

Институт археологии и этнографии СО РАН  
пр. Акад. Лаврентьева, 17, Новосибирск, 630090, Россия  
E-mail: mylnikov@archaeology.nsc.ru

**СЕМАНТИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕН «ТЕРЗАНИЯ ХИЩНИКАМИ ТРАВЯДНЫХ»  
(ПО МАТЕРИАЛАМ ДЕРЕВЯННЫХ УКРАШЕНИЙ КОНСКОЙ СБРУИ  
ИЗ ПАЗЫРЫКСКИХ МОГИЛЬНИКОВ АЛТАЯ)\***

В коллекциях археологических материалов скифского времени с Российского и Казахского Алтая существует множество изображений, сформировавших устойчивое понятие «скифский звериный стиль». Семантика образов хищников, нападающих на копытных, традиционно рассматривается исследователями как сцены «терзания» или «всепоглощения». Однако сюжет «голова грифа с головой оленя в клюве», являясь одним из характерных для пазырыкского искусства орнаментальных мотивов, может трактоваться не однозначно. В отличие от общепринятого определения таких сюжетов, как сцены «терзания», данные композиции можно рассматривать в качестве сцены покровительства и защиты представителями верхнего мира обладателей этих сакральных предметов.

*Ключевые слова:* Алтай, скифское время, искусство, хищники, копытные, сцена терзания, интерпретация, высшие силы, защита и покровительство.

При изучении древнего искусства археологи применяют по отдельности и в комплексе целый арсенал специфических методов исследования. В первую очередь – это иконографический и формально-стилистический методы анализа археологических предметов, заключающиеся в выявлении типологических признаков и схем, применявшихся при изображении каких-либо персонажей, мотивов или сюжетных сцен, а также поиск и определение стилистических компонентов – основных индикаторов этнокультурных и хронологических привязок, главных элементов в поисках закономерностей [Шер, 1980. С. 11; Богданов, 2006. С. 5–6]. Широкое применение получил и структурно-семиотический метод [Левистресс, 1985], в основе которого лежат принципы понимания искусства как знаковой системы, объектом анализа которой оказывается не единичная модель, а семио-

тическое пространство (семиосфера), внутри которого реализуются коммуникационные процессы и вырабатывается новая информация [Лотман, 2000]. Исследователи считают, что пересечения смысловых пространств семиосферы, связанных с индивидуальным сознанием, порождают новый смысл и являются условием и результатом развития культуры [Там же. С. 26, 240].

В данной статье рассматривается возможность применения в системном анализе еще одного специфического способа изучения предметов искусства, выполненных из дерева. Семантико-технологический метод изучения археологического деревянного предмета с художественной резьбой, дополняющий иконографические и семантико-семиотические изыскания, позволяет получить новые знания о предмете исследования и увеличить объем полезной информации. Он помогает исследователю не только вы-

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 10-06-00476а); РГНФ (проект № 09-01-18085е); программы фундаментальных исследований РАН (направление 8 «Музейные и архивные фонды: изучение, введение в научный оборот, обеспечение нового качества доступа к культурному наследию», проект 25.7.3 «Проблемы сохранения культурного наследия Сибири в Историко-архитектурном музее под открытым небом»); гранта Президента РФ по поддержке научных школ (научная школа академика В. И. Молодина, НШ-5107.2010.6).

являть скрытую в материале и способах его обработки тайну мастерства и сущность культурно-исторических традиций, которые воплощал мастер-резчик в каждом создаваемом им произведении искусства, но и глубже понять многогранную и многоплановую знаково-вербальную символику сакрального образа. При этом обнаруженные при анализе предметов с разных археологических памятников элементы сходства, а иногда и полные аналогии техники резьбы, могут свидетельствовать о степени близости носителей той или иной археологической культуры.

