большинство из них является случайными находками, то полые изображения не раз находились с другими предметами, и в их датировке, по мнению А.В. Шмидта, не может быть сомнения. А поскольку стилистически эту группу полых изображений автор отнес вместе с другими к реалистическим и датировал одним периодом, а именно ломоватовской эпохой, то исследователь сделал заключение о том, что и плоские изображения первой группы также можно отнести к этому времени. Вторую группу (схематическая) А. В. Шмидт датировал X–XIV вв.

В развитии пермского звериного стиля А. В. Шмидт выделяет два переломных момента, относящихся к IV в. и к X–XI вв., связаны они с этническими процессами и результатом их стали стилистические изменения в культовом литье Прикамья.

Таким образом, для первого периода в истории изучения пермского звериного стиля характерно то, что основным вопросом был вопрос о происхождении. Большая часть исследователей склонялась либо к теории заимствования в отношении культового литья Прикамья, исключая «местное творчество», либо признавало вли-

яние других народов на выбор сюжетов и образов. Благодаря работам Ешевского, Теплоухова, Спицына были опубликованы практически все известные к этому времени предметы пермского звериного стиля, приведены хронология и типология культового литья.

Второй период в истории изучения пермского звериного стиля начинается с 50-х годов XX в. и продолжается до настоящего момента. С 1950-х гг. вновь активизируются исследования пермского звериного стиля, но, прежде всего, в контексте изучения археологических культур.

К 1952 г. относится книга А.П. Смирнова «Очерки древней и средневековой истории народов среднего Поволжья и Прикамья». Одна из глав этого монументального труда полностью посвящена «шаманским изображениям». А.П. Смирнов отмечает, что если расцвет пермского звериного стиля относится к VI–VIII вв., то начало этого явления уходит вглубь веков. Наблюдая преемственность в изображениях, автор выделяет и основные, с его точки зрения, причины изменчивости в характере изображений:

- 1) изменения в области общественных отношений и идеологии;
- 2) влияние соседних народов, при чем оно «проявлялось только в той степени, в какой это допускалось воззрениями верующих».

К культурам, которые оказывали в разные периоды влияние на пермский звериный стиль, А.П. Смирнов относит: скифскую (появление сюжета свернувшегося в круг животного, трактовка отдельных частей тела животного и т. д.), тагарскую (например, в изображении лежащего оленя с ветвистыми рогами и подогнутыми ногами), сарматскую, восточную (сасанидское искусство). Расцвет пермского звериного стиля в ломоватовское время А.П. Смирнов объясняет вслед за А.А. Спицыным воздействием сасанидского серебра.

Основным методом в объяснении смысла культовых предметов А.П. Смирнов считает метод этнографических параллелей, так, двойные фигурки, с точки зрения автора, могут быть объяснены через культ близнецов, открытый Л.Я. Штернбергом. Антропоморфные изображения на ящере автор относит к образам

покровителей охотников, лесных богов, для них характерно смешение человеческих и звериных черт.

Функциональное предназначение предметов пермского звериного стиля, по мнению А.П. Смирнова, было связано защитой от злых духов, «их держали в домах, носили в качестве украшений, имевших не столько орнаментальное значение, сколько защитительную силу оберегов».

А.П. Смирнов писал об усилении с течением времени семантической загруженности культового литья, и связанная с этим сложность воззрений, по его мнению, достигла максимума к X–XI вв. В пользу этого свидетельствует разнообразие стилистических трактовок со склонностью к схематизации, слияние и умножение образов.

В целом, несомненно, что А.П. Смирнов опирался на идеи дореволюционных исследователей пермского звериного стиля, от их критики автор отказывается, принимая многие исследовательские традиции.

К 1972 г. относится работа А.С. Сидорова «Идеология древнего населения коми края». Предметы пермского звериного стиля автор подразделяет на три категории – полые, рельефные и плоские. Полые изображения являлись предметами индивидуального пользования, а остальные изделия – принадлежности родо-племенных праздничных и религиозных церемоний.

Эволюцию пермского звериного стиля от преобладания зооморфных образов к их антропоморфизации А.С. Сидоров связывает с переменами в мировоззрении общества, идущего от матриархата к патриархату. Источником для культовых изображений, с точки зрения А.С. Сидорова, выступала мифология. Обращаясь к семантике зооморфных образов пермского звериного стиля, исследователь отказывается от жесткой однозначности, считая вполне допустимой вариабельность смысловых характеристик.

Безусловно, одним из важных этапов в истории изучения пермского стиля стал выход в 1975 г. книги Л. С. Грибовой «Пермский звериный стиль». Автор анализирует пермский звериный стиль в этнографическом аспекте, используя этнографиче-

ские и фольклорные данные, прежде всего по народам пермской группы. Обратив внимание, что не любые звери и птицы могли включаться в общую композицию, а только определенный круг животных, Л.С. Грибова связывает данную особенность с тотемическими представлениями, которые нашли отражение в пермском зверином стиле.

Особое внимание автор уделяет сложным изображениям пермского звериного стиля, в которых «надо представлять себе родовые тотемические группы, отражением структур которых, их символами, рисуночными знаками, своего рода рисуночными «паспортами», «гербами» они были». Исходя из этой главной идеи, Л.С. Грибова связывает эволюцию образов культового литья Прикамья с развитием тотемических представлений, которые, в свою очередь, отражают этносоциальные процессы. Так, самой ранней стадии тотемических представлений соответствуют образы, которые наряду с антропоморфным включают один зооморфный компонент (человек-лось, человек-медведь и т.д.). Разрастание рода влекло за собой, по мнению исследователя, умножение тотемного образа или какой-либо его части, чаще всего, головы. К символам родовой принадлежности Л.С. Грибова относит и полые проноски с зооморфными изображениями, шумящие подвески, а также и ритуальные предметы, в которых фиксировалась аналогичная информация.

Функциональное предназначение предметов пермского звериного стиля, с точки зрения автора, зависело от принадлежности данных предметов. Так, те из них, что являлись собственностью отдельных лиц, служили соблюдению законов экзогамии, культовые вещи «служили общей идеологической задаче – закреплению тех все более и более усложнявшихся родовых генеалогий, которые надо было каким-то образом фиксировать, чтобы запоминать. Они были своеобразными записями родовых преданий, историей народа в изображениях».

Тем самым, рассмотрев основные категории предметов пермского звериного стиля, Л.С. Грибова предлагает их классифицировать следующим образом:

- 1) символы этносоциальных единиц;
- 2) предметы магии;
- 3) предметы поклонения – фетиши;
- 4) украшения.

В 1976 г. была опубликована книга В.А. Оборина «Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль». Работа В.А. Оборина представляет собой иллюстрированный каталог предметов пермского звериного стиля из собраний как местных, так и центральных музеев, снабженный вступительной статьей о культовом литье Прикамья.

Пермский звериный стиль, по мнению автора, имеет глубокие традиции в древнем искусстве Прикамья. К факторам эволюции пермского звериного стиля В.А. Оборин относит как внутренние, связанные с постепенным изменением в общественной жизни местных племен и их идеологии, а также и внешние – влияние соседних народов. С позиции эволюции автор рассматривает основные группы изображений пермского звериного стиля.

С 1970-х гг. начинает свою исследовательскую деятельность в отношении пермского звериного стиля А.В. Доминяк. В 1978 г. им была опубликована статья «Пространство и время в первобытных культурах и искусстве Прикамья».

Пермский звериный стиль выступает здесь в контексте хронотопа и мифологических представлений первобытной культуры. А.В. Доминяк стремился определить основную линию эволюции пространственно-временных представлений в древности. Переход от «тотемического» времени к времени космогоническому, по мнению автора, отражается на системе древнего искусства, в том числе, на пермском зверином стиле. Появление антропоморфных образов в качестве главных в изобразительной системе культового литья представляет момент переориентации циклически замкнутого пространства по вертикальному вектору: «Антропоморфное существо теперь представляет мировую ось, на которой расположены пространства вселенной, а все изображение представляет оппозицию верхнего и нижнего миров.

В более поздний период патриархата появляется новая точка, соотнесенная с осознанием индивидуального существования человека. В изобразительном искусстве Прикамья, по мнению А.В. Доминяка, это сказывается в появлении сложных, трехчастных, изображений.

По мере все возрастающей социологизации космогонии и канонизации общественных отношений композиции, утрачивая первобытный синкретизм, приближаются к идеальному иконическому образцу. О канонизации и догматизации культовых отправлений, по мнению автора, свидетельствует ряд признаков, присутствующих произведениям пермского звериного стиля VI – VIII вв.:

- симметричность, напоминающая о постоянстве, неизменности пребывания;
- плоскостное почти графическое решение – своеобразная скоропись, знаковая фиксация основных семантических ядер;
- репрезентация образов, предлагающих зрителю определенное поведение.

В 2010 г. многолетние исследования пермского звериного стиля были обобщены в монографии А.В. Доминяка.

К 1980-м гг. относятся публикации Л.В. Чижовой, в которых находит отражение тема пермского звериного стиля, хотя сам автор отказывается использовать данную терминологию. Культное литье Прикамья выступает, с точки зрения исследователя, в роли вместилища для душ умерших родственников, конкретным воплощением идеи реинкарнации.

В 1988 г. выходит иллюстрированный альбом В.А. Оборина и Г.Н. Чагина «Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль». Вступительная статья кратко освящает историю изучения пермского звериного стиля, его систематику и эволюцию сюжетов, семантику и др.

Зарождение и ранний этап развития пермского звериного стиля автором относится к каменному веку и эпохе бронзы. С конца эпохи бронзы и раннего железного века начинается постоянное проникновение на Урал произведений скифо-сибирского звериного стиля, вырабатываются некоторые общие мотивы и

сюжеты. В ананьинской культуре (VIII – III вв. до н. э.) предметы скифо-сарматского звериного стиля, выполненные в металле и кости, служили иногда образцами для местных мастеров и творчески ими перерабатывались. Большинство произведений звериного стиля гляденовской культуры (III в. до н. э. – середина VI в. н. э.) найдено на жертвенных местах – костяках, и представлено мелкими фигурками животных и человека, выполненными в технике плоского или объемного литья.

Вслед за А.А. Спицыным, расцвет художественного литья в Прикамье В.А. Оборин относит к периоду ломоватовской культуры (VI–VIII вв.). Этот расцвет звериного стиля связан с несколькими причинами как экономического, так и социального характера, в связи с чем «религиозные и реальные представления об окружающем мире значительно усложняются. Это отразилось в новых, сложных по композиции произведениях звериного стиля».

Последний этап в эволюции пермского звериного стиля автором связывается с упадком искусства художественного литья, развитием его традиций в резьбе по кости, дереву и в орнаменте в родановской культуре (IX–XV вв.).

Трактовка смыслового содержания сюжетов пермского звериного стиля, с точки зрения В.А. Оборина, должна быть основана на данных этнографии о религиозных представлениях народов Урала и Сибири.

С начала 90-х гг. XX в. и до сих пор выходят работы о пермском зверином стиле Е.И. Оятевой. Первый уровень дешифровки изображения, по мнению автора, связан с внимательным прочтением знаковой структуры. Последним этапом исследования, с точки зрения Е.И. Оятевой, является проверка данного вывода этнографическим и лингвистическим материалом. Тем самым, автором намечается исследовательский метод работы с предметами пермского звериного стиля.

Е.И. Оятева рассматривает металлическую пластику Прикамья в качестве художественной системы с соответствующим ей языком, кодовым или знаковым. В пермском зверином стиле, по мнению исследователя, нашли отражение универсаль-

ные для всего человечества на определенной ступени развития представления. Одним из древнейших образов в искусстве является зооморфный образ. Образ зооморфного предка, зафиксированный в искусстве и мифологии, прошел определенную эволюцию: животное-человек, человек-животное, человек. Кроме того, первопредки могли быть как мужского, так и женского пола, при чем древнейшая традиция связана с образом матери-прародительницы.

Зооморфный образ в искусстве появляется с эпохи палеолита, в пермском зверином стиле, по мнению Оятевой Е.И., этот образ получил не только свое воплощение, но и дальнейшее развитие в сторону антропоморфизации.

В отношении предметов древности у исследователя должна существовать позиция, что ничего случайного или несущественного здесь быть не может. Приступая к работе над предметом культового литья, автор, прежде всего, задается вопросом: кто изображен? Как правило, сам образ содержит важнейшую информацию, требующую от исследователя умения расшифровать изображение, сделать его явным для современного зрителя.

Е.И. Оятева считает, что язык искусства пермского звериного стиля знаково-понятийный, а знаки – естественного происхождения и значения. Знаковая система языка искусства пермского звериного стиля весьма развитая, ибо звериный стиль берет свое начало в палеолите.

Прообразом каждого предмета служил естественный объект (субъект). С точки зрения Оятевой Е.И., зооморфная основа по мере усложнения художественного образа обрала дополнительные знаки и индексы, которые должны быть интерпретированы исследователем, и тогда можно будет восстановить генезис системы образов пермского звериного стиля.

