

НОВЕЙШИЕ НАХОДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРОНЗЫ И ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ "ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЯ" В ИСКУССТВЕ СЮННУ

С.С. МИНЯЕВ*

Изучение истории и культуры азиатских гуннов-сюнну – является одним из традиционных научных направлений в деятельности Института истории материальной культуры РАН (Сосновский 1934; 1935; 1946; Бернштам 1937; 1951; Давыдова, Шилов 1953). В последние годы Забайкальская экспедиция ИИМК РАН проводит систематические исследования одного из опорных археологических памятников сюнну – Дырестуйского могильника, расположенного на юге Западного Забайкалья в Жидинском районе Республики Бурятия. Раскопки этого памятника, где сейчас исследовано более 100 захоронений, дали важнейшую, во многом принципиально новую информацию о сюннском обществе (Минаяев 1989; 1994). Кроме того, исследование могильника сплошной площадью позволило выявить множество грунтовых могил, не имевших видимых признаков на дневной поверхности и поэтому непотревоженных грабителями. В разнообразном инвентаре таких захоронений особо выделяются предметы искусства, в первую очередь художественная бронза, которая составляла основу сюннских наборных поясов. Первые данные о таких поясах уже изданы (Давыдова, Минаяев 1988; 1993); в настоящей статье публикуются находки, сделанные Забайкальской экспедицией в последние годы (рис.1). Эти находки, еще раз продемонстрировали разнообразие художественного мира сюнну и подчеркнули необходимость детального анализа процессов формирования образов сюннского искусства.

Несомненная художественная ценность сюннской бронзы, образцы которой встреча-

ются в памятниках сюнну на широкой территории (Забайкалье, Южная Сибирь, Монголия, Северный Китай) привлекала внимание многих исследователей, рассматривавших технику изготовления предметов, стилистические особенности и семантику сюжетов. В целом не вызывает сомнений, что большинство образов искусства сюнну, в том числе и сюжеты художественной бронзы, находит убедительные аналогии в так называемом "скифо-сибирском зверином стиле". Как правило это обстоятельство позволяет трактовать сюннское искусство как одну из стадий развития названного стиля.

Вместе с тем, наряду с зооморфными сюжетами в сюннской бронзе представлены и предметы, орнаментальную трактовку которых можно условно назвать "геометрической". Это "решетчатые" или "ажурные" пряжки верхнего пояса различной формы, ажурные пряжки ремней, а также орнамент на характерных типах медкой бронзовой пластики: наконечниках, пуговицах и т.п. Истоки "геометрического" стиля в искусстве сюнну на первый взгляд не совсем ясны, так как названные изделия не имеют прямых аналогий в скифских культурах Сибири и Центральной Азии. Детальный анализ сюннской художественной бронзы, в том числе новейших находок на Дырестуйском могильнике, позволяет, на взгляд автора, проследить становление этого стиля как процесс переработки изначально зооморфных "скифо-сибирских" сюжетов, в большинстве из которых в свою очередь отчетливо прослеживается влияние переднеазиатского искусства. Рассмотрим это предположение на конкретных примерах.

* Россия, Санкт-Петербург, 191186, Дворцовая наб., 18. Институт истории материальной культуры РАН, Отдел Средней Азии и Кавказа.



Рис. 1. Новые находки художественной бронзы на Дырестуйском могильнике.

Fig. 1. New bronzes from Dyrestuy burial ground.

Пластини-пряжки верхнего пояса. Имеющийся в настоящее время материал позволяет наиболее подробно проследить формирование "решетчатых" пластин-пряжек. В качестве одной из исходных композиций в скифо-сибирском искусстве можно назвать сцену с изображением фантастических животных, стоящих по краям символического дерева (коллекция Петра I, Артамонов 1973:157). Данная композиция заключена в прямоугольную рамку, на которую в виде листьев дерева нанесены ячи для инкрустаций. Дерево и фигуры животных, несмотря на их условность, проработаны отчетли-

во. Передние лапы животных почти неразличимо сливаются с ветвями дерева, головы животных изображены вполне реалистично (рис.2:3).

Пряжки такого типа, вероятно, послужили образцом для изготовления подобных изделий в бронзе, но при неоднократном копировании и доработке отливок многие детали были утрачены. На рамках некоторых бронзовых пластин, видимо, более ранних, чем остальные, сохраняются головы животных, выполненные в том же стиле, что и на пряжках из коллекции Петра I. Однако, вся композиция в целом получает уже геометрическую трактовку. Ветви

