Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Григорьева Алина Николаевна

Роль орнамента в художественном языке пазырыкской культуры

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Кишбали Тамаш Петер

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТА В ИСКУССТВЕ ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ 28

1.1. О значении и структуре орнаментальной композиции в искусстве пазырыкской культуры 32

1.2. Подходы к описанию, классификации и интерпретации орнамента в искусстве пазырыкской культуры 52

1.3. Орнамент в коммуникативной системе звериного стиля 67

1.4. Орнамент в контексте проблем периодизации пазырыкской культуры 74

1.5. Выводы 82

ГЛАВА 2. ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И МОТИВЫ В ИСКУССТВЕ РАННЕПАЗЫРЫКСКОГО ПЕРИОДА 86

2.1. Художественные особенности орнаментов раннепазырыкского периода 93

2.2. Система орнаментальных элементов башадарского периода 105

2.3. Орнаментальные мотивы башадарского периода: «голова хищной птицы» и «цветочный мотив» 119

2.4. Принципы сочетания орнаментальных элементов и зооморфных образов в раннепазырыкский период 129

2.5. Особенности зрительного восприятия орнаментальных композиций раннепазырыкского периода 136

2.6. Абстрактные композиции на керамике в раннепазырыкский период 141

2.7. Выводы 146

ГЛАВА 3. ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И МОТИВЫ В ИСКУССТВЕ ПОЗДНЕПАЗЫРЫКСКОГО ПЕРИОДА 151

3.1. Система орнаментальных элементов позднепазырыкского периода 155

3.2. Орнаментальные мотивы позднепазырыкского периода: «цветочный мотив» и «оленьи рога» 194

3.3. Принципы сочетания орнаментальных элементов и зооморфных образов в позднепазырыкский период 206

3.4. Особенности зрительного восприятия орнаментальных композиций позднепазырыкского периода 213

3.5. Абстрактные композиции на керамике в позднепазырыкский период 222

3.6. Выводы 227

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 233

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ 244

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 245

Источники 245

Литература 246

ПРИЛОЖЕНИЕ……..……281

Введение

«Орнаментика <…> обязана формировать
исходный пункт и базу всякого
художественно-эстетического наблюдения,
которое после этого призвано двигаться
от простого к сложному»
Вильгельм Воррингер, Абстракция и вчувствование: вклад в психологию стиля[1]

Актуальность темы исследования

Орнамент выступает как одна из наиболее ярких стилистических черт искусства пазырыкской культуры, выделяющейся среди других культур скифо-сибирского мира наибольшей сохранностью предметов из органических материалов: кожи, дерева, войлока. Исследователи часто отмечают присущие зооморфным образам культуры «обилие разнообразных завитков и вихревых линий»[2], орнаментальность и красочность[3]. Более того, на основе орнамента постулируют художественное влияние между культурами скифо-сибирского мира[4].

Материалы пазырыкских курганов широко представлены в обобщающих работах по искусству народов скифо-сибирского мира – «Язык звериных образов»[5],

[1] Цит. по: Ванеян С.С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 140.
[2] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов: очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. С. 120.
[3] Andreeva P. Fantastic Fauna from China to Crimea. Image-Making in Eurasian Nomadic Societies, 700 BCE–500 CE. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. P. 142.
[4] Например, влияние «алтайского стиля» на искусство Филипповских курганов: Яблонский Л.Т., Рукавишникова И.В., Шемаханская М.С. «Золотой» меч из царского кургана №4 могильника Филипповка // Вестник Древней истории. 2011. №4(279). С. 232.
[5] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов: очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. 206 с.

«Скифы: кочевые воины степи»[6], «Фантастическая фауна от Китая до Крыма»[7]. Тем не менее, преимущественно искусство пазырыкцев исследовалось как один из вариантов звериного стиля, в большей части работ материалы из курганов культуры анализируются именно в широком контексте искусства других культур скифо-сибирского мира. Орнамент, безусловно, становился частью таких исследований, но как эпизодическая характеристика образов звериного стиля, их дескриптивный признак.

Орнамент в искусстве пазырыкской культуры должен быть обозначен не только как дополнение к изделиям, но и как фундаментальный формообразующий принцип художественного языка, при котором орнаментальные элементы последовательно используются в составе фигуративных образов. Однако подробная характеристика орнаментальных композиций пазырыкской культуры, которая позволила бы в дальнейшем определить их специфику в контексте орнаментированных образов других культур скифо-сибирского мира, пока не была предложена. Более того, ощущается необходимость семиотического осмысления орнамента наряду с другими аспектами данного художественного стиля.

Выделение и первые попытки классификации орнаментов в искусстве пазырыкской культуры были предприняты ещё в монографиях С.И. Руденко. В ранних работах исследователя не были строго определены характеристики орнамента[8], и сам ученый отмечал предварительный характер своих классификаций[9]. В дальнейшем, в монографиях, посвященных крупным комплексам пазырыкской культуры на плато Укок, курганам Сайлюгема, Юстыда, Уландрыка[10], исследователи не ставили целью уточнить классификацию С.И. Руденко и создать относительную хронологию орнаментальных элементов. В этих

---

[6] Cunliffe B. The Scythians: nomad warriors of the steppe. Oxford, New York: Oxford univ. press, 2019. 400 p.
[7] Andreeva P. Fantastic Fauna from China to Crimea. Image-Making in Eurasian Nomadic Societies, 700 BCE–500 CE. 142 p.
[8] Здесь и далее описываются проблемы, касающиеся исключительно историографии пазырыкской культуры, если не оговорено иное.
[9] Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. М.-Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1952. С. 155.
[10] См. работы: Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. 336 с. Баркова Л.Л., Полосьмак Н.В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). Новосибирск: «Инфолио», 2005. 232 с. Кубарев В.Д. Курганы Сайлюгема. Новосибирск: Наука, 1992. 218 с. Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. Новосибирск: Наука, 1987. 299 с. 145. Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Новосибирск: Наука, 1991. 190 с.

трудах были последовательно описаны артефакты пазырыкских комплексов, но единая терминология описания подобных изображений не была предложена. Продолжая тенденции работ С.И. Руденко, элементы орнамента обозначали «значками»[11], «системой скобочек»[12].

Представленный в работе анализ орнаментальной системы пазырыкской культуры, включающий не только композиции с образами звериного стиля, но и без них, позволит закрыть имеющуюся в историографии культуры лакуну, раскрыть возможности орнамента как полноценного и равнозначного звериному стилю источника для исследования искусства пазырыкцев. Анализ орнамента как целостной, активно взаимодействующей с искусством звериного стиля, но самостоятельной системы позволит определить законы ее развития. Выявление специфики пазырыкского орнамента, уточнение его репертуара позволит, в частности, в дальнейшем точнее определить сходства и различия между ним и орнаментами других культур скифо-сибирского мира, например, уюкско-саглынской культуры Тувы, одновременной пазырыкской. Исследование также позволяет сформировать методологию анализа орнамента в зверином стиле пазырыкской культуры и уточнить терминологический аппарат.

Степень разработанности темы

При обозначенном выше в историографии признании орнаментальности как неотъемлемой характеристики пазырыкского искусства, не все аспекты проблематики изучения орнамента разработаны в историографии равномерно. В частности, в крупных монографических работах М.П. Грязнова и С.И. Руденко по искусству могильников Башадар, Туэкта, Пазырык много внимания уделялось классификации орнамента и связям пазырыкского и переднеазиатского искусства через отдельные орнаментальные мотивы.

М.П. Грязнов в монографии, посвященной раскопанному им к. 1 мог.

[11] Баркова Л.Л., Полосьмак Н.В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). С.110, а также Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 207.
[12] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С.222.

Пазырык, выделяет в искусстве культуры прямолинейные геометрические, растительные орнаменты, композиции из рядов волют, а также «орнаменты из прорезных простейших фигурок»[13]. С.И. Руденко, описывая материалы исследованных им комплексов Башадарских, Туэктинских курганов и к. 2-6 мог. Пазырык, разделяет всё богатство орнаментальных мотивов пазырыкцев на фитоморфные и геометрические[14]. Исследователями были предложены названия для отдельных мотивов и элементов – «подковка», кружок, запятая[15], трехлепестковый листок[16] и т.д. Часть мотивов была представлена М.П. Грязновым и С.И. Руденко в сводных таблицах, но большинство элементов не подверглось систематизации, а описывалась в рамках анализа конкретного образа, орнаментальной композиции. Аналогичный подход преимущественно применялся другими исследователями при описании находок из пазырыкских погребений. В результате, описание орнамента носило, в основном, несистематический характер – один и тот же элемент, например, каплю, обозначали имплицитно как часть трехлепесткового листка, «веера лепестков»[17] и трактовали как «запятую»[18]. Описания орнаментального репертуара образов звериного стиля также часто неравноценны. Например, при анализе материалов к.1 мог. Ак-Алаха-1 Н.В. Полосьмак, подробно указывая расположения орнаментальных элементов на подвесках в виде рыб[19], богатое орнаментальное решение образа волка описывает как «пласт войлока, на котором с помощью обычных для пазырыкцев приемов (системы завитков, «запятых», треугольников) показаны глаз, ухо, зубастая пасть <…> подчеркнута мускулатура сильного тела»[20].

Таблицы, составленные М.П. Грязновым и С.И. Руденко, в общих чертах охватывают весь репертуар мотивов в орнаментах пазырыкской культуры. Но необходимо отметить, что ни одна из таблиц не дает представления о соотношении

[13] Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган. Л: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1950. С. 72-77.
[14] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1960. Рис. 129-136.
[15] Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган. С. 65.
[16] Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1953. С. 97.
[17] Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 174.
[18] Там же. С. 197.
[19] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 221-222.
[20] Там же. С. 225.

мотивов и элементов в рамках одного погребального комплекса. Цель каждой таблицы – продемонстрировать наиболее широко примеры использования мотива в известных на тот момент памятниках культуры. Подобный выбор структуры позволяет обозначить орнаментальный репертуар, но не позволяет в полной мере выявить его специфику и может привести к несколько неверным выводам. В частности, Е.В. Переводчикова именно на основе обобщающих таблиц Руденко заключает, что животные «не различаются по способу проработки тела» и «мастера не различали животных по этому признаку (орнаменту – А.Г.)». Однако в таблицах С.И. Руденко не учитывается динамика развития культуры, особенности использования орнаментов в материалах отдельных погребальных комплексов.

Описанный подход к анализу орнаментов, в первую очередь, в контексте зооморфных образов, обоснован и объясним – орнаментальные элементы, преимущественно рассматриваемые как стилистические, составляющие план выражения, кажутся менее значимыми при визуальном суждении, чем элементы содержательные[21]. Можно также отметить, что наиболее систематическое и подробное описание орнаментов пазырыкской культуры связано, в первую очередь, с обозначением отдельных орнаментальных элементов как содержательных, то есть непосредственно связанных с изображаемым зооморфным образом, указывающих на него. В частности, выделяет отдельные элементы, характерные для изображения глаз, ушей, рта и тела определенных категорий образов в разные периоды развития культуры, Л.Л. Баркова[22]. На специфику орнаментального решения носов, ушей хищников и копытных обращает внимание Е.В. Переводчикова[23].

С пониманием орнамента на уровне плана выражения связана и другая, получившая разработку в историографии линия – обозначение через орнамент связи искусства кочевников Алтая с другими культурами, в первую очередь, переднеазиатским искусством. Это направление было представлено и обосновано

[21] Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: «Наука», 1980. С. 39.
[22] Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображении травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // Археологический сборник. 1995. № 32. С. 60- 76.
[23] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. С. 123.

в работах М.П. Грязнова[24], С.И. Руденко[25], а также Г. Азарпей[26] и Е.В. Переводчиковой[27]. Можно сказать, что значительное влияние переднеазиатского искусства на формирование пазырыкской орнаментальной системы не вызывает у исследователей сомнений и возражений. Я.А. Шер прямо указывает: «звериный стиль испытывает на себе древнеиранское влияние, но не прямое, как это объяснялось передневосточной гипотезой, а косвенное, сделавшее его орнаментальным (Саглы в Туве, Пазырык на Алтае, Иссык в Средней Азии и др.)»[28].

В значительно меньшей степени в историографии получили разработку вопросы возможности использования орнамента как хронологического индикатора для пазырыкской культуры. Отдельные орнаментальные формы неоднократно использовали как один из аргументов для уточнения дат погребений культуры – отмечали факт наличия какой-либо орнаментальной композиции в нескольких курганах. Например, в курганах Третьем Пазырыкском, Втором Туэктинском и кургане Шибе мотива «турий рог»[29]. Е.В. Степанова, выделяя три хронологические группы памятников пазырыкской культуры на основе эволюции конского снаряжения, рассматривает орнамент в контексте последовательного изменения декора седел, узд и нагрудников в рамках культуры[30]. Однако, используя орнамент для решения вопросов относительной хронологии, исследователи в большинстве случаев ограничиваются констатацией сходства или наличия, не анализируя подробно различия в сравниваемых мотивах или элементах.

Если аспекты, связанные с формальным анализом орнаментов как стилистических элементов – их классификация, сравнительный анализ, представлены в историографии, то проблема семиотики орнаментальных

---

[24] Грязнов М.П. Первый пазырыкский курган. С. 65.
[25] Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. (середина 1 тысячелетия до н.э.). М.: Изд-во вост. лит., 1961. 68 с.
[26] Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // Artibus Asiae. 1959. Vol. 22, No. 4. P. 313-339.
[27] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. С. 131-133.
[28] Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля // Вопросы археологии Казахстана. 1998. Вып. 2. С. 227.
[29] Баркова Л.Л. Погребение коней в кургане Шибе // АСГЭ. 1979. Вып. 20, С. 55-65.
[30] Степанова Е.В. Эволюция конского снаряжения и относительная хронология памятников пазырыкской культуры // Археологические вести. 2006. №13. С. 102-150.

композиций осталась практически нераскрытой. Для отдельных категорий предметов и произведений, например, татуировок, орнамент связывают с понятиями «знаковой системы», передающей своеобразный «текст»[31]. Более того, орнамент как знаковую систему понимают и в контексте других культур Саяно-Алтая[32]. Однако такое понимание носит достаточно обобщенный характер, когда «знаковая система» понимается с определенной долей условности, как синоним абстрактного «языка» – «гибкой формальной системы, потенциально способной передать содержание»[33]. Механизм действия такой системы, конкретизация передаваемого «сообщения» оставались за рамками исследований орнаментов пазырыкцев.

Таким образом, в литературе сложилось устойчивое мнение о характерной для звериного стиля пазырыкской культуры системе точек, запятых, условных значков[34], а также об орнаменте как одной из характеристик искусства пазырыкцев[35]. Но орнамент фактически никогда не становился предметом специального исследования в искусстве пазырыкской культуры, а рассматривался в контексте публикации новых материалов (отмеченные работы С.И. Руденко, Н.В. Полосьмак, В.Д. Кубарева). Единая обобщающая аналитическая работа по орнаментике пазырыкской культуры, определение границ, структуры, хронологии и принципов динамического изменения данной системы в рамках историографии искусства пазырыкцев отсутствует[36].

Анализ орнамента как органично развивающейся части искусства пазырыкской культуры затрудняет также отсутствие терминологии описания подобной системы – приведенные описания орнаментальных композиций показывают, что в литературе нет ясного определения границ, структуры,

---

[31] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 222.

[32] Чугунов К. В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы // Европейская Сарматия: сб. науч. статей, посвященный Марку Борисовичу Щукину / Отв. ред. Д. А. Мачинский. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 39–60.

[33] Чежина Е.Ф. О возможных применениях методов искусствознания в исследованиях звериного стиля // АСГЭ. 1990. Вып.30, С. 78.

[34] Баркова Л.Л., Полосьмак Н.В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). С.110, а также Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 207, 222.

[35] Шер Я.А. Луристан, Зивие и скифо-сакский звериный стиль // Культура Востока: проблемы и памятники. Краткое изложение докладов, посвящённых памяти В.Г. Луконина. СПб. 1992. С. 41.

[36] Данный вывод будет обоснован подробнее в первом параграфе историографии.

хронологии и принципов динамического изменения орнаментальной системы и её элементов.

Объект исследования – орнаментальное искусство носителей пазырыкской культуры как одной из культур кочевников Евразийской степи скифской эпохи.

Предмет исследования – динамика развития орнаментальной системы по материалам изделий из элитных погребений пазырыкской культуры[37].

Цель работы – выявить значение орнамента в художественном языке пазырыкской культуры.

Поставленная цель определила следующие **задачи исследования:**

1) выделить и классифицировать орнаментальные элементы и мотивы в искусстве пазырыкской культуры, описать варианты и способы включения их в структуру зооморфных образов;
2) определить влияние орнамента на особенности зрительного восприятия искусства пазырыкской культуры, в том числе зооморфных образов;
3) выявить механизм действия орнамента в контексте пазырыкской культуры как коммуникативной мнемонической системы;
4) построить относительную хронологию элитных курганов пазырыкской культуры на основе изменений репертуара и характера орнаментальных элементов и мотивов.

Географические рамки исследования определены ареалом распространения пазырыкской культуры (Горный Алтай в границах Республики Алтай, Восточный Казахстан до Тарбагатайского хребта и Иртыша и частично территория

[37] В диссертации рассмотрены материалы элитных могильников, выделенных по публикациям И.Ю. Слюсаренко, П.И. Шульги и В.Д. Кубарева, Е.В. Степановой – Башадар, Туэкта, Кутургунтас, Ак-Алаха-1, 3, Берел, Пазырык. В этот круг не включается и не рассматривается подробно погребение в к. Шибе, так как для него отсутствуют установленные естественнонаучными методами даты. Кроме того, материалы раскопанного в 1927 году кургана до сих пор опубликованы только частично – в серии работ М.П. Грязнова и Л.Л. Барковой, в прорисовках. Полноценный анализ орнаментальной системы в этом случае затруднен, однако материалы кургана привлекаются для сопоставления при анализе орнаментов других погребений. Также в диссертации рассмотрены материалы одного из рядовых погребений – к. 1. мог. Олон-Курин-Гол-10. Его выбор обусловлен теми же причинами, что и исключение кургана Шибе. Для мог. Олон-Курин-Гол-10 есть серия дат, его материалы прекрасно опубликованы. Это позволяет выполнить анализ орнаментов в этом могильнике на уровне, идентичном работе с элитными и княжескими погребениями. Анализ материалов этого рядового погребения также позволяет продемонстрировать перспективу возможного дальнейшего анализа орнаментальных композиций из всех категорий погребений пазырыкской культуры в рамках единой классификации.

Монгольского Алтая)[38]. Для сравнения будут также привлечены материалы с других территорий Саяно-Алтая.

Хронологические рамки определяются VI – III вв. до н.э., периодом существования ранней и поздней фаз пазырыкской культуры. Материалы культуры исследуются в рамках раннепазырыкского (примерно вторая половина VI – V вв. до н.э.) и позднепазырыкского (примерно IV – III вв. до н.э.) периодов[39].

В настоящее время можно выделить два направления абсолютного датирования памятников пазырыкской культуры – «классическое» и «омолаживающее». Одним из ключевых их отличий являются даты могильника Пазырык. Специалисты первого направления (Л.С. Марсадолов и др.) придерживаются мнения о датировании 1-го и 2-го курганов мог. Пазырык V в. до н.э. Исследователи второго направления (П.И. Шульга и др.) относят курганы могильника к IV – III вв. до н.э. Подробнее этот вопрос и различия в подходах направлений и научных школ в датировании памятников пазырыкской культуры проанализированы Л.С. Марсадоловым в статье «История датирования больших пазырыкских курганов (сложившиеся направления и научные школы)»[40].

Хотя «омолаживающее» направление не решает многие вопросы и, в частности, можно согласиться с мнением Л.С. Марсадолова, что «При таких датах Пазырыки находятся в археологическом “вакууме” среди других степных культур Евразии»[41], автор диссертации придерживается именно этого направления по нескольким причинам. Подробнее они будут рассмотрены в первой и третьей главах работы, здесь же обозначим главное. Во-первых, выбор этой позиции позволяет говорить о к. 2 мог. Башадар не только как о самом раннем известном элитном погребении культуры, но и как об одном из погребений, замыкающих группу памятников раннепазырыкского периода. Такое положение памятника на

---

[38] Кубарев В.Д. Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). Барнаул: Издательство Алтайского Государственного Университета, 2007. С. 9. В данной работе не учитывается существование пазырыкской культуры на Монгольском Алтае, так как результаты исследования могильников Олон-Курин-Гол-6 и 10 были опубликованы позднее, в 2012 году.

[39] Данные основаны на периодизации, представленной в работе В.Д. Кубарева и П.И. Шульги «Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула)», и будут подробнее проанализированы в первой главе

[40] Марсадолов Л.С. История датирования больших пазырыкских курганов (сложившиеся направления и научные школы) // Древности Сибири и Центральной Азии. 2017. Том 8(20). С. 88–109.

[41] Там же. С. 99.

хронологической шкале согласуется с нашими наблюдениями в области развития орнаментальной системы – в композициях кургана можно выделить 13 орнаментальных элементов из 17, выделяемых на основе анализа других элитных погребений культуры. Кроме того, каждый из элементов, представленных в композициях из к. 2 мог. Башадар, обладает набором из нескольких вариантов применения. То есть мы видим уже сложившуюся орнаментальную систему, обладающую богатым и устойчивым репертуаром. К сожалению, отсутствие более ранних известных элитных погребений пазырыкской культуры не дает возможности проследить пути сложения этой системы, но то, что она была дополнена в дальнейшем только пятью новыми элементами, на наш взгляд, также указывает не на начальную, а на некую промежуточную стадию развития орнаментального репертуара.

Вторым аргументов в пользу выбора «омолаживающего» направления служит тот факт, что отнесение курганов мог. Пазырык к IV – III вв. до н.э. сближает их по времени сооружения с курганами Укока. На возможный небольшой временной промежуток между их созданием указывает с точки зрения развития орнаментальной системы не столько наличие корпуса общих элементов (он един для всех погребений культуры), но быстрые темпы изменения «цветочного мотива» – бытование одного из вариантов формы мотива часто прослеживается на материале одного-двух курганов, но при этом ясно видна последовательность изменений[42].

Выбор определенной позиции по датированию пазырыкских курганов, таким образом, с одной стороны, обоснован выявленной логикой развития орнаментальной системы, с другой, позволяет сразу указать – решение вопросов хронологии пазырыкской культуры невозможно посредством исключительно исследования орнамента. Поставленная задача – построить относительную хронологию элитных курганов пазырыкской культуры на основе изменений репертуара и характера орнаментальных элементов и мотивов, позволяет сделать

[42] Подробнее этот вопрос будет рассмотрен в параграфе 3.2.

выводы о развитии орнаментальной системы, но не о порядке сооружения погребений. Выделяя в дальнейшем хронологические группы, мы придерживаемся позиции, что расположение в некоем хронологическом порядке памятников культуры на основе изменений одного параметра (в данном случае орнамента) неизбежно будет иллюстрировать историю изменений этого параметра, а не историю культуры в целом.

Источниковая база исследования. Основным источником являются 549 орнаментальных композиций из 13 курганов пазырыкской культуры: к. 2 мог. Башадар, к. 1, 2 мог. Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10, к. 11 мог. Берел, к. 1–5 мог. Пазырык, что является практически полной сводкой памятников из органических материалов из элитных погребений культуры. Археологические предметы из указанных погребений хранятся в государственных музеях: Государственном Эрмитаже, Национальном музее Республики Алтай им. А.В. Анохина, Музее археологии и этнографии Горно-Алтайского государственного университета, Музее Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук**,** Национальном музее Республики Казахстан, Археологическом музее Национальной Академии наук Казахстана. Также использованы данные из опубликованных раскопок в Туве, на территории Республики Алтай, Алтайского края.

В качестве источников иллюстративного материала используются монографии С.И. Руденко («Культура населения Горного Алтая в скифское время», «Культура населения Центрального Алтая в скифское время»), Н.В. Полосьмак («Стерегущие золото грифы», «Всадники Укока»), З. Самашева («Берел»). Также автором проведена лично работа с большей часть используемого в диссертации материала в фондах Государственного Эрмитажа, Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина, Музея археологии и этнографии Горно-Алтайского государственного университета, изучена экспозиция Национального музея Республики Казахстан.

Как видно из приведенного выше списка памятников, все анализируемые в диссертации источники – это материалы погребений. Именно материалы курганов остаются наиболее хорошо обследованными и датированными памятниками культуры. В настоящее время известны поселения, которые, вероятно, были созданы носителями пазырыкской культуры, и изучены на территории Саяно-Алтая петроглифы пазырыкского времени. Тем не менее, культурная принадлежность не погребальных памятников часто остается спорной, а датировки – слишком широкими для того, чтобы выстроить на их основе картину последовательного развития орнаментов[43]. Кроме того, репертуар и композиционные особенности орнаментов на имеющейся немногочисленной поселенческой керамике значительно отличаются от погребальной, изготовленной специально для захоронений[44]. По обозначенным причинам отбор материала для исследования обусловил и специфику сделанных в диссертации выводов – определенные значения орнамента в пазырыкской культуре проанализированы именно в контексте погребального обряда.

Научная новизна работы определяется тем, что в диссертации рассматривается в совокупности весь комплекс пазырыкских орнаментов из элитных погребений и разрабатывается единая его классификация. Также в научный оборот вводится новый материал – комплект седельных войлочных подвесок из к. 2 Башадар, ранее не выделявшийся из-за фрагментированности. Также впервые для анализа орнамента в контексте искусства пазырыкской культуры используются искусствоведческие методы, основанные на разработках гештальт-психологии.

Теоретическая значимость работы состоит в формулировании терминологии орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры, определении и классификации элементов и мотивов орнаментальных композиций, выявлении специфики развития, формировании и апробации методологии

[43] Об исследованных поселениях скифского времени и проблемах их датировки и культурной принадлежности см. Шульга П.И. Скотоводы Горного Алтая в скифское время (по материалам поселений). Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. С. 109–113.
[44] Там же. С. 105.

изучения орнамента в искусстве пазырыкской культуры как единственной культуры Евразийской степи скифской эпохи с хорошей сохранностью органики.

Практическая значимость состоит в возможности использования полученных наблюдений в обобщающих трудах по ряду тем, связанных с археологией, искусствоведением, с историей и этнографией Сибири, общим изучением орнамента, а также с возможностью их применения в учебных курсах и пособиях по дисциплинам «Искусство Древнего мира», «Теория и методология искусства», «Археология» в вузах.

Методология работы

Прежде чем приступить к описанию методологии настоящей работы, необходимо дать определение нескольких терминов[45]. Орнамент можно назвать базовой характеристикой любой художественной деятельности. Повсеместное распространение обусловило и широкое употребление термина. И, вероятно, из-за специфики употребления, в историографии пазырыкской культуры нет общепринятого подхода к анализу орнаментальных систем. Следовательно, разработка в данной работе терминологии описания орнамента необходима, и, возможно, будет способствовать «формированию единого “языка” в описании произведений зооморфного искусства кочевников Евразийских степей»[46], одной из актуальных задач современной науки.

1. «Орнаментальный элемент» – наименьшая неделимая часть орнаментальной композиции. Орнаментальный элемент обладает устойчивой формой, подверженной лишь незначительным изменениям, но может быть выделено множество вариантов и способов его использования. Орнаментальный элемент не несет в себе определенного значения, но может ассоциироваться в рамках искусства звериного стиля с деталями зооморфных образов, благодаря

[45] Более подробное обоснование этих определений, а также обзор других предложений, озвученных исследователями, будут сделаны в главе 1.
[46] Канторович А.Р., Дэвлет Е.Г., Рукавишникова И.В. Истоки и итоги Семинара по звериному стилю // КСИА. 2017. Вып. 247. С. 12.

многочисленным устойчивым повторениям – напр. клювом хищной птицы[47], когтями хищника, и, через такие ассоциации, включаться в общую с фигуративными изображениями семантическую систему.

2. «Орнаментальный мотив» – устойчивая комбинация нескольких элементов в орнаментальной композиции, часто объединенных единым контуром и неразделимых внутри него[48].

3. «Орнаментальная композиция» – расположение повторяющихся орнаментальных элементов, мотивов по системе мысленных линий, создаваемой взглядом зрителя, таким образом, что их конфигурация создает сбалансированное целое, отражающее замысел автора [49].

Цель и задачи работы, а также отмеченные направления в исследовании орнамента в искусстве пазырыкской культуры определили **методологию работы**, построенную на сочетании различных подходов. Для **классификации** орнаментальных элементов, мотивов, обозначения их роли в структуре зооморфных образов используется **формальный анализ**, так как он предполагает «анализ мотивов и сочетаний мотивов (композиций)»[50].

---

[47] Здесь и далее определение «хищная птица» предлагается в рамках работы использовать как синоним «ушастой птицы», чтобы подчеркнуть возможную связь образа через орнамент с категорией «хищников», описанную ниже в контексте анализа семиотического подхода Д.С. Раевского. При этом, вероятно, можно согласиться с приведенным А.Р. Канторовичем предположением Н.Н. Погребовой о том, что «ухо появилось в иконографии скифской хищной птицы прежде всего как подражание иконографии грифона» (См. Канторович А.Р. К вопросу об истоках и вариациях образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII–VI вв. до н.э. // Труды ГИМ. 2012. Вып. 191. С. 224).

[48] Мотив, безусловно, может состоять и из одного элемента. Данное определение призвано только обозначить иерархию «композиция–мотив–элемент», на которой во многом будет основана представленная в работе методология и, соответственно, классификация. Подробнее характеристики определения «мотив» и его специфика в искусстве пазырыкской культуры будут проанализированы в историографической главе диссертации.

[49] «Орнаментальная композиция» используется в работе как синоним понятия «орнамент». Подобное определение, созвучное с пониманием композиции В.А. Фаворским как «системы мысленных линий» (Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник, 1988. С. 186.), открывает широкие возможности для анализа орнаментов в искусстве пазырыкской культуры. Во-первых, такая трактовка позволяет в определенной степени отделить собственно композицию от наполняющих её орнаментальных элементов. Во-вторых, такое понимание композиции позволяет рассматривать орнаментальные элементы как единое целое внутри одного образа звериного стиля, соотношение элементов и образа и образ звериного стиля как мотив внутри композиции на предмете или серии предметов.

Обоснование предложенного определения требует и анализа его смысловой составляющей, то есть соотношения значений «орнаментальной композиции» и «композиции» как минимум на уровне терминологии. Этот анализ, как представляется, невозможен без рассмотрения традиций определения «композиции» в историографии звериного стиля и истории искусства, поэтому он будет проведен в первой главе диссертации.

[50] Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проспект», 1999. С. 45–46.

Выделение орнаментальных элементов, мотивов и композиций происходило по единому алгоритму: анализ корпуса теоретических определений орнамента и композиции, орнаментального мотива и элемента и выделение в соответствии с определениями корпуса памятников. Анализ изображений на уровне орнаментальных композиций практически не представлен в работе, он был имплицитно проведен на этапе отбора материала для диссертации. Обоснование отсутствия этой стадии анализа приводится в первой главе работы. Выделению и описанию элементов посвящены введение и параграф 2.1 во второй главе, а также введение к третьей главе диссертации. Описанию вариантов элементов и мотивов – параграфы 2.2, 2.3 и 3.1, 3.2. Этот уровень разделен на два параграфа не только из-за того, что в структурном отношении элемент и мотив, как следует даже из предварительных определений выше, различны. Причина разделения также и в различных критериях классифицирования: варианты элементов выделялись на основе позиции элемента в орнаментальной композиции, варианты мотивов – на основе изменений их формы.

Выбор различных критериев для элементов и мотивов обусловлен поставленной целью работы. В контексте изучения динамики орнаментальной системы форма элемента в пазырыкском искусстве оказывается малоинформативной. Большинство выделенных в диссертации элементов – это простые геометрические замкнутые фигуры: круг, квадрат, капля, запятая и т.д. Простота формы же способствует и тому, что элемент легко включается в различные композиции, в том числе детали зооморфных образов. Так, например, круг может быть и глазом, и украшением бедра или копыта, и единственным декором украшения узды. В то же время форма мотива, как более сложная и при этом менее устойчивая единица, подвержена частым изменениям. Можно отметить действие этого правила и для элементов: чем сложнее форма элемента, тем более она изменчива[51]. Поэтому неким исключением из общего для элементов критерия

[51] Это наблюдение в контексте искусства пазырыкской культуры коррелирует и с более общим тезисом Дж. Кублера: «Рабочее правило состоит в том, что более простые инструменты фиксируют очень большие длительности, а более сложные инструменты – короткие эпизоды особых потребностей и изобретений» (Kubler G. The shape of time: remarks on the history of things. New Haven-London: Yale University Press, 2008. P. 34).

является самый сложный элемент «когти» – все его, представленные в диссертации варианты, основаны именно на изменениях формы.

Исследование по элементам и мотивам позволяет продемонстрировать изменения в орнаментальной системе – появление, расцвет и отмирание одних форм, «закостенелость» и статичность других. При этом нельзя не отметить, что изменения репертуара орнаментальной системы в отдельных случаях значительно опережают изменения в репертуаре фигуративных образов звериного стиля – одна стадия бытования мотива или элемента может ограничиваться материалами одного-двух курганов. Но именно короткий период «жизни» элементов и позволяет на основе изменений орнаментального репертуара выстроить относительную хронологию курганов пазырыкской культуры.

Влияние орнамента на зрительное восприятие пазырыкского искусства и его зооморфных образов анализируется с помощью **конструктивистского подхода**[52] и других положений когнитивной психологии. Этот подход также используется и в сочетании с другими, применяемыми в работе методами, поэтому остановимся подробнее на обосновании выбора именно данного, а не экологического подхода. В первую очередь акцент на конструктивистском подходе призван подчеркнуть, что зрительное восприятие понимается в диссертации как многостадийный процесс, в который органично включается и акт интерпретации. Это одно из ключевых отличий от экологического подхода, в котором восприятие анализируется как акт одностадийный, не зависящий от опыта зрителя. Помимо этого ключевого параметра выбора, проблемно также применять экологический подход и с точки зрения используемой в диссертации терминологии. В частности, Дж. Гибсон предлагает вместо понятия «пространство» понятие «среда»[53], и одним из значительных отличий среды является наличие абсолютной координатной оси, в то время как в пространстве выбор её произволен[54]. «Среда», пишет Дж. Гибсон,

[52] О характеристиках конструктивистского подхода к анализу зрительного восприятия см. Меньшикова Г.Я. Конструктивистский и экологический подходы к исследованию процесса зрительного восприятия: анализ различий// Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2007. № 4. С. 34–48.
[53] Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. и ред. А.Д. Лонгвиненко. М.: Прогресс, 1988. С. 43.
[54] Там же. С. 47.

«обладает внутренней направленностью, то есть у нее есть верх и низ»[55]. В дальнейшем при анализе орнаментов пазырыкской культуры мы неоднократно будем рассматривать одну и ту же композицию как сверху-вниз, так и снизу-вверх. И именно на возможности свободно менять точку зрения часто и основана тонкая игра со зрителем, многозначность пазырыкских орнаментов. «Пространство» не единственный термин, с трудностями применения которого мы столкнулись бы при выборе экологического подхода: Дж. Гибсон также конкретизирует и достаточно сильно сужает области значения понятий «форма»[56], «контур»[57].

В то же время нельзя не согласиться с тезисом Дж. Гибсона о том, что «эстетические проблемы – это самостоятельные проблемы особого рода»[58]. Применение конструктивистского подхода как подхода к анализу зрительного восприятия в диссертации сильно ограничено, и это естественно, ведь восприятие произведений искусства, действительно, больше лежит в области эстетики, нежели когнитивных наук. Но обозначение такого подхода и обоснование его выбора позволяет создать прочную методологическую основу, на которую затем опирается уже детальный анализ конкретных композиционных особенностей пазырыкских орнаментов, их формы и значения.

В контексте задачи создания классификации анализ зрительного восприятия позволяет включить область взаимодействия произведения искусства со зрителем в семантическое поле орнаментальной композиции, а значит, конкретизировать область применения понятия «композиция» к орнаментам и определить в дальнейшем на формальном уровне её компоненты – элементы и мотивы.

В рамках трактовки орнамента как части знаковой системы анализ психологии зрительного восприятия позволяет прояснить механизм интерпретации зрителем объекта как знака и, в сущности, само становление объекта знаком, так как «знак становится знаком только через акт интерпретации»[59]. Связь акта

---

[55] Там же.
[56] С. 375.
[57] С. 404–405.
[58] С. 409.
[59] Potts A. Sigh // Critical terms for art history / Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago-London: The University of Chicago press, 2003. P. 21. В дальнейшем, в диссертации семиотическая функция орнамента не приписывается какому-либо конкретному орнаментальному элементу, мотиву или композиции. В данном случае кажется уместным

интерпретации именно с этапом зрительного восприятия объекта отмечена, например, в работе Л. Визинга «Искусственное присутствие: философские исследования теории образов», где автор отмечает, что «видение того, что является знаком, само по себе не является процессом обозначения, а представляет собой оптический феномен»[60].

Таким образом, для интерпретации результатов формального анализа и выводов о зрительном восприятии орнаментальных композиций применяется **семиотический подход**[61]. Анализ орнаментальной системы как части знаковой системы звериного стиля не только продолжает существующую в историографии пазырыкской культуры тенденцию, но также позволяет выявить коммуникативную функцию орнамента и проследить отображение в орнаментальных композициях признаков возможных изменений мифологических представлений носителей пазырыкской культуры в позднепазырыкский период.

В рамках семиотического подхода в диссертации результаты классификации сопоставляются с общей для искусства звериного стиля «мифологической концепцией» Д.С. Раевского[62]. Отметим, что в этом случае сопоставлялись не

применить по отношению к пазырыкским орнаментам мнение, высказанное И.В. Палагутой в отношении спиральных композиций: «Искать в спиральном орнаменте запись каких-либо мифов или календарей при этом нет смысла, т к. знаком, исполняемым в различной манере, мог являться орнамент в целом». (Палагута И.В. Явление обратимости и основные направления развития композиций орнаментов Трипольско-Кукутенской культуры // Тверской археологический сборник. 2009. №7. С. 417).

[60] «видение того, что служит знаком, само по себе не является процессом обозначения, а представляет собой оптический феномен» (Wiesing L. Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory. Stanford: Stanford University Press, 2010. P. 37.) Конечно же, акт зрительного восприятия или видения не превращает любой объект в знак. Можно согласиться с мнением Л. Визинга и в том, что «концепция знака – это функциональная концепция» (Ibid. P. 24.) и «позиция “каждое изображение всегда является знаком” игнорирует тот факт, что знаковый характер в любом случае результат функции, которую выполняет изображение» (Ibid. P. 26.). Вывод о функциональном характере знака отчасти заложен в исходном для этого понятия тезисе Ф. де Соссюра: «любой материальный предмет уже является для нас знаком, то есть впечатления от него мы ассоциируем с другими впечатлениями» (Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 157.). Здесь уже в неявном виде обозначено, что знак становится знаком именно через ассоциативную функцию – через ассоциацию, возникшую при взгляде на него в сознании зрителя. И именно процесс возникновения ассоциации входит в акт видения, в котором можно условно выделить и процессы вспоминания и узнавания. (Баарс Б.Д. и др. Мозг. Познание. Разум. Введение в когнитивные нейронауки. Т.1 М.: Лаборатория знаний, 2022. С. 62).

[61] Безусловно, семиотический подход, в отличие от формального анализа и классификации невозможно применить ко всем, анализируемым в диссертации композициям. Как часть коммуникативной системы предлагается рассматривать только орнаменты, непосредственно включенные в образы звериного стиля.

[62] Подробное обоснование применение концепция к пазырыкским орнаментами и ограничения такого подхода будут изложены в первой главе работы. Предварительно отметим, что выбор в пользу позиции Д.С. Раевского был сделан во многом потому, что Д.В. Черемисиным уже было доказано, что предложенная Д.С. Раевским концепция отражения в искусстве звериного стиля мифологического мировоззрения находит выражение и в искусстве пазырыкцев, некоторые ее положения можно убедительно проиллюстрировать на материалах рядовых и знатных погребений пазырыкской культуры. (См. Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах

варианты орнаментальных элементов, а сами элементы, их репертуар. Сделанный выбор можно объяснить двумя факторами. Во-первых, попытки сопоставления различных категорий зверей (хищных млекопитающих и копытных травоядных) с вариантами применения в этих образах орнаментальных элементов уже были предприняты в историографии культуры и оказались недостаточно информативны в контексте поставленной в диссертации задачи[63]. Во-вторых, в сопоставлении не участвуют мотивы, так как все выделяемые в диссертации в пазырыкском искусстве мотивы практически не включались в зооморфные образы[64].

Также отметим, что представленное в диссертации описание вариантов является не только результатом классификации, но и сопоставлением её с хронологическими схемами, изложенными в параграфе 1.4. Такой синтез и позволил распределить варианты по шкале относительной хронологии и представить картину динамики орнаментальной системы на протяжении всего периода существования культуры.

Структура работы

Задачи работы и предложенные методы определили **структуру диссертации**. В первой главе проанализированы подходы к формальной классификации орнамента в искусстве пазырыкской культуры и семиотического подхода к искусству звериного стиля, показаны возможности использования положений когнитивной психологии при анализе орнамента в зверином стиле. Также в главе обозначены проблемы датирования пазырыкской культуры с целью показать возможности относительной хронологии орнамента для их решения.

Вторая и третья главы разделены по хронологии и посвящены анализу искусства пазырыкской культуры в раннепазырыкский и позднепазырыкский

рядового населения пазырыкской культуры (семантика звериных образов в контексте погребального обряда): дисс. … кандидата исторических наук: 07.00.06 / Черемисин Дмитрий Владимирович. Новосибирск, 2005).

[63] См., например, Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображениях травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа). С. 74.

[64] И в этом также одно из существеннейших различий между мотивом и элементом в искусстве культуры. Исключения единичны: сочетание цветочного мотива и головы кошачьего или копытных (Таблица 31. Рис. 3, 4, 5), а также хищной птицы или птицы (Таблица 88. Рис. 4 и 14).

периоды. В каждой главе выделены параграфы в зависимости от используемой методологии: формального анализа (параграфы 2.1–2.4 и 3.1–3.3), анализа зрительного восприятия (параграфы 2.5–2.6 и 3.4–3.5) и интерпретации результатов в контексте искусства пазырыкской культуры как знаковой системы (параграфы 2.4, 2.7 и 3.3, 3.6).

Таким образом, методологическая основа для решения первой задачи исследования (выделить и классифицировать орнаментальные элементы и мотивы в искусстве пазырыкской культуры, описать варианты и способы включения их в структуру зооморфных образов) сформирована в параграфе 1.1, а историография вопроса представлена в параграфах 1.1 и 1.2. Решению задачи посвящены параграфы 2.1, 2.2, 2.3, введение третьей главы, параграфы 3.1, 3.2. В параграфе 2.1 и введении третьей главы определяются формальные характеристики орнаментальных элементов, далее в параграфах выделяются их варианты.

Методологическая основа для решения второй задачи (определить влияние орнамента на особенности зрительного восприятия искусства пазырыкской культуры, в том числе зооморфных образов) формулируется в параграфе 1.1. Решению задачи посвящены параграфы 2.5, 2.6 и 3.4, 3.5.

Методологические положения для решения третьей задачи (выявить механизм действия орнамента в контексте пазырыкской культуры как коммуникативной мнемонической системы), а также историография вопроса представлены в параграфе 1.3. Решению задачи посвящены параграфы 2.4 и 3.3.

Четвертая задача (построить относительную хронологию элитных курганов пазырыкской культуры на основе изменений репертуара и характера орнаментальных элементов и мотивов) – наиболее важная для нашего исследования. Именно создание относительной хронологии позволяет определить историю развития орнаментальной системы, сопоставить ее с историей культуры и тем самым выявить значение орнамента в разные периоды развития пазырыкского искусства. Решение этой задачи невозможно без решения предыдущих трех – в частности, чтобы выявить изменения репертуара, требуется вначале определить сам репертуар, затем варианты представления каждого элемента из этого

репертуара в композициях различных погребений и только в результате сравнения выявленных вариантов мы получим картину изменений конкретного элемента. Кроме того, как было указано выше, исследование орнамента не позволяет выстроить независимую периодизацию, а должно опираться на абсолютную и относительную хронологию культуры. Поэтому теоретическая основа для решения четвертой задачи представлена в параграфе 1.4 – на основе анализа различных хронологических шкал пазырыкской культуры и выявленной специфики развития ее орнаментальной системы автором диссертации определяется, в каком хронологическом порядке будут проанализированы материалы источников. Далее четвертая задача решается в выводах параграфа 3.1, параграфах 3.2, 3.6 и заключении диссертации.

Приложение диссертации содержит 69 рисунков и 117 таблиц. Они сгруппированы не по формату (таблицы и рисунки), а расположены в порядке упоминания в тексте. На рисунках представлены орнаментальные композиции или их фрагменты, которые подробно анализируются в тексте при описании формы элементов, ярких композиционных особенностей. Таблицы иллюстрируют классификацию орнаментальных элементов (все композиции с одним элементов собраны в одну или серию таблиц), мотивов (динамика изменений формы каждого из трех мотивов представлена в отдельных таблицах). Также в таблицах представлены серии изображений, отражающих специфику зрительного восприятия орнаментов, соотношение репертуара орнаментальных элементов и зооморфных образов.

Положения, выносимые на защиту

1. В орнаментальной системе пазырыкской культуры можно выделить 17 орнаментальных элементов и три мотива. Благодаря стабильности основного репертуара орнаментальных элементов, изменения в частоте и вариантах использования каждого из них в совокупности со сменой орнаментальных мотивов позволяют выявить этапы развития орнаментальной системы. На

материале орнаментики в элитных курганах пазырыкской культуры выделено три хронологических группы – ранняя, промежуточная и поздняя с серией особенностей в репертуаре и значении орнамента.

2. Орнамент наравне со звериными стилем отражал особенности художественного языка пазырыкской культуры как одной из культур скифо-сибирского мира – выражение в искусстве основ мифологического мировоззрения ее носителей и игрового начала. Это проявляется как на формальном уровне – устойчивой традиции конструирования зооморфных образов из орнаментальных элементов, так и заложено в семантическое поле орнаментальных композиций – отражено в особенностях их зрительного восприятия, идентичных во многом восприятию образов звериного стиля.
3. Применение методов анализа зрительного восприятия и семиотического подхода наряду с формальным анализом позволяет дополнить картину развития орнамента в искусстве пазырыкской культуры, точнее отразить изменение его значения для погребального инвентаря.
4. Орнаменты в ранней хронологической группе включают 13 элементов. В этот период преобладает мотив «головки хищной птицы». В композициях наиболее ясно видна «визуальная игра», воплощенная с помощью орнамента, когда орнамент скрывал образы хищных птиц или усложнял прочтение сцены терзания. В погребениях этой группы определяется устойчивое значение орнамента в коммуникативной системе звериного стиля: в большинстве памятников периода наиболее богатым репертуаром орнаментальных элементов обладают образы хищных птиц.
5. В средний период появляются четыре новых орнаментальных элемента, а также мотив «головки хищной птицы» сменяется на «цветочный мотив». Уменьшается количество композиций, воплощающих «визуальную игру» орнамента, а также постепенно к концу периода менее богатым становится репертуар орнаментальных элементов в образах хищных птиц. В заключительных памятниках периода – к.1 и 2 мог. Пазырык связь между

коммуникативной системой звериного стиля и орнаментом не прослеживается.

6. Орнаменты поздней группы характеризуются появлением одного нового элемента и сменой «цветочного мотива» на мотив «оленьи рога». В этот период сохраняется отсутствие связи между орнаментом и коммуникативной системой звериного стиля, отмеченное в конце среднего периода. Исчезают отмеченные в предыдущих периодах композиции с «визуальной игрой».

Достоверность результатов исследования подтверждается использованием в диссертации актуальных общих подходов к классификации орнаментов «мертвых» бесписьменных культур, представленных в работах И.В. Палагуты, Е.Г. Старковой, а также применением к пазырыкским орнаментам основ классификации, разработанной С.И. Руденко, привлечением практически всего доступного материала из элитных погребений пазырыкской культуры, изучением реального соотношения орнамента и его элементов с материалом, силуэтом предметов, с зооморфными композициями.

Апробация результатов исследования

Отдельные положения и выводы диссертации были озвучены в разные годы на XII научной конференции «Древность: историческое знание и специфика источника», посвящённой памяти Эдвина Арвидовича Грантовского и Дмитрия Сергеевича Раевского (2022, ИВ РАН, г. Москва), конференции «Пятые Замятнинские чтения» (2022, МАЭ РАН, СПГХПА им. А.Л. Штиглица, г. Санкт-Петербург) и на Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства X» (2022, СПбГУ, МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва).

Также апробация исследования была проведена в ходе работы автора с материалами пазырыкских курганов в 2024 году в Государственном Эрмитаже. Выявленные принципы орнаментальных композиций были использованы, чтобы уточнить форму и декор и подготовить материалы для реставрации двух комплексов седельных подвесок с изображениями «волков» из к. 2 мог. Башадар

(колл. №1793). Каждая подвеска представляет собой орнаментированное изображение хищника. Благодаря идентификации орнаментальных элементов подвесок удалось отобрать их среди «фрагментов войлока» и соотнести детали орнаментов с количеством подвесок. Таким образом было определено, что в комплексе Второго Башадарского кургана было два комплекта конского снаряжения с подвесками в виде лежащих хищников («волков»), а не один, как предполагал С.И. Руденко. Кроме того, в ходе проекта удалось уточнить очертания задней части тела хищника, ранее не собранной и существующей только в реконструкциях. В процессе изучения конструкции подвесок и подбора их фрагментов было выявлено, что внутреннее членение фигуры хищника было выполнено с помощью орнаментальных элементов (треугольников, «когтей»), вшитых в прорези силуэтного изображения. При этом детали самого контура фигуры – зубы, когти – были также трактованы в виде орнаментальных элементов – «чешуи», «сложных запятых». То есть орнамент не просто наносился на контур тела зверя, а образ хищника скорее собирался из различных орнаментов, то есть мыслился изначально орнаментальным в сознании мастера.

Глава 1. Вопросы истории и методологии изучения орнамента в искусстве пазырыкской культуры

Пазырыкская культура является одной из наиболее исследованных в скифо-сибирском мире, поэтому кажется необходимым перед непосредственным анализом материала обсудить нерешенные вопросы, существующие в её обширной историографии. Цель главы – обозначить сложившиеся методологические и терминологические подходы к изучению орнамента в искусстве пазырыкской культуры. Результаты историографического исследования позволят обосновать предлагаемые в конце каждого параграфа методы изучения орнамента в данной работе.

Так как во многих работах, как кратко было обозначено во введении, отсутствует даже само определение понятия «орнамент» в пазырыкском искусстве, первый параграф главы посвящен преимущественно терминологической проблеме. В параграфе предлагается обозначить, что такое орнамент в искусстве пазырыкской культуры, и как это соотношение было артикулировано в процессе истории её изучения. Подобный анализ представляется необходимым перед дальнейшим разговором о методологии изучения орнамента.

Следующее предварительное замечание касается применения в работе принципов гештальт-психологии в исследовании эстетики орнамента[65]. В дальнейшем речь идет не столько об анализе зрительного восприятия с исследованием специфики применения, например, принципов группирования, сколько об исследовании восприятия орнаментальных композиций с применением

[65] Под эстетикой в данной ситуации автор диссертации понимает именно эмпирическую эстетику. Анализ в таком случае направлен не столько на выявление факторов красоты, сколько на изучение факторов, определяющих удовольствие зрителя (Sarami A. et al. Perceptual Organisation Affects Perception and Appreciation of Abstract Art: A Case Study with Black Square and Red Square by Kazimir Malevich // Art & Perception. 2021. №9 (4). P. 10.).

некоторых разработок гештальт-психологии в области эстетики, обозначенных в классических работах Р. Арнхейма и Э. Гомбриха[66].

Этот подход, используемый, например, при анализе исламских орнаментов[67], представляется перспективным дополнением к активно применяемому формальному анализу, так как позволяет не только «разложить» композицию орнамента на компоненты, но и «собрать» её заново – оценить, как изменяется восприятие зооморфного образа как целого внутри орнаментальной композиции или же орнаментальной композиции без зооморфных образов. Именно результаты работ Р. Арнхейма и Э. Гомбриха позволяют конкретизировать и уточнить область взаимодействия орнаментальной композиции со зрителем через описание

---

[66] Хотя критика многих исходных положений гештальт-теории звучала уже во второй половине XX века (Гомбрих Э. и др. Искусство, восприятие и реальность. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 55–56.) и современные её результаты ещё не полностью интегрированы в актуальные представления о принципах работы зрительной системы (Wagemans J. et al. A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception: I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization// Psychological Bulletin. 2012. Vol. 138. №6. P. 1172–1217.), отдельные её законы были уточнены и получили экспериментальное подтверждение (См. Гершкович В.А. Фаликман М.В. Когнитивная психология в поисках себя// Российский журнал когнитивной науки. 2018. Том 5, № 4. С. 28–46, а также Sander Van de Cruys and Wagemans J. Gestalts as Predictions — Some Reflections and an Application to Art // Gestalt Theory. 2011. Vol.33, 3/4. P. 325–344). В частности, описанный ниже в диссертации пример Р. Арнхейма о зависимости скорости восприятия, узнавания квадрата от ожиданий зрителя может быть обозначен как прайминг-эффект, под которым понимается «эффект стимула по формированию готовности к воздействию сходного стимула. Например, демонстрирование лица повышает скорость обработки изображения следующего лица» (Баарс Б.Д. и др. Мозг. Познание. Разум. Введение в когнитивные нейронауки. Т.1 М.: Лаборатория знаний, 2022. С. 488.).

В то же время, последующие эксперименты и уточнения в значительной степени связаны уже не с анализом произведений искусства, а с решением испытуемыми узкого и конкретного круга задач. Конкретизация области экспериментов затрудняет применение их при анализе орнаментальных композиций, так как в экспериментах используется ограниченный набор и количество стимулов. Поэтому в диссертации при анализе отдельных аспектов зрительного восприятия орнаментальных композиций используются именно положения работ Р. Арнхейма и Э. Гомбриха, тем более, что как признают и современные исследователи, хотя теория гештальта утратила влияние из-за отсутствия эмпирического подтверждения взаимосвязи между холистической активностью мозга и структурой воспринимаемого мира, представление гештальтистов о том, что определенные конфигурации элементов произведения искусства порождают различные виды эстетического опыта продолжает преобладать в современном состоянии исследования зрительного восприятия (Chamberlain R. Perception and cognition in visual art experience // The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics / Skov M. Nadal M. London and New York: Taylor and Francis Group, 2023. P.296.), и также сохраняется позиция, что некоторые принципы гештальт-теории имеют непосредственное отношение к анализу декора (Brett D. Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts. Cambridge: University Press, 2005. P. 64.).

Последнее замечание тем более важно, что при значительных различиях в отношении Э. Гомбриха и Р. Арнхейма к гештальт-психологии (подробнее об этом см. Verstegen I. Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective) // Journal for the theory of social behaviour. 2004. №34:1. P. 91 – 102, а также Verstegen I. Revisiting Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2018. №76:1. P. 45 – 55.) для дальнейшего анализа материала в диссертации принципиально важно то, что Э. Гомбрих не считает, что наблюдения, сделанные гештальт-психологами утратили свое значение (Gombrich E.H. The sense of order. A study in the psychology of decorative art. London: Phaidon, 1984. P. 114.) И здесь мы еще раз подчеркнем, что при анализе материалов пазырыкской культуры используются только отдельные положения работ Э. Гомбриха и Р. Арнхейма, которые позволяют проиллюстрировать отмеченное выше сохраняющее свою актуальность влияние на эстетический опыт определенных конфигураций, которые и были выявлены в результате опытов гештальтистов.

[67] Shalem A. and Troelenberg E-V. Beyond Grammar and Taxonomy: Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments // Perspective. 2010. №1. P. 385–410.

конкретных эффектов. Использование при этом единых принципов для оценки композиций с образами звериного стиля и без них позволяет понять, как наличие орнамента влияет на представление зрителя об образах звериного стиля пазырыкской культуры и в конечном итоге выделить визуальные характеристики «алтайского звериного стиля».

Некоторые достижения в области анализа зрительного восприятия, адаптированные в работах эстетиков и антропологов для исследования произведений искусства, успешно применяется для анализа орнаментальных композиций в зооморфных образах латенского искусства[68]. В частности, Петер С. Вельс, используя положения работ В.Л.Т. Митчелла и Б. Холма, отмечает, что образы «монстров» на фибуле из мог. 1 в Глауберге представляют собой «визуальные головоломки, располагающие зрителя к размышлениям». Именно орнаментальные элементы – спирали, точки и др. – как предполагается, удерживают внимание зрителя и «вынуждают» задуматься над изображением[69].

Описанный подход к орнаменту, как к стимулирующему интеллектуальную активность зрителя, игру с ним, также близок и позиции, представленной в работах О. Грабара[70]. В связи с этим отметим, что хотя Петер С. Вельс не упоминает в контексте анализа орнаментов на зооморфных образах результаты работ О. Грабара, его согласие с мнением Д. Бретта об орнаменте как «проводнике», направляющем внимание зрителя, указывающем ему куда и на что смотреть[71] согласуется с тезисом О. Грабара о том, что «орнамент – это неявный, но почти необходимый способ установления отношений между произведением искусства и зрителем. Такие отношения устанавливаются через так называемых посредников,

---

[68] Wells P.S. Images, ornament, and cognition in Early La Tene Europe: a new style for a changing world // Eurasia at the dawn of history / Fernandez-Gotz M. Krausse D. New York: Cambridge University Press, 2016 P.380-392.
[69] Ibid. P. 382–383.
[70] О. Грабар во многом связывает такое представление с геометрией орнамента (Grabar O. The mediation of ornament. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 153), тем, что орнамент состоит из «преимущественно из поддающихся разделению формул» (Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: ООО Сандра, 2016. С. 240). В случае с искусством пазырыкской культуры (как и в случае с латенским) можно говорить скорее не о попытке разгадать формулы или правила, по которым строится повторяющийся ряд орнамента, а о попытке выделить в этом орнаменте зооморфный образ и выделить его верно. Также отметим, что в одной из своих последних работ исследователь предлагает двойную концепцию работы с орнаментом – и анализ его элементов с целью проследить изменения во времени, и механизма возникновения чувства удовольствия, которое вызывает орнамент у зрителя (Grabar O. De l’ornement et de ses définitions // Perspective. 2010. №1. P. 5–7).
[71] Wells P.S. Images, ornament, and cognition in Early La Tene Europe: a new style for a changing world. P. 382.

агентов, которые не необходимы для восприятия визуального сообщения, но без которых процесс понимания был бы затруднен»[72]. И именно эта исследовательская позиция легла в основу разработки в настоящей диссертации представления об орнаменте как части «мнемонической коммуникативной системы»[73] в контексте искусства пазырыкской культуры.

В завершение этих предварительных замечаний отметим, что, хотя фактически мы опираемся при применении принципов гештальт-психологии на классические работы XX века, возможность связать результаты такого анализа перцепции с размышлениями зрителя, некой игрой ума, то есть уже сознательным процессом дают именно достижения когнитивных нейронаук конца XX и начала XXI века. Для анализа реакции зрителя наиболее важен тот факт, что в целом процесс зрительного восприятия при наличии в нем бессознательных компонентов сейчас постулируется в рамках конструктивистского подхода как сознательный на финальной стадии, практически как «бессознательное умозаключение»[74]. Следовательно, независимо от того, на сознательном или бессознательном этапе происходит воздействие орнаментальных элементов, в конечном итоге это может приводить к сознательным размышлениям и осуществлению акта интерпретации изображения.

[72] Grabar O. The mediation of ornament. P. 230.
[73] Термин Ю.М. Лотмана, его характеристика будет подробнее рассмотрена в третьем параграфе данной главы.
[74] Термин ввёл Г. Гельмгольц, см. Gregory R.L. Knowledge in perception and illusion// Phil. Trans. R. Soc. Lond. B. 1997. №352. P. 1121.

1.1. О значении и структуре орнаментальной композиции в искусстве пазырыкской культуры[75]

Так как в диссертации исследуются орнаментальные композиции, то прежде, чем говорить об истории изучения орнамента в искусстве пазырыкской культуры, необходимо также осветить кратко основные моменты исследования композиционных принципов в искусстве кочевников Саяно-Алтая.

В общих теоретических работах по искусству звериного стиля под композицией понимают «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие» и признают роль композиции как «организатора» отношений произведения искусства и зрителя[76]. Однако в приложении к конкретному археологическому материалу подобное понимание сужается до связи смысла композиции только со значением фигуративных, способных действовать или «действующих» образов, которые её наполняют[77]. То есть, как правило, до узнаваемых дискретных или композитных изображений животных, выполненных согласно конвенциям звериного стиля. В то же время, орнаментальные композиции, которые распространены в искусстве различных культур скифо-сибирского мира, как могут состоять из образов, так и могут их не содержать.

---

[75] Материалы параграфа частично опубликованы в статье Григорьева А.Н. Определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры: к постановке вопроса // Философия и культура. 2024. №10. С. 1–11, а также Григорьева А.Н. «Орнамент» и «орнаментальный»: к вопросу о границах понятий в контексте искусства пазырыкской культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2023. №4. С. 18–24.

[76] Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи: К формированию глоссария основных терминов и понятий. Санкт-Петербург: ГЭ, 1996. С. 37.

[77] Исчерпывающе и точно проблему применения понятия «композиция» к археологическим источникам, которые одновременно являются и произведениями искусства, охарактеризовала С.А. Зинченко (См. Зинченко С.А. О понятии "композиция" в искусстве малых форм эпохи верхнего палеолита // Stratum Plus. Археология и культурная антропология. 2015. № 1. С. 63–72). В контексте дальнейшего анализа орнаментов согласимся с мнением исследовательница в том, что «систематизировать линейные или геометрические элементы в некую композицию <…> легче, чем соединять <...> в единую схему фигуративные изображения.» (Там же. С. 67). Поэтому в дальнейшем мы ставим вопрос не о применении понятия «композиция» к орнаментам, а о нюансах этого применения – границах и содержании смыслового поля орнаментальной композиции.

Хотя исследователями отмечается сходство звериного стиля и орнамента[78], последний понимается как «украшение», элемент дизайна, не несущий обязательной смысловой нагрузки[79]. Для орнаментальных нефигуративных мотивов и образов признается одна общая черта – они могут указывать на культурные контакты, служить маркерами «миграции» художественных идей и образов[80]. Но и в этом случае остается вопрос – можно ли назвать «бессмысленными» орнаменты, которые на подобные связи не указывают и/или неспецифичны для определенного региона?

Причиной обозначенного смыслового противоречия, как представляется, может служить сформировавшаяся традиция употребления термина «композиция». Исследователи применяют его интуитивно, связывая, в первую очередь с сюжетом, мифом и воплощающими их фигуративными образами, характерными для определенной культуры и отражающими мировоззрение её носителей. Нечеткое понимание границ «смысла» или «замысла» композиции, отличий его от структуры или же конструкции произведения и привело к сужению этой категории и невозможности экстраполировать её на неизобразительные композиции, в том числе орнаментальные.

В историографии искусства скифо-сибирского мира и, в частности, пазырыкской культуры, понятие «композиции» редко становилось предметом специального исследования. Ключевые тезисы в этом направлении представлены в работах Д.Г. Савинова и И.В. Рукавишниковой[81].

---

[78] Andreeva P. Fantastic Fauna from China to Crimea Image-Making in Eurasian Nomadic Societies, 700 BCE–500 CE. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. P. 27.

[79] Аналогичное понимание орнамента в контексте звериного стиля было высказано ранее Д.С. Раевским (Раевский Д.С. Мир скифской культуры. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 435). Роль украшения в этом случае исполняет не сам образ, а орнамент на нём.

[80] Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk //Artibus Asiae. 1959. Vol. 22, No. 4, а также в контексте сарматского искусства влияние на орнамент «образов соседних и подчас дальних культур» отмечает С.А. Яценко (См. Яценко С.А. О сарматской орнаментике // Древности Северного Кавказа и прилегающих территорий. 2022. №15. С. 211–212).

[81] Не выделяли как центральную исследовательскую задачу, но изучали проблемы понимания композиции в зверином стиле также Д.С. Раевский, Е.Ф. Королькова, Е.В. Переводчикова. Работы этих исследователей были проанализированы Д.Г. Савиновым, поэтому не представлены в настоящем историографическом очерке отдельно.

В статье «Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции» Д.Г. Савинова[82] слово «композиция» применяется будто в двух значениях. С одной стороны, для обозначения «сюжетной» или «повествовательной» композиции, в контексте полемики со сторонниками «переднеазиатской теории» происхождения художественного языка скифского искусства[83]. С другой, для обозначения формальных композиционных принципов. Впрочем, в этой статье композиционные принципы тоже не мыслятся без некой сюжетной (в первую очередь – мифологической) первоосновы, выразителями которых они должны являться по мнению Д.Г. Савинова [84].

Композиция понимается исследователем как действие организованное, замкнутое в собственных пределах[85]. С характеристикой замкнутости можно согласиться, так как она не противоречит описанной, например, С.М. Даниэлем, концепции, в которой он отмечает, что «взаимодействие регулярного поля с входящими в него знаками и представляет собой <…> основной композиционный акт»[86]. Эту характеристику подчеркивает и Рудольф Арнхейм, в формальном определении композиции как «расположения изобразительных элементов, которое создает замкнутое, сбалансированное целое, структурированное таким образом, что конфигурация сил отражает замысел автора»[87].

Показательно, как по-разному исследователи понимают составляющие композиции. И С.М. Даниэль, и Р. Арнхейм определяют их как «знаки» или

---

[82] Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции / Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии: сб. науч. статей/ Отв. ред. О.С. Советова, Г.Г. Король. – М.: Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. С. 35–55.

[83] Там же. С. 35–36.

[84] Там же. С. 37–38.

[85] Мнение о замкнутости как необходимом элементе композиции высказано Е.Ф. Жегиным и приведено Е.Ф. Корольковой и Д.Г. Савиновым. См. Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени. С. 35, 38, а также Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи: К формированию глоссария основных терминов и понятий. С.37.

[86] Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. С. 13.

[87] Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1982. P. 215–216. Примечательно, что по Р. Арнхейму со смысловой частью композиции связана «the configuration of forces». Более того, исследователь отводит «силам» именно конструктивно-смысловую роль. Выделяя также как обязательную характеристику композиции центр (Ibid. P.10), Р. Арнхейм определяет его преимущественно как «the center of a field of forces, a focus from which forces issue and toward which forces converge» (Ibid. P.2). Исследователь указывает, что центр может быть геометрическим, механическим и интуитивным и определяет как основу композиции именно «взаимодействие между различными визуальными объектами как центрами сил» (Ibid. P.1–3).

«элементы», а не фигуры, что несколько противоречит позиции Д.Г. Савинова, по которой организованность предполагает либо действие, либо сочетание фигур, «сам характер расположения которых – знаковое определение такого действия»[88]. Для «знаков» и «элементов» функция «действия» становится необязательной, а значит и композиция утрачивает «необходимую» связь с фигурами, способными действовать, и с повествовательным сюжетом.

И.В. Рукавишникова, в отличие от Д.Г. Савинова, на первый взгляд, не связывает композицию исключительно с образами. Исследовательница на основании анализа работ Г.А. Франкфорта, Дж. Уилсона, Т. Якобсона, Е.В. Шорохова, М.С. Кагана и Н.А. Гончаровой делает вывод о том, что композиция – это «замысел плюс построение»[89], «средство передачи движения и времени в пространстве произведения»[90]. Но при этом она выделяет следующие характеристики композиции в искусстве культуры: «а) передача ритма, движения; б) выделение сюжетно-композиционного центра; в) симметрия и асимметрия»[91], а также вписанность в «раму»[92]. То есть при раскрытии автором изначального определения происходит сужение до сюжетной составляющей в составе «сюжетно-композиционного центра». Не преследуя цель выявить специфику орнаментов, И.В. Рукавишникова отмечает, что эти принципы схожи для орнаментальных и

---

[88] Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени С.38. Иное мнение в отношении понимания движения в искусстве звериного стиля высказывает Е.В. Переводчикова. В частности, исследовательница подчеркивает, что «скифские звери…не показаны в каком-либо действии – они просто существуют…это просто звери в строго канонических позах» (Переводчикова Е.В. Язык звериных образов: очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Восточная литература, 1994. С.22). Под «скифскими» исследовательница, исходя из содержания работы, подразумевает зооморфные образы звериного стиля на всей территории его распространения. Приводя эту, в определенной степени, альтернативную точку зрения на движение в искусстве звериного стиля, хочется отметить, что при обилии контекстуальных образов в зверином стиле, внимание заслуживают обе аргументированные позиции, и можно допустить, что в искусстве звериного стиля существует их сочетание и взаимодействие. Следовательно, определенные образы мы можем понимать как канонически статичные, в то время как ряд других требует рассмотрения в формате динамичного изображения.

[89] Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII – III вв. до н.э.: дисс. …канд. исторических наук: 07.00.06 / Рукавишникова Ирина Викторовна. М., 2006. С. 39.

[90] Там же. С. 40.

[91] Там же. С. 40. В дальнейшем И.В. Рукавишникова также связывает смысловое поле композиций в искусстве культур Саяно-Алтая с выражением мировоззрения общества через повествование, взаимодействие образов (Рукавишникова И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая// Археологический альманах. 2010. № 21. С. 287.

[92] Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII – III вв. до н.э. С. 44.

изобразительных композиций, но «последние несут более выразительную смысловую нагрузку»[93].

И в дальнейшем, используя принцип симметрии-асимметрии, И.В. Рукавишникова классифицирует многофигурные композиции в пазырыкском искусстве. На основе качественного и количественного состава композиций, автор анализируемой работы выделяет такие доминирующие типы композиций как симметричные относительно вертикальной оси двухчастные, центральносимметричные, линейно-ритмичные, симметричные относительно вертикальной оси, трёхчастные и центростремительные ассиметричные, формирующиеся вокруг центра[94].

Анализируя смысловой компонент изобразительных композиций, И.В. Рукавишникова приходит к выводу, что он включает «информацию об исходной иконографической схеме, может содержать информацию о заимствованном каноне, ее составляющие построения имеют определенное значение»[95]. Такое понимание композиции аналогично представлению С. М. Даниэля о двуедином составе композиционной формы. Исследователь выделяет в ней два компонента: «нечто данное, <…> заимствованное из предыдущего коллективного художественного опыта, и нечто новое, найденное в результате индивидуального опыта»[96]. Однако, как и при сопоставлении с позицией Д.Г. Савинова отметим, что общие в искусствознании категории «данного» и «нового», не привязанные к образам и действиям, сужаются до «иконографической схемы» и «канона».

Непосредственно значению орнаментальных композиций пазырыкской культуры посвящена статья С.С. Сорокина[97]. Исследователь не приводит формального определения, но отмечает, что в композиционных построениях можно проследить следы «социальной психологии» носителей культуры[98]. С.С. Сорокин рассматривает композицию орнаментов в первую очередь с точки зрения

---

[93] Там же. С. 41
[94] Там же. С. 59–60.
[95] Там же. С. 118.
[96] Даниэль С.М. Картина классической эпохи. С. 11.
[97] Сорокин С.С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье / Науч.ред. В.Г. Луконин. Л.: Аврора, 1978. С. 172–191.
[98] Там же. С. 173.

используемых видов симметрии, а также выделяет некоторые, входящие в их состав элементы и мотивы[99].

На основании сопоставления композиционных схем с социальной структурой различных обществ, С.С. Сорокин приходит к выводу, что «семантически значимые симметричные композиции с центральным доминантным элементом закономерно несвойственны искусству ранних кочевников Азии». Он выделяет преимущественно композиции с зеркальной симметрией, которые «не несут семантической нагрузки (или, возможно, утратили её в процессе многократного копирования); они всякий раз обусловлены функциональной симметричностью предмета, с которым связаны»[100].

Вывод С.С. Сорокина, при всей возможной обоснованности с точки зрения отображения в композициях социальной структуры общества[101], содержит несколько противоречий. Изначальное предположение автора о связи композиций исключительно с социальной психологией приводит к выводу о том, что орнаменты, в которых эту связь проследить не удалось, смысл теряют. Выделение группы семантически «пустых» орнаментов, в свою очередь, противоречит приведенным выше определениям композиции[102]. Выявленная несогласованность смысловых компонентов композиции в рамках одной культуры вынуждает обратиться к более широкому историографическому контексту исследования орнаментов.

В русскоязычной традиции, одними из наиболее актуальных и обоснованных в области значения орнаментальных композиций представляются работы Е.Г.

---

[99] С.С. Сорокин не выделяет орнаменты пазырыкской культуры в отдельную категорию, а анализирует их совместно с орнаментальными композициями кочевников Азии в широком контексте искусства Азии.

[100] Там же. С. 181.

[101] Исследование этого вопроса не является предметом настоящей работы, поэтому в контексте анализа границ смыслового поля орнаментальной композиции отметим только, что в историографии зафиксирована его связь с социальной психологией общества. Подобная связь согласуется с известным нам мнением о том, что исследование композиции выводит в сферу «социального функционирования искусства» (Даниэль С.М. Картина классической эпохи. С. 6).

[102] Кроме того, выделение только одного компонента – вида симметрии, при анализе орнаментов приводит к некоторой подмене: вместо анализа композиции, происходит анализ структуры произведения. Проблема соотношения композиции и структуры не относится к задачам настоящего исследования, однако отметим, что именно структура понимается как «не обязательно завершенное целое», для которого «важен лишь общий “принцип формообразования“», элементы которого могут меняться (Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 23).

Старковой по изучению орнаментов культуры Кукутени-Триполье. Исследовательница, как и С.С. Сорокин, акцентирует внимание на видах симметрии, используемых для построения орнаментов, и отдельно выделяет репертуар их элементов и мотивов. Вывод Е.Г. Старковой также соответствует выводу С.С. Сорокина о том, что композиционные схемы могут отражать социальную структуру общества[103].

Направление, представленное работами С.С. Сорокина и Е.Г. Старковой, позволяя выявить определённый «компонент» смыслового поля орнамента, требует тем не менее массового исследования материала. Это ограничение вполне оправдано и признается исследователями[104], но вновь обнажает проблему несоответствия семантических полей орнаментальной и изобразительной композиции – представление результатов изучения комплекса орнаментальных композиций практически нивелирует значение одной из них вне его. Результаты анализа, информативные для обладающего корпусом разновременных памятников исследователя, не отображают смысловое значение орнамента для зрителя, который смотрит на одно из произведений этой выборки.

Показательно при этом, что исследования в искусстве пазырыкской культуры большого корпуса орнаментальных композиций методами формального анализа каждого произведения в отдельности также не раскрывают семантику композиции, а сосредоточены на выделении и описании её структуры – перечислении элементов и их расположения относительно друг друга. Сужение орнамента до структуры наиболее ясно декларировано в работе Е.Г. Фурсиковой. Исследовательница не только противопоставляет орнамент и композицию[105], но и при рассмотрении

---

[103] Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. 2021. Вып. 32. С. 430.
[104] Там же. С. 430.
[105] Фурсикова Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля: дисс. …канд. искусствоведения: 17.00.04 / Фурсикова Евгения Георгиевна. Санкт-Петербург, 2002. 185 с. Описывая обкладку ножен меча из Тагискена, исследовательница приходит к выводу, что «данное изображение воспринимается скорее как композиция, а не фрагмент орнамента» (С. 82). Понимание композиции в этом исследовании не выражено в формальном определении, но по ряду утверждений автора можно предположить, что композиция понимается практически как синоним сюжета.
Автор представляет её как «систему «взаимоотношений между персонажами, <…> благодаря которой и образуется повествовательная ткань произведения» (Там же. С. 5). Отметим, что позиция Е.Г. Фурсиковой не анализируется нами подробно в виду во многом опровержения её (хотя и невольного) в представленной выше работе Д.Г. Савинова. Исследователи, на наш взгляд, высказывают различные точки зрения о композиции. Так, по мнению Е.Г.

материалов пазырыкской культуры описывает ряды повторяющихся мотивов, например, на конской узде и связь между элементами в одном мотиве, как орнаментальные структуры[106].

Приведенный обзор показывает, что, хотя орнамент и обозначался исследователями как композиция, в семантической нагруженности ему либо отказывалось вовсе, либо её считали незначительной. Тем не менее, в историографии орнамента вне рамок археологических культур он редко позиционировался как «семантически пустой»[107]. В частности, в искусствоведении в контексте обозначенного выше определения композиции Р. Арнхейма, можно выделить работу Эрнста Гомбриха «Чувство порядка. Исследование психологии декоративно-прикладного искусства». Как указано выше, понятие композиции в трактовке Р. Арнхейма неотделимо от понятия центра и организующих его «полей силы». Значение «fields of force» для орнамента иллюстрирует в своей работе Э. Гомбрих[108].

Фурсиковой «Почти полное отсутствие в скифо-сибирском искусстве композиций как таковых давно замечено исследователями. <…> На деле различные операции симметрии заменяют в нем композицию…». (Там же. С. 4–5). Хотя исследователи едины во мнении, что для композиции нужны отношения, действия, которые и могут придать повествовательный характер, в работе Д.Г. Савинова артикулирован неявный и возможный знаковый их характер. Позиция Е.Г. Фурсиковой представляется менее обоснованной, чем точка зрения Д.Г. Савинова. Исследовательница не приводит в своей работе формального определения композиции и сужает её понимание до повествования, не анализируя имеющийся на момент публикации работы корпус исследований искусствоведов и археологов по данной проблеме.

[106] Там же. С. 88.

[107] Обзор историографии и актуальных в настоящее время тенденций в изучении орнамента, и, в частности, его семантики представлен в работе Палагуты И.В. «Исследования орнамента: основные направления и перспективы» (Палагута И.В. Исследования орнамента: основные направления и перспективы. НИР: грант № 19-112-50079). Российский фонд фундаментальных исследований, 2019.. Из исчерпывающего обзора методов исследования орнамента в контексте анализа пазырыкского искусства предлагается обратить внимание на работы Эрнста Гомбриха и Олега Грабара. Данная выборка основана на двух причинах. Во-первых, именно в этих работах орнамент показан в цельной композиции одного предмета и наиболее широко раскрыт спектр его возможных значений как для создателя, так и для зрителя. Во-вторых, как представляется, методы Э. Гомбриха по исследованию зрительного восприятия орнамента могут быть органично дополнены представлениями о значении орнамента в неевропейской культуре О. Грабара. Олег Грабар отмечает, что самоограничение Э. Гомбриха в исследовании орнамента во многом европейской традицией не позволяет полностью раскрыть потенциал его метода (Grabar O. The mediation of ornament. P. 42.), и то время, как одна из задач работы по исследованию орнамента в исламском искусстве – показать вклад, который идеи и представления, выработанные на основе неклассического искусства, могут внести в понимание искусства в целом (Ibid. P. 22).

[108] Работа Э. Гомбриха опубликована впервые в 1979 году, Р. Арнхейма – в 1982. С точки зрения хронологии было бы уместно указать, что, скорее Р. Арнхейм применяет в своей работе понятие, использованное ранее Э. Гомбрихом. Тем более, что исследователь указывает на трактовку Э. Гомбриха как на один из частных случаев действия полей (Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. P.54). Однако, если Рудольф Арнхейм разработал общую систему понятий, которая позволяет включить орнамент в универсальную для истории искусства концепцию композиции, то характеристики орнаментальной композиции, на наш взгляд, полнее представлены в посвященной специфике декоративного искусства работе Эрнста Гомбриха.

Анализируя различные структуры для одного набора элементов, Э. Гомбрих приходит к выводу: если мы «добавляем идентичные симметричные элементы, то любой, помещенный в центр мотив *(даже бессмысленные каракули – А.Г.*[109]*)*, не замаскированный больше повторением, будет выделяться и требовать внимания»[110]. Причины подобного явления Э. Гомбрих находит в действии «полей сил», которые «высвечивают мощный эффект симметрий и соответствий»[111], так как «уже сам факт оформления в рамку, подчеркивает особые качества, можно сказать, достоинство»[112]. Исследователь заключает, что увидеть нашу реакцию на такое визуальное воздействие «field of force» можно не только в орнаменте. Например, мы считаем естественным, что «на церемонии значимое действующее лицо будет в центре, в окружении фигур, чьи личность или достоинство менее важны и задача которых, в основном, подчеркнуть значение главного персонажа»[113].

Действие «полей силы» можно продемонстрировать в пазырыкском искусстве на трех композициях из к. 1 мог. Туэкта. Первый – кожаная аппликация с изображением четырех голов хищных птиц (Рис. 1). Мотив орнамента – голова ушастой птицы, которая поворачивается вокруг центра четыре раза на 90°, образуя центральносимметричную композицию[114]. Композиционный центр остается пустым и незаполненным, но именно заключение его «в рамку» из образов сосредотачивает на нем взгляд зрителя. Несмотря на множество прорезей в образах, доминирующей остается центральная ромбовидная фигура.

---

[109] Примечание не случайно, так как пример Э. Гомбриха основан именно на анализе композиций платка, одним из элементов которых выступают каракули (scrawl), нарисованные Джоном Рёскином (Gombrich E.H. The sense of order. A study in the psychology of decorative art. P. 154–155).

[110] Ibid. P. 155. Отметим, что для обозначения центрального элемента автор использует термин «motif», что, возможно, не совсем верно, так как центральный элемент вместе с окружающими его боковыми образует единый мотив – более крупную структурную единицу орнамента, где с конструктивной (но не смысловой) точки зрения все элементы равнозначны.

[111] Ibid. P. 155.

[112] Ibid. P. 156.

[113] Ibid. P. 156.

[114] Так как мотивом орнамента выступает фигуративный образ, то данная композиция была также описана в вышеупомянутой работе И.В. Рукавишниковой и отнесена к центральносимметричным, центробежным композициям (Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII – III вв. до н.э.: т. 1., С. 304). По мнению исследовательницы в таких композициях отражены «понятия цикличности, вечного движения» (Там же. С. 127). Анализ взаимодействия орнамента со зрителем позволяет расширить сематическое поле подобных композиций, включить в него стремление «стимулировать» визуальную реакцию на изображение, выстроить её так, чтобы «обмануть» восприятие и сфокусировать взгляд на пустоте.

Аналогичный принцип используется в композиции на щите (Рис. 2). В этом случае, судя по цветной реконструкции С.И. Руденко, используется также поворот вокруг центра мотивов в виде заштрихованных треугольников. Разница с прошлым изображением с точки зрения структуры отсутствует, но проявляется в наличии цвета – различная окраска полос треугольников позволяет выделить два разных мотива, каждый из которых поворачивается на 180°. Изменение колористической схемы не меняет, в этом случае, конструктивно-смысловую – пустой, окруженный мотивами центр по-прежнему притягивает взгляд зрителя[115].

Значение описанного приема в пазырыкском искусстве позволяет прояснить третий пример – бляха с изображением двух голов лосей (Рис. 3). Структура проста – композиция состоит из двух симметричных относительно центральной оси голов. Но геометрический и интуитивный центры изображения в композиции незначительно различаются[116]. Интуитивно взгляд зрителя принимает за центр пустоту, образованную изгибами морд лосей. Именно на эффекте выделения пустого центра строится первоначальное восприятие изображения – как одного фантастического образа, а не сочетания двух различных. Возникает эффект близкий к восприятию «загадочной картинки», вынуждающий зрителя «распутывать» изображение, размышлять над образом.

Таким образом, две основанные на различных принципах симметрии – центральной и осевой, структуры изображения, могут иметь и общий смысловой компонент – стремление к концентрации взгляда зрителя на пустоте между мотивами и вместе с тем его отвлечение от них. При этом именно фокусирование на центре позволяет «собрать композицию» в одно, хотя и обманчивое, на первый взгляд, целое. Эффект «обмана», некой визуальной игры приводит нас к

---

[115] При этом заметим, что рамкой, которая «объективирует часть изображения только для того, чтобы вынести его куда-то наружу <…> в другую пространственную среду <…> заставляет пространство прийти в движение и расположиться там, где его вовсе не ждали» (Шукуров Ш.М. Визуальная риторика // Человек. 2021. Т. 32. №5. С. 189.), орнамент в пазырыкском искусстве фактически никогда не был. Можно скорее сказать, что пазырыкский орнамент часто был «для самого себя и средой, и обрамлением» (Фосийон А. Жизнь форм. / Пер. Т. Чугунова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С.57). Независимо от техники, материала и произведения орнамент ограничивал либо пустое реальное пространство, либо заполненное другими орнаментальными мотивами поле. Отмеченная специфика обрамления орнаментом, как представляется, в дальнейшем и позволит нам в диссертации говорить об орнаменте как проводнике в пространство погребального обряда, наиболее сильную связь с которым он демонстрирует.

[116] Р. Арнхейм указывает, что различные центры композиции могу располагаться близко друг от друга, но не обязательно совпадают (Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. P. 2).

следующей, выделенной Олегом Грабаром характеристике орнамента – стремлении к интеллектуальному «общению» со зрителем[117].

Одним из наиболее ярких, как представляется, примеров такой визуальной запутанности, стремления «провести» зрителя путем загадок является в пазырыкском искусстве орнамент на шубе из к. 2 мог. Пазырык (Рис. 4). Чтобы раскрыть специфику воздействия орнамента в этом изображении, вновь обратимся к работе Э. Гомбриха. Исследователь, анализируя потерю одним мотивом значения в ряду повторений на примере работы Энди Уорхола «Мэрилин Монро» отмечал, что повторение стимулирует нас выделить из уникального образа «один элемент – глаз, рот или простую тень, который сливается в новый узор»[118].

В случае с пазырыкским орнаментом повтор вынуждает нас последовательно отмечать либо серию голов баранов, либо ряд петушиных гребней, серию «бутонов». И только концентрация на одном крупном мотиве орнамента позволяет «собрать» его в единое целое – баран, изображенный под петушиным гребнем и под изогнутой дугой «клюва» орнитоморфного существа как бы включается в сцену терзания, скрытую в этом мотиве. Кроме того, можно согласиться с мнением О. Грабара о том, что полученное в результате некоторого умственного усилия представление о целостной композиции (и в нашем случае также связи её со сценой терзания) может доставить зрителю удовольствие, «проводником» которого также является орнамент[119].

Можем предположить, что орнамент с точки зрения взаимодействия со зрителем может выполнять «конструктивную» и «деструктивную» роли. Первую играет орнамент, который обрамляет изображение, придавая значение всему, что находится внутри. Вторую, отмеченную Э. Гомбрихом при анализе восприятия работы Энди Уорхола «Мэрилин Монро» «деструктивную» роль также прослеживает Р. Арнхейм.

---

[117] О. Грабар определяет орнамент как «практическое упражнение <…> в том смысле, что он состоит преимущественно из поддающихся разделению формул» и «объект интеллектуального размышления» (Грабар О. Формирование исламского искусства. С. 240).

[118] Gombrich E.H. The sense of order. A study in the psychology of decorative art. P.151.

[119] Орнамент, доставляя удовольствие, дает зрителю свободу в выборе смыслов (Grabar O. The mediation of ornament. P. 237) – остановиться на значении одного фигуративного образа, абстрактном изображении орнитоморфного существа или собрать их в целостный мотив.

Р. Арнхейм, анализируя серии простых геометрических фигур (квадратов, кругов, треугольников) разного размера отмечает, что при их восприятии зрителем реализуется «принцип подобия». Исследователь утверждает, что по этому принципу «чем больше части <…> модели похожи <…> друг на друга, тем сильнее они будут восприниматься как расположенные вместе»[120]. Как представляется, именно этот принцип в своих наблюдениях реализует Э. Гомбрих, когда отмечает, что похожие друг на друга глаза, нос, рот на сериях изображений превращаются (иными словами, группируются зрителем) в отдельные, самостоятельные визуальные ряды.

Выделенные «компоненты» позволяют продемонстрировать, что в область смысла любой, в том числе орнаментальной, композиции, необходимо включать весь спектр взаимодействий произведения со зрителем, потому что все они являются эффектом, результатом созданной автором конструкции, его замыслом. И кроме того, работа автора с данным, т.е. присутствующим и вне композиции фигуративным образом или нефигуративным орнаментальным элементом также составляет «новое», обозначенное С.М. Даниэлем. Подобный подход позволит не только расширить поле потенциального значения орнамента в пазырыкской культуре, но и в дальнейшем рассматривать его в контексте звериного стиля не как «каллиграфическое украшение»[121], но как одно из органических, присущих в целом этому направлению стремлений к созданию визуальной загадки, игры со зрителем, не раз отмеченной исследователями этого искусства как характерной его черты[122].

Так как тема игры будет далее появляться неоднократно, остановимся на этом аспекте историографии подробнее. В первую очередь, это концепция игрового начала в культуре Й. Хёйзинги[123]. Обращает на себя внимание замечание Д.С. Раевского и др. о том, что использование зооморфных превращений в искусстве

---

[120] Арнхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 80.
[121] Раевский Д.С. Мир скифской культуры. С. 435.
[122] Раевский Д.С. Кулланда С.В. Погребова М.Н. Визуальный фольклор. М.: ИВ РАН, 2016. С. 108., а также Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. С. 12.
[123] Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 416 с.

звериного стиля содержит в себе игровое начало[124]. Присутствие игрового начала в восприятии пазырыкского искусства можно найти не только в отдельных образах и предметных композициях, но и в создании пазырыкцами сложных пространственно-семантических сцен, воплощенных в конском снаряжении, что особенно проявляется в том числе и в наборах конского снаряжения с головными уборами. Исходя из определения характеристик приема зооморфного превращения, данных А.Р. Канторовичем[125], сложно отнести синкретичный семантический образ пазырыкского коня[126] непосредственно к группе «превращений». Возможно, данная композиция ближе к категории «наложений», тем не менее, оба указанных приема несут в себе схожую идею трансформации и игры. Необходимо отметить, в согласии с авторами работы по поэтике скифского звериного стиля, что под игрой в данном случае подразумевается «модель, допускающая неоднозначные решения», где «механизм игрового эффекта…заключается…в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается»[127]. Сам Й. Хёйзинга отмечает игровое начало в первую очередь мусических искусствах, отводя игре в изобразительном искусстве связь с сакральным миром[128]. Тем не менее, важно отметить, что именно в контексте дошедшего до нас пазырыкского искусства можно говорить о сильном мусическом воздействии, так как предметы, составляющие погребальный инвентарь, снаряжение погребальных коней включались в погребальную процессию, которая содержала в себе момент перформативности. Более того, Й. Хёйзинга справедливо отмечает, что «если… при изготовлении произведения

---

[124] Раевский Д.С. Кулланда С.В. Погребова М.Н. Визуальный фольклор. С. 108, а также Раевский Д.С. Об игровом начале в скифском зверином стиле // Первобытная археология. Человек и искусство. Сборник научных трудов, посвящённый 70-летию Я.А. Шера / Науч.ред. В.В. Бобров. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2002. С. 178–181.

[125] Канторович А.Р. Классификация и типология элементов «зооморфных превращений» в зверином стиле Степной Скифии / Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.1: сб. науч. статей / Гл. ред. А.В. Евгалевский. Донецк: Издательство: Издательство ДонНУ, 2002. С. 80.

[126] О традиции украшения коней масками с рогами баранов или оленей см. Черемисин, Д. В. О семантике маскированных рогатых лошадей из пазырыкских курганов // Археология, этнография и антропология Евразии. 2005. № 2(22). С. 129–140., а также Очир-Горяева, М. А. Маскировка коней под мифических животных в пазырыкской культуре Горного Алтая // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2014. Т. 7, № 3. С. 94–99.

[127] Лотман М.Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 85–89.

[128] Хейзинга Й. Homo ludens. С. 234.

искусства игровой элемент…отсутствует, то он ни в чем себя не выражает и тогда, когда взирают на такое произведение или им пользуются»[129]. Исходя из проявления игрового элемента в восприятии образов и орнаментов пазырыкского искусства можно, таким образом, говорить и об изначально заложенном мастерами игровом начале.

Проявления игрового начала, как будет показано в следующих главах диссертации, не носят в орнаментальных композициях повсеместный или распространённый характер, но устойчиво представлены в композициях каждой из выделенных нами в дальнейшем хронологических групп. Представляется, что специфику такого ограниченного проявления в орнаменте игры можно объяснить несколькими факторами. Во-первых, как справедливо указывают исследователи скифо-сибирского звериного стиля, «сам круг средств, пригодных для создания “изобразительных загадок“ оказывается гораздо более ограниченным, чем при построении загадок вербальных»[130]. Во-вторых, как отмечено выше, в искусстве пазырыкской культуры орнамент был не единственным средством выражения игрового начала.

Орнаментальную композицию в искусстве пазырыкской культуры, таким образом, предлагается понимать как расположение повторяющихся орнаментальных элементов, мотивов по системе мысленных линий, создаваемой взглядом зрителя, таким образом, что их конфигурация создает сбалансированное целое, отражающее замысел автора. Данное определение полезно для нашей работы и тем, что смещает акцент на зрителя, как воспринимающего и, собственно, создающего своим взглядом композицию[131]. Следовательно, анализ композиции требует также и анализа эстетической реакции зрительного восприятия.

Соотнеся, таким образом, принципы построения и значение многофигурной композиции с зооморфными образами и орнаментальной композиции и прояснив

---

[129] Хейзинга Й. Homo ludens. С. 232–233.

[130] Раевский Д.С. Кулланда С.В. Погребова М.Н. Визуальный фольклор, 2013. С. 148

[131] Что вполне согласуется с мнением Ю.М. Лотмана о том, что «одна и та же система может находиться в состоянии окостенения и размягченности. При этом самый факт описания (в случае композиции, взгляд зрителя – А.Г.) может переводить её из второго и первое. (Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проспект, 2002. С. 52).

общее и различия в их определении, следует также уточнить, какие именно группы композиций, в контексте искусства пазырыкской культуры, можно отнести к орнаментальным – именно они и станут предметом анализа в следующих главах. Если предыдущая часть параграфа была посвящена анализу «смыслового компонента» орнаментальных композиций, то следующая – их конструктивным компонентам и структуре.

Наиболее часто структуру орнамента анализируют через классификацию его по группам симметрии. Рассматривая проблему определения термина «орнамент» И.В. Палагута выделяет ритм и симметрию как сущность орнамента и определяет орнамент как «визуализацию ритма»[132]. С ролью симметрии, как одной из ключевых характеристик орнамента соглашается также Е.Г. Старкова, конкретизируя, что по правилам симметрии в орнаменте повторяется мотив – устойчивый набор элементов[133].

Можно согласиться с предложенной структурой: орнамент состоит из повторяющихся мотивов, в то время как один мотив состоит из устойчивой комбинации элементов. Тем более, что аналогичного мнения в контексте искусства пазырыкской культуры придерживался и С.И. Руденко. Например, описывая мотив орнамента на кожаной рыбе из к. 2 мог. Башадар, исследователь выделяет в нем «расположенные одна над другой пары сопоставленных фигур в виде запятой с такими же прорезными фигурами внутри основных»[134].

Однако необходимо определить различия между понятиями «мотив» и «элемент». Кажется более верным не проводить между ними строгой иерархической границы[135], а уточнить, что мотив может быть как совокупностью элементов, так и отдельным элементом в зависимости от сложности композиции орнамента[136].

---

[132] Палагута И.В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. №1. С.56–58.
[133] Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. 2021. №32. С. 417.
[134] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 58.
[135] Палагута И.В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре: в поиске теоретических ориентиров // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 113, а также Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. №32 С. 417; Кожин П.М. О древних орнаментальных системах Евразии // Этнознаковые функции культуры. М.: Наука, 1991. С. 136–137.
[136] Riegl A. Problems of style: foundations for a history of ornament. Translated by Evelyn Kain annotations and introduction by David Castriota. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018. P. 402.

Исследователи согласны в том, что «орнаментальными» мотивы и элементы делает не только их ритмическое повторение, но и, в некоторых случаях, схематизация[137]. Наиболее точно эту тенденцию формулирует М.С. Каган, разделяя «орнаментальность» и «портретность»[138] как две, в сущности, противоположные тенденции способа передачи действительности[139]. Исследователь предполагает, что именно стремление орнамента уйти от индивидуализации образов и предметов в мотивах, выделить и передать только «общие для целого вида или рода черты» позволяет нам называть «орнаментальными» даже неповторяющиеся мотивы. В качестве примера он приводит образы на гербах, эмблемах, медальонах, клеймах[140]. «Орнаментальный» в таком случае по смыслу приближается к определениям «схематичный», «абстрактный», «собирательный» образ[141]. Автор выделяет и важную характеристику подобных изображений – их «можно повторять любое число раз», сохраняя целостность и обособленность каждого мотива в рамках общей ритмической композиции[142].

По отношению к роли мотива в искусстве звериного стиля можно выделить позицию Д.Г. Савинова, который отмечает, как легко искусством звериного стиля «были восприняты новые ахеменидские мотивы, формально совпадающие с предыдущими: вереницы идущих хищников, разномасштабные фигуры в сценах терзания»[143]. Исходя из данного суждения, можно отметить, что мотивом в рамках

---

[137] Палагута И.В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре: в поиске теоретических ориентиров // Terra Artis. Искусство и дизайн, № 2. С. 107, а также Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. 2021. №32. С. 421.

[138] Подробнее о «портретности» М.С. Каган пишет в работе «Морфология искусства». Автор связывает «портретность» со «зримой конкретностью образа» (Каган М.С. Морфология искусства. Ленинград: «Искусство», 1972. С. 224). Противопоставление Каганом «портретности» и «орнаментальности» оправдано, так как понимая под портретностью «воспроизведение предметов видимого мира», автор отмечает, что «способность воссоздавать предметный мир» ограничена «единичностью изображаемого предмета или явления» (Там же. С. 224). Таким образом, портретность, подчеркивающая уникальность каждого образа, противопоставляется орнаментальности – приводящей образ к схеме, которую можно многократно повторить.

[139] Каган М.С. О прикладном искусстве. Ленинград: «Художник РСФСР», 1961. С. 100.

[140] Там же. С. 100–101.

[141] Вопросы границы между «орнаментальным» и «абстрактным» не рассматриваются в данной работе. Но отметим, что эта проблематика была освещена в исследованиях по декоративно-прикладному искусству (См. Каган М.С. О прикладном искусстве.) и, в частности, в работах, посвященных орнаменту (Палагута И.В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре: в поиске теоретических ориентиров // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 104–125.).

[142] Каган М.С. О прикладном искусстве. С. 101.

[143] Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции// Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии: сб. науч. статей. С. 53.

стиля одной культуры или шире – направления «звериный стиль», можно назвать скорее отдельные повторяющиеся образцы зверей в определенном положении. Отдельные геометрические, декоративные детали образа занимают по отношению к подобным образам подчиненное положение и могут быть обозначены как элементы.

«Схематичность» как возможную характеристику орнаментальных мотивов выделяет И.В. Палагута, отмечая, что в рамках орнамента «изобразительные элементы могут схематизироваться»[144]. В искусстве звериного стиля тенденцию превращения схематизированных образов в орнаментальные схемы отмечает Е.Ф. Королькова[145].

В контексте анализа искусства Саяно-Алтая широкую трактовку понятия «орнаментальный» предлагает Н.Ю. Смирнов[146]. Исследователь называет «орнаментальным» мотив «плетеный узел», получивший широкое распространение в искусстве этого региона в скифское время.

Основой мотива является изображение нескольких, действительно, изображающих плетеный узел, линий. Прослеживая различные варианты развития мотива, автор на основе визуального ряда, на наш взгляд, убедительно, связывает его с мотивами спирали, спирального завитка.

В рамках схемы эволюции этого мотива и как пример одной из тенденций его развития Н.Ю. Смирнов приводит изображение на оленном камне кургана Аржан[147]. Мотив спирали в образе оленя встречается два раза: им отмечены бедро и лопатка животного. Действительно, замкнутая композиция внутри контура оленя обладает устойчивыми характеристиками понятия орнамент – признаками орнаментальной композиции, выделенными Е.Г. Старковой. Это криволинейно-прямолинейный геометрический узор, который состоит из одного повторяющегося

---

[144] Палагута И.В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. №1. С. 56–58.

[145] Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. С. 27.

[146] Смирнов Н.Ю. Орнаментализация идеи (к вопросу об орнаментальных мотивах эпохи ранних кочевников Саяно-Алтая) // Комплексные исследования древних и традиционных обществ Евразии: Сборник научных трудов / Отв.ред. Ю.Ф. Кирюшин, А.А. Тишкин. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004 С. 427–432.

[147] Там же. С. 428, а также Грязнов М.П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л.: Наука, 1980. С. 43.

два раза мотива. Мотив, в данном случае, в виду простоты композиции может быть приравнен к элементу.

Таким образом, описанную композицию можно назвать орнаментальной, а её составные части – мотивы – орнаментальными. Тем не менее, необходимо в данном случае разделять композицию мотивов внутри образа и сам образ. Фигура оленя в композиции не может быть отдельным мотивом, так как не повторяется на камне ни по одному из видов симметрии.

Переходя к аналогичным композициям в искусстве пазырыкской культуры, можно проанализировать изображение рогатого тигра из к. 1 мог. Туэкта[148]. В рамках контура изображения повторяется мотив спирали, который в данном случае также может быть назван орнаментальным, а композиция – орнаментальной. Но в туэктинском образе спираль можно отнести ещё к двум орнаментальным композициям.

Первая – образ фантастического животного, включающий не только корпус тигра (?), но и голову, рога. Рога представляют собой ряд спиралей, построенный по принципу параллельного переноса. Безусловно, рога можно трактовать как отдельную орнаментальную композицию, но также описанные выше определения позволяют включить их и мотивы на корпусе животного в единую орнаментальную схему[149], где мотив спирали повторяется в два ряда[150].

Ещё одна орнаментальная композиция, в которую можно включить мотив спирали – ряд тигров. По описаниям С.И. Руденко, в к. 1 мог. Туэкта было найдено ещё пять аналогичных образов. Исследователь предполагает, что они располагались как аппликации на седельных покрышках: по три на каждой[151]. Следовательно, образ фантастического животного выступает как мотив более

---

[148] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 87. С. 137–138.

[149] По аналогии с терминологией Е.Г. Старковой (Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. 2021. №32. С. 416–433) считаем допустимым использовать в данном контексте понятия «орнаментальная композиция» и «орнаментальная схема» как синонимы

[150] Вопрос принципов построения данной композиции, её соотношения с видами симметрии в данном случае не рассматривается, так как представляется темой для отдельного исследования. Описанные выше определения позволяют зафиксировать: основой определения сущности орнамента является в первую очередь повторение внутри него мотивов, создание ритма из пустот и линий. Строгое следование ритма видам симметрии, в данном случае, выступает как дополнительное условие.

[151] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С.137–138.

обширной орнаментальной композиции на покрышке. В рамках мотива «рогатый тигр» спираль становится элементом, так как устойчивая комбинация спиралей повторяется в каждом образе-мотиве.

Таким образом, характеристику «орнаментальный» по отношению к композиции, и, следовательно, её элементам в пазырыкском искусстве последовательно можно применить на трех уровнях:

1) к композиции внутри одного образа;
2) к самостоятельному образу;
3) и к серии повторяющихся образов.

В каждом из этих случаев расположение орнаментальных элементов по системе мысленных линий, создаваемой взглядом зрителя, создает сбалансированное целое – узнаваемый мотив рогов копытного, схематизированный образ фантастического рогатого хищника или шествие зверей[152].

В рамках искусства пазырыкской культуры может быть оправдано двойное толкование термина «мотив»: как синонима «элемент» в контексте простой орнаментальной композиции из двух элементов-мотивов и как повторяющейся на одном предмете, в одном комплекте комбинации из нескольких элементов.

Приведённая трактовка понятия «мотив», безусловно, предполагает выделение в пазырыкском искусстве гораздо большего количества мотивов, чем три, представленных в оглавлении работы. Основная причина такого ограничения только тремя мотивами в том, что все остальные мотивы легко и исчерпывающе для поставленных задач описываются через классификацию элементов. Например, сочетание «треугольник-круг-треугольник» можно назвать устойчивым мотивом. Но этот мотив, в сущности, включается в классификацию вариантов элементов «треугольник» и «круг». Такое описание уже создает две пересекающиеся

[152] Приведенная дифференциация орнаментальных композиций в пазырыкском искусстве позволяет одновременно и конкретизировать, и расширить область исследования. В диссертации рассматриваются произведения искусства из органических материалов и, в большинстве своем, инвентарь из ограбленных погребений. Многие композиции дошли до нас только во фрагментах. Понимание орнаментальной композиции и как области внутри зооморфного образа, то есть фактически как его детали, фрагмента, позволяет рассматривать эти сохранившиеся фрагменты как самостоятельные композиции в рамках классификации. Например, таким образом в классификацию были включены фрагменты кожаных аппликаций с элементом «когти» или детали обкладки из золотой фольги с цветочным мотивом.

характеристики одного и того же мотива. Выделять его и подобные в отдельном параграфе поэтому кажется излишним. Кроме того, отметим, что и для этого мотива и, например, для аналогичного устойчивого сочетания «дуга и точка» характерно не изменение формы, а усложнение через почти механическое добавление новых, идентичных элементов – второй дуги или второго треугольника.

Специфику бытования таких мотивов в искусстве культуры проясняют именно изменения места их элементов в композиции. В частности, если проанализировать мотив «дуга и точка», то можно выявить следующую относительную динамику: изначально располагая только на бедрах животных, его постепенно стали изображать и на лопатках зверей или крыльях птиц. При этом существовало три комбинации: «дуга и точка», «дуга-точка-дуга» или «две дуги и точка». Ни одна из комбинаций не меняет форму элементов внутри мотива и может быть описана в контексте вариантов элемента «дуга». Более того, при сосуществовании нескольких комбинаций в одном погребении, изменения местоположения мотива, его всё более свободное использование внутри контура зооморфного образа демонстрируют последовательный характер. Если же мы уйдем от понятия «мотив» и включим эту комбинацию в классификацию как варианты элемента «дуга», то сможем отметить, что вне устойчивого мотива элемент также получает дополнительное развитие именно благодаря включению в другие орнаментальные композиции – с цветочным мотивом, как самостоятельный мотив на упорах седел. В этом случае мы видим не статичность неизменного по форме и положению в композиции, в большинстве случаев, мотива, а динамику развития в искусстве культуры элемента.

Приведенные примеры демонстрируют, что для подобных мотивов при описании динамики развития орнаментальной системы оптимальной является классификация на основе изменения позиции их элементов в орнаментальной композиции. Следовательно, в диссертации они рассматриваются в контексте классификации орнаментальных элементов.

1.2. Подходы к описанию, классификации и интерпретации орнамента в искусстве пазырыкской культуры

Основы формального описания и классификации орнаментальных мотивов в пазырыкском искусстве заложили С.И. Руденко и М.П. Грязнов. М.П. Грязнов в монографии, посвященной открытому им к. 1 мог. Пазырык, выделяет в искусстве культуры прямолинейные геометрические, растительные орнаменты, композиции из рядов волют, а также «орнаменты из прорезных простейших фигурок»[153].

Систематизация орнаментальных мотивов представлена С.И. Руденко в серии таблиц в работах «Искусство Центрального Алтая в скифское время», «Горноалтайские находки и скифы». Подробный анализ позиции исследователя в настоящем параграфе связан с тем, что работы С.И. Руденко являются основополагающими в историографии пазырыкской культуры. Высказанные им положения по отношению к орнаменту практически не оспаривались исследователями в дальнейшем и заложили фундамент и основные направления в понимании орнамента в искусстве пазырыкской культуры в работах Н.В. Полосьмак, Л.Л. Барковой, В.Д. Кубарева, П.И. Шульги и др.[154].

По описаниям С.И. Руденко отдельных находок в комплексах Башадарского, Туэктинского и Пазырыкского могильников можно отметить, что различия в

---

[153] Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган. Л: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1950. С. 72–77.

[154] Работы Л.Л. Барковой, а также Г. Азарпей подробно не обсуждаются в текущем параграфе, так его цель – представить методологические подходы к исследованию орнамента. Можно отметить, что работы указанных исследователей следуют концепции, предложенной С.И. Руденко. В частности, Л.Л. Баркова использует для описания орнаментальных элементов и мотивов предложенные, С.И. Руденко формулировки и обозначения. Также и Г. Азарпей, как и С.И. Руденко, выделяет в качестве мотивов и фигуративные образы («птицы грифона»), и мотивы пальметты, пальметты с усиками. Показательно, что к мотивам исследователем также относится и «удлиненная спираль» («a continuous scroll motif»), которая далее в диссертации будет обозначена как элемент. Таким образом, понятие мотива Г. Азарпей в контексте пазырыкского искусства трактует также широко, как и С.И. Руденко. Также отметим, что оба исследователя разделяют цветочный мотив на ряд отдельных мотивов. И с точки зрения поиска аналогий и возможных истоков мотива эта позиция, безусловно, обоснована.

При общем во многом методологическом подходе к исследованию орнамента, существенным являются уточнения исследователями специфики репертуара орнаментальных элементов конкретных погребений, соотношения орнамента и зооморфных образов, а также результаты анализа отдельных мотивов и элементов. Эти сведения, а также анализ историографии отдельных анализируемых в работе мотивов считаем более уместным привести в следующих главах работы.

описании идентичных по строению композиционных схем, могут указывать на понимание орнамента исследователем строго как ряда повторяющихся одинаковых мотивов. Например, описывая изображения баранов на крышке саркофага-колоды к. 2 мог. Башадар, С.И. Руденко отмечает, что их рога изображены «налегающими одна на другую “чешуйками”»[155]. Орнамент на телах копытных животных на саркофаге-колоде и его крышке С.И. Руденко обозначает, как «систему завитков»[156]. Исследователь также отмечает, что, «для башадарских резных изображений парнокопытных <…> характерна оригинальная стилистическая манера воспроизведения и подчеркивания форм тела животного системой завитков. Прием этот резко отличается от тех, какие мы привыкли видеть на изображениях животных из пазырыкских и других курганов»[157]. Однако, анализируя ниже декор на лоскутах кожаной одежды из этого же кургана[158], исследователь описывает его как орнамент. Можно предположить, что такое противоречие в описании связано не с разным характером композиции, а с разным репертуаром орнаментальных элементов и мотивов. В изображениях на башадарском кургане используются как минимум два орнаментальных элемента – треугольник и сложная, напоминающая когти фигура на бедрах и лопатках копытных. В то же время, на ткани повторяется один и тот же мотив спирали.

Обобщая свои исследования крупных горноалтайских могильников, С.И. Руденко составляет серию таблиц с мотивами искусства пазырыкской культуры. Необходимо отметить, что исследователь рассматривает их в первую очередь как мотивы в искусстве, то есть «популярные» мотивы в контексте всего искусства культуры, а не отдельной композиции.

---

[155] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 49.
[156] Там же. С. 50.
[157] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 50–51. Сложно согласиться с последним утверждением, так как при различии орнаментов, система орнаментального членения тела в искусстве пазырыкской культуры остается неизменной в течение всего периода её существования. Маркером единой стилистической традиции, на наш взгляд, здесь выступает не единство орнаментальных элементов, а единый принцип их композиционного расположения на поверхности тела животного, используемый в разных курганах.
Более того, при значительном расширении репертуара орнаментальных элементов в искусстве пазырыкских курганов и использовании корпуса переднеазиатских мотивов и элементов, в частности, известного мотива «груши и яблока», комбинации ранее существовавших в искусстве башадарского и туэктинских комплексов элементов орнамента остаются, в большинстве своем неизменными, что говорит об устойчивости сформировавшейся орнаментальной системы в искусстве пазырыкской культуры.
[158] См. Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 56–57. Рис. 33.

В серии таблиц С.И. Руденко рассмотрены зооморфные мотивы – образы рыб, птиц, серии орнаментов с мотивами в виде домашнего петуха, лося, оленя, сайги, лани, горного барана, козла, лошади, зайца, волка, кошки и грифа[159]. Так как исследование зооморфных образов в искусстве пазырыкской культуры не является предметом настоящего исследования, а подобные композиции были, как указано выше, проанализированы И.В. Рукавишниковой, в контексте исследования соотношения орнаментальных элементов и зооморфных образов необходимо выделить следующее. Исследователь отмечает, что характерным для искусства пазырыкской культуры был прием расчленения тела системой значков, которые могли также выступать в качестве элементов орнамента[160]. Однако С.И. Руденко не выделяет специфические для какого-либо образа или части тела орнаментальные элементы, отмечая только, что такие прорезные фигуры на одних образах могли обозначать ухо, глаз или нос, а на других – превращаться в исключительно декоративный элемент[161]. Среди орнаментальных мотивов исследователь выделяет s-образные орнаменты, орнаменты «оленьи рога», «турьи рога», «бегущие волны», крестообразные орнаменты и спирали, а также орнаменты с мотивами в виде «запятой», розетки или пальметки, растительный орнамент, орнаменты с мотивами в виде цветка или бутона лотоса[162].

