

А. В. Доминяк

ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ.
ТЕОРИЯ ЭВОЛЮЦИИ



А. В. Доминяк

**ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ.
ТЕОРИЯ ЭВОЛЮЦИИ**

Москва «Перо»
2017

УДК 7.031.1
ББК 63.4(2)
Д66

Александр Владимирович Доминяк
Д66 **Пермский звериный стиль. Теория эволюции.** – М.:
Издательство «Перо», 2017. – 400 с.

ISBN 978-5-906972-09-5

Научный редактор доктор искусствоведения О. М. Власова
Научные рецензенты доктор исторических наук Г. Н. Чагин
кандидат искусствоведения А. П. Крохалева
Редактор Н. Ю. Архипова

Авторская версия эволюции пермского звериного стиля – результат многолетнего труда искусствоведа А. В. Доминяка, посвятившего этой теме большую часть своей творческой жизни, кандидатскую диссертацию и ряд крупных публикаций в научных изданиях. Это первое искусствоведческое исследование обширного археологического материала.

Эволюцию пермского звериного стиля автор выстраивает с помощью иконологического метода на основе археологических изысканий XX века, раскрывших огромное количество памятников Ананьинской, Гляденовской, Ломоватовской и Родановской культуры Прикамья.

Пермский звериный стиль, достигший расцвета в период Ломоватовской культуры, впервые рассматривается автором как художественное явление, тесно связанное с мировидением древнейшей эпохи.

Настоящее издание содержит ссылки на публикации памятников и обширный библиографический список; предназначено для историков, искусствоведов, художников и широкого круга любителей искусства.

УДК 7.031.1
ББК 63.4(2)

ISBN 978-5-906972-09-5

© Доминяк А. В., 2017.

Предисловие

Открытия и исследования пермского звериного стиля

Первое тысячелетие нашей эры – уникальный период в истории Прикамья, связанный с развитием пермского звериного стиля, искусства, которое для отечественного искусствознания и сейчас является сферой, крайне мало изученной, все еще преисполненной тайн и загадок. В настоящей работе делается попытка осмыслить, классифицировать и структурировать в эволюционном порядке художественные особенности уникальных памятников пермского звериного стиля, хранящихся в коллекциях ГЭ, ГИМ, ПОКМ, ЧКМ, ПГУ.

В своем исследовании автор опирается на археологические данные, опубликованные В. Ф. Генингом, Р. Д. Голдиной, Л. С. Грибовой, А. В. Збруевой, В. А. Обориным, Ю. А. Поляковым, В. П. Денисовым, Г. Н. Чагиным и другими¹.

Первые сведения о «чудских городках» Верхней Камы встречаются в писцовых книгах Яхонтова и Кайсарова; некоторые из городков упоминаются в дневниках путешествий П. С. Палласа, И. И. Лепехина и Н. П. Рычкова². В 1810 году чиновник Пермской губернской палаты В. Н. Берх обследовал Урольское селище и Пянтежское городище. Спустя 70 лет А. П. Иванов описал около десяти поселений Ломоватовской культуры³. На рубеже XIX–XX века активную деятельность по сбору древностей развернули местные краеведы А. Е. и Ф. А. Теплоуховы. Усилиями этих энтузиастов была собрана знаменитая коллекция «чудских изделий», в которой насчитывалось более 400 различных вещей ломоватовского времени. Всего ими описано около двух десятков поселений ломоватовской поры. Коллекция Теплоуховых была подготовлена к публикации известным археологом А. А. Спицыным во время его поездки в Пермскую губернию в 1898 году⁴. Немного раньше, в 1894 году, он предпринял поездку в низовья р. Колвы и приобрел там многие древние вещи, а в 1901 году состоялась его последняя поездка на Верхнюю Каму. По рекомендации А. А. Спицына, под Чердынью начал вести раскопки аспирант Казанского университета, а позднее инспектор народных училищ В. Л. Борисов⁵. В течение 1900–1901 годов им было раскопано в общей сложности 68 насыпей с 86 погребениями. Среди работ этого времени следует отметить

разведочные обследования на Верхней Каме Н. Г. Первухина, А. Н. Шатрова и С. И. Сергеева⁶. Особого внимания заслуживает деятельность И. Я. Кривошекова, который совершил, в 1886, 1889 и 1910 годах поездки по Чердынскому и Соликамскому уездам с целью сбора сведений об археологических памятниках; он же провел раскопки кургана на Чазевском I могильнике V–VI века⁷.

За весь дореволюционный период было обследовано около 40 поселений Ломоватовской культуры и несколько могильников. Абсолютное большинство поселений составляли городища, характер обследования которых был примитивен: он заключался преимущественно в осмотре памятника и сборе материала. Исследования культурных остатков велись эпизодически и главным образом траншейным способом, что, естественно, не давало возможности изучить планографию поселков, конструкцию жилищ, хозяйственных построек. При таких обследованиях накопление материалов для характеристики и датировки памятников шло очень медленно. Кроме того, результаты исследований этого времени почти не нашли отражения в литературе. Были опубликованы лишь итоги раскопок А. Е. Теплоухова на Гаревском и С. И. Сергеева – на Подбобыкском костыщах⁸. Большие исследования В. Л. Борисова на курганных могильниках известны лишь по кратким заметкам, опубликованным в ОАК, краткому отчету о раскопках в 1900 году, присланному им в археологическую комиссию, и описям предметов из раскопок за 1900 и 1901–1902 годы⁹.

Новый этап в изучении памятников Ломоватовской культуры начался в 1920–1930-е годы. В это время много и плодотворно работали А. В. Шмидт, Н. А. Прокошев, М. В. Талицкий, П. И. Борисковский. С организацией Камской археологической экспедиции под руководством А. В. Шмидта началось обследование р. Камы и ее притоков на территории Добрянского района, а также в бассейнах р. Чусовой и р. Иньвы. Итогом этой деятельности явились данные о 52 поселениях Ломоватовской культуры; при этом 41 памятник был открыт впервые. Характер работ и обследования памятников в корне изменились. Раскопки велись, как правило, сплошным маршрутом, что давало возможность на сравнительно небольшой территории выявить значительное количество новых памятников. Помимо осмотра по-

верхности почти всегда снимали топографический план, исследовали с помощью шурфов состояние культурного слоя, делали подробные описания. Результаты этих нововведений не замедлили сказаться в более четком определении круга поселений и памятников Ломоватовской культуры.

Широкие планомерные исследования археологических памятников в Верхнем Прикамье стали возможны, однако, только с 1947 года, со времени организации Камской археологической экспедиции (руководитель О. Н. Бадер). В результате удалось охватить сплошными маршрутами значительную часть бассейна Верхней Камы. На базе широких поисковых работ развернулись крупные стационарные исследования – в Добрянском районе, в бассейнах рек Б. и М. Туя, Гаревая, Косьва.

Активизируется деятельность краеведческих музеев. Усилиями Чердынского краеведческого музея (И. А. Лунегов) были проведены рекогносцировочные раскопки Редикорского могильника VIII–X веков, Пермского областного краеведческого музея (В. Ф. Генинг, В. П. Денисов) – Деменковского и Б. Висимского могильников, Кудымкарского окружного краеведческого музея (В. Ф. Генинг) – Митинского, Чазевского I, II, Пеклаыбского I могильников V–VI века, Урьинского, Каневского и Важгорьского могильников VIII–IX века.

В 1970-е годы работы по изучению памятников Ломоватовской культуры проводят Камская экспедиция Пермского государственного университета (В. А. Оборин, Ю. А. Поляков), а также Камско-Вятская экспедиция Удмуртского государственного университета (Р. Д. Голдина, В. А. Кананин).

Из стационарных работ следует отметить большие по масштабу раскопки могильников Агафонковского I, Аверинского II (Р. Д. Голдина), Телячий Брод (В. А. Оборин), Щукинского, Русиновского (В. А. Кананин) и др. Особый интерес представляют раскопки городищ: Саламатовского II (В. А. Оборин), Шудьякар (Р. Д. Голдина, В. А. Кананин), Бутырского, Назаровского (Ю. А. Поляков), а также Русиновских селищ (В. А. Кананин).

Исследования 1950–1970-х годов следует признать наиболее плодотворными. Выявлено большое количество новых объектов, изучены комплексы памятников (Аверинский II могильник и городище Шудьякар; Русиновские селища и могильник), произведены исследования на больших площадях, что дало возмож-

ность более ярко представить эволюцию материальной культуры. Долгое время шла работа по составлению археологической карты памятников Ломоватовской культуры (А. Е. и Ф. А. Теплоуховы, И. Я. Кривошеков, И. Г. Остроумов, И. А. Талицкая, А. В. Шмидт, М. В. Талицкий)¹⁰. В дальнейшем работа по памятникам была продолжена В. Ф. Генингом, В. А. Обориным, Ю. А. Поляковым. Первая попытка составить карту памятников Ломоватовской культуры была предпринята в дипломной работе В. Ф. Генинга «Археологические памятники Ломоватовской культуры в Верхнем и Среднем Прикамье» (1952), где составлена карта и список всех памятников этой культуры. Однако приложение к карте не сохранилось, а в список В. Ф. Генинга вошло большое количество памятников I тысячелетия н. э., расположенных в бассейнах рек Сылвы, Средней Камы и ее притоков, не относящихся к Ломоватовской культуре. Более полная и точная карта со списком памятников и иллюстративными таблицами составлена Р. Д. Голдиной только в 1985 году.

Обобщение археологического материала Верхнего Прикамья было начато А. А. Спицыным, который при обработке коллекции Теплоуховых выделил группу предметов ломоватовского типа, датировав ее VIII–IX веком¹¹. Основываясь на известных в то время материалах, А. В. Шмидт говорил о существовании Ломоватовской культуры в рамках VI–VIII веков. Он отмечал также существенное сходство культур Верхнего Прикамья и бассейна р. Белой в I тысячелетии н. э. и объединял их в особую камско-бельскую группу финно-угорского происхождения¹². Итогом явилась работа А. П. Смирнова, в которой несколько разделов посвящено Ломоватовской культуре¹³. Он считал, что в IV–V веке (Харинское время) в Прикамье появилась значительная группа племен сарматского происхождения. Ломоватовская культура, по мнению этого автора, складывалась на основе пьяноборской, с влияниями сасанидской, византийской, аланской культур, а также культур Поднепровья и Сибири. А. П. Смирнов совместно с О. Н. Бадером исследовал также вопросы, связанные с использованием восточного серебра прикамскими племенами, временем и путями проникновения его в Прикамье¹⁴.

Широкие раскопки, проведенные в 1950–1970-х годах на местах размещения Ломоватовской культуры, дали возможность

по-новому осветить основные проблемы истории и культуры этого времени. Появился ряд работ, посвященных публикациям отдельных памятников или групп памятников, где предпринимались попытки разрешить и общие культурологические вопросы. Таковы некоторые публикации О. Н. Бадера, В. Ф. Генинга, В. А. Оборина¹⁵.

Первоначально в территорию изучаемой культуры включали, кроме бассейна Верхней Камы, бассейны рек Чусовой и Сылвы¹⁶. Позднее неоднократно высказывались суждения о правомерности выделения бассейна р. Сылвы в самостоятельную Неволинскую культуру¹⁷.

Начало Ломоватовской культуры в Прикамье связано с приходом сюда нового населения из степных районов Приуралья или Южного Зауралья¹⁸. О. Н. Бадер, В. Ф. Генинг, В. А. Оборин датировали Ломоватовскую культуру III–VIII веками н. э. и разделяли ее на два этапа – Харинский и Неволинский¹⁹. Позднее В. Ф. Генинг выделил этап, переходный к Родановской культуре, а именно, VIII – I половину IX века²⁰.

В трудах вышеназванных исследователей рассматривались вопросы истории хозяйствования ломоватовских племен. Некоторые аспекты общественных отношений были рассмотрены В. Ф. Генингом и В. А. Обориным. Их основные положения сводятся к следующему. В I тысячелетии н. э. в Прикамье происходит замена рода как хозяйственной единицы патриархальной семьей²¹ при сохранении достаточно прочных родовых традиций; патриархальные отношения в семейном праве длительное время сосуществуют с пережитками матриархата²²; значительно-го развития достигает военная организация; наблюдается существенная имущественная дифференциация.