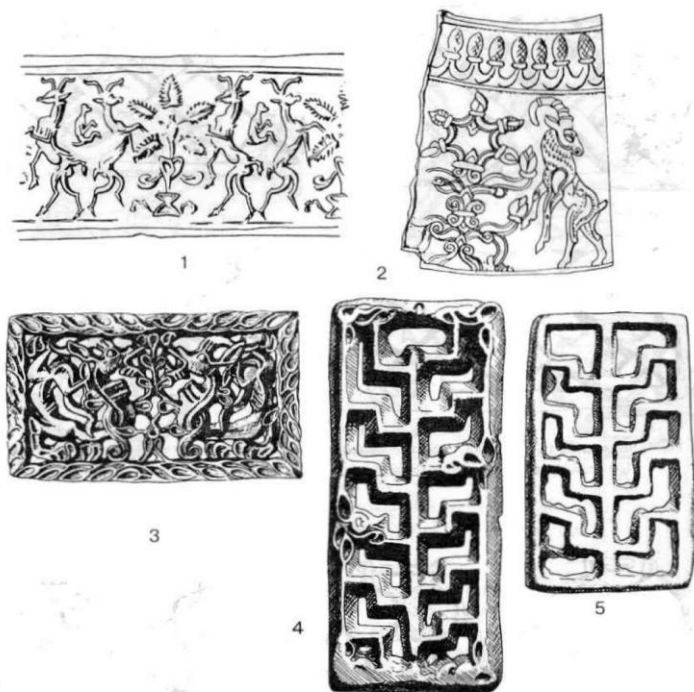


Рис.2. Сцены с животными у священного дерева и возможные трансформации этого сюжета в скифской бронзе. 1 – оттиск цилиндрической печати из Суз, 2 – фрагмент пекторали из Зивиев, 3 – пластина из коллекции Петра I, 4,5 – бронзовые пластины из Южной Сибири

Fig.2. Scenes showing animals beside the sacred tree and possible transformations of this scene in Hsiung-nu bronzes. 1 – imprint of a cylindrical seal from Susa; 2 – fragment of a pectoral from Ziwiyeh; 3 – plaque from Peter I collection; 4,5 – bronze plaques from South Siberia.

дерева исчезают, слившись с передними лапами животных и образуя тем самым ломаные зигзагообразные линии. Эти зигзаги соединяют рамку пряжки с прямой линией в центре, которая вероятно крайне условно изображает ствол символического дерева (рис.2: 4).

С течением времени в результате многократного воспроизводства стилизация исходного зооморфного сюжета окончательно завершается. Рамка пряжки становится гладкой, от голов животных поначалу остаются лишь несколько ячеек, затем исчезают и они. Таким образом, сцена с изображением животных у дерева превращается в чисто геометрическую композицию. Мастера, отливавшие пряжки, добавляли иногда к таким композициям детали "рас-

тительного" характера (листва на рамке пряжек с "зигзагами"), не осмысливая, вероятно, семантику и образы первоначального сюжета. Наиболее поздние пластины-пряжки отливаются иногда в виде трапеций с ломаными зигзагообразными краями, которые уже ничем не напоминают исходную композицию с животными (рис.2:5).

Сходный процесс упрощения первоначального сюжета с постепенным исчезновением зооморфных деталей можно проследить и на примере других прямоугольных пластин, хотя из-за недостатка данных не для всех из них можно выделить сейчас исходные композиции в "скифо-сибирском стиле". Так, еще один вариант "решетчатых" пластин, в центре которых

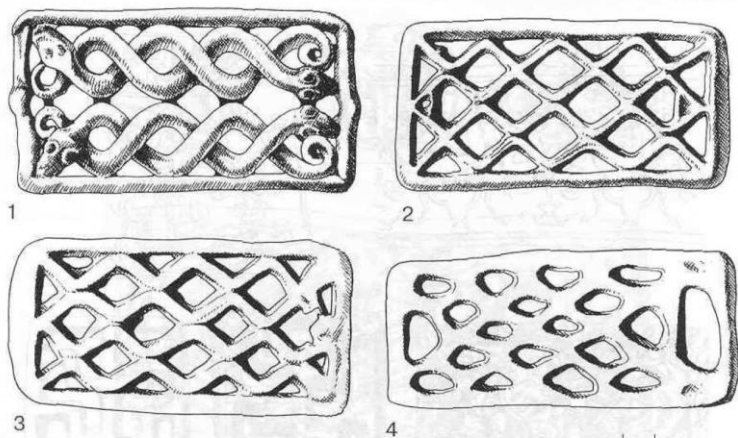


Рис.3. Возможные трансформации сюжета с четырьмя змеями на хсиунских пластинах-пряжках.
Fig.3. Possible transformations of the scene with four snakes on Hsiung-ni plaque-buckles.

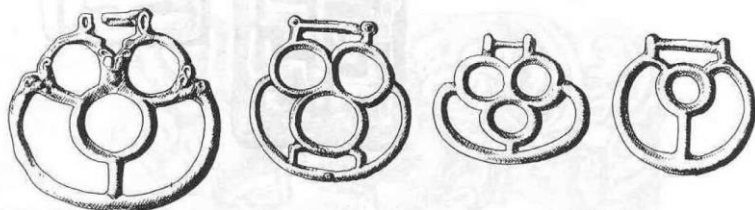


Рис.4. Возможные трансформации поясных пластин-пряжек с П-образным выступом.
Fig.4. Possible transformations of belt plaque-buckles with rectangular protrusions.

изображены не зигзагообразные линии, а решетка из мелких ромбических звеньев, образовался, видимо, в результате копирования пластин с двумя парами ползущих змей. Наиболее ранние образцы таких пряжек отличаются тщательностью изображения, детально проработаны даже глаза змей. С течением времени изображение становится менее четким, а затем превращается в решетку, очень отдаленно напоминающую первоначальный сюжет (рис.3).