Исследователи образа хищника в пластическом искусстве раннего железного века признают, что эффективность передачи объективного и субъективного в художественных признаках построения форм (симметрия, пропорция, ритм) «...зависела не только от умения и владения инструментами (и технологиями), но и от целей, которых придерживались древние мастера, изображая определенным образом, например, тех или иных живых существ». Трехмерность изображения, когда «...тело животного показано в профиль, а голова анфас... – это не вольность конкретного мастера, а продуманная система, направленная на повышение объективной информативности изображения» [Богданов, 2006. С. 13–14].

Одним из самых распространенных мотивов скифо-сибирской художественной традиции – основы анималистического искусства кочевого мира в скифское и гунно-сарматское время, является образ хищника и сцены терзания хищниками копытных. Причем хищники (кошачьи, канисовые, орлы, грифы, грифоны) выступают в естественных и фантастических ипостасях.

При раскопках кургана 11 на могильнике скифо-сакского времени Берель в Казахском Алтае было найдено множество деревянных предметов [Berel – Берел, 2000; Самашев и др., 1998; Самашев, Фаизов и др., 2001]. Комплексное изучение изделий из дерева позволило выявить ряд дополнительных данных по традициям деревообработки у древних скотоводов Казахского Алтая [Самашев, Мыльников, 2004]. Среди прочих вещей обнаружены наборы украшений конского снаряжения тринадцати «верховых скакунов рыжей масти». Все украшения относятся к категории деревянных предметов с художественной резьбой. Каждое из них

было изготовлено в скифо-сибирской художественной традиции. В нескольких уздечных наборах украшений преобладающим мотивом был образ кошачьего хищника и грифа. Данные сравнительно-типологического анализа сопроводительного инвентаря, обряда погребения и серии генетических анализов митохондриальной ДНК позволили ученым высказать предположение о генетической и культурной близости погребенных в кургане 11 с носителями пазырыкской культуры [Самашев, Фаизов и др., 2001. С. 22–24]. Исследователь в своей практике, приобретая достаточный опыт и знания, периодически возвращается к уже изученным артефактам для переосмысления их потенциала и значимости на другом, более высоком исследовательском уровне и для получения новой информации о предмете исследования. На данном этапе наше внимание привлекли к себе резные подвесные (нашивные) бляхи и псалии одной из узд с «двухмерными» и «трехмерным» изображениями грифов, держащих в клювах головы оленей [Самашев, Мыльников, 2004. С. 143, рис. 220, 221; с. 155, рис. 255–258; с. 161, рис. 174, 175]. В будущем наиболее показательные результаты даст возможность проведения комплексного семантико-технологического анализа всех тринадцати уздечных наборов деревянных украшений на предмет выявления количества мастеров, их изготовивших, и культурно-исторических традиций племенных образований, носителями которых они являлись.

В свое время М. П. Грязнов, давая характеристику и анализ каждого из десяти уздечных наборов деревянных украшений коней из 1-го Пазырыкского кургана (псалии, развилки, подвесные бляхи), пришел к выводу, что все наборные узды выполнены разными мастерами и каждая принадлежит скакуну, вероятно, поднесенному в дар от конкретного представителя данного рода [1937. С. 13–23]. Наши семантико-технологические исследования, проведенные в 90-х гг., показали, что украшения первой узды имеют много стилистических особенностей с украшениями четвертой узды, которые, в свою очередь, имеют сходство в технике изготовления отдельных деталей с украшениями пятой узды. Пятая узда имеет общие стилистические и технологические аспекты с шестой. Было установлено, что эти четыре узды изготовили два разных

мастера. У второй и восьмой узд выявлено сходство в технико-технологическом плане и в стилистике. Ни по технике резьбы, ни по стилистике образов третья, седьмая, девятая и десятая узды не похожи друг на друга и на остальные. По результатам исследований мы высказали предположение о том, что десять уздечных наборов из 1-го Пазырыкского кургана изготовили восемь мастеров-резчиков по дереву с разными традициями резьбы. Позднее было определено, что по изобразительным канонам и способам изготовления четвертая узда из 1-го Пазырыкского кургана сходна с уздой из 2-го Пазырыкского кургана. Возможно, украшения для этих узд сделаны одним мастером. Наши предположения подкреплены дендрохронологическими данными: курганы сооружены почти синхронно [Марсадолов, 1984. С. 90–98]. Разные традиции художественной резьбы по дереву, выявленные на полностью исследованном археологическом памятнике одной культуры, могут свидетельствовать не только о разных школах и мастерстве, но и о тесных культурных контактах представителей разных племенных образований.