Таблицы, составленные С.И. Руденко, в общих чертах охватывают весь репертуар мотивов и, соответственно, элементов в орнаментах пазырыкской культуры. Но необходимо отметить следующее. Во-первых, ни одна из таблиц не дает представления о соотношении мотивов и элементов в рамках одного погребального комплекса. Цель каждой таблицы в работе С.И. Руденко – продемонстрировать наиболее широко примеры использования мотива в известных на тот момент памятниках культуры. Подобный выбор структуры

---

[159] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 245–302.
[160] Руденко С.И. Культура Центрального Алтая в скифское время. С. 307–308.
[161] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 308. Подробнее позднее вопрос соотношения орнаментальных элементов и частей тела животных исследует Е.В. Переводчикова. В отличие от С.И. Руденко исследовательница не рассматривает орнаментальные элементы и орнамент в искусстве пазырыкской культуры вне звериного стиля, то есть зооморфных образов. Однако Е.В. Переводчикова также отмечает «обилие разнообразных завитков и вихревых линий» в изображениях животных (Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 120).
[162] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 245–302.

позволяет обозначить орнаментальный репертуар, но не позволяет в полной мере выявить его специфику и может привести к несколько неверным выводам. В частности, Е.В. Переводчикова именно на основе обобщающих таблиц Руденко заключает, что животные «не различаются по способу проработки тела» и «мастера не различали животных по этому признаку (орнаменту – А.Г.)»[163]. Однако в таблицах С.И. Руденко не учитывается динамика развития культуры, особенности использования орнаментов в материалах отдельных погребальных комплексов.

В настоящей работе предлагается проанализировать соотношение орнаментальных элементов и зооморфных образов по отдельным погребальным комплексам. Подобное исследование позволяет в общем корпусе на первый взгляд повсеместно распространенных орнаментальных элементов выделить специфику их использования по отношению к категориям образов – хищникам, хищным птицам, травоядным копытным в каждом отдельно взятом погребении[164].

Таким образом С.И. Руденко был справедливо отмечен орнаментальный характер искусства пазырыкской культуры, стремление его создателей превратить любой образ в серию, ряд повторяющихся, но не полностью идентичных изображений. Также исследователем были выделены и основные мотивы как орнамента, так и зооморфных образов, которые в таком контексте тоже, несомненно, становятся орнаментом. Подробный анализ репертуара зооморфных мотивов орнамента С.И. Руденко в сочетании с рассмотренной выше работой И.В. Рукавишниковой по композиционным принципам многофигурных композиций с зооморфными образами, кажется, исчерпывающе разъясняет принципы построения и репертуар подобных орнаментальных композиций, что и объясняет отсутствие подробного анализа этого уровня классификации в диссертации. Однако за рамками исследований остались соотношения системы орнаментальных элементов к выделенным мотивам, что, следовательно, представляет одну из задач настоящей работы.

[163] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 122.
[164] Результаты исследования представлены в заключительных параграфах второй и третьей глав.

Позднее, в работах В.Д. Кубарева и Н.В. Полосьмак, Л.Л. Барковой продолжается использование предложенной С.И. Руденко начальной классификации орнаментальных элементов и мотивов. Н.В. Полосьмак в работах, посвященных раскопкам на плато Укок, последовательно выделяет орнамент в зооморфных образах, украшениях, головных уборах и текстиле. Показательно, что, упоминая о системе завитков[165], исследовательница относит все подобные изображения к орнаментам[166].

Развивая заложенную С.И. Руденко линию о значимости и осознанности использования орнамента в искусстве пазырыкской культуры, Н.В. Полосьмак приводит слова Е.Г. Федоровой о том, что «некоторые народы по украшениям (их расположению, орнаментальным мотивам) определяют локальную или родовую принадлежность»[167]. Можно согласиться с тем, что расположение украшений, структура головных уборов как людей, так и коней могли заключать в себе некое «сообщение» о социальном статусе владельца.

Н.В. Полосьмак подробно анализирует материалы к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и кургана Кутургунтас[168], в том числе отмечая и описывая орнамент на предметах конского снаряжения, погребального инвентаря. Исследовательница во многом поддерживает приведенные ранее С.И. Руденко аналогии пазырыкским орнаментам в искусстве Центральной Азии и Китая[169].

Систематическое осмысление и классификация орнаментальных мотивов в пазырыкской культуре, заложенная С.И. Руденко, продолжена в серии таблиц не была. Тем не менее, Н.В. Полосьмак справедливо отмечает сходство и наличие идентичных орнаментальных элементов и мотивов в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. Кутургунтас и к. 2 мог. Башадар, к. 1 мог. Туэкта, а также аналогии в материалах могильника Пазырык[170]. Отмеченные Н.В. Полосьмак аналогии позволяют в настоящей работе выстроить динамическую классификацию

---

[165] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск: Инфолио-пресс, 2001. С. 225.
[166] Там же. С. 222.
[167] Там же. С. 163.
[168] Полосьмак Н.В. Стерегущие золото грифы (ак-алахинские курганы). Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1994.
[169] Там же. С. 91–96, а также Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 203.
[170] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 50, 52, 78, 215.

орнаментальных элементов в искусстве пазырыкской культуры и проследить бытование элементов и мотивов в памятниках культуры.

Основная цель работ В.Д. Кубарева – наиболее полная публикация и каталогизация материала курганов Сайлюгема, Юстыда и Уландрыка[171]. Исследователь не ставит отдельной задачей проследить всевозможные орнаментальные элементы в погребальных комплексах и создать их классификацию, но в процессе описания находок делает некоторые, значимые для настоящей работы предположения и выводы.

В материалах Уландрыка В.Д. Кубарев выделяет отдельные, характерные, в первую очередь, для могильника Пазырык орнаменты – напр., мотив «бегущей волны»[172]. Исследователь также отмечает в искусстве курганов Уландрыка тенденцию к схематизации, при которой некоторые фигуры «воспринимаются уже как орнамент»[173], например, аппликации с изображением сцены терзания рыбы львом[174]. Элементы на изображениях зверей как орнаментальные В.Д. Кубарев не определяет[175], что приводит к отсутствию целостного понимания репертуара и вариантов применения орнаментальных элементов в материалах данных комплексов.

В контексте дальнейшего анализа в диссертации материалов расписной керамики отметим, что по данным В.Д. Кубарева аналогичные сосуды были найдены и в классических пазырыкских могильниках Уландрыка. Исследователь не приводит иллюстраций, но описывает изображения на сосудах, расписанных

---

[171] В главе не рассматриваются позднейшие публикации материалов могильников Г.В. Кубаревым (Кубарев Г.В. Исследование В.Д. Кубаревым курганов скифской эпохи Алтая // Тр. филиала Ин-та археологии имени А.Х. Маргулана в г. Астана. Т. II.: сб. науч. статей / Науч. ред. А. Онгар. – Астана: Изд. группа ФИА им. А.Х. Маргулана, 2013. С. 34–43; Кубарев Г.В., Поздняков Д.В. Реконструкция упряжи коня из кургана 2 могильника Уландрык IV (из раскопок В.Д. Кубарева) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XIX: сб. науч. статей / Отв. ред.: А.П. Деревянко, В.И. Молодин. Новосибирск: Из-во И-та археологии и этнографии СО РАН, 2013. С. 230–234, а также Кубарев Г.В. Поздняков Д.В. Слюсаренко И.Ю. Материалы из пазырыкских курганов 1 и 3 могильника Уландрык I / Алтай в кругу евразийский древностей Тезисы докладов международного научного семинара, Новосибирск, 28–30 ноября 2016 года. С. 286–305). Их цель, в первую очередь, уточнить данные раскопок, опубликовать материалы в цвете, фотографиях (в работах В.Д. Кубарева большинство предметов даны в прорисовках, редких черно-белых фотографиях). Новые публикации не меняют методологию исследования орнамента, представленную в ранних работах, но позволяют точнее исследовать непосредственно сами предметы, поэтому и не привлекаются в методологической главе диссертации.

[172] Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. Новосибирск: Наука, 1987. С. 34.

[173] Там же. С. 38.

[174] Там же. С. 89.

[175] Там же. С. 118.

черной минеральной краской: «в плохо сохранившихся, едва различимых и беспорядочно нанесенных линиях угадываются мелкие спирали и извилистые полосы, идущие по стенкам сосудов в вертикальном направлении…»[176].

В материалах курганов Юстыда В.Д. Кубарев выделяет на поясных пряжках сходные с курганами Уландрыка и (в меньшей степени) с Пазырыка принципы орнаментации[177]. Исследователь выделяет «местные корни» искусства Уландрыка и Юстыда, где «часть несложных геометрических мотивов восходит ещё к эпохе бронзы»[178]. Исследование происхождения отдельных геометрических элементов и мотивов в искусстве пазырыкской культуры не является задачей данной работы[179], но выделение В.Д. Кубаревым специфики орнаментальных комплексов именно в пределах группы могильников, а не отдельного могильника или кургана на данной территории послужило основанием для исследования в диссертации орнаментальной структуры по аналогичному принципу.

Этот принцип, на первый взгляд, противоречит исследованию крупных могильников – Туэкта, Пазырык, Берел – по курганам. Но такое разделение происходит в диссертации по двум причинам. Во-первых, хронология курганов и даже могильников внутри комплексов до сих пор неустойчива. Чтобы избежать влияния на конечный результат подобных неустойчивых датировок решено было, во-первых, рассматривать орнаменты в контексте двух крупных периодов – раннепазырыкского и позднепазырыкского, датировки которых в настоящее время практически не подвергаются сомнениям. Во-вторых, при таком подходе можно отнести материалы могильника в целом к одному периоду и анализировать их не в рамках узкого отрезка по относительной хронологии могильников одного ареала культуры, а описывать орнаментальную систему как характерную для широкого периода искусства культуры в целом.

---

[176] Там же. С. 46.
[177] Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Новосибирск: Наука, 1991. С. 91.
[178] Там же.
[179] Анализ происхождения элементов и мотивов относится к проблеме формирования орнаментов и сложения орнаментальной системы на территории Саяно-Алтая. Этот вопрос не может быть решен в рамках искусства отдельной культуры и требует анализа материалов соседних синхронных культуры Тувы, Монголии, Казахстана, а также привлечения широкого круга синхронных аналогий.

Недостатки описанного подхода очевидны – он не позволяет уточнить относительную хронологию орнаментов внутри каждого могильника и тем самым уточнить хронологию погребальных памятников. Однако принимая во внимание описанное отсутствие общей классификации орнаментальных элементов и мотивов в искусстве пазырыкской культуры, подобное общее разделение представляется обоснованным как начальный этап в исследованиях. Созданная система может быть уточнена и разделена по курганам в сопоставлении с хронологией по предметам вооружения и конского снаряжения.

Интересной, но несколько непоследовательной кажется предложенная В.Д. Кубаревым связь символов на образах зверей с древними магическими символами. Исследователь отмечает, что «значительная часть магических в древности символов, смысл которых, возможно, был утрачен, превратилась в чисто декоративный орнамент»[180]. Тенденция к орнаментальности заметна в образах зверей ещё в допазырыкский период, «на аржано-майэмирском этапе, когда спиральный завиток начинает заполнять всю фигуру, не только бедро и лопатку животного»[181].

В то же время, В.Д. Кубарев считает, что связь с древней магией не оборвалась в орнаментах звериного стиля. Исследователь согласен, что в зверином стиле в III–I веках до н.э. существовала тенденция к схематизации и «вырождению» семантически значимых образов зверей в чистый декор. Но при этом справедливо отмечает, что «система знаков, часто ассоциируемая с орнаментом, всегда несла смысловую нагрузку, развиваясь параллельно с реалистичными образами древних мифов»[182].

В доказательство своего предположения об осмысленности орнамента В.Д. Кубарев рассматривает только один – S-образный символ, наиболее распространенный в орнаментах, в том числе пазырыкской культуры. Однако необходимо отметить, что понимание формы в данном случае достаточно

[180] Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. С. 163.
[181] Там же.
[182] Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. С. 165.

расплывчато. Исследователь использует S-образный символ как основу композиции и выделяет как в орнаментальных элементах на телах зверей, так и в форме псалий, композиции птичьих голов на аппликациях и т.д.[183] Знак, наиболее явно читаемый в виде линии в орнаменте, используется, таким образом, и в композиционных схемах фигуративных композиций, что демонстрирует его универсальное смысловое содержание или же семантическую нейтральность.

Помимо неустойчивого понимания формы, также хотелось бы отметить и двойственное понимание определения понятия «символ» или «знак-символ» в исследовании В.Д. Кубарева – как иконического знака и как знака-символа[184]. В.Д. Кубарев первоначально, как кажется, приписывает символу свойства иконического знака. Исследователь упоминает о зеркале как символе солнца[185]. Дальнейшее противопоставление реалистичности «значительной части магических в древности символов» их нынешнему существованию, превращению в «чисто декоративный орнамент»[186] также указывает на понимание связи знака-символа с обозначаемым на основе реалистичного, то есть фактического сходства. Наиболее очевидно двойное понимание термина у исследователя в его противопоставлении «образной символики, со времен каменного века сопутствующей реализму» символике абстрактной, которая «наблюдается в эпоху бронзы»[187]. Казалось бы, В.Д. Кубарев тем самым обозначает исторический переход от иконических знаков к знакам-

[183] Там же. С. 164–165.

[184] Соглашаясь с мнением Р. Якобсона можно выделить две существенные черты знака-символа: между ним и обозначаемым объектом не существует природно-обусловленной или основанной на фактическом сходстве связи (Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках//Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики / Сост. и ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петрова. М.: ЛЕНАРД, 2020. С. 83). Знак-символ связывается с предметом на основании соглашения. Об этом свойстве символа упоминает и М.Ю. Торопыгина, говоря о происхождении греческого слова σύμβολον (symbolon) от глагола symballein, одно из значений которого «заключать сделку». (Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга, М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 79). Второй, важной для нас характеристикой является то, что «связь между чувственно воспринимаемым означающим символа и мысленно постигаемым (переводимым) означаемым» основывается на ассоциации (Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. С. 83). Эту черту в символе подчеркивает и М.Ю. Торопыгина, говоря о «несравнимости формы и сущности, большем содержании (символа – А.Г.) по сравнению с возможностями выражения» (Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. С. 83). Иконический знак, отличие от знака-символа связывается с обозначаемым объектом из-за фактического сходства. «Сущность иконического знака состоит в сходстве с объектом», как отмечает Р. Якобсон (Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. С. 83).

[185] Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. С. 162.

[186] Там же. С. 163.

[187] Там же. С. 164.

символам, однако ниже исследователь пишет, что «символ s, вероятно, был уже известен палеолитическим художникам»[188], понимая здесь его как знак-символ.

Тем не менее, несмотря на отмеченные неточности в употреблении, для нашей работы важно, что в контексте орнамента исследователь говорит именно о знаках-символах. Предваряя дальнейший анализ орнамента в контексте семиотической системы звериного стиля, хочется отметить, что понимание В.Д. Кубаревым S-образной линии как символа означает также и то, что она приобретает второе, присущее символу свойство – связь с обозначаемым на основе ассоциации и соглашения. Именно характер отношений на основе соглашения может указывать на понимание орнамента как части коммуникативной системы.

Отдельно хотелось бы обратить внимание на исследования керамики пазырыкской культуры. Центральной работой в этом направлении стала диссертация Му Цзиньшаня[189], посвященная комплексным исследованиями и реконструкции керамической посуды из погребальных памятников пазырыкской культуры. Работа посвящена, в первую очередь, морфологии и классификации форм посуды. В рамках историографии изучения орнамента заслуживают внимания два положения исследования.

Во-первых, интересным представляется сравнение форм сосудов и орнаментов на керамике пазырыкской культуры и синьдийской и янбулакской культур. Можно согласиться с мнением исследователя о проникновении керамики с «ушками» на территорию пазырыкской культуры из восточной части Синьцзяна, в результате распространения янбулакской культуры[190]. Однако требует некоторой корректировки и дальнейшей разработки предположение о сходстве «узоров» на сосудах пазырыкской, синьдийской и янбулакской культур. Му Цзиньшань отмечает, что «завихренный узор на расписной керамике пазырыкской культуры очень похож на расписную керамику синьдийской культуры, а криволинейные

[188] Там же. С. 165.
[189] Му Цзиньшань Керамическая посуда из погребальных памятников пазырыкской культуры скифо-сакского времени: комплексные исследования и реконструкции: дисс. .. кандидата исторических наук: 5.6.3/ Му Цзиньшань. Барнаул, 2023. 734 с.
[190] Там же. С. 228.

узоры и S-образные узоры на расписной керамике пазырыкской культуры очень похожи на расписную керамику янбулакской культуры»[191].

Да, ряды спиралей на пазырыкском сосуде аналогичны рядам на синьдийской керамике. Но именно благодаря такому сходству орнаментальных элементов выделяется значительное различие в структуре их композиции. В отличие от синьдийской керамики, на пазырыкских сосудах композиция даже одного орнаментального ряда спиралей строится не на параллельном переносе, а сочетает перенос с симметрией вращения (Рис. 5). Более того, само понятие симметрии нельзя применять к композициям на пазырыкской керамике не оговорив, что симметрия здесь условная – ни один элемент в точности не повторяет другой. Нестрогое соблюдение законов симметрии – второе существенное отличие пазырыкской керамики от синьдийской. Композиция на китайском сосуде отличается четкой симметрией относительно центральной оси.

В рамках сравнения пазырыкской и янбулакской керамики можно отметить, что, действительно, для обеих групп сосудов характерны зигзагообразные линии, которые можно трактовать и как состоящие из S-образных элементов. Но наличие отдельных общих орнаментальных элементов в этом случае также лишь подчеркивает разницу в композициях с ними. Помимо отмеченного выше отсутствия в пазырыкской керамике строгого соблюдения правил симметрии, можно отметить, что роспись на пазырыкской керамике занимает всю поверхность сосуда, но не обладает внутренней структурой. Мастер не пытается (в отличие от китайской керамики) выделить и подчеркнуть отдельные зоны – тулово, горлышко. Таким образом при формальном сходстве отдельных орнаментальных элементов в расписной керамике на территории Алтая и соседних культур, существует значительная разница в композиционных решениях.

Дополнительного анализа композиции требует и второе отмеченное исследователем сходство – расписной керамики и мотивов звериного стиля (Рис. 6). Му Цзиньшань на основании сходства отдельных орнаментальных элементов –

[191] Там же. С. 227, а также С. 426, Рис. 104.

запятых, завитков, «S-образных узоров» – предполагает наличие возможной определенной связи «между узором на расписной керамике пазырыкской культуры и орнаментом звериного стиля пазырыкской культуры»[192]. Действительно, автором верно отмечено сходство орнаментальных мотивов и зооморфных элементов. Однако, как кажется, это сходство не формальное, а композиционное. Например, можно согласиться, что S-образный мотив («интеграл»), встречающийся на керамике похож на S-образно изогнутый псалий с головами хищных птиц на концах. Но сходство, в данном случае, объясняется тем, что композиции и псалия, и мотива образованы поворотом элемента (головы хищной птицы/запятой) на 180°. Следовательно, мы можем говорить об использовании идентичных композиционных принципов при построении орнаментальных и многофигурных композиций, что и было отмечено в диссертации И.В. Рукавишниковой.

Элементы и мотивы абстрактных композиций на керамике, действительно, характерны для пазырыкского искусства не только в контексте общих композиционных принципов. Например, описанный Му Цзиньшанем корпус орнаментальных элементов широко используется в оформлении тел зверей, составлении орнаментальных рядов на обуви, одежде, коврах, седельных покрышках и подвесках.

Анализируя композиции на керамике пазырыкской культуры и сопоставляя их с орнаментальными композициями в образах зверей, можно выделить ещё одни уровень сходства. Обе группы композиций наиболее близки к пониманию композиции В.А. Фаворским – и композиции на керамике и композиции орнаментальных элементов *внутри* зооморфных образов, отрицают изобразительность и в таком контексте приближаются к абстракции[193].

---

[192] Там же. С. 233, а также С. 431, Рис. 110.

[193] В.А. Фаворский определяет композицию скорее не как метод, а как суррогат изображения, как украшение, что и приближает её в таком случае к «отрицанию изобразительности, которое мы видим у супрематистов» (Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 186). Следуя за мнением О. Грабара автор диссертации считает, что термин «абстракция» хроноспецифичен, и наиболее уместно применять его к современному искусству (Grabar O. The mediation of ornament. P. 24). В диссертации этот термин в отношении композиций используется как «временная лексическая единица», чтобы обозначить отсутствие связи с конкретным замыслом и предметом. В то же время, представляется, в контексте искусства пазырыкской культуры необходимо различать «абстрактные композиции» и «стремление к абстракции», одним из выражений которого они являются.

Следовательно, для понимания подобных композиций в контексте зооморфных образов, их истоков необходимо также проанализировать и материалы керамики пазырыкской культуры[194]. Внимание к абстрактной композиции обусловлено убеждением, что принципы её конструирования позволяют выявить особенности психологии и художественного мышления носителей пазырыкской культуры. Эта точка зрения находит подтверждение и среди исследователей звериного стиля. Например, Е.Ф. Королькова отмечает, что устойчивые композиционные схемы, повторяющиеся в искусстве звериного стиля в разные периоды его развития, могут существовать как «неосознанная традиция»[195]. Исследовательница соглашается с мнением Л.Ф. Жегина в том, что «композиционные схемы подчиняются законам психологии, зрения и геометрии»[196].

Говоря о симметрии в контексте пазырыкского искусства и орнамента, необходимо отметить: в композиции орнамента на предметах пазырыкской культуры и в отдельных его элементах в большинстве случаев законы симметрии не соблюдаются строго или же сознательно нарушаются, как например, в орнаменте на кошельке из к. 2 мог. Пазырык или на керамике из могильника Кок-Су. Особенного внимания заслуживают именно принципы сознательного нарушения, когда из симметричного ряда выбивается один или несколько элементов. Можно предположить, что такие нарушения свидетельствуют не столько о незнании геометрии или неумении построить орнаментальный ряд, сколько о характере художественного сознания носителей культуры[197].

---

[194] Необходимо отметить, что нельзя совершенно точно утверждать, что керамика могильников Кайнду, Тыткескень, Ала Гаил, Сары-Кобы, Кастахта, Барангол, Черемшанка и др. – это керамика пазырыкской культуры. Не все захоронения данных могильников совершены по классическому пазырыкскому погребальному обряду, и в настоящее время не всеми признаются как полностью пазырыкские. Однако можно с уверенностью сказать, что это материалы, синхронные пазырыкской культуре, и бытовавшие на её территории. Поэтому в настоящей работе из данных комплексов рассматриваются только материалы расписной керамики, с целью наиболее полно раскрыть художественные особенности орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры, но не берутся все комплексы целиком в виду их спорной культурной принадлежности.

[195] Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи: К формированию глоссария основных терминов и понятий. С. 39.

[196] Там же. С. 39.

[197] «Свободу художественной фантазии» в сосудах Кок-Су и, в целом, пазырыкской культуры отмечает и С.С. Сорокин (Сорокин С.С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и ранее средневековье. С. 188–189).

В завершение параграфа необходимо ввести ещё одно уточнение к используемой в дальнейшей работе классификации орнаментальных элементов. В классификацию не войдут все используемые в искусстве культуры орнаментальные элементы, а только те, которые устойчиво и независимо от внешнего контура повторяются на различных изображениях. Значительная часть орнаментальных элементов выделяется достаточно однозначно на множестве изображений – треугольники, спирали, полумесяцы и т.д. Элементы подобного рода представляют собой геометрические фигуры с замкнутым и четко обозначенным контуром, идентифицируемые, поддающиеся классификации и не зависящие напрямую от контура самого предмета или образа.

Отдельную категорию, не вошедшую в классификацию, представляют элементы другого плана. Например, орнамент рогов лосей на накладках на упоры седла из к. 3 мог. Пазырык (Рис. 7). Они выделяются как фигуры с замкнутым контуром внутри образа животного или предмета, но не поддаются идентификации как определенная геометрическая фигура. Другое отличие от первой категории в том, что их контур полностью повторяет внешний контур образа зверя, как в случае с накладками на упор, или предмета. Подобное дублирование контура значительно понижает степень самостоятельности элемента. Элементы данной категории, действительно, можно отнести к «каллиграфическим украшениям».

В заключении параграфа можно отметить, что единого труда об орнаменте в пазырыкской культуре не существует. Как не существует и ясно сформулированной методологии работы с ним. Исследователи высказывают идеи о работе с орнаментом в отдельных статьях и монографиях, но их положения, касающиеся, преимущественно, описания одного или нескольких памятников представляются недостаточно разработанными. Недостатки существующего подхода к исследованиям орнамента в искусстве пазырыкской культуры можно, обобщая, выделить следующие:

1. Описание орнаментальных элементов единично и не систематизировано: их описывают то как «систему скобок», то как «систему значков» и только в отдельных случаях – как орнамент. Подобные

терминологические расхождения и приводят, как кажется, к следующим пунктам вывода;

2. В отношении многих комплексов отсутствуют попытки обобщить способы применения того или иного орнаментального элемента как в образах звериного стиля, так и в композициях без зооморфных изображений;

3. Практически отсутствуют также и попытки связать частные описания орнамента на отдельных образах звериного стиля в рамках одного кургана или могильника с бытованием таких орнаментов в культуре в целом;

4. Фрагментарное рассмотрение орнамента на материале отдельных погребений или предметов не позволяет оценить его роль в культуре. Хотя в общем смысле исследователи отмечают орнаментальность как яркую черту искусства пазырыкской культуры – напр., его «ажурность», как указано во введении диссертации.

Выявленные в истории изучения орнамента проблемы и определили, во многом методологию диссертации – акцент на терминологии понятий «орнаментальный элемент», «орнаментальная композиция», выделение отдельных орнаментальных элементов и анализ их бытования в культуре в целом, без разделения на применение в образах звериного стиля и вне их.

Однако также необходимо отметить, что в работе продолжены и все исторически сложившиеся и обозначенные в текущем параграфе подходы к изучению орнамента: продолжена классификация орнаментальных элементов, представленная С.И. Руденко, будет в дальнейшем развит подход к орнаменту как к части знаковой системы звериного стиля, обозначенный «штрихами» в исследованиях Н.В. Полосьмак и В.Д. Кубарева. Также и понимание орнаментальной композиции основано, во многом, на позиции И.В. Рукавишниковой с некоторыми, необходимыми на наш взгляд, дополнениями и уточнениями в связи с анализом зрительного восприятия орнамента.

1.3. Орнамент в коммуникативной системе звериного стиля

Определение в заглавии работы искусства пазырыкской культуры как «художественного языка» неслучайно. В данном исследовании искусство понимается как язык с точки зрения знаковых систем. Предварительное определение «знаковой системы», данное во введении, также представляется необходимым скорректировать. Под термином «язык» в дальнейшем будет пониматься «всякая коммуникативная система, пользующаяся знаками, упорядоченными особым образом»[198]. Семиотический метод исследования искусства звериного стиля был разработан преимущественно в работах Е.Е. Кузьминой, А.К. Акишева, Д.С. Раевского и др. Выводы, сделанные Д.С. Раевским, как представляется, наиболее полно и системно позволяют провести попытку экстраполировать некоторые результаты данного подхода на орнаментальную систему в пазырыкском искусстве[199].

Д.С. Раевский выдвигает идею о существовании в зверином стиле нескольких кодов, например, зоологического и анатомического[200]. Под зооморфным кодом исследователь понимает образы звериного стиля. При этом, отмечает Д.С. Раевский, «каждый элемент *(тела зверя – А.Г.)* мог быть, в свою очередь, маркирован зооморфными символами, т. е. обозначен в терминах того же зоологического кода»[201]. Под анатомическим кодом исследователь понимает «соотнесенность каждого органа тела с определенным элементом мироздания»[202].

---

[198] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 15.

[199] Выбор «мифологической концепции» Д.С. Раевского обоснован, как было отмечено во введении диссертации, также и уже имеющимся опытом её применения при исследовании материалов пазырыкской культуры Д.В. Черемисиным (Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры (семантика звериных образов в контексте погребального обряда): дисс. … кандидата исторических наук: 07.00.06 / Черемисин Дмитрий Владимирович. Новосибирск, 2005. 286 с.). Существенным представляется вывод исследователя о «семантическом тождестве хищников (волка, кошачьих) и фантастической птицы (грифа) в искусстве» (Там же. С. 77.).

[200] Раевский Д.С. Мир скифской культуры. С. 408.

[201] Там же. С. 408.

[202] Там же. С. 408.

Можно предположить, что орнамент, используемый преимущественно на зооморфных образах, коррелирует со значениями зоологического кода. В историографии пазырыкского искусства хотелось бы отдельно проанализировать позицию Е.В. Переводчиковой по этому вопросу. Исследовательница соглашается с С.И. Руденко в том, что фигуры зверей наполняли значками осознанно. Однако она уверена, что увидеть в них особый язык невозможно, потому что «эти фигуры читаются исключительно в негативе изображений, они – то пустое пространство, которое очерчено собственно линиями рисунка»[203]. Исследовательница считает, что элементы орнамента «слишком разнообразны и незначительны»[204] по отношению к фигуре зверя, чтобы комбинировать её из них. Более того, по мнению Е.В. Переводчиковой, невозможно предположить, что «древнеалтайские мастера оперировали многочисленными негативными фигурами для создания изображений, воспринимающихся явно как позитив»[205].

С мнением Е.В. Переводчиковой можно согласиться в отношении резных кожаных аппликаций и татуировок. Действительно, кожаные аппликации на саркофагах-колодах, сосудах, одежде включают в себя множество орнаментальных элементов, образующихся именно благодаря вырезанию внутри образов. Татуировки, известные на пазырыкских мумиях, также включают в себя элементы, воспринимающиеся негативно по отношению к общему силуэту изображения.

Однако подобные утверждения неприменимы к изображениям, выполненным в других материалах и техниках – на дереве, войлоке. Вырезанный в дереве рельеф, в целом, не поддается делению на негативные и позитивные части. Войлочные аппликации можно было бы, на первый взгляд, разделить аналогично кожаным, но с технической точки зрения они выполнены совершенно иначе. Изучение войлочных седельных украшений пазырыкской культуры показывает, что, в случае с зооморфными образами, например, седельными подвесками из к. 2 мог. Башадар, мы имеем дело с двухслойным предметом. Первый слой – фон из

[203] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 121.
[204] Там же.
[205] Там же.

белого войлока. Второй – тело животного и наполняющие его элементы. Каждый элемент вырезался отдельно из желтого и голубого войлока и нашивался на белую основу вместе с телом животного. Все детали образа прошивались настолько тщательно, что именно по следам швов, в том числе, удалось реконструировать контуры орнаментальных элементов и частично восстановить седельные подвески.

При общей для всех структуре орнаментальной композиции внутри каждого изделия, подвески различаются по размерам, ориентации (влево и вправо). Все различия были учтены мастерами и каждый орнаментальный элемент подходит только к одному образу из серии, что позволяет не согласиться с мнением Е.В. Переводчиковой. Исходя из точного и каждый раз индивидуального соответствия орнаментальных элементов и образа, можно предположить, что пазырыкцы не делили изображение на негативные и позитивные части, а воспринимали его как целостный образ, который собирался, в том числе, и из комбинированных орнаментальных элементов. Более того, в отдельных случаях как показал анализ зрительного восприятия кожаных аппликаций при различном освещении, могла быть сознательная «игра», переход от «негативного» к «позитивному» элементу орнамента при изменении ракурса. Описанный эффект будет подробнее проанализирован во второй главе работы также на материале к. 2 мог. Башадар.

В контексте поставленной проблемы противоположное с Е.В. Переводчиковой мнение высказывает и Н.В. Полосьмак, утверждая, что «на тело человека наносили не просто орнамент или рисунок, а знаковую систему, своеобразный “текст”. В бесписьменной культуре, ориентированной не на умножение текстов, а на повторное их воспроизводство, роль письменности выполняют мнемонические символы»[206]. Не менее важным представляется замечание Н.В. Полосьмак о том, что, выступая в роли текста, татуировки позволяли «переоформить» человеческий облик в изобразительные символы племенной мудрости[207]. Можно допустить, что «символы племенной мудрости» имели мифологическое значение и соотносились с трехчастной системой деления

[206] Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 232.
[207] Там же. С. 232.

мира, описанной Д.С. Раевским на примере зоологического кода. Если предположить, что анатомический код, выраженный телом человека, мог представлять собой отдельную систему, то нанесение татуировок, соединявших в себе зоологический и орнаментальный коды, позволяло соотнести, или перевести анатомический код в нужную систему смыслов, связанных с «племенной мудростью».

Существенно и приведенное выше замечание о мнемоническом характере подобных систем. Ю.М. Лотман отмечает, что такой «текст» «играет лишь мнемоническую функцию. Он должен служить напоминанием о том, что вспоминающий знает и без него. Извлечь сообщение из текста в этом случае невозможно»[208]. Каждый из описанных кодов не содержал сообщения, а лишь напоминал о нем. Если допустить, что «напомнить» нужно было о системе деления мира, то можно предположить, что такое «напоминание» было заложено и в орнамент, включенный в зоологический код. Предположение о «мнемонической» роли орнамента, как кажется, согласуется и с представлением О. Грабара об орнаменте как не необходимом, но облегчающем понимание визуального сообщения зрителем[209].

Чтобы определить, согласуется ли «мнемоническая» функция орнамента с областью смысловых значений звериного стиля, предлагается проверить, соблюдаются ли аналогичные зооморфному коду правила в орнаментах на зооморфных образах. В контексте теории Д.С. Раевского существенным представляются следующие положения о значении зоологического кода:

1. Копытные травоядные, хищники (преимущественно кошачьи) и птицы «напоминают»[210] о трех разных мирах[211];

2. Хищники и хищные птицы могут представлять разные уровни хтонического мира – нижний и верхний[212].

---

[208] Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. С. 317.
[209] Grabar O. The mediation of ornament. P. 230.
[210] Д.С. Раевский справедливо, на наш взгляд, относит систему звериного языка к кодам, которые содержат не сообщение, а напоминание (Раевский Д.С. Мир скифской культуры. С. 210).
[211] Раевский Д.С. Мир скифской культуры С. 392.
[212] Раевский Д.С. Мир скифской культуры С. 392–393. Исследователь, определяя кошачьего хищника как образ «маркирующий нижний мир», также отмечает, что семантически небесный мир мыслится как мир мертвых, а,

Описанные различия и сходства при верности предположений о подчинении орнамента зоологическому коду можно проследить в репертуаре орнаментальных элементов зооморфных образов. Применяя данные положения к орнаментальной системе пазырыкской культуры, можно вывести следующий предварительный ряд её характеристик:

1. Для категорий образов копытных травоядных, хищников и птиц репертуар орнаментальных элементов будет различным;

2. Для категорий хищных птиц и хищников репертуар орнаментальных мотивов будет совпадать;

3. В контексте погребального обряда, как связанного с «миром мертвых», орнаментом могли акцентировать связанные с этим миром образы – хищных птиц, хищников.

Первые два предположения частично уже получили проверку в историографии пазырыкской культуры и искусства звериного стиля в целом, хотя авторы работ и не ставили прямо вопроса о включении орнамента в знаковую систему. Л.Л. Баркова, анализируя особенности трактовки глаз, ушей и тел хищников и копытных травоядных в к. 2 мог. Башадар, мог. Туэкта и мог. Пазырык, отмечает, что «если суммировать все стилистические признаки, свойственные как травоядным, так и хищникам, <…>из 38 признаков <…> только 6 являются общими для двух групп животных»[213]. Помимо того, что в проведенном анализе не рассматривается категория образов хищных птиц, хотелось бы обратить внимание на еще одну характеристику результатов исследовательницы, что, надеемся, позволит объяснить, почему такая форма анализа и представления результатов не используется в диссертации.

Основой выделения большинства перечисленных в таблице 6 указанной статьи признаков является анализ форм (ушей, глаз и т.д.). Большая часть форм может обозначена через орнаментальные элементы, например, капля, чешуя. Но

следовательно, образ хищной птицы, такой же смертоносный, как и кошачий хищник, относится к этому хтоническому миру.

[213] Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображениях травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // АСГЭ. 1995. №32. С. 74.

если в контексте анализа специфики трактовки зооморфных образов мы при таком подходе получаем информативный результат – полное представление о репертуаре форм деталей зооморфных образов, то для задачи анализа орнамента ситуация иная. Вместо полной картины данных, мы можем отметить только один вариант – использование для трактовки ушей (глаз и т.д.) зооморфных образов – для двух-трех элементов.

Анализ орнаментального репертуара в контексте трех категорий зооморфных образов представлен в диссертации Т.В. Зениной[214]. Исследовательница также анализирует специфику трактовки различных деталей образов звериного стиля, но делает выводы преимущественно о частоте встречаемости того или иного орнаментального элемента в искусстве этого направления в целом. В контексте обозначенных в нашем исследовании задач отметим, что по таблицам, составленным Т.В. Зениной, можно сделать вывод: для категорий хищников, копытных и птиц используется во многом идентичный репертуар орнаментальных элементов, но частота элементов внутри категорий различна.

Таблицы Л.Л. Барковой и результаты анализа Т.В. Зениной позволяют отметить сходство репертуара орнаментальных элементов для всех трех категорий образов звериного стиля. Следовательно, в дальнейшем исследовании нас, в первую очередь будет интересовать проверка третьего предположения – выделялись ли с помощью орнамента образы хищных птиц и хищников. Для этого также предлагается сопоставить результаты анализа в формате таблиц, следуя во многом сложившейся традиции представления данных, но с некоторыми корректировками.

Во-первых, все обозначаемые выше исследователями нюансы в виде применения орнаментальных элементов для обозначения ушей, носов, бедер, ртов и т.д. в диссертации будут отмечены на уровне классификации вариантов орнаментальных элементов. Следовательно, в дублировании этой информации при

[214] Зенина Т.В. Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля на примере мелкой пластики: изучение и актуализация: дисс. … канд. искусствоведения: 5.10.3. / Зенина Татьяна Владимировна. СПб., 2024 230 с.

анализе орнамента в контексте звериного стиля необходимости нет. Так как нас интересует сравнительный анализ репертуара во всех трех категориях образов, то предлагается не разделять таблицы по категориям образов, как в работе Т.В. Зениной, а представить в одной таблице все три – хищников, хищных птиц и копытных травоядных с обозначением всех характерных для них орнаментальных элементов. Такой формат позволяет наглядно продемонстрировать наиболее богатую с точки зрения орнаментального репертуара категорию.

1.4. Орнамент в контексте проблем периодизации пазырыкской культуры

Интерес к проблеме хронологии в настоящей работе обусловлен двумя факторами. Первый – отсутствие в настоящее время общепризнанной абсолютной (а для отдельных памятников – и относительной) хронологии курганов пазырыкской культуры. В связи с этим в параграфе ниже предлагается анализ позиций разных исследователей и обосновывается согласие автора диссертации с позицией датирования материалов пазырыкской культуры по шкале И.Ю. Слюсаренко и периодизации П.И. Шульги и В.Д. Кубарева[215].

Вторая причина – характер исследуемого материала. Как показывает анализ в следующих главах, основной корпус орнаментальных элементов и мотивов сложился уже в ранних элитных погребениях – к. 2 мог. Башадар и могильнике Туэкта. Следовательно, возможно проследить временную изменчивость форм элементов и мотивов в отдельных погребальных комплексах. Единый орнаментальный репертуар в искусстве могильников Центрального, Горного, Монгольского Алтая, плато Укок позволяет выстроить предварительную относительную хронологию исследуемых могильников.

Одной из основных в этом вопросе также стала позиция С.И. Руденко, который на основании, главным образом, анализа конского снаряжения выдвинул следующую схему периодизации Пазырыкских курганов: «первый и второй, третий, четвёртый и шестой, наконец, пятый»[216]; «Первые два и, возможно, пятый Пазырыкские курганы могут датироваться V веком до н.э., а остальные – концом

[215] Выбор двух позиций связан не только с тем, что по отношению к датам большинства памятников они совпадают, но и с тем, что, как представляется, датирование естественнонаучными методами дендро- и радиоуглеродным возможно и необходимо дополнять датированием по эволюции категорий археологического материала. Именно примером такого исследования, на взгляд автора диссертации, подставляется работа В.Д. Кубарева и П.И. Шульги, где результаты анализа развития конского снаряжения сопоставляются со шкалами абсолютной и относительной хронологии. Кроме того, как будет указано ниже, хронологическая шкала И.Ю. Слюсаренко, по признанию самого автора, имеет некоторые ограничения, обоснованные методом дендрохронологии.

[216] Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 345.

пятого, вернее IV веком до н.э. О более точной их датировке не может быть речи»[217].

В отношении Туэктинских и Башадарских курганов С.И. Руденко, отрицая выделение предложенного М.П. Грязновым майэмирского этапа, выделяет, объединяя Туэктинские, Башадарские и Пазырыкские курганы в Пазырыкские курганы, две позиции по их хронологии: «датировать всю интересующую нас группу горноалтайских курганов – VII – I вв. до н.э. или более ограниченным временем – VII – II вв. до н.э. Иначе говоря, можно ли часть их относить к скифскому времени и часть к гунно-сарматскому или только к скифскому»[218].

В дальнейшем теорию С.И. Руденко развили В.Д. Кубарев и П.И. Шульга в работе «Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула)» 2007 года. Подробно изучив и описав историографию хронологии и периодизации пазырыкской культуры, начиная с трудов С.И. Руденко и М.П. Грязнова и заканчивая 2000-ми годами, авторы исследуемого труда выделяют несколько ключевых хронологических схем. Приведём здесь лишь некоторые из них, необходимые для дальнейшего исследования хронологии, разработанной непосредственно авторами работы по курганам Чуя и Урсула.

Первая схема периодизации, разработанная под руководством Л.С. Марсадолова, относится, главным образом, к 1980-м годам. Согласно ей, исследователи выделяют три этапа в развитии пазырыкской культуры:

1) Ранний (около сер. VI –первой половины V в. до н. э.) – к. 2 мог. Башадар, к. 1, 2 мог. Туэкта и др.

2) Средний (втор половина V – первая половина IV века до н. э.) – Большие курганы в урочище Пазырык, Укок, Берел и др.

3) Поздний (вторая половина IV – III века до н.э. или III – начало II века до н.э. – Шибе, Башадар-1, Катанда.

[217] Там же. С.360.
[218] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 164.

В представленной позиции именно к. 2 мог. Башадар и к. 1 мог. Туэкта являются наиболее ранними курганами пазырыкской культуры и датируются концом первой четверти VI века до н.э.[219]

Вследствие новых данных[220], опубликованных в 90-х годах и касающихся датировки некоторых предметов китайского импорта, а также опубликованных в 90-е – 2000-е года результатах последних исследований датировка изменилась: курганы мог. Пазырык отнесли к более позднему времени: концу IV – III векам до н.э. Данной концепции придерживаются такие учёные, как К. В. Чугунов и Н. В. Полосьмак. В частности, К. В. Чугунов, в целом соглашается, с датировкой Пазырыкского комплекса IV – III вв. до н.э. по западным и восточным импортам, но отмечает и проблемный нюанс такого подхода – «если западные параллели выстраиваются скорее на искусствоведческом материале, то восточные исходят из разработанной хронологии периода Чжаньго в Китае»[221]. Н.В. Полосьмак также приводит данные датирования к. 3, 5 и 6 мог. Пазырык по китайским импортам – зеркалу и тканям – IV – III вв. до н.э. Однако, как и К. В. Чугунов, исследовательница, не придерживается данной позиции безоговорочно. Н.В. Полосьмак описывает широкий круг аналогий пазырыкским материалам в искусстве Китая и Казахстана в пределах XIII – III вв. до н.э.[222]

Сделав необходимые замечания, касающиеся истории развития хронологии, перейдём к описанию периодизации, предлагаемой В.Д. Кубаревым и П.И. Шульгой, основанной так же, как и хронология, данная С.И. Руденко, на анализе погребального инвентаря, главным образом связанного со снаряжением коней[223].

---

[219] При этом, стоит учитывать то, что существовали и противоречия по поводу датировок. Так, одновременно существовала позиция Н.Л. Членовой о датировке к. 2 мог. Башадар и к. 1, 2 мог. Туэкта V веком до н.э. и позиция Н.В. Полосьмак, относящей указанные памятники не раннее, чем к IV веку до н.э. (Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула), Барнаул: Изд-во Алатйск. Гос. Ун-та., 2007. С. 21).

[220] Необходимо в связи с проблематикой работы упомянуть, что плавающие дендрохронологические и радиоуглеродные шкалы в основополагающей по этому вопросу работе «Евразия в скифскую…», 2005 строились на неизменном соотношении времени сооружения курганов в системе Аржан-Туэкта-Пазырык (См. Евразия в скифскую эпоху: радиоуглеродная и археологическая хронология / А. Ю. Алексеев, Н. А. Боковенко, С. С. Васильев [и др.]. СПб.: ТЕЗА, 2005 290 с.).

[221] Чугунов К. В. Датировка Больших Пазырыкских курганов — новый виток старой дискуссии // Охрана и изучение культурного наследия Алтая. Ч. 1: сб. науч. статей/ Отв.ред. Ю.Ф. Кирюшин. Барнаул: Алтайский государственный университет 1993. С. 169.

[222] Полосьмак Н.В. Стерегущие золото грифы. С. 90–95.

[223] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С.23.

Авторы отходят от принятого деления на три этапа, выделяя только два – раннепазырыкский и позднепазырыкский. Стоит заметить, при том, что исследователи явно выделяют и берут в основу своей концепции сформировавшуюся линию одновременных и схожих на всей рассматриваемой территории (включая область Скифии и Китая) изменений в конском снаряжении, они, тем не менее, указывают неоднократно на то, что даже при устойчивости и определённости изменений хронологическая шкала является в известной степени условной, так как многие элементы используются на протяжении всего периода существования культуры. В этом случае можно лишь выделить фазу наиболее активного использования и предшествующую ей и следующую после фазы не столь широкого, но, по-прежнему, достаточно устойчивого распространения.

В рамках данной работы мы обозначим лишь хронологические рамки выделенных исследователями периодов, более подробно остановившись исключительно на погребениях, материалы которых будут проанализированы в следующих главах диссертации[224].

1. Раннепазырыкский этап (около середины VI – V в. до н.э.). Данный этап характеризуется зарождением связей со скифским миром и отмечен такими крупными курганами, как к. 2 мог. Башадар и к. 1, 2 мог. Туэкта, завершающими этот период.

Авторы хронологии подчеркивают, что, в отличие от предыдущих разработанных схем, к. 1, 2 мог. Туэкта и к. 2 мог. Башадар являются не открывающими, а завершающими раннепазырыкский этап комплексами[225]. Раннепазырыкский период делится на добашадарский (сер. VI – сер. V вв. до н.э.) и башадарский периоды (сер.-вторая половина V в.). К основным, интересующим нас в дальнейшем погребениям добашадарского периода можно отнести к. 7 мог. Кайнду и к. 27 мог. Тыткескень-6. К основным памятникам башадарского периода относят к. 2 мог. Башадар и к. 1, 2 мог. Туэкта по конскому снаряжению и

[224] Вопросы относительной хронологии материалов курганов Укока – могильников Ак-Алаха и кургана Кутургунтас будут подробнее проанализированы в третьей главе работы в контексте относительной хронологии по эволюции орнаментальных элементов и мотивов – Башадар-Туэкта-Укок-Пазырык

[225] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С.25.

особенностям звериного стиля ввиду отсутствия хорошо датированного инвентаря в этих комплексах[226].

2. Позднепазырыкский этап (примерно IV – III века до н.э.). Здесь исследователи выделяют наиболее поздние и, по сути, завершающие период развития и существования пазырыкской культуры памятники. В целом, этот этап характеризуется большей однородностью материала и погребального обряда[227].

Наиболее яркие комплексы: могильники Пазырык, Берел и курганы Чуи и Укока. Также авторы причисляют к этой группе Шибинские курганы и к. 1 мог. Башадар, не выделяя их в отдельный период, как это наблюдалось в предыдущих хронологических моделях. Что касается хронологии внутри данного этапа, то она выглядит примерно так, от самого раннего к самому позднему: курганы Укока, Пазырык 1, 2 и далее Пазырык-3, 5, 6. При этом авторы подчёркивают, что Пазырык 6 не входит в группу Больших курганов и не согласуется с ними по дендрохронологической шкале.

В целом же, в данной хронологии определяют примерные даты для мог. Пазырык 300 – 250 гг. до н. э., что согласуется в определённой степени со схемой, изложенной в работе «Евразия в скифскую эпоху: радиоуглеродная и археологическая хронология». Тем не менее, авторы отмечают, что в вышеуказанном труде радиоуглеродные даты не в достаточной степени согласованы с археологическим материалом, в частности, материалы из курганов Догээ-Баары-2 датированы на 50–80 лет позже к. 1 мог. Туэкта, «а по всем данным, эти курганы, наоборот, раньше Туэкты-1 и даже Башадара-2»[228]. Кроме того, авторы предлагают сократить хронологический разрыв между к. 2 мог. Пазырык и

---

[226] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С.29–30.

[227] На два периода пазырыкское искусство на основе анализа многофигурных композиций делит и И.В. Рукавишникова. Исследовательница считает, что «водоразделом» между двумя этапами можно считать фактор влияния переднеазиатского искусства. На этом основании выделяет башадарско-туэктинское время, то есть искусство «доахеменидское» и пазырыкско-шибинское время, то есть искусство, на развитие которого оказали влияние тенденции развития переднеазиатского искусства VI–IV вв. до н.э., созданного по заказам ахеменидской элиты и связанной с ними групп (Тришина, И. В. Многофигурные композиции в искусстве пазырыкской культуры // Российская археология. 2003. № 3. С. 55).

[228] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С. 22. Этот вопрос, безусловно, требует отдельного изучения, но, на основании некоторого сопоставления изобразительных материалов из перечисленных погребальных комплексов можно согласиться с мнением авторов рассматриваемой работы.

к. 1 мог. Туэкта, курганами Укока со 130 лет до 60–70[229]. Курганы мог. Пазырык, таким образом, исследователи датируют 350–300 годами до н. э. Отмечая тот факт, что точная датировка в соответствии с китайским импортом невозможна, авторы оставляют эту проблему открытой[230].

В дальнейшем, продолжив работу над темами, связанными с культурной ситуацией на Горном Алтае в этот период, П. И. Шульга, на основе новых данных по датировкам пазырыкских курганов Укока, Чуи и Монголии уточняет датировку мог. Пазырык, разделяя его строительство на три периода[231]:

1. Пазырык 1 и 2 – 325 – 310 гг.
2. Пазырык 3, 4 – 325 – 300 гг.
3. Пазырык 5, 6 – 280 – 270 гг.

Увеличение временного промежутка между первым и пятым курганами автор монографии объясняет не только новыми археологическими данными, но и изменением политической ситуации в мире в 320-х годах благодаря походам Александра Македонского. На нарушение политических и соответственно торговых связей указывает, по мнению исследователя, изменившийся состав погребального инвентаря в третьем и четвёртом курганах по сравнению с первым и вторым: уменьшается количество переднеазиатского импорта, и при этом появляется больше предметов из Китая[232]. Но связи не прекращаются окончательно, и об этом говорят как иранский чепрак, так и знаменитый ворсовый ковёр из к. 5 мог. Пазырык. Таким образом, на основе рассмотренных и изученных данных по хронологии пазырыкских курганов можно заключить, что, главным образом, они создавались в периоды с середины VI по V века до н.э. и с середины IV по начало III веков до н.э.

---

[229] Автор диссертации склонен присоединиться к этому мнению. Изменения орнаментальных элементов и мотивов не позволяют предположить точную длительность этого временного промежутка, но позволяют согласиться со стремлением его сократить, так как множество элементов и мотивов обладают в перечисленных курганах общими вариантами.

[230] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С.31.

[231] Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. Ч. II (VI–III вв. до н. э.). Новосибирск : РИЦ НГУ, 2015. С. 34.

[232] Там же.

Позиция П.И. Шульги представляется наиболее обоснованной из изученных по данному вопросу концепций, так как она включает в себя не только радиоуглеродный и дендрохронологический анализ, но и учитывает художественную картину, сложившуюся на материале анализируемых памятников, обращается к политической ситуации в регионе. Более того, в отношении как относительной хронологии курганов могильника Пазырык, так и шкалы Башадар, Туэкта – Укок – Пазырык, Шибе она практически совпадает с результатами анализа динамики изменений орнаментальной системы, проведенной в данной диссертации[233].

Относительная хронология, предложенная П.И. Шульгой и В.Д. Кубаревым, в целом, совпадает с опубликованной позднее шкалой И.Ю. Слюсаренко. Итак, в работе 2007 года П.И. Шульга и В.Д. Кубарев предлагают следующую последовательность памятников: к. 2 мог. Башадар – к. 1, 2 мог. Туэкта – курганы Укока (Верх-Кальджин-1, 2, к. 3, к. 1 мог. Ак-Алаха – 1, к. Кутургунтас) – к. 1, 2 мог. Пазырык, к. 11 мог. Берел – к. 3, 4 мог. Пазырык – к. 5, 6 мог. Пазырык[234]. При этом П.И. Шульга справедливо отмечает ограничения предложенной методологии датирования – сложность определения относительной хронологии к. 2 мог. Туэкта по отношению к курганам Укока, порядка сооружения курганов 3 и 4 мог. Пазырык, а также в настоящее время невозможность привязать дендрошкалу могильника Пазырык к плавающей дендрохронологической шкале И.Ю. Слюсаренко и шкале «Монгун-Тайга»[235].

---

[233] Также необходимо отметить, что в настоящее время существует и вторая позиция по вопросам хронологии пазырыкской культуры. Среди основных представителей «классического» направления можно назвать Л.С. Марсадолова, А.А. Тишкина, В.А. Могильникова, И.В. Рукавишникову и др. Согласно этой позиции, комплекс 1–5-го Пазырыкских курганов датируется V в. до н.э. Выбор автором настоящей работы иного, «омолаживающего» направления (Д.Г. Савинов, к. В. Чугунов, П.И. Шульга, И.Ю. Слюсаренко) обусловлен в первую очередь согласием с местом таких комплексов, как к. 1, 2 мог. Туэкта и к. 2 мог. Башадар в рамках хронологии пазырыкской культуры в представленном и описанном выше исследовании. Подробный анализ сложившихся и существующих в настоящее время позиций в области хронологии Пазырыкской культуры представлен в статье Л.С. Марсадолова История датирования больших назырыкских курганов (сложившиеся направления и научные школы) // Древности Сибири и Центральной Азии : сборник научных трудов. Том 8 (20). / Отв. ред. В.И. Соенов. Горно-Алтайск: Горно-Алтайский государственный университет, 2017. С. 88–109.

[234] Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). С. 25–33, а также Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. С. 34.

[235] Там же.

И.Ю. Слюсаренко, отмечая точность абсолютных дат, полученных методом радиоуглеродной привязки дендрохронологических шкал[236] также указывал и на сложность соотнесения дендрошкал различных районов Алтая[237]. В частности, исследователь признает, что различные климатические условия произрастания древесины в разных районах Алтая не позволяют синхронизировать Пазырыкскую дендрошкалу с иными древесно-кольцевыми хронологиями[238].

Предлагаемый вариант относительной хронологии могильников Пазырыка и Укока по результатам анализа изменений орнаментальных форм, таким образом, позволяет сделать некоторые предположения о порядке сооружения курганов. Вместе с тем предлагаемый метод датирования имеет и ограничения – не позволяет установить абсолютные даты курганов и требует согласования с иными шкалами. Исходя из возможностей и ограничений метода в третьей главе работы предлагается анализ временных изменений орнаментальных форм и согласование их с известными относительными и абсолютными хронологиями И.Ю. Слюсаренко и П.И. Шульги, В.Д. Кубарева. В результате, выстраивается «плавающая» шкала: к. 2 мог. Башадар – к. 1, 2 мог. Туэкта – к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, 3, к. 3 мог. Верх-Кальджин, к. 2 Олон-Курин-Гол-10, к. 11 мог. Берел – мог. Пазырык. Также делаются предположения о порядке сооружения курганов 3 и 4 мог. Пазырык.

---

[236] Слюсаренко И.Ю. Дендрохронологическое датирование археологических памятников скифской эпохи Алтая : диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.06 / Слюсаренко Игорь Юрьевич. Новосибирск, 2010. С. 74–75.
[237] Там же, С. 70.
[238] Там же. С. 80–82.

1.5. Выводы

В первой главе мы рассмотрели четыре ключевых для методологии работы аспекта. Оговорив во введении, что единого подхода к терминологии и описанию пазырыкских орнаментов не существует, в первом параграфе мы обосновали определения ключевых понятий – элемента, мотива и композиции. Создавая для дальнейшей работы с корпусом памятников подобный словарь, мы придерживались мнения, что «главная задача словаря не в том, чтобы получить уникальное определение для каждого термина, но <…> установить семантическое поле, отделяющее данную область от множества других»[239]. Таким образом, предложенные определения не претендуют на универсальность, но позволяют полнее раскрыть значение и специфику развития орнаментов в искусстве пазырыкской культуры.

Корпус мотивов и элементов орнаментов пазырыкской культуры был обозначен в работах С.И. Руденко, М.П. Грязнова и не оспаривался в дальнейшем исследователями. То есть при отсутствии формальных определений, авторы работ по искусству пазырыкцев сходились во мнении, какие именно формы считать мотивами и элементами. Тем не менее, анализ работ В.Д. Кубарева иллюстрирует, что элементы в фигуративных и нефигуративных композициях редко рассматривались совместно, чаще происходило деление на, например, растительные орнаменты и образы звериного стиля, хотя в обеих группах могло присутствовать множество общих элементов – капель, кругов, треугольников и т.д. В связи с этим в предлагаемых определениях элемента и мотива решено было сделать акцент не на их включении или не включении в зооморфные образы, а на одной из сущностных характеристик элементов в искусстве пазырыкской культуры – устойчивости их формы, а также на определении иерархии элемента и мотива,

239 Уинклер Дж. К вопросу о семиотической основе археологического словаря // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.3: сб. науч. статей / Гл. ред. Евгалевский А.В.; Ин-т археологии НАН Украины; Донецкий нац. Ун-т. – Донецк: ДонНУ, 2006. С. 78.

возможности включения элементов в мотив. Таким образом, предлагаются следующие определения:

«Орнаментальный элемент» – наименьшая неделимая часть орнаментальной композиции. Орнаментальный элемент обладает устойчивой формой, подверженной лишь незначительным изменениям, но может быть выделено множество вариантов и способов его использования.

«Орнаментальный мотив» – устойчивая комбинация нескольких элементов в орнаментальной композиции, часто объединенных единым контуром и неразделимых внутри него.

В определения не включена характеристика повторяемости, так как это значительно сузило бы круг рассматриваемых памятников. Практически все анализируемые в диссертации предметы искусства выполнены из органических материалов и часто сохранились очень фрагментарно. Плохая сохранность оставила от отдельных композиций только один или несколько мотивов, детали золотой обкладки, фрагмент кожаной аппликации… Поэтому при выявлении элементов и мотивов мы учитывали не столько их повторяемость, сколько иную обозначенную в первом параграфе характеристику – «схематичность». Кроме того, широко принятое утверждение о том, что элементы и мотивы повторяются в орнаменте по определенным правилам симметрии также не всегда применимо к пазырыкским материалам. В части из них плохая сохранность не дает полностью восстановить композицию и предположить, по каким именно правилам повторялся мотив. Кроме того, в большинстве случаев мы имеем дело не с зафиксированным (например, в виде бордюра на кувшине) орнаментом, а с развернутой в пространстве композицией, когда мотивы – это подвески на конской узде или украшения седла, колеблющиеся в такт шагам коня.

Тем не менее, повторяемость и определенные правила чередования как необходимая черта орнамента учитывается в определении «композиции», так как все сохранившиеся относительно полно наборы содержали как минимум два мотива. Орнаментальную композицию будем определять как расположение повторяющихся орнаментальных элементов, мотивов по системе мысленных

линий, создаваемой взглядом зрителя, таким образом, что их конфигурация создает сбалансированное целое, отражающее замысел автора.

Чтобы конкретизировать понимание орнаментальной композиции в отношении зооморфных образов, в диссертации предлагается использовать определение на трех уровнях:

1) к композиции внутри одного образа;
2) к самостоятельному образу;
3) и к серии повторяющихся образов.

Заметим, что речь в этой иерархии идет исключительно о тех орнаментах, которые включали в себя образы звериного стиля. Иная группа – орнаменты с растительными и геометрическими мотивами относится к орнаментальным композициям на основании приведенного выше определения.

Предложенная группа определений позволяет решить три, выявленные в результате анализа историографии методологические проблемы:

1. Описать орнаментальные элементы систематизировано, ввести единую систему элементов и мотивов, соответствующих предложенным определениям;
2. Выявить общие способы применения того или иного орнаментального элемента как в образах звериного стиля, так и в композициях без зооморфных изображений;
3. Связать частные описания орнамента на отдельных образах звериного стиля в рамках одного кургана или могильника с бытованием таких орнаментов в культуре в целом.

Для решения четвертой, обозначенной в конце второго параграфа главы проблемы – фрагментарного рассмотрения орнамента на материале отдельных погребений или предметов, которое не позволяет оценить его роль в культуре, в диссертации предлагается ввести описание орнаментов по группам в рамках серий могильников, разделенных на два периода – раннепазырыкский и позднепазырыкский.

Причины выбора именно периодизации из двух этапов и обозначение порядка курганов внутри них изложены кратко во введении и дополнены анализом различных схем хронологии пазырыкской культуры и проблем их корреляции в четвертом параграфе главы.

Подводя итоги историографического анализа нельзя не отметить одну, практически не затронутую в главе проблему – истоки происхождения орнаментальных элементов и мотивов в искусстве пазырыкцев. Наиболее разработанным в историографии орнамента пазырыкской культуры является именно этот вопрос. Убедительно доказано в работах С.И. Руденко, Г. Азарпей, П.И. Шульги переднеазиатское и китайское происхождение отдельных мотивов в искусстве культуры. И именно поэтому в текущей главе мы не останавливаемся на этом вопросе.

Связи орнамента пазырыкцев с иными культурами установлены достоверно и, как представляется, не требуют методологической корректировки. Но, вместе с тем, анализируя орнамент как целостное явление, развивающееся относительно независимо и от звериного стиля, и от каких-либо внешних влияний, мы во многом придерживаемся позиции А. Фосийона: «орнаментальный стиль слагается и живет как таковой только в зависимости от развития внутренней логики, диалектики, которая имеет значение лишь в отношении самой себя»[240]. Анализ происхождения отдельных мотивов представляется более уместным не в историографическом очерке, а в последующих главах работы, как дополнение к формальной классификации. Такой выбор позволит продемонстрировать, что, действительно, часто развитие формы внутри культуры, и появление нового извне шли как бы параллельно – в искусстве появлялась именно та форма, к которой оно уже органическим образом пришло.

[240] Фосийон А. Жизнь форм / Пер. Т. Чугунова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 22 – 23.

Глава 2. Орнаментальные элементы и мотивы в искусстве раннепазырыкского периода

Цель главы – выделить все орнаментальные элементы и мотивы, используемые на художественных изделиях раннепазырыкского периода (сер. VI – V вв. до н.э.). Изучение этого корпуса не может не затронуть проблемы генезиса искусства пазырыкской культуры: необходимо проанализировать орнаментированные предметы, которые были созданы на этой территории до появления пазырыкской культуры – в VII – VI вв. до н.э. Кроме того, выделение специфических черт раннепазырыкского искусства также позволяет поднять проблему заимствований в формировании и развитии пазырыкского искусства, а также вопросы общего и частного в понятии стиля в скифо-сибирском мире[241].

По обозначенному кругу проблем можно выделить два основных направления исследований. Первое охватывает теоретические вопросы понимания стиля и изучения его структуры. Так, Е.В. Переводчикова отмечает, что «специфика стиля проявляется не только в тех признаках, по которым строится представление о животном того или иного вида, но и в чертах, свойственных всем изображениям», обозначая такие признаки как «изобразительные инварианты»[242]. Данную линию продолжает Е.Ф. Королькова, соглашаясь с мнением о том, что степень стилизации изображения прямо пропорциональна количеству инвариантных признаков[243]. Такая связь между стилизацией и изменчивостью признаков тем более важна, что именно «изобразительные инварианты» в искусстве звериного стиля позволяют определить не только некоторые механизмы

[241] Использование данного термина в отношении пазырыкского искусства показывает не столько его терминологическое определение, сколько определяет роль и место в рамках соотношения «стиль пазырыкского искусства» - художественное направление «звериный стиль».
[242] Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 25. Первым данный термин использовал Я.А. Шер в контексте анализа стилистических элементов наскальных изображений. (Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. СПб.: Наука, 1980. С. 28).
[243] Королькова Е.Ф. Следы невиданных зверей (к проблеме трактовки фантастических образов)/Археологический сборник. 2015. №40. С. 173–174.

формирования фантастических образов, но и выделить локальные варианты звериного стиля, в частности, пазырыкский.

Если говорить об исследовании инокультурных компонентов в искусстве пазырыкской культуры, то можно привести несколько основополагающих точек зрения. Так, М.П. Грязнов в работе, посвященной к. 1 мог. Пазырык, отмечает отсутствие связей пазырыкского искусства с древнегреческой культурой, а также пишет о том, что элементы персидской и китайской культур проникают на Алтай только в V и II веках до н.э., соответственно[244]. Схожего мнения о начале греческого влияния на пазырыкское искусство в V – IV веках н.э. придерживается и Г. Азарпэй[245]. Принципиально важно отметить, что, рассматривая преимущественно материал курганов мог. Пазырык, исследователи также оставляют под вопросом процесс развития раннепазырыкского искусства и, следовательно, вопрос о его «местных» компонентах. В этом отношении можно согласиться с мнением З.С. Самашева, который в качестве основы формирования культуры и искусства пазырыкской культуры рассматривает материалы «местного раннекочевнического культурного комплекса», а именно курганов Аржан, Майэмир и Талды-2. Поэтому, заключает исследователь, «формирование пазырыкской культуры не следует связывать с подчинением неким “мигрантам”, которых, скорее всего, не было[246].

Тем не менее, в рамках изучения путей формирования раннепазырыкского искусства также заслуживают внимание территориально и хронологически близкие комплексы, такие, как Балык-Соок-1, а также материалы наиболее ранних курганов пазырыкской культуры – Кайнду, к. 7, Тыткескень-6, к. 27. Выбор изобразительного материала в данной главе обусловлен преимущественно двумя факторами. В первую очередь, это хронологическая схема, представленная в

[244] Грязнов М.П. Первый пазырыкский курган. Л.:Изд-во Государственного Эрмитажа, 1950. С. 8.
[245] Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk// Artibus Asiae. 1959. Vol.22, No. 4 P. 313–339.
[246] Самашев З.С. Некоторые результаты исследований Берельских курганов // «Terra Scythica»: Материалы международного симпозиума «Terra Scythica» / Отв. ред. В.И. Молодин, С. Хансен. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2011. С. 233.

работах В.Д. Кубарева и П.И. Шульги[247]. Далее из представленного указанными исследователями материала для работы были выбраны памятники, содержащие наибольшее количество предметов изобразительного искусства, анализ и сопоставление которых и представлен ниже.

Материалы из кургана 27 могильника Балык-Соок I[248] хронологически предшествуют и соотносятся с раннепазырыкским временем. В частности, форма нашивного покрытия деревянной колчанной ворворки из кургана 27 (Рис. 8) отсылает нас к аналогичной бляхе из к. 1 мог. Туэкта (Рис. 9). Показательно, что общим является не только композиция, включающая в себя четырехкратное повторение одного изображения (дугообразный выступ над запятой) относительно центра, но и общий контур сложившейся композиции. Безусловно, более позднее туэктинское изображение показывает сформировавшиеся образы – мягкие очертания дуги и выступа в её основании из Балык-Соока «сменяются» на более ясно обозначенные, дуга сужается к концу, приобретая сходство с птичьим клювом, выступ «разрастается» до хохолка с ещё одним выступом. Тем не менее прототип волнообразной линии и утонченных пазырыкских контуров можно угадать и в Балык-Сооке. Показательно также, что на этом раннем этапе сходные по композиции образы на круглых бляхах и ворворках тяготеют не к изобразительности, а к орнаментальности, что даёт нам возможность на небольшом имеющемся количестве памятников проследить основные тенденции складывающейся системы орнаментальных элементов пазырыкского искусства.

---

[247] Из изученных библиографических материалов именно работы В.Д. Кубарева, П.И. Шульги, касающиеся курганов Чуи и Урсула, а также снаряжения верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе, дают не только обоснованные и одни из самых современных хронологических схем для курганов пазырыкской культуры, но также снабжены значительным корпусом изобразительного материала, что позволяет, наряду с использованием данных авторами работ сведений, продолжить изучение проанализированных ими памятников.

[248] В.Д. Кубарев относит погребение в к. 27 мог. Балык-Соок-I к т.н. диагональным погребениям. При этом погребальный обряд курганов 21 и 27 сочетает в себе черты разных культур – диагональное положение погребенного, характерное для сарматов (Смирнов К. Ф. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии. М.: Наука, 1984. С. 122), а также характерные для пазырыкцев одно центральное погребение в кургане, размещение рядом с головой погребенного керамического сосуда, деревянного блюда, железного ножа и курдючной части овцы (Кубарев В.Д. «Савроматы» на Алтае // Археология, этнография и антропология Евразии. 2002. №2(10). С.131). На основании сочетания указанных черт В.Д. Кубарев справедливо предполагает, что создатели могильника контактировали с носителями пазырыкской культуры (Там же). В.Д. Кубарев определяет широкий ареал и культурную принадлежность племен, которые пришли на Алтай и создали диагональные погребения (Там же. С. 137). Но в контексте дальнейшего анализа орнаментальных элементов в материалах кургана и сопоставления их в третьей главе диссертации с композициями на расписной керамике важно отметить «прохоровские» корни носителей культуры.

Близость изображения из Балык-Соока дальнейшим вариантам мотива «головки хищной птицы» можно увидеть, если сравнить её с поясной фурнитурой из этого же кургана (Рис. 10). Видно, что неясно читающийся мотив «выступ и дуга над пустотой» в ворворке, в поясной фурнитуре обретает более четкие, хотя ещё и несколько обобщенные очертания. Он уверенно может относиться к категории прототипов изображений голов хищной птицы, который уже на ранних этапах содержит обязательный элемент – *спираль*[249]. Сопоставление орнаментального мотива из мог. Балык-Соок-1, к. Аржан 2 (Рис. 11), Казахстана (Рис. 12) показывает примерную область его распространения в данный период, и раннепазырыкские курганы, безусловно, входили в этот ареал[250]. Важно отметить, что в более поздних пазырыкских изображениях мы уже не находим обобщающе-мягкого, будто «растительного» по трактовке образа хищной птицы. В ранних изображениях клюв ещё не читается как острая и хищная спираль, а скорее мягко повторяет округлость внешнего контура. При этом «мягкий» вариант встречается среди множества аржанских и большереченских образов.

Изображение кошачьего хищника из к. 27 мог. Балык-Соок-1 (Рис. 13) в целом не имеет общих черт с более поздними образами пазырыкской культуры. Тем не менее, нельзя не отметить оформление уха в виде *капли* и идентичный контур лопатки зверя. Повтор элемента в одном изображении уже на этапе формирования искусства создает орнаментальную композицию внутри образа.

Значительный интерес представляет в контексте определения некоторых основ пазырыкского искусства зеркало из к. 27 могильника Балык-Соок-1 (Рис. 14, 15). Серию аналогий к описываемому предмету можно найти как в работе Е.Ф. Корольковой[251] (Рис. 16.), так и в материалах мог. Юстыда-12 (Рис.17). При общей, намеренной, по справедливому замечанию В.Д. Кубарева, стилизации образа до

[249] Она «читается» в негативе изображения и показательно, что в Балык-Сооке этот элемент четко выделяется даже при общей расплывчатости контуров мотива на Рис. 1. В то же время, например, на бронзовой подвеске из кургана у д. Черновой этот элемент отсутствует.

[250] Примечательно, что в казахстанском варианте от всего мотива остается только запятая, по которой мы его и определяем. Такое сильное значение элемента как идентифицирующего фактора также позволяет выдвинуть предположение о равноправии «негативных» и «позитивных» орнаментальных элементов в искусстве культур скифо-сибирского мира.

[251] Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. Таблица 66.

уровня «загадочных картинок»[252], необходимо отметить ещё несколько важных, выделенных также В.Д. Кубаревым, моментов.

В изображении на оборотной стороне зеркала можно выделить некоторые характерные в дальнейшем для раннепазырыкского искусства элементы и приёмы. В частности, элемент, отмеченный В.Д. Кубаревым и П.И. Шульгой как вероятная интерпретация клюва хищной птицы – крупная запятая, для которой подчеркнута линия контура в виде спирали. Характерно усиление основной линии дополнительными элементами разной толщины, повторяющими её изгиб, что и превращает внутреннюю тонкую линию спирали в запятую[253]. Не менее характерно и узнаваемо изображение *«ребер»*, примыкающее к запятой, и также имеющее широкое распространение[254]. При общей разобщенности образа, отсутствии чёткого силуэтного контура, художник стремится насытить поверхность отдельными орнаментальными элементами, что и создаёт впечатление заполненного тела фантастического животного. Необходимо отметить и сочетание проработанных и узнаваемых деталей, таких, как ухо или глаз с полностью абстрактной орнаментированной поверхностью. Нельзя не указать на связь этого артефакта с принципами изобразительности, используемыми как в раннем, так и, что более характерно, в позднепазырыкском искусстве – заполнения поверхности тела животного множеством абстрактных орнаментальных элементов[255]. Помимо использования схожих орнаментальных элементов в виде запятых, дуг, треугольников и точек, в пазырыкских памятниках также отмечается общий принцип свободного заполнения изобразительной поверхности указанными элементами. Безусловно, можно отметить и одно из существенных отличий в этом вопросе, – в более раннем артефакте из мог. Балык-Соок-1 орнамент совершенно не подчиняется контуру образа, а ограничен исключительно границами формы изделия, в то время как в раннепазырыкском искусстве постепенно приходят к

[252] Кубарев В.Д. , Шульга П.И. Пазырыкская культура(курганы Чуя и Урсула) С. 68.
[253] Подобная неартикулированность как на уровне мотивов, так и на уровне элементов также может указывать на начальную стадию формирования системы орнаментальных элементов. В дальнейшем, в искусстве пазырыкской культуры, эти элементы получат достаточно четкое разделение.
[254] Кубарев В.Д. , Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуя и Урсула). С. 68.
[255] Например, изображения на башадарском саркофаге (Рис. 18), седельной покрышке из к. 2 мог. Башадар (Рис. 19) или же аппликации петухов из к. 1 мог. Пазырык (Рис. 20).

слиянию формы и образа и после к непосредственному ограничению орнамента контуром, подчинению орнамента образу.

При описании зеркала исследователи отмечали отсутствие контура, указывая, что «мастер сознательно избегал изображать сколько-нибудь крупные фигуры непрерывной линией»[256], что и стало одно из причин того, «что за исключением, быть может, «уха» в верхней части диска, на зеркале нет ни одного достоверно узнаваемого образа»[257]. Предваряя наши дальнейшие наблюдения об абстракциях на керамике и соотношении в пазырыкских орнаментах «фигуры» и «фона», заметим, что отсутствие контура, единой замкнутой линии, позволяющей выделить, опознать и, наконец, *воспринять*[258] какой-либо образ указывает, в данном случае, не только на отсутствие стремления к индивидуализации объекта. Вместе с тем, трудность в определении места образа в пространстве художественной плоскости зеркала (потому что отсутствует ясная граница между образом и этим пространством в виде контура) указывает и на попытку нивелирования пространства, в котором этот образ существует. Иными словами, отсутствие границы не дает разделить образ и окружающий мир, «вынуждая» зрителя постоянно делать выбор между отсутствием образа и окружающего его мира.

Следовательно, можно сделать вывод, что до появления раннепазырыкских погребений на данной территории уже существовал не только определенный набор орнаментальных элементов (*запятые, спирали, треугольники, капли, круги*), но и сложились определённые приёмы их использования. Данные выводы не призваны быть доказательством того, что перечисленные художественные элементы и приёмы зародились на исследуемой территории. Они лишь говорят о некоторых чертах той культурной платформы, что послужила основой для формирования раннепазырыкского искусства. В частности, можно зафиксировать стремление к

---

[256] Кубарев В.Д. , Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуя и Урсула). С. 68.
[257] Там же.
[258] Речь идет о некотором различии между «представления» об объекте и «восприятия» объекта. См. Ванеян С.С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 137–138.

орнаментальному заполнению поверхности и стремление к стилизации отдельных анатомических и физиогномических элементов зооморфного образа.

2.1. Художественные особенности орнаментов раннепазырыкского периода

В корпусе раннепазырыкского периода были проанализированы материалы комплексов к. 2 мог. Башадар и мог. Туэкта (раскопки С.И. Руденко), а также материалы могильников Балык-Соок-1, Ала-Гаил, Боротал-1, Катанда, Кор-Кечу из раскопок С.И. Руденко и В.Д. Кубарева.

Всего для раннепазырыкского периода на основе анализа 135 орнаментальных композиций выделено 13 орнаментальных элементов, два приема и два мотива. Далее приводится описание каждого элемента или приема и характеристики его изображения на предметах. Вначале будут проанализированы художественные особенности предметов добашадарского и башадарского периодов, а затем будет представлена классификация орнаментальных элементов.

Ранние погребальные памятники пазырыкцев VI вв. до н. э. — Кайнду, Тыткескень-6, Ала-Гаил[259] — практически не содержат характерных для пазырыкской культуры художественных изделий из металла, дерева, текстиля. Наиболее полно представлены только комплексы V в. до н. э., завершающие раннепазырыкский период, — Башадар и Туэкта. Сравнение их с позднепазырыкскими — Пазырык, Берел, Ак-Алаха, Уландык, Юстыда, памятниками Сайлюгема — демонстрирует значительное изменение художественной традиции: репертуара изобразительных элементов, образов, композиционных решений. Тем не менее, на фоне изменений выделяется и один из нескольких, доминирующих в искусстве принципов — стремление к абстрактным орнаментальным композициям. В поздний период доля подобных композиций снижается, уступая место фигуративным с зооморфными образами. Следовательно, можно предположить, что наиболее явно стремление к абстракции

[259] Шульга П. И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе: в 2 ч. Ч. II (VI–III вв. до н. э.). С. 243.

проявилось в раннепазырыкский период, вероятно, под влиянием местного культурного субстрата. Одновременно, в расписной керамике из могильников Тыткескень-6, Ала-Гаил, Сары-Кобы[260] широко представлены абстрактные композиции с характерным для искусства пазырыкской культуры орнаментальными элементами[261].

Рассмотрим бронзовые украшения из к. 7 мог. Кайнду[262], относимого П.И. Шульгой к раннепазырыкскому, добашадарскому, периоду (Рис. 21) Они содержат тот же мотив головы хищной птицы, который можно найти в мог. Балык-Соок-1. При общности контуров приводимых изображений и сохранения орнаментального элемента *спирали*, можно отметить и существенное различие: в Кайнду мы можем говорить о большем разделении орнамента и носителя, обособлении его от круглой формы бляхи. Это приводит не только к большей замкнутости и ясности орнамента, но и позволяет придать ему больше изобразительности. В образах из 7-ого кургана уже без труда, не прибегая к богатому ряду известных[263] более поздних и широко распространенных аналогий, можно увидеть силуэт головы хищной птицы с мощным изогнутым клювом и выделенным хохолком. Наделённый большей выразительностью и соединённый с круглой по форме бляхой этот образ, несомненно, приближается к деревянным украшениям из к. 2 мог. Башадар. Можно здесь отметить ещё одну особенность восприятия такого сочетания полуабстрактного орнамента с геометрией бляхи – округлая форма даёт возможность зрителю воспринимать образ с разных ракурсов. И показательно, что «считываемый» при расположении над бляхой хищный образ, несколько теряется при расположении под круглой основой. Во втором случае на передний план

---

[260] Кирюшин Ю. Ф., Степанова Н. Ф., Тишкин А. А. Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры. Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2003, 234 с. а также Кубарев В. Д., Шульга П. И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула) С. 223.

[261] Росписи преимущественно выполнены охрой, красной и чёрной красками по обожжённому сосуду. На керамике Саяно-Алтая отсутствуют изображения человека или животных. Отдельные изображения можно трактовать как антропоморфные или зооморфные образы, например, изображение грифонов на сосуде из могильника Бертек-27. Основной репертуар росписей составляют простые геометрические элементы: спирали, петли, пятна, зигзаги.

[262] В соответствии с данными П.И. Шульги только Кайнду, к. 7 и Тыткескень-6, к. 27 можно достоверно отнести к VI веку до н.э. Остальные из перечисленных здесь памятников раннепазырыкского периода могут относиться к V веку до н.э., то есть хронологически ближе к к. 1, 2 мог. Туэкта и к. 2 мог. Башадар, завершающим раннепазырыкский период. В соответствии с предполагаемой хронологией построен и анализ материала, представленный в этой главе.

[263] См., например, Завитухина М.П. Древнее искусство на Енисее (Скифское время). СПб.: Искусство, 1983. С. 169 – 189.

выступает орнаментальное начало, нивелируя до определённой степени остальные возможные коннотации.

В материалах кургана 27 могильника Тыткескень-6 можно отметить ещё один вариант развития мотива (Рис. 22). Он обнаруживает значительное сходство с орнаментальным элементом запятой, изображенным на зеркале из мог. Балык-Соок-1 – приобретает самостоятельность отмеченная форма запятой с акцентированием контура спиралью. Можно, таким образом, говорить о достаточно раннем и свободном восприятии этих элементов носителями пазырыкской культуры. Более того, акцентирование контура как некоторой «внутренней оси» будет характерно для образа хищной птицы и в дальнейшем (к. 2 мог. Башадар, к. 1 мог. Ак-Алаха-1), но не спиралью, а запятой. На наш взгляд, тесная и устойчивая взаимосвязь этих элементов в проанализированных ранних погребениях показывает их возможную равнозначность и взаимозаменяемость в этом образе.

В к. 5 могильника Ала-Гаил-3 (Рис. 23) есть пример развития этого мотива на завершении наконечников псалий. Форма неустойчива, однако можно выделить, как и на зеркале, тенденцию редуцирования мотива до одного орнаментального элемента – *спирали*. В данном случае важно не только развитие мотива в сторону большей свободы и вариабельности, но и формирование художественной композиции S-образных псалий на примере данного предмета конского снаряжения[264].

Стоит также отметить, что в конском снаряжении из могильников Кайнду и Тыткескень можно увидеть использование рельефных, «гармошкообразных» мотивов (Рис. 24). Если не принимать во внимание объем, то основным элементом, создающим ощущение ритма и орнаментальную композицию, в данном случае является линия. Ряд параллельных линий образует *«поперечное рифление»*, которое здесь и в дальнейшем и будет обозначено в диссертации как отдельный

[264] Это лишь один из многих и, вероятно, не самый показательный пример в эволюции псалий в архаичной сбруе древнего Алтая. Тем не менее, с точки зрения развития функционально-художественных тенденций в пазырыкском искусстве этот пример имеет определенное значение.

изобразительный прием[265]. Нельзя не отметить крайне широкое и раннее распространение такой формы цилиндрических блях, от Кавказа и до Саяно-Алтая, и этот элемент также прочно входит в пазырыкское искусство, используясь на протяжении значительного времени. В частности, его можно найти в сбруе из к. 5 мог. Пазырык.

В контексте разговора о раннепазыркском искусстве можно также упомянуть украшение узды в виде клыка из к. 6 мог. Туэкта (Рис. 25). Исходя из найденных материалов, принадлежность изделия именно к шестому кургану из туэктинской группы не является бесспорной, но, так как исследователи относят данный артефакт к раннепазырыкскому времени, к VI веку до н.э.[266], то его можно считать одним из примеров развития раннепазырыкского искусства. В этом случае показательно оформление уха в виде спирали, в дальнейшем тоже характерное для искусства пазырыкской культуры. Превращение отдельных анатомических частей тела и физиономических особенностей в спирали или запятые не является исключительным для искусства звериного стиля определённого региона, и достаточно активно, как показывает дальнейшее раннее и позднее пазырыкское искусство, используется носителями пазырыкской культуры.

В завершении этого краткого обзора некоторых художественных изделий раннепазырыкского периода хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на значительное количество известных в настоящее время погребений пазырыкской культуры, лишь незначительную их часть можно достоверно отнести в

---

[265] Включение приёма в общую классификацию орнаментальных элементов позволяет сделать акцент на устойчивом характере использования элемента. Кроме того, выбор обозначения «линия», как кажется, не отображает свойства орнамента, заложенные в любом орнаментальном элементе и также описанные выше – ритмичность, стремление к ритмичному чередованию пустот и пятен в композиции, то есть, стремление к симметрии, хотя и необязательно к строгой. Обозначение как орнаментальных элементов фигур – треугольника, спирали, капли не требует таких уточнений, так как любая такая фигура при повторе практически в любой композиции создает орнамент – можно легко представить себе ряд капель, s-образный мотив, образованный двумя спиралями, то есть симметричную, ритмическую композицию. В то же время повтор прямых линий в виду незаконченности линии и её потенциальной бесконечности может создать абстрактную, практически лишенную симметрии, но ритмичную композицию. Чтобы обозначить при использовании такого элемента стремление к порядку, организованности и замкнутости композиции решено было использовать обозначение «поперечное рифление».
Кроме того, выделение поперечного и далее продольного рифления позволяет сделать акцент на орнаменте, как «ритмической композиции, структурированной из симметричных по вертикальным, горизонтальным или наклонным осям элементов…» (Кожин П.М. О древних орнаментальных системах Евразии // Этнознаковые функции культуры / Отв.ред. Ю.В. Бромлей. М.: Наука, 1991. С. 129).

[266] Кубарев В.Д. Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуя и Урсула). С. 25.

раннепазырыкскому – добашадарскому – периоду. И в ещё меньшем количестве погребальных памятников можно найти художественные артефакты хорошей сохранности, которые позволили бы сделать предположения о тенденциях в раннепазырыкском искусстве добашадарского периода. Этим в том числе и объясняется некоторая вынужденная краткость и неполнота представленного обзора. Тем не менее, на его основе можно получить представление об основных формально-стилистических элементах, орнаментальных мотивах и композициях, достоверно существовавших на территории пазырыкской культуры до прихода пазырыкцев и воспринятых пазырыкцами, нашедших отражение в самых ранних формах искусства данной культуры. Мы, безусловно, знаем, что для искусства звериного стиля характерно на всей территории его распространения множество общих элементов, и проследить тенденции их развития в рамках даже ограниченных территорий достаточно сложно. Но здесь стоит иная задача – имея только обрывочные сведения об этногенезе пазырыкцев, сложно с точностью говорить о них до прихода на Алтай как о носителях раннескифской культуры[267]. И именно как можно более полное представление об искусстве на территории Алтая до раннепазырыкского периода, сопоставление его с искусством первых курганов пазырыкской культуры позволяет показать не только воспринятые пазырыкцами орнаментальные элементы раннескифского искусства, но и уловить специфику восприятия, дополнения и образы, внесенные непосредственно носителями пазырыкской культуры в общую картину сложения их художественной традиции.

Отсутствие элитных курганов в добашадарском периоде, качественный и количественный разрыв в художественных памятниках между добашадарским и башадарским периодами не даёт в полной мере представить картину сложения орнаментальной системы пазырыкского искусства. Но даже сохранившийся

[267] См. Шульга П.И. Снаряжение Верховой лошади на Горном Алтае С. 11. Вопросы генетики пазырыкцев подробно рассмотрены в комплексном исследовании населения Горного Алтая (Молодин В.И. Воевода М.И. Чикишева Т.А. и др. Население Горного Алтая в эпоху раннего железного века как этнокультурный феномен: происхождение, генезис, исторические судьбы (по данным археологии, антропологии, генетики). Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. С. 130–132), где авторы работы предполагают происхождение пазырыкцев с территорий Средней и Центральной Азии, но также отмечают близость их ДНК к населению Западной Сибири.

материал позволяет проследить основные художественные тенденции. Так, можно на сопоставлении материалов могильников Балык-Соок-1, Кайнду и Тыткескень-6 увидеть, что носители пазырыкской культуры восприняли и развили все обозначенные на материалах Балык-Соока-1 орнаментальные элементы, мотивы и композиции.

В контексте исследования формирования искусства пазырыкской культуры, наибольший интерес среди погребений башадарского периода представляют художественные комплексы погребального инвентаря из к. 2 мог. Башадар и к. 1, 2 мог. Туэкта[268]. Во-первых, можно проследить путь развития пазырыкского искусства на раннем этапе существования, и вписать в широкий контекст через сопоставления немногочисленных произведений искусства допазырыкского и добашадарского периодов с башадарскими[269] и туэктинскими материалами. Во-вторых, некоторые наблюдения и аналогии между башадарскими и туэктинскими художественными памятниками и инвентарём из курганов позднепазырыкского периода, в частности, к. 1, 2 мог. Пазырык позволяют развить и укрепить представление о чертах, характерных для пазырыкского искусства на протяжении его существования и составляющих его основу даже под сильным влиянием иных культур, проявившем себя в артефактах из курганов 1–5 мог. Пазырык.

Среди материалов к. 2 мог. Башадар стоит в первую очередь выделить деревянную саркофаг-колоду (Рис. 26, 27). Данный памятник, обладая богатым художественным декором, содержит большую часть из используемых в этом периоде орнаментальных элементов и показывает существовавшие на тот момент художественные приёмы и средства. Нельзя не упомянуть о некоторых

[268] При таком обилии художественных артефактов, фигуративные композиции в данных комплексах относительно редки, и преимущественно, искусство представлено в орнаментальной форме. Более того, любое фигуративное изображение настолько тесно сплетается с орнаментом, что становится неотъемлемой его частью. Следовательно, при таком преобладании в художественных изделиях, а, значит, и в художественном сознании данного периода орнаментального начала, именно анализ его развития следует заложить в основу исследования памятников. Ещё одной причиной ориентации на орнаментальное начало послужил тот факт, что именно оно прослеживается в более ранних памятниках на данной территории. Таким образом, связь его с искусством, вероятно, сложившимся, на данной территории до прихода носителей пазырыкской культуры, становится яснее. Кроме того, как показал представленный выше анализ литературы, посвященной пазырыкскому искусству, фигуративным образам уже было уделено достаточно внимания со стороны исследователей.

[269] Здесь и в дальнейшем использование данного эпитета означает отсылку к к. 2 мог. Башадар, а не периоду истории пазырыкской культуры, если не оговорено иное.

посвященных ему исследованиях. В первую очередь, это описание, данное С.И. Руденко в работе «Население Центрального Алтая в скифское время». Исследователь описывает процессию из четырёх тигров с фигурой лосихи под одним из них на лицевой стороне саркофага-колоды и процессию из четырех тигров, идущих в обратном направлении, а также двух лосей, двух кабанов и трёх горных баранов, изображенных на крышке саркофага-колоды. Анализируя изображения тигров, С.И. Руденко отмечает «непропорционально большие головы ... мощные, когтистые лапы, хвосты, свернутые на конце в кольца»[270]. Выделяются также и пламевидные линии орнамента, покрывающие тела и хвосты тигров, оформление ноздрей, ушей и глаз в виде запятых; использование системы завитков и треугольников в оформлении ушей, носа, щёк[271]. С.И. Руденко показывает также, что система завитков и треугольников характерна и для изображений баранов и кабанов на саркофаге-колоде, а для баранов также показательно изображение рогов в виде прилегающих друг к другу «чешуек»[272]. Спираль в основании уха одного из кабанов обозначается С.И. Руденко как «традиционный завиток»[273].

Подробное исследование изображений на башадарской колоде представлено также в статье Л.Л. Барковой[274]. Исследовательница сосредотачивается скорее на мифологических истоках и семантическом обосновании изобразительного ряда, нежели на формально-стилистических признаках.

Обращаясь к материалам всего кургана, в целом, можно выделить несколько ключевых орнаментальных элементов, не только нашедших наиболее полное воплощение в украшении саркофага-колоды, но и присутствующих на других предметах изобразительного искусства из рассматриваемого комплекса. Во-первых, это использование элемента в виде нескольких дуг, расходящихся от одной точки. Этот приём активно используется, как уже было отмечено, при передаче движения мускулатуры и подчёркивании объёма фигур различных животных на

[270] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время С. 46–47.
[271] Там же. С. 46–47.
[272] Там же. С. 49–50.
[273] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время С. 50.
[274] Баркова Л.Л. Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана// Археологический сборник. 1984. №25. С. 82–89.

башадарской колоде. Можно также отметить, что он похож на чешуйчатый орнамент рогов, который перекликается по динамике с расходящимися дугообразными линиями. В подобном варианте этот орнамент находим в оформлении длинных шей хищных птиц (Рис. 28), по силуэту соотносимых с изогнутыми бараньими рогами (Рис. 29).

Но три элемента, которые создают схожее визуальное впечатление складчатой поверхности повторяющихся дуг, с формальной точки зрения совершенно различны. Элемент на лопатках и бедрах копытных на саркофаге-колоде можно обозначить как «когти», так как именно для изображения когтей он используется, например, на барельефной пластине в виде орла из этого же кургана[275]. Элемент в изображении рогов (Рис. 29), принимая обозначение С.И. Руденко, в дальнейшем будем называть «чешуёй». Орнаментальный элемент в данном случае отражает реальный рельеф рогов барана, но вместе с тем, как показывает дальнейший анализ, используется в иных, не столь сильно связанных с натуралистическим отображением композициях.

В изображении рыб этот элемент пазырыкцами никогда не использовался, но широко применялся для обозначения оперения. Например, в уже упоминаемой барельефной пластине с орлом. Формально в обоих случаях элемент один – чешуйка. Однако в изображении рогов он используется в композиции, образованной параллельным переносом, совмещенным с симметрией вращения, а в оперении – параллельным переносом с незначительным смещением каждого нижнего ряда относительно верхнего – следуя натуралистической логике расположения перьев. Кроме того, «чешуйками» переданы и зубы в пасти

[275] В изображениях на колоде элемент может восприниматься как несколько различных, создавая впечатление системы «неповторяющихся и несвязных по форме завитков». Однако впечатление это обусловлено не изменением формы элемента, а изменением отдельных её параметров – длины, кривизны, количества «хвостиков», отходящих от основной точки. Дополнительную трудность при зрительном восприятии формы создает рельефная поверхность, что обусловлено техникой изображения. В другом материале и технике – войлочной аппликации на подвесках с изображениями волков формы элемента выделяются четко, хотя и в этой трактовке допускаются вариации в количестве и длине «хвостиков», «подстраивании» орнамента под зооморфный образ.

хищников[276]. В изображении оперения на шеях хищных птиц используют элемент, далее обозначаемый как «полумесяц»[277].

Можно отметить также и характерное для к. 2 мог. Туэкта оформление ушей хищных животных в виде запятых на деревянных подвесках (Рис. 31). В к. 2 мог. Башадар этот приём, помимо изображений на саркофаге, можно встретить в образах хищных птиц (Рис. 32. 2).

Распространен на войлоках и пламевидный орнамент шкур тигров (Рис. 32.1). Однако если в изображениях тигров он является, как и «чешуя» рогов барана, отображением реальных особенностей животного, при отсутствии образа тигра превращается в абстрактный мотив, тем не менее сохраняющий ассоциации с тигриной шкурой[278]. Этот элемент, обозначаемый здесь и в дальнейшем пламевидным завитком или «языком пламени» (вслед за С.И. Руденко) также используется в к. 2 мог. Башадар для обозначения перьев на крыльях хищных птиц[279] (Рис. 33).

Элемент «капля» используется повсеместно. В зооморфных образах – для уточнения анатомии и физиологии животных: изгибов рта баранов и лосей, глаз и ноздрей тигров. Также элемент переходит в композиции без зооморфных образов на войлоке – например, в седельной покрышке (Рис. 34.).

Нельзя не отметить повсеместное распространение элемента «треугольник». Он используется на саркофаге как для обозначения когтей тигров, так и на корпусах, между «когтями» на телах копытных животных. Элемент, как и ряд описанных выше, используют и для аппликаций на войлочных седельных покрышках (Рис. 35.).

---

[276] Это характерный исключительно для пазырыкской культуры способ трактовки зубов практически не встречается в других материалах Саяно-Алтая. Но зафиксированные автором работы случай применения, например, в к. 20 могильника Догээ-Баары 2 (Рис. 30.) относятся к более позднему, чем анализируемые материалы времени.

[277] Подробнее классификация и репертуар элементов в зооморфных образах раннепазырыкского периода будет представлена в следующем параграфе главы.

[278] В первой главе работы уже было отмечено, что такая ассоциативная связь может возникать между орнаментом как знаком и зооморфным образом, который с ним ассоциируется. Но кроме того, через такую ассоциацию даже такая композиция без фигуративного образа может быть включена в знаковую систему звериного стиля.

[279] Такое решение крыльев уникально среди известных нам пазырыкских памятников. Предположения о его связи с орнаментами на саркофаге-колоде будут высказаны в следующем параграфе главы.

Представленная на саркофаге-колоде система соотношений орнаментальных элементов хищников и копытных, таким образом – «чешуя» на зубах и рогах, треугольники на когтях и телах, «когти» на мордах и телах интересна в двух отношениях. Во-первых, можно предположить, что такой повтор вызван стремлением к определенной эстетике, гармонии образов в зрительном восприятии зрителя. Во-вторых, учитывая значение сцены терзания в мировоззрении культур скифо-сибирского мира, такое сочетание элементов на зубах, когтях хищников и телах копытных – жертв, может также указывать на подчинение системы орнаментальных элементов семиотической системе звериного стиля. Подробнее данное предположение будет развито в следующем параграфе главы.

Хотя из-за характера материала цвета на пазырыкских войлоках значительно искажены, можно отметить, что именно на войлоках наиболее распространенным вариантом орнаментальной композиции является параллельный перенос одного и того же элемента/мотива[280]. Ритмичность достигается благодаря чередованию цветов[281]. Помимо композиции с треугольниками, этот прием используется и в орнаментах, где элементом является квадрат (Рис. 36[282]).

Один из следующих, используемых в к. 2 мог. Башадар изобразительных приемов – поперечное рифление – уже был описан в контексте искусства добашадарского периода. В кургане он используется для обозначения нижней челюсти тигра (Рис. 37).

В башадарский период на ногах копытных появляется и «парный» прием (Рис. 38) – продольное рифление, когда внутреннее деление параллельными прямыми соответствует направлению общего контура предмета или его орнаментированного фрагмента.

---

[280] Такой вариант орнаментальной композиции может быть обусловлен и технической её легкостью – возможности создания с помощью шаблона одного мотива.

[281] Также отметим, что все деревянные артефакты пазырыкской культуры были покрыты золотой или оловянной фольгой, отдельные орнаментальные элементы или фон окрашены в красный цвет. Анализу цветов в настоящей работе уделяется мало внимания из-за плохой сохранности колорита памятников. Поэтому в контексте принципов формирования и зрительного восприятия орнамента можно отметить только, что именно цвет при наличии в композиции только одного элемента или мотива выполнял функцию усложнения ритма.

[282] В этом случае используется два варианта одного элемента – квадрата. Квадрат с вогнутыми сторонами вписывается в квадрат с прямыми, образуя, таким образом, мотив из двух связанных элементов.

Кроме того, можно выделить неоднократное использование таких элементов как точки (круги), запятые и кресты (Рис. 39). Внимание зрителя на отдельных элементах орнамента акцентируется благодаря дополнительным деревянным, покрытым золотом накладкам в виде кругов, полумесяцев и запятых[283] (Рис. 40).

В контексте разговора о запятых нельзя не обратить внимание на многогранность и вариативность представления этой фигуры в раннепазырыкском искусстве. На материалах к. 2 мог. Башадар можно выделить следующие варианты.

Во-первых, это непосредственно запятые, представленные в качестве отдельных деревянных и роговых украшений седельных покрышек, седел и уздечек. Значительная часть украшений была прикреплена к тканевой основе (Рис. 41)[284].

Также можно выделить использование данного элемента в украшении упора (Рис. 42). Показательно, что в одном памятнике на этом этапе развития пазырыкского искусства можно легко увидеть практически весь доступный пазырыкцам набор орнаментальных элементов и варианты их компоновки. Здесь мы видим как дуги, точки, запятые, так и орнамент, образованный из утолщённых изогнутых дуг и наполняющий всё ту же форму запятой, которая, изгибаясь, представляет то ли бараний рог, то ли клюв хищной птицы.

Другим вариантом развития формы запятой является «сложный завиток» или «головка хищной птицы» (Рис. 41). Показательно, что при обильном использовании элемента в украшении конской узды, выделении в разнообразных разросшихся запятых-завитках рельефной полоски, отсылающей к клюву хищной птицы, полного и ясного отождествления сложного завитка и хищной птицы в материалах этого кургана мы не найдем. Зато, безусловно, как покажет дальнейший

---

[283] Двойное описание Рис. 40 связано с тем, что, хотя С.И. Руденко идентифицирует этот фрагмент как голову тигра, но, исходя из общего контура изображения и орнаментальных элементов, используемых в нем – это фрагмент головы рыбы. Аналогичные комбинации кругов для обозначения глаз, пары запятых для обозначения ноздрей и полумесяцев – жабр используются позднее пазырыкцами в к. 1 могильника Ак-Алаха-1. Как голову рыбы это изображение определили после открытий на Укоке Л.Л. Баркова и Н.В. Полосьмак (Полосьмак Н.В. Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.). Новосибирск: Инфолио, 2005. С. 117–118).

[284] Такое художественное решение, как и наличие среди седельных, уздечных подвесок фигуративных образов, показывает, что орнаментальные элементы и мотивы любого уровня сложности – от простой геометрической фигуры до орнаментированного фигуративного образа звериного стиля – могли быть представлены, а значит, и мыслились в искусстве культуры и как самостоятельный трехмерный предмет, и как часть орнаментальной композиции.

обзор, такое сочетание встречается в материале туэктинских курганов. Также в туэктинских курганах из одного из вариантов развития элемента запятой формируется цветочный мотив[285].

Последним из выделяемых на материале к. 2 мог. Башадар устойчивых элементов, также в дальнейшем характерном для искусства пазырыкской культуры, является «сложная запятая». В материалах этого кургана она представлена только в трактовке уха седельной подвески в виде волка (Рис. 43).

Таким образом, на материале к. 2 мог. Башадар можно выделить 13 орнаментальных элементов и два художественных приема:

1. «когти»,
2. спираль,
3. треугольник,
4. «чешуя»,
5. запятая,
6. «сложная запятая»,
7. полумесяц,
8. линия (приемы «попеечное рифление» и «продольное рифление»),
9. «пламевидный завиток»,
10. «капля»,
11. круг,
12. крест,
13. четырехугольник (квадрат и ромб).

Анализ материалов мог. Туэкта показал, что репертуар орнаментальных элементов в них полностью совпадает с репертуаром к. 2 мог. Башадар, однако наблюдается специфика использования элементов в разных могильниках. В позднепазырыкский период к выделенной группе элементов добавятся новые, но формы элементов раннепазырыкского периода останутся во многом неизменными (Таблица 1).

[285] Цветочный мотив и мотив «головка хищной птицы» будут рассмотрены подробнее ниже, после анализа специфики применения орнаментальных элементов в искусстве могильников Башадар и Туэкта.

2.2. Система орнаментальных элементов башадарского периода

В этом параграфе последовательно рассмотрим и сравним использование элементов в материалах к. 2 мог. Башадар и к. 1, 2 мог. Туэкта. Для каждого элемента выделяются несколько вариантов его использования.

Элемент «когти» в к. 2 мог. Башадар (Таблица 2) используется в трех вариантах. Первый представлен на изображениях хищных птиц (1 и 7) – элемент представляет собой запятую, «хвост» которой удлиняется и разделяется на конце на ряд спиралей. В этом варианте элемента все его детали – запятая и спирали-хвостики соединены единой основой. Второй вариант – когти как ряд спиралей без основания-запятой, но объединенные по-прежнему единой основой. Он используется в изображении тигра на саркофаге-колоде (2). Третий вариант похож на первый, но отличается от него отсутствием единой основы для запятой и хвостиков-спиралей. Эта разновидность используется для трактовки тел животных – кабанов, волков, лосей, оленей, баранов (3–6, 8). Наиболее четко контуры мотива представлены на войлочных подвесках с волками (5) – можно увидеть две структурные составляющие элемента запятую с тремя хвостиками-спиралями и дополнительный раздваивающийся на конце хвостик[286].

В могильнике Туэкта элемент (Таблица 3) представлен во втором и третьем вариантах. Второй вариант представлен на серебряном украшении из к. 1 (1) без изменений. Третий вариант используется в изображении оленей на саркофаге-колоде из к. 2 (2) и уздечной подвеске из к. 1 (3). В материалах Туэкты третий вариант изменяется. От первоначального варианта остается основная часть –

[286] Безусловно, третий вариант элемента может показаться спорным. Возникает вопрос, почему бы не разделить его на два отдельных элемента – когти и рудиментная его часть – с двойным хвостиком. Причина обособления третьего типа в том, что отделившаяся часть во всех случаях композиционно подчиняется основной – нетрудно представить себе соединяющую их линию. При изменении пропорций изображений, кривизны, масштаба основной части меняются также и характеристики отделившейся. Это, на наш взгляд, указывает, что мастером они мыслились как единый элемент орнамента.

запятая с хвостиками, количество которых сокращается до двух. Рудиментная же часть полностью уходит[287].

Элемент «спираль»[288] в композициях к. 2 мог. Башадар (Таблица 4) встречается в трех вариантах. Первый – изображение клюва хищной птицы (1, 3, 4). В этом случае элемент в зооморфном образе сочетается с полумесяцем, заполняющим либо шею, либо клюв птицы. Второй вариант – на когтях хищника (5). Также появляется и не связанный с зооморфными образами вариант использования – в бордюрах на лоскутах кожаной одежды (2). Отличие второго и третьего вариантов не только в разной композиции элементов, но и в их решении – когти хищника представлены фигуративными элементами, в то время как на ткани изображены только линии.

Элемент «спираль» в могильнике Туэкта (Таблица 5) представлен в первом варианте из к. 2 мог. Башадар (8, 9 и 12). В этом могильнике он, однако, сочетается не только с полумесяцем (12), но и с элементом «чешуя» (9). Для изображения когтей хищника (второй вариант) элемент в Туэкте не используется. Наиболее широкое развитие получает третий вариант – не связанный с зооморфными образами орнамент (2, 3, 4, 7, 11, 13, 14, 16, 17, 18). В Туэкте этот вариант может сочетаться с цветочным мотивом (2, 3, 13, 16), или существовать в композициях с элементами капля, ромб, треугольник (2, 6, 16, 17, 18). Несколько изображений продолжают без изменений традицию составления орнаментов исключительно из спиралей, представленную в третьем варианте к. 2 мог. Башадар (6, 7, 11), но значительно разнообразнее становится структура орнаментальных композиций – активно применяется симметрия вращения (11, 14, 15).

Новым по сравнению с к. 2 мог. Башадар вариантом является применения элемента в декоре тел животных (10). Можно предположить, что такой вариант использования элемента является ещё одним следствием «упрощения» элемента «когти».

---

[287] Треугольник нельзя считать модификацией рудиментной части, так как он присутствует и в «полном» варианте элемента в образах баранов на саркофаге-колоде из к. 2 мог. Башадар.

[288] Спираль отделяется от запятой по наличию округлого утолщения в начале.

Элемент «треугольник» в материалах к. 2 мог. Башадар (Таблица 6) используется в трех вариантах. Первый вариант – как часть орнамента без зооморфных образов, но в возможном сочетании с другими орнаментальными элементами – каплей, квадратом, запятой. Этот вариант реализован на седельных покрышках, нагрудном ремне и в керамике, украшении узды (1, 2, 4, 7, 10, 11, 14, 15, 19). Второй вариант – как декоративный элемент в зооморфных образах (5, 8, 12, 13, 16, 17, 18). Примечательно, что во всех образах треугольник выступает как промежуточный элемент, связующее звено между другими элементами или частями тела животного – шеей и телом птицы, задней лапой и телом волка, ногами и телом барана, бедром и лопаткой (с «когтями») лося.

Со «второстепенной», разделительной ролью в зооморфных образах связан и третий вариант бытования элемента в кургане – как заполняющего пустоту в орнаментальных композициях (1, 2, 6, 8). В этом варианте треугольник используют на войлочных украшениях упоров седла. Форма упора в данном случае диктует и форму отреза ткани – листовидную, вытянутую, с округлыми углами. Во всех случаях в центре упора размещается округлая по форме композиция с орнаментальными элементами (4, 6) или зооморфными мотивами (8). Зоны, образующиеся из-за удлиненной формы упора, заполняются треугольниками. Элемент в этом случае выступает не как часть сложившейся композиции, а как симптом стиля – желания полностью заполнить изобразительное пространство, обыграв пустоты.

В материалах могильника Туэкта получают развитие все три описанных варианта элемента «треугольник» (Таблица 7). Первый вариант превращается в устойчивую комбинацию «треугольник + капля» с возможным добавлением полумесяца (2, 4, 12)[289]. Во втором варианте треугольник по-прежнему представлен как «связующее звено» (6, 7, 10, 11). В такой же роли элемент продолжает выступать и в орнаментальных композициях без зооморфных образов (3, 5, 9)

[289] Известно по материалам С.И. Руденко, что изображение №2 – орнамент на рукавах из к. 2 мог. Туэкта. Назначение текстиля из таблицы CXXVIII из этого же кургана неизвестно (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXXVIII). Однако по сходству орнаментальных элементов и мотивов на текстиле и штанах можно предположить, что они могли быть частями одного комплекта – костюма.

третьего варианта. Однако в корпусе находок из могильника можно выделить и четвертый вариант использования – бордюр. Это также тесно связано с «пограничной» ролью треугольника. Так он представлен и в зооморфных образах – перья птицы, когти зверя (1, 7, 13) и в орнаментальных фризах (8).

Элемент «чешуя» в к. 2 мог. Башадар используют в четырех вариантах (Таблица 8). Первый вариант – как часть орнаментальных фризов и композиций без зооморфных образов. Все выделенные композиции (2, 4, 5) строятся на основе параллельного переноса. Остальные три варианта связаны с применением элемента в зооморфных образах и для каждой категории (копытных, хищных птиц, кошачьих хищников) используется по-разному. В образах птиц в виде «чешуи» изображено оперение (1, 10). В образах баранов – рога (8), а также бараньи рога конской маски (3). В образах хищников с помощью элемента переданы зубы (6, 7, 9).

В материалах могильника Туэкта все четыре варианта элемента «чешуя» получили развитие (Таблица 9). Для первого варианта можно выделить как композиции, основанные на параллельном переносе (4), так и фриз с сочетанием переноса и симметрии вращения (11). В зооморфных образах элемент используется не только для обозначения зубов хищника (14, 15, 17, 18), но также для оформления его крыльев (3) и ушей (12). В образах хищных птиц элемент продолжают использовать для передачи оперения (2), но добавляется новый способ – для трактовки зубов (1). Также новым является использование элемента для изображения крыльев грифона (16). В изображениях баранов «чешую» продолжают использовать для передачи рогов (9, 13), в том числе в оформлении рогов для конских масок (5, 6).

Отдельным, пятым, вариантом стало оформление орнаментом шей фантастических птиц (8 и 10)[290]. В них элемент используют как для заполнения внутреннего контура шеи, так и для передачи контура оперения.

Для **элемента «запятая»** в к. 2 мог. Башадар можно выделить четыре варианта (Таблица 10). Первый вариант – трактовка ушей зооморфных образов. В

[290] Связь подобных, на первый взгляд, орнаментальных композиций с образом хищной птицы будет проанализирована позднее, в контексте развития элемента «грифоньей головки».

этом качестве элемент используется в образах хищников (12, 19), копытных (14, 17, 18) и птиц (8, 16). Для последних также выделяется второй вариант использования элемента – для передачи оперения (6).

Третий вариант применения элемента – в орнаментальных фризах отдельные орнаментальные композиции и мотивы трактованы как отсылки к орнитоморфным образам хищных птиц (2, 3, 15). Но также выделяется использование в фризах в сочетании с элементами чешуи, треугольника (9, 10).