Аналогичной переработке (постепенное упрощение зооморфных сюжетов и их стилизация) подверглось, очевидно, большинство (если не все) сюжетов на пластинах-пряжках. Основные стадии этого процесса можно видеть, например, на часто встречающихся в памятниках сюнну пряжках с изображением схватки ло-

шадей. На более ранних пряжках композиция вполне реалистична, копыта животных выделены небольшими ячейками; пространство над лошадьми, иногда и под ними, заполнено такими же ячейками, которые часто встречаются и на рамке пряжки. В дальнейшем ячейки становятся менее четкими, либо исчезают совсем, фигуры животных изображаются менее детально, композиция становится более свободной. На самых поздних пряжках изображен тот же сюжет схватки коней, однако размер изделий заметно сокращается, а их вес уменьшается со 100–110 граммов до 18–20 граммов (ср. например Andersson 1932: pl.XXXI:1; Samolin, Drew 1965: pl.17:d). Такой же процесс упрощения первоначального сюжета с постепенным исчезновением дерева и частей тела животных отмечен на

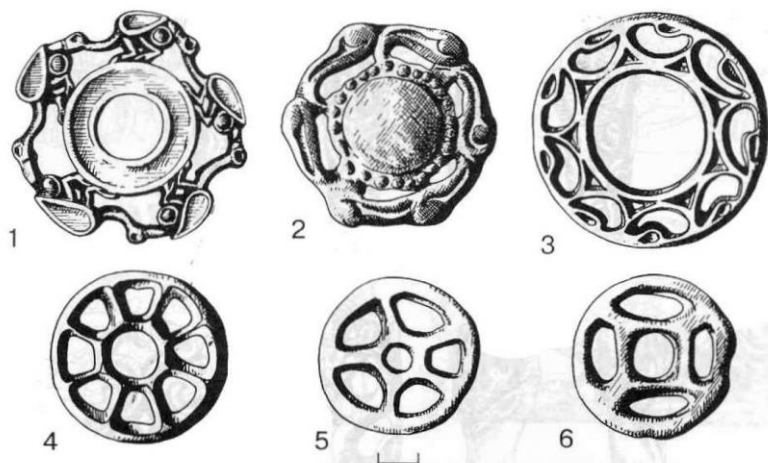


Рис.5. Предполагаемая трансформация композиции на круглых ажурных кольцах.

Fig.5. Assumed transformation of a composition on round openwork rings.

примере композиции с изображением трех горных козлов (Артамонов 1973:163).

Кроме прямоугольных пластин аналогичная тенденция прослеживается также и на поясных пряжках неправильной формы. Так, на паре пряжек с П-образным выступом из Иволгинского могильника в месте соединения кругов пряжки друг с другом и с краем пряжки имеются рельефные изображения голов животных (Davudova 1968: fig.19:1). На следующем этапе стилизации пряжки такого типа сохраняют свою форму и размеры, однако головы животных исчезают; с течением времени размеры пряжек уменьшаются, количество внутренних кругов, составляющих основу пряжки, сокращается с трех до одного, соединенного с рамкой тремя радиусами (рис.4).

Круглые ажурные пряжки верхнего пояса. Для изделий этого типа в качестве исходной "скифо-сибирской" композиции можно назвать кольцо с изображением идущих друг за другом птиц из коллекции Петра I (рис.5:1; Артамонов 1973:193). Реалистичное поначалу изображение птиц с течением времени постепенно схематизировалось: от птиц сначала остаются только изображения голов (как и в процессе трансформации пряжек с изображением животных у древа жизни), расположенные также по краю пластины (рис.5:2). На следующем этапе переработки эти головы превращаются в ячеи по краю кольца (рис.5:3), которые в дальнейшем также исчезают. Исходная композиция

с изображением птиц превращается в геометрическую, в виде двух кругов, внешнего и внутреннего, соединенных между собой несколькими радиусами, число которых также постепенно сокращалось (рис.5:4-6).

На примере прямоугольных пластин-пряжек и ажурных колец можно отметить некоторые закономерности в наблюдаемом процессе схематизации: от первоначальных зооморфных сюжетов сначала остаются изображения голов животных или птиц, затем они трансформируются в ячеи в виде запятых, а впоследствии рамка пряжек становится гладкой.

Пуговицы. В золотой коллекции Петра I имеется несколько пуговиц, на щитке которых нанесены различные зооморфные изображения, в том числе аналогичные сюжетам на сюннских пуговицах из бронзы, но более реалистичные и детально проработанные. В сюннском искусстве изображения на пуговицах, как и на других предметах, подвергаются переработке и трансформируются в геометрический орнамент. Некоторые этапы такой переработки можно проследить на примере пуговиц с изображением сидящего медведя. Начальный этап их трансформации уже рассмотрен в литературе (Давыдова 1971: 105), дальнейшая стилизация протекала также, как и в случае с пряжками: уши и морда животного изображались все более условно в виде круглых ячеек, пока не превратились в геометрическую композицию из центрального круга и расположенных вокруг него



Рис.6. Предполагаемые трансформации композиций на ложечковидных застёжках (1-6), пряжках ремней (7,8) и пуговицах (9-12).

Fig.6. Assumed transformations of compositions on spoon-shaped clasps (1-6), belt buckles (7,8), and buttons (9-12).

небольших кружков (рис.6:9-12).