Все статьи Е.И. Оятевой в 2009 г. были собраны в одной книге «Пермский звериный стиль в сокровищнице Государственного Эрмитажа».

Таким образом, для второго периода изучения пермского звериного стиля характерно то, что упор делается на проблемы

семантики, извлечение смысла как отдельных сюжетов и образов культового литья, так и всего комплекса. Во второй половине XX в. были выдвинуты три основные теории по отношению к пермскому звериному стилю, каждая из которых по-своему решала проблему семантического анализа.

Первая точка зрения была выдвинута А.П. Смирновым, но в наиболее развернутом виде представлена Л.С. Грибовой, это тотемическая теория. С анимистическими представлениями древнего и средневекового населения Урала и Сибири связывают культовое литье В.Ф. Генинг и Л.В. Чижова, объединяя его в единый комплекс «урало-сибирское культовое литье». Не менее популярной была и остается мифологическая теория в отношении пермского звериного стиля. По сути, она появляется еще в дореволюционный период, когда к интерпретации культового литья исследователями стал привлекаться мифологический материал. Как правило, с точки зрения мифологической теории авторы видят свою задачу в поиске тех сюжетов и образов пермского звериного стиля, которые наглядно иллюстрируют тот или иной миф конкретного этноса или этнической группы. Но, поскольку проблема этнической принадлежности предметов культового литья Прикамья до сих пор остается в науке неразрешенной, то и привлечение мифологических параллелей оказывается неоднозначным, результатом чего является следующая ситуация: «Работая довольно длительное время с одними и теми же источниками и ставя перед ними одни и те же вопросы, различные исследователи приходили и сейчас еще приходят к диаметрально противоположным выводам, по-разному интерпретируя одни и те же изображения».

Много споров среди современных археологов вызывает этническая принадлежность пермского звериного стиля. Существуют две основные точки зрения по данному вопросу. Часть исследователей связывает культовое литье Прикамья с автохтонным финским населением, считая, что пермский звериный стиль создан непосредственными предками коми-пермяков. Такая позиция утверждается в советской науке с 30-х гг. XX в. в связи, прежде

всего, с идеологическим запросом. Развенчивая «буржуазные» теории заимствования в отношении предметов звериного стиля, важным было связать данное явление с народами, исторически проживающими на территории распространения находок культового литья и с уровнем их социально-экономического развития.

Еще Ф.А. Теплоуховым в свое время была выдвинута точка зрения об угорской природе пермского звериного стиля. Данной позиции придерживаются на современном этапе Л.В. Чиждова, А.М. Белавин и др.

И та, и другая группа исследователей приводят доводы для подтверждения своей точки зрения, используя данные мифологии и этнографии. Зачастую сам пермский звериный стиль выступает, по мнению исследователей, в качестве своего рода «свидетеля», повествующего через содержательный или стилистический план о принадлежности к определенной этнической культуре.

Со времени формирования коллекций пермского звериного стиля и их изучения первые исследователи определяли его природу как культовую, связывали функционирование литья с религиозными обрядами и ритуалами. Связано это, прежде всего, с тем, что большинство предметов пермского звериного стиля являются случайными находками, не связанными с непосредственными местами обитания древнего населения. Это так называемые клады культового литья, находимые местным населением при сельскохозяйственных работах, строительстве железной дороги и т.п.

У местного населения подобные находки связывались с легендами о чуди, чудскими кладами. В этих преданиях чудь характеризовалась как очень богатый народ, который когда-то вынудили покинуть родные места, но в будущем этот народ собирался вернуться и потому прятал свои сокровища под приметные места. Почти каждое чудское место связывалось с чудскими кладами, которые по легенде могли превращаться в животных и в таком виде могли появляться перед людьми. Отношение к подобным находкам было неоднозначным. С одной стороны, находка

клада не могла привести ни к чему хорошему, сулила несчастье. С другой стороны, клады можно было приручать, и тогда такая находка оборачивалась несметными богатствами.

В исследовательской литературе наличие кладов пермского звериного стиля связывается с тем, что места подобных находок являлись в прошлом святилищами, жертвенными местами. Подобную ситуацию в свое время описал Ф.А. Теплоухов, охарактеризовав жертвенное место на реке Колве, где среди прочих находок были и предметы культового литья. Автор, привлекая имеющиеся этнографические параллели, выдвинул идею о том, что предметы пермского звериного стиля использовались на культовых местах в качестве символических жертв. К 1897г. относится статья Ф.А. Теплоухова «Чудское жертвенное место на реке Колве», в которой описываются результаты раскопок С.И. Сергеева на берегу реки Колвы, вблизи деревни Подбобыки Чердынского уезда. Среди многочисленных находок выделяются и так называемые идолы, описывая которые, Ф.А. Теплоухов приводит параллели с аналогичными предметами из своей коллекции, коллекции Й.Р. Аспелина. Автор отмечает, что данные находки особенно интересны, так как большинство предметов пермского звериного стиля являются случайными находками, и поэтому возникает вопрос об объективной датировке и использовании данных вещей. Жертвенные места как археологические памятники являются более информативными, поэтому Ф.А. Теплоухов уделяет особое внимание найденным С.И. Сергеевым предметам и сравнивает их как с находками с других культовых мест, так и с аналогичными вещами, найденными случайно.

Рассматривая вопрос об использовании предметов пермского звериного стиля на культовых местах, Ф.А. Теплоухов приводит параллели с этнографическими описаниями подобных культовых мест других народов, в частности, остяков и вогул: «...в конце прошлого столетия вологодский губернатор Мельгунов отыскал у зырян и представил императрице Екатерине II медных идолов, изображавших, большей частью, зверей: соболей, лисиц и пр. При этом однако же объяснялось, что, по уверению

зырян, эти идолы не зырянские, а вогульские, и даже не божества их, а жертвы, отливаемые из меди для приношения богам... Поэтому можно думать, что и «чудские образки», найденные г. Сергеевым у камня Светика, представляют ничто иное, как особый род приношений божеству, хотя те же образки, несомненно, носились Пермскою чудью, или по крайней мере ее шаманами, на костюме».

А.В. Шмидт впервые выдвинул гипотезу о том, что вотивный характер могли носить и клады культовых предметов, которые, с точки зрения автора, являлись приношениями божеству.

В.Н. Чернецов поднимает вопрос о функциональном использовании предметов плоского литья Урала и Сибири. Так, автором отмечается, что в могильниках данная группа находок практически не встречается, на городищах и поселениях встречаются единичные находки, что «должно объясняться тем, что на их площади бывали и жертвенные места, входившие в комплекс этих городищ и поселений». Большая же часть предметов (более 70%) связана, по мнению исследователя, с кладами и культовыми захоронениями, что служит свидетельством культового характера поделок плоского литья.

Таким образом, можно отметить, что за предметами пермского звериного стиля прочно закрепилась оценка их в качестве *культовых, связанных с ритуалами предметов*. Пермский звериный стиль, несомненно, должен отражать космологическую модель, поэтому столь важным представляется исследовать не только иконографию культового литья, но включенность его в пространство культурной среды.

Если проанализировать места находок предметов пермского звериного стиля, то можно выделить пять основных групп: *культовые памятники; так называемые клады; одиночные случайные находки; места поселений и могильники*, при чем две последних существенно уступают в количественном отношении первым.

Наиболее четко указывают на высокий семиотический статус предметы пермского звериного стиля, связанные с культовыми памятниками. В свое время, описывая Чаньвенскую пеще-

ру, Ф.А. Теплоухов выделил четыре группы предметов, встречающихся на культовых памятниках: предметы религиозного культа, украшения, оружие, домашняя утварь, при чем, именно наличие культовых предметов, с точки зрения автора, свидетельствует о характере памятника.

Еще одним культовым памятником, интересным с точки зрения найденных здесь многочисленных предметов пермского звериного стиля, является камень «Светик». При разработке известняка на данном месте население не раз находило культовое литье, о чем стало известно Императорской археологической комиссии, и для проведения археологических раскопок сюда был направлен С.И. Сергеев: «Г. Сергеев избрал для своих раскопок место у одного из снесенных выступов известняка. Сняв пласт щебня, он нашел в слое черной жирной земли огнище, состоящее из речной колотой и обожженной гальки, перегорелого слоя земли и значительного количества костей и зубов животных, преимущественно лошади, медведя и коровы. В соседстве огнища найдены железные наконечники дротиков, бронзовый, костяные и железные наконечники стрел, плоские литые бронзовые овальные узорчатые бляшки, застёжки, пряжки, привески, две серебряные сасанидские монеты (из них одна Хозроя II, 597 г.), бусы, орнаментированные черепки глиняных сосудов, литые изображения как человеческих фигур, так и разных животных: медведя, куницы или соболя, жабы и пр. и ящера» [Отчет ИАК за 1895 год, 1897, с. 37 – 38].

Всего на жертвенном месте у камня «Светик» было найдено 22 предмета пермского звериного стиля, Ф.А. Теплоухов в свое время подразделил их на три группы в соответствии со своей классификацией:

1. Идолы с драконами и ящером с одной человеческой фигурой – 8 экземпляров, с двумя – 1, с тремя – 2.
2. Отдельные изображения драконовидных существ – 3 экземпляра, ящера – 4 экземпляра.
3. Изображения животных, не имеющих фантастического характера – 4 экземпляра [Теплоухов, 1897, с. 19].

Одной из самых многочисленных групп являются клады пермского звериного стиля. Сам термин, который стал употребляться в отношении отдельных находок культового литья еще в XIX в., первоначально скорее отражал юридический аспект. Ведь многие находки были сделаны на государственных землях и, соответственно, должны были принадлежать государственным учреждениям, а не отдельным частным лицам. Но впоследствии в исторической науке появляются и другие аспекты использования данного термина, в частности, появляется понятие культовый клад.

Особенностью кладов пермского звериного стиля является, прежде всего, то, что в составе их только предметы культового литья, а археологический контекст не позволяет непосредственно атрибутировать данные памятники в качестве культовых, поскольку признаки таковых отсутствуют. Это, в свою очередь, порождает различные точки зрения на природу кладов пермского звериного стиля.

Можно сказать, что на сегодняшний день существуют две основных теории по вопросу о связи предметов пермского звериного стиля, находимых в виде кладов, и жертвенных мест. С точки зрения первой из них, культовое литье использовалось в ритуалах на родовых святилищах, которые в последствии по какой-то причине оказались заброшенными и разрушались, но сами предметы пермского звериного стиля остались на прежнем месте в связи с тем, что местное население рассматривало их как опасные. Данная точка зрения опирается и на этнографический материал сибирских народов: «Концентрация вещей в земле в одном месте... объясняется устройством жертвенных мест сибирских народов. У угров и селькупов они представляли собой небольшие амбарчики...Когда святилища оказывались заброшенными, деревянные части их разрушались, а металлические вещи компактной массой попадали в землю» (Могильников).

Другая точка зрения высказана Ю.В. Балакиным, который считает, что «какая-то часть древних бронзовых изделий преднамеренно закапывалась в землю». Культовое литье в таком случае выступало своеобразной жертвой, которая приносилась по осо-

бо важным случаям в особых, с точки зрения пространственного кода, местах. Автор связывает подобные ритуалы с представлениями о жизни и смерти. Предполагая, что какая-то часть древних бронзовых изделий преднамеренно закапывалась в землю, Ю.В. Балакин связывает это с «проводными ритуалами» культового литья: «Этот ритуал можно назвать праздником, памятуя, однако, что праздник имеет два полюса, два вектора – вектор жизни и вектор смерти. Какой из них превалировал в этом ритуале – сказать невозможно, но в этом коллективном действе нейтрализации смерти обязательно применялось культовое литье».

К кладам пермского звериного стиля можно отнести *Кунгурский, Пешковский и Редикарский* клады. Об обстоятельствах находки Кунгурского клада имеется очень небольшая информация: он состоит из 34 предметов пермского звериного стиля, был найден крестьянином А.Д. Флоровым в Усть-Кишерти в 1900г. и передан Императорской Археологической Комиссией в Эрмитаж. Самая большая группа изображений Кунгурского клада – это антропоморфные изображения (28 предметов), кроме того, изображения медведя, лосиных голов и птицевидные изображения.

Еще один клад, состоящий из 42 предметов пермского звериного стиля и пополнивший коллекцию Эрмитажа в 1900 г., был найден у деревни Пешкова и приобретен Н.Н. Новокрещенных, сам исследователь подробно освещает условия находки: «Верстах в двадцати с лишним от с. Усолья в Каму впадает с правой стороны р. Кондас, а против устья этой речки находится древнее устье р. Яйвы. На устье р. Кондас высится гора, на которой и расположена д. Усть-Кондас, где вероятно было чудское городище, господствующее как над р. Камой, так и над рр. Кондасом и Яйвой. Верстах в пяти выше устья на р. Кондас расположена тоже на высокой горе (до 25 саж. отвесной высоты над рекой) д. Пешкова. Речка Кондас постоянно подмывает гору, на которой расположена деревня, и вымывает разные изображения животных, так называемых дивовищ, и вообще вещей, признаваемых за чудских идолов. Все это тонкие плоские вещицы, литые в виде кружков или прямоугольников с закругленными углами и т.п. Изображения людей

с крыльями, хвостами нередко и вот подобные вещи, найденные весной на спаде воды, ломались, уничтожались или швырялись в воду как нечто очень нечистое, дьявольское, а если оставлялись, то изображения медведей или животных, но не чертей, как их называли крестьяне. В последнее время, т.е. весной 1899 года, их вышло много, из которых четыре идола приобретены Ф.А. Теплоуховым, а 37 приобретены мной».

