

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

© 1998 г.

К ВОПРОСУ О ПЕРЕДНЕАЗИАТСКОМ ВЛИЯНИИ НА ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ СТЕПНОЙ СКИФИИ

Звериный стиль степной Скифии, т.е. степной локальный вариант скифского искусства Восточной Европы, как и вся система звериного стиля евразийских культур скифского облика, в известной мере является результатом взаимодействия различных культурных традиций. Особый синкретизм степного варианта скифского зооморфного искусства обусловлен его формированием и развитием на фоне постоянных влияний со стороны художественных направлений, внешних по отношению к искусству скифо-сибирского мира, причем в ряде случаев эти традиции до их отражения в скифской культурной среде соприкасались между собой.

Начало изучения инокультурных влияний на скифское искусство было положено еще в трудах первых исследователей скифо-сибирского звериного стиля – М.И. Ростовцева, Э. Минна, Б.В. Фармаковского, М. Эберта, Г.И. Боровки, К. Шефольда и др. В последние десятилетия по мере накопления материала эта традиция активно развивалась. Учитывая результаты инокультурных влияний, некоторые авторы дифференцируют различные культурные направления в искусстве интересующего нас региона – Северного Причерноморья и Приазовья VII – начала III в. до н.э.: в частности, следует выделить работы М.И. Артамонова (классифицируется искусство Северного Причерноморья в целом)¹, Н.А. Онайко (рассматривается торевтика данного региона)², а также исследования А.И. Шкурко и Е.В. Переводчиковой, посвященные соответственно лесостепному и прикубанскому локальным вариантам скифского звериного стиля – соседним по отношению к рассматриваемому нами степному варианту³. Основываясь на данной традиции, а также учитывая предпринятые рядом исследователей поиски скифского культурного элемента в искусстве конкретных северопричерноморских античных городов⁴, нам представляется возможным выделять следующие основные направления в зооморфном искусстве степного Северного Причерноморья конца VII – начала III в. до н.э.: 1) собственно греческое (но не тождественное искусству метрополий); 2) собственно скифское, 3) поликультурное, включающее следующие течения: скифо-греческое и греко-скифское

¹ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Ленинград-Прага, 1966. С. 81; *он же*. Скифо-сибирское искусство звериного стиля // ПСА. С. 30.

² Онайко Н.А. Звериный стиль и античный мир Северного Причерноморья в VII–IV вв. до н.э. // ССЗС; *она же*. О воздействии греческого искусства на меото-скифский звериный стиль // СА. 1976. № 3.

³ Шкурко А.И. Искусство звериного стиля лесостепной Скифии: Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1975. С. 5–8; Переводчикова Е.В. Прикубанский вариант скифского звериного стиля: Автореферат дис... канд. ист. наук. М., 1980; *она же*. Язык звериных образов. М., 1994.

⁴ См. Капошина С.И. Памятники звериного стиля из Ольвии // КСИА. 1950. XXXIX; *она же*. О скифских элементах в культуре Ольвии // МИА. 1956. № 50; Блаватский В.Д. Античная археология Северного Причерноморья. М., 1961; *он же*. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья // СА. 1964. № 4; *он же*. Античная археология и история. М., 1985. С. 132–164; Прушевская Е.О. Художественная обработка металла (торевтика) // АГСП; Книпович Т.Н. Основные линии развития городов Северного Причерноморья в античную эпоху // АГСП; Островерхов А.С. Звериный стиль и античные города Северного Причерноморья // ВДИ. 1996. № 2. С. 85–102.

(дифференцируемые в зависимости от преобладания того или иного культурного элемента), скифо-фракийское, скифо-иранское и, возможно, скифо-греко-персидское.

Представляется, что именно направления 2 и 3 в совокупности формируют феномен звериного стиля степной Скифии. Включать в его состав не только собственно скифское, но и поликультурное направление нас заставляет, прежде всего, наличие в этом регионе более глубоких, чем где-либо, взаимосвязей скифского и греческого искусства, во-первых, и скифского и фракийского искусства, во-вторых⁵.

Кроме того, налицо зависимость скифской изобразительности от долговременных (более или менее активных) импульсов переднеазиатской (западноазиатской) традиции. Характеристике этих импульсов и посвящена данная статья, в которой анализируются синхронные и диахронные воздействия на звериный стиль степной Скифии, исходящие из переднеазиатского источника, бывшего (наряду с греческим и фракийским) важнейшим очагом внешних влияний по отношению к скифскому искусству.

Большинство переднеазиатских влияний, прослеживаемых в зверином стиле степной Скифии, так или иначе связано с имперским искусством ахеменидского Ирана периода 550-х – 330-х годов до н.э., составляющим источник второй волны передне-восточных воздействий на скифское искусство⁶ (после первой, имевшей место в период первоначального единства скифского звериного стиля Предкавказья, европейской степи и лесостепи, т.е. в раннескифское время VII–VI вв. до н.э., к которому в степной Скифии относятся лишь несколько десятков памятников). Но мне представляется недостаточным ограничиться констатацией собственно ахеменидских влияний, поскольку само ахеменидское искусство синкретично и сочетает в себе предшествующие художественные традиции древней Месопотамии, древнего Египта, Малой Азии и Восточного Средиземноморья (в том числе архаические греко-ионийские), а также древнеиранское (в первую очередь мидийское и луристанское) наследие⁷. Поэтому данная работа главным образом посвящена элементам ахеменидского воздействия на скифское искусство, не связанным с искусством восточнотурецкой классики (при ее участии создавалось имперское персидское искусство) и основанным на доахеменидской переднеазиатской традиции. Под последней наряду с древнейшим иранским искусством понимается сложный комплекс образов, мотивов, изобразительных приемов, сформировавшийся в Западной Азии в рамках предшествующих ахеменидскому важнейших очагов древневосточной культуры – месопотамского и малоазиатского⁸ (третий основной очаг – египетский – не имел резонанса в скифском зверином стиле и потому не затрагивается в данной работе). Именно это влияние опосредованно сказалось на формировании и развитии изучаемого локального варианта скифского звериного стиля; при этом, как будет показано ниже, посредником в этом влиянии чаще являлось ахеменидское искусство, но иногда такое опосредствование проследить не удастся. Видимо, в каких-то случаях посредническую роль помимо ахеменидского и греческого искусства могло играть и урартское искусство (в раннескифское время), а также более восточные варианты скифо-сибирского стиля⁹.

⁵ О скифо-фракийском взаимодействии в сфере звериного стиля см. *Мелюкова А.И.* К вопросу о взаимосвязях скифского и фракийского искусства // ССЗС; она же. Скифия и фракийский мир. М., 1979. См. также о проблеме инокультурных влияний на звериный стиль степной Скифии: *Канторович А.Р.* К вопросу о скифо-греческом синтезе в рамках звериного стиля степной Скифии // Памятники предскифского и скифского времени на юге Восточной Европы. Материалы и исследования по археологии России. Вып. 1. М., 1997; она же. Звериный стиль степной Скифии VII–III вв. до н.э.: Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1994. С. 16–19.

⁶ *Артамонов М.И.* К предыстории скифо-сибирского звериного стиля // *Melanges offerts a Kazimierz Michalowski.* Warszawa, 1966. S. 251.

⁷ *Amandry P.* L'art acheménide // *Melanges offerts a Kazimierz Michalowski.* Warszawa, 1966. P. 233–234, 236; *Никулина Н.М.* Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. М., 1994. С. 61–64, 71–78.

⁸ *Луконин В.Г.* Древний и раннесредневековый Иран. М., 1987. С. 57.

⁹ В данной статье не рассматриваются некоторые выявленные ранее наиболее известные переднеазиатские воздействия на звериный стиль в его ранней стадии, в частности судьба сюжета свернувшегося хищника, проанализированная М.Н. Погребовой и Д.С. Раевским (*Погребова М.Н., Раевский Д.С.* Ранние скифы и древний Восток. М., 1992. С. 104–122).

Переднеазиатские влияния в зверином стиле степной Скифии целесообразно рассматривать, дифференцируя, с одной стороны, общекомпозиционные воздействия, с другой – заимствования, проявляющиеся в трактовках отдельных деталей.

К числу первых прежде всего относятся две основные композиционные схемы, определяющие сюжетику большинства изображений оленей, лежащих с подогнутыми ногами и головой вперед – схема динамичного классического «скифского» оленя (иногда неточно называемого в литературе «летающим»¹⁰) и схема спокойно лежащего оленя. Еще Г.И. Боровка на примере золотой пластины из кургана у станицы Костромской указывал на связь таких признаков в изображениях оленя в скифском искусстве, как «сдвоенные» ноги в строго профильном ракурсе (т.е. такое положение, при котором они подогнуты и прижаты к туловищу, причем передняя нога лежит на задней, направленной вперед) и вытянутые далеко вперед шея и голова, как бы продолжающие направление линии туловища¹¹. Именно эти композиционные свойства, как мы знаем, определяют сюжет «летающего» оленя (Г.И. Боровка не употреблял данный термин), вне зависимости от того, как переданы те или иные анатомические детали. Наряду с этой композиционной схемой исследователь выделял другую (на примере золотой обивки из Кара-Меркита у Ак-Мечети), предполагающую изображение оленя в сходной позе, но с поднятой головой на вертикальной шее (см. табл. I, 3). Г.И. Боровка подчеркивал, что в зависимости от позиции ног и туловища варьирует трактовка оленьих рогов, в первом случае вытянутых в линию вдоль спины, во втором – собранных в пучок и заполняющих прямой угол между шеей и спиной¹². На данное различие обращали также внимание К. Шефольд и впоследствии Н.Л. Членова¹³, а затем П. Амандри, который, правда, не считал его столь жестким и усматривал сочетание признаков обеих схем в близком скифском стилю изображении оленя на клинке кинжала, происходящего с гор Загроса¹⁴ (см. табл. I, б).

Глубинные истоки двух этих схем, различие между которыми особенно четко обозначилось в стелном варианте скифского звериного стиля, как представляется, находятся в переднеазиатском искусстве. В отношении первой из них на вероятность этого указывалось неоднократно¹⁵. Между тем возможность самостоятельного возникновения в переднеазиатском искусстве композиционных прототипов второй из указанных скифских схем оленя ранее в литературе не рассматривалась, поскольку

¹⁰ Н.М. Ермолова доказала несоответствие данного термина природной реальности (оленьему галоупу) (*Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово, 1980. С. 258–262*). Ниже этот термин употребляется условно для обозначения первого типа оленей с подогнутыми ногами в противовес второму типу. См. об оленях первого типа в искусстве степной Скифии: *Канторович А.Р. «Летающие» и лежащие олени в искусстве звериного стиля степной Скифии // Историко-археологический альманах Армавирского краеведческого музея. Вып. 2. Армавир – Москва, 1996. С. 46–57. Рис. 1.*

¹¹ *Borovka G. Scythian Art. L., 1928. P. 31–32.*

¹² *Ibid. P. 32, 34–35.*

¹³ *Schefold K. Der Skythische Tierstil in Südrussland // ESA. XII. Helsinki, 1938. P. 37; Членова Н.Л. Скифский олень // МИА. 1962. № 115. С. 180–181.*

¹⁴ Так атрибутирует это изображение А. Годар, впервые опубликовавший его (см. *Godard A. L'art de l'Iran. P., 1962. Tab. 11*). Данная атрибуция соответствует идее А. Годара о различии загросского и собственно луристанского искусства при их тесной взаимосвязи, причем именно загросское рассматривается исследователем как непосредственный источник скифских заимствований (*ibid.*, p. 39, 79–81). П. Амандри называет этот кинжал луристанским (*Amandry P. Un motif scythe en Iran et en Grece // JNES. 1965. 24. № 3. P. 151. Pl. XXVI, 2*).

