

Кузин-Лосев В.И.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ДЕКОРА РОГОВОГО ПРЕДМЕТА ИЗ ОКРЕСТНОСТЕЙ Г.ДИМИТРОВА (ДОНБАСС)

Статья посвящена разбору декора рогового предмета срубной культуры из окрестностей г.Димитрова Донецкой области. Некоторая уникальность декора позволяет войти в логику построения не только орнаментального изобразительного текста, восстанавливается в общих чертах смысловая область отдельных изобразительных знаков и орнаментов срубной культуры. Предстает знаковая система со специфическим языком, направленная на передачу космологических принципов, всеохватывающих по своему универсализму. Космологические принципы передаются через размещение изобразительных элементов на предмете, через отбор композиционных приемов, структурную организацию элементов. Изобразительность рогового предмета принадлежит художественной традиции Восточной Европы, во многом своеобразной, но находящей соответствие в Карпато-Дунайском регионе.

Ключевые слова: срубная культура, изобразительное искусство, эпоха поздней бронзы, трансформационная модель.

Неординарные и уникальные произведения искусства всегда привлекали к себе пристальное внимание специалистов различных научных дисциплин. Исключительность произведения искусства – это исключительность таланта его творца. Во многом сила таланта мастера позволяла находить выразительные средства, способные передать мировоззренческие установки своего времени и выразить настроения, мысли людей в запоминающихся ярких формах и образах. С полным основанием можно утверждать, что высшие образцы культуры, пускай и опосредственно, в наибольшей степени концентрировали идеи и ценности того или иного общества. Изобразительный декор рогового предмета из окрестностей г.Димитрова пока еще не имеет аналогов среди своего класса изделий эпохи поздней бронзы юга Восточной Европы, и

благодаря такой неординарности появляется возможность проникнуть в некоторые смысловые области срубной культуры, ранее оставшиеся завуалированными и ускользавшими от исследователей¹.

В своей работе хотелось бы продемонстрировать, каким образом конкретная вещь превращается в пересечение множества смыслов, так или иначе восходивших к главному продукту человеческой деятельности – культуре. Отправным в таком движении является положение о том, что в архаическом обществе “Вещь” аккумулировала множество смыслов разного порядка, начиная от мироощущения людей, мифологических представлений, социального статуса его владельца и заканчивая историческими реалиями, которые влияли на условия существования предмета в культурно-исторической среде, в информа-

¹ Первоначально данная работа должна была опубликоваться в одном из региональных сборников Украины. По замыслу, роговому предмету, найденному возле г.Димитров, должно было быть посвящено несколько самостоятельных статей, объединенных идеей всестороннего изучения находки. Однако после первоначального согласия поместить все статьи в одном сборнике, данную работу отклонили для публикации, оторвав ее от остальных статей. Поэтому отсылаем к статьям, в которых опубликован археологический комплекс с роговым предметом, дана его атрибуция, описаны технических приемов нанесения орнамента [Кондратьев, Кузин-Лосев, 2010; Усачук, 2010].

ционном пространстве разных культур своей эпохи. При подобном взгляде на предметы материальной культуры, единичный ее факт принимается за ту отправную точку, которая позволит продвинуться к сокрытым для нас культурным смыслам. Подобный подход к источнику смещает внимание исследователей к проблемам культурологического осмысления прошлого, тенденция, наметившаяся в последние десятилетия в археологии Восточной Европы эпохи бронзы. Примером восхождения от частного к общему может стать анализ изобразительного декора на роговом предмете срубной культуры из окрестностей г.Димитрова Донецкой области.

Роговой предмет был случайно обнаружен весной 2005 г. в разрушенном погребении на первой надпойменной террасе левого берега реки Казенный Торец, южнее г.Димитров Красноармейского района Донецкой области, возле пгт Ново-экономическое. Доисследование места находки позволило установить, что роговой предмет происходил из погребения в яме подовальной формы, перекрытой деревянными плахами. Удалось проследить остатки деревянных плах, следы охры, позу умершего, который лежал на левом боку с подогнутыми ногами и согнутыми в локтях руками, ориентирован он был на север. Погребенного сопровождали сосуды, были также обнаружены отдельные фрагменты керамики (рис. 1). Анализ рогового предмета и прослеженные остаточные следы погребального обряда дают основания рассматривать разрушенный комплекс с позиций принадлежности его к самому раннему периоду срубной культуры [Кондратьев, Кузин-Лосев, 2010]. Роговой предмет по своей форме напоминает усеченный конус со слегка выделенным ребром в верхней трети предмета. Крайние части предмета отличаются друг от друга шириной, что придает ему конусовидность; если на него смотреть сбоку – он имеет трапециевидный силуэт. Размеры предмета: высота 2,4 см, диаметры 1,8 см и 2,3 см. Внутреннее отверстие слегка сужается в наибольшей части предмет. Изобразительный декор состоит из двух орнаментальных фризов, разделенных поясом мелких ромбов. Верхний фриз представляет собой ряд изобразительных элементов в виде круга с точкой

по середине и вертикально поставленной прямой, выше данного ряда расположена горизонтальная линия. На нижнем фризе повторяется элемент верхнего фриза (круг с точкой), правда, с некоторым усложнением – базовый элемент по контуру обведен линией. По центру предмета идет пояс мелких ромбов. На торце наиболее расширенной части предмета заметны прочерченные крестообразно тонкие линии, которые вряд ли относятся к орнаментальному декору. Орнамент наносился металлическим резцом, в технике резки [Кондратьев, Кузин-Лосев, 2010; Усачук, 2010].

Остановимся более подробно на самой вещи и ее декоре. Предмет напоминает усеченный конус во многом из-за придания ему несколько неправильной формы, где одна часть предмета более расширена в сравнении с другой. Вслед за изменением пропорций предмета, претерпевают трансформацию размеры изобразительных элементов. Как уже отмечалось, на наименее расширенной его части располагается фриз, основу которого составлял мотив круга с вертикально поставленной прямой. На противоположном конце предмета (в наиболее расширенной его части) круг с вертикальной прямой обведен обрамляющим контуром, что увеличивает размеры изобразительных элементов. Использование контура привело к появлению самостоятельного изобразительного элемента, который относится к виду каплевидных. Сопоставление двух фризов позволяет констатировать их почти полное совпадение, во многом достигаемое благодаря общности для них базового изобразительного элемента. Отличия между изобразительными элементами фризов относятся к дополнительному элементу, каким является линия контура. На наш взгляд, именно тектоника предмета стала причиной небольших видоизменений изобразительных элементов – небольшая усложненность, увеличивающая размеры базового изобразительного элемента в расширенной части предмета, как раз подчеркивает текучесть формы предмета. Нанесение изобразительного декора было подчинено форме изделия.

В центральной части предмета имеется орнаментальный пояс ромбов, который помещен между фризами и, соответственно,

разделяет между собой эти фризы, приобретая функцию разделителя. Необходимо заметить, что разграничительная функция ромбов по условному делению предмета на две части дублируется еще слабовыраженным ребром. Сам по себе пояс ромбов контрастирует с двумя фризами как по выбору базового изобразительного элемента (в первом случае выбран в качестве базового элемента ромб, во втором, круг с вертикальной прямой), так и вектору их направленности: круг с прямой расположен в вертикальной плоскости, а пояс ромбов идет по горизонтали. Пояс ромбов композиционно поддерживается узкими параллельными линиями, идущими по самой кромке предмета и выше верхнего ряда кругов с точкой. Двум фризам с каплевидными элементами соответствуют два горизонтальных пояса: в одном случае, это прямые линии, в другом – поясов ромбов. Узкий поясок ромбов по центру снимает монотонность повторения однородных элементов фризов и привносит с собой контрастность, возникающую из-за несхожести ромбов с элементами фризов, а так же за счет разности пространственных векторов расположения изобразительных элементов. Сам по себе прием контрастности, независимо от его смыслового наполнения, усиливает эстетическое восприятие всей декоративной композиции предмета.

Наблюдения над изобразительностью рогового предмета из окрестностей г. Димитрова подводит к выводу, что при его декорировании активно использовался прием повторения базовых элементов с небольшой степенью их видоизменения. Круг с вертикально поставленной прямой присутствует на обоих фризах, однако на нижнем фризе он усложнен добавочным элементом в виде контура. Горизонтальные линии в верхней части предмета повторяются в срединной части, опять же с усложнением – между линиями заключены ромбы. Изменчивость обладает специфическим видом, состоящая в том, что при всех видимых отличиях, базовые изобразительные элементы вполне распознаются. Художественная установка на слабые трансформации обнаруживает себя и при выборе приемов композиции, а именно: неполной симметрии (заметной между верхним и нижним фриза-

ми). Небольшая степень вариативности изобразительного элемента “круг с прямой” приводит к тому, что оба фриза видятся почти тождественными. Сопоставляя между собой верхний и нижний фризы с центральным поясом ромбов, становится очевидным второстепенность различий между крайними фризами. В декоре предмета четко выделяется два доминирующих изобразительных элемента: круг с прямой и ромб. И контрастность срединной части и фризов задается выбором отличных между собой изобразительных элементов.

Данный прием вариативности прослеживается и на довольно сложных изображениях, например, на жезле из погребального комплекса Красноселка I, 1/9 [Иванов, Колев, 1993]. Жезл состоит из двух орнаментированных наверший, нескольких колец и трубочки (рис. 2). Он примечателен тем, что изобразительные элементы разведены между собой: на одном навершии прочерчены свастика и меандр, на другом, присутствует специфический мотив ломанных, зигзагообразных линий, от которых отходят меандровидные завитки; на кольцах просматриваются волны. На большинстве срубных костяных и роговых кольцах и навершиях, как правило, нет контрастности, обусловленной сочетанием различных изобразительных элементов, а присутствует мягкий переход от одного изобразительного элемента к другому на основе вариативности одного из них, или намечается простое повторение одного единственного орнаментального мотива. В этом отношении навершия жезла из Красноселки благодаря декорированию разными геометрическими элементами выглядят достаточно самобытным явлением. Однако, при всем внешнем различии изобразительные элементы жезла обладают общей для срубной культуры примечательной чертой, которая наблюдается при декорировании роговых и костяных кольцах и наверший – они построены на основе вариативности, и видимая противоположность преодолевается посредством вариативности одного единственного базового изобразительного элемента, каковым является крест. На жезле из Красноселки происходит повторение принципов построения изображений, аналогичных тем,

что подмечены на иных предметах. В основе той же свастики лежит форма креста. Завитки свастики превращаются в основу для возникновения нового элемента (меандра), S-видный элемент ничто иное, как часть свастики. Видимая множественность изобразительных элементов появляется благодаря трансформациям базового изобразительного элемента и принципу вариативности. Вариативность в качестве композиционного приема организации изобразительного текста придает всему декору красноселкинского жезла асимметричный вид, хотя непосредственно сама асимметрия является частью более общего принципа симметрии.

При создании изобразительных элементов на основе вариативности активно использовался прием симметрии смещения. Наиболее простой пример реализации симметрии смещения в срубной изобразительности состоит в нанесении возле элемента, или непосредственно в пределах его пространства, дополнительных деталей. Приведенные выше примеры вариативности, предполагающие незначительные трансформации базовых элементов, составляют более усложненный вариант реализации симметрии смещения, но они не до такой степени сокрыты, чтобы их не обнаружить. Подобный сдвиг-смещение сопровождается возникновением нового изобразительного элемента. Сам по себе такой сдвиг легко обнаруживается. Более сложный прием симметрии смещения связан с изменением точек зрения при восприятии рисунка. Например, при изменении фокусирования взгляда на поясе ромбов на предмете из Димитрова последние будут восприниматься рядом косых крестов, которые соприкасаются друг с другом концами. В случае смыслового разрыва цепочки ромбов на сегменты возникнет ряд отдельно расположенных косых

крестов. Помещение крестов в рамку приведет к возникновению нового мотива – косой сетки. Оценка изображения, таким образом, будет зависеть от фокусирования взгляда, когда один и тот же орнамент воспринимался совершенно по-разному, из-за чего исчезала внутренняя устойчивость изображения и возникала видоизменчивость формы, своеобразная игра формой. Суть подобных приемов состоит в культивировании сознанием изображений, обладавших внутренним неравновесием и потому наделенных долей смыслового напряжения. Следует констатировать, что в срубной изобразительности активно разрабатывались приемы, направленные на передачу внутренней подвижности изобразительных элементов, и вырабатывалась способность оперировать сразу несколькими позициями. За всем этим стоят определенные формы сознания, нацеленные на видоизменения смыслов, поиск и нахождение чего-то скрытого и даже тайного, культивировались своего рода тексты “загадка-отгадка”, определенное игровое начало. Прием внутренней подвижности точки зрения в своей основе восходит к более общему принципу асимметрии.