Большую часть предметов Пешковского клада составляют антропоморфные изображения – 33, затем – изображения медведя (5), лося (1) и ящера (3).

Редикарский клад был найден в 1929 г. при ремонте шоссе с. Редикар, состоит из 34 предметов культового литья. Место находки располагалось в 1 км от с. Редикар, возле соснового бора. По свидетельству К.П. Коновалова, предметы были чем-то обернуты. В 1936 г. местность была обследована директором Чердынского краеведческого музея И.А. Лунеговым, но никаких следов культурного слоя при этом не обнаружено (Голдина).

Близкой группой ккладам по контексту находок являются многочисленные единичные находки предметов культового литья с территории Прикамья. Их общее количество – более 166 предметов, и это число не может считаться окончательным, поскольку по имеющимся сведениям, отдельные находки пермского звериного стиля встречаются и в настоящий момент.

По поводу случайных находок культового литья также высказываются различные точки зрения. Часть исследователей связывает их с разрушающимися археологическими памятниками (поселениями и могильниками), другие авторы, по сути, не видят принципиальной разницы в характере использования предметов пермского звериного стиля из кладов и отдельных находок, подчеркивая их культовый характер. Для того чтобы с большей долей уверенности утверждать об этой группе находок, следует более внимательно отнестись к имеющейся информации о возможной их взаимосвязи с археологическими памятниками.

Единичными являются предметы культового литья, найденные в могильниках, так в ходе раскопок Мало-Аниковского

могильника были встречены изображения личины в окружении лосиных голов и двух антропоморфных личин.

Раскопки средневековых поселений также сопровождались находками предметов пермского звериного стиля. Особенности являются находки с *Городищенского городища* (раскопки 1981–1982 гг.). Одна из находок представляет собой голову медного идола, найдена в составе небольшого святилища. Сам идол лежал лицевой частью вниз в небольшой яме заполненной пестроцветом с большим содержанием золы и мелких угольков. В древности, видимо, этот идол был прибит к столбу, на голове идола имеются два отверстия. В заполнении ямы собраны многочисленные предметы, свидетельствующие о совершении каких-либо обрядов и связанных с ними жертвоприношений: на дне ямы найдены стеклянные бусы, три наконечника стрелы, двузубая острога XI – начала XII в., связка рыболовных крючков, в западном углу ямы – крупный сосуд местного производства. По сообщению Г. Новицкого, посетившего в XVIII в. языческие святилища, лица у идолов имели металлические маски, деревянные их тела были покрыты мешком с мягкой рухлядью. Городищенский идол имеет высокое качество металла, отличное литье, качественную отделку. У идола имеется головной убор в виде изображения медведя в жертвенной позе.

Неподалеку от описанного комплекса располагалась металлургическая яма, датированная по находкам в придонной части XI в. В восточной части ямы на дне имелась небольшая вымостка из плит песчаника, на которой помимо обломков различных предметов найдена крупная бляшка с ушками для подвешивания. На лицевой стороне изображены два ящера, морда к морде, тела которых орнаментированы косоцветкой. В окружении ящеров дано изображение пяти водоплавающих птиц.

В музей археологии ПГПУ попали и два предмета пермского звериного стиля, найденных в ходе археологических раскопок в 1983 и 2004 гг. у берега Чашкинского озера во время раскопок *Запосельского поселения*. Одна из бляшек – это изображение человеколося на ящере, лосиная голова немного запрокинута, мор-

да сильно изогнута, ухо длинное, оттянуто к низу. По материалам данной части поселения бляшка датируется VIII–X вв. В 2004 г. была найдена серебряная подвеска в виде личины в обрамлении из двух лосиных голов и ящера.

Очень интересный образец пермского звериного стиля был найден в 1985 г. во время раскопок *Рождественского городища* на р. Обва, это бронзовое литое изображение лежало в окружении расчлененной головы лося.

В коллекцию Березниковского историко-художественного музея им. И.Ф. Коновалова были переданы семь предметов пермского звериного стиля, также найденных в ходе археологических раскопок на *селище Володин Камень I* в 1983 и 1988 гг. Памятник датируется VIII–IX вв. и характеризуется в качестве металлургического центра (Белавин, Мельничук, 1984). Об этом свидетельствуют расположение памятника вблизи большого месторождения медистого песчаника и многочисленные находки медных шлаков, ложек-лячек, тиглей, литейных форм, а также производственных ям. Среди последних наибольший интерес вызывают ямы V и VI, которые до глубины 0,6 м составляли одно целое. Яма V, размером в средней части 3х1,8 м и глубиной до 1,1 м, была заполнена темно-серым песком. В донной части ямы выявлена углистая прослойка мощностью до 25 см. В заполнении ямы встречено большое количество медных шлаков и фрагментов ломоватовской керамики, а также обломки ложек-лячек и тиглей, куски медистого песчаника, фрагменты бронзовых подвесок, глиняные и стеклянные бусы, наконечник стрелы, мелкие железные колечки. Яма VI прямоугольной формы, длиной до 2,6 м, шириной 1,6 м и глубиной до 1,2 м, имела в восточной и северо-восточной части хорошо фиксируемый ступенчатый вход. Яма была заполнена темно-серым песком со значительной примесью углей, в придонной части прослежена углистая прослойка (до 26 см). В заполнении ямы встречены фрагменты керамики, обломки тиглей и лячек, медные шлаки, стеклянные бусы, кремневый скребок и отщеп. В северном углу ямы, в углистом слое, изучен небольшой жертвенный комплекс, включавший медное изображение яще-

ра, находившееся на небольшой глиняной площадке, и челюсти крупного животного. Размер глиняной площадки 0,4х0,32 м. Характер ямы определяется как производственный, судя по находкам капель меди, медных шлаков, обломков тиглей и льячек, в яме производился процесс плавки меди перед разливом в формы. В северо-восточной части ямы также изучены остатки кольцевой каменной выкладки из крупных кусков медистого песчаника. Внутри выкладки имеются скопления золы с примесью угольков и кальцинированных косточек, что, может быть, следует трактовать как следы какого-либо обряда. Представляется, что фигура ящера не случайно находилась в самом металлургическом сооружении. Вероятно, ящер в представлении древнего населения олицетворял не только хозяина подземного мира и его богатств, но и владыку всех таинственных процессов, связанных с металлургией. Ящер изображен с немного вытянутым телом, заостренной и приподнятой вверх мордой, четырьмя лапами и небольшим хвостом.

Наиболее интересной является прорезная бляха, композиция которой строится в три яруса: 1) лосиная голова и утка, 2) щука, 3) ящер. Более крупным планом показана утка, стоящая на спине ящера. У ящера – удлиненная морда, открытая пасть, выделенная ямкой ноздря, чуть согнутые маленькие лапы с тремя пальцами, тело вытянуто. На голове ящера – щука, а на щуке – голова лося с изогнутой мордой, выделенным глазом и высокоподнятым ухом.

Сюжет следующей бляхи довольно часто встречается в пермском зверином стиле. В центре – человеческая фигура с признаками пола. На лице четко изображены глаза, нос, губы. Руки согнуты в локтях, кисти рук, состоящие из трех пальцев, касаются бедер. Антропоморфная фигура стоит на ящере, вверху свод из двух лосиных голов.

Еще одна бляха со сходным сюжетом также найдена на селище Володин Камень I. В центре изображение человеческой фигуры в профиль с небольшой головой, удлиненным носом, руки отведены за спину. Одна нога выдвинута немного вперед. Над головой помещена голова лося.

Одна из личин, найденных на Володином Камне I, солнечевидная, крайне проста. Это круглой формы лицо с четко выделенными глазами, носом и губами. Вторая личина изображена в окружении двух лосиных голов и ящера. Сама личина солнечевидная, с хорошо выделенными чертами лица, крупным носом. Изображение ящера дано не полностью: часть туловища, длинная морда, приподнятое ухо, ящер находится как бы в движении.

Последняя бляха с селища Володин Камень I изображает семейную пару на ящере, вверху арка из двух лосиных голов.

Предметы пермского звериного стиля, найденные в ходе археологических раскопок средневековых памятников, представляют большой интерес, так как большинство изображений являются случайными находками, и в связи с этим сложно говорить о функциональном предназначении и семантике культового литья.

Первая классификация многочисленных изображений и сюжетов пермского звериного стиля была создана Ф.А. Теплоуховым. К первой группе исследователь относит изображения, где четко передаются образы реальных животных, окружавших древнего человека: «все эти изображения не представляют ничего сверхъестественного и служили, по-видимому, только в качестве украшений...».

Вторую группу изображений Ф.А. Теплоухов называет «изображения баснословных животных». В данных образах, с точки зрения автора, древний мастер уже стремился не передать черты реальных животных, а выразить определенные мифологемы, отсюда появление таких персонажей как, например, «птиц со звериными головами, животного, представляющего нечто среднее между зверем и рыбой и т.д.».

Третью группу предметов пермского звериного стиля Ф.А. Теплоухов называет «идолами», относя к ней изображения птицы с распростертыми крыльями и антропоморфным образом на груди и считая их отображением понятия о божестве.

Четвертая группа по схеме эволюции образов пермского звериного стиля, с точки зрения Ф.А. Теплоухова, это идолы в виде

человека в окружении баснословных животных, и последняя, пятая группа – изображения одного человека. Культовые изображения с зооантропоморфными сюжетами автор называет баснословными или фантастическими. Имеющиеся изображения фантастических существ, их появление исследователь объясняет следующим образом: «относительно особенно полезных и вредных животных существовали особые легенды, при дальнейшем развитии которых встречающиеся в природе существа уже не соответствовали тем свойствам, которые им приписывались».

Птицевидные идолы Ф.А. Теплоухов делит на подгруппы: птицевидные идолы с одной головой и антропоморфным изображением на груди; птица с человеческим лицом на груди; птица с всадником; птица с зооморфным изображением на груди; изображения двухголовой и трехголовой птицы. Появление птицевидных идолов Ф.А. Теплоухов связывал с эволюцией религиозного сознания чудского населения от конкретных представлений к более сложным, имеющим в своей основе веру в таких существ, «которые, отличаясь сверхъестественными свойствами, обладали человеческим разумом и даже могли иметь на человека то или другое влияние. При таких условиях естественно, что человек не мог уже удовлетвориться изображением существ, хотя и баснословных по своей наружности, но представлявших, тем не менее, только сочетание физических признаков и свойств известных ему животных. Поэтому, желая дать новым представлениям известные формы, он стал искать новых образцов для воплощения своей мысли и остановился при этом на типе птицы, которая, благодаря своей способности переноситься с места на место, исчезать осенью и возвращается весной и другим свойствам, должна была казаться ему наиболее таинственным существом. Таким образом, по моему мнению, можно объяснить появление изображений птиц с распростертыми крыльями, снабженных обыкновенно дополнительным изображением на груди, в большинстве случаев, в виде человеческого лица или фигуры. Вместе с тем, представление о таких сверхъестественных существах, одаренных человеческим разумом, перешло, вероятно, постепенно в понятие

о божестве и потому птицевидные изображения подобного рода могут уже считаться идолами».

Рядом исследователей пермского звериного стиля (Анучин Д.Н., Шмидт А.В.) особенное внимание уделялось одной из групп изображений, а именно *птицевидным изображениям*. Изображение птицы встречается не только в средневековом культовом литье, этот образ характерен и для ананьинского, и гляденовского звериного стиля. Географические границы распространения этого образа выходят за пределы Пермского Предуралья, охватывая западные склоны Урала, Западную Сибирь. Чаще всего птица изображалась «в полете», с распростертыми крыльями, кроме того, на груди птицы может изображаться антропоморфная личина или антропоморф.

Еще одним сюжетом, ведущим свое начало из более древних эпох, является *медведь в жертвенной позе*. Название этого образа связано с этнографическими описаниями медвежьих праздников, в ходе которых происходило приобщение рода к своему тотемному предку. Территория распространения изображений медведя во многом совпадает с территорией распространения птицевидных изображений.

Самым характерным образом пермского звериного стиля является «человеколось на ящере», появившийся в средневековом культовом литье и распространенный не только в Пермском Предуралье, но и на территории Коми. Являясь ведущим образом пермского звериного стиля, он имеет множество вариантов изображения от одиночных до «семейных трио» и даже 7 человеколосьей в одном пространстве культового предмета.