Однако, несмотря на некоторые попытки разрешить проблемы Ломоватовской культуры, в целом этот период оставался одним из малоисследованных в древней истории Прикамья. Проблемы этой культуры еще ни разу не рассматривались в специальной монографической работе. Накопленные материалы, а прежде всего погребальные комплексы, делают возможным более дробное хронологическое членение культуры и уточнение датировки памятников.

Объектами исследования явились многочисленные памятники Ломоватовской культуры, происходящие из могильников,

поселений, костяшек и кладов, включая разрозненные, случайные находки на территории этой культуры. Ко времени исполнения настоящей работы археологами исследовано 12 курганных могильников, на которых раскопано 296 захоронений. Бескурганые памятники представлены 1076 могилами, обнаруженными на 17 могильниках, где раскопана площадь около 11 тыс. кв. м. культурного слоя и обнаружены различные жилые и хозяйственные сооружения. Интереснейшей категорией памятников являются костяшка (4), клады (40) а также случайно найденные предметы украшения и вооружения (40). Привлекательный к исследованию материал неравноценен. Наиболее выразительны и хорошо документированы комплексы могильников VII–IX веков.

Что касается территориального распределения поселений, то и его никак нельзя назвать равномерным. Пять из них – Опутятское и Бутырское городища, Коновалытское, Зародытское, Патраковское селища – находятся в бассейне р. М. Туй; Лаврытское городище и Баяновское селище расположены на р. Косье; Саламатовское II городище – на р. Чусовой; Назаровское городище – на р. Обве; селище Лисья Курья – на севере, на границе с республикой Коми; городища Шудьякар, Ором, Бисеровское II, Русиновские I, II селища – в верховьях р. Камы. Таким образом, поселения некоторых районов не исследованы или исследованы недостаточно.

Неравномерно и размещение памятников относительно хронологии. Так, к ранним поселениям относятся 5 из 15 исследованных: городища Опутятское и Бутырское, селища Коновалытское, Патраковское, Лисья Курья. Средний период культуры представлен материалами городищ Бисеровского II, Ором, Шудьякар и Назаровского, селищ Зародытского и Русиновского II. К поздним памятникам, отражающим процесс перехода от Ломоватовской к Родановской культуре, относятся Баяновское и Русиновское I селища, Лаврытское и Саламатовское II городища.

Отсутствуют важные данные о костяшках Верхней Камы (за исключением Усть-Туйского), так как исследования в доревوليонное время велись несовершенными способами.

В заключение необходимо отметить, что далеко не все результаты раскопок опубликованы. Почти полностью изданы материалы харинских могильников²³. Неплохо изданы материа-

лы по могильникам VI–IX веков²⁴. Подробно опубликованы итоги раскопок на селищах Коновалытском и Баяновском, городищах Опутятском и Лаврятском²⁵. Фрагментарно известен материал городища Шудьякар, Саламатовского II и других²⁶. Результаты раскопок Подбобыкского костыща были изданы С. И. Сергеевым и Ф. А. Теплоуховым²⁷. Фрагменты материалов других костыщ известны по различного рода статьям и публикациям разных авторов. Итоги работ на Усть-Туйском костыще, проведенных В. Ф. Генингом, кратко изложены в различных статьях²⁸.

Огромную обобщающую в классификационном плане работу в разное время провели два автора: Р. Д. Голдина и Н. В. Кулябина²⁹. Историк Р. Д. Голдина исследовала Ломоватовскую культуру на основе многочисленных археологических и письменных материалов второй половины XIX и первых десятилетий XX века, а также полученных в 1973–1980 годы Камско-Вятской археологической экспедицией. Она проанализировала археологические памятники непосредственно Ломоватовской культуры, рассмотрела проблемы экономического и социального развития общества, его погребальные комплексы. Основой выделения хронологических периодов развития предметов ломоватовского времени послужил материал древних могильников. Автором, кроме комплексного изучения погребального инвентаря, исследованы особенности городищ и селищ древних насельников, позволившие определить основные параметры хозяйственного уклада, главными в котором стали мотыжное земледелие и пастушеское скотоводство, а также выявить основы домашнего производства.

Из важнейших классификационных трудов следует назвать каталог произведений пермского звериного стиля в собрании Пермского краеведческого музея (автор Н. В. Кулябина), в который включено 315 предметов, представляющие, по словам автора каталога, «наиболее удачные отливки с хорошо различным декором». Бесспорная ценность издания состоит в том, что здесь впервые так объемно представлены прекрасные памятники древнего искусства Прикамья.

Вместе с тем, еще не все материалы археологических раскопок нашли свое отражение в литературе. Особенно заметным стали проблемы этического и эстетического содержания кон-

кретных археологических памятников, привлечших внимание этнографов и филологов, в центре внимания которых обозначились вопросы семантики пермского звериного стиля. Самой обстоятельной стала публикация Л. С. Грибовой предпринявшей попытку выявить социальную структуру древнего населения Прикамья на основе семантики образов звериного стиля³⁰. Автор привлекла большое число фольклорных источников, но слишком преувеличила гносеологическую функцию первобытного творчества. Проблемам средневекового населения Прикамья, в разряд которых введены создатели пермского звериного стиля, посвящено исследование Л. В. Чижовой³¹. Она также усмотрела в его антропоморфных образах изображения родовых старейшин, ремесленников. Не бесспорным следует назвать довольно обстоятельные исследования художественных достоинств пермского звериного стиля Е. И. Ояевой³², рассматривающей его тематику в основном как отражение мифологических преданий, признавая тем самым первичность словесных (вербальных) и вторичность предметно-образных (визуальных), т. е. изобразительных текстов, с чем никак нельзя согласиться.

Чисто культурологические проблемы ставят в своих исследованиях В. А. Оборин и Г. Н. Чагин³³. Они впервые пытаются осветить художественное значение памятников, выявить их изобразительную «палитру», раскрыть их выразительные особенности. Однако системными разработками названные исследователи не занимались. Осталась в стороне и эволюция, и художественная специфика памятников ломоватовской металлопластики.

В последние годы весьма обстоятельными стали сугубо искусствоведческие исследования древнекамской металлопластики Н. В. Кошаевым, целью которых определился анализ «единой картины развития феномена бронзового художественного литья в регионе Приуралья» начала первого тысячелетия до н.э. и второй половины первого тысячелетия н.э.³⁴. Автор решал вопросы, в частности: исследования комплексности оценок искусствоведения в отношении изучаемого явления, возможности его периодизации; определения специфики феномена средневековой бронзы в вопросах ее зарождения, эволюции, изучения и оценки новизны образного строя; систематизации художественных образов стиля в эволюции искусства средневековья в пере-

ходе от смысловой структуры конкретного сакрального образа к сложносоставной космогонической концепции; соотношения канона иконических структур и характер их стилистической визуализации; показа специфики техно-технологических достижений при решении художественных задач; показа примеров использования художественных структур искусства древней и средневековой бронзы Приуралья как потенциала традиции в современном творчестве и пропедевтике в образовании. Пожалуй, это одно из самых обстоятельных искусствоведческих исследований последнего времени.

Таким образом, на основе всех гигантских работ археологов, историков, краеведов, используя современную методологию искусствоведческого исследования, стало возможным освещение вопросов самостоятельности и специфических особенностей Ломоватовской культуры в целом, систематизация ее памятников с точки зрения семантической и пластической эволюции на основе иконологического подхода. Такую попытку – с большей полнотой осветить и структурировать изобразительную культуру прикамских племен в ломоватовскую эпоху – и делает, в частности, автор данной работы.

Глава I

Морфология древнекамской металлопластики

Ломоватовская металлопластика по своим внешним признакам отчетливо подразделяется на два довольно самостоятельных и в то же время взаимосвязанных и взаимодополняющих варианта. Исследователи обычно преувеличивают их внешние различия будто, не замечая существенного сходства¹.

Один из вариантов металлопластики представлен двухсторонними миниатюрными изображениями птиц и зверей, когда-то оформлявшими различные предметы; многие из них теперь существуют в виде самостоятельных фигурок. Другой вариант составляют плоские односторонние отливки в виде блях, которые, в свою очередь, подразделяются на сплошные плоскорельефные и ажурные «плакетки». При этом среди тех и других встречаются одинаковые изображения.

В развитии объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластики наблюдается определенная стадийная и даже хронологическая последовательность. Плоское одностороннее литье появляется позднее объемного двухстороннего, что было продиктовано не только и не столько техническими условиями. В отдельных случаях, например, при погребении авторитетных или священных особ, изготовление подобных предметов могло быть приурочено к календарному циклу.

Предметы двухсторонней металлопластики, представляющие собой медные и бронзовые довольно объемные отливки, в подавляющем большинстве изображают различных птиц и зверей. Ассортимент же самих изделий, оформленных как фигурки животных, невелик и почти постоянен. Последнее обстоятельство, однако, не означает, что сами изделия существовали и развивались одновременно.

Довольно многочисленную группу изделий двухсторонней металлопластики составляют пронизки. Термином «пронизки» обозначены объемные отливки с пропущенными сквозь них пустотелыми трубками и тому подобными предметами для подвешивания. Самые ранние по времени возникновения типы пронизок обнаружены в слоях Ананьинской культуры, где они представляют цилиндрические или конические, иногда сложно профилированные полые трубки. При этом сами трубки транс-

формируются во втулки, как бы пропущенные сквозь полые туловища фантастических зооморфных существ. Наиболее многочисленные пронизки с фигурками птицесобак появляются около V–VI века на раннем Харинском и первоначальном Неволинском этапах Ломоватовской культуры. Они встречались и позже, но уже в очень переработанном виде, соответствуя требованиям сугубо местного творчества. Об этом свидетельствуют остатки литейного производства, найденные в капищах и святилищах вместе с культовыми предметами.

Самую раннюю, как бы «классическую» для Верхнекамья реплику представляет пронизка с фигуркой птицесобаки, найденная в свое время в д. Пуксиб Чердынского района. Пуксибская пронизка демонстрирует уже вполне сложившийся тип изделий, а также основные изобразительные и выразительные приемы, которые, несмотря на неизбежные модификации, останутся почти неизменными на всем протяжении развития мотива. Пуксибская отливка как бы эталонирует тип последующих произведений².

Пуксибская пронизка изображает фантастическое существо с туловищем, напоминающим известный орнаментальный мотив – «восточный, или турецкий огурец». Абрис туловища повторяют плотно прижатые к нему крылья. С туловищем пернатого сопрягается длинная, изящно выгнутая шея с небольшой и столь же изящной звериной головой, хищно вздернутый нос и оскаленная пасть которой подчеркивают свирепую и агрессивную природу всего существа. Снизу к туловищу примыкает огромная, согнутая в суставе почти под прямым углом двухсторонняя когтистая лапа; она охватывает трубчатую втулку. Цилиндрическая втулка с той позиции, что предложена зрителю изображением, воспринимается вторым планом и тогда фантастический персонаж смотрится как бы находящимся перед нею.

Указанные признаки характеризуют как ранние, так и поздние отливки в виде птицесобак³.

Нечто особенное наблюдается в пронизках в виде птицесобак второй половины VII – первой половины VIII века. В поздних отливках с большей определенностью и большим постоянством выявлены те признаки, которые весьма заметны в весьма ранней металлопластике. Уже в пуксибской фигурке птицекрылого пса звериные признаки занимают довольно

скромное место. В целом же мифическое существо напоминает водоплавающую птицу, увенчанную хищной, почти звериной головой. Пуксибская пронизка явно сближается с отливками сугубо местного типа, более похожими на уток. Пронизки обоих типов особенно сближает одинаковый прием соединения звериных голов с туловищами. О взаимосвязи местных и пришлых полиморфных существ откровенно напоминают когтистые лапы, согнутые под прямым углом и отмеченные глазковым орнаментом.