Сама по себе асимметричность содержит в себе одно очень важное свойство – помимо общей реализации идеи ритмики, она привносит с собой неуравновешенность частей изображения до степени диссонанса, где неравновесие есть стремление к достижению нового смысла². Композиционное построение декора рогового предмета из окрестностей г. Димитрова менее случайно, чем может показаться на первый взгляд. Простейшие приемы асимметрии (рис. 3) находят продолжение в тектонике предмета – его конусовидности, и небольшом смещении слабовыраженного ребра от середины. Изобразительная асимметрия повторяет первоначальную асимметричность

² Важным представляется повторение приема сдвига-смещения помимо изобразительности в других областях творчества, а именно, в словесности. На основе словесности восстанавливается суть явления сдвига. Модально-тематический сдвиг в вербальных текстах позволяет осуществить перенос носителя значений в один из возможных миров, не совпадающий с миром говорящего [Мерлин, 1988, с. 33]. В фольклорном тексте этот прием получает реализацию в мотиве перемещении героя из одного пространства (мира) в другое, в поэтике фольклора – переходе от одного кода к иному, создавая основу для смены ситуаций и предпосылки для развития сюжета. Сдвиг в использовании формальных средств является реализацией усилий по достижению смыслового сдвига.

предмета, в свою очередь, асимметрия изобразительного декора усиливает восприятие предмета как наделенного подвижной тектоникой. Возникает явное соответствие формы и декора (изобразительности) предмета, в чем проявляется ощущение чувства меры и гармонии. Сами по себе приемы асимметрии активно востребовались при создании срубной посуды, других предметных форм культуры. Сосуды начала эпохи поздней бронзы, ранне-срубного времени обладают выраженным изломом профиля и выделенным ребром, ножи этого времени имеют профилированные изгибы и асимметричные пропорции. Показательно, что чаще ребро на сосудах расположено не по центру, а смещено вверх, вследствие чего образуются две неравнозначные, и соответственно, разносмысловые части. Орнаментация на таких сосудах также подчеркивается их асимметричностью – выделяются зоны, на которые наносились изображения, и зоны, свободные от изображений, само разделение чаще всего проходит по ребру сосудов. Принципы симметрии и асимметрии проявляют себя и в изобразительных элементах срубной культуры. Так, отдельные изобразительные элементы предстают асимметричной частью базовых элементов, в частности, полукруг ничто иное, как часть круга, свастика является частью креста, меандры можно трактовать в качестве крайних изогнутых частей свастики, треугольники – половиной ромбов, углы – элементами зигзага. Оценка срубного орнамента через бинарную структуру позволяет расценивать систему “изображение/не-изображение” одним из проявлений принципа асимметрии, реализованного, в частности, композиционном построении декора на сосудах. В целом, за простейшей асимметрией проступает специфический прием, направленный на передачу двухчленности. Для димитровского предмета прослеживаемая троичная система построения изображений (верхний фриз, нижний фризы, срединный пояс) сводится к выраженной бинарности по набору изобразительных элементов: фризы

с кругом/пояс ромбов. На общекультурном фоне эпохи димитровский предмет выглядит типичным образчиком своей эпохи³.

Приемы симметрии и асимметрии активно вовлечены в процессы передачи ощущений и впечатлений о том, какой должна быть форма. В свою очередь, за изобразительными и формальными приемами проступают опознаваемые смыслы, важные для носителей срубной культуры. Не в последнюю очередь, как раз композиционные приемы позволяют выйти на *структурные принципы* достаточно универсального характера, которые перекрывают собой не только одну область культуры, какой является та же изобразительная, а множество областей культуры. Универсальность формально-структурных образований, а вслед за ними и их содержательной стороны, раскрывается из дальнейшего анализа орнамента. На основе анализа декора рогового предмета из окрестностей г. Димитрова выявляется структура, основанная на выраженном бинаризме. Выделяются своеобразные пары:

круг с вертикалью – ромб

два фриза с кружками и вертикально поставленными прямыми – два пояса горизонтальных прямых, один из которых усложнен ромбами

вертикальный вектор расположения изобразительных элементов фризов – горизонтальный векторы расположения изобразительных элементов в срединной части

симметрия – асимметрия

В эпоху поздней бронзы бинарная структура обладает универсальным характером, распространяясь помимо изобразительности на иные культурные области и формы [Кузин-Лосев, 2001]. За подобным явлением кроется следование модели мира, типичной для архетипических культур. Бинарная система архаических культур столь полно описана в научной литературе, что нет необходимости повторять общие места. В рамках анализа срубных древностей структурный принцип

³ Развернутое описание стиля срубной изобразительной традиции в общем контексте эпохи поздней бронзы Восточной Европы дано в неизданной монографии “Изобразительное искусство срубной культуры XVI-XIV в.в. до н.э.: стилистика, стиль, культурные смыслы”.

бинаризма помимо реконструкции достаточно общих универсалий позволяет прояснить значения отдельных изобразительных элементов срубной культуры. На этом стоит специально остановиться.

Ключевой для декора димитровского изделия изобразительный элемент “круг с вертикально поставленной прямой” имеет достаточно крупные размеры. Сама по себе большая величина элемента тормозит его восприятие, замедляя движение взгляда, что особенно заметно, если такие величины соседствуют с контрастно малыми изображениями. Орнаментальный ряд ромбов, расположенный по центру, оставляет совершенно иное впечатление: мелкие фигурки ромбов убыстряют движение взгляда по орнаментальному ряду. Следовательно, высокие элементы связаны с медленным ритмом, а расположенные по горизонтали небольшие ромбы – с убыстренным ритмом. Два вида ритмов повторяют принцип неполной симметрии между фризами и горизонтальными поясами. Для выявления значений изобразительных элементов разбираемого декора первостепенным представляется:

- 1) выделенность двух видов ритма;
- 2) внешняя поляризация ритмов по месту их расположения на предметах.

Круг с вертикально поставленной прямой, задававший медленный ритм, тяготеет к краю предмета (“границе”), тогда как в срединной части вещи находится ряд ромбов с убыстренным ритмом. Разность ритмов воспринимается таковой во многом из-за их контрастности. Несмотря на отличия, ритмы между собой определенным образом увязаны, поскольку они находятся в пределах единой композиции, и образуют определенное единство. Относительно смыслового наполнения изобразительных элементов и ритмов на роговом предмете из окрестностей г. Димитрова мало, что можно добавить к словам О.М. Фрейденберг: “Высокие вещи, пьедесталы ..., столбы, арки, столы и возвышения, длинные одежды соответствуют протяженным и медленным ритмам – это все “небо” и смерть-скорбь в момент умирания. Низкие вещи – смерть-смех в момент оживления” [Фрейденберг, 1978, с. 102]. Единственно, что

следует уточнить относительно срубной культуры, имеет касательство к выделению целой группы культурных форм типичных для нее и обладающих выраженной полярированностью: круг/ромб, прямоугольные погребальные сооружения/круг насыпей курганов, конусовидность курганов/углубленные в земле погребальные ямы.

Изобразительная система срубной культуры стилистически связана с предметным миром культуры, что для архаических культур проистекает из восходившего к мифологической форме сознания принципу всеобщего отождествления, основанного на неоторванности декора от формы предмета, как и формы от содержания, означающего от означаемого. Технические приемы в культурах архаического типа также еще не отделены от смысловой области, и приемы выполнения орнамента вырастают из общекультурного смыслового плана.

На димитровском предмете одним из основных элементов декора является круг. Добиться изображения круга возможно с помощью круговых движений перовым сверлом или циркулем. Чтобы осмотреть весь декор, необходимо вращение предмета вокруг своей оси. Непосредственно движение в изобразительном выражении передается двумя планами. Один план связан с динамическим движением – это перемещение наблюдателя вслед за расположением орнаментальных элементов, что предполагает для осмотра всей композиции физическое движение вещи или человека. Другой план базируется на статическом движении, предполагающем своеобразное смысловое движение внутри замкнутого пространства изображенного. При этом статическое движение обладает внутренним динамическим началом. При восприятии того же орнамента, нанесенного на сосуд, теряется реальное смысловое продвижение вперед из-за повторяемости элементов, но зато возникает ощущение внутреннего движения, движения по замкнутому кругу. Происходит своего рода топтание на месте, находя соответствие в этнографических танцах, словно очерчивающих орнамент на земле [Цивьян, 199, с. 74]. Внутреннее динамическое начало хорошо ощутимо помимо круга, в других

изобразительных элементах, распространенных в степных культурах Евразии: свастике, сегнеровом колесе, – где асимметричность элемента придает изображению внутренний динамизм. Нейтрализация внутреннего динамизма круга произойдет, если круг разорвать, придав ему линейность, или усложнить, например, соединить круг с прямой, в таком случае круг лишается самостоятельности и соответствующего смыслового наполнения из-за вхождения в более сложное изобразительное образование. В усложненном элементе возникает полная статика круга во многом по тому, что статичность вертикально поставленных элементов (круга и прямая) тормозит внутреннюю подвижность самих элементов. В каплевидном элементе круг еще более теряется в общем изобразительном пространстве из-за его включенности в еще более сложный изобразительный мотив, каким является каплевидный. При такой ситуации круг превращается во второстепенный элемент, неслучайно, на отдельных вещах эпохи бронзы круг вообще отсутствует в каплевидных элементах.

Изобразительные элементы на предмете из окрестностей г.Димитрова расположены в пространстве округлого предмета, и потому для восприятия декора необходима подвижность. Но движение ограничено в замкнутом пространстве, потому что предмет имеет округлую форму. Сам по себе круг вечно подвижен и вечно покоен, что соответствует универсальному состоянию Космоса. Следует констатировать, что орнаментальные элементы на димитровском предмете находятся одновременно в равновесном и подвижном состоянии. При переводе изобразительности в область смыслов возникает два аспекта организации предмета, а вслед за этим и универсума: динамика мира и моделирование мира. Димитровский роговой предмет потенциально несет в себе оба значения. Ритмы, на которых покоится тектоники предмета и непосредственно сама изобразительность, выходят

за пределы формальных приемов, приобретая отпечаток космологических ритмов. Человек, обладавший предметом с соответствующей ритмикой, вводится в пространство космологии, по преимуществу – пространство циклических повторов. Владелец такой вещи оказывается в постоянном силовом поле сакрального начала, космологии, он был включен в пространство вечно священного. Отсюда и особая роль знаков в виде колец в степных культурах Евразии⁴. Священное, как и космологическое, может быть самым различным в своем образном воплощении и кодировании. Анализ изобразительной знаковой системы конкретной вещи, в рассматриваемом случае димитровского предмета, позволяет приблизиться к более тонкой градации смыслового наполнения изображенного, чем простой констатации космологического смысла знаков.

Декор на димитровском предмете не перегружен изобразительными элементами, что придает ясность всей композиции, а вслед за этим и смысл, стоящим за изобразительностью. Не перегруженность достигается слабой плотностью расположения элементов на изобразительном поле, благодаря чему изобразительные элементы ясно поданы, и что называется, не теряются среди других изобразительных образов. Свободное пространство становится элементом композиции, и “пустота” превращается в некую реальность, обладающую смысловым наполнением – тот случай, для которого справедливо утверждение, что формальные средства воспринимаются в качестве значимых, несущих смысл. Показательно, что прием использования свободного пространства и видимой простоты соблюден при декорировании иных предметов срубной культуры. Орнаменты на срубной керамике несложные, они не перегружены изобразительными элементами. В срубной традиции преобладают сосуды с одним фризом, редко с несколькими, только в раннесрубное время сложные композиции с несколькими фризами составляют определенный процент от общего

⁴ Заслуживает внимание факт сохранения в восточноевропейских степных культурах символики круга со времен средней бронзы и до финала эпохи поздней бронзы. Несмотря на смену культурных парадигм в культурах Восточной Европы на рубеже эпох, круг остается важным смысловым знаком на протяжении столетий.

числа орнаментированных сосудов. В декоре димитровского изделия присутствует общая уравновешенность всех его компонентов, без резкости и отчетливых противостояний отдельных составляющих, и потому вся орнаментальная композиция передает смысл “гармонии”. На принципах гармонии зиждется и сама форма предмета: мягкий абрис вещи, небольшое смещение ребра от центра.

Гармония является одним из проявлений “красоты”, превращающейся во многом в ключевое понятие. Красота предмета из окрестностей г.Димитрова заключается не в мастерстве исполнения и не в безукоризненности предмета, а в тех *принципах красоты*, которые опознаются в приемах композиции, в соразмерности частей, т.е. проступают из принципов, заложенных в приемах изобразительности (формальной стороне содержания). Красота вещи превращается в смысловое понятие для отдельных предметов срубной культуры. Красота более чем эстетический принцип, она есть космический принцип, ср. часто приводимый пример трактовки древними греками “космоса” как украшения, и наличие общего корня в словах “космос” и “косметика”. Эстетическое начало в традиционных культурах неотделимо от космологии, и художественность превращается в некий космологический принцип. Оценивая архаические периоды в истории греков, А.Ф. Лосев констатирует, что эстетика никак не отличается от космологии и следует общим принципам мифологической картины мира [Лосев, 2000, с. 90, 100]. Красоту следует расценивать сакральным началом, и данный концепт ярко выражен у греков, у которых совершенство форм было самой распространенной категорией для выражения божественного начала. Аналогичным образом “красота” в срубной культуре должна нести с собой сакральное значение, а ее носитель наделен божественным началом (в самом широком смысле слова). Художественные приемы срубной культуры, отбор тех или иных выразительных изобразительных средств подчинены космологическим принципам. Вместе с тем, область чувств и эмоций, художественное чутье, восходившее к мироощущению и мировосприятию, несут на себе следы некоторой самостоятельности

и индивидуальности, что и проявляется в авторском своеобразии. С развитием общества эстетика освобождается от мифологического детерминизма и со временем приобретает видимую самостоятельность.