Являясь самым распространенным, вместе с тем, этот образ вызывает множество точек зрения относительно его интерпретации. А.А. Спицын в свое время ввел термин «сулде» для антропоморфных изображений с головой лося. Это же название использовал и В.А. Городцов, подразделяя их на несколько групп:

1. «Сулде-отец» отображает стихию огня, а вместе светила небесные и весь свет вообще: он оплодотворяет все живое и является хозяином всего сущего; он – великий охотник; его ору-

жие – лук и стрелы; его трофеи охоты – шкуры орлов, медведей, лосей.

2. «Сульде-мать» является той богиней, которая существует в мифологии почти всего человечества со времени палеолитической эпохи; она отражает идею материнства, возникшую из первобытного миропонимания древнего человечества на социально-экономической базе матриархата.

3. «Сульде-сын» является спутником и, вероятно, помощником отца и матери.

4. «Сульде-малые» служат второстепенными божествами или духами.

Шмидт А.В. и Смирнов А.П. образ сульде связывали с образами шамана, а пластины с его изображением считали сюжетами камлания. Рыбаков Б.А. в одиночных изображениях человеколося на ящере видит путешествующего шамана от нижнего мира до небес и снова по тому же кругу, как смена дня и ночи.

В книге В.В. Чарнолуского «Легенда об олене-человеке» также в центре внимания образ человеколося. Поводом для написания книги стала то, что часть сюжетов культового литья, по мнению автора, перекликается с легендами лопарей о человеколосе – Мяндаше, которые исследователь собрал во время этнографической экспедиции.

В.В. Чарнолуский отобрал из атласа А.А. Спицына «Шаманские изображения» 24 антропоморфных изображения, которые, с его точки зрения, иллюстрируют легенду о Мяндаше, выступающим тотемным предком. По мнению автора, совпадение ряда мотивов пермского звериного стиля и легенды лопарей о Мяндаше неслучайно и «подтверждает мысль, что в районах распространения бляшек еще до X в. бытовала легенда, очень близкая по содержанию к легенде о Мяндаше – олене-человеке, а может быть, и совпадающая с ней. Однако в условиях культа местного тотемного животного лося и его атрибутов легенда претерпела соответствующие изменения».

Большинством исследователей разделяется мнение о том, что именно образ человеколося на ящере является ключе-

вым и маркирующим для пермского звериного стиля. В сюжетах с человеколосом отражаются мифологические представления об устройстве Вселенной. Очень хорошо это прослеживается в «классическом» сюжете, где антропоморфный герой находится в центре, внизу изображается ящер, а верхний мир представлен сводом из лосиных голов.

Эволюция пермского звериного стиля от простых сюжетов к сложным, от зооморфных и антропоморфных изображений к зооантропоморфным может рассматриваться как в плане эволюции традиционного искусства, так и в аспекте изменения картины мира, появлении наряду с тотемическими представлениями космогонических, наиболее ярко это наблюдается на видоизменении изображения лося и появлении нового образа – «човеколось на ящере».

Сюжет «човеколось на ящере» имеет множество вариантов, неизменной остается сама композиция – трехчастная, с вертикальной стратификацией основных образов. Верхний ярус представлен сводом из лосиных голов, нижний – изображением ящера, а между ними находятся антропоморфные или зооантропоморфные изображения.

Трехчастные изображения связывают с космологическими представлениями, в этом случае предметы пермского звериного стиля выступают в качестве символических карт Вселенной. Трехчастная модель мира является одной из самых древних и широко распространенных. По мнению Топорова В.Н.: «объяснение этому можно искать в свойствах самого числа 3, представляющего собой идеальную структуру с выделяемым началом, серединой и концом. Эта структура легко становится точной моделью сущностей, признаваемых идеальными, или же приблизительным образом любого явления, в котором можно выделить указанные три элемента». Как правило, в трехчастной картине мира верхний ярус связывался с небом, со сферой богов, нижний ярус – подземный мир, связывался с отрицательной силой, с миром мертвых, средний же ярус – это мир людей, окружающей их природы. Кроме вертикального деления мира могло существовать горизонтальное.

Нижний мир в пермском зверином стиле представлен так называемым *ящером*. Впервые описание этого сюжета встречается в работах Ф.А. Теплоухова: «...животное это представляет нечто среднее между зверем и рыбой, в общем же напоминает собою отчасти большую ящерицу или крокодила. Тело этого чудовища, как и форма головы, делают его похожим на рыбу, но глаз и ноздри похожи скорее на звериные. Кроме того, нижняя челюсть гораздо длиннее верхней, и ей придана форма загнутого вверх витого рога. Другой, такой же рог, помещен на затылке. Ноги короткие, в виде человеческих рук, а короткий хвост, подобно рыбьему, поставлен вертикально. Спина животного снабжена горбом».

Теплоухов Ф.А. дал и наименование этому образу, до сих пор распространенное среди исследователей пермского зверино-го стиля, ящер. Описание ящера встречается и у другого автора: «Ящер... длинное, плотное, гибкое туловище с массивной головой, короткие лапы, короткий хвост. Часто изображаются уши и неопределенный хохол или рог на голове, иногда чрезмерно удлин-ненный, пасть почти всегда открыта, причем нижняя челюсть за-ворачивается вверх».

Сразу же с момента изучения пермского зверино-го сти-ля образ ящера понимался как собирательный, фантастический, навеянный, с одной стороны, чертами реальных животных, а с другой стороны, фантазией мастера или заимствованием из иных культур.

Худяков М.Г. трактовал образ ящера как символ подзем-ного мира в космологических представлениях Прикамья, и свя-зывал его с легендарным космическим быком. По мнению авто-ра, образ ящера (космического быка) появился у местных жите-лей под влиянием находимых в земле останков мамонтов. Эта версия в дальнейшем была поддержана Чарнолуcским В.В., Обо-риным В.А. и др. В современной зарубежной литературе идея о заимствовании сюжета ящера из древневосточной мифологии яв-ляется достаточно распространенной. Например, Schwerin von Krosigk видит в качестве прообраза ящера пермского зверино-го сти-ля дракона из древнекитайского искусства. В частности она

считает, что на некоторых пластинах пермского культового литья изображены крылатые всадники на драконах – распространенный сюжет древнекитайской мифологии. Сам ящер, по ее мнению, является посредником между миром богов и людьми, и выполняет функцию партнера богов и гениев.

По аналогии с мифами народов мира мы можем связать сюжет ящера в пермском зверином стиле с представлениями о нижнем мире.

Верхний ярус сложных композиций пермского звериного стиля представлен, как правило, сводом из лосиных голов. О культе небесных лосих как универсальном для народов Евразии писал Рыбаков Б.А.: «Далекий от славян сибирский фольклор этнически разных народов и иллюстрирующие его пермско-югорские средневековые сульде позволяют поставить вопрос о культе небесных оленей в общей форме – как вопрос о стадии в развитии религиозных представлений человечества».

Анисимов А.Ф. на основе этнографии сибирских народов делает вывод, что образ оленя-лося связан с солнцем, а в древнем варианте мифа в роли охотника за солнечным лосем-оленьем выступал медведь. И лось, и медведь первоначально, видимо выступали в качестве тотемных животных, но впоследствии образы этих животных вошли в космологическую модель: «Развиваясь первоначально в рамках тотемного генеалогического мифа, космогонический миф постепенно отделяется от него, образуя самостоятельный цикл мифологического повествования».

И тотемические, и космогонические мифы составляли основу ритуала, поэтому неслучайной представляется взаимосвязь предметов пермского звериного стиля и культовых мест.

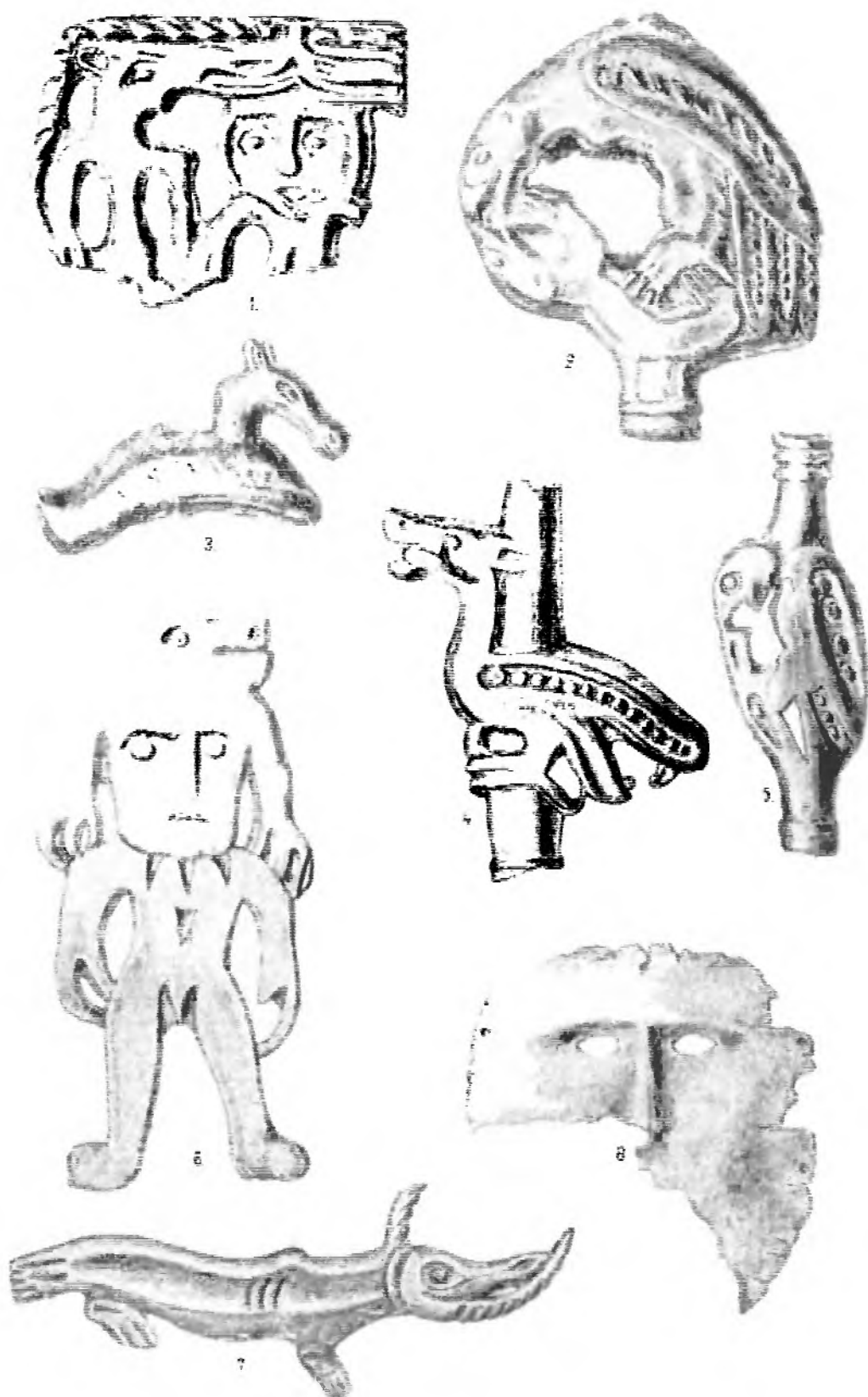


Рисунок 4.1. Пермский звериный стиль из коллекции Теплоуховых (Из работы Ф.А. Теплоухова «Древности Пермской чуди в виде баснословных людей и животных»)



Рисунок 4.2. Пермский звериный стиль из коллекции Теплоуховых
(Из работы Ф.А. Теплоухова «Древности Пермской чуди
в виде баснословных людей и животных»)



Рисунок 4.3. Пермский звериный стиль из коллекции Теплоуховых (Из работы Ф.А. Теплоухова «Древности Пермской чуди в виде баснословных людей и животных»)

ГЛАВА 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВОЛЖСКОЙ БУЛГАРИИ И ЗОЛОТОЙ ОРДЫ: ВЛИЯНИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ПРИКАМЬЯ

Историк средневековой культуры Поволжья Г.Ф. Валеева-Сулейманова в истории художественной культуры волжских болгар выделяет три этапа: искусство ранних болгар (конец VII – начало X в.), искусство государства Волжско-Камской Булгарии домонгольского периода (X – первая половина XIII в.) и искусство Волжско-Камской Булгарии золотоордынского периода (вторая половина XIII – начало XV в.).

Болгары (булгары) – союз тюркских племен, предположительно сформировались в начале н.э. в Семиречье. В конце 4-го в.н.э. вошли в состав гуннского политического объединения и вместе с гуннами участвовали в гуннском походе в Европу (Великое переселение народов). После распада гуннской державы вождя Атиллы, в 30-е годы 7-го века, болгарские племена барсилов, уногундуrow, утигуров вместе с подвластными им адыгами, аланами и другими племенами на Северном Кавказе создают свое государство – Великую (Азовскую) Болгарию со столицей в г. Фанагории-Тамтарахаре. Основателем и первым правителем (ханом) этого государства был Кубрат, юность которого прошла при дворе византийского императора Ираклия, куда он был взят то ли в качестве заложника, то ли приглашен в качестве будущего союзника и друга. Там он крестился и получил звание патрикия. Вернувшись в родные степи уже взрослым и опытным человеком, политиком и воином, Кубрат вместе со своими сыновьями – Аспарухом, Батбаем и Котрагом – завоевал Северное Причерноморье и Нижнее Поднепровье. После смерти хана Кубрата (около 640 г.) между его сыновьями началась ожесточенная борьба за власть. В ходе этой междоусобицы из-под власти болгар первыми вышли племена хазар, некогда покоренные ханом Кубратом и поселенные им в окрестностях города Дербента в качестве пограничной стражи.

