

Рукавишникова И.В.

ВОЗМОЖНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИЙ ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ РАННЕГО ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКА КАК АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА НА ПРИМЕРЕ ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ САЯНО-АЛТАЯ

Статья посвящена звериному стилю раннего железного века, скифского времени. В статье рассматривается метод изучения развития художественного стиля древнего искусства через системное изучение многофигурных композиций. Исследуются изображения кочевых культур Саяно-Алтая, украшающих предметы вооружения, украшений, узды, предметов быта. Сравняются классификации многофигурных композиций пазырыкской культуры, с одной, и алдыбельской и саглыбажинской-уюкской культур Тувы с другой стороны. Классификации анализируются хронологически, а также сравниваются по составу звериных образов, по материалу предметов, по частоте встречаемости разных типов композиции. Доказывается универсальность подхода для изучения вариантов звериного стиля евразийских степей. Выделяются сходства в классификациях и их различия, в том числе: аналогии композициям пазырыкской культуры в ахеменидской традиции искусства Древнего Ирана, в отличие от тувинских изображений. Выделяются на основе классификаций относительные периоды развития звериного стиля ранних кочевников на исследуемых территориях.

Ключевые слова: *ранний железный век, звериный стиль кочевников евразийских степей, композиция, пазырыкская культура, Саяно-Алтай, многофигурные изображения, ахеменидское искусство, теория композиции, симметрия, асимметрия.*

Многофигурная композиция – сложная знаковая система искусства древнего мира. В зверином стиле искусства ранних кочевников этот вид изображений представлен ограниченным числом типов композиционных схем. Изучение таких композиций Саяно-Алтая позволяет рассмотреть этот вид изображений на более репрезентативном материале. Это предоставляет возможность исследовать важные аспекты развития звериного стиля этих зон.

Звериный стиль являлся средством для выражения основ мировоззрения бесписьменных кочевых и полукочевых сообществ. Поэтому, памятники с изображениями в зверином стиле являются важнейшим источником для изучения их истории, как в археологическом, так и в культурологическом аспектах. Для каждой из археологических культур скифо-сибирского мира выделяется свой вариант звериного стиля.

Многофигурные композиции – это важный элемент культуры, искусства и мировоззрения общества, так как они содержат некоторое повествование, сцены взаимодействия образов, отображают движение во времени,

сложный ритм знаковой системы [Раевский, 1986].

В статье исследуется звериный стиль Саяно-Алтая путем изучения и сравнения принципа формирования знаковых многофигурных изображений декорированных предметов, происходящих из памятников Южной Сибири (Горного Алтая, Тувы) VII–III вв. до н.э.

В этом исследовании приняты приближенные хронологические рамки исследования – VII–III вв. до н.э., которые используются в классической хронологии этих культур (пазырыкской [Марсадолов, 1985] и алдыбельской и саглыно-уюкской [Чугунов, 2001; Кызласов, 1979]). Этот период относится к скифскому времени в европейских степях и времени существования звериного стиля с определенными общими закономерностями для евразийских степей [Переводчикова, 1994]. Так как в задачу исследования не входит разработка абсолютной хронологии изображений, в работе будет представлена лишь относительная хронология развития многофигурных композиций.

Специально многофигурные изображения этих вариантов звериного стиля ранее не изучались. Обобщающие выводы для некоторых типов изображений были сделаны для памятников пазырыкской культуры Горного Алтая С.И. Руденко [1949; 1953; 1960; 1961], М.П. Грязновым [1958], Е.В. Переводчиковой [1994], Е.Г. Фурсиковой [1998], Г.А. Базарбаевой [2002], для культур раннего железного века Тувы – М.Е. Килуновской [1994; 2001].

В своих работах исследователи звериного стиля пазырыкской культуры Алтая уделяли внимание в основном одиночным образам, их проработке, либо отдельным композиционным решениям [Грязнов, 1950; 1958; Руденко, 1961; Полосьмак, 1994; 2001; Баркова, 1981; 1983; 1984; 1987; Суразаков, 1986; Фурсикова, 1998].

Существует тенденция к обобщению искусства раннего железного века Саян и Горного Алтая в единое саяно-алтайское искусство [Грач, 1980; Марсадолов, 2000]. Исследования по искусству Тувы М.Е. Килуновской, Вл.А. Семенова, Д.Г. Савинова представляют точку зрения о самостоятельных направлениях развития вариантов звериного стиля [Килуновская, 2001; Савинов, 1999; Семенов, 2000].

Семантика симметричных изображений в зверином стиле исследовалась Е.Г. Фурсиковой [Фурсикова, 1998] с применением достижений современной этнографии. Изучением построения композиции древних значимых искусств занимались этнографы и культурологи [Иванов, 1954; 1958; Леви-Стросс, 2001]. Композиции с центральной симметрией исследовал С.С. Сорокин [Сорокин, 1978], соотнося их с этнографическими выводами С.В. Иванова [Иванов, 1954].

Понятия иконография, канон, семантика изображений принимают определенное уникальное звучание для звериного стиля и его вариантов, разрабатывавших многочисленные заимствования образов и схем из искусства Древнего Ирана, Древней Греции, Китая. Так, звериному стилю не свойственно понятие канона, как строго постоянного изображения с постоянным значением для любых вариантов композиций [Артамонов, 1973, с.59; Раевский,

1987]. Звериный стиль заимствовал каноничное изображение из другого искусства, используя его в самостоятельных композициях и в разной степени изменяя его значение.

Каждая иконографическая композиция имеет определенное обобщенное значение в разных вариантах стиля. Она приобретает разные оттенки смысла в том или ином варианте стиля. Количество иконографических схем в зверином стиле конечно, но каждая из них разрабатывается вариантами стиля при использовании разных художественных приемов, в процессе их развития. Композиционные схемы разных локальных вариантов скифо-сибирского звериного стиля, могли иметь как сходную, так и различную семантическую нагрузку. Та или иная схема могли использоваться стилем для узкого значения, варианты той или иной иконографической схемы могли приобретать отличное значение, свойственное мировоззрению отдельного кочевого сообщества.

Развитие многофигурных изображений дает относительную хронологию развития варианта стиля. Эти наблюдения немаловажны, так как на современном этапе изучения данных культур существуют различные системы датирования этих материалов [Марсадолов, 1985; Чугунов, 2005].

Таким образом, композиция в зверином стиле имеет важное значение. Она содержит информацию об исходной иконографической схеме, может содержать информацию о заимствованном каноне и, непосредственно, о значении, наделяемом художником. Композиционные составляющие построения схемы имеют определенное значение, иногда более важное, чем сама схема. Это проявляется в композициях образов, объединенных орнаментально.

Звериному стилю восточных вариантов свойственно разнообразие композиционных схем со сложным ритмом, состоящих из двух или более образов.

Для исследования многофигурной композиции важно применение общих закономерностей теории композиции [Тришина (Руквишник), 2003]. Искусство звериного стиля раннего железного века декоративное и

символичное, не несущее авторского начала, прикладное, зависящее от изделия. Главные закономерности построения композиций присутствуют, как в древнем, так и в современном искусстве, в различных видах и художественных направлениях.

Принципами построения композиции звериного стиля, как прикладного искусства, являются симметрия и асимметрия.

Для любой композиции характерно понятие одного или нескольких центров.

Кроме того, при построении композиции важную роль имеет ритмическая организация пространства.

Основные, необходимые правила композиции это: а) передача ритма, движения; б) выделение сюжетно-композиционного центра; в) симметрия и асимметрия [Ритм..., 1974; Шорохов, 1986, с.4; Гончарова, 1997, с.5, Герчук, 1998, с.170].

Классификации многофигурных композиций

В статье исследуются репрезентативные выборки многофигурных композиций с территорий пазырыкской культуры Горного Алтая и культур раннего железного века Тувы. По выделенным группам и типам многофигурные изображения сравниваются между собой, что позволяет сделать выводы об этапах развития звериного стиля археологических культур. Относительно формального подхода к изучению подобной системы высказываются мнения о бесперспективности подобных классификаций [Чежина (Королькова), 1990, с.80]. Но изучение схем построения композиций и их соотнесение с определенным смыслом способно привнести новое в изучение как искусства, так и материальной культуры в целом. Сравнивая системы типов композиций регионов Саяно-Алтая, можно проверить, насколько универсальной является подобная классификация.

Многофигурные композиции изображены на предметах из погребальных комплексов, таких, как украшения костюма человека, украшения, узды лошадей, оружие, орудия труда, предметы быта и погребального обряда.

На рисунках 1-2 и схемах 1-2 схематично

представлены классификации пазырыкских многофигурных изображений и тувинских изображений. Выборки изображений представлены в таблицах рисунков. Всего было исследовано 200 изображений пазырыкской культуры и 63 изображения тувинского звериного стиля.

Большинство композиций пазырыкской культуры – фронтальные, за исключением нагайки из 2-го Пазырыкского кургана, навешанная из Балык-Соока (рис.1, 8). Среди тувинских изображений много “развертывающихся” – вариант фронтальной композиции.

Композиции пазырыкской культуры выполнены в низком или высоком рельефах, а также в виде аппликаций на коврах, прорисовках в татуировках (то есть используется плоскостное решение композиции). Встречается довольно много изображений с использованием объемных мотивов, придающих им неповторимую выразительность.

Тувинские изображения представлены в различном рельефе, встречаются и плоские, прочерченные.

Предметы пазырыкской культуры, в том числе и с многофигурными изображениями, выполнены в различных материалах: дерево, металл, кость, кожа, береста, войлок. Тувинские изображения встречаются на предметах из металла, дерева, кости.

Четыре исходных принципа построения композиции:

- 1) симметрия/асимметрия изображения,
- 2) выделение композиционного центра,
- 3) наличие ритма построения,
- 4) вписанность в “раму” (эта характеристика относится к любому произведению декоративно-прикладного творчества, так как изображение зависит от формы декорированного предмета и имеет границы – “раму”).

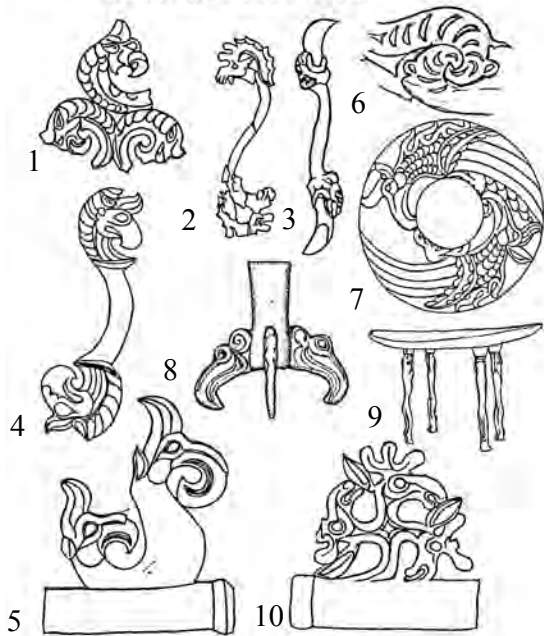
Эти принципы свойственны искусству пазырыкской культуры и тувинскому звериному стилю.

Все исследуемые композиции либо ограничены изображенной рамой, либо контуром декорируемой вещи. Эта композиционная закономерность “вписанность в раму” присутствует в том или ином виде в различных по архитектонике композициях пазырыкских и

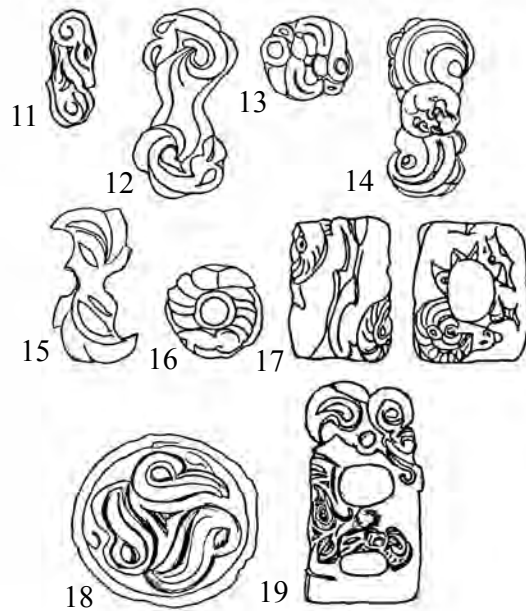
ГРУППА СИММЕТРИИ,

ПОДГРУППА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СИММЕТРИИ.

МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
ПАЗЫРЬКСКОЙ КУЛЬТУРЫ



МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
АЛДЫБЕЛЬСКОЙ И САГЛЫНО-УЮКСКОЙ КУЛЬТУР



ГРУППА СИММЕТРИИ,

ПОДГРУППА СИММЕТРИИ.ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРТИКАЛЬНОЙ ОСИ.

МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
ПАЗЫРЬКСКОЙ КУЛЬТУРЫ



МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
АЛДЫБЕЛЬСКОЙ И САГЛЫНО-УЮКСКОЙ КУЛЬТУР



Рис. 1. Классификации многофигурных композиций Саяно-Алтая. Группа симметрии: 1 – деревянная бляха, м-к Берель; 2 – деревянный псалий, м-к Ак-Алаха 1; 3 – деревянный псалий, 1 Туектинский к.; 4 – деревянный псалий, к.1 м-к Ак-Алаха 3; 5 – дер. бляха, 1 Туектинский к.; 6 – войлочная аппликация из 2 Башадарского кургана; 7 – дер. бляха, 1 Туектинский к.; 8 – бронзовое навершие, к.3 м-ка Балык-Соок; 9 – дер. столик, 5 Пазырыкский к.; 10 – дер. бляха, 1 Туектинский к.; 11 – бронзовая бляха, м-к Кулуг-Хем I; 12 – бронз. бляха, м-к Сыпучий Яр; 13 – бронз. бляха, м-к Сенек 4; 14 – бронз. бляха, м-к Сенек 4; 15 – бронз. бляха, м-к Сенек 4; 16 – бронз. ворворка, м-к Хемчик-Бом I; 17 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 18 – бронз. бляха, м-к Дужерлиг-Ховузу I; 19 – кост. изделие, Тоджа; 20 – дер. диадема, м-к Ташанта II, к-н 4; 21 – дер. диадема, к.1 м-ка Ак-Алаха 5; 22 – бронз. бляха, Фроловская коллекция; 23 – бронз. бляха, м-к Ак-Алаха I; 24 – дер. гривна, м-к Барбугазы 2, к.18; 25 – дер. псалий, м-к Ак-Алаха 3, к.1; 26 – дер. бляха, 3 Пазырыкский к-н; 27 – войлочн. аппликация, 2 Башадарский к-н; 28 – дер. бляха, м-к Берель; 29 – кожаная аппликация, 1 Пазырыкский к-н; 30 – дер. наносник, 2 Пазырыкский к.; 31 – дер. гривна, 2 Пазырыкский к.; 32 – дер. диадема, м-к IV Уландрык; 33 – дер. диадема, м-к Уландрык 3, к.4; 34 – дер. вилка для псалия, 1 Туектинский к.; 35 – дер. бляха, м-к 2 Туектинский к.; 36 – серебряная пектораль, 1 Туектинский к.; 37 – металлическая накладка, 2 Пазырыкский к.; 38 – дер. бляха, 1 Пазырыкский к.; 39 – дер. бляха, м-к Берель; 40 – дер. навершие головного убора, 1 Туектинский к.; 41 – дер. навершие головной убора, Ак-Алаха I; 42 – дер. бляха, 1 Туектинский к-н; 43 – дер. бляха, м-к Берель; 44 – дер. пластина, м-к Саглы-Бажи; 45 – бронз. бляха, м-к Кулуг-Хем I; 46 – бронз. бляха, м-к Сыпучий Яр; 47 – бронз. навершие, с. Туран; 48 – бронз. пряжка, м-к Догээ-Баары 4; 49 – золотая фольга Догээ-Баары V; 50 – бронз. бляха, Тоора-Хем; 51 – бронз. бляха, с. Туран; 52 – бронз. пряжка, м-к Догээ-Баары II; 53 – бронз. браслет, Аймырлыг; 54 – бронз. чекан, м-к Дужерлиг-Ховузу; 55 – костяные пластины, м-к Аймырлыг; 56 – бронз. чекан, м-к Аймырлыг.

Fig. 1. The classification of multifigural composition of Altay and Tuva Regions. The group of symmetry.

тувинских изображений, в отличие от большинства петроглифов.

При визуальном анализе всего материала, можно сделать вывод о том, что решающими принципами организации пространства изучаемых композиций является симметрия и асимметрия изображения [Тришина (Рукавишникова), 2003].

Многофигурные композиции пазырыкской культуры

В статье анализируется 200 уникальных многофигурных изображений пазырыкской культуры. Детально композиции пазырыкской культуры разбирались в другой статье [Тришина (Рукавишникова), 2003].

Группа симметричных композиций в пазырыкском искусстве содержит как симметричные композиции относительно центра изображения (рис.1, 1-10), так и относительно вертикальной оси (рис.1, 20-43). Встречается и псевдосимметрия.

Среди симметричных композиций присутствуют сложные, где зеркально располагаются асимметричные композиции (рис.1, 30-32, 36).

Симметричные композиции (в отличие от асимметричных) более простые, статичные, и динамика их, выразительность показывается различными украшающими художественными приемами, такими как: S-овидность образов, превращения отдельных частей тела, узорность поверхности изображенного, использование объемных элементов, а также усложнение подчиненными композициями и псевдосимметрия. Поэтому статичные композиции симметрии могут содержать динамичные сцены терзания (рис.1, 32). В данном случае это пример сложной линии основы построения среди симметричных композиций.

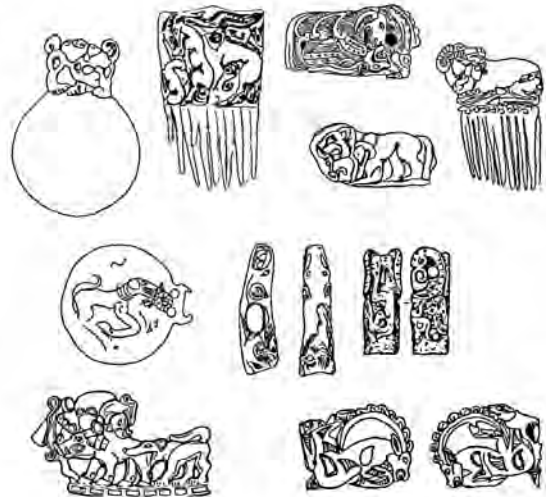
Другая группа композиций – асимметричные (рис.2, 1-16, 28-41). Для них важно решение их ритмической организации, так как, в отличие от симметричных композиций,

**ГРУППА АСИММЕТРИИ,
ПОДГРУППА ФОРМИРУЮЩИХСЯ ВОКРУГ ЦЕНТРА.**

**МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ**



**МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
АЛДЫБЕЛЬСКОЙ И САГЛЫНО-УЮКСКОЙ КУЛЬТУР**



**ГРУППА АСИММЕТРИИ,
ПОДГРУППА ЛИНЕЙНО-РИТМИЧНЫХ.**

**МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
ПАЗЫРЫКСКОЙ КУЛЬТУРЫ**



**МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
АЛДЫБЕЛЬСКОЙ И САГЛЫНО-УЮКСКОЙ КУЛЬТУР**

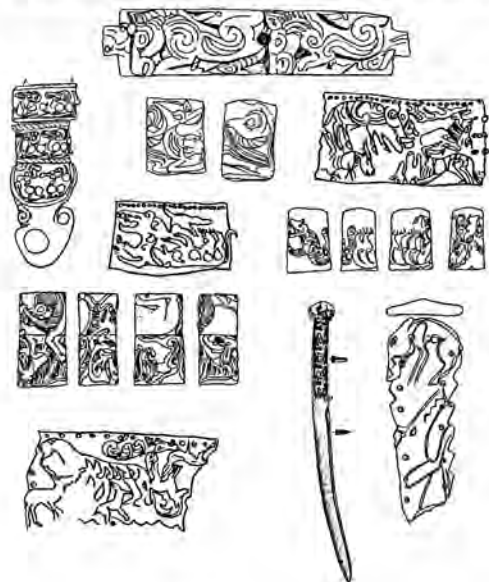


Рис. 2. Классификации многофигурных композиций Саяно-Алтая. Группа асимметрии: 1 – бронз. зеркало, м-к Юстыд 12, к.6; 2 – дер. бляха, м-к Берел; 3 – кож.сумочка, 2 Пазырыкский к.; 4 – войлочн. аппликация, 1 Пазырыкский к-н; 5 – войлочн. Аппликация, 1 Пазырыкский; 6 – дер. бляха, случайная находка близ деревни Катандинской; 7 – дер. бляха и зол. Фольга, м-к Берель; 8 – дер. бляха, 4 Пазырыкский к.; 9 – войлочн. подвеска, 1 Пазырыкский к.; 10 – дер. на-вершие головного убора, 2 Пазырыкский к.; 11 – дер. наверхие головного убора, 2 Пазырыкский к.; 12 – дер. бляха, м-к Берел; 13 – войлочн. аппликация, 2 Пазырыкский к.; 14 – дер. псалий с вилкой, 2 Пазырыкский к.; 15 – войлочная аппликация, 1 Пазырыкский к.; 16 – дер. бляха, Катанда; 17 – бронз. зеркало, м-к Саглы-Бажу III; 18 – костяной гребень, м-к Хемчик-Бом III; 19 – дер. бляха, м-к Данган-Тэли I; 20 – бронзов. Бляха, м-к Дужерлиг-Ховузу; 21 – костяной гребень, м-к Улуг-Хем; 22 – бронз. зеркало, м-к Мажырлык-Хорвузу; 23 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 24 – костяное изделие, с.Туран; 25 – золотое наверхие, Тээрге; 26 – костяная бляха, м-к Аймырлыг; 27 – костяная бляха, м-к Аймырлыг; 28 – кож. украшение узды, 4 Пазырыкский к.; 29 – дер. бляхи, м-к Балык-Соок; 30 – кож. аппликации, 2 Туектинский к.; 31 – кож. аппликация, 2 Пазырыкский к.; 32 – серебрян. обкладка ножен., 1 Туектинский к.; 33 – кож. диадема, 2 Пазырыкский к.; 34 – дер. колода, 2 Башадарский к.; 35 – дер. обкладка колчана, к.1, м-к Ак-Алаха I; 36 – войлочная подвеска, 1 к-н, м-к Ак-Алаха I; 37 – дер. наконник, м-к Ак-Алаха; 38 – золотые накладки с гол. убора, 1к., м-к Ак-Алаха I; 39 – бронз. накладки с гол. убора, 2 к., м-к Ак-Алаха I; 40 – татуировка, 2 Пазырыкский к-н; 41 – татуировка, 3 к. Ак-Алаха 5; 42 – дер. накладка, м-к Саглы-Бажу II; 43 – бронз. обоймы ремня, м-к Усть-Ходынлыг I, к.4; 44 – костяное изделие, м-к Даган-Тэли I, к. 1; 45 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 46 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 47 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 48 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 49 – костяное изделие, м-к Аймырлыг; 50 – бронзов. нож, с.Туран; 51 – костяная накладка, м-к Аймырлыг.

Fig. 2. The classification of multifigural composition of Altay and Tuva Regions. The grope of asymmetry.

в большинстве своем статичных, эти композиции динамичны и имеют сложный ритм. Многие из них обладают сложной линией основы [Жегин, 1970, с.102] построения композиции.

Для не орнаментальных (системы чередующихся образов), асимметричных композиций, характерно интуитивное выделение индивидуального центра. Они более уникальны в каждом варианте и приближаются в этом отношении к изобразительным композициям (станковое искусство, скульптура) (рис.2, 1-16).

Понятие композиционного центра интуитивно для асимметричных центростремительных композиций звериного стиля.

Любое изображение моделируется в соответствии с человеческим мышлением, которому свойственно выделять центр, ось, план, упорядочивать структуру изображаемого. Центр композиции всегда выделяется

через контрасты, динамику. Этот вариант композиций можно сравнить с центральной симметрией. Асимметричная центростремительная композиция выступает как бы усложненным вариантом формирования круглого пространства вещи по сравнению с центральной симметрией. Она зачастую напоминает псевдосимметрию, когда образы располагаются во взаимодействии по кругу с центром вещи и представлены одинаковыми по художественной “массе” фигурами (рис.2, 3).

Другие асимметричные композиции линейные. Некоторые из них орнаментальные (представляют собой чередование раппортов), другие более сложные, так как имеют подчиненные композиции при основном принципе организации пространства (рис.2, 28-41). Поэтому орнаментальные композиции могут содержать и динамичные сцены терзания (рис.2, 34-35). Это пример сложной

Схема 1 МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ГОРНОГО АЛТАЯ.