Поздние пронизки с изображениями птицесобак сохраняют основные признаки, присущие более ранним образцам. Но они становятся более обобщенными и упрощенными. У птицесобак исчезают длинные уши, в сплошную линию превращаются когда-то широко раскрытые пасти, укорачиваются ноги, не такими напряженными и выразительными, как прежде, становятся зобы, которые, сливаясь с внешними контурами втулок, образует нечто близкое «вздутиям» представленных пронизками геометрических форм. Менее заметной становится, а в ряде случаев вовсе исчезает, горошчатая орнаментика. При таких формальных модификациях, казалось бы, что самодовлеющими должны стать пластические аспекты⁴. В отдельных пронизках заметно укорачиваются втулки. Не исчезая совсем, они явно утрачивают былую значимость. В самых поздних пронизках второй половины VII – первой половины IX века фигурки фантастических существ утрачивают прежний облик, превращаясь в почти орнаментальные символы-знаки. Так, у одной из пронизок, найденной в древнем могильнике, к туловищу птицесобаки и хвосту припаяна тонкая проволочка, образующая подобие кольца с нанизанными на него бусинками, а у другой, из того же могильника, к хвосту припаяно кольцо, возможно, для прикрепления шумящей подвески⁵. Такое нововведение стало особенно характерным для зрелого и заключительного периодов Ломоватовской культуры. Одновременно с этим явно пришлые, но в то же время заметно трансформированные и уже поздние мотивы основательно вытесняются изображениями существ сугубо местного «пантериона». Около VIII–IX века пронизки в виде птицесобак исчезают из двухсторонней объемной металлопластики; они не найдены в поздних захоронениях.

Вместе с трубчатыми пронизками, оформленными в виде птицесобак, сложился другой тип изделий, отличительной чертой которых является отсутствие трубчатых втулок. Похоже, что трубчатые втулки сменились низками цилиндрических и шаровидных бус с прикрепленными к ним зооморфными фигурками⁶. С этой целью в спинках зооморфных и птицевидных существ, нижняя разомкнутая часть которых не препятствовала продеванию шнура, сделано округлое отверстие, малозаметное при строго профильном расположении. Почти все пронизки представляют ровно подрезанную и открытую внизу полусферу с приставленной к ней сверху птичьей головой на длинной прямой или слегка склоненной шее.

Совсем иначе сделаны пронизки с фигурками зверей. Они составлены из двух профильных отливок, соединенных вместе по линии хребта и разведенных снизу, как бы для придания фигуркам особой устойчивости при установке на горизонтальную плоскость. Таковы пронизки с Гляденовского костыща, изображающие животных неопределенной породы с широко расставленными конечностями. Они по своим внешним признакам вполне могут быть отнесены к ломоватовскому периоду. Гляденовское костыще функционировало в течение нескольких археологических эпох, а сами отливки типологически близки ломоватовскому типу изделий. Вместе с тем в инвентаре костыща, бесспорно принадлежащему Гляденовской культуре, немало изображений животных и даже человеческих фигурок, конечности которых оформлены так, что не вызывает сомнения в их первоначальной установке в вертикальном положении. Иногда для большей жесткости конечности соединялись горизонтальными полосками, придающими отливкам еще большую устойчивость⁷. Очень выразительны объемные фигурки зверей, как бы выполненные из цилиндрических жгутов. Их конечности заканчиваются широкими перпендикулярно отогнутыми и оттого устойчивыми лапами⁸. На Гляденовском костыще были найдены полые пронизки Ломоватовской культуры в виде полиморфных существ, сочетающих черты водоплавающих птиц и лосей и, может быть, тем самым эквивалентных образам птицесобак⁹. Думается, что авторы этих изделий видоизменяли лишь некоторые, хотя и семантически значимые, части пронизок с фигурками птицесобак, оставляя почти без изменений другие, пожалуй,

наиболее характерные, детали. Например, продолговатые туловища птицелосей с далеко выступающими вперед зобами по-прежнему напоминают очертания «восточного огурца». В нескольких экземплярах абрису туловищ вторят рисунки крыльев с горошчатым орнаментом. Концы крыльев, слегка загнутые вверх, а также хвосты, расчерченные полосками и опущенные вниз, напоминают такие же детали птицесобак.

Определенное сходство с изображениями птицесобак обнаруживают и некоторые пронизки, оформленные в виде уточек¹⁰. В этом смысле показательна геометризованная пронизка-уточка, туловище которой разделено поперечными ложчатыми гранями, что наряду с подвижной линией контура придает образу известный динамизм и даже некоторую агрессивность. Пожалуй, единственный, больше не встреченный в прикамской металлопластике экземпляр представляет пронизка в виде птицы, но с антропоморфной головой¹¹. В поздних пронизках фигурки птицелосей внешне почти не отличаются от только что рассмотренных, но вместе с тем перерабатываются в основу для шумящих подвесок, прикрепляемых к отверстиям или колечкам, замещающим лапы¹². Позднее пронизки, часть которых выходит за пределы Ломоватовской культуры, заметно обобщаются и упрощаются: фигурки животных становятся совершенно гладкими. Они не только лишаются орнаментации, но также утрачивают основные, уточняющие их облик детали, такие как глаза, оперение. Выполненные двухсторонними, они воспринимаются как силуэтно-плоскостные изображения¹³. Возможно, внимание самих авторов было сосредоточено на тщательной проработке внешних контуров в ущерб другим, когда-то важнейшим, теперь лишь отвлекающим от главного деталям.

Обширную группу составляют пронизки, оформленные как фигурки лосей, медведей, коньков, уточек и других животных без какого-либо намека на полиморфизм. Появляясь около VI–VII века, они сосуществуют с другими типами изделий на всем протяжении Ломоватовской культуры и частично захватывают родановскую эпоху. Довольно многочисленные в этой группе пронизки-уточка представляют пернатых в спокойных позах, как бы плывущими по воде¹⁴. Более сложно решены фигурки травоядных и хищных зверей¹⁵. Пожалуй, в большем согласии с натурой находятся нижние части фигур; прямые или

слегка волнистые у уточек и сложные, имитирующие конечности у других травоядных животных. Позы зверей весьма напоминают хищников, шествующих друг за другом или свернувшихся кольцом. Их можно видеть на ананьинских и гляденовских пряслицах и бляхах¹⁶. В этом плане заслуживают внимания полые пронизки, изображающие «хвостатого» медведя¹⁷, согбенная фигурка которого напоминает ананьинские и гляденовские прототипы¹⁸. К ним можно отнести фигурки животных, как бы стоящих на подиумах¹⁹. Эти изображения, бесспорно, связаны с достаточно многочисленными пустотелыми фигурками коней, сохраняя все основные детали их оформления, например, такие, как «горошчатая» орнаментика²⁰.

Довольно близка к таким изображениям наверхия кинжалов, о которых будет сказано ниже, с фигурками согбренных хищников, припавших к полоскам, воспринимаемым как постаменты под лапами. Туловище зверя декорировано поперечным «ложчатым» орнаментом²¹. Весьма своеобразны пронизки, оформленные как фигурки зверей, располагаемые на своеобразных подиумах-постаментов²². Отверстия, сделанные в их спинах, позволяют отнести эти фигурки к разряду рассматриваемых изделий. Вместе с тем не исчезает ощущение, что это изображение хищника «заимствовано» у другого, неизвестного нам, предмета и приспособлено для новых нужд.

Своеобразную группу произведений двухсторонней металлопластики составляют многофигурные пронизки, которые делятся на втульчатые и безвтульчатые. Эта новая логика широко и последовательно проявилась в плоскорельефной металлопластике, знаменующей хронологически определенный этап в развитии изобразительного творчества. Об этом свидетельствует взаимодействие двух вариантов древнекамской торевтики – втульчатых и безвтульчатых пронизок. При этом втульчатые пронизки нередко оформлены как фигурки мифических птицесобак, тогда как безвтульчатые представлены в виде животных, прообразы которых можно найти в реальности. До нас дошло немного трубчатых пронизок в виде птицесобак, отличных от предыдущих тем, что у полиморфного существа на месте хвоста располагается еще одна повернутая в ту же сторону, но меньших размеров звериная голова, которая своей раскрытой пастью касается цилиндрической втулки²³.

Новый тип пронизок, условно датируемых VI–VII веком, отличается от предыдущей более плоскостной трактовки. К ним относятся пронизка, уже ранее выделенная тем, что небесный пес стоит, прижав своим туловищем головку, похожую на лосиную. Объемные двухсторонние фигурки заметно сплющены; при этом каждая сторона уподоблена плоскости с графически начерченным на ней крылом. В целом эта разновидность пронизок очень близка отливкам с одиночными фигурками небесного пса, но в них гораздо отчетливее выражены признаки пернатых. Не имей эти существа звериных голов, их можно было бы принять за водоплавающих птиц. Похоже, что плоскостная моделировка двухсторонней металлопластики проведена с последовательно продуманной программой, хотя процесс трансформации объемных изображений в плоскостные был далеко не гладким. Об этом свидетельствует ряд подобных изделий. Этот компромисс чаще всего выражен тем, что энергично моделированные головки и шеи существ сопрягаются с приплюснутыми туловищами, преобладающая масса которых создает впечатление плоскостности всего изделия. Силуэтно-плоскостную трактовку фигурок значительно усиливают сквозные пустоты, расчленяющие пластическую массу, отчего сами отливки почти приближаются к произведениям ажурного одностороннего плоскорельефного литья. Плоскостность становится актуально значимой в ажурных пронизках, где сама ажурность, скорее всего, обусловлена стремлением полнее обозначить контуры изображений и тем самым актуализировать силуэт. Убедительный пример тому – двухсторонняя пронизка, рассчитанная на восприятие с одной стороны, но отлитая двухсторонней из-за того, что свободно подвешенная, она не должна была фиксироваться в определенном устойчивом положении. Вероятно, для этого был определен расчет, что сакральное существо самостоятельно ориентируется в пространстве, подчиняясь некому «священному» случаю. Такие подвески, прикрепляясь к поясам своих владельцев, преимущественно женщин, довольно четко сопрягались с левой и правой сторонами их одежд. Потому в них есть явное несоответствие пластической моделировки и способа функционирования изделия. Будь эта фигурка жестко закреплена в стационарном положении, сама собой отпала бы необходимость делать ее

двухсторонней. Последнее, кстати, и произошло с изображениями птицесобак в плоской односторонней металлопластике.

Внешне весьма своеобразны пронизки, декорированные горошинами. Уложенные в плотный ряд, они образуют узор, напоминающий шнуровую полосу. Пожалуй, неожиданным новшеством в пронизках рассматриваемого типа стало завершение нижней части трубчатой втулки головой зверя с круглым, обведенным выпуклым кантиком глазом²⁴.

Нельзя не вспомнить «глазковый» мотив на запястьях птицесобак, говорящий, вероятно, о присутствии в рассматриваемых изделиях когда-то еще одного существа, изобразительно-условного. Голова зверя, которую как бы держит в лапах небесный пес, напоминает оленю. Вместе с фигуркой птицесобаки она образует антиподальную пару, отчего все изображенное можно истолковать как зарождающийся сюжет²⁵. Таким образом, можно начать разговор о новых, теперь уже изобразительных связях между отдельными мотивами.

Многофигурные пронизки местного типа, составляя подавляющее число рассматриваемых изделий, сохраняют почти все элементы отливок, оформленных фигурками двуглавых птицесобак. В то же время они отличаются от них не столько обликом персонажей, сколько расположением последних относительно друг друга и объединяющей их цилиндрической втулки. В этом смысле примечательна пронизка, представляющая медведя²⁶. Привлекая близкие аналоги, допустимо предположить, что она показывает сценку «терзания» одного зверя другим. Такие аналогии представлены рукоятями кинжалов²⁷. Здесь примечательно то, что фигурка медведя представлена целиком, тогда как «терзаемое» им животное только самой выразительной частью – головой. Сохраняя изобразительные элементы, в данном случае голову лося, мастер таким способом, вероятно, выделил доминирующее значение одного из персонажей – медведя, чему немало способствует условное изображение антиподального ему существа. Последнее лишь угадывается по миндалевидным глазам и схематично намеченным ушам. Интересно расположение «конкурирующих» существ относительно втулки на навершиях кинжалов. Оба, полное и фрагментарное, изображения расположены так, что разделяющая их ось образует вместе с

вертикальной втулкой острый угол и стремится занять место последней.