Следы художественности видны на ряде костяных и роговых изделиях эпохи поздней бронзы Восточной Европы. Замечено, как неторопливо и более-менее аккуратно мастера старались нанести орнаменты на псалях, но часто они сбиваются в соотношениях мелких деталей, в резке криволинейных фигур, выходят за рамки орнаментальных фризов, ошибаются в разметке, линии рисунка заходят одна за другую, имеются сбои в размерах изобразительных элементов – все оставляет после себя впечатление небрежности [Усачук, 2001, с. 116]. Огрехи при нанесении изображений при беглом взгляде незаметны, и для их обнаружения требуется внимательный осмотр изделий. Стремление к художественной завершенности прослеживается на примере кондрашкинского псаля: на псалии при сверлении отверстия для шипа мастер разрушил часть орнамента, и впоследствии, уже на шляпке шипа, им был добавлен ранее уничтоженный узор [Усачук, 1998, с. 74, 76]. В данном случае мы столкнулись не с намеренной небрежностью, а с ситуацией отсутствия профессионализма высокого уровня. При декорировании костяных изделий нет технического совершенства, которое вырабатывается в пределах специализированных мастерских и художественных школ, возникавших лишь в обществах высокой степени развития. Степень технического мастерства нанесения декора на роговом предмете из окрестностей г. Димитрово остается в пределах того, что можно назвать “народным творчеством”. Такая “народная” манера характерна не только для эпохи поздней бронзы, несовершенство нанесения орнамента отмечается на молоточковидных булавах эпохи средней бронзы и на костяных изделиях раннего железного века [Усачук, 2001, с. 116]. Профессионализм возникает в определенных исторических условиях. Специализация подразумевает выделение самостоятельных производств, работавших на рынок или под централизованные заказы государственных или предгосударственных

институтов. Следует констатировать – степень художественных образцов степных культур эпохи бронзы свидетельствует о том, что степные общества не достигли уровня общественного развития предгосударственных и раннегосударственных образований.

Анализ изобразительной композиции декора димитровского рогового предмета позволяет выйти на мифологическое содержание, восстанавливаемое на основе анализа формальных изобразительных приемов и орнаментальных мотивов, которые присутствуют на изделии. Опираясь на представления А.Ф. Лосева о существовании в культурах с сильным архаическим началом космологической эстетики, можно сформулировать положение о восточноевропейском художественном стиле эпохи поздней бронзы, который свойственен изделиям из рога, кости и металла.

Стиль отличается от явлений, не попадающих под его определение, прежде всего, системностью, подразумевая под этим, что набор устойчивых признаков (в нашем конкретном случае относящихся к изобразительной области) получает распространение на целой категории вещей в достаточно замкнутом географическом пространстве и ограниченном временном промежутке. Во многом обнаружение системности, замеченной для орнаментов на предметах из рога, кости, металла, позволило сформулировать для эпохи поздней бронзы понятия о микенском и карпато-дунайском стилях. Само понятие “стиль” традиционно с трудом поддается определению. Относительно дефиниции “стиль” разделяем позицию тех ученых, которые под стилем понимают набор формальных приемов, находящихся в достаточно тесных связях с содержательным началом того или иного произведения искусства или даже всей культуры в целом, а в отдельных случаях даже несколько культур, превращаясь таким образом в транснациональное явление. Древнейшие культуры архаического облика в наибольшей мере сохраняют безусловную, вплоть до прямой идентичности, неразрывность формальных приемов от содержания, и подобная неразрывность

всегда наглядна⁵. Обнаружение связей между формой и содержанием для архаики не требует сложных аналитических работ. Выше на примере димитровского предмета было продемонстрировано, каким образом композиционные основы декора подчинены простейшим структурным принципам и стоявшими за ними мифологическими смыслами о красоте, гармонии, мере. Ключевым для стиля признается содержание, которое и задает особенности форме. С изменением смысловой составляющей, в независимости от причин, вызвавших ее трансформацию, перестраивается вся формальная сторона стиля. Поэтому стили несут на себе признаки историзма и потому интересны историкам и специалистам смежных исторических дисциплин. Подобный интерес и признание, что за стилем стоят явления культурно-исторического порядка, приводят к использованию понятия “стиль” в археологии, правда, со своим своеобразным наполнением – наиболее последовательное изложение данной позиции дано у Л.С. Клейна [Клейн, 1991, с. 162-163]. Поскольку смыслы сами по себе не существуют, они всегда обличены в форму, и только с помощью формальных приемов достигалось донесение до потребителя неких взглядов и идей. По этой причине важным становится нахождение и описание выразительных средств произведений искусств, или в современных модернистских терминах – языка искусства и структур языка.

Вопрос о самобытности изобразительности, наблюдаемой на псалиях, наверхиях, бляхах Восточной Европы эпохи поздней бронзы, поставил В.И. Беседин [Беседин, 1996; 1999]. Картографирование костяных, роговых и металлических предметов с орнаментальными мотивами: меандра, меандровой волны, круга, треугольников, – и хронология дисковидных псалиев позволило ему прийти к заключению о местных основах так называемого “микенского” орнамента, его истоки им выводятся из абашевской культуры [Беседин, 1996; 1999, с. 53-57]. До этого времени речь шла о рассмотрении степных орнаментов на

⁵ В качестве наглядности неразрывности между формой и содержанием, см. разбор катакомбной изобразительности [Кузин-Лосев, 2005].

изделия из кости, роге, металле в рамках микенского [Тереножкин, 1976, с. 188; Смирнов, Кузьмина, 1977, с. 47-50; Кузьмина, 1980, с. 17-18] или с позиций дифференциации орнаментов на микенский и карпато-дунайский, где восточноевропейские орнаменты сопоставлялись с карпато-дунайскими [Трифонов, 1996, с. 60]. В.С.Бочкарев, отделив карпато-дунайский и восточноевропейский орнамент от микенского, провел разграничение между орнаментами по признаку смещения акцентов с основных элементов на второстепенные, отступления от целостности композиций. Им выделялась особая техника построения композиций, в основу которой положен прием лекального соединения правильной формы окружностей, дополненных специальной рельефно-врезной проработкой элементов орнамента; соблюдение правил сопряженности окружностей позволяло получить из самых простых элементов оригинальные композиции [Трифонов, 1996, с. 60]. По наблюдениям В.И. Беседина, в основу композиций восточноевропейских орнаментированных псалиев положены каплевидные вдавления или ряды удлиненных врезных треугольников, заканчивавшихся точкой; классическая микенская волна и ее производные, основанные на сцеплении S-видных фигур, редко встречаются в Восточной Европе, собственно циркульный узор на восточноевропейских находках представлен в упрощенной форме – окружностями с точкой [Беседин, 1999, с. 53]. Последние находки на поселениях Капитаново, Степановка, Выдылыха расширяет перечень предметов с циркульным орнаментом. К устойчивым признакам изобразительного стиля Восточной Европы, выделенных К.Ф. Смирновым, Е.Е. Кузьминой, В.С. Бочкаревым, В.А. Трифоновым, В.И. Бесединым, следует добавить построение композиций на основе одного или двух базовых изобразительных элементов, вариацию базовых изобразительных элементов, бинарную структуру композиций, активное использование различных приемов симметрии, общую неперегруженность композиций. Не разбирая истоки генезиса орнаментальных мотивов круга с центрально выделенным элементом в виде точки или окружности, распластанного меандра, S-видных элементов,

укажем на аналогии им в финальный период средней бронзы Восточной Европы и Кавказа, уже ранее замеченные [Penner, 1998; Рогудеев, 2000, с. 87, рис. 3; Братченко, 2003, с. 222-223; Братченко, 2005], и перекличку отдельных орнаментальных мотивов катакомбной культуры с Северным Кавказом и более южными культурами [Смирнов, 1996, с. 48-53]. В свете новой хронологии, примечательно замечание Е.Е.Кузьминой о том, что микенский орнамент не выводим ни из анатолийского, ни из абашевского компонента [Кузьмина, 2001, с. 70].

В настоящее время выделяется достаточно большая группа археологических памятников с орнаментированными предметами, получившими название микенского и карпато-дунайского. Несмотря на отдельные расхождения среди исследователей, сейчас вполне установлено, что резная кость и резной рог с циркульным, меандровым орнаментами на псалях, кольцах, навершиях появляются сразу в нескольких культурах круга Монтеору Ib – Ватина – Отомани – Ветеров – Тосег – Фюзешабонь – мадьярская, находя продолжение в культурах Восточной Европы и Азии: срубной, сабашиновской, алакульской, андроновской [Смирнов, 1961, с. 52; Лесков, 1964; Чередниченко, 1977, с. 6; Смирнов, Кузьмина, 1977, с. 42-50; Кузьмина, 1980; Бочкарев, 1995; Трифонов, 1996, с. 62]. Необходимо оговориться, все вопросы стиля орнаментации увязываются с узкой категорией предметов из кости, рога, металла. Относительно керамики нет безусловной повторяемости изобразительных мотивов, встречаемых на изделиях, изготовленных из перечисленных материалов. Отдельные элементы вроде кружков, меандров, абашевских треугольников на керамике степных и лесостепных культур Восточной Европы разрозненны и не составляют целостного единства, попадающего под определение стиля. Каждая археологическая культура обладала своей специфической изобразительной традицией, наиболее ярко проявившейся на керамических изделиях, а микенский, карпато-дунайский по В.В. Бочкареву, стиль составляет транснациональное явление.

Сопоставление находок из двух крайних точек Восточной Европы и Карпато-Дунай-

ской области действительно обнаруживает определенную схожесть изобразительного канона для обоих регионов. Для примера обратимся к декору двух костяных цилиндров из Ватина [Vladár 1973, s. 304, Abb. 50, 2, 4]. В основу изобразительной композиции первого цилиндра из Ватина (рис. 4, 1) положена комбинация двух поясов, где верхний пояс состоит из горизонтально расположенных кругов, нижний же построен на сочетании полукружья и вертикальных прямых. В обоих случаях употреблен один изобразительный элемент: круг, – с последующими его вариациями в виде полукружий, что позволяло одновременно добиться различия между двумя орнаментальными рядами и, вместе с тем, соблюдения их внутреннего единства. Внутреннее единство произрастает из того, что полукружие и круг относятся к единому изобразительному элементу – окружности. Видовое единство круга и полукружья создает композицию, основанную на внутренней гармоничности всего декора. Замена круга полукругом представляет собой не что иное, как реализацию приема асимметрии, благодаря чему и возникает в декоре смещенная симметрия. Форма цилиндра тоже асимметрична – она расширена в одной части и сужена в противоположной. Важным представляется повторение на цилиндре из Ватина приемов, наблюдаемых при декорировании рогового предмета из окрестностей г. Димитрова. Обратимся ко второму цилиндру из Ватина. Он украшен двумя фризами: верхний состоит из полукружий, образующих меандровый узор, нижний фриз представлен поясом маленьких кружков, соединенных с горизонтальной чертой, ниже которой идет меандр (рис. 4, 2). Верхний фриз базируется на основе соединения полукружий и маленьких кружков, что привело к созданию совершенно оригинального мотива, сочетающего в себе элементы круга и меандр. Нижний фриз более прост, его основу составляет разновидность каплевидного элемента. При всем своеобразии и выразительности декор на предметах из Ватина сохраняет основные признаки орнаментации ряда изделий из Восточной Европы: наличие базового элемента с последующими его вариациями, мягкий переход от одних изобразительных элементов

к другим, неперегруженность изобразительного поля элементами, совмещение в едином изобразительном поле приемов симметрии и асимметрии. Помимо стилевой близости изобразительных традиций Восточной Европы и Карпато-Балканского региона на обеих территориях встречаются образцы изделий с очень похожими орнаментами, например, композиция на костяном предмете из Петряевского кургана почти повторяется на предметах из Dersida (Дершида) и Cezavy Blučine (Сезави Блучина) (рис. 5).

Стилевое единообразие орнаментов на костяных и роговых изделиях Восточной Европы и Карпато-Дунайского регионов заметно при сравнении их с орнаментированными предметами микенского мира, что нашло обоснование у В.С. Бочкарева. Образцы резной микенской кости позволяют сформулировать основные признаки микенского стиля. Для него показательно стремление к полному заполнению внутреннего изобразительного пространства орнаментальными мотивами и максимальной насыщенности декора второстепенными деталями, создававшими сплошной рисунок на изобразительном поле; прослеживается определенная пышность декора. Очерченные стилевые установки находят продолжение в росписях керамики. На фоне варварского искусства Восточной и Центральной Европы микенская цивилизация демонстрирует совершенно иную художественную традицию не только по степени художественного исполнения, но и стилистики. Стилевое единство Восточной Европы и Подунавья не исключает региональной специфики. В восточноевропейском регионе доминировали орнаментальные композиции, в основу которых положены мотивы треугольника, креста, зигзага, вообще для Восточной Европы наблюдается предпочтение к угловым орнаментам. На отдельных экземплярах Подунавья, вроде предмета из Нитрянского Градка (рис. 4, 3), имел место декор, основанный на угловых мотивах, однако количество таких случаев невелико. К.Ф. Смирнов и Е.Е. Кузьмина считают, что криволинейный орнамент чужд керамике культур евразийских степей, для которых характерно нанесение геометрических узоров на прямоугольную сетку [Смирнов, Кузьми-

на, 1977, с. 47-50], хотя относительно срубной культуры округлые элементы редко, все же встречаются на керамике раннего этапа срубной культуры. Стилиевое единство в пределах огромного географического пространства, каким является регион от Дуная до Урала, не возможно на почве принадлежности к общей этнической или культурной среде. Поэтому стоит отделять восточноевропейскую художественную традицию от карпато-дунайской. Название “восточноевропейский стиль” обладает тем преимуществом, что позволяет выделить один из локальных вариантов орнаментального искусства огромного варварского мира, раскинувшегося от Среднего Дуная до Алтая. По всем признакам предмет из окрестностей г. Димитрова попадет в художественную традицию, охватившую собой степную-лесостепную зону Восточной Европы.