Проведенные нами технико-технологический и сравнительно-семиотический анализы сбруйных наборов из элитных курганов пазырыкской культуры, дополненные серией наших экспериментальных работ [Мыльников, 1999. С. 36–42], дали значимые результаты [Мыльников, 2003; 2006]. Они показали, что прежде, чем приступить к изготовлению украшений упряжи коня, мастер продумывал общую композицию расположения каждого предмета в определенном порядке, создавал в рисунке или шаблоне придуманный образ, возможно, предложенный заказчиком. Соблюдая традицию расположения блях каждой на своем особом месте, он уделял большое внимание центральным образам (на лбу, на груди, на переносье). В изготовлении деревянных украшений конской сбруи четко фиксируется парность и пропорциональность в размерах. Прослеживаются и принципы симметрии. В сбруйном наборе уверенно выделяются бляхи для левой и правой сторон туловища, причем большие по размеру бляхи чередуются с большими, а меньшие с меньшими. Наборная узда, как правило, состояла из пары псалий, пары распределителей ремня (развилки), десяти-четырнадцати нашивных

(подвесных) блях для левой и правой сторон уздечного ремня, а также по одной подвесной бляхе – налобной и для переносья. В нагрудный набор входили либо одно подвесное украшение, располагавшееся посередине груди коня, либо триада – центральная фигура и бляхи для левой и правой частей нагрудного ремня. Симметричное расположение подвесных блях на левой и правой сторонах имел и подхвостный ремень. Украшения седла состояли из блях передней и задней луки и свисающих по бокам подвесных.

Сходные традиции распределения подвесных блях для левой и правой сторон узды были зафиксированы нами при анализе деревянных резных украшений тринадцати жертвенных скакунов из кургана 11 могильника Берель на Казахском Алтае. В комплекте украшений сбруи одного из коней был обнаружен уздечный набор из двух псалиев с наворачивающимися и четырех подвесных блях с изображениями головы оленя в клюве грифа, изготовленных попарно для левой и правой сторон уздечного ремня [Самашев, Мыльников, 2004. С. 143, рис. 220, 221]. Кроме этого, в гарнитур входила «трехмерная» нагрудная бляха (бляха переносья) с изображениями свернувшихся в кольцо двух грифов, или двухголового грифа, держащего между клювами голову оленя, выполненная в сочетании плоскорельефной и скульптурной техники [Там же. С. 161, рис. 274, 275]. Одна подвесная плоскорельефная бляха из этого комплекта, лицевая сторона которой идеальной сохранности была покрыта золотой фольгой, дала максимум информации о предмете исследования [Berel – Берел, 2000. С. 34]. Она представляет собой изумительное по красоте, изяществу форм и тщательности исполнения круглое барельефное изображение головы грифа с гривой в спиралевидных завитках, похожих на завитки рогов оленя. В его широко раскрытом клюве видна голова оленя. Высота бляхи 110 мм, ширина 94 мм, толщина в районе головы 14 мм. Спиралевидных завитков на гриве 10 шт. Вдоль внешнего абриса шеи вырезано четырнадцать небольших полусфер-жемчужин. Выше миндалевидного глаза и под ним – рельефные украшения в виде запятых, символизирующие остроконечное настороженное ухо и скулу фантастической птицы. Под ухом фантастической птицы и правее глаза голо-

вы оленя под небольшим углом просверлены сквозные отверстия диаметром 2–3 мм, очевидно, предназначенные для крепления кожаных ушей. В середине верхнего спиралевидного завитка гривы грифа и на утолщении третьего слева направо внизу просверлены отверстия диаметром 1 мм для прикрепления изделия к кожаной основе нагрудного ремня. Посередине шеи грифа, между его гривой и головой оленя, на расстоянии 5 мм друг от друга просверлены еще два таких отверстия. Остальные бляхи, худшей сохранности, практически аналогичны во всех деталях археологически целой.