Ложечковидные наконечники ремней. В сунуском искусстве на этих предметах часто встречается изображение головы копытного (возможно, сайги), реже — сцены терзания копытного кошачьим хищником. По мнению автора исходные зооморфные композиции этих сюжетов имеются на золотых наконечниках ремней (Артамонов 1973: 193; Руденко 1962: рис.1) в коллекциях Витзена (рис.6:1) и Петра I (рис.6:5), а также на роговом наконечнике из Саглы-Бажи (Грач 1980: рис.39:11). Процесс превращения головы копытного в геометрический орнамент прослеживается достаточно подробно (рис. 6): как и в предыдущих случаях реалистическое изображение головы животного постепенно утрачивает свою выразитель-

ность — его рога, глаза и морда распадаются на отдельные орнаментальные зоны из прямоугольников и треугольников, количество элементов в каждой зоне также постепенно уменьшается (рис.6:1-4). Трансформация сцены терзания, столь динамично представленной на наконечнике из коллекции Петра I не может быть восстановлена достаточно подробно ввиду недостатка материала. Возможно, одну из стаций этой трансформации отражают бронзовые наконечники из Южной Сибири — один из них найден в Косогольском кладе (Нащенко 1967), место находки другого точно неизвестно (Красноярский музей, № 122-669). От изображения копытного в данном случае остается только один стилизованный рог, размещенный по верхнему краю наконечника, от головы хищни-

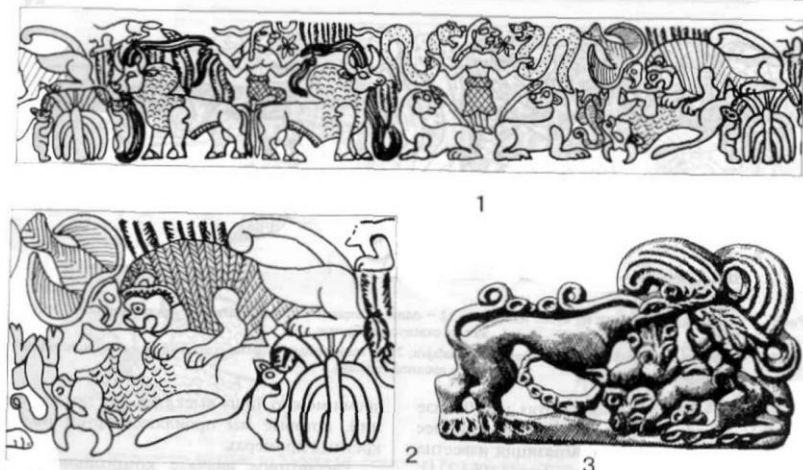


Рис. 7. 1 – развертка композиции на кубке из Хафайи; 2 – деталь композиции (сцена терзания); 3 – аналогичная композиция на сюннуской бронзе.

Fig. 7. 1 – composition on the beaker from Khafajah; 2 – detail of the composition (clawing scene); 3 – and a similar composition on a Hsiung-nu bronze.

ка – только кружок в центре предмета (рис. 6:6).

Орнаментированные пряжки ремней. Этим предметам также имеются убедительные прототипы в коллекциях сибирского золота. Так, на пряжке из коллекции Петра I (рис. 6: 7) изображены четыре головки птиц, расположенных попарно таким образом, что нижняя пара головок является зеркальным отражением головок верхней пары, соединенных между собой дугообразной перемычкой со шпеньком. Между головками нижней пары помещена фигурка ежа (Артамонов 1973:165). Сюннуские пряжки отличаются меньшей выразительностью, изображение ежа исчезает, но процесс трансформации в пряжки с геометрическим орнаментом аналогичен рассмотренным выше (рис. 6:8).

Анализ сюннуской художественной бронзы показывает, таким образом, что широко представленные в ней различные геометрические композиции являются результатом стилизации и переработки в процессе многократного копирования исходных зооморфных изображений. В свою очередь эти зооморфные изображения и композиции связаны с кругом скифо-сибирского искусства, прежде всего, с золотыми изделиями из курганов сибирской знати скифского времени, которые были собраны в коллекциях Петра I и Витцена, а в последнее время обнаружены и в непогребенных археологических комплексах (Матющенко, Яшин 1987: 192–195). Это обстоятельство на первый взгляд связывает, формирование важнейших компо-

нентов как духовной так и материальной культуры сюнну (сюжеты искусства и наиболее характерные типы предметного комплекса) с кругом скифских племен Саяно-Алтая и Южной Сибири, где рассматриваемые в качестве исходных предметы с зооморфными изображениями получили наибольшее распространение.

Однако, изображения, о которых идет речь, не являются, видимо, продуктом только собственно скифского художественного творчества – ряд из них находит убедительные аналогии в передневосточном искусстве, влияние которого на сложение искусства скифского времени неоднократно рассматривалось в литературе и подтверждается новыми публикациями (ср. например сцены охоты на кабана на халцедоновой печати из ахеменидского Ирана: Pittman, Aruz 1987:74 и близкую по сюжету, но более динамичную сцену на поясных пластинах из Сибирской коллекции: Артамонов 1973:136).