¹⁵ *Amandry. Un motif scythe... P. 159; Артамонов М.И. Происхождение скифского искусства // СА. 1968. № 4. С. 27, 28. Вместе с тем существует и противоположное мнение о происхождении образа «летающего» оленя в Скифии из центральноазиатского очага (см., например: *Исмагилов Р.Б. Погребение Большого Гумаровского кургана в Южном Приуралье // АСГЭ. 1988. 29. С. 33. Рис. 4; Курочкин Г.Н. Скифское искусство звериного стиля и художественные бронзы Луристана // СА. 1992. № 2. С. 107*). Не пытаюсь в данной статье решить эту сложнейшую проблему, я ниже выскажу свое мнение по поводу возможных подходов к ее решению.*



Табл. I. Переднеазиатские истоки композиции некоторых типов скифских оленей с подогнутыми ногами (коррекция и дополнение эволюционных схем, предложенных Н.Л. Членовой (Членова Н.Л. Иранские прототипы скифских оленей // КСИА. 1984. № 178. С. 3-6. Рис. 1-2); 1 – курган Солоха; 2 – I Завадская могила; 3 – курган у Ак-Мечети; 4 – Семибратние курганы, курган 4; 5 – Журовка, курган 403; 6 – Загрос; 7 – Луристан; 8, 9 – печати «типа Киркук»; 10, 11 – царский могильник Ура

она не выделялась столь четко, как первая и считалась производной от нее. «Скифский олень», в соответствии с хронологией, традиционно воспринимался именно как «летающий» (типа саккызского, мельгуновско-келермесского, костромского¹⁶ и аналогичных изображений в азиатской части скифо-сибирского мира), и вследствие этого поиск истоков весьма различных трактовок оленя в зверином стиле сводился чаще всего к выявлению прототипов лишь этой композиционной схемы (первый тип по

¹⁶ Артамонов М.И. К вопросу о происхождении скифского искусства // *Omagiul lui George Oprescu. București*, 1961. С. 32. Рис. 1; С. 42. Рис. 11; С. 43. Рис. 12; *Borovka. Op. cit.*, Pl. 1.

Г. Боровке). Но для степной Скифии, где среди изображений оленей абсолютно преобладает схема второго типа по Г. Боровке, важно проследить корни именно этой схемы. Думается, что она также находит себе прототипы в Передней Азии, и корни ее, возможно, не менее глубоки, хотя в скифском искусстве она была воспринята позднее, чем первая, что и обусловило более позднюю дату соответствующих изображений в сравнении с древнейшими «летащими» оленями.

Действительно, еще в искусстве Шумера дописьменного периода (вторая половина IV тыс. до н.э.) появляются профильные изображения копытных, лежащих с прямой спиной и вертикально посаженной шеей (голова повернута анфас под прямым углом), с плотно поджатыми к туловищу ногами, нижняя часть которых расположена горизонтально и составляет одну линию, а плоскости копыт соприкасаются¹⁷. Эта композиционная схема наследуется в Раннединастический период Шумера (3000–2430 гг. до н.э.)¹⁸.

Позже эта схема засвидетельствована в доахеменидском Иране, в частности в образах оленя и лани. На этом основании Н.Л. Членова¹⁹ выдвинула идею следующего эволюционного ряда: копытные в указанной позе эпохи Джемдет-Насра – олени-лани с повернутой анфас головой на короне Шуб-Ад – олени на печатях «типа Киркук» с головой назад, наконец, олень или лань с головой назад на луристанском кинжале²⁰ и вышеупомянутый олень на кинжале из Загроса. В свою очередь такие изображения, как загросское и луристанское, по мнению исследовательницы, стали прообразами скифских оленей «с подогнутыми ногами, рогами по обе стороны головы и иногда с повернутой назад головой» – типа изображений из Семибратних курганов и из Журовки²¹. Несмотря на то что пока неизвестны соединительные звенья в переходе от иранских изображений конца II – начала I тыс. до н.э. к скифским, датируемым V в. до н.э., выявленное Н.Л. Членовой композиционное соответствие представляется несомненным (см. табл. I, 4, 5, 7, 9).

Вместе с тем Н.Л. Членова считает возможным развитие ближневосточных изображений данного типа еще в одном направлении: от оленей-ланей, лежащих в статичной позе с вертикальной шеей и головой вперед на цилиндрических «сиро-хеттских печатях» второго периода (они же печати «типа Киркук», они же митаннийские, датируемые ок. XVI–XIII вв. до н.э. – табл. I, 8), – к изображениям «летащего» благородного оленя из Саккызского клада и далее к аналогичным оленям на келермесском мече; для сходного с саккызско-келермесскими изображения оленя, в виде которого выполнено бронзовое изделие из Сагванда (Северный Луристан), исследовательница допускает два варианта происхождения – либо под влиянием упомянутых печатей, либо под скифским влиянием²².

¹⁷ Ср., например, подпорку в виде полускульптуры барана из храма в Уруке: *Heinrich E. Kleinfunde aus dem archaischen Tempelschiten in Uruk*. Lpz, 1936. Taf. 6.

¹⁸ Ср., например, статуэтку из Кафаджи, изображающую «бородатую корову»: *Frankfort H. The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Harmondsworth, 1970. P. 59. Fig. 62.

¹⁹ Членова Н.Л. Иранские прототипы скифских оленей // КСИА. 1984. № 178. С. 3–6. Рис. 1, 2. Ср. мнение А. Годара, считавшего именно загросское искусство одним из истоков скифского звериного стиля (op. cit., p. 79–81).

²⁰ *Calmeyer P. Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanschah*. В., 1969. Abb. 128.

²¹ Членова. Ук. соч. С. 4–6. Рис. 2. В степной Скифии аналогичное изображение найдено у г. Днепорудного: *Мурагин В.Ю.* Два раннескифских комплекса из Запорожской обл. // Новые исследования археологических памятников на Украине. Киев, 1977. С. 60–67. Рис. 4, 5.

²² Членова Н.Л. Иранские прототипы... С. 4–6. Рис. 1. Копытное, помещенное Н.Л. Членовой в начало этой эволюционной цепочки (табл. I, 8), изображено на цилиндрической печати, найденной в Палестине и относящейся к печатям «типа Киркук», по аналогии с табличками из соответствующего района, имеющими близкие изображения. Ж. Контено относит этот цилиндр ко второму периоду «сиро-хеттских» печатей (XVI–XI вв. до н.э.), ближе к 1400 г. до н.э. (*Contenau G. La glyptique Syro-Hittite*. P., 1922. P. 158, 163–165, 211. Pl. XXXVIII, 290). Термин «сиро-хеттский», употреблявшийся Ж. Контено в строго этническом смысле (*ibid.*, p. 8), впоследствии отверг Г. Франкфорт, который считал вообще все печати «сиро-хеттского» типа периферийным подражанием печатям Месопотамии и, в частности, расценивал цилиндрические печати «типа Киркук» (в том числе и вышеупомянутую) как митаннийские (1700–1200 гг.) (*Frankfort H. Cylinder seals*. L., 1939. P. 224–225, 279–280. Pl. XLIII, k).

Это построение Н.Л. Членовой вызывает, однако, сомнения из-за стилистических различий (трактовка лопатки, рогов) и, в особенности, резкого отличия композиции и контура оленей «типа Киркук» от соответствующих параметров сагвандского и саккызско-келермесских оленей.

В то же время эти олени-лани «типа Киркук» с головой вперед, как и ряд других передневосточных изображений оленей или ланей по большинству композиционных признаков и по контуру весьма сходны с скифскими северопричерноморскими оленями (табл. I, 1–3), лежащими в статичной позе, с прямой, вертикальной шеей, с горизонтально посаженной и направленной вперед головой, с ногами, подогнутыми под туловище и находящимися, в отличие от ног «летающего» оленя, ниже колен на одной линии, так что копыта не заходят друг на друга, а соприкасаются нижней стороной. Такая поза сочетается с горизонтально ориентированным пальметто- или древовидным пучком рогов, сходным по структуре с рогами вышеназванных оленей из Ура, Луристана (кинжал), Загроса, Семибратних и Журовских курганов (с той разницей, что в первом случае зритель видит одну ветвь рогов, во втором – обе ветви в развороте) (табл. I). В целом скифские изображения этого типа имеют подпрямоугольный контур, непохожий на контур «летающего» оленя (перевернутая трапеция). Олени описываемого типа составляют наиболее многочисленную сюжетно-стилистическую группу среди ныне известных в зверином стиле степной Скифии изображений не только лежащего оленя, но и оленя вообще. Она насчитывает 20 оригинальных изображений V–IV вв. до н.э. (всего с учетом копий 98 экземпляров) и по эталонным изображениям может именоваться завадско-акмечетской; кроме того, с ней следует связывать и ряд изображений того же времени, происходящих из Лесостепи, равно как и некоторые изображения начала IV в. до н.э. из Прикубанья. Наконец, ряд изображений оленя и других копытных, которые не входят в эту группу, имеют сходство с ее иконографией в отдельных элементах²³.

Именно эти олени, как представляется, могут быть поставлены на место саккызского и келермесского во второй из эволюционных цепочек, предложенных Н.Л. Членовой (табл. I, 8, 6, 2, 3, 1). Возможно, в качестве связующих звеньев (как пространственных, так и временных) в цепочке между оленями «типа Киркук» и скифскими оленями описанного типа могут выступать такие изображения копытных

²³ Основу группы в степной Скифии составляют изображения на золотых обкладках ритуальных деревянных сосудов, а в IV в. до н.э. еще и на золотых бляшках одежды; в то же время особенности, определяющие своеобразие группы, характерны и для фигур на золотых пластинах колчанов, на бронзовых уздечных бляхах и на навершиях. Это изображения из курганов: Бабы (ОАК за 1897. СПб., 1900. С. 133–137. Рис. 260), Завадская могила (*Мозолевский Б.Н.* Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифия и Кавказ. Киев, 1980. С. 105–107. Рис. 44, 6, 9. С. 135. Рис. 47:3), у Ак-Мечети (ОАК за 1882–1888. СПб., 1891. С. ХСІ; *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889. С. 126. Рис. 107; *Артамонов.* Сокровища скифских курганов... Табл. 72), Бердянский курган (*Чердиченко Н.Н., Фиалко Е.Ф.* Погребение жрицы из Бердянского кургана // СА. 1988. № 2. С. 156. Рис. 6, 1, 2), у села Житков (*Беспальный Е.И., Парусимов И.Н.* Отчет о работах Приморского археологического отряда Азовского историко-краеведческого музея за 1986 г. Азов, 1987 // Архив ИА РАН № Р-11388. С. 255. Рис. 798), у села Архангельская слобода (*Лесков О.М.* Скарби курганів Херсонщини. Київ, 1974. С. 57. Табл. 30), Солоха (*Манцевич А.П.* Курган Солоха. Л., 1987. С. 67–68, 96), Гайманова могила (*Бідзіля В.І.* Дослідження Гайманової Могили // Археологія. 1971. № 1. С. 51. Рис. 6. С. 55); у Елизаветовской станицы (*Артамонов.* Сокровища скифских курганов... Табл. 322); Огуз (*Спицын А.А.* Серогозские курганы // ИАК. 1906. 19. С. 165. Рис. 31), Толстая могила (*Мозолевський Б.М.* Товста могила. Київ, 1979. С. 118–120. Рис. 102, 1–3), Каменская Близница (*Андросов А.В., Мухомад В.Е.* Курган Каменская Близница // Памятники бронзового и раннего железного веков Приднепровья. Днепропетровск, 1987. Рис. 6, 2–4), Чертомлык (*Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык (скифский царский курган IV в. до н.э.). Киев, 1991. Рис. на с. 156, кат. 27) и у села Покровка (*Спицын.* Ук. соч. С. 173. Рис. 42).