Мотивы борьбы зверей и нападения хищников на парнокопытных были известны в Передней Азии в III тыс. до н. э. К середине I тыс. до н. э. изображения со «сценами терзания» широко распространяются на огромной территории [Руденко, 1953. С. 272, 316]. Семантика образов в сценах терзания хищниками травоядных неоднократно рассматривалась исследователями и традиционно трактовалась как:

- композиционные варианты сцен терзания, позволяющие проследить процесс возникновения синкретических полиморфных образов [Федоров-Давыдов, 1975. С. 27];

- дуалистическая концепция борьбы противоположных сил в природе и обществе; космологический акт творения через уничтожение; культ земледелия; начало солнечного года; отображение победы божественного героя, или его заместителя – царя [Кузьмина, 1976. С. 61];

- композиции с элементами магии [Акишев, 1984. С. 51];

- идея поглощения всего живого – всепоглощение; образное отображение этногенетического мифа о преследовании небесного животного, «женильбе» на нем преследователей, в результате чего «появляются прародители» [Суразаков, 1986. С. 16–17];

- отражение извечной борьбы между силами Добра и Зла [Мачинский, 1996. С. 7].

Сцены с головами животных в широко раскрытой пасти хищника или клюве грифа (гриф считается хищником) также относятся к разряду «терзания копытных» и являются довольно распространенным мифологическим сюжетом. Разнообразные изображения с головами оленей в клювах грифов и пасти

хищников известны в материалах из пазырыкских курганов Горного и Центрального Алтая [Руденко, 1953. С. 184, рис. 113, табл. LXII, 7, LXXXIII; 1960. С. 295, рис. 150, б, г, ж, з], Причерноморья [Руденко, 1962. С. 30, рис. 31, а]. «Голова грифа с головой оленя в клюве» является одним из характерных для пазырыкского искусства орнаментальных мотивов [Руденко, 1960. С. 288]. К числу широко известных артефактов относятся навершия двух головных уборов коня из кургана 5 могильника Пазырык в виде оленьих голов с приставленными кожаными рогами, находящимися в клюве грифа [Там же. С. 268, 295, рис. 150, б] и, конечно же, навершие посоха или «царского» головного убора из кургана 2 [Руденко, 1953. Табл. LXXXIII; Кубарев, 1987. С. 169–173].

Точных аналогов бляхе из Берели нет. Наиболее близкие по контексту изображения (круговая композиция) в свое время были обнаружены на Российском Алтае в погребальном инвентаре курганов 1 и 2 могильника Пазырык [Руденко, 1953. С. 184, рис. 113, в]. Мотив вписанной в часть окружности пышной гривы животного с завитками, оканчивающимися головками грифов, – явление, распространенное в скифское время [Руденко, 1953. С. 139, рис. 82, 83; 1960. С. 304, рис. 155; 1962. Табл. IV, 2, V, 1–3, VI, 3, 4, VIII, 3, 4]. В изобразительном искусстве носителей пазырыкской культуры очень часто полиморфные синкретические образы включены в круговые композиции. Их варианты известны в орнаментальных мотивах культур раннего железного века: золотая бляшка с изображением свернувшегося в кольцо кошачьего хищника [Баркова, 1983. С. 22]; аналогичная пантера из Сибирской коллекции Петра I [Руденко, 1962. Табл. VI, 1], бронзовая бляха в виде «...свернувшегося в круг хищника (тигра?)», «...диск с фигурой тигра» из камеры 2 кургана Аржан [Грязнов, 1980. С. 26, 29, рис. 15, 4]; деревянная круглая налобная бляха коня из Туэжты 1 с двумя грифонами, обвинившими полусферу, вырезанную в центре [Руденко, 1960. Табл. CI, 1]. Сходные по композиционному решению изображения для сбруи коня из Берели – украшение седельной покрывки в виде головы барана в круговом обрамлении из фигурных завитков из кургана 1 могильника Пазырык [Руденко, 1953. С. 282, рис. 165, табл. LXXXIII], изо-