Рассмотрим композицию с изображением животных у символического дерева. Подобный сюжет известен в искусстве Переднего Востока с глубокой древности – его принято считать культовым, символизирующим силу и плодородие (Porada 1963:214). Одним из наиболее ранних является, видимо, изображение на цилиндрах-печатах из Суз, период С (Porada 1963:23). Подобная сцена, видоизменяясь в деталях, продолжает существовать в искусстве Переднего Востока, в частности в древнеиранском, длительное время. В XV–X в.в. до н.э. она

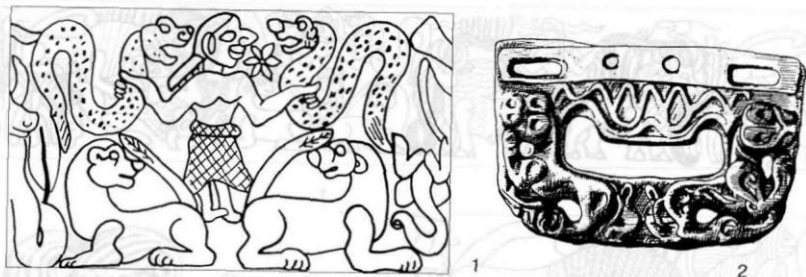


Рис.8. 1 – Деталь композиции на кубке из Хафайи; 2 – один из вариантов предполагаемой трансформации этого сюжета в сюннускую бронзу.

Fig.8. 1 – detail of composition on the beaker from Khafajah; 2 – a transformation of this scene in Hsiung-nu bronzes (one of the assumed versions).

встречается на цилиндрах-печатах и в бронзе (рис.2:1; Porada 1963:46,56), в более позднее время (IX в. до н.э.) эта композиция известна на обломке сосуда из Хасанлу (Porada 1963:111). Аналогичная сцена представлена и на золотой пекторали из Саккызского клада (Porada 1963:121), художественный стиль изделий которого является промежуточным звеном между скифским искусством и искусством Переднего Востока (Артамонов 1973). Дерево здесь изображено схематично, но фигура животного (козла) выражена довольно реалистично, с тщательной проработкой малейших деталей (рис.2:2). Вероятно, композиции такого типа были восприняты и переработаны скифскими мастерами: именно эти сильно стилизованные сюжеты можно видеть на рассмотренных выше пряжках из коллекции Петра I. Последние, в свою очередь, послужили основой для копирования и переработки их сюннускими ювелирами.

Композиция с изображением животных у символического дерева жизни наглядно показывает, что в сюннускую среду через посредство скифского мира проникают, а затем и перерабатываются сюжеты, формирование которых связано с передневозточным искусством глубокой древности. Поэтому можно сделать казалась бы маловероятное предположение, что и некоторые другие сюжеты (как зооморфные так и геометрические), представленные в искусстве сюнну, прошли аналогичный путь заимствования и трансформации, а некоторые, необъяснимые на первый взгляд, орнаментальные детали в реалистичных композициях сюннуского искусства являются рудиментами первоначальных образов и предметов, в измененном виде сохранившихся от первоначальных сюжетов. Конкретные этапы столь длительного пути переработки и стилизации исходных образов пока не могут быть восстановлены подробно ввиду очевидного недостатка материала. В настоящее

время можно лишь высказать ряд предположений, которые мы проиллюстрируем на конкретных примерах.

Рассмотрим вначале композицию, представленную на стегитовом кубке I тыс. до н.э. (?), найденном в Хафайе (Иран) (Porada 1963:28). Условно развертку изображения можно разделить на три основные сцены, дополненные различными второстепенными деталями (рис.7:1). Первая сцена представляет собой терзание хищной птицей и львом поверженного навзничь быка (рис.7:2). Аналогичные по композиции и персонажам сцены терзания широко распространены как в скифском так и в сюннуском искусстве. Примером могут служить золотые пластины из коллекции Петра I (Артамонов 1973:166) а также бронзовые пластины-пряжки из Дырестуйского могильника, а также случайные находки в Ордосе (рис.7:3; Anderson 1932: pl.XX). Между ними и сюжетом на кубке из Хафайи наблюдаются определенные различия в стилистической трактовке образов животных: на иранском кубке изображение более реалистично, а тщательная проработка деталей не оставляет сомнений в определении конкретных животных. Изображение на золотых и бронзовых пластинах более мифологично, трактовка образов животных в целом соответствует канонам "скифо-сибирского" стиля, однако общее сходство между композициями несомненно: и в том и другом случае кошачий хищник и хищная птица (в скифо-сибирском искусстве – грифон) терзают поверженное копытное животное. Отметим, что в данном случае, как и в рассмотренных выше примерах связующим звеном между сюжетами сюннуского и передневозточного искусства являются золотые изделия скифского времени.

Другая сцена на кубке из Хафайи изображает двух львиц (или пантер), лежащих головами в разные стороны; между животными стоит че-



Рис.9. Деталь композиции на кубке из Хафайи (1), сюннская бронзовая пластина из Ордоса (2), детали композиции на кубке и на бронзовой пластине (3-4).

Fig.9 Detail of composition on the beaker from Khafaiya (1), Hsiung-nu bronze plaque from Ordos (2), details of compositions on the beaker and on the bronze plaque (3,4).