Четвертый вариант – трактовка с помощью запятой носа хищников (20) и рыб (11). Именно использование комбинации запятых, кругов и полумесяцев в образе из к. 2 мог. Башадар позволяет увидеть не тигра, как описано в работе С.И. Руденко, а рыбу. Описанное использование элементов будет устойчиво и характерно для образов рыб в позднепазырыкский период.

В могильнике Туэкта (Таблица 11) «запятую» продолжают использовать для обозначения ушей животных и птиц (1–3, 6, 9, 12–18). Элемент не встречается в этом могильнике в изображениях оперения птиц, но применяется в цветочном орнаментальном мотиве, тесно связанном в своем развитии с мотивом «головки хищной птицы» из к. 2 мог. Башадар (4, 7, 10, 11, 17). Сохраняется вариант использования «запятой» в орнаментальных фризах, которые не соотносятся с зооморфными образами (8 и 19). Новым вариантом является использование запятой в трактовке тел животных (5). Можно предположить, что такой вариант использования элемента, как и в случае со спиралью, является ещё одним следствием «упрощения» элемента «когти». Таким образом, выделяется четыре варианта использования элемента, два из которых совпадают с использованными в к. 2 мог. Башадар, а два появляются впервые.

Элемент «сложная запятая» в искусстве к. 2 мог. Башадар представлен только в составе одного образа – изображения волка на седельной подвеске (Таблица 12). Характерным признаком элемента, который позволил отделить его от простой «запятой», является расширяющийся на конце «хвостик». В образе волка в виде такого элемента трактовано ухо (1). Но также в изображении ряд

«сложных запятых» прослеживается в «негативе» – между рядами спиралей на лапах.

Также в таблице 12 представлен результат проведенной Е.В. Степановой совместно с автором диссертации работы по реставрации седельных покрышек в собрании Государственного Эрмитажа (2–9). В ходе исследования орнаментальных элементов удалось выявить изображения, ориентированные не только влево, как представлено на прорисовке С.И. Руденко, но также два изображения, ориентированные вправо (6, 8). Кроме того, исследование ранее собранных подвесок в экспозиции (2, 3) и хранении (2) позволило выявить два типа изображений, различающихся по величине и количеству зубов в пасти.

В материалах могильника Туэкта «сложная запятая» более распространена (Таблица 13). Она используется для оформления тела барана (1) и орнаментального фриза на чаше (2). Нельзя не отметить, что форма этого редко встречающегося элемента очень устойчива и практически неизменна как в раннепазырыкском, так и в дальнейшем в позднепазырыкском периоде.

Элемент «полумесяц» в искусстве к. 2 мог. Башадар (Таблица 14) используется в трех вариантах. Первый – для оформления клюва и шеи хищной птицы (4, 5, 7). Второй – в орнаментальных фризах в сочетании с запятыми, кругами, крестами (1, 3, 6, 8, 9). Ко второму же варианту можно отнести изображение №2, хотя сочетание крупной запятой с рядом полумесяцев в композиции, основанной на симметрии вращения и аналогичной изображению №5 позволяет увидеть здесь орнитоморфный образ и отнести это изображение к первому варианту.

Третий вариант – обозначение полумесяцами чешуи в образах рыб (10). Как и использование в изображениях рыбы запятых и кругов такое применение будет устойчиво и в позднепазырыкский период.

В могильнике Туэкта (Таблица 15) наиболее устойчивым остается первый вариант использования элемента «полумесяц». Об устойчивости комбинации элемента с образами хищных птиц говорит не только преобладающее количество изображений (1, 2, 7, 8, 11–15, то есть 10 из 15 выделенных типов изображений), но

также стабильность формы и расположения элемента – он всегда обозначает клюв птицы.

Как и в орнаментальных фризах к. 2 мог. Башадар, второй вариант использования элемента представлен и могильнике Туэкта. Однако в комбинациях с каплями, а не с кругами и запятыми (3, 5, 9, 10). В материалах могильника отсутствуют изображения рыб с анализируемым элементом, но появляется его изображение в образе рогатого кошачьего хищника (6). Полумесяцем обозначены ухо и завершение нижней челюсти зверя.

Элемент «линия». Прием «продольное рифление» в искусстве пазырыкской культуры был выделен как серия параллельных полос, расположенных в направлении вдоль контура предмета/образа или его орнаментированной части.

В материалах к. 2 мог. Башадар прием представлен в двух вариантах (Таблица 16). Первый вариант – оформление оперения на крыльях и хвостах птиц (1, 4). Второй – декор ног копытных на саркофаге-колоде (2, 3, 5). Необходимо отметить, что во втором варианте, строго говоря, представлен не ряд линий, а одна линия. Ощущение рифления создается в сочетании с контурами тонких ног и благодаря самой технике изображения – резьбе по дереву. Особенность варианта на колоде также в небольшом расширении линии на концах – она как бы состоит из двух тонких, сужающихся к центру линии треугольников. Подобную трактовку, как кажется, можно объяснить, исключительно с точки зрения эстетики восприятия изображения – треугольники на концах линии сочетаются с треугольниками, использованными в орнаментальной композиции на телах животных.

В могильнике Туэкта (Таблица 17) прием так же используется для оформления крыльев и хвостов птиц (3, 5). Помимо этого, добавляется в орнитоморфных образах новый вариант его использования – оформление хохолка птицы (1, 2, 8, 14, 15). В образах хищников с помощью приема трактованы щеки (6, 7, 9, 12).

Заслуживает интерес изображение №6. Здесь, как и в случае с образами копытных на саркофаге-колоде, можно выявить влияние эстетического восприятия

мастера на конечный образ. Прием «продольное рифление» использован не только для оформления щек хищников, но и в нестандартной комбинации с цветочным мотивом над зооморфным образом. Сочетание нехарактерно не только для элемента, но, как будет показано позднее, для цветочного мотива вообще. Следовательно, можно предположить, что такое решение мотива возникло с целью сделать целостный образ гармоничным, объединить с помощью орнамента хищника и венчающий его голову цветок.

В Туэкте появляются и два новых варианта использования приема. Первый с применением его в композициях без зооморфных образов (4, 10) – продольным рифлением декорированы круглые бусины конского снаряжения. Второй вариант – оформление челки лошади (11).

Вариант на изображении №11 также уникален для данного приема. Специфика варианта проявляется, конечно, не в оформлении челки – подобным образом он используется и в изображениях хохолка хищных птиц. Необычно применение к копытному травоядному животному элемента в варианте, аналогичном хищным птицам. Объяснение, как кажется, можно найти в самом изображении и его назначении – в этой уздечной подвеске образ лошади должен быть расположен под цилиндром. В этом случае, он превращается в орнитоморфный образ, в котором «продольным рифлением» оформлен клюв. При такой трактовке изображения его можно отнести не к отдельному варианту, а включить в группу образов второго варианта. Соответственно, на материалах могильника выделяется всего три варианта.

Среди находок из к. 2 мог. Башадар можно выделить четыре варианта использования **элемента «пламевидный завиток»** (Таблица 18). Первый вариант – передача с помощью этого элемента шкуры тигров (7) на саркофаге-колоде и украшение седельных покрышек (4, 5). Изображения были объединены нами в одну группу исходя из общей композиции орнамента: во всех случаях поверхность заполнена фризами, созданными параллельным переносом элемента. Заполнение поверхности также происходит с помощью параллельного переноса фризов, но не вдоль вертикальной, а вдоль горизонтальной оси. Перенос выполнен со смещением

так, что каждый верхний ряд частично покрывает нижний. Таким образом во всех нижних фризах элемент не «прочитывается» – вместо него зритель видит полоску зигзага. Полностью увидеть элемент можно в верхнем ряду на шкуре тигра и частично – на фрагментах покрышек.

Второй вариант – оформление в виде элемента рогов оленя (8). Третий вариант – заполнение элементов крыльев хищных птиц (1). В этом случае он заменяет прием «продольное рифление». Четвертый вариант – оформление элементом краев седельных покрышек[291] (2, 3, 6).

В искусстве могильника Туэкта (Таблица 19) отсутствует первый, описанный по материалам к. 2 мог. Башадар, вариант. Второй вариант – использование элемента «пламевидный завиток» для передачи рогов оленя, получает продолжение (7) и также используется в решении рогов кошачьего хищника (5). В образах хищных птиц не выявлен вариант передачей «пламевидными завитками» крыльев. Однако элемент используется для оформления оперения, хохолков птиц (3, 8, 10, 11). Сохраняется четвертый, описанный выше вариант – оформление краев седельных покрышек (2).

В искусстве Туэкты появляется два новых варианта. Первый – оформление в виде завитка плавников рыб (1). Второй – использование элемента в фитоморфном мотиве (4, 6, 9). Как будет показано далее, все изображения последнего варианта можно отнести к одному мотиву, получившему в этот период активное развитие именно в искусстве могильника Туэкта.

К **приему «поперечное» или «диагональное» рифление для элемента «линия»** в искусстве раннепазырыкского периода решено было отнести по аналогии с «продольным рифлением» все орнаменты, состоящие из параллельных линий. Но линии в этом приеме направлены не вдоль контура образа/ предмета или

[291] В настоящее время такой вариант оформления, представленный на реконструкциях С.И. Руденко, пересматривается Е.В. Степановой совместно с автором диссертации. Причиной для пересмотра служит наличие в комплектах конского снаряжения кургана фрагментов тел рыб. Следовательно, можно предположить (по аналогии с устойчиво существующими образами рыб в позднепазырыкский период), что плавники не украшали края покрышек, а служили плавниками для рыб – седельных подвесок. По результатам исследования предположительно выделяется два комплекта с седельными подвесками в виде рыб, различающимися по технике исполнения. В настоящее время исследование носит предварительный характер, поэтому в работе используется традиционный и общепринятый вариант С.И. Руденко.

его орнаментированной части, а под углом к ней (по диагонали, под прямым углом и т.д.).

На материале к. 2 мог. Башадар можно выделить три варианта использования приема (Таблица 20). Первый вариант представлен в образах тигра и кабана на саркофаге-колоде (1, 7). В изображении тигра «диагональным рифлением» трактована нижняя челюсть, у кабана рифлением передана волнистая шерсть на загривке. Второй вариант приема – ряд параллельных диагоналей. Он представлен и как «веревочный» орнамент (2, 4), и как обвивающая рукоять полоска золота (3), а также используется для окаймления образа хищной птицы на бронзовой пластине (6). Третий вариант в искусстве к. 2 мог. Башадар находим на керамике – два рядя диагональных линий, нижний из которых зеркально отображен по отношению к верхнему дают вариант «елочного» орнамента.

В материалах могильника Туэкта первый вариант использования приема для оформления шерсти кабана получает развитие в образах хищных птиц и коня (Таблица 21) – поперечным рифлением обозначены перья на шеях птиц, грива лошади и шерсть на загривке волка (11, 12–17). Второй вариант применения – «веревочный» орнамент используется в предметах конского снаряжения (5, 7). Третий вариант, представленный в искусстве к. 2 мог. Башадар, также реализуется в материалах могильника Туэкта. В могильнике «елочный» орнамент используется не только на керамике (8), но и на украшении узды (10).

В Туэкте появляется три новых варианта использования приема. Первый – орнамент на деревянных щитах (1–4, 9). Орнаментальная композиции на изображениях №2, 3, 4 построена на основе симметрии вращения: заполненный диагональным рифлением фрагмент последовательно поворачивается вокруг центральной точки (выделенной ромбом с крестом) на 90°, 180° и 270°, «оплетая» центр щита. Композиция на щитах №1 и №9 сохранилась не полностью. Однако имеющиеся фрагменты позволяют предположить, что в основе ещё лежала также симметрия вращения, что и позволило отнести все изображения в одну группу. Второй, новый вариант – орнамент «гармошка»: поперечное рифление поверхности цилиндра в сочетании с глубоким рельефом создает ощущение

«складчатой» поверхности (6). Третий вариант – применение приема для изображения когтей хищника (18).

Для **элемента «капля»** в искусстве к. 2 мог. Башадар можно выделить три варианта применения (Таблица 22). Первый вариант в орнаментальных композициях в сочетании с элементами «квадрат» и «треугольник» (1, 4). Второй вариант – использование элемента для заполнения поверхности тела рыбы (6). Нельзя не отметить, что данный вид изображения рыбы не получил распространения в искусстве пазырыкской культуры, в отличие от описанного выше варианта с запятыми, полумесяцами и кругами.

Третий вариант применения элемента – оформление ушей, глаз, ртов животных (2, 3, 5, 8, 9–13). В материалах кургана «капля» используется в образах зверей, независимо от категории – как в изображениях хищников и хищных птиц, так и в фигурах копытных. Анализируя специфику применения элемента в каждой из обозначенных категорий, можно отметить, что у копытных элементом обозначен рот (8, 10, 12) и ухо (9), у хищных птиц – рот, глаз и ухо (2, 3, 5), а у хищников только глаз (7, 11, 13).

В могильнике Туэкта (Таблица 23) элемент «капля» не включается в орнаментальные композиции с квадратом, однако используется в других орнаментальных композициях без зооморфных образов – в комбинации с полумесяцами, треугольниками (1, 4), «чешуей» (10), «сложными запятыми» (20), без других орнаментальных элементов (5, 7).

Второй выделенный в искусстве к. 2 мог. Башадар вариант в материалах могильника Туэкта отсутствует. Третий вариант используется без изменений – элементом продолжают обозначать глаза, уши, рот в образах звериного стиля (2, 6, 8, 11–13, 19, 21–23).

В могильнике Туэкта можно также обнаружить два новых варианта применения элемента: в цветочном мотиве (3, 13, 14–19, 24, 25, 26) и в элементе крест (9). В цветочном мотиве капля наиболее часто оформляет центральную часть, дублируя в рельефе её контур.

Элемент «круг» в материалах к. 2 мог. Башадар используется преимущественно для решения глаз копытных и птиц (Таблица 24). С одной стороны, такое совпадение с природными чертами звериных образов могло побудить не выделять этот элемент как орнаментальный. Однако в искусстве пазырыкской культуры натуралистичный по сути своей элемент приобретает и явные декоративные черты – дублирование контура (8) или его подчеркивание (7, 10), выделение рельефом или выступом (2, 3, 5, 11), масштабом (6).

Второй способ применения элемента – в декоративных фризах на текстиле или керамике. На войлочных седельных покрышках круг сочетается с полумесяцем и чередуется с двумя запятыми (1, 4). На керамике – с треугольниками (9).

В материалах могильника Туэкта (Таблица 25) активно используется первый вариант применения элемента (1–3, 10–12). Кроме образов копытных и хищных птиц, круг в Туэкте также используют для обозначения нижней челюсти кошачьего хищника (5), а для копытных применяют новый вариант – оформление элементом носа оленя на саркофаге-колоде (13).

Второй вариант применения элемента в декоративных фризах претерпевает значительные изменения. В сущности, в подобной композиции круг в Туэкте используется только раз в орнаменте на штанах (8). Круг на штанинах сочетается с ромбами. В могильнике появляется новый вариант применения элемента – как центра композиции, основанной на симметрии вращения (4, 6, 7, 9).

Элемент «крест» в искусстве к. 2 мог. Башадар используется только для украшения седла (Таблица 26). Крестом вместе с квадратами заполняют поверхность седельной покрышки (2, 3), украшают края упоров (1).

В материалах могильника Туэкта применение элемента становится разнообразнее (Таблица 27). Он также выступает в качестве украшения комплектов конского снаряжения, в данном случае, сбруи (1), а также для украшения седельных ремней (5). Но появляется и новый вариант – применение элемента для декора щитов (2, 3, 4). Крест появляется и выделяется, судя по представленным реконструкциям С.И. Руденко, цветом в центре щитов. Таким образом, выделение центра описанной ранее композиции, основанной на симметрии вращения,

происходит также, помимо квадрата, крестом. Крестом также оформляются края щитов (3, 4). Стоит также отметить, что этот элемент, единственный из рассмотренных нами, не использующийся в образах звериного стиля на протяжении всего раннепазырыкского периода.

Элемент «четырёхугольник» в искусстве к. 2 мог. Башадар, как и крест, в зооморфных образах не используется (Таблица 28). Более того, он не применяется и в композициях с ними. Можно выделить два варианта его использования – квадрат и квадрат/ромб с вогнутыми сторонами. Формально квадрат и ромб, безусловно, различные элементы. Решено было объединить их в одну группу, потому что, как видно из таблицы, их значение в искусстве пазырыкской культуры могло быть идентичным – оба не участвовали в композициях с зооморфными образами. Исключение составляет применение ромба в образе рыбы (8).

Анализ другого элемента («треугольника») показывает, что пазырыкцы свободно обращались с его формой – вытягивали, меняли кривизну сторон. Исходя из этого факта, квадрат с вогнутыми сторонами, отличающийся от «обычного» лишь кривизной, был определен в эту группу. Объединению квадрата и ромба также способствовало и то, что в настоящее время неизвестна ориентация седельных покрышек в кургане, где фигуры наиболее часто применялись. Можно предположить, что материал располагался не горизонтально, как показано у С.И. Руденко, а на наискосок[292].

В материалах к. 2 мог. Башадар квадрат используется для декора седельных покрышек (1–4) и обуви (6). Ромб применяют для оформления ремней узды (5, 7), а также в сочетании с квадратом на седельных покрышках (3).

В могильнике Туэкта элемент появляется в композициях с зооморфными образами (Таблица 29). В самих образах зверей ромб не используется, но применяется как «переходное звено» между ними и цветочным мотивом (16, 19). Кроме того, элемент используется в мотиве и без зооморфных изображений (4, 7,

[292] К таким выводам позволило прийти изучение Е.В. Степановой совместно с автором диссертации сохранившихся седельных подушек с фрагментами покрышек на них.

11, 13, 15, 18). Таким образом, первый вариант применения элемента – в фитоморфном мотиве.

Второй вариант – как композиционный центр при применении симметрии вращения. Так элемент используется как в многофигурных композициях (9), орнаментах на щитах (3, 5, 6, 8) и седельных ремнях в комбинации с пламевидным завитком (14) и оленьими рогами[293] (12).

В Туэкте ромб также включается в орнаментальные бордюры как композиционный центр мотивов на них (10 и 17). Так как подобные композиции основаны на зеркальной симметрии и параллельном переносе, они выделены в отдельную группу, а не объединены со вторым вариантом.

Четвертый вариант применения элемента совпадает с первым, выделенным в к. 2 мог. Башадар – «замощение» квадратами поверхности седельной покрышки (2). Пятым, специфичным для Туэкты вариантом является применение ромба для украшения стрел (1). В декоре стрел также видно, что ромб и квадрат легко подменяют друг друга, но, в целом, в материалах Туэкты преобладает использование ромба, а не квадрата, как в к. 2 мог. Башадар.

[293] Рога оленя не выделяются как отдельный элемент или мотив в искусстве пазырыкской культуры, так как на протяжении даже одного периода существуют в нескольких, значительно различающихся по форме вариантах. Помимо неустойчивости формы, у рогов фактически отсутствуют собственные композиционные варианты. Например, изображение №12 в таблице 29 по структуре идентично изображениям №7, 18 в ней же. В каждом из изображений трехчастный фрагмент повторяется три раза. Наиболее часто подобный трехчастный мотив используется в композиции с цветочным мотивом (№11, 15, 18, 19 в таблице 29). Следовательно, можно предположить, что и разрабатывалась она для него, а рога и пламевидный завиток (12 и 7) лишь заменяют его. Но если для пламевидного завитка существуют и собственные композиционные решения, то для рогов они отсутствуют.

2.3. Орнаментальные мотивы башадарского периода: «голова хищной птицы» и «цветочный мотив»

Основным критерием, позволившим отделить в искусстве пазырыкской культуры орнаментальные мотивы от орнаментальных элементов, служила не только простота и неделимость формы последних. Мотив, как было обозначено в главе 1, исчерпывающе описывается как устойчивая комбинация одного или нескольких элементов. На анализируемом раннем этапе пазырыкского искусства фактически отсутствуют многокомпонентные мотивы, поэтому описанная система элементов практически полностью охватывает репертуар раннепазырыкского орнамента.

Тем не менее, существуют две фигуры, которые невозможно описать в рамках выделенных элементов – «голова хищной птицы» и «цветочный мотив».

Существенным отличием обозначенных мотивов является их изначальная неделимость на элементы. Например, хотя головка хищной птицы (Таблица 30) может содержать в себе, судя по контуру, элементы чешуи и спирали, нельзя отделить их и сохранить мотив неизменным не только в формальном, но и в смысловом отношении. Центральное «ядро» цветочного мотива сложнее, и легче подвергается деформациям. Однако можно выделить два варианта «три бутона» или «бутон и два листа». К вариантам ядра добавляются пары листьев.

Критерием невозможности отделения какой-либо части мотива как элемента служит не только нарушение формы мотива, но и неартикулированность его частей как элементов. Каждый из описанных выше орнаментальных элементов при некоторых деформациях (кривизна сторон, масштаб) сохранял полный замкнутый контур, показанный на изображении. В отдельных случаях, когда из-за смещения элемент нельзя увидеть полностью в каждом орнаментальном ряду, он показан только в верхнем, например, «пламевидный завиток» на шкуре тигра (Рис. 44).

Соответственно, отсутствие как минимум одного замкнутого контура говорит и об отсутствии элемента.

Такой акцент на контуре, то есть формульной стороне изображения представляется обоснованным не только с точки зрения исследователя, то есть современного наблюдателя. Не-выделение элемента дополнительным контуром, как кажется, может указывать и на отсутствие его в композиции по замыслу создателя. По этой причине, если в мотиве появлялся контур элемента, например, капли на бутоне цветочного мотива, то это изображение включалось в группу образов с этим элементом.

Следовательно, в завершении характеристики сложившейся в раннепазырыкский период орнаментальной системе нельзя не упоминать о сформировавшихся, помимо описанных элементов, двух мотивах. Мотивы тесно взаимосвязаны между собой, особенно в искусстве могильника Туэкта. Ниже предлагается проанализировать пути формирования мотивов в пазырыкском искусстве, а также привести краткую историю их исследования.

Первый мотив обозначается в отечественной скифологии как **«голова хищной птицы»**, «голова грифона», или «сложный завиток»[294]. В целях ясности в настоящей работе будет применяться именно обозначение «голова хищной птицы».

Мотив неоднократно привлекал внимание исследователей искусства скифо-сибирского звериного стиля. В частности, его выделяла в рамках тагарского искусства как фитоморфный орнамент М.П. Завитухина, исследовали в раннескифском искусстве на материалах комплекса Аржан 2 к. В. Чугунов, П.И. Шульга, В.И. Кисель, а также в контексте искусства Казахстана — М.Б. Чубаева.

Показательно, что в историографии мотива выделяются две различные трактовки: как грифоньих голов у П.И. Шульги и как фитоморфного мотива у М.П. Завитухиной, так и позиция к. В. Чугунова о двойственной, фито-орнитоморфной

[294] Как «сложный завиток» мотив обозначает В.А. Кисель (Кисель В.А. Погребальное убранство из кургана Аржан-2: декор, технологии, авторство // CAMERA PRAEHISTORICA. 2019. №2(3).С. 110). Исследователь отрицает исходную связь мотива с орнитоморфным образом, но допускает, что она могла появиться в связи с возросшим значением хищной птицы в зверином стиле (Кисель В.А. «Сложный завиток» в скифском зверином стиле и наборные пояса древних кочевников // SCYTHIA et SARMATIA: Сборник статей / Отв. ред. А.А. Малышев. М.: МАКС Пресс, 2019. С. 100–108). Об обозначении связи мотива с головкой грифона см. Килуновская М.Е. Семенова В.А., Семенов А.В., Бусова В.С. Поясные наборы в культуре кочевников Тувы // Новые исследования Тувы. 2021. № 1. С. 42.

семантике образа. Можно не только согласиться с мнением К. В. Чугунова о том, что в разных регионах у мотива могла быть разная коннотация, не исключающая ни один из предложенных вариантов, но также отметить его вывод о том, что распространение описываемого мотива как «устойчивой иконографической схемы» позволяет установить связь между искусством лесостепного Алтая, Тувы и Минусинской котловины и, следовательно, рассматривать мотив в широком территориальном контексте[295]. Таким образом, краткая историография вопроса позволяет показать устойчивое распространение мотива на территории Саяно-Алтая и приграничных областей.

Разные варианты семиотической трактовки мотива, а также существование его двойного названия вынуждают дать некоторое формальное определение мотива в контексте искусства пазырыкской культуры. Наиболее четкое описание мотива сформулировал в своих работах В.А. Кисель. Он его называет именно «сложным завитком» и описывает как изогнутую каплю или букву S, которую могут дополнять закругленные или заостренные выступы[296]. Данное определение согласуется с трактовой «сложного завитка» в искусстве кочевников Тувы и Казахстана, где при общей каплевидной форме элемента закругленный завиток мог читаться как клюв хищной птицы. Подобная изогнутая форма также объясняет родство с фитоморфными мотивами и принадлежность «сложного завитка» к данной группе в классификации М.П. Завитухиной[297].

Тем не менее, материал пазырыкской культуры дает уже на этапе формирования свой вариант: как правило, нижняя часть S-образной фигуры нивелируется, но взаимен в верхней развивается до хохолка один из закругленных выступов.

Также в контексте различия в трактовках хотелось бы обратить внимание на глаз птицы. Сравнение в классификации М.П. Завитухиной двух категорий

---

[295] Чубаева М.Б. Орнаментальный мотив «Сложного завитка» в произведениях скифо-сибирского звериного стиля // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2013. №2. С. 53–54.

[296] Кисель В.А. «Сложный завиток» в скифском зверином стиле и наборные пояса древних кочевников // SCYTHIA et SARMATIA. С. 100.

[297] Завитухина М.П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Публикация одной коллекции. Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. С. 94–95.

изображений «голова хищной птицы» и «растительные мотивы» показывает, что при общем контуре отдельных изображений, основным отличительным признаком хищной птицы является четко обозначенный двойным кругом глаз. Более того, для «головы хищной птицы» характерна утолщенная, но не сильно изогнутая форма клюва, в то время как в фитоморфных изображениях клюв приближается к дуге как к органической части завитка. Тем не менее, об определенном единстве подобных, столь разных по формальным описаниям, образов, говорит, в частности, конский налобник из коллекции И.А. Лопатина, датируемый V в. до н. э.: фигуративное, проработанное изображение хищной птицы с обозначенными глазом и клювом переходит в растительный мотив с аналогичным контуром[298]. Отсутствие в группе пазырыкских вариантов мотива черт орнитоморфного образа позволяет Н.Л. Членовой назвать их «птичьими головами “растительного” типа»[299].

Различия в наименовании и интерпретации мотива, а также отсутствие исследований о его роли в искусстве пазырыкской культуры вынуждают более подробно рассмотреть этот круг вопросов. С целью проследить историю формирования и развития мотива предлагается проанализировать формально-стилистические особенности материалов добашадарского, башадарского и позднепазырыкского периодов пазырыкской культуры.

В рамках изучения путей формирования мотива обращают на себя внимание не только материалы наиболее древних курганов пазырыкской культуры — Кайнду, к. 7, Тыткескень-6, к. 27, но и территориально и хронологически близкие комплексы, в частности, Балык-Соок-1. Данные погребения дают наиболее ранние примеры мотива «головы хищной птицы» в искусстве культуры и позволяют на основе типологического ряда изображений определить основные тенденции его развития в раннепазырыкский период.

---

[298] Данная классификация носит обобщенный характер и не описывает все существующие модификации фигуративного элемента в к. 2 мог. Башадар. Тем не менее, основная цель такого обобщения — подчеркнуть не только две формально-стилистические линии развития, но и соответствующие им два типа образов — растительный и хищный.

[299] Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры М.:Наука, 1967 С. 137–138.

Анализ и сопоставление композиций на предметах допазырыкского и добашадарского искусства, рассмотренных нами ранее, позволил обозначить основные тенденции сложения мотива в этот период. Анализ дальнейшего развития мотива позволяет показать, что в искусстве башадарского периода получили развитие все три, обозначенные выше и представленные в таблице, тенденции.

Сформированная в добашадарский период форма мотива как круга с дугой-выступом и запятой получают развитие в искусстве башадарского периода. Более того, складывается и традиция двойственного семантического значения «головы хищной птицы». В частности, анализ растительных форм подвесок с запятыми из к. 2 мог. Башадар (9) показывает, что отсылка к образу хищной птицы, «скрытая» за растительным орнаментом при взгляде на изображение сверху вниз, становится очевидной, если смотреть снизу вверх: четко, в таком случае, прорисовывается клюв птицы, её хохолок, разделенные «запятой». Таким образом происходит шифрование изображения через его функциональные особенности.

Важно, что в случае с зашифрованными хищными образами в конском снаряжении из к. 2 мог. Башадар зрителю давался своеобразный «код-ключ» для дешифровки — псалии с мотивом на концах. Учитывая технологические и функциональные особенности, анализируемый образ растения-птицы на псалиях изображался дважды, поворачиваясь при этом на 180°, что давало отображение двух сторон образа. Учитывая тот факт, что образ хищной птицы был скрыт, «зашифрован» в образе растительного орнамента, можно сказать, что пазырыкцы, используя функциональные и технические особенности артефактов, вкладывали в их форму дополнительное значение, обусловленное психологией восприятия.

Более того, в к. 2 мог. Башадар в развитии элемента от формы запятой можно выделить две основные траектории: трехчастная композиция, завершающаяся изогнутым волнообразным элементом, напоминающим хохолок птицы и отсылающим дальше к образу хищной птицы, и второй вариант — трехчастная композиция, завершающаяся округлым щитовидным элементом. Важно также отметить, что в обоих композиционных вариантах присутствует внутренний рельефный завиток, призванный, возможно, напомнить о клюве хищной птицы.

В к. 1 мог. Туэкта, благодаря развитию мотива сложного завитка по двум, описанным выше линиям, мы практически не находим единого «амбивалентного» фито-зооморфного мотива. Большинство образов носят теперь четкий растительный (16–17) или звериный (12) характер. Исключением является комплекс седельных украшений с налобной четырехчастной бляхой (10), состоящей из четырех сложных завитков, повторяющих этот мотив из к. 2 мог. Башадар в виде трехчастной композиции с завитком сверху и запятой, отделяющей символический клюв и такими же украшениям S-видной псалии. Показательно при этом аналогичное изображение четырех «головок хищных птиц» в виде свастики в качестве кожаной аппликации-украшения в этом же кургане (14).

Существует и еще одно значительное пересечение между сформировавшимися образами «головок хищных птиц» и фитоморфными подвесками в к. 1 мог. Туэкта. Так, если сравнить бляху с изображением двух голов хищных птиц и деревянные украшения узды и седла, то можно отметить, что основа в виде запятой с двумя изогнутыми концами у них общая. Наиболее наглядно это сходство проявляется при повороте бляхи на 180°, когда цилиндрическая часть оказывается вверху, и в симметричном отображении относительно прямой. Эта же бляха дает нам пример двойного прочтения образа хищной птицы сверху вниз и снизу вверх, благодаря рельефному хохолку, при переворачивании считываемом как клюв.

На материале к. 1 мог. Туэкта можно также проследить, как изначально просто приставленные к псалии элементы в виде голов хищной птицы постепенно обретают с ней целостность. Изменение положения S-образной псалии по отношению к ее завершающим элементам приводит к их большему «сцеплению». И, таким образом, обретение окончаниями основной линии псалии зооморфных черт хищного животного в соединении с фитоморфными завершениями логически приводит к преобразованию данной сцены терзания в отдельный художественный образ – псалию в виде головы хищного кошачьего, переходящую в две «головки хищных птиц», соединенные фитоморфным завитком (18). Этот целостный образ также получает распространение и в виде бляхи. к. 1 мог. Туэкта дает, таким

образом, достаточно полное представление о развитии отмеченных в к. 2 мог. Башадар тенденций.

В завершении анализа развития мотива упомянем о его развитии в позднейших памятниках пазырыкской культуры, в частности, в к. 11 мог. Берел (Рис. 45) и к. 2 мог. Пазырык (Рис. 46). Здесь происходит не только полное формирование композиционной системы образов трех хищных птиц из трехчастного завитка, но не менее важна тенденция перехода от двухплоскостного к трехплоскостному изображению, намеченная в материалах к. 1 мог. Туэкта. В к. 2 мог. Пазырык мастера удивительно свободно оперируют этой системой. Она включается в структуры образов на навершии в виде головы хищной птицы, где представлена в варианте объемной головы птицы с плоским телом когтистой рыбы, когтящей плоскую птицу. Ключевыми факторами, соединяющими образ на «голове хищной птицы» с описанными, являются сочетание объемной головы хищника и плоского тела его жертвы, а также само воплощение сцены терзания. Данный пример развития говорит не столько о сложении конкретных образов или форм в пазырыкском искусстве, сколько призван проследить формирование некоторых изобразительных принципов сочетания образов в распространенной сцене терзания и при переходе от плоскости к объему, так как именно сохранение основных принципов изобразительности, вне зависимости от набора образов, как представляется, и позволяет определить сущность искусства.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Во-первых, до появления пазырыкского искусства на территории Алтая уже существовал мотив «головы хищной птицы» и сложились такие приемы его использования, как орнаментальное заполнение изобразительной поверхности, оформление отдельных частей конского снаряжения и применение оптической пространственной игры на основе зрительного восприятия орнаментальной поверхности. Далее, в добашадарский и башадарский периоды пазырыкской культуры мотив «головы грифона» развивается в сторону большей фигуративности и изобразительности, что приводит к выделению параллельных линий развития и формированию орнитоморфного и фитоморфного образов. Более того, из контурного изображения добашадарского

периода в конце башадарского и позднепазырыкском периоде складывается художественный образ: сцена терзания, в которой орнаментальный абстрактный мотив превращается в фигуративное изображение головы грифона.

Выделенная в рамках развития мотива «головы хищной птицы» линия с цветочными элементами (15, 16, 17) может быть обозначена не только как одна из тенденций развития этого мотива, но и как часть истории развития другого мотива – цветочного.

Если основу формирования мотива «головы хищной птицы» можно выделить в допазырыкском искусстве – выступ и дуга над пустотой, то **«цветочный мотив»**, исходя из изученных нами материалов появляется только в искусстве пазырыкской культуры (Таблица 31). Основной его элемент – бутон и два крупных, почти круглых листа под ним, появляется в материалах к. 2 мог. Башадар (1). Наибольшее развитие мотив в раннепазырыкский период получает в искусстве могильника Туэкта.

В материалах могильника можно выделить четыре линии развития цветочного мотива. Общим для всех путей развития мотива в этот период является сохранение его центральной части – бутона и двух листов. Но уже в Туэкте форма листьев значительно меняется. На изображении №7 можно увидеть, что центральный бутон выделяется дополнительным элементом – каплей, в то время как округлые по силуэту листья акцентированы спиралями. Таким образом, при сохранении общего, идентичного раннему контуру мотива из к. 2 мог. Башадар, форма листьев внутри него меняется с округлых и толстых на тонкие спирали, а форма бутона несколько упрощается до капли.

Спирально обозначенные листья уже не обязательно должны быть заключены в форму круга (8, 2, 6, 16–18). Тем не менее, основа мотива – три элемента, «прорастающих» из одной точки – сохраняется. Однако из-за значительного отделения листьев в Туэкте формируется и наиболее устойчивым оказывается вариант мотива, в основе которого лежат три «бутона», близких по форме к капле. В таком варианте мотив развивается как без листьев (11, 14), так и

с листьями (9, 10). Более того, именно такой вариант включается в зооморфные образы как рога (4, 5).

Отдельно стоит отметить два наиболее сложных по структуре варианта, появившихся также в материалах мог. Туэкта (12, 13). В декоративных фризах на дереве и тканях цветочный мотив приобретает наиболее сложную структуру и очертания. Например, мотив на деревянной уздечной застежке (12) сохраняет в центре описанную комбинацию из бутона и двух листьев-спиралей, но обладает и двумя дополнительными, дугообразными изогнутыми листьями, края которых напоминают «чешуйчатый» орнамент. В узоре на войлочной ткани неизвестного назначения (13) мотив также включает в себя сердцевину из трех элементов и длинные, уходящие вниз листья. Каждый листок дополнительно украшен треугольниками и каплями. Представленными вариантами, на наш взгляд, исчерпываются линии развития мотивов в раннепазырыкский период.

В качестве предварительного размышления к дальнейшему анализу развития мотивов в искусстве позднепазырыкского периода и, особенно, мог. Пазырык, отметим, что если мотив «головки хищной птицы» получил широкое распространение не только на территории пазырыкской культуры, но, в целом, на территории Саяно-Алтая, то цветочный мотив зарождается в искусстве раннепазырыкского периода и получает наиболее активное развитие именно в рамках искусства пазырыкской культуры.

В путях развития описанных мотивов в позднепазырыкский период можно выделить и второе существенное отличие. Мотивы значительно различаются по степени стабильности формы.

Мотив «головки хищной птицы» в основных своих вариантах сформировался в раннепазырыкский период и оставался практически неизменным по форме на протяжении всего своего существования. Основные различия, происходившие с ним в процессе эволюции – усиление связи с зооморфным образом, то есть переход от неизобразительной формы с запятой к изобразительному изображению головы хищной птицы и появление новых композиционных вариантов – симметрии вращения, а не только применение в рамках бордюров.

Цветочный мотив, напротив, в позднепазырыкский период меняется значительно. При сохранении в части композиций, например, пальметтах в наборах конского снаряжения описанного «ядра» из трех «бутонов»[300], в искусстве курганов могильника Пазырык мотив значительно усложняется. Например, орнамент на кожаной обуви (Рис. 47) настолько сложен по составу и количеству включенных в него орнаментальных элементов, что отнесён в классификации С.И. Руденко к иной, отличной от приведенных выше пальметт группе мотивов. Тем не менее, в основе этого варианта сохраняется описанная выше базовая структура – два листа в виде спиралей и бутон между ними. В данном случае в бутоне появляются дополнительные три элемента «чешуи» и специфический, на первый взгляд, элемент из двух соединенных дуг в основании бутона, но эта деталь также зарождается в раннепазырыкском искусстве – аналогичная комбинация представлена в описанной композиции на дереве из Туэкты. Различие заключается в «чешуйчатом» контуре туэктинского варианта мотива.

[300] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 130.

2.4. Принципы сочетания орнаментальных элементов и зооморфных образов в раннепазырыкский период

В данном параграфе будут рассмотрены и проанализированы исключительно орнаменты и орнаментальные элементы, приемы, которые включаются в состав образов животных, украшают образ животного или его часть, или, при определенной логике рассмотрения, конструируют образ.

Все зооморфные изображения мы будем делить по категориям – хищные птицы, хищники и травоядные копытные. Разделение на хищников и травоядных копытных обосновано одной из главных смысловых и композиционных составляющих скифо-сибирского звериного стиля – сценами терзания и борьбы животных. Выделение в самостоятельную категорию образов хищных птиц позволяет отобразить специфические, используемые только для орнитоморфных образов орнаментальные элементы и проанализировать впоследствии их по отношению к определенным в методологической главе работы знаковым положениям семиотической системы звериного стиля. Особую роль образа хищной птицы как существа «нижнего мира», «мира мертвых» и её связь с образом грифа-падальщика в контексте погребального обряда пазырыкской культуры также выделяет Д.В. Черемисин[301]. Следовательно, анализ специфики взаимодействия орнаментальной системы с этой категорией образов в сравнении с применением орнаментов в образах хищников и травоядных копытных позволит узнать, нашла ли отображение эта роль в орнаментальной системе.

[301] Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры (семантика звериных образов в контексте погребального обряда): дисс. … канд. исторических наук, 2005. С. 178. Исследователь предполагает «Благостное значение образа грифона связано с архаической концепцией смерти и ролью падалеедящих животных как "погребателей". (Там же. С. 85.). На тождественность в рамках данной исследовательской концепции образов хищной (ушастой) птицы), грифона и грифа указывает следующая фраза исследователя: «Преобладание изображений фантастической хищной птицы (грифона или "фифа") в искусстве пазырыкской культуры…» (С. 85).

В материалах раннепазырыкских курганов вне комплексов Туэкта и Башадар можно выделить шесть зооморфных образов с орнаментальными элементами[302] (Таблица 32). На основе изображений можно выделить три комбинации образов и элементов, приемов: олень и поперечное (диагональное) рифление, хищная птица и треугольник, хищная птица и спираль (Таблица 33). Диагональное рифление передает рога оленя. В то же время, в этом элементе можно усмотреть тенденцию к представлению одного рогового отростка как пламевидного завитка, которая будет акцентирована в материалах туэктинских курганов. В образах хищных птиц треугольником или спиралью обозначается ухо. Показательно, что подобное обозначение типично для ушей хищников. Например, в к. 2 мог. Башадар треугольником будет обозначено ухо волка, а спиралью – кошачьего хищника. Также необходимо отметить, что, хотя в рассматриваемых раннепазырыкских курганах отсутствуют орнаментированные изображения кошачьих хищников, репертуар элементов, используемыех для копытных, полностью отличается от репертуара орнаментов для образов хищных птиц.

В к. 2 мог. Башадар орнаментированы образы хищной птицы, волка, головы барана и все изображения на саркофаге-колоде – тигры, лоси, кабаны, олени, бараны. Всего выделяется 13 зооморфных орнаментированных образов (Таблица 34). Один образ в этом случае может быть также представлен как мотив, так как повторяется в композиции многократно.

Анализ декора зооморфных образов показывает, что для их оформления использовали 11 орнаментальных элементов и два приема[303]. Из них половина – «чешуя», «когти», «пламевидный завиток», треугольник, запятая, капля – являются

[302] В данную группу не входит изображение рогов из кургана Боротал-1, так как рога с чешуйчатым орнаментов являются деталью головного убора человека, а не коней. Д.В. Черемисин, анализируя семантику головных уборов людей в погребениях пазырыкской культуры включает их в семантическую систему звериного стиля и отмечает, что значение головных оборов людей можно интерпретировать в контексте конских масок: «в этих масках реальный конь с рогами оленя или горного козла, участник погребального ритуала воплощает тот же самый персонаж, чей образ представлен в фигурках рогатых коней на головных уборах». (Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры (семантика звериных образов в контексте погребального обряда): дисс. … кандидата исторических наук, 2005. С. 150).

[303] Не все из выделенных в начале главы 13 элементов используются в зооморфных образах, поэтому репертуар уже. Не выделяются нами в образах звериного стиля в этом погребении элементы «крест» «четырехугольник (квадрат или ромб).

общими для всех анализируемых категорий образов – хищных птиц, хищников и копытных травоядных (Таблица 35).

Говоря о тенденциях, характерных для изображений хищников и травоядных животных, можно отметить, что ни для изображений травоядных из Башадарского и выше проанализированных раннепазырыкских курганов не используется элемент «спираль». Только в рогах оленя появляется «пламевидный завиток», развившийся, возможно из описанной тенденции в образах из других курганов раннепазырыкского периода.

В к. 1 мог. Туэкта в наличии все три категории орнаментированных изображений: хищные птицы, хищники и травоядные животные (Таблица 36). В категории «хищные птицы» выделяется 11 примеров[304]. В четырёх из пяти хищных птиц[305] используются прием «продольного рифления» – обозначает шерсть/оперение (Таблица 37). Во всех образах применяется элемент «полумесяц» – обозначает дугу клюва. В одном мотиве хищной птицы рифление по форме для оперения заменено на «пламевидный завиток», в другом – на треугольники.

Среди хищников можно выделить семь образов. Для всех образов характерно использование элемента «чешуя» для обозначения клыков и крыльев. Специфическим только для хищников и хищных птиц остается элемент «спираль». Богато орнаментированы категории хищных птиц и категории хищников – для них

[304] В таблице не выделяются ни в одной из категорий образ синтетического существа, обозначенного Л.Л. Барковой (Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов) // АСГЭ. 1987. Вып. 28. С. 5–29). как образ «грифо-коня-тигра» (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. С, 1–3), так как у него отсутствует клюв как указатель на мотив именно хищной птицы. Кроме того, в нем выделяются элементы «чешуя», круг и прием продольное рифление. Все они уже отмечены по другим мотивам и в категории хищных птиц, и в категории хищников. Следовательно, исключение этого образа из предлагаемой классификации не влияет на её конечный результат. Не включает также представленная в диссертации классификация образ также относимого к орлиноголовым грифонам Л.Л. Барковой грифо-барана, так как и у этого синтетического существа можно выделить элементы, присутствующие по другим мотивам во всех категориях образов – продольное и поперечное рифление (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXI, 8, 10, 11). Основанием для исключения образов из этой категории также послужила вероятная трактовка «барано-грифа» как коня, а «грифа-коня-тигра» – как верблюда. (См. Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов). С. 6, Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. С. 89, 90, Канторович А.Р. К вопросу об истоках и вариациях образов грифона и грифоподобных существ в раннескифском зверином стиле. С. 201).

[305] Изображение грифона выносится за рамки этой классификации, так как его сложно однозначно отнести к хищным птицам или же хищникам. Все, используемые для него элементы и приемы применяются в мотивах категории хищных птиц, так что исключение этого образа на итоговый результат не влияет.

используют по 11 и 8 элементов соответственно. Наименее насыщены фигуры копытных травоядных (6 элементов).

Во Втором Туэктинском кургане можно выделить также три категории изображений – хищные птицы, хищники и травоядные животные (Таблица 38). К хищникам относится один кошачий хищник, также как к хищным птицам только одна головка. К травоядным – всего четыре образа.

В сравнении с к. 2 мог. Башадар и к. 1 мог. Туэкта в к. 2 мог. Туэкта сохранился небольшой комплект материалов, и зооморфных образов в нем выделено нами значительно меньше. Вероятно, с такой фрагментарностью дошедшего инвентаря может быть связан и тот факт, что репертуар орнаментальных элементов разных категорий зооморфных образов практически не пересекается – можно выделить только один общий для всех категорий элемент, запятую. Для хищных птиц и копытных также общим является круг, для копытных и хищников – «чешуя».

Всего в образах мог. Туэкта представлено три категории и 12 орнаментальных элементов. Из орнаментальных элементов и приемов специфическими для Первого Туэктинского кургана являются «поперечное рифление» и «четырехугольник». Специфичны для Второго кургана – «сложная» запятая» и «когти». Любопытно, что именно во Втором Туэктинском кургане в образах травоядных – типе лося появляется спираль, ранее характерная исключительно для хищных образов.

Определив репертуар орнаментальных элементов, предлагается провести анализ соотношений орнаментальных элементов для разных категорий образов – хищные птицы, хищники и копытные травоядные. Так как количество элементов строго ограничено, то для оценки зависимости орнаментального репертуара различных категорий предлагается следующий метод. Для каждой категории определяется количество используемых для неё орнаментальных элементов – оно соответствует количеству ячеек со знаком «плюс» («+») в её строке в таблицах, приведенных в Приложении (Таблицы 33, 35, 37, 39, 40). Далее определяется, сколько из этих элементов задействованы также для других категорий (Таблицы

41–43). Процентное соотношение, то есть деление количества задействованных элементов на количество элементов выбранной категории показывает долю репертуара одной категории в другой. Например, для категории хищника в к. 2 мог. Башадар нами выделено девять элементов и приемов, восемь из которых также используют в категории хищной птицы. Следовательно, 8/9*100% = 89% орнаментального репертуара хищника используется для декора образов хищной птицы[306].

Представленные в таблицах данные показывают, что репертуар орнаментальных элементов был ограничен и един для всех категорий образов. В рамках ограниченного репертуара, тем не менее, была существенная разница в количестве используемых элементов для различных категорий. Именно различным количеством элементов (объемом репертуара) и объясняются представленные процентные соотношения. Наибольшим репертуаром в к. 2 мог. Башадар и к. 1 мог. Туэкта обладали хищные птицы, в него практически полностью входил набор элементов для других категорий. Следовательно, доля заимствования хищными птицами элементов хищников и копытных травоядных наибольшая и составляла почти 100%. Высокий процент совпадения репертуаров хищников и хищных птиц в сравнении с уровнем совпадения репертуаров хищных птиц и копытных объясняется в этих курганах, на наш взгляд, не столько их общим репертуаром (он не отличался от элементов копытных травоядных), сколько большим в сравнении с копытными травоядными набором элементов.

Отдельно отметим, что существует значительное расхождение в результатах анализа к. 1 и к. 2 мог. Туэкта. Эта разница, как представляется, объясняется большей разграбленностью второго кургана и, как возможное следствие, практически полным отсутствием изображений хищных птиц.

Результаты проведенного анализа, таким образом, очень ограниченно совпадают с высказанными в первой главе предположениями по концепции Д.С. Раевского. Подтверждается только предположение о преобладании в репертуаре

[306] Расчёты для остальных категорий зверей и памятников приводились по аналогии с описанным по приведенной формуле.

хищников репертуара хищных птиц. Тем не менее, полученные результаты согласуются с тезисами Д.В. Черемисина, применившего «мифологическую концепцию» Д.С. Раевского к искусству пазырыкской культуры в контексте погребального обряда.

Если проранжировать выделенные категории образов в порядке сокращения орнаментального репертуара, «обеднения» декора, то и для к. 2 мог. Башадар, и для к. 1 мог. Туэкта получим следующий ряд: хищные птицы – хищники – копытные травоядные. Следовательно, наиболее активно выделялись декором именно образы хтонического мира, «мира мертвых» – хищные птицы и хищники. Этот факт, а также то, что именно хищные образы обладали в курганах этого периода наиболее богатым репертуаром орнаментальных элементов по сравнению с копытными, выступающими в подчиненной роли, показывает, что орнаментальная система искусства пазырыкской культуры создавалась под воздействием и учитывала систему значений, «мнемонических сообщений» звериного стиля.

Описанная картина значений может показаться недостаточно четкой и однозначной для подобных выводов об орнаменте как части коммуникативной системы звериного стиля. Однако отсутствие четкой системы значений не обязательно для данной системы и объясняется двумя, описанными в первой главе работы, предпосылками. Представленная здесь система значений орнамента, соотносимая с системой кода зоологического, является лишь внутрисемиотическим переводом[307], но не истинным набором значений. Следовательно, остается вероятность, что отдельные значения не могут быть в этом переводе четко обозначены. Вторая характеристика, указывающая на отсутствие в значения системы «конкретных» сообщений, – её мнемоническая функция.

Извлечь сообщение из данной системы тем более сложно в виду двойного семиотического статуса каждого предмета в пазырыкской археологической культуре. Е.В. Антонова и Д.С. Раевский справедливо утверждают, что фактически любая вещь, в контексте археологических исследований, имеет как значение «знака

[307] Раевский Д.С. Мир Скифской культуры. С. 404.

для нас», так и значение «знака для них» [308]. Можно также говорить о том, что семиотическое множество «знак для них» является собственным подмножеством «знака для нас». Если принимать во внимание, что две, указанные З. Самашевым коннотации вещей[309] включены в поле «знак для них», то оно расширяется достаточно сильно и остаётся открытым вопрос о границе между данным множеством и его дополнением в «поле для нас».

Таким образом, подтверждается на описанном материале наше предположение о маркировке кошачьих хищников и хищных птиц как существ хтонического мира также и посредством орнамента.

Предположение об обозначении разных категорий звериных образов разным набором орнаментальных элементов не находит столь явного подтверждения. Однако сравнительный анализ орнаментального репертуара по сводным данным из описанных могильников в нижеследующих таблицах показывает, что при ограниченном и общем для всех проанализированных памятников наборе элементов, в каждом конкретном, взятом изолированно, комплексе для разных категорий зверей он несколько различается, что также косвенно может подтвердить высказанные выше предположения.

[308] Антонова Е.В., Раевский Д.С. Археология и семиотика. // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.1: сб. науч. статей / Гл. ред. А.В. Евгалевский. Донецк: ДонНУ, 2002. С. 12–13.

[309] Исследователь, анализируя находки из Берельских курганов, отмечает, что независимо от использования вещей из погребений в реальной жизни, участие их в погребальном обряде перехода из мира живых в мир мёртвых предполагает «перекодировки их прежнего знаково-понятийного содержания как образов-изображений и превращения их в новый текст (мифологический), для расшифровки которого требуется уже иной ключ» (Самашев З.С. Некоторые результаты исследований Берельских курганов // Terra Scythica. С. 224).

2.5. Особенности зрительного восприятия орнаментальных композиций раннепазырыкского периода

Формальный анализ и классификация орнаментальных элементов и мотивов, вероятно, представляет собой наиболее известный и исторически обоснованный подход к изучению орнамента. Одним из основателей подобного метода можно считать А. Ригля. Его замечание о том, что хотя греческие цветочные мотивы имеют ближневосточное происхождение, соединяющие их элементы специфически греческие[310] стало одним из оснований выбрать для анализа и построения классификации также и элементы, а не только мотивы, так как, именно анализ элементов позволяет выявить в полной мере специфические черты, свойственные искусству культуры.

В контексте анализа взаимодействия орнамента и зрителя отметим, что при всей обоснованности и объективности, разложение орнамента на отдельные составляющие не позволяет увидеть композицию как целое. Некоторые ограничения подхода А. Ригля описал, в частности, и Л. Визинг. Исследователь справедливо отмечает, что формальная эстетика концентрируется, в первую очередь, на соотношениях частей внутри композиции, их взаимоотношениях друг с другом, но не на принципах организации и воздействия на зрителя композиции в целом[311]. Возможно, что именно подобный подход отчасти и обусловил частое понимание орнаментальной композиции как структуры и исключение из неё смыслового компонента.

Анализ зрительного восприятия, эстетической реакции зрителя в контексте семантического поля композиции, как кажется, позволяет дополнить формальную классификацию. Некоторые недостатки гештальт-подхода очевидны и были

[310] Riegl A. Problems of style. Foundations for a history of ornament. Princeton, New Jerse: Princeton University Press, 1992. P. 8.
[311] Wiesing L. The Visibility of the Image. History and Perspectives of Formal Aesthetics. London: BLOOMSBURY ACADEMIC, 2018. P. 30.

обозначены во введении первой главы диссертации. Вместе с тем полезным представляется понимание композиции как поля, которое по замыслу автора создает конфигурация сил[312]. Кроме того, в условиях работы с материалами бесписьменной культуры выявление композиционных особенностей, которые влияют на реакцию зрителя – одно из немногих доступных средств реконструкции художественного мышления носителей культуры и, в конечном итоге, понимания её художественного языка.

Отдельные тенденции во взаимодействии орнамента и зрителя были прослежены нами ранее, в контексте анализа смыслового компонента орнаментальных композиций. Тогда были выделены «конструктивная» и «деструктивная» роли орнамента по отношению к образу и отмечен их игровой характер.

Для дальнейшего анализа пазырыкских орнаментов также полезно будет и замечание Р. Арнхейма о соотношении «фигуры и фона» а точнее «фигуры» и «негативного пространства» как балансирующих друг друга центров сил[313]. Такое понимание композиции позволяет придавать одинаковую ценность позитивному и негативному изображению в замысле автора.

В орнаментах пазырыкской культуры один из наглядных примеров действия этого принципа – орнаменты на саркофаге-колоде из к. 2 мог. Башадар (Рис. 48 и 49). Исследование орнаментов с разных точек зрения показывает, что при изменении освещения меняется и воспринимаемый зрителем орнаментальный элемент. Эффект изменения орнамента обусловлен техникой изображения. Орнаментальный элемент «когти» образован с помощью снятия лицевого слоя кожи. Рельеф и контрастность блестящего фона и матового изображения при изменении ракурса обзора (или при изменении освещения) и создают различные варианты орнамента.

Хотя «позитивный» вариант – когти получил наибольшее распространение, в дальнейшем в позднепазырыкский период можно будет наблюдать переход

[312] Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. P. 215–215.
[313] Ibid.

отдельных орнаментальных элементов из области «позитивного» в область «негативного» изображения. Пример с башадарскими аппликациями показывает, что для создателей пазырыкского искусства изначально были равнозначны орнаментальная фигура и орнаментальный фон.

Эффект изменения изображения при изменении положения зрителя реализуется уже в ранний период и в образах звериного стиля. Например, подвески с изображением головы лошади при переворачивании благодаря орнаментированному «хохолку» «превращаются» в образ хищной птицы (Рис. 50 и 51)[314]. Этот пример, как и приведенные в первой главе серии изображений, показывает существование общих принципов конструирования орнаментальных и фигуративных композиций, наличие “игрового” компонента в художественном языке пазырыкской культуры.

Не менее интересно проанализировать действие в пазырыкских орнаментах ещё одного принципа, описанного Р. Арнхеймом – проблему «установки». Как справедливо отмечает исследователь, «если испытуемый ожидает появления квадрата, то, по всей вероятности, он узнает эту фигуру раньше, чем если бы он был уверен, что сейчас перед ним появится круг»[315]. В связи с этим наблюдением предлагаем рассмотреть серию накладок на упоры из к. 2 мог. Башадар (Рис. 52 – 55).

Серию из четырех изображений предлагается рассмотреть в порядке «уменьшения» орнитоморфных черт образа. На изображении 52 образ хищной птицы вполне узнаваем – обозначены ухо, глаз, клюв, оперение. На изображении 53 изображены только клюв и оперение. При этом заметим, что клюв «читается» как фон, а орнамент оперения – как «позитивное изображение».

На иллюстрациях 54 и 55 фактически не остается отсылок к орнитоморфному образу. На изображении 54 предполагается наличие образа птицы по запятой и

[314] С.И. Руденко не отмечает в тексте возможность такой двойной трактовки этого изображения, но в таблицах располагает иллюстрации так, чтобы можно было увидеть образ и «сверху вниз» и «снизу вверх», что косвенно может указывать на аналогичное понимание специфики образа исследователем (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. XCII.)

[315] Арнхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. С. 70.

треугольнику рядом с ней. На рисунке 55 в красном фоне узнается силуэт мотива «головка хищной птицы» – контуры уха, глаза и клюва. При этом позитивное изображение (серия запятых) создает контур подобных образов. Тем не менее, как представляется, мы узнаем в подобных накладках образы хищных птиц именно потому, что уже знаем о подобных фигуративных изображениях и устойчиво ассоциируем орнаментальные элементы с ними. Иными словами, «ожидаем» увидеть в спиралях птиц.

Нельзя при этом утверждать, что спирали и запятые не имеют отношения к форме птицы. Уместно будет привести ещё одно наблюдение Р. Арнхейма: «Когда одного человека спросили, как выглядит винтовая лестница, он описал ее своим пальцем как восходящую спираль. Тем самым он воспроизвел не очертание объекта, а основную ось, которая на самом деле в объекте не существует»[316]. Вероятно, также именно по этой «внутренней оси» мы и узнаем орнитоморфный образ[317].

Проанализированные особенности зрительного восприятия орнаментальных композиций будут также отмечены и в искусстве позднепазырыкского периода. В контексте раннепазырыкского искусства остается отметить следующее.

Не на всех композициях раннепазырыкского искусства удалось выделить подобные «эффекты» восприятия. Поэтому здесь и в дальнейшем речь не идет о полностью «игровом характере» искусства культуры или же о полной идентичности семантического поля орнаментальных и изобразительных композиций в области психологии зрительного восприятия, взаимодействия со зрителем. Однако отмеченные общие для некоторых изображений особенности, как кажется, позволяют говорить о единых компонентах в основе построения и, следовательно, восприятия орнаментальных композиций и искусства звериного стиля в контексте изображений пазырыкской культуры. Более того, можно

[316] Там же. С. 60.

[317] Акцентирование внимания зрителя на спирали в рамках теории визуальной культуры исследовалось и позднее. Например, В. Л. Т. Митчел, отмечает, что спираль фокусирует наше визуальное внимание на внутреннем движении линии (Wells P.S. Images, ornament, and cognition in Early La Tene Europe: a new style for a changing world // Eurasia at the dawn of history / Fernandez-Gotz M. Krausse D. New York: Cambridge University Press, 2016 P. 382).

допустить, что некоторые артефакты, взятые изолированно, не имеют «игровых» эффектов, но могут их обрести в сочетании с другими предметами (напр. в составе конской сбруи или наряда человека). Тем более, что часто эффект строится не только на сочетании орнаментальных элементов, но и на техническом сочетании разных материалов, фактур, цветов.

2.6. Абстрактные композиции на керамике в раннепазырыкский период[318]

В начале главы в основном на примере анализа изображения на зеркале из к. 27 мог. Балык-Соок-1 была отмечена важность отсутствия контура для понимания отношений между образом и художественным пространством, также его роль в самом факте узнавания конкретного образа. Отмеченные тенденции, как представляется, получили наиболее яркое развитие именно в композициях на керамике.

Туэктинские и Башадарские курганы датируются V в. до н. э. и являются завершающими памятниками для раннепазырыкского периода. Промежуточный период между данными памятниками и курганом из Балык-Соока-1 даёт нам художественные материалы из упомянутых ранее комплексов Кайнду, Тыткескень-6, а также Ала-Гаил-3. На металлических изделиях из них можно проследить динамику изменений отдельных орнаментальных мотивов и художественных образов пазырыкского искусства: головки хищной птицы, кошачьего хищника. Дополнить линию развития композиционных принципов позволяет также расписная керамика, найденная в могильниках Тыткескень-6, Сары-Кобы и Ала-Гаил-3[319].

Систематическое осмысление комплекса, найденного в могильнике Тыткыскень-6 было предложено в работе «Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры» Ю. Ф. Кирюшиным, Н. Ф. Степановой и А. А. Тишкиным, опубликованной в 2003 г. Авторами была разработана подробная классификация орнаментальных мотивов росписей. В частности, была выделена группа мотивов в виде запятой,

[318] Этот параграф был опубликован как часть статьи Григорьева А.Н. Абстрактные композиции на керамике в искусстве пазырыкской культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2023. №13.
[319] Кубарев В. Д., Шульга П. И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). Барнаул: Изд-во Алтайск. гос. ун-та, 2007. С. 223.

криволинейные фигуры из спиралей, петель и завитков, треугольники, змеевидные и прямые линии, идущие сверху вниз по поверхности сосуда[320].

Можно согласиться с исследователями керамики Тыткескеня-VI в том, что многие элементы имеют аналогии в искусстве Башадарских, Туэктинских и Пазырыкских курганов[321]: парные спирали, роговые и растительные узоры, пальметты, «бегущие волны», знаки в виде запятой и S-образные элементы. Например, можно привести орнамент в виде ряда узорных запятых с треугольниками между ними на саркофаге-колоде из к. 1 мог. Туэкта[322], узду из к. 2 мог. Башадар[323].

Тем не менее, существующая классификация не учитывает пространственные соотношения элементов и композиционные решения росписей в пазырыкской керамике. В частности, сопоставление композиций на зеркале из Балык-Соока-1 с раннепазырыкскими композициями на сосуде из к. № 7 могильника Ала-Гаил-3, к. № 24 могильника Сары-Кобы и комплекса Тыткескень-6 позволяет выделить ряд общих композиционных принципов. В отличие от позднейших — туэктинских и башадарских — изображений, здесь орнаментальные элементы продолжают общий контур образа. Но, в композиции на выпуклой поверхности сосуда незавершенность усиливается благодаря фактически полному отсутствию контура. При повороте, изменении ракурса, изображение бесконечно собирается и распадается на многочисленные линии.

Например, основной элемент росписи сосуда из кургана №12 могильника Тыткескень-VI (Рис. 56) составляют запятые. В композиции на тулове можно выделить два центра, каждый из которых состоит из четырёх завитков, симметричных относительно друг друга. Принципы композиционного построения в обоих случаях схожи. В каждом можно выделить две оси симметрии: горизонтальную и вертикальную. Относительно горизонтальной оси завитки

[320]Кирюшин Ю. Ф., Степанова Н. Ф., Тишкин А. А. Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры. Барнаул: Изд-во Алатйск. гос. ун-та, 2003. С. 98–99.
[321] Там же. С. 101.
[322] Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 114.
[323] Там же. С. 401.

отображаются зеркально, в то время как решение относительно вертикальной оси представлено в двух вариантах. На одной стороне сосуда запятая поворачивается на 180° и отображается зеркально. На другой — только поворачивается на 180°. В этом случае запятая соединяется с прямой линией и завершает антропоморфное изображение. Показательно, что в обеих композициях поворот осуществляется относительно необозначенного в росписи центра. Также отметим, что, в целом, хотя на сосуде можно проследить пересекающиеся горизонтальные и вертикальные ряды из двух-трех завитков, они не соединяются в единую обозначенную линию. Каждый элемент независим и соотносится с другими только благодаря скрытой геометрической структуре изображения. Выделяются три парных, соединенных линиями элемента: горизонтальная и вертикальная S-образные фигуры, а также антропоморфный образ. Тем не менее, S-образные фигуры не задают композиционные оси, а наоборот нарушают их. Они образованы поворотом одного элемента на 90° и соединяют в себе запятые и вертикальных, и горизонтальных рядов.

Таким образом, постоянные пересечения разнонаправленных рядов мотивов, повороты, зеркальные отображения относительно горизонтали и вертикали позволяют освободить композицию росписи от пространственных координат. При любом взгляде на сосуд — слева, справа, сверху вниз или снизу вверх — зритель видит практически идентичные симметричные структуры. При изменении ракурса меняется композиция, но не нарушается её внутренний баланс и эстетическое восприятие.

Иную тенденцию в композициях раннепазырыкского периода можно увидеть на основе сравнительного анализа композиций на зеркале из могильника Балык-Соок-I, сосуде из кургана №24 могильника Сары-Кобы (Рис. 57) и оленя на саркофаге-колоде из к. 2 мог. Туэкта. Во всех трех случаях можно выделить образ, отдалённо напоминающий тело животного с акцентами в виде запятых на предполагаемом бедре и лопатке. На зеркале между запятыми размещены «рёбра», на сосуде — другие запятые, на саркофаге — треугольники. И в образе на керамике, и в композиции на зеркале, в отличие от туэктинского изображения, чёткий контур

отсутствует. Тем не менее, на керамике и на саркофаге запятые уже не сливаются с контуром или его фрагментом, а обособляются и дублируют его изнутри. Показательно, что третья, промежуточная запятая на сосуде близка к традиции Балык-Соока-1 и составляет с фрагментом контура единое целое. Подобную тенденцию двух вариантов соотношений элементов в художественном пространстве демонстрирует также аппликация в виде рогатого тигра из к. 1 мог. Туэкта[324].

Таким образом, можно отметить, что керамические комплексы раннепазырыкского периода позволяют проследить некоторые тенденции зрительного восприятия композиций этого периода и выделить композиционные решения на пути перехода от абстрактного к фигуративному изображению, вероятно, нехарактерные для допазырыкского искусства данной территории.

Абстрактные композиции на раннепазырыкских сосудах позволяют также расширить наши представления о репертуаре орнаментальных элементов искусства этого периода. В частности, в раннепазырыкских комплексах широкое распространение получил чешуйчатый орнамент, отсутствующий в изображениях на керамике. В то же время, зигзагообразные и змееобразные линии, параллельные вертикальные линии, сплошные пятна и петли не встречаются на художественных изделиях таких раннепазырыкских комплексов, как Кайнду, Балык-Соок-1, Сибирка 1, Куйлуг-Хем. Более того, данные элементы не используются на металлических изделиях из комплексов Тыткыскень-6 и Ала-Гаил-3.

Безусловно, объяснением таких различий в репертуаре элементов могут служить и технические особенности, которые влияют на художественный язык керамики – в прямом, и в переносном смысле более «текучая» техника позволяет создавать более свободные композиции. В других изделиях, когда речь идет о резьбе, чеканке, вырезке – доминируют строгие, дискретные формы фигуративных элементов с замкнутым контуром. Технические особенности могут определять и выбор орнаментальных элементов – тех, которые хорошо можно быстро, бегло

[324] Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 138.

написать по поверхности керамики: спиралей, зигзагов, запятых, но не требующих замкнутого контура «чешуи», «полумесяца», треугольника.

2.7. Выводы

По итогам анализа орнаментов раннего периода можно отметить следующее. Во-первых, до появления пазырыкского искусства на территории Алтая уже существовали как отдельные элементы орнамента в виде запятой, треугольников и спиралей, так и сложились такие приёмы их использования, как орнаментальное заполнение изобразительной поверхности, оформление отдельных анатомических частей животных в виде не фигуративных элементов, применение оптической пространственной игры на основе зрительного восприятия орнаментальной поверхности. Далее в добашадарский период пазырыкской культуры из перечисленных элементов преимущественно развивался элемент спирали, а также мотив «головки хищной птицы».

В башадарский период раннепазырыкского искусства были развиты в сторону большей фигуративности и изобразительности как отдельные орнаментальные элементы, такие, как запятая, развитие которой привело к выделению отдельных линий зооморфных и фитоморфных композиций, так и орнаментальные композиции: сочетание запятых и дуг с балык-соокского зеркала постепенно трансформируется в устойчивую композицию, обозначающую анатомическое строение тела. Более того, в итоге, композиция не только получила определённую степень типологизации, но также перешла на иной уровень обобщенности и лаконичности.

Во-вторых, в течение этого периода претерпевают развитие также и приёмы оптической игры с пространством, что, в частности можно увидеть на проанализированной серии башадарских и туэктинских изображений и на упомянутых комплексах конского снаряжения. Более того, о развитии пространственного мышления в этот период говорит и переход от плоских двухмерных блях к сочетанию двухмерности и трехмерности в одном художественном артефакте. Можно заключить, что, несмотря на существование

большинства элементов пазырыкского искусства на данной территории до его формирования, в процессе развития все вышеперечисленные элементы претерпевают радикальные изменения, комбинируются и превращаются в формы, свойственные исключительно пазырыкскому искусству.

Таким образом, анализ системы орнаментальных элементов, путей их сложения и развития в раннепазырыкский период, показывает, что к концу первого этапа пазырыкской культуры орнамент выполнял в ней три основные функции:

1. Орнамент в зооморфных образах выступал как часть коммуникативной системы звериного стиля. Безусловно, определить значения орнамента вне системы значений звериного стиля как отдельной коммуникативной системы в настоящее время затруднительно. Но в этот период есть элементы, которые никогда не включались в зооморфные образы – крест и квадрат, или же выполняли в них исключительно связующую, пограничную роль в многофигурных композициях – ромб. Этот факт, как кажется, доказывает, что существовали принципы отбора орнаментальных элементов в соответствии с присущими им значениями. Но подобная выборка могла происходить и исключительно из ориентации на форму элементов. Например, спираль и «когти» объективно передают особенности строения когтей у хищников (и, возможно, само их появление и популярность связаны с этой природной ассоциацией), треугольник вписывается в переход от тонкой ноги к крупному телу. Из всех описанных элементов крест и квадрат, действительно, наименее соответствуют анатомическим и физиологическим особенностям строения тел зверей. Но не менее любопытная в этом отношении и аналогичная «связующая» роль треугольника, но не «снаружи», а внутри образов звериного стиля.

2. Орнамент как элемент стиля в стремлении заполнить пустоту внутри образов. В этом случае элементы орнамента обладают очень неустойчивой и почти не идентифицируемой формой. Наиболее ярки проявления данной стилистической тенденции в искусстве кургана к. 2 мог. Башадар – украшение зооморфных образов на саркофаге-колоде. Практически в каждом изображении, помимо четко артикулированных, выделенных и описанных выше орнаментальных элементов,

существовали и неявные, практически не имевшие самостоятельного и замкнутого контура декоративные детали. Один из примеров такой детали – подчеркивание линией дуги круглого глаза копытных животных. Эта тенденция, слабо обозначенная в искусстве раннепазырыкского периода, наиболее ярко проявится в материале Пазырыкского могильника. Одним из характерных примеров может служить приведенная в первой главе работы накладка на упор седла из к. 3 мог. Пазырык.

3. Орнамент как способ объединить разные элементы в композиции. Характерным примером такой функции орнамента является не только неоднократно упомянутая колода, но и подвеска с кошачьим хищником и цветочным мотивом из мог. Туэкта. (Таблица 23.19). Для цветочного мотива, как было указано, совсем не характерен прием «рифление». Тем не менее, в композиции с кошачьим этот прием появляется, потому что у кошачьего «рифлением» трактованы щеки.

Говоря о поисках возможных истоков некоторых отмеченных черт орнаментальной системы пазырыкского искусства в искусстве Алтая до появления носителей пазырыкской культуры, хотелось бы отдельно отметить, что мы не считаем на данном этапе исследования уместным и возможным уверенно говорить о генезисе и заимствовании каких-либо орнаментальных элементов. Большинство выделенных элементов настолько просты (круг, крест, треугольник, квадрат и т.д.) и ареал их распространения слишком широк, чтобы с уверенностью сужать его до конкретного региона. В этом контексте интереснее было бы сравнить варианты *применения* элементов, так как они, вероятно, могут быть различными даже для разных культур скифо-сибирского мира. Но этот вопрос в виду достаточно небольшого известного автору работы количества орнаментированных памятников майэмирской эпохи требует отдельного рассмотрения и исследования. В рамках же сделанных в диссертации выводов обратимся именно к вопросу возможной преемственности отмеченных для пазырыкской культуры ролей орнамента как маркирующего хтонические образы хищной птицы и хищника.

На территории Горного Алтая отсутствуют в предшествующий пазырыкской культуре период элитные погребальные комплексы, но анализ материалов погребений даже в границах современных Республики Алтай и Алтайского края позволяет сделать некоторые наблюдения. Одним из наиболее представительных комплексов майэмирской культуры, включающим элитные погребения можно назвать могильник Гилёво-10. Опубликованные орнаментальные композиции и зооморфные образы[325] позволяют отметить использование традиционного для пазырыкской культуры решения рта копытных в виде капли (группа №5, мог. 32), использование мотива «головки хищной птицы» (группа №5, мог. 12,16), а также стилизованных изображений хищных птиц (группа № 5, мог. 16, 31). Изображения копытных и хищников выполнены в значительно более натуралистичной манере, то есть можно предположить, что, как и в искусстве пазырыкской культуры, именно образы хищных птиц представлены в наиболее абстрагированной, лишенной детальной проработки и сведенной к набору орнаментальных элементов трактовке.

Несколько сохранившихся орнаментированных уздечных наборов в этом комплексе позволяют предположить, что единая орнаментальная структура для комплекта конского снаряжения была также характерна для раннескифских культур на Алтае. Набор украшений узды мыслился как целостная орнаментальная композиция, в которой «намеченные на пронизках спирали как бы закручивались на расположенных в центре распределителях»[326]. Несколько предваряя изложенные в следующей главе диссертации наблюдения о соотношении «фигуры» и «фона» в пазырыкских орнаментах, заметим, что в описанном случае, как в орнаментах пазырыкской культуры подобные композиции благодаря отсутствию фона воспринимались и существовали в пространстве погребального обряда. Подробнее проблема взаимоотношений орнамента и реального,

[325] См. Шульга П.И. Могильник раннескифского времени Гилёво-10 в предгорьях Алтая. Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2016. 258 с.
[326] Шульга, П. И. Новая находка сбруйного набора в Гилёво-10 // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2006. Т. 12, № 1. С. 507.

художественного пространства будет рассмотрена в параграфе 3.4 следующей главы работы.

Глава 3. Орнаментальные элементы и мотивы в искусстве позднепазырыкского периода

В корпусе изображений позднепазырыкского периода были проанализированы материалы комплекса Пазырык (курганы 1–5), курганов Кутургунтас, Ак-Алаха-1, к. 1, Ак-Алаха-3, к. 1, Олон-Курин-Гол-10, к. 1, к. 11 мог. Берел.

Всего для позднепазырыкского периода на основе анализа 414 орнаментальных композиций выделено 17 орнаментальных элементов и два мотива. Характеристики основного корпуса из 13 элементов были даны на материале раннепазырыкского периода. Описанный корпус элементов продолжает активно использоваться в поздний период. Форма большинства элементов останется неизменной с раннего периода, но значительно расширятся варианты их применения. Изменения по мере необходимости будут описаны в рамках следующих параграфов с классификацией орнаментальных элементов и мотивов.

Далее предлагается дополнить корпус элементов раннепазырыкского периода описаниями новых элементов – «рога архара», «секира», «дуга» и «лист». Отметим также, что в этот период мотив «голова хищной птицы» практически исчезает и прослеживается только в единичных изображениях. В то же время, цветочный мотив значительно развивается и, во многом, именно по его вариантам удалось предположить порядок сооружения курганов. Второй мотив позднепазырыкского периода – «оленьи рога» или «облачный орнамент»[327].

Элемент «дуга» в большинстве случаев используется в классическом, заимствованном из переднеазиатского искусства варианте[328] – обозначает бедро и/

[327] Историография названия и выделения мотива будет описана ниже, в соответствующем параграфе. Предварительно отметим, что, как и «головка хищной птицы», разными исследователями он назывался и даже описывался по-разному.

[328] В первую очередь в настоящей работе нас интересует не факт заимствования, а специфика использования мотивов и элементов в искусстве пазырыкской культуры. Кроме того, как представляется вопрос об идентичности отдельных орнаментальных мотивов и элементов в искусстве пазырыкской культуры обсуждался в литературе неоднократно.

или лопатку животного. В проанализированных погребениях «дуга» используется преимущественно в материалах могильника Пазырык, мог. Ак-Алаха-3, к. 1 и к. 11 мог. Берел.

Элемент «рога архара» отмечен только в материалах могильника Пазырык (1–5 курганах) и к. 11 мог. Берел. Как и «чешуя» рогов барана, элемент «рога архара» передает особенности рогов реального животного и в материалах к. 1, 2 и 4 мог. Пазырык изображаются в «классическом», вероятно, заимствованном из переднеазиатского искусства[329] варианте – в виде двух рядов, каждый из которых состоит из двух дуг.

Элемент используется не только в изображениях рогов копытных. Например, в к. 1 мог. Пазырык «рога архара» передают жабры войлочной рыбы (Рис. 58), ранее обозначаемые элементом полумесяц. В искусстве к. 2 мог. Пазырык элемент украшает рога фантастического животного – рогатого тигра (Рис. 59). Следовательно, как и «чешуя», «рога архара» изначально не имеют и не приобретают устойчивую связь исключительно с образом копытных.

Элементы «секира» и «лист» выделяются только на материале комплекса Пазырык. Оба элемента появляются, на наш взгляд, благодаря развитию цветочного мотива. Показательно, что элементы получают активное развитие в разных курганах. Элемент «секира» наиболее часто используется в к. 1, 2 мог. Пазырык – в первом выделяется четыре композиции с ним, во втором кургане – две. Элемент отсутствует в к. 3, 4 мог. Пазырык и выделен нами на одном предмете (седельной покрышке) в кургане Пазырык-5.

См., например, Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // Artibus Asiae. 1959. Vol. 22, No. 4. P. 313–339.

[329] Об аналогичной орнаментации рогов горного козла на бляхе из к. 2 мог. Пазырык и ручке из Амударьинского клада упоминает Г. Азарпей (Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk. P. 331). Помимо упоминаемой исследователем ручки в корпус идентичных изображений рогов можно включить также образы на глазурованных кирпичах из Букана, датируемых VIII–VII вв. до н.э. (Hassanzadeh Y. Curtis J. The exhibition of the repatriated Boukan glazed brick collection from Switzerland. Tehran: Iran National Museum press, 2021. P. 62, 67). Отметим, что на этих изображениях, а также на приводимой Г. Азапей аналогии (Dalton O.M. The Treasure of the Oxus, with other objects from ancient Persia and India. London: The British Museum. Plate V, 10.) в изображении рогов помимо указанного элемента между «рогами архара» видны линии. О.М. Дальтон отмечает такую линию как «вертикальную полосу, повторяющую контур рога» (Ibid. P. 79). Аналог такой линии есть и в изображении рогов на бляхе их к. 2 мог. Пазырык – она обозначает границу между двумя плоскостями изображения. Бляху относят в настоящее время к импортным изделиям, но на остальных композициях с рогами архара, выполненных местными мастерами в войлоке, дереве, описанная линия отсутствует и в мог. Пазырык, и в к. 11 мог. Берел.

Элемент «секира» наиболее явно прослеживается на футляре от конского хвоста из к. 1 мог. Пазырык (Рис. 60). Как видим, «секиру» образуют два соединенных между собой полумесяца. Безусловно, на первый взгляд, элемент можно разделить на два полумесяца. Однако нами не выявлено ни одного случая, когда бы использовалась одна из «частей» элемента. Следовательно, он мыслился как целостный и неделимый, «атомарный», и именно в таком варианте использовался в искусстве Пазырыкского комплекса.

Элемент «лист» как самостоятельный может быть выделен на материале к. 3 и 5 мог. Пазырык. Элемент представляет собой треугольник, из которого как бы «вынуто» изображение капли (Рис. 61). Хотя период использования элемента можно ограничить к. 3–5 мог. Пазырык, эта орнаментальная форма имеет «предысторию». В частности, «лист» можно увидеть как «негатив» – фрагмент фона, окаймленный цветочным мотивом, в к. 2 мог. Пазырык (Рис. 62).

Как самостоятельная неделимая единица орнаментального репертуара «лист», по-видимому, осмысляется только в к. 3 мог. Пазырык – доказательством служит не только приведенная подвеска, но и наличие «позитивных» изображений элемента. Связь с цветочным мотивом и в поздних курганах остается неизменной, но структура орнаментальной композиции может меняться. На материале к. 3, 5 мог. Пазырык были выделены несколько вариантов, которые будут описаны в рамках классификации орнаментов.

Перед тем, как перейти непосредственно к классификации, дадим еще несколько предварительных комментариев. Первый касается порядка описания материала. Как и во второй главе, в основе – хронологическая последовательность памятников. В первой главе уже упоминалось о выборе в качестве опоры для дальнейшей работы периодизаций П.И. Шульги, В.Д. Кубарева и для отдельных групп памятников – И.Ю. Слюсаренко. Следовательно, каждый элемент будет проанализирован сначала в материалах курганов Укока[330], могильника Олон-

[330] К.1 мог. Ак-Алаха-3 по наличию китайского импорта (Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. Ч. II. С. 34), по конструкции конского снаряжения и декору конского снаряжения (более сложный в сравнении с к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и к.1, 2 мог. Пазырык декор развилок-«рогаток» и нетипичные, используемые в позднейших погребениях разновидности псалиев. (См. Степанова Е.В. Эволюция конского

Курин-Гол-10, к. 1, а затем – к. 11 мог. Берел и Пазырыкского комплекса. Выбранный порядок описания элементов также позволит проследить и их изменения во времени, сделать некоторые предварительные выводы, которые будут обоснованы в заключении главы.

Второе уточнение касается группировки памятников в Приложении. Материал будет представлен тремя группами таблиц. В первой группе будут описаны варианты использования орнаментальных элементов в курганах Укока и могильнике Олон-Курин-Гол-10, к. 1. Во второй – орнаменты в искусстве к. 11 могильника Берел, в третьей – мог. Пазырык. В каждой группе при этом будут выделены специфичные для разных могильников варианты орнаментальных композиций. Количество таблиц в каждой группе меняется в зависимости от количества анализируемых предметов.

Частичный отход от принятого в начале диссертации принципа анализа по могильникам обусловлен двумя факторами. Первый – общие, порой почти идентичные орнаментальные композиции в разных могильниках Укока и Олон-Курин-Гола-10. Анализ схожих композиций в одной таблице, таким образом, позволит выделить их различия, подчеркнуть специфику варианта конкретного могильника на основе сравнения. Второй фактор – короткий период функционирования могильников[331] и близкие даты сооружения могильников Укока и Олон-Курин-Гол-10, к. 11 мог. Берел по результатам дендрохронологии[332].

снаряжения и относительная хронология памятников Пазырыкской культуры // Археологические вести. 2006. № 13. С. 139.) датируется позднее к. 1 и 2 мог. Пазырык, а также по приводимым И.Ю. Слюсаренко датам – позднее к. 11 мог. Берел (Слюсаренко И.Ю. Дендрохронологическое датирование археологических памятников скифской эпохи Алтая : дисс. ... канд. исторических наук. С. 84.). Тем не менее, в приводимой в дальнейшем относительной периодизации представлен следующий порядок погребений: к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 11 мог. Берел – к. 1,2 мог. Пазырык, так как он обоснован логикой развития орнаментальной системы элементов и мотивов. Предполагаем, что обозначенное несходство – естественное следствие ограниченных возможностей выстраивания относительной хронологии памятников по какому-либо одному критерию. В нашем случае этим критерием выступает орнаментальная система. Темпы её развития в отдельных случаях не совсем совпадают с темпами изменений конского снаряжения или декора отдельных категорий его вещей, следовательно, не полностью совпадают и представленные хронологические схемы.

[331] Предполагается, что могильники Укока – Ак-Алаха-1, Ак-Алаха-3, Верх-Кальджин-1, 2 были сооружены в течение 50 Лет. См. например, Молодин В.И. Парцингер Г. Цэвээндорж Д. Замёрзшие погребальные комплексы пазырыкской культуры на южных склонах Сайлюгема (Монгольский Алтай). М.: Триумф принт, 2012. С. 515.

[332] Там же, а также см. Слюсаренко И.Ю. Дендрохронологическое датирование археологических памятников скифской эпохи Алтая: дисс. ... канд. исторических наук. С. 84.

3.1. Система орнаментальных элементов позднепазырыкского периода

В этом параграфе последовательно рассмотрим и сравним использование элементов в материалах к. Кутургунтас, к. 1. мог. Ак-Алаха-1, к. 1 могильника Ак-Алаха-3, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10, к. 11 мог. Берел и пяти элитных курганов могильника Пазырык. Для каждого элемента выделяются несколько вариантов его использования. Каждый вариант обозначен, в первую очередь, исходя из композиции элемента, формы, а также применения в образах звериного стиля.

Элемент «когти» не встречается в материалах курганов Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и к. 1, мог. Олон-Курин-Гол-10. В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1 можно выделить три варианта элемента (Таблица 44). Первый идентичен первому варианту из к. 2 мог. Башадар – запятая, отходящие от неё два дополнительных хвостика, объединенные единой основой (2). Второй вариант похож на второй вариант из к. 2 мог. Башадар и могильника Туэкта – «хвостики» объединены единой основой, но запятая фактически отсутствует (3). Показательно, что в общем ряду спиралей элемент выделяется не столько ритмичным повторением набора «хвостиков», сколько чередованием цвета элементов. Третий вариант элемента (1) представлен на седельной подвеске. Сходство с изображением волка в к. 2 мог. Башадар позволяет выделить и различия – нет «рудиментной» части, которая отсутствует и в материалах Туэкты. Но количество «хвостиков» значительно расширяется.

Также отметим, что если форма элемента в предыдущий период достаточно устойчива – основа в виде запятой, сужающиеся на концах спирали «хвостиков», то в материалах Ак-Алахи-1 мы видим большую свободу в решении элемента. В образе волка «хвосты» приобретают самую разнообразную форму – расширяются до почти квадратного окончания, удлиняются и изгибаются, подстраиваясь под контур окружающих элементов. Запятая становится необязательной и может

заменяться на спираль. Именно эти черты свободного обращения с ранее статичной формой и получают развитие в искусстве Пазырыкских курганов.

В могильнике Пазырык (Таблица 45) элемент используется в искусстве второго, третьего и пятого курганов. Во втором кургане (1, 2) элемент используется в варианте могильника Туэкта – запятая и два «хвостика». Этот же вариант прослеживается и в композициях третьего кургана (3, 7 – 9, 13 – 14). Отметим, что в этом варианте проявляется и решение из к. 1, мог. Ак-Алаха-1 – окончание может приобретать квадратные очертания (3), основание-запятая утрачивать первоначальную форму и подстраиваться под форму предмета (соседних элементов) (7, 9, 13).

Наиболее значительные изменения формы в рамках этого трехчастного варианта прослеживается в его комбинации с зооморфными образами (4, 5). От изначальной формы, в сущности, остается только трехчастный характер. Спираль в основании и «квадратное» окончание также использовались и ранее, но общая «текучая» форма элемента, вероятно, связана с его сближением в материалах к. 3, 5 мог. Пазырык с мотивом «оленьих рогов»[333].

Тем не менее, сохраняется и ранний, устойчивый вариант мотива – 14. Аналогичным образом в материалах третьего кургана воспроизводится и (выглядящий уже несколько архаично) вариант «запятой с тремя хвостиками» – 6.

Второй, также прослеживаемый из более ранних могильников вариант элемента – решение без основания-запятой. Как и в ситуации с сокращением «хвостиков» с трех в к. 2 мог. Башадар до двух в мог. Туэкта, в к. 2 мог. Пазырык в этом варианте остается только два «хвостика» (8, 10–12).

В материалах к. 5 мог. Пазырык можно выделить только одну композицию и один вариант элемента (15) – на бордюре войлочного чепрака. Как представляется, в этом варианте он практически идентичен описанным «свободным» формам их третьего кургана (4, 5). Однако если в изображениях животных мотив относился к

[333] Чтобы последовательно проследить эту тенденцию, представляется необходимым привлечь материалы кургана Шибе, что и будет сделано в посвященному позднепазырыкским мотивам параграфе работы.

области «негативного» фона, то в орнаменте на чепраке представлен как «позитивное» изображение.

Элемент спираль встречается в материалах всех могильников. Но не обладает изменчивостью «когтей». В к. Кутургунтас (Таблица 46. 1) выделяется вариант оформления клюва хищной птицы (1–3, 5) и её тела (4). Этот вариант не требует включения мотива в сложные орнаментальные композиции с другими элементами или же какой-либо деформации его формы. Он совпадает с обозначенным ранее аналогичным применением элемента в материалах к. 2 мог. Башадар и мог. Туэкта.

Для обозначения клюва птицы элемент используется в образе головки ушастой птицы из к. 1 мог. Ак-Алаха-1[334]. Второй вариант применения спирали достаточно архаичен и отсылает нас к псалиям к. 5 мог. Ала-Гаил-3.

Варианты применения элемента в материалах могильников к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и Олон-Курин-Гол-10, к. 1 значительно разнообразнее (Таблица 46. 2). Вариант с использованием спирали для обозначения головы хищной птицы сохраняется (8–11). Однако в хищных орнитоморфных образах спираль в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 применяют для передачи «перепончатого гребня» (8, 9, 12). Подобные изображения кажутся не связанными с этим элементом, однако анализ серии изображений с аналогичным гребнем из к. 1, 2 мог. Пазырык позволит продемонстрировать развитие такой формы гребня в спиралях, которые сейчас обозначены только легким изгибом и выступом между «перепонками». Второй новый вариант элемента – для обозначения «крыльев» (?) барса (13). Третий выделяется в решении пальметты (12).

В мог. Олон-Курин-Гол-10, к. 1, элемент также используется для передачи головы ушастой птицы (14). Второй, новый и достаточно редкий для пазырыкской культуры вариант – украшение бедра копытного (15).

---

[334] Ухо здесь, вероятно, обозначено «чешуйкой», но этот вариант использования элемента локальный – встречается исключительно в материалах одного кургана, поэтому не включен в классификации. Он, вероятно, может указывать не на общие особенности орнаментального языка культуры или же его хронологические изменения, а на «почерк» отдельного мастера.

В к. 11 мог. Берел (Таблица 47) спираль, как и в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и в к. 1, 2 мог. Пазырык, обозначает боковые листья цветочного мотива (5, 6, 7). Но также выделяются и практически отсутствующие в других курганах позднепазырыкского периода вариант – обозначение спиралью уха хищника (1, 3, 4) и заполнение тела птицы (2), а также обозначение тела птицы (1). Последний вариант достаточно редкий для этого периода и встречается в явном виде только в материалах четвертого пазырыкского кургана.

В могильнике Пазырык спираль используется в искусстве всех курганов. В трактовке гребня спираль используется только в курганах Пазырык-1, 2 (Таблица 48. 1 и 48. 2). При этом изображение гребня в к. 2 (т.48. 10) практически идентично варианту из к. 1 мог. Ак-Алаха-3, в то время как в изображениях из к. 1 (т. 48. 1, 8) спирали между «перепонками» удлиняются и становятся вполне узнаваемы, а треугольники в основании исчезают. Но и вариант с менее рельефным «гребнем» в к. 1 также присутствует. Отдельно отметим передачу с помощью спирали элементов хохолка ушастой птицы (21).

В зооморфных образах в материалах к. 1 и 2 спираль также используется для передачи рогов копытных (баранов и оленей) – 4, 11, 12, 20, 24, 27, 29, 32, 36, хвостов хищников и петухов (2, 3, 17, 18, 22, 30, 31) и обозначения перехода от корпуса к ногам животного (30, 33, 34, 35, 37).

Вне зооморфных образов элемент используется в двух вариантах – в орнаментальных бордюрах и в цветочном мотиве (6, 7, 9, 14, 15, 23, 25, 26, 28). В первом и втором курганах можно выделить три композиции с бордюрами – две во втором (13 и 19) и одну в первом (5). Показательно, что во втором кургане элемент используется в сочетании с каплей, что вероятно связано и с его широким применением в цветочном мотиве.

В орнаменте из первого кургана (5) спираль проявляется как «негативное», фоновое изображение по отношению к ряду сложных запятых. При этом из-за структуры орнамента окончание спирали расширяется так же, как у «сложной запятой».

Специфику изменений цветочного мотива в искусстве пазырыкцев мы проследим позднее, в соответствующем параграфе. В контексте анализа элемента «спираль» отметим только, что в мотиве в виде двух спиралей передаются боковые лепестки/листья цветка, представленного в виде капли.

В материалах второго кургана, если сопоставить различные композиции (14 и 15), можно проследить, как симметричные спирали (14) сливаются и превращаются в самостоятельный элемент – *«усы».* Элемент не входит в общую классификацию по двум причинам. Во-первых, он найден только в искусстве к. 1 и 2. Учитывая установленную хронологическую близость курганов (возведены с интервалом в 1–2 года), можно предположить, что такой вариант был «находкой» отдельного мастера, значимой крайне короткий промежуток времени, но не вошел в орнаментальный репертуар культуры. Кроме того, форма «усов» неустойчива – они состоят то из спиралей, то из запятых; то сливаются в единый элемент, то распадаются и разделяются «каплей» цветка.

В материалах к. 3, 4, 5 мог. Пазырык в использовании мотива происходят значительные изменения (Таблица 48. 3). Спираль не используется для обозначения «перепончатого гребня» или перехода между корпусом и ногами животного.

Сохраняется, хотя и претерпевает значительные изменения вариант оформления в виде спирали хвоста (55, 57) в пятом кургане. Изменения, вероятно, как и в случае с элементов «когти», вызваны «слиянием» с мотивом «оленьих рогов», которое будет описано ниже. Как и ранее, элемент используется для оформления рогов (57, 59, 61). Можно отметить несколько архаичных, известных с раннепазырыкского периода решений – оформление в виде спирали уха кошачьего (42) в пятом кургане.

К известным решениям, выделенным и в раннепазырыкском периоде, и в материале курганов Укока, относится и трактовка в виде спирали тела птицы (50), но необычно использование её также и для передачи тела кошачьего – 45. Также продолжает существовать и вариант с трактовкой в виде спирали лопатки и/или бедра животного (49, 56, 60). Он, как показал предшествующий анализ, встречается

достаточно редко, но устойчиво сохраняется практически весь период существования культуры.

Спираль продолжают использовать и вне зооморфных образов или определённых мотивов (43, 44, 46, 48, 52–54) – в композициях бордюров (52, 53), на стрелах (43), в геральдических композициях с осевой симметрией (40, 54).

В качестве оригинальных, не отмеченных ранее вариантов применения элемента выделим оформление в виде спирали клыка (47) в четвертом кургане. Также среди новых – сочетание элемента с мотивом «оленьи рога» (38, 39, 41), использование которого можно отметить только в третьем и пятом курганах.

В период активной интеграции с новым, вероятно, мотивом, использование спирали в цветочном мотиве также сохраняется. Количество композиций с цветочным мотивом в третьем и пятом курганах резко сокращается (в четвертом он отсутствует) – «традиционный» вариант мотива, известный по комбинации спиралей с каплей можно выделить только в пятом кургане (51, 58).

Элемент «треугольник» не отмечен нами в материалах к. Кутургунтас, но активно используется в искусстве к. 1. мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 49. 1 и 49. 2). В материалах курганов могильника Пазырык данный элемент встречается повсеместно.

В к. 1 могильника Ак-Алаха-1 (Таблица 49. 1) можно выделить три варианта использования треугольника. Первый – оформление хвоста хищной птицы (1, 7, 12). Второй вариант продолжает отмеченную в материалах раннепазырыкских комплексов роль треугольника как «связующего звена» между другими элементами в орнаментальных композициях (2, 8, 9, 10, 11). Аналогичную функцию треугольник выполняет и в композициях на упорах седел – заполняет пустоты (3, 4, 5). Последний вариант также известен по композициям предыдущего периода – в орнаментах на щитах (6).

В к. 1 могильника Олон-Курин-Гол-10 элемент не встречается, в к. 1 могильника Ак-Алаха-3 (таблица 49. 2) треугольник используется в трех вариантах. Первый, новый по сравнению с предыдущими проанализированными памятниками – оформление клюва птицы (13, 14). Отметим, что в этом случае треугольник

используют в комбинации с каплей. Это сочетание «треугольник-капля-треугольник» будет позднее отмечено в искусстве могильника Пазырык и, в отдельных случаях, будет заменять фигуративный образ хищной птицы. Также будет использоваться в первых курганах мог. Пазырык и треугольник на окончании хвоста грифона (16). Третий вариант (15, 17) неизвестен в проанализированных материалах Укока, но встречается в могильнике Туэкта (Таблица 7.7). Как ряд треугольников и в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 представлены когти кошачьего и фантастического хищника. В материалах к. 11 мог. Берел элемент не выявлен.

В могильнике Пазырык (таблицы 50. 1–50. 3) сохраняются все традиционные варианты использования треугольника. В общем случае можно выделить четыре варианта.

Первый вариант – использование орнамента в композициях вне или без зооморфных образов и устойчивых орнаментальных мотивов (6, 26.1, 48–50, 55, 57, 59, 60, 61, 65, 66–69, 70, 75). Как можно увидеть, в первом (6), втором (26.1) и пятом (75) курганах этот вариант встречается редко – в одной композиции в каждом кургане. Наибольшее распространение такой вариант получает в третьем и четвертом курганах[335].

С целью прояснить динамику развития элемента отметим, что в первом кургане треугольник в композиции на щите, вероятно, имитирует «пламевидный» орнамент, известный на покрышках из к. 2 мог. Башадар. Использование здесь треугольника, а не «пламевидного завитка», как представляется, может быть связано исключительно с особенностями технологии изделия – щит состоит из палочек, на которые прикрепляется кожаная аппликация. Рельеф круглых палочек основы делает почти невозможным создание плавного контура, свойственного «пламевидному завитку», но позволяет с помощью параллельного переноса создать аналогичный орнамент. Таким образом, можно предположить, что здесь используется вариант композиции, идентичный раннепазырыкским.

[335] Более того, если учесть, что изначально в третьем кургане было выделено 66 орнаментальных композиций, а в четвертом – только 25, то можно увидеть и значительную разницу в процентном соотношении: в четвертом кургане этот вариант встречается в 24% (6 из 25) композиций, тогда как в третьем – в 12% (8 из 66 композиций).

В материалах второго кургана треугольник используется в комбинации с каплей, уже отмеченной нами на материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3. При этом на одном фрагменте орнаментального фриза мы можем увидеть как ещё реалистичное изображение птицы – с круглым глазом и клювом-спиралью, так и уже совершенно абстрактный вариант, едва ли воспринимаемый без предыдущих примеров как «птичий образ». В пятом кургане треугольник используют в комбинации со «сложной запятой».

Таким образом, если для композиций из первого и второго курганов можно проследить некоторые истоки, примеры более раннего применения, то для варианта из пятого кургана – нет. Но примечательно, что ни одна из описанных композиций не получает развития в искусстве могильника Пазырык.

Иная ситуация складывается с использованием треугольника в этом варианте в третьем и четвертом курганах. В четвертом кургане можно выделить два типа композиций – треугольник на окончании псалий, один или два, расположенных рядом (65, 66, 69, 70), в комбинации с кругом – на псалии (67) и на пренизке (68). Показательно, что на псалии «обыгрывается» наличие функциональных круглых отверстий так, что получается устойчивая, ассоциирующуюся с головой хищной птицы комбинация «круг и треугольник». Аналогичная композиция представлена и на пронизке[336].

---

[336] Любопытно, что описанная комбинация «треугольник-круг-треугольник» может иметь как минимум три варианта формирования. Первый описан в работе С.М. Киреева, П.И.Шульги «Сбруйные наборы из Уймонской долины». Исследователи убедительно доказывают развитие комбинации элементов из орнитоморфных образов на окончаниях псалий. (См. Киреев С.М., Шульга П.И. Сбруйные наборы из Уймонской долины // Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири / Отв. ред. Соёнов В.И. Ойношев В.П. Горно-Алтайск, 2006, С. 90–107, Рис. 5). Второй вариант – заимствование комбинации из переднеазиатского искусства. И он также убедительно обоснован исследователями (см., например, упомянутую ранее статью G. Azarpay (Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk. P.330) и имеет место, так как как появляется в изображениях первого и второго Пазырыкских курганов.

Наконец, третий вариант, на наш взгляд, может быть выделен на основе описанных материалов Укока. Трактовка в фигуративном образе птицы клюва и хохолка как треугольников и обозначение глаза каплей, которая в этом случае могла быть легко заменена на круг. Анализ разных периодов показывает, что строгой ассоциации глаза хищной птица с кругом или с каплей не было, элементы равнозначны в этом отношении.

Как представляется, в искусстве пазырыкской культуры были реализованы и могли сосуществовать все три варианта (тем более, что итог один). Все варианты развития комбинации связаны с трансформацией образа хищной птицы или с образом фантастического, но также хищного зверя. Косвенно это может указывать и на то, что интеграция комбинации в искусство культуры из переднеазиатского произошла и потому, что предпосылки такого композиционного решения уже были/ развивались одновременно, и потому, что семантически образ хищника мог быть близок образу хищной птицы.

В материалах третьего кургана сохраняются комбинации с кругом из четвертого (59, 60). На окончании псалии треугольник больше не используется, композиция из двух треугольников усложняется либо за счет симметрии вращения (48, 57), либо при комбинации с цветочным мотивом (50). Фрагмент композиции на щите (55), как и в случае со щитом из первого кургана, может быть подражанием/копией раннепазырыкского щита.

Второй вариант – использование треугольника в орнаментальных композициях на образах звериного стиля. Треугольник, как и в ранее проанализированных памятниках, выступает в роли «пограничного» элемента, «связующего звена» между корпусом и ногами животного или между другими элементами композиции (1–5, 7–12, 17–19, 25–31, 43–45, 47, 51–53, 63, 64, 71–73, 76, 77).

Композиции со вторым вариантом также распределяются неравномерно. Наибольшее их количество в первом и втором курганах. В третьем, четвертом и пятом курганах по три композиции.

В первом и втором курганах элемент наиболее часто используется для оформления перехода между ногами и корпусом животного. Также отметим и вариант с оформлением треугольниками как гребня ушастой птицы, так и петуха (24 и 7). В обеих категориях образов треугольник также используется и для оформления оперения, окончаний крыльев и хвоста (1, 2, 28, 29, 30). Отдельно отметим группу изображений грифонов из первого и второго курганов (11, 12, 27, 41). Как и в материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-3, треугольником оформляют окончание хвоста только в изображении из первого кургана (11), но эта серия образов показывает, что в этом качестве треугольник мог заменяться на каплю. При этом подобное решение хвоста характерно только для образов в к. 1 могильника Ак-Алаха-3, к. 1, 2 мог. Пазырык.

В композициях третьего кургана треугольник также возникает в качестве «заполняющего» фон элемента. Необычны композиции с треугольником в зооморфных образах из четвертого и пятого курганов – здесь встречаются как

решения, основанные на более ранних схемах, так и новые, не имеющие предпосылок.

В частности, оформление когтей миксоморфного существа в четвертом кургане (71) сложно назвать оригинальным решением – первые примеры подобного рода мы видели в могильнике Туэкта. Тем не менее, характер решения меняется – когти представлены не серией мелких треугольников, а несколькими крупными фигурами, контур которых дополнительно подчеркнут. При этом дугообразный изгиб граней треугольника, его сочетание с крупной запятой вызывает ассоциации с описанной выше комбинацией «круг-треугольник», точнее – с головой хищной птицы. И подобный вариант композиции действительно и в поздний период сохраняется – в материалах пятого кургана (73).

Сочетание спирали и треугольника представляет собой и другая композиция из четвертого кургана – оформление морды хищника (72). Но в хищных образах в этом кургане элемент используется и в более простой форме – он обозначает уши (63, 72). Сравнивая подобные схематизированные изображения с ушами волков на подвесках из к. 2 мог. Башадар и к. 1 1 мог. Ак-Алаха-1 нельзя не отметить, что форма «сложной запятой» здесь упрощается. Можно сказать, от неё остается только расширяющийся «хвостик».

Функцию «заполнения» пустоты треугольник продолжает выполнять и в орнаментальных композициях с мотивами без зооморфных образов – третьем варианте использования элемента. Этот вариант также встречается во всех пяти курганах (13–16, 20-23, 33, 34, 36, 46, 58, 62). Эту роль элемент выполняет как в бордюрах, так и в обширном корпусе вариантов цветочного мотива (22–23, 26, 32–35, 37–40, 46). Показательно, что весь корпус комбинаций треугольника с цветочным мотивом представлен только в материалах второго кургана.

Использование треугольника в бордюрах встречается в первом, втором и третьем, пятом курганах, но композиции с ним единичны (3, 24, 41, 47, 56, 74). Во втором кургане треугольник продолжают (как и в могильнике Туэкта) использовать для изображения когтей (24) и гребня (41). Изображение гребня и его связь с образом из могильника Ак-Алаха-1 были проанализированы ранее. Решение из

первого пазырыкского кургана (3) не получило дальнейшего развития. Фактически идентичными являются композиции из третьего (56) и пятого (74) курганов. На обеих представлен ряд треугольников вдоль диагоналей.

Элемент «чешуя» в материалах кургана Кутургунтас (Таблица 51. 1) используется в трех из пяти обозначенных по материалам раннепазырыкского периода вариантов. Элемент не используют для передачи зубов хищника или хищных птиц, а также для контура оперения птицы как в пятом Туэкттинском варианте (Таблица 9. 8, 10). «Чешую» продолжают использовать для обозначения рогов барана (2, 3), а также в орнаментальных рядах без зооморфных образов (6) и в изображениях хищных птиц (1, 5). Отметим, что в орнаментальном фризе используется и параллельный перенос, и симметрия вращения, как и в композиции в могильнике Туэкта (Таблица 9. 11)[337]. Решение с помощью элемента образов хищных птиц также достаточно близко к туэктинским вариантам – «чешую» используют и для передачи оперения (5), и для крыльев (1). Выделяется и новый, уникальный для этого кургана вариант – использование элемента на головном уборе антропоморфного существа (4).

В к. 1 могильника Ак-Алаха-1 «чешуей» продолжают передавать рога барана (7). Вновь появляется вариант с трактовкой в виде «чешуи» зубов хищника (10, 11) – его не было в кургане Кутургунтас. В хищных образах элементом, как и в материалах могильника Туэкта передают уши (13 ср. с Таблица 9.12). Но появляются и два новых варианта – трактовка в виде ряда «чешуек» когтей (8, 11, 13, 18) и хвоста (18) хищников. Если подобная трактовка хвоста встречается и в материалах других могильников, то передача в виде ряда увеличивающихся «чешуек» когтей уникальная для материалов к. 1 могильника Ак-Алаха-1.

Традиционным остается и использование элемента в орнитоморфных образах. «Чешуей» заполняют подобно могильнику Туэкта (Таблица 9. 16) не только оперение на теле (15), но и крылья птиц (14, 15, 16, 17). Показательно, что передача оперения отличается от представленных в раннепазырыкский период

[337] И именно комбинация «капля + три “чешуйки”» будет лежать в основе цветочного мотива в позднепазырыкский период

вариантов – изображаются, скорее, не сами «чешуйки» перьев, а пространство между ними. Аналогичный вариант будет использован лишь один раз среди проанализированных изображений – в аппликации из к. 1 могильника Пазырык.

Элемент в к. 1 мог. Ак-Алаха-1 продолжают использовать и в орнаментальных композициях без зооморфных образов. На материале двух композиций (9, 12) можно выделить две различные структуры орнаментального ряда. Первая (на гребне) основана на параллельном переносе (12), вторая на налобной бляхе – на симметрии вращения.

В материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-3 (Таблица 51. 2) элемент используется в традиционных вариантах в образах баранов и хищных птиц. «Чешуей» представляют рога барана (19, 22), миксоморфных существ (29, 31) и оперение птицы (25), хвост хищника (26). Уникальным для материалов этого могильника является оформление рядом «чешуек» клюва птицы (20, 24, 25), а также нижней части под телом оленя на головном уборе (28). Вероятно, конструкцией головного убора и можно объяснить такое решение образа. Предпосылки для оформления элементом клювов хищных птиц не выявлены в материалах ранее рассмотренных могильников, в отличие от другого варианта применения – как декоративного решения пальметт (21, 23, 27).

Элемент «чешуя» используется в композиции пальметт двумя способами. Первый – заполнение боковых крупных «листьев» (21, 23). Второй – дугообразное украшение над центральной частью, «цветком» (27).

Пальметта как один из вариантов цветочного мотива в материалах пазырыкской культуры будет проанализирована ниже[338]. Здесь же отметим, что решение боковых «листьев» пальметты рядом «чешуек» появляется в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 впервые, но вместе с тем, предпосылки такого декоративного решения очевидны. Чешуя на крыльях хищников и хищных птиц в материалах могильника Туэкта используется, как было отмечено ранее, и в материалах кургана Кутургунтас. Однако в Кутургунтасе форма крыльев птицы меняется, их изогнутые

[338] И этот анализ позволит, как представляется, показать различные «стадии» и варианты решения дугообразного элемента над центральной частью – без орнаментальных элементов, с рядом «чешуек» или кругов.

концы в сочетании с хвостом в виде трех капель приближают этот фрагмент образа птицы к цветочному мотиву, почти превращая в пальметту. Таким образом, неудивительно, что в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 элемент используется аналогичным образом. Обозначенная здесь связь хищной птицы с цветочным мотивом прослеживается и при анализе других орнаментальных элементов. Говоря о трактовке крыльев хищной птицы, можно отметить, что часть крыла грифона в к. 1 могильника Ак-Алаха-3 (30) решена так же, как и крылья птиц в к. 1. мог. Ак-Алаха-1.

В материалах к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 выделен только один образ с «чешуей», для обозначения зубов кошачьего хищника (32).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 52) «чешую» используют в традиционных, известных с раннепазырыкского периода вариантах – для рогов барана (2) и «гребня» хищной птицы (1).

В могильнике Пазырык элемент «чешуя» можно выделить в образах к. 1, 2, 3 и 5 (Таблица 53). В курганах «чешуей» передают зубы хищника (1, 2, 8 в 1-м кургане, 18, 19 во 2-м и 22 в 5-м). Также в к. 1, 2 используют элемент и для другого традиционного решения – рогов барана (6 в 1-м, 13, 14-во 2-м). Общим для к. 1, 2 и отсутствующим в к. 3, 5 является и использование «чешуи» в цветочном мотиве (3, 5, 7 в 1-м и 10, 11 во 2-м). В этом мотиве элемент, как и в изображении из к. 1 мог Ак-Алаха-3 (Таблица 51.2 27), используется в дугообразной детали над центральным элементом. Также общим для материалов к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 51.2 26) и к. 2 мог. Пазырык является оформление рядом «чешуек» хвоста хищника (12).

Уникальным для материалов могильника Пазырык, но не для искусства культуры, является решение шеи хищной птицы в аппликации из первого кургана (4). Формально мы видим здесь ряд вогнутых треугольников. Аналогичные треугольники можно было увидеть и на шее в образе из к. 1 мог. Ак-Алаха-1. В данном случае, однако, мы видим негативную часть при заполнении самой шеи «чешуйками». То, что этот треугольник с вогнутыми боковыми сторонами и выгнутым основанием мыслился как неотделимая часть, «визуальный синоним»

чешуи доказывает орнамент из к. 2 мог. Башадар (Таблица 8.2). Хотя подобное решение в каждом комплексе единично и встречается крайне редко. Даже по трем приведенным примерам можно проследить его устойчивость и динамику незначительных изменений.

Как элемент орнамента вне зооморфных образов или устойчивых мотивов в первом и втором курганах «чешуя» фактически не используется. Решением такого типа мог бы стать орнамент на кожаной суме (9) из второго кургана. Но как покажет исследование динамики изменений цветочного мотива, элемент внутри каждой «чешуйки» является частью этого мотива, хотя и выделяемой только на материалах второго кургана. Тем не менее, подобной вариант использования элемента «чешуя» для заполнения художественной плоскости единичен в первом и втором курганах, но будет применен также в третьем и пятом курганах.