В середине 7-го века Великая Болгария хана Кубрата окончательно распадается. Один из его сыновей – Аспарух – вместе

со всей своей ордой уходит на Балканы, где в 680 г. складывается болгаро-славянский этнополитический союз Дунайская Болгария (Первое Болгарское царство). Второй сын Котраг уводит свою орду вверх по Волге до Самарской Луки, где болгары-переселенцы вступают в длительную борьбу за территории с местными протославянскими и пришлыми угорскими племенами, одновременно вышедшими на Среднюю Волгу из-за Урала. Орда хана Батбая (барсилы или «серебряные болгары») первоначально подчинилась было хазарам, но в 40-е годы 8 в. уходит вслед за своими сородичами на Среднюю Волгу, где и начинают вместе с ними строить новое государство – Волжскую Булгарию.

Археологические памятники ранних булгар в Среднем Поволжье представлены курганами новинковского типа (по с.Новинки в центре Самарской Луки), исследованными самарскими археологами Г.И. Матвеевой, А.В. Богачевым, Р.С. Багаутдиновым и С.Э. Зубовым на Самарской Луке, в северных районах современной Самарской и на юге Ульяновской областей.

По своим внешним признакам это типичные тюркские погребальные сооружения, представлявшие собой земляной холм диаметром 10–15 м, насыпанный над могилой, первоначально заваленной камнями. Под курганами бывает от 1 до 12 захоронений, совершенных в овальных или прямоугольных ямах. Умерших укладывали вытянуто на спину, головой на восток, север, реже на запад. В могилу клали жертвенную пищу (судя по найденным костям баранину) и ставили глиняные сосуды с питьем (горшки, кувшины, миски и даже амфоры).

В женских могилах обычно находят украшения стеклянные и пастовые бусы, различные по цвету и форме, золотые и бронзовые серьги, медальоны, ожерелья. Иногда предметы туалета серебряные зеркала и бронзовые пинцетики. Довольно часто находят и орудия чисто женского труда глиняные пряслица и бронзовые иголки.

В мужских захоронениях набор вещей иной оружие (сабли, наконечники копий и дротиков, железные и костяные наконечники стрел, костяные накладки от сложносоставных луков,

бронзовые кистени) и орудия труда (тесла, резак, кузнечные клещи). Особый интерес представляют находимые в мужских погребениях остатки поясов, украшенных серебряными или бронзовыми пряжками, наконечниками и накладками символ зрелого мужчины-воина.

Волжские болгары-«новинковцы» находились ещё под сильным культурным воздействием тех племен, которые вместе с ними составляли Великую Болгарию хана Кубрата – хазар, аваров, аланов. Поэтому те немногочисленные образцы декоративно-прикладного искусства, найденные археологами в погребениях «новинковского типа», дают нам очень ограниченное представление о вкусах и эстетических традициях ранних волжских болгар. Наиболее выразительными среди них являются поясные наборы, состоящие из пряжек, наконечников ремней и накладок. Практически все они украшены растительным орнаментом в виде трилистников и закрученных в спираль побегов. На некоторых образцах читается цветок лотоса. Изредка встречаются пряжки и накладки, украшенные изображением сцены нападения кошачьего хищника на оленя (Новинковский могильник, к.13) или просто фигурой оленя с ветвистыми рогами (могильник Брусяны II, к.36). Цветок лотоса – символ чистоты и постоянства – и закрученный в спираль побег – символ жизненной силы – орнаментальные мотивы, широко распространенные в декоративном искусстве Переднего Востока, находившегося под мощным воздействием художественных традиций и мировоззрения Сасанидского Ирана. А сцена терзания хищником травоядного животного – сюжет, наиболее характерный для декоративного искусства ирано-язычных кочевников, начиная с эпохи раннего железного века.

Другим образцом декоративного искусства, часто встречающимся в женских погребениях «новинковского типа», являются кольцевидные серьги с привеской в виде бусины или шарика. Подобные серьги служили не только украшением головы, но и амулетом, оберегающим волю и мысли их хозяйки от воздействия недобрых людей, колдунов, нечистой силы. Вероятно, именно этим объясняется широкое распространение серег-подвесок у различ-

ных народов Евразии в период средневековья. В частности, у тех же иранцев они, если судить по изображениям царей и знати на серебряных сосудах и фресках, составляли неперенный атрибут царского убранства.

Серьги с дополнительными привесками в виде шариков или бусин широкое распространение получают с VI в. Варианты подобных серег различны: наиболее ранние представляют собой один шарик, который с помощью петельки надевался на кольцо-основу. Впоследствии 1–2 шарика нанизываются на стержень, припаянный к кольцу, или шарик дополняется конусом, в сочетании с которым приобретает грушевидную форму. Серьги-подвески с полым шариком широко использовались до конца X в., хотя отдельные украшения, выполненные уже болгарскими ювелирами, встречаются до конца XIII в.

Пришедшие на Волгу болгары в течение VII – первой половины VIII вв. ещё не взаимодействовали с племенами Прикамья и Приуралья, это началось позже, когда они заселили районы Камского устья. Поэтому появление образцов поясной гарнитуры, украшенных растительным орнаментом или зооморфными изображениями, в комплексах неволинской стадии неволинской культуры (Неволинский, Бродовский, Верх-Саинский, Бартымский могильники) вероятнее всего объясняется контактами самих «неволинцев» с племенами степного юга.

В VIII–IX веках в результате взаимодействия тюркоязычных болгарских племен и финно-угорского населения закладываются основы культуры нового народа – волжских болгар. В X в. на Средней Волге оформляется ранне-феодальное государство Волжская Булгария. Во времена Ибн Фадлана и Ибн Русте, т. е. в первой четверти X века, область формирующейся Болгарии, к тому же находившейся в вассальной зависимости от Хазарского каганата, занимала относительно небольшую территорию. На юге она доходила до р. Большой Черемшан, на левом берегу верховий которого Ибн Фадлан зафиксировал кочевья тюрок-башкир. На западе естественной границей служила р. Свияга, на севере р. Кама, на востоке р. Зай или Шешма. На этой террито-

рии и фиксируются раннеболгарские археологические памятники IX–X вв. Основное население Булгарии в начале X в. состояло из четырех племенных групп, подчиненных общему царю Алмушу. В числе этих племен источники называют собственно **булгар**, **сувар** (саван), **эсегель** (аскль) и **берсула**. Кроме этого, было известно имя мусульман – **баранджар** числом в 5000 (500) семей (душ), которые уже при Ибн Фадлане жили оседлой жизнью и имели поселения с мечетями. На основе одного из таких поселков началось в 922 г. строительство столицы страны – Великого города у реки Малый Черемшан.

Если в IX – нач. X вв. территория, занимаемая Волжской Булгарией, была еще относительно не велика, то уже во второй половине X–XI в. она достаточно быстро расширяется. При этом значительно возрастает количество населения во внутренних районах Булгарии. По наблюдениям казанских археологов на территории Булгарии учтено более 1500 городов и сел X–XIII вв. Большая часть этих памятников располагалась на относительно небольшой территории Закамья-Заволжья, где находился экономический, политический и культурный центр страны. Освоение Прикамья активно шло в XI–XII вв. А.П. Смирнов считал, что эти районы стали заселяться булгарами уже в X веке. Постепенно болгарские поселения стали подниматься все выше по Каме. Своеобразный военный и торговый пост болгар возник на территории современной Елабуги на т.н. «Чертовом» городище, поселения булгар прослежены и в окрестностях современного Сарапула. На всей этой территории изучены крупные и более мелкие города, феодальные замки, села булгар.

Волжская Булгария изначально формировалась, как государство полиэтническое и поликонфессиональное. В сложении её этнического облика и культуры участвовали, помимо самих булгар, волго-камские финно-пермяки и угры, начавшие заселять Прикамье и Приуралье ещё на рубеже VI–VII вв. Носители этих этносов каждый привносил в культурное поле формирующегося Болгарского государства свои религиозные и мировоззренческие парадигмы, эстетические установки и формы их воплощения. Поэтому в

декоративном искусстве ранних волжских булгар, представленном в основном женскими украшениями и поясной гарнитурой, найденными в погребениях середины VII–IX вв. – Больше-Тарханский, Танкеевский, Тетюшский могильники – археологи находят самый разнообразный набор сюжетов и орнаментальных мотивов. Среди них наиболее распространенными являются височные кольца с гроздьевидной привеской, состоящей из спаянных между собой мелких шариков. Среди археологов бытует предположение, что подобные привески представляют собой схематичный образ мирового дерева. Причём, бипирамидальные привески, образованные двумя пирамидками из мелких шариков, спаянных своими основаниями, воплощают соединение обычного и перевёрнутого дерева. Образ последнего нередко встречается в шаманских ритуалах.

До конца X в., то есть, до времени окончательной победы ислама в идеологии Волжской Булгарии, булгарские женщины широко использовали в своём убранстве височные подвески с одним или несколькими полыми шариками, нанизанными на стержень, припаянный к кольцу. Подобные шарики-привески могут быть сопоставлены с яйцом, из которого, согласно мифологическим традициям многих народов мира (финских и угорских – в первую очередь), произошла вселенная. По мнению археолога В.Г. Котова, Небо и Земля в Ригведе выступают как две половинки мироздания или как две соединенные чаши. Индоиранские представления о единстве Неба и Земли, согласно которым Мир – это две соединенные чаши, были широко представлены в подвесках-амулетах (археологи их условно называют «самоварчиками»), состоящих из двух миниатюрных чашечек с ножкой-поддоном и ручками, нанизанных на ремешки устьями друг к другу. Такие подвески-«самоварчики» являются неперенным атрибутом убранства женского костюма салтово-маяцкой культуры. Оттуда они попадают в костюмное убранство ранних булгар Волго-Камья (Больше-Тарханский могильник), а затем и далее – к племенам лесного Прикамья.

Образ Мира, переданный через дуальное единство Неба и Земли (две перевёрнутые чаши, наложенные друг на друга), в декоративном искусстве Волжской Булгарии сохраняется доволь-

но долго. Не исключено, что именно с ним связано и присутствие срединного ободка на овальных бусинах-привесках болгарских височных колец XI–XIII вв. Космогоническая функция яйца соотносится с важной ролью яиц в ритуалах плодородия.

Таким образом, как считает В.Г. Котов, в болгарских украшениях, в частности в кольцах с полыми бусинами-привесками, наблюдается смешение мифологических образов и фольклорных мотивов финских, иранских и тюркских народов. И для ранних болгарок привески в виде шарика-яйца могли одновременно являться и амулетом, придающим плодородие, и оберегом, охраняющим голову и душу от вредоносного воздействия извне.

Другим, достаточно широко распространенным в прикладном искусстве ранних болгар декоративным элементом выступают подвески-лунницы, символизирующие Луну, также заимствованные болгарями из культуры северокавказских аланов – носителей индоиранского этноса. Конечно, нельзя сказать, что в индоиранской мифологии Луна выступала в качестве жизнеутверждающего начала. Скорее, наоборот, с ней связывали холод и мрак, страх и болезни. Но с другой стороны, ношение амулетов-лунниц должно было защищать их хозяев от ночного страха и болезней. Поэтому вполне естественно, что у самих болгар подобные подвески-амулеты доживают до XII в., когда Волжская Булгария была уже исламской страной. Правда, в отличие от ранних подвесок, поздние представляли собой достаточно вычурные украшения, декорированные орнаментом из скани и зерни. А в VIII–IX вв., вероятнее всего через волжско-камских болгар, подвески-лунницы распространяются и среди прикамского населения ломоватовской и неволинской культур.

Ярким проявлением космогонического культа в религии ранних волжских болгар являются астральные и солярные знаки на бяхах-накладках и подвесках-амулетах. Символ солнца представлен самыми различными знаками-символами. Здесь и четырехлучевые в форме креста и многолучевые знаки типа колеса, односторонних завитков в радиальной или круговой композиции (свастика), ромб, круг с точкой посередине и другие. Эти знаки наделялись магической силой.