Часть пронизок местного типа продолжает развивать прежние приемы: фигурки животных располагаются одна против другой перпендикулярно трубчатой втулке. В этом отношении наиболее показательны уже упоминаемые пронизки из Больше-Висимского могильника, расположенного неподалеку от поселка Висим, а также из Агафоновского могильника и Плесинских кладов²⁸.

Значительное число пронизок представляет орлиноклювых птиц, когтящих травоядных или хищных зверей. И здесь довольно часто «терзаемые» существа даются фрагментарно. Обычно показывается голова, обращенная к пернатому и образующая вместе с ним антиподальную пару. Иногда оба «конкурирующих» животных изображаются полностью с натуральными подробностями, позволяющими определить их экстерьер. Несмотря на вариации образного репертуара, почти все пронизки воспроизводят одну и ту же схему.

Фигурки располагаются почти поперек разомкнутой по середине втулки и образуют достаточно плотную массу, внешний контур которой вписывается в геометрическую кривую, близкую к окружности. Пронизки хронологически принадлежат одному периоду VI–VIII веков, знаменующему, по-видимому, очередной этап в развитии двухсторонней объемной металлопластики.

Совершенно новый аспект воспроизводит высокохудожественная пронизка из местечка Ваш-Пальник, в которой как бы создается некая «геральдическая» структура²⁹. Но более последовательно эту структуру выдерживает типологически близкая ей пронизка из д. Антоновцы с фигурками животных, расположенных параллельно трубчатой втулке³⁰. Почти трехчастную отливку, сближающуюся с плоскими односторонними, представляет бляха VIII–IX века из Коми АССР, где центральной фигурке птицесобаки слева и справа «предстоят» точно такие же существа³¹. Вне всякого сомнения, так называемая «геральдика» определяет содержание пронизки д. Мало-Антоновская, изображающей фантастическое существо с туловищем зверя и орлиноклювой головой, в когтистых лапах которого находится хищный агрессивный зверек, захватывающий в свою пасть клюв «терза-

ющей» его химеры³². В этой пронизке интересна шнуровая полоска, окаймляющая, хотя и с перерывами, обе фигурки и, возможно, выступающая в качестве специфического знакового обрамления изобразительного пространства.

Исключительно редкий тип представляет пока единственная двухсторонняя объемная пронизка, найденная в д. Плес – в северной части Прикамья³³. Она составлена из трех фигурок – хищной птицы, медведя и лося. Две из них – медведь и птица – показаны целиком. Третья представлена фрагментарно, выразительной, хорошо промоделированной головкой с выпуклым круглым глазом в миндалевидной глазнице и длинным ухом, орнаментированном горошинами. В том положении, в каком обычно рассматривается изделие, изображенные существа составляют многоярусную конструкцию, в которой верхнее животное «терзает» нижнее.

Своеобразный вариант пронизок представлен сплошными, не пустотелыми, отливками в виде одноглавых или двуглавых коньков³⁴. Изображения коньков составлены из крайне геометризованных элементов – двух дуг, одна из которых располагается вертикально, образуя голову, шею и передние ноги, другая, горизонтальная, приставленная к первой, образует туловище и задние конечности.

Основная масса коньковых пронизок оформлена почти однотипными фигурками, разнящимися лишь незначительными деталями, такими как очертания головок, форма ушей, ног. Тем не менее, ни одно изделие не повторяет другое; все они отлиты по индивидуальным моделям. Объемные фигурки коньков даны строго в профиль, так что вместо положенного количества у них всего по одному уху и по две ноги. Конечности коньков не имеют копыт и представляют собой слегка сужающиеся книзу полоски³⁵. Более поздние фигурки коньков нередко дополнены условно намеченными губами, лентами грив и репицами хвостов, переданных прямыми параллельными насечками³⁶. Но эти весьма скупые детали исчезают в еще более поздних отливках³⁷. Многие ранние изображения одноглавых коньков имеют широкие и плоские хвосты. Приставленные почти перпендикулярно к туловищам, они подчеркивают аппликативно-силуэтную трактовку изделий, почти приближающихся к плоским слегка утолщенным бляхам, которые могли использоваться в качестве

накладок. Только сквозные отверстия в спинах коньков выдают их вероятное использование и в качестве пронизок-подвесок. Рядом с весьма обобщенными отливками, скорее напоминающими односторонние накладки, жестко фиксируемые на декорируемой ими поверхности, несколько необычно смотрится фигурка конька, датируемая VI–VII веком, случайно найденная в бассейне Верхней Камы. Составленная, как и предыдущие, из двух полудуг, она выделяется достаточно активной моделировкой: туловище конька оформлено резко сталкивающимися гранями. Глубокие насечки, впадины и углубления на шее, крупе, ногах создают игру света и тени, дополнительно динамизирующую изображение. Довольно тщательная проработка головы конька, с характерно нависшей верхней губой, выпуклыми глазами и раковинами ушей, кажется, не согласуются с плоскостностью литья и обобщенностью изображения. Не исключено более раннее происхождение отливки, всеми основными параметрами сближающейся с коньковыми пронизками V–VI веков.

К разряду исключительных по новизне и перспективе дальнейшего развития следует отнести пронизки в виде двуглавых коньков они, по мнению специалистов, становятся основами подвесок, составленных из металлических цепочек с «бубенчиками» или утиными лапками на концах и, тем самым, перерождаются в шумящие подвески³⁸.

Особую группу объемной двухсторонней металлопластики образуют навершия кинжалов и рукояти ножей, оформленные зооморфными изображениями. Трубочатые, слегка приплюснутые с боков, овальные в сечении, рукояти таких кинжалов дополнялись продольными лентами шнурового, горошчатого, ромбовидного типа, а сверху увенчивались пустотелыми фигурками зверей. В целом эти навершия своими мотивами и техникой литья напоминают пронизки. Пока известны лишь три рукояти кинжалов: две из них находятся в Перми и одна в Эрмитаже³⁹. Эти изделия представляют слегка приплюснутые с боков цилиндрические трубки с продольными горошчатыми, ромбовидными и шнуровыми полосками. Оформленные легким раструбом, они плавно перетекают в фигурки «согбренных» зверей, имеющих продолговатые морды и длинные хвосты, которые, продолжая почти циркульную дугу, смыкаются с раструбом, служащим для них своеобразным «постаментом». С той сторо-

ны, где головы зверей смыкаются с раструбами наверхий, имеются небольшие выступы. При тщательном рассмотрении в одном из них угадывается лосиная или оленья голова с хорошо обозначенными ноздрями и миндалевидными глазами. В том же плане можно интерпретировать подобные детали других наверхий. Эти пустотелые объемные фигурки зверей, очень напоминающие пронизки местного типа, вписываясь в сегмент окружности, образуют вместе с раструбами горизонтально вытянутые овалы. Сюжетно показательно наверхие кинжала из д. Харино, завершающиеся объемной фигурой медведя, которая соприкасается со стилизованной головой животного, возможно, лося⁴⁰.

Существуют две разновидности предметов, назначение которых неизвестно. Изделия одного типа представляют, возможно, рукояти кинжалов и ножей. Это цилиндрические втуки, завершающиеся головами оленя и волка, создающими великолепный декоративный эффект, но неудобными в повседневном употреблении⁴¹. Второй тип наверхий изображает фигурки зверей, выполненных в технике объемного полого литья, внешне напоминающих фигурки наверхий кинжалов и пронизок, однако имеющих другое предназначение. В спинках некоторых из них имеются отверстия, возможно, для продевания шнура, что говорит об использовании предмета в вертикальном положении (например, в виде насадок на шест). Выделяется фигурка зверя, отлитая из олова и показанная в позе, несвойственной ломоватовским изделиям: хищная морда зверя резко повернута назад⁴². В его спине имеется «небрежно» выполненное отверстие с равными краями. Оно располагается излишне далеко от центра, но, вероятно, с таким расчетом, что изделие будет насажено на жесткий вток, обеспечивающий ему горизонтальное положение.

Значительную группу произведений, количественно не уступающую пронизкам и столь же многообразную по сюжетному репертуару, составляют подвески в виде птиц и зверей. Этот тип изделий складывался в течение длительного времени: некоторые виды подвесок возникли еще в доломоватовскую эпоху, другие появились позднее, почти на исходе времени рассматриваемой культуры. Соответственно, они разнятся между собой внешним видом представленных существ. Наиболее архаическая часть подвесок существует в виде плоских двухсторонних фигурок птиц и коньков. Другую, появившуюся в Ломова-

товской культуре около VII–VIII века, более разнообразную по составу изобразительных и орнаментальных мотивов, составляют шумящие подвески. Последние, в свою очередь, разделяются на арочные и коньковые.

Самый ранний тип подвесок представлен объемными литыми фигурками птиц, изображаемых с распахнутыми, слегка приспущенными книзу крыльями, и показываемых со стороны либо спины, либо брюшка, как бы в полете. Появляясь еще в ананьинскую эпоху, изображения птиц просуществовали на протяжении Гляденовской, Ломоватовской и Родановской культур. Среди гляденовских находок имеются оригинальные подвески, представляющие круглые плоские бляхи с двумя оттянутыми, диаметрально противоположными кромками; одной из них приданы очертания головы, другой оперения пернатого⁴³. Гляденовские фигурки птиц, показанные с широко распростертыми или, напротив, с приспущенными крыльями, в ряде случаев непосредственно высечены из округлых плоских пластинок⁴⁴. Значительное число объемных двусторонних отливок с птичьими головами, а иногда и крыльями, не оставляет сомнений в женской ипостаси изображенных существ⁴⁵. Одна из гляденовских птиц покрыта параллельными насечками, имитирующими оперение⁴⁶. Такие же насечки сопровождают плоскую антропоморфную фигурку, своими очертаниями близкую изображению пернатого⁴⁷. Ломоватовские птицевидные подвески мало отличаются от гляденовских, но в них явно преобладает вид со стороны брюшка. Похоже, что эта сторона превалировала в изображении, воспринимаемом в том положении, в каком наблюдается летящая птица. Отверстия в верхней части крыльев, предназначенные для прикрепления фигурок, не оставляют сомнения в том, что они были рассчитаны на строго фронтальное обозрение и явно возникли не без новых воззрений, испытывая влияние одностороннего плоского литья.

В гляденовскую эпоху сформировался еще один тип птицевидных подвесок, ближайшие аналоги которых развиваются до X–XI веков – времени Родановской культуры. Подвески представляют собой птиц с объемными шаровидными головами, на коротких цилиндрических шейках, соединенных с тушками почти под прямым углом. Ранние фигурки не имеют такого богатого геометрического сопровождения, какое появляется в эпо-

ху расцвета Ломоватовской культуры, когда хвосты и крылья почти сплошь покрывают изогнутые полоски кружков – выпуклостей, имитирующие оперенье. (К спинке одной из таких птиц приделана петля. По ней можно судить о том, что подвеска крепилась в горизонтальном положении, изображая, по-видимому, птицу в полете)⁴⁸. Довольно многочисленные птицевидные подвески⁴⁹, бесспорно, относятся к объемному двухстороннему литью, хотя трактовка некоторых из них, а также нанесенные на них другие изобразительные мотивы – фигурки людей, коней, птиц и прочих животных – указывают на их возможное происхождение от «птицевидных идолов» односторонней плосколитой металлопластики. Таковы, в частности, птицевидные подвески с антропоморфными личинами на груди⁵⁰ и подвески с фронтальной челоуеческой фигуркой, стоящей во весь рост на профильном изображении то ли коня, то ли лося⁵¹. Некоторые подвески не имеют петли. Вместо нее на сгибах крыльев проделаны отверстия, «взрыхленные» кромки которых свидетельствуют о том, что сделаны они позднее, уже после отливки. Обширные аналогии подобным изображениям предлагает односторонняя плоская металлопластика.