На специфичность некоторых из вышеназванных изображений (с точки зрения композиции и трактовки рогов в сравнении с иконографией классического «летающего» оленя) уже указывали К. Шефольд (*Schefold.* Op. cit. 1938. P. 37) и Н.Л. Членова (*Членова.* Скифский олень. С. 180 сл. Табл. II). См. подробнее о данной группе изображений в степной Скифии: *Канторович А.Р.* «Летающие» и лежащие олени в искусстве звериного стиля степной Скифии // Историко-археологический альманах. Вып. 2. Армавир–Москва, 1996. С. 47–57. Рис. 2.

из Закавказья, как олень на бронзовом поясе из Ноемберьяна (VIII–VII вв. до н.э.) и горные козлы на ритоне ахеменидского типа из Эребуни (V в. до н.э.), ибо налицо их композиционное сходство (исключая позицию рогов у ноемберьянского оленя); кроме того, у горных козлов аналогично трактована лопатка (мотив «груши» и «яблока») и выделены ребра (насечки на поверхности туловищ) и круп (овал)²⁴. В качестве начального звена предлагаемой композиционной цепочки может быть приведено изображение оленя (лани?) на цилиндрической печати из того же царского могильника Ура эпохи III Раннединастического периода, к которому относится и гробница Шуб-Ад (табл. I, 11). Это животное (символ божества плодородия, по мнению Г. Франкфорта) показано с подогнутыми передней и задней ногами (еще одна передняя нога согнута перед грудью), с вертикальной шеей и горизонтально посаженной головой, направленной вперед (табл. I, 11)²⁵.

Такая коррекция схемы Н.Л. Членовой представляется целесообразной, поскольку признаку композиции и контура, на наш взгляд, следует придавать в данном вопросе решающее значение, отодвигая на второй план трактовку анатомических деталей (даже рогов, столь семантически важных и составляющих наибольший простор для стилистических упражнений мастера). Ведь заимствование любого образа (здесь – оленя) в конкретном его сюжетном воплощении (здесь – оленя лежащего) из инокультурной в целом среды, несомненно, должно было происходить при сохранении не только самого образа (имеющего достаточно сходную семантику у всех иранцев), но и сюжета. В сюжетном же отношении композиционный строй изображений, естественно, играет основную роль. При этом в плоскостных изображениях, каковых большинство в скифском зверином стиле, при достаточно строгой взаимосвязи деталей (в данном случае такая заданность обусловлена анатомией, хотя и может ослабляться под влиянием семантических или орнаментальных требований) именно контур в основном определяет композицию. Контур должен в первую очередь учитываться при рассмотрении начальных стадий формирования сюжета, ибо он подчинен семантически обусловленным сюжетным нуждам.

Отметим, что контуры оленей рассмотренной группы практически неизменны независимо от декорируемого предмета, будь то обивки сосудов, обкладки колчана, бляшки или наперья. Конечно, композиция изображения приспосабливается к форме декорируемой вещи (очевидно, поэтому большинство изображений лежащего оленя, т.е. сюжета, связанного с прямоугольным контуром, украшает прямоугольные обивки деревянных чаш). Все же, думается, смысл изображения при формировании этого сюжета был первичен, приспособление к форме вещи – вторично; обивки ритуальных чаш стали тем предметом, на котором столь удачно сошлись семантические и утилитарные задачи, что и обусловило преимущественное декорирование лежащим оленем именно этой категории вещей в Северном Причерноморье. Возможно, уже на других предметах, на которые после своей разработки был перенесен этот сюжет, наоборот, вдвойне закрепленная композиция определяла контур (например, наперья из Бердянского кургана и бляшки из Солохи²⁶).

Таким образом, олени завадско-акмечетского типа сформировались хотя и позже «летающих» оленей саккызско-келермесского типа, но в композиционном отношении независимо от них. В то же время рога завадско-акмечетских оленей, несмотря на их структурное сходство с рогами соответствующих переднеазиатских оленей, скорее всего непосредственно явились трансформацией рогов классического скифского оленя – длинного стержня с уходящими вверх отростками, которые в изображениях завадско-акмечетского типа как бы сжимаются к голове и выводятся веером из одной

²⁴ Погребова М.Н., Раевский Д.С. Закавказские бронзовые пояса с гравированными изображениями. М., 1997. С. 85. Табл. VI, тип II, № 33; Луконин В.Г. Искусство Ирана. М., 1977. Рис. на с. 76.

²⁵ Frankfort H. Cylinder seals. L., 1939. Pl. XIII. P. 72–73.

²⁶ Чердынченко, Фиалко. Погребение жрицы... С. 156. Рис. 6, 1, 2; Манцевич. Ук. соч. С. 67, 96.



Табл. II. Эволюция композиции фаса хищника в искусстве Передней Азии и степной Скифии: 1 – курган Дорт-Оба; 2 – курган у хут. Шевченко; 3 – Краснокутский курган; 4 – курган Чертомлык; 5 – Толстая могила; 6 – курган Козел; 7 – курган Солоха; 8 – Испанова могила; 9 – Персеполь; 10 – Зивие; 11, 12, 13 – Луристан

точки²⁷. Пучок рогов, образовавшийся в результате этой деформации, как правило, обретает очертания поваленной набок пальметты греческого типа, явно под влиянием соответствующего мотива, активно внедрявшегося в скифское искусство в V–IV вв. до н.э. Не случайно отростки по краям пучка – верхний и нижний – обычно обособляются от остальных, что дополнительно подчеркивается их более частой трансформацией в птичьей головке: эти отростки соответствуют волотам, обрамляющим пальметту.

Не исключено, что промежуточным звеном между переднеазиатскими изображениями статичных оленей (в частности, упомянутыми луристанским и загорским) и скифскими изображениями завадско-акмечетского типа могли быть некоторые строго профильные фигуры копытных (коз и горных козлов) на греческих вазах, одни из которых ближе луристанскому оленю (ноги – на одной линии, и копыта не

²⁷ Этот процесс уже прослежен Н.Л. Членовой, отметившей, что он облегчается атрофированностью основного стержня рогов у причерноморских «летающих» оленей (Членова. Скифский олень. С. 180 сл.). О возможной связи данной схемы рогов с возникшим ранее мотивом «ольвийских» крестовидных блях см. Канторович. «Летающие» и лежащие олени... С. 53. Рис. 4.

касаются друг друга, а голова обращена назад), другие – загросскому (копыто передней ноги чуть заходит на копыто задней, а голова на практически вертикальной шее обращена вперед)²⁸. В последующем сюжет лежащего оленя, на формирование которого, видимо, оказали влияние и саккызско-келермесские схемы, в ходе своего развития в Северном Причерноморье испытывал разнообразные воздействия, как греческие (в первую очередь переработка рогов в пальметку, во-вторых, возможно, создание композиции терзаемого оленя и др.) и ахеменидские (надбровные складки, линии мускулов и др.), так и местные. В стилистическом разнообразии этот сюжет составил завадско-акмечетскую группу изображений и модифицировался в V–IV вв. до н.э., орнаментализируясь в соответствии с общей тенденцией развития звериного стиля.

Что же касается немногочисленных изображений «летающих» оленей в степной Скифии, их генезис находится в общем контексте с возникновением «классического скифского оленя» во всем скифо-сибирском мире. Как уже говорилось, композиционная схема, предусматривающая изображение ног прижатыми к туловищу, а шеи и головы – вытянутыми вперед, возникла первоначально в Передней Азии и была свойственна трактовке различных оленевидных и козловидных копытных задолго до появления скифского «летающего» оленя, как убедительно показал П. Амандри²⁹. Думается, однако, что во всей своей образно-сюжетной специфичности и неповторимости «летающий» олень саккызско-келермесского типа мог, при наличии отдаленных и чисто композиционных прообразов в Передней Азии, первоначально эволюционировать из таких достаточно ранних и натуралистичных произведений скифо-сибирского звериного стиля, как изображения, близкие по стилю оленям на костяной пластине из Константиновска-на-Дону³⁰. Имеются в виду изображения оленей VII в. до н.э. из Чиликтинской долины и из Гумарова³¹, причем сами чиликтинские и гумаровские олени уже непосредственно могли восходить к переднеазиатской композиционной традиции. С другой стороны, нельзя исключать и параллельное формирование оленей из Зивие и Келермеса на базе той же традиции независимо от чиликтинских и гумаровских оленей и с изначально меньшей долей натурализма.

Переднеазиатское влияние проявляется также в наследовании и в разработке в зверином стиле степной Скифии фаса головы кошачьего хищника в обособленном изображении (см. табл. II)³².

²⁸ *Amandry. Un motif scythe... Fig. 2, E, F, G, J; Fig. 2, L.*

²⁹ *Ibid. Fig. 1.*

³⁰ *Кишко В.Я., Кореняко В.А. Погребение раннего железного века у г. Константиновска-на-Дону // СА. 1976. № 1. С. 174. Рис. 3.*

³¹ *Черников С.С. Загадка Золотого кургана. М., 1965. Табл. XI, XII; Исмаилов. Погребение Большого Гумаровского кургана... С. 33. Рис. 4. Нерешенность проблемы датировок изображений «летающего» оленя к востоку от Чиликтинской долины не позволяет мне безоговорочно принять известную схему возведения чиликтинских и в след за ними гумаровских, северопричерноморских и северокавказских «летающих» оленей к саяно-алтайской традиции (см., например: *Курочкин. Скифское искусство звериного стиля... С. 106–107*), тем более что переднеазиатская общекомпозиционная схема указанного типа в любом случае остается древнейшей для изображений копытных.*

³² *Изображения на обивке сосуда из Испановой могилы (Мозолевский. Скифские курганы... С. 149, 151. Рис. 86–87), на ножнах из Большой Томаковской могилы (ДГС. II. Табл. XXVI, 18), на бутероли меча из Солохи (Манцевич. Ук. соч. С. 69 слл.; рис. на с. 70), на пластинах из Толстой могилы (Мозолевский. Товста могила... С. 62–64. Рис. 47, 2, 4, 6), Дорт-Обы (ОАК за 1892 г. СПб., 1894. С. 8–9) и хутора Шевченко (Бунятян Е.П. Курганная группа Шевченко II // Курганы южной Херсонщины. Киев, 1977. С. 17, 65. Рис. 12, 3), на пластинах налбоников с протомами хищников из Огуза (Спицын. Ук. соч. Рис. 27), Козла (Мелькова А.И. К вопросу о взаимосвязях скифского и фракийского искусства // ССЗС. С. 113. Рис. 3, 6), Чертомлыка (Алексеев, Мурзин, Ролле. Ук. соч. Рис. на с. 162, 164–166. Кат. 45, 48, 50, 52–54; Рис. на с. 161, 163, 165, 166. Кат. 44, 46, 51, 55; рис. на с. 152. Кат. 18), Толстой могилы (Мозолевский. Товста могила... С. 44–45. Рис. 27–28), Страшной могилы (Тереножкин А.И., Ильинская А.И., Черненко Е.В., Мозолевский Б.Н. Скифские курганы Никопольщины // Скифские древности. Киев, 1973. С. 139. Рис. 21, 23), Краснокутского (Мелькова А.И. Краснокутский курган. М., 1981. С. 74–75. Рис. 22, 1), Мелитопольского (Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. Киев, 1988. С. 136–138. Рис. 152, 3; С. 140–141. Рис. 155, 1) и Александропольского курганов (ДГС. II. Табл. XXVIII, 5, 6).*

Еще Э. Херцфельд в поисках прообразов ахеменидских изображений подобного рода указывал на ассирийские фасы³³, отмечая вместе с тем, что голова льва во фронтальном воспроизведении – один из старейших мотивов искусства Шумера, характерный впоследствии и для Луристана³⁴. Композиционно близки им такие хеттские изображения эпохи Древнего царства, как скульптурные головы львов на ритоне из Алишара и на львиных воротах из Богазкёя³⁵. С другой стороны, эта композиционная традиция известна в Китае (в частности, в Ордосе), где, по мнению Э. Херцфельда, она была воспринята достаточно рано, еще до появления данных фасов в ассирийском и луристанском искусстве³⁶.