ловец (или антропоморфное божество), держащий в руках двух змей (рис.8:1). Прямых аналогий этому сюжету пока нет ни в скифском ни в сюннском искусстве. На взгляд автора, возможный вариант переработки такой или близкой по композиции сцены представлен на бронзовой пряжке из Иволгинского могильника (Давыдова 1971:95). Поза животных, также кошачьих хищников, такая же как и на кубке из Хафайи (рис.8:2). Волнистые линии в верхней части пластины, необычные для сюннского искусства и явно выпадающие из зооморфной композиции, возможно являются рудиментом изогнутых рук и мускулатуры антропоморфного божества, представленного на стегативом кубке. Добавим, что и кошачьи хищники с характерным поворотом головы назад, изображенные в этой сцене, стилистически и иконографически находят чрезвычайно близкие аналоги на бронзовых нашивках, широко распространенных в памятниках сюнну (Давыдова, Миняев 1988: рис.2).

Третья сцена на стегативом кубке изображает двух быков, стоящих головами в разные стороны. На крупе одного из них сидит человек или антропоморфное божество из предыдущей сцены, который держит в своих руках пучки длинных волнистых линий, проходящих между рогами быков, и опускающихся до земли. Эти пучки линий заканчиваются символическим изображением дерева (рис.9:1). По мнению Е. Порады (Porada 1963:28), рассматриваемые линии изображают струи воды, а бо-

жество – повелителя природы. Прямые аналогии такому сюжету в скифском и сюннском искусстве также отсутствуют. Тем не менее можно предполагать, что рудиментарные детали этой сцены, прошедшей длительный путь переработки, сохранились в сюннском искусстве на пластинах с изображениями быков (рис.9:2), между рогами которых изображены такие же волнистые линии (практически необъяснимые из сюннского чисто зооморфного сюжета), как и на кубке из Хафайи (сравни изображения 3 и 4 на рис.9).

Отметим и ряд других существенных деталей рассматриваемого кубка. Прежде всего подчеркнем, что здесь между сценой терзания и сценой с божеством, сидящим на быке, в миниатюре представлено то же изображение с двумя фантастическими существами по сторонам стилизованного дерева, которое, как мы видели выше, было существенно переработано в сюннском искусстве. Добавим также, что иконографически эти существа весьма близки к некоторым персонажам, представленным на сюннских многофигурных композициях с изображением людей и животных, в частности на пластинах из Ордоса и Маньчжурии (Salmony 1933:pl.XXI-4). На этих же пластинах, возможно, представлен и еще один персонаж, имеющий аналогию на кубке из Хафайи – это животное (возможно, кошачий хищник) лежащий в ветвях дерева над повозкой (сюннская пластина из Ордоса, Salmony 1933, pl.XXI:4) и над одним из быков – на кубке из Хафайи. Следует отметить, что мускулатура этого живот-

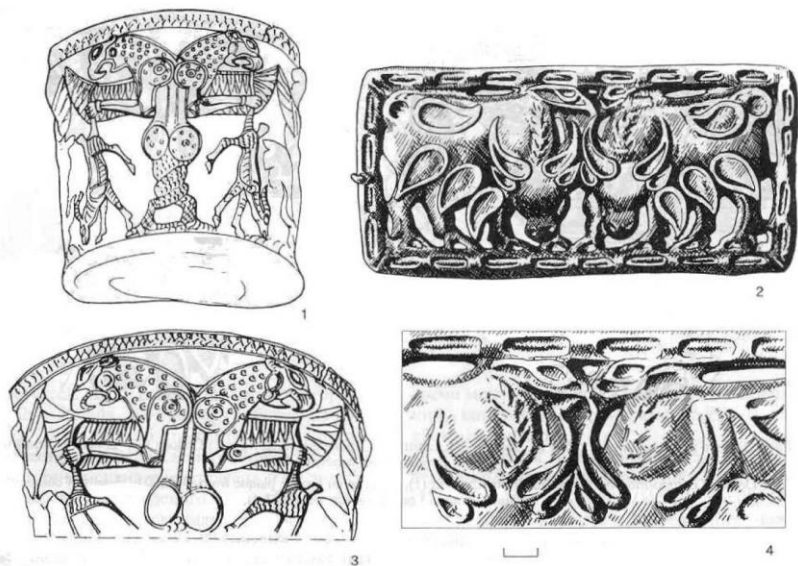


Рис.10. Электровый кубок из Ирана (1) и сюннская бронзовая пластина из Южной Сибири (2), детали композиций на кубке и на бронзовой пластине (3-4).

Fig.10. Electrum beaker from Iran (1), Hsiung-nu bronze plaque from South Siberia (2), details of compositions on the beaker and on the bronze plaque (3-4).

го подчеркнута той же характерной скобкой, что и в изображениях зверей в скифо-сибирском стиле (рис.7:1).

Всяма существенными представляются и иконографические особенности антропоморфных мужских персонажей, изображенных на стеатитовом кубке. Характерные антропологические признаки в виде прямого, далеко выступающего носа сближают их с человеческими фигурами как в скифском искусстве (золотое украшение седла из Юновки, Поднепровье — Курьер ЮНЕСКО 1976: рис.19) так и на сюннской бронзе, в частности на приведенных выше пластинах с многофигурными композициями.