Если в первом и втором курганах «чешую» использовался преимущественно в зооморфных образах и цветочном мотиве, то в третьем кургане элемент используют исключительно вне их. «Чешуей» заполняют художественную плоскость (15, 16), используя симметрию вращения или параллельный перенос. При заполнении головного убора (15) используется тот же вариант «чешуи», что и на шее грифона в первом кургане (4) – в виде треугольника с вогнутыми и выгнутыми сторонами. Достаточно архаично выглядит в материалах третьего кургана подвеска с рядом «чешуек» (17). Такое сочетание «чешуи» и спирали практически идентично фрагментам золотых накладок на седельные упоры из к. 2 мог. Туэкта (Таблица 9. 8, 10). Тем не менее, подобная композиция для Пазырыкского комплекса единична, как не встречается и в материалах Укока.

В пятом кургане чешую используют, как и во втором, для «мозаичного» заполнения плоскости (20), но уже в сочетании с мотивом «оленьи рога», а не с цветочным. В образах миксоморфных существ рядами вытянутых чешуек передают оперение крыльев (21, 23). Хотя в трактовке крыльев элемент используется повсеместно, такое решение уникально для материалов пятого кургана.

Элемент запятая выделяется в материалах к. Кутургунтас (Таблица 54. 1) в одном образе – запятой обозначают хохолок хищной птицы (1). Этот вариант не встречается ранее, но, в целом, может быть органичным вариантом трансформации хохолка птицы, близкого к пламевидному завитку в материалах мог. Туэкта.

В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 54. 1) все варианты элемента традиционны и имеют аналогии в материалах раннепазырыкского периода. Наиболее часто запятую используют для изображения ушей хищников и хищных птиц (2–5, 7, 12). Это вариант часто использовался в памятниках раннепазырыкского периода (см. Таблица 10. 8, 17, 18, 19, 16, 14, 12 и Таблица 11. 1, 2.3, 9, 12, 13, 15, 16, 18). Традиционно и использование запятой для обозначения ноздрей рыб (9, 10, 11)[339]. Идентично материалам раннепазырыкского периода и использование запятой как контура, «внутренней оси» абстрактного образа хищной птицы (6). Для последнего выделяемого в материалах могильника варианта использования запятой – декора псалий (8) – можно найти аналогии в ещё более ранних памятниках. Например, они похожи на псалии из к. 5, мог. Ала-Гаил-3.

В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 54. 2) запятой продолжают обозначать ухо хищной птицы (14, 17). Отметим, что сочетание в этом качестве запятой с поперечным рифлением (14) не встречается в к. Кутургунтас и к. 1 1 Ак-Алаха-1, но используется в образах могильника Туэкта (Таблица 11.2) и будет также применяться в искусстве мог. Пазырык. Также, как и в материалах раннепазырыкского периода, запятую продолжают использовать в орнаментальных фризах вне устойчивых мотивов или зооморфных образов (15). Отметим, что здесь «точка» в запятой акцентируется внутренним кругом, как это происходит и в орнаменте из к. 1 мог. Олон-курин-гол-10 (22). Такая трактовка элемента не встречается в материалах других курганов, из анализируемых в диссертации.

Наиболее же часто, в отличие от материалов Кутургунтас и к. 1. Ак-Алахи-1 в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 запятую используют в цветочном мотиве. И такой

[339] Многочисленные изображения рыб, как указано в первом параграфе работы, были выделены Е.В. Степановой и автором диссертации в процессе исследования коллекции Второго Башадарского кургана (№1793).

художественный выбор сближает материалы Ак-Алахи-3 с первыми курганами мог. Пазырык.

В цветочном мотиве запятую используют двумя способами. Первый (и наиболее частый) – чтобы обозначить боковые «листья» пальметты (15, 16, 18, 19, 20). Второй способ – передача двумя соединенными запятыми центральной части цветка в виде «сердца». Оба способа имеют аналоги и предысторию не только в обозначенных Г. Азарпей греческом и персидском искусстве, но и в материалах раннепазырыкского периода. Подробнее специфику изменений разберем в следующем параграфе. Здесь же отметим только, что запятая, которая искусстве мог. Туэкта была «негативной» частью листьев, обозначенных спиралями (Таблица 11. 7, 11), в мог. Ак-Алаха-3 и в дальнейшем в искусстве мог. Пазырык становится «позитивной» частью, а спираль, наоборот, отступает в «негатив».

В к. 11 мог. Берел (Таблица 55) запятую активно используют для обозначения ушей хищных птиц и хищников (2, 3, 4, 5, 7, 8, 9). Элементом обозначают гриву (12), окончания рогов (1, 6, 7, 10). Запятой также обозначают нос хищника (7). Этот вариант не совсем уникален, так как обозначение запятой носа копытного также встречается в к. 2 мог. Пазырык, но в других анализируемых в диссертации позднепазырыкских погребениях такая функция элемента по отношению к образам хищников и копытных не выделяется. Также запятой обозначают хвост (10) – вариант, устойчиво используемый во всех курганах мог. Пазырык. Можно выделить и уникальный для к. 11 вариант – обозначение запятыми бровей (11).

В могильнике Пазырык (Таблицы 56. 1 – 56. 3) элемент встречается в материалах 1–5 курганов. Как и более ранних памятниках, запятую используют для обозначения уха. При этом отметим, что в первом (4, 5, 6) и втором курганах (50, 52, 53) таких изображений значительно меньше, чем в третьем (54, 55, 56, 60), четвертом (63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73) и пятом (76, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93) курганах. Устойчива, хотя и относительно редка, комбинация в изображении уха запятой с поперечным рифлением (4 в 1-м к., 50, 53 во 2-м, 76, 82, 89 в 5-м).

Устойчив и используется в материале всех курганов мог. Пазырык и вариант с трактовкой в виде запятой хохолка, гривы или рогов. Наибольшее количество таких композиций можно выделить на материале второго кургана (30, 31, 32, 39, 41, 45, 50). Во втором же кургане видны и все способы использования запятой в таком качестве: элементом обозначают гриву кошачьего хищника (31, 39, 41, 45), рога копытного (32), хохолок грифона (30)[340] или окончания рогов (50).

В первом кургане запятой обозначают хохолок только в одной композиции (21). В остальных случаях в этом качестве запятой оформляют окончание рогов (7, 11, 12). И именно этот способ использования будет применяться в к. 3, 4, 5. В то время, как варианты с трактовой в виде запятой гривы и хохолка уйдут из репертуара. Окончания рогов в виде запятой оформляют во всех композициях этого варианта из четвертого (74.1), третьего (59, 60, 61, 62) и пятого (80, 93) курганов.

Описанными двумя вариантами – запятой для обозначения уха и запятой для обозначения хохолка, гривы или окончаний рогов, исчерпываются общие для всех царских курганов могильника Пазырык способы применения элемента. Все описанные ниже способы и варианты отсутствуют в материалах одного или нескольких курганов.

Уникальными для первого кургана являются трактовка в виде запятой окончаний бороды (8.1) на лицах антропоморфных существ, носа копытного (7). Запятую на хвосте петухов используют только в первом (1, 2) и втором (29) курганах. Преимущественно же запятой обозначают окончание хвоста хищников, хищных миксоморфов (47 во втором кургане, 68, 72, 73 в четвертом кургане).

Сохраняется в мог. Пазырык и использование запятой вне зооморфных образов или устойчивых орнаментальных мотивов. Этот вариант встречается во всех элитных курганах могильника, кроме четвертого. Во втором кургане это

[340] Практически все обозначенные выше способы использования различных элементов были прослежены нами на материале раннепазырыкского периода и материалов царских курганов Укока. И как можно было заметить, если какой-либо способ и не встречался в раннепазырыкский период, то он мог быть выделен на материале курганов Укока, а затем – могильника Пазырык. Аналогична ситуация и с использованием запятой для хохолка и гривы. Как было обозначено, этот способ встречается в материалах к. Кутургунтас. Но можно найти и более близкие хронологические параллели – в рядовых курганах плато Укок. Например, в образе миксоморфного существа из к. 1 мог. Ак-Алаха-5 запятыми переданы как грива, так и хохолок (Рис. 63).

простые композиции, основанные на параллельном переносе, отображении относительно центральной оси (27, 28) с дополнениями их треугольников, спиралей, дугообразных элементов (36, 40). В первом кургане также две композиции на основе параллельного переноса, симметрии относительно центральной оси состоят исключительно из запятых (13, 22). В других двух композициях элемент соединяется с другими – треугольниками, дугообразными, флоральными деталями, кругами (15, 23).

В третьем кургане этот вариант используется только в одной композиции (58). В пятом кургане есть композиции на основе параллельного переноса с запятыми (79, 89). В накладке на упор седла запятая соединяется с треугольником. В пятом кургане запятая соединяется с «чешуей» и мотивом «оленьи рога» (75), каплями, кругами, дугами (77, 78).

В отличие от искусства остальных анализируемых в диссертации могильников, в зооморфных образах курганов мог. Пазырык запятую активно используют для акцентирования отдельных частей тела: бедра, лопатки, переходов от корпуса к лапам, к когтям. Этот вариант выделяется в материалах второго, четвертого и пятого курганов.

В материалах второго кургана (преимущественно в образах на татуировках) запятые обозначают переход от корпуса к ногам (42, 44, 46), переход на лапах к когтям (43), крылья или гриву на теле существа, нос (42, 44, 47, 48, 49), а также вне образов на татуировках – бедро (33). Бедро и лопатку обозначают запятые и в первом кургане (11).

В третьем кургане запятой переданы когти (69). В пятом кургане элемент применяют как украшение лошади (85), на шее оленя (86), что в структурном соотношении «элемент-тело» аналогично изображению в виде запятых гривы на татуировках из второго кургана. Также аналогично способу во втором кургане трактовка запятыми перехода от корпуса к лапам (94).

Если в третьем, четвертом, пятом курганах нарастает количество композиций с запятой-ухом, то с запятой в композициях с цветочным мотивом обратная ситуация. Этот вариант активно применяется в первом и втором курганах,

отсутствует в четвертом и третьем и присутствует только на одной композиции в пятом. При обилии композиций запятая в цветочном мотиве используется только двумя способами, оба были уже «найдены» в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3: для обозначения боковых листьев или сердцевины цветка.

Во втором кургане оба способа равноправны – запятой обозначают боковые листья (24, 34, 37, 38) или центр мотива в форме близкой к сердцу (51) или более округлом (и более устойчивом) варианте – «усах» (25, 26, 35, 40, 41). В виде «усов» элемент будут использовать и в искусстве первого кургана, хотя его доля значительно меньше – только в одной композиции (16). Остальная часть композиций с запятой в цветочном мотиве – обозначение боковых листьев (3, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 23). Боковые листья обозначает запятая и в композиции из пятого кургана (74). При этом используется форма «сердца», которая ранее применялась для центральной части цветка.

Элемент «сложная запятая» не встречается в материалах к. Кутургунтас. В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 57) элемент, как и в к. 2 мог. Башадар обозначает ухо волка и промежутки между когтями хищника (1) Элемент в отличие от композиций мог. Туэкта не используют в орнаментальных фризах. «Сложной запятой» оформляют промежутки между образами хищных птиц (2) и окончания плавников рыб (3). В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и к. 1 мог. Олон-курин-гол-10, к. 11 мог. Берел элемент не используется.

В материалах мог. Пазырык (Таблица 58) наиболее активно «сложную запятую» используют в изделиях первого и второго курганов. Во втором кургане элемент используют в цветочном мотиве (6, 10, 11) или в бордюрах и при мозаичном заполнении поверхности (7, 8, 9). В первом кургане рядом элементов передают гривы (1, 2, 3), что, вероятно, является вариацией обозначения грив запятыми, описанного выше. Второй вариант – составление из «сложных запятых» орнаментальных рядов (4, 5), и он также идентичен одному из способов использования запятой.

В четвертом кургане элемент не встречается. В третьем запятую используют в четырех композициях. Показательно, что элемент используется уже в сочетании

не с цветочным мотивом, а с мотивом «оленьи рога» (12). Но остается и вариант со «сложной запятой» в орнаментальных композициях без зооморфных образов (13) и выделяется специфичный для этого кургана вариант с обозначением носа копытных (13.1, 13.2).

Необычны три композиции в пятом кургане. Первый вариант уже известен по материалам других памятников – в орнаментальной композиции вне зооморфных образов (14). Другие два связаны с образами звериного стиля и ранее не встречаются. «Сложной запятой» обозначают задние ноги копытного (15) или рога хищника (16). Последний вариант может быть некоторой трансформацией обозначения гривы в первом кургане.

Элемент «полумесяц» не встречается в орнаментальных композициях к. Кутургунтас. В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 59. 1) элемент применяют для обозначения хвоста (1), оперения на шее хищной птицы (2, 3, 4), чешуи рыб (5, 6, 7). Обозначение полумесяцем оперения на шее птиц и чешуи рыб аналогично вариантам использования этого элемента в материалах к. 2 мог. Башадар.

В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 59. 2) «полумесяц» используют, в целом, в тех же вариантах, что и в раннепазырыкский период. В мог. Туэкта «полумесяцем» обозначали боковые листья цветочного мотива. Элемент продолжают включать в цветочный мотив в композициях к. 1 мог. Ак-Алаха-3, но роль его меняется. Теперь «полумесяцем» венчают центральную часть цветка (8), дополняя его в части композиций кругами (9, 10). Второй вариант совпадает с наиболее устойчивым в раннепазырыкский период – обозначение клюва хищной птицы (11, 12). При этом само изображение птицы здесь уже теряет полностью реалистичные контуры и детали и сводится к комбинации полумесяца и двух кругов. В материалах к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 и к. 11 мог. Берел элемент не выявлен.

В могильнике Пазырык элемент полумесяц (Таблицы 60. 1 и 60. 2) можно выделить в материалах 1–4 курганов, при этом количество композиций с ним постепенно снижается в следующем порядке: второй-первый-четвертый-третий

курганы. В материалах второго пазырыкского кургана можно выделить как уже известные по ранее рассмотренным материалам варианты применения элемента, так и новые. К известным относится обозначение рядом полумесяцев хвоста хищника (24, 26), чешуи рыбы (15), клюва птицы (25, 27, 28, 29, 30, 31).

Включение «полумесяца» в цветочный мотив – традиционный, известный с раннепазырыкского периода вариант. Однако композиционное решение значительно меняется: если ранее элементом обозначали боковые листья, то во втором кургане такая композиция единична (13) и близка к предыдущим вариантам лишь условно. Полумесяцами здесь передаются прорези над вполне натуралистичным изображением. В остальном же корпусе цветочных мотивов ряд полумесяцев, вероятно, является некой визуальной ассоциацией, отсылкой к рогам барана, шее хищной птицы (16, 17, 18, 19, 20, 22) или располагается в основании «цветка» (8, 17).

Относительно новый вариант применения – изображение рядом полумесяцев рогов барана (23, 32). По структуре такая композиция идентична трактовке в виде ряда полумесяцев шеи хищной птицы – она основана на симметрии вращения и включает только один орнаментальный элемент. Более того, этот вариант используется в композициях татуировок. Переход здесь от традиционной для этой детали образа «чешуи» к полумесяцу объясняется, вероятно, разницей в техники исполнения.

В зооморфных образах появляются пять новых вариантов применения элемента: для обозначения щек или бровей (11), ребер (10), копыт (28, 29), лопатки или бедра (14, 33), крыла (9), а также гребня хищной птицы (12). Именно эти новые способы применения орнаментов в зооморфных образа и применяются в материалах первого кургана – для изображения щек и бровей (2, 3, 4, 5), крыльев (1) и ребер, лопатки, бедра (6).

В первом кургане элемент не используется в цветочных мотивах или изображениях клюва хищной птицы, однако появляется новый вариант – полумесяц на налобной бляхе (7), то есть применение элемента вне зооморфных образов и цветочных мотивов. Этот вариант продолжит существовать в материалах

четвертого (37) и третьего курганов (34). В четвертом кургане также продолжается традиция обозначения полумесяцем ребер, лопатки (36, 38, 39, 40). В третьем кургане полумесяцем обозначают клюв ушастой птицы (35). Однако реалистичность этого изображения, близкая скорее к образам раннепазырыкского периода, чем к абстрактному варианту из курганов Укока, указывает скорее на архаичность такой трактовки, чем на продолжение устойчивой традиции.

Элемент «пламевидный завиток» в к. Кутургунтас (Таблица 61) используют в известном по могильнику Туэкта варианте для обозначения хохолка ушастой птицы (1), подобно композициям в к. 2 мог. Башадар – чтобы передать силуэт крыльев (2). Раннепазырыкские варианты без добавлений сохраняются и в к. 1 мог. Ак-Алаха-1: «пламевидным завитком» обозначают плавники рыб (5, 6, 7). В образах хищных птиц элемент используют, и чтобы передать силуэт крыльев (3, 4, 8, 9), и в изображении хохолка (10). В последнем случае есть некоторое структурное усложнение – элементом обозначается не единственный хохолок, а передается ряд выступов гребня. В композициях к. 1 мог. Ак-Алах-3 и к. 1 мог. Олон-курин-гол-10 элементы отсутствует.

В к. 11 мог. Берел (Таблица 62) элемент используют в уже известном и аналогичном в структурном отношении к. 1 мог. Ак-Алаха-1 варианте с обозначением гребня ушастой птицы (1). Также применяют и вариант с обозначением шкуры тигра, известный по материалам к. 2 мог. Башадар (3). Примечательно, что третий вариант – оформление плавников рыб (2) по изменениям формы плавников ближе к материалам к. 1, 2 мог. Пазырык, а не раннепазырыкским материалам и образам из к. 1 мог. Ак-Алаха-3 – плавники плотно прилегают к телу рыбы.

В мог. Пазырык «пламевидный завиток» можно выделить в композициях из к. 1, 2, 3 (Таблица 63). При этом количество композиций с ним снижается: если во втором и первом выделяется по три и четыре композиции с элементом, то в третьем – только одна. В отличие от к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и к. 1 мог. Ак-Алаха-3, в мог. Пазырык появляются новые по отношению к раннепазырыкскому периоду варианты применения мотива.

Во втором кургане элемент используют в орнаментальной композиции «шкуры тигра» (5), известной по материалам к. 2 мог. Башадар, изображении плавников рыбы (7). Новый вариант – обозначение элементом грудки петуха или, если обозначить шире, оперения или шерсти (6).

В первом кургане последний вариант в его широком понимании используется в образе льва – обозначает складку шерсти у рта (1), Новый специфичный для этого кургана вариант – обозначение «завитком» вытянутого языка барана (2). В композициях кургана элемент используется и в известном с раннего периода варианте – для обозначения плавников рыб (3, 4). Однако его форма несколько деформируется. В сравнении с образами рыб из к. 1 мог. Алаха-1 на татуировке в к. 2 изгиб несколько «смягчается», форма приближается к треугольнику с легким изгибом на вершине. Особенно выпрямляется нижняя, почти примыкающая к контуру тела рыбы, линия. Эта тенденция усиливается в материалах первого кургана – изгиб фактически уходит, и форма элемента приближается к вытянутой длинной капле. Ближняя к контуру рыбы линия исчезает (вместе с изгибом) – плавник теперь вплотную примыкает к телу рыбы[341].

В третьем кургане (8) элемент используют ранее не отмеченным в пазырыкском комплексе способом – для обозначения рога оленя. Этот вариант, однако, как было отмечено, устойчиво выделяется для различных категорий образов звериного стиля в материалах более ранних курганов. Кроме того, принимая во внимание особенности формы основы композиции – накладки на луку седла, можно отметить, что замена здесь более характерного для мог. Пазырык обозначения рога в виде запятой, на более вытянутый и узкий пламевидный завиток достаточно уместна и позволяет гармонично вписать композицию в форму предмета.

[341] Такое изменение формы плавника также может указывать на относительную хронологию курганов. Полноценные изображения рыб, синхронные материалам к. 1 мог. Пазырык и позднее автору настоящей работы неизвестны. Однако помимо описанных по элитным и княжеским погребениям Башадара, Туэкты, Укока, есть также серия изображения рыб из к. 3 мог. Уландрык-4 (Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. Т. LXXVIII). Изображения плавников на них соответствуют раннепазырыкской форме, что позволяет предположить более раннюю дату к. 3 мог. Уландрык-4 раньше к. 1, 2 мог. Пазырык.

Элемент «линия», Прием «продольное рифление» в к. Кутургунтас (Таблица 64. 1) применяется в двух известных в раннепазырыкский период вариантах – чтобы обозначить хохолок хищной птицы (1, 2), крылья птицы (4) и в одном новом – для обозначения волос антропоморфного существа (3). В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 наиболее часто прием применяют в изображении хохолка ушастой птицы (7, 8, 10, 11, 12), а также для изображения крыльев птицы (9). Новый и также специфичный для этого кургана вариант – передача с помощью приема шерсти хищников (5, 6).

В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 64. 2) сохраняются традиционные варианты с использованием приема на хохолке птицы (14, 15) и на крыльях, хвосте (16). Но, как и в предыдущих позднепазырыкских курганах, появляется новый специфичный для этого погребения вариант – передача с помощью рифления шеи ушастых птиц (13, 15).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 65) прием используют в образах хищных птиц. Рифление применяют в известных по предыдущим курганам вариантах – в трактовке крыльев (1, 3) и хохолка (2). Но есть и новый, общий с к. 2 мог. Пазырык вариант – обозначение рифлением носа (4).

В мог. Пазырык (Таблицы 66. 1 и 66. 2) прием используется в орнаментальных композициях всех пяти элитных курганов. Во втором кургане сохраняются и уже известные варианты с трактовкой рифлением крыльев, хвоста (15, 18, 19, 20, 22) или декоративным решением украшений узды (16, 24). Но появляются и два новых, характерных только для материалов этого кургана могильника варианта – обозначение рифлением носа (12, 13, 14) и лап (23).

В первом кургане также сохраняется вариант с обозначением рифлением крыльев (6, 7) и декора уздечных подвесок (4). Кроме того, в отличие от второго кургана, здесь известен и вариант с трактовкой с помощью рифления хохолка хищной птицы (3, 10). Два новых и специфичных для искусства только этого кургана могильника варианта –рифление боковых листьев пальметты (2) и передача рифлением шерсти и рогов копытных (1, 5, 8, 9). Последний вариант

близко к использованию приема для передачи шерсти хищников в к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

Не выделяемом ранее в позднепазырыкский период вариантом применения элемента в четвертом кургане является обозначение щек (26, 27). Как и в первом кургане, обозначают рифлением рога (26), но не копытных, а хищников.

В единственной композиции с продольным рифлением из третьего кургана, прием используют для уже известного варианта с декоративным оформлением украшений узды (25). Этот же вариант продолжает бытование и в материалах пятого кургана (31). Но в композициях пятого кургана применяют и другие известные по ранее рассмотренным курганам варианты – для обозначения крыльев (28, 29), щек (30) и ранее не выделяемый вариант с обозначением бровей (30).

Элемент «линия». Прием «поперечное рифление» в кургане Кутургунтас (Таблица 67. 1) используют преимущественно в уже известных с раннепазырыкского периода вариантах. Приемом обозначают оперение на шее ушастой птицы и шерсть (1, 2, 3, 4). Вне зооморфных образов рифления применяют в орнаменте «гармошка» (5) и в композиции на ткани (6). Последний вариант нигде, кроме материалов к. Кутургунтас не выявлен.

В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 67. 1) как и в к. Кутургунтас оперение ушастой птицы, шерсти копытных остается наиболее распространенным вариантом использования приема (9, 10, 12, 13, 14, 15). Вне композиций с зооморфными образами, как и ранее, используют варианты «веревочный» орнамент (7) и «гармошку» (11). Также аналогична туэктинским и композиция с симметрией вращения на щите (8).

В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 67. 2) прием продолжают использовать для обозначения оперения птицы или шерсти копытных (16, 18, 19, 20, 23, 24, 25). Отметим, что появляется новый способ применения этого варианта – для передачи шерсти на бедре кошачьего хищника (24).

Прием также используют и в орнаментальных композициях без зооморфных образов, но в новом варианте – поперечное горизонтальное рифление по отношению к вытянутой вертикальной форме предмета аналогично «гармошке».

Тем не менее рельеф в этом случае не такой глубокий. Таким образом прием используется преимущественно на развилках и основаниях уздечных подвесок (17, 21, 22). Второй относительно новый вариант – «плетеный» орнамент на развилке (21). По структуре композиции, основанной на симметрии вращения он идентичен композиции на щитах, однако используется в меньшем масштабе.

В к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 (Таблица 67. 2)прием используют в традиционном варианте для передачи оперения или шерсти (27, 30), а также в уже известном орнаменте на щите (26). Новым и специфичным для этого кургана вариантом является использование прием в «веревочном орнаменте» на прямоугольных бляхах (28, 29).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 68) прием используют как в известных с раннепазырыкского периода вариантах – для передачи оперения на шее ушастой птицы (1, 6.1, 9, 10, 13, 16, 17) и шерсти копытных (2, 3, 8, 11, 14), в трактовке ушей вместе с запятой (5, 6, 7). Так и в вариантах известных по материалам к. 1 мог. Ак-Алаха-3 – для декора основания подвесок (3), развилки (12). Как и в мог. Пазырык, приемом трактуют щеки (4, 6, 7). Только здесь и во втором пазырыкском кургане поперечным рифлением декорируют хвост (13). Общим для к. 11 и курганов мог. Пазырык является и вариант с применением рифления на крыльях (15).

В мог. Пазырык (Таблица 69.1 – 69. 3) во втором кургане прием продолжают использовать в уже известных вариантах – «веревочном» орнаменте (22), «гармошке» (24, 31, 34), а также для передачи шерсти или оперения (25, 27, 29, 35, 48, 53). Также сохраняется, как было отмечено при анализе применения элемента «запятая» и трактовка поперечным рифлением ушей (35, 36, 41, 50, 51).

В искусстве второго кургана появляется и несколько новых вариантов применения рифления. Два из них – трактовка хвоста (29, 42, 44), декоративное оформление ног (40, 47) специфичных для материалов второго кургана и не встречаются в искусстве других анализируемых в диссертации погребений.

Другие новые варианты – обозначение рифлением щек (21, 26, 29, 30, 36, 41, 46, 50, 51), носа (19, 20, 33, 37, 50), и сочетание продольного и поперечного

рифления в изображении крыльев (43, 48, 52), рогов (23, 32, 38) будут использоваться и в композициях первого кургана.

В первом кургане элемент используют для передачи оперения или шерсти (1, 2, 3, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 18). Второй традиционный вариант – орнамент «гармошка» (4). Рифлением передают рельеф рогов (2, 8, 11, 16, 17), щеки (5), крылья (6). Новый для мог. Пазырык (но известный в мат. к. 11 мог. Берел) вариант – передача рифлением бороды, волос (10).

В композициях четвертого кургана прием продолжают использовать преимущественно в зооморфных образах для оформления крыльев (74), щек (67, 68, 70, 71, 73, 75, 76), а также передачи шерсти (69). Отметим, что такое решение крыльев в 3 и 5-м курганах не выделяется. Можно отметить и композицию без зооморфных образов – с орнаментом «гармошка» (72).

В третьем кургане в зооморфных образах приемом продолжают трактовать нос (55), уши (63, 65, 66), рога (63, 64, 65, 66), щеки (63, 64, 66), шерсть (59, 62). Однако в отличие от предыдущих рассмотренных погребений почти половина выделенных композиций с этим приемом не включает зооморфные образы. Поперечное рифление используют в уже известных с раннепазырыкского периода «гармошке» (56, 57) или на развилках в варианте известном по к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (60, 61). Добавляется и новый вариант – декор древков стрел рядом параллельных, окольцовывающих их линий (58).

В пятом кургане, как и в третьем прием используют в орнаментальных композициях на развилках по аналогии с вариантом из к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (83), но преимущественно – в зооморфных образах. С помощью поперечного рифления передают шерсть/ гриву (77, 79, 80, 81), нос (78, 85), щеки (77, 82, 84, 86, 87), уши (77, 79, 84, 87), хвост (88). В последнем образе используется и новый вариант – трактовка рифлением лап кошачьего. По структуре композиции – серии параллельных линий с различными промежутками между ними, орнамент на лапах идентичен орнаменту на хвосте этого зверя.

Элемент «капля» в материалах кургана Кутургунтас (Таблица 70. 1) продолжают использовать как в раннепазырыкский период для обозначения рта,

глаз или ушей образов звериного стиля (2, 3, 4, 5, 6, 7). Также элемент используют в орнаментальных композициях без зооморфных образов, как и в могильнике Туэкта в комбинации с «чешуёй» (9). В композициях с зооморфными образами появляется и новый вариант – решение как серии из трех капель хвоста птицы (1, 7, 8). Отметим при этом, что по структуре такое решение достаточно простое и аналогично некоторым вариантам центральной части цветочного мотива из мог. Туэкта (Таблица 23. 3, 16).

В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 70.1) также в основном используют для обозначения рта, глаз, ушей (11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23). Используется и вариант из к. Кутургунтас для хвоста (20). В композициях без зооморфных образов элемент используют на окончании псалий (16). Они по структуре аналогичны использованию элемента на птичьих хвостах. Новый вариант, применяемый в дальнейшем в композициях из мог. Пазырык, связан с решением рта волка (10) – верхнюю губу оформляют как ряд капель.

В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 70.2) элемент используют в традиционном варианте для обозначения рта, глаз, ушей (24, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42). Вновь появляется не выявленный нами в других позднепазырыкских курганах вариант с использованием элемента в центральной части цветочного мотива (28, 30, 32) и сохраняется вариант с включением «капель» в орнамент без зооморфных образов (26), хотя такое решение развилки в виде ряда капель появляется среди анализируемых материалов впервые.

В кургане 1 мог. Ак-Алаха-3 появляются и новые варианты. Все они связаны с зооморфными образами. Это обозначение каплями окончаний хохолка ушастых птиц (33, 34), лопатки (38, 39), крыльев и нижнего века (41). Большинство из этих вариантов будет использоваться и в композициях мог. Пазырык, но решение окончаний хохолка останется специфичным только для этого кургана.

В к. 1 мог. Олон-курин-гол-10 (Таблица 70.2) использование элемента традиционно – для передачи глаз, ушей, рта зооморфных образов (43, 44, 45). Новые варианты отсутствуют.

В к. 11 мог. Берел (Таблица 71) каплями традиционно обозначают уши, глаза, рот животных (1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 13) и используют как центральный элемент в цветочном мотиве (7, 6.1, 11, 12, 14). Можно выделить два общих и характерных только для к. 11 мог. Берел и к. 2 мог. Пазырык варианта – заполнение каплями тела зооморфного образа (5, 15). Также общий вариант – обозначение нижнего века (13). В к. 11 каплей обозначено и верхнее веко, такой вариант в мог. Пазырык не выделяется.

В мог. Пазырык (Таблица 72.1 – 72.4) во втором кургане как и в к. 1 устойчива традиция применения капли в цветочном мотиве (37, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 64, 65, 66, 70, 71). В зооморфных образах элементом продолжают обозначать глаза, уши, рот (46, 55, 56, 58, 59, 61, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88). Общим для композиций к. 1 Ак-Алахи-3 и к. 2 мог. Пазырык является также и применение «капли» для обозначения нижнего века (54, 62), крыльев (54, 55, 72, 82).

Вариант с применением элемента для обозначения лопатки расширяется – каплю применяют и в трактовке бедер, ребер (38, 54, 60).

В зооморфных образах появляется известный по материалам к. 1 мог. Ак-Алаха-1 вариант с обозначением рядом капель «верхней губы» (92), а также известный по материалам к. 11 мог. Берел вариант с трактовкой каплями шерсти (38).

Новые варианты, связанные с зооморфными образами, – трактовка каплями «гребня»/хохолка (91, 92), носа (58, 92), бровей (54, 90), хвоста (47, 63), рогов (62), лапы (60). Последний вариант выделяется исключительно в материалах этого кургана. Но и вариант с применением капли в решении рогов достаточно редкий – встречается в материалах элитных курганов могильника только во втором и первом курганах и единичных композициях. Во втором кургане элемент продолжают использовать и в орнаментах без зооморфных образов и мотивов (39, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 57, 67, 68).

В первом кургане элемент также продолжают использовать в цветочном мотиве (3, 7, 8, 9, 10, 14, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 35, 36) и орнаментах без зооморфных образов (23). Сохраняется традиционный вариант с использованием

капли для обозначения глаз, ушей, рта (4, 11, 12, 13, 14.1, 17, 33). Показательно, что в первом пазырыкском кургане, как и в композициях кургана Кутургунтас, в этом варианте элемент применяют как в зооморфных, так и в редких для пазырыкской культуры антропоморфных образах.

Как и во втором кургане элемент используют в трактовке «верхней губы» (3, 30, 34), хвоста (1), рогов (31), бедер, лопатки или ребер (14.1, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 32), а также крыльев (2, 20). Новый и специфичный для этого кургана вариант – обозначение каплями щек (5, 6.1, 20).

В четвертом кургане каплями продолжают обозначать лопатки (110, 112), хвост (111), окончания рогов (113), а также применяют в композициях без зооморфных образов (109). Отметим, что хотя элемент и обозначает окончания рогов, их форма значительно отличается от известного по к. 1 мог. Ак-Алаха-3 варианту.

Если во втором, первом и четвертом курганах элемент использовали преимущественно в зооморфных образах, то в третьем ситуация обратная – каплю чаще всего применяют в орнаментальных композициях без зооморфных образов. В искусстве третьего кургана элемент используют в орнаментах без цветочного мотива (98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106). В зооморфных образах каплей трактуют рот (95, 96, 103, 108), «верхнюю губу» (107, 108), лопатку (97). Отметим, что последняя композиция с зайцем хотя и относится к уже известному варианту, значительно отличается от него – капля на лопатке здесь не сочетается с другой каплей или кругом, бедро и задняя нога переданы единым элементом «когти». Подобная комбинация элементов в трактовке тела одного зооморфного образа в других элитных курганах этого могильника не прослеживается. Новый вариант в третьем кургане – обозначение каплей зуба (94).

В искусстве пятого кургана элемент применяют как в цветочном мотиве (114, 126), так и в орнаментах без него (115, 117, 120, 121).

В зооморфных образах каплей трактуют рот, глаза (116, 118, 122, 123, 124, 129, 131, 132, 133, 135, 136), хвост (119, 125), рога (134), «верхнюю губу» (123, 124, 128, 129, 132, 133, 135), шею (127), нос, щеку (130).

Элемент «круг» в кургане Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 73.1) используют только в одном варианте – для обозначения глаз различных категорий образов звериного стиля (1–11). Этот вариант сохраняется и остается самым распространенным в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 73.2) (12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22).

Также в материалах кургана можно выделить и новые варианты использования элемента. Появляется вариант с передачей кругами орнамента шкуры леопарда (23). А также другие используемые в дальнейшем в мог. Пазырык варианты с применением элемента в цветочном мотиве (13, 14), при трактовке лопатки, бедра зооморфных образов (16, 17, 19), уха абстрактного изображения ушастой птицы (21).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 74) кругом обозначают глаза (3, 5, 6, 7, 11), используют в известном по материалам к. 1 мог. Ак-Алаха-3 варианте для обозначения бедер и лопаток в комбинации с дугами (1, 2, 4, 8). Также элемент используется в орнаментальных фризах в комбинации с квадратами (10) и орнаменте «бус» на украшениях узды. Последний вариант известен также по материалам мог. Пазырык.

В мог. Пазырык (Таблица 75.1 – 75.2) во втором кургане круг продолжают использовать в цветочном мотиве (28, 30, 31, 49, 56, 57, 58, 60). Отметим, что в отличие от анализируемого в дальнейшем искусстве первого кургана, во втором в большинстве случаев ряд кругов используют по аналогии с композициями к. 1 мог. Ак-Алаха-3 именно как ряд кругов, наложенных на дугу (иногда просто выстроенных в дугообразную линию) над центральной частью мотива. Также, как и в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 кругом обозначают ухо ушастой птицы (61), узор «шкуры леопарда» (34, 43, 62), на бедрах и лопатках зверей (29, 39, 40, 45, 46, 48, 63, 64). Сохраняется и известный с раннепазырыкского периода и остающийся наиболее устойчивым вариант применения – обозначение кругом глаз (32, 33, 38, 42, 44, 47, 49, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 63). Элемент также широко применяют в отличие от курганов Укока в орнаментальных композициях без зооморфных образов, в

сочетании с другими элементами и приемами: каплей, «чешуёй», поперечным рифлением (35, 36, 37, 40, 50, 51, 54, 60).

В первом кургане появляются два новых варианта – декор кругом крыла (41) и уха (63). При этом, если использованию круга у уха нет прямых предпосылок, то круг с двумя дугами на крыле петуха соотносится с аналогичной комбинацией элементов на лопатках животных.

В первом кургане элемент продолжают применять для обозначения глаз (1, 2, 3, 4, 5, 10, 14, 19, 20, 22, 24), бедер, лопаток животных (7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 22, 23). В отдельных композициях второго и первого курганов в этом варианте (8, 29) элемент усложняют дополнительными декоративными акцентами – изогнутой линией или кругом внутри. Подобные решения единичны и, вероятно, являются результатом, почерком работы отдельных мастеров. Также специфичен только для искусства первого кургана вариант с обозначением рядом кругов чешуи рыбы (5).

В первом кургане из ранее известных вариантов можно выделить орнамент шкуры леопарда (15). Известный вариант с кругом в композициях без зооморфных образов фактически сужается до одного способа применения – «бус» (6, 25, 26). Круг продолжают использовать в цветочном мотиве (16, 17, 18, 27), однако он уже не имеет ничего общего с вариантом из к. 1 мог. Ак-Алаха-3. Новый и специфичный для первого кургана вариант применения элемента – в трактовке ног (21, 22)[342].

В четвертом кургане элемент используют для изображения глаз (84, 87, 88.1), бедер (87.1). Новые варианты – для обозначения окончаний рогов (85, 88). Применение в орнаментах без зооморфных образов представлено только композицией с треугольниками, описанной при анализе этого элемента (86).

[342] Такое уникальное, на первый взгляд, решением может иметь предысторию. В таблицах не обозначается как отдельный элемент, но в к. 2 мог. Пазырык (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифкое время. Т XXVII, 6) и к. 11 мог. Берел (Самашев З. Берел. Алматы: Издательский дом «Таймас» 2011.Рис. 371,) есть несколько изображений с декором ног животных незамкнутым кругом. В проанализированных могильниках можно найти только три композиции с такой трактовкой ног и все они могут быть созданы под воздействием переднеазиатского искусства. Аналогичная трактовка встречается в приведенных выше образах из Букана. Акцентирование изгибов копыт кругами в к. 1 мог. Пазырык в таком случае может быть некоторым итогом, вырождением этой недолго существующей в пазырыкском искусстве традиции.

В третьем кургане кругом обозначают глаза (67, 68.1, 83), нос (75) в зооморфных образах. Последний вариант является специфичным для искусства этого кургана. Все остальные варианты композиций с кругом в третьем кургане не связаны с зооморфными образами. Это известная по четвертому кургану композиция с треугольниками (76), а также разнообразные виды «бус» – различных композиций из кругов и шаров (66, 68, 66.1, 67.1, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82).

В пятом кургане, как в и третьем, элемент в основном применяют вне зооморфных образов. В композициях с животными кругом продолжают обозначать глаз (90, 99, 106, 107), хвост (95, 99), ухо (105), бедро (100), ноги (108), окончания рогов (109) и крылья (95).

Вне зооморфных образов используется композиция с орнаментом «шкуры леопарда» – с равномерно распределенными по изобразительной поверхности кругами (101, 104). Элемент вновь используют в цветочном мотиве (102), продолжают использовать в «бусах» (97, 103) и композициях с другими орнаментальными элементами (89, 92, 93, 94, 96, 98).

Элемент «крест» в к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 76) используют, как и в к. 2 мог. Башадар в качестве нашивок на войлочную покрышку седла (1). В материалах остальных курганов этого периода, кроме мог. Пазырык, элемент не выделяется.

В мог. Пазырык (Таблица 77) элемент применяют в композициях второго, первого и пятого курганов. Во втором и первом кургане крест используют в цветочном мотиве (2, 3) и как самостоятельный мотив орнамента (1). Композиций с крестом в пятом кургане больше (4, 5, 6, 7). Но все они представляют устойчивое сочетание креста с кругом: крест вписывается в круг. В такой комбинации (крест в круге) становится частью цветочного мотива на окончании хвоста, орнаментом на плаще всадника, шкуре фантастического существа или частью мотива в орнаментальной композиции на чепраке. Отметим, что эта комбинация активно используется и в цветочном мотиве из второго кургана, но в других погребениях не выделяется.

Элемент «четырёхугольник» в кургане Кутургунтас (Таблица 78) применяется в, на первый взгляд, новом варианте, не связанном с композициями раннепазырыкского периода – в качестве корпуса ушастой птицы (1). Если принять во внимание, что в мог. Туэкта одним из вариантов было применение ромба как связующего, переходного звена между зооморфным образом и цветочным мотивом и устойчивую ассоциацию с этим мотивом хвоста птицы, то в семантическом отношении роль элемента не меняется – он связывает зооморфный образ и цветочный мотив.

В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Таблица 78) ромб выполняет аналогичную функцию – соединяет цветочный мотив и основу псалия (2). Второй и применяемый только в этом кургане вариант – декор тела рыбы (3). Однако также отметим, что ромб на теле здесь соединяет другие мотивы – головки ушастых птиц и в этом смысле выполняет роль, аналогичную композициям из мог. Туэкта.

В к. 1 мог. Олон-курин-гол-10 (Таблица 78) элемент используют в известном по раннепазырыкским погребениям варианте для замощения художественной поверхности (4).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 79) элемент применяют и в форме ромба, и в форме квадрата. В форме ромба он выступает как центральная часть цветочного мотива (1) или в более традиционной роли – как соединяющее звено между мотивами (2). Второй вариант применения – квадраты в орнаментальном фризе с кругом (3).

В мог. Пазырык (Таблица 80) элемент применяют в композициях второго, первого, третьего и пятого курганов. Во втором кургане элемент используют в трех вариантах. Первые два известны с раннего периода – центр композиции, основанной на симметрии вращения (4, 5, 8), для замощения поверхности (6, 9). Отметим, что в этом случае поверхность заполняют ромбами, как в композиции из к. 1 мог. Олон-Курин-гол-10, а не квадратами, как это было в раннепазырыкский период. Третий вариант наиболее близок к композиции на рыбе из к. 1 мог. Ак-Алаха-1 – ромб выполняет связующую между мотивами орнамента функцию (7).

В первом кургане элемент используют также для заполнения художественной поверхности ромбами (3, 4.1), как центр в композиции с симметрией вращения (2). Ромб продолжает соединять мотивы и в орнаментальных фризах в зооморфных образах (1).

В третьем кургане можно выделить только один вариант – замощение поверхности квадратами (10, 11). Отметим, что если ранее во всех описанных для позднепазырыкского периода композициях с этим элементом использовался ромб, то в третьем и пятом курганах активно используется квадрат. В пятом кургане именно квадрат, а не ромб используют для замощения поверхности седельной покрышки, что наиболее близко к башадарским композициям, но в материалах этого погребения выглядит несколько архаичным решением (14). Но сохраняется и традиция использовать в этом варианте ромб (13). Также устойчив вариант с использованием элемента как центра симметрии вращения (15). В пятом кургане квадрат используется и в орнаментальных фризах (12), что также нехарактерно для позднепазырыкских памятников, но имеет аналогии в материалах ранних погребений.

Элемент «дуга» в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 81) применяется в одном варианте – для оформления бедра зооморфного образа (1, 2, 3). При этом отметим, что возможны две комбинации – дуга с точкой и две дуги с точкой («яблоко»[343]).

В к. 11 мог. Берел (Таблица 82) элементом обозначают не только бедро, но и лопатку в зооморфных образах (1, 2, 3, 4). Но применение «дуги» и её комбинации – дуга и точка, «яблоко» остаются в обозначенных по к. 1 мог. Ак-Алаха-3 рамках.

В мог. Пазырык (Таблица 83) во втором кургане комбинации «дуга и точка» и «яблоко» продолжают использовать в трактовке бедра (10, 12, 13, 16, 17, 19). Отметим в этом варианте и новый способ – комбинацию двух параллельных дуг и точки (15, 20). В комбинации «яблоко» элемент применяют также в декоре крыла (14), что как было отмечено ранее, может ассоциироваться с дальнейшим применением дуги на лопатке. Во втором кургане появляются и два новых варианта

[343] Название используется в соответствии с отмеченным Г. Азарпей. См. Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // Artibus Asiae, Vol. 22, No. 4. P.330.

– обозначение рядом дуг ребер (10, 15), и применение дуги как соединяющего элемента в бордюрах с цветочным мотивом (18).

Все обозначенные в композициях второго кургана варианты получат развитие в первом. Дугой обозначают ребра (2, 8, 9), бедра и лопатки зверей (1, 2, 3, 4), используют в цветочном мотиве (5).

Для обозначения бедра элемент используют во всех композициях с ним из четвертого кургана (24, 25, 26). В третьем ситуация обратная – единственный вариант применения – в орнаментах без зооморфных образов или цветочного мотива на луках седел (21, 22, 23). Этот новый вариант применяется и в пятом кургане (27). Но в композициях пятого кургана появляется вновь и вариант с дугой на бедре (28).

Элемент «рога архара» выделяется только на материале курганов мог. Пазырык и к. 11 мог. Берел. В мог. Берел (Таблица 84) элемент используют только для обозначения рогов копытных (1, 2).

Во всех курганах могильника Пазырык (Таблица 85) элемент применяют преимущественного на рогах копытных. Это композиции из второго (6, 7), первого (1, 2, 4, 5), третьего (11), пятого (16) курганов. Также элемент используют в этом варианте и в образах кошачьего хищника во втором (9), третьем (12, 13, 14) и пятом (17, 18) курганах. Можно выделить и специфические, уникальные варианты, существующие в единичных композициях отдельных курганов. Это обозначение элементом жабр рыбы в первом кургане (3), шерсти или рогов в зооморфном образе на татуировке во втором (8) и складки у ноги лошади в четвертом (15).

Элемент «секира» можно выделить в материалах второго, первого и пятого курганов мог. Пазырык (Таблица 86). При этом если во втором и первом курганах во всех композициях элемент «двухчастный» – состоит из двух «полумесяцев» и включается в орнаментальный фриз с помощью параллельного переноса – то в композиции пятого кургана ситуация иная. Здесь применяется мотив из двух секир, наложенных друг на друга так, что образуется крест, который и повторяется в орнаменте на покрышке (7).

Во втором кургане элемент используется только в композициях с цветочным мотивом. Форма его неизменна – два полумесяца или дуги, соединенных друг с другом. Также в обеих композициях из этого кургана в центре элемента размещается либо другой элемент – полумесяц, либо отверстие для крепления бляхи.

В первом кургане центр элемента остается незаполненным. К известному варианту, при котором края элемента тонкие (2, 3, 4), добавляется другой – каждый из «полумесяцев», составляющих элемент, как бы разворачивается на 180°, сохраняя при этом соединение друг с другом. В результате образует более приближенная к, собственно, известной форме секиры композиция элемента (1). И именно в такой форме «секиру» используют и в композиции из пятого кургана.

Элемент «лист» (Таблица 87), как было отмечено в начале главы, как самостоятельная форма выделяется в материалах третьего кургана мог. Пазырык (1). В этом же кургане композиции с ним наиболее распространены. Элемент используют в композициях с элементом «когти», мотивом «оленьи рога» (2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 14). Также в композициях третьего кургана «лист» комбинируют с каплями (6, 8), спиралями (4), обозначают им нос кошачьего хищника (7) или распахнутую пасть в геральдической композиции (13).

В композициях пятого кургана «лист» продолжают сочетать с «оленьими рогами» (17), используют как единственный и полностью самостоятельный в орнаментальном фризе (18), но также и в несколько архаичном варианте – в цветочном мотиве (16). В зооморфных образах «листом» трактуют шею птицы (15).

Подводя некоторые итоги классификации элементов позднепазырыкского периода, можно отметить следующее. Как видно из представленных вариантов, ни один орнаментальный элемент, взятый изолированно, вне орнаментальной системы, не может служить достоверным хроноиндикатором. Динамика изменений орнаментальной системы в пределах одного элемента может быть достаточно плавной, и даже отмечая, например, преобладание композиций без зооморфных образов с элементом «круг» в к. 3, 5 мог. Пазырык или постепенную трансформацию формы «пламевидного завитка», мы видим, что эти изменения

касаются единичных или небольших групп композиций. Но анализ всех обозначенных для каждого орнаментального элемента изменений в совокупности позволяет сделать некоторые выводы. По результатам анализа системы элементов предлагается выделить три хронологические группы:

1. Ранняя (к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10)
2. Средняя (к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 11 мог. Берел, к. 1, 2 мог. Пазырык)
3. Поздняя (к. 3–5 мог. Пазырык)

В ранней группе для всех известных с раннепазырыкского периода элементов сохраняются и ранние варианты их применения. Для большинства элементов этой группы характерны только варианты применения, идентичные раннепазырыкским. Более того, сохраняются аналогии с материалами таких ранних памятников как к. 5 мог. Ала-Гаил-3. В этих погребениях относительно редко появляются новые способы применения элементов. Как правило, они специфичны для одного кургана и не получают дальнейшего развития. Вторая ключевая характеристика орнаментальной системы этой группы памятников – отсутствие новых элементов.

В орнаментах погребений второй группы появляется наибольшее количество новых и общих для выделенной группы памятников вариантов применения орнаментов. Помимо новых вариантов применения традиционных уже элементов, также возникает и используется практически полный корпус новых элементов – «дуга», «рога архара», «секира». Степень «традиционности» в использовании элементов и некоторые общие их варианты позволяют предположить порядок погребений внутри группы.

Наиболее ранним во второй группе можно считать к. 1 мог. Ак-Алаза-3. В этом погребении выделяется только один новый элемент – «дуга». Доля композиций с ним наименьшая среди курганов группы, и изменения в вариантах применения элемента в сравнении с вероятными импортными прототипами отсутствуют. Кроме того, в этом погребении для традиционных элементов появляются в дальнейшем используемые в мог. Пазырык (преимущественно, во втором кургане) варианты – оформление треугольником клюва птицы, серия

изображений запятой и «поперечным рифлением» уха[344], применение круга в цветочном мотиве, образе ушастой птицы и т.д.

В к. 11 мог. Берел выделяются среди новых элементов не только «дуга», но и «рога архара», но доля композиций с новыми мотивами изменяется незначительно. В представленной классификации в пределах этого периода к. 11 мог. Берел и к. 2 мог. Пазырык обладают наибольшим количеством идентичных вариантов применения элементов, не выявленных в других погребениях. На этом основании можно предположить, что они и хронологически наиболее близки друг к другу. Кроме того, в к. 11 мог. Берел получают развитие некоторые, появившиеся в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 варианты, в частности, для приема «поперечное рифление».

Третья группа – к. 3–5 мог. Пазырык. Орнаментальные композиции данных погребений, в отличие от орнаментов предыдущих групп, меньше связаны с зооморфными образами, традиционные, известные с раннепазырыкского периода способы применения элементов единичны, их композиции не отличается оригинальностью, а воспроизводят уже известные, и к этому периоду несколько архаичные варианты. Предположить порядок возведения курганов в этой группе достаточно сложно. Проведенный анализ показывает наибольшее количество общих вариантов применения элементов и активное использование мотива «оленьи рога» в к. 3 и 5 мог. Пазырык в сравнении с к. 4 и к. 5.

Сделанные предварительные наблюдения по периодизации погребений на основе классификации орнаментальных элементов предлагается дополнить результатами анализа орнаментальных мотивов и роли орнамента в коммуникативной системе звериного стиля в позднепазырыкский период.

[344] Такое оформление уха травоядных в курганах мог. Пазырык отмечает также Л.Л. Баркова (Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображениях травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа). С. 73.

3.2. Орнаментальные мотивы позднепазырыкского периода: «цветочный мотив» и «оленьи рога»

Некоторые наблюдения о развитии цветочного мотива в искусстве пазырыкской культуры были приведены во второй главе диссертации, но сложившаяся его историография преимущественно описывает материалы позднепазырыкского периода. Основные тенденции в исследовании мотива заложили работы С.И. Руденко и Г. Азарпей. С.И. Руденко, анализируя материалы из Башадарского, Туэкттинских и Пазырыкских курганов, систематизирует все цветочные изображения в трех таблицах – «Крестообразные орнаменты и спирали», «Орнаменты, основной мотив которых розетка или пальметка» и «Орнаменты. Основной мотив которых цветок или бутон лотоса»[345]. Последний исследователь выделяет исключительно в материалах второго кургана. В целом, С.И. Руденко рассматривает не один цветочный мотив, а группу растительных мотивов – розеток, пальметок, бутонов, листьев[346], не описывая при этом формальные характеристики конкретного мотива, то есть принцип отбора изображений для таблиц с пальметтами, лотосовидными орнаментами и т.д. Такое дробление вместе с отсутствующими ясными формальными характеристиками, как представляется, и не позволяет проследить изменения и хронологию мотива.

Г. Азарпей не разделяет лотосовидный орнамент и пальметту, отмечая для этого мотива такую формальную характеристику как загнутые у основания парные «усики», окружающие центр мотива[347]. В позднейших исследованиях, посвященных публикации материалов погребений Укока, к. 11 мог. Берел, мотив преимущественно определяют как пальметту, что соответствует предложенному Г. Азарпей описанию. В обобщающих исследованиях по искусству пазырыкской

[345] Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. С. 146–153, а также Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая. С. 251–257.
[346] Там же. С. 252.
[347] Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // Artibus Asiae. 1959. Vol. 22, No. 4. P. 314.

культуры Д.П. Шульга[348] и Л.Л. Баркова относят к категории группе «лотосовидных изображений» также и мотивы розетки на ковре.

Можно, таким образом, на основе историографии заключить, что исследователи разделяют две группы изображений: «лотосы» и «пальметты». Для каждой группы отмечается круг возможных источников заимствования мотива, но не прослеживается его эволюция внутри культуры и специфика, изменений заимствованного.

Далее предлагается объединить эти группы и проследить специфику и варианты изменений мотива, так как, на наш взгляд, именно цветочный мотив является одним из наиболее ярких хроноиндикаторов в искусстве пазырыкской культуры (Таблица 88).

На основе изменений мотива можно выделить три хронологических группы:

1) первая группа (мог. Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1);
2) вторая группа (к. 1, 3 мог. Верх-Кальджин-2, к. 11 мог. Берел, к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 2, 1 мог. Пазырык);
3) третья группа (к. 5 мог. Пазырык).

Более того, мотив также позволяет продемонстрировать одну из основных тенденций пазырыкского искусства – стремление к стилизации, абстракции. Изменение мотива было неравномерным: до искусства второго пазырыкского кургана происходило усложнение мотива, в первом кургане «вектор изменений» поворачивается в сторону упрощения.

Некоторые варианты цветочного мотивы были проанализированы в предыдущей главе. Из развивавшихся в раннепазырыкский период в позднепазырыкский получили развитие два варианта «ядра» из материалов мог. Туэкта – из трех капель («трилистник») (1, 3, 3.1) и из одной капли и трех «чешуек» над ней (2).

[348] Шульга Д.П. К вопросу о стилизованный изображениях грифона(по материала Алтая и прилегающих территорий Китая) // Теория и практика археологических исследований: сборник научных трудов. Вып. 4 / Отв. Ред. А.А. Тишкин Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та 2008. С. 137–145.

Наиболее близкие к туэкттинским изображениям аналогии и по форме мотива, и по структуре орнаментальной композиции можно найти в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1, но в материалах к. Кутургунтас аналогий больше. Так как больше и композиций с цветочным мотивом. В к. 1. мог. Ак-Алаха-1 выделяется только один вариант – на окончании псалия.

В кургане Кутургунтас мотив получает два усложнения. Первое – центральная «капля» смещается и между ней и боковыми элементами появляется «чешуйка». Это усложнение, вероятно, обусловленное тем, что мотив включен в зооморфный образ. Оно не будет использоваться в дальнейшем в анализируемых материалах. Второе – заполнение боковых «листьев», роль которых в этом случае очень условно выполняют крылья, «чешуёй». Сравнивая с композицией из мог. Туэкта можно отметить, что и такой выбор элементов для заполнения неслучаен – элементы «полумесяц» и «чешуя» близки по форме. Фактически единственное отличие в том, что в «чешуйчатом» орнаменте все элементы примыкают друг к другу, в то время как «полумесяцы» разделены. Это решение будет активно использоваться.

Вторая композиция из к. Кутургунтас (5) по композиции мотива не отличима от изображения в мог. Туэкта. Однако усложняется структура композиции – мотив включается не в бордюр, а в мозаичное заполнение плоскости.

В третьей композиция, которая получит продолжение из туэкттинских материалов в этот период – комбинация «мотива» и ромба в его основании. В материалах мог. Туэкта существуют варианты комбинации как с ромбом, так и с кругом (3 и 3.1). В дальнейшем выбор будет сделан в пользу ромба. В таком почти идентичном Туэкттинскому виде мы встречаем мотив в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (6).

Этим можно завершить описание первой группы развития мотива. По нашим наблюдениям, здесь форма меняется незначительно, его «ядро» стабильно, отсутствуют новые элементы.

Анализ композиций второй группы начнем не с уже описанных материалов элитных погребений, а с материалов рядовых курганов мог. Вер-Кальджин-2. В

третьем кургане этого могильника можно выявить новую и определившую развитие мотива в этот период комбинацию «цветочного мотива (пальметты)»[349] и дуги (7).

Комбинация «дуга и пальметта» используется в к. 1 мог. Ак-Алаха-3 в двух вариантах. Первый – «дуга под пальметтой» (8)[350]. Здесь мы видим значительное усложнение мотива. Во-первых, увеличивается количество «капель» в центральной части – с трех до пяти. Во-вторых, решение «боковых листьев» «чешуёй», намеченное в к. Кутургунтас находит здесь полное воплощение. Этот сложный вариант не просуществует долго. Его развитие в сторону упрощения пойдет по двум «линиям». И в обоих случаях элемент дуги исчезает из композиции.

Первая линия представлена в материалах второго и первого курганов. Внутренние контуры капель стираются, их количество снова уменьшается до трех, оставляя только общий контур пальметты (29). При дальнейших изменениях исчезают или уменьшаются, скручиваются вытянутые листья по краям (30, 38, 39). Мотив фактически возвращается к форме известной по материалам мог. Туэкта, к. Кутургунтас (2, 5). Отличием служит разве что более натуралистичная проработка лепестков цветка (39).

Вторая линия представлена двумя пальметтами в материалах первого кургана (42, 40, 41). Мотив не утрачивает боковые листья, и даже сохраняется увеличенное количество центральных элементов – капель. Но в дальнейшем эта устойчивая форма не используется.

Развитие получает второй вариант комбинации также из к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (10). Её принципиальное отличие от первого описанного варианта не только в дуге над мотивом, а не в его основании, но и отсутствии в пальметте центральной части из «капель». Дуга в этом случае размешается либо на «хвостиках», окончаниях запятых, которые образуют листья (10, 11), либо каждую из запятых

---

[349] Хотя в описании композиции из к. 2 мог. Верх-Кальджин-2 напрямую речь о заимствовании мотива из других культур не шла, само описание её как навершия «в форме пальметты, основание которой можно интерпретировать как два стилизованно переданных клюва или клыка кабана, увенчанных трилистником.» (Феномен алтайских мумий / / Отв. ред. Молодин В.И. Деревянко А.П. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2000. С. 91) указывает на возможную отсылку к заимствованному характеру мотива.

[350] Орнамент из к. 1 мог. Ак-Алаха-3 как ближайшую аналогию к пальметтам из к. 3 морг. Верх-Кальджин-2 также отмечали и авторы работы «Феномен алтайских мумий» (Там же. С. 91).

зеркально отображают так, что они обращаются друг к другу (12). Получившаяся серцевидная фигура будет названа в тексте в дальнейшем «усы», так как к образованию именно этого элемента, как представляется, и приводит.

Развитие комбинации «дуга над двумя запятыми» наиболее ярко в материалах к. 2 мог. Пазырык (31, 32, 33, 34, 35). Здесь происходит усложнение, артикулирование дуги с кругами – круги повторяются в дополнительном ряду из кругов и крестов, окольцовывающем мотив (31). Далее одна линия развития связана, или скорее, накладывается на заимствованные из переднеазиатского искусства мотивы и элементы (32, 33). В этом случае форма боковых листьев меняется на заимствованную, дуга превращается в набор кругов, которые либо показаны раздельно, либо сливаются в рельефную «корону» над цветком. В итоге, этот вариант редуцируется до одного центрального элемента – капли, из основания которой прорастают два листа или голова орнитоморфного существа (34 и 35). На этом развитие линии заканчивается.

Комбинация «дуга над “усами”» также получает развитие в материалах второго кургана. Если в отдельных композициях она почти копирует изображение из к. 1 Ак-Алахи-3 (21) или незначительно усложняет артикулированием «чешуек» над дугой (22), то при дальнейшем изменении этого варианта мотива дуга исчезает, и остается только центральная часть – «усы» (23, 24). Принцип изменения в этом случае аналогичен предыдущему – когда остался только каплевидный бутон (34, 35). Однако в этом случае изменения на выделении центральной части не заканчиваются. В композициях второго кургана уже центральная часть усложняется – запятыми внизу (25) или вытянутыми спиралями по краям (26). Вариант с боковыми спиралями оказывается более устойчивым – с ним снова происходит трансформация. Исчезает центральная часть – «усы» и подменяется двумя боковыми спиралями. В этом виде спирали либо усложняются дополнительным элементами (26), например, «листом» в негативном варианте. Либо спирали венчаются формой, навершием ассоциирующейся с дугой из чешуек (27). Здесь как в другом варианте (30) от мотива остается фактически только контур и проследить его трансформацию становится возможным именно по боковым

спиралям. В итоге, в композиции первого кургана именно спирали остаются и обозначают мотив под дугой (37).

Однако другая линия развития композиции с «усами», без усложнений существует несколько дольше. «Усы» как мотив выделяются в материалах и второго (23, 24), и первого курганов (49).

В материалах второго кургана, как и в к. 11 мог. Берел существует и не связанный с Укокскими материалами, но отсылающий к композициям из мог. Туэкта наиболее простой и стабильный вариант мотива – капля и две спирали рядом (13, 14, 15, 16, 18). Наиболее близко к этой группе изображений и единственное реалистичное изображение цветка (17). Без изменений и усложнений этот простой вариант существует и в первом кургане (43, 50, 51), и в пятом (53, 52). В пятом кургане он комбинируется с элементом лист на фоне (52), отсылающим нас к материалам второго кургана (28).

Усложнение этого варианта происходит только во втором кургане. «Цветок» отображают относительно горизонтальной оси и заключают в ромб или в круг (19). В случае с кругом мы имеем сразу два вариантам мотива – в промежутки включается вариант с каплей и рядом чешуек над ней (19). Отметим, однако, что ни вариант с чешуйками, ни вариант с каплей и спиралями не получают развития. Как и в случае с «усами» и дугой» устойчивым оказывается не центральный, а периферийный элемент – две дуги, образованные из-за отображения цветка относительно горизонтальной оси. Эти спирали, вероятно, повторяются в другом фрагменте из второго кургана (20) и как самостоятельный элемент – «секира» включаются в композиции второго (32) и первого курганов (36, 46, 47, 48).

Таким образом, можно отметить, что при наличии фитоморфного мотива практически во всех рассмотренных курганах, форма его от периода к периоду значительно меняется. Наибольшее развитие она получает в период мог. Верх-Кальджин-2 – к. 1, 2 мог. Пазырык. В то время, как в раннепазырыкский период и в искусстве пятого кургана мог. Пазырык сводится к набору простых и устойчивых комбинаций элементов.

Мотив «оленьи рога» впервые был выделен С.И. Руденко. Описывая мотив на материале к. 3 мог. Пазырык исследователь именует его по-разному: «оленьи рога»[351], «полуподкова»[352]. Другую композицию с мотивом С.И. Руденко описывает как состоящую из «стилизованных оленьих и в прорезях турьих рогов, треугольников с круглой выемкой у основания, запятых…»[353]. В следующей работе, посвященной Башадарскому и Туэкттинским курганам, в обобщающей сводной таблице «турьи» и «оленьи» рога объединены в одну группу мотивов, названную «олений или турий рог»[354]. Отсутствие формального описания мотива не позволяет ясно очертить хронологические границы его распространения. Поэтому, например, С.И. Руденко характеризует фрагменты кожаных аппликаций из к. 2 мог. Башадара как «узор, подобный осложненным турьим рогам, хорошо известный в орнаментике вещей из Шибинского и особенно третьего Пазырыкского курганов»[355]. Вероятно, из-за неясного понимания формальных характеристик орнамента и его происхождения, С.И. Руденко то разделяет композиции с ним на «растительные гирлянды», «турьи рога» и «оленьи рога»[356], то собирает их в одной таблице «турьи и оленьи рога»[357]. Можно предположить, что «турьими рогами» исследователь называет элемент «когти», а «оленьими» – анализируемый нами мотив.

С.И. Руденко не относит к этой группе орнаментов композиции на чепраках из пятого пазырыкского кургана, но включает в неё материалы из к. Шибе. Позднее, описывая эти же композиции из к. Шибе, Л.Л. Баркова применяет к ним термин «турьи рога», отмечая, что «подобный узор встречается на многих предметах конского снаряжения из третьего Пазырыкского кургана, а также на бронзовых украшениях седельных покрышек из второго Туэктинского кургана»[358].

---

[351] Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 192, 195.
[352] Там же. С. 195. В этом описании исследователь, вероятно, имеет в виду прежде всего саму форму седельного упора, на который накладывался орнамент, так как её, действительно, можно назвать «полуподковой». Сам орнамент при этом не описывается детально.
[353] Там же. С.197.
[354] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 258–259.
[355] Там же. С. 58–59.
[356] Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. . 148–155.
[357] Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая. Рис. 133.
[358] Баркова Л.Л. Погребения коней в кургане Шибе // АСГЭ. 1979. Вып. 20. С. 63–64.

В качестве аналогий исследовательница указывает приводимые С.И. Руденко украшения лук и ремней из к. 3 мог. Пазырык (С.И. Руденко Горный, Рис. 116–120) и бронзовое изображение барана из к. 2 мог. Туэкта, элемент на котором ранее был описан в диссертации как «сложная запятая».

Аналогичные орнаменты на чепраках из к. 5 мог. Пазырык в корпус изображений с мотивом исследователями не включались и позднее описаны Л.Л. Барковой и Н.В. Полосьмак как «рогообразный орнамент», который «был широко распространен в скотоводческой среде», а также как «стилизованные рога оленя»[359].

Таким образом, как и в предыдущих случаях, не было составлено единого формального описания мотива, и это обусловило отсутствие конкретных хронологических рамок его бытования в искусстве культуры и соотнесения с более узким кругом памятников. Ключевой проблемой служила и неясность его происхождения. Как справедливо отмечал С.И. Руденко, «если, оставляя открытым вопрос о происхождении ряда рассмотренных выше мотивов, мы и даем им те или иные названия, то только с целью как-то систематизировать те элементы, из которых слагается ряд орнаментов. <...> при отсутствии большого сравнительного материала, который позволил бы проследить путь возникновения и развития различных элементов орнамента, наши определения являются только предварительными и условными»[360].

«Сравнительный материал», о котором писал С.И. Руденко был открыт и исследован. П.И. Шульга и А.В. Варенов на основе публикаций находок могильника Цзяохэ и сопоставления их с пазырыкскими, сужают группу композиций с мотивом и дают ему более конкретное название. Исследователи определяют мотив как «предельно стилизованные головки грифона» и отмечают как характерный для материалов к. 3 и 5 мог. Пазырык[361].

---

[359] См. Баркова Л.Л. Полосьмак Н.В. Костюм и текстиль пазырыкцев. С. 128–130.
[360] Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. С. 154–155.
[361] Шульга П.И. Варенов А.В. Материалы могильника Цзяохэ и проблема синхронизации памятников скифского времени на Саяно-Алтае в и Китае //Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2008. Т. XIV. С. 285.

Наиболее подробно на связи мотива с образом грифона П.И. Шульга останавливается в монографии о материалах могильника Локоть-4а[362]. Интересующие нас композиции с мотивом из к. 3 и 5 мог. Пазырык относятся исследователем к «своеобразному стилю», который сочетает по мнению П.И. Шульги два варианта стилизованных головок: с гипертрофированным загнутым вперед ухом без хохолка и гребня и с овальным выступом на месте уха и хохолка[363]. Сопоставляя корпус пазырыкских композиций с материалами мог. Цзяохэ, П.И. Шульга и А.В. Варенов выделяют в круг аналогичных китайскому варианту мотива композиций изображения из к. 3, 5 мог. Пазырык, а также из мог. Локость-4а. Добавляя к этому ограниченному набору композиций прослеженные П.И. Шульгой истоки формирования различных вариантов стилизации хищной птицы в других курганах пазырыкской культуры[364], можно заключить, что формированию и развитию мотива в пазырыкском искусстве способствовали одновременно два художественных импульса: постепенная трансформация формы птичьей головки и наличие «готовых» импортных орнаментов. В отношении мотива «оленьи рога» также, как в контексте формирования, например, мотива «треугольник-круг-треугольник» можно согласиться с уже упомянутым мнением А. Фосийона о том, что «вариации (*логики орнаментального стиля – А.Г.*) зависят не от чужеродных вкраплений, не от случайного выбора, но от игры своих тайных правил. <…> То, что ей дают, подходит ей.»[365].

Тем не мнее, следует формально отделять в рамках анализируемого периода в материалах пазырыкской культуры мотив «оленьих рогов» от собственно изображения хищной птицы. Анализ фигуративных аналогий мотива значительно размывает его границы, не позволяет, как кажется, выделить формальные признаки орнаментального мотива, делая при этом акцент на способах стилизации образа хищной птицы.

---

[362] Шульга П.И. Могильник скифского времени Локоть-4а. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. 204 с.
[363] Шульга П.И. Могильник скифского времени Локоть-4а. С. 78.
[364] Там же. Рис. 57, 58.
[365] Фосийон А. Жизнь форм. / Пер. Т. Чугунова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 23.

Если взять за основу корпус композиций, которые все исследователи относят к данному мотиву, то это накладки на седельные луки из к. 3 мог. Пазырык. Чтобы выделить их общие формальные признаки, сравним их с композицией мотива из М16 мог. Цзяохэ. Кроме того, чтобы выделить наиболее характерную для мотива группу формальных признаков предлагается сравнить его с корпусом композиций на китайских шелковых тканях, опубликованных Е. И. Лубо-Лесниченко. П.И. Шульга и А.В. Варенов, отмечая несомненно не пазырыкское происхождение мотива, тем не менее, не приводят аналогии ему из китайских материалов (кроме мог. Цзяохэ), поэтому решено было расширить таким образом корпус сравнительного материала для анализа. Кроме того, это позволит отделить орнаментальные мотивы от фигуративных изображений хищной птицы. Главным признаком, по которому в диссертации происходит это разделение – отсутствие во всех пазырыкских композициях с мотивом каких-либо черт птиц – например, обозначения кружком глаза, полумесяцем контура клюва. Этот минимальный «набор» соблюдался пазырыкцами даже в практически абстрактных, состоящих исключительно из орнаментальных элементов на рогах фантастических животных или на татуировках, и отсутствие таких черт может указывать в том числе на потерю явной связи мотива с орнитоморфным прообразом.

Анализ композиции из могильника Цзяохэ позволяет выделить визуальные характеристики мотива, по которым могут быть найдены аналогичные орнаменты. Мотив состоит из сочетания капель с загнутым острым концом, порой превращающимся в спираль и капель с ровным нижним краем (действительно, похожих на слияние круглого глаза с вытянутым клювом). Характерные черты общей композиции мотива – отсутствие острых углов, округлые «грибовидные» завершения, выступы в виде тонких линий, «текучесть» формы, свобода её расположения. Также можно выделить элемент в виде листа, изображенный отдельно.

Сравнение композиции из мог. Цзяохэ с орнаментами на тканях показывает, что уникальным для орнамента на крышке коробочки остаются свободное расположение на плоскости и элементы в виде листа. Но можно выделить и

отличия в орнаментах на тканях – представление каплеобразных элементов не хаотично соединенными друг с другом, а в строгой трехчастной структуре, наличие у этой структуры оснований-спиралей.

По описанным критериям (включая отсутствие явной связи с орнитоморфными образами) можно определить достаточно узкую группу орнаментов исключительно в третьем и пятом пазырыкских курганах (Таблица 89). В композиции мотива можно проследить две тенденции, обозначенные по композиции из мог. Цзяохэ (1) и материалам, опубликованным Е.И. Лубо-Лесниченко (2, 3): первая – композиции «текучие» без выделения крупных элементов структуры и вторая – композиции двух или трехчастные. К первой группе относятся большинство орнаментов третьего кургана (5–8) и пятого курганов (10–13). Отличительная черта второй группы – двухчастная структура. В материалах третьего кургана эту структуру, как и в китайских композициях, объединяет общая основа. Отличие только в том, что в пазырыкских материалах это дуга, а не спираль (14, 15, 16). Однако и вариант мотива со спиралью в материалах третьего кургана присутствует (17). Он занимает «промежуточное место» между первой и второй группами – отсутствует строгая трехчастная композиция мотива, но есть продолжение основы в виде спирали, характерное для «прототипов» второй группы.

В третьем кургане можно выделить ещё одну группу изображений (1–4). В них формально отсутствует мотив «оленьи рога», но проявляется его влияние на трактовку формы или структуру других орнаментов. В изображениях копытных на накладках на упоры (1, 2) в элементе «когти», которым трактованы щеки животных, появляются округлые «грибовидные» завершения или каплеобразные части, которые ранее отсутствовали. Отдельные элементы в виде капли с вытянутым окончанием становятся частью композиции со спиралями (2). Отдельный случай, когда на уровне формы влияние «оленьих рогов» не проявляется (4) – орнамент состоит будто исключительно из традиционных для пазырыкского искусства капель. Однако само их расположение на плоскости – свободная композиция с концентрацией элементов вокруг единого «текучего»

центрального ядра, как кажется, может быть создана под влиянием свободной композиции «оленьих рогов».

В материалах пятого кургана первый вариант существует практически без изменений (10, 11, 12, 13). Но меняется второй вариант (18, 19). Если в третьем кургане он был преимущественно двухчастным и обе части были идентичны друг другу и фактически повторяли «прототип», то в пятом кургане хоть и сохраняется двухчастная структура, соотношение и форма элементов внутри меняются. Части перестают быть идентичными друг другу, сходство с «прототипом» сохраняет только нижняя часть на окончании хвоста. Вторая часть изменяется – исчезает каплеобразное утолщение и удлиняется спираль «хохолок». Или же сохраняется трехчастная структура, но её части – это капля и два похожих на пламевидный завиток или спираль выступа (18), что еще дальше по форме от предложенного «прототипа».

Можно согласиться с вышеперечисленными мнениями, что, несомненно, одним из прототипов мотива в искусстве пазырыкской культуры послужили композиции аналогичные орнаменту из мог. Цзяохэ. Однако сохраняющееся различие в структуре мотива позволяет выделить и вторую тенденцию в его развитии в культуре, а значит и вторую группу возможных «прототипов». При этом отметим, что в материалах третьего кургана мотив не только получил наибольшее количество вариантов, но и отдельные композиции оказались практически идентичны китайским «образцам». В то же время в пятом кургане при сохранении обозначенных тенденций структура мотива и форма его элементов значительно меняется, что приводит к мысли о его художественном переосмыслении в искусстве культуры, а следовательно, косвенно указывает на относительно более позднюю дату пятого кургана в сравнении с третьим[366].

[366] Хотя анализ материалов кургана Шибе не входит в задачи диссертации, отметим, что на основании описанных формальных признаков мотива автор диссертации не считает возможным относить композиции кургана к «оленьим рогам». Однако в них, как и в описанной группе орнаментов из третьего кургана, влияние мотива проявляется в грибовидных завершениях. При этом можно согласиться, что курган Шибе хронологически может быть близок третьему пазырыкскому кургану не только на основании наличия в нем той же «степени» влияния «оленьих рогов» (которая уже отсутствует в пятом кургане), но и потому что фактически элементы из кургана Шибе можно отнести к элементу «когти», а наибольший «всплеск» его использования приходится именно на третий курган из пазырыкской группы.

3.3. Принципы сочетания орнаментальных элементов и зооморфных образов в позднепазырыкский период

В этой главе будет проанализирован репертуар орнаментальных элементов на зооморфных образах в к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 1–5 мог. Пазырык и к. 11 мог. Берел. Только в этих курганах орнаментированы все три интересующие нас категории образов: хищные птицы, хищники и травоядные. Как и во второй главе работы, в позднепазырыкский период для каждой категории выделяются различные варианты орнаментированных образов.

В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 всего выделяется 17 зооморфных образов. Все они представлены в таблице 90. Для декора образов используется 12 орнаментальных элементов. Общие для всех категорий образов элементы – «чешуя» и «капля». Специфика их применения в отдельных образах рассмотрена в рамках классификации элементов, поэтому не будем останавливаться на ней подробно. Отметим только, что в образах хищных птиц и хищников «каплей» обозначают глаза, а в образах копытных – рот. «Чешую» используют для обозначения оперения птиц, когтей хищников и рогов барана, то есть общих принципов использования, как и в случае с «каплей», нет.

Говоря о тенденциях в декоре различных категорий образов, отметим, что в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 2 мог. Башадар и к. 1 мог. Туэкта хищные птицы и хищники остаются наиболее богато украшенными образами. При этом из этих двух категорий наибольшее количество элементов приходится на хищных птиц (Таблица 91).

В материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 (Таблица 92) можно выделить 11 образцов звериного стиля всех трех категорий[367]. Для декора образов в могильнике

[367] В таблицу не включён образ «бараноптицы» на накосниках. Н.В. Полосьмак отмечает, что на «накосниках были вырезаны головки сайги с клювом грифона» (Полосьмак Н.В. Всадники Укока. С. 153, а также Феномен алтайских мумий. Рис. 78]. Этот миксоморфный образ сложно однозначно отнести к какой-либо категории, поэтому решено

используется 10 орнаментальных элементов. Из них общими для всех категорий образов являются элементы «чешуя», «капля», «круг» и прием «поперечное рифление». Как и в к. 1 мог. Ак-Алаха-1 «чешую» в образах птиц используют для передачи оперения, в образах хищников – в трактовке хвоста, а копытных – рогов барана. «Кругом» у птиц и копытных обозначают глаза, а у хищников – декор бедра. «Каплей» передают глаза хищных птиц и хищников и используют для декора лопаток и бедер в образах копытных и хищников. «Поперечным рифлением» обозначают шеи птиц, тела хищников и используют как декоративный элемент в основании образа копытного.

В продолжение отмеченных по материалам раннепазырыкского периода принципов зависимости корпуса используемых элементов от категории зооморфных образов можно отметить две тенденции (Таблица 93). Во-первых, спираль остается характерным только для хищных птиц (1 мог. Ак-Алаха-1) или хищных птиц и хищников (к. 1 мог. Ак-Алаха-3) элементом. Во-вторых, набор общих элементов для всех категорий образов остается ограниченным и наибольшее количество элементов и приемов используется для образов хищных птиц и хищников. Преобладанием декоративных элементов в хищных образах и объясняются описанные ниже соотношения орнаментальных элементов для разных категорий зверей.

Дальнейший анализ соотношения репертуара орнаментальных элементов и приемов для разных категорий образов будет проведен по методу, обозначенному и описанному во второй главе работы. Процентное соотношение элементов по категориям также приведено в отдельных таблицах (Таблицы 94 – 96). Так как соотношение это в к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и к. 1 мог. Ак-Алаха-3 во многом схоже, то результаты анализа представлены в общей таблице по курганам Укока. Ниже в отдельных таблицах будут рассмотрены материалы к. 11 мог. Берел и к. 1–5 мог. Пазырык.

было исключить его из таблицы. Кроме того, его отсутствие не влияет на конечный результат: среди орнаментальных элементов в этой композиции можно выделить каплю, чешую и круг. Все эти элементы характерны для всех трех категорий изображений, а значит данная композиция не позволяет уточнить специфику использования орнаментального репертуара.

В к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и в 1. мог. Ак-Алаха-3 наибольшая доля совпадающего репертуара у категорий хищных птиц и хищников. Причина подобного соотношения неизменна – для репертуара травоядных задействовано наименьшее количество элементов, и их репертуар полностью включен в репертуар хищников и хищных птиц. Обозначенная тенденция к наибольшему декорированию хищных образов по сравнению с копытными будет незначительно нарушена в к. 11 мог. Берел и практически полностью исчезнет в композициях мог. Пазырык.

В к. 11 мог. Берел (Таблица 97) проанализированы 19 образов звериного стиля[368]. В композициях их погребения не только большее разнообразите мотивов копытных травоядных по сравнению с ранее рассмотренными курганами, но и значительно активнее их декор.

Анализ соотношения орнаментального репертуара различных категорий образов показывает, что хищные птицы и копытные травоядные обладают одинаковым количеством элементов – по 6 (Таблица 98). Ранее хищные птицы превалировали по этому показателю. Также значительно увеличивается доля общих для всех категорий образов элементов – 4 из выделенных 8. Общими являются элементы «капля», «запятая», «круг» и прием «поперечное рифление». Но разделения по способам использования уже нет. «Каплей» трактуют глаза всех категорий образов, рты копытных, птиц. «Запятую» используют для обозначения ушей и оперения («гривы») в образах птиц, ушей и хвостов в образах кошачьих, а также ушей копытных. «Кругом» обозначают глаза хищников, бедра и лопатки копытных травоядных, в категории хищных птиц он используется для декора основания. Прием «поперечное рифление» используют в трактовке оперения птиц, шерсти хищников и копытных. Таким образом, только два из четырех общих элементов используют различными способами, в то время как для двух из них область применения в различных категориях идентична, что ранее не наблюдалось.

[368] В таблицу не включено полнофигурное изображение грифона как миксоморфного образа, который достаточно сложно отнести строго к категории хищных птиц или хищников. Отсутствие данной композиции не скажется на итоговом результате. В образе выделяются элементы «круг», «спираль» и прием «поперечное рифление», которые присутствуют и в других образах в категориях хищных птиц и хищников.

Часть обозначенных ранее тенденций сохраняется. По-прежнему только для категорий хищников и хищных птиц используется спираль, а также хищные птицы и хищники обладают наибольшим общим количеством орнаментальных элементов.

Тенденция к наибольшему общему репертуару у хищников и хищных птиц сохраняется, однако нарушается её главный компонент – использование наибольшего количества декора именно в образах хищных птиц. Как видно из таблицы 98, нарушение это происходит в основном из-за появления на телах копытных новых элементов – дуги и рогов архара. Дуга как элемент позднепазырыкского периода использовалась и в к. 1 мог. Ак-Алаха-3, но там она не оказала такого влияния на орнаментальную систему в зверином стиле. В случае же с к. 11 мог. Берел видны значительные расхождения с ранее рассмотренными памятниками (Таблицы 99–101).

Окончательный отход от раннепазырыкских тенденций виден по материалам мог. Пазырык. Так как тенденции во всех курганах могильника схожи и их анализ по курганам не позволяет выявить каких-либо значительных изменений, то ниже обозначим общие тенденции, отмеченные по материалам царских захоронений. Детальный анализ же соотношения репертуара орнаментальных элементов и приемов по каждому кургану приведен в таблицах Приложения (Таблицы 102 – 115).

В мог. Пазырык значительно возрастает количество образов травоядных. Более того, их количество в четырех из пяти курганов превышает количество хищных птиц или хищников. В предыдущих рассмотренных курганах тенденция с преобладанием хищных птиц или хищников была не совсем устойчива: в к. 2 мог. Башадар и к. 2 мог. Туэкта больше всего мотивов травоядных, а в к. 11 мог. Берел – хищников[369]. Но во всех царских курганах мог. Пазырык травоядных значительно

[369] Отметим, что хотя автору диссертации неизвестно исследование, где проводился бы статистический и сравнительный анализ категорий образов хищных птиц, хищников и копытных во всех представленных в диссертации курганах, но в историографии имеется исследование, посвященное анализу групп травоядных и хищников. Л.Л. Баркова анализирует соотношение количества образов по трём хронологическим периодам: ранний (к. 2 мог. Башадар, мог. Туэкта), средний (к. 1, 2 мог. Пазырык) и поздник (к. 3, 4, 5 мог. Пазырык) (Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображениях травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // АСГЭ. 1995. №32. С. 60). Метод анализа отличается от представленного в диссертации и основан на подсчете не мотивов, а количества изображений. Тем не менее, результаты соотношений мотивов в диссертации совпадают с выводами Л.Л. Барковой: в ранний и средний периоды в указанных курганах

больше, чем любой из двух категорий хищных образов. Это соотношение нарушается только в четвертом кургане, но, как кажется, погрешность здесь может быть из-за сильного разграбления кургана и сравнительно малого количества композиций для анализа.

Изменяется и соотношение репертуара орнаментальных элементов. Если ранее наиболее богатым декором обладали хищные птицы и редко – хищники, то в курганах мог. Пазырык – преимущественно копытные. Но неизменно во всех курганах одно – наименьшее количество орнаментальных элементов в мотивах хищных птиц. Изменения наглядно представлены в общей таблице с соотношением репертуара орнаментальных элементов во всех курганах могильника: наибольшее количество у копытных, затем идут хищники и в конце – хищные птицы.

Изменения в репертуаре приводят и к изменениям в процентном соотношении его у различных категорий. Отмеченная во всех предыдущих рассмотренных могильниках тенденция фактически разрушается. Наибольшую долю элементов из репертуара хищников используют копытные, а из репертуара копытных – хищники.

Сохраняется только соотношение: наибольшую долю из репертуара хищных птиц используют другие хищники. Но фактически это разница в один элемент, что в контексте анализа набора из 10 элементов представляется незначительным в сравнении с обозначенными выше изменениями.

Таким образом, наибольшая доля общих элементов у хищных птиц и хищников отмечается практически во всех курганах, где количество мотивов изображений хищных птиц и хищников больше, чем травоядных. Ситуация постепенно меняется в к. 11 мог. Берел и мог. Пазырык. Выявленные изменения – переход от акцентирования орнаментом хищных образов к отсутствию выделения с помощью орнамента какой-либо категории и увеличение количества мотивов

преобладают изображения копытных над хищниками, в поздний – изображения хищников над копытными. (Там же. С. 74– 76). Если сопоставить количество мотивов в таблицах Приложения, то получим следующие результаты: в сумме в к. 2 мог. Башадар, к. 1, 2 мог. Туэкта 10 мотивов хищников и 13 мотивов травоядных, в к. 1, 2 мог. Пазырык – 14 хищников и 21 мотив травоядных, в к. 3, 4, 5 мог. Пазырык– 17 мотивов хищников и 15 мотивов травоядных. Эти результаты не указаны в основном тексте диссертации, так как не позволяют без учета третьей категории – хищных птиц, сделать выводы о роли орнамента в коммуникативной системе. Тем не менее, надеемся, совпадение их с результатами анализа Л.Л. Барковой позволяет подтвердить выводы параграфа.

травоядных при одновременном уменьшении мотивов хищных птиц и хищников. На основе изменений можно сделать два предположения.

Первое, как ни странно, что они были делом вкуса, или, если говорить с точки зрения орнамента как несущего удовольствие зрителю, изменением подхода к эстетическому восприятию изображений. Это предположение связано и с тем, что выявленные во второй главе тенденции к превращению с помощью орнамента образов в «визуальные загадки» не получают продолжение во всех могильниках позднепазырыкского периода. Фактически, наиболее развиты они будут именно в курганах Укока, и почти полностью исчезнут в материалах к. 11 мог. Берел и мог. Пазырык. Подобные изменения могут быть связаны с неоднократно отмеченным исследователями нарастанием переднеазиатского и китайского влияний в позднепазырыкский период. Однако остается неясным, повлияли ли эти изменения только на эстетические представления носителей культуры или же и на коммуникативную функцию орнаментальной системы. Анализ этого вопроса приводит ко второму предположению.

Если исходить из того, что в ранних комплексах (Башадар, Туэкта, Укок) орнамент указывал на принадлежность хищных птиц и хищников к одному «хтоническому миру» и в них же он использовался для передачи образов ушастых птиц в абстрактных медальонах, где узнать образ можно только сравнив (вспомнив) серию изображений, то можно предположить, что орнамент использовали как мнемонический (связанный с вспоминанием) инструмент для передачи мифологических представлений в зооморфных образах. Во всех этих памятниках хищные образы доминируют над копытными (по количеству типов и декору), что соответствует общим в скифологии представлениям о механизме функционирования звериного стиля. Нарушение в мог. Пазырык этой системы при использовании традиционных для раннепазырыкского периода композиционных схем, приводит к предположению, что из-за волн внешних влияний предыдущая система отображения мифологических представлений стала неважна или забылась, но осталась как некая «дань традиции». Её продолжили использовать как шаблоны накладывая на известные схемы, что и привело к разрушению мнемонической

функции орнамента в коммуникативной системе звериного стиля пазырыкской культуры.

3.4. Особенности зрительного восприятия орнаментальных композиций позднепазырыкского периода

В первой и второй главах работы были обозначены «конструктивная» и «деструктивная» функции орнамента в контексте его зрительного восприятия, а также отмечены эффекты влияния прошлого опыта или «установки» при восприятии некоторых неизобразительных, на первый взгляд, композиций и равнозначность фигуры и фона в искусстве культуры. Однако эти эффекты практически исчезают в позднепазырыкских композициях. Как представляется, это связано в первую очередь с трансформацией способов выражения «игрового» компонента в искусстве пазырыкской культуры – в поздний период «игровой» характер орнамента проявляется скорее через взаимодействие фигуры и «не фона», а также через возможные, отмеченные в предыдущих параграфах главы ассоциации отдельных мотивов с образом хищной птицы.

«Конструктивная» роль орнамента (Таблица 116), как и ранее может быть прослежена в композициях на щитах. Акцентирование центра кругом, происходит, например, на щите из к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 (2), но отсутствует в композиции из к. 1. мог. Ак-Алаха-1 (1).

В дальнейшем же в этом регионе можно проследить скорее «потерю» этой функции. Например, если сравнить композиции на развилках (3, 4) из к. 11 мог. Берел с проанализированной бляхой из мог. Туэкта, то можно отметить, что при сохранении структуры – геральдической композиции, в которой два профильных изображения зеркально симметричны друг другу относительно центральной оси – полностью меняется, «разрушается» её «игровой», допускающий двойное понимание, характер.

Чтобы точнее определить механизм такого разрушения обратимся сначала к двум другим композициям из к. 2 мог. Пазырык (5) и к. 3 мог. Пазырык (6). Они по структуре идентичны рассмотренным геральдическим композициям.

Изображение из второго кургана, как и из мог. Туэкта, воспринимается первоначально как образ одного рогатого тигра, кусающего птиц. В этом случае отсутствует центральная точка, но все орнаментальные элементы соотносятся с центральной осью: от неё расходятся два рога, «рога архара» на которых повторяют это направление, капли бровей сходятся к центральной оси как к «переносице», а капли глаз – расходятся от неё же. Более того, эта линия выделена желтым, по реконструкции С.И. Руденко, контуром. Такая организация орнаментальных элементов и направляет внимание зрителя к центральной оси изображения, заставляя воспринимать образ как фронтальное, а не два профильных изображения.

Что же касается изображения на развилке из третьего кургана, то та же организация орнаментальных элементов здесь указывает прямо на наличие двух образов – капли глаз направлены не к центральной оси, а от неё, что вместе с их нехарактерным для фронтального изображения наклоном и не позволяет воспринимать два образа как один. Кроме того, хотя здесь нет рогов, расположение запятых ушей, их направление к внешнему контуру каждой головы здесь полностью идентично ориентации запятых из второго кургана. Однако головы в этом случае повернуты не друг к другу, а в разные стороны. Следовательно, для восприятия образов как одного, фронтального необходимо было и уши отдалить друг от друга. Эти несоответствия разрушают игровой элемент, приводя к однозначной трактовке композиции как двух профильных изображений морд хищников. Возвращаясь теперь к композициям из к. 11 мог. Берел, отметим, что «расхождение» элементов от центральной оси – запятых рогов, хвостов, линий ртов – и приводит к эффекту двух отдельных фронтальных изображений.

Без изменений эта роль орнамента проявляется в щите из первого пазырыкского кургана (7). Можно, следовательно, заключить, что фактически после к. 11 мог. Берел, к. 1, 2 мог. Пазырык эту функцию орнамент не выполняет, не «организует», а скорее «разделяет» образы. Сложно судить, насколько сознательным был отказ от этой функции, но, по крайней мере, нельзя утверждать, что он был связан с падением уровня мастерства или же с потерей навыка работы с такими игровыми образами. Рассмотренный механизм организации двойного

прочтения изображения достаточно прост и подобен легко воспроизводимой схеме, поэтому её отсутствие указывает скорее на ненужность, чем на невозможность создания.

Следующая, **«деструктивная» роль** (Таблица 117) уже была отмечена на композиции из второго пазырыкского кургана и в курганах более поздних не выделяется. Кроме проанализированного орнамента на рукаве шубы, во втором кургане можно выделить аналогичные эффекты на других её фрагментах (3, 4, 5). В обоих случаях как самостоятельный орнамент воспринимаются головы барана, а к другой группе относятся головы хищных птиц, «собранные» из капель и треугольников в ряду таких же элементов. Как и на рукавах в «собранном» виде эта композиция представляет собой зашифрованную сцену терзания.

В этот период помимо второго пазырыкского кургана эту функцию наблюдаем на седельных подвесках в форме рыбы из к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (1). Изначально как серии отдельных орнаментов воспринимаются полукружия, которые охватывают головы грифонов в теле рыбы, что и не позволяет сразу рассмотреть их и представить эту сцену как некий аналог терзания, борьбы.

Во всех этих случаях результат действия орнамента – это некое «сокрытие» сцены терзания, образы которой он «разделяет» для взгляда зрителя, как бы «приостанавливая», затрудняя мгновенное её считывание. Такое понимание композиции затрудняет и то, что все образы птиц фактически находятся внутри рыбы, действие, борьба в явном виде отсутствует и зрителю необходимо не только выделить образы птиц в сериях орнаментальных рядов, но соединить их с общим контуром рыбы.

Третья проанализированная в раннепазырыкский период тенденция – **«использование проблемы установки»** в поздний период проявляется только в композициях из к. 1 мог. Ак-Алаха-1 (Рис. 64, 65). Здесь как в к. 2 мог. Башадар она связана с образом хищной птицы, но фактически представлена только в одной композиции в медальоне на упоре седла (Рис. 64). Ясно читается отмеченная в ранний период «внутренняя ось» птицы в виде запятой. При отсутствии однозначных «орнаментальных указателей» на образ птицы, здесь, как и в

изображении птиц в рыбе, контур как бы перекрывает изображение, акцентирует на себе взгляд зрителя оставляя образ на периферии. В этом кургане на медальонах есть и ясные фигуративные изображения (Рис. 65) – образ птицы обозначен каплей клюва, каплей глаза, что даже при несколько хаотичном расположении элементов оперения позволяет увидеть его.

Все описанные тенденции в восприятии орнамента приводят к некой интеллектуальной игре со зрителем, вынуждают его видеть один образ вместо двух или искать образ, скрытый в орнаменте, «собирать» композицию из деталей, предложенных взгляду. Безусловно, этот процесс не носит настолько долгий, как может показаться по приведенным описаниям, характер. Как справедливо отмечает Ю.М. Лотман: «время интеллектуального наслаждения – понимания, – если не включать в него предшествующего времени – “непонимания”, – ничтожно мало. Человеком оно осознается как “мгновенное”»[370].

«Визуальная сборка», конструирование изображения или сцены терзания, которая несколько скрыто намечена в описанных тенденциях, на наш взгляд, наиболее явно проявляется в действительно конструируемых образах – широко известной традиции в искусстве пазырыкской культуры собирать отдельные изображения из нескольких частей. Например, голову и тело хищной птицы, рога и оленя и т.д. Если сопоставить наличие подобных конструкторов или же их частей с относительной хронологией курганов, то можно отметить, что серия таких образов сравнительно широко представлена в мог. Туэкта, в к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и к. 1. мог. Ак-Алаха-3, к. 11. мог. Берел и к. 1, 2 мог. Пазырык, а также в к. 5 мог. Пазырык[371]. Отмеченный период бытования этой традиции совпадает и с периодом применения описанных выше игровых тенденций.

Если сопоставить имеющиеся два образа из этой серии из к. 5. мог. Пазырык (Рис. 66, 67) с предыдущими, то можно отметить, что только один образ – оленя, без изменений повторяет принципы конструирования более ранних изображений,

[370] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. С. 87–88.
[371] При этом практически во всех рассмотренных погребениях можно найти примеры погребения коней в масках, что также является своеобразным «конструктором».

когда голова соединяется с телом представляя трехмерный образ в характерной позе. Но второе изображение – фигура тигра на седельной подвеске – практически полностью противоречит предыдущим образам. Здесь соединяются не два трехмерных изображения, а два двумерных. Более того, они не создают при соединении единый образ: задние лапы представлены в профиль, а передние и голова – в фас.

Из отмеченных во второй главе работы тенденций сохраняется еще одна, основанная на взаимодействии **фигуры и фона** как «балансирующих друг друга центров сил». На первый взгляд, исчерпывающей характеристикой данной категории изображений является «обратимость орнамента», с помощью которой и происходит описанный на раннепазырыкском изображении, но возможный и в поздний период переход от негативного к позитивному изображению и обратно[372]. Анализируя «обратимые орнаменты», исследователи отмечали и «семантическую равноценность фона и активно выполненной композиции <…> взаимозаменяемость структурных подразделений <…> в процессе её “прочтения”»[373], и что обратимость может приводить к «смещению акцентов со значащей изначально <…> части композиции на её фоновые элементы»[374]. Кроме того, отмечался и тот факт, что на наше понимание, что является в случае обратимых орнаментов фигурой, а что – фоном влияет знание техники произведения[375].

«Обратимость» орнаментов позволяет объяснить, например, превращение изначально фонового, негативного элемента (в к. 2, 3 мог. Пазырык) – листа, в позитивный орнамент (в к. 5 мог. Пазырык). Она также позволяет описать и как два равнозначных орнамента, например, в композиции на упорах из к. 3 мог. Пазырык негативный орнамент – «когти» и позитивный мотив «оленьи рога». Но, на наш взгляд, возможности такого подхода в отношении орнаментов пазырыкской

[372] Shepard A O. Ceramics for the archaeologist. Washington, D.C.: Carnegie institution of Washington, 1985. P. 206.
[373] Палагута И.В. Явление обратимости и основные направления развития композиций орнаментов трипольско-кукутенской керамики// Тверской археологический сборник, 2009. Вып. 7. С. 413.
[374] Там же. С. 413.
[375] Shepard A O. Ceramics for the archaeologist. P. 283–284.

культуры фактически исчерпываются этим. Работа только с двумя категориями «фон» и «фигура», «негатив» и «позитив» не позволяет объяснить, например, соотношения между тремя различными мотивами и элементами в орнаменте на нагрудном ремне из к. 3 мог. Пазырык (Рис. 68). Все мотивы и элементы здесь «позитивные», ни один не выделяется технически, например, цветом. Но всё же можем ли мы воспринять хоть один из элементов как фоновый, учитывая, что «лист» и «оленьи рога» активно используются как самостоятельные фигуры в этом кургане, также как и «когти»? Кроме того, в искусстве пазырыкской культуры элементы не стабильно переходят из «позитивных» в «негативные», но постоянно как бы перемещаются между этими «полями» – в пятом кургане «лист» как часть позитивного орнамента на подвесках, так и «негативный» элемент в цветочном орнаменте на войлочном ковре.

Перечисленные свойства орнамента в искусстве культуры приводят к выводу, что описывать его в рамках оппозиции «фон/фигура» или «позитив/негатив» не совсем удачное решение. Наиболее оптимальным вариантом представляется предложенная Р. Краусс и использованная для анализа декора четырехчастная структура на основе графа Кэли: «фон/фигура и не фон/не фигура»[376].

Дэвид Бретт, предлагая применять схему Р. Краусс к орнаментам, отмечает, что она позволяет акцентировать внимание на субъектности восприятия: «мы не только видим, мы *видим как*»[377]. Исследователь рассматривает эту схему, в частности, в аспекте колорита орнаментов и утверждает, что только она допускает наличие вероятности, непостоянности в восприятии орнаментов, «двусмысленность и некоторый волюнтаризм цветов на поверхности»[378]. Д. Бретт заключает, что «вопрос не в том, что “может быть” то или другое, а в том, чтобы быть и тем, и другим одновременно: не только фигурой, но также и фоном»[379].

---

[376] Krauss R. E. The optical unconscious. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 14.
[377] Brett D. Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts. P. 65: «We not only see, we see as.».
[378] Ibid. P. 65–66: «Only this structure does justice to the “maybe” and ambiguous and even voluntaristic aspect of colours on surfaces».
[379] Ibid. P. 67.

Чтобы прояснить момент перехода фона в фигуру приведем и некоторые наблюдения автора схемы – Розалинды Краусс. В контексте принятой в диссертации позиции зрительного восприятия как многостадийного процесса, включающего как сознательные, так и бессознательные этапы, отметим, что отношения «фигура-фон» Р. Краусс определяет как результат перцепции, фактически несознательного мгновенного восприятия, но соотношения «не фигура-не фон» – как результат уже рефлексии, сознательного восприятия, отмечая при этом, что это две разных формы видения[380].

Примечателен также и анализ Р. Краусс соотношения «не фон – фигура» на примере абстракций, в частности, П. Мондриана: «Модернистский не-фон – это поле или фон, который поднялся на поверхность произведения, чтобы стать точно совпадающим с его передним планом, поле, которое, таким образом, поглощается произведением как фигура»[381]. Иными словами, не-фон можно, пользуясь обобщением Д. Бретта, «видеть как» фигуру.

В пазырыкском орнаменте трактовка «позитивных» и «негативных» элементов и мотивов в одной композиции скорее не как «фона» и «фигуры», а как «не фона» и «фигуры» позволяет объяснить постоянные переходы из одного поля в другое. Так цветочный мотив становится то самостоятельным элементом – полноценной фигурой в украшении узды, то вплетается и почти теряется между спиралями в украшении обуви или заполняет внутреннее пространство в образе барана. Подобная ситуация в искусстве культуры повсеместна. Например, треугольник мог быть как частью самостоятельного позитивного бордюра на нагрудном ремне, так и негативным орнаментом в ногах лося.

Вероятно, разделения на «негативные» и «позитивные» изображения изначально не существовало в художественном языке культуры. И лучшее тому доказательство, как кажется, сама техника конструирования войлочных аппликаций, где орнаментальные элементы и незаполненные ими участки были, действительно, на одном уровне – в двуслойных аппликациях под каждым

[380] Ibid. P. 19.
[381] Ibid. P. 16.

фрагментом, будь то «позитивная» фигура или «негативный» орнамент, существовала подкладка в виде второго слоя войлока – основы изображения.

Но доказательством такого отношения к художественной поверхности может служить не только техника исполнения, тем более что она в искусстве культуры чрезвычайно разнообразна. Представляется, что именно восприятие «не фона» как «фигуры» и было одним из возможных путей формирования абстрактных изображений и абстрактных композиций. Например, восприятие треугольника на хохолке птицы и треугольника на её клюве не как «фоновых», «негативных» украшений, а как полноценной, равной «фигуре» части и позволило без ущерба для понимания образа выделить их и представить образ птицы исключительно из сочетания треугольник-круг-треугольник без потери смыслового наполнения образа.

Описанные взаимоотношения, включающие категорию «не фон» относятся к рефлексии, осознанному восприятию изображения, как и указала Р. Краусс. Они не исключают, а дополняют наше первоначальное восприятие композиции. В какой-то степени лучшей демонстрацией такого многоуровневого видения орнаментов считаем приведенную выше историографию исследований мотива «оленьи рога», когда С.И. Руденко вначале называет изображение на упорах седла из третьего кургана «гирляндой вьющегося растения»[382], а затем отмечает, что «если внимательно присмотреться, то <…> в прорезях мы найдем и турьи рога <…>, и мотив оленьих рогов»[383]. Орнаменты пазырыкской культуры как будто всегда дают зрителю выбор: «видеть» или «видеть как», и в этой возможности выбора при осознании всех возможных вариантов и заключается, на наш взгляд, игровой элемент искусства пазырыкской культуры, заложенный в его орнаментальных и абстрактных композициях.

В заключительном параграфе главы предлагается проанализировать абстрактные композиции пазырыкской культуры. Абстракцию и орнамент, соглашаясь с мнением О. Грабара, действительно в содержательном плане

[382] Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. С. 146.
[383] Там же. С. 154.

необходимо различать[384]. Но вместе с тем, как показал предыдущий анализ на основе схемы Р. Краусс[385] в рамках искусства пазырыкской культуры сравнение этих категорий изображений может оказаться небесполезным – оно позволяет проследить и выявить идентичные взаимоотношения зрителя и композиции, проследить заложенный в подобные изображения игровой момент выбора и единство восприятия «фигуры» и «не фона».

[384] Grabar O. The Mediation of ornament. P. 21.
[385] Использованной ей первоначально для анализа абстрактного искусства.

3.5. Абстрактные композиции на керамике в позднепазырыкский период[386]

В позднепазырыкской керамике тенденции, близкие к росписям сосудов из могильников Тыткескень-VI и Сары-Кобы можно увидеть на сосуде из кургана № 4 могильника Черемшанка-I (Рис. 69), раскопанного в 2014 г. и датированного III – II вв. до н. э.[387] Сосуд расписан черным, а также авторы публикации выделяют наличие серого пятна на тулове[388].

В первую очередь, необходимо отметить, что изобразительные мотивы сконцентрированы преимущественно в нижней части сосуда. Таким образом, в отличие от раннепазырыкских композиций, где изобразительные элементы были равномерно распределены по всей поверхности, в данном случае можно увидеть появление более ясно выраженной пространственной ориентации изображения[389]. Также отличием от раннепазырыкских росписей является наличие двух контурных образов. В первом, образованном непрерывной волнистой линией, сохраняется от предыдущего периода незавершённость, соединение внутренних элементов-петель с контуром. Во втором также присутствует незаконченность, но проявляется стремление внутренних элементов отделиться от контура и даже выйти за его пределы. Тем не менее, в данном случае сохраняется внутренний баланс композиции, независимый от пространственной ориентации. Художник использует идентичный раннепазырыкскому прием: соединение элементов (в данном случае зигзагообразных), зеркально симметричных относительно горизонтальной или

---

[386] Этот параграф был опубликован как часть статьи Григорьева А.Н. Абстрактные композиции на керамике в искусстве пазырыкской культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2023. №13. С. 25–35.

[387] Демин М. А., Мамадаков Ю. Т., Головченко Н. Н. Курганный могильник эпохи раннего железа Черемшанка-1 // Вестник НГУ. Серия: История, философия. 2015. №7. С. 84–92.

[388] Там же. С. 85.

[389] Тем не менее сохранение традиции равномерного ритмичного распределения орнаментальных мотивов по поверхности сосуда можно отметить в керамике могильника Чинета-II (Дашковский П. К. Комплексная хронология и социальная интерпретация кургана №34 пазырыкской культуры из могильника Чинета-II (Алтай) // Вестник Томского государственного университета. История. 2021. № 69. С. 20).

вертикальной оси. Благодаря этому при повороте, изменении ракурса сохраняется внутренняя динамика и баланс композиции.

Таким образом, в этот период продолжают существовать абстрактные композиции с незамкнутым контуром. Тем не менее, при сохранении и развитии стремления к незавершенности и универсальной пространственной ориентации, можно выделить и отличную от раннепазырыкского периода тенденцию — орнаментальные мотивы отделяются от контура, становятся полностью независимой, не дублирующей его частью и даже выходят за рамки фигуративного образа благодаря его незавершённости. Можно предположить, что незаконченность играет, в данном случае, ключевую роль. Она позволяет усилить обособление абстрактной композиции от любых пространственных отношений, в то время как в фигуративных замкнутых образах независимость орнамента от внешнего контура, наоборот, создает строгую связь с пространственной ориентацией. При изменении ракурса зрения подобный образ только теряет, но не приобретает смысловое значение.

В отношении репертуара орнаментальных мотивов керамика из комплексов Манжерок-XII[390] и Черемшанка-I показывает, что в завершающий период существования пазырыкской культуры в росписи сосудов сохранились традиции змееобразных изображений и геометрических фигур, состоящих из петель и острых углов.

Сравнительный анализ орнаментальных композиций с универсальным пространственным решением ранне- и позднепазырыкского периодов показывает, что наибольшее распространение они получили именно в раннепазырыкском искусстве. Затем изображения приобрели более чёткую пространственную ориентацию: была зафиксирована внутренняя композиционная ось. В пазырыкской керамике, тем не менее, сохраняется стремление к абстрактным и универсальным композициям на всём протяжении её существования[391]. В частности, это

[390] Бородовский А. П. Курган пазырыкского времени на некрополе Манжерок-12 // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. 2019. № 25. С. 36.

[391] Одним из источников формирования подобных абстрактных композиций, как было показано во второй главе работы, может быть искусство создателей зеркала из могильника Балык-Соок-1. Учитывая возможные черты

показывают изображения на сосудах из могильников Ала-Гаил-III, Черемшанка-I, Барангол-II.

Выявление подобных сходств и различий в композиции тем более актуально, что в рамках раннепазырыкского периода широко представлены только крупные завершающие комплексы. С одной стороны, сопоставление принципов композиции орнаментальных фризов, трактовки орнаментальных элементов в искусстве данных комплексов с керамикой ранних могильников пазырыкской культуры позволяет выделить устойчивые для искусства пазырыкцев орнаментальные элементы. С другой стороны, оно дает возможность проследить развитие одной из центральных идей пазырыкского искусства — стремления к абстракции.

Следующий вопрос, который неизбежно возникает, когда мы отмечаем во многом идентичные пространственные отношения в орнаментальных композициях и абстракциях — почему на погребальной керамике пазырыкской культуры представлены именно абстрактные, а не орнаментальные композиции. Тем более, что в немногочисленной пока, но известной поселенческой керамике можно увидеть именно орнаменты. Как представляется, причиной может быть различный ритмический строй.

Мы уже кратко касались вопросов ритма в пазырыкских орнаментах, когда выделяли как отдельные приемы «поперечное/диагональное» и «продольное рифление» именно из-за их разной ритмической организации. Ритм как повторяющаяся закономерность часто в контесте исследования орнамента выступает комплементарным понятием по отношению к симметрии, эту закономерность и определяющей. Во многом именно поэтому проблема анализа

погребального обряда кургана из Южного Поволжья и Нижнего Приуралья, описанные в начале второй главы, можно предположить, что традиция построения подобных композиций была также привнесена носителями этой культуры на Алтай. Подобное предположение связано с исследованной к. Ф. Смирновым керамикой погребальных комплексов прохоровской культуры. Исследователь, описывая материалы погребений в Оренбургской, Челябинской областях, Южного Приуралья (Смирнов К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М.: Наука, 1954. Рис. 16, 2у, Рис. 36, 1е, Рис. 64, 65.), отмечает, что для них характерны композиции «из различных фигур, значков и линий. <…> Они отличаются от «чистых» орнаментов тем, что в них нет чередующихся повторений одних и тех же мотивов. Авторы этих композиций сознательно вычерчивали <…> отдельные значки и фигуры, которые имели определённое содержание...» (Там же. С. 122). Подобное сходство композиций может указывать и на сходство художественного мышления, точнее, на стремление к универсальной пространственной ориентации композиций, и возможно, использовании идентичной мнемонической системы знаков. Для проверки подобных предположений необходимы последовательные анализ и сопоставление орнаментального репертуара керамики двух регионов, что не входит в задачи данной работы, но может представлять тему для дальнейшего исследования.

ритма в орнаментальных композициях и не получила развития в диссертации – с этой точки зрения искусство пазырыкской культуры уже было проанализировано И.В. Рукавишниковой[392]. Различные ритмы, присущие пазырыкским орнаментам и абстракциям на керамике можно, как представляется определить, если описывать ритм не через повторяющиеся структуры, а как одну из главных характеристик движения в композиции[393]. Абстракциям присущ хаотичный, внезапный характер линий, «вызывающих то самое внутреннее движение, которое заключает в себе оба момента: расширение вовне и ограничение»[394]. В этих композициях нет спокойной и предсказуемой регулярности орнамента. Отголоски подобной неупорядоченности, спонтанности как внезапного нарушения привычного порядка можно увидеть и в некоторых проанализированных в диссертации орнаментальных композициях, например, на колоде из к. 2 мог. Башадар ряд оленей и баранов прерывается изображением кабана, в орнаменте на кошельке из к. 2 мог. Пазырык среди идентичных мотивов из трех капель выделяется четырехчастная фигура из 12 капель. Более того, явные нарушения симметрии присущи и внешне упорядоченным, далеким от абстракций композициям на пазырыкской керамике – фризам из треугольников на сосуде из мог. Кок-Су-1.