При всей запутанности вопроса о генезисе этих форм композиция фаса в интересующем нас виде окончательно формируется в целых фигурах кошачьего хищника в переднеазиатском зооморфном искусстве еще во II тыс. до н.э., находя в этот период параллели и в эгейском искусстве (см., например, изображение лежащего льва из Като Закро³⁷ и особенно льва в сцене терзания из Спаты)³⁸, а в начале I тыс. до н.э. закрепляется в обособленных изображениях головы кошачьего хищника анфас в Передней Азии (Зивие и др.). Основная отличительная черта этой композиции, унаследованная и в скифских трактовках, – отсутствие у зверя нижней челюсти, как бы перекрываемой верхней. Думается, что эта особенность свидетельствует о вторичности изображений отдельной головы по отношению к воспроизведению целой фигуры льва в переднеазиатском искусстве, ибо именно у хищника в сценах терзания, популярных еще с III–II тыс. до н.э. в этом регионе, нижняя челюсть либо скрыта от зрителя под верхней³⁹, либо, позднее, вообще не показана, будучи закрыта телом терзаемого животного, поверх которого находится верхняя челюсть⁴⁰. Кроме того, для фаса головы кошачьего хищника характерно подчеркнутое его деление на две основные композиционные части – лицевую и лобную (иногда – лбно-теменную). Основные детали головы обычно имеют следующую трактовку: в лицевой части доминирует мощный нос, расширяющийся книзу, иногда с ноздрями, показанными в плане; по сторонам от него – щеки с поперечными или петлевидными рельефными полосами, имитирующими либо усы, либо кожные складки. В верхней части линия

³³ Herzfeld E. *Iran in the Ancient East*. L., 1941. P. 252. Fig. 355.

³⁴ Ibid. P. 252 f. Fig. 356 f.

³⁵ Akurgal E. *The Art of the Hittites*. N.Y., 1962. Pl. 41; *idem*. *Späthethitische Bildkunst*. Ankara, 1949. Fig. 26. Ранее предположение о том, что скифская трактовка головы кошачьего хищника восходит к хеттскому искусству (через посредство греческих образцов), высказывал Г. Боровка, указывавший на мотивы гипертрофирования щек и подчеркивания усов с помощью бороздок (*Borovka G. Wanderungen eines archaisch-griechischen Motives über Skythien und Baktrien nach Alt-China // Sonderabdruck aus: Fundamentale Jahre Römisch-Germanische Kommission*. В.–Lpz., 1929. Цит. по ст.: *Боровка Г. Распространение древнегреческого сюжета через Скифию и Бактрию в древний Китай // Донецкий археологический сб. Донецк, 1994. С. 20*).

³⁶ Herzfeld. *Op. cit.* P. 252. Fig. 357. Ср. также фасы кошачьих или фантастических существ «таотэ» на китайских сосудах XIII–XI вв. до н.э. (*Виноградова Н.А. Искусство Китая*. М., 1988. Табл. 5). Ср. предположение М.И. Артамонова о заимствовании Китаем металлургии бронзы из древнейшего очага культуры в Передней Азии (К предистории... С. 249). С другой стороны, весьма характерны колебания М.И. Ростовцева, который не решался подходить к вопросу о происхождении масок «таотэ» столь однозначно, как это делал впоследствии Э. Херцфельд, хотя и не сомневался в том, что «таотэ» соответствуют рогатым персидским львогрифонам, причем допускал происхождение звериного стиля Китая и Месопотамии из общего источника, одновременно подчеркивая, что в дальнейшем эти стили развивались в разных направлениях (*Rostovtzeff M. The Animal Style in South Russia and China*. Princeton, 1929. P. 70–74).

³⁷ Сидорова Н.А. *Искусство эгейского мира*. М., 1972. С. 133. Рис. 144.

³⁸ Огненова-Маринова Л. Влияние технологии выполнения при оформлении стиля и мотивов в торевтике фракийцев и скифов // *Studia Thracica*. I: фрако-скифские культурные связи. София, 1975. С. 133. Рис. 5.

³⁹ См., например, изображение льва на знаменитом сосуде дописьменного периода из Урука с рельефными изображениями львов и быков (*Heinrich. Op. cit.* Pl. 22–23; *Frankfort. The Art...* P. 29. Fig. 16).

⁴⁰ См. ахеменидские рельефы: *Godard. Op. cit.* Pl. 47.

носа, как правило, раздваивается над глазами, переходя в бровные дуги. Лобная часть, обычно рельефно отделенная от лицевой, имеет серповидные очертания, и часто на ней в середине выделяются вертикальные мускулы. Уши животного всегда торчат вверх.

Наиболее отчетливо эти признаки проявляются в луристанских изображениях: см. обособленные рельефные головы львов на бронзовом браслете второй половины II тыс. до н.э. (табл. II, 11), на бронзовых дисках луристанских «булавок» конца II – начала I тыс. до н.э. (табл. II, 13)⁴¹ и на электровом браслете начала I тыс. до н.э. (табл. II, 12)⁴². Обособленные головки кошачьего хищника на золотом браслете из кладя Зивие (табл. II, 10)⁴³ более схематизированы и лаконичны в передаче основных деталей, но тем не менее продолжают эту композиционно-стилистическую традицию (равно как и не столь схожие с луристанскими саккызские фасы кошачьего хищника на обломках золотых поясных пластин⁴⁴).

Приобретая большую декоративность, сохраняют указанные признаки и ахеменидские фасы голов львов, представленных в сценах терзания стоящего и лежащего быков на рельефах начала V в. до н.э. из ападаны Персеполя (табл. II, 9)⁴⁵; здесь гипертрофируются мускулы щек, носа, бровей и лба (два мощные выступа между бровей⁴⁶). Возможно, именно эти рельефы непосредственно или опосредованно, наряду с саккызской традицией, способствовали появлению таких изображений, как фас головы хищника из Испановой могилы (табл. II, 8), – наиболее раннее изображение такого рода в степной Скифии, наряду с головами кошачьего хищника на ножнах меча из Острой Томаковской могилы. Вероятно, в зверином стиле этого региона обособленная голова хищника анфас появилась сразу, без предварительной разработки в рамках целой фигуры. Испановское изображение является совершенно скифским и с точки зрения схематизма, и, особенно, с учетом использования композиционного приема «фас из двух профилей» (в данном случае – профилей хищных птиц); в то же время это изображение сохраняет переднеазиатскую композиционную основу и в некоторой мере переднеазиатскую трактовку деталей.

Дальнейшее развитие инокультурной композиционно-стилистической схемы в рамках скифского искусства демонстрируют группа антропоморфизированных кошачьих личин конца V – начала IV вв. до н.э. на бутероли из Солохи (табл. II, 7) и ее ближайший лесостепной аналог – личина на налобнике из с. Волковцы⁴⁷, а позднее – фасы на бляшках из Толстой могилы, несущие следы греческого влияния, крайне схематизированный фас на обивке сосуда из хут. Шевченко (табл. II, 2) и перегруженный декоративными деталями фас на пластине горита из Дорт-Обы (табл. II, 1). С другой стороны (а может быть, эта линия продолжает первую), переднеазиатский субстрат проявляется и в обособленной группе вышеперечисленных изображений IV – начала III в. до н.э. на пластинах конских налобников с скульптурными протомами, причем акцентированным лобным мускулам хищников в переднеазиатских изображениях здесь в ряде случаев соответствуют «дополнительные уши»: см., например, изображения из Чертомлыка, Толстой Могилы (табл. II, 4–5), Страшной могилы, Огуза, Козла (табл. II, 6) и Краснокутского кургана (табл. II, 3)).

⁴¹ Ibid. Fig. 20, 65.

⁴² Ibid. Pl. 31.

⁴³ Ibid. Fig. 128 b.

⁴⁴ Ghirshman R. Notes iraniennes IV. Le trésor de Sakkez, les origines de l'art mede et les bronzes du Luristan // *Artibus Asiae*. 1950. XIII, 3. P. 185–186. Fig. 8; Луконин В.Г. Искусство Ирана. М., 1977. Рис. на с. 51.

⁴⁵ Godard. Op. cit. Pl. 47; Ghirshman R. Iran. Protoiranians, Meden und Achaemeniden. München, 1964. Abb. 211, 240.

⁴⁶ А. Роуз называет их «лобными выступами, соединенными линиями» (*Roes A. Achaemenid influence upon Egyptian and Nomad Art // Artibus Asiae*. 1952. XV, 1/2. P. 23).

⁴⁷ Безсонова С.С. Образ собако-птаха в мистецтві Північного Причорномор'я скифської пори // *Археологія*. 1977. № 23. С. 11–12.

Фасы на налобниках, как и испановское изображение, могут трактоваться одновременно и в качестве комбинации двух профилей голов хищных или фантастических птиц, с клювами вниз (но эти профили здесь не синтетические, а антитетические, в противовес испановскому изображению).

А.И. Мелюкова затрудняется определить, скифское или фракийское происхождение имеют эти фасы, но склоняется, хотя и с оговорками, к мысли о движении мотива из Фракии (рубеж V–IV – первая половина IV в. до н.э.) в Скифию (с середины IV в. до н.э.)⁴⁸. Нам же представляется, что Фракия и Скифия – две автономные области развития этих изображений в IV в. до н.э. (исключая редкую параллель между Аджигиолем⁴⁹ и одним из видов налобников из Толстой могилы⁵⁰). Как этот мотив развивался во Фракии, трудно судить; для степной Скифии мы предполагаем, как сказано, опосредованную связь с переднеазиатскими прототипами⁵¹.

В то же время нельзя исключать передачу рассмотренной композиционной традиции через греческое искусство. В частности, следует учитывать возможность появления некоторых изображений фасов кошачьего хищника в степной Скифии в подражание головам львов на пантикапейских монетах VI–V вв. до н.э.⁵² На вероятность такого влияния в отношении фасов на мече из Острой Томаковской могилы указывал еще М.И. Ростовцев⁵³, а позднее об этом писала Н.А. Онайко⁵⁴. Однако надо иметь в виду, что эти монеты сами были подражанием милетским или самосским⁵⁵, иконография которых не могла не испытывать влияния древней переднеазиатской традиции трактовки фаса кошачьего хищника. Наконец, тот факт, что декоративность большинства изображений кошачьего фаса в степной Скифии V–IV вв. до н.э. никак не сочетается с натурализмом пантикапейских монетных изображений этого рода в V в. до н.э.⁵⁶, заставляет склоняться к мысли о преобладании ахеменидского влияния над греческим при формировании этого образа в скифском искусстве.

Немного можно добавить к неоднократно обоснованному в литературе мнению о заимствовании скифским искусством образа идущего или полулежащего кошачьего хищника с поднятой передней лапой. Его истоки можно найти и в геральдических сценах, и в сюжетах терзания в ассирийском и ахеменидском искусстве. Речь идет об изображениях на ножнах мечей из Куль-Обы⁵⁷ и Великой Белозерки⁵⁸, на кульбском кубке⁵⁹, в меньшей мере – о более варваризованных изображениях на налобнике из

⁴⁸ Мелюкова. К вопросу... С. 121, 123.

⁴⁹ Berciu D. *Arta Traco-Getica*. București, 1969. P. 50. Fig. 18, 14.

⁵⁰ Мозолевский. Товста могила. С. 116. Рис. 100, 1–4.