К категории охранительных амулетов в декоративном искусстве ранних булгар относятся золотые и серебряные бляхи с изображением фантастических существ — драконов. Самые ранние изображения дракона в искусстве волжских булгар — это гравированные костяные пластинки VII в. из Шиловского кургана в Ульяновской области. На них изображена композиция, на которой два крылатых дракона, с переплетенными языками как бы противостоят над прижавшимся к земле зайцем. Дракон — типичный персонаж древнекитайской мифологии, откуда он попал к кочевым тюркам, а затем и в Европу. В китайской традиции дракон существо синкретичное, то есть, он объединяет в себе признаки не менее девяти существ. «У него голова верблюда, шея змеи, когти орла, чешуя карпа, брюхо моллюска, лапы тигра, уши коровы, рога оленя, глаза демона...». В тюркской мифологии дракон — обитатель воздушной стихии. Он олицетворяет мудрость, личное богатство и благополучие. Выступает посредником между небесными и земными мирами. У волжских булгар фигура дракона хотя и не полностью соответствует китайским канонам, но тоже достаточно сложна. На шиловских пластинах — это крылатый змей с двумя когтистыми лапами и рогами сайгака на голове. На более поздней пластине из Большетиганского могильника (IX в.) — крылатое существо с головой льва, туловищем змеи и двумя ногами с раздвоенными копытами. На нашивной бляхе с территории Волжской Булгарии — существо с клыкастой головой хищника, туловищем петуха и хвостом змеи. По мнению искусствоведа Ф.Х. Валеева, этот дракон мог служить гербом домонгольской Волжской Булгарии.

Следует отметить, что и заяц, и петух для раннебулгарского изобразительного искусства едва ли являются случайными персонажами. В китайской мифологической традиции заяц служит символом Луны, на которой он обычно сидит и готовит эликсир бессмертия. У алтайцев и якутов шкура зайца символизировала удачу на охоте и приносилась в дар духу — хозяину леса. Один из героев мансийского эпоса — Эква-Пырища — выступавший как посредник между высшими духами и людьми, изображался в виде зайца. Следовательно, как считают архео-

логи Р.С. Багаутдинов, А.В. Богачев, С.Э. Зубов, «заяц в китайской, тюркской и угорской традициях мыслится как существо, с помощью которого можно иметь эликсир бессмертия, удачу на охоте и связаться с высшими духами». Исходя из этого, исследователи объясняют сцену с драконами, противостоящими над прижавшимся к земле зайцем, как борьбу двух равных сил за эликсир бессмертия.

Культ петуха – священной птицы зороастризма, широко распространенного в свое время как у оседлых, так и кочевых народов Востока, занимал большое место в верованиях древних алтайцев, был общим для иранцев, волжских булгар и некоторых восточнославянских племен (Ф.Х. Валеев, Г.Ф. Валеева-Сулейманова). Он почитался как божество восходящего солнца, символ жизни и воскрешения. Его изображениями украшали одежду и конскую сбрую.

В особую группу исследователи декоративного искусства волжских булгар выделяют группу предметов, украшенных изображениями животных-тотемов. К ним относятся изображения птиц: сокола, диких гусей, утки, журавля и животных: лося, медведя, собаки, хищников кошачьей породы. Все это – представители местной фауны, привнесенные в мировоззрение волжских булгар вследствие их контактов с местными волжско-финскими и угорскими племенами. Эти изображения служили амулетами, их носили на груди или пришивали на одежду.

С культом воды и неба был связан образ коня. Изображения или фигурки коней часто изображались парами в виде протом (передние части туловища) или обращенными головами друг к другу и в противоположные стороны. Относительно его происхождения и семантики исследователи считают, что «этот древний собственно сармато-аланский сюжет, получивший широкое распространение в искусстве финно-угров, у древних славян, стал и общеболгарским, устойчиво сохраняется в искусстве булгар и в более позднее время» (Ф.Г. Валеев, Г.Ф. Валеева-Сулейманова).

В целом, характеризуя генезис декоративного искусства ранних волжских булгар, Г.Ф. Валеева-Сулейманова под-

черкивает, что «в художественном языке болгарского искусства выявляется генезис и общность с кругом произведений ирано-сасанидского и греко-персидского искусства, с одной стороны, и тюркостепным искусством, с другой. Синкретический стиль, возникший еще в эпоху восточного эллинизма и называемый исследователями стилем «греко-персидского» искусства, уходит своими истоками в цивилизацию Великого Шелкового пути. Как известно, этот путь контролировали кочевые сарматы, гунны, турки Западнотюркского каганата, болгары и хазары. В итоге сложился сплав эллинистических традиций с ирано- и тюркостепным искусством Евразии, что нашло отражение в болгаро-хазаро-аланской (салтово-маяцкой) культуре».

Искусство Волжской Булгарии X – первой половины XIII в. развивалось уже под воздействием религиозно-эстетических воззрений ислама, путем освоения художественного стиля мусульманского искусства. Взяв под свой контроль важнейший перекресток трансконтинентального Великого Волжского торгового пути, болгары тем самым обеспечили себе условия для высокого развития ремесла и торговли. Ремесло определяло облик средневекового города, а Ислам, ставший в конце X в. главенствующей мировоззренческой доктриной Булгарского государства, выступал как питательная и определяющая среда для развития художественной культуры и формирования эстетических традиций волжских болгар.

Однако специфика формирования художественной культуры волжских болгар определялась тем, что процесс этот происходил в условиях непрекращающихся и усиливающихся экономических, культурных и этнических контактов болгар с соседями по региону – волго-камскими финнами и уграми. Смысл и содержание этих контактов, в свою очередь, определялись торгово-ремесленным характером экономики Волжской Булгарии, сориентированной на трансконтинентальную торговлю. Основными торговыми партнерами волжских болгар выступали купцы Хорасана и Мавераннахра, снабжавшие Булгарию и через нее Русь и страны Восточной и Западной Европы индийскими и китайски-

ми товарами. Большую роль в болгарской торговле играли Русские земли.

Торговое партнерство с мусульманскими странами Востока, без которого выгодное географическое положение Волжской Булгарии теряло всякий смысл, предусматривало специализацию болгарских купцов на вполне определенном ассортименте экспорта. Это, прежде всего, различные меха, цветные кожи-«булгари» (сафьян), высоко ценившиеся на Востоке, мамонтовая кость, моржовые клыки. Поставщиками этих товаров на болгарские рынки выступали оседлые племена охотников и земледельцев лесного Прикамья. В свою очередь, в Булгарию из Закавказья, городов Хорасана и Мваераннахра, а также из Китая ввозились шелковые и хлопчатобумажные ткани, изделия из художественного серебра, самоцветы, бисер, бусы и т.п. Основная их часть, безусловно, потреблялась самими булгарами. Но и их торговые партнеры из северных земель (земель, лежащих за пределами «седьмого климата») также требовали свою долю роскоши. Везти её на Каму в качестве посредников-перекупщиков едва ли было выгодно болгарским купцам – от дальних перевозок товар только дорожает. Зато снабжать лесных охотников и рыболовов изделиями собственного производства, прежде всего, ювелирного, было во всех отношениях выгодно. Этим, в первую очередь, и определяется то обстоятельство, что период X – первой половины XIII в. истории и культуре Волжской Булгарии характеризуется бурным развитием ювелирного, бронзолитейного и кузнечного ремесла. Причем, как показывают результаты исследований казанского археолога К.А. Руденко, развитие этих видов ремесла происходило не только в городах, но и в сельской округе – Измерское, Семеновское, Криушское поселения, селище Ага-Базар и др.). В процессе раскопок этих поселений выявлены остатки ювелирных и литейных мастерских со следами производства, свидетельствующими о том, что владельцы этих мастерских работали на широкий рынок.

Основным продуктом этих мастерских являлись украшения и детали убранства костюма. Причем, рассчитаны они были на непритязательного и не очень богатого потребителя. На это,

в первую очередь, указывает технология изготовления и материалов изделий: трудоемкие процессы упрощаются, чеканка часто заменялась штамповкой, гравировка, как и сложная техника скани и зерни – литьем. Желая удовлетворить вкусы болгарской знати, падкой до всего привозного, городские ремесленники нередко выпускали свою продукцию под китайский, иранский и другие образцы (отдельные украшения, бронзовые зеркала и др.).

Не смотря на строгие изобразительные каноны мусульманского искусства, запрещающие изображения животных и людей, болгарские мастера широко использовали традиционный орнамент и мелкую пластику в виде скульптурок различных животных и птиц.

Репертуар орнаментальных мотивов был разнообразен и довольно обширен. Ф.Х. Валеев, Д.К. Валеева (просто однофамилец) выделяют четыре орнаментальных стиля, широко представленных на болгарских изделиях X – первой половины VIII в.

Геометрический орнамент (включая формы отдельных украшений) широко использовался болгарскими ремесленниками, начиная от простейших мотивов и кончая сложными арабесковыми узорами. Многие из них в украшении различных изделий сохранили свою древнюю символику, связанную с явлениями природы, небесными светилами (фюсико-морфные орнаменты).

Зооморфный орнамент, репертуар которого весьма разнообразен и отражает наряду с местной живой природой животную среду далеких восточных стран. Полиморфные образы (тератологический орнамент): звери, птицы, рыбы – весь мир реальных и фантастических существ, связанных в ряде случаев с определенной семантикой, преломляется через фильтр народного сказочного творчества и предстает в изделиях болгарских ремесленников в декоративно-орнаментальном выражении.

В творчестве болгарских ремесленников в значительной степени получает распространение также *цветочно-растительная орнаментика*. Мотивы ее, довольно ограниченные в начальный период развития болгарского декоративного искусства,

к концу домонгольского периода расширяются по своим видам и разнообразию художественной трактовки. Как считает Ф.Х. Валеев, «в последующем развитии болгарского орнамента растительная тематика постепенно определяет весь эмоциональный строй художественного языка болгарских ремесленников. Цветочно-растительный орнамент, отражая красоту окружающей природы, способствовал развитию нового направления в декоративном искусстве болгар, особенно золотоордынского периода».

В конце домонгольского периода, в искусстве болгар получает *эпиграфический орнамент*, который исходит из двух главных стилей средневекового арабского письма – куфи и насх, с их спецификой начертания. Надписи в ряде случаев переплетаются с геометрическими и растительными узорами. Содержание их сводится ко всякого рода традиционным благожелательностям и изречениям из корана. Наиболее широкое применение арабские письмена и эпиграфический орнамент получают в золотоордынский период.

Геометрический орнамент, прежде всего, присущ болгарским глиняным сосудам. Он состоит из простейших геометрических фигур, удобных для нанесения их на необожжённой ещё поверхности глиняной посуды. Наиболее распространенными здесь являются линейный, волнистый, гребенчатый, елочный, кружковый, зигзагообразный мотивы. Наносились они, как правило, на верхнюю часть сосуда, начиная от венчика и до выпуклых стенок. Техника нанесения орнамента стандартна – прочерчивание или оттиски зубчатого штампа по ещё необожженной поверхности. Семантика этих, достаточно примитивных, мотивов не поддается расшифровке и, очевидно, их следует рассматривать не более как стремление гончара как-то оживить монотонность рельефа глиняного сосуда.

Среди сюжетов болгарского зооморфного орнамента (стиля) доминируют образы водоплавающих птиц – утки и гуся. Они встречаются как в виде гравированных фигур на щитках перстней, так и в виде деталей височных подвесок, а также изображений на изделиях из кости и глины. Исследователи болгарского декоративно-прикладного искусства однозначно связывают

эти изображения с влиянием прикамского финно-пермского населения на формирование мировоззренческой концепции ранних волжских булгар. В космогонической мифологии финно-пермяков утка и снесённое ею яйцо являются основой всего мироздания.

Стремясь удовлетворить эстетические вкусы булгарской знати, в числе которой наверняка были и выходцы из местной финской или угорской среды, булгарские ювелиры изготавливали украшения, которые по своим сюжетам и мотивам явно отклонялись от изобразительных канонов ортодоксального Ислама. Среди них особо выделяются золотые женские височные кольца с тремя нанизанными бусинами, украшенными зернью и сканью. Подобные же бусины желудеобразной формы с узорами, составленными зернью в виде мотивов ромба, завершают концы подвесных цепочек. Посередине кольца размещается фигурка сканой утки, держащей в полураскрытом клюве комочек земли. Символизируя здоровье и богатство, изображение утки по своему содержанию связывается сюжетом финно-пермского космогонического мифа, повествующим о том, что мир был создан уткой, плававшей в необъятном океане. Нырнув, она достала со дна морского комочек земли, из которого и была образована суша. Рассмотренные височные кольца характеризуют самобытность творчества булгарских ювелиров. Подобные украшения не известны искусству других народов.