Приведенные примеры следования единым композиционным и изобразительным принципам для Восточной Европы и Карпато-Дунайского региона важны с точки зрения принадлежности к общему стилю. Композиционные принципы, восходившие к художественному стилю, нередко намного важнее для понимания единства разных культур, чем прослеживаемые непосредственные контакты между культурами, по той причине, что стилиевое единство свидетельствует о содержательной общности культур. Наблюдаемое стилистическое единство Восточной Европы и Карпато-Дунайского района, с поправкой на естественное своеобразие региональных стилей, требует своего объяснения. Нельзя исключить проникновение отдельных групп степняков на Балканы – срубные погребения известны вплоть до Северо-Западного Причерноморья – и заимствование каких-то элементов степных культур местными племенами, как и обратное проникновение в Степь карпато-балканских влияний. Однако контакты степных восточноевропейских и балканских племен носили ограниченный и во многом опосредственный характер. Должен быть механизм культурного взаимодействия особого плана, учитывающий фактор существования неких информационных каналов между Балканами, Средним Дунаем, Уралом, Казахстаном; только так возможно сближение

крайне удаленных культурных традиций.

Без принятия положения о неких транскультурных связях в Евразии не объяснить распространение циркульного орнаментального стиля на огромном пространстве. К явлениям транскультурного порядка можно отнести и прием декорирования керамики валиком, использовавшегося при декорировании керамической посуды в конце эпохи поздней бронзы во многих культурах Евразии. На крайних полюсах степной Евразии, в Приднепровье и Казахстане (Бегазы), появляются близкие по смыслу сооружения – каменные аллеи, которые вели к погребениям. Появляются могильные сооружения, которые, обладая понятной своеобразной культурной индивидуальностью, все же перекликаются друг с другом по общности неких смыслов, заложенных в конструкции сооружений. Неожиданно у совершенно различных народов получает актуальность общая идея выделенности загробного пути, оформленного в камне. Любопытно, что В.В. Евдокимов посредниками в межкультурном обмене Евразии называет представителей федоровской культуры. Его выводы основываются на распространенности материальной культуры федоровской культуры от Енисея до Левобережной Украины [Евдокимов, 2000, с. 116]. В археологии эпохи поздней бронзы прослеживается устойчивая тенденция к объединению в единую систему степных культур эпохи бронзы. Различия в материальной культуре не становятся основанием для отрицания связей между отдаленными регионами Евразии до такой степени, чтобы ставить вопрос об отсутствии некоторого, пускай и своеобразного, единства между совершенно различными по археологическому облику культурами. Е.Е. Кузьмина и Е.Н. Черных во многих своих работах в той или иной степени затрагивали проблемы культур народов, населявших Евразию, с точки зрения их близости в идеологической сфере и реалиях духовной культуры. В.С. Бочкарев пишет о культурном космополитизме и существовании транскультурной моды в среде социальной элиты степной Евразии [Бочкарев, 1982], Е.Н. Черных и Н.Я. Мерперт выделили циркумпонтийскую провинцию эпохи раннего металла [Черных, 1988; 1989; Мерперт 1988],

Е.Н. Черных сформировал идею о едином культурном полотне Евразии [Черных, 2007, с. 35-36].

Одним из способов описания явлений транскультурного порядка может стать признание наличия в прошлом некоего общего информационного поля. Признание существования коммуникационных каналов между культурами, и даже некоего общего информационного пространства Евразии в эпоху поздней бронзы, делает возможным сближение совершенно различных археологических культур. Главное достоинство понятия единого “информационного поля” состоит в возможности описания культурно-исторических процессов на обширной территории Евразии с позиций теории коммуникации. Такая постановка вопроса открывает совершенно новые подходы относительно поиска путей описания единства и разнообразия разнородных культурных явлений степной Евразии.

Специфические проблемы перемещения текстов в информационном пространстве активно разрабатывались в семиотике. Для описания перемещений культурных текстов между крупными культурными сообществами становится удобным ввести понятие “трансформационной модели”. За понятием модели стоит некая целостная смысловая система, закреплённая в текстовых форматах, под трансформационностью – способность ее к видоизменяемости в пространстве без потери своих существенных черт до такой степени, чтобы оставалась возможность интерпретации текстов в пределах инвариантности. При движении культурных текстов на отдаленные расстояния открывается одна их особенность – при прохождении через пространство множества культур, помимо ожидаемой их деградации и неизбежной трансформации, тексты способны возвращать себе первоначальный облик. К. Леви-Строс заметил, что при перемещении мифов от одного

индейского племени к другому вместо того, чтобы исчезнуть в какой-то момент, тексты в отдаленной географической точке приобретали исходный вид: “мифологические системы, пройдя через минимальное выражение, возвращают себе первоначальную полноту по ту сторону порога. Но там изображение перевертывается, подобно пучку световых лучей, проходящих в темную комнату через точечное отверстие и перекрещивающихся из-за этого препятствия таким образом, что одно и то же изображение, снаружи прямое, в комнате отражается как обратное” [Леви-Строс, 1985, с. 79]. Данное явление вполне себя проявляет относительно орнаментальных стилей эпохи поздней бронзы Евразии. Показательно совпадение на очень отдаленных территориях Евразии изобразительных орнаментов на костяных, роговых, металлических изделиях. Упомянутые изделия, относимые многими археологами к социальной элите, несмотря на расплывчатость представлений об этой социальной группе и ее субкультуре, получили распространение на обширном Евразийском пространстве. Приведенные выше примеры совпадения декора и композиционных принципов его построения на восточноевропейских и карпато-дунайских кольцах, наварших, как и находение далеко на востоке предметов с яркими образцами циркульного орнамента на поселении Кент [Евдокимов, Варфоломеев, 2002, с. 132, 131, рис. 30, 31], доказывают способность изобразительных схем преодолевать огромные расстояния⁶. Для того, чтобы во всей полноте проследить трансформацию орнаментальных схем по законам инверсии в пределах Евразии, необходимо наличие довольно большого количества предметов с циркульным орнаментом. Со временем, с пополнением источников, такая работа вполне может быть произведена. Сейчас в общих чертах можно обрисовать механизм перемещения ряда “текстовых сообщений” в

⁶ Существование похожей коммуникационной схемы вполне прослеживается в более позднее время. Предварительное изучение стилистических изменений изобразительного мотива свернувшегося хищника в евразийском степном пространстве позволило зафиксировать трансформацию иконографической схемы в пределах скифо-сибирского мира. С большей долей вероятности, видоизменение в иконографии свернувшегося в кольцо хищника скифского звериного стиля, происходило по законам инверсии изображений и семантам [Кузин-Лосев, 1999].

информационно пространстве Евразии.

Орнаментальные изображения на изделиях из кости и рога эпохи поздней бронзы, разбросанные на огромных расстояниях Евразии, при всех видимых трансформациях сохраняют первоначальные стилистические установки и изобразительные схемы, что и позволяет отнести те или иные орнаменты к одному стилю. За наблюдением над стилевым единством скрывается историческая реальность, вполне раскрываемая, если обратиться к взаимодействию *плана формы* и *плана содержания*. Из множества аспектов, связанных с отношениями между содержанием и формой, остановимся на тех, которые затрагивают взаимозависимость изобразительного языка от содержания, и наоборот, содержания от изобразительности.

Разработка структурно-семиотических методов изучения изобразительных и пластических форм культур архаического облика позволила к настоящему времени выявить ряд закономерностей функционирования и взаимодействия изобразительных (пластических) выразительных средств и их семантики как в отдельно взятой культурной традиции, так и в общем пространстве целой группы разных традиций. Обращение к соответствующим методикам для анализа культурных текстов эпохи бронзового века степной Евразии во многом обусловлено спецификой источников, ограниченных лишь археологическими памятниками. Отсутствие исторических свидетельств, которые позволили бы восстановить многие стороны культурно-исторических процессов на основе апробированных методов, требует поиска новых методик для получения информации о прошлом. Наиболее продуктивным стало применение структурно-семиотических приемов при изучении культур традиционного облика. К. Леви-Строс, изучая народы Нового Света, огромное разнообразие южноамериканских и североамериканских мифов свел в единую систему, в основу которой был положен принцип преобразования мифов друг в друга, так что все многообразие мифологических текстов в конечном счете предстало ограниченным количеством инвариантов. Аналогичные процессы он проследил относительно изобразительных текстов

северозападных индейцев. Им было установлено, что при всех преобразованиях мифов и изображений сохранялась неизменной структура текстов, которая определялась в качестве содержательной основы, тогда как изменениям подвергались кодовые системы (языки), план выражения, темы, мифемы. Непосредственно мифы подразделялись на замкнутые группы, объединенные по темам. В отдельных случаях при переходе от темы к теме, от мифа к мифу кодовая система оставалась постоянной, а изменения претерпевало сообщение, вплоть до полной инверсии; обратное следствие трансформаций – сохранение единой темы, тогда как видоизменению подвергалась непосредственно форма. К. Леви-Строс эмпирически вывел правило, согласно которому две полутрансформации на уровне сообщения соответствовали одной в лексике [Мелетинский, 1985, с. 514]. В ряде работ, посвященных изобразительности и пластике, особенно в фундаментальной работе “Путь масок”, проанализировав взаимосвязь изобразительных кодов с семантическим содержанием, К. Леви-Строс сделал вывод о взаимной обусловленности пластических приемов и семантики изображений. “Когда от одной группы к другой сохраняется пластическая форма, то семантическая функция инвертируется. Наоборот, при сохранении семантической функции именно пластическая форма инвертируется” [Островский, 1990, с. 122]. Изучение культуры американских индейцев позволило проследить движение вербальных и изобразительных текстов на довольно большие расстояния и выявить закономерности преодоления текстами границ между разными племенами или группами племен. Основной вывод сводится к констатации взаимной зависимости трансформаций формы и содержания (семантики) и объективной возможности проследить подобные процессы на конкретном материале.

Подходы, сформулированные французским ученым, не столь новы как выглядят на первый взгляд, и находят много созвучного в российской и советской науке. Еще в период ОПоЯза, у Ю.Н. Тынянова получила описание операционная процедура изменения литературных текстов на формальном

уровне: перенесение отдельной темы в иную культурную среду сопровождалось новыми приемами ее обработки, а заимствование композиционного приема осуществлялось вне зависимости от сюжета и тематики [Тынянов, 1977, с. 387]. В.Я. Пропп на материале русских волшебных сказок проследил закономерности трансформации формы при неизменности содержательной структуры. Его выводы опередили свое время и стали востребованы только с развитием структурализма за рубежом. Советские фольклористы, в первую очередь слависты и балканисты, во всей полноте продемонстрировали способность исходных текстов трансформироваться в пределах одной или нескольких семиотических систем. Новизна работ К. Леви-Строса состояла в обращении к живым культурам народов, стоявших на низкой ступени общественного развития, и в переводе предмета исследований в область широких обобщений. Формулирование для традиционных культур структурно-семиотических законов и признание их универсальности позволяет оценивать евразийские степные культуры эпохи бронзы в рамках некой целостной системы, для которой недостаточно рассматривать изобразительные традиции только в границах одной, пускай и большой культурно-исторической общности, наподобие срубной. Возникает необходимость соотнести между собой изобразительные традиции целого ряда культурно-исторических областей. Ключевым станет положение о взаимообусловленности изменчивости изобразительных языков и культурного содержания степных культур Евразии в эпоху поздней бронзы.

Центральное географическое место в свите степных культур эпохи поздней бронзы Восточной Европы, соседнего Зауралья и Казахстана принадлежит срубной культурно-исторической общности, охватившей собой большую часть степной и лесостепной зоны Восточной Европы. Срубная культура соседствовала на восточных границах с андроновской, на западных границах – с сабатиновской культурой. На близость срубной и андроновской культурно-исторических общностей и тесные контакты между ними вплоть до взаимопроникновения отдельных культурных

форм, керамики и орнаментики, неоднократно обращалось внимание многими исследователями [Алихова, 1961, с. 101; Кривцова-Гракова, 1955, с. 65; Мерперт, 1958, с. 136; Зудина, 1981; Березанская, Гершкович, 1983; Кузьмина, 1987 и др.]. Более того, существует некая общая генетическая подоснова сложения обоих степных миров, что выразилось в формировании представлений о волго-уральском очаге культурогенеза степных культур поздней бронзы, из которых в дальнейшем возникли срубная и андроновская культурно-исторические общности [Бочкарев, 1991]. На этом фоне сближение срубной и андроновской культур на содержательном уровне выглядит вполне приемлемым. Показательно совпадение погребального обряда носителей срубной и андроновской культур по ряду признаков: индивидуальные погребения в курганах и грунтовых могильниках, ингумация и кремация, поза адорации, использование камня и дерева для устройства погребальных сооружений. За подобными фактами видится довольно важный момент, а именно: совпадение мировоззренческих концептов двух культур. Наряду с указанными совпадениями, оставались принципиально различными изобразительные системы, керамические формы, отдельные типы украшений, так что у исследователей с самого начала изучения срубных и андроновских древностей было понимание, что археологии столкнулись с различными археологическими культурами. Если принять тождественность содержательных концептов срубной и андроновской культурно-исторических общностей, то различия между срубным и андроновским мирами сведутся во многом к внешнему выражению (форме). Вслед за этим возникает и другая посылка – изобразительные системы срубной и андроновской культур следует расценивать с позиций формального выражения как отличные, а единство культур будет относиться к их семантическим областям.