Здесь, как представляется, открывается и перспектива для дальнейших исследований. В данной работе мы ограничились изложенными предварительными замечаниями о роли и характере ритма в пазырыкском художественном языке. Полноценный анализ ритма требует комплексного рассмотрения всех композиций в искусстве культуры, без разделения на орнаментальные и изобразительные и ограничения серией наиболее представительных комплексов. Требуется также и представляющаяся недостаточной в настоящее время разработанная методологическая база для формулирования терминологии и подходов к описанию ритмов в искусстве бесписьменной археологической культуры не только через

[392] Результаты ее исследования анализируются в первой главе диссертации.
[393] Levin, K., Roald, T., Funch, B. S. Visual Art and the Rhythm of Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2019. №77(3). P. 282.
[394] Ванеян С.С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 151.

определение различных преобразований симметрии, но и через анализ пространственно-временных отношений, органических ритмов в произведениях искусства.

Исследование ритмической организации композиций в пазырыкском искусстве также в перспективе может позволить обозначить общие тенденции в нем и искусстве предшествующей, майэмирской, эпохи[395]. В частности, аналогичное однократное нарушение общего строя можно увидеть и в композиции на зеркале из коллекции П.К. Фролова – среди повторяющихся образов оленей выделяется одно изображение горного козла.

[395] Говорить о прямой и непосредственной связи пока не представляется возможным, так как «что в степном поясе Евразии раннескифские культуры возникают внезапно, и, как правило, не имеют почти ничего общего с пред шествующими» (Шульга П.И. Скотоводы Горного Алтая в скифское время (по материалам поселений). Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. С. 97).

3.6. Выводы

По итогам составленной классификации элементов и мотивов, а также анализа роли орнамента в коммуникативной системе звериного стиля и специфики его зрительного восприятия в искусстве позднепазырыкского периода отметим, что нельзя говорить исключительно о развитии орнаментальной системы. Наиболее верным кажется обозначить этот процесс как динамичный, связанный с угасанием одних мотивов и элементов и развитием других.

Прежде чем подвести итоги главы, кратко повторим ряд промежуточных, сделанных в ее параграфах выводов, которые позволили прийти к конечному результату – периодизации орнаментальной системы в позднепазырыкский период.

В первом параграфе главы по итогам формальной классификации элементов мы заключили, что ни один элемент, взятый изолированно, не отражает динамику изменений орнаментальной системы. Он может проявиться не во всех курганах периода, не всегда для него характерно последовательное увеличение или уменьшение новых вариантов использования. Тем не менее, анализ совокупности изменений выделенных 17 элементов позволил обозначить три этапа их развития:

1) Ранний (к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10);
2) Средний (к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 11 мог. Берел, к. 1, 2 мог. Пазырык);
3) Поздний (к. 3–5 мог. Пазырык).

В композициях из курганов ранней группы преимущественно сохраняются варианты раннепазырыкского периода. Они крайне редко дополняются новыми, композиции с которыми единичны. Элементы, характерные в дальнейшем для позднепазырыкского периода, в этой группе отсутствуют.

В композициях из погребений второй группы для большинства традиционных элементов появляются новые, устойчиво применяющиеся в

дальнейшем в этой группе варианты. Кроме того, существенное отличие от первого периода – появление новых элементов «дуга», «рога архара», «секира».

К погребениям третьей группы по классификации элементов относим к. 3–5 мог. Пазырык. В этот период орнаментальные композиции меньше связаны с зооморфными образами, традиционные, известные с раннепазырыкского периода способы применения элементов единичны, их композиции не отличается оригинальностью. В этой группе активно используется элемент «лист», но сохраняются и композиции с появившимися в предыдущий период элементами.

Выводы, сделанные на основе классификации в первом параграфе далее были дополнены результатами анализа изменений мотивов во втором параграфе. Наиболее информативным в этом отношении является «веточный мотив». Он встречается в композициях из большинства курганов, и на основе изменений его формы можно выделить три периода:

1) Первый (мог. Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1);
2) Второй (к. 1, 3 мог. Верх-Кальджин-2, к. 11 мог. Берел, к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 2, 1 мог. Пазырык);
3) Третий (к. 5 мог. Пазырык).

Заметим, что состав выделенных хронологических групп фактически полностью совпадает с обозначенными выше на основе классификации элементов. Разница в составе групп объясняется тем, что в некоторых курганах позднего периода композиции с мотивом отсутствуют, но дополнить картину его развития позволяют материалы из раннего мог. Туэкта и рядовых погребений мог. Верх-Кальджин-2. Таким образом, изменения «цветочного мотива» органично дополняют характеристики каждого из описанных выше периодов.

Как и в случае с элементами, композиции из погребений ранней группы к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1 наиболее близки материалам мог. Туэкта раннепазырыкского периода. В первой группе мы не находи принципиально новых формальных решений «цветочного мотива», а только некоторое усложнение или повтор уже имеющихся и проанализированных в первой главе работы. Этот факт резко отличает орнаменты ранней группы от средней, когда в мог. Верх-Кальджин-

2 появляется новый вариант мотива – пальметта с дугой над ней. Именно он получит активное развитие в дальнейшем. Тенденция к формальным усложнениям в этот период приведет даже к появлению нового элемента – «усы», сформировавшегося из усиков пальметты. Но разнообразие и сложность решений мотива просуществует недолго – «усы» выделяется только в материалах к.1 и 2 мог. Пазырык. В курганах поздней группы – третьем и пятом мог. Пазырык количество вариантов мотива резко сократится, они упростятся и фактически вернутся к простым композициям первой группы. Одновременно с угасанием «цветочного мотива» в курганах третьей группы появится и разовьется мотив «оленьи рога».

Если изменения вариантов элементов и мотивов носят достаточно яркий характер и позволяют разделить все погребения позднего периода на три группы, то значение орнамента в коммуникативной системе меняется достаточно плавно. Тем не менее, и оно согласуется с обозначенным относительным порядком погребений.

В результате анализа орнаментального решения трех категорий зооморфных образов – хищников, хищных птиц и копытных травоядных, в первой главе работы мы установили, что орнамент в определенной степени отражал мифологические представления, воплощенные в образах звериного стиля. Наиболее богатым декором выделялись образы хищных птиц и хищников. Аналогичное выделение хищных образов орнаментом можно увидеть и в ранних курганах позднего периода – к. 1 мог. АкАлаха-1, к. 1 мог. Ак-Алаха-3. Ситуация незначительно меняется в к. 11 мог. Берел – увеличивается количество образов травоядных, становится разнообразнее репертуар их орнаментов. В композициях этого погребения он равен репертуару хищных птиц. В материалах мог. Пазырык, наиболее поздних для данного периода, уже совсем не прослеживается связь орнамента и коммуникативной системе звериного стиля. Образов травоядных в четырех из пяти проанализированных курганов этого могильника больше, чем образов хищников или хищных птиц, и именно травоядные обладают наиболее богатым репертуаром орнаментальных элементов.

Столь же плавным, как изменения семантики орнамента в зверином стиле, были изменения специфики его зрительного восприятия. Заметим, что они еще менее, чем обозначенные выше изменения в связи орнамента с мифологической системой, позволяют выстроить относительную хронологию курганов. Можно выделить одну явную тенденцию – в к. 3–5 мог. Пазырык орнамент практически не проявляется ни в одной из выявленных в первой и второй главах ролей – «конструктивной», «деструктивной», реализации «проблемы установки». В более ранних курганах можно отметить примеры продолжения заложенных в раннепазырыкский период тенденций, но они, как и в мог. Туэкта и к. 2 мог. Башадар реализованы в единичных композициях. Именно незначительное количество композиций и не позволяет сделать на основе анализа зрительного восприятия орнамента устойчивые предположения о его динамике. Тем не менее, нельзя не отметить, что выявленная граница – до и после к. 1, 2 мог. Пазырык совпадает с границей между средней и поздней описанными выше хронологическими группами. Добавим к этому, что все перечисленные эффекты восприятия во многом сводятся к реализации различными способами игрового характера орнамента в искусстве пазырыкской культуры[396]. Этот характер сохраняется и в композициях к. 3–5 мог. Пазырык, но способы его воплощения претерпевают изменения. Орнамент в поздних погребениях выступает не как зашифрованная сцена терзания или орнитоморфный образ (и именно в возможности видеть или не видеть фигуративный образ или сцену проявляется визуальная игра). В конце позднепазырыкского периода двойственность, переходный характер орнаментальных композиций воплощается в отношениях «фигуры и фона», когда «фон» как бы выходит на первый план, становится на один уровень с фигурой, как бы еще одной фигурой, «не фоном». И именно в постоянно сохраняющейся возможности видеть орнамент только в фигуре или только в «не фоне» и проявляется визуальная игра.

[396] Напомним, что в первой главе мы обозначили, что под игрой в данной работе понимается возможность видеть и воспринимать одновременно несколько значений какой-либо композиции.

Таким образом, суммируя сделанные в параграфах данной главы выводы, приблизительно можно разделить процесс изменений орнаментальной системы в позднепазырыкский период на три этапа:

1) Ранний (к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10);
2) Средний (к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 11 мог. Берел, к. 1, 2 мог. Пазырык);
3) Поздний (к. 3–5 мог. Пазырык).

К описанным выше характеристикам каждой группы добавим следующее. В памятниках ранней группы происходит постепенное «угасание» мотива «головки хищной птицы» – сохраняются отдельные, ассоциирующиеся с ней изображения, редуцированные преимущественно до запятых, спиралей на окончаниях псалий как одном из наиболее ранних памятников этого визуального ряда – к. 5 мог. Ала-Гаил-3. Одновременно в тесной взаимосвязи с образом хищной птицы происходит развитие «цветочного мотива». В этой группе памятников отсутствуют сложные, основанные на комбинации различных элементов или же принципов симметрии композиционные решения мотива. Преимущественно он состоит из трех капель или капли и двух спиралей, что повторяет и часто идентично известным по раннепазырыкскому периоду изображениям.

В памятниках средней группы отсутствуют изображения, которые могли бы ассоциироваться с мотивом «головки хищной птицы». Происходит наиболее активное развитие «цветочного мотива». Он приобретает наиболее сложную, насыщенную разнообразными орнаментальными элементами структуру. Более того, развитие мотива приводит к формированию новых элементов – «секиры», «усов», складываются предпосылки для представления как отдельного элемента «листа».

В памятниках поздней группы вновь появляются отголоски мотива «головки хищной птицы» (уздечные подвески из к. 3 и к. 4 мог. Пазырык). Цветочный мотив практически уходит из репертуара, его изображения единичны. Репертуар орнаментальных элементов, используемых для мотива, сокращается, он

представлен практически идентичным памятникам ранней группы изображением в виде капли и двух спиралей. Одновременно активно развивается новый мотив – «оленьи рога».

Таким образом, по материалам позднепазырыкского периода выделяются три группы памятников, которые позволяют проследить постепенную трансформацию репертуара орнаментальных элементов, мотивов и роли орнамента в восприятии искусства и семантике образов погребального обряда.

Заключение

В настоящей работе был проведен анализ орнаментов в пазырыкском искусстве и с позиции их изменений в процессе исторического развития культуры, и с позиции анализа их визуального воздействия на зрителя, их роли в формировании художественной системы, выразительного языка.

Первой задачей, поставленной в данном исследовании, стало выделение и классификация орнаментальных элементов и мотивов в искусстве пазырыкской культуры, описание вариантов и способов включения их в структуру зооморфных образов. Эта задача была решена в параграфах 2.2, 2.3, 3.1 и 3.2. работы. Первым шагом стало вычленение орнаментальных элементов – наименьших неделимых частей художественного языка пазырыкской культуры. Действительно, многие из них оказались простыми геометрическими формами, как элементы «треугольник» и «круг», замкнутыми формами, как «капля». Однако были выявлены и другие устойчивые элементы, обладающие более сложным и характерным контуром: «когти», лист, «рога архара». В результате этого этапа исследования выделено 17 орнаментальных элементов и три орнаментальных мотива. Для каждого элемента и мотива в соответствии с изложенными во введении классификационными критериями выделено от 3 до 20 вариантов.

На основе проведенной работы также можно указать, что на всех этапах пазырыкской культуры прослеживается интересная взаимосвязь между изобразительностью и «орнаментальностью»: стилизация частей фигуративных изображений часто приводит к превращению целого в устойчивый набор этих «атомарных» элементов. Получается, в генезисе орнамента сыграли определенную роль способы визуальной деконструкции фигуративных образов, как в случае с элементами «когти», «чешуя» и др.

Как продемонстрировал анализ системы орнаментальных элементов, ни один из них, взятый в отдельности, не дает ясного представления о развитии орнаментальной системы пазырыкской культуры. Практически в каждом преобладают общие, характерные для всех периодов способы и области применения. Именно анализ совокупности незначительных для каждого элемента в отдельности изменений, а также смена мотивов в искусстве культуры и позволяют выделить несколько хронологических групп памятников. Частично, периоды развития орнаментальной системы и их характеристики были описаны нами в выводах к параграфам и заключении третьей главы. Сопоставляя результаты ранне- и позднепазырыкского периодов предлагается скорректировать обозначенную систему следующим образом:

1. Ранняя группа – к. 2 мог. Башадар, к. 1, 2 мог. Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10
2. Средняя группа – к. 1 мог. Ак-Алаха-3, к. 11 мог. Берел, к. 2, 1 мог. Пазырык
3. Поздняя группа – к. 4, 3, 5 мог. Пазырык

Распределение памятников по группам и расположение курганов внутри них имеет разные обоснования. Группы выделялись, в первую очередь, на основе смены мотивов: «головка хищной птицы» – «цветочный мотив» – «оленьи рога», а также с учетом появления новых элементов и изменения роли орнамента в коммуникативной системе.

Внутри группы курганы мы расположили согласно наличию общего для двух курганов варианта одного или нескольких элементов. Как видно из представленной во второй и третьей главах работы классификации 17 элементов, для каждого из них можно выделить от трех до 20 и более вариантов. Не все варианты одинаково релевантны в контексте составления относительной хронологии. В общем случае варианты каждого элемента можно разделить на четыре категории:

1) используются в большинстве курганов, например: капля для обозначения глаз, ушей, рта, «чешуя» или «запятая» в изображениях ушей;

2) уникальны и встречаются в композициях только одного из проанализированных в диссертации курганов, например: элемент «когти» с двумя структурными составляющими в к. 2 мог. Башадар или элемент «рога архара» для обозначения жабр рыбы в к. 1 мог. Пазырык;
3) встречаются в композициях из двух и более погребений, в композициях которых получили развитие различные мотивы. Например: оформление в виде спирали уха кошачьего из к. 11 мог. Берел и к. 5 мог. Пазырык;
4) встречаются в материалах только двух – трёх погребений, в композициях которых получает развитие один и тот же мотив.

При определении относительной хронологии учитывались только варианты четвёртой категории. Варианты первой составляют основу художественного языка культуры, они неизменны практически на всех этапах её развития и, следовательно, не указывают на динамику изменений. Варианты второй категории, характерные для композиций только одного кургана, могли быть результатом решений отдельного мастера или локального влияния иной культуры. В художественном языке они не закрепились, не получили развития и, следовательно, также не определяют закономерности изменений орнамента. Варианты третьей категории не позволяют установить порядок погребений, потому что наличие различных мотивов в композициях уже указывает на отнесение погребений в нашей периодизации к разным группам. В большинстве случаев, такие погребения имеют и достаточно далекие друг от друга абсолютные даты, по проанализированным в первой главе работы шкалам. Именно варианты четвертой категории не противоречат принципам разделения погребений по группам и позволяют уточнить порядок внутри них. Эта категория вариантов крайне немногочисленна, для одного погребения можно выделить от одного до трех-четырех вариантов (Схема 1).

В раннюю группу курганов (к. 2 мог. Башадар, к. 1, 2 мог. Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10) предлагается включить проанализированные в диссертации элитные комплексы раннепазырыкского периода. Ни в одном из погребений этой группы определенный для к. 2 мог. Башадар корпус из 13 орнаментальных элементов не дополняется

новыми. Наиболее активное развитие получает мотив «головки хищной птицы», но отметим, что в курганах могильника Туэкта, к. Кутургунтас, к. 1 мог. Ак-Алаха-1 этот мотив уже сменяется на «цветочный», представленный в наиболее простых и устойчивых комбинациях из капель и «чешуи»

Относительную хронологию погребений внутри группы можно определить, выделяя новые варианты для некоторых орнаментальных элементов. К. 2 мог. Башадар представляется самым ранним не только потому, что в нем фактически отсутствует позднее развивающийся цветочный мотив, но и потому, что в композициях из этого погребения мы не выделяем ни одного общего только с каким-либо одним из курганов этой группы варианта элемента. В к. 1 и 2 мог. Туэкта, к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1 представлены композиции с «чешуёй» на крыльях хищных птиц. Общий для к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1 вариант – обозначение каплями хвостов хищных птиц, а для к. 1 мог. Ак-Алаха-1 и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 – декор украшения узды запятой, акцентированной кругом.

К раннему периоду относятся практически все отмеченные в диссертации композиции, в которых орнамент, взаимодействуя со зрителем, предлагал ему некую «визуальную игру», скрывал образы хищных птиц или усложнял прочтение сцены терзания. Такой акцент на некотором «усложненном» орнаментом узнавании, понимании сцены терзания также косвенно может указывать на его активную роль в коммуникативной системе в этот период. В комплектах конского снаряжения пазырыкской культуры сцена терзания часто повторяется многократно, и далеко не всегда она обозначена явно, образы редко соприкасаются друг с другом непосредственно, но само их сопоставление – морда тигра у головы барана или лося, хищная птица внутри рыбы, оскалившийся фантастический хищник у головок хищных птиц – может указывать на борьбу. Подобное моделирование сцены терзания было характерно для искусства культуры на протяжении всего её развития, и если предположить, что важна была не только сама сцена терзания, но и факт её «сборки», конструирования, моделирования, иными словами, её действие под взглядом зрителя, то приобретает значение и описанная

«деструктивная» роль орнамента в композициях таких сцен из памятников ранней группы.

В погребениях этой группы сохраняется наиболее ясная и постоянная роль орнамента в коммуникативной системе звериного стиля: во всех памятниках этого периода, кроме к. 2 мог. Туэкта и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 выявлен наиболее богатый репертуар орнаментальных элементов для образов хищных птиц. В этот период выделяется и большинство вариантов абстрактных композиций, ассоциирующихся с образами хищных птиц. Таким образом, именно в искусстве, представленном в погребениях этой группы, можно увидеть признаки корреляции орнамента с семантикой погребального обряда и особого значения в нём образа хищной птицы, как принадлежавшего к «хтоническому миру».

Средний и поздний периоды развития орнаментальной системы предлагается дифференцировать, в первую очередь, на основе перехода от цветочного мотива к мотиву «оленьи рога». На специфику использования элементов в эти периоды влияют не столько изменения в применении их в зооморфных образах, сколько именно использование в разных мотивах, так как количество вариантов элементов в композициях с зооморфными образами в курганах третьей группы сокращается. В поздний период исчезает и значительная часть вариантов применения элементов, связанных с фитоморфным мотивом, заменяясь новыми, связанными с мотивом «оленьи рога».

Критерием выделения групп также служит и появление или отсутствие новых элементов. Практически все новые элементы позднепазырыкского периода появляются именно в памятниках второй группы. Самым ранним в ней предлагается считать к. 1 мог. Ак-Алаха-3, во многом на основании появления в нем элемента «дуга». Этот элемент также будет присутствовать в композициях из всех следующих погребений. Общим для к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и к. 11 мог. Берел является использование приема «поперечное рифление» в основании подвесок. Кроме того, на возможную более позднюю дату к. 11 мог. Берел указывает и наличие в нём другого нового элемента – «рога архара». Он будет использоваться в орнаментах всех погребений средней и поздней групп, кроме к. 1 мог. Ак-Алаха-

3. К. 11 мог. Берел со следующим погребением группы – к. 2 мог. Пазырык – объединяют четыре варианта использования элементов: применение «поперечного рифления» и запятой в трактовке носов, обозначение «поперечным рифлением» хвоста и заполнение каплями зооморфного образа. К. 2 и к. 1 мог. Пазырык объединяют, как мы отметили выше, четыре варианта – запятые на окончаниях хвостов петухов, обозначение полумесяцами щек, трактовка «пламевидным завитком» шерсти или оперения, а также использование круга с изогнутой линией или дополнительным кругом внутри. Кроме того, только в этих двух курганах используется элемент «усы»[397].

В погребениях средней группы можно проследить постепенное снижение роли орнамента в коммуникативной системе звериного стиля. В к. 1 мог. Ак-Алаха-3 наиболее богатым репертуаром орнаментальных элементов обладают образы хищных птиц, в к. 11 мог. Берел – образы хищников, но в к. 2 мог. Пазырык – копытные травоядные и хищники, в к.1 мог Пазырык – копытные травоядные.

Более резкие изменения прослеживаются в композициях этой группы в зрительном восприятии орнамента. Выделяемые для раннего периода «конструктивная», «деструктивная» функция и обыгрывание «проблемы установки» в этот период прослеживаются слабо. Отражение в орнаменте игрового элемента культуры сохраняется, но методы его выражения меняются. Наиболее активно эту тенденцию можно проследить, как и в дальнейшем в погребениях третьей группы, во взаимодействии фигуры и «не фона», а также через ассоциации отдельных орнаментальных мотивов с образами хищных птиц.

Восприятие «не фона» в орнаментальных композициях как фактически» поднявшейся до уровня фона фигуры, то есть еще одного, орнамента, вынуждает зрителя последовательно переключать внимание, видеть «фон» как орнамент и орнамент как «фон». Описанное «последовательное постижение различных уровней изображения»[398] и приводит к активизации игрового элемента.

---

[397] Подробное объяснение, почему этот элемент не включен в основную классификацию, приводим в параграфе 3.1 на с. 163.

[398] Раевский Д.С. Об игровом начале в скифском зверином стиле // Первобытная археология. Человек и искусство. Сборник научных трудов, посвящённый 70-летию Я.А. Шера. / Науч.ред. В.В. Бобров. Новосибирск: 2002. С. 180.

Стимулируют «интеллектуальную игру» и отмеченные в третьей главе работы неявные, на уровне ассоциаций связи с образом хищной птицы мотива «треугольник-круг-треугольник». При восприятии данной комбинации элементов не только как орнаментального мотива, но и как предельно стилизованного образа хищной птицы, у всех изображений с ним, например, в сочетании с образом барана, появляется дополнительный смысл – воплощение сцены терзания. Это смысл дополняет восприятие композиции, представляет возможность нескольких интерпретаций.

Как мы отметили выше, третья группа курганов – к. 4, 3, 5 мог. Пазырык выделяется на основе развития в орнаментальных композициях мотива «оленьи рога». Заметим, что наиболее сложно, фактически невозможно, определить место в нашей схеме к. 4 мог. Пазырык. В нем отсутствует мотив «оленьи рога», но не проявляется и «цветочный мотив». К курганам третьей группы мы относим его также и на основе изменений в вариантах орнаментальных элементов: спираль в композициях всех курганов этой группы не используется для обозначения «перепончатого гребня» или перехода между корпусом и ногами животного. Также вместе с «цветочным мотивом» отсутствует и вариант применения в нем запятой. Если для пятого и четвертого пазырыкских курганов общие специфические варианты орнаментальных элементов отсутствуют, то для третьего и пятого курганов можно выделить два: использование спирали в сочетании с мотивом «оленьи рога» и сочетание элемента «лист» с мотивом «оленьи рога». Также заметим, что только в третьем и пятом курганах элемент «лист» представлен как полностью самостоятельный.

Если в композициях из погребений средней группы мы отмечали постепенное изменение роли орнамента в коммуникативной системе, то на основе материалов поздней группы можно предположить полное отсутствие корреляции между орнаментальной системой и системой мифологических представлений. Практически одинаково богатым орнаментальным репертуаром в этот период обладают образы хищников и копытных травоядных, и значительно сокращается репертуар (и количество образов) хищных птиц.

Здесь мы подходим к решению второй и третьей задачи исследования – определить влияние орнамента на особенности зрительного восприятия искусства пазырыкской культуры, в том числе зооморфных образов и выявить механизм действия орнамента в контексте пазырыкской культуры как коммуникативной мнемонической системы. Сопоставление результатов классификации, семиотического анализа и механизмов зрительного восприятия орнаментов позволяет разделить все проанализированные в работе погребения на три хронологические группы, тем самым решив четвертую задачу работы – построить относительную хронологию элитных курганов пазырыкской культуры на основе изменений репертуара и характера орнаментальных элементов и мотивов.

Переход на уровне формальных способов использования был очень плавным, как и постепенным было снижение роли орнамента в коммуникативной системе. Из анализа абстрактных композиций на керамике на фоне динамики других отмеченных тенденций видно, что неизменно устойчивым во все периоды остается эстетический характер восприятия орнамента, игровой компонент, который он придает произведениям. Несмотря на снижение количества способов выражения игровой функции в средний и поздний периоды, сохраняется её основа – открытая для зрителя возможность постоянного перехода между «фигурой» и «не фоном», побуждение к рефлексии и постоянному моделированию композиции. Также в погребениях этой группы сохраняется механизм действия игрового элемента через ассоциацию мотива «треугольник-круг-треугольник» с образом хищной птицы в к. 4 мог. Пазырык и мотива «оленьи рога» в к. 3 и 5 мог. Пазырык[399].

В связи с отмеченной устойчивой равнозначностью «фигуры» и «не фона» можно сделать предположение об орнаменте как универсальном во все периоды развития искусства пазырыкской культуры «проводнике» образов в мифологическое пространство. Посредством орнамента образы и нефигуративные

[399] Предложенная периодизация, в первую очередь, демонстрирует динамику изменений орнаментальной системы пазырыкской культуры, но не порядок сооружения курганов. И именно поэтому данная периодизация отличается, например, от периодизации на основе изменений конского снаряжения, где, при выделении также трех групп памятников, к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. Кутургунтас относятся к средней, а не к ранней группе. (Степанова Е.В. Степанова Е.В. Эволюция конского снаряжения и относительная хронология памятников пазырыкской культуры // Археологические вести. 2006. №13. С. 102–150.) Разница в периодизациях позволяет наглядно увидеть различные темпы изменчивости характеристик культуры.

композиции могли быть представлены в этом пространстве, так как иного для них фактически не существовало.

Орнамент, по справедливому замечанию Ю. Герчука, не требует погружения зрителя в свое изобразительное пространство[400]. К этому же суждению можно прийти и представляя орнаментальную композицию в терминах «фигуры» и «не фона», то есть фактически исключая из неё понятие «фона» и тем самым в значительной степени сокращая глубину художественного пространства[401]. Нельзя, конечно же, говорить о полном его отсутствии, так как глубина не является единственной пространственно характеристикой, и мы неоднократно отмечали наличие для многих орнаментальных композиций собственных пространственных координат.

Тем не менее, нельзя не обратить внимание, что присутствие многих орнаментальных композиций и образов звериного стиля намного активнее именно в реальном пространстве. Это проявляется и в отмеченных игровых эффектах взаимодействия со зрителем, и в характерной для пазырыкского искусства традиции комбинировать в одном образе двух- и трехмерные фрагменты: присоединять объемную голову к переданному в неглубоком рельефе телу птицы, при том, что сам рельеф размещен на шее объемного изображения другой птицы, являющегося навершием головного убора… Постоянные переходы между двух- и трехмерностью становятся объяснимы, если предположить единство реального и художественного пространства.

Но что такое реальное пространство в контексте погребального обряда? «Могильник, курган — это своего рода древняя карта освоенного пазырыкцами мира, причем, не только видимого земного, но и угадываемого "иного", неоценимая картина мира, разобраться в которой чрезвычайно сложно»[402]. В погребальном обряде находила отражение, представление религиозно-мифологическая система

---

[400] Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М.: РИП-Холдинг, 2013. С. 31.

[401] Связь оппозиции фигура/ фон именно с глубиной пространства отмечал ещё Р. Арнхейм: «По-видимому, более точно следует говорить о моделях, распределенных по различным уровням глубины, а модель «фигура—фон» будет тогда особым случаем конфигурация, свойственной сразу двум уровням» (Арнхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. С. 225).

[402] Полосьмак Н. В. Пазырыкская культура (Реконструкция мировоззренческих и мифологических представлений): дисс. … доктора исторических наук: 07.00.06, 1997 / Полосьмак Наталья Викторовна. Новосибирск, 1997. С. 214.

пазырыкцев. И не только образы, но и любые композиции как часть художественного языка культуры и часть этого обряда отражали «определенный мифом и реализованный в ритуале сценарий»[403].

Следовательно, «реальное» пространство для всех проанализированных композиций не было только реальным миром «живых», это также была и часть «иного мира», мира мифа. В этом контексте анализ композиций с позиции зрителя не теряет смысл, так как и зритель мог уже принадлежать к иному пространству, «пастбищу, где пасутся души умерших»[404], на которое его относили «небесные кони»[405]. Наши выводы об орнаментальном языке, соответственно, возможно согласовать с имеющимися в науке представлениями о мировоззрении пазырыкцев.

В нашей работе мы постарались предложить новую методологию исследования и, насколько это возможно, новый способ *понимания* орнамента в искусстве пазырыкской культуры. Как показал представленный в первой главе обзор имеющихся подходов, их возможности в приложении к данному материалу остаются ограниченными. Одна из возможных причин этого, предположительно, кроется в различном отношении к орнаменту. Он в контексте фигуративного искусства часто воспринимается как «всё, на что вы при взгляде на картину и скульптуры не обращаете внимания, упускаете из виду»[406]. Но в отношении искусства пазырыкской культуры, орнамент – это, наоборот, всё, на что мы смотрим – орнаментальные ряды зооморфных образов, геометрические и растительные элементы на саркофагах-колодах, уздах коней, седельных покрышках, коврах, обуви и одежде… И в этом случае сложно использовать концепцию орнамента как дополнительного, периферийного, необязательного, незаметного медиума в искусстве.

---

[403] Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры (семантика звериных образов в контексте погребального обряда): диссертация … кандидата исторических наук, 2005. С. 178.

[404] Полосьмак Н. В. Пазырыкская культура: реконструкция мировоззренческих и мифологических представлений: дисс. … доктора исторических наук. С. 218.

[405] Там же. С. 219.

[406] Neer R. Ornament, incipience and narrative: Geometric to Classical // Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity / Ed. by R.S. Nelson and R. Shiff. Berlin-Boston: De Gruyter, 2018. P. 208.

Преобладание, повсеместное применение орнамента в искусстве пазырыкцев и обусловило особый акцент на работах О. Грабара при формировании методологической базы исследования. Этот выбор оказался, как кажется, оправдан. Он позволил продемонстрировать, что за формальными характеристиками орнамента, как выстроенных по законам симметрии фигур и линий, стоит роль орнамента как посредника, почти незаметно направляющего внимание и ход мыслей зрителя. Анализ орнамента сам по себе не требуется, чтобы обозначить связь образов на предметах из погребения с «хтоническим миром», или чтобы раскрыть мифологическую основу искусства. Но исследование орнамента позволяет продемонстрировать, что искусство пазырыкской культуры выстраивалось на единой концептуальной основе, даже в таких нюансах, как выбор декоративного решения образа или абстрактная и практически невидимая реальному зрителю композиция на седле. Обозначение и демонстрация воздействия образов звериного стиля и «незаметных» на их фоне (или в их составе) декоративных элементов и абстракций в едином смысловом поле показывает, что орнамент был не «пустым украшением», а органической частью пазырыкского искусства, по-своему воплощающей мировоззрение его носителей.

Список сокращений и условных обозначений

АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа

АЭАЕ – Археология, этнография и антропология Евразии

ВДИ – Вестник древней истории

КСИА – Краткие сообщения Института археологии

Список источников и литературы

Источники

1. Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве. Каталог выставки / Авт. ст. А.И.Бантиков и др. – СПб: Славия, 2004 – 65 с.
2. Геродот. История / пер с греч. Г.А. Стратановского. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – 763 с.
3. Завитухина М.П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Публикация одной коллекции. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. – 192 с.
4. Золото веков. Коллекция предметов золота из серебра национального музея. Каталог / Ред. Д.К. Мынбай – Астана: Фолиант, 2015. – 400 с.
5. Золотые олени Евразии: Каталог выставки / Авт. вступ. ст.: А.Ю. Алексеев и др. – СПб: «Славия», 2001. – 248 с.
6. Коллекция Филипповских курганов из фондов Музея археологии и этнографии ИЭИ УФИЦ РАН. Каталог / Отв. ред. Р.М. Мухаметзянова-Дуггал– Уфа: Китап, 2018. – 400 с.
7. Лубо-Лесниченко Е.И. Древние китайские шёлковые ткани и вышивки V в. до н.э. — III в.н.э. в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 1961. – 68 с.
8. «Полцарства за коня…» Лошадь в мировой культуре. Произведения из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / Под ред. М.Б. Пиотровского, Е.В. Дианової, О.А. Федосеенко – СПб.: «Славия», 2006. – 256 с.
9. Scythians: warriors of Ancient Siberia: The BP exhibition, the British Museum, 14.09.2017 — 14.01.2018. Organized with the State Hermitage Museum, St Petersburg, Russia / Ed. by St John Simpson and Dr Svetlana Pankova]. – London: Thames & Hudson Ltd. 2017. – 368 p.

10. Сайт Государственного Эрмитажа: https://www.hermitagemuseum.org/explore/artworks (дата последнего обращения 23.03.2026)
11. Сайт коллекции Государственного Эрмитажа: https://collections.hermitage.ru/?ysclid=mioshz2vrf729292933 (дата последнего обращения 23.03.2026)
12. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mioskti0ru671073638#/ (дата последнего обращения 23.03.2026)

Литература

1. Азбелев П.П. К изучению пазырыкских татуировок // Древности Сибири и Центральной Азии. – 2013. – №5 (17). – С. 78–82.
2. Азбелев П.П. Пазырыкское наследство и юэчжийская проблема // Stratum plus. – 2015. – №4. – С. 23–55.
3. Азбелев П.П. Пазырыкские татуировки как художественное свидетельство древних войн и бракосочетаний // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. статей. Вып. 7. – СПб: СПбГУ. 2017. С. 51–60.
4. Алексеев А.Ю. Золото скифских царей из собрания Эрмитажа. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – 272 с.
5. Антонова Е.В. К интерпретации вещественных источников: синхрония и диахрония // ВДИ. – 2011. – №4(279). – С. 8–28.
6. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. – М.: Стройиздат, 1984. – 192 с.
7. Арнхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. – Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 392 с.

8. Арнхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
9. Баарс Б.Д. и др. Мозг. Познание. Разум. Введение в когнитивные нейронауки. Т.1 — М.: Лаборатория знаний, 2022. — 541 с.
10. Базарбаева Г.А. Джумабекова Г.С. Изображение кошачьего хищника из Ашутасты: к изучению художественной культуры древнего населения Сарыарки // Самарский научный вестник. – 2017. – Т.6 №3(20). – С. 232–237.
11. Балонов Ф.Р. Пазырыкские этюды. // Исторические чтения памяти Михаила Петровича Грязнова. Тезисы докладов областной научной конференции по разделам: скифо-сибирская культурно-историческая общность. Часть 2. – Омск: 1987. С. 91–94.
12. Балонов Ф.Р. Ворсовый пазырыкский ковёр: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации). // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока: сб. науч. статей. / Под ред. Б.А. Литвинского. – М.: 1991. С. 88–121.
13. Балонов Ф.Р. Скифские гадания: попытка реконструкции семантики и алгоритма. / Реконструкция древних верований: источники, метод, цель: сб. науч. статей. – СПб: ГМИР. 1991. С. 136–139.
14. Баркова Л.Л. Погребения коней в кургане Шибе // АСГЭ. – 1979. – Вып. 20. – С. 55–65.
15. Баркова Л.Л. Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана // АСГЭ. – 1984. – №25. – С. 82–89.
16. Баркова Л.Л. Изображение рогатых и крылатых тигров в искусстве древнего Алтая // АСГЭ. – 1985. – Вып. 26. – С. 30–44.
17. Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов) // АСГЭ. – 1987.– Вып. 28. – С. 5–29.

18. Баркова Л.Л. Образ оленя в искусстве Древнего Алтая (по материалам больших алтайских курганов) // Археологический сборник. – 1990. – №30. – С. 55-65.
19. Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображении травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // Археологический сборник. – 1995. – № 32. – С. 60- 76.
20. Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображениях травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // АСГЭ. — 1995. — № 32. — С. 60–76.
21. Баркова Л.Л. Большой войлочный ковёр из пятого пазырыкского кургана. // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. Материалы всероссийской научной конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. – СПб: Культ-информ-пресс. 1998. С. 137-142.
22. Баркова Л.Л. Конская маска из Первого Пазырыкского кургана // АСГЭ. – 1999. – Вып.34. – С. 97–101.
23. Баркова Л.Л. Панкова С.В. Татуировки на Пазырыкских мумиях. Новые материалы. // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – №2. – С. 48–59.
24. Баркова Л.Л. Новые исследования импортных тканей из больших алтайских курганов // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 2009. – [Вып.] LXVII. – С. 5–21.
25. Баркова Л.Л. Изображение Петуха в искусстве Древнего Алтая // Археологический сборник. – 2015. – №40. – С. 143–156.
26. Бауло А.В. Древняя бронза из этнографических комплексов и случайных сборов. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2011. – 260 с.
27. Бейсенов А.З. Кинжал с зооморфным декором сакского времени из Центрального Казахстана // Вестник Томского государственного университета, История. – 2014. – № 5(31). – С. 103-107.

28. Бейсенов А.З., Базырбаева Г. А. Искусство древних кочевников Центрального Казахстана: образы, сюжеты, композиции // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. – 2013. – Т. 13, №2. – С. 12-17.
29. Бейсенов А.З., Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Дуйсенбай Д.Б. Зооморфный декор футляра из кургана раннесакского времени (Центральный Казахстан) // КСИА. – 2017. – №248. – С. 134-148.
30. Бобров В.В., Боброва Л., Савельева А. Медно-бронзовые котлы скифского времени из Кузнецкой котловины и Мариинской лесостепи // Теория и практика археологических исследований. – 2017. – Т.17, №1. – С. 104-122.
31. Бобров В.В., Моор Н.Н. Образ собаки в наскальном искусстве народов Южной Сибири и Монголии (эпоха бронзы и скифское время) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2019. –№ 2. – С. 128-139.
32. Бобров В.В. Эхо Аржана, или археологические культуры на хронологической полке // Вестник Томского государственного университета. История. – 2017. – №49. – С. 42-45.
33. Бородовский А.П. Хронология предметов июсского клада (по результатам традиционного и естественно-научного датирования) // Вестник НГУ. Серия: история, филология. – 2013. – Т. 12 №5. – С. 76-84.
34. Бородовский А.П. Курган пазырыкского времени на некрополе Манжерок-12 // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. – 2019. – № 25. – С. 33-39.
35. Бородовский А.П., Бородовская Е.Л. Археологические памятники горной долины Нижней Катуни в эпоху палеометалла. – Новосибирск: Изд-во Института археологии м этнографии СО РАН, 2013 – 220 с.
36. Бурков С.Б. Булавка с всадником из собрания венского музея. Вопросы происхождения и датирования // История: факты и символы. – 2019. – №2(19). – С. 68-91.
37. Вадецкая Э.Б. Поляков А.В. Степанова Н.Ф. Свод памятников афанасьевской культуры – Барнаул: АЗБУКА, 2014. – 380 с.

38. Ван Пэн. Взаимодействие культур бронзового и раннего железного века Южной Сибири, Синьцзяна и Северного Китая // Вестник НГУ. Серия; история, филология. – 2018. – Т.17 №4. – С. 16-29.
39. Ванеян С.С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2016. — Вып. 1 (21). — С. 123-164.
40. Варенов, А. В. Деревянные изделия могильника Цзяохэ (яр-Хото) в турфанской впадине в Синьцзяне // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2016. – Т. 15, № 4. – С. 47-55.
41. Варенов А.В. Княжеские курганы скифо-сакского времени на могильнике Цзяохэ (яр-Хото) в Синьцзяне // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2010. – Т. 9, №7. – С. 68-79.
42. Васильев С.С., Слюсаренко И.Ю., Чугунов К.В. Актуальные вопросы хронологии скифского времени Саяно-Алтая // Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С. 24- 27.
43. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
44. Воробьева С.Л. Поясные накладки с изображением грифона: к вопросу о происхождении и времени появления в лесостепи Приуралья // Уфимский археологический вестник. – 2010. – №10. – С. 56-63.
45. Выготский Л. Психология искусства. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 528 с.
46. Гаврилова А.А. Пятый Пазырыкский курган. Дополнение к раскопочному отчёту и исторические выводы. // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху: сборник трудов конференции. – СПб.: Скифо – Сибирика, 1996 – С. 89-102.
47. Галанина Л.К. Скифские древности Северного Кавказа в собрании Эрмитажа. Келермесские курганы. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006 – 80 с.
48. Гарден Ж.-К. Теоретическая археология. – М.: Прогресс, 1983. – 295 с.

49. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. – Москва: РИП-Холдинг, 2013. – 304 с.
50. Гершкович В.А., Фаликман М.В. Когнитивная психология в поисках себя // Российский журнал когнитивной науки. — 2018. — Том 5. — № 4. — С. 28–46.
51. Гомбрих Э. и др. Искусство, восприятие и реальность. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. — 144 с.
52. Горбунов А.П. Самашев З. Северский Э.В. Сокровища мерзлых курганов Казахского Алтая (по материалам могильника Берел). – Алматы: ТОО Иль-Тех-Кітап, 2005 – 114 с.
53. Грабар О. Формирование исламского искусства. — М.: ООО Сандра, 2016. — 448 с.
54. Грач А.Д. Древние кочевники в центре Азии. –М.: Наука, 1980. – 256 с.
55. Григорьева А.Н. «Орнамент» и «орнаментальный»: к вопросу о границах понятий в контексте искусства пазырыкской культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2023. — № 4. — С. 18–24.
56. Григорьева А.Н. Абстрактные композиции на керамике в искусстве пазырыкской культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2023. – №13. – С. 25–35.
57. Григорьева А.Н. Определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры: к постановке вопроса // Философия и культура. — 2024. — № 10. — С. 1–11.
58. Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган. – Л: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1950. – 115 с.
59. Грязнов М.П. История древних племен Верхней Оби по раскопкам близ с. Большая Речка. – М.-Л. Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 163 с.
60. Грязнов М.П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. – Л: Наука, 1980. – 63 с.

61. Грязнов М.П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // Археологический сборник. – 1984. – №25. – С. 76- 82.
62. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 199 с.
63. Дашковский П.К. Радиоуглеродное и археологическое датирование погребения скифского времени из могильника Чинета-II (Алтай) // Народы и религии Евразии. – 2018. – №2(15). – С. 9–23.
64. Дашковский П.К. Исследования кургана раннего этапа Пазырыкской культуры на могильнике Ханкаринский дол в северо-западном Алтае: хронология и атрибуция артефактов // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2020. – Т.48, №1. – С. 91–100.
65. Дашковский П.К. Комплексная хронология и социальная интерпретация кургана №34 пазырыкской культуры из могильника Чинета-II (Алтай) // Вестник Томского государственного университета. История. – 2021. – № 69. – С. 17–25.
66. Демин М. А., Мамадаков Ю. Т., Головченко Н. Н. Курганный могильник эпохи раннего железа Черемшанка-1 // Вестник НГУ. Серия: История, философия. – 2015. – №7. – С. 84–92.
67. Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Высокохудожественная вышивка в декоре конского снаряжения из элитного погребения в Казахском Алтае // Поволжская археология. – 2019. – №3(29). – С. 115-127.
68. Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Художественные бронзы Жетысу. – Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2013. – 121 с.
69. Диков Н.Н. Бронзовый век Забайкалья. – Улан-Удэ: Бурятский комплексный научно-исследовательский институт, 1958. – 144 с.
70. Дэвлет Е., Чжан Со Хо. Каменная летопись Алтая. – М.: ИА РАН, 2014. – 144 с.
71. Дэвлет М.А. Каменная плита 01-00 из кургана Аржан-2 в контексте петроглифов Тувы // Мировоззрение населения Южной Сибири и

Центральной Азии в исторической ретроспективе. – 2008. – №2. – С. 233–240.

72. Евразия в скифскую эпоху. Радиоуглеродная и археологическая хронология / А. Ю. Алексеев, Н. А. Боковенко, С. С. Васильев [и др.]. – СПб: Теза, 2005 – 290 с.

73. Ермолаева А.С. Памятники предгорной зоны Казахского Алтая (эпоха бронзы – раннее железо). – Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2012. – 238 с.

74. Жогова Н.А. Типология составных гребней ранних кочевников Саяно-Алтая // Археологические вести. – 2014. – №20. – С. 116–142.

75. Зенина Т.В. Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля на примере мелкой пластики: изучение и актуализация: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Зенина Татьяна Владимировна. – СПб, 2024. – 230 с.

76. Зинченко С.А. Искусство узнавания или о применении дефиниций при работе с аналогиями (на примере анализа одного образа в памятниках евразийских степейи Ближнего Востока в I тыс. до н. э. - I тыс. н. э.) // Способы, направления и уровни реконструкции культурно-исторической реальности: Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Эдвина Арвидовича Грантовского и Дмитрия Сергеевича Раевского, Москва, 30 ноября – 01 2015 года. Том Выпуск VII. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2016. – С. 158-172.

77. Зинченко С.А. Канон и его роль в процессах сложения скифского звериного стиля // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале, посвященного 100-летию со дня рождения академиков А.П. Окладникова, Б.Б. Пиотровского, Б.А. Рыбакова: в 3-х томах, Суздаль, 20–25 октября 2008 года. Том 3. – Москва: Институт археологии Российской академии наук, 2008. – С. 31-33.

78. Зинченко С.А. К вопросу о роли петроглифов в изучении стилистических приемов в раннескифском искусстве // Проблемы истории и культуры

Древнего Востока: материалы международной научной конференции, посвященной памяти Григория Максимовича Бонгард-Левина, Москва, 15 декабря 2010 года. – Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2010. – С. 41-42.

79. Зинченко С.А. О "визуальных гимнах" в художественно-образной программе скифского звериного стиля // Визуальные стратегии в искусстве: теория и практика: тезисы Международной научной конференции, г. Москва, 16-18 мая 2006 г., Москва, 16–18 мая 2006 года / под редакцией: Л. Ю. Лиманской, К. Л. Лукичевой. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2006. – С. 19-21.
80. Зинченко С.А. О понятии "композиция" в искусстве малых форм эпохи верхнего палеолита // Stratum Plus. Археология и культурная антропология. – 2015. – № 1. – С. 63-72.
81. Зинченко С. А. Стиль или стадия? (К вопросу о характере художественных процессов в Евразийских степях I тыс. до н. э. - середины I тыс. н. э.) // Текст. Контекст. Подтекст: Сборник в честь М. Н. Погребовой / Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения РАН. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2013. – С. 64-72.
82. Иванов Н.А. Орнамент в западноевропейское теории дизайна XIX-XX вв.: автореф. дис. канд. искусствоведения: 5.10.3 – СПб., 2010. – 25 с.
83. Иванов Н.А. Эволюция орнамента в трудах А. Ригля // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. Герцена. Аспирантские тетради. – 2010. – № 124. – С. 249–254.
84. Йеттмар К. Религии Гиндукуша. – М.: Наука, 1986. – 531 с.
85. Каган М.С. О прикладном искусстве. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1961. – 160 с.
86. Каган М.С. Морфология искусства. – Ленинград: «Искусство», 1972. – 440 с.
87. Канторович А.Р. К вопросу о переднеазиатском влиянии на звериный стиль степной Скифии // ВДИ. – 1998. – №3. – С.146–167.

88. Канторович А.Р. Классификация и типология элементов «зооморфных превращений» в зверином стиле Степной Скифии // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.1: сб. науч. статей / Гл. ред. А.В. Евгалевский. – Донецк: Издательство: Издательство ДонНУ, 2002. С. 77-130.
89. Канторович А.Р. Грибкова А.А. Золотая пластина из коллекции музея исторических драгоценностей Украины и сюжет лежащего кабана в скифском зверином стиле // ВДИ. – 2011. – №4(279). – С. 132–145.
90. Канторович А.Р. К вопросу об истоках и вариациях образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII–VI вв. до н.э. // Труды ГИМ. — 2012. — Вып. 191. — С. 196–244.
91. Канторович А.Р. Вариации на тему верблюда в восточноевропейском скифском зверином стиле // Археологические вести. – 2014. – №20. – С. 105–112.
92. Канторович А.Р. Образы синкретических существ в восточноевропейском скифском зверином стиле: классификация, типология, хронология, иконографическая динамика // Исторические исследования, журнал исторического факультета МГУ им М.В. Ломоносова. – 2015. – №2(3). – С. 113–218.
93. Канторович А.Р. Репертуар восточноевропейского скифского звериного стиля, типы изображений и категории украшаемых изделий (статистический анализ) // Проблемы истории, философии, культуры. – 2015. – №1(47). – С. 431–443.
94. Канторович А.Р. Скифский звериный стиль Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция: дисс. … доктора исторических наук: 07.00.06. – Москва, 2015. – 1724 с.
95. Канторович А.Р., Дэвлет Е.Г., Рукавишникова И.В. Истоки и итоги Семинара по звериному стилю // КСИА. — 2017. — Вып. 247. — С. 7–14.
96. Килуновская М. Е. Аржано-майэмирский стиль в наскальном искусстве Тувы / Степи Евразии в древности и средневековье: материалы

Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова, Санкт-Петербург, 20–24 марта 2002 года. Том Книга II. – Санкт-Петербург: Издательство "Государственный Эрмитаж", 2003. С. 52–56.

97. Килуновская М.Е. Новые материалы по монгун-тайгинской культуре Тувы / Памятники археологии в исследованиях и фотографиях (памяти Галины Вацлавны Длужневской): сборник научных статей. – СПб: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории материальной культуры Российской академии наук, 2018. С. 86–95.
98. Килуновская М.Е. Погребальные памятники Тувы от древности до средневековья / Древние некрополи - погребально-поминальная обрядность, погребальная архитектура и планировка некрополей, Санкт-Петербург, 28–30 ноября 2016 года. Том 47. – Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории материальной культуры Российской академии наук, 2018. С. 92–105.
99. Килуновская М.Е. Искусство Древней Тувы // Искусство Евразии. – 2019. – №3(14). – С. 20–49.
100. Килуновская М.Е. Семенова В.А., Семенов А.В., Бусова В.С. Поясные наборы в культуре кочевников Тувы // Новые исследования Тувы. – 2021. – № 1. – С. 30–50.
101. Киреев, С.М., Шульга П.И. Сбруйные наборы из Уймонской долины / Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири: сборник научных трудов. Том Выпуск 3-4. / Отв. ред. Соёнов В.И. Ойношев В.П. – Горно-Алтайск: Агентство по культурно-историческому наследию Республики Алтая, 2006. С. 90–107.
102. Кирюшин Ю.Ф., Степанова Н.Ф., Тишкин А.А. Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. – 234 с.

103. Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. 2-е изд. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – 642 с.

104. Кисель В.А. «Сложный завиток» в скифском зверином стиле и наборные пояса древних кочевников // SCYTHIA et SARMATIA: сб. науч. статей / Отв. ред. А.А. Малышев. – М.: МАКС Пресс, 2019. С. 100–108.

105. Кисель В.А. Погребальное убранство из кургана Аржан-2: декор, технологии, авторство // CAMERA PRAEHISTORICA. – 2019. –№2(3). – С. 93–122.

106. Кисель В.А. Ритуальные сосуды и напитки скифов / Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С. 57–63.

107. Классификация в археологии / Ред. Е.М. Колпаков. – СПб.: ИИМК РАН, 2013. – 251 с.

108. Кожин П.М. О древних орнаментальных системах Евразии / Этнознаковые функции культуры: сб. науч. статей / Отв.ред. Ю.В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. С. 129–151.

109. Количественные методы в исторических исследованиях: учеб. Пособие для студентов вузов, обуч-ся по специальности «История» / Гарскова И.М., Изместьева Т.Ф., Милов Л.В. и др. / Под ред. И.Д. Ковальченко. – М.: Высш. Шк., 1984. – 384 с.

110. Константинов Н.А. Урбушев А.У. Потревоженное погребение пазырыкской культуры в юго-восточном Алтае // Известия лаборатории древних технологий. – 2017. – Т. 13 №4(25). – С. 51–64.

111. Константинов Н.А. Новые материалы пазырыкской культуры из юго-Восточного Алтая / История и культура народов Юго-Западной Сибири и сопредельных регионов (Казахстан, Монголия, Китай): материалы международной научно-практической конференции, Горно-Алтайск, 22–24 мая 2017 года. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайский государственный университет, 2017. С. 44–47.

112. Корнева Т.В. Орнаментика верхнепалеолитической стоянки Мальта // Археологические вести. – 2020. – №27. – С. 48–50.

113. Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. – СПб.: ГЭ, 1996. – 78 с.

114. Королькова Е.Ф. «Священная охота» - мотив в изобразительном искусстве и возможное семантическое прочтение / Степи Евразии в древности и средневековье: материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова, Санкт-Петербург, 20–24 марта 2002 года. Том Книга II. – Санкт-Петербург: Издательство "Государственный Эрмитаж", 2003. С. 63–67.

115. Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII-IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.

116. Королькова Е.Ф. Следы невиданных зверей (к проблеме трактовки фантастических образов) // Археологический сборник. – 2015. – №40. – С. 157–187.

117. Корякова Л.Н. Между лесом и степью: взаимодействие обществ раннего железного века Урала / Степи Евразии в древности и средневековье: материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова, Санкт-Петербург, 20–24 марта 2002 года. Том Книга II. – Санкт-Петербург: Издательство "Государственный Эрмитаж", 2003. С. 67–70.

118. Кубарев В.Д. «Савроматы» на Алтае // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – №2(10). – С. 127–139.

119. Кубарев В.Д. Древние изваяния Алтая (Оленные камни). – Новоссибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1979. – 120 с.

120. Кубарев В.Д. Курганы Сайлюгема. – Новосибирск: Наука, 1992. – 218 с.

121. Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. – Новосибирск: Наука, 1987. – 299 с.

122. Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. – Новосибирск: Наука, 1991. – 190 с.

123. Кубарев В.Д. Петроглифы Калбак-Таша I (Российский Алтай) – Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2010. – 444 с.

124. Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула). — Барнаул: Издательство Алтайского Государственного Университета, 2007. — 282 с.

125. Кубарев Г.В. Исследование В.Д. Кубаревым курганов скифской эпохи Алтая // Тр. филиала Ин-та археологии имени А.Х. Маргулана в г. Астана. Т. II.: сб. науч. статей / Науч. ред. А. Онгар. – Астана: Изд. группа ФИА им. А.Х. Маргулана, 2013. С. 34–43.

126. Кубарев Г.В., Поздняков Д.В. Реконструкция упряжи коня из кургана 2 могильника Уландрык IV (из раскопок В.Д. Кубарева) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XIX: сб. науч. статей / Отв. ред.: А.П. Деревянко, В.И. Молодин. – Новосибирск: Из-во И-та археологии и этнографии СО РАН, 2013. – С. 230–234.

127. Кубарев В.Д. Конь и всадник в искусстве древних кочевников / Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири: Сборник научных трудов. Выпуск 6. – Горно-Алтайск: Агентство по культурно-историческому наследию РА, 2007. С. 52–75.

128. Кубарев Г. В. Материалы из пазырыкских курганов 1 и 3 могильника Уландрык I (раскопки В.Д. Кубарева 1960-х и 2000-х годов) / Алтай в кругу евразийских древностей. Тезисы докладов международного научного семинара, Новосибирск, 28–30 ноября 2016 года. – Новосибирск:

Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. С. 286–306.

129. Кулькова М.А. Абсолютная и относительная хронология памятников бронзового – раннего железного веков Южной Сибири по данным геохимических методов исследования / Принципы и методы датирования в археологии (неолит - средние века). – Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории материальной культуры Российской академии наук, 2018. С. 141–170.
130. Кыпчакова Л.В. К вопросу о культе деревьев у алтайцев // Сибирский педагогический журнал. – 2006. – №3. – С. 130–136.
131. Леонтьев Н.В. Капелько В.Ф. Есин Ю.Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2006. – 236 с.
132. Леус П.М. Художественные бронзы эпохи хунну в Туве // Искусство Евразии. – 2019. – №3(14). – С. 50–65.
133. Ли К. Золото саков // Декоративное искусство стран СНГ. – 2012. – №3(413). – С. 22–27.
134. Лимберис Н.Ю. Марченко И.И. Хронология погребений с конской упряжью в зверином стиле из Прикубанского могильника // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: история. – 2018. – Т.23, №3. – С. 99–113.
135. Лопатин В.А. Начало эпохи поздней бронзы на севере Нижнего Поволжья. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2014. – 292 с.
136. Лотман М.Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 387 с.
137. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров – СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. – 248 с.
138. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
139. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Эксмо, 2023. – 448 с.

140. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб: Издательство "Академический проект", 2002. – 544 с.

141. Маннай-оол М.Х. К вопросу о происхождении скифо-сибирского «звериного стиля» // Новые исследования Тувы. – 2009. – №3. – С. 119–125.

142. Маннай-оол М.Х. Тува в скифское время (уюкская культура). – М.: Наука, 1970. – 118 с.

143. Марсадолов, Л. С. Археологические памятники IX-III веков до н. э. горных районов Алтая как культурно-исторический источник (Феномен пазырыкской культуры: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.02 / Марсадолов Леонид Сергеевич. – Санкт-Петербург, 2000. – 336 с.

144. Марсадолов Л.С. О последовательности сооружения пяти Больших курганов в Пазырыке на Алтае/ / Археологический сборник. – 1984. – №25. – С. 90–98.

145. Марсадолов Л.С. Ещё раз о последовательности сооружения Пазырыкских и Берельских курганов // Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С. 93–103.

146. Марсадолов Л.С. Новая датировка Большого Салбыкского кургана // Научное обозрение Саяно-Алтая. – 2015. – №1(0). – С. 35–53.

147. Марсадолов Л.С. История датирования больших пазырыкских курганов (сложившиеся направления и научные школы) / Древности Сибири и Центральной Азии: сборник научных трудов. Том 8 (20). – Горно-Алтайск: Горно-Алтайский государственный университет, 2017. С. 88–109.

148. Марсадолов Л.С. Об этногенезе пазырыкцев и древних тюрок на Алтае / Л. С. Марсадолов // Полевые исследования на Алтае, в Прииртышье и Верхнем Приобье (археология, этнография, устная история): 2017 год. Материалы XIII международной научно-практической конференции.,

Горно-Алтайск, 24–27 апреля 2018 года. Том Выпуск 13. – Горно-Алтайск, 2018. С. 50–58.

149. Марсадолов Л.С., Самашев З.С. Изучение археологических памятников Западного Алтая. – СПб: Копи Р, 2000. – 78 с.

150. Мартынов А.И. О мировоззренческой и идейной основах искусства скифо-сибирского мира // Скифо-сибирский мир (искусство и идеология). Тезисы докладов Второй археологической конференции, Кемерово, 01 января – 31 1984 года. – Кемерово, 1984. С. 3-7.

151. Махортых С.В. Скифские зеркала из северокавказских памятников VII-V вв. до н.э. // Древности. - 2016. – Вып.14 – С. 105-121.

152. Мацына А.И. Грифон. К содержанию образа // Вестник Челябинского государственного университета. – 1999. – №1(9). – С. 15-34.

153. Меньшикова Г.Я. Конструктивистский и экологический подходы к исследованию процесса зрительного восприятия: анализ различий // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. — 2007. — № 4. — С. 34–48.

154. Могильников В.А. Население Верхнего Приобъя в середине-второй половине I тысячелетия до н.э. – М.; Леонтон ЛТД, 1997. – 196 с.

155. Молодин В.И., Воевода М.И., Чикишева Т.А. и др. Население Горного Алтая в эпоху раннего железного века как этнокультурный феномен: происхождение, генезис, исторические судьбы (по данным археологии, антропологии, генетики). – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 285 с.

156. Молодин В.И., Парцингер Г., Цэвээндорж Д. Замёрзшие погребальные комплексы пазырыкской культуры на южных склонах Сайлюгема (Монгольский Алтай). – М.: Триумф принт, 2012. – 566 с.

157. Молчанова О.Т. Топонимический словарь Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1979 – 400 с.

158. Монгуш К.М., Монгуш М.А. Погребение раннескифского времени с предметами парадной поясной фурнитуры могильника Демир-Суг II в

Туве // Ученые записки музея-заповедника «Томская писаница». – 2019. – №9. – С. 17-29.

159. Моор Н.Н. Изображения зверей на рукояти тагарских ножей // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – №1(61). Т.3. – С. 66–70.

160. Моор Н.Н. Изображение волка в декоре тагарских ножей и оружия // Вестник НГУ. Серия: История, философия. – 2017. –Том 16, №17. – С. 106–116.

161. Моор, Н. Н. Изображения лося в декоре тагарских ножей и оружия // European Science. – 2017. – № 7(29). – С. 11-14.

162. Моор Н.Н. Звериный стиль в декоре тагарского оружия и ножей: Дис…канд.ист.наук. Кемерово, 2019.

163. Му Цзиньшань. Керамическая посуда из погребальных памятников пазырыкской культуры скифо-сакского времени: комплексные исследования и реконструкции: дисс... канд. исторических наук: 5.6.3 / Му Цзиньшань.. – Барнаул, 2023. – 734 с.

164. Мыльников В.П. Обработка дерева носителями Пазырыкской культуры. – Новосибирск.: Институт археологии и этнографии СО РАН, 1999. – 232 с.

165. Мыльников В.П. Резьба по дереву в скифское время (Северная Азия). – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2011. – 188 с.

166. Мыльников В.П. Деревянное зодчество в раннем железном веке: анализ погребальных конструкций Алтая и сопредельных территорий (материалы для учебного курса) // Вестник НГУ.Серия: история, филология. – 2012. – Т. 11 №5. – С. 5-23.

167. Мыльников В.П. Технология изготовления седельных дужек у пазырыкцев Алтая // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – 2015. – Т. 21. – С. 337-340.

168. Мыльников В.Р. Семантико-технологический анализ в интерпретации сцен «терзания хищниками травоядных» (по материалам деревянных украшений конской сбруи из пазырыкских могильников Алтая) // Вестник НГУ. Серия: история, филология. – 2010. – Т.9 №5. – С. 156-163.

169. Новгородова Э. А. Древняя Монголия. – М.: Наука, 1989. – 381 с.

170. Новиков А.В. Сергеева Ю.К. Классификационные признаки гребней Западной Сибири // Вестник НГУ. Серия: история, филология. – 2010. – Т.9 №7. – С. 126-135.

171. Очир-Горяева М.А. Культура кочевников Нижнего Поволжья скифского времени: общее и особенное // Поволжская археология. – 2014. – №4(10). – С. 106-131.

172. Очир-Горяева М.А. Маскировка коней под мифических животных в пазырыкской культуре Горного Алтая // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2014. – № 3. – С. 94-99.

173. Очир-Горяева М.А. Изображение коня в искусстве скифской эпохи степной Евразии // КСИА. – 2017. – №247. – С. 176-188.

174. Палагута И.В. Явление обратимости и основные направления развития композиций орнаментов Трипольско-Кукутенской культуры // Тверской археологический сборник. — 2009. — № 7. — С. 411–418.

175. Палагута И.В. Исследования орнамента: основные направления и перспективы. НИР: грант № 19-112-50079. Российский фонд фундаментальных исследований, 2019.

176. Палагута И.В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. – 2020. – №1. – С. 44–64.

177. Палагута И.В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре: в поиске теоретических ориентиров // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2023. – № 2. – С. 104-125.

178. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. – Санкт-Петербург: «Академический проект», 1999. – 455 с.

179. Паульс Е.Д. О происхождении скифского канона в изобразительном искусстве // Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С. 124–125.

180. Переводчикова Е.В. Язык звериных образов: очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. — М.: Восточная литература, 1994. — 206 с.

181. Переводчикова, Е.В. К хронологии раннескифского звериного стиля Южного

182. Урала // Этнические взаимодействия на Южном Урале. Материалы VI Всероссийской научной конференции, Челябинск, 28 сентября – 02 2015 года. – Челябинск, 2015. С. 236–239.

183. Переводчикова Е.В. Золотые оковки деревянных сосудов из 1-го Филипповского кургана // Российская археология. – 2016. – №2. – С. 19–35.

184. Погребова М.И., Раевский Д.С. Ранние скифы и древний Восток: к истории становления скифской культуры. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. – 260 с.

185. Полосьмак Н.В. «Стерегущие золото грифы». – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1994. – 125 с.

186. Полосьмак, Н. В. Пазырыкская культура (Реконструкция мировоззрен. и мифол. представлений): дисс. … доктора исторических наук: 07.00.06 / Полосьмак Наталья Викторовна. – Новосибирск, 1997. – 256 с.

187. Полосьмак Н.В. Татуировка у пазырыкцев // АЭАЕ. – 2000. – №4. – С. 95–102.

188. Полосьмак Н.В. Всадники Укока. – Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. – 336 с.

189. Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.). – Новосибирск: «Инфолио», 2005. – 232 с.

190. Полосьмак Н.В. Текстиль из замерзших могил Горного Алтая IV-III вв. до н.э. (опыт междисциплинарного исследования). – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. – 267 с.

191. Полторацкая В.Н. Знаки на предметах из курганов эпохи ранних кочевников в горном Алтае // АСГЭ. — 1984. — № 5. — С. 76–91.

192. Раевский Д.С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 598 с.

193. Раевский Д.С. Об игровом начале в скифском зверином стиле / Первобытная археология. Человек и искусство: сборник научных трудов, посвящённый 70-летию Я.А. Шера: сб. науч. статей / Науч. ред. В.В. Бобров. — Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2002. С. 178–181.

194. Раевский Д.С., Кулланда С.В., Погребова М.Н. Визуальный фольклор. – М.: ИВ РАН, 2016. – 192 с.

195. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. – М.: МГУ, 1982. – 32 с.

196. Российский археологический ежегодник. №1 / Ред. д-ра ист. наук. Л. Вишняцкий – СПб.: Издательство Санкт-Петерб. Гос. Ун-та, 2011. – 688 с.

197. Россия как археологическое пространство. / Ред. Академик Н.А. Макаров. – М.: ИА РАН, 2016 – 150 с.

198. Руденко С.И. Искусство скифов Алтая. – М.: Изд-во Гос. Музея изобразит. Искусств им. А.С. Пушкина, 1949. – 92 с.

199. Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. – М.-Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1952. – 268 с.

200. Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. – М.: Академия наук СССР, 1953. – 402 с.

201. Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1960. – 360 с.

202. Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. (середина 1 тысячелетия до н.э.). – М.: Изд-во вост. лит., 1961. – 68 с.

203. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство, 1968. – 134 с.

204. Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII – III вв. до н.э.: дисс. …канд. исторических наук: 07.00.06/ / Рукавишникова Ирина Викторовна. – М., 2006. – 440 с.

205. Рукавишникова И.В. «Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая» // Археологический альманах. – 2010. – № 21 – С. 287–319.

206. Рукавишникова И.В. К вопросу о скифских железных мечах с золотым декором и многофигурными изображениями в зверином стиле Среднего Дона // Уфимский археологический вестник. – 2015. – №15. – С. 39-61.

207. Рукавишникова И.В. Звериный стиль Аржана 5 (комплексный подход в изучении предметов, декорированных в зверином стиле) // КСИА. – 2017. – №247. – С. 163–175.

208. Рукавишникова И.В., Гладченков А.А. Памятник алды-бельской культуры Тувы – могильник Бай-Даг 8. Опыт комплексного анализа // Археологические вести. – 2017. – №22. – С. 153–169.

209. Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии: сб. науч. статей / Отв. ред. О.С. Советова, Г.Г. Король. – М.: Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. С. 35–55.

210. Савинов Д.Г. Нуклеарное искусство звериного стиля // КСИА. – 2017. –№247. – С. 28-49.

211. Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. – Новосибирск: Наука,1991. – 155 с.

212. Самашев З.С. Берел. – Алматы: Издательский дом «Таймас», 2011. – 236 с.

213. Самашев З.С. Некоторые результаты исследований Берельских курганов // «Terra Scythica»: Материалы международного симпозиума

«Terra Scythica» / Отв. ред. В.И. Молодин, С. Хансен. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2011. – С. 218 – 239/

214. Семенов А. В. Памятник скифского времени при входе в Саянский каньон Енисея - могильник Чирик-Даш / Ермолаевские чтения: Материалы III научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию со дня основания Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва, Кызыл, 23–25 мая 2019 года. – Кызыл: Типография Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение Кызылский центр образования "Аныяк", 2019. С. 60–65.
215. Скрижинская М.В. Фантастические существа в культуре, искусстве и религии античных государств Северного Причерноморья // Боспорские исследования. – 2010.– №24. – С.193–290.
216. Слюсаренко И.Ю. Дендрохронологическое датирование археологических памятников скифской эпохи Алтая: дисс. ... канд. исторических наук: 07.00.06. – Новосибирск, 2010. – 301 с.
217. Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов – М.: Наука, 1964. – 382 с.
218. Смирнов К.Ф. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии – М.: Наука, 1984. – 184 с.
219. Смирнов Н.Ю. Орнаментализация идеи (к вопросу об орнаментальных мотивах эпохи ранних кочевников Саяно-Алтая) / Комплексные исследования древних и традиционных обществ Евразии: сб. науч. трудов / Отв.ред. Ю.Ф. Кирюшин, А.А. Тишкин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. С. 427–432.
220. Смирнов Н.Ю. Некоторые замечания к вопросу о переднеазиатских импортах в комплексе кургана Аржан // Записки института истории материальной культуры. – 2009. – №4. – С. 110–121.
221. Сорокин С.С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры / Культура Востока. Древность и

раннее средневековье: сб. науч. статей / Науч.ред. В.Г. Луконин. — Л.: Аврора, 1978. С. 172–191.

222. Соссюр де Ф. Заметки по общей лингвистике. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 280 с.

223. Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. — 2021. – Вып. 32. — С. 416–432.

224. Степанова Е.В. Эволюция конского снаряжения и относительная хронология памятников пазырыкской культуры // Археологические вести. – 2006. – №13. – С. 102–150.

225. Суховольских Т.В. Композиционный анализ бронзовой бляхи из кургана Аржан-1 // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2017. – №12-3(86). – С. 178–181.

226. Текст, контекст, подтекст. Сборник статей в честь М.Н. Погребовой – М.: Институт востоковедения РАН,2013 – 252 с.

227. Текстиль из «замёрзших» могил Горного Алтая 4-3 вв. до н.э.:(опыт междисциплинарного исследования): коллективная монография. / Н. В. Полосьмак, Л. П. Кундо, Г. Г. Балакина [и др.]. – Новосибирск: Сибирское отделение Российской академии наук, 2006. – 267 с.

228. Тереножкин А.И. Киммерийцы. – Киев: «Наукова думка», 1976. – 222 с.

229. Тетерин Ю.В., Митько О.А. Курганы раннескифского времени могильника Ак-Даг I в Тыве // Вестник НГУ. Серия: История, философия. –2014. – Том 13. Выпуск 5. – С. 135–144.

230. Тишкин А.А. Этапы развития бийкенской культуры Алтая // Теория и практика археологических исследований. – 2007. – №3. – С. 146–158.

231. Тишкин А.А. Создание периодизационных и культурно-хронологических схем: исторический опыт и современная концепция изучения древних и средневековых народов Алтая. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2007. – 356 с.

232. Тишкин А.А., Горбунов В.В. Комплекс археологических памятников в долине р. Бийке (Горный Алтай). – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2005. – 200 с.

233. Тишкин А.А., Шелепова Е.В. Изучение «поминальных» сооружений пазырыкской культуры Алтая // Теория и практика археологических исследований. – 2006. – №2. – С. 57–75.

234. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 368 с.

235. Трейстер М.Ю. Пекторали из Косики // ВДИ. – 2020. – №2(80). – С. 377–409.

236. Тришина И. В. Многофигурные композиции в искусстве пазырыкской культуры // Российская археология. – 2003. – № 3. – С. 44-60.

237. Троицкая Т.Н. Бородовский А.П. Большереченская культура лесостепного Приобья. – Новосибирск: Наука, 1994. – 183 с.

238. Тропою тысячелетий: К юбилею М.А. Дэвлет. / Ред. Д.Г. Савинов, О.С. Советова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – 188 с.

239. Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпохи. В 2 т. Т.1 – М.: Прогресс-традиция, 2016. – 608 с.

240. Уманский А.П. Шамшин А.Б. Шульга П.И. Могильник скифского времени Рогозиха- 1 на левобережье Оби. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2005. – 206 с.

241. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.

242. Федоров В.К. Серьги из могильника Сара в Оренбургской области // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 210. – №2 (29). – С. 69–79.

243. Феномен алтайских мумий: сборник статей. / Отв. ред. Молодин В.И. Деревянко А.П. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2000. – 320 с.

244. Фиалко Е.Е. Кони в погребальном ритуале скифской аристократии // Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С.169–171.

245. Фосийон А. Жизнь форм / Пер. с фр. Т. Чугунова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. – 152 с.

246. Фролов Я.В. Погребальный обряд населения Барнаульского Приобъя в VI в. до н.э. – II в. до н.э. – Барнаул: Азбука,2008. – 462 с.

247. Фурсикова, Е. Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Фурсикова Евгения Георгиевна.. – Санкт-Петербург, 2002. – 185 с.

248. Хазанов А.М. Золото скифов. – М.: «Советский художник», 1975. – 144 с.

249. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. – 416 с.

250. Худяков Ю. С. Табалдиев К. Ш. Борисенко А.Ю. Находка костяной накладки из кочкорской долины Кыргызсана // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2015. – Т. 14 №7. – С. 165–171.

251. Царева Е.Г. Парадное платье ахеменидской знати VI-V вв. до н.э.(по материалам находок из 5-го пазырыкского кургана и синхронных ахеменидскому времени изобразительных памятников) // Поволжская археология. – 2015. – №3. – С. 54–73.

252. Цзиньшань Му. Керамическая посуда из погребальных комплексов пазырыкской культуры скифо-сакского времени: комплексные исследования и реконструкции: Дис…канд. ист. наук. – Барнаул, 2023.

253. Цыбиктаров А.Д. Культура плиточных могил Монголии и Забайкалья. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета,1998. – 288 с.

254. Чежина Е.Ф. О возможных применениях методов искусствознания в исследованиях звериного стиля // АСГЭ. — 1990. — Вып. 30. — С. 77–82.

255. Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры (семантика

звериных образов в контексте погребального обряда): дисс. … кандидата исторических наук: 07.00.06 / Черемисин, Дмитрий Владимирович. – Новосибирск, 2005. – 286 с.

256. Черемисин, Д. В. О семантике маскированных рогатых лошадей из пазырыкских курганов // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 2(22). – С. 129-140.

257. Черемисин Д.В. О языке искусства звериного стиля в пазырыкских погребального комплексах // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т.3: сб. науч. статей / Гл. ред. Евгалевский А.В.; Ин-т археологии НАН Украины; Донецкий нац. Ун-т. – Донецк: ДонНУ, 2006. С. 325–354.

258. Черемисин Д.В. К дискуссии о семантике искусства звериного стиля и реконструкции мировоззрения носителей пазырыкской культуры // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2007. – №3. – С.87-102.

259. Черемисин Д.В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения Пазырыкской культуры: семантика звериных образов в контексте погребального обряда. – Новосибирск: изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2008. – 135 с.

260. Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племён тагарской культуры. – М.:Наука,1967. – 303 с.

261. Чубаева М.П. Орнаментальный мотив «Сложного завитка» в произведениях скифо-сибирского звериного стиля // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2013. – №2. – С. 190–193.

262. Чугунов К.В. Датировка Больших Пазырыкских курганов — новый виток старой дискуссии // Охрана и изучение культурного наследия Алтая. Ч. 1: сб. науч. статей / Отв.ред. Ю.Ф. Кирюшин. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 1993. С. 167–169.

263. Чугунов К.В. Абсолютная хронология тагарской культуры – взгляд извне // Археология Южной Сибири: идеи, методы, открытия. Сборник

докладов международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения чл.-корр. Российской академии наук С.В. Киселёва. – Красноярск, 2005. С.102–104.

264. Чугунов К.В. Курганы раннескифского времени могильника Копто и вопрос синхронизации алды-бельской и тагарской культур // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – 2005. – Вып. 37. – С. 66–90.

265. Чугунов К.В. Могильник Догээ-Баары 2 как памятник начала уюкско-саглынской культуры Тувы (по материалам раскопок 1990-1998 гг.) / А.В. Сборник научных трудов в честь 60-летия А.В. Виноградова. – СПб: «Культ-Информ-Пресс». 2007. – С. 123–144.

266. Чугунов К.В. Аржан-1 и Аржан-2: сравнительный анализ // Новые исследования Тувы. – 2009. – №3. – С. 176–186.

267. Чугунов К.В. Древние бронзовые предметы из случайных находок на территории Тувы. Вып. 5 / Теория и практика археологических исследований: сборник научных трудов – Барнаул: Азбука, 2009. С. 74–81.

268. Чугунов К.В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы // Европейская Сарматия: сб. науч. статей, посвященный Марку Борисовичу Щукину / Отв. ред. Д. А. Мачинский. — СПб.: Нестор-История, 2011. С. 39–60.

269. Чугунов К.В. Актуальные проблемы хронологии памятников эпохи ранних кочевников Центральной Азии и Сибири // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – №3(23). – С. 92–102.

270. Чугунов К.В. Продолжение раскопок погребально-поминального комплекса Чинге-Тэй I / К. В. Чугунов // Археологические открытия. – 2018. – Т. 2016. – С. 444-446.

271. Чугунов К.В. Центральная Азия накануне эпохи ранних кочевников // Памятники археологии в исследованиях и фотографиях (памяти Галины

Вацлавны Длужневской). Сборник научных статей. — Санкт-Петербург: ИИМК РАН, 2018. – С. 79–85.

272. Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Золотые звери из долины Царей. Открытия российско-германской археологической экспедиции в Туве – СПб: Иван Федоров, 2004. – 16 с.

273. Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Аржан-2: материалы эпохи бронзы // Окуневский сборник 2. Культура и её окружение. – СПб.: Германский археологический институт, Санкт-Петербургский государственный университет, 2006. – С. 303–311.

274. Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2017. – 500 с.

275. Шауб И.Ю. Монстры в культуре скифов // Новое прошлое. – 2017. – №4. – С. 24–47.

276. Шер Я.А. Луристан, Зивие и скифо-сакский звериный стиль // Культура Востока: проблемы и памятники. Краткое изложение докладов, посвящённых памяти В.Г. Луконина. – СПб. 1992. – С. 37 – 42.

277. Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля // Вопросы археологии Казахстана. – 1998. – Вып. 2. – С. 218–230.

278. Шер Я.А. Особенности раннего этапа скифо-сибирского звериного стиля // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. Тезисы докладов всесоюзной археологической конференции. – Кемерево. 1979. – С. 116 – 120.

279. Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: «Наука», главная редакция восточной литературы, 1980. – 330 с.

280. Шер Я.А. Угасает ли дискуссия о происхождении скифов, скифской культуры и скифского звериного стиля? // КСИА. – 2017. – Вып. 247. – С. 15–27.

281. Шукуров Ш. М. Визуальная риторика // Человек. – 2021. – Т. 32, № 5. – С. 180-191.

282. Шульга Д.П. К вопросу о стилизованный изображениях грифона(по материала Алтая и прилегающих территорий Китая) / Теория и практика археологических исследований: сборник научных трудов. Вып. 4 / Отв. ред. А.А. Тишкин. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та 2008. С. 137–145.

283. Шульга Д.П., Кальбинур М. Опыт использования артефактов, оформленных в виде образов хищных птиц, для определения времени создания археологических памятников раннего железного века Синьцзяна (на примере могильника Дунхэйгоу) // Вестник НГУ. Серия: история, филология. – 2011. – Т.10, №3. – С. 132–136.

284. Шульга П.И. Раннескифское погребение на р. Чарыш из могильника Чесноково-1 // ДРЕВНОСТИ АЛТАЯ. Известия лаборатории археологии: Межвузовский сборник научных трудов. Том 3. – Горно-Алтайск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Горно-Алтайский государственный университет", 1998. – С. 58–69.

285. Шульга П.И. Архитектура и семантика погребально- поминальных комплексов пазырыкской культуры // Степи Евразии в Древности и Средневековье. Материалы научно-практической конференции. – СПб., 2002. С. 191–194.

286. Шульга П.И. Могильник скифского времени Локоть-4а. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2003. – 204 с.

287. Шульга П.И. Новая находка сбруйного набора в Гилёво-10 / П. И. Шульга // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – 2006. – Т. 12, № 1. – С. 505–509.

288. Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. Ч. I: Раннескифское время. – Барнаул: Азбука, 2008. – 276 с.

289. Шульга П.И. Уманский А.П. Могильников В.А. Новотроицкий некрополь. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2009. – 329 с.

290. Шульга П.И. Синьцзян в VIII–III вв. до н.э. (Погребальные комплексы. Хронология и периодизация). – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2010. – 238 с.

291. Шульга П.И. Конское снаряжение ранних кочевников Минусинской котловины (по материалам Минусинского музея им. Н.М. Мртьянова). – Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии, 2013. – 149 с.

292. Шульга П.И. Скотоводы Горного Алтая в скифское время (по материалам поселений). – Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. – 336 с.

293. Шульга П.И. Снаряжение верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобье. Ч. II (VI–III вв. до н. э.). – Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. – 322 с.

294. Шульга П.И. Могильник раннескифского времени Гилёво-10 в предгорьях Алтая. — Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2016. — 258 с.

295. Шульга П.И., Варенов А.В. Материалы могильника Цзяохэ и проблема синхронизации памятников скифского времени на Саяно-Алтае в и Китае // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – 2008. – Т. XIV. – С. 282–286.

296. Яблонский Л.Т., Рукавишникова И.В., Шемаханская М.С. «Золотой» меч из царского кургана №4 могильника Филипповка // ВДИ. — 2011. — № 4 (279). — С. 219–250.

297. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках/ Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики. Изд. 6-е: сб. науч. статей. / Сост. и ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петрова – М.: ЛЕНАРД, 2020. С. 82–87.

298. Яценко С.А. О сарматской орнаментике // Древности Северного Кавказа и прилегающих территорий. — 2022. — № 15. — С. 211–226.

299. Andreeva P. Fantastic Fauna from China to Crimea. Image-Making in Eurasian Nomadic Societies, 700 BCE–500 CE. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. — 142 p.

300. Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. – Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1982. – 228 p.

301. Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk // Artibus Asiae. – 1959. – Vol. 22, No. 4. – P. 313–339.

302. Brett D. Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — 290 p.

303. Bunker C.E. Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. – 249 p.

304. Bunker C.E. The Chinese artifacts among the Pazyryk finds // Notes in the History of Art. – 1991. – Vol. 10 №4. – P. 20–24.

305. Critical terms for art history / Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff. — Chicago (Ill.), London: The University of Chicago Press, 2003. — 543 p.

306. Dalton O.M. The Treasure of the Oxus, with other objects from ancient Persia and India. – London: The British Museum, 1905. – 137 p.

307. Davis-Kimball J. Eileen M. Murphy Koryakova L. Yablonksy L.T. Kurgans. Ritual Sites and Settlements Eurasian Bronze and Iron Age. – BAR International Series, 2000. – 330 p.

308. Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe Symmetries of culture: theory and practice of plane pattern analysis – Garden City, New York: Dover Publications, Inc.,2020. – 316 p.

309. Dotzler G. Ornament als Zeichen: Methodologische Probleme der archäologischen Interpretation (Arbeiten zur Urgeschichte des Menschen). – Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1984. – 256 S.

310. Fernandez-Gotz M., Krausse D. Eurasia at the dawn of history. — New York: Cambridge University Press, 2016. — 436 p.

311. Gibson J.J. The ecological approach to visual perception. – New York: Psychology Press, 2015. – 246 p.

312. Gombrich E.H. Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. – Oxford: PHAIDON Press, 1959. – 386 p.

313. Gombrich E.H. The sense of order: a study in the psychology of decorative art. – Oxford: PHAIDON Press, 1984. – 412 p.

314. Grabar O. De l'ornement et de ses définitions // Perspective. – 2010. – №1. – P. 5–7.

315. Grabar O. The mediation of ornament. — Princeton: Princeton University Press, 1992. — 284 p.

316. Gregory R.L. Knowledge in perception and illusion // Phil. Trans. R. Soc. Lond. B. — 1997. — № 352. — P. 1121–1128.

317. Hanks B.K., Linduff K.M. Social Complexity in Prehistoric Eurasia/ Monuments, Metals and Mobility. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 439 p.

318. Hassanzadeh Y. Curtis J. The exhibition of the repatriated Boukan glazed brick collection from Switzerland. – Tehran: Iran National Museum press, 2021. – 117 p.

319. Hayashi T. Griffin motif: From the West to East Asia via the Altai // Parthica. – 2012. – №14. – P. 49-64.

320. Krauss R. E. The optical unconscious. – Cambridge: MIT Press, 1996. – 366 p.

321. Kubler G. The shape of time: remarks on the history of things. — New Haven and London: Yale University Press, 2008. — 134 p.

322. Levin, K., Roald, T., Funch, B. S. Visual Art and the Rhythm of Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2019. –№77(3). – P. 281–293.

323. Neer R. Ornament, incipience and narrative: Geometric to Classical / Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity. – Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. P. 203-240.

324. Riegl A. Problems of style: foundations for a history of ornament. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018. – 406 p.

325. Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893. – 346 S.

326. Sarami A. et al. Perceptual Organisation Affects Perception and Appreciation of Abstract Art: A Case Study with Black Square and Red Square by Kazimir Malevich // Art & Perception. – 2021. – № 9 (4). – P. 1-41.

327. Shalem A. Troelenberg Eva-Maria Beyond Grammar and Taxonomy: Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments // Perspective. — 2010. — № 1. — P. 385–410.

328. Shepard A O. Ceramics for the archaeologist. – Washington, D.C.: Carnegie institution of Washington, 1985. – 414 p.

329. Skov M., Nadal M. The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics. — London and New York: Taylor and Francis Group, 2023. — 596 p.

330. Slavik V.J. Symmetry, ornament and modularity. – Singapore: Mainland Press, 2002 – 343 p.

331. Smeets R. Sings, Symbols & Ornaments. – New York: Van Hostrand Reinhold Company, 1975. – 180 p.

332. Trudy S. Kawami Greek art and the finds at Pazyryk // Notes in the History of Art. – 1991. – Vol. 10, No. 4. – P. 16-19.

333. Van de Cruys S., Wagemans J. Gestalts as Predictions — Some Reflections and an Application to Art // Gestalt Theory. – 2011. – Vol. 33.№ 3/4. – P. 325-344.

334. Verstegen I. Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective) // Journal for the theory of social behaviour. – 2004. – №34:1. – P. 91 – 102.

335. Verstegen I. Revisiting Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2018. – №76:1. – P. 45 – 55.

336. Wagemans J. et al. A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception: I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization // Psychological Bulletin. – 2012. – Vol. 138. № 6. – P. 1172–1217.

337. Wiesing L. Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory. – Stanford: Stanford University Press, 2010. – 148 p.

338. Wiesing L. The Visibility of the Image. History and Perspectives of Formal Aesthetics. – London: BLOOMSBURY ACADEMIC, 2018. – 280 p.

339. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. – New York: Elephant, 1997. – 144 p.

340. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. Neuwied: Heuser, 1907. – 118 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список иллюстраций, таблиц и схем[407]

Рис. 1. Кожаная аппликация с изображением четырех голов хищных птиц. Первый Туэктинский курган. **295**

Рис. 2. Щит. Первый Туэктинский курган. **295**

Рис. 3. Бляха с изображением двух голов лосей. Первый Туэктинский курган. .. **296**

Рис. 4. Орнамент на шубе. Второй Пазырыкский курган. **296**

Рис. 5. Сравнение керамики пазырыкской, синьдийской культуре, пазырыкской культуре и янбулакской культур. **297**

Рис. 6. Сравнение изображений на керамике и образов звериного стиля. **297**

Рис. 7. Накладка на луку седла с изображением лосей. Третий Пазырыкский курган. **298**

Рис. 8. Нашивное покрытие деревянной колчанной ворворки. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. ..... **298**

Рис. 9. Бляха налобная из четырёх ассиметричных листков. Первый Туэктинский курган. **299**

Рис. 10. Поясная фурнитура. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. ..... **300**

Рис. 11. Обкладка мужской обуви. Курган Аржан 2. Могила 5. ..... **301**

Рис. 12. Фрагмент пояса. Могильник Талды- 2, курган 5. ..... **301**

Рис. 13. Изображение кошачьего хищника из толстой фольги. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. ..... **302**

[407] Приложения не разделены по формату, а указаны в порядке упоминания в тексте диссертации.

Рис. 14. Зеркало (оборотная сторона) и лицевая сторона ручки. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. ..... **302**

Рис. 15 Зеркало. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. ..... **303**

Рис. 16. Аналогии к зеркалу из к. 27 могильника Балык-Соок-1 ..... **304**

Рис. 17. Зеркало. Могильник Юстыда XII. **304**

Рис. 18. Изображения на саркофаг-колоде. Второй Башадарский курган. **305**

Рис. 19. Украшение седельной покрышки. Второй Башадарский курган. **306**

Рис. 20. Аппликации в виде петухов. Первый Пазырыкский курган. **307**

Рис. 21. Бронзовые украшения кожаных ремней. Кайнду, к. 7. ..... **307**

Рис. 22. Элементы конского снаряжения. Тыткескень-6, к.27. ..... **308**

Рис. 23. Элементы конской сбруи. Ала-Гаил-3, к.5. ..... **308**

Рис. 24. Элементы конского снаряжения. Тыткескень-6, к.27. ..... **309**

Рис. 25. Украшение узды в виде клыка. Мог. Туэкта, курган 6. ..... **309**

Рис. 26. Саркофаг-колода. Второй Башадарский курган. **310**

Рис. 27. Изображения на саркофаге-колоде. **310**

Рис. 28. Украшение седла. Второй Башадарский курган. **311**

Рис. 29. Изображения на саркофаге-колоде. **311**

Рис. 30. Фрагмент подвески. Могильник Догээ-Баары-2, курган 20. ..... **312**

Рис. 31. Деревянные украшения конской упряжи. Второй Туэктинский курган. **312**

Рис. 32. Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. **313**

Рис. 33 Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. **313**

Рис. 34. Орнамент седельной покрышки. Второй Башадарский курган. **314**

Рис. 35. Орнамент седельной покрышки. Второй Башадарский курган. **314**

Рис. 36. Орнамент на седельной покрышке. Второй Башадарский курган..... **315**

Рис. 37. Фрагмент саркофага-колоды. Второй Башадарский курган. **316**

Рис. 38. Фрагмент саркофага-колоды. Второй Башадарский курган. **316**

Рис. 39. Украшения узды. Второй Башадарский курган. **317**

Рис. 40. Фрагмент седельной подвески и виде головы тигра (рыбы). Второй Башадарский курган. **318**

Рис. 41. Украшения конской узды. Второй Башадарский курган. **319**

Рис. 42. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. **320**

Рис. 43. Контурный рисунок седельной подвески в виде волка. Второй Башадарский курган. **321**

Таблица 1. Общий перечень и примеры вариантов формы элементов ранне- и позднепазырыкского периода **323**

Таблица 2. Элемент «когти» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **324**

Таблица 3. Элемент «когти» в искусстве могильника Туэкта. **326**

Таблица 4. Элемент спираль в искусстве к. 2 мог. Башадар. **327**

Таблица 5. Элемент спираль в искусстве могильника Туэкта. **328**

Таблица 6. Элемент треугольник в искусстве к. 2 мог. Башадар. **330**

Таблица 7. Элемент треугольник в искусстве могильника Туэкта. **332**

Таблица 8. Элемент «чешуя» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **333**

Таблица 9. Элемент «чешуя» в искусстве могильника Туэкта. **334**

Таблица 10. Элемент запятая в искусстве кургана 2 могильника Башадар. **336**

Таблица 11. Элемент запятая в искусстве могильника Туэкта. **338**

Таблица 12. Элемент «сложная запятая» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **340**

Таблица 13. Элемент «сложная запятая» в искусстве могильника Туэкта. **341**

Таблица 14. Элемент полумесяц в искусстве к. 2 мог. Башадар. **342**

Таблица 15. Элемент полумесяц в искусстве могильника Туэкта. **344**

Таблица 16. Приём «продольное рифление» в искусстве к.2 мог. Башадар. **346**

Таблица 17. Приём «продольное рифление» в искусстве могильника Туэкта. ... **347**

Таблица 18. Элемент «пламевидный завиток» в искусстве к.2 мог. Башадар. **349**

Таблица 20. Приём «поперечное рифление» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **352**

1 –образ тигра на саркофаге-колоде. (..... **352**

Таблица 21. Приём «поперечное рифление» в искусстве могильника Туэкта. **353**

Таблица 22. Элемент капля в искусстве к. 2 мог. Башадар. **354**

Таблица 23. Элемент капля в искусстве могильника Туэкта. **355**

Таблица 24. Элемент «круг» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **357**

Таблица 25. Элемент «круг» в искусстве могильника Туэкта. **359**

Таблица 26. Элемент «крест» в искусстве к. 2 мог. Башадар. **360**

Таблица 27. Элемент «крест» в искусстве могильника Туэкта. **361**

Таблица 28. Элемент «четырёхугольник» в искусстве к.2 мог. Башадар. **362**

Таблица 29. Элемент «четырёхугольник» в искусстве могильника Туэкта. **363**

Таблица 30. Эволюции мотива «голова хищной птицы» в раннепазырыкском искусстве. **365**

Рис. 44. Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. **367**

Рис. 45 Подвеска. К. 11 мог. Берел. **368**

Рис. 46. Навершие головного убора. Второй Пазырыкский курган. **369**

Таблица 31. Эволюции цветочного мотива в раннепазырыкском искусстве. **370**

Таблица 32. Зооморфные образы в раннепазырыкском искусстве. **373**

Таблица 33. Комбинации зооморфных образов и элементов в раннепазырыкских курганах (кроме Башадрских и Первого, Второго Туэктинских) **374**

Таблица 34. Зооморфные образы с орнаментальными элементами во Втором Башадарском кургане **375**

Таблица 35. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов во Втором Башадарском кургане. **375**

Таблица 36. Зооморфные образы с орнаментальными элементами в Первом Туэктинском кургане. **376**

Таблица 37. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов в Первом Туэктинском кургане **376**

Таблица 38. Зооморфные образы с орнаментальными элементами во Втором Туэктинском кургане. **377**

Таблица 39. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов во Втором Туэктинском кургане **377**

Таблица 40. Сводная таблица по распределению элементов по категориям зооморфных образов могильнике Туэкта. **378**

Таблица 41. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника. **378**

Таблица 42. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц. **379**

Таблица 43. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных (оленей/баранов/лосей. **379**

Рис. 48. Орнаменты (аппликации?) на саркофаге-колоде. Второй Башадарский курган. **380**

Рис. 49. Орнаменты (аппликации?) на саркофаге-колоде. Второй Башадарский курган. **380**

Рис. 50. Бляха с изображением головы лошади. Первый Туэктинский курган. ... **381**

Рис. 51. Бляха с изображением головы лошади при повороте на 180°. Первый Туэктинский курган. **381**

Рис. 52. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. **382**

Рис. 53. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. **383**

Рис. 54. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. **384**

Рис. 55. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. **385**

Рис. 56. Сосуд, к. 12 могильника Тыткескень-VI. **386**

Рис. 57. Сосуд, к. № 24 могильника Сары-Кобы. **387**

Рис. 58. Подвеска в виде рыбы. Первый Пазырыкский курган. **388**

Рис. 59. Изображение рогатого тигра. Второй Пазырыкский курган. **388**

Рис. 60. Элемент «секира». Орнамент кожаного футляра конского хвоста. **389**

Рис. 61. Элемент «лист». Лобная подвеска. **389**

Рис. 62. Украшение конской сбруи. Второй Пазырыкский курган. **389**

Таблица 44. Элемент «когти в искусстве могильника Ак-Алаха-1, к.1. ..... **390**

Таблица 45. Элемент «когти в искусстве могильника Пазырык. **391**

Таблица 46. 1 Элемент «спираль» в искусстве кургана Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1. ..... **393**

Таблица 46. 2 Элемент «спираль» в могильниках Ак-Алаха-3 к.1 и Олон-Курин-Гол-10 к.1. ..... **394**

Таблица 47. Элемент «спираль» в материалах к.11 мог. Берел. **396**

Таблица 48. 1 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 1: материалы курганов 1–2. ..... **397**

Таблица 48. 2 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 2: материалы курганов 1–2. ..... **399**

Таблица 48. 3 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 3: материалы курганов 3–5 ..... **400**

Таблица 49. 1. Элемент треугольник в материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-1. ..... **402**

Таблица 49. 2. Элемент треугольник в материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-3 **403**

Таблица 50. 1 Элемент треугольник в материалах 1–2 курганов мог. Пазырык.. **404**

Таблица 50. 2 Элемент треугольник в материалах 2–3 курганов мог. Пазырык.. **406**

Таблица 50. 3 Элемент треугольник в материалах 3–5 курганов мог. Пазырык.. **408**

Таблица 51. 1 Элемент «чешуя» в материалах кургана Кутургунтас и к.1 могильника Ак-Алаха-1 ..... **410**

Таблица 51. 2 Элемент «чешуя» в материалах к.1 могильника Ак-Алаха-3 и к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10 ..... **412**

Таблица 52. Элемент «чешуя» в материалах к.11 мог. Берел..... **413**

Таблица 53. Элемент «чешуя» в материалах курганов мог. Пазырык. **414**

Таблица 54. 1 Элемент запятая в материалах кургана Кутургунтас и к.1 могильника Ак-Алаха-1 ..... **416**

Таблица 54. 2 Элемент запятая в материалах могильника Ак-Алаха-3, к.3 и могильника Олон-Курин-Гол-10, к.1. ..... **417**

Таблица 55. Элемент запятая в материалах к.11 мог. Берел..... **418**

Таблица 56. 1. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 1–2. ..... **419**

Таблица 56. 2. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 2 – 3. ..... **420**

Таблица 56. 3. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 3 – 5. ..... **422**

Рис. 63. Войлочное покрытие седла коня. Курган № 1, могильник Ак-Алаха-5. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Всадники Укока, рис. 142)..... **424**

Таблица 57. Элемент «сложная запятая» в материалах к.1 могильника Ак-Алаха-1. ..... **425**

Таблица 58. Элемент «сложная запятая» в материалах могильника Пазырык. ... **426**

Таблица 59. 1 Элемент полумесяц в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1. **..... 428**

Таблица 60. 1. Элемент полумесяц в материалах к. 1,2 могильника Пазырык. **... 430**

Таблица 60. 2. Элемент полумесяц в материалах к. 2–4 могильника Пазырык. **.. 432**

Таблица 61. Элемент «пламевидный завиток» в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1. **..... 433**

Таблица 62. Элемент «пламевидный завиток» в материалах к.11 мог. Берел. **..... 434**

Таблица 63. Элемент «пламевидный завиток». Могильник Пазырык. **..... 435**

Таблица 64. 1 Прием «продольное рифление» в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1. **..... 436**

Таблица 64. 2. Прием «поперечное рифление» в материалах к.1 мог. Ак-Алаха-3. **..... 437**

Таблица 65. Прием «продольное рифление» в материалах к.11 мог. Берел. **..... 437**

Таблица 66. 1 Прием «продольное рифление». Могильник Пазырык, к. 1–3. **..... 438**

Таблица 66. 2. Прием «продольное рифление». Могильник Пазырык, к. 3–5. **.... 440**

Таблица 67. 1 Прием «поперечное рифление» в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1. **..... 441**

Таблица 67. 2 Прием «поперечное рифление» в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10. **..... 442**

Таблица 68. Прием «поперечное рифление» в материалах к.11 мог. Берел. **..... 443**

Таблица 69. 1. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык, к. 1,2. **..... 444**

Таблица 69. 2. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык, к. 2, 3. **..... 445**

Таблица 69. 3. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык. К. 3 – 5. **.. 447**

Таблица 70. 1 Элемент «капля» в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1. ..... **449**

Таблица 70. 2 Элемент «капля» в материалах могильника Ак-Алаха 3, к.1 и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10. ..... **451**

Таблица 71. Прием «капля» в материалах к.11 мог. Берел. **453**

Таблица 72. 1. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 1 ..... **454**

Таблица 72. 2. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 1,2. ..... **456**

Таблица 72. 3. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 2. ..... **458**

Таблица 72. 4. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 3 – 5. ..... **460**

Таблица 73. 1 Элемент круг в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1. ..... **462**

Таблица 73. 2. Элемент круг в материалах к.1 мог. Ак-Алаха 3. ..... **463**

Таблица 74. Элемент круг в материалах к.11 мог. Берел. **464**

Таблица 75. 1 Элемент круг. Могильник Пазырык, к. 1, 2. ..... **465**

Таблица 75. 2. Элемент круг. Могильник Пазырык, к.2, 3. ..... **467**

Таблица 75. 3. Элемент круг. Могильник Пазырык, к. 3–5. ..... **469**

Таблица 76. Элемент крест. Материалы к. 1 могильника Ак-Алаха-1. ..... **471**

Таблица 77. Элемент круг. Могильник Пазырык. **472**

Таблица 78. Элемент четырехугольник (квадрат, ромб) в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1 и к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10. ..... **473**

Таблица 79. Элемент «четырехугольник» в материалах к.11 мог. Берел. **474**

Таблица 80. Элемент четырехугольник (квадрат, ромб). Могильник Пазырык. . **475**

Таблица 82. Элемент «дуга» в материалах к. 11 мог. Берел. **477**

Таблица 83. Элемент «дуга». Могильник Пазырык. **478**

Таблица 84. Элемент «рога архара» в материалах к. 11 мог. Берел. **480**

Таблица 85. Элемент «рога архара». Могильник Пазырык. **481**

Таблица 86. Элемент «секира». Могильник Пазырык. **483**

Таблица 87. Элемент «лист». Могильник Пазырык. **484**

Таблица 88. «Цветочный мотив» в искусстве позднепазырыкского периода **485**

Таблица 89. Мотив «оленьи рога» в искусстве позднепазырыкского периода **486**

Таблица 90. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Ак-Алаха-1. ..... **487**

Таблица 91. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к.1 мог. Ак-Алаха-1 ..... **488**

Таблица 92. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Ак-Алаха-3. ..... **489**

Таблица 93. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к.1 мог. Ак-Алаха-3. ..... **490**

Таблица 94. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника. **490**

Таблица 95. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищной птицы. **491**

Таблица 96. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных. **491**

Таблица 97. Зооморфные образы в искусстве к. 11 мог. Берел. **492**

Таблица 98. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к. 11 мог. Берел. **492**

Таблица 99. Доля (%) элементов из репертуара хищника. **493**

Таблица 100. Доля (%) элементов из репертуара хищной птицы. **493**

Таблица 101. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных. **493**

Таблица 102. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Пазырык. **494**

Таблица 103. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 1 мог. Пазырык. **494**

Таблица 104. Зооморфные образы в искусстве к. 2 мог. Пазырык. **495**

Таблица 105. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 2 мог. Пазырык. **495**

Таблица 106. Зооморфные образы в искусстве к. 3 мог. Пазырык. **496**

Таблица 107. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образов в искусстве к. 3 мог. Пазырык. **496**

Таблица 108. Зооморфные образы в искусстве к. 4 мог. Пазырык. **497**

Таблица 109. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 4 мог. Пазырык. **497**

Таблица 110. Зооморфные образы в искусстве к. 5 мог. Пазырык. **498**

Таблица 111. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 5 мог. Пазырык. **498**

Таблица 112. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах могильника Пазырык. **499**

Таблица 113. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника в курганах мог. Пазырык. **499**

Таблица 114. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц в курганах мог. Пазырык. **500**

Таблица 115. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных в курганах мог. Пазырык. **501**

Таблица 116. «Конструктивная» роль орнамента в материалах позднепазырыкского периода. **502**

Таблица 117. «Деструктивная» роль орнамента в материалах позднепазырыкского периода. **503**

Рис. 64 Украшение упора седла. К. 1 мог. Ак-Алаха-1. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Стерегузие золото грифы. Рис. 50) **504**

Рис. 65. Украшение упора седла. К. 1 мог. Ак-Алаха-1. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Стерегузие золото грифы. Рис. 40) **504**

Рис. 66. Фигурка оленя с приставленными кожаными рогами. К. 5 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Т. LXVIII) **505**

Рис. 67. Седельные подвески. К. 5 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Т. LXVIII) **506**

Рис. 68. Украшение ремня. К. 3 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Рис. 120) **507**

Рис. 69. Сосуд, к.№4 могильника Черемшанка-I Воспроизводится по (Демин М.А. Мамадаков Ю.Т. Головченко Н.Н. Курганный могильник эпохи раннего железа Черемшанка-1. С. 86) **507**

Схема 1. Характерные черты орнаментальной системы пазырыкской культуры в различные периоды ее развития **508**

Рис. 1. Кожаная аппликация с изображением четырех голов хищных птиц. Первый Туэктинский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Рис. 2. Щит. Первый Туэктинский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая. Т. CXXVII)

Рис. 3. Бляха с изображением двух голов лосей. Первый Туэктинский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Рис. 4. Орнамент на шубе. Второй Пазырыкский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая. Т. XCIII)

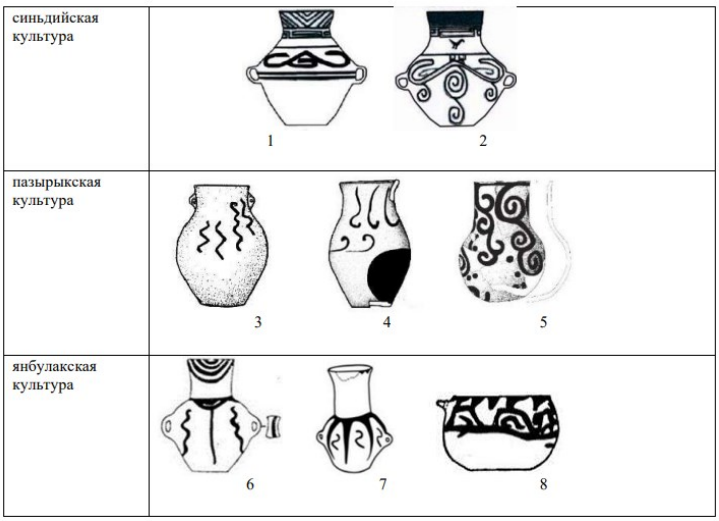


Рис. 5. Сравнение керамики пазырыкской, синьдийской культуре, пазырыкской культуре и янбулакской культур.

Воспроизводится по Му Цзиньшань (Керамическая посуда из погребальных памятников пазырыкской культуры скифо-сакского времени: комплексные исследования и реконструкции. Рис. 104)

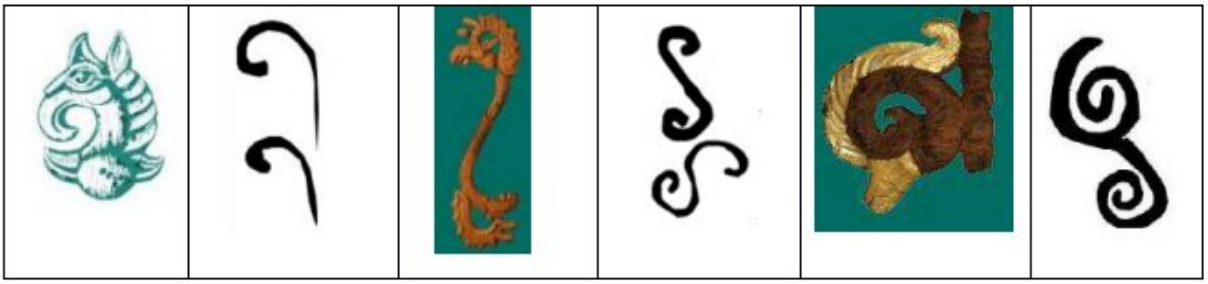


Рис. 6. Сравнение изображений на керамике и образов звериного стиля.

Воспроизводится по Му Цзиньшань (Керамическая посуда из погребальных памятников пазырыкской культуры скифо-сакского времени: комплексные исследования и реконструкции. Рис. 110)

Рис. 7. Накладка на луку седла с изображением лосей. Третий Пазырыкский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

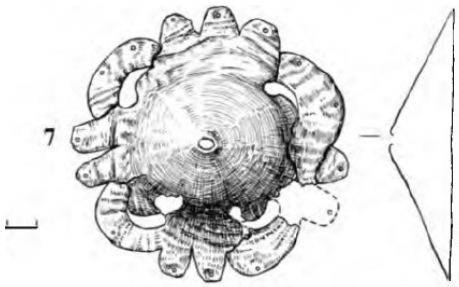


Рис. 8. Нашивное покрытие деревянной колчанной ворворки. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. Воспроизводится по (Кубарев В.Д. Шульга П.И. Пазырыкская культура (Курганы Чуя и Урсула). Рис.12.7)

Рис. 9. Бляха налобная из четырёх ассиметричных листков. Первый Туэктинский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

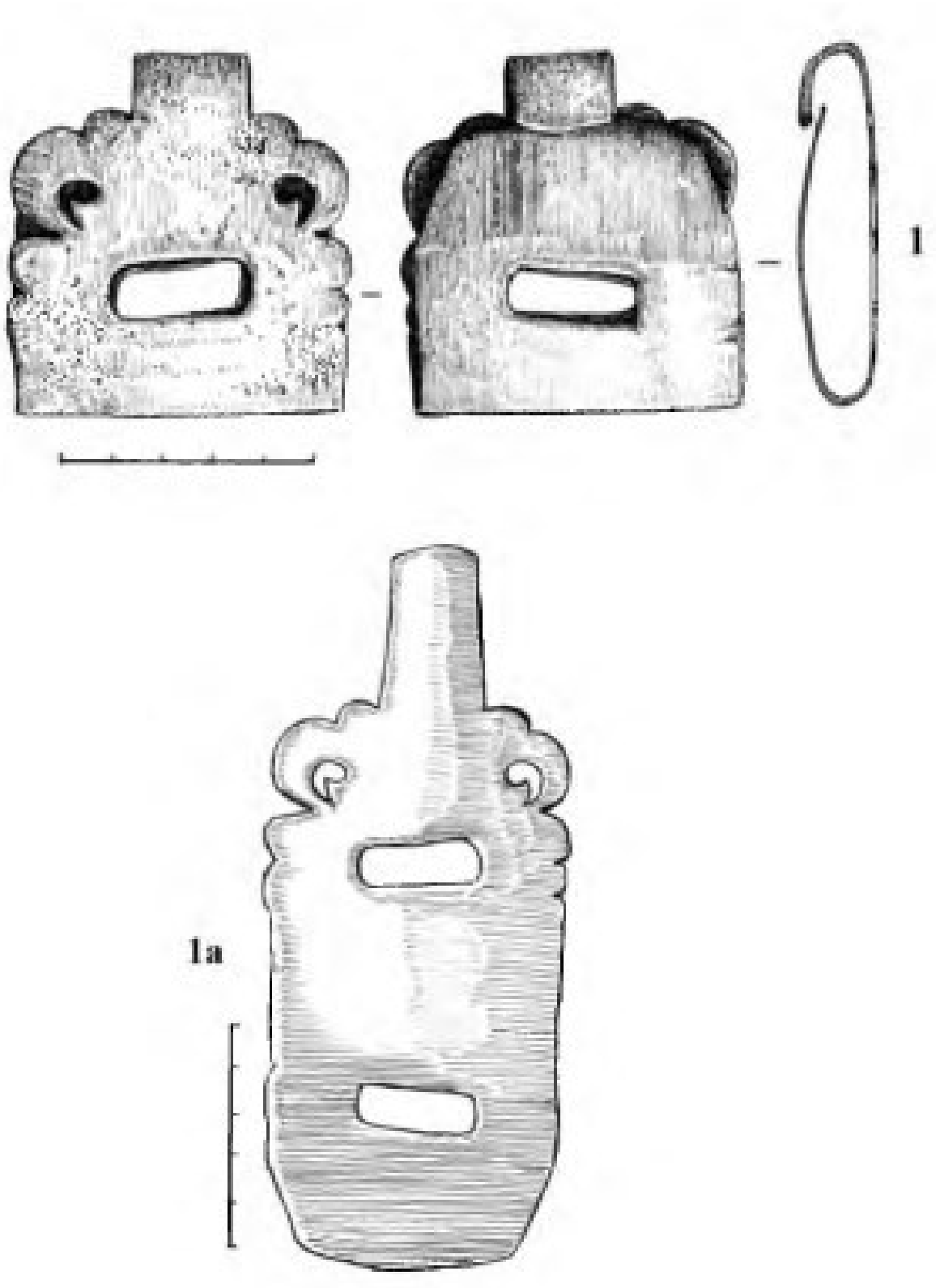


Рис. 10. Поясная фурнитура. Могильник Балык-Соок 1, курган 27.
Воспроизводится по (Кубарев В.Д. Шульга П. И. Пазырыкская культура (Курганы Чуя и Урсула). Рис.13.1)

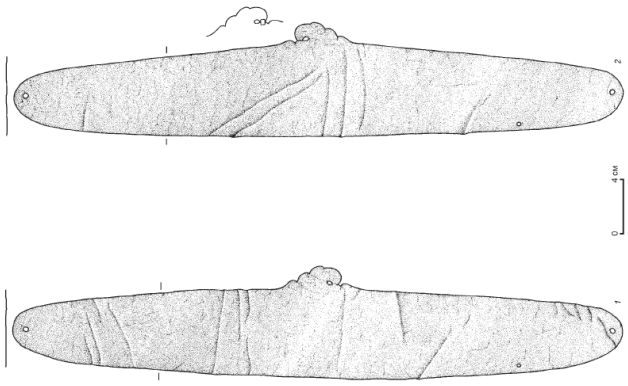


Рис. 11. Обкладка мужской обуви. Курган Аржан 2. Могила 5. Воспроизводится по (Чугунов К.В. Парцингер Г. Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Т.7.)