⁵¹ Дополнительным аргументом в пользу данного предположения может служить недавняя находка в Нижнем Поволжье (у с. Хошеутово) уздечного комплекса, датирующегося в пределах первой половины V в. до н.э. и содержащего, в частности, бронзовую бляху в виде пары профилей птичьих голов, с пальметтой между ними, составляющих, подобно испановскому изображению, фас кошачьего хищника, но сопоставленных не синтетично, а антитетично, аналогично птичьим профилям, образующим фасы на пластинах налобников (Дворниченко В.В., Очир-Горяева М.А. Хошеутовский комплекс уздечных принадлежностей скифского времени на Нижней Волге // *Донские древности*. Вып. 5. Азов, 1997. С. 102, 111 сл. Рис. 1, 14). Ср. мнение Б.Н. Мозолевого, возражающего А.П. Манцевич в отношении возможности привнесения мотива львиной морды в Скифию из Фракии и подчеркивающего, что во Фракии изображения льва до конца остаются реалистическими, тогда как в Скифии они знают ряд последовательных переделок (Мозолевский. Товста могила. С. 186).

⁵² См. Зограф А.Н. Античные монеты // *МИА*. 1951. № 16. Табл. XXXIX, 9–21, 29–37.

⁵³ Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Л., 1925. С. 477.

⁵⁴ Онайко Н.А. О центрах производства золотых обкладок ножен и рукояток ранних скифских мечей, найденных в Приднепровье // *Культура античного мира*. М., 1966. С. 165.

⁵⁵ Зограф. Ук. соч. С. 104. Табл. 1, 7–8.

⁵⁶ Там же. С. 164.

⁵⁷ ДБК. 3. Табл. XXVI, 2.

⁵⁸ Отрощенко В.В. Исследования в Каменко-Днепровском районе Запорожской обл. // *АО* 1979 г. М., 1980. Рис. на с. 318.

⁵⁹ ДБК. 3. Табл. XXXIV, 2.

Бердянского кургана⁶⁰ и на ножнах из Елизаветовской (курган 10 1909 г.)⁶¹, – т.е. о тех, которые в литературе именуется греко-персидскими⁶² (их можно считать скифо-греко-персидскими, исходя из наличия такой скифской черты, как зооморфные превращения). Другой вопрос, какими путями пришла эта композиция в скифский звериный стиль: видимо, здесь был и более ранний саккызский и урартский путь (через геральдические сцены), и через греческие переработки геральдических сцен и сцен терзания, и посредством ахеменидских влияний на греческое и греко-скифское искусство Северного Причерноморья (отсюда такие скифо-греко-персидские образцы, как изображения на кубке из Куль-Обы). В то же время композиционно-стилистическая специфика изображений двух идущих львов (один преследует кабана, другой грызет голову оленя) на обкладке основной и боковой лопасти ножен из Ушаковского кургана Елизаветовского могильника⁶³, как представляется, обусловлена влиянием определенной линии в рамках переднеазиатской зооморфной традиции, истоки которой могут быть связаны с позднехеттским монументальным искусством начала I тыс. до н.э.⁶⁴ и луристанскими бронзами этого же времени (см. табл. III). Приземистые мощные львы с головой, прямо переходящей в грудь (мощная шея практически сливается с ней), из Ушаковского кургана (табл. III, 2) напоминают такие изображения позднехеттского искусства, как рельефы львов на ортостатах ворот из Малатьи (XI–IX вв. до н.э.) (табл. III, 4) и на ортостате под статуей царя из Зинджирли (IX–VIII вв. до н.э.), а также рельефы крылатых львов с посаженной на их плечи головой бога грозы из Каркемиша (XI–IX вв. до н.э.) (табл. III, 5)⁶⁵. Характерно, что мощные лапы (нижние части ног) ушаковских львов показаны как бы вполоборота к зрителю, что весьма напоминает бесформенные лапы хеттских львов с прореченными пальцами, при создании которых мастер явно пытался показать их в объеме, но был ограничен условиями полускульптурно-полурельефа или рельефа (у львов из Малатьи так показаны задние лапы, у львов из Зинджирли и Каркемиша – передние и задние). Заметим, что по этим признакам третий ушаковский лев – с вывернутым назад туловищем – близок двум идущим львам на этой обкладке⁶⁶.

Изображения идущих львов в широком шаге на луристанской бляхе щита (табл. III, 3) имеют те же характерные черты, и, если соглашаться с их датировкой по Р. Гиршману (VIII–VII вв. до н.э.)⁶⁷, могли быть связаны с хеттской традицией. Эти луристанские изображения очень близки ушаковским как по композиции («низкая стойка львов», широкий шаг, расположение ног и хвоста, взаиморасположение головы и туловища), так и по трактовке деталей. Конечно, установленные связи гипотетичны, ибо пока неизвестны промежуточные звенья в передаче этой традиции

⁶⁰ Чередниченко Н.Н. и др. Раскопки большого скифского кургана в Приазовье // АО 1978 г. М., 1979. Рис. на с. 420.

⁶¹ Миллер А.А. Раскопки в районе древнего Танаиса // ИАК. 1910. 35. Табл. 5. Рис. 23.

⁶² Артамонов. Сокровища... С. 60.

⁶³ Там же. Табл. 329, 330; ОАК за 1901 г. СПб., 1903. С. 150; Шилов В.П. Ушаковский курган // СА. 1966. № 1. Рис. 8.

⁶⁴ Гипотеза о наличии истоков отдельных изобразительных тенденций скифского звериного стиля в хеттской культуре уже выдвигалась В.Б. Блэк, но ее выводы были сделаны в отношении конкретных образов раннескифского искусства Предкавказья и лесостепной Скифии и не относятся к искусству степной Скифии V–IV вв. до н.э. (Блэк В.Б. К вопросу об истоках скифо-сибирского звериного стиля // ССЗС. С. 33 сл.).

⁶⁵ Akurgal. Op. cit. Pl. 103, 126–127, 110.

⁶⁶ Недавно Е.В. Власова также указала на влияние переднеазиатских традиций на изображения шагающих львов на ушаковском мече, касаясь же «перекрученного» льва на этой обкладке (во всем, кроме композиции, схожего с данными шагающими львами), с одной стороны, привела известные сибирские композиционные аналогии, с другой – справедливо отметила, что вывернутость туловища льва в данном случае возникла и из-за его явной композиционной неуместности (Власова Е.В. Золотые ножны меча из Ушаковского кургана // Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского. СПб., 1996. С. 11).

⁶⁷ Ghirshman. Iran. Protoiraniens... Abb. 90.

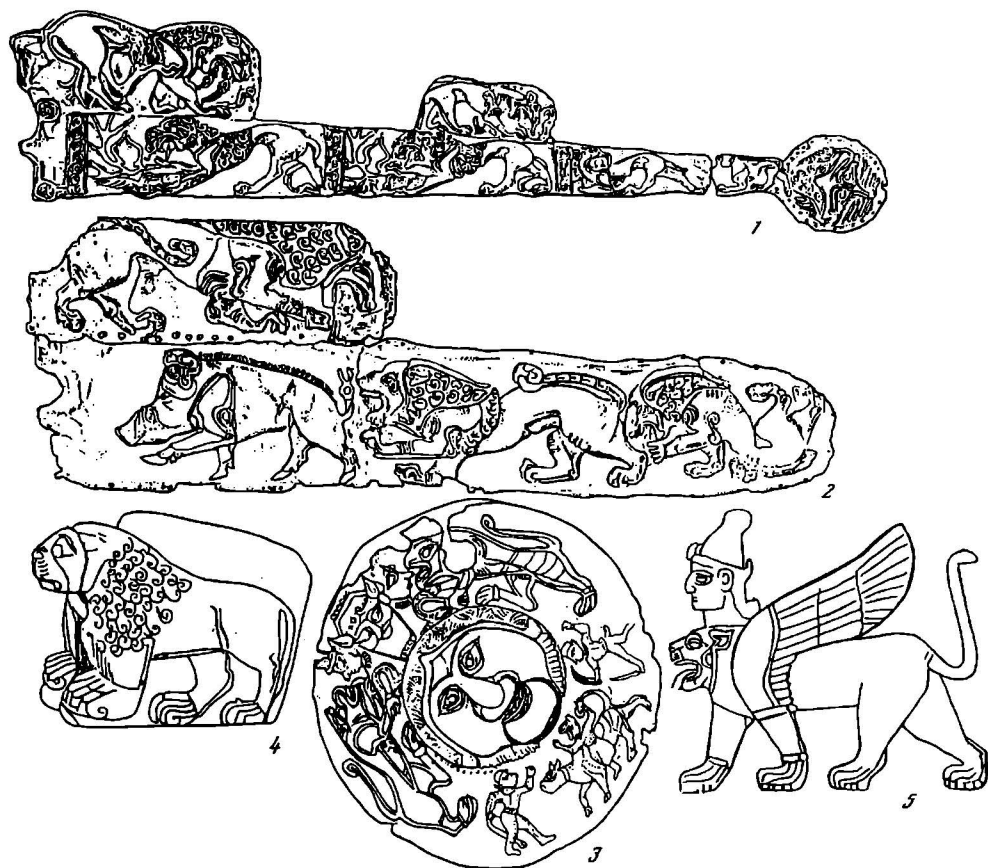


Табл. III. Некоторые изображения львов в искусстве степной Скифии и их возможные переднеазиатские прообразы: 1 – курган Солоха; 2 – Елизаветовская (Ушаковский курган); 3 – Луристан; 4 – Малатья; 5 – Каркемиш

от переднеазиатских изображений, самые поздние из которых не выходят за пределы VII в. до н.э., к ушаковским ножам, созданным не раньше V в. до н.э.⁶⁸ Продолжением данной композиционно-стилистической линии в иконографии кошачьего хищника в конце V – начале IV в. до н.э. в степной Скифии, вероятно, являются изображения львов на обкладке ножен меча из кургана Солоха (в первую очередь львы на основной пластине, сходные с ушаковскими хищниками – см. табл. III, 5)⁶⁹.

Передача конечностей в основной массе изображений копытных и хищников в зверином стиле степной Скифии, очевидно, имеет переднеазиатские корни. Отличительная черта такой трактовки состоит в акцентировании (порой гипертрофировании) мускулов ног, что достигается в степной Скифии, как правило, проведением вдоль задней стороны ноги животного углубленной линии, идущей от лопатки (бедр) до копыта или лапы (лежащие олени рассмотренной выше группы и родственные им изображения, включая фигуры на навершиях из Чмыревой могилы⁷⁰; синтетические

⁶⁸ Е.В. Власова, датирующая Ушаковский курган по античному импорту последней четвертью V в. до н.э., указывает на возможную более раннюю дату рассматриваемой обкладки, дважды набивавшейся на ножи (ук. соч., с. 13).

⁶⁹ Borovka. Scythian Art. Tabl. 238; Манцевич. Ук. соч. С. 69–71. Рис. на с. 70.

⁷⁰ ОАК за 1898 г. СПб., 1900. С. 80. Рис. 143, 144.

«лосекозлы» (в первую очередь из Испановой могилы и Солохи)⁷¹; кабаны (из Архангельской слободы и Александровки)⁷²; хищник лежащий, сидящий, идущий; обособленные ноги хищников; фантастические хищники). В IV в. до н.э. в ряде изображений эта линия образует завитки, обозначающие суставы, и является продолжением «малой лопатки» (изображения на ножнах и кубке из Куль-Обы⁷³, на ножнах из Великой Белозерки⁷⁴).

Акцентирование мускулов конечностей свойственно еще ассирийским изображениям как животных, так и людей (см., например, рельефы дворца Ашшурнацирпала II и Тиглатпаласара III в Нимруде, датируемые соответственно IX и VIII в. до н.э.⁷⁵ В ахеменидской трактовке конца VI – начала V в. до н.э. эта черта еще более отчетлива (ср., например, фигуры львов и быков на рельефах ападаны Персеполя⁷⁶), а в V–IV вв. до н.э. мускулы ног животных (особенно хищников) приобретают декоративные черты и уподобляются бутону тюльпана (см., например, фигуры на ритонах⁷⁷, капители колонны из Персеполя⁷⁸). Не случайно исследователи персепольских рельефов указывают на меньший натурализм в иранских изображениях и меньшее внимание к анатомии, чем у греков⁷⁹: действительно, в греческом зооморфном искусстве этого периода мускулы ног животных не выделены и, как правило, показаны лишь их смутные очертания под кожей. Поэтому представляется возможным связать указанную черту изображений звериного стиля степной Скифии с непосредственным или опосредованным, но, безусловно, синхронным ахеменидским влиянием, а изменения в трактовке акцентированных мускулов в IV в. до н.э. – с соответствующей динамикой персидского зооморфного искусства, постоянно влиявшего на скифское.