На западных границах срубный мир существовал с сабатиновской культурой. Сабатиновская культура демонстрирует отличия от срубной на содержательном уровне. Это совершенно иная организация поселений и домостроительная традиция, о чем неод-

нократно писалось [Черняков, 1985, с. 44; Березанская 1997, с. 4; Горбов, 1997, с. 6-7; Елисеев, 1997; Ключинцев, 1997], восходившая, скорее всего, к иному типу социально-общественных отношений [Елисеев, 1994, с. 128-129]. Это и проблематика сабастиновского погребального обряда, связанная с трудностями вычленения сабастиновского погребального обряда, на что не раз указывалось [Черняков, 1985, с. 129, 135; Дергачев, 1986, с. 122-125; Яровой, 1990, с. 223-224; Литвиненко, 1991, с. 133; Ванчугов, 2000, с. 39-41; Отрошенко, 2001, с. 175-176; Гершкович, 2001-2002, с. 605]. Уместно обратить внимание на овальную форму погребальных камер, характерную для захоронений сабастиновской культуры, и прямоугольную – для погребений срубной культуры; относительно сабастиновской культуры восстанавливаются мифологические представления о космическом (мировом) яйце, нашедшие воплощение в погребальной обрядности [Иванова, Дзнецладзе, 2006, с. 226], тогда как для срубной культуры погребальное сооружение близко образу дома. Необходимо заметить, что для сабастиновской культуры отмечается разнообразие погребальных ям, по меньшей мере, выделяется четыре типа [Ванчугов, 2000, с. 46], что контрастирует с унифицированными срубными погребальными сооружениями. В погребальном обряде сабастиновской культуры использовалась инородная посуда: срубной культуры, Монтеору, ноуа [Литвиненко, 1991, с. 133; Отрошенко, 2001, с. 166]. Допуск в ритуальной сфере инородной посуды свидетельствует о наличии в сабастиновской среде культурной парадигмы, допускавшей употребление инокультурных форм в погребальном обряде, затрудняя тем самым выделение непосредственно погребений сабастиновской культуры. Проиллюстрированная В.С. Бочкаревым для культур Европы зависимость между могилами и погребальными обрядами [Бочкарев, 2002], получает относительно срубной и сабастиновской культур свое оригинальное воплощение. В западной части степного пояса Восточной Европы, на территории ареала сабастиновской

культуры, имеется множество случаев нахождения кладов, параллельно бытовавших с довольно бедными погребальными памятниками [Ванчугов, 2000, с. 51]. Сабастиновское население было нацелено на импорт металла, потому что в ареале распространения сабастиновской культуры нет рудной металлургической базы, и металл был, прежде всего, карпатско-трансильванского происхождения, но поставлялся так же с Кавказа, Волго-Уральского региона [Черных, 1976; 1978; Никитин, Черняков, 1981; Суботин, Черняков, 1982]. Совершенно иная ситуация наблюдается в срубной культуре. Срубные племена обладали очагами металлургии, основанными на местном, собственном сырье. На территории срубной культуры кладов единичны, и накопление металлических сокровищ у “срубников” в виде кладов не получило распространения, причем, подавляющее большинство предметов из срубных кладов относилось к орудиям труда. Обилие кладов в сабастиновской культуре в сравнении со срубной культурой могло свидетельствовать о потлачевидных ритуалах, сопровождавшихся зарыванием металлических вещей в землю [Цимиданов 2004, с. 31], или о приношении металлических изделий богам, природным стихиям и т.п.⁷. На основе такого критерия, как наличие кладов, для сабастиновской и срубной культур прослеживаются 1) две отличные формы накопления богатств и 2) разные ритуалы “обмена” богатствами. Различия в отношении к “дарам, зарываемым в землю” проявилось и относительно погребальной обрядности: в сабастиновской культуре в погребальной практике допускались чужие предметы, как и в могилах, где металл был импортного (чужого) происхождения. В срубной культуре не получила распространения практика закапывания в землю предметов из металла в виде кладов, как и помещение чужой керамики в погребения. Приведенные немногочисленные, тем не менее, показательные факты свидетельствуют о разном содержательном наполнении сабастиновской и срубной культур, на что ранее указывала С.С. Березанская [Березанская, 1997, с. 5].

⁷ В понимании смыслового значения кладов может представлять интерес раннесредневековая традиция варваров Северной Европы [Гуревич 1968, с. 191-192].

На фоне содержательных различий между срубной и сабатиновской культурами, изобразительные системы этих культур во многом совпадают в декорировании посуды валиками и простейшими орнаментальными мотивами: вдавлениями и насечками. В обеих культурах большой процент сосудов вообще не орнаментировался. Отдельные виды изобразительности и отдельные формы керамики двух культур столь близки, что до определенного времени сабатиновские археологические памятники расценивались составной частью срубной культуры. Следует констатировать, что срубно-сабатиновская изобразительная система выглядит однородным и во многом цельным явлением, если ее сопоставить с соседними: балканской и андроновской изобразительностями, для каждой из которых в отдельности свойственны совершенно иные принципы, приемы, мотивы, традиции, чем наблюдаемые в срубной и сабатиновской культурах. Таким образом, определенная схожесть срубной и сабатиновской культур в изобразительной области, совпадение отдельных керамических форм объединяет обе культуры на формальном уровне, но особенности погребальной обрядности, практика зарывания в землю кладов и состав сопроводительного погребального инвентаря, структура поселений позволяют констатировать расхождение культур на содержательном уровне.

Наблюдения над степными культурами подводит к заключению, что для срубной и андроновской культур различия относятся к изобразительному языку (форме), совпадения же фиксируются для отдельных частей содержательной стороны культур. Срубная и сабатиновская культуры демонстрируют противоположное положение – между ними имеются различия в содержательном наполнении и близость изобразительных языков (рис. 6). Прослеживаемые границы изобразительных традиций рассматриваемых евразийских культур можно представить в виде нескольких порогов: между андроновской и срубной культурами, срубной и сабатиновской, сабатиновской культурой и карпато-балканским ми-

ром. Преломление изобразительных языков и содержательного наполнения происходит на границах между перечисленными основными археологическими культурами. Пороговость привела к характерному преломлению языков культур и содержательного наполнения культурных текстов⁸. Само преломление можно представить в виде инверсии. Под определение инверсии попадают непосредственно изобразительные системы срубной и андроновской культур. Относительно срубной и сабатиновской культур инверсия, с учетом близости их изобразительности и разности содержательного наполнения культур, скорее всего, срабатывает на содержательном уровне и относится к области семантики. Описанная система отношений между содержанием и языком (в конкретном разобранным случае изобразительным) для группы археологических культур создает предпосылки для выхода на отдельные культурно-исторические реконструкции. Например, приведенная схема пороговости способна раскрыть некоторые феномены эпохи и прояснить отдельные стороны происходивших процессов культурного взаимодействия между археологическими культурами Восточной Европы.

Внимание многих археологов к проблематике колесничного комплекса древней Евразии позволило сформировать в общих чертах представления о данном феномене. Сложение колесничного комплекса восходит к недостаточно изученному периоду перехода от средней бронзы к поздней, отмеченного культурной пестротой, передвижением племен, сменой культурных парадигм, установлением связей между отдаленными регионами. Колесничный комплекс эпохи поздней бронзы, реконструируемый, прежде всего, по набору вещей в погребениях и мифологии [Кузьмина, 1978; 1980; 2000; Зданович, 1995], служит наглядным примером интенсивности культурных контактов и широты распространения культурных явлений на евразийском пространстве. Были замечены отдельные закономерности относительно особенностей узды на обширной территории: щитковидные

⁸ Логично допустить, что подобные процессы отразились на отдельных частях мифологических систем перечисленных культур.

псалии Волго-Донского региона декорировались резным орнаментом, тогда как на Южном Урале такие случаи единичны. Несмотря на подобные видимые различия, регион Волги-Дона-Урала выглядит во многом единым целым, если его сопоставить с территорией, которую занимала бабинская культура, по признаку – наличия/отсутствия узды в погребениях. В погребениях бабинской культуры псалии отсутствуют, сопровождающий погребальный инвентарь вообще скуден. Бабинская культура была культурной территорией, на которой узда и колесницы не играли той роли в погребальной ритуальной практике, которая им отводилась в культурах, расположенных от нее на восток. Однако бабинская культура не осталась полностью вне влияния своей эпохи, что проявилось во встречаемости признаков циркульного орнамента на изделиях из кости и рога. Отмечаются отдельные случаи употребления циркульного орнамента. Из комплекса Донецк (“Текстильщик”), 4/19, происходит фигурная пряжка с парой посверленных отверстий, вокруг которых нанесены прочерченными циркульным инструментом круги [Гершкович, 1986, с. 133, 135, рис. 5, 4], фигурная пряжка, Камышеваха, 5/1, имеется орнаментация в виде группирующихся насечек [Литвиненко, 2004, с. 269, рис. 5, 8]. Следует констатировать, что на территории Восточной Европы и Приуралья выделяются регионы со своими культурными особенностями, проявившимися в отношении к колесничной узде. Если колесничный комплекс представить в виде культурой трансформационной модели, где под моделью понимаются устойчивые и взаимосвязанные явления мировоззренческого и социального порядка, предметный набор и технические навыки, орнаментальный декор и другие знаковые проявления, то можно предположить, что как любая культурная модель, колесничный комплекс будет претерпевать разного рода трансформации при своем продвижении от одного культурно-исторического ареала к другому. Как раз наблюдения над механизмом инверсии содержания и формы при прохождении “порогов” культур способны прояснить особенности реализации (или трансформации) отдельных черт колесничного комплекса, в

частности узды, в различных регионах степной-лесостепной Евразии.

На раннем этапе существования бабинской культуры выделяется специфическая категория предметов в виде фигурных пряжек, составлявших часть костюма человека. Не раз обращалось внимание на визуальное совпадение фигурных бабинских пряжек с дисковидными псалиями [Гершкович, 1979, с. 60; 1986, с. 142; Писларий, 1983, с. 11-12; Пыслару, 2000, с. 331, рис. 4, I, с. 390, рис. 9]. В законченном виде представления о тесном увязывании происхождения пряжек с распространением колесниц и возникновением социальной группы воинов-колесничих получили у В.В. Отрошенко [Отрошенко, 2001, с. 76-79]. Псалии и пряжки принадлежат содержательно к разным категориям вещей: в культурах восточного блока псалии связаны с животными (лошадьми), в бабинской культуре пряжки были принадлежностью людей. С точки зрения функциональности псалии и пряжки во многом близки, поскольку служили приспособлениями для крепления ремней (или веревок), только ремни в одном случае были составной частью упряжи для животного, в другом – пояса или портупей, плаща человека. Видимо, при совпадении внешнего вида фигурных пряжек и псалиев мы столкнулись с ситуацией морфологического и стилистического единства культурных форм и различия в содержании-предназначении вещей. Между бабинской культурой и культурами восточного блока фиксируется совпадение в отборе близких культурных форм для пряжек и дисковидных псалиев и несовпадение в их видовой принадлежности (смысловом наполнении). Не менее показательным является отсутствие в бабинских погребениях признаков колесниц, тогда как в регионе от Дона до Урала известно множество случаев нахождения псалиев, признаков колесниц в погребальных комплексах. Особенности погребальной ритуальной практики бабинской культуры, отбор сопроводительного инвентаря подтверждают отличие смысловых (содержательных) установок у “бабинцев” как от единовременных культур образований восточного ареала мозаичных археологических памятников переходного периода от эпохи средней бронзы к поздней,

так и предшествующих культур катакомбно-го облика. С этих позиций отсутствие узды в погребениях бабинской культуры во многом объясняется тем, что социальная верхушка бабинской культуры не включала в свою культурную смысловую парадигму, а вслед за этим и в знаковые комплексы, колесницы и все, что с ними было связано. Зато знаковыми, наделенными смыслом, для них являлись фигурные пряжки, которые в ранний период бабинской культуры по форме близки псалям. В степях Восточной Европы бабинская культура была тем культурным пространством, в котором, проникая дальше на запад, знаковый колесничный комплекс не задерживался, что указывает на непризнание у “бабинцев” упряжи в качестве знаковоотмеченного признака. Обращает на себя внимание, что со временем составные части упряжи, каковыми были псалии, исчезают из погребальных памятников Дона-Волга-Урала – в той же срубной культуре на развитом и позднем этапах ее существования. Подобный факт находит объяснение в территориальном запаздывании смены культурных парадигм в культурном пространстве Восточной Европы в период поздней бронзы [Кузин-Лосев, 2006]. Смена культурных парадигм в переходной период от эпохи средней к поздней бронзы, несомненно, сопровождалась изменением содержательного начала. И первой культурой, в которой произошел содержательный переход от культурной парадигмы эпохи средней бронзы к парадигме эпохи поздней бронзы, стала бабинская культура. Со временем новая нарождавшаяся культурная парадигма превратится в доминирующую. Учитывая генетические связи сабастиновской культуры с бабинской, а срубной с культурами Волго-Донского региона, не вызывает удивления различия содержательного наполнения сабастиновской и срубной культур.