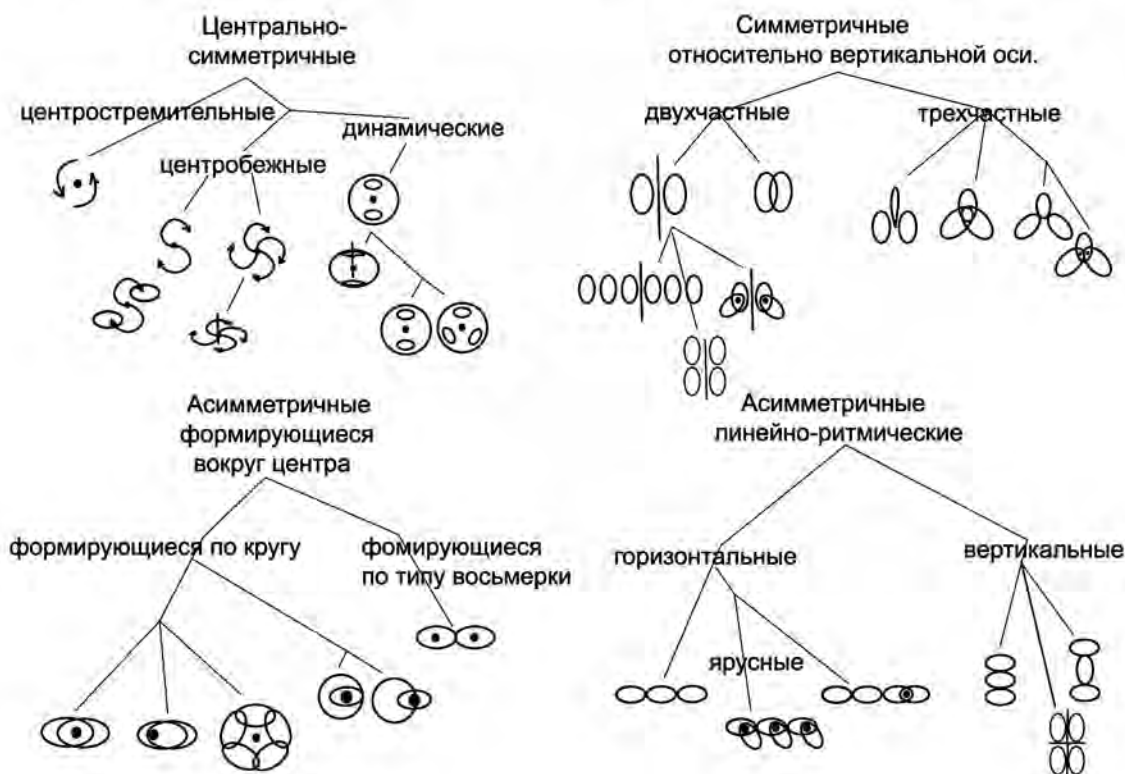
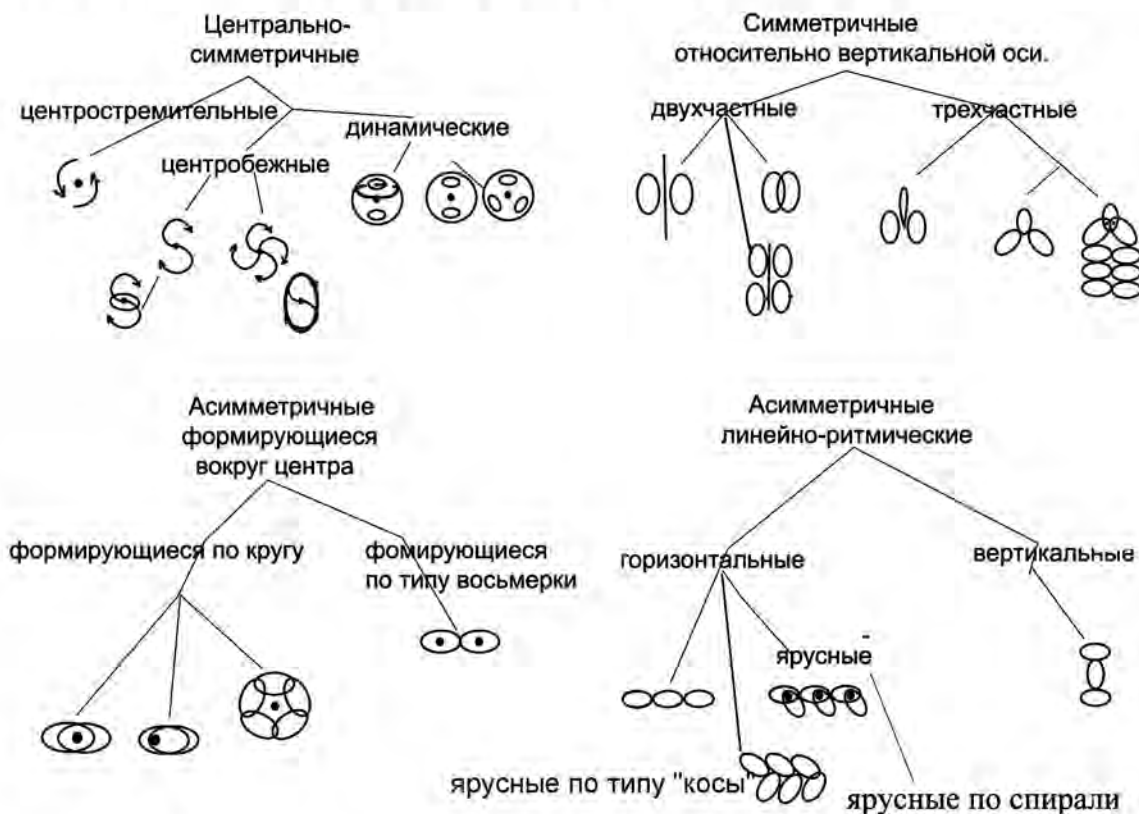


Схема 2 МНОГОФИГУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ТУВЫ.



линии основы построения среди асимметричных композиций.

Таким образом, все встречаемые в пазырыкской культуре симметричные композиции разделяются на композиции с центральной осью симметрии и композиции с вертикальной осью симметрии. Все асимметричные композиции по принципу организации изобразительного пространства разделяются на центростремительные, формирующиеся относительно центра или центров композиции, изображаемые через сложный ритм и линейно-ритмичные, когда композиция разворачивается линейно, обладая простым или сложным ритмом. Композиции, усложненные подчиненными, встречаются и среди линейно-ритмичных.

Для многофигурных композиций характерны сложносоставные схемы, которые усложняют их и, тем самым, сообщают дополнительную смысловую нагрузку. Это является и типичной художественной формой пазырыкского искусства.

Любая композиционная схема может использоваться в качестве раппорта в орнаментальных композициях, как и однофигурные образы (рис.2, 30-31). Например, центростремительная композиция со сценой терзания, вполне самостоятельная, используется в орнаментации кожаного покрывала. Таким образом, орнаментальные и “изобразительные” композиции тесно взаимосвязаны, и трудно провести между ними черту. Композиции, характерные для орнаментальных бордюров приобретают характер изобразительных, что можно наблюдать в сценах “шествий”, изображенных на колодах (рис.2, 34-35).

Таким образом, классификация многофигурных композиций пазырыкской культуры имеет такой вид (см. схему 1).

В результате исследования были выделены 28 типов многофигурных композиций пазырыкской культуры.

А.Центральносимметричные:

– *центрические*: 1) центростремительные,

– *центробежные*: 2) S-овидные простые, 3) S-овидные сложные, 4) “розетки” плоские, 5) «розетки» объемные;

– *динамические*: 6) плоские: двухчастные, трехчастные, 7) объемные: двухчастные, трехчастные.

Б.Симметричные относительно вертикальной оси:

– *двухчастные*: 8) с параллельными частями простые, 9) с параллельными частями сложные, с симметричными композициями, 10) с параллельными частями сложные, с линейными композициями, 11) с параллельными частями сложные, с центростремительными композициями, 12) со сливающимися частями;

– *трехчастные*: 13) имеющие изображенную ось, 14) с сопоставленными образами и приставной частью тела, 15) имеющие равноправную часть, простые, 16) имеющие равноправную часть, сложные.

В.Центростремительные асимметричные:

– *формирующиеся вокруг центра*: 17) со взаимодействующими целыми образами с правильным центром, 18) со взаимодействующими целыми образами со смещенным центром, 19) со взаимодействующими целыми образами разворачивающиеся, 20) с поглощающими неполными образами с правильным центром, 21) с поглощающими неполными образами со смещенным центром;

– *формирующиеся по типу “восьмерки”*: 22) сложные.

Г. Линейно-ритмичные:

– *горизонтально направленные*: 23) простые, 24) сложные двухъярусные, 25) сложные с центром;

– *вертикально-направленные*: 26) простые, 27) сложные, 28) ярусные.

Следующий шаг – определить соотношения типа и количества многофигурных композиций из 200 рассматриваемых. Для этого сформирована нижеследующая таблица А:

Таблица А. Распределение многофигурных композиций пазырыкской культуры по типам

Номер типа	Всего изображений	% от общего количества
1	2	1
2	20	10
3	2	1
4	3	1.5
5	1	0.5
6	3	1.5
7	1	0.5
8	73	36.5
9	1	0.5
10	4	2
11	4	2
12	4	2
13	4	2
14	12	6
15	5	2.5
16	1	0.5
17	10	5
18	3	1.5
19	1	0.5
20	7	3.5
21	3	1.5
22	7	3.5
23	16	8
24	2	1
25	1	0.5
26	4	2
27	2	1
28	4	2
Всего	200	100

В первом столбике указаны номера типов, во втором – сколько изображений приходится на этот тип, в третьем указана доля этих изображений в процентах от всех 200 изображений.

В результате, наиболее распространенные варианты:

8) *симметричные относительно вертикальной оси, двухчастные, с параллельными частями простые* – 36,5%; 2) *центрально-симметричные, центробежные, S-овидные, простые* – 10%; 23) *линейно-ритмичные, горизонтально направленные, простые* – 8%; 14) *симметричные относительно вертикальной оси, трехчастные, с сопоставленными образами и приставной частью тела* – 6%;

17) *центростремительные асимметричные, формирующиеся вокруг центра, со взаимодействующими целыми образами с правильным центром* – 5%.

Таким образом, таблица показывает самые распространенные, простые типы четырех подгрупп. Эти типы композиций самые известные и связаны с самыми распространенными изделиями в вещевом комплексе пазырыкской культуры, такими, как: S-овидные псалии, зеркально симметричные бляхи, навершия головных уборов, изделия конской упряжи, одежды человека, колоды, украшенные асимметричными композициями, самыми простыми в своих подгруппах, известные как композиции “сцен борьбы и терзания”

животных (17), и композиции “цепочек” звериных образов.

Типы 5, 9, 16, 19, 25 – встречены в единственном экземпляре, т.е. редки, уникальны, а также типы 1, 3, 24, 27, представленные в двух экземплярах. Разнообразие таких изображений говорит о вариативности типов композиций в пазырыкской культуре.

Как и во всем искусстве пазырыкской культуры, в многофигурных композициях представлены всевозможные образы зверей местной фауны, заимствованные и фантастические (таб.3). В таблице по вертикали обозначены по порядку все 28 типов, по горизонтали – названия всех звериных образов. Всего 119 раз встречаются все представленные образы во всех представленных типах. Судя по соотношению типов композиций и всего набора образов, можно сделать вывод, что во всех типах преобладают хищники, копытные, птичьи и львиные грифоны (тигры или пантеры, олени и птичьи грифоны). Уникальные образы: медведь, тетерев, феникс, – 0,84%, встречаются каждый в одном типе. Кабан, петух, верблюд и фантастический зверь – 1,68%, встречаются каждый в двух типах.

В типе 8 зеркальной симметрии представлены практически все образы. В типе центральной симметрии это – образы птичьих грифонов (или хищных птиц), лосей. Тип сливающейся симметрии содержит образы: лоси, олени и волки. Тип 14 (композиция с сопоставленными телами и приставной частью тела) представлен, в основном, образами оленей, в одном случае это кошачий хищник типа пантеры, в другом сфинкс [Берел, 2000]. Горизонтально-направленные композиции содержат образы хищников и копытных, и петухов. А образ кабана встречается только в сложных композиционных системах типов 24 и 25. В композициях со сценами взаимодействия встречаются образы хищников и травоядных. Наряду с хищниками встречаются образы львиных и птичьих грифонов. Фантастические звери представлены в уникальных композициях татуировок.