Еще одна любопытная деталь, указывающая, с нашей точки зрения, на возможные истоки сюжетов сюннского искусства и подтверждающая сказанное выше, сохранилась на широко распространенных пряжках верхнего пояса с изображением пары быков. Упомянутые пряжки несколько отличаются по стилю от рассмотренных выше сюннских пластин. При описании этих изделий обычно обходят вниманием тот факт, что рога быков, головы которых

соприкасаются между собой, заканчиваются изображением головок птиц, клювом возвысившихся в спины животных (рис.10:2,4). Это обстоятельство, учитывая рассматриваемые процессы стилизации и упрощения, позволяет предполагать, что исходными для данной сцены могли быть какие-либо сюжеты, где кроме животных присутствует фантастическая двухголовая птица-демон или другое существо с двумя птичьими головами. В качестве возможных прототипов можно указать на композицию на электровом кубке (рис.10:1), найденном в Иране (Porada 1963:88) или на ритуальном топоре из Северного Афганистана (II тыс. до н.э.; Pittman, Aruz 1987:35). В обоих случаях показано фантастическое существо с ногами птицы, стилизованным туловом, двумя птичьими головами и человеческими руками. Существо, изображенное на кубке, держит в руках двух копытных (газелей?), существо, представленное на топоре, борется с другими животными. По композиции и стилю эта сцена в целом ничем не напоминает изображение на сюннских пластинах, но в контексте рассматриваемой трансформации исходных сюжетов можно



Рис. 11. Предполагаемые этапы трансформации сюннских бронзовых пластин с П-образным выступом (1–3) и золотая пластина из могильника Эмеэ (4).

Fig. 11 Assumed stages of evolution of Hsiung-nu bronze plaques with rectangular protrusions (1–3), golden plaque from Emeэ burial ground (4).

предположить, что две птичьи головы, сохранившиеся над быками — это все, что в процессе переработки и упрощения осталось от фантастического птичьего демона, один из образов которого в передне-восточном искусстве представлен на названных выше предметах.

Анализ образцов сюннских художественной бронзы как с зооморфными так и с геометрическими орнаментами показывает, что как первые так и вторые (через посредство нескольких этапов трансформации) в конечном итоге восходят к зооморфным сюжетам, широко распространенным в "скифо-сибирском" искусстве. В свою очередь эти сюжеты формировались под очевидным влиянием передне-восточных традиций, что неоднократно отмечалось в литературе (Rostovcev 1929; Артамонов 1973; Раевский 1985). Мастера скифской эпохи подвергли передне-восточные сюжеты определенной стилистической и композиционной переработке, создав на их основе вполне оригинальное направление древнего искусства. Через посредство скифских культур (а возможно и культур более раннего времени) характерные передне-

восточные сюжеты проникают в различные регионы степного пояса, в том числе далеко в Сибирь и Центральную Азию, где получают широкое распространение. На рубеже III-II в.в. до н.э. с ними знакомятся сюнну, под властью которых оказалось население ряда сибирских и центральноазиатских провинций скифского мира. Благодаря этому композиции передне-восточного искусства глубокой древности, сохранявшие свою основу на протяжении тысячелетий, распространяются и в сюннскую среду, подвергаясь при этом механическому копированию и переработке.

Быстрая трансформация исходных зооморфных сюжетов, за короткий срок утративших столь долго существовавшие сюжетные линии, потерявших многие характерные детали а порой и превратившихся в геометрические композиции, показывает, вероятно, что сюннские ювелиры не осмысливали содержание таких сюжетов, упрощая и ликвидируя многие незнакомые для них детали и целые образы, сохраняя и обогащая реализмом только близкие и понятные им сцены с изображениями живот-

ных. Это наблюдение позволяет предположить, что эстетические критерии важнейшего феномена духовной культуры — изобразительного искусства, формировались у сюнну вне зоны скифо-сибирского мира, основные сюжеты искусства которого претерпевают в сюннуской среде столь быстрое изменение. Подчеркнем в связи с этим, что композиции, быстро трансформированные сюнну в Центральной Азии, в зоне своего формирования на Переднем Востоке во многом в неизменном виде доживают вплоть до средневековья — сравните сцены с изображением животных у священного дерева (Pogada 1963) или прыжки пояса с изображением головы барана, быстро стилизованные в сюннуской среде (рис.11:1–3), но сохраняющие все детали в регионах влияния передневосточного искусства (рис.11:4).

Вполне вероятно, что сюжеты "скифо-сибирского звериного стиля" не входили в изначальный набор реалий собственно сюннуского искусства. Не случайно в сцене борьбы коней, казалось бы столь типичной именно для искусства сюнну, исследователи видят иллюстрации к сюжету мифологии ираноязычных народов, сюжету, формирование которого относится еще к эпохе индоиранского единства (Беленицкий 1978:37; Кузьмина 1978:108).

Возможно, для раннего этапа искусства сюнну было характерно иное техническое и стилистическое направление: гравированные изображения на органическом материале — кости, роге, минералах. Образцы такого искусства, существенно отличающиеся от "скифо-сибирских" канонов, встречаются в различных памятниках сюнну (Давыдова 1985:рис.Х:1,2; Давыдова, Миняев 1975:198).