бражение львиной головы на настенном ковре из того же кургана [Руденко, 1953. С. 47, рис. 20], украшение седельной покрывки в виде «профильного» изображения головы льва с гривой из спиралевидных завитков [Там же. С. 281, рис. 164]. Известны и погребальные маски жертвенных коней, изображающие голову оленя с длинными рогами в пышных спиралевидных завитках, оканчивающихся головками грифов, находящуюся в клюве ушастого крылатого грифа [Там же. Табл. LXXXIV, 4; 1960. С. 295, рис. 150, б]. Композиции с головами оленей в клювах грифов из кургана 11 вписаны в круг, и их также можно считать круговыми.

Глубже понять семантику образа блях с изображениями грифов, держащих в клювах головы оленей, помогает комплексный семантико-технологический анализ «трехмерной» налобной или нагрудной бляхи – полиморфный синкретический образ, включенный в круговую композицию [Самашев, Мыльников, 2004. С. 30–31, рис. 20, 21]. Технология ее изготовления очень сложна. Эта бляха относится к разряду сверхсложных в классификации деревянных предметов с художественной резьбой. Очень гармонично сочетаются яркий, выразительный рельеф двухголового грифа с пышной гривой в спиралевидных завитках и как бы вырастающая из центра круга скульптурная фигура головы марала, у которой реалистично были изображены кожаные рога и уши. Примечательно, что загнутые концы клювов грифов сходятся у начала губ марала. Украшение изготовлено из массивной кедровой заготовки. Обработывая ее, мастер четко представлял себе трехмерность изображения: округлое уплощенное основание в форме сдвоенной головы грифа – горизонтальная ось, с выпуклостью в виде головы марала в центре – вертикальная ось. Вначале с помощью ножа и стамески с узким лезвием были «грубо» выявлены основные формы будущей бляхи и проработана голова оленя. Затем мелкими строгающими движениями лезвия ножа или стамески произведена чистовая обработка поверхности вокруг оленьей головы, на которую мастер острием шила нанес рисунок горизонтального рельефа голов грифов со всеми деталями. Его он прорабатывал тонким лезвием остро отточенного ножа: сначала очертания голов и клювов фантастической птицы, за-

тем остальные детали. Шею-туловище, соединяющую головы грифа с внешней стороны, он окружил восемнадцатью выпуклыми валиками-жемчужинами, за которыми в низком рельефе расположил десять завитков сдвоенной пышной гривы: пять слева отклонены влево и закручиваются по часовой стрелке; пять справа отклонены вправо и закручиваются против часовой стрелки. Между ними мастер вставил объединяющий их элемент в форме удлинненного остроконечного овала (капли), острием проникающего в глубь сущности синкретического образа [Самашев, Фаизов и др., 2001. С. 35, рис. 26; Самашев, Мыльников, 2004. С. 31, рис. 21].