Таким образом, многофигурные композиции пазырыкской культуры представлены всевозможными звериными образами, как

местной фауны, так и представителей животного мира других территорий, так и фантастических: птичий грифон – хищная птица, птичий грифон, львиный грифон, “сфинкс” (в таблицу не входит – тип 14), фантастические звери с татуировок, аналогии которым находятся в петроглифах Центральной Азии. Основные образы хищников и копытных, и птиц (петухов, лебедей, гусей) встречаются на композициях многочисленных предметов узды и украшений. Реже встречены образы леопарда, сайги, медведя, коня, верблюда, кабана, тетерева, которые использовались либо в сложных заимствованных композициях, либо в значимых изображениях.

Так как пазырыкское искусство весьма репрезентативно, необходимо описать материал изделий, на которых изображены многофигурные композиции (табл.5). Основные материалы всех предметов с изображениями представлены в таблице. *S-овидные, зеркально симметричные* композиции изображены на предметах из различных материалов. То же относится и к композициям “поглощения”, исключая металл. Эти композиции местной разработки звериного стиля, что относится и к остальным композициям, выполненным в дереве и коже, в бересте [Barovka, 1929].

Остальные *асимметричные центро-стремительные* композиции представлены в виде аппликаций из кожи и войлока. Это, по видимому, связано с импортом либо изделий, либо композиций или трактовки образов. Они были заимствованы из искусства Ирана и Передней Азии, через “среднеазиатские” ковры, так как воспроизводятся местными мастерами в аппликациях на седельных покрывках [Руденко, 1953]. Типы 2, 8, 20, 21, и вариации трехчастных схем (те, которые варьируются и в построении, и в материале) являются свидетельствами внутреннего развития стиля.

Многофигурные композиции тувинского звериного стиля

Тувинский материал представлен в данной статье 65 изображениями и 14 изображениями из кургана Аржан 2 [Аржан, 2004]. Многофигурные изображения из Аржана 2 не вошли в схемы и таблицы, но они дополняют

и разнообразят классификацию [Рукавишникова, 2006].

Тувинскому кругу вещей свойственны те же типы симметрии, что и в пазырыкском материале. Среди асимметричных композиций присутствуют композиции *с центром и линейно ритмичные*, как и в пазырыкском искусстве, но со своими особенностями в изображениях.

Подгруппу центрально-симметричных композиций можно разделить на отделы: 1) центрические и 2) динамические.

Среди тувинских изображений присутствуют такие центрально симметричные изображения, как: центростремительные композиции на металлических бляшках, центробежные S-овидные композиции (встречены лишь на бляхах, на псалях этой выборки отсутствуют). На рис. 1, 14 центр S-овидной композиции выделен геометрически. Это может быть вариантом, или отдельным типом, так как на рисунке представлена композиция, где центр выделен отдельным образом – пантерой. Подобная композиция относится к *типу S-овидных с центром в виде отдельного образа*.

В варианте центробежных композиций некоторые из них состоят из пламевидных образов, которые автор относит к стилизованным головам птичьих грифонов, или хищных птиц (рис. 1, 15). На это обращалось внимание и ранее, например: Вл.А. Семенов [Семенов, 1998], М.Е. Килуновская [Килуновская, 2001]. Очень подробно разобрал природу этих “пламевидных” завитков К.В. Чугунов [2008], который видит в развитии этого образа отдельную тенденцию восточных вариантов звериного стиля.

Композиции *центробежные* – “розетки”, по-видимому, должны присутствовать в тувинском стиле, так как аналогичные по структуре “триквестры” встречаются среди петроглифов [Грач, 1980]. Вариант *динамических двухчастных композиций* встречается на ворворке (рис. 1, 16), а трехчастных на металлических накладках (рис. 1, 18). Среди материала Аржан 2 также присутствует композиция на коническом предмете с верблюдами. Здесь приведены две сложные композиции, первую из которых возможно отнести к *S-овидным*

объемным (рис. 1, 17) с одинаковыми образами, расположенными в разных плоскостях, но в проекции развернутые по S-овидной линии симметрично. У второй композиции на видимой части по кругу расположены разные образы (рис. 1, 19), разнонаправленные, но по тому же принципу, что и в динамических композициях. Таким образом, первая композиция относится к типу S-овидных, трехчастных, где третьей частью выступает отдельный образ. Вторая относится к динамическим композициям, сложным.

Здесь можно сделать вывод, что Тувинскому искусству свойственны те же основные *центрально симметричные* композиции, что и искусству пазырыкской культуры исследуемого периода, но со своеобразными типами. То есть, центробежные: *S-овидные сложные с выделенным центром, S-овидные сложные, объемные; динамические сложные*. Нет S-овидных композиций на S-овидно изогнутых псалях.

Следующая подгруппа – **композиции с вертикальной осью симметрии**.

Для искусства Саян этого периода также свойственны подобные пазырыкским композиционные схемы. Не встречены симметричные композиции относительно вертикальной оси, двухчастные с параллельными частями, сложные.

В этом искусстве широко распространена вертикальная симметрия – наиболее простой и лаконичный способ декорирования вещей, имеющих свою ось симметрии. Как и в искусстве пазырыкской культуры, встречаются и *антитетичные*, и *синтетичные композиции простые, с параллельными частями* (рис. 1, 44-50), а также и со сливающимися частями (рис. 1, 52). Усложненные композиции отсутствуют, что может быть свидетельством менее вариативного характера саянского искусства в рамках данной подгруппы композиционных схем.

Среди композиций тувинского искусства присутствует изображение, возможно *трехчастное с изображенной “осью”* (рис. 1, 53). Есть изображение достаточно сложной композиции, где между прочерченными симметричными образами змей(?) находятся рав-

ноправные им композиционно изображения (рис.1, 56).

Идея трехчастных “геральдических” композиции тувинским изображениям, видимо, не свойственна.

Следующая группа композиций – *группа асимметричных*, имеющая подгруппы: *центростремительных (с выделенным центром)* и *линейно-ритмичных* композиций, многие из которых содержат сюжетную линию и представляют собой сложные схемы, которые все же группируются по определенным принципам.

Центростремительные (с выделенным центром) композиции отличаются сложной динамикой (рис.2, 17-27). Анализируя эти композиции, необходимо изучить каждый вариант строения. Сама суть асимметрии проявляется в вариативности структуры композиции. В результате, композиции центростремительные по использованию пространства распадаются на схемы, имеющие в своей основе круг с центром, вокруг которого и формируется сама композиция. Другой способ формирования взаимодействующих образов – по типу “восьмерки”. Это композиции, где взаимодействующие образы располагаются, следуя S-овидной линии.

Подгруппа асимметричных композиций тувинского варианта звериного стиля с предполагаемым центром включает в себя такие варианты, как: а) формирующиеся по кругу с “правильным” центром (рис.2, 17-18), б) формирующиеся по кругу со смещенным центром (рис.2, 19-22), в) “развертывающиеся” (рис.2, 23-25) и г) формирующиеся по типу “восьмерки” (рис.2, 26-27).

Среди изображений тувинского круга присутствуют оригинальные и разнообразные *центростремительные асимметричные* композиции, которые представляют собой не только сцены “борьбы”, “терзания”, “поглощения”, но и так называемые “загадочные картинки”.

В первом отделе типов присутствует одна композиция с взаимодействием (“борьбой”) образов на ручке зеркала и две одинаковые на бронзовых пластинах. Остальные два изображения – композиции, где центральный образ

копытного помещен в пространство, которое в большей или в меньшей степени заполнено целыми фигурами и/или головами других копытных. Таким образом, формируется целостная композиция, очень емкая по содержанию в виде значений всех образов этих копытных. Такие композиции называются в литературе “загадочными картинками” [Грач, 1980].

Другой отдел включает в себя композиции, где показана сцена терзания. Встречаются композиции, где хищник, представленный на лопатке барана, терзает его. Этот вариант совмещает прием зооморфного превращения части тела образа и сцену “терзания”. Вторым вариантом – “борьба” копытного с хищником, композиция со смещенным центром и с вписанными головами копытных, заполняющими остальное пространство. Это пример совмещения сцены “борьбы” с принципом построения “загадочной” картинке. Третий вариант – композиция со смещенным центром образа кошачьего хищника терзающего голову копытного. Композиция типична для Центрально-Азиатского региона [Ковалев, 1999].

По сравнению с типами центральной асимметрии пазырыкской культуры среди этих композиций отсутствуют центростремительные композиции “поглощения” с неполными образами. Они похожи на реплику вышеописанной типичной схемы, в то же время, на композиции с башадарской колоды присутствует аналогичная схема терзания шагающим тигром головы, только полного образа копытного среди сложной ритмической композиции. Видимо это значимая для обоих регионов смысловая сцена изображалась вариативно.

Следующий тип *центростремительных асимметричных композиций – развертывающиеся*. К этому типу принадлежит уникальное изображение золотого полусферического “навершия”, где представлена сцена “борьбы” центрального образа человека и образа собаки с образом кабана (это случайная находка, возможно не относящаяся к изучаемой эпохе). Другая “развертывающаяся” композиция – композиция на костяном цилиндрическом предмете, сочетающая принцип построения

этого типа с центральным образом – головой барана, и принцип заполнения остального пространства по типу “загадочной” картинке с целыми и неполными образами.

Еще одна подобная композиция на костяном предмете, где на одном его конце представлена в объеме “развертывающаяся” центростремительная композиция со сценой терзания кошачьим хищником барана. И эта композиция, как бы формируется вокруг другого объемного образа хищника, который находится в другой плоскости и формирует другой конец предмета. Композицию можно рассматривать как разновидность “развертывающихся”, что показывает самобытную вариативность тувинского звериного стиля.

Последний тип асимметричных центростремительных композиций, как и в пазырыкском искусстве – формирующиеся по типу “восьмерки”. Таких композиций две: взаимодействие или просто размещение копытных образов.

Следующая подгруппа: **линейно-ритмичные композиции**. Здесь направленные горизонтально или вертикально зооморфные образы чередуются с определенным ритмом и метром. Для саянских асимметричных *линейно-ритмичных* композиций характерны: тип *горизонтально-направленных* простых схем (рис.2, 42-44) и тип *горизонтально-направленных* сложных (рис.2, 45-49). Сложные очень своеобразны. Один вариант – *сложные ярусные* композиции костяных футляров – *развертывающиеся со сложными взаимодействиями образов*, с элементами построения (взаимовписанности) “загадочных” картинок. Их можно уже отнести к почти “свободным” композициям.

Среди вертикальных известна композиция оформления рукояти ножа, где под образом хищника расположена вертикальная цепочка из образов оленей (рис.2, 50). Эту композицию можно отнести к *сложным вертикально-направленным* (ранние оленные камни центральноазиатского круга).

Композиция (рис.2, 51), в оформлении которой присутствует тот же прием «загадочной картинке», также относится к *сложным вертикально-направленным*. Имеются свиде-

тельства о присутствии кинжалов тагарского типа с рукоятью оформленной *вертикально расположенными симметричными* образами в тувинских комплексах. Таким образом, сложные *горизонтально-направленные* композиции принадлежат совсем к иной, если сравнивать с пазырыкскими, традиции построения и являются сложно-ритмической смысловой конструкцией, возможно принадлежащей к отдельному типу построения композиции.

Так, можно подтвердить разнообразие асимметричных центростремительных и линейно-ритмичных композиций в искусстве саянского круга. При изначальном сходстве в наборе типов построения композиций с пазырыкскими, многие вариативные композиции в каждом типе отличны. Как видно, во всех типах проявляется уникальный принцип формирования поверхности – “загадочная” картинка, которая не встречается в пазырыкской традиции. В то же время во всех тувинских типах отсутствуют явные влияния в построении композиции, или цитаты Переднеазиатских или Персидских изображений. Таким образом, можно говорить о различных и схожих традициях построений сложно-смысловых композиций в искусстве Алтая и Саян.

Так выглядит классификация многофигурных композиций Тувы раннего железного века:

А.Центральносимметричные:

- *центрические*: 1) центростремительные;
- *центробежные*: 2) S-овидные, простые, 3) S-овидные, сложные с выделенным центром. 4) S-овидные объемные;
- *центробежные*: 5) “розетки”;
- *динамические*: 6) простые: двухчастные, трехчастные, 7) сложные.