Среди птицевидных идолов встречаются плоские односторонние подвески, до этого времени отсутствовавшие в объемном двухстороннем литье. Подвески представляют собой полукольцо, отороченное по контуру шнуровой полосой. К внешней кромке отливки крепится петля, ниже которой располагается круглая антропоморфная личина⁵². Подобные отливки заставляют вспомнить семантически близкие им птицевидные бляхи с челоуеческими личинами на груди, распространенные в одностороннем плоском литье. А. Ф. Теплоухов считал такие изображения происходящими с восточных склонов Урала⁵³. Но он не прослеживал их возможные связи с птицевидными идолами плоской односторонней металлопластики. Находки таких подвесок в погребальном инвентаре – еще одно свидетельство существенного взаимодействия между двумя вариантами ломоватовского литья и, следовательно, двумя взаимосвязанными системами. Об этом речь будет ниже.

Новый тип изделий – коньковые шумящие подвески – появляются в зрелый период Ломоватовской культуры. На раннем этапе ее развития коньковые шумящие подвески делались

двухсторонними. Позднее распространились односторонние. Главные элементы подвесок – щитки, с искусно нанесенными на них прямыми и косыми насечками, квадратами, ромбами, концентрическими кружочками. Щиток каждой подвески состоит из двух конских голов, обращенных в противоположные стороны; их круто изогнутые шеи нередко образуют кольцо, так что морды смыкаются с неперменной для каждого изделия орнаментальной полоской, находящейся внизу. В проделанные в полосках отверстия, количество которых равнялось 4, 5 или 6, вдевались длинные цепочки с «бубенчиками», колокольчиками, спаянными в гроздь шариками или утиными лапками на концах. Между головами коньков, в местах их соединений, в большинстве случаев имеется зазор, напоминающий замочную скважину, а выше находится петля для крепления подвески. Иногда под петлей, как это видно на некоторых подвесках, располагается человеческое лицо⁵⁴. Если внимательно всмотреться в очертания всего изделия, то ранние и поздние подвески можно представить в виде антропоморфной фигурки в широкой колоколоподобной юбке с лежащими на бедрах или расставленными в стороны руками, заканчивающимися головками коней.

Позднее в ломоватовской металлопластике появляется еще один тип изделий, смыкающийся своими характеристиками с произведениями одностороннего ажурного литья. Имеются в виду шумящие подвески с подковообразными «арочными» щитками, состоящими из шнурового обрамления и заключенного в него изобразительного мотива. Их иногда относят к заключительному периоду Ломоватовской культуры и потому датируют VIII–X веками.

Соответственно сопровождающим их изображениям, они разделяются на две подгруппы. Щитки подвесок первой подгруппы оформлены как фасные головки медведей, лежащие между их передними лапами⁵⁵. «Арочные» шумящие подвески в достаточном количестве найдены в древних могильниках Верхнего Прикамья⁵⁶. Изобразительные мотивы подвесок вписываются в шнуровое обрамление с такой плотностью, что все изделия приближаются к произведениям одностороннего плоскорельефного литья.

Щитки подвесок второй подгруппы оформлены как бы растительными мотивами, составленными из трех колец; двух

расположенных горизонтально и третьего над ними, от которых вниз следуют две параллельные или слегка расходящиеся под углом полоски. Такое изображение, скорее всего, воспроизводит стилизованную фигурку антропоморфного существа в позе «фертом» (в виде буквы «Ф» – А. Д.). Подобные фигурки в изобилии встречаются в плоской односторонней металлопластике и, видимо, демонстрируют взаимосвязь двух вариантов древнекамского литья, сближение между которыми происходит на заключительном этапе развития ломоватовской металлопластики – около VIII–IX века⁵⁷.

Специфическую группу предметов, используемых в качестве подвесок, составляют огнива и гребни с изобразительными мотивами. С коньковыми шумящими подвесками смыкаются гребни, оформленные как головы коней. Масса гребней изготавливалась из кости. Возможно, некоторые отливались из меди и бронзы. При явной близости шумящим подвескам с головами коней, гребни отличаются от них тем, что ни в одном из них нет и намека на антропоморфизм изобразительных мотивов.

Гребни с коньковыми головами появляются в Ломоватовской культуре на поздней стадии ее развития и знаменуют собой возникновение иных формальных и содержательных признаков. Внешне гребни почти однотипны коньковым подвескам⁵⁸.

Огнива с фигурными навершиями появляются в Прикамье довольно поздно и выходят за хронологические рамки данного исследования. Огнива появляются в конце I тысячелетия и развиваются дальше в родановскую эпоху. Бронзовые рукоятки огнива обычно изображают обращенные друг к другу две звериные головы, образующие два сомкнутых кольца, удобных при практическом использовании. Огниво из Барсова городка IX века представляют собой две вертикально поставленные навстречу друг другу фигурки медведей⁵⁹. Интересны кресала с двумя фигурами всадников, обращенных навстречу друг другу или обращенных в противоположные стороны⁶⁰. Оригинально кресало с двумя фигурами птиц, стоящих слева и справа от антропоморфной фигурки и как бы клюющих ее в самое темя⁶¹. Здесь как бы выражена тема предстояния двух зооморфных существ антропоморфному персонажу, показанному по поясу. «Клюющие» птицы как бы подталкивают его вниз. Все эти изделия – индиви-

дуальные отливки с уникальными вариациями фигур зверей и людей. Возможно, близкая тема представлена в навершии огнива из Веселовского могильника, где вместо центрального антропоморфного существа показана геометрическая пальметка, которой слева и справа предстоят две птицы⁶². Позднее индивидуальная отливка огнив по восковой модели уступает место литью в стандартных формах. Вероятно, начальный этап стандартизации отражают огнива второй половины X – начала XI века⁶³. Чаще всего это отливки с изображениями предстоящих друг другу зверей, у которых иногда вместо целых фигурок даны только верхние части туловищ⁶⁴. К завершающему этапу следует отнести огнива с рукоятками в виде согнутых колец, в которых едва угадываются очертания противостоящих друг другу животных⁶⁵. В объемной двухсторонней металлопластике существовали кресала с рукоятками в виде профильных, иногда крылатых коней⁶⁶. Изобразительные мотивы таких огнив, по-видимому, восходят к ранним изображениям коньков.

На заключительном этапе Ломоватовской культуры распространяются миниатюрные ложки. Рукоятки некоторых ложек оформлены как головки птиц, медведей и лосей. Из этого ряда своими внешними размерами заметно выделяются ложки, употреблявшиеся, возможно, в утилитарных целях. Среди рассматриваемых предметов имеются разнообразные экземпляры, оформленные как изображения фантастических существ. На одной ложке, на ее черенке, находится рельефная антропоморфная головка с орлиным клювом. Здесь состоялось слияние изобразительных тем в сложный, явно синкретический образ⁶⁷. Культурные ложки восходят, по мнению исследователей, к Гляденовской культуре, предшествующей и частично захватывающей ломоватовскую эпоху⁶⁸. Между тем, расположение изобразительных мотивов, представленных на черенках, указывает на явные связи между объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластикой заключительного этапа Ломоватовской культуры. Вероятно, этим довольно поздним периодом следует датировать сами изделия. Тем самым, мы располагаем аргументом в пользу высказываемого утверждения о единстве и взаимообогащении двух вариантов ломоватовской металлопластики.

Особую группу металлопластики представляют плоские односторонние отливки с нанесенными на их лицевые поверхно-

сти рельефными изображениями, которые незначительно возвышаются над сплошным или ажурным фоном, оконтуренным шнуровыми полосками. Не исключено, что ряд подобных произведений со сплошным фоном – вполне вероятное следствие дефектов ажурного литья, преобладающего в этом варианте древнекамской торевтики. В большинстве изделий фон выбран насквозь, отчего металлические отливки уподобляются сквозным ажурным плакеткам. Внешние очертания таких отливок скорее указывают на индивидуальное, уникальное изготовление подавляющего большинства изделий. Подобные отливки имеют свои аналогии в предшествующих культурах: прямоугольные, круглые, овальные отливки довольно хорошо представлены на Гляденовском костыше. Среди плоских односторонних отливок немало вещей, сохраняющих сплошные глухие фоны, которые, однако, не играют сколько-нибудь заметной роли. Такая форма и явные дефекты ажурного литья были продиктованы не только культовыми функциями изделий; плоская односторонняя металлопластика отливалась двумя способами – по восковой модели с утратой формы, в древесных наростах (чагах) и каменных формах. Если первые приемы способствовали развитию ажурного литья, то последние – развитию плоскорельефного. Но ажурные изделия, при кажущемся технически более простом профильном литье, напоминают об их каком-то специфическом идейно-содержательном значении.

В плоской односторонней металлопластике достаточно отчетливо прослеживается взаимодействие формы изделия и соответствующих ей изобразительных образов и сюжетов. Они составляют несколько функционально и символически отдельных групп. Среди отливок имеются совершенно круглые и округлые, то есть несколько вытянутые в длину или в высоту относительно изображаемых на них фигурок зооморфных существ. Преобладающими в стадийно развитый период становятся прямоугольные отливки. Большая часть таких отливок найдена в Пешковском, Усть-Кишертском и Редикорском кладах. Р. Д. Голдина считает вещи Усть-Кишертского клада принадлежностью южного этнокультурного региона и возможным импортом из Верхнего Прикамья⁶⁹. В таких отливках почти всегда закруглена та часть, которая соотнесена с верхними регистрами определенно ориентированных существ. Первичными из

рассматриваемых вещей можно считать округлые, а завершающими их «геометрическое» развитие – сугубо прямоугольные изделия.

Довольно многочисленную, весьма обособленную группу плоского одностороннего литья составляют круглые бляхи. Характерными элементами таких блях становятся обрамляющие их по периметру шнуrowые полоски. Основная масса круглых блях с зооморфными сценками принадлежит Пешковскому, Усть-Кишертскому и Редикорскомукладам. В этихкладах найдено восемь блях. Остальные, случайные, находки происходят из разных районов Верхней Камы. Предметы, входящие вклады, обычно датируются временем самих комплексов. Так, Пешковский и Усть-Кишертский комплексы датируются концом VII – VIII веком⁷⁰. Редикорский клад, содержащий, кстати, стадильно-поздние вещи, скорее, датируется также концом VII – VIII веком. Близость Редикорскогоклада Пешковскому отмечает Р. Д. Голдина, но не датирует его⁷¹.

Стадильно более ранние округлые бляхи представляют сценки, напоминающие шествия животных по кругу. Последние известны по памятникам Ананьинской культуры. Ананьинские мастера разработали два варианта подобных изображений. Один из них действительно показывает нескольких, преимущественно двух животных, шествующих один за другим по кругу⁷². Другой вариант дает как бы «квинтэссенцию» всей темы фигуркой одного хищника, свернувшегося в кольцо⁷³. «Хищник», скорее всего, составлен из некогда разрозненных фигурок посредством простого соединения передней части первого и задней части второго животного, который некогда следовал за первым по кругу. В некоторых случаях вместо целых фигурок на ананьинских предметах даны только головки животных⁷⁴. Ананьинские пряслица и бляхи со сценками шествий нескольких зверей посолонь и одиноких хищников, свернувшихся в кольцо, – пример наглядной конкретизации изобразительных мотивов, их «развертки». Вероятно, доминирующие изображения, напоминающие хищников, свернувшихся в кольцо, известных по памятникам Ананьинской культуры, очень близки фигуркам «согбённых» зверей объёмной двусторонней металлопластики. Как полные, так и фрагментарные изображения располагаются в порядке, предугапанном очертаниями предметов, и либо следуют один

за другим по кругу, либо составляют цепочки, подобные спиралам, как бы вращающимся от нас слева направо. Таковы бляхи, изображающие «согбленных» зверей.

Хищник, свернувшийся в кольцо, так и не появился в ломоватовских бляхах, которые изображают двойные и более многочисленные зооморфные образы, вписанные в окружность. В этих окружностях зооморфные существа показаны частично целиком, частично семантически важными фрагментами – профильными головками. Все бляхи представляют животных, в чем облике угадываются черты реальных прототипов – медведей и лосей, а точнее, безрогих лосих. Одна из этих блях представляет медведя, под ногами которого находится голова лося, ориентированная, похоже, в ту же сторону, в какую обращена фигура медведя. Крупная лосиная голова, антиподальная фигуре медведя, позволяет рассматривать происходящее как соперничество двух существ, одно из которых преследует другого. Вторая бляха изображает такого же «согбленного» медведя в полный рост, ниже которого следуют друг за другом профильные лосиные и медвежьи головы, в направлении, противоположном тому, которое определяет главный персонаж. Довольно многочисленную группу составляют бляхи с фигурами зверей, показанными в полный рост.