В научной литературе голова копытного, зажатая между шеями двух кошачьих хищников или между шеями и клювами двух грифов (двухголового грифа) – фантастических мифических небесных птиц, это уже ставшая традиционной семиотическая сцена «терзания хищниками копытных». Но если внимательно рассмотреть нагрудную (налобную) бляху из кургана 11 могильника Берель, то становится очевидным, что двухголовый гриф своей сдвоенной шеей и концами клювов как бы окружает и берет в кольцо голову оленя (прародителя, тотема рода), а не терзает ее. Такие сцены, где нет явных признаков терзания, встречаются среди предметов из погребений в курганах Горного и Центрального Алтая. Наиболее яркий пример – апплицированное войлочное украшение передней луки седла из кургана 2 могильника Башадар с изображениями двух расположенных друг над другом грифов, окрашенных в разные цвета [Руденко, 1960. С. 303, рис. 154, в, табл. СХХI]. Они не терзают и не поглощают друг друга, а, сворачиваясь в кольцо (круг), как бы проникают один в другого и, сливаясь, образуют одно целое – двуединую сущность, как известные с глубокой древности изображения Ян и Инь, являющиеся основными понятиями в ориенталистике и отражающие бесконечный процесс движения мира, воплощающие в себе двуединую ипостась активного бытия – смену дня и ночи, единство и борьбу противоположностей. В этом изображении скрыт глубочайший и еще до конца не познанный смысл древней мудрости. Вероятно, и в сознании носителей пазырыкской культуры противоположные сущности – Добро и Зло, населяющие Зем-

лю и Небо, ассоциировались с находящимися в единстве и вечной борьбе грифами. Не исключено, что грозные («стерегущие золото») грифы в их представлениях являлись и могучими защитниками не только небесного светила, но и тотема рода.

Одним из важнейших в мифологии носителей скифской культуры было представление о движении солнца по небу. У индоиранских народов перемещение светила по небосклону сравнивалось с полетом орла, а само солнце отождествлялось с птицей [Кузьмина, 1976. С. 54–55; Кубарев, Черемисин, 1984. С. 91–92; Суразаков, 1986. С. 13–14]. Исследуя известное изображение на налобной бляхе коня из кургана 1 могильника Туэкта [Руденко, 1960. Табл. СІ, 1] – два грифа один над другим вьются вокруг полусферы, А. С. Суразаков пришел к выводу, что мифологическим птицам пазырыкцев – «рогатым грифам», отождествляемым с солнцем, была предопределена роль держать в когтях солнечный диск и перемещать его по небосклону [1986. С. 10]. Однако если попытаться рассмотреть сцену на налобной бляхе коня из Туэкта 1 с позиции вечного противоборства между силами Добра и Зла, то можно предположить следующее. Грозные грифы – представители верхнего мира, наделенные божественной силой, воплощение солярного культа, небесные стражи, цепко держат в когтистых лапах и клювах полусферу-солнце, укрыв его могучими телами и крыльями. Находясь в постоянном движении вокруг священного центра, днем и ночью они борются с силами Зла, тем самым оберегая владельца сакрального предмета от всяческих напастей. Видимо, намеренно мастер тщательно проработал и мастерски передал детали, объединяющие одних из главных священных персонажей – грифа и оленя в единый синкретический образ. Пышные гривы (хохолки) грифов изображены в форме настоящих рогов благородного оленя с характерными завитками [Руденко, 1960. С. 285, 287, рис. 146, н]. Олени с такими роскошными рогами с конца II тыс. до н. э. во множестве различных вариантов изображались на каменных стелах летящими к солнцу – солярному кругу, высеченному в самой верхней точке плоскости стелы. Они тоже всегда атрибутировались как представители верхнего мира и ассоциировались с культом солнца. В таком случае можно предположить, что и на дру-

гих бляхах с изображениями грифов причудливые спиралевидные завитки хохолоков – это символы рогов оленя-солнца. А фигуры коней и оленей с веерообразными рогатыми гривами с завитками, оканчивающимися головками грифов – особые обереги, обладающие сверхмощной силой синкретических существ [Богданов, 2006. С. 46], дающих надежную защиту и покровительство небожителей земному обладателю этих изображений.