Частным случаем восприятия и разработки переднеазиатской традиции акцентирования мускулов тела животного в скифском зверином стиле является выделение лопатки и крупа (или одной лопатки) тем или иным способом. Эта традиция характерна для всей зоны распространения зооморфного искусства от Передней Азии до европейской Греции во II тыс. до н.э. Еще в микенских изображениях лопатка животных очерчивается двойным овалом (см., например, фигуру льва на золотой накладке коробки из Микен⁸⁰). Обозначение лопатки дуговидной чертой, одновременно отделяющей шею от туловища, можно видеть и на ионийской керамике VIII–VII вв. до н.э., в том числе и в Северном Причерноморье⁸¹, а проведение черты,

⁷¹ Мозолевский. Скифские курганы... С. 147–149. Рис. 83, 12, 13; Манцевич. Курган Солоха. С. 63 сл. Об образе «лосекозла» в скифском искусстве см. Канторович А.Р. Один из образов копытного животного в искусстве скифского звериного стиля // РА. 1995. № 4.

⁷² Ковалева И.Ф. и др. Археологические исследования в зоне строительства оросительной системы учхоза «Самарский» // Курганные древности степного Поднепровья III–I тыс. до н.э. Вып. 2. Днепропетровск, 1978. С. 13. Рис. 2, 2; Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972. С. 57. Табл. 35.

⁷³ ДБК. 3. Табл. XXVI, 2; XXXIV, 2.

⁷⁴ Отрошенко. Ук. соч. Рис. на с. 318.

⁷⁵ Barnett R.D., Falkner M. The Sculptures of Assur-nazir-apli II (883–859 B.C.), Tiglath-pileser III (745–727 B.C.), Esarhaddon (681–669 B.C.) from the Central and South-West Palaces at Nimrud. L., 1962. Pl. CXV, LXIV–LXV.

⁷⁶ Godard. Op. cit. Pl. 47; Дандамаев М.А., Луконин В.Г. История и экономика древнего Ирана. М., 1980. С. 409. Рис. 16.

⁷⁷ Дандамаев, Луконин. Ук. соч. С. 412 сл. Рис. 21–22.

⁷⁸ Фрай Р. Наследие Ирана. М., 1972. Табл. 28.

⁷⁹ Уилбер Г. Персеполь. М., 1977. С. 73–74, 76.

⁸⁰ Блаватская Т.В. Ахейская Греция во II тыс. до н.э. М., 1966. С. 196. Рис. 30; Огненова-Маринова. Влияние технологии...

⁸¹ Ср., например, фигуры на ойнохое из Темир-горы (Копейкина Л.В. Расписная родосско-ионийская ойнохоя из кургана на Темир-горе // ВДИ. 1972. № 1. С. 152) и на сосудах с о-ва Березань (она же. Родосско-ионийская керамика VII в. до н.э. с о-ва Березань // Художественные изделия античных мастеров. Л., 1982. С. 8. Рис. 2жз; С. 17. Рис. 11; С. 25. Рис. 19; С. 29. Рис. 23).

отделяющей лопатку от туловища, – на аттической чернофигурной керамике VI в. до н.э. в этом же регионе⁸². Но в греческой среде данный прием не сохраняется непрерывно (особенно он чужд торевтике классической эпохи), а там, где используется, он далеко не столь ярко выражен, как в Передней Азии.

Между тем существуют мнения об изначально греческом происхождении этого изобразительного приема. В частности, Л. Огненова-Маринова считает, что акцентирование лопатки в переднеазиатских изображениях вторично по отношению к торевтике и каменным изображениям Восточного Средиземноморья бронзового века (середина II тыс. до н.э.)⁸³. Однако автор сужает круг переднеазиатских памятников до саккызских и ахеменидских. Между тем в вышеупомянутых микенских изображениях, используемых исследовательницей для подтверждения своей точки зрения⁸⁴, лопатка акцентирована гораздо слабее, чем в оставленных автором без внимания хеттских, луристанских и ассирийских памятниках (см. ниже). Не меняет дела и тот факт, что Л. Огненова-Маринова говорит о специфическом случае акцентирования лопатки, обозначаемой двумя овальными линиями, которые сливаются с контуром внешней передней лапы профильной фигуры животного. Можно согласиться с мнением автора, что такая трактовка могла возникнуть при переносе образов, выполнявшихся ранее в технике сфирелатон (существовала в Греции до VII в. до н.э.) на плоскостную металлическую чеканку; думается, однако, что в самое технику сфирелатон, равно как и в рисунки на родоско-ионийской керамике, традиция выделения лопатки пришла из Передней Азии, где она устойчиво сохраняется, развивается, модифицируется в хеттском, ассирийском, мидийском, урартском и ахеменидском искусстве, сохраняясь до сасанидских времен.

Действительно, лопатка (как и бедро) обозначается еще в изображениях животных в шумеро-аккадском искусстве (в виде рельефного выпуклого полуовала, продолжающего линию передней ноги): см., например, фигуры на желобе из Урука, на стеатитовой вазе из Кафаджи и на цилиндрических печатях⁸⁵. На хеттских каменных рельефах, кроме похожего приема выделения лопатки⁸⁶, часто практикуется ее обрамление двойным контуром⁸⁷; еще чаще это встречается в скульптуре⁸⁸. В иранских бронзах конца II – начала I тыс. до н.э. лопатка также выделяется в виде почковидной фигуры (ср., например, рассматривавшееся выше изображение оленя из Загроса⁸⁹) часто с двойным контуром (ср. фигуры на головках луристанских булавок⁹⁰).

Наиболее же близок искусству степной Скифии специфический прием акцентирования лопатки с предплечьем (или плечом), характерный для ассирийской и ахеменидской традиции (см. табл. IV). Ассирийскому искусству присуща, как известно, индивидуализация в изображениях животных (в отличие от абсолютно стандартных трактовок людей), но она достигается путем варьирования комбинаций заранее сделанных трафаретов различных частей тела⁹¹. К числу таких трафаретов, очевидно, принадлежала и трактовка верхней части внешней (ближней к зрителю) передней лапы и лопатки, у перехода в которую выделялись мускулы предплечья или плеча (особенно характерны в этом отношении изображения из Нимруда, в первую очередь

⁸² Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1983. С. 46. Рис. 8.

⁸³ Огненова-Маринова. Ук. соч. С. 132.

⁸⁴ Там же. С. 133–134. Рис. 5–6.

⁸⁵ Frankfort. The Art... P. 27. Fig. 12; P. 36. Fig. 28; P. 41. Fig. 32–33; P. 88. Fig. 94; P. 89. Fig. 95.

⁸⁶ Akurgal. Op. cit. P. 1. 96, 105, 108, 113, 126, 137.

⁸⁷ См., например: Frankfort. The Art... P. 302. Fig. 353 B.

⁸⁸ См., например: Матве М.Э., Афанасьева В.К., Дьяконов И.М., Луконин В.Г. Искусство древнего Востока. М., 1968. Табл. 220 А.

⁸⁹ Godard. Op. cit. Pl. 11.

⁹⁰ Frankfort. The Art... P. 341. Fig. 401.

⁹¹ Матве, Афанасьева и др. Ук. соч. С. 74. Ср. мнение В.Г. Луконина специально об ассирийских зооморфных изображениях: «Даже изображения животных, несмотря на кажущееся разнообразие поз, как правило, "составлены" из стандартных деталей» (Древний и раннесредневековый Иран. С. 41).



Табл. IV. Эволюция мотива «дробной» лопатки в искусстве Передней Азии и степной Скифии: 1 – Чмырева могила; 2а, 2б, 3 – курган Солоха; 4 – Испанова могила; 5, 6 – I Завадская могила; 7 – курган у Ак-Мечети; 8 – ападана Персеполя; 9 – ахемендский ритон из Метрополитен-музея; 10 – Урарту; 11 – Кальху, дворец Ашшурнацирпала II (фрагмент рельефа)

фигуры львов в сцене охоты на рельефах первой половины IX в. до н.э. из дворца Ашшурнацирпала II (табл. IV, 11) и фигуры верблюдов в сцене битвы с арабами на рельефе эпохи Тиглатпаласара III (VIII в. до н.э.)⁹²). Очевидно, этот трафарет появился на основе композиций печатей Среднеассирийского периода (конец II тыс. до н.э.), демонстрирующих в отличие от упомянутых шумеро-аккадских, такие изображения кошачьих хищников, которым присущи отчетливое акцентирование лопатки с помощью рельефной мощной дуги-полумесяца, во впадине которой заключаются рельефные мускулы плеча (или предплечья)⁹³. В Позднеассирийский период (1000–612 гг. до н.э.) лопатка хищников и копытных трактуется в виде крупного полуовала, с плоской стороны которого находится подобный малый

⁹²Barnett, Falkner. Op. cit. Pl. XIII–XIV; Мамье, Афанасьева. Ук. соч. Табл. 234а.

⁹³См., например: Frankfort. The Art... P. 141. Fig. 158, 159. Ср. также изображение идущего оленя на оргостате периода империи из Аладжа-Хююка (Akurgal. Op. cit. Pl. 96).

полуовал⁹⁴. Этот мотив впоследствии получил широкое распространение и в ахеменидском искусстве, где, постепенно геометризуясь, он превратился в мотив «груши и яблока»⁹⁵.

В ходе этого процесса в раннеахеменидском искусстве сохраняется в основе ассирийская трактовка, но постепенно она приобретает все более декоративный характер. Акцентированная лопатка и мускулы плеча или предплечья за ней геометризуются, получая порой двойной контур: ср., например, фигуры шествующих львов на рельефах Зала ста колонн из Персеполя (конец VI в. до н.э.), а также вышеупомянутые фигуры львов, терзающих лежащего и стоящего быков на рельефах ападаны Персеполя (конец VI – начало V в. до н.э.) (табл. IV, 8)⁹⁶.

Видимо, именно из этого круга ахеменидских памятников данная традиция не ранее рубежа VI–V вв. до н.э. пришла в звериный стиль степной Скифии в виде приема изображения «дробной лопатки», складывающейся из «большой» лопатки (ей соответствует в переднеазиатских образцах собственно лопатка) и «малой» лопатки (мускулы плеча или предплечья на ассирийских и раннеахеменидских изображениях). Соответственно в VII–VI вв. до н.э. для раннескифского звериного стиля в целом (и для степной Скифии в частности) такая трактовка лопатки не характерна. В этот период, как известно, лопатка выделяется в различных областях скифо-сибирского мира у животных разных видов, в том числе и двойным полуовальным контуром на самых ранних стадиях – в Зивие, на келермесской секире⁹⁷, но дополнительная «лопатка» рядом с основной не изображается (правда, ее место у пантер на саккызских пекторалах занимает схожая по контуру зона ребер⁹⁸). Только начиная с V в. до н.э. дробная лопатка получает широкое распространение в степной Скифии⁹⁹.

Для этого времени данный мотив известен здесь в основном в связи с образами копытных: это практически все изображения лежащего оленя (рассмотренная выше завадско-акмечетская группа изображений и родственные ей изображения – см. табл. IV, 5, 6, 7), некоторые вышеназванные изображения «лосекозла» (Испанова

⁹⁴См., например, рельефы хищников и оленя на обелиске Салманасара III (859–824 гг. до н.э.) из Нимруда (*Frankfort. The Art...* P. 167. Fig. 193), ослов на рельефе из Куянджика (*ibid.*, p. 192. Fig. 215) и указанные А. Роуз изображения пар лошадей и быков времени Синаххериба (705–681 гг. до н.э.) (*op. cit.*, p. 19).