Отдельные экземпляры блях с полными или фрагментарными изображениями животных показывают последних в несколько необычной ситуации. Располагаемые по-прежнему вдоль окружности, животные обращены навстречу друг другу. Иногда эти антиподальные изображения, как правило, представленные одними звериными головами, располагаются навстречу целой фигуре явно доминирующего животного. В этом плане особенно показательным сравнение двух блях Пешковского клада. В одной из них⁷⁵ внушительная профильная фигура медведя, очень похожего на хищника, свернувшегося кольцом, представляет, скорее всего, кульминацию темы шествия по окружности, которая перерождается в тему противостояния не только и не столько друг другу, сколько символически важному центру, отмечаемому в некоторых отливках соляными знаками. Тема, таким образом, переведена в изобразительную формулу. Высказывая такое предположение, не исключаем иную интерпретацию сценки. На другой бляхе Пешковского клада показана целая фи-

гура лося, визуально и вероятно содержательно равнозначная некогда доминирующему изображению медведя⁷⁶.

Особенно интересна отливка, состоящая из фигуры медведя и четырех небольших головок зооморфных существ, в которых угадывается их принадлежность медведю и лосю. Они «предстоят» разделяющему их центральному почти вертикальному абстрактному знаку в виде хвоста бобра или кукурузного початка⁷⁷. В ряде блях появляются многофигурные сюжеты «поклонения» довольно многочисленной группы животных округлым знакам-символам. При этом очень заметна разнонаправленность их пространственной ориентации. На одной бляхе Усть-Кишертского клада вся группа зверей и птиц обращена головами к «солярному» знаку, расположенному в центре⁷⁸. В овальной бляхе Пешковского клада изображена расположенная параллельно группе зверей в стремительном порыве к такому же символу над их головами⁷⁹. Рассматривая обе бляхи, приходится согласиться с четкой знаковой ориентацией изображенных существ; звери и птицы Усть-Кишертской отливки ориентированы по горизонтальному вектору, тогда как лоси и медведи Пешковской бляхи подчинены пространственной вертикали. Ближайшими аналогами только что описанных пространственных ориентиров можно считать две ажурные отливки зрелого периода Ломоватовской культуры. Бляхи изображают предстоящих друг другу лосей и медведей. Интересно, что в одной из них, Редикорской, между фигурками животных – лося и медведя – помещается выпуклая точка, обведенная рельефным кантом, явно отмечающим сакральный центр, вокруг которого когда-то совершалось шествие и которому предстоят изображенные существа⁸⁰.

Внешне бляхи, датируемые VII–VIII веками, почти однотипны, но существенно отличаются расположением персонажей в изобразительном поле: лоси и медведи соответственно занимают по отношению к центру правую и левую зоны, тогда как в предыдущих отливках они располагались иначе⁸¹. Продолжая тему предстояния зверей, следует отметить, что они приравниваются друг другу внешним сходством. Такова бляха, изображающая двух совершенно одинаковых зверей, по всей видимости, медведей, фигуры которых симметричны по отношению друг к другу⁸². Оригинальность этой бляхи состоит в выборе со-

вершено одинаковых существ, отражающих нечто отличное от их противостояния. Эта бляха с двумя внешне одинаковыми существами, вероятно медведями, стоящими слева и справа от геометрической розетки, находящейся на уровне их морд, также выражает новую тему – «предстояние» зооморфных существ символически отмеченному центру. Выпуклые розетки, иногда с резко выделенными рельефными точками посередине отмечают центр, вокруг которого и совершается определенное действие: не столько противостояние существ друг другу, сколько их предстояние весьма значимому сакральному знаку. Так, в одной из блях Пешковского клада на уровне морд двух медведей размещен овал, разделенный надвое горизонтальной чертой, а ниже, под передними лапами, опрокинутая навзничь еще одна фигурка, внешний облик которой аналогичен экстерьеру предстоящих овалу животных⁸³.

Бесспорно, переходными от архаической к новой формальной и содержательной логике являются две зооморфные бляхи, из которых одна, совершенно круглая, представляет наиболее архаичный вариант⁸⁴. На ее поверхность невысоким рельефом нанесены шесть изображений зверей, одна птица, похожая на гуся, и одна медвежья голова, аналогичная тем, что отмечены в предыдущих бляхах, но, в отличие от них, обращенных к центру, развернутая против центрального «солярного» знака. Бляха обрамлена шнуровидным рельефом, заканчивающимся лосиной головой, ориентированной против часовой стрелки. Сбоку имеется большой наплыв металла, вероятно не удаленный литник, что указывает на ее использование отнюдь не в качестве украшения. С большей определенностью новая тема манифестируется другой бляхой, очертаниями близкой овалу с тремя вертикально стоящими профильными фигурками: слева от нас медведь, в центре хищник, напоминающий собаку, справа лось. Все они устремлены к лучистому диску, расположенному над их головами. Внизу, под ногами явно адорирующих существ, помещены такие же профильные изображения лося с подогнутыми конечностями и голова медведя, повернутая от нас, так же, как и лосиная, слева направо⁸⁵.

Рассматривая произведения плоского одностороннего литья, мы еще не раз встретим подобное. Весьма интересно в них изображение и расположение медвежьих образов, с которы-

ми явно конкурируют показанные в полный рост лосеподобные существа. Медвежьи морды в этих бляхах, располагаемые как бы на периферии сценки, не имеют смысловой связи с остальными персонажами. При дальнейшем знакомстве с другими отливками плоской односторонней металлопластики будут отмечены «отголоски» темы шествий по кругу. Сравнивая эту и предыдущие бляхи, нельзя не заметить, что на одной из них⁸⁶ показан лишь сектор сценки, развернутой на первой бляхе в пределах окружности⁸⁷.

В ананьинской металлопластике особое значение имела тема окружности, которая получила в ломоватовском литье иную пространственную ориентацию, отразившую иную общественно значимую тематику. Фигурки «согбренных» зверей ломоватовской металлопластики лишь внешне напоминают ананьинских «хищников, свернувшихся в кольцо»⁸⁸.

В сущности, фигуры ананьинских и ломоватовских зверей объединяют обрамляющие их окружности. Однако многие, если не все, ломоватовские бляхи изображают не просто шествие вертикально стоящих зооморфных существ один за другим или их противостояние друг другу, а некое сакральное действо в пределах овала или окружности, не всегда изображаемой, но постоянно «воспринимаемой» самими создателями и им современными участниками обрядов. В ряде поздних отливок будут показаны многофигурные шествия вертикально стоящих антропозооморфных и даже зооморфных существ по горизонтальному вектору посолонь в пределах окружности, или ориентация этих существ по еще не отчетливо представленному вертикальному пространственному вектору, расположенному в центре горизонтально ориентированного символического кольца или овала. Точнее, антропозооморфные существа предстают неким символам, замкнутым этой окружностью. Нечто близкое сохранилось в поздних пространственных организациях шаманских культов, о чем подробней будет сказано ниже.

Приемы организации сюжетов ананьинских и ломоватовских блях наводят на мысль об их сходстве с живописными приемами Древнего Египта, где художники изображали пространство, не зная законов перспективы. В ананьинских бляхах преобладает горизонтальный, в ломоватовских – вертикальный пространственные векторы. Нельзя не заметить подчиненность

вертикальному вектору зооморфных образов круглых ломоватовских блях, вектору, давшему свободу их создателям компоновать сюжеты из изобразительных фрагментов. Показательное подтверждение сказанному – круглые бляхи Пешковского клада с противопоставленными фигурам медведей лосиными головами. Те и другие расположены относительно вертикального вектора симметрично и однонаправлено. Это вектор отчетливо проявился в других, возможно несколько более поздних, неоднократно упоминаемых бляхах Пешковского, Усть-Кишертского, Редикорского кладов с зооморфными существами, расположенными в рост слева и справа от астральных символов-знаков.

Подводя некоторый итог сказанному, следует отметить явную последовательность перехода одиночных изображений в групповые сюжеты с довольно отчетливой их ориентацией преимущественно по вертикали. Такая трансформация сюжетов произойдет в последующий формально-содержательный период становления ломоватовской металлопластики.

Следующий стадийный этап развития ломоватовской металлопластики представлен бляхами, главными персонажами которых становятся антропозооморфные и антропоморфные существа. В этой связи нельзя не отметить еще одну, но уже подпрямоугольную бляху из Усть-Кишертского клада с рельефными изображениями медведя и лося⁸⁹. Они расположены вертикально, повернутыми друг к другу в окружении медвежьих и лосиных голов. Они оба – лось и медведь – стоят на фантастическом хтоническом звере. Лось и медведь, противостоящие один другому, показаны в тех же позах и тех же пространственных регистрах, как и персонажи вышерассмотренных круглых и овальных блях. Новым персонажем сюжета стал фантастический хтонический зверь, на котором стоят лось и медведь, нареченный первыми исследователями пермского звериного стиля ящером. Так он и будет именоваться в дальнейшем.

Оригинальность этой отливки состоит в ее завершении двумя профильными, почти барельефными орлиноклювыми головами, фланкирующими фасную антропоморфную личину, по отношению к которым саму пластину следовало бы рассматривать в качестве туловища фантастического пернатого. Ближайшие аналоги подобной интерпретации такого сюжета – круглые гладыновские бляхи в виде птиц, на туловища которых нанесены

изобразительные мотивы⁹⁰. Такие аналогии можно продолжить, рассматривая совершенно круглые пластины того же Гляденовского костыща с выгравированными на них подобными изображениями⁹¹.

Самую многочисленную группу плоской односторонней металлопластики представляют прямоугольные и подпрямоугольные отливки. Они подразделяются на две подгруппы: одни из них представляют сюжеты, пространственно вытянутые в длину, другие, наоборот, сюжеты, ориентированные в высоту. Соответственно этому на них расположены существа, либо следующие друг за другом, либо стоящие один против другого. В отличие от объемной двухсторонней металлопластики, в плоской односторонней функционирует весьма ограниченное количество персонажей. Вследствие строгого отбора из зооморфных существ в нее вошло лишь несколько образов: медведь, конь, лось, хищная птица и фантастическое существо, нареченное ящером.

Ведущими и доминирующими в плоской односторонней металлопластике становятся антропоморфные, а антропозооморфные существа. Антропозооморфные существа по совокупности тех или иных признаков следует отнести к разряду человекоподобных и зверообразных существ. Поскольку, по мнению исследователей, плоские «шаманские» изображения антропозооморфных существ являются одной из специфических особенностей Ломоватовской культуры⁹², было бы уместно рассматривать весь доступный состав памятников, представляющих концептуально единый и однородный комплекс, как состоящий из двух изобразительных групп. В первых обычно преобладают человеческие, во-вторых звериные черты. И те, и другие фигуры обычно показываются в разных позах и соотношениях друг с другом. А. А. Спицын, один из первых исследователей пермского звериного стиля, назвал антропоморфные существа, увенчанные лосиными головами, не отмечая их некоторые специфические особенности, татарским словом «сульде». Однако более тонкие детали требуют внести существенные разграничения. Допустимо применять термин «сульде» к существам с единственной звериной головой, тогда как другие фигуры, показанные «двуглавыми» – из их антропоморфных голов «вырастают лосиные, – условимся называть человекосолями. Ящер – неиз-

менный спутник антропоморфных и антропозооморфных существ. Он постоянно располагается внизу под их ногами, отсутствуя только в исключительных случаях. Существа с антропоморфными признаками либо «едут» на нем, либо попирают его, а скорее «шагают» по его спине в отведенном им направлении⁹³.