Рис. 12. Фрагмент пояса. Могильник Талды- 2, курган 5. Воспроизводится по (Золото веков. С.76.)

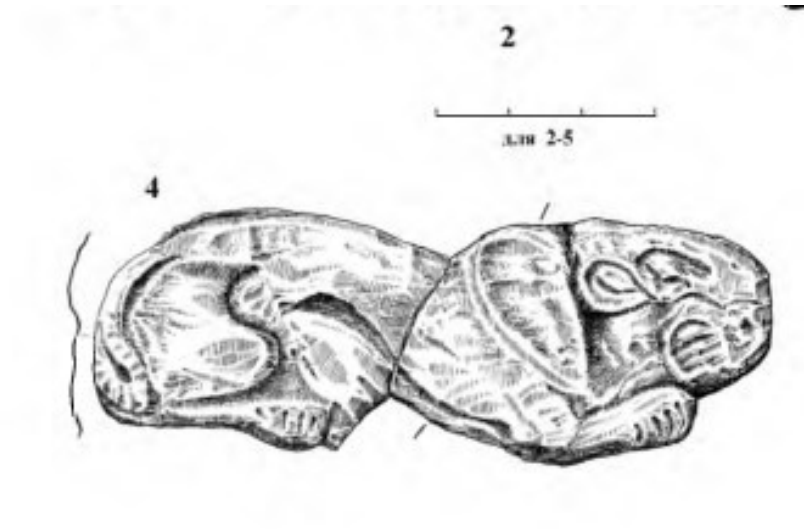


Рис. 13. Изображение кошачьего хищника из толстой фольги. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. Воспроизводится по (Кубарев В.Д. Шульга П. И. Пазырыкская культура (Курганы Чуя и Урсула). Рис.12.7)

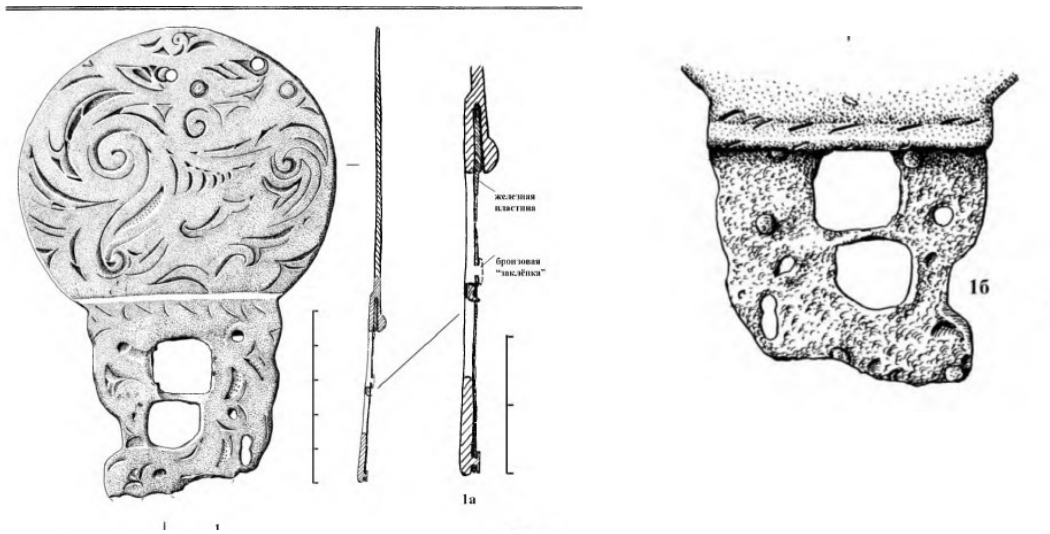


Рис. 14. Зеркало (оборотная сторона) и лицевая сторона ручки. Могильник Балык-Соок 1, курган 27. Воспроизводится по (Кубарев В.Д. Шульга П. И. Пазырыкская культура (Курганы Чуя и Урсула). Рис.12.7).).

Рис. 15 Зеркало. Могильник Балык-Соок 1, курган 27.
Воспроизводится по материалам виртуального музея Новосибирского государственного университета.

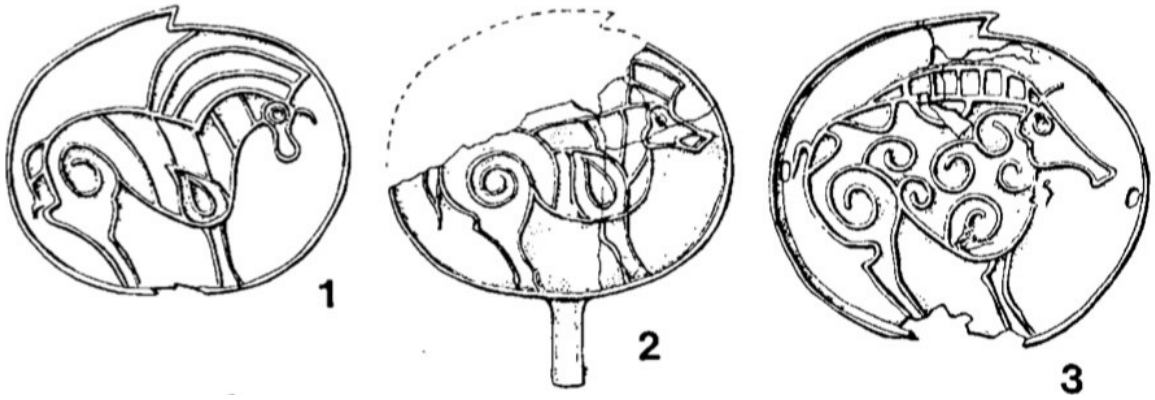


Рис. 16. Аналогии к зеркалу из к. 27 могильника Балык-Соок-1
1 – зеркало с изображением лошади, происхождение неизвестно; 2 – зеркало с изображением кабана, Селитренное городище, Астраханская область; 3 – зеркало с изображением кабана, Зуевский могильник, погр. 87. Воспроизводится и цитируется по (Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. Таблица 66. Рис.1-3).

Рис. 17. Зеркало. Могильник Юстыда XII. Воспроизводится по материалам виртуального музея Новосибирского государственного университета.

Рис. 18. Изображения на саркофаг-колоде. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица XXIX)

Рис. 19. Украшение седельной покрышки. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица. CXVII)

Рис. 20. Аппликации в виде петухов. Первый Пазырыкский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

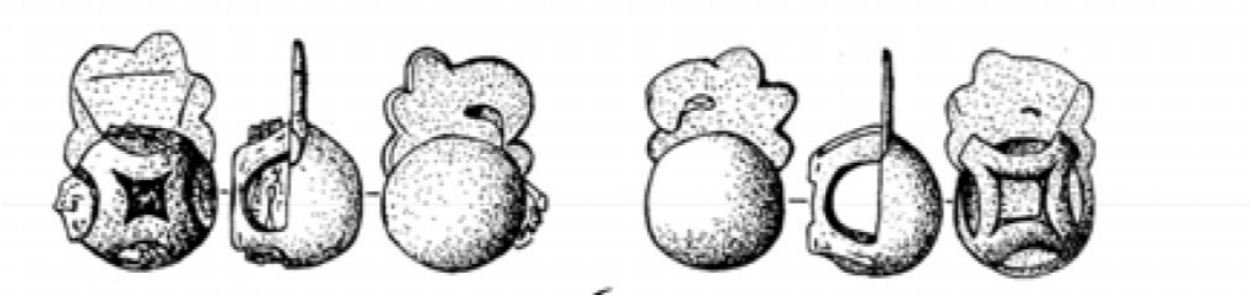


Рис. 21. Бронзовые украшения кожаных ремней. Кайнду, к. 7. Воспроизводится по (П.И. Шульга снаряжение Верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе. Приложение 2. Рис. 11.6)

Рис. 22. Элементы конского снаряжения. Тыткескень-6, к.27. Воспроизводится по (П.И. Шульга снаряжение Верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе. Приложение 2. Рис. 12.2)

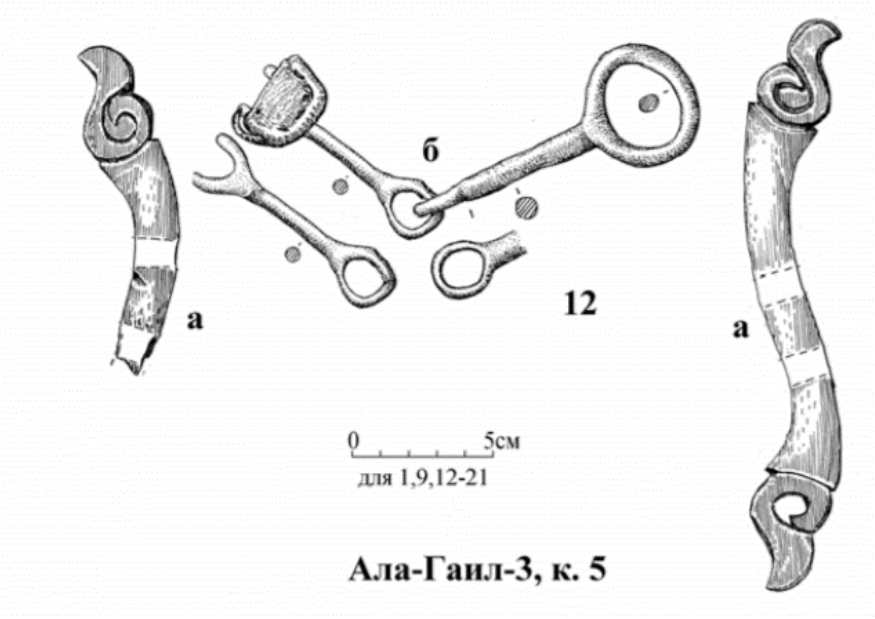


Рис. 23. Элементы конской сбруи. Ала-Гаил-3, к.5. Воспроизводится по (П.И. Шульга снаряжение Верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе. Приложение 2. Рис. 14.12)

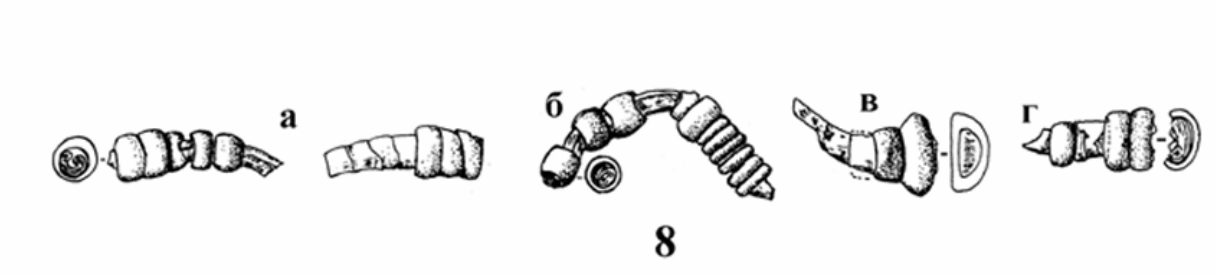


Рис. 24. Элементы конского снаряжения. Тыткескень-6, к.27. Воспроизводится по (П.И. Шульга снаряжение Верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе. Приложение 2. Рис. 12.8)

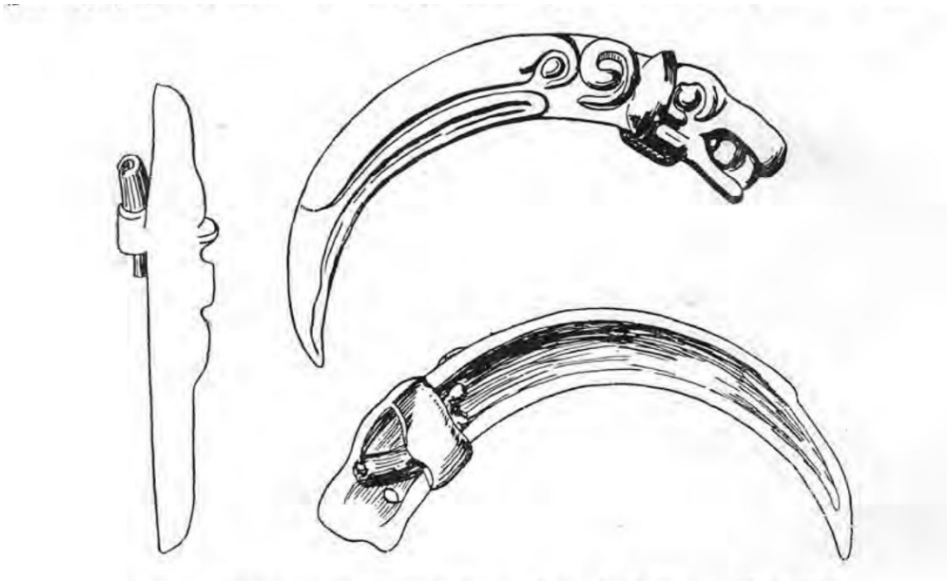


Рис. 25. Украшение узды в виде клыка. Мог. Туэкта, курган 6. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис.9)

Рис. 26. Саркофаг-колода. Второй Башадарский курган. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

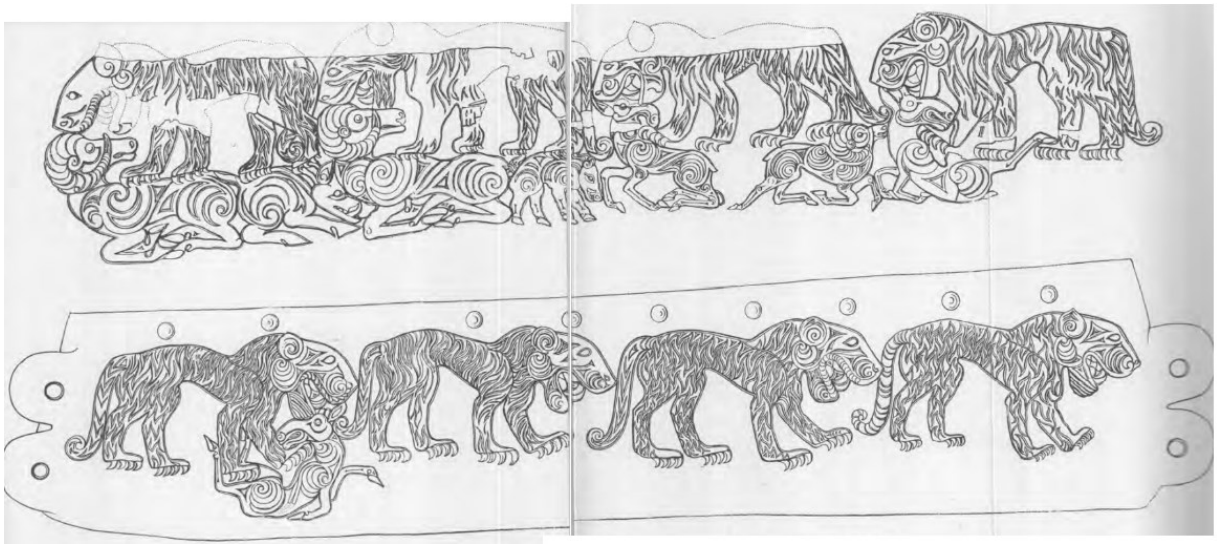


Рис. 27. Изображения на саркофаге-колоде. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 21.).

Рис. 28. Украшение седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица CXXI.).

Рис. 29. Изображения на саркофаге-колоде. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 25.).

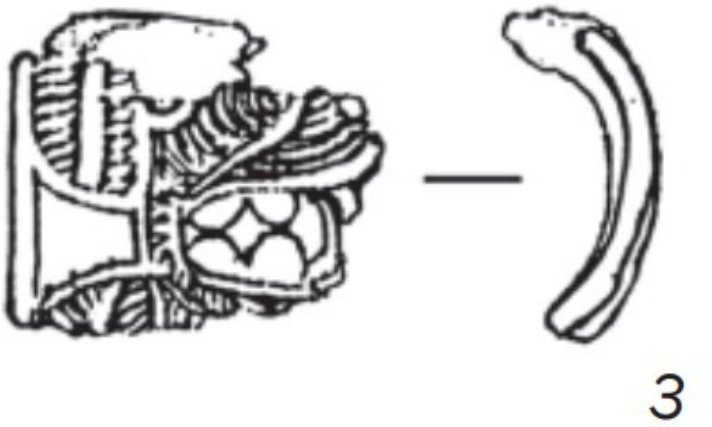


Рис. 30. Фрагмент подвески. Могильник Догээ-Баары-2, курган 20. Воспроизводится по (Чугунов К.В. Могильник Догээ - Баары 2 как памятник начала уюкско-саглынской культуры Тувы : (по материалам раскопок 1990 - 1998 гг.)// Сборник научных трудов в честь 60-летия А. В. Виноградова. Ил. 20)

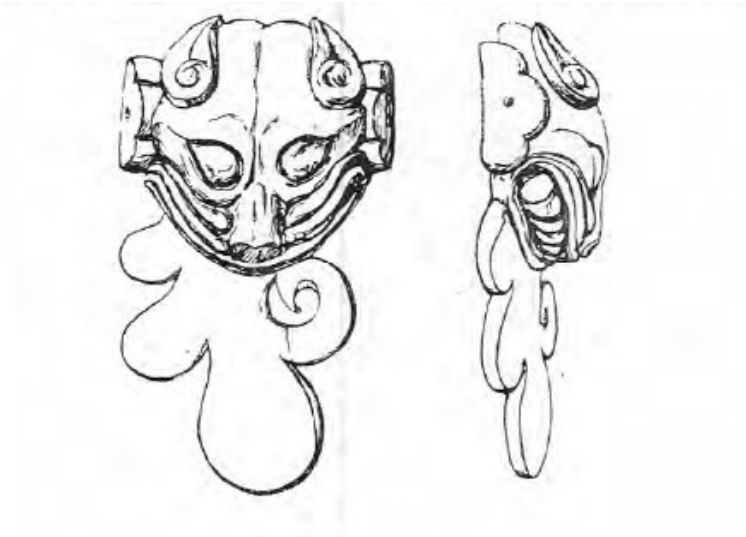


Рис. 31. Деревянные украшения конской упряжи. Второй Туэктинский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 104.).

Рис. 32. Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица. CXXV.).

Рис. 33 Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица. CXVII.2)

Рис. 34. Орнамент седельной покрышки. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица CXXI.)

Рис. 35. Орнамент седельной покрышки. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). Рис. 3.17а.)

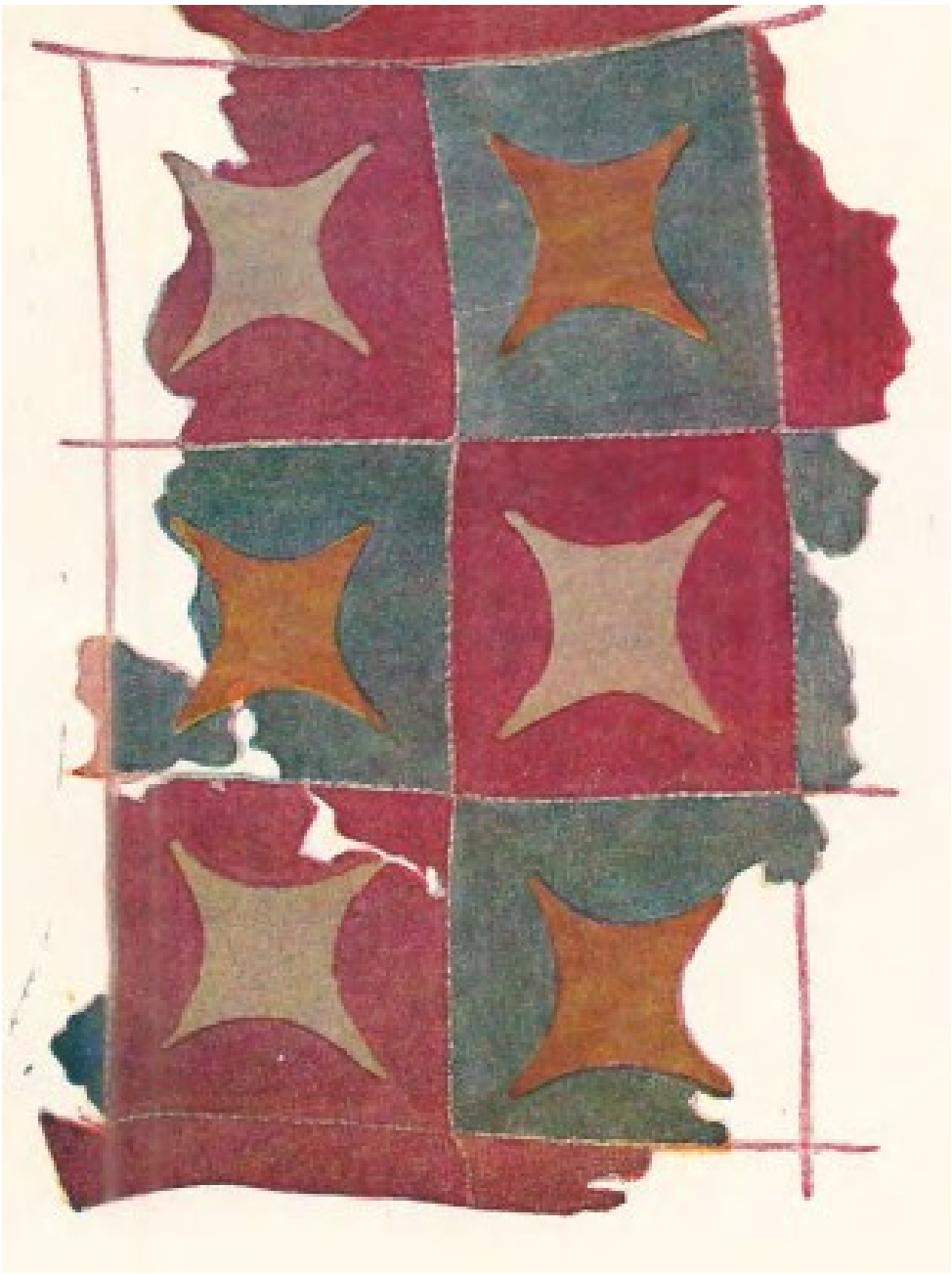


Рис. 36. Орнамент на седельной покрышке. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица CXVIII.)

Рис. 37. Фрагмент саркофага-колоды. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица XXVIII.)

Рис. 38. Фрагмент саркофага-колоды. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 24.)

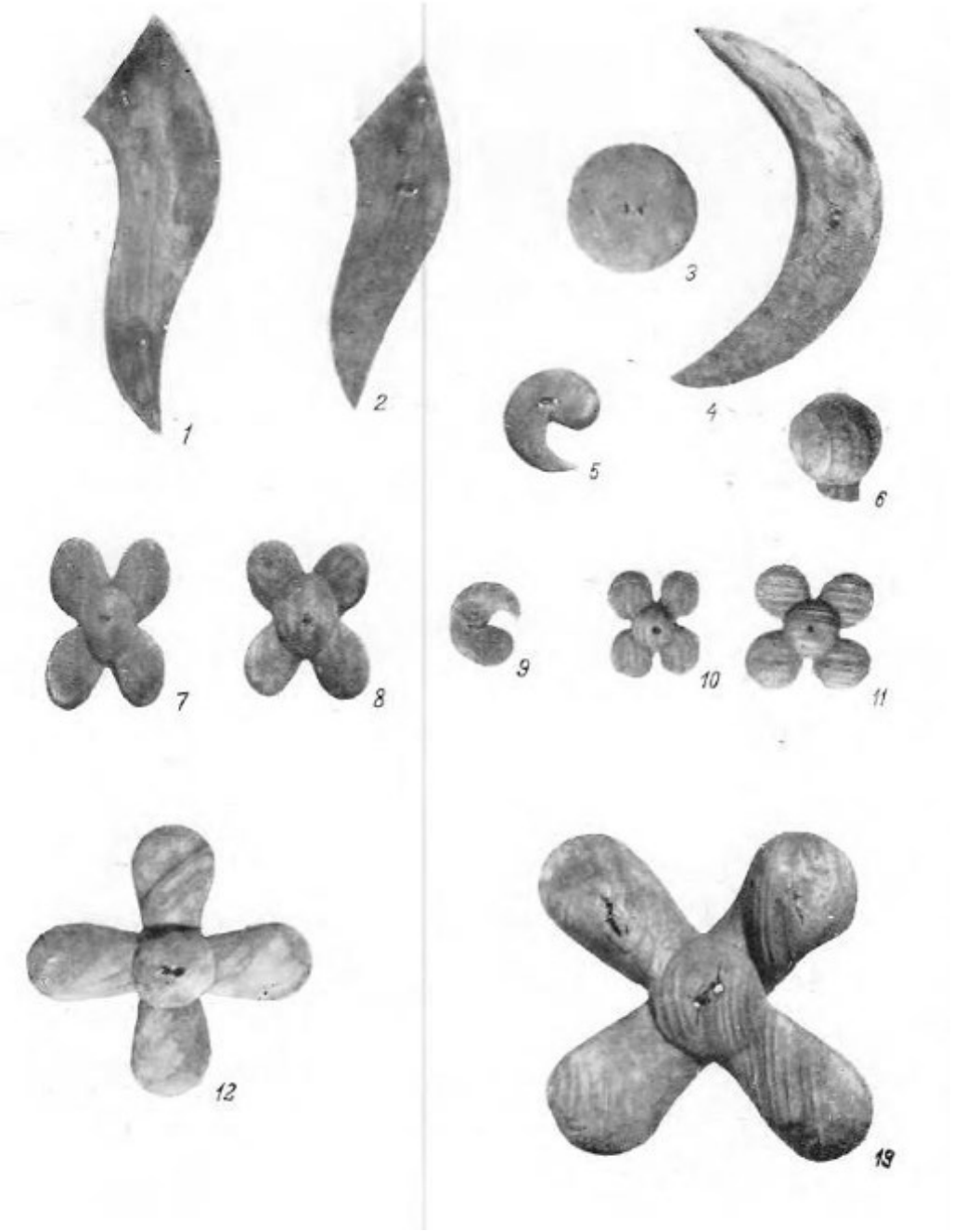


Рис. 39. Украшения узды. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица XLII.)

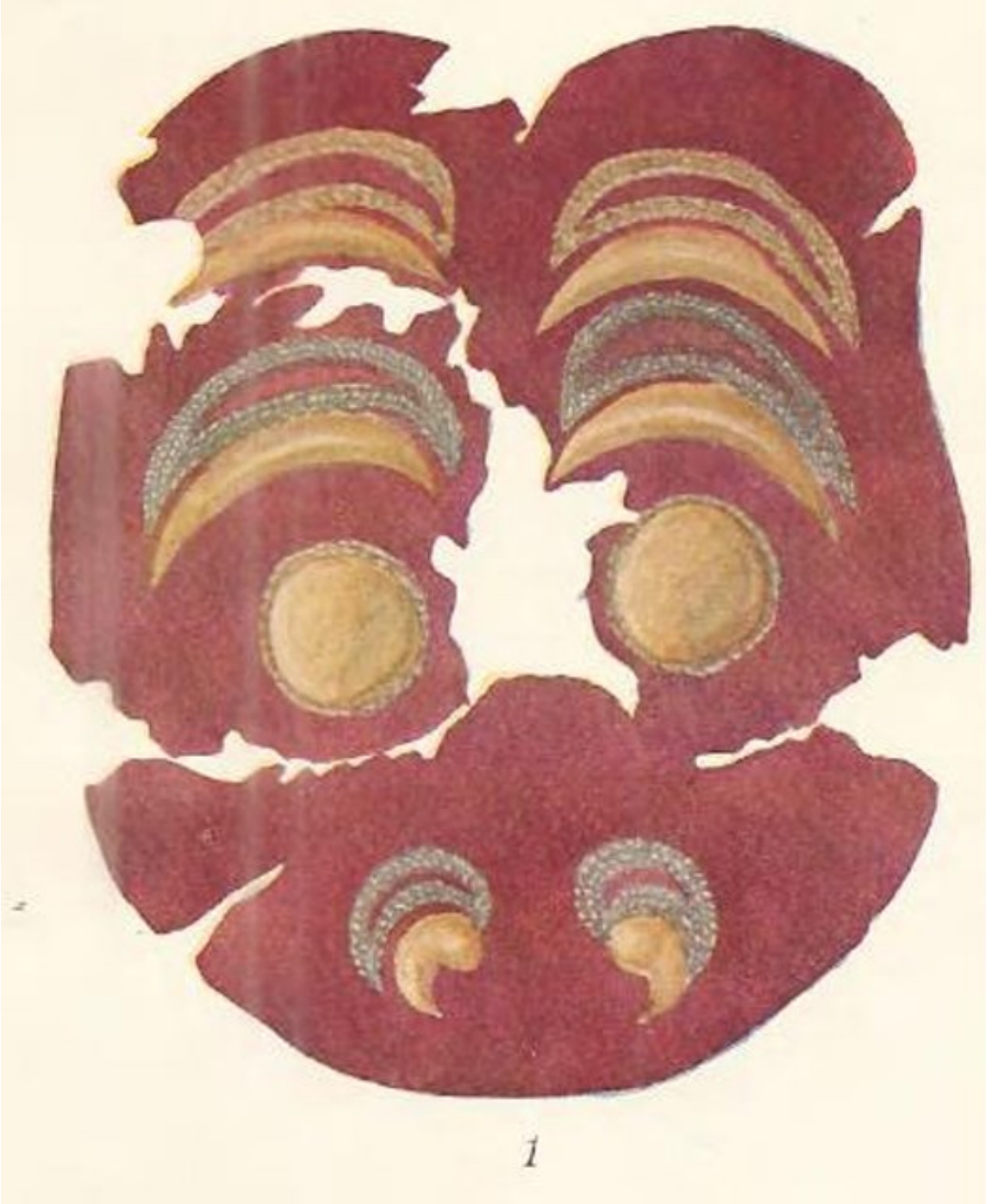


Рис. 40. Фрагмент седельной подвески и виде головы тигра (рыбы). Второй Башадарский курган. Воспроизводится по Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица CXVI.)

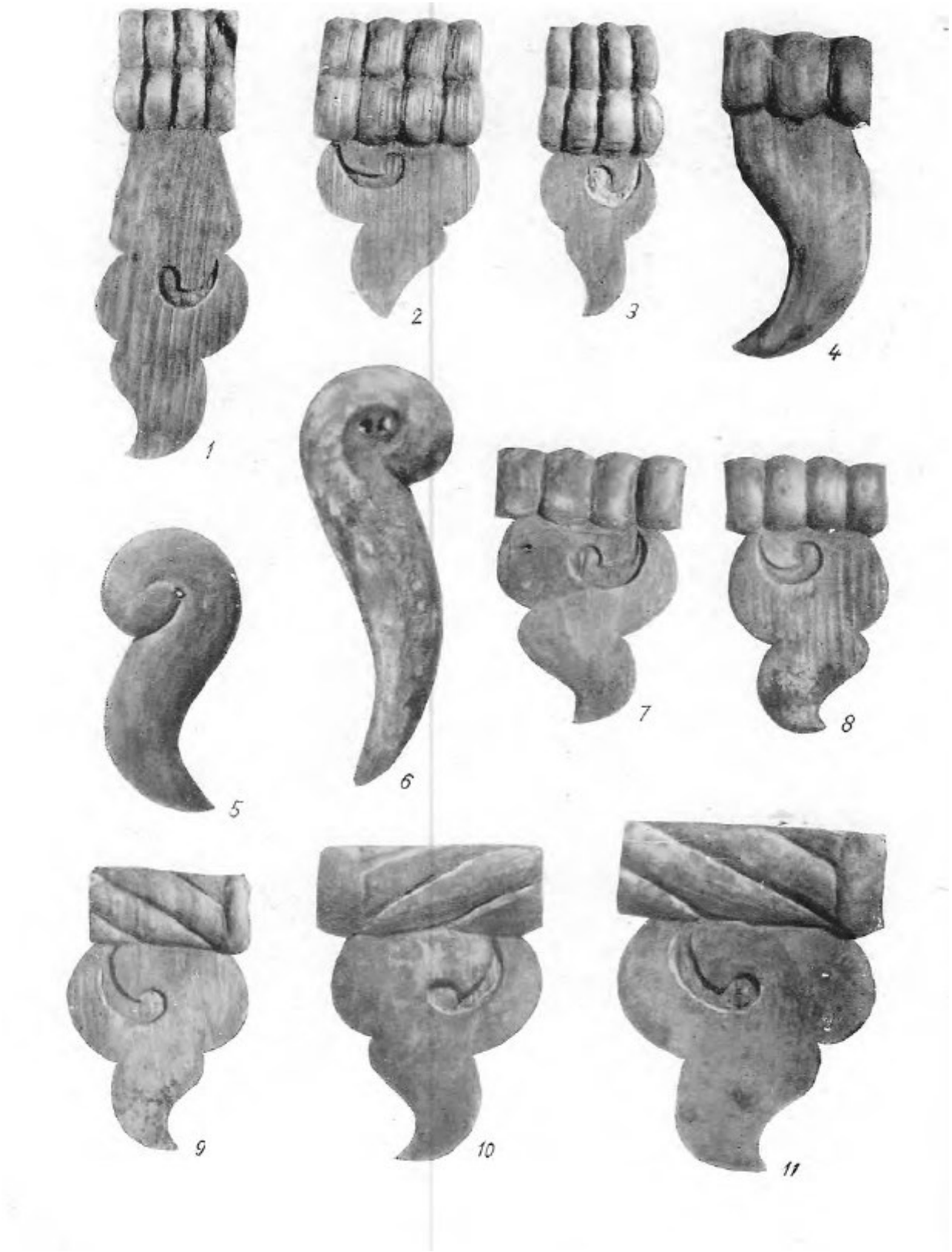


Рис. 41. Украшения конской узды. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица XLVI.)

Рис. 42. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица CXIV.)

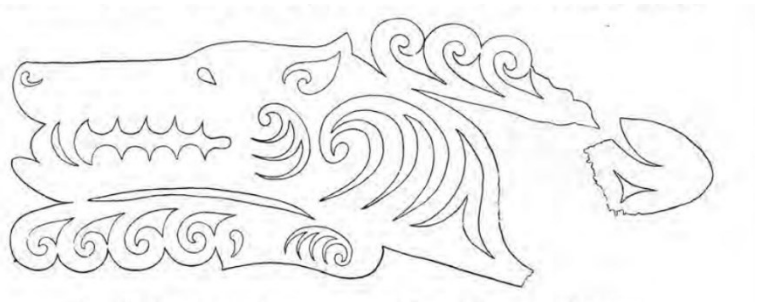
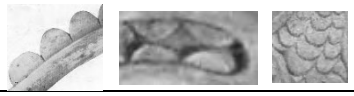
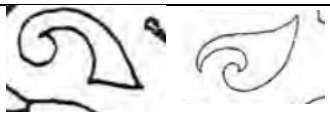
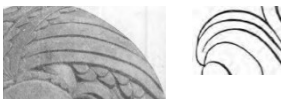
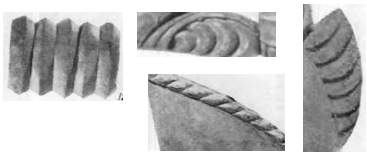
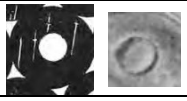
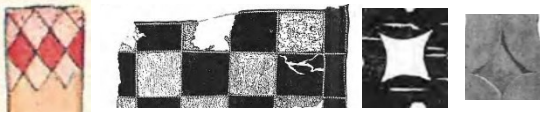


Рис. 43. Контурный рисунок седельной подвески в виде волка. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Рис. 48)

№	Название элемента	Варианты формы элемента
Элементы раннепазырыкского периода		
1.	«когти»	
2.	Спираль	
3.	треугольник	
4.	«чешуя»	
5.	запятая	
6.	«сложная запятая»	
7.	полумесяц	
8.	Линия. Прием «продольное рифление»	
	Линия. Прием «поперечное рифление»	
9.	«пламевидный завиток»	
10.	«капля»	
11.	круг	
12.	крест	
13.	четырехугольник (квадрат и ромб)	

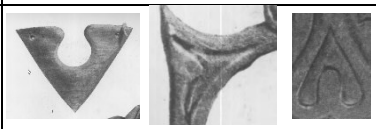
Элементы позднепазырыкского периода		
14	«Рога архара»	
15	«Секира»	
16	«Дуга»	
17	«Лист»	

Таблица 1. Общий перечень и примеры вариантов формы элементов ранне- и позднепазырыкского периода

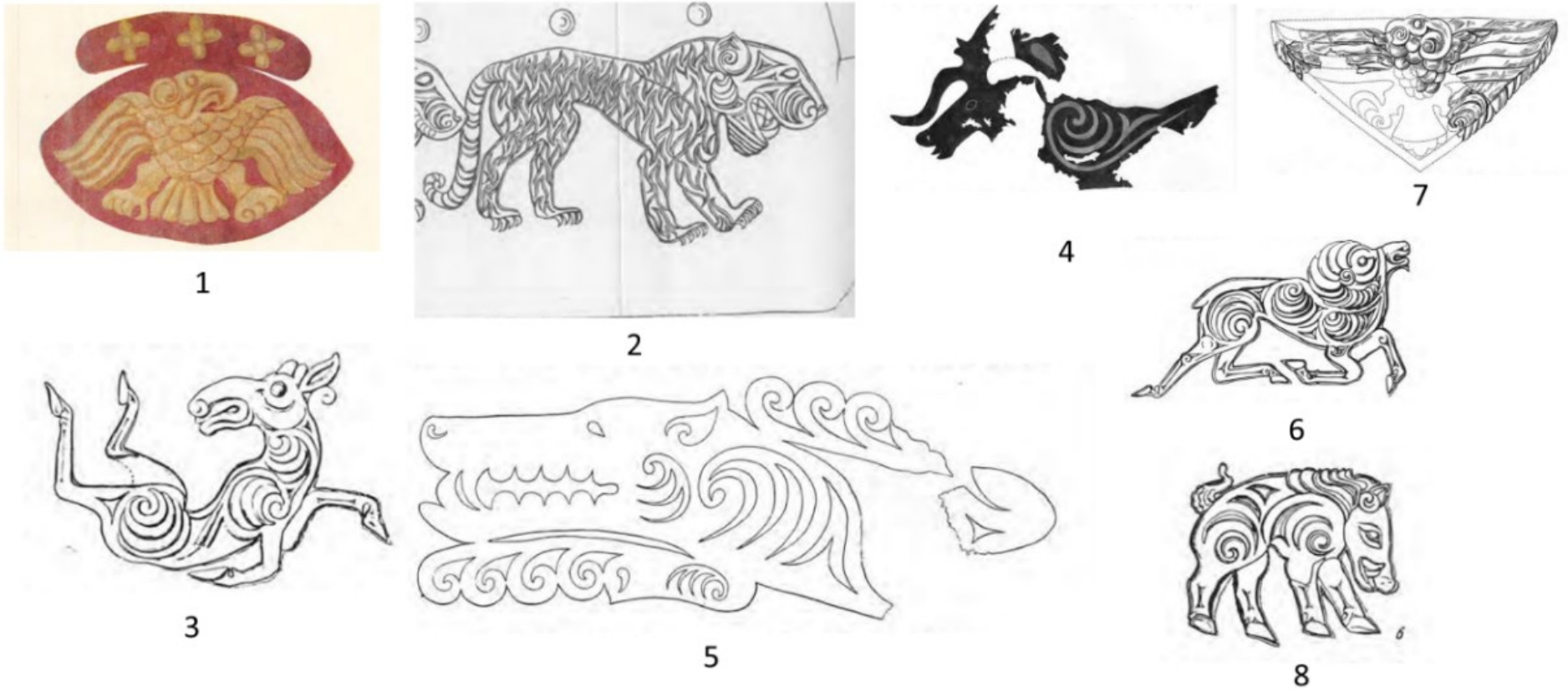
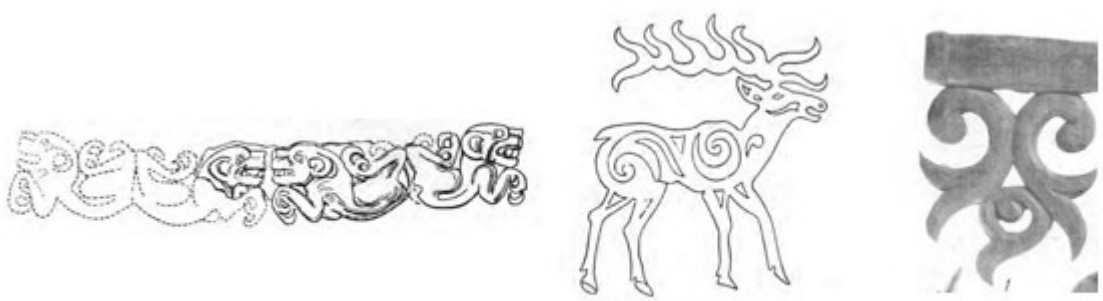


Таблица 2. Элемент «когти» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – композиция на упоре седла. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXIX. 2 – образ тигра на саркофаге-колоде[2]. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 21. 3 – образ лося на саркофаге-колоде. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 22. 4 – фрагмент образа лося. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 36. 5 – фрагмент седельной подвески с образом «волка». Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 48. 6 – образ барана на саркофаге-колоде. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 22. 7 – прорисовка бронзовой бляхи с изображением хищной птицы. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 37. 8 – образ кабана на саркофаге-колоде. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 27.

[2] Здесь и далее обозначая изображение как «образ..» мы в основном тексте диссертации, в описании таблицы, описываем не сам образ, а наполняющие его орнаментальные элементы. Вопрос соотношения в искусстве пазырыкской культуры зооморфных образов и орнаментальных композиций подробно рассмотрен нами в параграфе 1.1.



1 2 3

Таблица 3. Элемент «когти» в искусстве могильника Туэкта.

1 – образы хищников на украшении ножен кинжала. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 72. 2 – образ оленя на саркофаге-колоде. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 60. 3 – орнамент на уздечной подвеске. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. LXXXVII.

Таблица 4. Элемент спираль в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – украшение седла с образом орла. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXIX. 2 – орнамент на лоскуте кожаной одежды. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 33. 3 – украшение седла с орнитоморфными образами. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXXI . 4 – украшение седла, головка хищной птицы. Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Т. CXXV. 5 – седельная подвеска с изображением «волка». Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 48.

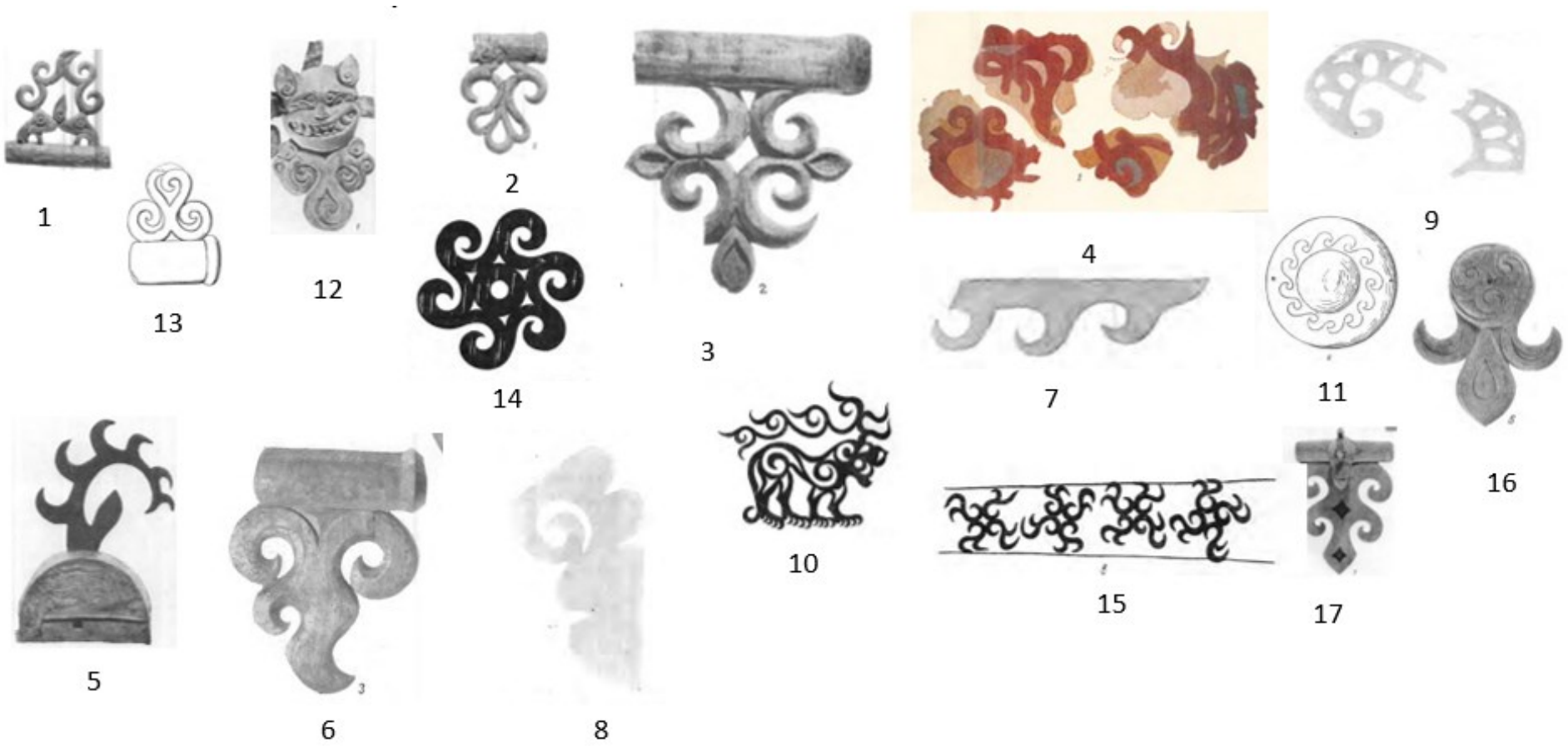


Таблица 5. Элемент спираль в искусстве могильника Туэкта.

1 – уздечная подвеска с изображением лосей. (Т. CX, 2). 2 – уздечная подвеска с растительным орнаментом. (Т. CX, 3). 3 – уздечная подвеска с растительным орнаментом. (Т. LXXXIII). 4 – составленный из разноцветного войлока орнамент. (Т. CXXVIII). 5 – орнамент на конском уборе. (Т. LXXI). 6 – орнамент на украшении узды. (Т. LXXXVI). 7 – фрагмент орнамента из пластинок листового золота, украшения одежды. (Рис. 97). 8 и 9 – золотые накладки на упоры седла. (Рис 98). 10 – кожаная аппликация на седло с образом рогатого тигра. (Рис. 87). 11 – орнамент на налобной бляхе. Источник: (Рис .75). 12 – образы кошачьего хищника и хищных птиц на украшении узды. (Т. LXVII). 13 – орнамент на украшении узды. (Рис. 92). 14 – орнамент на берестяном украшении седла. (Рис. 90). 15 – кожаные украшения седельных ремней. (Рис. 85). 16 – орнамент на украшении узды. (Т. LXXXIX). 17 – орнамент на украшении узды. (Т. XCIX).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 6. Элемент треугольник в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXX). 2 – орнамент на украшении седла. (Т. CXIV). 3 – орнамент на украшении седла. (Т. CXIV). 4 – орнамент на украшении седла. (Т. CXVII.1). 5 – образы хищных птиц на седельной покрышке. (Т. CXVII.2). 6 – орнамент на украшении седла. (Т. CXVIII.) 7 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXXI 1). 8 – орнитоморфные образы на украшении седла. (Т. CXXI 2). 9 – фрагмент украшения седла. (Т. CXXIII 1). 10 – фрагмент седельной покрышки (Т. CXXIII). 11 – орнамент на седельном нагруднике. (Т. CXXV 3). 12 – образ тигра на саркофаге-колоде. (Рис 21). 13 – образ лося на саркофаге-колоде. (Рис 22). 14 – орнамент на керамике. (Рис 42). 15 – орнамент на керамике. (Рис 43). 16 – орнамент на седельной подвеске с образом «волка». (Рис 48). 17 – образ барана на саркофаге-колоде. (Рис 26). 18 – образ кабана на саркофаге-колоде. (Рис 27). 19 – украшение конской упряжи. (Рис 49.2)

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 7. Элемент треугольник в искусстве могильника Туэкта.

1 – орнаментальное решение оперения хищной птицы.(Т. С). 2 – орнамент из кожаных аппликаций на рукавах. (Рис. 94.) 3 – орнамент на деревяном щите. (Т. CXXVII). 4 – орнаменты из лоскутов войлока. (Т. CXXVIII). 5 – орнамент на украшении узды. (Т. LXXXVI). 6 – орнаментальное решение образа барана. (Рис. 102). 7 – кожаная аппликация на седло с образом рогатого тигра. (Рис. 87). 8 – орнамент из листового золота, украшение одежды. (Рис. 96.) 9 – орнамент на берестяном украшении седла. (Рис. 90). 10 – образ оленя на саркофаге-колоде. (Рис. 60.) 11 – кожаное украшение седла. (Рис. 88). 12 – фрагменты орнаментов, украшения одежды из золотых пластинок. (Рис. 99). 13 – образ хищной птицы, украшение узды. (Т. XCVIII). 14 – орнамент на деревяном сосуде. (Рис. 66).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

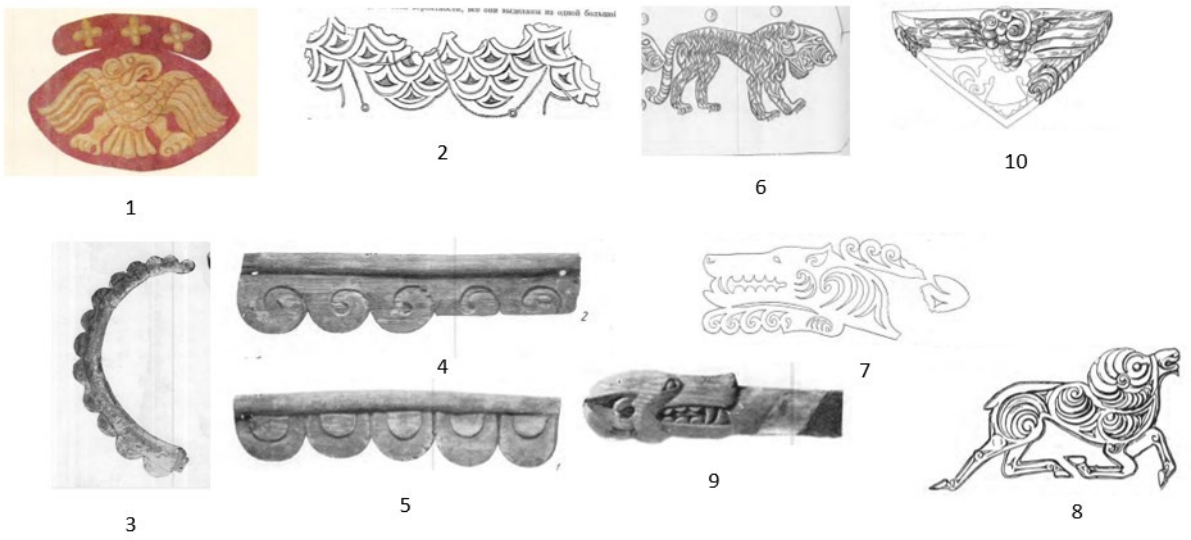


Таблица 8. Элемент «чешуя» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – украшение седла. (Т. CXIX 1). 2 – орнамент на кожаном кошельке. (Рис. 39). 3 – рога конской маски. (Т. XXXVIII). 4 – украшение узды. (Т. XLVII). 5 – украшение узды. (Т. XLI). 6 – образ тигра на саркофаге-колоде.(Рис. 21). 7 – седельная подвеска с образом «волка». (Рис. 48). 8 – образ барана на саркофаге-колоде. (Рис. 26). 9 – украшение кнутовища нагайки, образ волчьей головы. (Т. L). 10 – бронзовая пластина с изображением хищной птицы. (Рис. 37). Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

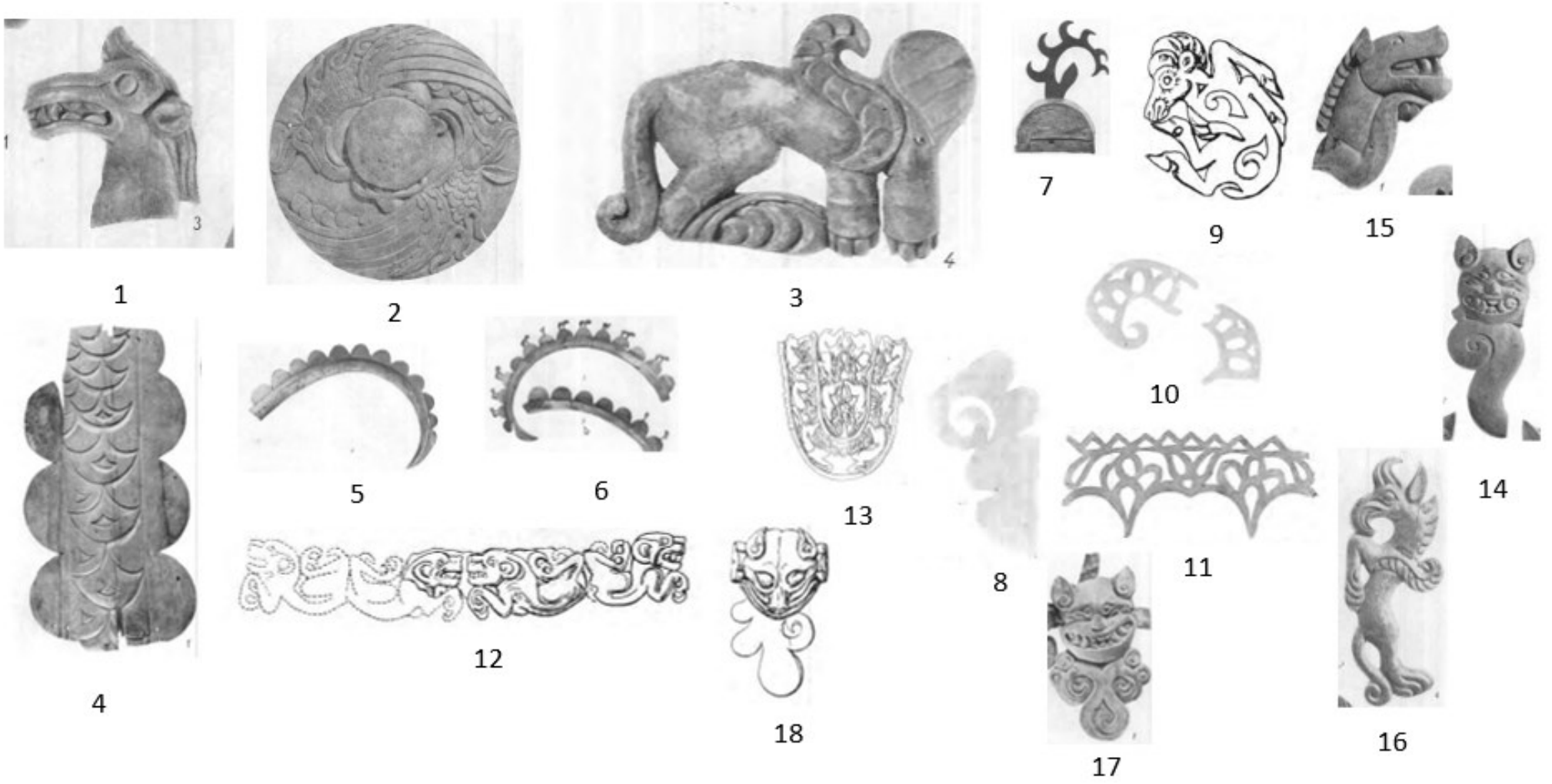


Таблица 9. Элемент «чешуя» в искусстве могильника Туэкта.

1 – украшение конской сбруи. (Т. С). 2 – образы хищных птиц на деревяной налобной уздечной бляхе. (Т. CI). 3 – украшения узды. (Т. CII). 4 – орнамент на деревяной дощечке. (Т. LIX). 5 – рога конской маски. (Т. LXIX). 6 – рога конской маски. (Т. LXXII). 7 – фрагмент рога, украшения конского головного убора (маски) (Т. LXXI). 8 – фагмент орнамента из листового золота на упоре седла. (Рис 98). 9 – образ барана (Рис. 102). 10 – фрагмент золотого украшения конской упряжи. (Рис. 98). 11 – орнамент на одежде. (Рис. 96). 12 – орнамент на ножнах к9инжала. (Рис. 72). 13 – орнамент из зооморфных образов на бронзовой пластине. (Рис. 70). 14 – украшение узды. (Т. XCIV). 15 – украшение узды. (Т. XCIII). 16 – украшение узды. (Т. XCVII). 17 – украшение узды. (Т. LXVII). 18 – украшение узды. (Рис. 104).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

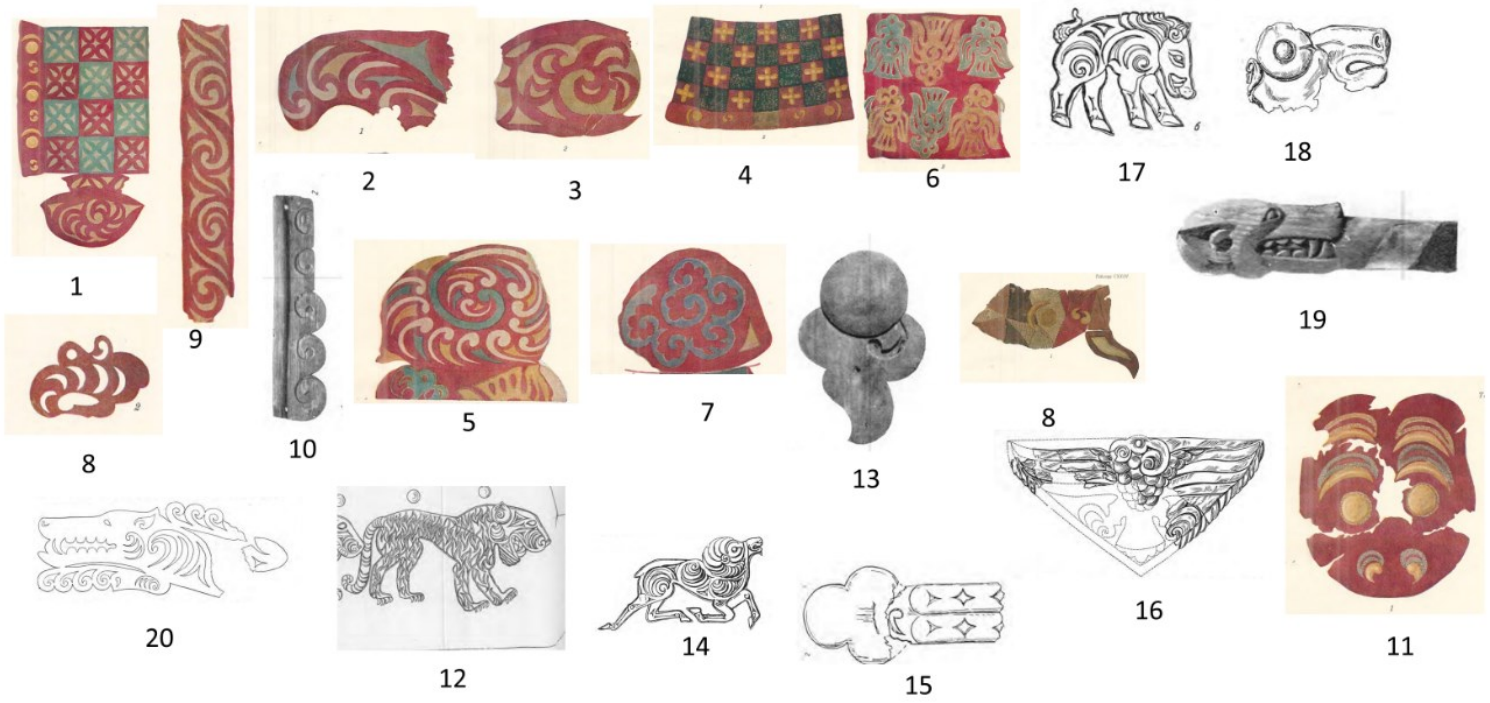


Таблица 10. Элемент запятая в искусстве кургана 2 могильника Башадар.

1 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXX). 2,3 – орнаменты на украшении седла. (Т. CXIV, 4 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXIX 2). 5 – орнамент на украшении седла. (Т. CXVII 1). 6 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXVII 2). 7 – орнамент на украшении седла. (Т. CXVIII). 8 –орнамент на украшении седла. (Т. CXXIII 1). 8 –образ хищной птицы, фрагмент украшения седла. (Т. CXXV 2). 9 – орнамент на седельном нагруднике. (Т. CXXV 3). 10 0 деревяные украшения ремней узды. (Т. XLVII). 11 – фрагмент седельной подвески. (Т. XVI 1). 12 – образ тигра на саркофаге-колоде. (Рис 21). 13 – украшение узды. (Т. XLIII 2). 14 – образ барана на саркофаге-колоде. (Рис 26). 15 0 украшение узды. (Рис 49 2). 16 – бронзовая пластина с образом хищной птицы. (Рис 37), 17 – образ кабана на саркофаге-колоде. (Рис 27). 18 – голова лося, бронза. (Рис. 38). 19 – украшение нагайки. (Т. L) 20 – седельная подвеска с образом «волка». (Рис. 48).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 11. Элемент запятая в искусстве могильника Туэкта.

1 – уздечная подвеска с образом хищной птицы. (Т. CI). 2 – уздечная подвеска с образом лосей. (Т. CX). 3 – уздечная подвеска с образом лосей. (Т. CX). 4 – орнамент на уздечной подвеске. (Т. LXXVIII). 5 – образ оленя на саркофаге-колоде. (Рис. 60). 6 – уздечная подвеска с образом хищной птицы. (Т. XCVIII). 7 – орнамент на уздечной подвеске. (Т. LXXXI, 8 – орнамент на сосуде. (Рис. 66). 9 – уздечная подвеска с образом кошачьего хищника. (Рис. 104). 10 – фрагмент псалия с образом кошачьего хищника и растительным мотивом. (Т. XCV). 11 – уздечная подвеска с растительным орнаментом. (Т. LXXXI). 12 – уздечная подвеска с образом хищника (Т. XCIV). 13 – уздечная подвеска с образом кошачьего хищника. (Т. XCIV). 14 – украшение узды. (Т. XCVII). 15 – украшение узды с образом хищной птицы. (Т. XCVII). 16 – украшение узды с образом хищной птицы. (Т. XCVIII, 17 – украшение узды с образом кошачьего хищника. (Т. LXVII). 18 – фрагмент украшения уды с образом хищной птицы. (Т. CXIII). 19 – берестяной орнамент на саркофаге-колоде (Рис. 64.).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

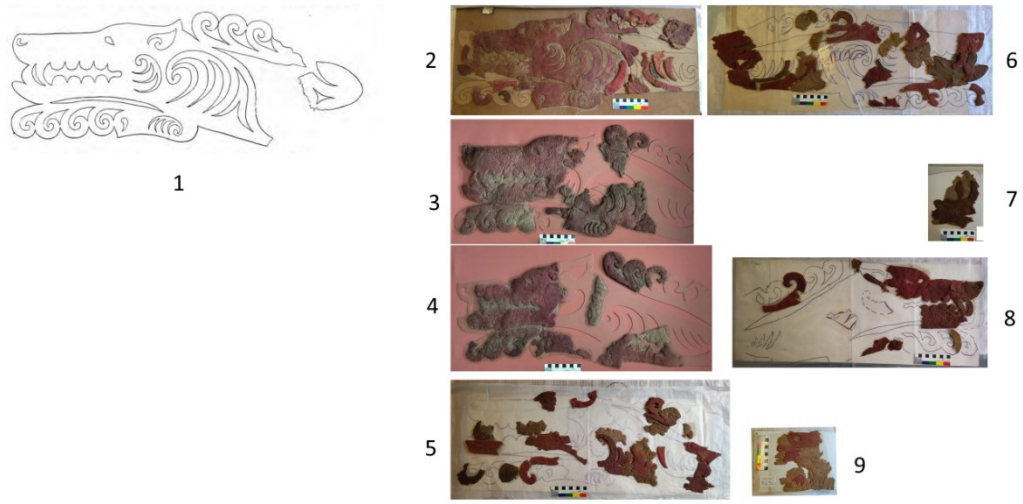
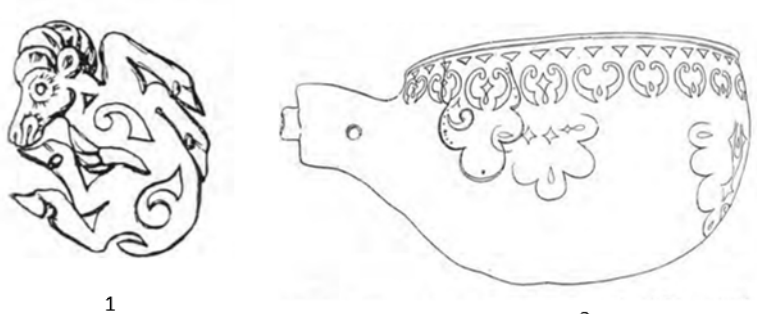


Таблица 12. Элемент «сложная запятая» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – фрагмент седельной подвески с образом «волка». Источник: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Рис. 48. 2, 5–9 – результат проведенной автором со вместно с Е.В. Степановой работы по реставрации седельных покрышек. Фотографии Е.В. Степановой.3,4 – фотографии экспозиции. 7,9 – предполагаемые фрагменты задней части волка.



1 2

Таблица 13. Элемент «сложная запятая» в искусстве могильника Туэкта.

1 – образ барана. (Рис. 102). 2 – орнамент на сосуде. (Рис. 66).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 14. Элемент полумесяц в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXX). 2 – орнамент на украшении седла. (Т. CXIV). 3 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXIX 2). 4 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXVII 2). 5 – орнамент на украшении седла. (Т. CXXI 2). 6 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXXIII 1). 7 – фрагмент украшения седла с образом хищной птицы. (Т. CXXV 2). 8 –орнамент на седельном нагруднике. (Т. CXXV 3). 9 –фрагмент украшения седла. (Рис. 47). 10 – фрагмент войлочной седельной подвески. (Т. XVI).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

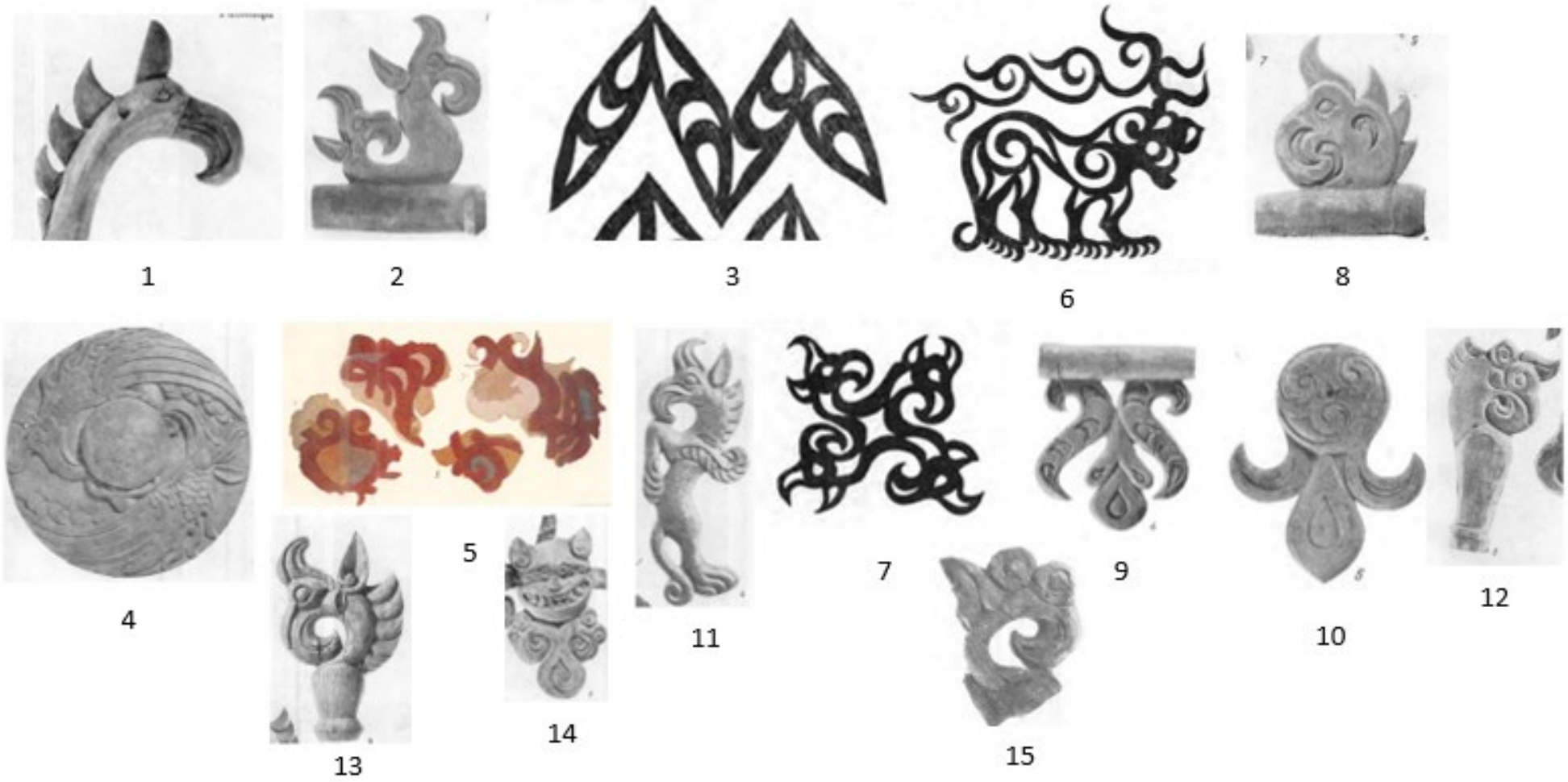


Таблица 15. Элемент полумесяц в искусстве могильника Туэкта.

1 – деталь украшения конской упряжи. (Т. С). 2 и 4 – детали украшений конской упряжи, орнаментированные налобная бляха и подвеска. (Т. CI). 3 – орнамент на рукавах. (Рис. 94). 5 – орнамент из фрагментов войлока. (Т. CXXVIII). 6 – аппликация на седельной покрышке с изображением рогатого тигра. (Рис. 87). 7 – кожаное украшение седла. (Рис. 88). 8 – уздечная подвеска. (Т. XCVIII). 9 – орнамент на уздечной подвеске. (Т. XC), 10 – уздечная подвеска с растительным орнаментом. (Т. LXXXIX). 11 – деталь украшения конской сбруи. (Т. XCVII). 12 – деталь украшения конской сбруи. (Т. XCVII). 13 – деталь украшения конской сбруи с образом хищной птицы. (Т. XCVIII). 14 –уздечная подвеска с образом кошачьего хищника. (Т. LXVII). 15 – деталь украшения конской сбруи с образом хищной птицы. (Т. CXIII).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

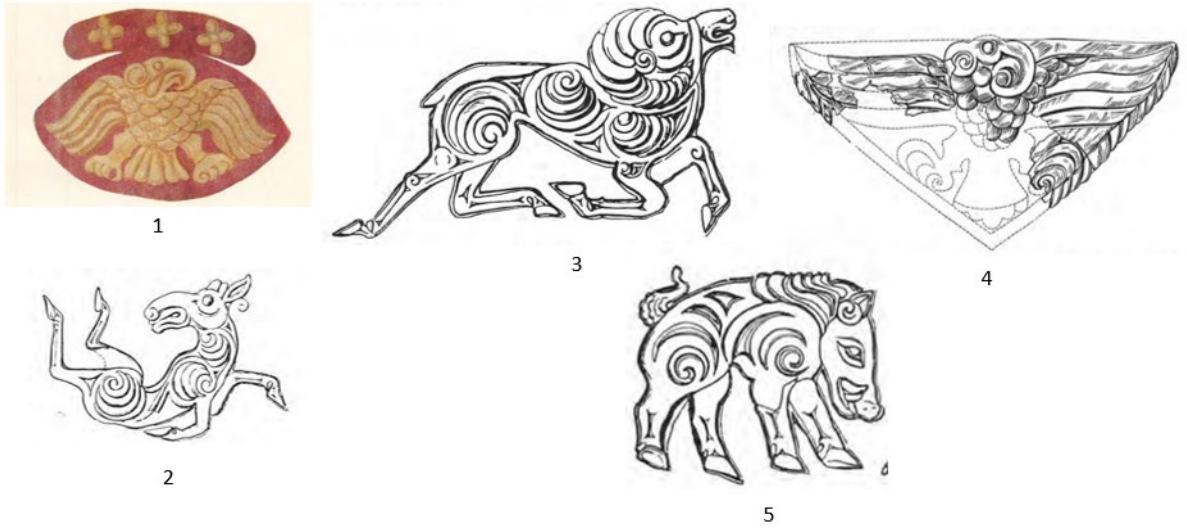


Таблица 16. Приём «продольное рифление» в искусстве к.2 мог. Башадар.

1 – украшение упора седла (Т. CXIX 1). 2 – образ лося на саркофаге-колоде (Рис 22). 3 – образ барана на сакофаге-колоде (Рис 26). 4 – бронзовая пластина с образом хищной птицы (Рис 37). 5 – образ кабана на саркофаге-колоде. (Рис 27).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

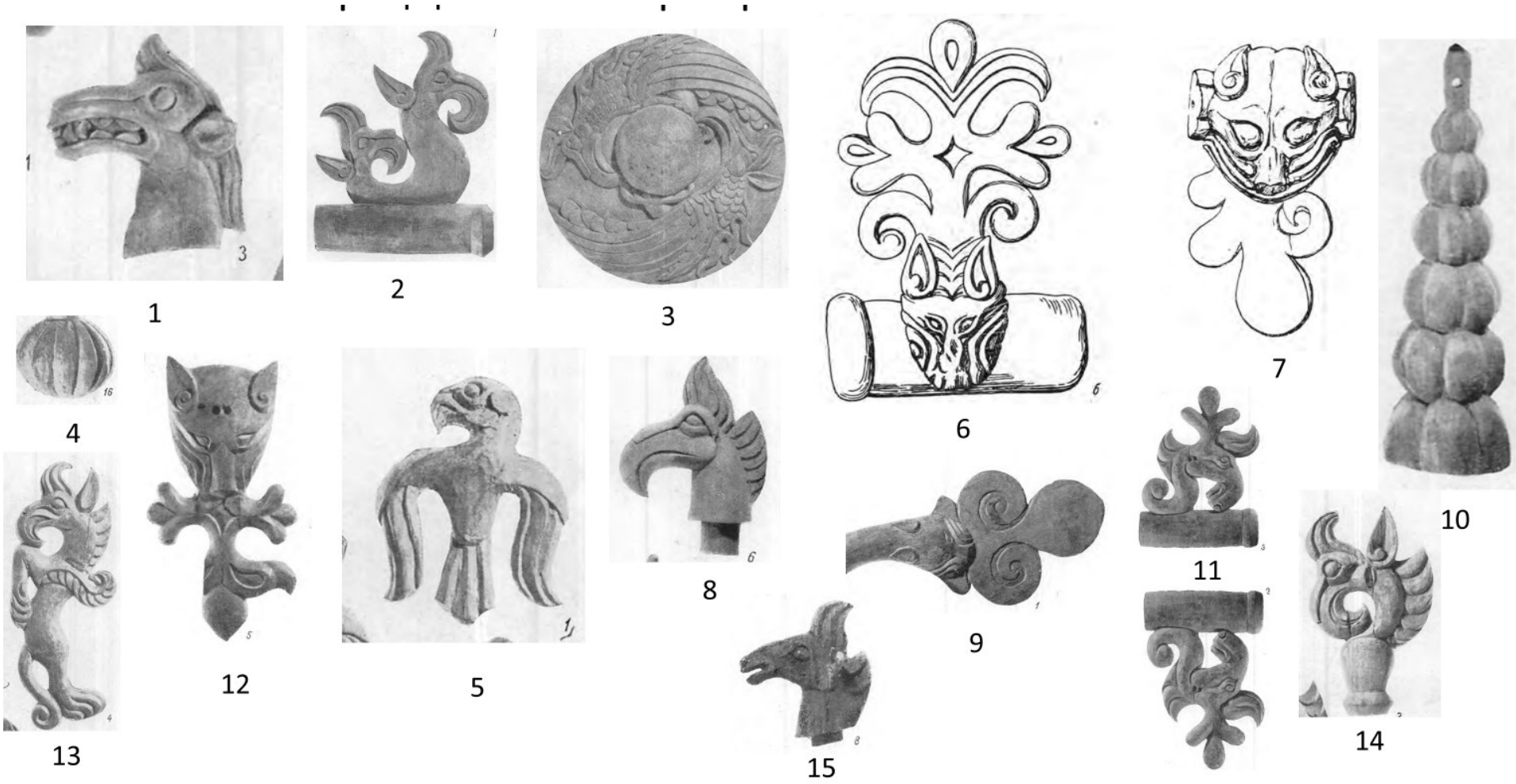


Таблица 17. Приём «продольное рифление» в искусстве могильника Туэкта.

1 – украшение конской сбруи. (Т. С). 2 – украшение конской сбруи, подвеска. (Т. CI). 3 – орнаментальная композиция с образами хищных птиц на налобной бляхе. (Т. CI). 4 – украшение конской сбруи. (Т. LXXV). 5 – украшение узды, образ хищной птицы (Т. XCVII). 6 – уздечная подвеска с образом кошачьего хищника. (Рис 92). 7 – украшение конской упряжи с образом кошачьего хищника (Рис. 104). 8 – украшения узды с орнитоморфными образами (Т. XCIX). 9 – окончание псалия с образом кошачьего хищника. (Т. XCV). 10 – седельная подвеска (Т. LXXVI). 11 – уздечная подвеска с образом коня. (Т. XCII). 12 – уздечная подвеска с образом кошачьего хищника. (Т. XCIV). 13 – украшение узды (Т. XCVII). 14 – украшение узды с образом хищной птицы. (Т. XCVIII). 15 – украшение узды. (Т. CXI).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 18. Элемент «пламевидный завиток» в искусстве к.2 мог. Башадар.
1 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXVII 2). 2 – фрагмент седельной покрышки (Т. CXXIII 1). 3 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXXIII). 4 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXXV 1). 5 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXXVI). 6 – фрагмент края седельной покрышки. (Рис. 47.) 7 – образ тигра на саркофаге-колоде. (Рис 21). 8 – фрагменты вырезанного из кожи образа оленя. (Рис 36).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

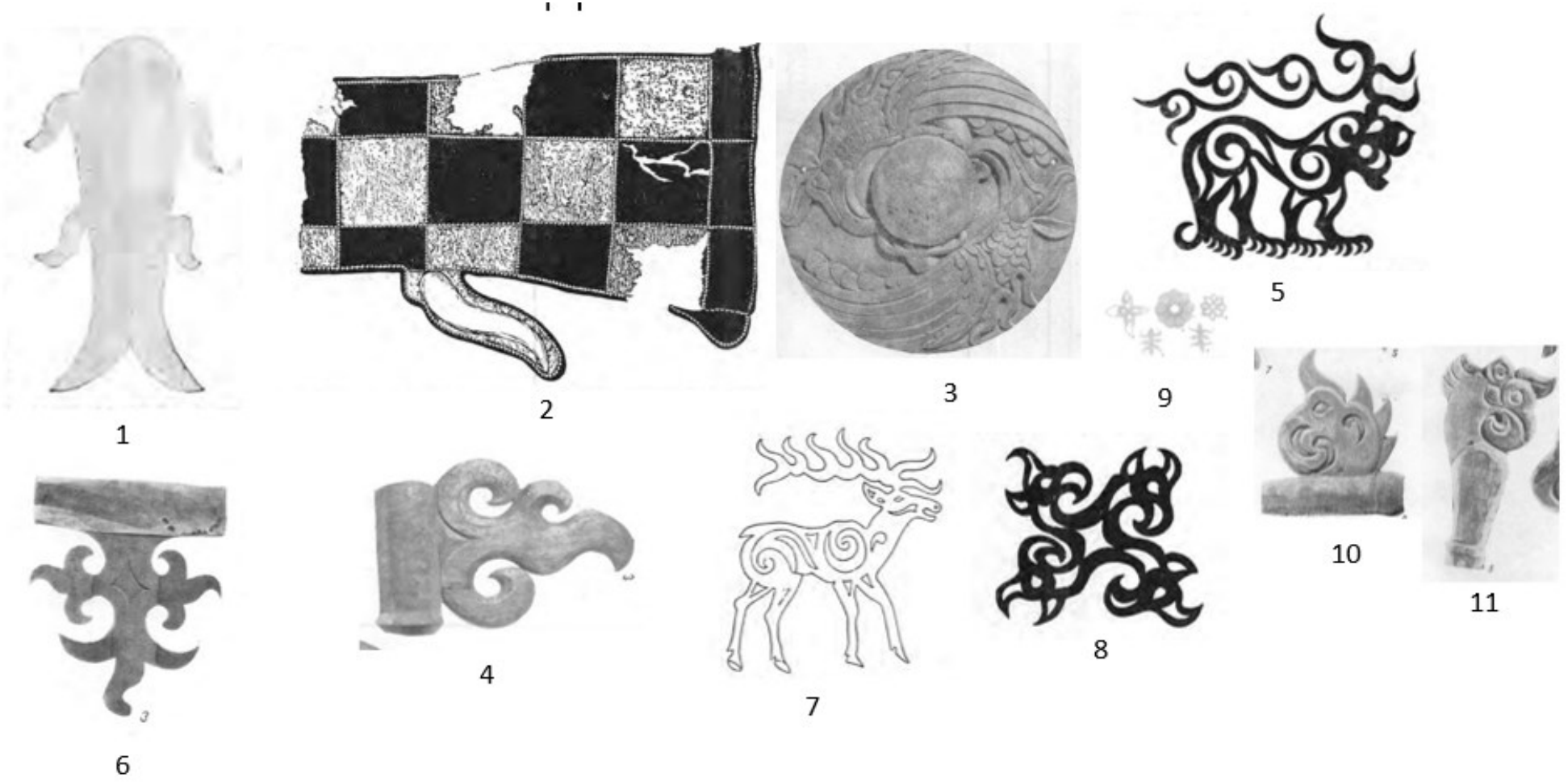


Таблица 19. Элемент «пламевидный завиток» в искусстве могильника Туэкта.

1 – золотые листки в виде рыб, подвески к конской упряжи. (Рис. 103), 2 – фрагмент седельной подвески. (Рис. 100). 3 – налобная конская бляха. (Т. CI). 4 – уздечная подвеска. (Т. LXXXVI). 5 – мотив орнамента на седельной покрышке – образ рогатого тигра. (Рис. 87). 6 – уздечная подвеска. (Т. LXXXIII). 7 – олень, вырезанный на саркофаге-колоде. (Рис. 60). 8 – украшение седла. (Рис. 88). 9 – золотые пластинки, покрывавшие украшения конской упряжи. (Рис. 99). 10 – уздечная подвеска с образом хищной птицы. (Т. XCVIII). 11 – украшение узды с орнитоморфным образом. (Т. XCVII).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

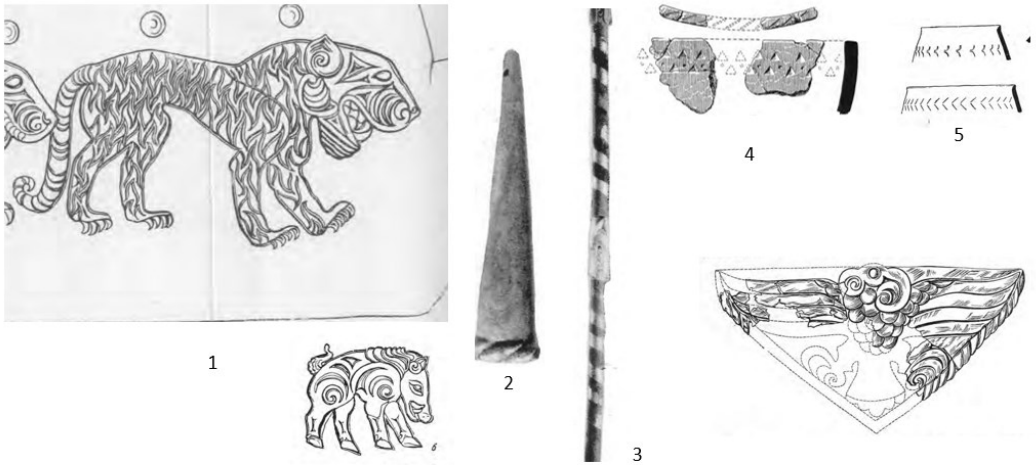


Таблица 20. Приём «поперечное рифление» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 –образ тигра на саркофаге-колоде. (Рис 21). 2 – седельная подвеска. (Т. XLVII.3). 3 – деревяное кнутовище нагайки. (Т.L.6). 4 – фрагмент сосуда. (Рис 42). 5 – фрагменты орнаментов на сосудах. (Рис 41). 6 – орнитоморфный образ на бронзовой пластине. (Рис 37). 7 – образ кабана на саркофаге-колоде. (Рис 27).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

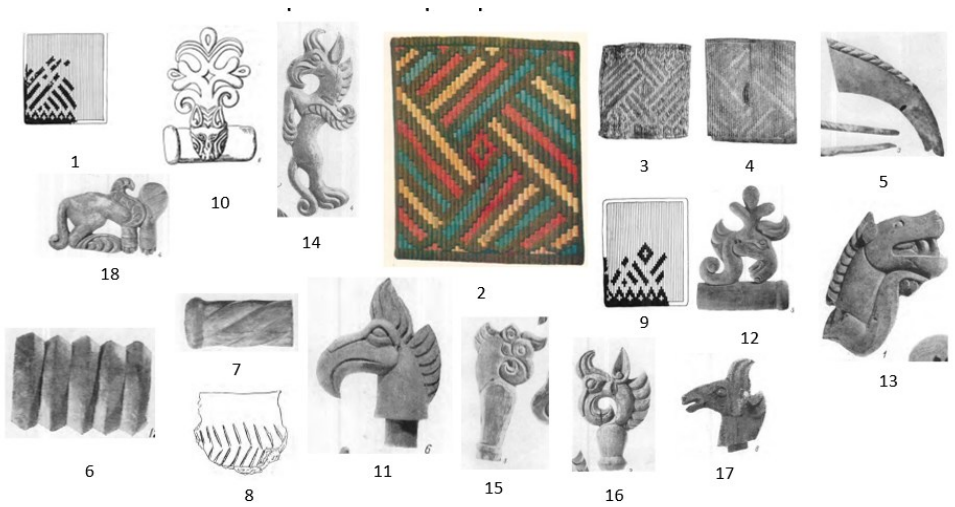


Таблица 21. Приём «поперечное рифление» в искусстве могильника Туэкта.

1 – орнамент на щите. (Рис. 74). 2 – орнамент на щите. (Т. CXXVII). 3 и 4 – орнаменты на щитах (Т. LXI). 5 – деревяный нахолкник. (Т. LXVI). 6 – украшение узды. (Т. LXXIV). 7 –украшение узды. (Т. LXXIV). 8 – фрагмент сосуда. (Рис. 93). 9 – орнамент на щите. (Рис. 73). 10 – украшение узды. (Рис 92). 11 – украшение узды с образом хищной птицы. (Т. XCIX). 12 – украшение узды. (Т. XCII). 13 – окончание псалия. (Т. XCIII). 14 – украшение узды. (Т. XCVII). 15 – украшение узды. (Т. XCVII). 16 – украшение узды с образом хищной птицы. (Т. XCVIII). 17 – украшение узды. (Т. CXI). 18 – украшение узды, образ кошачьего хищника. (Т. CII).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

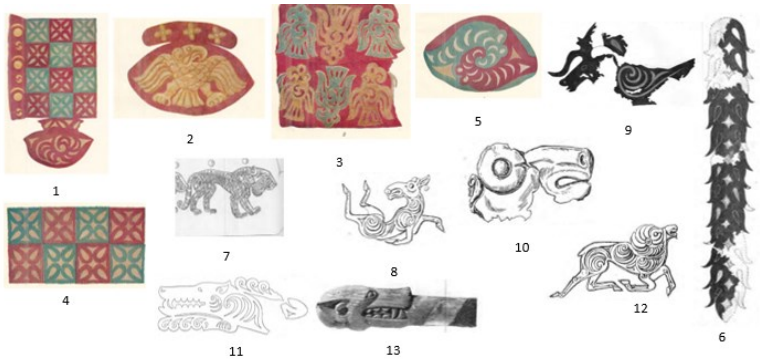


Таблица 22. Элемент капля в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – седельная покрышка с медальном на упоре седла. (Т. CXX). 2 – украшение седла. (Т. CXIX 1). 3 – фрагмент орнамента на седельной покрышке. (Т. CXVII 2). 4 – фрагмент орнамента на седельной покрышке. (Т. CXXI 1). 5 – орнамент с орнитоморфными образами на упоре седла. (Т. CXXI 2). 6 – вырезанное из кожи украшение в виде рыбы. (Рис. 34). 7 – образ тигра на саркофаге-колоде. (Рис 21). 8 – образ лося на саркофаге-колоде. (Рис 22). 9 – фрагменты кожаной аппликации с образом оленя. (Рис 36). 10 – образ копытного, бронза. (Рис 38). 11 – седельная подвеска в виде образа «волка». (Рис 48). 12 – образ барана на саркофаге-колоде. (Рис 26). 13 – украшение кнутовища нагайки с образом волчьей головы. (Т. L 1).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

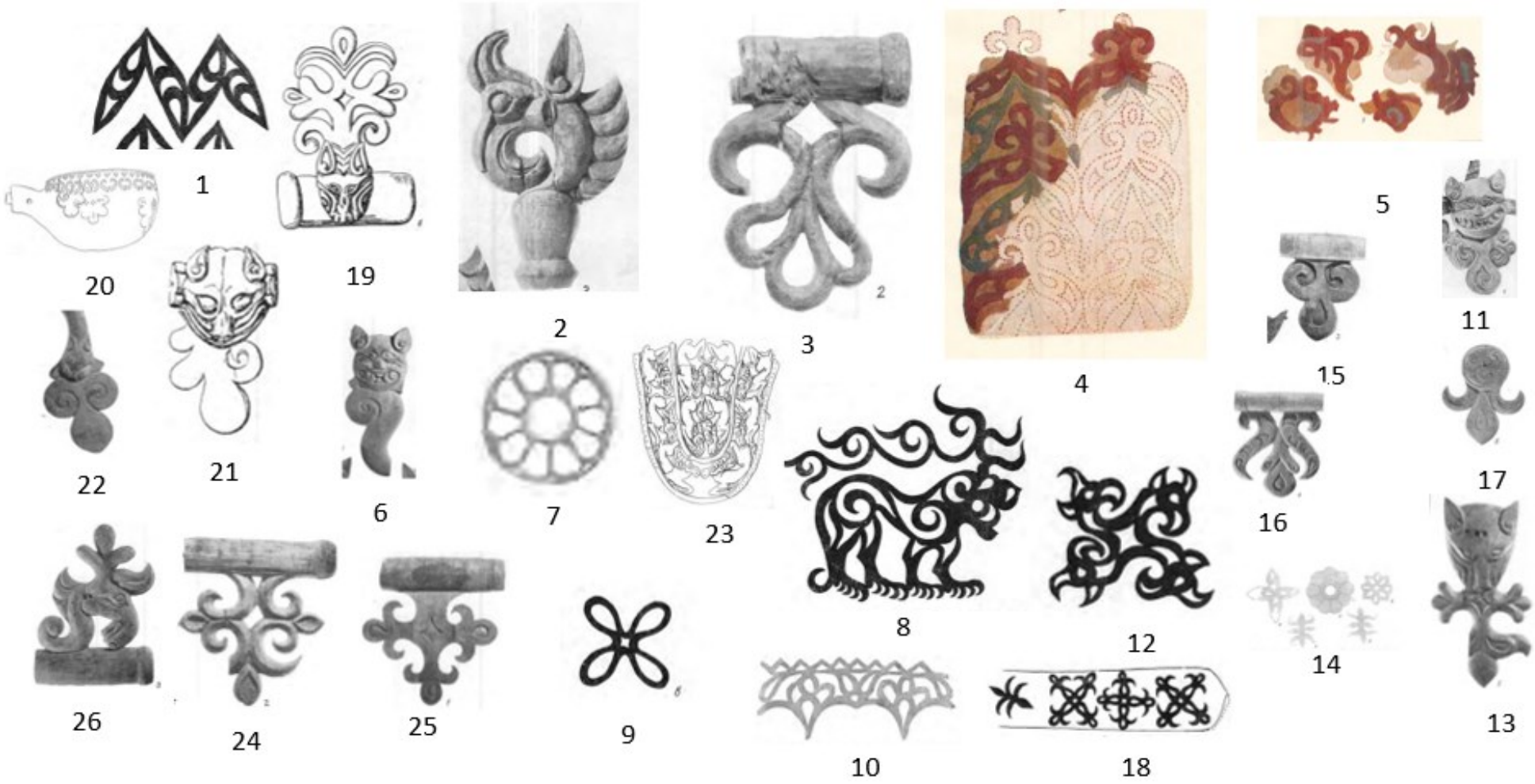


Таблица 23. Элемент капля в искусстве могильника Туэкта.

1 – орнамент на рукавах. (Рис. 94). 2 – украшение узды. (Т. XCVIII). 3 – украшение узды. (Т. CX). 4 –орнамент из войлока. (Т. CXXVIII). 5 – орнамент из войлока. (Т. CXXVIII). 6 – украшение узды с образом кошачьего хищника. (Т. XCIV). 7 – украшение одежды. (Рис. 97). 8 – образ рогатого тигра. (Рис. 87). 9 – украшение седельного ремня. (Рис. 84). 10 – украшение одежды. (Рис. 96). 11 – украшение конской упряжи. (Т. LXVII). 12 – седельное украшение. (Рис. 88). 13 – украшение конской упряжи. (Т. XCIV). 14 – украшения конской упряжи. (Рис. 99). 15 – украшение узды. (Т. LXXXI). 16 – украшение конской упряжи. (Т. XC). 17 – украшение узды. (Т. LXXXIX). 18 – украшения седельных ремней. (Рис. 85). 19 – уздечная подвеска. (Рис 92). 20 – орнамент на деревяном сосуде. (Рис. 66). 21 – украшение конской упряжи. (Рис. 104). 22 – окончание псалия. (Т. XCV). 23 – орнамент на бронзовой пластине. (Рис. 70). 24 – украшение узды. (Т. LXXXIII). 25 – украшение узды. (Т. LXXXII). 26 – украшение узды. (Т. XCII).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 24. Элемент «круг» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – седельная покрышка с медальном на упоре седла. (Т. CXX). 2 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXVII 2). 3 – орнамент с орнитоморфными образами на упоре седла. (Т. CXXI 2). 4 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXXIII 1). 5 – фрагмент украшения седла. (Т. CXXV 2). 6 – фрагмент седельной подвески. (Т. XVI 1). 7 – образ лося на саркофаге-колоде. (Рис 22). 8 – образ копытного, бронза. (Рис 38). 9 – фрагмент сосуда. (Рис 42). 10 – образ барана на саркофаге-колоде. (Рис 26). 11 – орнитоморфный образ на бронзовой пластине. (Рис 37).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

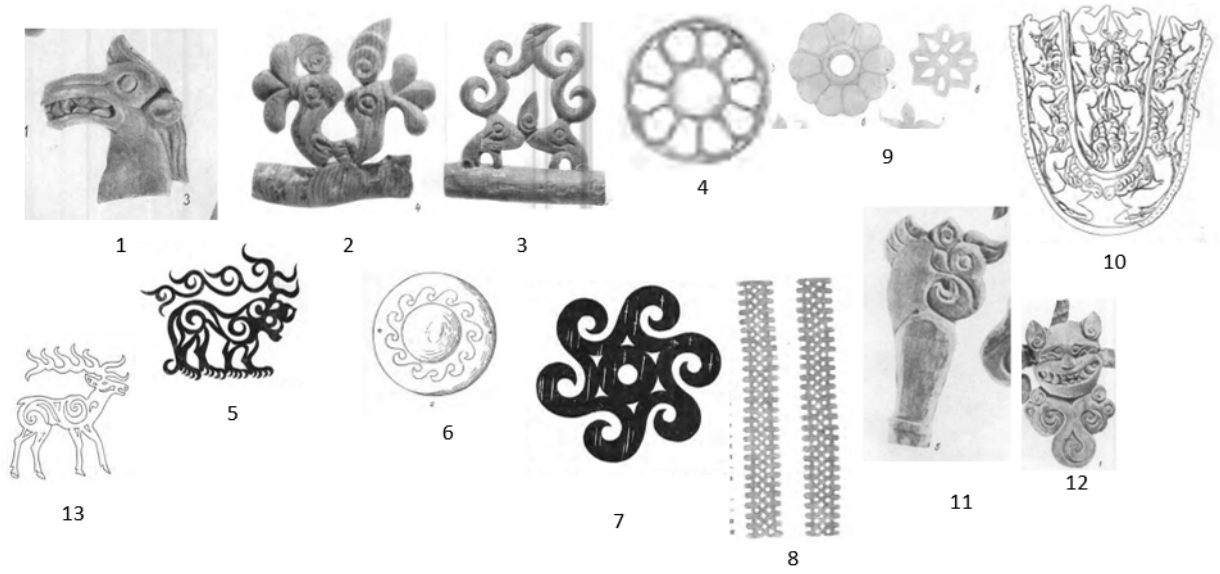


Таблица 25. Элемент «круг» в искусстве могильника Туэкта.

1 – украшение конской сбруи. (Т. С). 2 и 3 – уздечные подвески. (Т. СХ). 4 – украшение одежды. (Рис. 97). 5 – украшение седельной покрышки. (Рис. 87). 6 – конская налобная бляха. (Рис. 75). 7 – седельное украшение из бересты. (Рис. 90). 8 – орнамент на штанинах, вырезанный из кожи и покрытый золотом. (Рис. 69). 9 – украшение конской упряжи. (Рис. 99). 10 – орнамент на бронзовой пластине. (Рис. 70). 11 – украшение конской упряжи. (Т. XCVII). 12 – украшение конской узды. (Т. LXVII). 13 – образ оленя на саркофаге-колоде. (Рис. 60).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 26. Элемент «крест» в искусстве к. 2 мог. Башадар.

1 – украшение упора седла. (Т. CXIX 1). 2 – фрагмент седельной покрышки. (Т. CXIX 2). 3 – фрагмент края седельной покрышки. (Рис. 47).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 27. Элемент «крест» в искусстве могильника Туэкта.

1 – деревяные украшения конской сбруи. (Т. LXIV). 2 – орнамент на щите. (Т. CXXVII). 3 – орнамент на щите. (Рис. 73). 4 – орнамент на щите. (Рис. 74). 5 – украшения седельных ремней. (Рис. 84).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

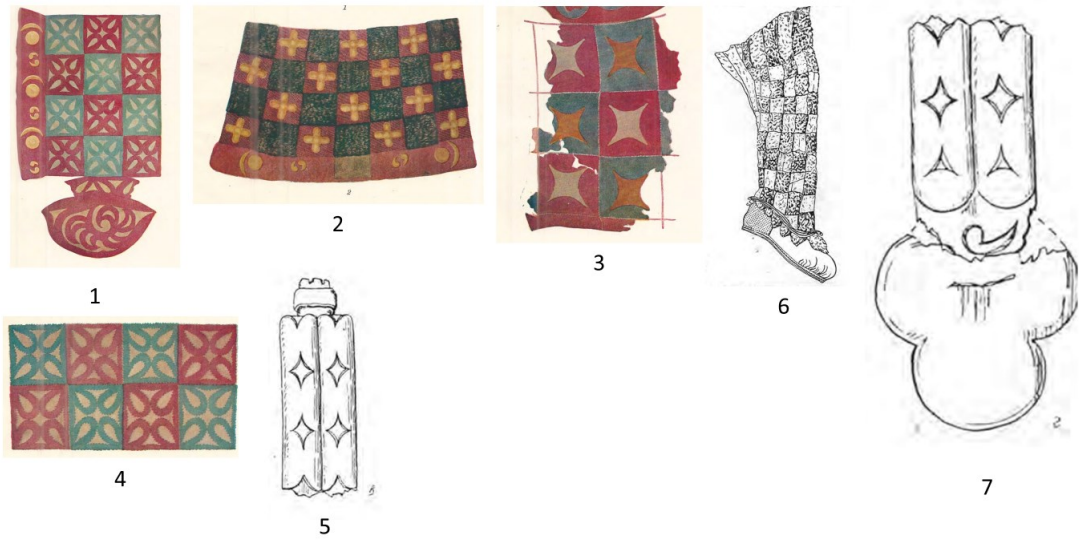


Таблица 28. Элемент «четырёхугольник» в искусстве к.2 мог. Башадар.

1 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXX). 2 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXIX 2). 3 – фрагмент орнамента на седельной покрышке. (Т. CXVIII 2). 4 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CXXI 1). 5 –украшение конской упряжи. (Рис. 49). 6 – мужской сапог. (Рис. 29). 7 – рис 49, 8 – рис. 22).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

Таблица 29. Элемент «четырёхугольник» в искусстве могильника Туэкта.

1 – орнамент древок стрел. (Т. CXXVII 1). 2 – фрагмент седельной подвески. (Рис. 100). 3 – орнамент на щите. (Т. CXXVII). 4 – орнамент на резной дощечке. (Т. LX). 5, 6 – орнамент на щитах. (Т. LXI). 7 – уздечная подвеска. (Т. LXXXIII. 8 – орнамент на щите. (Рис .73). 9 – седельное украшение. (Рис. 88). 10 – орнамент на штанинах, вырезанный из кожи и покрытый золотом. (Рис. 69). 11 – вырезанное из бересты седельное украшение. (Рис. 89). 12 – уздечная подвеска. (Т. LXXXV). 13 –уздечная подвеска. (Т. XCIX). 14 и 15 – украшения седельных ремней. (Рис. 85). 16 – украшение конской сбруи. (Рис 92). 17 – орнамент на сосуде. (Рис. 66). 18 – уздечная подвеска. (Т. LXXXII). 19 – украшение конской сбруи. (Т. XCIV).

Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

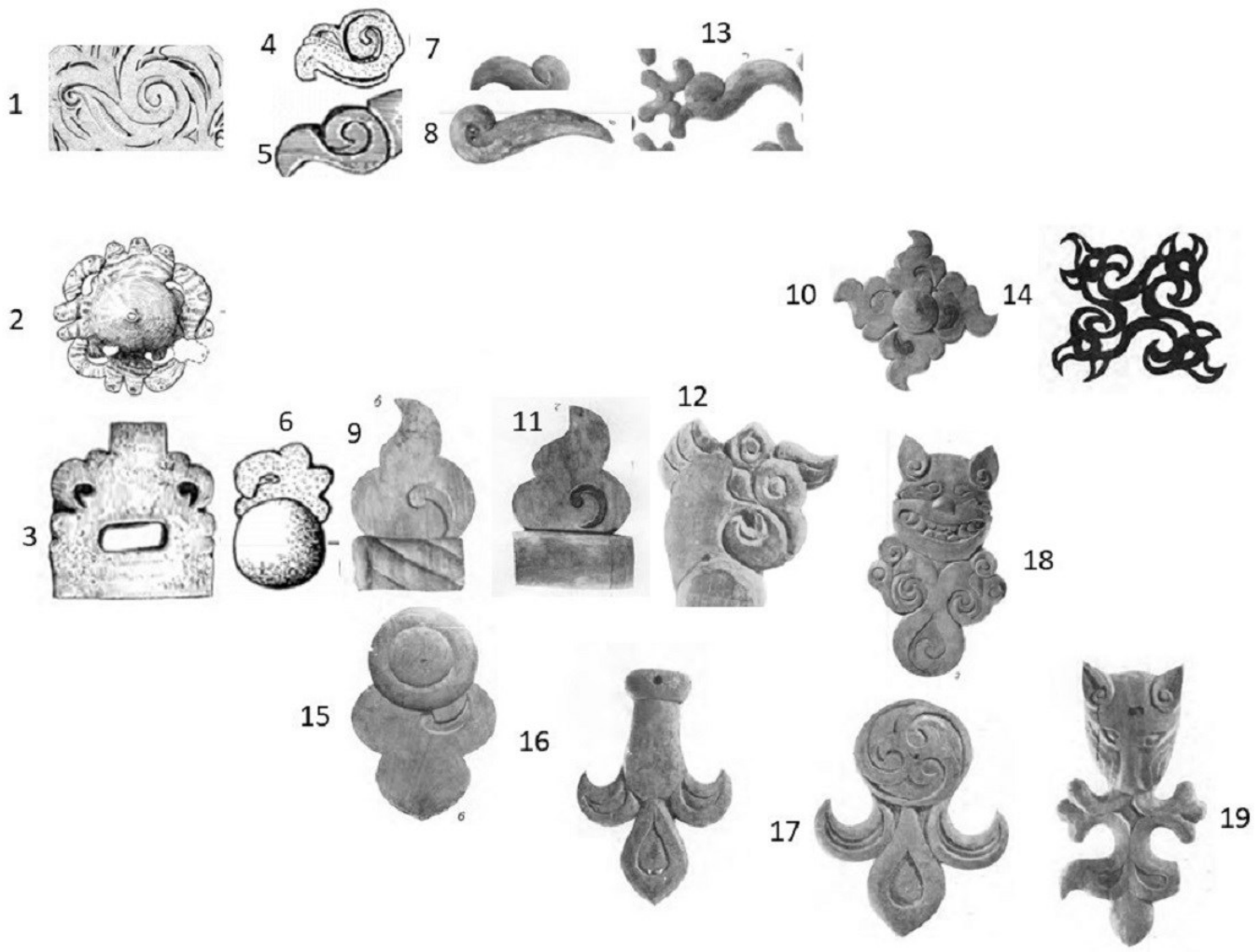


Таблица 30. Эволюции мотива «голова хищной птицы» в раннепазырыкском искусстве.

1 – фрагмент зеркала, к.27, Балык-Соок-1, 2 – фрагмент покрытия ворворки, к.27. Балык-Соок-1, 3 – фрагмент поясной фурнитуры, к.27, Балык-Соок-1, 4 – фрагмент конской сбруи, к.27, Тыткескень-6, 5 – фрагмент конской сбруи, к.5, Ала-Гаил, 6 – бронзовое украшение ремня, к.7, Кайнду, 7-9, 15 – фрагменты конской сбруи, к.2, Башадар, 10-14, 16-19 – фрагменты конской сбруи, к.1, Туэкта.

1-3 – иллюстрации из работы В.Д. Кубарева, П.И. Шульги Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула), Барнаул, 2007.4-6 – иллюстрация из книги П.И. Шульги снаряжение Верховой лошади в Горном Алтае и Верхнем Приобъе, Новосибирск, 2015. 7-19 – иллюстрации из книги С.И. Руденко «Культура населения Центрального Алтая в скифское время», Москва, 1960.

Рис. 44. Войлочные украшения седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Таблица. CXXVI)

Рис. 45 Подвеска. К. 11 мог. Берел.

Воспроизводится по (Самашев З. Берел. Алматы: Издательский дом «Таймас» 2011. Рис. 378).

Рис. 46. Навершие головного убора. Второй Пазырыкский курган. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

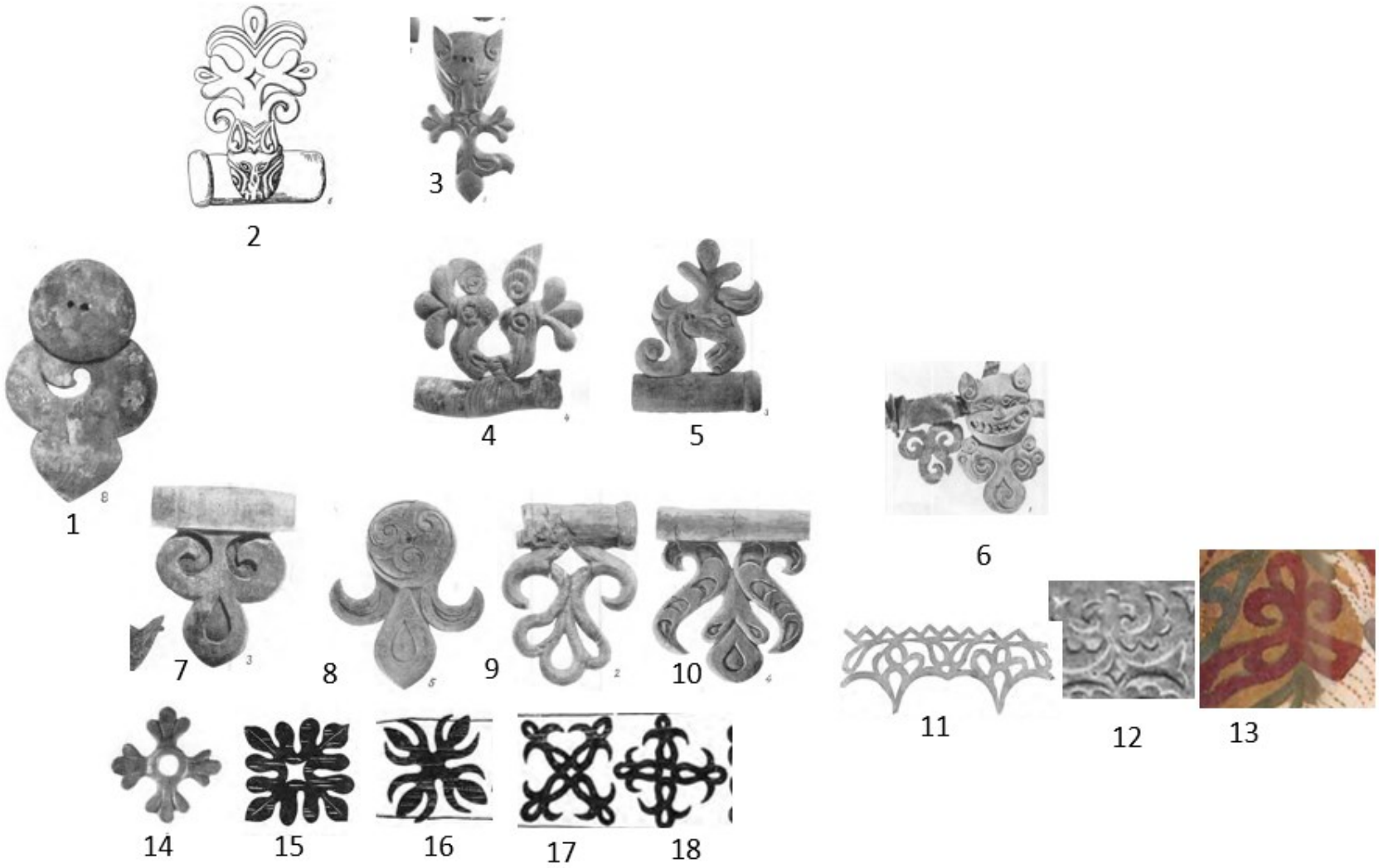


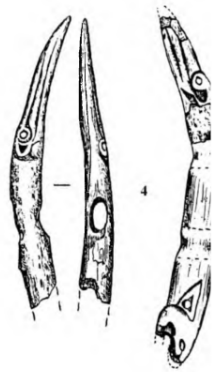
Таблица 31. Эволюции цветочного мотива в раннепазырыкском искусстве.