⁹⁵С.И. Руденко, основываясь на материале детально проанализированных им алтайских кожаных и войлочных изображений из Пазырыкских курганов, видел истоки такой ornamentации боковых частей животных в «технике вырезывания аппликаций из кожи и войлока» и соответственно считал эти алтайские изображения прототипами некоторых персидских, в частности, фигур львов и львиных грифонов на цветных кафелях дворца в Сузах (*Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии середины I тыс. до н.э. М., 1961. С. 54–55*). Напротив, А. Роуз утверждала, что первоначально такое акцентирование появляется в монохромных каменных рельефах, где оно при всей условности все же строго соответствует анатомии, а затем получает развитие как в полихромных изображениях из Суз и в иранской торевтике с цветными инкрустациями, так и в пазырыкских аппликациях. Последние отличаются тем, что в них мотивы «груши» и «яблока» применяются, скорее, не как анатомическая деталь, а как отвлеченный декор поверхности туловища зверя – не случайно на Алтае комбинация «груши и яблока» была изначально разорвана (в том же направлении развивается этот мотив и в сасанидском искусстве) (*Roes. Op. cit. P. 18–19, 24–25*). Мнение А. Роуз о первенстве каменных рельефов в разработке этих мотивов представляется более обоснованным, чем мнение С.И. Руденко, если учесть богатый материал ассирийских рельефов, во многом предвосхитивших рельефы персидские (см. ниже).

⁹⁶*Godard. Op. cit. Pl. 47, 67.*

⁹⁷*Артамонов. Сокровища... С.40; Переводчикова Е.В. Прикубанский вариант скифского звериного стиля. Дис... канд. ист. наук. М., 1980. С. 80.* Можно связать появление здесь приема двойного контура с упоминавшимися хеттскими изображениями такого рода.

⁹⁸*Лукоцин. Искусство Ирана. Рис. на с. 49.*

⁹⁹Мотив «дробной лопатки» в этот период встречается, но редко, в аналогиях из лесостепной Скифии, а также в Прикубанье, где оно, вероятно, может считаться одним из вариантов выделения лопатки «линией особой конфигурации» (*Переводчикова. Прикубанский вариант... С. 120 сл.; она же. Локальные черты скифского звериного стиля Прикубанья // СА. 1987. № 4. С. 50. Рис. 4*). В то время, как уже говорилось, этот мотив, в значительно более отвлеченном от анатомии виде обособленных «груши» и «яблока» ярко отразился в изделиях из органических материалов на другом конце скифо-сибирского ареала – в пазырыкской культуре (*Roes. Op. cit. P. 24–25; Руденко. Ук. соч. С. 52–55; Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля // ПСА. 1971. С. 29*).

могила: табл. IV, 4; Солоха); этот мотив встречается также в изображениях кабана и лежащего кошачьего хищника (Архангельская слобода¹⁰⁰), причем в первом случае «малая лопатка» трансформирована в перевернутую головку хищной птицы с направленным вверх клювом. В конце V–IV в. до н.э. в степной Скифии мотив двух лопаток – «большой» и «малой» – чаще всего известен в контексте скифо-иранских и скифо-греко-персидских сцен терзания как в изображениях терзаемых оленей (полулежащих), кабана и козла, так и нападающих на них кошачьих хищников или кошачьих хищников, сопровождающих сцены терзания – и те, и другие в позе «идущих» (на ножах: из Елизаветовской станицы (из кургана № 10 1909 г.¹⁰¹ и из Ушаковского кургана (табл. III, 2)¹⁰²), из Куль-Обы¹⁰³ и Великой Белозерки¹⁰⁴; на кульобском кубке¹⁰⁵; на налобнике из Бердянского кургана¹⁰⁶). Здесь в одних случаях «малая лопатка» (или плечо) может преобразовываться в птичью головку (ушаковские изображения) или сохраняться неизменной (изображения из кургана № 10 Елизаветовского могильника и из Бердянского кургана), а в таких скифо-греко-персидских изображениях, как кульобские и белозерские она преобразуется в завиток, вписывающийся в углубление между сегментовидной «большой лопаткой» и отходящими от нее полосками ребер или завитков шерсти. В иных случаях вся комбинация «малой» и «большой» лопаток стала благоприятной основой для зооморфизации этой детали – превращения ее в птичью головку, причем голова, глаз и восковица птицы, видимо, соответствуют бывшей основной лопатке, а ее загнутый клюв – бывшей «малой лопатке» (см. изображение оленя на навершии из Чмыревой могилы (табл. IV, 1); или же «малая лопатка» преобразуется в дополнительный птичий клюв, находящийся под основным, играющим роль основной лопатки – см. фигуру на боковой лопасти рассмотренных выше ножен меча из Солохи (табл. III, 1; IV, 2a). Практикуется и атрофирование «малой лопатки» – но все равно эта деталь остается различной (см. фигуры львов на основной пластине солохских ножен (табл. IV, 2б)) – или же ее декоративное дробление на кружок с треугольником – см. рассмотренные выше изображения оленя на солохских блюдах (табл. IV, 3).

Характерно, что тенденция дальнейшей геометризации лопатки, ее превращения в «декоративную абстракцию» (когда орнамент на плече перестает быть непосредственным воспроизведением мускулов, а становится просто украшением тела животного¹⁰⁷) определяет развитие трактовки этого мотива в ахеменидском искусстве как в V в. до н.э. (см. протому льва на ритоне, хранящемся в музее Метрополитен и предположительно происходящем из Хамадана – табл. IV, 9)¹⁰⁸, так и, в еще большей мере, в позднеахеменидском искусстве¹⁰⁹. Возможно, эта тенденция дала толчок указанным изменениям в трактовке данного мотива в степной Скифии, но не исключено, что там этот процесс обуславливался внутренней логикой развития скифского звериного стиля.

¹⁰⁰Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972. С. 57. Табл. 35, 39.

¹⁰¹Миллер. Ук. соч. С. 114–116. Табл. V. Рис. 23 а, б.

¹⁰²Шилов. Ук. соч. Рис. 8.

¹⁰³ДБК. 3. Табл. XXVI, 2.

¹⁰⁴Отрощенко. Ук. соч. Рис. на с. 318.

¹⁰⁵ДБК. 3. Табл. XXXIV, 2.

¹⁰⁶Чередищенко и др. Ук. соч. Рис. на с. 420.

¹⁰⁷Roes. Op. cit. P. 24–25.

¹⁰⁸Ghirshman. Iran. Protoiraniens... S. 253. Abb. 306. Ср. также протому козла на ритоне из Эребуни (Луконин. Искусство Ирана. Рис. на с. 76). В этих изображениях «дробная лопатка» в результате геометризации уступила место двойной лопатке, поскольку «большая» и «малая» лопатки стали одинаковыми и разместились одна над другой.

¹⁰⁹См., например, фигуры львов и фантастических хищников на глазурованных рельефах V – начала IV в. до н.э. из Суз (Frankfort, The Art... P. 372. Fig. 438). В сасанидское время этот процесс привел к распаду комбинации «груши и яблока» на лопатке, но сам принцип выделения лопатки рельефным овалом сохранился (ср. сцену царской охоты на блюде V–VI вв. или композицию на кафаре VI–VII вв. – Ghirshman R. Iran: parthes et sassanides. P., 1962. P. 207. Fig. 247; P. 203. Fig. 241).

Наконец, нельзя полностью исключать и проникновение мотива «дробной лопатки» в степную Скифию еще в доахеменидский период из искусства Урарту, несомненно, воспринимавшего ассирийские импульсы такого рода¹¹⁰, о чем свидетельствуют такие урартские изображения животных с «дробной лопаткой», как статуэтки лежащих львов из Ванского музея (VIII в. до н.э.)¹¹¹, а также разнообразные рельефные изображения: например, относящиеся к концу II тыс. до н.э. фигуры скачущих львов на бронзовом поясе и на серебряной обкладке подпруги¹¹², равно как и фигуры шествующих львов и быков на щитах из Кармир-Блура (принадлежат Аргишти I и Сардури II и датируются первой половиной VIII в. до н.э.) и из Топрак-кале (принадлежат Русе II и Русе III и датируются соответственно VII и концом VII – началом VI в. до н.э.)¹¹³ (табл. IV, 10). Но пока не известны изображения, которые заполнили бы временную лакуну между данными урартскими изображениями и скифскими изображениями зверей с «дробной лопаткой».

Что касается обособления бедра с помощью контура или рельефного выступа, этот вполне переднеазиатский прием¹¹⁴ воспринимался в степной Скифии, как и в восточноевропейском зверином стиле в целом, в сочетании с приемом обособления лопатки; возможно, этот процесс шел вслед за Прикубаньем, где прием обособления бедра был широко распространен и бытовал долго¹¹⁵; с данной традицией, очевидно, связан уже чисто скифский прием акцентирования бедра с помощью выемки с внутренней стороны, популярный в скифской архаике¹¹⁶. В степной Скифии мотив обособления бедра присущ большинству изображений копытных и хищников V–IV вв. до н.э.

К переднеазиатскому мотиву «редуцированной скелетности», влияние которого на скифское искусство подробно рассмотрено М.И. Артамоновым¹¹⁷, восходит прием выделения ребер в отдельных изображениях лежащего оленя, в скифо-греко-персидских изображениях хищников и оленей на ножнах из Елизаветовской¹¹⁸, Куль-Обы¹¹⁹ и Великой Белозерки¹²⁰, на кульобском кубке¹²¹.

Трактовка гривы, заходящей за лопатку льва, характерная для ряда изображений в зверином стиле степной Скифии¹²² также имеет в качестве подосновы ахеменидскую традицию акцентирования и орнаментализации брюшных волос льва, выходящих из-под лопатки и ошибочно воспринятых северопричерноморскими мастерами как продолжение гривы (ср. вышеприведенные фигуры львов на рельефах ападаны). В основе этой традиции в свою очередь лежит, очевидно, ассирийский прием изображения львов таким образом, что брюшная шерсть идет из-под брюха на туловище и трактуется аналогично гриве льва, в которую непосредственно и переходит; создается впечатление, что грива покрывает пространство за лопаткой (в результате лопатка

¹¹⁰Ср. мнение В.Г. Лукониной: «Ассирийские» мускулы животных... постепенно превращаются в декоративные завитки и далее – в «ковровый стиль» урартских львов, быков, монстров» (Древний и раннесредневековый Иран. С. 43).

¹¹¹Burney A. // *Anatolian Studies*. 1966. XVI. P. 75. Pl. 10.

¹¹²Urartu. Ein wiederentdeckter Rivale Assyriens. Katalog der Ausstellung, München, 1976. Abb. 41, 9.

¹¹³Пиотровский В.Б. Ванское царство. М., 1959. С. 42, 168. табл. XXXIX; *он же*. Искусство Урарту VIII–VII вв. до н.э. Л., 1962. С. 67–69. Рис. 38–40.

¹¹⁴Артамонов. К вопросу... С. 40–41; Переводчикова. Прикубанский вариант... С. 120.

¹¹⁵Переводчикова. Прикубанский вариант... С. 72, 120.

¹¹⁶Артамонов. К вопросу... С. 42.

¹¹⁷Там же. С. 38–41.

¹¹⁸Миллер. Ук. соч. С. 114–116. Табл. V. Рис. 23 а, б.

¹¹⁹ДБК. 3. Табл. XXVI, 2.

¹²⁰Отрощенко В.В. Парадный меч из кургана у с. Великая Белозерка // Вооружение скифов и сарматов. Киев, 1984. С. 123–125. Рис. 1.

¹²¹ДБК. 3. Табл. XXXIV, 2.