Б.Симметричные относительно вертикальной оси:

- *двухчастные*: 8) с параллельными частями простые и псевдосимметричные, 9) с параллельными частями сложные с симметричной подчиненной композицией, 10) со сливающимися частями;
- *трехчастные*: 11) имеющие изображенную ось, 12) имеющие равноправную часть.

В.Центростремительные асимметричные:

- формирующиеся вокруг центра: 13) со взаимодействующими целыми образами с правильным центром, 14) со взаимодействующими целыми образами со смещенным центром, 15) со взаимодействующими целыми образами развертывающиеся;
- формирующиеся по типу “восьмерки”: 16).

Г.Линейно-ритмичные:

- горизонтально направленные: 17) простые, 18) сложные, ярусные;
- вертикально направленные: 19) сложные.

Нижеприведенная таблица Б иллюстрирует частоту встречаемости тувинских многофигурных композиций в определенных типах.

Таблица Б. Распределение многофигурных композиций Тувы по типам

Номер типа	Всего изображений	% от общего количества
1	2	3.08
2	6	9.23
3	2	3.08
4	1	1.54
5	3	4.62
6	1	1.54
7	1	1.54
8	16	24.62
9	1	1.54
10	3	4.62
11	1	1.54
12	1	1.54
13	5	7.69
14	6	9.23
15	3	4.62
16	2	3.08
17	4	6.15
18	5	7.69
19	2	3.08
Всего	65	100

Таким образом, одна часть изображений относится к симметричным композициям (рис.1, 11-19, 44-56). Таких вещей, декорированных изображениями с многофигурными композициями в тувинском варианте звериного стиля много – 58,46% от общего количества, и большинство из них отвечает орнаментальному характеру декора. Соответственно, другой массив композиций асимметричен (рис.2, 17-27, 42-51) – 41,54%. Для асимметричных неорнаментальных композиций Тувы характерно выделение индивидуального центра композиции. Эти композиции в каждом варианте более индивидуальны и приближаются к изобразительным компози-

циям. Многофигурные композиции в некоторых случаях осложнены подчиненной композицией при основном принципе организации пространства (рис.2, 44-49).

Все симметричные композиции разделяются на композиции с центральной осью симметрии (рис.1, 11-19) и композиции с вертикальной осью симметрии (рис.1, 44-56). Все асимметричные композиции по принципу организации изобразительного пространства разделяются: на *центростремительные, формирующиеся относительно центра* композиции, изображаемые через сложный ритм (рис.2, 17-27) и *линейно-ритмичные* (рис.2, 42-51). Сложносоставные схемы характерны

для многофигурных композиций, усложняя их, тем самым, сообщая им дополнительную смысловую нагрузку. Это является типичной художественной формой тувинского искусства скифского времени.

Если обратить внимание на частоту встречаемости, то более распространен тип 8 – 24,62%, менее, но также чаще остальных типы 2 и 14 – 9,23%. К ним ближе типы 13 и 18 – 7,69%, а также тип 17 – 6,15%.

Самые распространенные композиции типа 8 – *симметричные относительно вертикальной оси, двухчастные, с параллельными частями простые и псевдосимметричные*. Этот тип композиций встречается на различных предметах, обладающих внутренней симметрией, такие как: бляхи, навершия, перекрестия кинжалов и т.д. Тип 2 – *центрально-симметричные, центробежные, S-овидные, простые*, встречается на разных S-овидных бляхах, а не на псалях, как в пазырыкских изображениях. Тип 14 и 13 – *центростремительные асимметричные, формирующиеся вокруг центра*: 13) *со взаимодействующими целыми образами с правильным центром*, 14) *со взаимодействующими целыми образами со смещенным центром*, встречаются на бляхах, зеркалах. Тип 18 – *линейно-ритмичные, горизонтально направленные, сложные, ярусные*, дает возможность судить об уникальности многофигурных композиций Тувы, так как это сложный тип построения композиции. Тип 17 – *линейно-ритмичные, горизонтально направленные, простые*, соответствует пазырыкской классификации, как один из наиболее встречаемых типов. А тип 18, а также и типы 13, 14, дают возможность продемонстрировать своей частотой встречаемости с высоким процентом преобладание в тувинском зверином стиле сложных композиций с элементами “загадочной картинке”. Уникальные типы: 4, 6, 7, 9, 11, 12 – 1,54%. Типы 4, 6, 7 – *сложные центральносимметричные композиции*, 9, 11, 12 – сложные типы *вертикальной симметрии двухчастные и трехчастные*, которые не так широко как среди пазырыкских изображений разрабатывались в тувинском зверином стиле.

Образы тувинского стиля представлены в таблице 4. Они распределяются по типам

так: 54 случая встречаемости разных образов в 19 типах. Чаще всего в типах тувинских изображений встречаются: хищная птица, но не грифон, – 16,6%, затем – пантера (может быть или барс, или леопард, тигр?) – 12,96%, горный козел – 14,81%, баран – 12,96%, и олень – 9,26%. Менее представлены такие образы, как: волк – 5,5%, кабан – 5,5%, сайга – 5,5%, еще меньше – медведь и собака по 3,7%. Уникальны по частоте встречаемости (всего в одном типе) такие образы как: лось, верблюд, змея-рыба, конь, человек – по 1,85%.

Во всех самых распространенных типах присутствуют образы хищников и образы копытных. Среди *центрально симметричных*: грифон, баран, пантера. *Вертикально-симметричные* – практически все образы. *Асимметричные со сценами взаимодействия, формирующиеся вокруг центра*, содержат образы пантер-тигров (возможно, собирательный образ кошачьего хищника) и копытных – козел, баран, олень. Кабан встречается в композициях с “загадочными картинками”. *Асимметричные композиции, формирующиеся вокруг центра с “загадочными картинками”*, содержат собирательные образы копытных. Медведь, собака, волк, змее-рыба встречаются в *линейно ритмичных композициях, сложных с “загадочными картинками”*, а также в *трехчастной симметричной*. Грифоны не встречаются среди асимметричных композиций. В *развертывающейся композиции* присутствует образ человека.

То есть в сложных композициях с асимметрией присутствуют определенные образы, не типичные для более распространенных простых типов композиций.

Материал предметов с изображениями с многофигурными композициями тувинского звериного стиля (табл.6): бронза, кость, редко встречается дерево, золото, золотая фольга. Все композиции с “загадочными картинками” выполнены в кости. *Центрально симметричные композиции*, в основном, выполнены в бронзе. В дереве выполнены изображения с простыми композициями, имеющие аналогии среди пазырыкских изображений (рис.2, 42) (м-к Саглы-Бажи). Из золота выполнена сложная по композиции и по со-

ставу образов *развертывающаяся композиция* (рис.2, 25).

Итоги сравнения классификаций.

Как тувинские, так и пазырыкские многофигурные композиции разделяются на группу *симметричных и асимметричных* композиций. В каждой из этих групп по своему решается задача передачи времени в пространстве композиции, то есть формирования ее ритма. Среди симметричных композиций в искусстве пазырыкской культуры и Тувы присутствуют подгруппа симметрии относительно центра и подгруппа симметрии относительно вертикальной оси. Среди асимметричных композиций выделяются две подгруппы по принципу формирования пространства: подгруппа *с выделенным центром – центростремительных*, и подгруппа *линейно-ритмичных* композиций. Все эти основные композиционные схемы в пазырыкском искусстве очень вариативны и каждая подгруппа содержит различные отделы и типы композиций.

В классификации пазырыкского искусства были выделены 28 типов многофигурных композиций. Для тувинского варианта звериного стиля выделены 19 типов. Тувинскому искусству исследуемого периода свойственны те же центральносимметричные композиции, что и искусству алтайскому. Нет лишь *S-овидных* композиций на *S-овидно* изогнутых псалях. Различия присутствуют в вариантах типов *центробежных и динамических* композиций. Среди пазырыкских для обоих типов, помимо фронтальных композиций, характерны объемные. Среди тувинских гипотетически возможны подобные варианты, так как среди *S-овидных* центробежных присутствует объемное изображение на другом типе вещей. Также, среди тувинских изображений присутствуют *сложные динамические* композиции. Таких нет среди пазырыкских изображений, так как это тувинское изображение своей традицией связано с таким стилем оформления пространства, как “загадочные картинки”. Вышеупомянутую композицию можно было бы отнести и к объемным изображениям.

Следующая подгруппа – композиции с вертикальной осью симметрии. В комплек-

сах пазырыкской культуры широко представлены предметы, декорированные композициями с такой схемой, имеющие свою конструктивную ось симметрии. Искусству Саяна этого периода также свойственны подобные композиционные схемы. Здесь отсутствуют типы вертикальной симметрии, усложненные подчиненными композициями. Возможно, в пазырыкском искусстве подобный тип со сценами взаимодействия встречается из-за разнообразия в разработке тем “терзания” и “борьбы”, структура многих из них заимствована в Передней и Средней Азии [Руденко, 1961]. В тувинском варианте стиля прямые подобные влияния Передней и Средней Азии отсутствуют.

Следующая группа композиций – группа асимметричных. Среди изображений тувинского круга присутствуют оригинальные и разнообразные центростремительные асимметричные композиции, которые представляют собой не только сцены “борьбы”, “терзания” звериных образов, но и так называемые “загадочные картинки”. Среди алтайских типов присутствуют: *композиции из неполных образов, с правильным центром и со смещенным*. Так, на Алтае тема взаимодействующих образов разрабатывается при помощи использования частей образов вместо полных образов. В этом тоже заключаются отличие от тувинского стиля и разнообразие художественных приемов алтайского.

При изначальном сходстве в наборе типов построения композиции, встречаются и разные вариации типов. Как видно из классификации по тувинскому стилю, во всех типах проявляется уникальный принцип построения, организации пространства, – принцип “загадочной картинки”, который почти не встречается в пазырыкской традиции. В асимметричных композициях Тувы *с целыми образами, формирующихся по “кругу”* присутствуют “загадочные картинки”; в типе *развертывающихся* композиций они принципиально отличаются от пазырыкских в формировании всего объемного предмета. В то же время, во всех этих типах отсутствуют, в отличие от пазырыкских, явные влияния в построении композиции или цитаты переднеа-

зиатских или древнеиранских изображений [Руденко, 1961].

Таким образом, можно говорить о различных традициях в отношении сложно-смысловых композиций в искусстве Алтая и Саян скифского времени, и схожих традициях в наборе типов центростремительной асимметрии и построений сложно-смысловых композиций, не связанных с переднеазиатскими и древнеиранскими влияниями, искусства Алтая и искусства Саян.

Если сравнить таблицы А и Б, в которых отражено доленое соотношение числа оригинальных композиций в тех или иных типах к общему числу выборки, то выявляется разница в частоте встречаемости тех или иных типов между двумя системами многофигурных композиций.

Для обеих систем характерно большее распространение самых универсальных (встреченных на разных изделиях) типов: центральной симметрии, в том числе *S-овидных простых; вертикальной симметрии, простых; асимметричных, формирующихся вокруг центра, с полными образами; линейно-ритмичных, простых*. Это показывает сходство в общих тенденциях построения изображений для двух вариантов звериного стиля.

Среди тувинских изображений высокая частота встречаемости *сложных, ярусных линейно-ритмичных горизонтальных* композиций. Среди пазырыкских изображений они также встречаются, в типе 24 (два изображения с башадарской колоды) – 1% от общего числа пазырыкских изображений.

Среди пазырыкских изображений распространен тип композиций 14 – вертикально симметричные трехчастные композиции с приставной частью тела, 6% встречаемости. Это уникальный и достаточно часто встречаемый тип пазырыкских изображений, который не встречен в тувинском материале.

В обеих классификациях присутствуют свои уникальные типы. Среди тувинских нет такого разнообразия в количестве типов вертикальной симметрии, нет асимметричных, формирующихся вокруг центра с неполными “поглощающими” друг друга образами, как

среди пазырыкских. А в группе центральной симметрии есть свои уникальные типы как у одного варианта классификации многофигурных композиций, так и у другого. Тип 3 и 4 для тувинских изображений, и типы 3 и 5 для пазырыкских, соответственно.