1 – уздечная подвеска, мог. Башадар, к. 2. 2 – уздечная подвеска, мог. Туэкта. 3 – уздечная подвеска, мог. Туэкта, 4 – 6 – уздечные подвески, мог. Туэкта. 7–10 – уздечные подвески, мог. Туэкта. 11 – украшение одежды, мог. Туэкта 12 – фрагмент орнамента на резной дощечке. 13 – орнамент из войлока. 14 – украшение конской сбруи, мог. Туэкта. 15 – берестяное украшение седла, мог. Туэкта. 16–18 – украшения седельных ремней, мог. Туэкта.

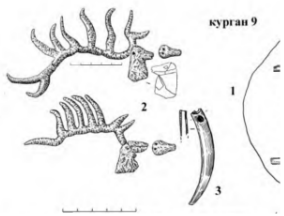
Источник всех изображений в таблице: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения в таблицах приложения выше, по месту первого упоминания иллюстрации.

Рис. 47. Орнамента на обуви. Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения горного Алтая в скифское время., т. XCIII

1



2



3

4

Таблица 32. Зооморфные образы в раннепазырыкском искусстве.

1 – нашивная бляшка из толстой золотой фольги. К. 19. Мог. Ала-Гаил-3. (Рис. 31). 2 – роговые псалии. К. 19. Мог. Ала-Гаил-3. (Рис. 31).3 – фрагменты головок оленей из золотой фольги. К. 9. мог. Ала-Гаил-3. (Рис. 29). 4 – украшение узды. К. 6 мог. Туэкта. (Рис. 9).

Источник изображений 1–3 в таблице: Кубарев В.Д., Шульга П.И. Пазырыкская культура (курганы Чуи и Урсула).

Источник изображения №4: Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. Номер рисунка, воспроизводимого из указанных монографий, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения в таблице.

Орнаментальный элемент / Образ	«Диагональное рифление/разделение»	Треугольник	Спираль
Олень	+		
Хищная птица		+	+

Таблица 33. Комбинации зооморфных образов и элементов в раннепазырыкских курганах (кроме Башадрских и Первого, Второго Туэктинских)

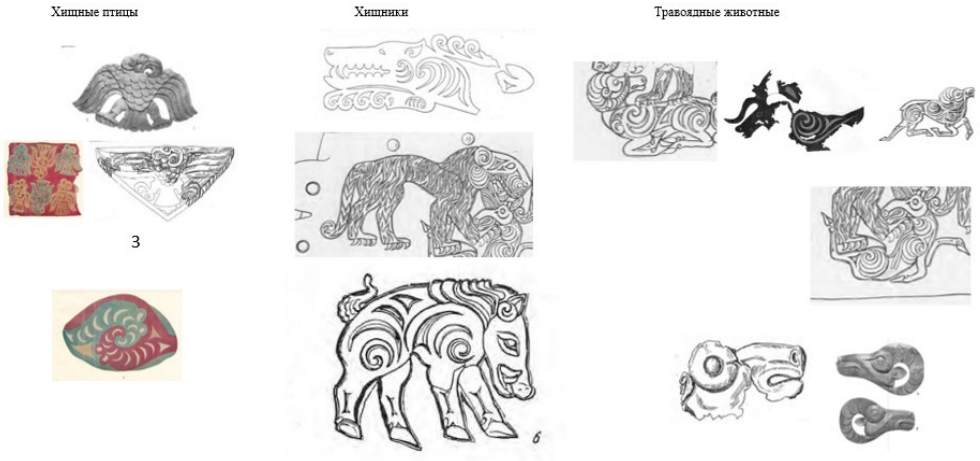


Таблица 34. Зооморфные образы с орнаментальными элементами во Втором Башадарском кургане

Орнаментальный элемент / Образ	Спираль	«Чешуя»	«Когти»	«Пламевидный завиток»	Продольное рифление	Треугольник	Запятая	«Сложная запятая»	Поперечное рифление	Капля	Полумесяц	Круг
Хищная птица	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+
Хищник	+	+	+	+		+	+	+	+	+		
Копытные травоядные		+	+	+	+	+	+			+		+

Таблица 35. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов во Втором Башадарском кургане.

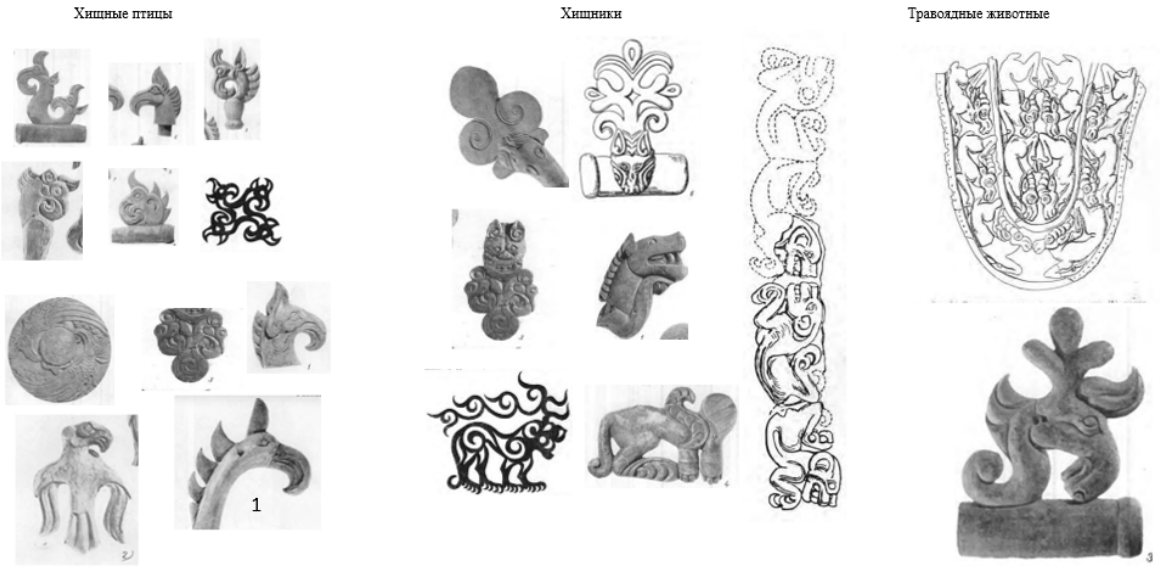


Таблица 36. Зооморфные образы с орнаментальными элементами в Первом Туэктинском кургане.

Орнаментальный элемент / Образ	Полумесяц	Продольное рифление	Пламевидный завиток	Чешуя	Запятая	Капля	Спираль	Круг	Поперечное рифление	Ромб	Треугольник
Хищная птица	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Хищники		+		+	+	+	+	+	+	+	
Копытные травоядные		+		+		+		+	+		

Таблица 37. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов в Первом Туэктинском кургане.

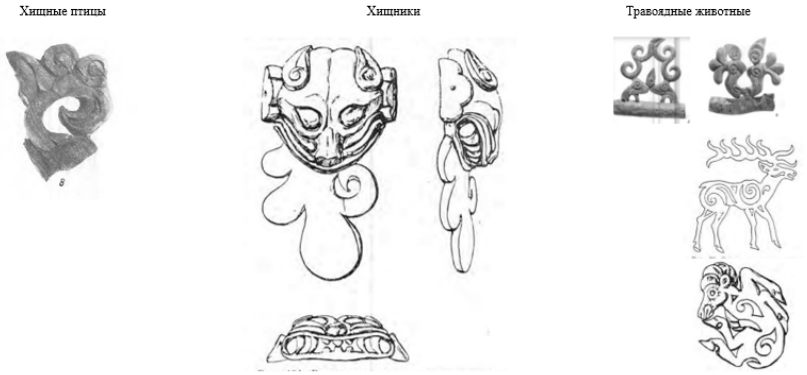


Таблица 38. Зооморфные образы с орнаментальными элементами во Втором Туэктинском кургане.

Орнаментальный элемент / Образ	Продольное рифление	Запятая	«Сложная» запятая	Треугольник	Спираль	«Когти»	«Чешуя»	Капля	«Пламевидный завиток»	Круг	Полумесяц
Хищная птица		+								+	+
Хищник	+	+					+	+			
Копытные тавоядные		+	+	+	+	+	+		+	+	

Таблица 39. Комбинации зооморфных образов и орнаментальных элементов во Втором Туэктинском кургане

Элемент / Категория	«Когти»	Спираль	Треугольник	Чешуя	Запятая	Сложная запятая	Полумесяц	Продольное рифление	Пламевидный завиток	Поперечное рифление	Капля	Круг	Ромб
Хищная птица		+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Хищник		+		+	+			+		+	+	+	+
Копытные травоядные	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	

Таблица 40. Сводная таблица по распределению элементов по категориям зооморфных образов могильнике Туэкта.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника)
К.2 мог. Башадар	
Хищная птица	89% (8 элементов из 9)
Копытные травоядные	67% (6 элементов из 9)
К.1 мог. Туэкта	
Хищная птица	100% (8 элементов из 8)
Копытные травоядные	62,5% (5 элементов из 8)
К. 2 мог. Туэкта	
Хищная птица	25% (1 элемент из 4)
Копытные травоядные	50%% (2 элемент из 4)
Могильник Туэкта	
Хищная птицы	100% (8 элементов из 8)
Копытные травоядные	87,5% (7 элементов из 8)

Таблица 41. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц
К.2 мог. Башадар	
Хищник	73% (8 из 11 элементов)
Копытные травоядные	73% (8 из 11 элементов)
К.1 мог. Туэкта	
Хищник	73% (8 элементов из 11)
Копытные травоядные	45% (5 элементов из 11)
К.2 мог. Туэкта	
Хищник	33% (1 элемент из 3)
Копытные травоядные	67% (2 элемент из 3)
Могильник Туэкта	
Хищник	73% (8 элементов из 11)
Копытные травоядные	73% (8 элементов из 11)

Таблица 42. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных
К.2 мог. Башадар	
Хищник	75% (6 элементов из 8)
Хищная птица	100% (8 элементов из 8)
К.1 мог. Туэкта	
Хищник	100% (5 элементов из 5)
Хищная птица	100% (5 элементов из 5)
К.2 мог. Туэкта	
Хищник	25% (2 элемента из 8)
Хищная птица	12,5% (1 элемент из 8)
Могильник Туэкта	
Хищник	64% (7 элементов из 11)
Хищная птица	82% (9 элементов из 11)

Таблица 43. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных (оленей/баранов/лосей.

Рис. 48. Орнаменты (аппликации?) на саркофаге-колоде. Второй Башадарский курган. Фотография Григорьевой А.Н.

Рис. 49. Орнаменты (аппликации?) на саркофаге-колоде. Второй Башадарский курган. Фотография Григорьевой А.Н.

Рис. 50. Бляха с изображением головы лошади. Первый Туэктинский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т. XCII)

Рис. 51. Бляха с изображением головы лошади при повороте на 180°. Первый Туэктинский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т. XCII)

Рис. 52. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т. CXXI)

Рис. 53. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т.CXIV)

Рис. 54. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т.CXVII)

Рис. 55. Накладка на упор седла. Второй Башадарский курган. Воспроизводится по (С.И. Руденко Культура населения Центрального Алтая в скифское время, 1960. Т.CXVIII)

Рис. 56. Сосуд, к. 12 могильника Тыткескень-VI. Воспроизводится по Кирюшин Ю. Ф., Степанова Н. Ф., Тишкин А. А. Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры. — Барнаул: Изд-во Алатйск. гос. ун-та, 2003 С. 179

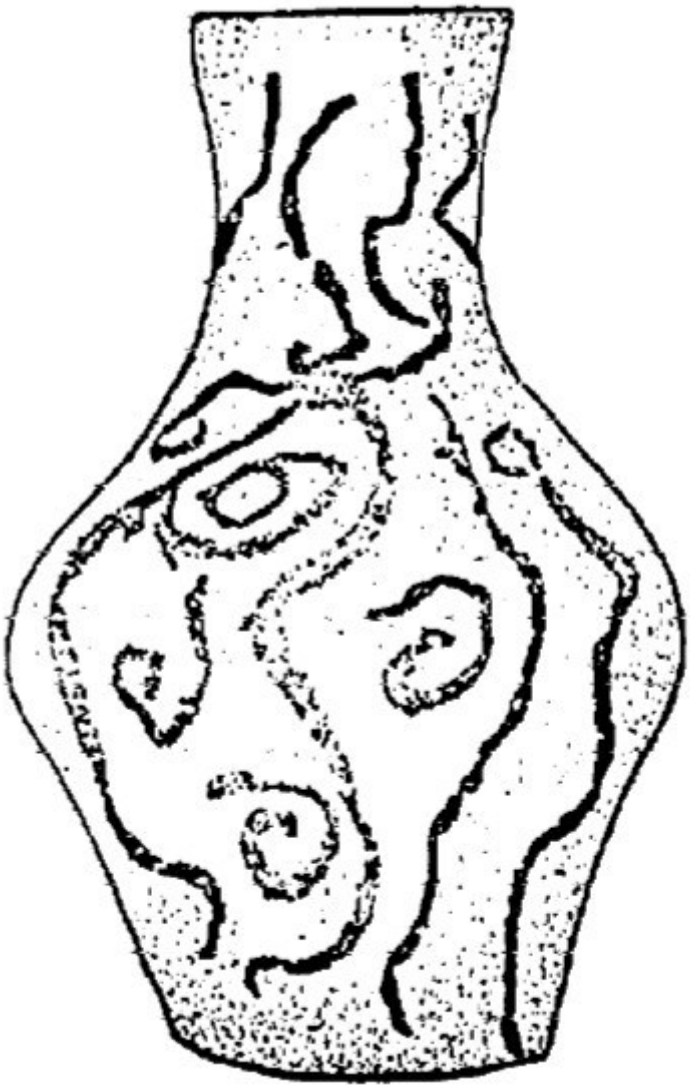


Рис. 57. Сосуд, к. № 24 могильника Сары-Кобы. Воспроизводится по Кирюшин Ю. Ф., Степанова Н. Ф., Тишкин А. А. Скифская эпоха Горного Алтая. Часть II: Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры. — Барнаул: Изд-во Алатйск. гос. ун-та, 2003 С. 229

Рис. 58. Подвеска в виде рыбы. Первый Пазырыкский курган. Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая. Т. CVII

Рис. 59. Изображение рогатого тигра. Второй Пазырыкский курган. Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая. Т.С

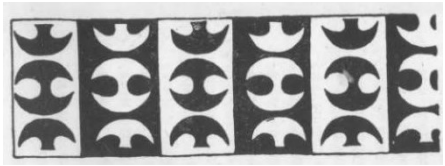


Рис. 60. Элемент «секира». Орнамент кожаного футляра конского хвоста. Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая. Рис. 141

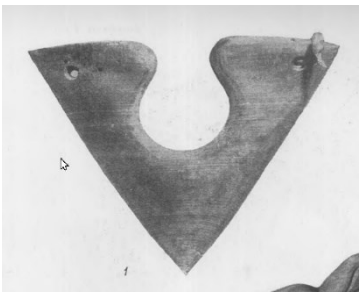


Рис. 61. Элемент «лист». Лобная подвеска. (Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая. Т. LII)

Рис. 62. Украшение конской сбруи. Второй Пазырыкский курган. Воспроизводится по С.И. Руденко Культура населения Горного Алтая, т. С

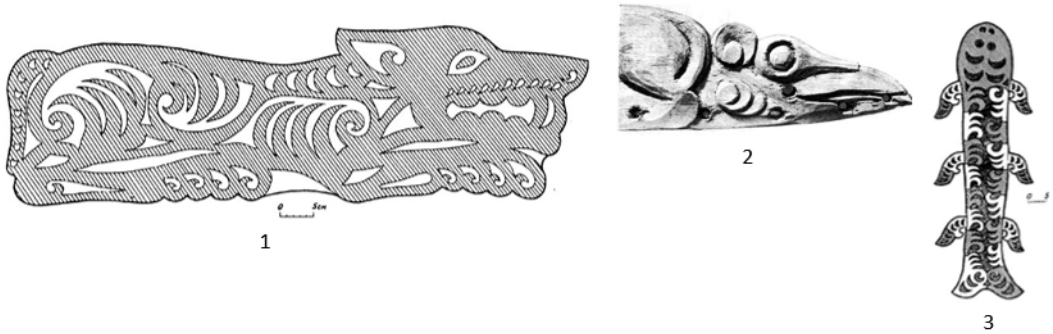


Таблица 44. Элемент «когти в искусстве могильника Ак-Алаха-1, к.1.
1 – седельная подвеска. (Рис. 48). 2 – деталь деревянной основы колчана с головой орнитоморфного образа. (Рис. 22). 3 – седельная подвеска. (Рис. 41).

Здесь и далее источник всех черно-белых изображений в таблицах по материалам к. 1 мог. Ак-Алаха-1, к. Кутургунтас и к. мог. Ак-Алаха-3: Полосьмак Н.В. Стерегущие золото грифы. Источник всех цветных изображений в этой же серии таблиц: Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

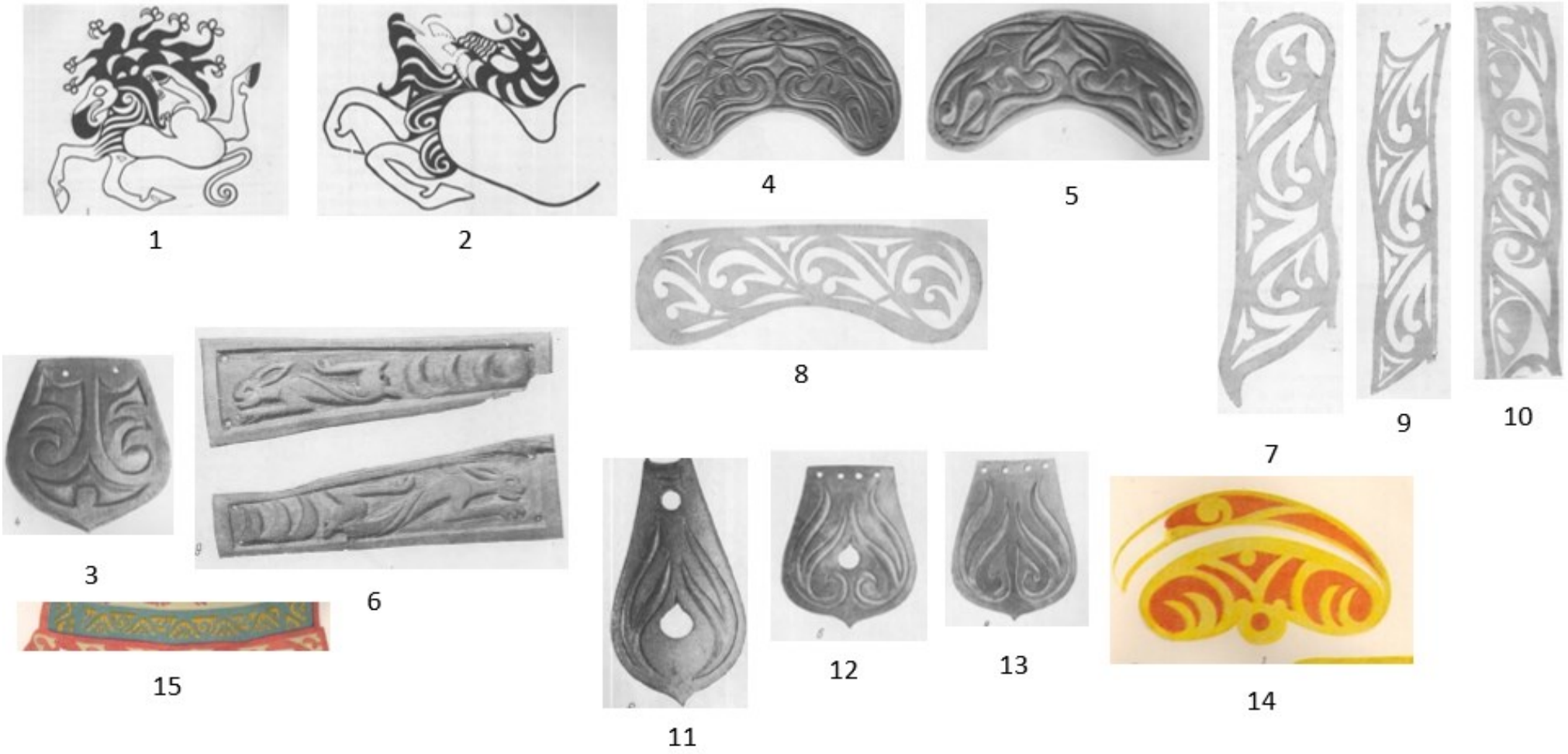


Таблица 45. Элемент «когти в искусстве могильника Пазырык.

1 – образ миксоморфного существа на татуировке. (Рис. 182, к.2). 2 – образ миксоморфного существа на татуировке. (Рис. 185, к.2).

3 – украшение конской упряжи. (Т. LVII, к.3). 4 – украшение седла. (Т. XLVIII, к.3). 5 – украшение седла. (Т. LIII, к.3). 6 – седельное украшение. (Т. LIV, к.3). 7 – украшение подпружного ремня. (Рис. 118, к.3). 8 – украшение седла. (Рис. 116, к.3). 9 – украшение седельного ремня. (Рис. 117, к.3). 10 – украшение подпружного ремня. (Рис. 120, к.3). 11 – украшение узды. (Т. XLVIII, к.3). 12,13 – украшения узды. (Т. XLVII, к.3). 14 – украшение седла. (Т. CIV, к.3).

15 – орнамент на войлочном чепраке. (Т. CI, к.5).

Здесь и далее источник всех изображений в таблицах с материалами могильника Пазырык: Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы. Также в скобках указывается и номер кургана, к материалам которого относится изображение.

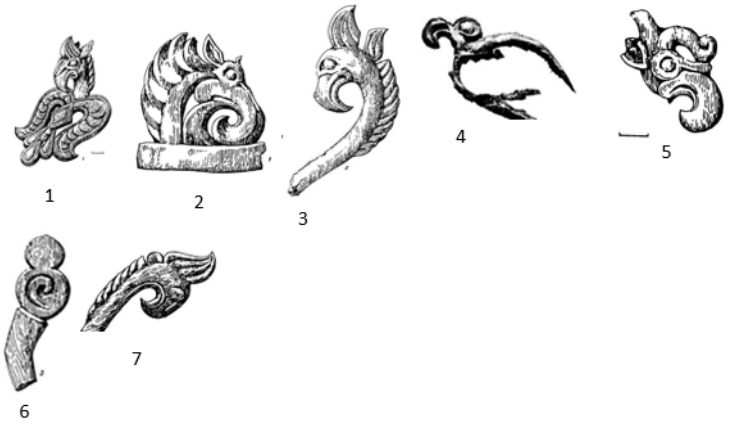


Таблица 46. 1 Элемент «спираль» в искусстве кургана Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1.

1 – украшения упряжи коня. (Рис. 111. к. Кутургунтас). 2 – украшение узды. (Рис. 110. к. Кутургунтас). 3 – окончание псалия. (Рис. 110. к. Кутургунтас). 4 – кожаная фигурка птицы. (Рис. 99. к. Кутургунтас). 5 – фрагмент деревянного украшения конской упряжи. (Рис. 107. к. Кутургунтас). 6 – окончание псалия. (Рис. 66. к.1 мог. Ак-Алаха-1). 7 – окончание псалия. (Рис. 58. к. 1 мог. Ак-Алаха-1).

Таблица 46. 2 Элемент «спираль» в могильниках Ак-Алаха-3 к.1 и Олон-Курин-Гол-10 к.1.

8 – окончание псалия. (Рис. 42. к. 1 мог. Ак-Алаха-3). 9 – окончание псалия. (Рис. 59. к. 1 мог. Ак-Алаха-3). 10 – псалий с орнитоморфными изображениями на концах (Рис. 54. к. 1 мог. Ак-Алаха-3). 11 – украшение узды. (Рис. 54. к. 1 мог. Ак-Алаха-3). 12 – украшение узды. (Рис. 56. к. 1 мог. Ак-Алаха-3). 13 – украшение женской гривны. (Рис. 47. к. 1 мог. Ак-Алаха-1).

14 – украшение узды. (Рис. 59. к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10). 15 – украшение головного убора (человека). (Рис. 188. к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10).

Здесь и далее источник всех изображений в таблицах с материалами к. 1 мог. Ак-Алаха-1: Полосьмак Н.В. Всадники Укока, в таблицах с материалами к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10 – Молодин В.И. Парцингер Г. Цэвээндорж Д. Замёрзшие погребальные комплексы пазырыкской культуры на южных склонах Сайлюгема (Монгольский Алтай). Номер рисунка или таблицы, воспроизводимой из указанных монографиях, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы. Также в скобках указывается и номер кургана, к материалам которого относится изображение.

Таблица 47. Элемент «спираль» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – украшение конской упряжи (Рис. 378). 2 – украшение седла. (Рис. 390). 3 – украшение конской упряжи. (Рис. 353). 4 – налобная бляха. (Рис. 357). 5 – развилка, украшение конской упряжи с растительным орнаментом. (Рис. 358). 6 – уздечные подвески. (Рис. 380). 7 – украшения седла. (С. 121).

Здесь и далее источник всех изображений в таблицах с материалами к.11 мог. Берел: Самашев З. Берел. Номер рисунка или страницы, воспроизводимой из указанной монографии, приводится в круглых скобках после описания каждого изображения таблицы.

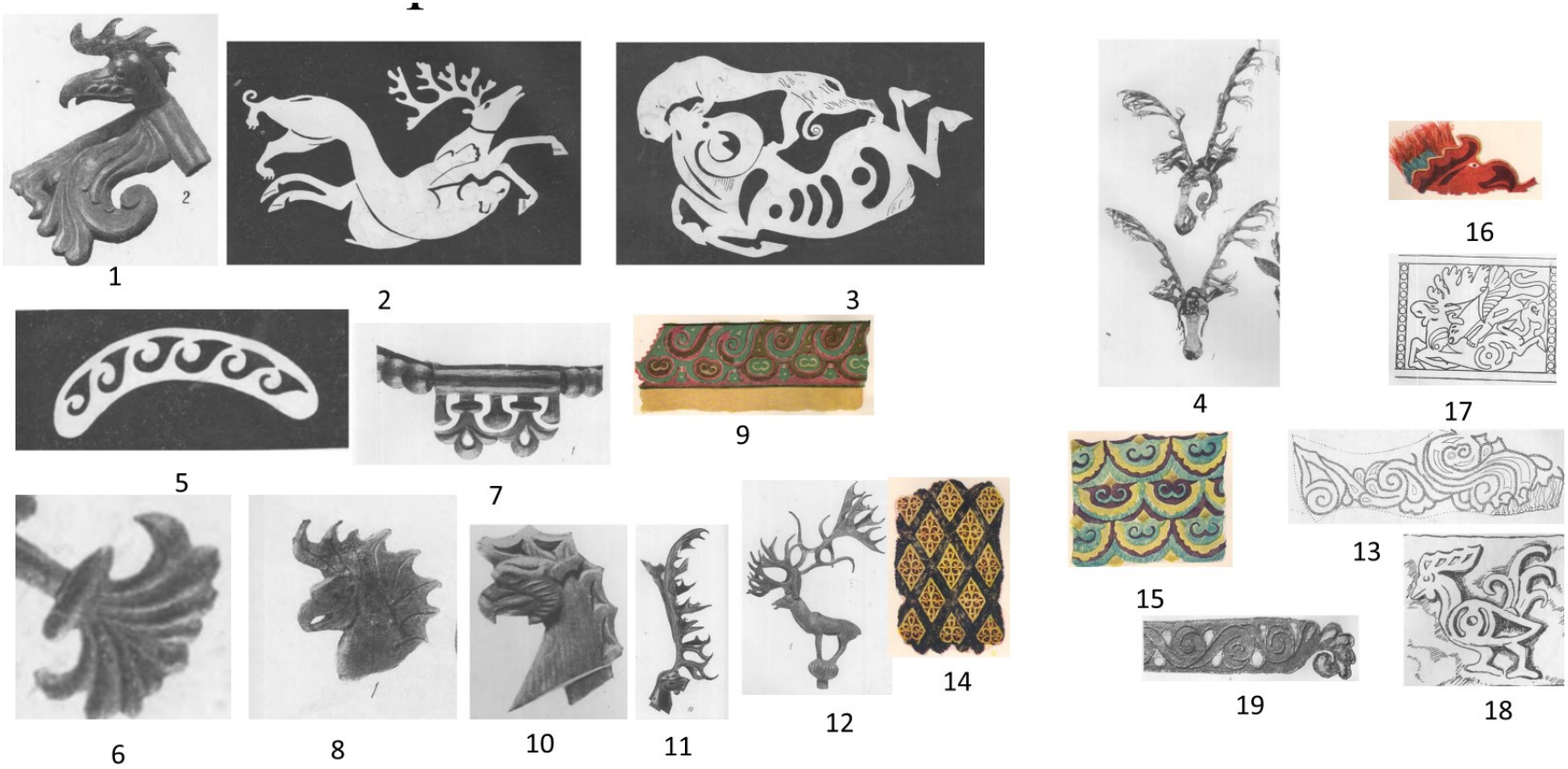


Таблица 48. 1 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 1: материалы курганов 1–2.

1 – украшение узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 2 – аппликация на седельной покрышке. (Рис. 158, к.1). 3 – аппликация на седельной покрышке. (Рис. 160, к. 1). 4 – конский головной убор. (Т. LXXI, к. 1). 5 – украшение седла. (Рис. 110, к. 1). 6 – окончание псалия. (Т. XXXII, к.1). 7 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 8 – украшение конской упряжи. (Т. XXXIII, к.1).

9 – орнамент по верхнему краю чулка (Т. XCIV, к. 2). 10 – украшение конской упряжи (Т. LXXXIII , к. 2). 11 – конский убор (Т. LXXVIII , к. 2). 12 – навершие с образом оленя (Т. LXXIX, к. 2). 13 – орнамент на женской обуви. (Рис. 66, к. 2). 14 – орнамент на головном уборе (человека). (Т. XCVI , к. 2). 15 – орнамент на суме. (Т. XCI, к. 2). 16 – украшение конской упряжи. (Т. CVII, к.2). 17 – орнамент на кожаном покрывале. (Рис. 55. к.2. 18 – орнамент на ремне. (Рис. 71, к.2). 19 – конец пояса. (Т. XXVII, к.2).

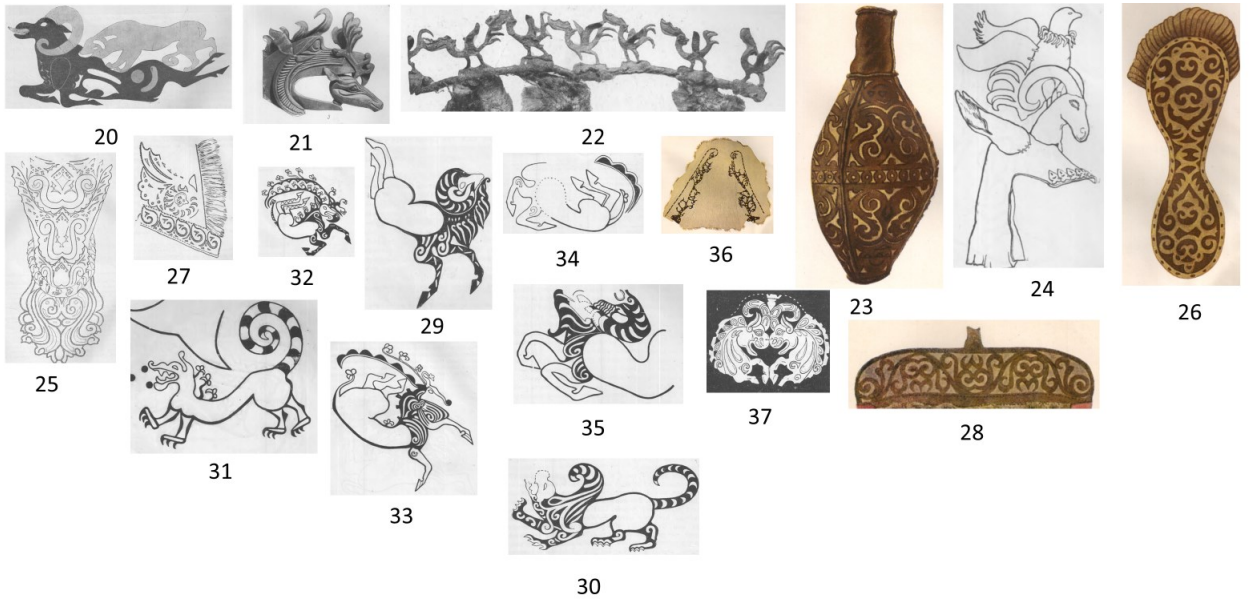


Таблица 48. 2 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 2: материалы курганов 1–2.

20 – украшение седельной покрышки. (Рис. 159, к.2). 21 – деталь навершия (Т. LXXXIII, к.2). 22 – украшение головного убора (человека). (Т. XXVI, к.2). 23 – орнамент на сосуде. (Т. XCIII , к.2). 24 – головной убор (Рис. 137, к.2). 25 – орнамент женской обуви. (Рис. 67. к.2). 26 – орнамент на подошве женской обуви. (Т. XCIII, к.2). 27 – деталь орнамент нагрудника. (Рис. 65, к.2). 28 – орнамент на суме. (Т. XCIV, к.2). 29 – татуировка. (Рис. 174, к.2). 30 – татуировка. (Рис. 179. к.2). 31 – татуировка. (Рис. 180, к.2). 32 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 33 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 34 – татуировка. (Рис. 184, к.2). 35 – татуировка. (Рис. 185, к.2). 36 – спинка мужской одежды. (Т. XCII, к.2). 37 – композиция с фигурами козлов на бронзовой пластине. (Рис. 74, к.2).

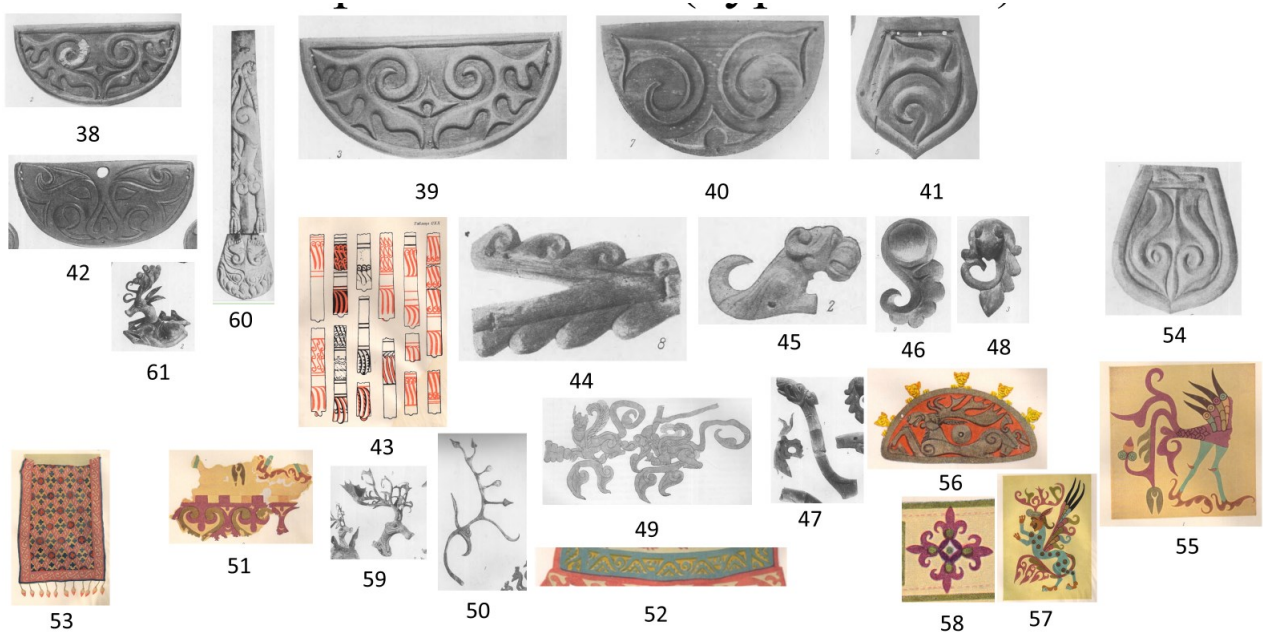


Таблица 48. 3 Элемент «спираль» в материалах курганов Пазырык. Часть 3: материалы курганов 3–5

38,39 – украшения седла. (Т. LIII, к.3). 40 – украшение седла. (Т. LVII, к.3). 41 – украшение узды. (Т. LVII, к.3,). 42 – украшение седла. (Т. XLVIII, к. 3). 43 – орнаменты на древках стрел (Т. CXX, к.3). 44 – орнамент на детали конской упряжи. (Т. LVI, к.3). 45 – деталь украшения седла. (Т. LIV, к.3). 46 –украшение узды. (Т. L, к.3).

47 – псалий (Т. LXIV, к.4). 48 –украшение узды. (Т. LXIV, к.4). 49 – украшение узды. (Рис. 125, к.4). 50 – вырезанный из кожи образ хищной птицы. (Т. LXXXIV, к.4).

51 – фрагмент орнамента на войлочном ковре. (Т. XC, к.5). 52 – фрагмент орнамента на чепраке. (Т. CI, к.5). 53 – орнамент на чепраке. (Т. CIII, к.5). 54 – украшение узды. (Т. LXX, к.5). 55 – образ миксоморфного существа на войлочном ковре. (Т. XC, к.5). 56 –украшение седла. (Т. CVI, к.5). 57 – образ миксоморфного существа на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5). 58 – мотив орнамента на войлочном ковре. (Т. XCV, к.5). 59 – образ на конском головном уборе. (Т. LXXII, к.5). 60, 61 – детали конского снаряжения. (Т. LXVIII, к.5).

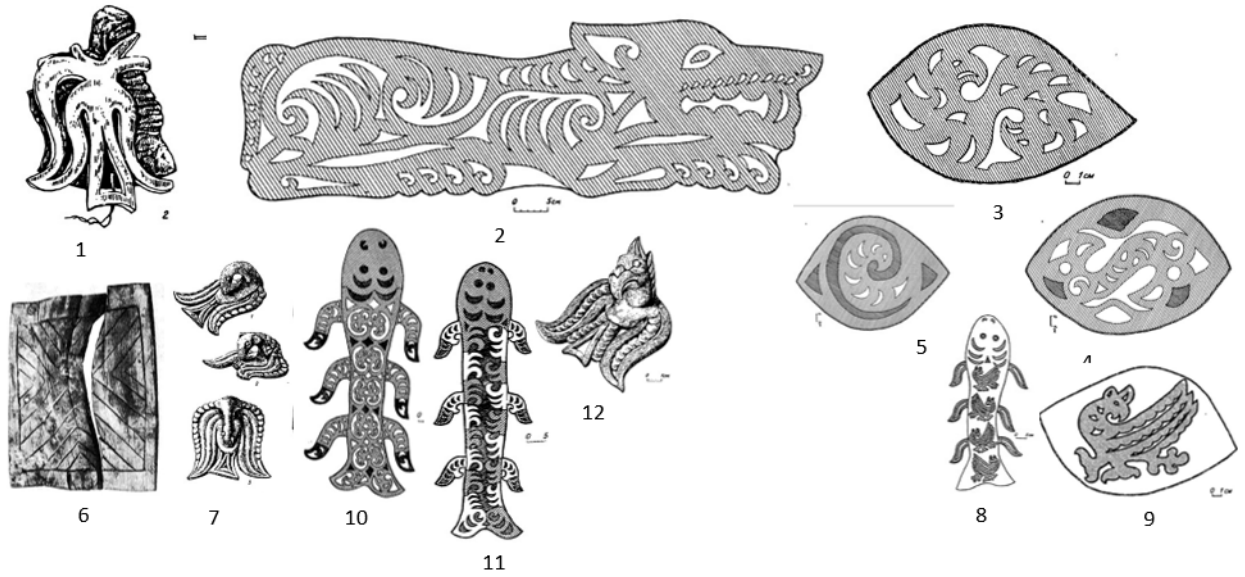


Таблица 49. 1. Элемент треугольник в материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-1.

1 – кожаная аппликация на сумочке. (Рис. 30). 2 – седельная подвеска. (Рис. 48). 3 – украшение седла. (Рис. 40). 4 – украшение седла. (Рис. 44), 5 – украшение седла. (Рис. 50). 6 – орнамент на щите. (Рис. 27). 7 – украшения узды. (Рис. 64). 8 – седельная подвеска. (Рис. 52). 9 – украшение седла. (Рис. 52). 10 – седельная подвеска. (Рис. 45). 11 – седельная подвеска. (Рис. 41). 12 – украшение узды. (Рис. 59).

Таблица 49. 2. Элемент треугольник в материалах к. 1 могильника Ак-Алаха-3

13, 14 – украшения узды. (Рис. 54). 15 – украшение гривны. (Рис. 47). 16 –деталь украшения седла. (Рис. 139). 17 – татуировка. (Рис. 151).

Таблица 50. 1 Элемент треугольник в материалах 1–2 курганов мог. Пазырык.

1, 2 – аппликации на саркофаге-колоде. (Рис. 17, к. 1). 3 – орнамент на войлочном ковре. (Т. LXXXIX, к.1). 3.1 – львиная голова, изображение на ковре. (Рис. 20, к. 1). 4 – украшение седельной покрышки. (Рис. 164, к. 1). 5 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 6 – орнамент на щите. (Т. LXXXVII, к.1). 7 – орнамент на нагривнике. (Рис. 173, к.1). 8 – украшение седельной покрышки. (Т. CXI, к.1). 9 –украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.1). 10 – украшение седельной покрышки. (Рис. 156, к. 1). 11 – украшение седельной покрышки. (Рис. 162, к. 1). 12 – украшение седельной покрышки. (Рис. 163, к. 1). 13,14 – украшения седла. (Рис. 110, к. 1). 15,16 – украшения седельных ремней. (Рис. 111, к. 1). 17 – седельная подвеска. (Т. CXII, к.1). 18 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к.1).

19 – аппликация на саркофаге-колоде. (Рис. 18, к. 2). 20 – орнамент на сумке. (Т. XCII, к.2). 21 – украшение узды. (Т. C, к. 2).

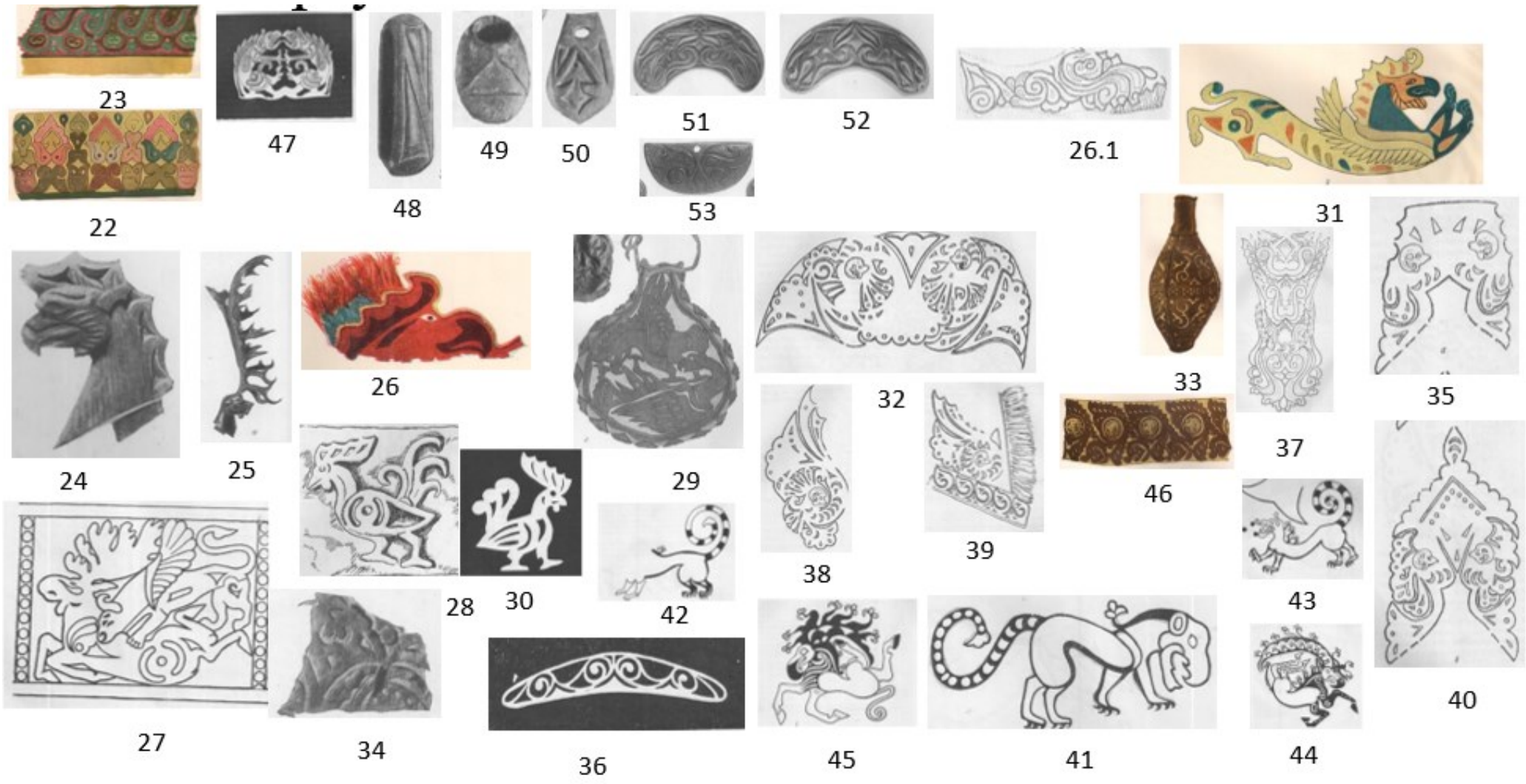


Таблица 50. 2 Элемент треугольник в материалах 2–3 курганов мог. Пазырык.

22 – орнамент из войлока. (Т. LXXXIX, к. 2). 23 – орнамент на мужском чулке. (Т. XCIV, к. 2). 24 – деталь украшения навершия. (Т. LXXXIII , к. 2). 25 –подвеска с образом оленя (Т. LXXVIII, к. 2). 26.1 – орнамент на обуви. (Рис. 66, к.2). 26 – украшение конской упряжи. (Т. CVII, к.2). 27 – мотив орнамента на ковре. (Рис. 55, к.2). 28 – украшение ремня. (Рис. 71, к.2). 29 – орнамент на сумочке. (Т. XXIII, к.2). 30 – украшения на кувшине. (Рис. 44, к.2). 31 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 32 – мотив орнамента на шубе. (Рис. 62, к.2). 33 – орнамент на кувшине. (Т. XCIII , к.2). 34 –лоскут меховой одежды. (Т. LXXIV, к.2). 35 – фрагмент орнамента на шубе. (Рис. 63, к.2). 36 – украшение седла. (Рис. 110, к.2). 37 – украшение обуви. (Рис. 67, к.2). 38 – деталь орнамента на шубе. (Рис. 64, к.2). 39 – фрагмент орнамента на шубе. (Рис. 65, к.2). 40 – фрагмент орнамента на шубе. (Рис. 63, к.2). 41 – татуировка. (Рис. 177, к.2). 42 – татуировка. (Рис. 178, к.2). 43 – татуировка. (Рис. 180, к.2). 44 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 45 – татуировка. (Рис. 182, к.2, 46 – фрагмент украшения одежды. (Т. XCIII, к.2). 47 – орнаментированные образы на бронзовой пластине. (Рис. 75. к.2).

48 – украшение узды. (Т. XLVII, к.3). 49 – украшение узды. (Т. XLVIII, к.3). 50 – украшение узды. (Т. LVII, к.3). 51 – украшение седла. (Т. XLVIII, к.3). 52 – украшение седла. (Т. LIII, к.3). 53 – украшение седла. (Т. XLVIII, к. 3).

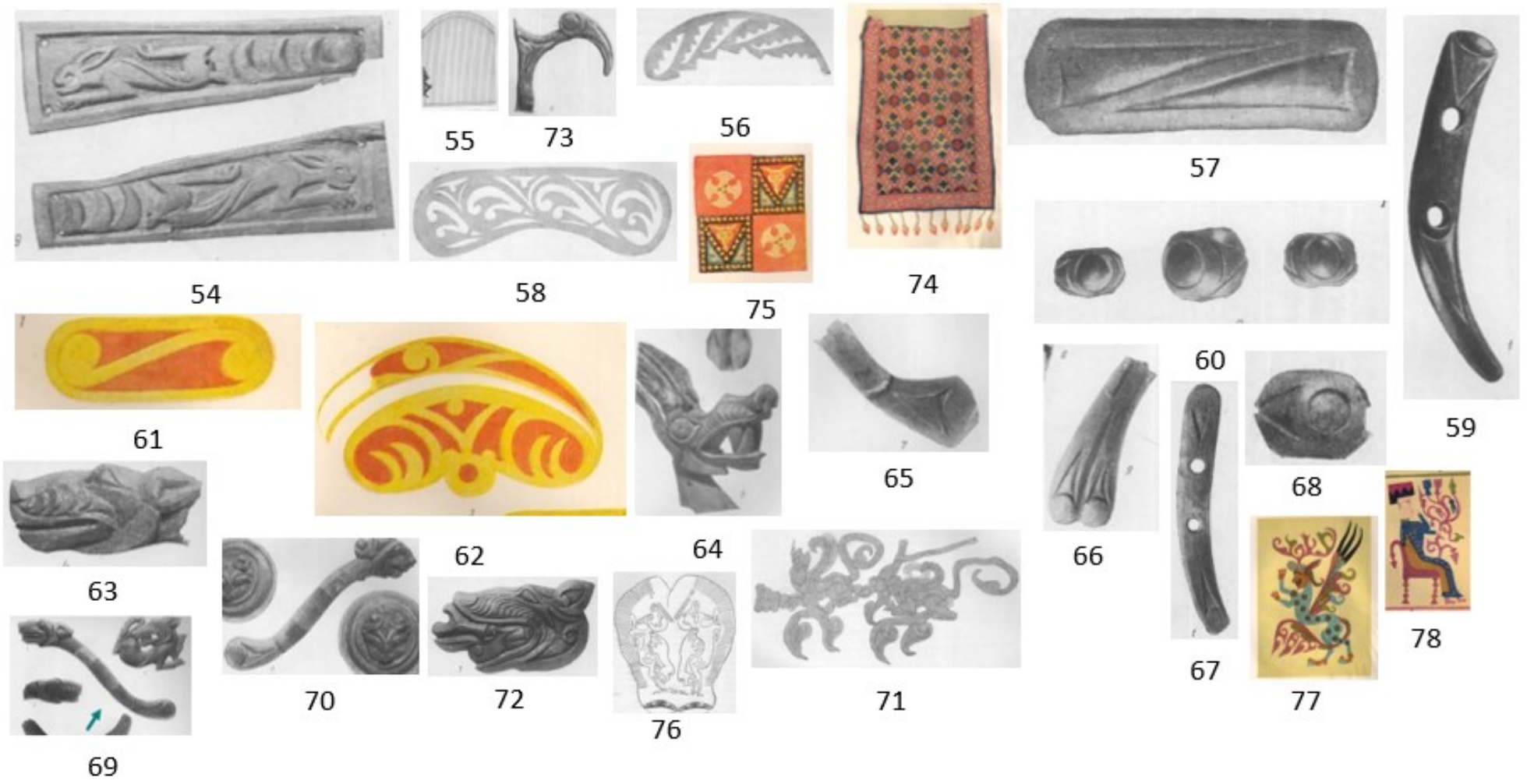


Таблица 50. 3 Элемент треугольник в материалах 3–5 курганов мог. Пазырык.

54 – деталь украшения конской упряжи. (Т. LIV, к.3). 55 – орнамент на щите. (Рис. 155, к.3). 56 – украшение седла. (Рис. 123, к.3). 57 – украшение конской сбруи. (Т. XLVII , к.3). 58 – украшение седла. (Рис. 116, к.3). 59,60 – орнаментированные детали конской узды. (Т. XLVII, к.3). 61,62 – украшения седла. (Т. CIV, к.3).

63 – украшение узды. (Т. LXII, к.4). 64 – украшение узды. (Т. LXV, к.4). 65 – деталь псалия. (Т. LXIII, к.4). 66 – деталь псалия. (Т. LXIV, к.4). 67, 68 – детали псалиев. (Т. LX, к.4). 69 – псалий. (Т. LXII, к.4). 70 – псалий. (Т. LXIII, к.4). 71 – украшение узды. (Рис. 125, к.4). 72 – украшение узд. (Т. LXII, к.4).

73 – украшение узды. (Т. LXX, к.5). 74 – орнамент на чепраке. (Т. CIII, к.5). 75 – деталь украшения седла. (Т. CVII, к.5). 76 – украшение седельной покрышки. (Рис. 100. к.5). 77 – орнаментированный образ на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5). 78 – фрагмент сцены на войлочном ковре. (Т. XCV, к.5).

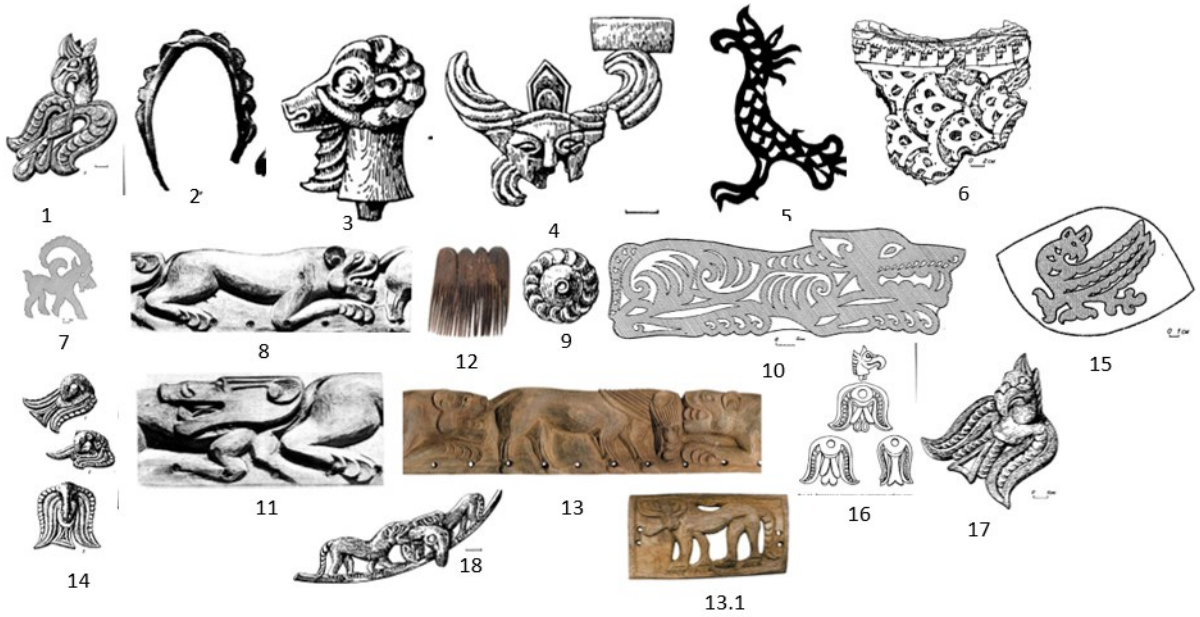


Таблица 51. 1 Элемент «чешуя» в материалах кургана Кутургунтас и к.1 могильника Ак-Алаха-1

1 – украшение конской упряжи. (Рис. 111. К. Кутургунтас). 2 – деталь украшения коня. (Рис. 99. к. Кутургунтас). 3 – деталь украшения конской сбруи. (Рис. 105. К. Кутургунтас). 4 – антропоморфный образ. (Рис. 114. к. Кутургунтас). 5 – кожаная аппликация. (Рис. 101, к. Кутургунтас). 6 –фрагмент кожаной сумочки. (Рис. 104, к. Кутургунтас).

К. 1. Мог. Ак-Алаха-1: 7 – украшение седла. (Рис. 49). 8 – деталь украшения колчана. (Рис. 24). 9 – бляха для крепления колчана к поясу. (Рис. 20). 10 – седельная подвеска. (Рис. 48). 11 – деталь украшения колчана. (Рис. 23). 12 – гребень. (Рис. 33). 13 – украшение горита. (Рис. 36). 13.1 – поясная пряжка. (Рис. 111). 14 – украшение узды. (Рис. 64). 15 – украшение седла. (Рис. 53). 16 – украшение конской упряжи. (Рис. 61). 17 – украшение конской упряжи. (Рис. 59). 18 – фрагмент гривны из мужского погребения. (Рис. 28).

Таблица 51. 2 Элемент «чешуя» в материалах к.1 могильника Ак-Алаха-3 и к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10

К. 1 мог. Ак-Алаха-3: 19 – псалий. (Рис. 42). 20,21,22,23 – детали конской узды. (Рис. 59). 24 – псалий. (Рис. 58). 25 – украшение упряжи. (Рис.60). 26 –украшение гривны, фигурка кошачьего хищника. (Рис. 47). 27 – фрагмент кожаных аппликаций. (Рис. 130). 28 – украшение женского парика. (Рис. 100). 29 – украшения женского парика. (Рис. 101). 30 – украшение седельной покрышки. (Рис. 139). 31 – татуировка. (Рис. 151).

32 – гривна. (Рис. 237, мог. Олон-Курин-Гол-10, к.1.)

1 2

Таблица 52. Элемент «чешуя» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – украшение конской упряжи. (Рис. 378). 2 – украшение конского убора. (Рис. 319).

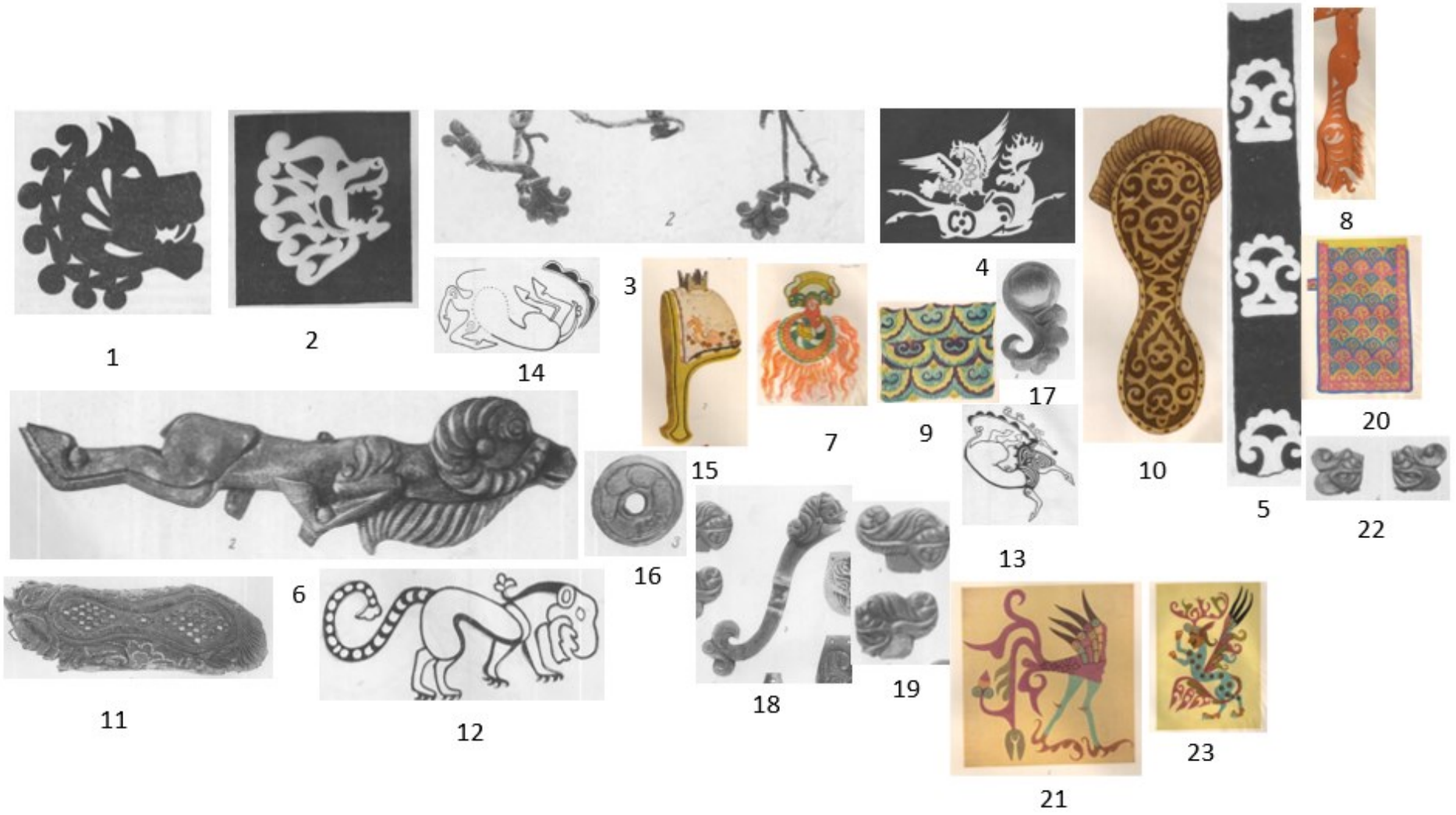


Таблица 53. Элемент «чешуя» в материалах курганов мог. Пазырык.

1 – львиная голова, изображение на ковре. (Рис. 20, к. 1). 2 – украшение седельной покрышки. (Рис. 164, к.1). 3 – детали псалиев. (Т. XXXIII, к. 1). 4 – украшение седельной покрышки. (Рис. 161, к. 1). 5 – орнамент на седельном ремне. (Рис. 111, к. 1). 6 –псалий. (Т. XXXIV, к. 1). 7 – седельная подвеска. (Т. CXII, к. 1). 8 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к.1).

9 – орнамент на кожаной супе. (Т. XCI, к. 2). 10 – орнамент на обуви. (Т. XCIII , к.2). 11 – орнамент на обуви. (Т. XXV, к.2). 12 – татуировка. (Рис. 177, к.2). 13 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 14 – татуировка. (Рис. 184, к.2).

15– орнамент на головном уборе. (Т. XCVI, к.3). 16 – деталь конской упряжи. (Т. XLVIII, к.3). 17 – деталь конской упряжи. (Т. L, к.3). 18,19 – детали конской упряжи. (Т. LVI, к.3).

20 – орнамент на чепраке. (Т. CII, к.5). 21 – образ на войлочном ковре. (Т. XC, к. 5). 22 – детали конской упряжи. (Т. LXIX, к.5). 23 – образ на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5).

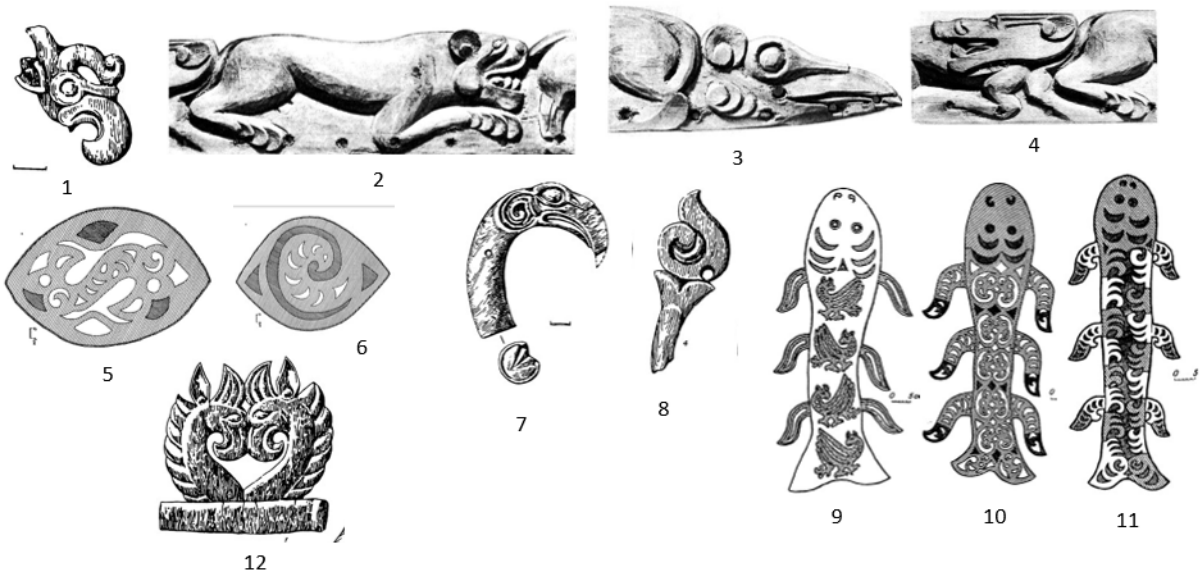


Таблица 54. 1 Элемент запятая в материалах кургана Кутургунтас и к.1 могильника Ак-Алаха-1

1– материалы кургана Кутургунтас, 2 –13 – материалы к. 1 могильника Ак-Алаха-1.

1 – украшение конской упряжи. (Рис. 107).

2 – деталь украшения колчана, образ кошачьего. (Рис. 24). 3 – орнитоморфный образ на колчане. (Рис. 22). 4 – образ кабана на колчане. (Рис. 23). 5 –украшение седла. (Рис. 44). 6 – украшение седла. (Рис. 50). 7 – орнитоморфный образ на подвеске в виде кабаньего клыка. (Рис. 62). 8 – фрагмент псалия. (Рис. 66). 9 – седельная подвеска. (Рис. 52). 10 – седельная подвеска. (Рис. 45). 11 – седельная подвеска. (Рис. 41). 12 – украшение узды. (Рис. 58).

Таблица 54. 2 Элемент запятая в материалах могильника Ак-Алаха-3, к.3 и могильника Олон-Курин-Гол-10, к.1.

14 –21 – материалы могильника Ак-Алаха 3, к.1. 22 – материалы могильника Олон-курин-гол-10, к.1.

14 – украшение упряжи. (Рис. 61). 15 – деталь конской упряжи развилка. (Рис. 42). 16 – украшение узды. (Рис. 62). 17 , 18, 19 – окончание псалия и украшения узды. (Рис. 59). 20 – окончание псалия. (Рис. 55). 21 – украшение узды. (Рис. 56).

22 – деталь конской упряжи, развилка. (Рис. 115).

Таблица 55. Элемент запятая в материалах к.11 мог. Берел.

1 – псалий. (Рис. 394). 2 – украшение узды. (Рис. 398). 3 – украшение узды. (Рис. 362). 4 – украшение узды. (Рис. 364). 5 – украшение узды. (Рис. 365). 6 – псалий. (Рис. 361). 7 – фрагмент псалия. (Рис. 395). 8 – псалий. (Рис. 345). 9 – псалий. (Рис. 369). 10 – деталь узды, развилка. (Рис. 393). 11 – налобная бляха. (Рис. 357). 12 – бляха. (Рис. 400).

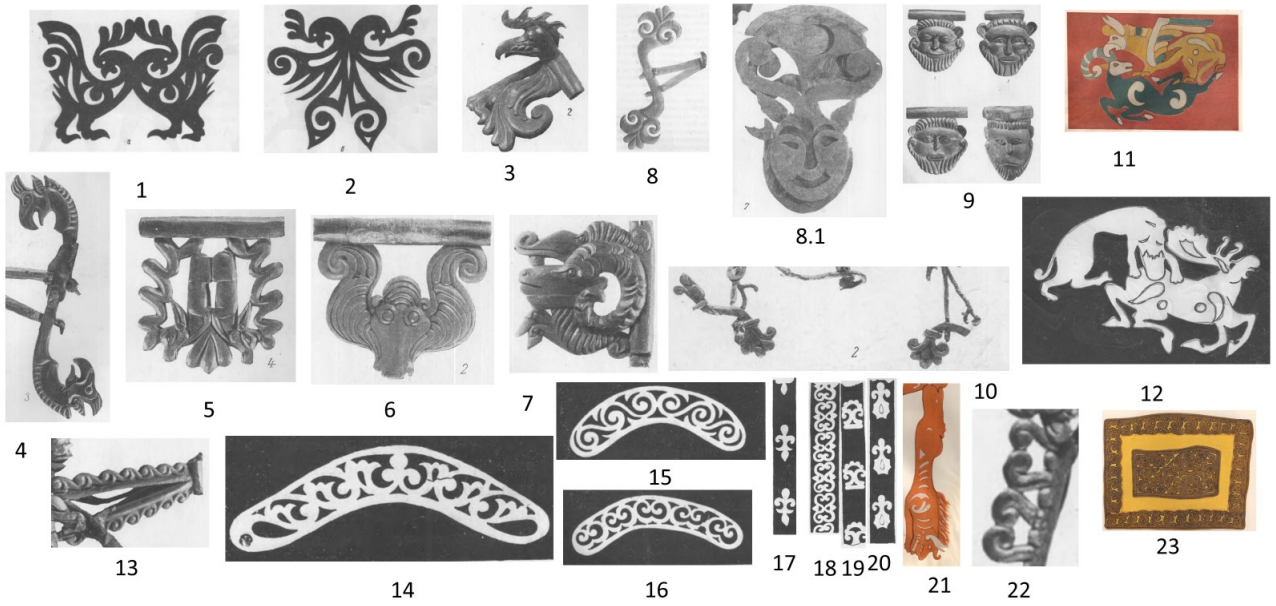


Таблица 56. 1. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 1–2.

1,2 – украшения саркофага-колоды. (Рис. 17, к. 1). 3 – деталь украшения узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 4 –псалий. (Т. XXXIX, к. 1). 5 – украшение узды. (Т. XLI, к.1). 6,7 – украшения узды. (Т. XXXV, к. 1). 8 – псалий. (Рис. 108, к.1). 8.1 – украшение конской упряжи. (Т. LXXX, к.1). 9 – украшения узды. (Т. XLIV, к.1). 10 – фрагмент псалия. (Т. XXXIII, к. 1). 11 – украшение седельной покрышки. (Т. CXI, к.1). 12 – украшение седельной покрышки. (Рис. 156, к. 1). 13 – развилка, деталь узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 14,15,16 – украшения седла. (Рис. 110, к. 1). 17, 18, 19, 20 – орнаменты на седельных ремнях. (Рис. 111. к. 1). 21 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к.1). 22 – украшение узды. (Т. XLIII, к.1).

23 – орнамент на суме. (Т. XCII, к.2).

Таблица 56. 2. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 2 – 3.

24 – украшение узды. (Т. С, к.2.). 25 – орнамент на чулках. (Т. XCIV, к. 2). 26 – орнамент на обуви. (Рис. 70, к. 2). 27 – украшения узды. (Т. XLII , к. 2). 28 – украшение узды. (Рис. 114, к.2). 29 – мотив орнамента на кувшине. (Рис. 44, к.2). 30 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 31 – деталь украшения узды. (Рис. 113, к.2). 32 – деталь навершия. (Т. LXXXIII, к.2). 33 – кнутовище нагайки. (Т. CVI, к.2). 34 – орнамент на кувшине. (Т. XCIII , к.2). 35 – фрагмент одежды. (Т. LXXIV, к.2). 36 – украшение седла. (Рис. 110, к.2). 37 – орнамент на обуви. (Рис. 67, к.2). 38 – орнамент на обуви. (Т. XCIII , к.2). 39 – деталь украшения узды. (Рис. 113, к.2). 40 – орнамент на суме. (Т. XCIV, к.2). 41 – деталь украшения узды. (Рис. 113, к.2). 42 – татуировка. (Рис. 174. к.2). 43 – татуировка. (Рис. 178, к.2). 44 – татуировка. (Рис. 179, к.2). 45 – деталь украшения узды. (Рис. 113, к.2). 46 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 47 – татуировка. (Рис. 182, к.2). 48 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 49 – татуировка. (Рис. 185. к.2). 50 – налобная бляха. (Т. С., к.2). 51– орнамент на одежде. (Т. XCIII, к.2). 52 – композиция на медной пластине. (Рис. 74, к.2). 53 – композиция на медной пластине. (Рис. 75. к.2).

54 – украшение узды. (Т. LXXVIII, к.3). 55 – украшение узды. (Т. LIV, к.3).

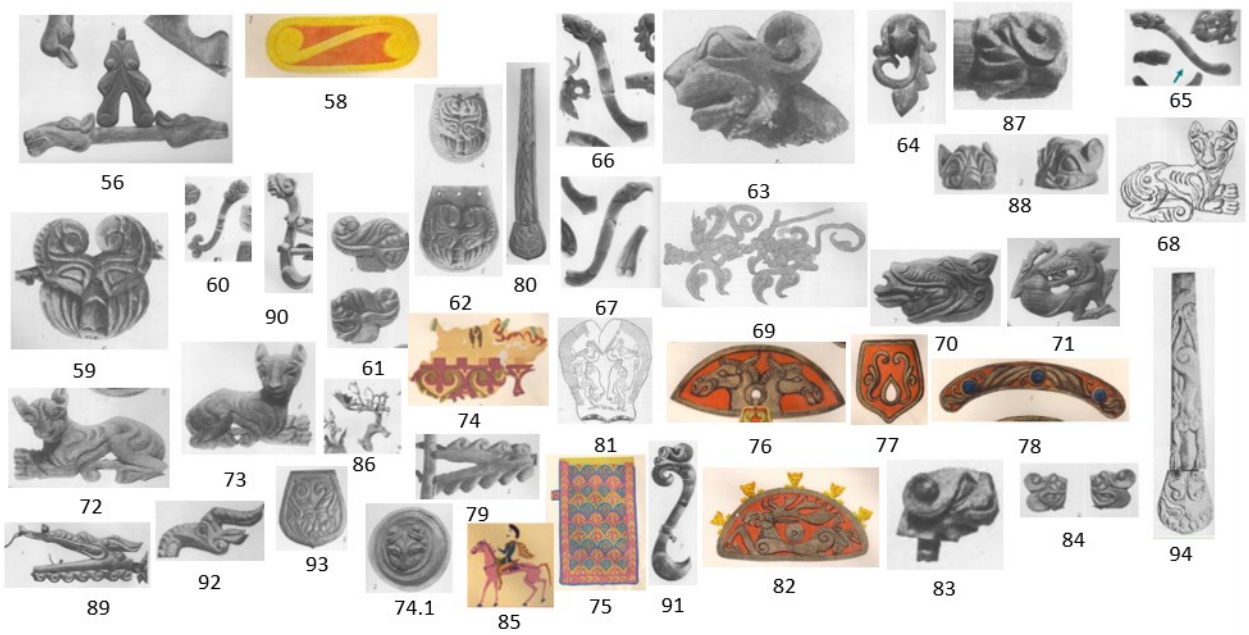


Таблица 56. 3. Элемент запятая в материалах могильника Пазырык. Курганы 3 – 5.

56 – украшения узды. (Т. LII, к.3). 57, 58 – украшение седла. (Т. CIV, к.3). 59,60,61,62 – украшения конской упряжи. (Т. LVI, к.3).

63 – деталь украшения узды. (Т. LXIII, к.4). 64 – деталь украшения узды. (Т. LXIV, к.4). 65 – деталь украшения узды. (Т. LXIII, к.4). 66,67 – псалии. (Т. LXIV, к.4). 68 – украшение узды. (Рис. 124, к.4). 69 – украшение узды. (Рис. 125, к.4). 70, 71 – украшения узды. (Т. LXII, к.4). 72,73 – украшения узды. (Т. LXIII, к.4). 74.1 – украшение узды. (Т. LXIII, к.4).

74 – фрагмент орнамент на ковре. (Т. XC, к.5). 75 – орнамент на чепраке. (Т. CII, к.5). 76, 77, 78 – украшения узды и седла. (Т. CV, к.5). 79 – украшение узды, развилка. (Т. LXVII, к.5). 80 –накладки на подхвостные ремни. (Т. LXVII, к.5). 81 – украшение седельной покрышки. (Рис. 100, к.5). 82 – украшение седла. (Т. CVI, к.5). 83 – деталь украшения конской упряжи. (Т. LXVIII, к.5). 84 – деталь украшения конской упряжи. (Т. LXIX, к.5). 85 – фрагмент сцены на ковре. (Т. XCV, к.5). 86 – фрагмент конского головного убора. (Т. LXXII, к.5). 87 – фрагмент украшения конской упряжи. (Т. LXXVIII, к.5). 88 – фрагмент украшения конской упряжи. (Т. LXIX, к.5). 89 – фрагмент украшения конской упряжи. (Т. LXIX, к.5). 90 – псалий. (Т. LXIX, к.5). 91 – псалий. (Т. LXVIII, к.5). 92 – деталь украшения узды. (Т. LXVII, к.5). 93 – украшение седла. (Т. LXVII, к.5). 94 – украшение седла. (Т. LXVIII, к.5).

Рис. 63. Войлочное покрытие седла коня. Курган № 1, могильник Ак-Алаха-5. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Всадники Укока, рис. 142).

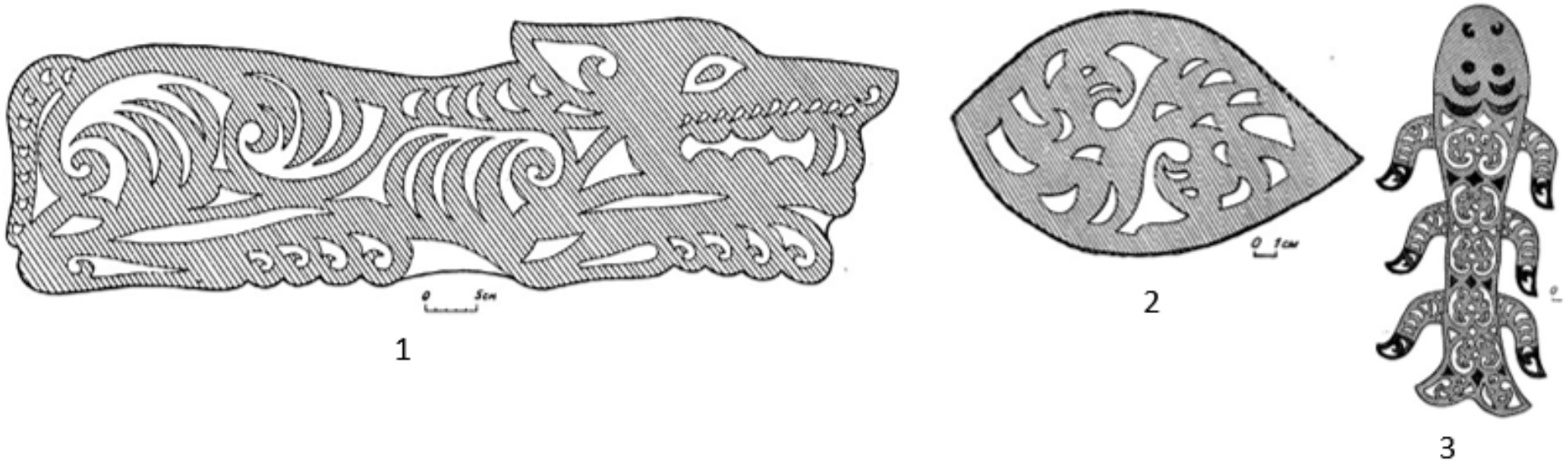


Таблица 57. Элемент «сложная запятая» в материалах к.1 могильника Ак-Алаха-1.

1 – седельная подвеска. (Рис. 48). 2 – украшение седла. (Рис. 40). 3 – седельная подвеска. (Рис. 45).

Таблица 58. Элемент «сложная запятая» в материалах могильника Пазырык.

1 – львиная голова, изображение на ковре. (Рис. 20, к. 1). 2 – украшение седельной покрышки. (Рис. 164, к.1). 3 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 4 – орнамент на кожаном футляре конского хвоста. (Рис. 141, к.1). 5 – украшение седла. (Рис. 110. к. 1).

6 – орнаментна из войлока. (Т. LXXXIX, к. 2). 7 – орнамент на одежде. (Т. XCI, к. 2). 8,9 – орнаменты на тканях. (Т. XCVIII, к.2). 10 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 62, к.2). 11 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 64, к.2).

12 – орнамент на подпружном ремне. (Рис. 120, к.3). 13 – украшение седла. (Т. CIV, к.3). 13.1 – украшение седла. (Т. LIII, к.3). 13.2 – украшение седла. (Т. XLVIII, к.3).
14 – украшение седла. (Т. CVII, к.5). 15 –украшение седла. (Т. CVI, к.5). 16 – украшение седла. (Т. LXVIII, к.5).

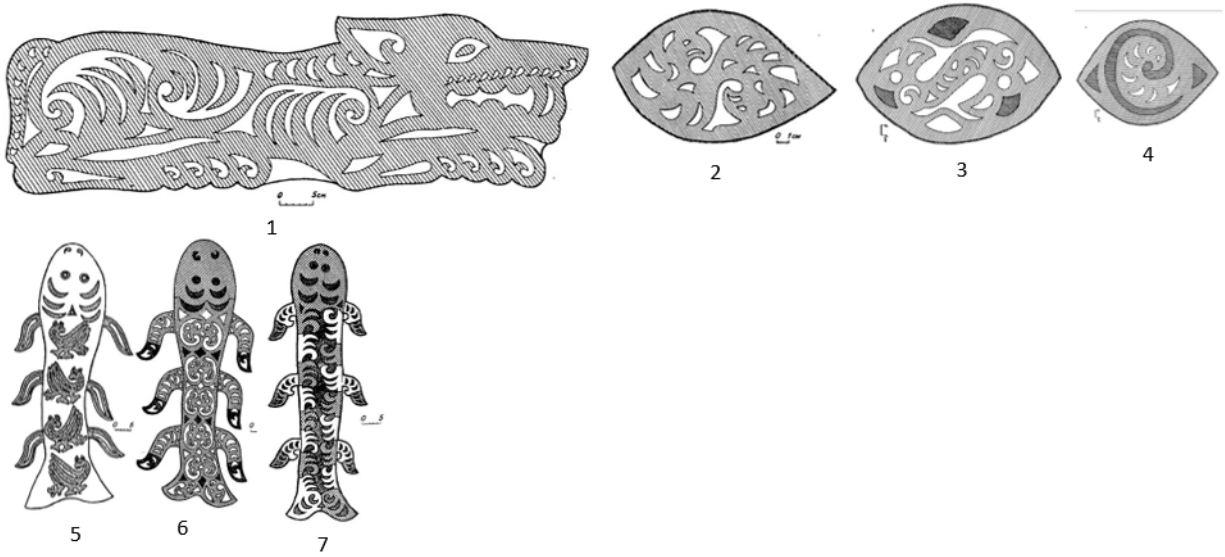


Таблица 59. 1 Элемент полумесяц в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

1 – седельная подвеска. (Рис. 48). 2 – украшение седла. (Рис. 40), 3 – украшение седла. (Рис. 44). 4 –украшение седла. (Рис. 50). 5 – седельная подвеска. (Рис. 52). 6 –седельная подвеска. (Рис. 45). 7 – седельная подвеска. (Рис. 41).

Таблица 59. 2. Элемент полумесяц в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3.

8 – окончание псалия. (Рис. 59). 9 – окончание псалия. (Рис. 55). 10 – украшение узды. (Рис. 56). 11 – татуировка. (Рис. 151). 12 – татуировка. (Рис. 151).

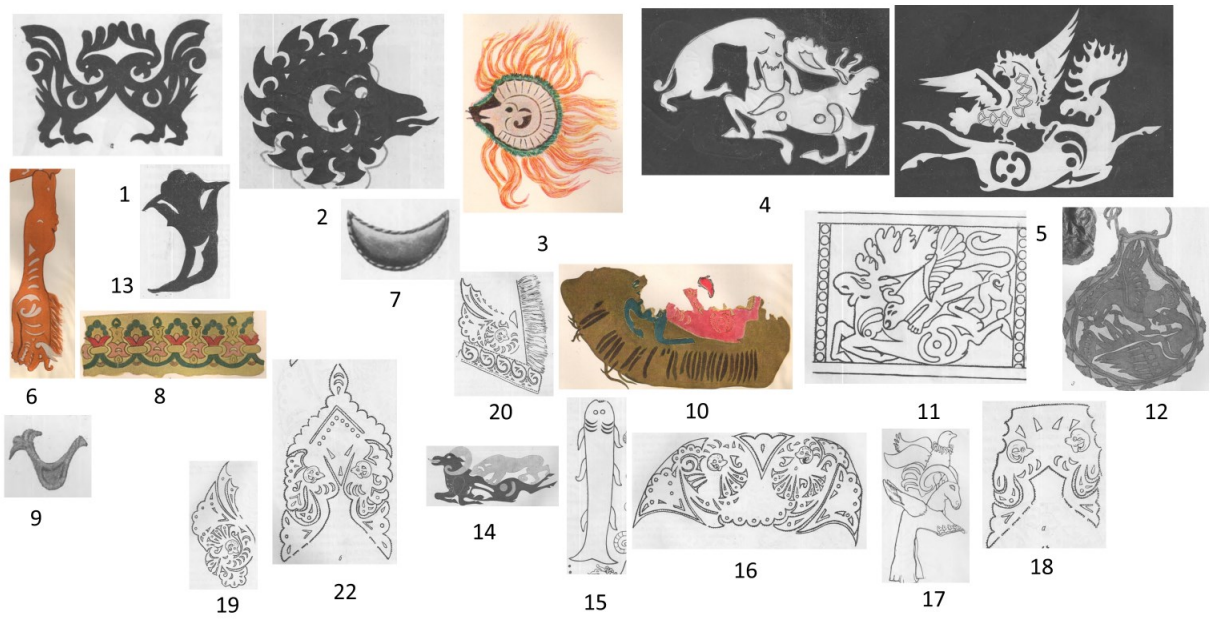


Таблица 60. 1. Элемент полумесяц в материалах к. 1,2 могильника Пазырык.

1 – аппликация на саркофаге-колоде. (Рис. 17, к. 1). 2 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 3 – седельная подвеска. (Т. CVII, к. 1). 4 – украшение седельной покрышки. (Рис. 156, к. 1). 5 – украшение седельной покрышки. (Рис. 161, к. 1). 6 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к.1). 7 – украшение узды. (Т. XLIII, к.1).

8 – орнамент из войлока. (Т. LXXXIX, к. 2). 9 – кожаная фигурка орнитоморфного существа. (Т. LXXIX , к. 2). 10 – фрагмент украшения седельной покрышки. (Т. CX, к.2). 11 – мотив орнамента на кожаном покрывале. (Рис. 55, к.2). 12 – орнамент на суме. (Т. XXIII, к.2). 13 – кожаная аппликация. (Рис. 171, к.2). 14 – украшение седельной покрышки. (Рис. 159, к.2). 15 – татуировка. (Рис. 172, к.2). 16 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 62, к.2). 17 – головной убор. (Рис. 137, к.2). 18 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис.63, к.2). 19 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 64, к.2). 20 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 64, к.2), 22 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 63,к.2).

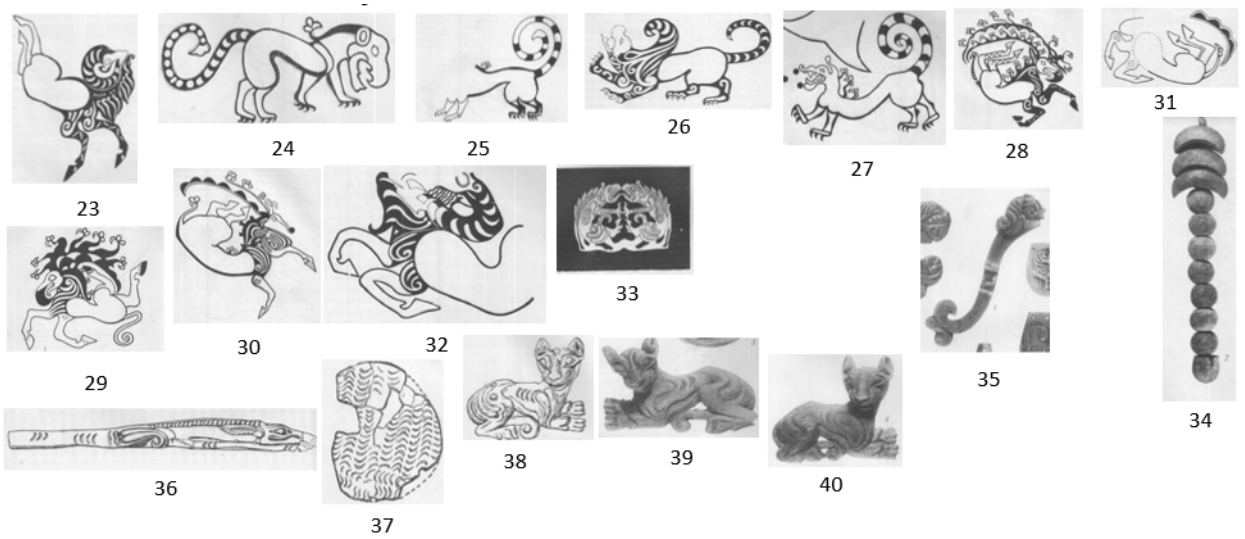


Таблица 60. 2. Элемент полумесяц в материалах к. 2–4 могильника Пазырык.

23 – татуировка. (Рис. 174, к.2). 24 – татуировка. (Рис. 177, к.2). 25 – татуировка. (Рис. 178, к.2). 26 – татуировка. (Рис. 179, к.2). 27 – татуировка. (Рис. 180, к.2). 28 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 29 – татуировка. (Рис. 182, к.2). 30 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 31 – татуировка. (Рис. 184, к.2). 32 – татуировка. (Рис. 185, к.2). 33 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 75, к.2).

34 – украшение упряжи. (Т. L, к.3). 35 – псалий. (Т. LVI, к.3).

36 – кнутовище нагайки. (Рис. 142, к.4). 37 – орнамент на конском навершии. (Рис. 126, к.4). 38 – украшение узды. (Рис. 124, к.4). 39,40 – украшения узды. (Т. LXIII, к.4).

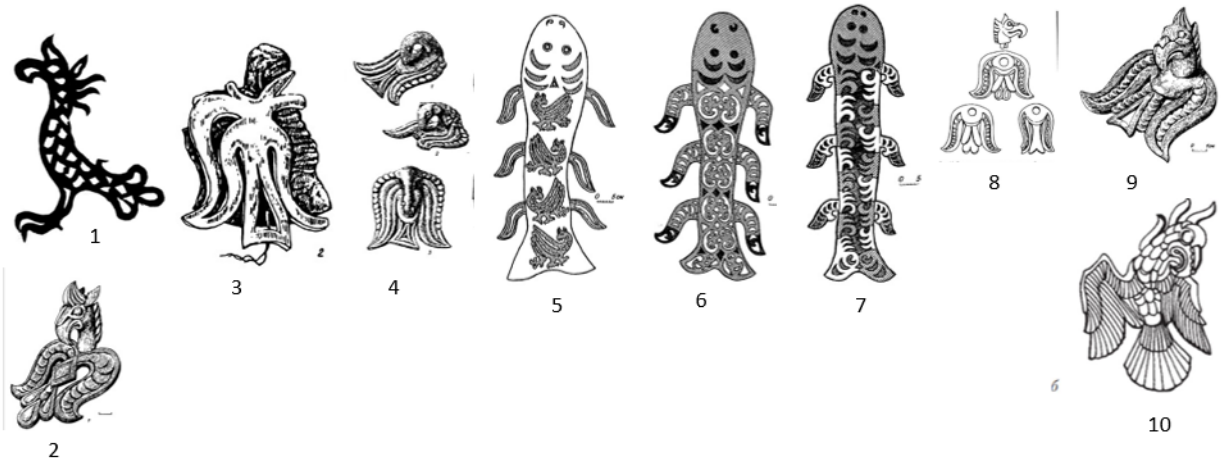


Таблица 61. Элемент «пламевидный завиток» в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1.

к. Кутургунтас: 1 – кожаная аппликация. (Рис. 101). 2 – украшение узды. (Рис. 111).

к.1 мог. Ак-Алаха-1: 3 – кожаная аппликация на сумочке. (Рис. 30). 4 – украшения узды. (Рис. 64). 5 – седельная подвеска. (Рис. 52). 6 – седельная подвеска. (Рис. 45). 7 – седельная подвеска. (Рис. 41). 8 – украшения узды. (Рис. 61). 9 – украшение узды. (Рис. 59). 10 – украшение узды. (Рис. 60).

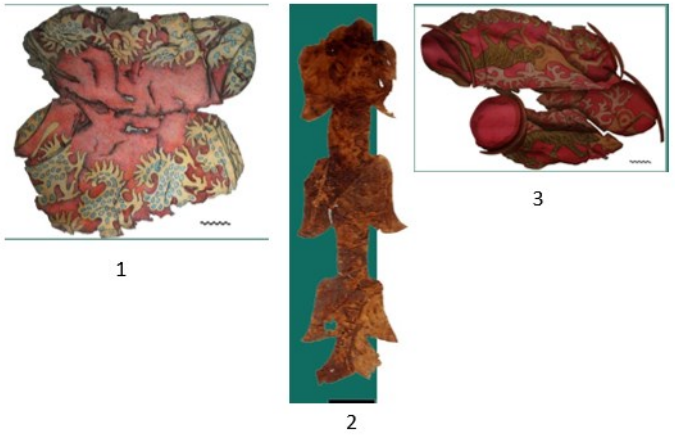


Таблица 62. Элемент «пламевидный завиток» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – украшение седельной покрышки. (Рис. 390). 2 – седельная подвеска. (Рис. 406). 3 – седло с аппликациями. (Рис. 385).

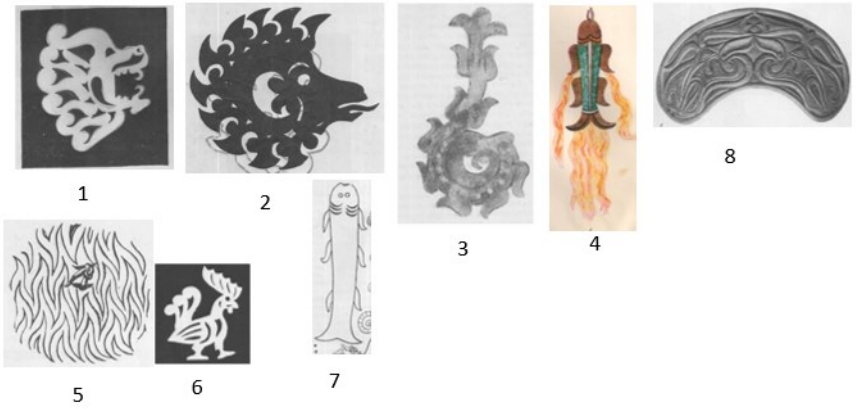


Таблица 63. Элемент «пламевидный завиток». Могильник Пазырык.

1 – украшение седельной покрышки. (Рис. 164, к. 1). 2 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 3 – седельная подвеска. (Рис. 167, к. 1). 4 – седельная подвеска. (Т. CVII, к.1).

5 – орнамент на кожаном кошельке. (Рис. 49, к. 2). 6 – аппликация на кувшине. (Рис. 44, к.2). 7 – татуировка. (Рис. 172, к.2).

8 – украшение седла. (Т. XLVIII, к.3).

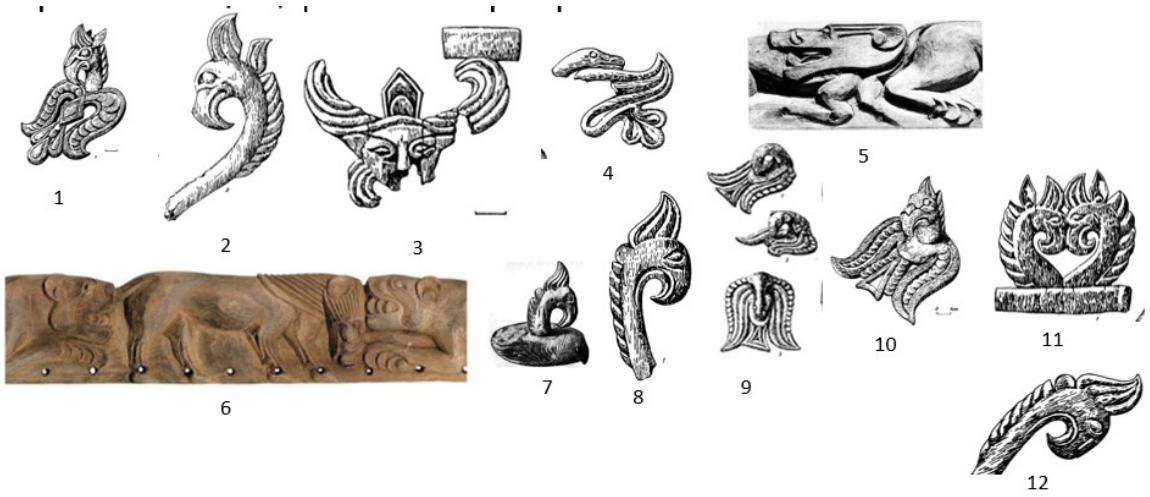


Таблица 64. 1 Прием «продольное рифление» в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

К. Кутургунтас: 1 – украшение узды. (Рис. 111). 2 – окончание псалия. (Рис. 110). 3 – антропоморфный образ. (Рис. 114). 4 – украшения упряжи. (Рис. 107).

К. 1 мог. Ак-Алаха-1: 5 – образ кабана на колчане. (Рис. 23). 6 – основа колчана. (Рис. 36,). 7 – налобная конская бляха. (Рис. 56). 8 – окончание псалия. (Рис. 66). 9 – украшения конской упряжи. (Рис. 64). 10 – украшения конской упряжи. (Рис. 59). 11,12 – детали узды. (Рис. 59).

Таблица 64. 2. Прием «поперечное рифление» в материалах к.1 мог. Ак-Алаха-3.

13 – украшение узды. (Рис. 61). 14 – окончание псалия. (Рис. 59). 15 – псалий. (Рис. 58). 16 – украшение узды. (Рис. 60).

Таблица 65. Прием «продольное рифление» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – украшение узды. (Рис. 346). 2 – псалий. (Рис. 345). 3 – украшение колоды. (Рис. 317). 4 – уздечная подвеска. (Рис. 397).

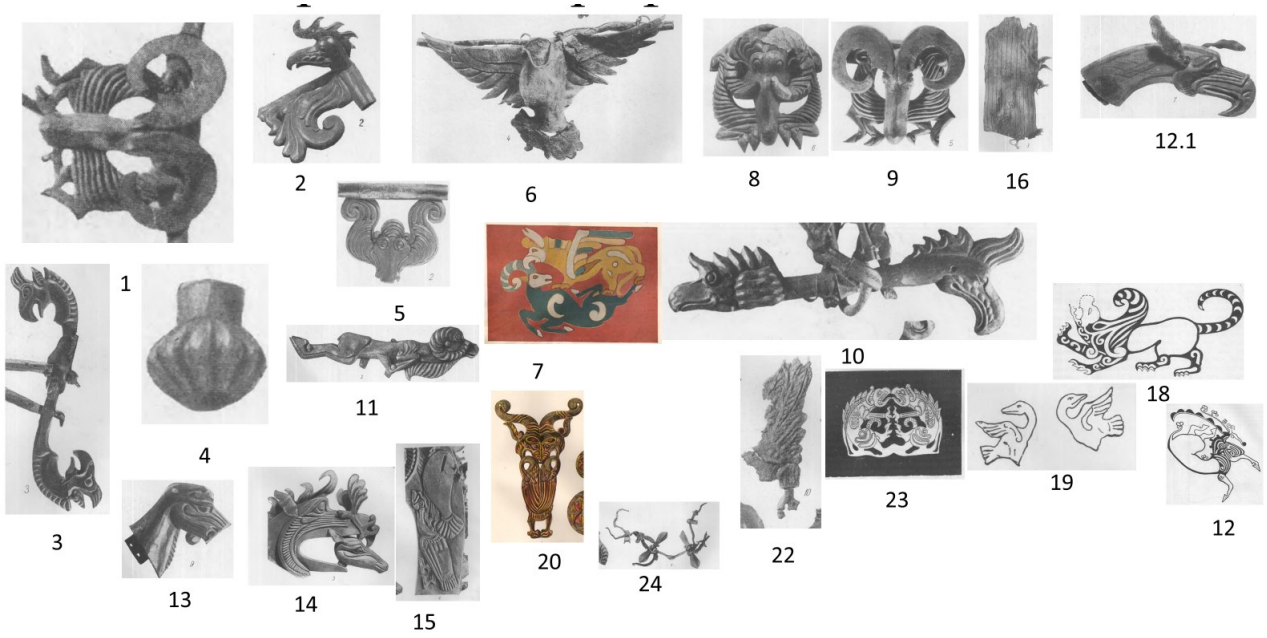


Таблица 66. 1 Прием «продольное рифление». Могильник Пазырык, к. 1–3.

1 – украшение узды. (Т. XXXVI, к.1). 2 – украшение узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 3 – псалий (Т. XXXIX, к. 1). 4 – украшение узды. (Т. XLII, к. 1). 5 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 6 – украшение узды. (Т. XXXIII, к. 1). 7 – украшение седельной покрышки. (Т. CXI, к.1). 8,9 – украшения узды. (Т. XXXV, к. 1). 10 – псалий. (Т. XXXVIII, к. 1). 11 –псалий. (Т. XXXIV, к. 1).

12 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 12. 1 – подвеска. (Т. LXXVIII, к.2). 13 – подвеска. (Т. LXXVIII, к.2). 14,15 – фрагменты навершия. (Т. LXXXIII, к.2). 16 – лоскут меховой одежды. (Т. LXXIV, к.2). 18 – татуировка. (Рис. 179, к.2). 19 – медные фигурки птиц. (Рис. 48, к.2). 20 – налобная бляха. (Т. C, к.2). 22 – фрагмент вырезанной из кожи композиции (горный баран в когтях грифа(?). (Т. LXXXI, к.2). 23 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 75, к.2.).

24 – узда. (Т. LV, к.3).

Таблица 66. 2. Прием «продольное рифление». Могильник Пазырык, к. 3–5.

25 – псалий. (Т. XLIX, к.3).

26 – деталь узды. (Т. LXIII, к.4). 27 – псалий. (Т. LXIV, к.4).

28 – войлочная фигурка птицы. (Т. CVIII, к.5). 29 – образ на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5). 30 – украшения узды. (Т. LXIX, к.5). 31 – деталь узды. (Т. LXV, к.5).

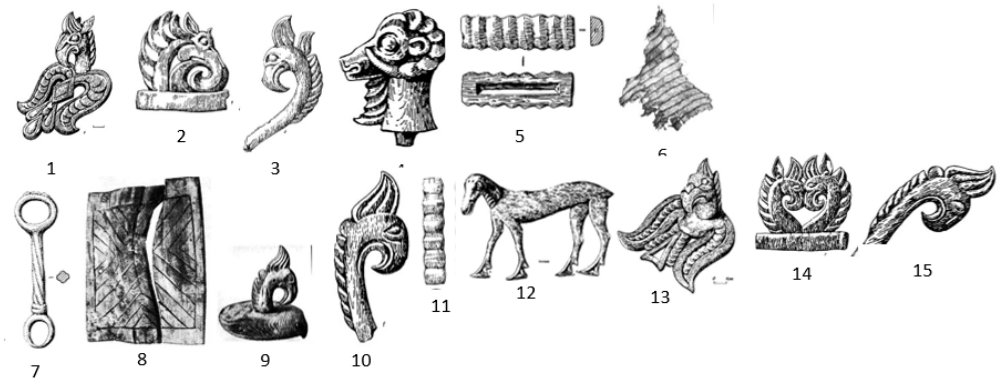


Таблица 67. 1 Прием «поперечное рифление» в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

К. Кутургунтас: 1 – украшение узды. (Рис. 111). 2, 3 – детали узды. (Рис. 110). 4 – деталь украшения. (Рис. 105). 5 – украшение узды. (Рис. 107). 6 – фрагмент меховой одежды. (Рис. 103).

К. 1 мог. Ак-Алаха-1: 7 – звено бронзовых удил. (Рис. 69). 8 – орнамент на щите. (Рис. 27). 9 – деталь украшения узды. (Рис. 56). 10 – окончание псалия. (Рис. 66). 11 – украшения ремней конской упряжи. (Рис. 67). 12 – украшение головного убора женщины. (Рис. 37). 13 – украшение конской упряжи. (Рис. 59). 14,15 – детали конской упряжи. (Рис. 58).

Таблица 67. 2 Прием «поперечное рифление» в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха-3 и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10.

К. 1 мог. Ак-Алаха-3: 16 – украшение узды. (Рис. 61). 17, 18 – детали конской упряжи. (Рис. 42). 19, 20 – детали конской упряжи. (Рис. 54). 21 – деталь конской упряжи. (Рис. 55). 22 – деталь конской упряжи. (Рис. 56). 23 – псалий. (Рис. 58). 24 – украшение гривны. (Рис. 47). 25 – татуировка. (Рис. 151).

К. 1 мог. Олон-урин-Гол-10: 26 – орнамент на щите. (Рис. 61). 27 – деталь конской упряжи. (Рис. 59). 28 – поясная деревянная пластина. (Рис. 89). 29 – поясная деревянная пластина. (Рис. 90). 30 – деревянная гривна. (Рис. 239).

Таблица 68. Прием «поперечное рифление» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – псалий. (Рис. 394). 2 – обломок псалия. (Рис. 375). 3 – украшение узды. (Рис. 376). 4 – украшение узды. (Рис. 378). 5 – украшение конского снаряжение. (Рис. 398). 6 – украшение конского снаряжения. (Рис. 365). 7 – украшение конского снаряжения. (Рис. 362, 6.1 – обломок псалия. (Рис. 365). 8 – обломок псалия. (Рис. 395). 9 – псалий. (Рис. 345). 10 – подвеска. (Рис. 355). 11 – деталь узды. (Рис. 393). 12 – деталь узды. (Рис. 356). 13 – украшение узды. (Рис. 401, 14 – украшение узды. (Рис. 400). 15 – седло с аппликациями. (Рис. 385). 16 – украшения узды. (Рис. 392). 17 – штандарт в виде грифона.(Рис. 316).

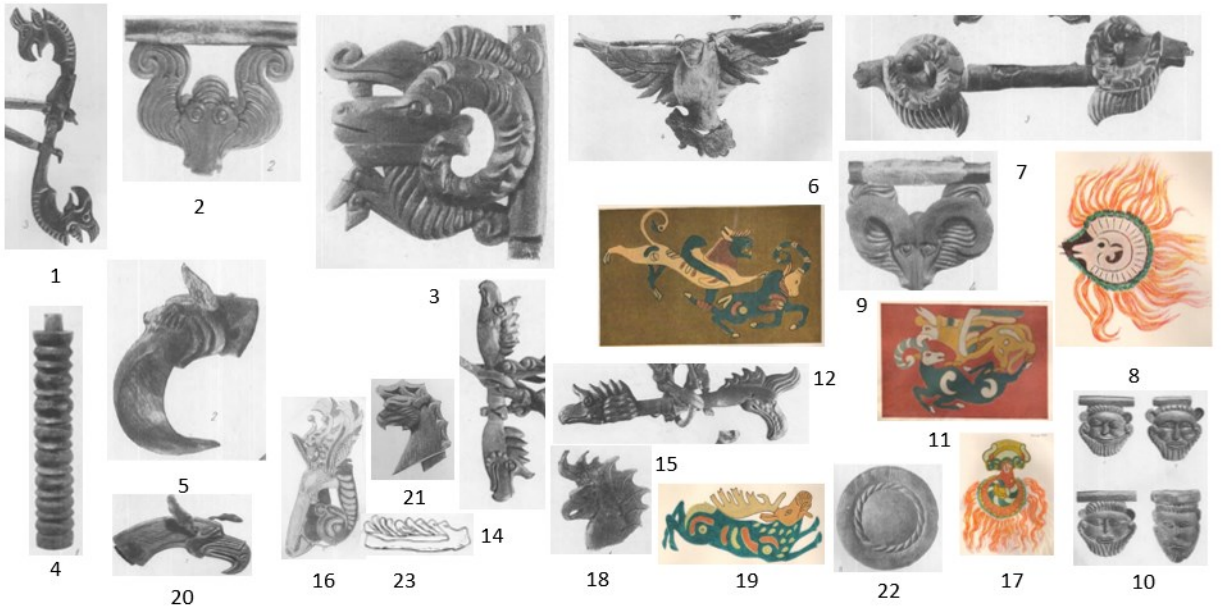


Таблица 69. 1. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык, к. 1,2.

1 – псалий. (Т. XXXIX, к. 1). 2,3 – украшения узды. (Т. XXXV, к. 1). 4 – ножка столика. (Т. XX, к. 1). 5 – украшение узды. (Т. XLII, к. 1). 6 – украшение узды. (Т. XXXIII, к. 1). 7 – псалий. (Т. XXXVI, к. 1). 8 – седельная подвеска. (Т. CVII, к.1). 9 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 10 – украшения узды. (Т. XLIV, к.1). 11 – украшение седельной покрышки. (Т. CXI, к.1). 12 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.1). 14 –псалий. (Т. XXXVIII, к. 1). 15 – псалий. (Т. XXXVIII, к. 1). 16 – конская маска. (Рис. 134, к. 1). 17 – седельная подвеска. (Т. CXII, к. 1). 18 – украшение узды. (Т. XXXIII, к. 1).

19 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к. 2). 20 – украшение узды. (Т. LXXVIII, к.2). 21 – украшение узды. (Т. LXXXIII , к. 2). 22 – украшение узды. (Т. XLII , к. 2). 23 – кожаное украшение узды. (Рис. 112, к.2).

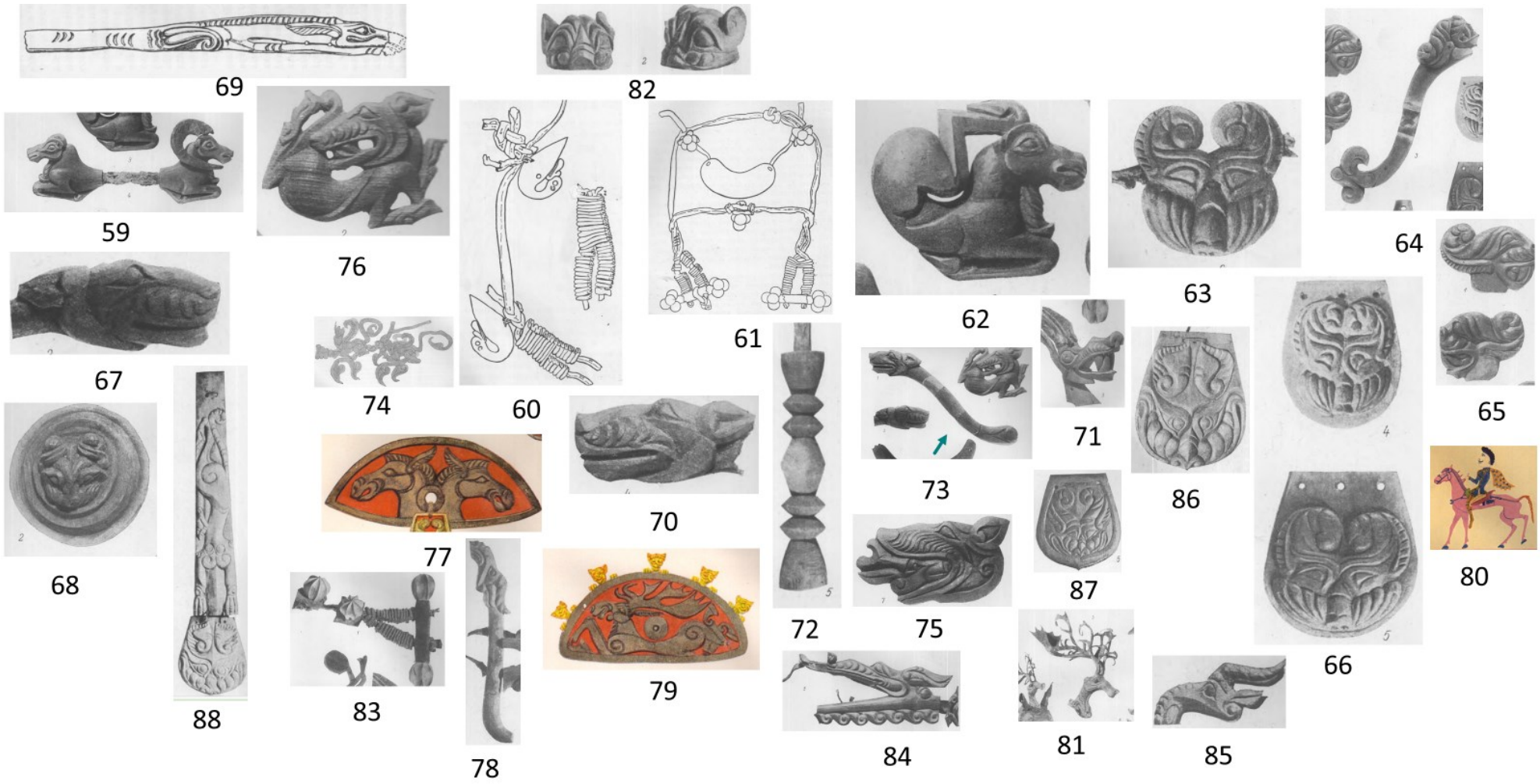


Таблица 69. 2. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык, к. 2, 3.