¹²²См. рассмотренные выше изображения на ножнах из Ушаковского кургана и Солохи (табл. III, 1, 2), на налобнике из Бердянского кургана (Черниченко Н.Н. и др. Раскопки большого скифского кургана в Приазовье // АО 1978 г. М., 1979. Рис. на с. 420).

негативно выделяется) – см., например, вышеупомянутые рельефы из Нимруда, а также композиции из дворца Ашшурбанапала, отображающие: «отдых» льва и львицы в царском саду, убийство льва царем после освобождения из клетки, нападение льва на царя, стоящего и едущего на колеснице, а также умирающего льва¹²³; тот же прием встречается и на глазурованных панно (ср. например, панно на воротах из Хорсабада)¹²⁴.

Эта деталь резко отличает скифо-греко-персидские изображения (табл. III, 1, 2) от греко-скифских и тем более чисто греческих трактовок льва, поскольку в последних такое искажение реальных черт зверя невозможно, ибо противоречит натурализму греческого зооморфного искусства (ср., например, фигуры львов на мече из Толстой могилы¹²⁵, на блюдах из Солохи (лев, терзающий голову оленя), на кубке со сценой терзания оленя и козла из Куль-Обы, на чаше из Солохи¹²⁶).

Значительная часть изображений животных в зверином стиле степной Скифии имеет четкую поперечную рельефную линию на шее или у основания головы животного, обособливающую его голову и идущую от уха к нижней челюсти: это профильные изображения обособленных голов копытных, хищников и фантастических животных, а также все протомы кошачьих хищников на налобниках. Эта линия может быть зооморфно трансформирована (головки птиц на шеях: оленя из Елизаветовской¹²⁷, хищника из Ольвии¹²⁸, грифонов из Ольвии и Золотого кургана¹²⁹).

Традиция обособления головы животного в искусстве степной Скифии, несомненно, связана с ахеменидским влиянием, причем в иранском искусстве этого периода рельефные линии, отделяющие голову от туловища, часто оформляются в виде декоративных поясов завитков волос¹³⁰. Это влияние в восточных регионах скифо-сибирского стиля уже выявила А. Роуз, которая, анализируя деревянное изображение головы кошачьего хищника из Пазырыка с аналогичным рубчиком, отмечала, что он отображает складку шерсти вокруг головы животного, и рассматривала в качестве конкретных ахеменидских прототипов этой головки изображения льва на поясной бляхе и грифона из Пасаргад¹³¹.

Уходит в переднеазиатскую древность и традиция гипертрофирования бровных складок над глазами копытных и хищников. Первые случаи использования этого приема относятся еще к искусству Шумера III тыс. до н.э. (ср., например, голову быка – резонатор арфы из царской гробницы в Уре, датируемой 2600 г. до н.э.¹³²). В дальнейшем эта традиция в Передней Азии дает о себе знать и в ассирийском, и в ахеменидском искусстве. В последнем надбровья копытных и хищных животных, как правило, показаны рельефной сегментовидной скобкой из двух двойных полос (одна в другой), а в середине находится третья, одиночная полоса (ср., например, изображения львов и быков в упомянутых сценах терзания ападаны Персеполя).

Думается, именно ассирийское и ахеменидское влияние (соответственно хронологии) сказывается в гипертрофировании бровных складок в таких изображениях оленя в зверином стиле, как на золотом поясе из Зивие (здесь это относится и к

¹²³Frankfort. The Art... P. 186–190. Fig. 209–213.

¹²⁴Ibid. P. 151. Fig. 171.

¹²⁵Мозолевский. Товста могила. С. 68. Рис. 52, 2.

¹²⁶Артамонов. Сокровища... С. 42. Рис. 80, Табл. 245, 246, 158, 159.

¹²⁷ОАК за 1909–1910 гг. СПб., 1913. С. 145. Рис. 210; Артамонов. Сокровища... Табл. 324.

¹²⁸Гайдукевич В.Ф., Капошина С.И. К вопросу о местных элементах в культуре античных городов Северного Причерноморья // СА. 1951. XV. С. 171 сл. Рис. 4а.

¹²⁹Капошина С.И. О скифских элементах в культуре Ольвии // МИА. 1956. № 50. С. 186. Рис. 24, 2, 3.

¹³⁰Ср. фигуры львов и быков на персепольских рельефах (Herzfeld. Op. cit. Pl. LV, LXIII), протомы быков на капителях персепольских колонн (Frankfort. The Art... P. 362. Fig. 425) и головы быков на навершии меча из Чертомлыка (Артамонов. Сокровища... Табл. 184).

¹³¹Roes. Op. cit. P. 18. Fig. 2; P. 29. Fig. 14.

¹³²Матье, Афанасьева и др. Ук. соч. Табл. 183 а, б.

трактовке козла)¹³³, на келермесской секире (здесь так изображены все звери – и копытные, и хищники)¹³⁴, на мельгуновском и келермесском мече, на костромской бляхе, из Тапиосенмартона¹³⁵, а позднее – в упомянутых выше изображениях оленя из Ак-Мечети, Житкова и др. В изображениях саккызско-келермесского типа бровная складка, как правило, показана в виде двух выпуклых дуговидных полосок со смыкающимися концами (заметим, что на келермесской секире это наиболее отчетливо видно в изображениях копытных), вероятно, для того чтобы отличать ее от окантовки глаза. А.И. Шкурко называет эту деталь рельефным надглазничным валиком и считает ее одной из определяющих особенностей так называемой саккызско-келермесской стилистической группы оленей¹³⁶. При дальнейшем развитии этот элемент не был утрачен (см. вышеупомянутые фигуры оленей на навершиях из Толстой могилы), но стал в ряде случаев передаваться при помощи простого углубления-насечки (Ак-Мечеть, Житков), теряя, таким образом, рельефность, отражавшую реальную выпуклость надбровных дуг животного.

Итак, в искусстве степной Скифии нашли яркое отражение общие процессы формирования и периодического обновления скифского звериного стиля под напором различных влияний, в том числе переднеазиатских. Данное исследование показало, что о переднеазиатских импульсах следует говорить не только в связи с периодом скифской архаики VII–VI вв. до н.э. (хотя в это время переднеазиатское влияние в связи с походами скифов было несомненно более явным и интенсивным, чем в последующем), но и в отношении периода V–IV вв. до н.э., ибо в это время, после образования локальных вариантов в ранее едином скифском зверином стиле, переднеазиатские художественные импульсы, не будучи столь постоянными и непосредственными, как синхронные греческие, продолжали во многом определять своеобразие этих вариантов, в том числе и звериного стиля степной Скифии¹³⁷. Замечу также, что определенные черты ахеменидской трактовки зооморфных образов (в частности выделение лопатки, ребер, бедра, акцентирование мускулов путем создания «мускульных узлов» и передачи ног двойным контуром) впитывались восточногреческим искусством V–IV вв. до н.э.¹³⁸ и затем через северопричерноморские колонии могли проникать в скифский звериный стиль.

А.Р. Канторович

¹³³ Дандимаев, Луконин. Ук. соч. С. 406. Рис. 10.

¹³⁴ Scythian Art. The Legacy of the Scythian World: mid-7th to 3rd Century B.C. Leningrad, 1986. Fig. 36–40.

¹³⁵ См. Feltich N. Der Skythische Fund von Gartscninovo. Budapest, 1934. Tabl. VI, 1.

¹³⁶ Шкурко А.И. Искусство звериного стиля лесостепной Скифии VII–III вв. до н.э. Дис... канд. ист. наук. М., 1975. С. 19.

¹³⁷ При этом в связи с единичностью памятников скифской архаики VII–VI вв. до н.э. в степях Северного Причерноморья открытым остается вопрос о тех заимствованиях из переднеазиатских источников, которые были осуществлены искусством степной Скифии без посредничества прикубанского варианта скифского звериного стиля, наиболее тесно связанного в доахеменидское время с искусством Передней Азии. Лишь в отношении композиции спокойно лежащего оленя, непопулярного в Прикубанье и в лесостепной Скифии, можно с определенной уверенностью предполагать влияние переднеазиатского искусства в обход прикубанского на звериный стиль степной Скифии. Дальнейшее накопление археологического материала, возможно, облегчит решение данного вопроса.

¹³⁸ Это, в частности, ярко проявилось в восточногреческой глиптике: Никулина Н.М. Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. М., 1994. С. 38–41. Илл. 115–123.

A.R. Kantorovich

The article analyzes the synchronous and diachronous influences on the animal style of steppe Scythia as part of the system of the Scytho-Siberian zoomorphic art from the Near Asian source which along with the Greek and the Thracian ones is the fountainhead of such influences. Most of the Near Asian influences are connected with Achaemenid art, synchronous with relation to Scythian one. Achaemenid art is the source of the second wave of the Near Asian influences on Scythian art. Since Achaemenid art itself is syncretic and has Greek features among others, the author singles out the elements of the Achaemenid influence on Scythian art based on an earlier Near Asian tradition (Luristani, Assyrian, Hittite etc). Also the author points out some results of diachronous influence of pre-Achaemenid Near Asian art on Scythian art of V–IV centuries B.C. which have no reflection in Achaemenid art. Presumably these influences of pre-Achaemenid time were transferred to the Scythian art of this period not by means of Achaemenid mediation, but with the help of Urartian, Ionian and then early Scythian art, on the one hand, or by means of the archaic art of the Asian part of Scytho-Siberian animal style, on the other hand.

The author differentiates between general compositional influences (two main composition schemes determining the attitudes of the majority of representation of the ungulate, primarily the deer, the head of a feline beast en face) and purely stylistic borrowings (hypertrophied leg muscles, accentuation of the shoulder blade and croup; accentuated shoulder blade together with the muscle of a shoulder or a forearm which led to the formation of the original motif of the fractional shoulder blade; the motif of «reduced skeleton»; the treatment of the lion's mane (going behind the animal's shoulder blade); the tradition of isolating the animal's head with the help of a transverse line on the neck; the tradition of hypertrophied brow creases of the ungulate and beasts of prey.

A conclusion is made that steppe Scythian art reflects the general processes of the formation and periodic renovation of the Scythian animal style under the onslaught of different influences, among them the Near Asian one. The latter is noted over the whole period of the existence of the Scythian animal style from its emergence in the VIIth c. B.C. to its degeneration in the late IVth–IIIrd c. B.C. Though not so constant and immediate as the ancient Greek artistic impulses, the Near Asian ones determined to a great extent the uniqueness of the artistic environment of steppe Scythia.

© 1998 г.

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА И ИМПЕРИИ В ДИАЛОГЕ ТАЦИТА «ОБ ОРАТОРАХ»

(К интерпретации текста)

Диалог «Об ораторах» – сочинение, за которым прочно укрепилась слава одного из самых дискуссионных памятников римской литературы¹. Ни один из них не вызывал столько споров, сколько этот маленький трактат, вместе с тем общепризнанно считающийся «ключом к пониманию исторической концепции Тацита»². Но ни общая тенденция диалога, ни условия, в которых он был написан, ни преследовавшиеся автором цели не ясны настолько, чтобы историография могла дать твердый и уверенный ответ – писал ли его Тацит как «убежденный монархист», затем изменивший свои взгляды, как «конформист», прикрывавший их до поры до времени, или как «диалектик», тоскующий по старому, но признающий необходимость нового.

В основе многолетней дискуссии – различия в истолковании речей одного из героев диалога, Куриация Матерна. Одни видят в нем убежденного сторонника принципата, другие – столь же убежденного его противника, третьи пытаются примирить крайности между собой. Смысл двух его речей в диалоге, по мнению большинства

¹ Heilmann W. «Goldene Zeit» und geschichtliche Zeit im Dialogus de oratoribus // Gymnasium. 1989. 96. S. 385.

² Häußler R. Tacitus und das historische Bewußtsein. Heidelberg, 1965. S. 385.