Среди пазырыкских изображений встречается больше образов, чем среди тувинских: 21 (с образом “сфинкса”, неуказанном в таблице) и 15, соответственно. Наборы образов неодинаковы. В пазырыкском искусстве присутствуют, в отличие от тувинского, птички и львиные грифоны, фантастические звери, феникс, “сфинкс”, тетерев, гусь-лебедь. Это показывает как наличие культурных влияний на пазырыкские изображения (отличные от влияний на тувинские изображения) и большее разнообразие пазырыкского бестиария. Среди тувинских образов встречается хищная птица, а не грифон. Эти образы, хищной птицы и грифона, в многофигурных композициях пазырыкских и тувинских встречаются чаще других образов. Среди хищников доминируют в пазырыкских – тигр, пантера, леопард (иногда собирательный образ кошачьего хищника), среди тувинских – пантера (возможно, собирательный образ кошачьего хищника). Среди копытных, соответственно: олень, баран, лось, конь и горный козел (по уменьшению); в Туве: горный козел, баран, олень, лось и конь.

Материал пазырыкских предметов с изображениями отличается от тувинских большим количеством органических материалов: дерево, кожа, войлок. То есть композиции, варианты которых представляют собой самостоятельное переосмысление заимствованной идеи, и более простые выполнены в различных материалах и в одной системе, и в другой.

Следовательно, в результате сравнения многофигурных композиций этих двух регионов, можно сделать вывод: существует большое сходство в типах композиций, хотя пазырыкское искусство более вариативно в разработке симметрии и реплик композиций (например, тип асимметрии центростремительной с поглощающими неполными образами).

Важно отметить, что сравнивались типы всех композиций, относящихся к VII-III вв. до н.э. Все выборки композиций двух локальных вариантов звериного стиля происходят из археологических комплексов, находившихся на разных временных отрезках эволюции культуры. Поэтому, необходимо проследить развитие типов многофигурных композиций во времени на территориях Саян и Горного Алтая и сравнить обе классификации хронологически и территориально. Для этого составлены две таблицы распределения типов по хронологическим периодам (табл.1-2).

Опираясь на приводимые авторами раскопок датировки комплексов, можно проследить существование выделенных типов по этапам.

В приведенной таблице по соотношению типов композиций и датировок курганов пазырыкской культуры, из которых происходят декорированные вещи, используется хронологическая система Л.С. Марсадолова [Марсадолов, 1985; 2000]. Эти даты используются как реперы при установлении относительной хронологии развития самого звериного стиля искусства пазырыкской культуры, которое выявляется в процессе хронологического исследования композиционных типов (табл.1). Исследователи, разрабатывающие новую систему датирования памятников скифского времени по C¹⁴, склоняются в сторону омоложения культуры и ее памятников [Евразия в скифскую эпоху, 2005]. В данной работе автором используется относительная хронология памятников, разработанная дендрохронологическим методом, так как, исследуя развитие многофигурной композиции, можно говорить лишь об относительных периодах.

На основе анализа хронологической таблицы можно выделить относительные периоды в развитии стиля, в развитии многофигурной композиции.

Рассматриваемый период в Туве – время существования двух культур: алдыбельской (VII-V вв. до н.э.) и саглыно-уюкской (VII-V вв. до н.э.) [Грач, 1980; Чугунов, 2007]. Название второй культуры говорит о том, что в то время существовали два варианта культуры. Саглынский и уюкский варианты сосущество-

ют в рамках V-III вв. до н.э. [Семенов, 2000] и локализуются в разных зонах Тувы. Один назван по могильнику Саглы-Бажи [Грач, 1980], локализуется на западе Тувы [Вайнштейн, 1974], в зоне соприкосновения с территорией Горного Алтая. В материале культуры фиксируются влияния пазырыкской культуры. Другой – связан с памятниками Уюкской котловины, которые послужили отправной точкой в названии уюкской культуры (всего круга тувинских древностей VII-III вв. до н.э. по теории Л.Р. Кызласова [Кызласов, 1979]).

В сводных работах по пазырыкской культуре [Кирюшин, Степанова, Тишкин, 2003] выделяются такие периоды развития, как башадарско-туектинское время, связанное с материалом одноименных могильников, и пазырыкско-шибинское время. При анализе всех многофигурных композиций Горного Алтая мною выявлено, что изображения по наборам композиционных решений и манере оформления, можно отнести именно к этим периодам.

Среди материала, включенного в данную работу, к допазырыкскому времени относится лишь бухтарминское зеркало. Остальные композиции относятся к башадарско-туектинскому и пазырыкско-шибинскому времени, рассматриваемому исследователями, на сегодняшний момент, единым целым. Границей, возможно разделяющей развитие пазырыкского стиля на периоды, является начало эпохи Ахеменидов в древнем Иране, когда отмечается новая волна инноваций в искусство Евразийских степей. Это связано с многочисленными фиксируемыми влияниями, в том числе и композиционными, на пазырыкский звериный стиль [Руденко, 1961]. Безусловно, распространение подобных инноваций заняло определенное время. Некоторые из исследуемых мною композиций относятся к импорту (рис.1, 37). Так, судя по этим композициям, львиный грифон часто встречается в поздних комплексах, тогда как раннее его нет. По разным существующим на данный момент хронологиям этим двум этапам практически соответствуют: либо ранний (без VIII в. до н.э.) и поздний этапы уюкской культуры [Кызласов, 1979; Грязнов, 1992], либо периоды суще-

ствования алдыбельской культуры (без VIII в. до н.э.) и саглыно-уюкской культуры [Грач, 1980; Семенов, 1997; Чугунов 2001].

В результате хронологического анализа многофигурных композиций по сформированным таблицам, представляется возможным судить о некоторых процессах в развитии стиля на основе изучения типов многофигурных композиций. Из материалов таблицы видно: какие типы бытуют в эти периоды и насколько массово их проявление.

В статье М.Е. Килуновской [Килуновская, 2001] разбираются несколько фаз развития и тенденций тувинского искусства раннего железного века. Шесть выделенных комплексов она локализует в VIII-VII вв. и VII-VI вв. до н.э., для памятников алдыбельской культуры, V-III вв. и III-II вв. до н.э., для памятников саглыно-уюкской культуры. В своей работе она подчеркивает близость тувинского звериного стиля с монгольскими и восточноказахскими традициями [Вайнштейн, 1974]. Так как в настоящей работе рассматривается не все изображения, а только многофигурные, автор включает некоторые композиции, относящиеся к VIII-VII вв., допазырыкской изобразительной традиции [Кадырбаев, 1977; Грязнов 1992; Марсадоллов, 1985; Степная полоса..., 1992]. Среди подобных изображений декоративного искусства в основном встречаются одиночные образы, так же как и среди изображений Тувы этапа Аржан I [Килуновская, 2001, с.180]. Также, автор упоминает и изображения, возможно, относящиеся к III-II вв. до н.э. (в том числе и навершие из Тээргэ).

Если поставить под сомнение хронологическую близость этапов существования двух последовательно-родственных культур Тувы (алдыбельскую и саглыно-уюкскую) и даты этапов пазырыкской культуры, то необходимо по отдельности проследить тенденции развития двух вариантов звериного стиля через многофигурные композиции.

Основная тенденция развития пазырыкского звериного стиля [Тришина (Рукавишникова), 2003]: от использования простых композиционных решений к увеличению использования сложных асимметричных композиций, разрабатывающих как местные идеи,

так и различные привнесенные иконографические схемы. Создаются условия для возникновения свободной композиции.

Анализируя хронологическую таблицу развития Саянского искусства (табл.2), можно сделать выводы, что: наблюдается увеличение типов композиций во второй период, вариативных типов симметрии, центральной и вертикальной.

Изображение на рукояти кинжала (рис.2, 50), относящегося по-видимому к раннему периоду [Кызласов, 1979], к VIII-VII вв., по образам оленей, “стоящих на цыпочках”, схоже с Бухтарминским зеркалом.

Асимметричные с выделенным центром композиции в первый период представлены исключительно типом “загадочной картинки”. Во второй период появляются разнообразные типы этой подгруппы, связанные по стилю с типом “загадочной картинки”, и с традициями изображений сцен борьбы и терзания звериных образов. Среди асимметричных композиций также присутствуют “ярусные” *сложносоставные* композиции, которые по стилю оформления схожи с “загадочными картинками”, отсутствующими в пазырыкском искусстве. Во второй период эти композиции уже украшают поверхность сложного предмета, а не только плоскость.

Таким образом, самые простые и лаконичные типы композиций – *центробежные S-овидные и вертикальносимметричные простые с параллельными частями*. Они встречаются в оба периода у обоих вариантов. Наличие и развитие типов простой симметрии обоих регионов схожи. В саянском круге многофигурных композиций в эти периоды, по сравнению с пазырыкским, не развивается схема “геральдической” композиции. *Вертикально-направленные ритмические* композиции, судя по многочисленным оленям камням обоих регионов с вертикальными композициями, присутствовали в обоих искусствах.

Заключение

В результате сравнения многофигурных композиций этих двух регионов в хронологическом аспекте, можно сделать вывод, что на

втором относительном этапе каждого варианта звериного стиля существует сходство в типах композиций, хотя пазырыкское искусство более вариативно в разработке типов симметрии и реплик заимствованных композиций (например: тип асимметрии центростремительной с поглощающими неполными образами). Присутствует схожая традиция этих культур и в использовании более сложных схем построения. Первый период обоих вариантов развития звериного стиля схож наличием традиции использования однофигурных изображений и орнаментальных композициях типа бухтарминского зеркала и тувинского кинжала [Килуновская, 2001]. Также, в первых периодах присутствуют простые композиции центральной и вертикальной симметрии.

Иранская традиция в асимметрических центростремительных композициях Саян практически отсутствует. В отличие от Алтая, здесь встречаются либо композиции с элементами “загадочной” картинкой, либо с элементами центральноазиатской традиции. В первом периоде композиции *асимметричные, формирующиеся вокруг центра*, это лишь “загадочные картинки”. Интересно, что относящиеся к первому периоду пазырыкского звериного стиля композиции с башадарской колоды содержат сходный с “загадочными картинками” прием вписывания образов друг в друга. В этом изображении видно сходство и с более поздними “ярусными” композициями Тувы.

Во втором периоде присутствует в обоих искусствах сцена терзания кабана, воплощенная в разных композиционных типах. На накладке из Ак-Алахи композиция изображения *линейно-ритмичная*, содержащая элемент “геральдической” схемы. На золотом навершии из Тээрге – композиция развертывающаяся, где присутствует образ человека. Образ кабана встречается редко в этих искусствах и, в основном в особенных композициях.

Выделяются два относительных хронологических периода пазырыкского искусства. Для первого периода характерно наличие более *простых симметричных* композиций и *сложной линейно-ритмичной* (уникальной) композиции с башадарской колоды (рис.2, 34). Для второго периода характерно увеличение

разнообразия типов композиций всех групп, появление *асимметричных композиций с выделенным центром*, содержащих различные сцены взаимодействия животных, зачастую аналогичным по строению и сюжету ахеменидскому стилю (том числе и использование импортных изображений). Таким образом, два последовательных периода в развитии многофигурной композиции и звериного стиля пазырыкской культуры существуют. По хронологии Марсадолова они относятся к VII-VI и V-III вв. По более современным исследованиям [Евразия в скифскую эпоху..., 2005] сдвигаются соответственно на сто с лишним лет позднее.

Для варианта звериного стиля Тувы выделились два относительных периода в существовании многофигурной композиции “скифского” времени. Они соотносятся с алдыбельской культурой и продолжающей ее саглыно-уюкской. В первом периоде присутствуют, с одной стороны, более *простые симметричные* композиции, с другой, ранние и уникальные *асимметричные с выделенным центром* с сюжетом “загадочной картинкой”. Во второй период появляется большее разнообразие типов симметричных и асимметричных композиций.

Так как материал Тувы, используемый в данной работе, был датирован независимо от пазырыкского, при детальном сравнении набора и стиля композиционных видов по относительным периодам данных вариантов звериного стиля в ходе исследования, возможно, дать определенное суждение о том или ином предпочтительном времени для этапов пазырыкской культуры.

Искусства схожи по наличию некоторых композиционных типов, хотя изображения могут различаться по характеру образов и материалу, а также схожи тенденции развития. Но это разные самостоятельные направления. Они имеют в чем-то похожие, а в чем-то и различные традиции. Пазырыкское искусство со своим репрезентативным материалом представляет нечто более цельное, быть может, укладываясь в более узкие рамки существования. В пазырыкском искусстве ярко проявляются заимствованные иранские цитаты в

построении композиций и далее они разрабатываются вариативно.