Другим распространенным зооморфным образом булгарского декоративного искусства являются изображения орла или других хищных птиц. Характерной особенностью зооморфного стиля в искусстве ранних булгар является то, что изображения животных, в данном случае – хищных птиц – статичны и лишены какой бы то ни было экспрессии, столь характерной для искусства звериного стиля евразийских кочевников. Это дало основание Д.К. Валеевой считать, «что булгарский звериный стиль создавался в период, когда булгары вели уже оседлый, земледельческий образ жизни, требовавший относительно спокойной жизни». Особенно наглядно это проявляется в широком распространении в произведениях декоративного искусства образа коня,

наиболее часто представленного в виде шумящих подвесок. Сами по себе шумящие подвески имеют явное местное прикамское происхождение и связаны с духовной культурой угров и финно-пермяков. Естественно, они не могут считаться произведениями болгарского декоративного искусства. Но образ коня, присущий духовной культуре большинства кочевых племен и народов Евразии, у волжских болгар получил и своё оригинальное воплощение. Речь идёт о многочисленных подвесных замках в виде стилизованных фигурок домашних животных – коней, баранов, собак, быков – среди которых замки в виде фигурок коней наиболее многочисленны. По мнению исследователей, эти фигурные замки связаны с пережитками тотемизма и служили оберегами домашнего имущества. Здесь главным был сам образ животного-оберега, поэтому в изображении их преобладает статичность и выраженный схематизм. Поверхность большинства из них декорировалась простейшим орнаментом в виде циркульных кружков с точкой в центре. Это – широко распространенный у многих евразийских народов солярный знак, который в данном случае, видимо, продолжал сохранять свое магическое значение.

Ещё одна группа изделий звериного стиля – изображения льва, барса, собаки. Они чаще всего встречаются на матрицах для тиснения поясных наконечников и блях. Все эти животные в той или иной степени присутствуют в мифологии или космогонии ранних болгар. Как сообщает Ахмед ибн Фадлан, по лаю и вою собак болгары гадали, барс и лев – широко распространенные в индо-иранской мифологии звери – охранители личности царя. То есть, животные сакральные. По-видимому, именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что эти изображения чаще всего встречаются на свинцовых печатях и матрицах для их изготовления.

Сюжеты растительного орнамента наиболее характерны для украшений костюма и поясных наборов. Среди них чаще всего встречается мотив многолепесткового цветка, похожего на ромашку или многолучевое солнце. Они наносились на поверхности поясных накладок, нашивных бляшек и накладок для бытовой утвари. Другими достаточно распространенными мотивами раститель-

ного орнамента являются лотос, тюльпан, виноградная лоза. Помимо своей зрительной выразительности эти мотивы несли в себе глубокое семантическое содержание: лотос – символ чистоты и непорочности, тюльпан – символ красоты и жизнестойкости, виноградная лоза – символ благодати и нескончаемости земного бытия. Есть все основания предполагать, что именно эта семантика перечисленных образов обусловила их широкое распространение не только среди волжских болгар, но и среди племен, выступавших в качестве потребителей продукции болгарского ремесла – тюркоязычных кочевников степей Восточной Европы и финно-пермских и угорских племен лесного Прикамья и Приуралья.

Изделия из художественного металла производились как уникальные (в основном это были ювелирные украшения), так и массовые. К числу последних относятся накладки, предназначенные для украшения поясов. В период домонгольской Волжской Булгарии они изготавливались методом штамповки или тиснения по матрице (находки таких матриц не редки на болгарских поселениях X– начала XIII вв.). Формы накладок становятся стандартизированными и в основном представляют собой так называемые «геральдические» фигуры: сердечки, полуовальные щитки, прямоугольники с прорезями. Поверхность их украшена также довольно стандартным растительным орнаментом, состоящим из трилистников-пальметт или побегов-завитков, символическое значение которых может трактоваться достаточно широко. Предназначенные для удовлетворения массового спроса, подобные накладки широко встречаются как в курганах кочевников степей Восточной Европы – огузов, печенегов и половцев – так и в могильниках оседлых племен Прикамья, для которых Волжская Булгария являлась основным поставщиком изделий подобного рода.

Со временем, к концу домонгольского периода, цветочно-растительные мотивы начинают преобладать, обогащается их репертуар, усложняются композиционные решения, появляются арабескового характера построения, свойственные орнаментальной системе мусульманского искусства.

Наряду с произведениями болгарских ремесленников болгарки носили украшения и финно-угорского происхождения – шумящие привески, украшенные нередко парными коньковыми головками на щитках подвесных цепочек, те же привески, щиток которых делался в форме стилизованных изображений птиц с подвесными же цепочками. Популярны были, видимо, и привески, форма которых исходила из сюльгам – нагрудного украшения древней мордвы. Тщательность и чистота отделки этих украшений, обогащение их в ряде случаев зернью позволяет нам говорить о том, что они производились, видимо, болгарскими мастерами в подражание финно-угорским и опять-таки с целью удовлетворения вкусов представителей коренного волжско-финского населения.

Очевидно, большим спросом на болгарском рынке ювелирных изделий пользовались бронзовые зеркала – характерный элемент костюмного убранства древних и средневековых кочевников Евразийских степей. Они представляют собой плоские диски из белой бронзы диаметром от 4 до 15 см, одна сторона которых (собственно зеркало) заполирована, а другая украшена литым выпуклым орнаментом, состоящим из геометрических, растительных или зооморфных мотивов. Среди этих мотивов преобладают геометрические в виде многолепестковой розетки, креста (иногда креста-свастики), многорядных арок, также композиционно образующих крест. Нет никакого сомнения в том, что подобный орнамент означает солярные знаки (солнечное колесо), предназначенные для усиления сакральной функции зеркала – предмета, непосредственно связанного с человеческим образом. Это совершенно определенно указывает на космогоническую семантику этих изделий. На неё же указывают и зверино-астральные символы (зайцы, рыбы, собаки, лисицы, олень, гуси, журавли), преобладающие среди зооморфных образов, украшающих зеркала. Встречаются изображения хищных зверей, представляющие персонажи восточной мифологии: крылатые сфинксы (Сенмурвы), львы, драконы.

Декор зеркал дополняется арабскими надписями благопожелательного содержания, которые преобразовались в эпиграфиче-

ский орнамент, который первоначально украшал лишь узкую полосу бордюра, затем занимал уже почти половину декорируемой поверхности зеркала. В целом все эти нововведения в изобразительном языке декора отражают проникновение идейно-художественного мировоззрения, связанного с эстетикой ислама.

Завершая обзор развития декоративного искусства Волжской Булгарии X – начала XIII вв., Д.К. Валеева выделяет несколько факторов, оказавших влияние на процесс формирования сюжетного репертуара и семантики болгарского декоративно-прикладного искусства. К числу таковых исследовательница относит искусство стран Ближнего Востока с его богатыми художественными традициями, прежде всего, в области сюжетов и образов т.н. болгарского звериного и эпиграфического стилей. Это Средняя Азия и мусульманский Кавказ (Азербайджан), с которыми Волжская Булгария имела тесные торговые и культурные контакты. Именно оттуда в искусство волжских болгар проникают сюжеты и мотивы растительного художественного стиля. Наконец, это Древняя Русь, образцы декоративного искусства которой – подвески в виде водоплавающих птиц, коньков с солнечными «кружками», лунницы, трехбусинные серьги, парадные топоры и др. – имеют много общих черт с болгарскими как в репертуаре сюжетных образов, так и в технических приёмах их изготовления:ковки, литья и сканой техники: «факт этой общности искусств двух народов свидетельствует о том, что древние корни их были близкими, сходными, хотя очевидна и самобытность каждого из искусств, вытекающая из местных условий».

Но, не смотря на это, геополитическое и этнокультурное положение Волжской Булгарии в этнополитической карте Восточной Европы обусловило вектор дальнейшего развития сюжетной и семантической линий декоративного искусства болгар. По этому поводу Ф.Г. Валеев писал: «К концу домонгольского периода в болгарском орнаменте намечается процесс поступательного развития и обогащения цветочно-растительных мотивов и узоров, как и постепенное забвение старого стиля искусства с его зооморфной тематикой. Уже в начальную пору развития декора-

тивного искусства болгар, когда воздействия ислама еще не были ощутимы, становится присущей орнаментализация со всеми отсюда исходящими явлениями стилизации, условности трактовки и т. д. Зооморфные образы, постепенно теряя свое смысловое значение, растворяются в узорах из геометрических и цветочно-растительных мотивов. Этот процесс в золотоордынский период приводит к постепенному исчезновению изображений живых существ в декоративном искусстве болгар. Причины такого явления, видимо, связываются не только с запретами ислама, а и с теми внешними и внутренними процессами развития в целом искусства, которые усиливают приток новых художественных идей, новых представлений и нового художественного языка. Подобный процесс не составлял исключение лишь для болгарского искусства, а коснулся многих восточных стран, с которыми у болгар были оживленные культурно-экономические взаимоотношения».



Рисунок 5.1. Образцы декоративно-прикладного искусства волжских булгар X – первой половины XIII веков

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результатом адаптации социума к естественной природной среде является культура, которая, в свою очередь, начинает влиять на само общество и характер взаимоотношений с природным окружением, прежде всего через систему ценностей, составляющих ядро любой культуры. В современной литературе нет единства в терминологическом определении культуры, об этом свидетельствует и постоянно увеличивающееся количество подходов к определению культуры: в середине 50-х гг. XX в. Кребер А. и Клакхон К. насчитали в научной литературе около 160, а в 70-х гг. Мольт А. – более 250 определений культуры.

Новаторством для своего времени стало понимание культуры как «способа человеческого существования, системы мироприятия, совокупности картин мира, явно или латентно присутствующих в сознании членов общества и определяющих их социальное поведение» (Ле Гофф), выраженное в исторической школе «Анналов». Культура стала рассматриваться через триединство «человек-общество-природа», каждой культуре соответствует осознание этого триединства в виде картины мира, представлений о времени и пространстве, жизни и смерти, судьбе и т.д. Данные представления отражаются не только в сознании социума, но и в его деятельности, в формах культуры (мифе, религии, искусстве, обычаях и т.д.).

Объединив представления о картине мира, представленные социологией, психологией, нейрофизиологией, авторы сборника «Субкультуры и этносы в художественной жизни» определили картину мира как:

А) систему образов – наглядных представлений о мире и месте человека в нем;

Б) связей между ними – сведений о взаимоотношениях человека с действительностью – человека с природой, человека с обществом, человека с другим человеком и с самим собой;

В) порождаемые этой своеобразной конфигурацией образов и сведений жизненные позиции людей, их убеждения, идеа-

лы, принципы познания и деятельности, знания, ценностные ориентации и духовные ориентиры (любые существенные изменения картины мира автоматически влекут за собой перемены в системе указанных элементов).

В соответствии с этими особенностями картина мира:

А) целиком определяет своеобразие восприятия и интерпретации любых событий и явлений;

Б) представляет собой основу, фундамент мировосприятия, опираясь на который человек действует в мире;

В) имеет динамичный характер, что предполагает постоянное изменение, корректирование картины мира под влиянием жизненных обстоятельств.

Носителем картины мира выступает как отдельный человек, так и этнос, социальные группы. Картина или модель мира «как представление о мире и себе в нем, составляет центральную часть психической жизни человека. Эту модель человек формирует всей своей жизнью, всем своим опытом» (Грановская, Крижанская, 1994).

Переход от одного этапа развития общества к другому сопровождается изменениями в картине мира, следовательно «развитие человека и человечества – это последовательное изменение и усложнение индивидуальных и групповых картин мира» (Субкультуры и этносы в художественной жизни, 1996).

Исторически первой картиной мира являлась мифологическая картина, ядром которой, по мнению ряда исследователей, выступала космологическая модель как образец любого вида творчества: «Специфика мифа заключается и в том, что в виде рассказа о происхождении элементов мироздания и социума дается описание некоей модели мира» (Мелетинский, 1994).

В период древности различные формы культуры существовали в первоначальной слитности, отражением первобытного синкретизма являлся миф как исторически первая картина мира. Мифологическое мышление отражает как раз такой этап, когда триада «человек-общество-природа» в сознании человека неразделима, выражением этого единства является тотемизм.

Миф выполнял множество функций в древнем обществе: познавательную, коммуникативную, гармонизировал отношения человека с социумом и природным окружением, представлял образец для подражания, сплачивая коллектив на основе единой традиции и представлений.

Кроме того, миф есть образная картина мира, эта близость мифа и искусства не раз привлекала внимание исследователей, видевших в древнем искусстве отражение мифологических представлений или рассматривающих миф как форму, содержащую в себе различные виды искусства.

Только с периода Нового времени искусство стало отдельной формой культуры, но это, конечно, не значит, что чувство прекрасного возникает только у человека с этого времени. «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия (как, напротив, выделение эстетики в особую дисциплину компенсировало ту деэстетизацию миропонимания, которой было оплачено рождение новоевропейской «научности» и «практичности» (Аверинцев, 1997).

Следовательно, вполне уместно рассматривать произведения древнего и средневекового искусства как сложные тексты, вмещающие в себя не только собственно эстетическую модель, но и отражающие онтологические представления, или «маленький мирок», микрокосмос в разрезе своих физико-геометрических характеристик подобный миру большому — макрокосмосу» (Жегин, 1970).

Особое внимание к первобытному и традиционному искусству связано и с тем, что оно существовало в условиях бесписьменной культуры, что также делает произведения древнего искусства «единственным источником по истории эволюции мышления и культуры» (Куценков, 2001).