В соответствии с сюжетными вариациями сложилось несколько весьма устойчивых и постоянных групп. Ввиду однообразия не стоит описывать все изделия. Имеет смысл рассмотреть характеристики персонажей и образуемых ими сюжетов. Так как каждая группа варьирует примерно один и тот же изобразительный репертуар, резонно выделить исходные «первозлементы» и проследить последовательность их модификации по мере становления более сложных систем. Такими «первозлементами» рассматриваемых произведений стали профильные и фасные фигурки антропоморфных и антропозооморфных существ, изображаемых с подчеркнуто звериными признаками.

Все бляхи с одиночными изображениями антропоморфных и антропозооморфных существ представляют собой вытянутые вверх пластины, оформленные слева и справа шнуровыми полосками⁹⁴. Иногда бляхи сопровождаются не шнуровыми, а гладкими полосами. Нередко шнуровая полоска проходит внизу, перпендикулярно боковым сторонам, образуя обрамление, подчеркивающее прямоугольную форму предметов. В некоторых бляхах шнуровая полоска внизу получает округлые очертания, что в совокупности со скругленным верхом придает изделию почти овальную форму. Такие обрамления плоской односторонней металлопластики – скорее всего рудиментарное явление. У подавляющего большинства изделий внизу шнур отсутствует. Тем не менее, сохраняется округлость этой части, как бы напоминающая то, что эти предметы ведут свое начало от форм, близких к овалу или окружности. В ряде случаев шнуровая полоска проходит по спине ящера, отделяя, тем самым, антропоморфные фигурки в особую часть.

Довольно самостоятельную группу плоской односторонней металлопластики образуют подпрямоугольные бляхи с вертикально стоящими одиночными человекоподобными фигурками, увенчанными огромными профильными мордами лосей. В целом эти рельефно-скульптурные образы можно воспринимать в виде шествия человекокопий вдоль горизонтального вектора. В

то же время вся сюжетная группа может пониматься как соотношение главного антропозооморфного существа с вертикальным и горизонтальными пространственными векторами. Морды сохатых либо «произрастают» непосредственно из плеч, либо действительно венчают антропоморфные фигурки, «вырастая» из их голов. Эти фигурки, имеющие существенные различия, как было сказано выше, условно названы человеколосями и сульде. Отливки с одиночными изображениями человеколосей и сульде обычно датируются VI–VII веками; они как бы предшествуют многофигурным бляхам VII–VIII веков. В зависимости от характера завершения, изображаемые существа подразделяются на два вида, в каждом из которых преобладают либо антропоморфные, либо зооморфные признаки. В подавляющем большинстве у антропоморфных и антропозооморфных существ под ногами располагаются фигурки хтонических зверей, так же условно названных ящерами. Таким образом, каждая бляха воспроизводит сюжетно организованную сценку с участием не одного, а как минимум двух персонажей.

К первому типу таких изображений относятся фигурки существ со строго профильными антропоморфными головами, из темени которых произрастают такие же профильные лосиные морды, нередко показанные на длинных шеях⁹⁵. Обособляя этот тип антропозооморфных существ, назовем их человеколосями. У фигурок этого типа лосиные морды непосредственно сливаются с теменем, напоминая тем самым экзотические головные уборы. Что касается их туловищ, рук и ног, то они зачастую изображаются в фас, отчего антропоморфная фигурка предстает перед нами как бы с двух точек зрения или, как принято говорить, в «скрученной перспективе».

К однофигурным изображениям человеколосей примыкают бляхи, которые следовало бы рассматривать в группе произведений с многофигурными сценками. Такова бляха в виде человеколоса с птичьими крыльями, из которых как бы прорастают две антропоморфные головы, увенчанные лосиными⁹⁶.

Второй тип блях отличается от первого тем, что антропоморфные существа имеют только лосиную голову, сочлененную с туловищем посредством длинной, иногда изящно выгнутой шеи. Так у этих существ более откровенно выражены зооморфные признаки; у них профильные лосиные головы выра-

тают непосредственно из фронтально обращенного к зрителю антропоморфного туловища. Этот тип антропозооморфных существ условимся именовать сульде⁹⁷.

Изображения первого и второго типов в общих чертах повторяют друг друга, а ряд заметных отличий показывает, что перед нами, скорее всего, два разных символических образа.

Человеколоси и сульде обычно изображаются со всеми конечностями, но у некоторых человеколосей иногда вместо рук имеются одно и даже два крыла. В пермских бляхах и бляхах из бассейна р. Ухты наряду с двухкрылыми встречается примерно такое же количество однокрылых существ⁹⁸. В Верхнем Прикамье преобладают изображения существ с одним крылом, располагаемом обычно на месте когда-то находившейся сзади руки. Редкий вариант представлен бляхой Усть-Кишертского клада, где существо показано с двумя поднятыми вверх руками и с опущенными вниз крыльями, «вырастающими» из локтей⁹⁹. Обычно крылатыми изображаются человеколоси. Но также известны фигурки крылатых сульде. Птицекрылые сульде встречаются в многофигурных сценках, о которых еще предстоит разговор. Значительная часть человеколосей и весьма небольшая часть сульде показаны с раскинутыми в стороны руками, слегка согнутыми в локтях. Создается впечатление, что существа как бы взмахивают руками с крыльями, готовые то ли взлететь вверх, то ли спуститься на землю. Не исключено, что бляхи с одиночными фигурками крылатых сульде существовали в плоской односторонней металлопластике, но по неизвестным причинам до нас не дошли.

В ряде блях одна рука или заменяющее руку крыло антропоморфного существа показывается опущенным вниз, тогда как вытянутая вперед другая рука сохраняет прежнее положение. Нередко вдоль туловища опущены обе руки, что придает фигуркам статичность. Не столь разнообразно положение ног. Почти все профильные фигурки человеколосей и некоторые фигурки сульде показаны как бы шагающими с широко расставленными конечностями, часто оканчивающимися вместо человеческих ступней раздвоенными копытами¹⁰⁰. Завершение ног человеческими ступнями или звериными копытами одинаково встречаются у человеколосей и сульде. Весьма знаменательно,

что с человеческими ногами обычно изображаются динамичные существа ранних блях.

Известны изображения, у которых одна, обычно выдвинутая вперед нога имеет человеческую ступню, другая – раздвоенное копыто. Немало человеколосей и сульде показано с ногами в виде прямых полосок¹⁰¹. Их обычно датируют VII–VIII веком. Одиночные изображения человеколосей и сульде вначале датировались VI–VII веком. На этом основании они считались предшественницами многофигурных блях VII–VIII веков. Впоследствии датировка была уточнена. Бляхи с одиночными фигурками стали датироваться VII–VIII веком¹⁰². Вероятно, такими же поздними являются отливки, где у антропоморфных существ совсем отсутствуют нижние конечности. Такова, например, бляха с почти профильным и оттого как бы одноруким существом, туловище которого непосредственно сливается с фигуркой ящера. То или иное расположение конечностей, немаловажное в изъяснении изображенного, обусловлено позами самих существ и в немалой степени зависит от способа построения фигурок. Обычно человеколосы и сульде показаны в так называемой «скрученной перспективе». При этом у широко шагающих с поднятыми вверх руками человеколосей и сульде преобладает профильное расположение ступней. При знакомстве с такими «динамизированными» фигурками возникает ощущение движения, направленного слева направо мимо зрителя¹⁰³.

Наряду со строго профильными существуют одиночные фигурки сульде в почти фронтальных разворотах с симметричным соотношением левой и правой сторон, что придает их позам известный репрезентативный момент. Подобные фигурки, очевидно, тяготеют к фронтальным изображениям, которые будут рассмотрены ниже. Под ногами всех человеколосей и сульде, за редкими и очевидно поздними исключениями, находятся профильные фигурки хтонических зверей, отделяемых от вышестоящих существ шнуровыми полосками. Эти полоски обычно располагаются над ящером¹⁰⁴. Иногда шнур проходит внизу под его брюхом¹⁰⁵.

В нескольких дублирующих друг друга отливках фигурки человеколосей окружаются лосиными и медвежьими головами, а также изображениями как бы согнувшихся зверей, внешне похожих на медведей и птиц. Особенно выделяются четыре бля-

хи Пешковского клада, три из которых почти буквально повторяют друг друга¹⁰⁶. Одна из блях, происходящая из Верхнего Прикамья, видимо отлитая по одной с ними модели, была пущена в обиход без последующей обработки; у бляхи не удалены литники и подтеки металла с лицевой стороны¹⁰⁷. На некоторых бляхах представлены профильные человеколоси, стоящие на ящерах, чьи туловища, изогнутые под прямым углом, «взметнулись» вверх как бы в порыве экстаза. Этот порыв подхватывают и продолжают гибкие «синусоидные» фигурки антропоморфных существ¹⁰⁸. Показанные на этих бляхах действие и персонажи, окружающие человеколосей, напоминают о круглых бляхах со сценками адорации, и, может быть, действительно представляют их дериват. Последующие отливки нередко сохраняют отмеченный в только что рассмотренных бляхах динамизм изображенных существ, который, однако, постепенно угасая, сменяется статикой¹⁰⁹. Фигурки человеколосей и ящеров занимают теперь строго вертикальное (челоколоси) и, соответственно, горизонтальное (ящеры) положение. Одновременно сокращается число «спутников» антропоморфных существ. Из бывшего «пантериона» остается лишь одна, как правило, медвежья, голова, располагаемая либо позади, но чаще всего впереди, под вытянутой рукой человеколоса¹¹⁰.

Крайне редко, в единичных случаях, под вытянутой вперед рукой человеколоса помещена антропоморфная личина. Она показана в профиль и обращена к центру, куда как бы устремляется и человеколось¹¹¹. Со временем число этих персон сводится к минимуму, до двух фигурок – антропоморфного существа и ящера, – необходимых и достаточных для изъяснения темы. Предположение о жертве, якобы приносимой человеколосем, отпадает. Профильная антропоморфная голова, обращенная ему навстречу, находится на значительном расстоянии. Вскоре человеколось отойдет в сторону. Его место займет антропоморфное существо. Независимо от того как располагались антропоморфные существа – в профиль или в фас – они непременно ориентированы в одну сторону, посолонь, на что непременно указывает лосиные морды, «вырастающие» из их голов. В ту же сторону ориентирована фигура ящера.

Довольно многочисленную, иконографически разнородную группу составляют бляхи с фронтальными, заметно вытяну-

тыми вверх фигурами антропоморфных персонажей. Их можно подразделить на два типа. В одном антропоморфном персонаже сопутствуют существа с признаками птиц, в другом – зверей, преимущественно, лосей. В целом же очертания блях обоих типов повторяют очертания выше рассмотренных изделий. Однако следует отметить их весьма существенные формальные различия. Сюжеты с человеколосьями определенно составлены из отдельных изобразительных и орнаментальных мотивов, присоединяемых один к другому в линейной последовательности. Бляхи с изображением птиц отмечены повышенной плотностью; при их изготовлении действовал не способ присоединения одного элемента к другому, а метод наложения, при котором один изобразительный мотив накладывается на другой. Несколько необычными выглядят бляхи в виде антропоморфных существ, соотносенных с изображениями пернатых¹¹². Нередко заостренные кверху и книзу, они имеют «ланцетовидные» очертания, напоминающие абрис пернатых, показанных анфас. В этом отношении весьма показательна Пешковская бляха¹¹³. Она изображает окаймленную шнуром орлиноклювую птицу, на туловище которой, как бы поддерживаемая ее крыльями, находится большеголовая фронтальная антропоморфная фигура. Она показана со сложенными на груди руками и прямыми сомкнутыми ногами, заканчивающимися ластообразными лапами, которые одновременно обозначают как бы и хвост пернатого. Интересна одна деталь – треугольник между ногами, заставляющий полагать, что так представлено женское существо.