Звериный стиль Тувы более разнороден и, по-видимому, укладывается в более широкие хронологические рамки. В новых композиционных типах саянское искусство использует свою неординарную традицию и, общую, центральноазиатскую. Оно разнообразно по сложносоставным схемам и во втором периоде разрабатывает свободную композицию, тогда как пазырыкский звериный стиль отличается изысканной разработкой подгрупп композиций.

Возможно проследить распределение тех или иных типов на карте Горного Алтая и Тувы по периодам, что было проделано автором в другой работе [Рукавишникова, 2005].

Применительно к целям и задачам исследования в статье разработаны класси-

фикации многофигурных изображений для Горного Алтая и Тувы, и проведено их сопоставление, что дало возможность оценить степень сходства и различия в проявлениях изобразительных особенностей вариантов звериного стиля на территориях обоих регионов. Подобный подход позволяет показать все разнообразие составных схем изображений интереснейшего периода раннего железного века Саяно-Алтайского региона, выделить общие и различные традиции в этих изображениях.

Таким образом, можно сделать вывод, что метод изучения развития художественного стиля с точки зрения систематического изучения многофигурных композиций достаточно результативен, и полученная классификация универсальна для сопредельной культуры.

Таблица 1. Хронологическое распределение типов многофигурных композиций пазырыкской культуры (Алтай)

КУРГАНЫ	ТУЕКТА-БАШАДАР	БЕРЕЛЬ	ПАЗЫРЫК АК-АЛАХА	УЛАНДРЫК ЮСТЫД	КАТАНДА САЙЛЮГЕМ	ШИБЕ
ДАТЫ/ ТИПЫ	2/4 V в. до н.э.	3/4 V в. до н.э.	1/2 V в. до н.э.	2/2 V в. до н.э.-IV в. до н.э.	IV в. до н.э.	IV в. до н.э. III в. до н.э.
1.	X		X			
2.	XXX	XXX	XXXXXXXXXX	X XX	X	XX
3.			X			
4.	XX					
5.			X			
6.	X					
7.				X		
8.	XX	XX	XXXXXXXXXXXXXXXXX(+13)	XXXXXXXXXXXXX(+5)(+28)	X	X
9.	X					
10.	X		X	X		
11.			XXX	X		
12.	X		XXX	XXXXX	X	
13.			XXX	X		
14.	X	XXX	XX	XXXXX	X	
15.	X	X	X			
16.				X	X	
17.		X	XXXXXXXXXX	X		
18.			XX	X		
19.					X	
20.			X	XXXX		XX
21.			X	XX		
22.			X	XXXXX	X	
23.	XXX		XXXXXXXXXX	XXXXXX		
24.		XX				
25.			X			
26.			XXXXXX			
27.			X			
28.			XXXX			

Таблица 2. Хронологическое распределение типов многофигурных композиций алды-бельской и саглыноско-уюкской культур (Тува)

Могильники		Хемчик-БомIII,1 Сыпучий-Яр,4 Догээ-БаарыII,У, Хемчик-БомI Тоора-хем Копто	Саглы-БажиII, III Куйлуг-ХемI, ТуранIV, Казылган, Кош-Пей, Дужерлиг-ХовузуI, Аймырлыг, Мажарлыг-Ховорзу, Улуг-Хем, Даган-ТэлиI, ТээргеIII
Типы композиций	даты	VII-VI	V-III
1. центростростремит.			xx
2. центробежные S-ов.		x x	xxx
3. центробежные S-ов.,сл		x	
4. центроб.S-ов.,сл,объем			x
5.центроб. «розетки»		x	x
6. динамич.простые			x
7. динамич.сложные		x	
8. с параллельн. частями		xxxxxx	xxxxxxxxxxxxx
9. с паралл. сложн.симм.			x
10. со сливающ. частями		x	xx
11. имеющие обозн. ось			x
12. имеющие равнопр. ч.			xx
13. с правильн.центр.		xx	xxx
14. со смещен. центром			xxxxxx
15. развертыющ..			xxx
16. по типу «8»			xx
17. гор.- напр. прост.			xxxx
18. гор.-напр. ярусн.			xxxxx
19. вертикал.-напр.			xx

Таблица 3. Зооморфные образы, представленные в многофигурных композициях пазырыкской культуры (Алтай)

Типы/ образы	Тигр-пантера (леопард)	Лев	Птичий грифон	Львиный грифон	Волк	Медведь	Зверь фант.	Олень	Лось	Тетерев	Баран	Конь	Горн. козел	Гусь Лебедь	Рыба	Кабан	Петух	Верблюд	Феникс	Сайга	
1			X												X						
2	X	X	X	X							X			X							
3			X					X													
4			X						X												
5			X										X								
6			X					X						X							
7	X		X	X				X			X	X		X			X			X	
8	X	X	X	X	X			X			X	X		X			X			X	
9											X									X	
10			X	X				X						X							
11	X		X	X				X						X							
12			X	X				X													
13			X	X				X													
14	X		X	X				X													
15	X		X	X				X													
16	X		X	X	X			X				X									
17	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X								
18	X						X	X	X												
19	X				X			X			X										
20	X			X	X			X			X				X						
21		X		X				X													
22	X		X	X	X			X			X	X	X	X							
23	X		X	X				X			X	X	X						X		
24	X							X			X	X	X		X	X				X	
25	X		X		X			X			X	X	X		X	X					
26			X								X			X							
27											X										
28							X	X			X				X						
Всего:	15	4	17	9	8	1	2	15	6	1	12	4	4	7	4	2	2	2	1	3	
119																					
%	12.61%	3.36%	14.29%	7.56%	6.72%	0.84%	1.68%	12.61%	5.04%	0.84%	10.08%	3.36%	3.36%	5.88%	3.36%	1.68%	1.68%	1.68%	0.84%	2.52%	

Таблица 4. Зооморфные образы, представленные в многофигурных композициях алдыбельской и саглыноско-уюкской культур (Тува)

Типы / образы	Пантера	Хищ. птица	Волк	Медведь	Собака	Олень	Лось	Человек	Баран	Горн. козел	Верблюд	Змея / рыба	Кабан	Копь	Сайга	
1.									X							
2.		X														
3.	X	X														
4.									X							
5.		X														
6.		X								X			X			
7.		X							X	X	X				X	
8.	X	X	X			X			X	X						
9.		X								X					X	
10.																
11.		X														
12.					X							X				
13.	X					X				X						
14.	X					X			X	X					X	
15.	X	X	X	X	X			X	X							
16.										X						
17.							X		X					X		
18.	X		X	X		X			X	X			X			
19.	X					X				X			X			
Всего:	7	9	3	2	2	5	1	1	7	8	1	1	3	1	3	
%	12,96%	16,67%	5,56%	3,70%	3,70%	9,26%	1,85%	1,85%	12,96%	14,81%	1,85%	1,85%	5,56%	1,85%	5,56%	5,56%

Таблица 5. Корреляция композиций и материала вещей, на которых они изображены (пазырыкская культура, Алтай)

	Материал/Типы Металлы	Дерево	Кожа	Кость	Войлок	Береста	Татуировка
1	+				+		
2	+	+		+	+		
3		+					
4		+	+				
5	+						
6	+	+					
7		+					
8	+	+	+	+			
9					+		
10	+	+		+			
11	+	+					
12	+	+					
13	+	+					
14		+					
15		+					
16		+					
17	+	+	+		+		
18		+			+		
19		+					
20		+	+		+	+	
21		+	+				
22		+	+		+		
23	+	+	+				
24		+					
25		+					
26	+	+	+		+		
27		+					
28							+

Таблица 6. Корреляция композиций и материала вещей, на которых они изображены (алдыбельская и саглыньско-уюкская культуры, Тува)

	Материал/Типы	Дерево	Кожа	Кость	Войлок	Береста	Татуировка
1	+						
2	+						
3	+						
4				+			
5	+						
6	+						
7				+			
8	+	+		+			
9	+						
10	+						
11	+						
12				+			
13	+			+			
14	+	+		+			
15	+			+			
16		+					
17	+	+		+			
18				+			
19	+			+			

ЛИТЕРАТУРА

- Аржан, 2004:* Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве. – СПб.: Славия, 2004. – 64 с.
- Артамонов, 1973:* Артамонов М.И. Сокровища саков / М.И. Артамонов. – М., 1973.
- Базарбаева, 2002:* Базарбаева Г.А. Звериные образы искусства ранних кочевников казахского Алтая / Г.А. Базарбаева // Известия Академии наук Республики Казахстан. Серия общественных наук. – Алматы, 2002. – № 1 (236).
- Баркова Л.Л., 1981:* Баркова Л.Л. Изображение рогатых и крылатых тигров в искусстве древнего Алтая / Л.Л. Баркова // АСГЭ. – 1981. – Вып.22.
- Баркова Л.Л., 1983:* Баркова Л.Л. Изображения свернувшихся хищников на золотых пластинах из Майемира / Л.Л. Баркова // АСГЭ. – 1983. – Вып.24.
- Баркова Л.Л., 1984:* Баркова Л.Л. Резные изображения животных на саркофаге из второго Башадарского кургана / Л.Л. Баркова // АСГЭ. – 1984. – Вып.25.
- Баркова Л.Л., 1987:* Баркова, 1987: Баркова Л.Л. Образ орлиноголового грифона в искусстве Древнего Алтая / Л.Л. Баркова // АСГЭ. – 1987. – Вып.28.
- Берел, 2000:* Берел / З. Самашев, Г. Базарбаева, Г. Жумабекова, С. Сунгатай. – Алматы, 2000.
- Вайнштейн, 1974:* Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы / С.И. Вайнштейн. – М., 1974.
- Герчук, 1998:* Герчук Ю.А. Основы художественной грамоты. Язык и смысл изображения искусства / Ю.А. Герчук. – М., 1998.
- Гончарова, 1997:* Гончарова Н.А. Теория изображения. На основе лекций В.А. Фаворского “О композиции” / Н.А. Гончарова. – М., 1997.
- Грач, 1980:* Грач А.Д. Древние кочевники в Центральной Азии / А.Д. Грач. – М., 1980.
- Грач, 1980а:* Грач А.Д. Резные композиции в искусстве Тувы скифского времени / А.Д. Грач // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев. – Кызыл, 1980.
- Грязнов, 1950:* Первый Пазырыкский курган / М.И. Грязнов. – Л.: ГЭ, 1950. – 92 с., ил.
- Грязнов, 1958:* Грязнов М.П. Древнее искусство Алтая / М.И. Грязнов. – М.-Л., 1958.
- Грязнов, 1980:* Грязнов М.И. Аржан / М.И. Грязнов. – Л., 1980.
- Грязнов, 1992:* Грязнов М.И. Алтай и приалтайская степь / М.И. Грязнов // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1992. – С.161-178, карт., табл.
- Евразия в скифскую эпоху, 2005:* Евразия в скифскую эпоху. Радиоуглеродная и археологическая хронология / А.Ю. Алексеев, Н.А. Боковенко, С.С. Васильев, В.А. Дергачев, Г.И. Зайцева, Н.Н. Ковалюх, Г. Кук, Х. ван дер Плихт, Г. Посснерт, А.А. Семенцов, Е.М. Скотт, К.В. Чугунов. – СПб., 2005. – 290 с.
- Жегин, 1970:* Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения / Л.Ф. Жегин. – М., 1970.
- Иванов, 1954:* Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. // ТИЭ. Т.ХХII. – М.-Л., 1954. – 839 с.
- Иванов С.В., 1958:* Иванов С.В. Народный орнамент как исторический источник (к методике изучения) / С.В. Иванов // СЭ. – 1958. – № 2. – С.3-23.
- Кадырбаев, 1977:* Кадырбаев М.К. Восточный Казахстан / М.К. Кадырбаев // История Казахской ССР. Т.1. – Алма-Ата, 1977.
- Килуновская, 1994:* Килуновская М.Е. Золотые изделия скифского времени из Тувы / М.Е. Килуновская // Элитные курганы степей Евразии в скифо-сарматскую эпоху: Материалы “круглого стола”. Санкт-Петербург, 22-24 декабря. – СПб, 1994 – С.106-109.
- Килуновская, 2001:* Килуновская М.Е. Типология и хронология памятников искусства скифского времени Тувы / М.Е. Килуновская // Евразия сквозь века. – СПб, 2001.
- Кирюшин, Степанова, Тишкин, 2003:* Кирюшин Ю.Ф. Скифская эпоха Алтая. Часть II.