Если придерживаться этой гипотезы, то в исключительно оригинальном по замыслу и великолепном по исполнению произведении искусства – в трехмерном образе трехголового грифа с головой оленя в клюве большой центральной птицы – навершии посоха или «царского» головного убора из кургана 2 могильника Пазырык, изготовленного из трех отдельных частей, скрепленных между собой при помощи пазово-шипового соединения, можно увидеть воплощение триединой сущности бытия, божественного могущества, символа покровительства и защиты высших сил. Похожий триадный сюжет есть и среди находок из кургана 11 могильника Берель. Это подвесная барельефная бляха с тремя симметрично расположенными головами грифов с закручивающимися в спирали окончаниями тел, вписанными в круг, так называемое «изображение трехлучевой композиции из голов орлиных грифонов» [Berel – Берел, 2000. С. 40; Самашев, Фаизов и др., 2001. С. 35, рис. 27; Самашев, Мыльников, 2004. С. 149, рис. 236].

Возможно, и подвесные барельефные уздечные бляхи с головами оленей в клювах грифов из кургана 11 могильника Берель и, в особенности, трехмерное изображение скульптурной головы оленя между клювами двухголового грифа – это не традиционная сцена «всепоглощения» или «терзания хищниками травоядных» [Суразаков, 1986. С. 16–17], а, скорее, своеобразные священные обереги. Тотем рода – «олень», находится под надежной защитой грозных представителей верхнего мира – грифов. Не исключено, что именно таким образом проявлялась в сознании носителей пазырыкской культуры синкретичность фигур копытных и птиц в их фантастической сущности, выраженной в нерасчлененности чувственных образов каждого объекта, в единстве внутренних связей существа и его компонентов.

Известно, что «индивидуальный отпечаток изделий» является «индивидуальным качеством мастера», их изготовившего [Руденко, 1953. С. 323]. Технично-технологический и иконографический анализы деревянных предметов с художественной резьбой носителей пазырыкской культуры из кургана 11 могильника Берель в Казахском Алтае позволяют высказать следующие предположения: 1) набор уздечных украшений мог быть преподнесен в качестве дара от одного из племенных вождей, захороненных в курганах могильника Пазырык на территории Российского Алтая; 2) украшения для узды коня изготовил мастер-резчик из племени родственника вождя или ученик мастера; 3) деревянные украшения вырезал «местный берельский» мастер по мотивам культовых изображений «соседей-пазырыкцев».

Семантика скифских зооморфных образов и композиционное решение сцен «терзания» хищниками копытных находят прямые аналогии в археологических материалах скифского времени на Российском Алтае. Наши исследования позволяют высказать предположение о том, что сюжет скифского звериного стиля «голова грифа с головой оленя в клюве», являясь одним из характерных для пазырыкского искусства орнаментальных мотивов, может трактоваться не однозначно. Нам ближе точка зрения Д. А. Мачинского на истолкование сцен «терзания хищниками травоядных» как извечной борьбы между силами Добра и Зла. Предполагая, что изображения грифов, держащих в клювах головы оленей (маралов), могли выполнять охранительные функции, допускаем возможность их интерпретации как «сцен покровительства и защиты» представителями верхнего мира обладателей этих сакральных предметов. Одна характерная деталь заслуживает внимания и позволяет развивать дальше тему семантики оберегов с изображениями копытных и птиц и зашифрованных в них знаков защиты небесных покровителей – все головы оленей в клювах грифов из Берели и Пазырыка находятся в одном положении – мордой вперед, в то время как в пастях других хищников они ориентированы в обе стороны.

Исходя из выше изложенного можно заключить, что синтез технологических и семантических данных – сходство образов, мифологических сцен, единая техника резьбы и один материал – (*Cedrus*) кедр, из ко-

торого изготовлены деревянные резные украшения конской упряжи из элитных курганов могильников Пазырык и Берель, свидетельствует о тесном взаимодействии носителей разных традиций единого культурно-исторического образования, живших на довольно значительном удалении друг от друга, а также может служить дополнительным источником информации для различных реконструкций.

### Список литературы

*Акишев А. К.* Искусство и мифология саков. Алма-Ата: Наука, 1984. 175 с.

*Баркова Л. Л.* Изображения свернувшихся хищников на золотых пластинах из Майэмира // Археологический сборник. МИА. Л., 1983. С. 20–31.