24 – ножка столика. (Т. XX, к. 2). 25 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 26 – украшение узды. (Рис. 113, к.2). 27 – украшение узды. (Т. LXXVIII, к.2). 28 – деталь навершия. (Т. LXXXIII, к.2). 29 – кнутовище нагайки. (Т. CVI, к.2). 30 – украшение седла. (Т. LXXVIII , к.2). 31 – столик. (Т. XXIV , к.2). 32 – медная подвеска. (Рис. 73, к.2). 33,34 – ножки столиков. (Т. XIX, к.2). 35 – поясная подвеска. (Т. XXVII, к.2). 36 – псалий. (Т. XLV, к.2). 37 – псалий. (Т. XLVI, к.2). 38 – шейная гривна. (Рис. 79, к.2). 40 – татуировка. (Рис. 174, к.2). 41 – бляха с образом кошачьего хищника. (Рис. 176, к.2). 42 – татуировка. (Рис. 178, к.2). 43 – татуировка. (Рис. 179, к.2). 44 – татуировка. (Рис. 180, к.2). 46 – украшение конской упряжи. (Рис. 113, к.2). 47 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 48 – татуировка. (Рис. 182, к.2). 50 – налобная бляха. (Т. C, к.2). 51 – украшения узды. (Т. XLV, к.2). 52 – украшение узды. (Т. LXXXI, к.2). 53 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 75, к.2).

55 – украшения узды. (Т. LV, к.3). 56 – украшения узды. (Т. LV, к.3). 57 – ножка столика. (Т. XX, к.3). 58 – орнамент на стрелах. (Т. CXX, к.3).

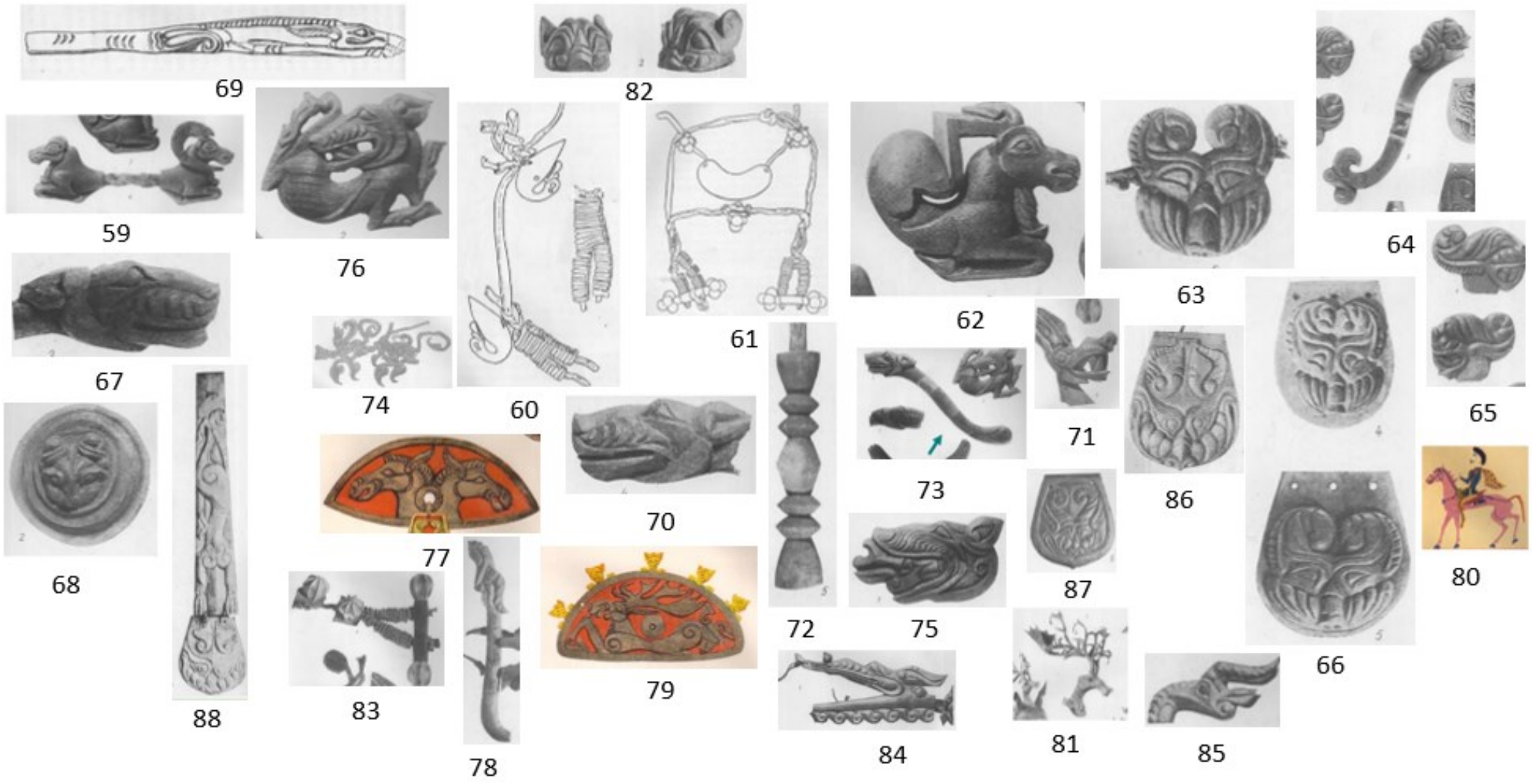


Таблица 69. 3. Прием «поперечное рифление». Могильник Пазырык. К. 3 – 5.

59 – украшение узды. (Т. LI, к.3). 60 – украшение узды. (Рис. 97, к.3). 61 – украшения узды. (Рис. 98, к.3). 62 – украшение узды. (Т. LI, к.3). 63,64,65,66 – детали украшений узды и седла. (Т. LVI, к.3).

67 – деталь украшения узды. (Т. LXII, к.4). 68 – бляха. (Т. LXIII, к.4). 69 – кнутовище нагайки. (Рис. 142, к.4). 70 – украшение конской упряжи. (Т. LXII, к.4). 71 – украшение конской упряжи. (Т. LXV, к.4). 72 – ножка столика. (Т. XX, к.4). 73 – псалий. (Т. LXIII, к.4). 74 – украшение узды. (Рис. 125, к.4). 75,76 – украшения конской упряжи. (Т. LXII, к.4).

77 – украшение седла. (Т. CV, к.5). 78 – псалий. (Т. LXVII, к.5). 79 – украшение седла. (Т. CVI, к.5). 80 – фрагмент сцены на войлочном ковре. (Т. XCV, к.5). 81 –деталь конской маски. (Т. LXXII, к.5). 82 – украшения узды. (Т. LXIX. к.5). 83 – украшение узды. (Т. LXV, к.5). 84 – украшение узды. (Т. LXIX, к.5). 85 – украшение узды. (Т. LXVII, к.5). 86 – седельная подвеска. (Т. LXVIII, к.5). 87 – седельная подвеска. (Т. LXVII, к.5). 88 – накладка на подхвостный ремень. (Т. LXVIII, к.5).

Таблица 70. 1 Элемент «капля» в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1.

К. Кутургунтас: 1 – украшение узды. (Рис. 111). 2, 3– украшения узды. (Рис. 110). 4 – украшение конской упряжи. (Рис. 112). 5 – украшения погребенного. (Рис. 105). 6 – антропоморфный образ. рис. 114, 7 – кожаная аппликация. (Рис. 101). 8 – украшение конской упряжи. (Рис. 107). 9 – фрагмент орнамента на сумочке. (Рис. 104).

К.1 мог. Ак-Алаха-1: 10 – седельная подвеска. (Рис. 48). 11 – украшение седла. (Рис. 40). 12 – украшение седла. (Рис. 44). 13 – украшение седла. (Рис. 50). 14 – орнитоморфный образ на подвеске в виде клыка кабана. (Рис. 62). 15 – украшение узды. (Рис. 56). 16 – окончание псалия. (Рис. 66). 17 – украшение седла. (Рис. 53). 18 – седельная подвеска. (Рис. 45). 19 – украшение головного убора женщины. (Рис.37). 20 – украшение конской упряжи. (Рис. 61). 21,22 – детали конской узды. (Рис. 58). 23 – часть гривны. (Рис. 28).

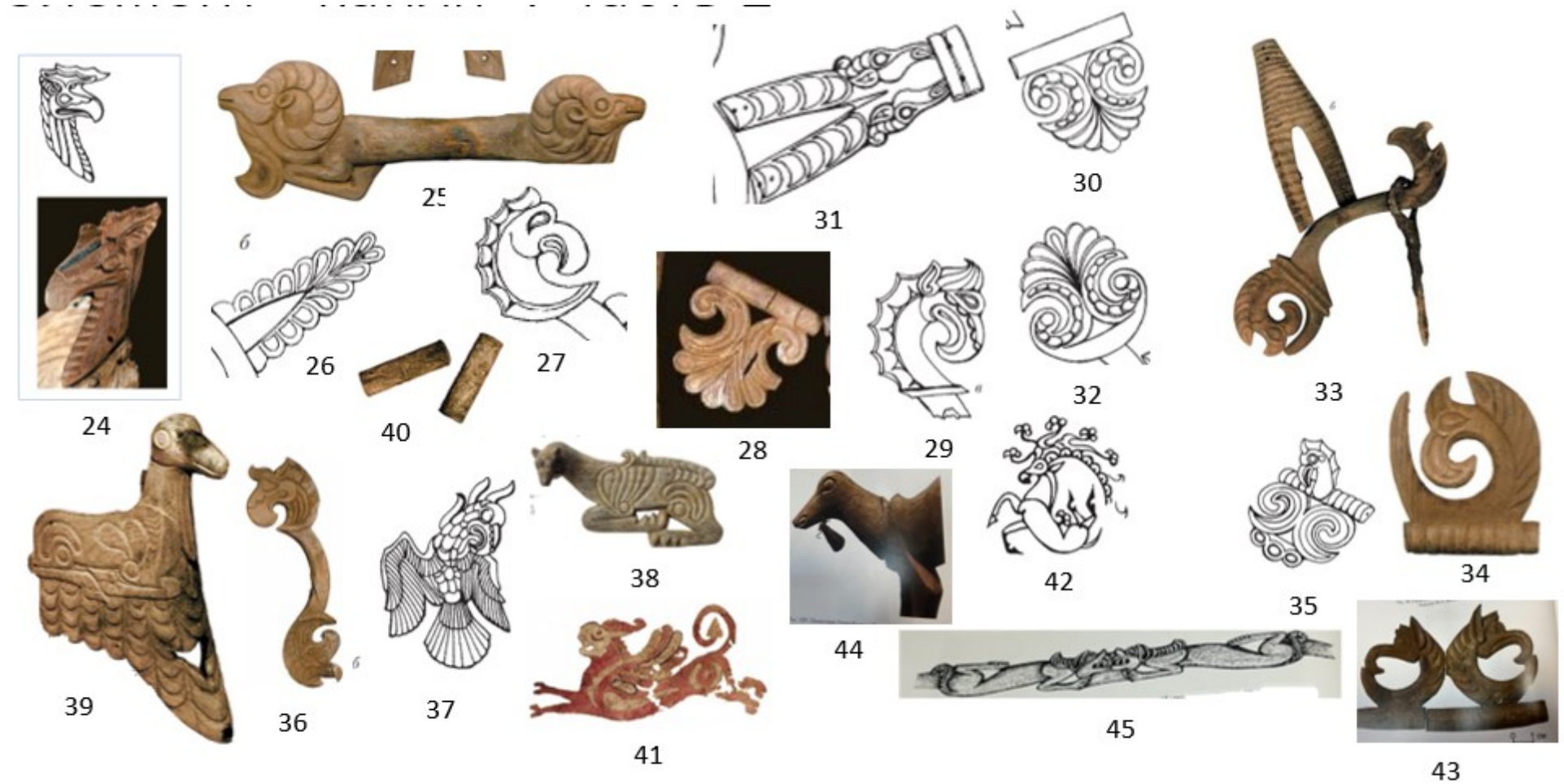


Таблица 70. 2 Элемент «капля» в материалах могильника Ак-Алаха 3, к.1 и к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10.

К. 1 мог. Ак-Алаха-3: 24– украшение узды. (Рис. 61). 25 – псалий. (Рис. 42). 26, 27, 28 – детали украшений узды. (Рис. 62). 29, 30, 31, 32– детали украшений узды. (Рис. 59). 33, 34 – детали узды. (Рис. 54). 35 – украшение узды. (Рис. 56). 36 – псалий. (Рис. 58). 37 – украшение узды. (Рис. 60). 38 – украшение гривны. (Рис. 47). 39 – украшение женского парика. (Рис. 100). 40 – украшение женского парика. (Рис. 101). 41 – украшение седельной покрышки. (Рис. 139). 42 – атуировка. (Рис. 151).

К.1 мог. Лон-Курин-Гол-10: 43 — украшение узды. (Рис. 59). 44 – фрагмент украшения головного убора. (Рис. 189). 45 – гривна. (Рис. 239).

Таблица 71. Прием «капля» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – деталь узды. (Рис. 375). 2 – деталь узды. (Рис. 371). 3 – украшение узды. (Рис. 378). 4 – украшение узды. (Рис. 398). 5 –украшение седельной покрышки. (Рис. 390). 6 – украшение узды. (Рис. 353). 6.1 – украшение узды. (Рис. 365). 7 – украшение узды. (С. 115). 8 – псалий. (Рис. 345). 9 – псалий. (Рис. 369). 10 – деталь узды. (Рис. 357). 11 – деталь узды. (Рис. 358). 12 – деталь упряжи. (Рис. 401). 13 – деталь упряжи. (Рис. 400). 14 – детали украшений седла. (С.121). 15 – детали украшений упряжи. (Рис. 392).

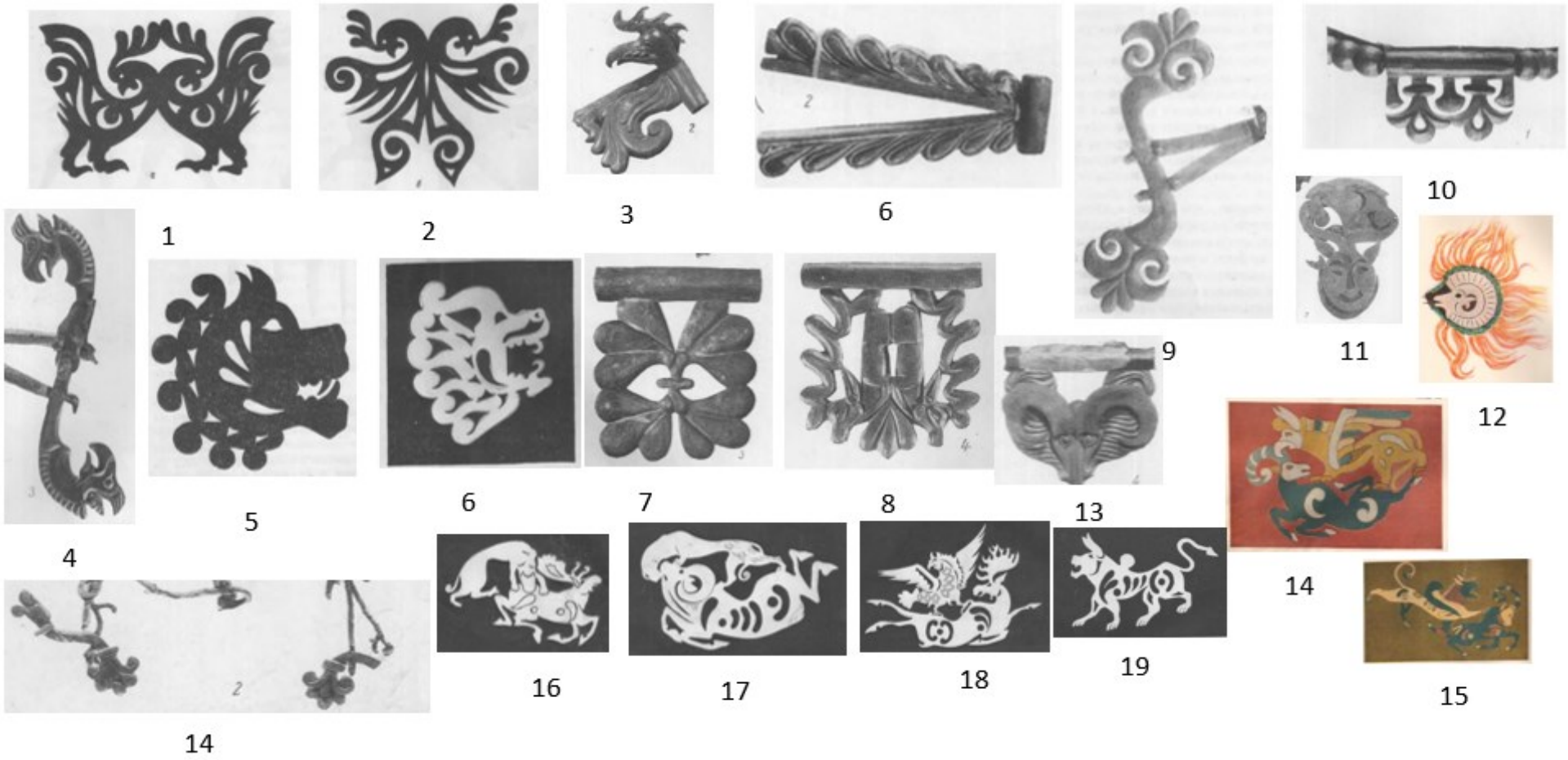


Таблица 72. 1. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 1

1,2 – украшения саркофага-колоды. (Рис. 17, к. 1). 3 –украшение узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 4 – псалий. (Т. XXXIX, к. 1). 5 – мотив орнамента на ковре. (Рис. 20, к. 1). 6 –деталь узды. (Т. XXXVI, к. 1). 6.1 – украшение седельной покрышки. (Рис. 164, к. 1). 7 – украшение узды. (Т. XXXII. К. 1). 8 – украшение узды. (Т. XLI, к.1). 9 – псалий. (Рис. 108, к.1). 10 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 11 – украшение упряжи. (Т. LXXX, к. 1). 12 – седельная подвеска. (Т. CVII, к. 1). 13 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 14 – комплект узды. (Т. XXXIII, к. 1). 14.1 – украшение седельной покрышки (Т. CXI, к.1). 15 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.1). 16 – украшение седельной покрышки. (Рис. 156, к. 1). 17 – украшение седельной покрышки. (Рис. 160, к. 1). 18 – украшение седельной покрышки. (Рис. 161, к. 1). 19 – украшение седельной покрышки. (Рис. 162, к. 1).

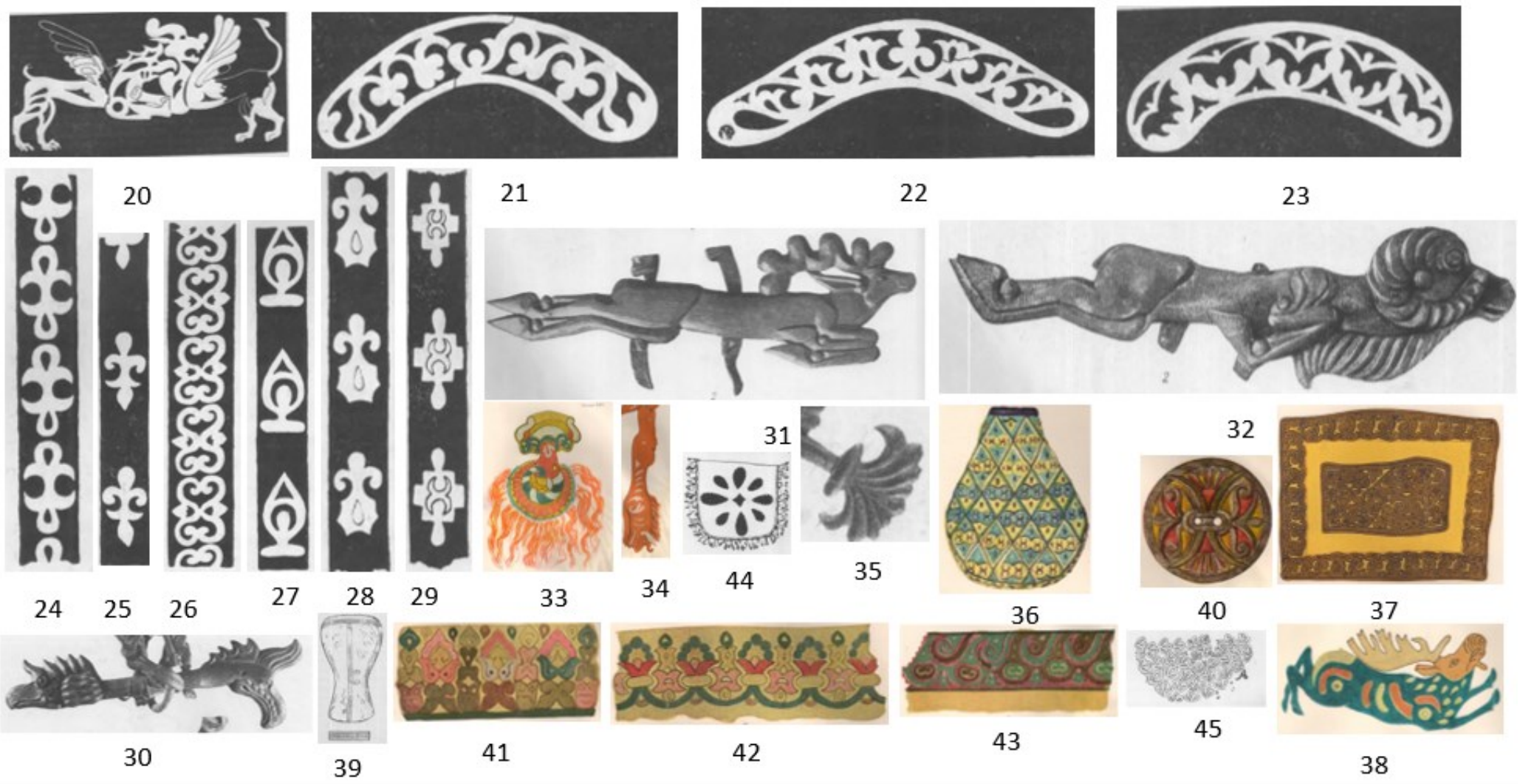


Таблица 72. 2. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 1,2.

20 – украшение седельной покрышки. (Рис. 163, к. 1). 21,22,23 – украшения седла. (Рис. 110, к. 1). 24,25,26,27,28,29 – орнаменты на седельных ремнях. (Рис. 111, к. 1). 30 – деталь узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 31 – деталь узды. (Т. XL, к.1). 32 – деталь узды. (Т. XXXIV, к. 1). 33 – седельная подвеска. (Т. CXII, к. 1). 34 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к.1). 35 – окончание псалия. (Т. XXXII, к.1). 36 –орнамент на суме. (Т. XCI, к.1).

37 – орнамент на суме. (Т. XCII, к.2). 38 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к. 2). 39 – роговой барабан. (Рис. 187, к. 2). 40 –украшение узды. (Т. C, к. 2). 41, 42 – войлочные орнаменты. (Т. LXXXIX, к. 2). 43 – войлочный орнамент. (Т. XCIV, к. 2). 44 – фрагмент орнамента на подушке. (Рис. 41, к. 2). 45 – фрагмент орнамента на кошельке. (Рис. 49, к. 2).

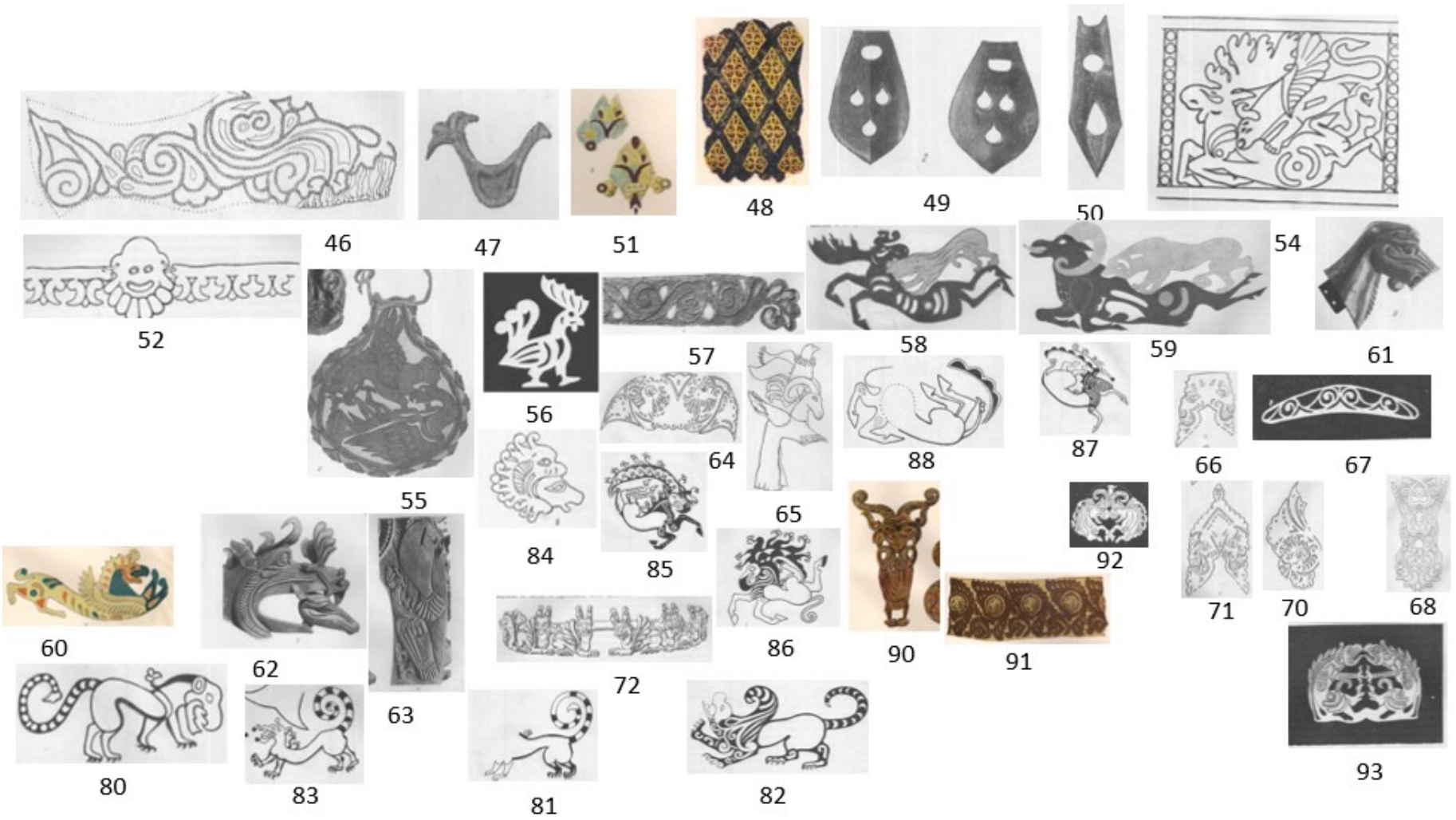


Таблица 72. 3. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 2.

46 – украшение обуви. (Рис. 66, к. 2). 47 – фигурка птицы. (Т. LXXIX , к. 2). 48 – орнамент на головном уборе. (Т. XCVI , к. 2). 49, 50 – детали конского снаряжения. (Т. XLVI , к. 2). 51 – орнамент из разноцветного меха. (Т. XCI, к. 2). 52 – кожаное украшение седельного нагрудника. (Рис. 114, к.2). 54 – мотив орнамента на покрывале. (Рис.55, к.2). 55 – украшение сумы. (Т. XXIII, к.2). 56 – мотив орнамента на кувшине. (Рис. 44, к.2). 57 – окончание пояса. (Т. XXVII, к.2). 58 – украшение седельной покрышки. (Рис. 157). 59 – украшение седельной покрышки. (Рис. 159, к.2.). 60 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 61 – подвеска. (Т. LXXVIII, к.2). 62, 63 – детали навершия. (Т. LXXXIII, к.2). 64 – орнамент на одежде (Рис. 62, к.2). 65 – головной убор. (Рис. 137, к.2). 66 – орнамент на одежде. (Рис. 63, к.2). 67 – украшение седла. (Рис. 110, к.2). 68 – орнамент на обуви. (Рис. 67, к.2). 70 – орнамент на одежде. (Рис. 64, к.2). 71 – орнамент на одежде. (Рис. 63, к.2). 72 – гривна. (Рис. 79, к.2). 80 – татуировка. (Рис. 177, к.2). 81 – татуировка. (Рис. 178, к.2). 82 – татуировка. (Рис. 179, к.2). 83 – татуировка. (Рис. 180, к.2). 84 – деталь узды. (Рис. 113, к.2). 85 – татуировка. (Рис. 181. к.2). 86 – татуировка. (Рис. 182, к.2). 87 – татуировка. (Рис. 183, к.2). 88 – татуировка. (Рис. 184, к.2). 90 – деталь узды. (Т. C, к.2). 91 – орнамент на одежде. (Т. XCIII, к.2). 92 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 74, к.2). 93 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 75, к.2).

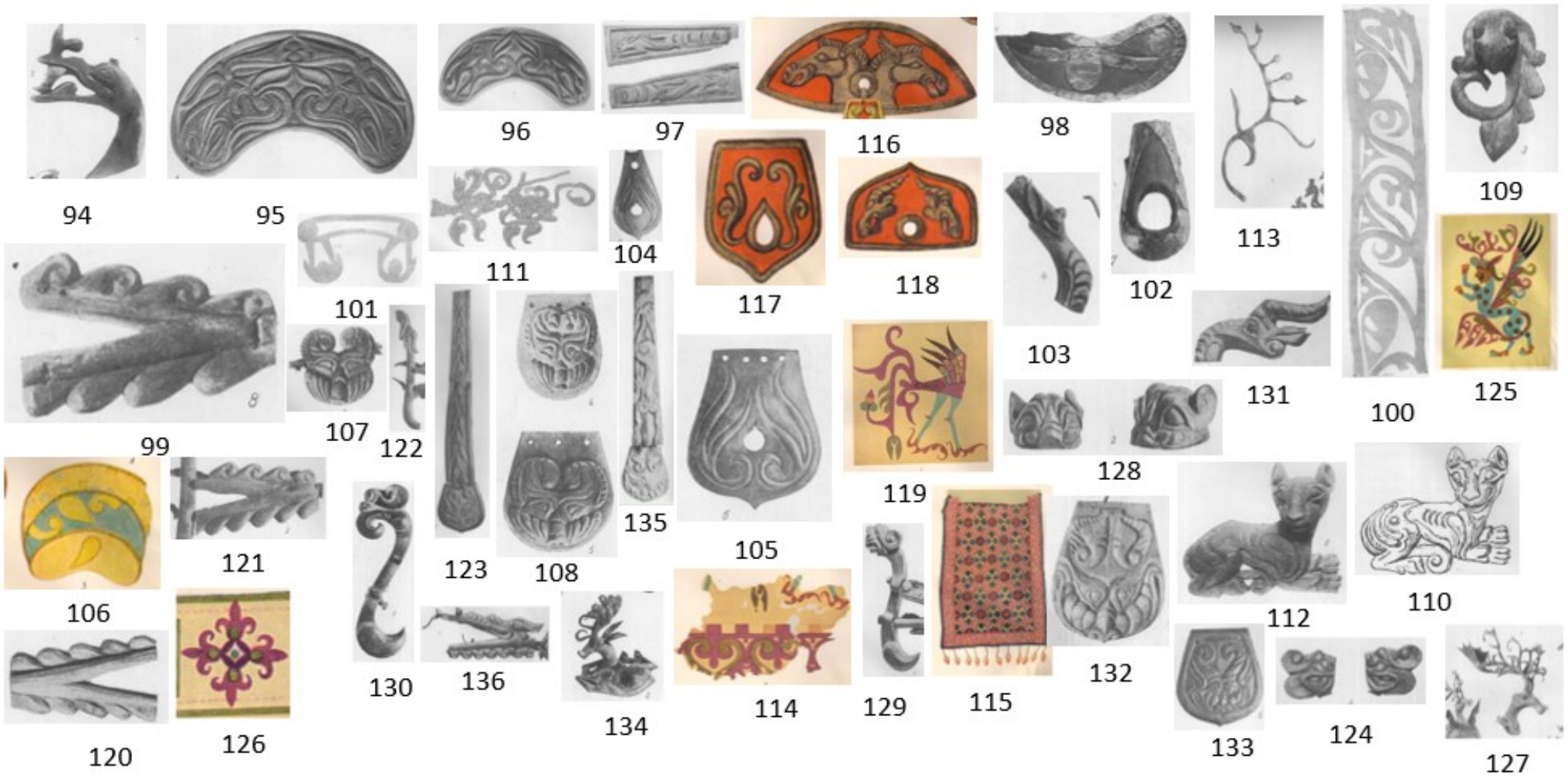


Таблица 72. 4. Элемент «капля». Могильник Пазырык. К. 3 – 5.

94 – деталь конского головного убора. (Т. LXXII, к.3). 95 – украшение седла. (Т. XLVIII, к.3). 96 – украшение седла. (Т. LIII, к.3). 97 – детали конского снаряжения. (Т. LIV, к.3). 98 – украшение седла. (Т. L, к.3). 99 – деталь узды. (Т. LVI, к.3). 100 – орнамент на подпружном ремне. (Рис. 120, к.3). 101 – украшение седла. (Рис. 122, к.3). 102 – деталь конского снаряжения. (Т. L, к.3). 103 – деталь конского снаряжения. (Т. LV, к.3). 104 – деталь конского снаряжения. (Т. XLVIII, к.3). 105 – деталь конского снаряжения. (Т. XLVII, к.3). 106 – украшение седла. (Т. CIV, к.3). 107, 108 – украшения в комплекте конского снаряжения. (Т. LVI, к.3).

109 – украшение узды. (Т. LXIV, к.4). 110 – украшение в комплекте конского снаряжения. (Рис. 124, к.4). 111 – украшение узды. (Рис. 125, к.4). 112 – украшение конского снаряжения. (Т. LXIII, к.4). 113 – вырезанный из кожи орнитоморфный образ. (Т. LXXXIV, к.4).

114 – фрагмент орнамента на ковре. (Т. XC, к.5). 115 – орнамент на чепраке. (Т. CIII,к.5). 116, 117, 118 – украшения седла. (Т. CV, к.5). 119 – образ на войлочном ковре. (Т. XC, к.5). 120 – украшение узды. (Т. LXX, к.5). 121, 122 – детали узды. (Т. LXVII, к.5). 123 – украшение седла. (Т. LXVII, к.5). 124 – украшения конского снаряжения. (Т. LXIX, к.5). 125 – образ на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5). 126 – мотив орнамента на ковре. (Т. XCV, к.5). 127 – деталь конского головного убора. (Т. LXXII, к.5). 128 – украшения конского снаряжения. (Т. LXIX, к.5). 129 – деталь конского снаряжения. (Т. LXIX, к.5). 130 – деталь конского снаряжения. (Т. LXVIII, к.5). 131 – деталь конского снаряжения. (Т. LXVII, к.5). 132 – украшения конского снаряжения. (Т. LXVIII, к.5). 133 – украшения конского снаряжения. (Т. LXVII, к.5). 134 – украшение узды. (Т. LXVIII, к.5). 135 –накладка на подхвостный ремень с изображением тигра. (Т. LXVIII, к.5). 136 – деталь узды. (Т. LXIX, к.5).

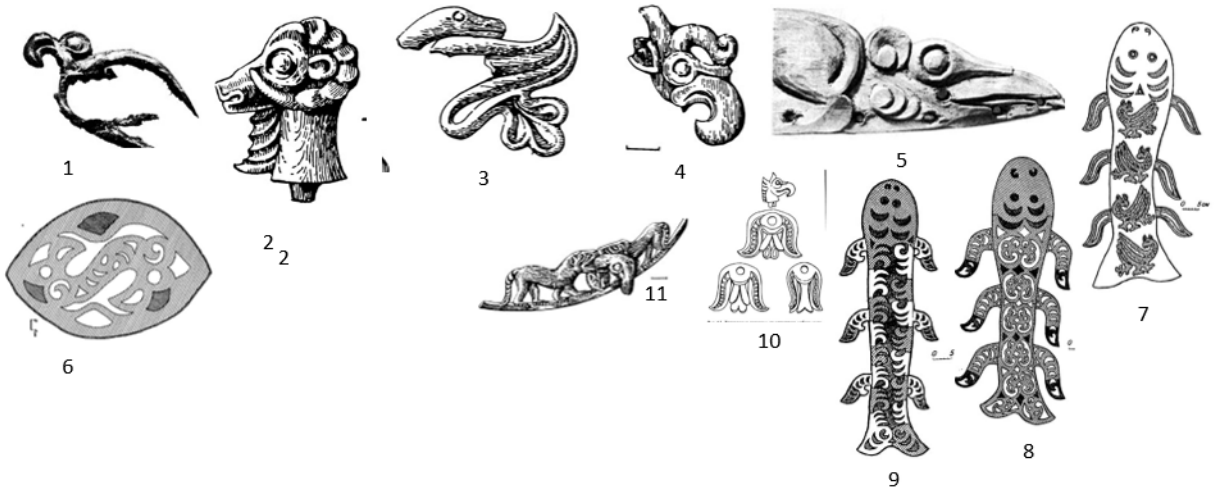


Таблица 73. 1 Элемент круг в материалах к. Кутургунтас и к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

К. Кутургунтас: 1 – фигурка фантастической птицы. (Рис. 99). 2 – украшение погребенного. (Рис. 105). 3, 4– украшения конской упряжи. (Рис. 107).

К. 1 мог. Ак-Алаха-1: 5 – деталь деревяной основы колчана. (Рис. 22). 6 – украшение седла. (Рис. 44). 7 – седельная подвеска. (Рис. 52). 8 – седельная подвеска. (Рис. 45). 9 – седельная подвеска. (Рис. 41). 10 – украшения конской упряжи. (Рис. 61). 11 – часть гривны. (Рис. 28).

Таблица 73. 2. Элемент круг в материалах к.1 мог. Ак-Алаха 3.

12 – деталь узды. (Рис. 42). 13 – украшение узды. (Рис. 55). 14 – украшение узды. (Рис. 56). 15 – украшение узды. (Рис. 60). 16 – украшение гривны. (Рис. 47). 17 – украшение женского парика. (Рис. 100). 18 – украшения женского парика. (Рис. 101). 19 – украшение седельной покрышки. (Рис. 139). 20 – татуировка. (Рис. 151). 21 – татуировка. (Рис. 151). 22 – татуировка. (Рис. 151). 23 – татуировка. (Рис. 151).

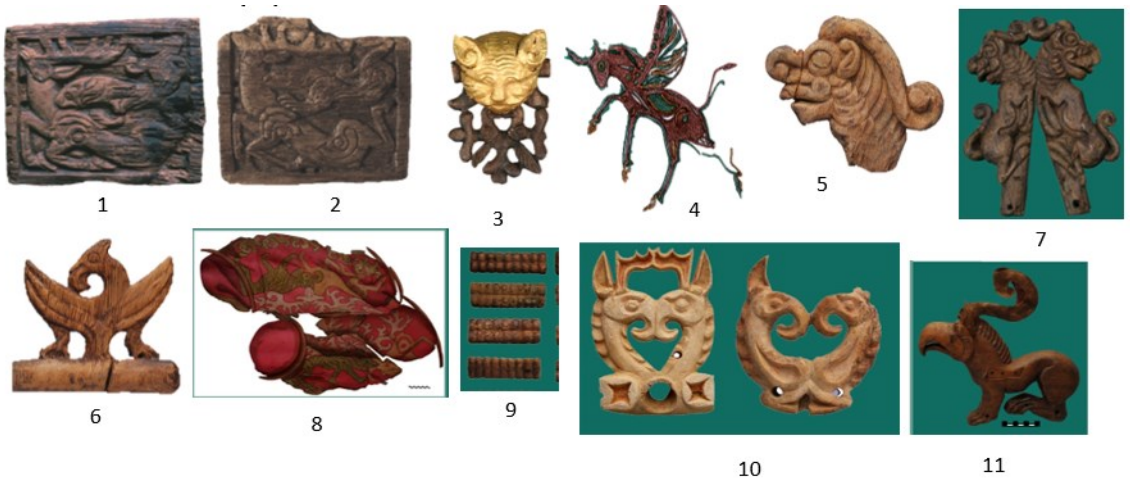


Таблица 74. Элемент круг в материалах к.11 мог. Берел.

1,2 – деревянные планки с изображением сцены терзания. (Рис. 403). 3 – украшение конского снаряжения. (Рис. 362). 4 – украшение конского снаряжения. (Рис. 405). 5 – деталь конского снаряжения. (Рис. 395). 6 –украшение конского снаряжения. (Рис. 346). 7 – деталь конской узды. (Рис. 393). 8 – украшение седла. (Рис. 385). 9 – украшения конского снаряжения. (Рис. 359). 10 –украшения конского снаряжения. (Рис. 392). 11 – штандарт в виде грифона. (Рис. 316).

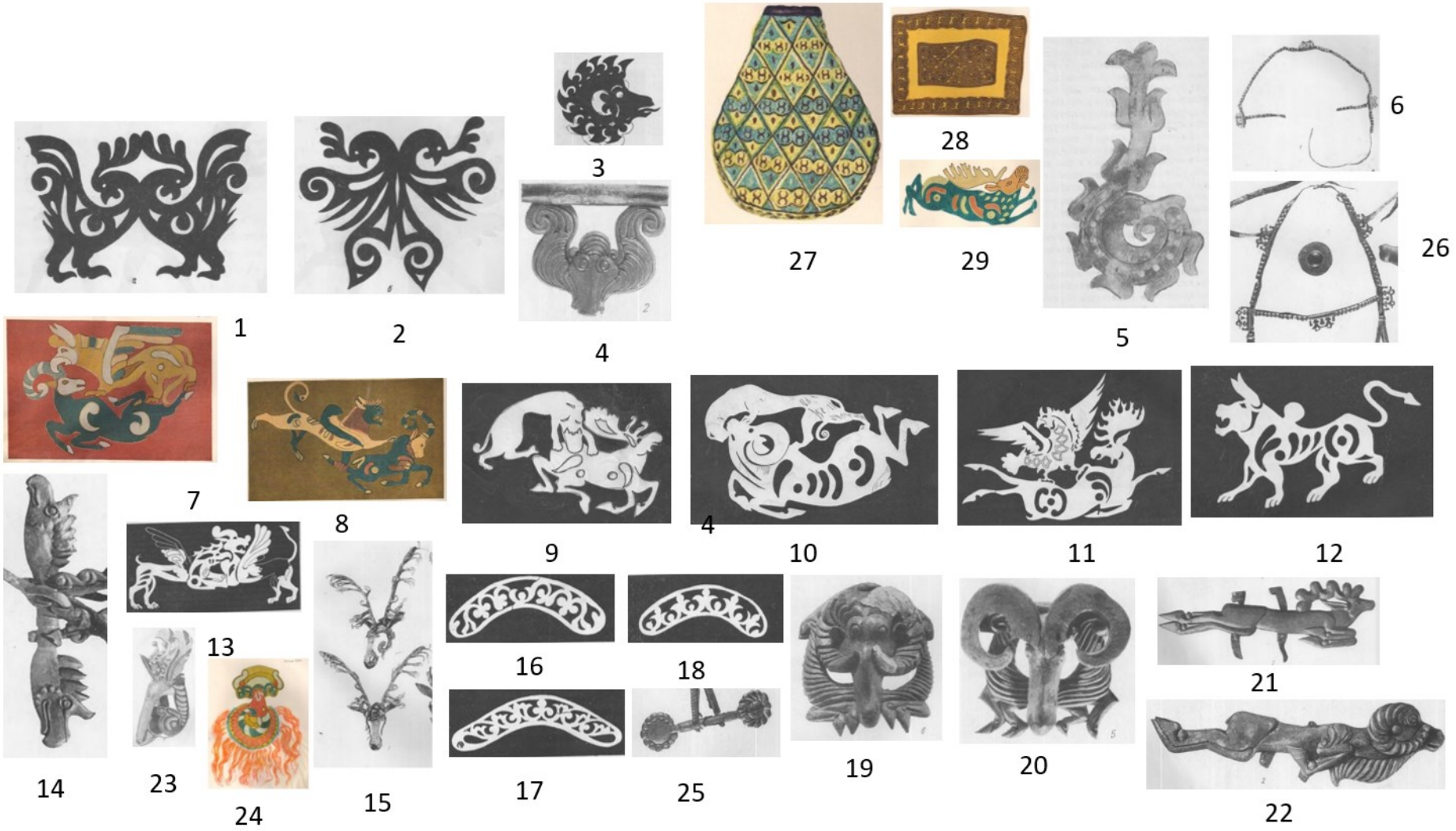


Таблица 75. 1 Элемент круг. Могильник Пазырык, к. 1, 2.

1,2 – украшения саркофага-колоды. (Рис. 17, к. 1). 3 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 4 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 5 – седельная подвеска. (Рис. 167, к. 1). 6 – украшения узды. (Т. XXXIX, к. 1). 7 – украшение седельной покрышки. (Т. CXI, к.1). 8 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.1). 9 – украшение седельной покрышки. (Рис. 156, к.1). 10 – украшение седельной покрышки. (Рис. 160, к. 1). 11 – украшение седельной покрышки. (Рис. 161, к. 1). 12 – украшение седельной покрышки. (Рис. 162, к. 1). 13 – украшение седельной покрышки. (Рис. 163, к. 1). 14 – деталь узды. (Т. XXXVIII, к. 1). 15 – конская маска. (Т. LXXI, к. 1). 16, 17,18 – украшения седла. (Рис, 110, к. 1). 19, 20 – украшения узды. (Т. XXXV, к. 1). 21 – деталь узды. (Т. XL, к.1). 22 – деталь узды. (Т. XXXIV, к. 1). 23 – конская маска. (Рис. 134, к.1). 24 – седельная подвеска. (Т. CXII, к. 1). 25 – деталь узды. (Т. XLIII, к.1). 26 – комплект узды. (Т. XXXIX, к. 1). 27 – орнамент на суме. (Т. XCI, к. 1).

28 – орнамент на суме. (Т. CXII, к.2). 29 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2).

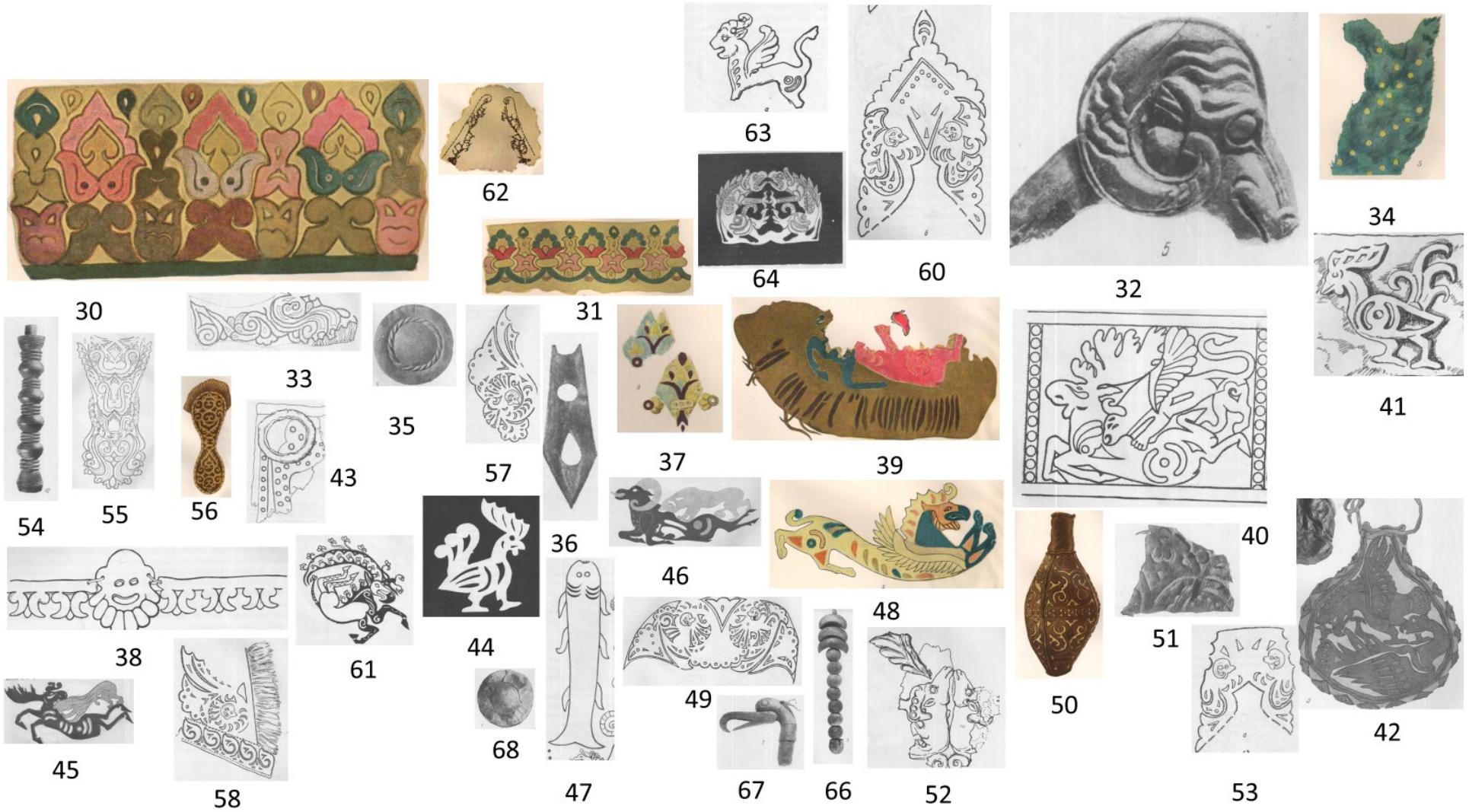


Таблица 75. 2. Элемент круг. Могильник Пазырык, к.2, 3.

30,31 – орнаменты из войлока. (Т. LXXXIX, к. 2). 32 – деталь узды. (Т. XLV, к. 2). 33 – орнамент на обуви. (Рис. 66, к. 2). 34 – орнамент на одежде. (Т. XCI , к. 2). 35 – деталь узды. (Т. XLII , к. 2). 36 – деталь конского снаряжения. (Т. XLVI , к. 2). 37 – орнамент из разноцветного меха. (Т. XCI, к. 2). 38 – украшение седельного нагрудника. (Рис. 114, к.2). 39 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.2). 40 – мотив орнамента на покрывале. (Рис.55, к.2). 41 – украшение ремня. (Рис. 71, к.2). 42 – композиция на суме. (Т. XXIII, к.2). 43 – фрагмент войлочного ковра. (Рис. 43, к.2). 44 – мотив орнамента на кувшине. (Рис. 44, к.2). 45 – украшение седельной покрышки. (Рис. 157, к.2). 46 – украшение седельной покрышки. (Рис. 159, к.2). 47 – татуировка. (Рис. 172, к.2). 48 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 49 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 62, к.2). 50 – орнамент на кувшине. (Т. XCIII , к.2). 51 – орнамент на одежде. (Т. LXXIV, к.2). 52 – украшение узды. (Рис. 73, к.2). 53 – орнамент на одежде. (Рис. 63, к.2). 54 – ножка столика. (Т. XIX, к.2). 55 – орнамент на обуви. (Рис. 67, к.2). 56 – орнамент на обуви. (Т. XCIII, к.2). 57 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 64, к.2). 58 – фрагмент орнамента на одежде. (Рис. 65, к.2). 60 – орнамент на одежде. (Рис. 63, к.2,). 61 – татуировка. (Рис. 181, к.2). 62 – орнамент на одежде. (Т. XCII, к.2). 63 – медное украшение. (Рис. 72, к.2). 64 – композиция на медной пластине. (Рис. 75, к.2).

66 – седельная подвеска. (Т. L, к.3). 67 – деталь конского головного убора. (Т. LXXII, к.3). 68 – украшение узды. (Т. LVII, к.3).

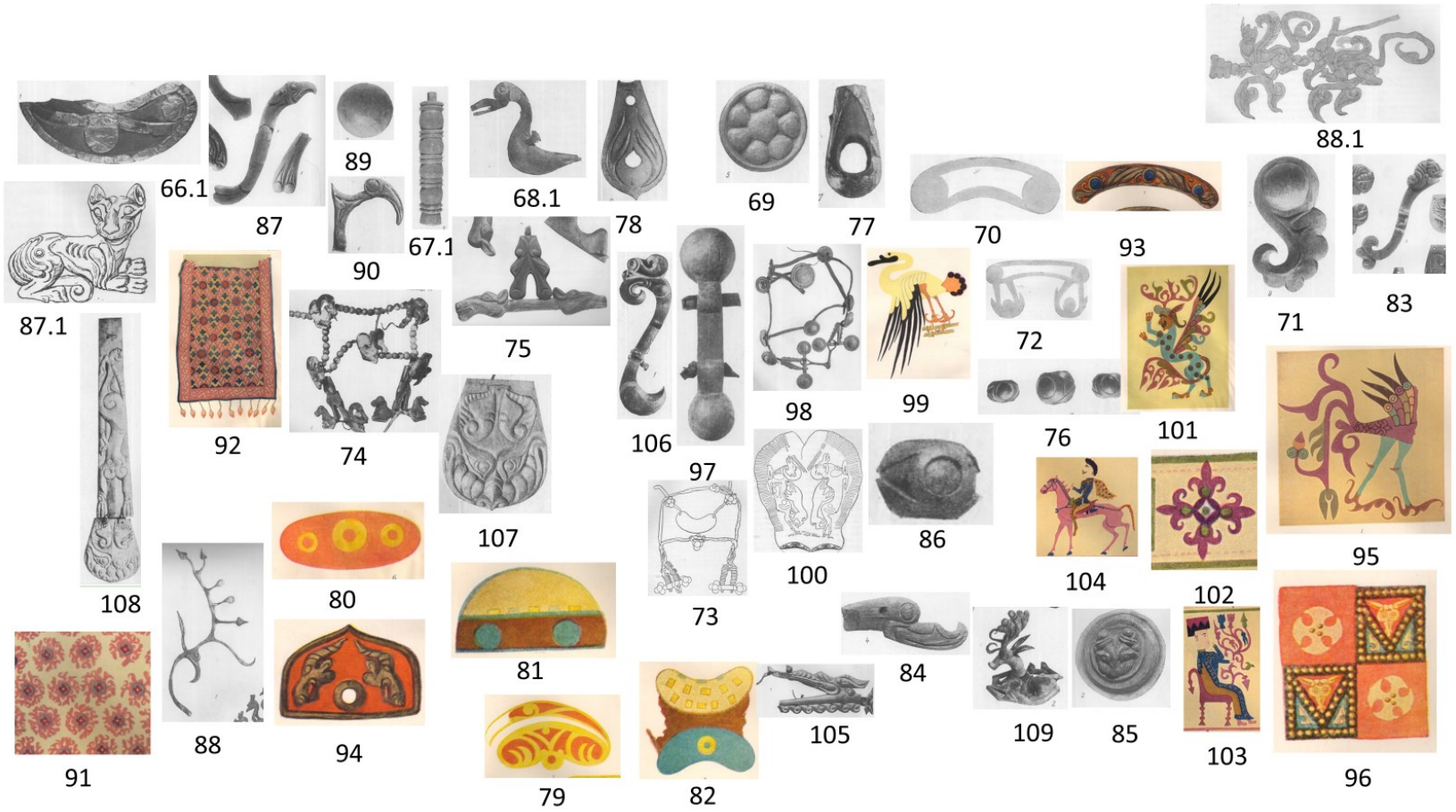


Таблица 75. 3. Элемент круг. Могильник Пазырык, к. 3–5.

66.1 – украшение узды. (Т. L, к.3). 67.1 –ножка столика. (Т. XX, к.3). 68.1 – фигурка птицы. (Рис. 168, к.3). 69 – украшение узды. (Т. L, к.3). 70 – украшение седла. (Рис.121, к.3). 71 – украшение узды. (Т. L, к.3). 72 – украшение седла. (Рис. 122, к.3). 73 – украшения узды. (Рис. 98, к.3). 74 – украшения узды. (Т. LI, к.3). 75 – деталь узды. (Т. LII, к.3). 76 – украшения узды. (Т. XLVII, к.3). 77 – деталь конского снаряжения. (Т. L, к.3). 78 – украшение конского снаряжения. (Т. XLVIII, к.3). 79, 80, 81, 82 – украшения седла. (Т. CIV, к.3). 83 – деталь узды. (Т. LVI, к.3).

84 – украшение узды. (Т. LXIV, к.4). 85 – украшение конского снаряжения. (Т. LXIII, к.4). 86 – украшение узды. (Т. LX, к.4). 87 – деталь узды. (Т. LXIV, к.4). 87.1 – украшение узды. (Рис. 124, к.4). 88 – орнитоморфный образ. (Т. LXXXIV, к.4). 88.1 – украшение узды. (Рис. 125, к.4).

89, 90 – украшения конского снаряжения. (Т. LXX, к.5). 91 – орнамент на чепраке. (Т. CI, к.5). 92 – орнамент на чепраке. (Т. CII, к.5). 93, 94 – украшения седла. (Т. CV, к.5). 95 – образ на войлочном ковре. (Т. XC, к.5). 96 – мотив орнамента на седельной покрышке. (Т. CVII, к.5). 97 – деталь узды. (Т. LXX, к.5). 98 – комплект украшений узды. (Т. LXVI, к.5). 99 – фигурка птицы из войлока. (Т. CVIII, к.5). 100 – украшения седельной покрышки. (Рис. 100, к.5). 101 – образ на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5). 102, 103 – мотивы орнаментов на войлочном ковре. (Т. XCV, к.5). 104 – фрагмент сцены на войлочном ковре. (Т. XCV, 5). 105 – деталь узды. (Т. LXIX, к.5). 106 – деталь узды. (Т. LXVIII, к.5). 107 – украшение конского снаряжения. (Т. LXVIII, к.5). 108, 109 – украшения конского снаряжения. (Т. LXVIII, к.5).

1

Таблица 76. Элемент крест. Материалы к. 1 могильника Ак-Алаха-1.

1 –украшения конского снаряжения (Рис. 47).

Таблица 77. Элемент круг. Могильник Пазырык.

1, 2 – украшения седельных ремней. (Рис. 111, к. 1).

3 – украшение сумы. (Т. CXII, к.2).

4 –орнамент на чепраке. (Т. CI, к.5). 5 – орнамент на чепраке. (Т. CII, к.5). 6 – мотив орнамента на войлочном ковре. (Т. XC, к.5). 7 – браз на войлочном ковре. (Т. CXIV, к.5).

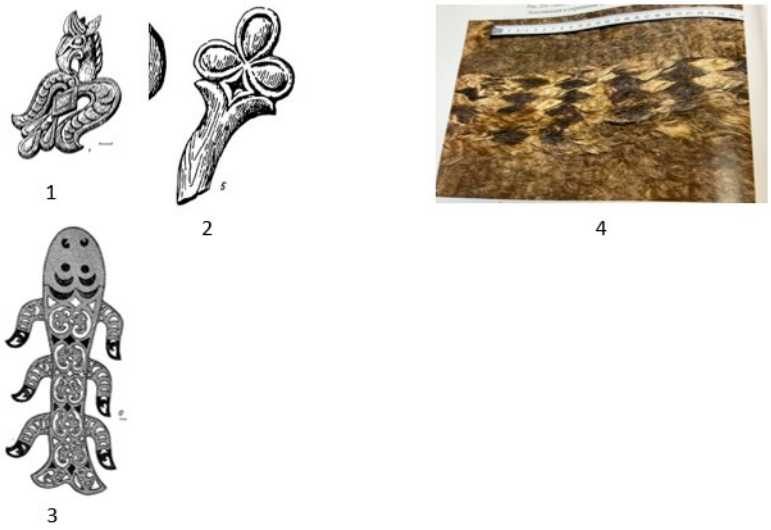


Таблица 78. Элемент четырехугольник (квадрат, ромб) в материалах к. Кутургунтас и к.1 мог. Ак-Алаха-1 и к.1 мог. Олон-Курин-Гол-10.

1 – украшение узды. (Рис. 47. К. Кутургунтас.) 2 – окончание псалия. (Рис.66, к. 1 мог. Ак-Алаха-1). 3 – седельная подвеска. (Рис. 45. К.1 мог. Ак-Алаха-1). 4 – украшение спины шубы. (Рис. 211. к. 1 мог. Олон-Курин-Гол-10).

1

2

3

Таблица 79. Элемент «четырехугольник» в материалах к.11 мог. Берел.

1 – украшения узды. (Рис. 380). 2 – украшения конского снаряжения. (С. 121, 3 – украшения узды. (Рис. 392).

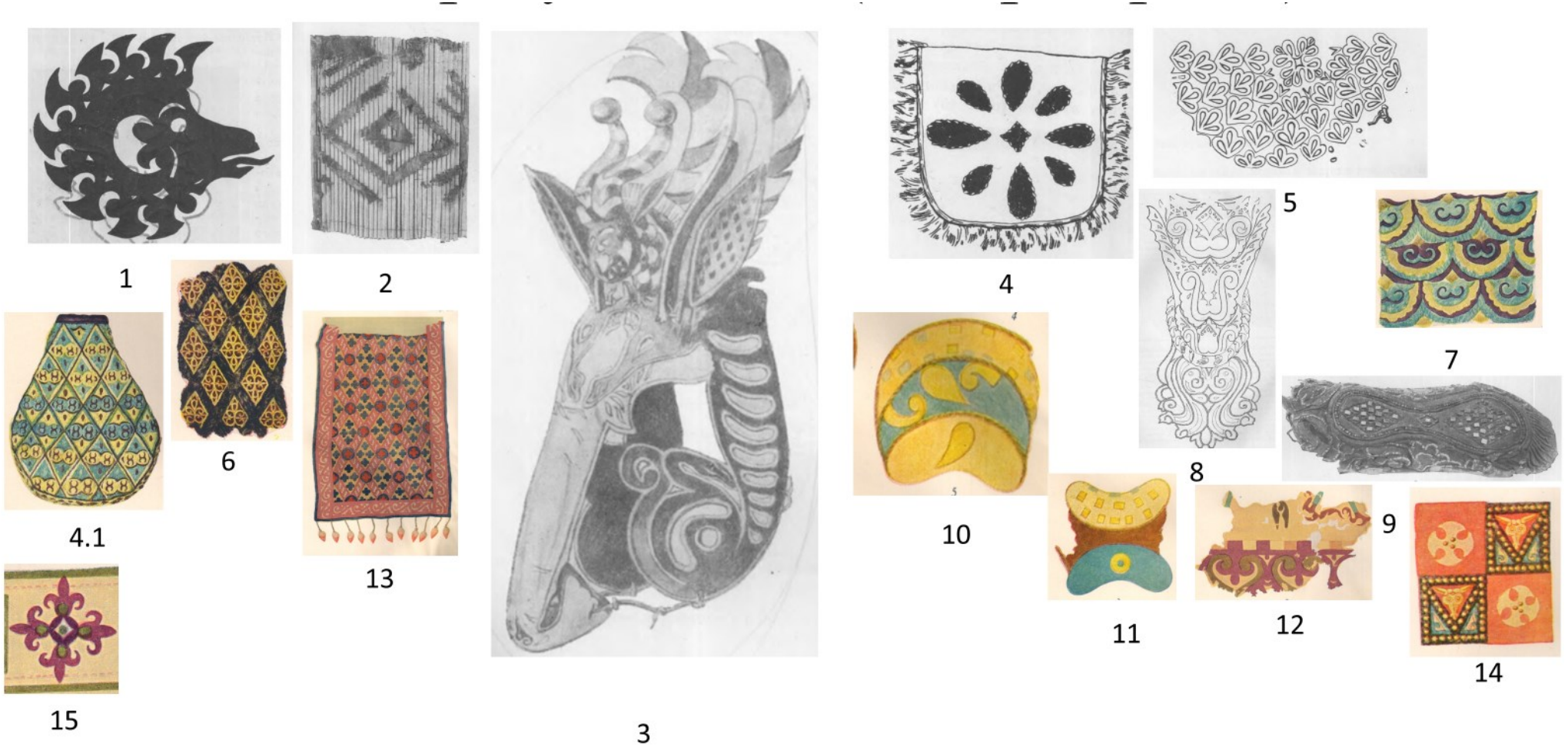


Таблица 80. Элемент четырехугольник (квадрат, ромб). Могильник Пазырык.

1 – украшение седельной покрышки. (Рис. 165, к. 1). 2 – орнамент на щите. (Т. LXXXVII, к.1). 3 – декор конской маски. (Рис. 134, к. 1). 4.1 – орнамент на суме. (Т. XCI, к. 1).

4 –часть чехла на подушку. (Рис. 41, к. 2). 5 – орнамент на кошельке. (Рис. 49, к. 2). 6 – орнамент на головном уборе. (Т. XCVI , к. 2). 7 – орнамент на кожаной суме. (Т. XCI, к. 2). 8 – орнамент на обуви. (Рис. 67, к.2). 9 – орнамент на обуви. (Т. XXV, к.2).

10,11 – украшения седла. (Т. CIV, к.3).

12 – мотив орнамента на ковре. (Т. XC, к.5). 13 – орнамент на чепраке. (Т. CII, к.5). 14 – орнамент на седельной покрышке. (Т. CVII, к.5). 15 – мотив орнамента на ковре. (Т. XCV, к.5).

Таблица 81. Элемент «дуга» в материалах к. 1 мог. Ак-Алаха 3, к.1.

1 – украшение гривны. (Рис. 47). 2 – украшение парика. (Рис. 100). 3 – украшение седельной покрышки. (Рис. 139).

Таблица 82. Элемент «дуга» в материалах к. 11 мог. Берел.

1,2 – деревянные планки с изображением сцены терзания. (Рис. 403). 3 – украшение конского снаряжения. (Рис. 405). 4 – украшение седла. (Рис. 385).

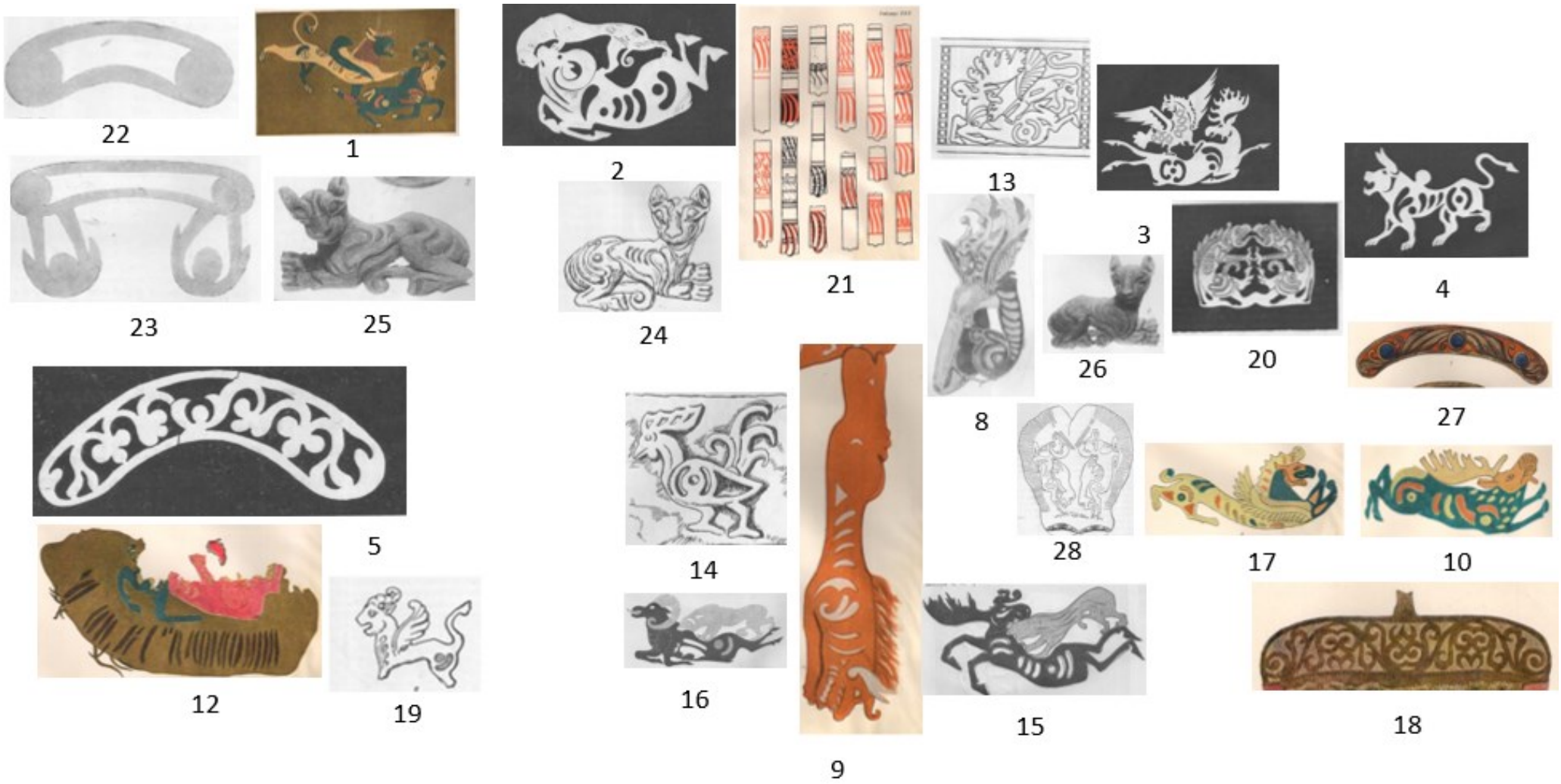


Таблица 83. Элемент «дуга». Могильник Пазырык.

1 – украшение седла. (Т. CX, к.1). 2 – украшение седла. (Рис. 160, к.1). 3 – украшение седла. (Рис. 161, к. 1). 4 – украшение седла. (Рис. 162, к. 1). 5 – украшение седла. (Рис. 110, к. 1). 8 – конская маска. (Рис. 134, к. 1). 9 – седельная подвеска. (Т. CXIII, к. 1).

10 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к. 2). 12 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.2). 13 – мотив орнамента на покрывале. (Рис.55, к.2). 14 – украшение на ремне. (Рис. 71, к.2). 15 – украшение седельной покрышки. (Рис. 157, к.2). 16 –украшение седельной покрышки. (Рис. 159, к.2). 17 – украшение седельной покрышки. (Т. CIX, к.2). 18 – украшение сумы. (Т. XCIV, к.2). 19 – медное украшение. (Рис. 72, к.2). 20 – композиция на бронзовой пластине. (Рис. 75, к.2).

21 – орнаменты на стрелах. (Т. CXX, к.3). 22 – украшения седла. (Рис. 121, к.3). 23 – украшение седла. (Рис. 122, к.3).

24 –украшение конского снаряжения. (Рис.124, к.4). 25 – украшение конского снаряжения. (Т. LXIII, к. 4). 26 – украшение конского снаряжения. (Т. LXIII, к.4).

27 – украшение седла. (Т. CV, к.5). 28 – украшение седла. (Рис. 100, к.5).

Таблица 84. Элемент «рога архара» в материалах к. 11 мог. Берел.

1 – деталь конской узды. (Рис. 375). 2 –украшение конской узды. (Рис. 376).

Таблица 85. Элемент «рога архара». Могильник Пазырык.

1 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1). 2 – деталь узды. (Т. XXXVI, к. 1). 3 – седельная подвеска. (Т. CVII, к.1). 4 – украшение седельной покрышки. (Т. CX, к.1). 5 – украшение узды. (Т. XXXV, к. 1).

6 – деталь узды. (Т. XLVI , к. 2). 7 – деталь узды. (Т. XLV, к. 2). 8 – татуировка. (Рис. 185, к.2). 9 – украшение узды. (Т. C, к.2).

11 – украшение упряжи. (Т. L, к.3). 12, 13, 14 – украшения конского снаряжения. (Т. LVI, к.3).

15 – кнутовище нагайки. (Рис. 142, к.4)

16 – украшение конского снаряжения. (Т. CV, к.5). 17 – украшения конского снаряжения. (Т. LXVII , к.5). 18 – украшения конского снаряжения. (Т. LXVII, к.5).

Таблица 86. Элемент «секира». Могильник Пазырык.

1 – орнамент на кожаном футляре конского хвоста. (Рис. 141, к.1). 2.3 – орнаменты на седельных ремнях. (Рис. 111, к. 1).

4 – орнамент на суме. (Т. XCI, к.1).

5 – украшение конской узды. (Т. C, к. 2). 6 – войлочный орнамент. (Т. LXXXIX, к. 2).

7 – мотив орнамента на седельной покрышке. (Т. CVII, к.5).

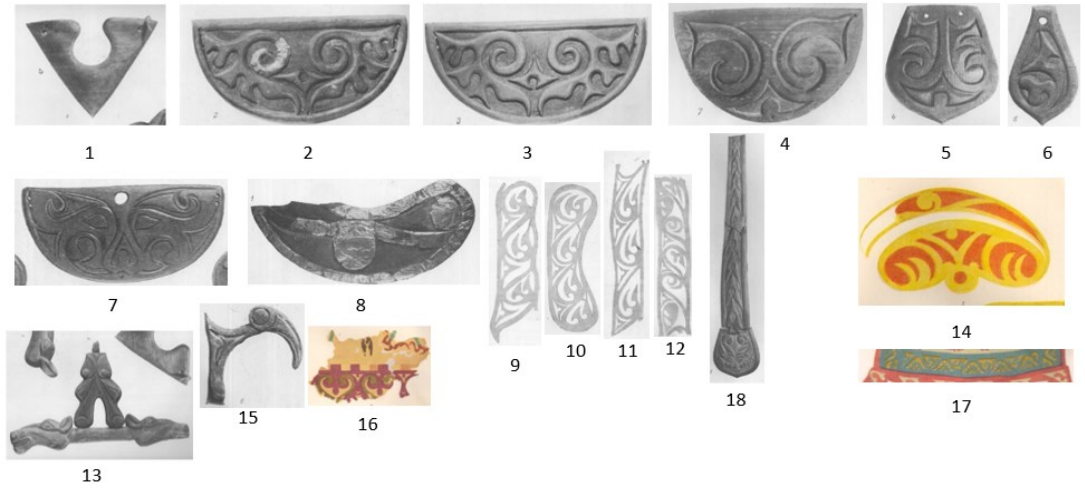


Таблица 87. Элемент «лист». Могильник Пазырык.

1 – деталь конской узды. (Т. LII, к.3). 2, 3 – украшения седла. (Т. LIII, к.3). 4, 5, 6 –украшения конского снаряжения. (Т. LVII, к.3). 7 – украшение седла. (Т. XLVIII , к.3). 8 – украшение седла. (Т. L, к.3). 9 – орнамент на подпружном ремне. (Рис. 118, к.3). 10 – украшение седла. (Рис. 116, к.3). 11 – орнамент на седельном ремне. (Рис. 117, к.3). 12 – орнамент на подпружном ремне.(Рис. 120, к.3). 13 – деталь узды. (Т. LII, к.3). 14 – украшение седла. (Т. CIV, к.3).

15 – деталь украшения узды. (Т. LXX, к.5). 16 – мотив орнамента на ковре. (Т. XC, к.5). 17 – орнамент на чепраке. (Т. CI, к.5). 18 – украшение конского снаряжения. (Т. LXVII, к.5).

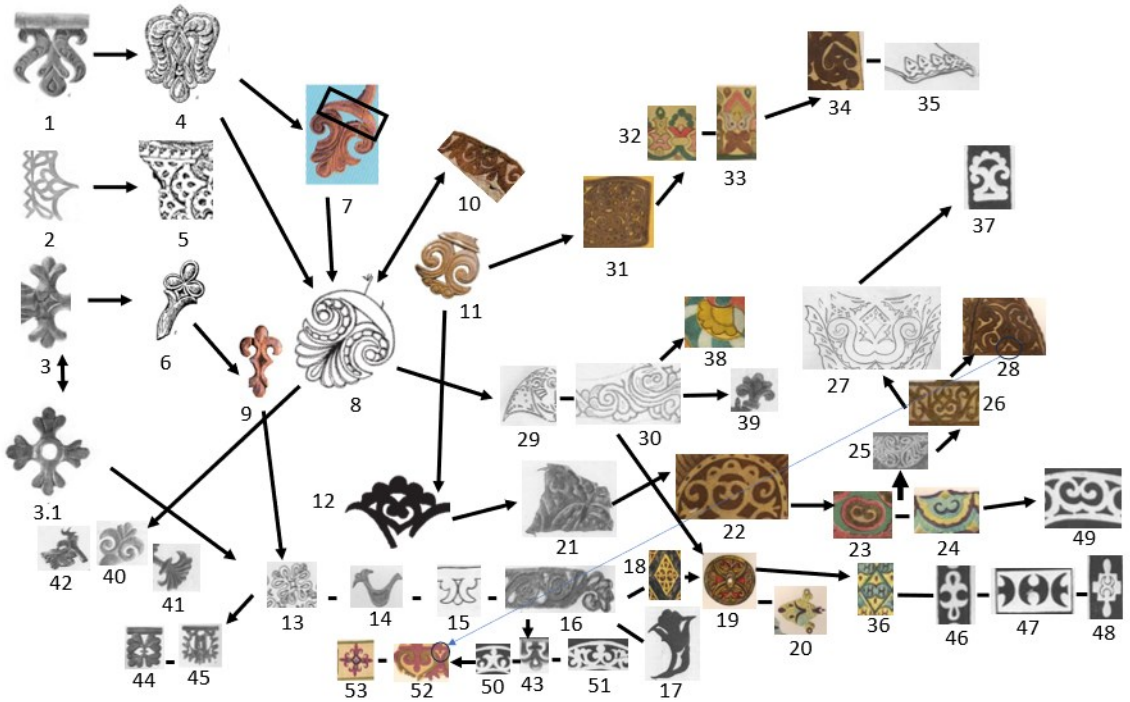


Таблица 88. «Цветочный мотив» в искусстве позднепазырыкского периода

1, 2, 3, 3.1 – мог. Туэкта, 4, 5 – к. Кутургунтас, 6 – к.1 мог. Ак-Алаха-1, 7 – к.3 мог. Верх-Кальджин-2 (воспроизводится по Феномен алтайских мумий. Рис. 96), 8 – к.1, мог. Ак-Алаха-3, 9 – к.11, мог. Берел, 10, 11, 12 – к.1 мог. Ак-Алаха-3, 13–35 – к.2 мог. Пазырык, 36–51 – к.1 мог. Пазырык-1, 52,53 – к.5 мог. Пазырык

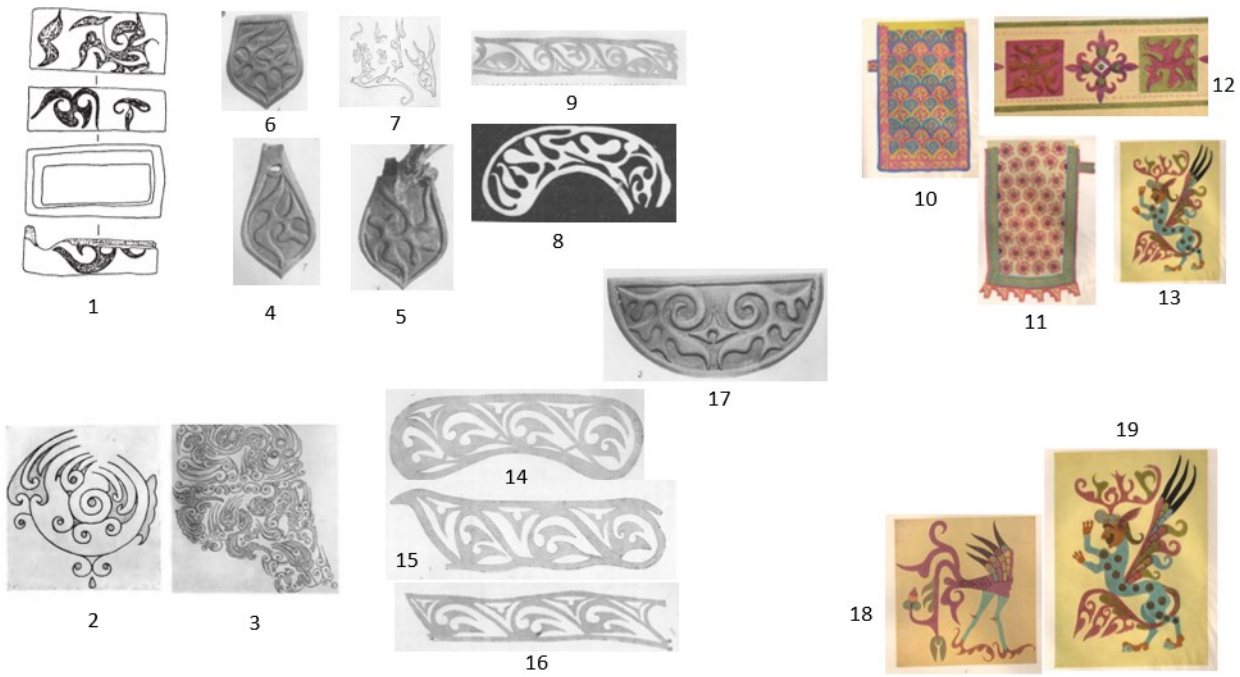


Таблица 89. Мотив «оленьи рога» в искусстве позднепазырыкского периода

1 – орнамент на коробочке. Воспроизводится по Варенов А.В. Деревянные изделия могильника Цзяохэ (Яр-Хото) в Турфанской впадине в Синьцзяне // Археология Китая, с. 48, рис. 1.7,

2, 3 – орнаменты на тканях. Воспроизводится по Е.И. Лубо-Лесниченко Древние китайские шелковые ткани и вышивки, 2 – XXVI.2 , 3 – т. XXIX

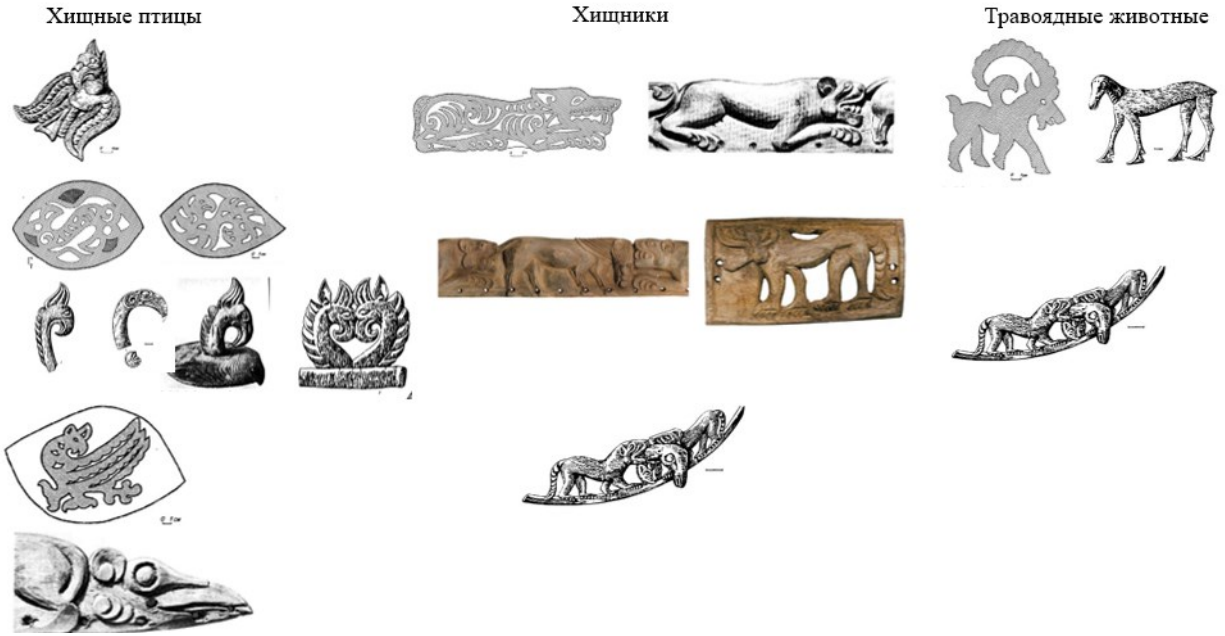


Таблица 90. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Ак-Алаха-1.

Орнаментальный элемент / Категория	Когти	Треугольник	Чешуя	Сложная запятая	Полумесяц	Капля	Спираль	Продольное рифление	Пламевидный завиток	Поперечное рифление	Круг	Запятая
Хищные птицы	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Хищники	+	+	+	+	+	+		+				+
Копытные			+			+				+	+	

Таблица 91. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к.1 мог. Ак-Алаха-1

Таблица 92. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Ак-Алаха-3.

Орнаментальный элемент / Образ	Треугольник	Чешуя	Дуга	Капля	Спираль	Продольное рифление	Пламевидный завиток	Поперечное рифление	Круг	Запятая
Хищная птица	+	+		+	+	+	+	+	+	+
Хищники	+	+	+	+	+			+	+	+
Травоядные копытные		+	+	+			+	+	+	

Таблица 93. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к.1 мог. Ак-Алаха-3.

Образ	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника
К.1 Ак-Алаха- 1	
Хищная птица	100% (8 элементов из 8)
Копытные травоядные	25% (2 элемента из 8)
К. 1 мог. Ак-Алаха-3	
Хищная птица	87,5% (7 из 8 элементов)
Копытные травоядные	62,5% (5 из 8 элементов)

Таблица 94. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника.

Образ	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищной птицы
К.1 Ак-Алаха- 1	
Хищники	67% (8 элементов из 12)
Копытные травоядные	33% (4 элемента из 12)
К. 1 мог. Ак-Алаха-3	
Хищники	89% (7 из 9 элементов)
Копытные травоядные	55,5% (5 из 9 элементов)

Таблица 95. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищной птицы.

Образ	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных
К.1 Ак-Алаха- 1	
Хищники	50% (2 элемента из 4)
Хищные птицы	100% (4 элемента из 4)
К. 1 мог. Ак-Алаха-3	
Хищники	83% (5 из 6 элементов)
Хищные птицы	83% (4 из 6 элементов)

Таблица 96. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных.

Таблица 97. Зооморфные образы в искусстве к. 11 мог. Берел.

Орнаментальный элемент / Категория	Капля	Поперечное	Четырехугольник	Запятая	Круг	Спираль	Дуга	Рога архара
Хищные птицы	+	+	+	+	+	+		
Хищники	+	+		+	+	+		
Копытные травоядные	+	+		+	+		+	+

Таблица 98. Репертуар орнаментальных элементов для различных категорий зооморфных образов в к. 11 мог. Берел.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника
К.11 мог. Берел	
Хищные птицы	100% (5 из 5 элементов)
Копытные травоядные	80% (4 из 5 элементов)

Таблица 99. Доля (%) элементов из репертуара хищника.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищной птицы
К.11 мог. Берел	
Хищники	83% (5 из 6 элементов)
Копытные травоядные	67% (4 из 6 элементов)

Таблица 100. Доля (%) элементов из репертуара хищной птицы.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных
К.11 мог. Берел	
Хищные птицы	67% (4 из 6 элементов)
Хищники	67% (4 из 6 элементов)

Таблица 101. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных.

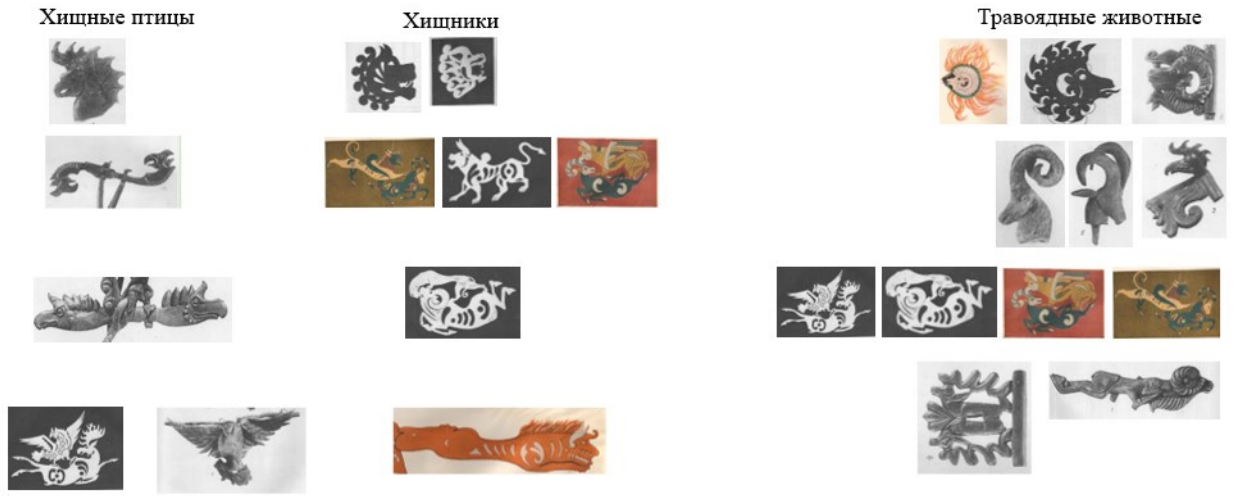


Таблица 102. Зооморфные образы в искусстве к. 1 мог. Пазырык.

Орнаментальный элемент / Категория	Полумесяц	Продольное рифление	Чешуя	Запятая	Капля	Спираль	Круг	Поперечное рифление	Треугольник	Слож. Запятая	Рога архара	Дуга	Ромб	Пламевидный завиток
Хищная птица		+	+	+	+	+	+	+						
Хищники	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+		+
Копытные травоядные	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+

Таблица 103. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 1 мог. Пазырык.

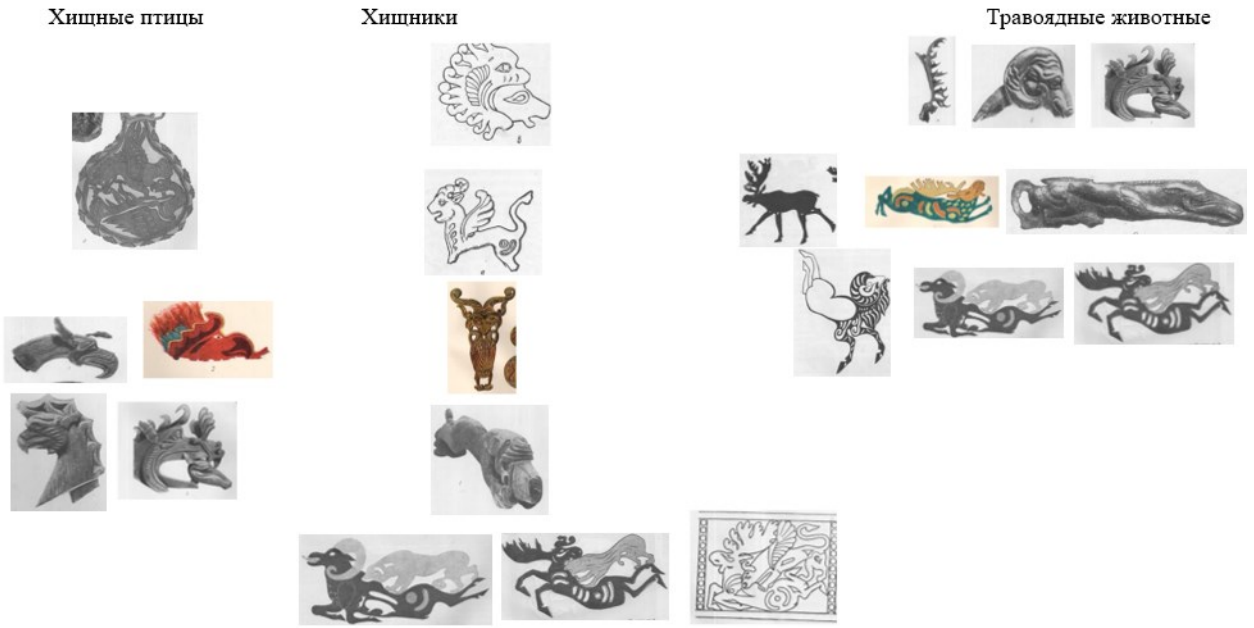


Таблица 104. Зооморфные образы в искусстве к. 2 мог. Пазырык.

Орнаментальный элемент / Категория	Полумесяц	Продольное рифление	Чешуя	Запятая	Капля	Спираль	Круг	Поперечное рифление	Треугольник	Рога архара	Дуга
Хищная птица	+	+	+		+	+		+	+		
Хищники			+	+	+	+	+	+	+	+	+
Копытные травоядные	+			+	+	+	+	+	+	+	+

Таблица 105. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 2 мог. Пазырык.

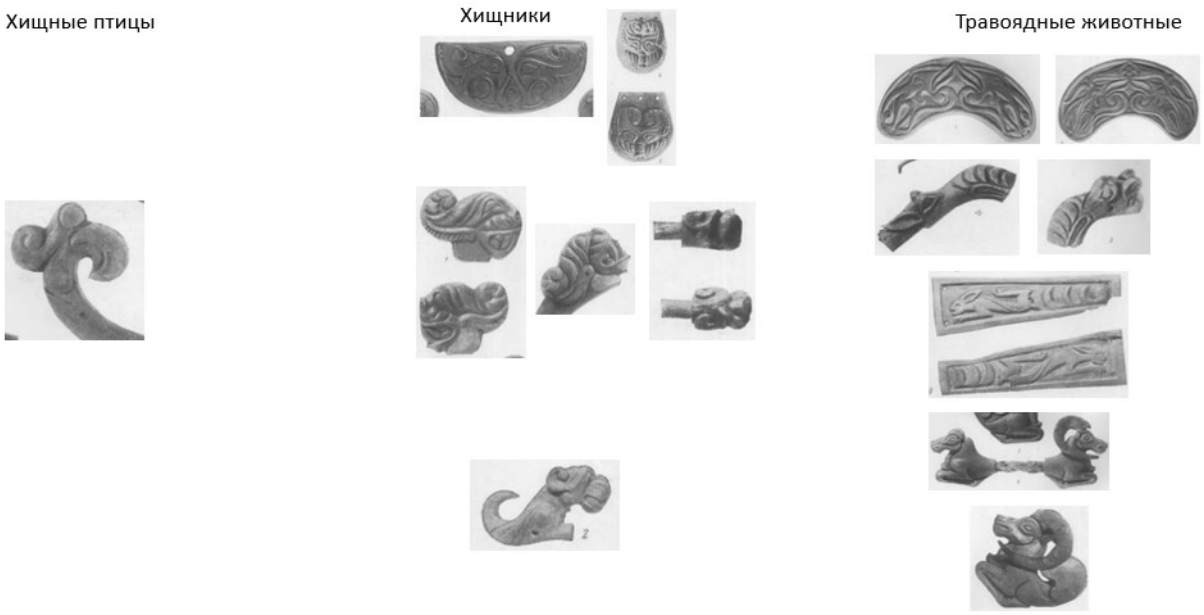


Таблица 106. Зооморфные образы в искусстве к. 3 мог. Пазырык.

Орнаментальный элемент / Образ	Спираль	«Чешуя»	«Когти»	Полумесяц	Треугольник	Запятая	«Сложная» запятая	Поперечное рифление	Капля	Лист	Круг	Рога архара
Хищная птица				+		+			+		+	
Хищники	+	+			+	+		+	+	+		+
Травоядные	+		+		+		+	+	+			+

Таблица 107. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образов в искусстве к. 3 мог. Пазырык.

Таблица 108. Зооморфные образы в искусстве к. 4 мог. Пазырык.

Орнаментальный элемент / Образ	Спираль	Полумесяц	Продольное рифление	Треугольник	Запятая	«Сложная запятая «	Поперечное рифление	Капля	Дуга	Круг
Хищная птица	+			+	+			+		+
Хищники		+	+		+		+	+	+	+
Копытные травоядные	+	+			+		+			

Таблица 109. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 4 мог. Пазырык.

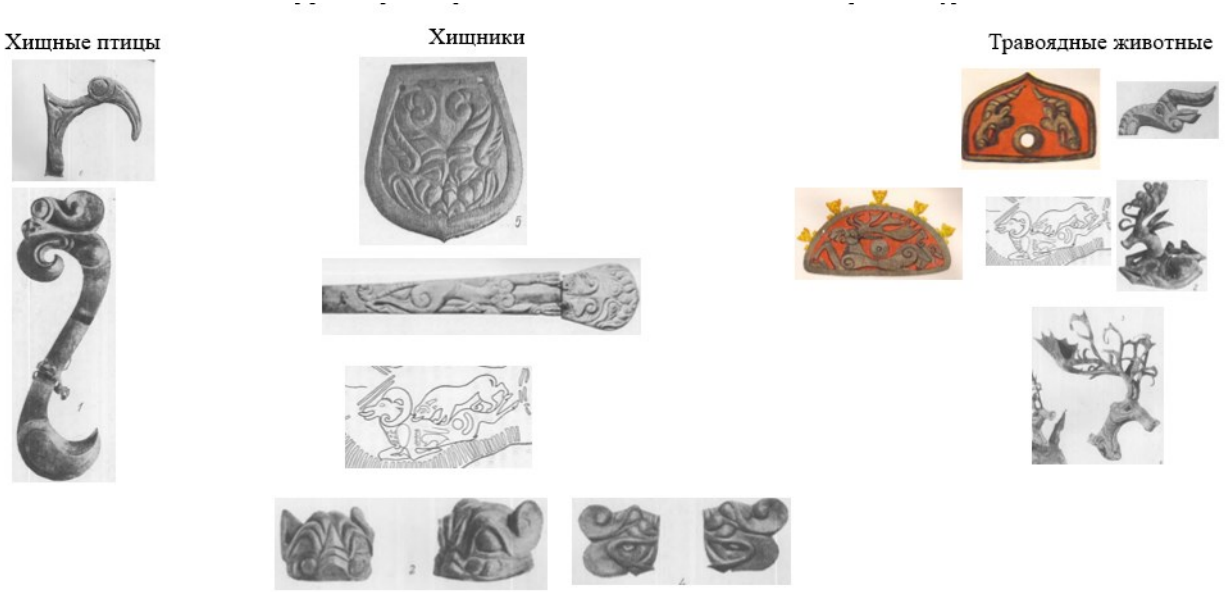


Таблица 110. Зооморфные образы в искусстве к. 5 мог. Пазырык.

Орнаментальный элемент / Образ	Спираль	«Чешуя»	Рога архара	Треугольник	Запятая	«Сложная» запятая	Поперечное рифление	Капля	Дуга	Круг	Лист
Хищная птица				+	+			+		+	+
Хищники	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
Копытные травоядные	+		+	+	+	+	+	+	+	+	

Таблица 111. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах в искусстве к. 5 мог. Пазырык.

Элемент / Категория	Спираль	Треугольник	Чешуя	Запятая	Сл. запятая	Полумесяц	Продольное рифление	Пламевидный завиток	Поперечное рифление	Капля	Круг	Лист	Дуга	Рога архара	Ромб	«Когти»
Хищная птица	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+				
Хищники	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		
Копытные травоядные	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+

Таблица 112. Репертуар орнаментальных элементов в зооморфных образах могильника Пазырык.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника
Пазырык 1	
Хищная птица	58% (7 элементов из 12)
Копытные травоядные	92% (11 элементов из 12)
Пазырык 2	
Хищная птица	55,5% (5 элементов из 9)
Копытные травоядные	89% (8 элементов из 9)
Пазырык 3	
Хищная птица	25% (2 элемента из 8)
Копытные травоядные	62,5% (5 элементов из 8)
Пазырык 4	
Хищная птицы	43% (3 элемента из 7)
Копытные травоядные	43% (3 элемента из 7)
Пазырык 5	
Хищная птица	40% (4 элемента из 10)
Копытные травоядные	90% (9 элементов из 10)
Могильник Пазырык	
Хищная птица	71% (10 элементов из 14)
Копытные травоядные	93% (13 элементов из 14)

Таблица 113. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищника в курганах мог. Пазырык.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц
Пазырык 1	
Хищник	100% (7 элементов из 7)
Копытные травоядные	100% (7 элементов из 7)
Пазырык 2	
Хищник	71% (5 элементов из 7)
Копытные травоядные	71% (5 элементов из 7)
Пазырык 3	
Хищник	50% (2 элемента из 4)
Копытные травоядные	25% (1 элемент из 4)
Пазырык 4	
Хищник	60% (3 элемента из 5)
Копытные травоядные	40% (2 элемента из 5)
Пазырык 5	
Хищник	80% (4 элемента из 5)
Копытные травоядные	80% (4 элемента из 5)
Могильник Пазырык	
Хищник	100% (10 элементов из 10)
Копытные травоядные	90% (9 элементов из 10)

Таблица 114. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара хищных птиц в курганах мог. Пазырык.

Категория	Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных и травоядных (оленей/баранов/лосей , зайцев)
Пазырык 1	
Хищная птица	54% (7 элементов из 13)
Хищник	85% (11 элементов из 13)
Пазырык 2	
Хищная птица	55,5% (5 элементов из 9)
Хищник	83% (8 элементов из 9)
Пазырык 3	
Хищная птица	17% (1 элемент из 6)
Хищник	83% (5 элементов из 6)
Пазырык 4	
Хищная птицы	50% (2 элемента из 4)
Хищник	75% (3 элемента из 4)
Пазырык 5	
Хищная птица	44% (4 элемента из 9)
Хищник	100% (9 из 9 элементов)
Могильник Пазырык	
Хищная птица	60% (9 элементов из 15)
Хищник	87% (13 элементов из 15)

Таблица 115. Доля (%) элементов, которые используются из репертуара копытных травоядных в курганах мог. Пазырык.

Таблица 116. «Конструктивная» роль орнамента в материалах позднепазырыкского периода.

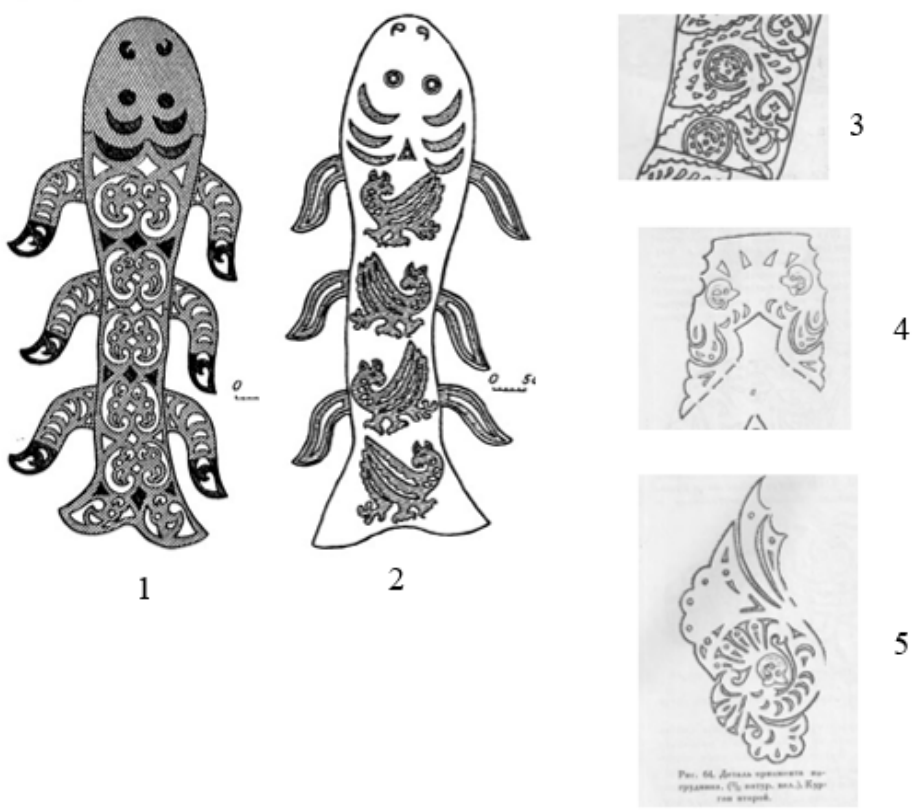


Таблица 117. «Деструктивная» роль орнамента в материалах позднепазырыкского периода.

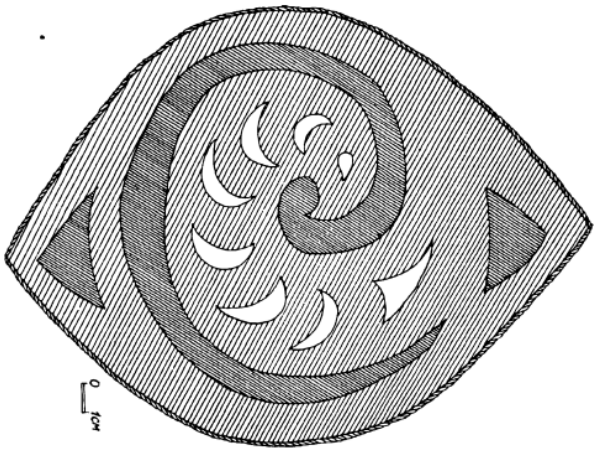


Рис. 64 Украшение упора седла. К. 1 мог. Ак-Алаха-1. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Стерегузие золото грифы. Рис. 50)

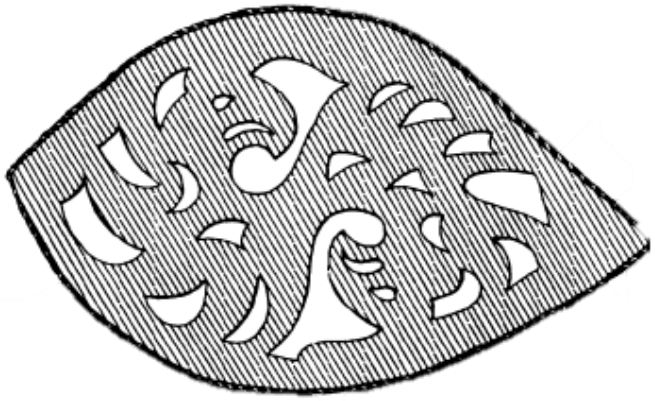


Рис. 65. Украшение упора седла. К. 1 мог. Ак-Алаха-1. Воспроизводится по (Полосьмак Н.В. Стерегузие золото грифы. Рис. 40)

Рис. 66. Фигурка оленя с приставленными кожаными рогами. К. 5 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Т. LXVIII)

Рис. 67. Седельные подвески. К. 5 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Т. LXVIII)

Рис. 68. Украшение ремня. К. 3 мог. Пазырык. Воспроизводится по (Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. Рис. 120)

Рис. 69. Сосуд, к.№4 могильника Черемшанка-I Воспроизводится по (Демин М.А. Мамадаков Ю.Т. Головченко Н.Н. Курганный могильник эпохи раннего железа Черемшанка-1. С. 86)

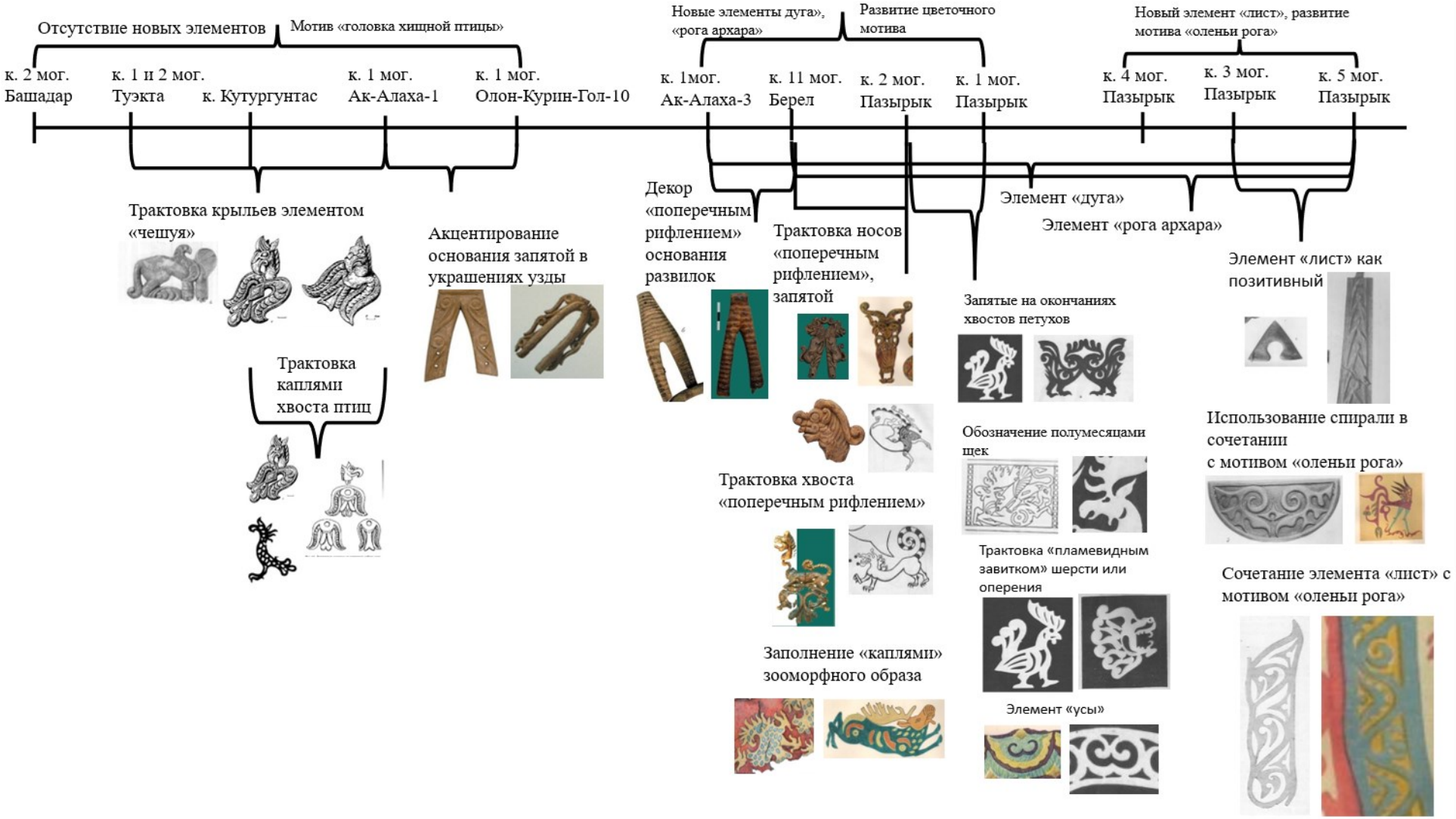


Схема 1. Характерные черты орнаментальной системы пазырыкской культуры в различные периоды ее развития