- Погребально-поминальные комплексы пазырыкской культуры / Ю.Ф. Кирюшин, Н.Ф. Степанова, А.А. Тишкин. – Барнаул, 2003.
- Ковалев, 1999:* Ковалев А.А. О связях населения Саяно-Алтая и Ордоса в V-III вв. до н.э. / А.А. Ковалев // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул, 1999.
- Кызласов, 1979:* Кызласов Л.Р. Древняя Тува / Л.Р. Кызласов. – М., 1979.
- Леви-Строс, 2001:* Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс / Пер. с фр. – М., 2001.
- Марсадолов, 1985:* Марсадолов Л.С. Хронология курганов Алтая (VIII-IV вв. до н.э.) / Л.С. Марсадолов. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Л., 1985. – 16 с.
- Марсадолов, 2000:* Марсадолов Л.С. Археологические памятники IX-III веков до н.э. горных районов Алтая как культурно-исторический источник (феномен пазырыкской культуры) / Л.С. Марсадолов. Автореф. дисс. ... доктора культурологии. – СПб., 2000.
- Переводчикова, 1994:* Переводчикова Е.В. Язык звериных образов / Е.В. Переводчикова. – М., 1994.
- Полосьмак, 1994:* Полосьмак Н.В. Стерегущие золото грифы / Н.В. Полосьмак. – Новосибирск, 1994.
- Полосьмак, 2001:* Полосьмак Н.В. Всадники Укока / Н.В. Полосьмак. – Новосибирск, 2001.
- Раевский, 1987:* Раевский Д.С. О природе иконографических схем звериного стиля скифо-сарматской эпохи / Д.С. Раевский // Прошлое Средней Азии. – Душанбе, 1987.
- Ритм..., 1974:* Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
- Руденко, 1949:* Руденко С.И. Искусство скифов Алтая / С. И. Руденко. – М., 1949.
- Руденко, 1953:* Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время / С.И. Руденко. – М.-Л., 1953.
- Руденко, 1960:* Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время / С.И. Руденко. – М.-Л., 1960.
- Руденко, 1961:* Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии / С.И. Руденко. – М., 1961.
- Рукавишникова, 2005:* Рукавишникова И.В. Композиция в древнем искусстве. На примере звериного стиля Саяно-Алтая раннего железного века. Декоративно-прикладное и наскальное искусство / И.В. Рукавишникова И.В. // Наскальное искусство. Тезисы докладов международной научной конференции. – М., 2005.
- Рукавишникова, 2006:* Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения с предметов раннего железного века Тувы и некоторые композиции в зверином стиле из кургана Аржан II / И.В. Рукавишникова И.В. // Древности скифской эпохи. – М. – 2006.
- Савинов, 1999:* Савинов Д.Г. Первичные материалы и стиль саяно-алтайских изображений раннескифского времени // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий / Д.Г. Савинов – Барнаул, 1999. – С.154-156.
- Семенов, 1998:* Семенов Вл.А. Хронология могильников озен-ала-белингского этапа / Вл.А. Семенов // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. – СПб., 1998.
- Семенов, 2000:* Семенов Вл.А. Этапы сложения культуры ранних кочевников Тувы / Вл.А. Семенов // Мировоззрение, археология, ритуал, культура. – СПб., 2000.
- Семенов, 2003:* Семенов Вл.А. Суйлуг-хем и Хайрыкан. Могильники скифского времени в Центрально-Тувинской котловине / Вл.А.Семенов. – СПб., 2003.
- Сорокин, 1978:* Сорокин С.С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры / С.С. Сорокин // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. – Л., 1978.
- Степная полоса..., 1992:* Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. – М.: Наука, 1992.

- Суразаков, 1977:* Суразаков А.С. Железный кинжал из долины Ачик Горно-Алтайской АО / А.С. Суразаков // СА. – 1977. – № 3.
- Суразаков, 1986:* Суразаков А.С. К вопросу о семантике некоторых образов пазырыкского искусства / А.С. Суразаков // Материалы по археологии Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1986.
- Тришина (Рукавишникова), 2003:* Тришина (Рукавишникова) И.В. Многофигурные композиции искусства пазырыкской культуры / И.В. Тришина (Рукавишникова) // РА. – № 3. – 2003.
- Шорохов, 1986:* Шорохов Е.В. Композиция: учебное пособие / Е.В. Шорохов. – М., 1986.
- Фурсикова, 1998:* Фурсикова Е.Г. Симметричные композиции на металлических пластинах гунно-сарматского времени / Е.Г. Фурсикова // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. – СПб., 1998.
- Чежина (Королькова), 1990:* Чежина (Королькова) Е.Ф. О возможностях применения методов искусствознания в исследованиях звериного стиля / Е.Ф. Чежина (Королькова) // АСГЭ. – 1990. – Вып.30. – С.77-82.
- Чугунов, 2001:* Чугунов К.В. Локально хронологические особенности культуры Тувы в середине I тыс. до н. э. / К.В. Чугунов // Евразия сквозь века. – СПб., 2001.
- Чугунов, 2005:* Чугунов К.В. Курганы раннескифского времени могильника Копто и вопрос синхронизации и вопрос синхронизации алды-бельской и тагарской культур / К.В. Чугунов // АСГЭ. – 2005. – Вып.37. – С.66-90.
- Чугунов, 2007:* Чугунов К.В. Могильник Догээ-Баары 2 как памятник начала уюкско-саглынской культуры Тувы (по материалам раскопок 1990-1998 гг.) / К.В.Чугунов // А.В. Сборник научных трудов в честь 60-летия А.В. Виноградова. – СПб., 2007.
- Borovka, 1928:* Borovka G. Scythian Art / G. Borovka. – London, 1928.
- Rostovtzeff, 1929:* Rostovtzeff M. The animal stile in South Russia and China / M. Rostovtzeff. – Princeton, 1929.

Rukavishnikova Irina

The possibility of investigation of compositions of animal style of early Iron Age as archaeological source by example of Sayano-Altay animal style.

Multifigural composition is complicated symbol system of art of antic world. This form of images is represented by a limited quantity of types of composition schemes in the animal style of the art of early nomads. But the investigation of these types from Sayno-Altay region lets us to study this on the representative material. This helps to resource the animal style from these territories.

The author created classifications of multifigural compositions for Pazyryk (Altay Mountains) culture and for Aldybelskaya and Saglybzhinskaya cultures of the Scythian time (Tuva Region). These classifications were compared, that gave possibility to understand difference and similarity of variants of art style from these archeological cultures. Thus, this article is devoted to study animal style, as the study of principles of shaping the symbol images by decorated artifacts came from antiquities of South Siberia by VII-III centuries BC.

This theme was not completely worked out by other researchers. Some conclusions were made by investigators, like: S.I.Rudenko [1949, 1953, 1960, 1961], M.P.Gryaznov [1958], E.V.Perevodchikova [1994], E.G.Fursikova [1998], G.A.Bazyrbaev [2002] (for antiquity of Pazyryk culture), M.E.Kilunovskaya [1994, 2001] (for antiquity of Aldybelskaya and Saglybzhinskaya cultures).

The base of investigation is 200 individual multifigural images by Pazyryk culture from different museums and publications. And the images from Tuva are represented by 65 ones and 14 compositions from burial mound of Arzhan 2 [Аржан, 2003].

In the work there are some classification tables, and the statistic tables of distribution in all of the types and kinds. They devote to different animals, materials of types compositions. Also, these classifications tables helps to prepare the images to chronological analysis. The author created two chronological tables for both style variants, where all images are distributed on two time periods. This tables shows the difference and the evolution in the number and the kinds of compositions. These periods are similar for two animal styles variants: for Pazyryk culture – VI (VII)-V and V(IV) -III centuries BC (dates from Marsadolov [1985; 2000]), and for Tuva's images – VII(VIII)-VI and V-IV(III) centuries BC.

As result, it can be seen, that images, for example, made from the different materials, or represented by the different kinds of animals, in the different animal styles are similar in some composition types. And the tendentious of development were similar. But these two variants were different districts in the Scytho-Siberian animal style. The Pazyryk art was more solid and it's dating are more narrow. On the second period this variant had many compositions and feathers from Iran art of Achaemenidian time. The variant from Tuva was more different, had more wide datings and had uniquely tradition of "Zagadochnaya kartinka" [Грач, 1980], but it had less variety of types compositions. The author made territorial distribution of types of multifigural compositions on the map of Sayano-Altay region [Рукавишникова, 2005].

In conclusions, the method of investigation of animal style by study the types of multifigural compositions is effective and these classification are universal for similar animal styles.

Keywords: *early nomads, early Iron Age, Pazyryk culture, multifigural compositions, Aldybel culture, Saglybazhi culture, Scythian time, Scythian-Siberian animal style, Iran art, Achaemenidian time, symmetry, asymmetry.*

Рукавишнікова І.В.

Можливості вивчення композицій звіриного стилю доби раннього заліза як археологічного джерела на прикладі звіриного стилю Саяно-Алтаю

Багатофігурна композиція – це складна знакова система мистецтва стародавнього світу. У звіриному стилі мистецтва ранніх кочовиків цей вид зображень представлено обмеженим числом типів композиційних схем. Вивчення таких композицій Гірського Алтаю і Туви дозволяє розглянути цей вид зображень на репрезентативному матеріалі. Це надає можливість вивчення розвитку звіриного стилю даних регіонів.

Стосовно до мети і завдань дослідження було розроблено класифікацію багатофігурних зображень для Гірського Алтаю і Туви, і проведено їх зіставлення, що дає можливість оцінити ступінь подібності та відмінності у проявах образотворчих особливостей звіриного стилю на території обох регіонів. Таким чином, у статті досліджується звіриний стиль Саяно-Алтаю шляхом вивчення й порівняння принципу формування знакових зображень декорованих предметів, що походять з пам'яток Південного Сибіру (Гірського Алтаю, Туви) VII-III ст. до н.е.

Спеціально багатофігурні зображення цих варіантів звіриного стилю не вивчалися. Узагальнюючі висновки для деяких типів зображень для пам'яток пазирикської культури Гірського Алтаю було зроблено С.І. Руденко [1949; 1953; 1960; 1961], М.П. Грязновим [1958], О.В. Переводчиковою [1994], Є.Г. Фурсіковою [1998], Г.А. Базарбаєвою [2002], для культур доби раннього залізу Туви – М.Є. Кілуновською [1994; 2001]. Подібний підхід дозволяє показати всю різноманітність складених схем зображень доби раннього залізу Саяно-Алтайського регіону, виділити загальні й відмінні традиції в цих зображеннях.

У статті аналізується 200 багатофігурних унікальних зображень пазирикської культури. Тувинський матеріал представлено в статті 65 зображеннями й 14 зображеннями з кургану Аржан 2 [Аржан, 2004].

Мистецтво обох регіонів є схожим в деяких композиційних типах, хоча зображення можуть різнитися за характером образів і матеріалу, а також схожі тенденції розвитку, хоча це різні самостійні напрямки. Вони мають у чомусь подібні, а в чомусь і різні традиції. Пазирикське мистецтво зі своїм репрезентативним матеріалом представляє щось більш цільне, можливо, укладаючись у більш вузькі рамки існування. У пазирикському мистецтві яскраво проявилися запозичені іранські “цитати” у побудові композицій, які надалі розроблялися варіативно.

Звіриний стиль Туви більш різноманітний і, вірогідно, укладається в більш широкі хронологічні рамки. В нових композиційних типах саянське мистецтво використовує як свою неординарну традицію, так і загально центральноазіатську. Воно є різноманітним за складними складеними схемами, а на етапі другого періоду розробляє вільну композицію, тоді як пазирикський звіриний стиль відрізняється вишуканою розробкою підгруп композицій.

Можливо простежити розподіл тих чи інших типів на карті Гірського Алтаю й Туви за періодами, що було виконано автором в іншій роботі [Рукавишникова, 2005].

Таким чином, можна зробити висновок, що метод вивчення розвитку художнього стилю з погляду систематичного вивчення багатофігурних композицій є досить результативним, а отримана класифікація є універсальною для суміжних культур.

Ключові слова: доба раннього заліза, звіриний стиль кочовиків євразійських степів, композиція, пазирикська культура, Саяно-Алтай, багатофігурні зображення, ахеменідське мистецтво, теорія композиції, симетрія, асиметрія.