Объединение в единое информационное пространство культур степного мира Восточной Европы и Балкан открывает, с учетом высокой степени изученности древнегреческой мифологии, реальные возможности для действительной реконструкции отдельных частей мифологической системы степных культур эпохи поздней бронзы. В данном случае уда-

тся раскрыть не только область значений, относящихся к формальной стороне культуры, но и смыслы, имеющие отношение к содержательной области. Знание тех или иных мифоритуальных текстов в одном уголке евразийской ойкумены позволяет с опорой на механизмы трансформации формы, содержания и с учетом явления “пороговости культур” восстановить в общем виде отдельные мифы для археологических культур, расположенных на значительных друг от друга расстояниях. В своей основе некоторая группа мифологизированных текстов будет реконструироваться в пределах инвариантов. Само количество восстанавливаемых инвариантов, принимая во внимание специфику источниковедческой базы археологизированных культур древности, будет довольно ограниченным. Первичные реконструкции возможны на основе привлечения разнообразных источников древней Греции, и первые шаги в этом направлении сделаны Д.Г. Здановичем [Зданович, 1995; 1997, с. 55-57, 73-78; 2005, с. 119-120].

Перспективно обращение к изобразительной области древней Греции, которую отличает устойчивость на протяжении большого исторического периода ряда орнаментальных мотивов. В пределах балканского культурного мира устойчивыми на большом историческом промежутке времени, начиная с эпохи бронзы и заканчивая эллинизмом, являются такие изобразительные мотивы, как меандр, свастика, розетки. В прояснении значений данных изобразительных мотивов значимо наследие первых греческих философов. Ценность их трудов состоит в том, что у греческих философов явно прослеживаются следы космогонических систем, уходящих своими корнями в далекое прошлое. Первые греческие философы создавали свои оригинальные учения, опираясь во многом на предшествующую мифологическую традицию и общекультурный багаж своего времени. Как пишет А.Ф. Лосев, философия греков эпохи классики показательна с точки зрения представлений о возникновении и уничтожении Космоса [Лосев, 2000, с. 491]. По Анаксагору, небесный порядок возник благодаря круговому движению. Эмпидокл и его единомышленники, объясняя строение Вселенной, для большей нагляднос-

ти предлагали быстро вращать вазу с водой, чтобы моделировать вихревое движение [Данилова, 1980, с. 31]; мифологические смыслы вихревого движения для Балкан раскрыты О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1978, с. 101]. Круг, кружение были одними из воплощений Космоса, а круговое движение – первичным актом творения. Движение по кругу в ритуальной сфере актуализирует достаточно известную мифологему “движение по священной дороге”. Круг предстает образом, для которого ключевым являются представления о замкнутой “священной дороге”; круг оказывается в одном смысловом поле с шествием вокруг алтаря, города, кружением как таковым. Человек, несущий на себе подобные знаки, является установителем порядка [Иванов, 1989]. Любое шествие в архаических культурах должно восприниматься исключительно, исходя из специфики мифологического сознания. Возникает смысл замкнутого, очерчиваемого пространства, ограниченного от внешнего; само действие “кружение” направлено на передачу структурности космоса. Структура макрокосмоса повторялась на микроуровне в каждом предмете, вещи, действии. Посредством множества средств и культурных кодов достигалась передача одного единственного значения – это типичный пример перекрестного кодирования. Обращаясь к роговому предмету из окрестностей г.Димитрова следует констатировать, что наличие мотива круга, валика, опоясывающего предмет, сама округлая форма вещи сигнализируют об актуализации для предмета смыслового поля “окружности”, “круга”. Предстает предмет, на котором не просто воплощены представления о гармонии, совершенстве и единстве разных сфер универсума, как было продемонстрировано выше, а реализуется смысл: “установленный порядок”. Традиционно такие функции в индоевропейском мире нес “царь”, чей путь был прямым [Иванов, 1989].

Вполне очерчивается и область значений меандра. Меандр на сосудах, жезлах, других предметах часто проходил по замкнутому пространству, актуализируя смысл движения по кругу, правда, само такое “движение” обладало своей спецификой. К истолкованию символики меандра как священной дороги подво-

дит анализ Кносского дворца с его лабиринтами, образующими зигзаги подобно меандру. Движение по дворцу носило зигзагообразный характер, и в ходе процессии подобный путь обладал особым смыслом. “Процессия была в древности преобладающей формой ритуала, а священная дорога ... выступает семантическим коррелятом пути жизни, с ее порогами” [Молок, 1988, с. 149-150]. Отталкиваясь от подобных представлений, меандры на навершиях Восточной Европы получают следующую трактовку. С помощью определенных знаков выделялся человек, наделенный способностью к движению по специфическому жизненному пути, который “не-прямой”, зигзагообразный. В мифологии Греции это путь таких героев, как Тесей, чей жизненный путь напрямую спроецирован на движение в лабиринте (пространстве смерти), таков путь многих героев Эллады. Геракл в движении к бессмертию проходит путь испытаний, ошибок, подвигов, колеся по миру; жизнь Эдипа, полная внутренних нравственных перипетий, завершается его уходом из Фив и ужасной гибелью. Смыслы “непрямого пути” опознаются при анализе формального языка изображений на жезлах срубной культуры, особенно из Красноселки. Орнаментация наверший жезла из Красноселки обладает видимой усложненностью, и данное впечатление еще более возрастает при детальном рассмотрении всего декора. Изображения, разбросанные по составным частям предмета, для полноты восприятия должны быть сведены к некоему общему знаменателю, когда сумма отдельных изображений складывается в заверченный образ. Общая усложненность сказывается на восприятии декора. Проникновение в смысл изображенного предполагает внимательный разбор рисунков, вращение предмета, постоянную готовность к изменчивости орнаментальных элементов: от свастики к сватикоподоному меандру, от сватикоподоного меандра к волне, от волны к зигзагу. Зигзаг, этот простейший смысловой элемент, на красноселкинском жезле представлен в специфическом варианте – он отягощен меандровидными завиткам, сама усложненность является неотъемлемой частью декора. Декор, для того чтобы его воспринять во всей полноте, явно тре-

бует многоступенчатости и промежуточности визуальных и смысловых ходов, представляя собой усложненную систему. За такой целевой установкой на усложнение и вариативность видится стремление добиться передачи некоего смысла, направленного на затуманивание ясности как для глаз, так и ума. Последний момент особенно важен, поскольку является свидетельством готовности наблюдателя искать и принимать иные смыслы. Возникает сложный, полный изломов и зигзагов путь к пониманию формы декора и проникновению в содержание изображенного на жезле. Перед нами своего рода изобразительный лабиринт. Требуется усилие для проникновения в визуальное и смысловое поле текстов культуры, схожих с жезлом из Красноселки. Вариативность изобразительных элементов обусловлена особой техникой передачи смысла – игровой в своей основе, – прием, восходивший к архаическим вербальным формам. Игровая техника вербальных текстов включает в себя постоянные повторы, параллелизмы, аллитерации, анаграммы, создающие тексты с повышенной внешней знаковой, внешне сокрытым и затуманенным смыслом, когда форма сознательно прячет смысл, но в то же время смысл явен для умеющего видеть и заложен непосредственно в самом тексте.

Разбор декора жезла из Красноселки подводит к выводу, что в срубной культуре существовали установки на стремление к созданию изобразительных текстов, требовавших усилий для своего понимания. Мы сталкиваемся с широко распространенными в традиционных культурах представлениями о “поиске” и “испытании” героев. Мифологема “трудного пути” столь многообразна в образном и текстовом воплощении у народов земного шара, до такой степени вариативна, что невозможно во всей полноте составить весь перечень ее реализаций в традиционных культурах. Относительно срубной культуры мифологема “пути” находит реализацию в изобразительной области. Конкретно для жезла из Красноселки она проявляется в отборе образов, передающих зигзагообразность, резкость переходов, усложненность, в итоге, выводя на образ “лабиринта”, в том числе в интеллектуальной области: загады-

вании загадок, шарад и т.п. Подтверждением актуальности мифологема “пути” служат многочисленные иконические изображения в срубной культуре, передающие смыслы “движения”: шагающий человек на сосуде из Волчанки, изображение колесницы, запряженной лошадей, на сосуде из Сухой Саратовки. В частных культурных явлениях находит продолжение общая стратегия сознания носителей срубной археологической культуры на реализацию определенного мировоззренческого концепта. Герой, сумевший пройти зигзагообразный, тяжелый путь, подтверждает свою успешность теми или иными знаками: отметинами на теле, полученными или добытыми предметами, плодами, животными, невестой. Знаковая область, маркирующая лабиринт и подчинившего его человека – человека, познавшего тайну, – должна иметь специфический набор знаков, и усложненные изобразительные орнаментальные рисунки являются наиболее предпочтительными в плане реализации смысловой области “лабиринта”, преодолевшего его героя.

Для срубной культуры восстанавливается два типа социальных личностей: *царя*, человека “порядка”, чьим знаковым выражением является окружность, и *героя*, преодолевавшего “лабиринты” жизни, чьим изобразительными знаками выступали зигзаг и меандр. С учетом двух типов личности становится понятным небольшое количество знаков царя и множества изобразительных мотивов, соотносимых с героями, людьми, поставленными в условия постоянного выбора и продвижения в жизненном пространстве. Огромная масса членов социума находилась в условиях испытаний и преодоления жизненных трудностей, из этой массы любой мог обрести статус героя. Общая готовность членов социума к героике представляет собой реакцию на запросы своего времени, когда общество расположено к проявлениям героической сути своих носителей. Большой группе социума с героической сутью противоположно немногочисленное сообщество людей, в чьи обязанности входило установление, поддержание “порядка” в универсуме и для которой характерна общая ориентация на внутриобщинную традицию. Каждая из двух социальных групп была

носителницей космологических ритмов и принципов. Сами космологические принципы воплощались в божественные сущности, так что каждая группа людей имела своего бога покровителя или была его служителями. Имена богов у носителей срубной культуры не сохранились, и здесь любопытно сопоставить срубную традицию с индоиранской, для которой известно, что носителем порядка был Митра, а преодоления жизненных проблем увязывалась в зависимости от ситуации с достаточно большой группой богов: Индрой, Ашвинами, Агни⁹.

Неординарность декора димитриевского рогового предмета позволяет войти в логику построения его орнаментального декора и прояснить смысловые значения отдельных

изобразительных знаков срубной культуры. В декоре предмета из г. Димитрова видится стремление к передаче космологического принципа, всеохватывающего по своему универсализму. Данная установка реализуется с помощью оригинального размещения изобразительных элементов на предмете, в отборе тех или иных композиционных приемов и структурных принципов, целой серией выразительных средств. Изобразительность предстает знаковой системой со своим специфическим языком. Открывается область художественной традиции Восточной Европы в чем-то похожей на Карпато-Балканскую, но вместе с тем, остающейся своеобразной, со своим местом в общем культурном пространстве Евразии.

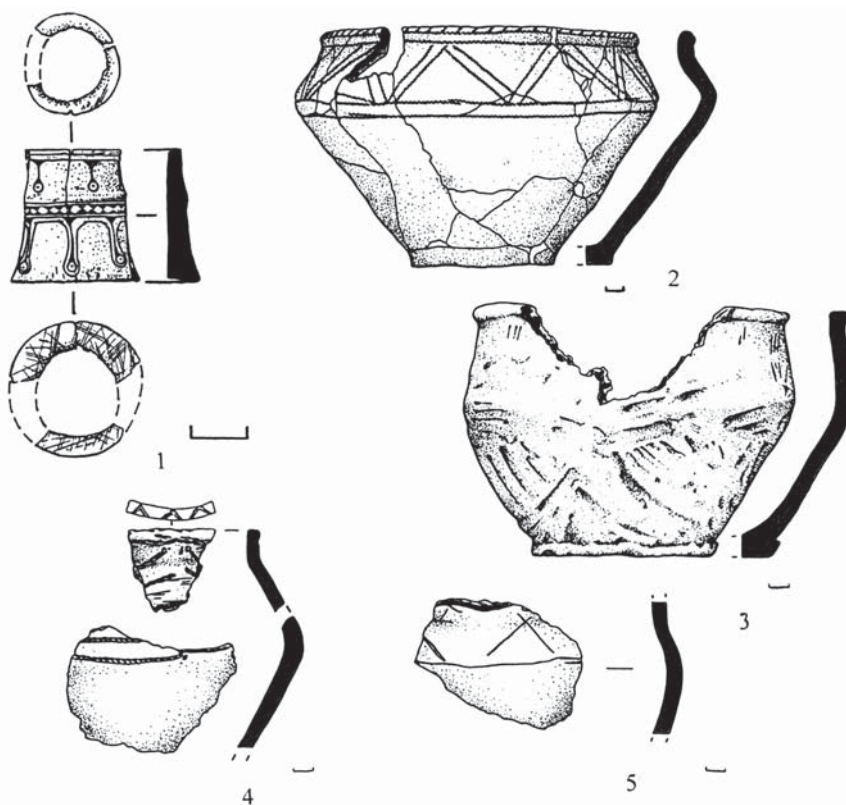


Рис. 1. Роговой предмет (1) из окрестностей г.Димитров и сопровождавшие его археологические находки (2-5).