В данной статье намеренно не рассматривается семантика изображений — это тема другого

исследования. Отметим только, что в настоящее время общепринято трактовать эти сюжеты как сцены героического эпоса — к этому склоняется большинство исследователей, расходясь лишь в оценке этнической среды, сформировавшей такой эпос (Postovtzeff 1932; Грязнов 1961; Артамонов 1973; Беленицкий 1978; Кузьмина 1978). С этой точки зрения можно предполагать, что приведенные выше сюжеты передневосточного искусства (в первую очередь на кубке из Хафайи) являются реальным отражением каких-то древневосточных мифов или эпических сказаний. Длительное сохранение этих сцен в скифском (в том числе в "скифо-сибирском") искусстве в таком случае может объясняться как частное проявление неоднократно отмеченной в литературе этнокультурной и языковой близостью скифов и других ираноязычных народов, близостью, восходящей видимо к единой древнейшей основе (Бонгард-Левин, Грантовский 1983:177).

Быстрая трансформация рассматриваемых нами сюжетов, до завоеваний сюнну сохранявших свою основу на протяжении тысячелетий, показывает, очевидно, что в рамках сюннуского племенного союза передневосточные традиции сталкиваются с принципиально иной этнической, культурной и языковой средой (прото-монгольской?), где бытовали иные мифологические и эпические сюжеты и образы. Часть передневосточных композиций могла сохраниться в этой среде благодаря тому, что нашла определенное соответствие в мировоззрении племен, занимавших доминирующее положение в сюннуском племенном союзе. Другая часть таких композиций была стилизована и переработана сюнну в соответствии с их эстетическими нормами.

Артамонов, М.И. 1973. Сокровища саков. Москва: Искусство.
 Беленицкий, А.М. 1978. Конь в культах и идеологических представлениях народов Средней Азии и евразийских степей в древности и средневековье//Краткие сообщения Института археологии АН СССР 154:31–39.
 Бернштам, А.И. 1937. Гуннский могильник Иони-Ула//Известия АН, отделение общественных наук 4: 947–968.
 1951. Очерки истории гуннов. Москва-Ленинград.
 Бонгард-Левин, Г.М., Э.А. Грантовский 1983. От Скифии до Индии. Москва: Мысль.
 Грач, А.Д. 1980. Древние кочевники в центре Азии. Москва: Наука.
 Грязнов, М.П. 1961. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири//Археологический сборник Государственного Эрмитажа 3: 7–31.
 Давыдова, А.В. 1971. К вопросу о хуннских художественных бронзах//Советская археология 1:93–105

1985. Иволгинский комплекс — памятник хунну в Забайкалье. Ленинград: Ленинградский государственный университет.
 Давыдова, А.В., С.С. Миняев 1975. Раскопки хуннских поселений в Забайкалье // Археологические открытия 1974 года :198. Москва.
 1988. Повесть о бронзовых быках из Дырестуйского могильника//Советская археология 1: 230–233.
 1993. Новые находки наборных поясов сюнну в Забайкалье//Археологические вести 2: 55–65.
 Давыдова, А.В., В.П. Шилов 1953. К вопросу о земледелии у гуннов. // Вестник древней истории 2:193–195.
 Кузьмина, Е.Е. 1978. Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей//Краткие сообщения Института археологии АН СССР 154:103–108
 Матюченко, В.И., В.Б. Яшин 1987. Потребление вина из могильника у села Сидоровка Омской области и некоторые вопросы мировоззрения кочевников степей//Исторические чтения памяти М.П. Грязнова:192–195 Омск.
 Нацекин, Н.В. 1967. Косогольский клад//Археологические открытия 1966 года Москва:163–165

- Раевский, Д.С.* 1985. Модель мира скифской культуры. Москва: Наука.
- Руденко, С.И.* 1962. Сибирская коллекция Петра I. Свод археологических источников Д 3–9. Москва: Наука.
- Сосновский, Г.П.* 1934. Нижне-Иволгинское городище // Проблемы истории докапиталистических обществ 7–8: 110–112.
1935. Дзрестуйский могильник // Проблемы истории докапиталистических обществ 1–2: 165–169.
1946. Раскопки Ильмовой пади // Советская археология VIII :121–124.
- Andersson, J.G.* 1932. Hunting magic in the animal style // BMFEA 4.Stockholm.
- Davydova, A.* 1968. The Ivolga gorodishe//Acta archaeologica Hungaricae XX.
- Minjaev, S.* 1989. Neues zur Archäologie der Xiongnu // Das Altertum 35/2: 118–125.
1994. Hsiung-nu: new discoveries in archaeology and art // New archaeological discoveries in Asiatic Russia and Central Asia: 64–66. St.-Petersburg.
- Pittman, H., J.Ariz.* 1987. Ancient art in miniature. New York.
- Porada, E.* 1965. The art of Ancient Iran. New-York.
- Rostovtzeff, M.I.* 1930–1932. The Great hero of middle Asia and his exploits//Artibus Asia 2/3 (212). Leipzig.
- Rostoveev, M.I.* 1929. Le centre de L'Asia, La Russia, La China et le style animal. Prague.
- Salmony, A.* 1933. Sino-Siberian art in the collection of C.T.Loo. Paris.
- Samolin, W., I.Drew.* Eurasian animal style plaques, 1. //Monumenta Serica XXIY.
- Seyrig H.* Antiquites syriennes. 53. Antiquites de la necropol d'Emese//Syria XXIY. f.3–4.