*Berel – Берел* / Сост. З. Самашев, Г. Базарбаева, Г. Жумабекова, С. Сунгатай. Альбом. Алматы: Общ. фонд поддержки ист.-археол. памятников и культурного наследия «Берел», 2000. 56 с.

*Богданов Е. С.* Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция). Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. 240 с.

*Грязнов М. П.* Пазырыкский курган. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. 44 с.

*Грязнов М. П.* Аржан. Л.: Наука, 1980. 80 с.

*Кубарев В. Д.* О назначении зооморфных наверший из курганов Пазырыка и Уландрыка // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск: Наука, 1987. С. 169–173.

*Кубарев В. Д., Черемисин Д. В.* Образ птицы в искусстве ранних кочевников Алтая // Археология юга Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Наука, 1984. С. 86–100.

*Кузьмина Е. Е.* Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Наука, 1976. С. 52–65.

*Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Вост. лит., 1985. 396 с.

*Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Изд-во «Искусство – СПб», 2000. 704 с.

*Марсадолов Л. С.* О последовательности сооружения пяти больших курганов в Пазырыке на Алтае // Археологический сборник.

Контакты и взаимодействие культур Евразии. Л.: Искусство, 1984. № 25. С. 90–98.

Мачинский Д. А. Земля аримаспов в античной традиции и «простор ариев» в Авесте // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху: Материалы междунар. конф. СПб.: Изд-во ИИМК РАН, 1996. С. 3–14.

Мыльников В. П. Обработка дерева носителями пазырыкской культуры. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1999. 232 с.

Мыльников В. П. Резьба по дереву в эпоху палеометалла // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Материалы годовой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2003 г., посвящ. 95-летию со дня рождения академика А. П. Окладникова). Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. Т. 9, ч. 1. С. 449–458.

Мыльников В. П. Феномен художественной резьбы в скифское время на Алтае // Современные проблемы археологии России. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. Т. 2. С. 46–48.

Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 402 с.

Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 359 с.

Руденко С. И. Сибирская коллекция Петра I. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 51 с.

Самашев З. С., Мыльников В. П. Древняя обработка у древних скотоводов Казахского Алтая (Материалы комплексного анализа деревянных предметов из кургана 11 могильника Берел). Алматы: ОФ «Берел», 2004. 312 с.

Самашев З. С., Жумабекова Г. С., Сунгатай С. Новые исследования на могильнике Берель в Восточном Казахстане // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий: Сб. ст. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1998. С. 159–164.

Самашев З. С., Фаизов К. Ш., Базарбаева Г. А. Археологические памятники и палеопочвы Казахского Алтая. Алматы: Изд-во ОФ «Берел», 2001. 108 с.

Суразаков А. С. К вопросу о семантике некоторых образов пазырыкского искусства // Материалы по археологии Горного Алтая. Горно-Алтайск: ГАНИИИЯЛ, 1986. С. 3–34.

Федоров-Давыдов Г. А. О сценах терзаний и борьбы зверей в памятниках скифосибирского искусства // Успехи среднеазиатской археологии. Л.: Наука, 1975. Вып. 3. С. 23–28.

Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: Наука, 1980. 328 с.

Материал поступил в редколлегию 29.01.2010

V. P. Mylnikov

#### TO MAKE AN INTERPRETATION OF SCENES OF «TORMENT OF HOOFED ANIMALS»

Semantics of images and the composite decision of scenes of «torment of hoofed animals» by predators find direct analogies in archaeological materials of Scythian time from the Russian Altai. Our researches allow to suggest that such a subject of Scythian animal style as «the head of a griffin with a head of a deer in a beak», being one of characteristic for Pazyryk art of ornamental motives, may be interpreted as having no single meaning. Unlike the standard interpretation of such subjects as scenes of «torment» or «all-absorbing», it is possible to consider the given compositions as scenes of «patronage and protection» of owners of these sacral subjects by the representatives of the upper world.

*Keywords:* Altai, period of Scythian, art, predators, hoofed animals, scenes «torment», interpretation, the higher forces, «patronage» and «protection».