⁹ Выделяя два культурно-исторических типа личности срубной культуры, я воздерживался бы в настоящее время соотносить их с какой-либо социальной группой срубного общества и в особенности с предложенной социальной системой В.В. Цимиданова. По моему глубокому убеждению, реконструкции социальной системы и структуры степных обществ эпохи бронзы Восточной Европы должно предшествовать восстановление религиозных систем степных племен, основных мифологем и мифо-ритуальных комплексов, мифологических инвариантов, что с опорой на научные методики современности в общих чертах является посильной задачей.

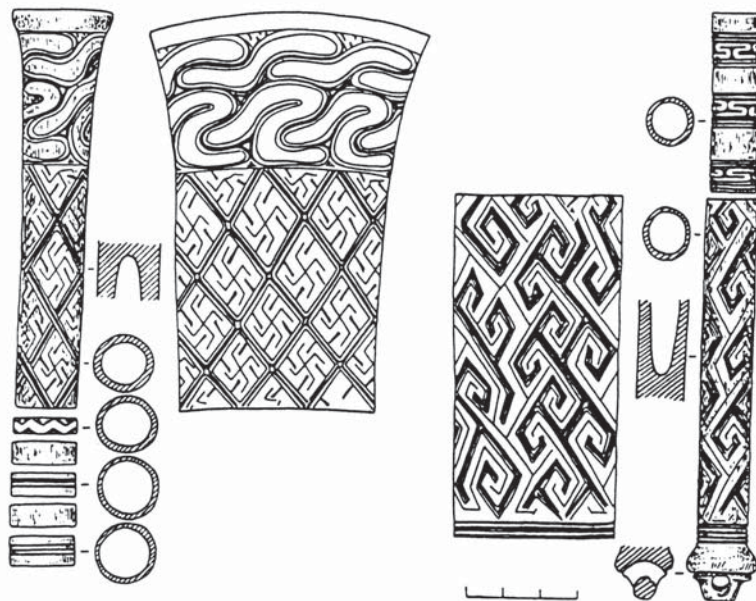


Рис. 2. Жезл из Красноселки, 1/9.

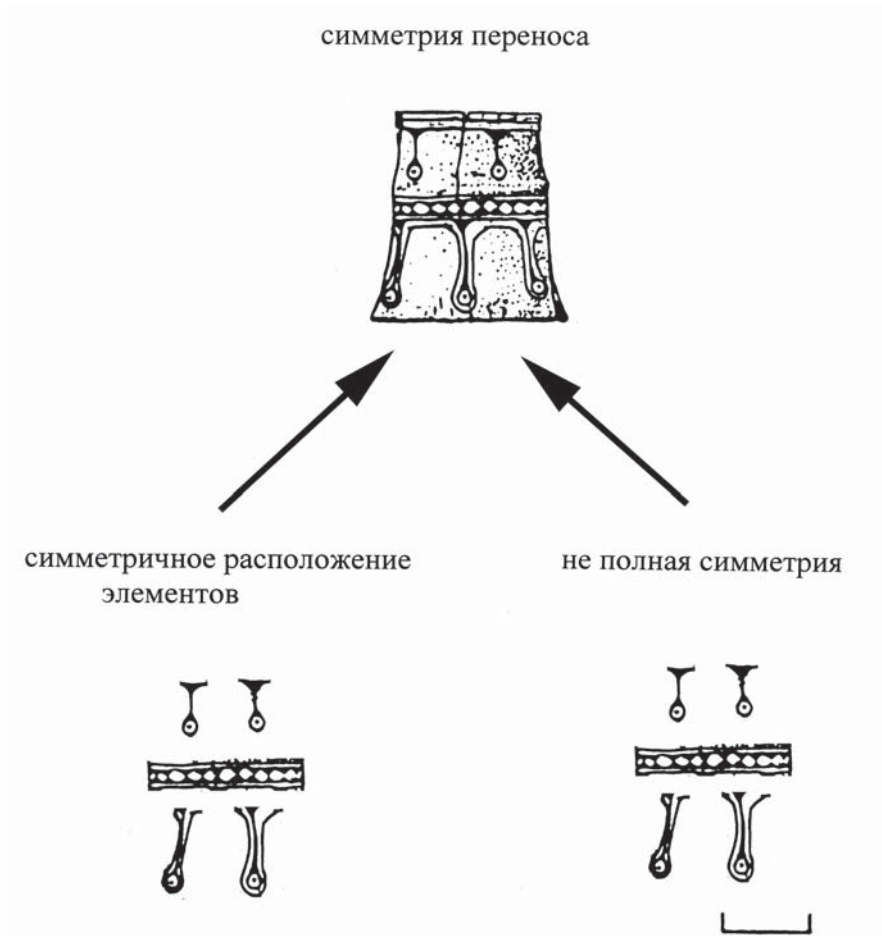


Рис. 3. Приемы симметрии на роговом предмете из окрестностей г.Димитров.



Рис. 4. Орнаментальные композиции на предметах Карпато-Дунайского региона: 1-2 – Ватина; 3 – Нитрянски Градок.

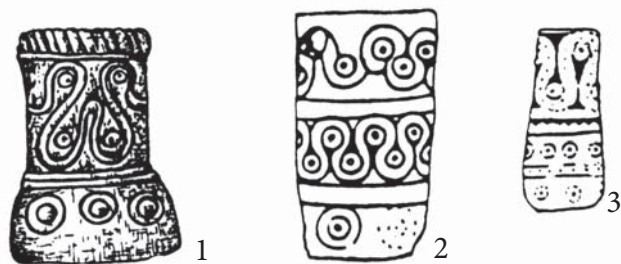


Рис. 5. Совпадающие орнаментальные мотивы Восточной Европы и Карпато-Дунайского региона: 1 – Петряевский могильник, 8/1; 2 – Cezavu Blićine (Сезави Блучина); 3 – Dersida (Дершида).

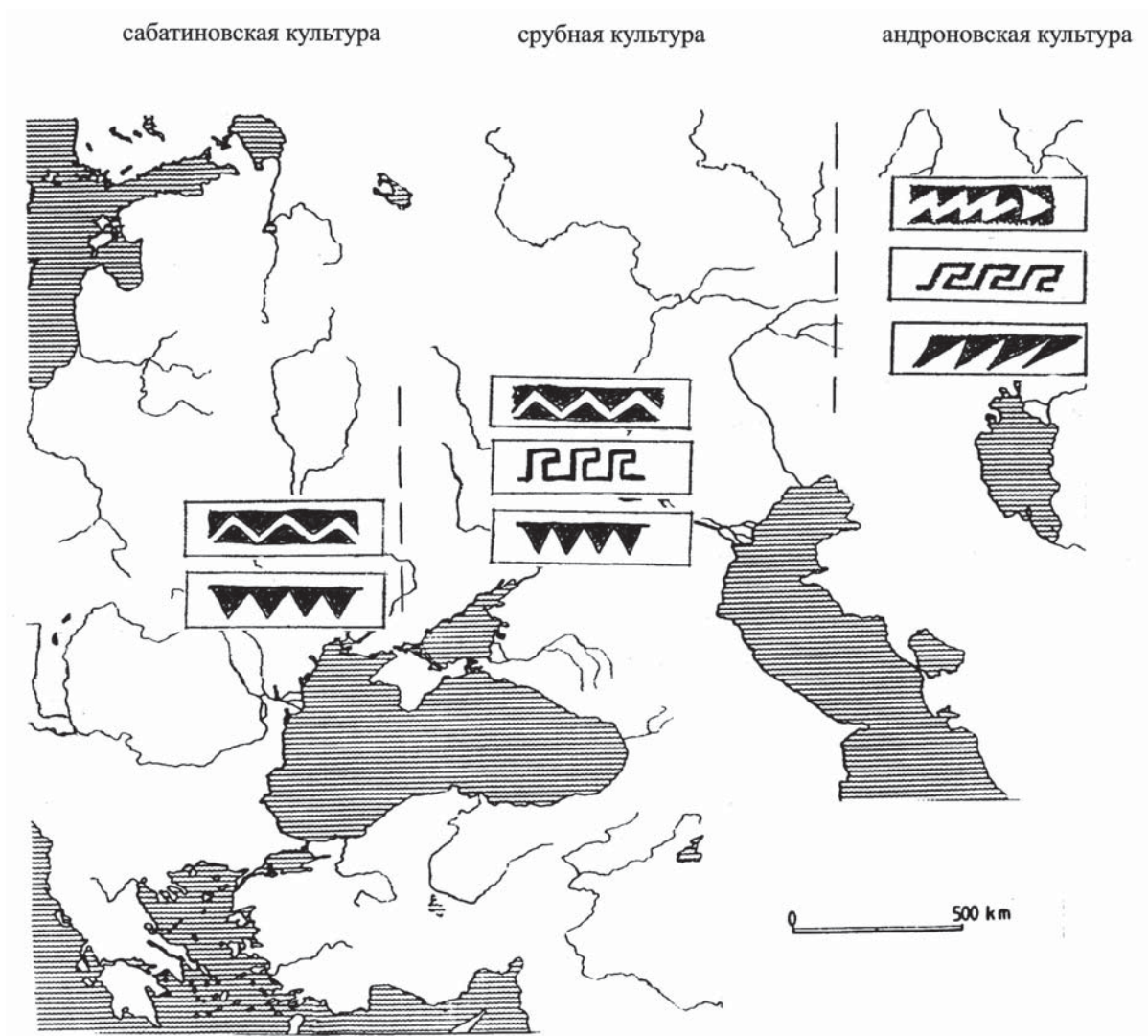


Рис. 6. Орнаментальные схемы андроновской, срубной и сабатиновской культур.

ЛИТЕРАТУРА

Алаева И.П. К вопросу о содержании и структуре срубно-алакульской контактной зоны в степях Южного Зауралья // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. – Т.1. – М., 2008. – С. 375-377.

Алихова А.Е. Памятники срубной культуры Самарской Луки // МИА. – №80. – М., 1961. – С.96-119.

Березанская С.С. Сравнительная характеристика сабатиновской и срубной культур на территории Украины // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов 1-го Всесоюзного полевого семинара. – Киев-Николаев-Южноукраинск, 1997. – С. 4-6.

Березанская С.С., Гершкович Я.П. Андроновские элементы в срубной культуре на Украине // Бронзовый век степной полосы Урало-Иртышского междуречья. – Челябинск, 1983. – С. 100-110.

Беседин В.И. “Микенские” орнаменты в Восточной Европе // Северо-Восточное Приазовье в системе евразийских древностей (энеолит – бронзовый век). Материалы международной конференции. – Ч.1. – Донецк, 1996. – С. 84-87.

Беседин В.И. “Микенский” орнаментальный стиль эпохи бронзы в Восточной Европе // Археология восточноевропейской лесостепи: Евразийская лесостепь в эпоху металла. – Вып. 13. – Воронеж, 1999. – С. 45-59.

Бочкарев В.С. Развитие общества и прогресс вооружения (по материалам поры поздней бронзы юга Восточной Европы) // Культурный прогресс в эпоху бронзы и раннего железа. – Ереван, 1982. – С.19-22.

Бочкарев В.С. Волго-Уральский очаг культуругенеза эпохи поздней бронзы // Социогенез и культуругенез в историческом аспекте. – СПб., 1991. – С.24-27.

Бочкарев В.С. Карпато-Дунайский и Волго-Уральский очаги культуругенеза эпохи поздней бронзы (опыт сравнительной характеристики) // Конвергенция и дивергенция в развитии культур эпохи энеолита-бронзы Средней и Восточной Европы. – СПб., 1995. – С.18-29.

Бочкарев В.С. Проблема интерпретации европейских кладов металлических изделий эпохи бронзы // Клады: состав, хронология, интерпретация. – СПб., 2002 – С.45-54.

Братченко С.Н. Могилы бронзовой доби в басейні р.Деркул // Материалы и исследования по археологии Восточной Украины. – №1.– Луганськ, 2003. – С. 162-225.

Братченко С.Н. Витоки орнаментациі інгульського типу // На пошану Софії Станіславівни Березанської. – К., 2005. – С. 138-142.

Ванчугов В.П. Проблема погребального обряда сабатиновской культуры в Северо-Западном Причерноморье // Археологія та етнологія Східної Європи: матеріали і дослідження. – Одеса, 2000 – С.39-56.

Гершкович Я.П. Костяные зооморфные пряжки культуры многоваликовой культуры // Проблемы эпохи бронзы юга Восточной Европы. – Тез. конф. – Донецк, 1979. – С.59-60.

Гершкович Я.П. Фигурные поясные пряжки культуры многоваликовой керамики // СА. – № 2. – 1986. – С.132-145.