Эволюция первобытного и традиционного искусства характеризуется, по мнению Куценкова, переходом от натурализма к условности и изменением соотношения зооморфных и антропоморфных изображений, что отражает изменения в обществе и в сознании. Первоначально в первобытном искусстве преобладали

изображения животных, зооантропоморфные изображения, по наблюдениям автора, становятся ведущими в «заключительной фазе существования родового общества, в канун государствообразования, и даже непосредственно в процессе сложения ранних государств». Появление зооантропоморфных образов в искусстве фиксирует «переходный этап между мифом и дискурсивным мышлением: миф пока что не превратился в сказку, но уже нуждается в зримом и осязаемом воплощении того, что невиданно и неслыханно».

Интересным представляется и соотношение между изобразительной традицией и ее более поздней письменной интерпретацией. Зачастую изобразительные тексты могут являть собою более архаические мифы, чем представленные в письменный период. Связанно это было с особым отношением к произнесенному слову, «считалось, что легче и безопаснее изобразить миф, нежели его произнести, рассказать». (Кинжалов, 1977).

Древнее и средневековое искусство Прикамья и Приуралья соответствовало культуре бесписьменной, в связи с чем вопросы происхождения, этнической принадлежности, семантики данного явления вызывают споры среди исследователей, а сами художественные явления зачастую выступают как аргумент в пользу той или иной точки зрения. Сложность интерпретации культового искусства связана с тем, что нам неизвестны как изображенные персонажи, так и то, почему они изображались подобным образом, а не иначе. В этом случае «к произведению старого искусства правомерно подходить как к предмету дешифровки, пытаясь выявить особый язык художественных приемов, т.е. специальную систему передачи того или иного содержания на плоскости картины». (Успенский)

В ситуации утраты вербальной традиции, по мнению Антоновой Е.В., вполне уместно обращение к мифологическим универсалиям, поскольку моделирование мира имело общие черты даже между культурами, несвязанными друг с другом непосредственно. (Антонова, 1991)

Флерова В.Е. также считает необходимым и возможным при исследовании древнего изобразительного искусства «начи-

нать анализ изображений не с пантеона сверхъестественных существ, а с наиболее общих сюжетов. Таковым и является образ мифологической вселенной». (Флерова, 2001)

С позиции древнего сознания, «реально лишь то, что сакрализовано (сакральное отмечено), а сакрализовано лишь то, что составляет часть космоса, выводимого из него, причастно к нему». (Топоров, 1982)

Представляется, что древнее и средневековое Прикамья и Приуралья, являясь ядром духовной культуры, отражает мифологическую картину мира, а эволюция сюжетов этого искусства демонстрирует изменения как в представлениях о мире, так и в социальной структуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы.— М., 1997.
2. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера.— М.-Л., 1959.
3. Антонова Е.В., Раевский Д.С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока.— М., 1991.
4. Аппельгрэн-Кивало Я. Основные черты скифо-пермского орнаментального стиля // Труды XV Археологического съезда. Т.1.— М., 1914.— С. 481 — 492.
5. Бадер О.Н. О восточном серебре и его использовании в древнем Прикамье (к последним находкам) // Сборник Молотовского областного музея «На Западном Урале».— Молотовгиз, 1952.
6. Бадер О.Н., Смирнов А.П. «Серебро закамское» первых веков нашей эры. Баргымское местонахождение // Тр. ГИМ: Памятники культуры. Вып. XIII.— М.: Гос. изд-во культ.-просвет. литературы. 1954. 25 с.
7. Бадер О.Н. Каповая пещера.— М., 1965.
8. Балакин Ю.В. Урало-сибирское культовое литье в мифе и ритуале.— Новосибирск: Наука, 1998.
9. Белавин А. М., Мельничук А.Ф. Средневековые памятники у д. Володин Камень в приустьевой части р. Яйвы // Памятники железного века Камско-Вятского междуречья. Вып. 2.— Ижевск, 1984.
10. Белавин А.М. Об этнической принадлежности пермского средневекового звериного стиля // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 1-2.— Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2001.— С. 14 — 24.
11. Белавин А.М., Крыласова Н.Б. Неволинские пояса в системе международных связей // Миграция и оседлость от Дуная до Ладоги в первом тысячелетии христианской эры. СПб: СтИАиАМЗ, 2001.
12. Белавин А.М. К вопросу об изображениях Мир-сусне-хума из Прикамья и Зауралья // Удмуртской археологической экспедиции 50 лет. УДИИЯЛ.— Ижевск, 2004.
13. Буров Г.М. Бронзовые культовые плакетки западносибирского стиля на Европейском северо-востоке // Западная Сибирь в эпоху средневековья.— Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984.— С. 32 — 46.
14. Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975.
15. Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарстана.— Казань, 2002.
16. Валеева Д.К. Искусство волжских булгар.— Казань, 1983.
17. Голдина Р.Д. Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье.— Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985.
18. Грибова Л.С. Пермский звериный стиль: Проблемы семантики.— М.: Наука, 1975.
19. Грибова Л.С. Стилистические особенности древнепермской бронзовой пластики // Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве Удмуртии.— Ижевск, 1984.— С. 39 — 56.
20. Городцов В.А. Подчеремской клад // Советская археология.— 1937.— № 2.— С. 113 — 150.

21. Даркевич В.П. Аргонавты средневековья.– М.: Наука, 1976.
22. Даркевич В.П. Путиами средневековых мастеров. (Издание второе).– М. Книжный дом ЛИБРОКОМ. 2010.
23. Даркевич В.П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв.: Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья. (Издание второе).– М. Книжный дом ЛИБРОКОМ. 2010.
24. Доминьяк А.В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле.– Пермь: «Книжный мир», 2010.
25. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
26. Засецкая И.П. Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху (конец IV–V вв.).– СПб: 1994. 224 с.
27. Иванов В.А., Крыласова Н.Б. Взаимодействие леса и степи Урало-Поволжья в эпоху средневековья (по материалам костюма).– Пермь: ПФ Института истории и археологии УрО РАН, 2006.– 162 с.
28. Искусство каменного века (лесная зона Восточной Европы). Отв. ред. Т.М.Потемкина.– М., 1992.
29. Кинжалов Р.В. Проблема реализации вариантов мифа в повествовательном фольклоре и изобразительном искусстве.//Фольклор и этнография.– Л., 1977.
30. Крыласова Н.Б. К вопросу об интерпретации кресал с сюжетом, известным в историографии как «Один и вороны» // Российская археология, 2006, № 4.
31. Крыласова Н.Б. Археология повседневности: материальная культура средневекового Предуралья.– Пермь: ПГПУ, 2007.– 352 с.
32. Культовые памятники гороно-лесного Урала. Сб. статей под ред. В.Д.Викторовой и др.– Екатеринбург, 2004.
33. Куценков П.А. Начало: Очерки истории первобытного и традиционного искусства.– М., 2001.
34. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада.– М., 1992.
35. Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости.– М., 1987.
36. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа.– М., 1976.
37. Михайлова К.А. «Древнерусские наборные пояса в XI–XII вв.: северная и южная традиции», Русь в IX–XIV веках. Взаимодействие севера и юга.– М.: Наука, 2005.
38. Могильников В. А. 1968. Елыкаевская коллекция Томского университета // Советская археология. № 1.
39. Новокрещенных Н.Н. Археологические изыскания в западной части Пермской губернии // Труды ПУАК. Т.4.– Пермь, 1901.– С. 107 – 141.
40. Оборин В.А. Древнее искусство народов Прикамья: Пермский звериный стиль.– Пермь: Пермское книжное изд-во, 1976.
41. Оборин В.А., Чагин Г.Н. Искусство Прикамья: Чудские древности Рифея.– Пермь, 1988.
42. Овчинников Ф.В. О происхождении харинской полихромной поясной гарнитуры (К вопросу об истоках культуры харинского типа) // Материалы по археологии Европейского Северо-Востока, вып. 17, 2004.
43. Орбели И.А., Тревер К.В. Сасанидский металл.– М.-Л., 1935.
44. Оятева Е.И. Искусство Прикамья по материалам художественной металлической пластики: Сборник научных трудов.– Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2003.
45. Проблемы первобытной культуры. Сб. статей под ред. В.Г.Котова, В.Е. Ще-

- линского.— Уфа, 2001.
46. Рыбаков Б.А. Космогоническая символика «чудских» шаманских бляшек и русских вышивок // Финно-угры и славяне: Тр. советско-финского археол. симпоз.— Л., 1979.— С. 7 — 40.
 47. Семантика древних образов. Сб. статей под ред. д.и.н. Р.С. Василевского.— Новосибирск, 1990.
 48. Смирнов Я.И. Атлас древней серебряной, золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи.— СПб, 1909.
 49. Смирнов А.П. Очерки древней и средневековой истории народов среднего Поволжья и Прикамья.— М: Изд-во АН СССР, 1952.
 50. Спицын А.А. Шаманские изображения // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. Т.8, вып.1.— М., 1906.
 51. Субкультуры и этносы в художественной жизни общества.— СПб., 1996.
 52. Теплоухов Ф.А. Древности Пермской чуди в виде баснословных людей и животных // Пермский край. Вып. 2.— Пермь, 1893.— С. 3 — 74.
 53. Теплоухов Ф.А. Древности, найденные в Чаньвенской пещере Соликамского уезда // Пермский край. Т. 3.— Пермь, 1895.
 54. Теплоухов Ф.А. Чудское жертвенное место на р.Колве // Труды Пермской ученой архивной комиссии. Вып. 3.— Пермь, 1897.— С. 131 — 151.
 55. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста.— М., 1980.
 56. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире // Очерки истории естественно-научных знаний в древности.— М., 1982.
 57. У истоков творчества. Сб. статей. Отв. ред. д.и.н. Р.С.Василевский.— Новосибирск, 1978.
 58. Успенский Б.А. О семиотике иконы // Семиотика искусства.— М., 1995.
 59. Фармаковский Б.В. Архаический период в России // МАР.— 1913.— № 34.— С. 33 — 78.
 60. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды.— М., 1976.
 61. Флерова В.Е. Образ мира в изобразительном искусстве Хазарии // Флерова В.Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии.— М., 2001.
 62. Худяков М.Г. Культово-космогонические представления в Прикамье в эпоху разложения родового общества // Проблемы истории докапиталистических обществ.— 1934.— № 11-12.— С. 76 — 97.
 63. Чарнолуский В.В. Легенда об олене-человеке.— М.: Наука, 1965.
 64. Чижова Л.В. Культовое литье лесной полосы Евразии в системе анимистических представлений угро-самодийцев // Новые археологические исследования на территории Урала: Межвузовский сборник научных трудов.— Ижевск, 1987.— С. 121 — 135.
 65. Шмидт А.В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля // Сборник МАЭ. Вып. VI.— Л., 1927.— С. 125 — 164.
 66. Чернецов В.Н. Бронза Усть-Полуйского времени // МИА. Вып. 35.— М., 1953.— С. 121 — 179.
 67. Schwerin von Krosigk. Zum Aussagewert zweier Bronzeblecharbeiten im Permer Tierstil unter den votiven der Lomovatovo-Kultur an der Kama im Uralvorland im 6 — 9 Jahrhundert/ Schwerin von Krosigk//EURASIA ANTIQUA, 5.— Berlin, 1999.— С. 575 — 593.

Учебное издание

Иванов Владимир Александрович
Белавин Андрей Михайлович
Игнатьева Оксана Валерьевна (научный редактор)

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ПРИКАМЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ В ДРЕВНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Учебное пособие

Издание осуществляется в авторской редакции.

Авторы опубликованных материалов несут ответственность за подбор и точность приведенных фактов, цитат, статистических данных, собственных имен, географических названий и прочих сведений, а также за то, что в материалах не содержится данных, не подлежащих открытой публикации.

При перепечатке материалов ссылка на данный сборник обязательна.

ИБ № 399

Свидетельство о государственной аккредитации вуза
№ 1806 от 11.03.2009 г.

Изд. лиц. ИД № 03857 от 30.01.2001 г.

Подписано в печать 10.12.10. Формат 60х90 1/16

Бумага ксероксная. Печать на ризографе. Набор компьютерный

Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 8,1

Тираж 200 экз. Заказ № 787.

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного педагогического университета
614990, г. Пермь, ул. Сибирская, 24, корп. 2, оф. 71,
тел. (342) 238-63-12

Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе «ОТ и ДО»

614094, г. Пермь, ул. Овчинникова, 19; тел. (342) 224-47-47

Список опечаток

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
7	6 снизу	статистическая	статичная
28	12 сверху	ювелирный	ювелирные
29	15 сверху	тем боле	тем более
39	18 сверху	ананьииской	ананьинской
39	10 снизу	памятников	памятниках
45	9 сверху	определенной	определенное
46	5 снизу	пологнутыми	подогнутыми
65	1 сверху	накладка	накладки
66	15 снизу	захоронения	захоронениях
70	7 снизу	территорий	территорией
86	14 снизу	Мир-Мумне-Хум	Мир-Сусне-Хум
92	8 сверху	восточный	восточные
100	Подпись под рис.5	кресло	кресало