Гершкович Я.П. Парадоксы и историография сабатиновской культуры // Stratum plus. Земля Триполиада. – №2. – 2001-2002. – С. 598-607.

Горбов В.Н. О различиях срубного и сабатиновского каменного домостроительства // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов 1-го Всесоюзного полевого семинара. – Киев-Николаев-Южноукраинск, 1997. – С. 6-7.

Гуревич А.Я. Богатство и дарение у скандинавов в раннем средневековье // Средние века. Вып. 31. – М., 1968.

Данилова И.Е. Образ природы в древнегреческой вазописи // Культура и искусство анти-

чного мира. – М., 1980. – С. 30-40.

Дергачев В.А. Молдавия и соседние территории в эпоху бронзы. – Кишинев. 1986. – 224 с.

Евдокимов В.В. Историческая среда эпохи бронзы степей Центрального и Северного Казахстана. – Алматы. 2000. – 140 с.

Евдокимов В.В., Варфоломеев В.В. Эпоха бронзы Центрального и Северного Казахстана. – Караганда, 2002. – 138 с.

Елисеев В.Ф. О двух планировочных принципах в каменном домостроительстве эпохи поздней бронзы степного Побужья // Древнейшие общности земледельцев и скотоводов Сев. Причерноморья V тыс. до н.э. - V в. н.э. – Тирасполь, 1994. – С. 128-129.

Елисеев В.Ф. Некоторые вопросы домостроительства эпохи поздней бронзы в степном Побужье // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов 1-го Всесоюзного полевого семинара. – Киев-Николаев-Южноукраинск, 1997. – С. 42-43.

Зданович Д.Г. Синташтинско-микенский культурно-хронологический горизонт: степи Евразии и элладский регион в XVIII-XVI в.в. до н.э. Россия и Восток: проблемы взаимодействия. Материалы конф. – Ч. V. – Кн. 1 – Челябинск, 1995. – С. 63-65.

Зданович Д.Г. Синташтинское общество: социальные основы “квазигородской” культуры Южного Зауралья эпохи средней бронзы. – Челябинск, 1997. – 93 с.

Зудина В.Н. Андроновские элементы в срубной культуре Куйбышевского Заволжья // Древние и средневековые культуры Поволжья. – Куйбышев, 1981. – С. 88-107.

Зданович Г.Б., Зданович Д.Г. Проблема освоения евразийских степей в бронзовом веке и “страна городов” Южного Зауралья // Археология Урала и Западной Сибири. – Екатеринбург, 2005. – С. 100-128.

Иванов В.В. Древнебалканские названия священного царя и символика царского ритуала // Палеобалканистика и античность. – М., 1989. – С. 6-13.

Иванова С.В., Дзюладзе Е.С. О культурных универсалиях в эпоху бронзы // Материалы и исследования по археологии Восточной Украины. – Вып. №5 – Луганськ, 2006. – С. 225-229.

Иванов А.Ю., Колев Ю.И. Зрубный комплекс с роговим “жезлом” из Среднего Заволжья // Археология. – №1. – 1993. – С. 92-101.

Клейн Л.С. Археологическая типология. – Л., 1991. – 448 с.

Клюшинцев В.Н. Сабатиновская культура в Побужье (поселения и жилища) // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов 1-го Всесоюзного полевого семинара. – Киев-Николаев-Южноукраинск, 1997. – С. 49-52.

Кривцова-Гракова О.А. Степное Поволжье и Причерноморье в эпоху поздней бронзы // МИА. – №46. – М., 1955. – 167 с.

Кузин-Лосев В.И. О возможности существования трансформационных моделей в скифо-сибирском культурном мире // Матеріали Міжнародної археологічної конференції “Етнічна історія та культура населення степу та лісостепу Євразії (від кам’яного віку по ранне середньовіччя)”. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 125-127.

Кузин-Лосев В.И. Правила организации культурных текстов эпохи поздней бронзы // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Т.1. – Донецк, 2001. – С. 55-76.

Кузин-Лосев В.И. Область смыслов, знаков, символов в катакомбной культурно-исторической общности // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Т.2. – Донецк, 2005. – С. 153-196.

Кузин-Лосев В.И. Степи Восточной Европы в эпоху бронзы: Концепт истории и культуры // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Т.3. – Донецк, 2006. – С. 269-290.

Кузьмина Е.Е. Связи евразийских степей и Средиземноморья во второй четверти II тыс. до н.э. // Древние культуры Поволжья и Приуралья. – Куйбышев, 1978. – С. 21-23.

Кузьмина Е.Е. Еще раз о дисковидных псалях евразийских степей // КСИА. – Вып. 161. –

1980. – С. 8-21.

Кузьмина Е.Е. О западных связях андроновских племен // Межплеменные связи эпохи бронзы на территории Украины. – К., 1987. – С. 48-69.

Кузьмина Е.Е. Кони и колесницы Южного Урала и индоевропейские мифы // Проблемы изучения энеолита и бронзового века Южного Урала. – Орск, 2000. – С. 3-9.

Кузьмина Е.Е. Время истории Воло-Уралья // Бронзовый век Восточной Европы: характеристика культур, хронология и периодизация. Материалы международной научной конференции “К столетию периодизации В.А.Городцова бронзового века южной половины Восточной Европы”. – Самара, 2001. – С. 68-71.

Лебедев А.В. Геометрический стиль и космология Анаксимандра // Культура и искусство античного мира. – М., 1980. – С. 100-124.

Леви-Строс К. Как умирают мифы // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985. – С. 77-88.

Лесков А.М. Древнейшие роговые псалии из Трахтемирова // СА. – №1. – 1964. – С. 299-303.

Литвиненко Р.А. К вопросу о погребальном обряде сабастиновской культуры // Древнейшие общности земледельцев и скотоводов Северного Причерноморья (V тыс до н.э. - V в. до н.э.). Материалы международной конференции. – Кишинев, 1991. – С. 131-133.

Литвиненко Р.А. “Пряжки” и колесничество: проблема соотношения // Материали та дослідження з археології Східної України. – №2. – Луганськ, 2004. – С. 257-288.

Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). – М., 2000. – с. 621.

Мелетинский Е.М. Мифология и фольклор в трудах К.Леви-Строса // Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985. – С. 467-522.

Мерлин В.В. Самоотрицание текста (к семантике поэтической концовки) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. – Ч. 2. – М., 1988. – С. 33-35.

Молок Д.Ю. Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции. Випперовские чтения-XVIII. Доклады и сообщения. – Ч. 1. – М., 1988. – С. 147-156.

Мерперт Н.Я. Из древней истории Среднего Поволжья // МИА. – №61. – Т. 2. – М., 1958. – С. 45-156.

Мерперт Н.Я. Об этнокультурной ситуации IV-III тысячелетий до н.э. в циркумпонтийской зоне // Древний Восток: этнокультурные связи. – М., 1988. – С. 7-36.

Никитин В.И., Черняков И.Т. Курлозкий клад эпохи поздней бронзы // СА. – №2. – 1981. – С. 151-160.

Островский А.Б. Семантика маски в свете структурного подхода // Фольклор и этнография. Проблема реконструкции фактов традиционной культуры. – Л., 1990. – С. 117-126.

Отрошенко В.В. Проблеми періодизації культур середньої та пізньої бронзи півдня Східної Європи (культурно-стратиграфічні зіставлення). – К., 2001. – 289 с.

Писларий И.А. Культура многоваликовой керамики Восточной Украины: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1983. – 22 с.

Пыслару И. Индоевропейцы, конь и узда в эпоху бронзы // Stratum plus. – №2. – 2000. – СПб., Кишинев, Одесса, Бухарест. – С. 322-345.

Рогудеев В.В. Элитарные погребения катакомбной культуры и проблема катакомбного наследия в срубной культуре // Археологические записки. – Вып. 1. – Ростов-на-Дону, 2000. – С. 74-89.

Смирнов А.М. Курганы и катакомбы эпохи бронзы на Северском Донце. – М., 1996. – 182 с.

Смирнов К.Ф. Археологические данные о древних всадниках поволжско-уральских степей // СА. – №1. – 1961 – С. 46-73.

Смирнов К.Ф., Кузьмина Е.Е. Происхождение индоиранцев в свете новейших археологических открытий. – М., 1977. – 82 с.

Суботін Л.В., Черняков І.Т. Новотроянський скарб та питання обміну металом в добу пізньої бронзи // Археологія. – 1982. – №39. – С.15-22.

Тереножкин А.И. Киммерийцы. – К., 1976. – С. 224.

Трифонов В.А. К абсолютному датированию “микенского” орнамента эпохи развитой бронзы Евразии // Радиоуглерод и археология. Ежегодник радиоуглеродной лаборатории. Вып.1. Археологические изыскания. – Вып. № 37. – СПб., 1996. – С. 60-64.

Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. – М., 1977. – 574 с.

Усачук А.Н. Трасологический анализ щитковых псалиев из погребений лесостепного Подонья // Археология восточноевропейской лесостепи: Доно-Донецкий регион в эпоху средней и поздней бронзы. – Вып. 11. – Воронеж, 1998. – С. 72-81.

Усачук А.Н. О соотношении приемов изготовления и орнаментации щитковых и желобчатых псалиев // XV Уральское археологическое совещание. – Оренбург, 2001. – С. 116.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978. – 605 с.

Цимиданов В.В. Социальная структура срубного общества. – Донецк, 2004. – 204 с.

Чередниченко М.М. Хронологія зрубної культури Північного Причорномор'я // Археологія. – 1977. – Вип. 22. – С. 3-21.

Черных Е.Н. Древняя металлообработка на юго-западе СССР. – М., 1976. – 180 с.

Черных Е.Н. Металлургические провинции и периодизация эпохи раннего металла на территории СССР // СА. – №4. – 1978. – С.53-82.

Черных Е.Н. Циркумпонтийская провинция и древнейшие индоевропейцы // Древний Восток: этнокультурные связи. – М., 1988. – С.37-57.

Черных Е.Н. Металл и древние культуры: узловые проблемы исследования // Естественные научные методы в археологии. – М., 1989. – С.14-30.

Черных Е.Н. Каргалы. Т. V. Каргалы: феномен и парадоксы развития. – М., 2007. – 200 с.

Черняков И.Т. Северо-Западное Причерноморье во второй половине II тыс. до н.э. – К., 1985. – 171 с.

Черняков И.Т. Сабатиновская культура – северо-восточная ойкумена балкано-карпатских культур // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей востока и запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов 1-го Всесоюзного полевого семинара. – Киев-Николаев-Южноукраинск, 1997. – С. 31-33.

Яровой Е.В. Курганы эпохи энеолита-бронзы Нижнего Поднестровья. – Кишинев. 1990. – 269 с.

Vladar J. Osteuropäische und mediterrane Einflüsse im Gebiet der Slowakei während der Bronzezeit // Slovenská archeológia. – Rocnik XXI. – № 2. – 1973. – S. 254-357.

Penner S. Schliemanns Schachtgräber und der europäische Nordosten: Studien zur Herkunft der frühmykenischen Streitwagenausstattung. B.60 – Bonn: Habelt., 1998 – 240 S., Taf. 62.

Kuzin-Losev V.I.

Artistic style of graphic decor of antler object found at Dimitrov-town vicinities (Donbass)

The article is devoted to the analysis of graphic decor of an antler object of Timber-Grave culture found at vicinities of Dimitrov-town of Donetsk province. Some its uniqueness allows to reveal logic of construction of ornamental graphic text, to recover in general the significance of separate graphic signs and decorative patterns on the artefacts of Timber-Grave culture. There is a tendency to reflection of cosmological principles which are overall by their universalism. Cosmological principles are expressed through placing of graphic elements on an object, composition receptions, and structural organization of elements. The sign system with its specific language appears. Original artistic tradition widespread on territory of Eastern Europe and Carpathian-Danube region is opened. Within its frames

the local Eastern European style, which took its own place in common cultural space of Europe, could be allocated.

The mechanism of motion of graphic texts in informative space of Eastern Europe is traced. Motion of texts is described from the semiotics point of view. The scheme of thresholds of cultures, which describes transformation of cultural manners and their content, comes to light. It permits to understand the separate sides of processes of cultural co-operation of cultural texts of Eurasia.

Keywords: *Timber-Grave culture, fine art, the late Bronze Age, transformational model.*

Кузін-Лосєв В.І.

Художній стиль декору рогового предмету з місцевості біля м.Димитрова (Донбас)

У статі розглянуто неординарний декор рогового предмету зрубної культури з місцевості біля м.Димитрова Донецької області. Деяка його унікальність дозволяє увійти у логіку побудови не тільки орнаментального образотворчого тексту, але й здійснити у загальних рисах реконструкцію смислової області окремих знаків зрубної культури. У декорі помітно прагнення до передачі космологічних принципів, які є всеосяжними за своїм універсалізмом. Це передається за допомогою розміщення образотворчих елементів на предметі, через використання композиційних прийомів, структурної організації елементів. Постає знакова система зі своєю специфічною мовою. Відкривається область художньої традиції, яка у чомусь є своєрідною і водночас має багато відповідностей у Карпато-Дунайському регіоні, а отже займає своє місце в загальному культурному просторі Європи.

Ключові слова: *зрубова культура, образотворче мистецтво, епоха пізньої бронзи, трансформаційна модель.*

Статья поступила в редакцию в ноябре 2011 г.