Почти такое же соотношение содержательно самостоятельных мотивов – антропоморфных существ и птиц – демонстрируют другие бляхи того же времени. В отдельных случаях отсутствует обязательное для подобных сюжетов изображение ящера, зато сохраняется шнуровая полоска, обрамляющая изображения. Как можно заметить, многие птицевидные бляхи представляют пернатых не только и не столько осеняющими, сколько несущими на себе антропоморфные существа. Пешковскую бляху почти в точности повторяет Филатовская бляха «ланцетовидных» очертаний¹¹⁴. Но она вместо птицы представляет большеголовую фасную антропоморфную фигуру, обрамленную со всех сторон шнуром и увенчанную «коронай», заменившей, по видимому, орлиноклювую голову. Ступни антропоморфного

существа Филатовской бляхи обращены внутрь. На них нанесены почти треугольные «глазницы» с выпуклыми зрачками, которые отмечают, вероятно, некогда присутствующих здесь хтонических зверей. Между полусогнутыми руками и широко расставленными ногами этого существа находится еще одна антропоморфная фигурка, подобная той, что изображена между крыльями птицы Пешковской бляхи. В Филатовской бляхе, как и в Пешковской, отсутствует хтонический зверь. Птицевидные бляхи изображают антропоморфное существо с непропорционально большой и широколицей головой. «Личины», привлекающие особое внимание, вполне сознательно выделены масштабно как основные сюжетные и содержательные элементы. Не менее интересна трактовка самих фигур с почти прямоугольными, заметно расширяющимися в бедрах телами с расставленными ногами, между которыми находится треугольный лобок. По всей вероятности, в бляхах представлены особи женского пола. В этом смысле интересна половая принадлежность центральных антропоморфных существ. О том, что здесь представлены существа женского пола можно догадываться по некоторым характерным деталям. Пожалуй, самая примечательная черта в их облике – постановка ног со слегка или значительно вогнутыми внутрь коленями. В тех случаях, когда у фронтальных антропоморфных фигур показаны ступни, они с тем же постоянством обращены внутрь.

Интереснейший вариант предлагают явно поздние бляхи с изображениями пернатых, которые при беглом взгляде кажутся фрагментарными, но на самом деле являются основой, на которой развернут сюжет¹¹⁵. Прямоугольные бляхи изображают антропоморфные существа в позе адорации в сопровождении зооморфных существ на фоне, явно принадлежащем пернатым. Бляхи отличают такие, далеко не второстепенные детали, как рельефные головы трех пернатых, расположенные в самом верху и как бы венчающие антропоморфные персонажи. Одна из этих блях представляет очень динамичную сценку, заслуживающую повышенного внимания. Бляха изображает антропоморфное существо с широко разведенными полусогнутыми и поднятыми вверх руками и так же показанными ногами, между которыми особенно заметно выступает лобок. Существо не стоит, а восседает на двуглавом ящере. Из его плеч «вырастают» две челове-

колосинные головы, повернутые друг к другу. Привлекает внимание весьма важная деталь: над головой антропоморфной фигуры находится явно астральный символ.

Почти аналогичный мотив предлагает вторая бляха с вертикально стоящей антропоморфной фигурой в такой же позе адорации и так же увенчанной тремя рельефными головками птиц. На плоской сплошной поверхности этой бляхи, под средней птицевидной головой, выгравированы когтистые лапы, характерные для многих подобных сцен. Вертикальные волнистые линии слева и справа от лап обозначают, по-видимому, оперение птиц, показанных слева и справа от центра. Похоже, что именно от них вниз спускаются волнистые линии, возможно, обозначающие их крылья. В таком случае пластинку в целом можно рассматривать как туловище фантастической трехглавой птицы. На этом туловище выгравирована фронтальная антропоморфная фигура с высокоподнятыми руками и широко расставленными ногами, у которых вместо ступней показаны обращенные в разные стороны ящеры. Над огромной личиной антропоморфного существа находятся две повернутые друг к другу лосиные морды. Они вздымаются высоко вверх на длинных шеях, так что между ними оказывается средняя орлиноклювая голова; лосиные морды как бы фланкируют ее. По сути, морды лосей, осеняющие антропоморфную фигуру, уже отделены от нее: они включаются в орнаментально-изобразительный ряд как вполне самостоятельные элементы. Примечательно, что однотипные птицевидные и человеколосиные образы ломоватовской металлопластики найдены в территориально удаленных друг от друга комплексах, что наводит на мысль о том, что их «физиологические» различия мотивированы не пространственными, а временными факторами. О явно доминирующем временном факторе можно судить, знакомясь с отливкой с р. Андюга Троицко-Печорского района Коми АССР, изображающей фронтальную фигуру антропоморфного существа с предстоящими ему сульде на фоне птицы¹¹⁶. Эта бляшка, подтверждающая доминанту вертикального вектора, подробно рассмотрена далее, в разделе, отведенном многофигурным сюжетам металлопластики.

Выше рассмотренные бляхи составляют особую группу сюжетов плоской односторонней металлопластики, в которых особенно значимой станет подчеркнутая вертикальность прямо-

стоящих фронтальных, в основном антропоморфных фигур, сопрягаемых с птицами. Они образуют некую иконографическую целостность, которая вбирает в себя отдельные специфические признаки предыдущих отливок. Интересны некоторые подробности в изображении антропоморфных существ. В ряде блях центральная фигура, увенчанная птицей, изображается с широко расставленными ногами, между которыми четко обозначен треугольный лобок. Половую принадлежность изображаемых существ очень четко представляют персонажи других блях, в которых возобладают антропоморфные признаки. Они будут изображены в позе «фертом», подчеркнута обнаженными, с «зияющими» вульвами. Подробнее о них будет сказано ниже. Нельзя не отметить и такую подробность, как расположение верхних конечностей обычно в двух позициях; они либо резко подняты вверх и согнуты в локтях, как бы в жесте адорации, либо лежат на бедрах, отчего фигура приобретает позу «фертом». Весьма показательный ряд отливок представляют антропоморфные фигурки, почти полностью лишенные зооморфных черт.

В настоящий момент необходимо рассмотреть тип изделий, представленный сугубо антропозооморфными существами – человеколосями и сульде, представив каждый тип изображений в отдельности. Первыми следует назвать одиночные строго фронтальные фигурки человеколосей с туловищами, показанными «анфас», и профильными лосиными головами. Эти персонажи из-за двойственности их формальных решений можно отнести к промежуточным – между сугубо профильными и строго фронтальными фигурками. Сами вещи можно считать прототипами блях, близких той, которая представляет фронтальное изображение антропоморфного существа с поднятыми почти на уровень головы руками¹¹⁷. Над его строго фронтальной личиной помещена профильная морда лося в традиционном повороте слева направо.

Фронтальность как особый прием была присуща мужским и женским фигурам Гляденовского костыща, среди которых есть экземпляры, сочетающие антропоморфные и зооморфные признаки¹¹⁸. Такое парадоксальное сочетание фронтальной и профильной проекции объясняется, по-видимому, не только трудностями изображения лосиной головы «анфас», но и сложением новой трехчастной системы с мотивом предстояния са-

кральному существу. Смысл отмеченного явления в какой-то мере раскрывают бляхи с одиночными антропоморфными фасными фигурками, увенчанными лосиными мордами, которые одновременно служат завершением одной из полос шнурового обрамления. Несколько необычный вариант предлагают бляхи с двумя симметрично расположенными мордами лосей, «вырастающими» из плеч и голов фасных антропоморфных фигур¹¹⁹. Определенный тип трансформации одиночных изображений в многофигурные демонстрирует бляха с фертообразной антропоморфной фигуркой, руки которой, однако, лежат не на бедрах, а прижаты к груди¹²⁰. Из-под рук этого существа ниспадают волнистые линии, означающие либо крылья, либо пряди волос, но, может быть, и струи воды. Такие детали, то ли в виде крыльев, то ли в виде волн, встречаются на других фронтальных изображениях антропоморфных существ¹²¹

Необычные варианты, почти выпадающие из разряда одиночных изображений, представлены бляхами с фронтальными антропоморфными фигурками, увенчанными парой симметричных лосиных голов¹²². Одна из таких блях, почти овальная, изображает антропоморфное существо в позе «фертом». Из его головы как бы вырастают две лосиные головы, обращенные друг от друга в противоположные стороны. Под ними расположены: слева от нас лосиная, справа медвежья головки. Весьма интересно расположение ног антропоморфного существа. Они расположены слегка вогнутыми, как это вообще присуще женским фигурам. Немаловажная деталь заставляет принять этот образ как женский; между раздвинутыми ногами, скорее всего, показан лобок. Вторая почти квадратная бляха представляет антропоморфное существо с широко раскинутыми, почти горизонтально ориентированными ногами, отчего оно кажется восседающим на двуглавом ящере. Руки, приподнятые вверх, демонстрируют позу «адорации».

Бляхи с достаточной определенностью демонстрируют новую тему – тему предстояния зооморфных существ центральному антропоморфному персонажу, тем самым как бы предваряя развитие нового сюжета. Эту новую тему явно представляет бляха, в которой две лосиные морды, обращенные навстречу друг другу и как бы вырастающие из темени антропоморфного существа, почти сливаются мордами со шнуровыми полосками,

становясь при этом своего рода обрамлением центральной фигуры. В бляхе нет обычного ящера. Его заменяют два зверя, как бы припавшие к стопам главного персонажа¹²³. Помимо сказанного, в подобных бляхах наблюдается процесс освобождения центральных образов от зооморфных признаков, тогда как зооморфные фигурки, нередко получая изобразительную конкретность, становятся почти самостоятельными, но явно вспомогательными единицами. Так, сюжеты перечисленных блях с изображениями центральных и периферийных существ образуют многофигурные сценки¹²⁴.

Особую группу ломоватовской металлопластики представляют многофигурные вертикально и отчасти горизонтально ориентированные отливки. Из этого ряда, предваряя события, выделяются бляхи с изображением трех антропозооморфных существ¹²⁵. Центральный персонаж в одной из блях предстает в позе «фертом», подчеркивающей репрезентативность центрального человеколосья. В качестве примера основательного освобождения от зооморфных признаков достаточно привести более ранние бляхи, датируемые VII–VIII веком. Они несколько выпадают из рассматриваемой группы, но, тем не менее, наглядно демонстрируют процессы, показательные для описываемого предметно-изобразительного комплекса. В самом центре этих блях изображены фасные антропоморфные фигурки, увенчанные лосиными головами. Они вырастают из черепов, их ноги показаны с раздвоенными звериными копытами¹²⁶. Центральные существа слева и справа фланкируют человеколосья; у некоторых одна из рук заменена птичьим крылом.

Многофигурные горизонтально и вертикально ориентированные отливки – самые интересные произведения рассматриваемого периода ломоватовской металлопластики. С одиночными профильными изображениями человеколосьей и сульде перекликаются фигурки существ, шествующих в затылок друг другу. Число таких фигурок колеблется от двух до семи¹²⁷. Внешне они ничем не отличаются от отливок с одиночными изображениями, но в многофигурных сценках показываются только человеколосья. Нами не встречено ни одного изображения сульде. Повидимому, повышенное внимание к антропоморфным персонажам имело свои основания. Так, вероятно, осуществлялся переход к изображениям крылатых человекообразных существ. Их

верхние конечности опущены вдоль туловищ, причем одна рука, обычно находящаяся позади, заменена крылом. Нередко под обращенными вперед руками располагаются головки лосей. Ноги человеколосьей заканчиваются раздвоенными копытами и, в очень редких случаях, когтистыми звериными лапами. В большинстве фигур антропоморфных существ ниже живота находятся заостренные выступы, означающие либо концы одежд, либо возбужденные фаллосы¹²⁸. В длинных колоколовидных юбках, бесспорно, показаны женские существа¹²⁹. Многофигурные бляхи в виде «подпрямоугольных» пластин в зависимости от числа представленных персонажей подразделяются на две группы: сравнительно небольшая часть с двумя или тремя фигурами вытянута в высоту, а с большим числом персонажей, от трех до семи, ориентирована по горизонтали, в длину¹³⁰.

Исключительный экземпляр представляет собой отливка соседнего с Верхним Прикамьем этнокультурного региона Коми АССР, представляющая двух шествующих по горизонтали антропозооморфных существ. Между ними располагаются две вертикальные, обращенные вверх, скорее всего, медвежьи головы¹³¹. У некоторых антропозооморфных существ вместо обеих рук появятся птичьи крылья¹³².

Группу памятников, тематически близкую предыдущей, образуют односторонние отливки, также изображающие от одной до семи профильных фигурок, преимущественно человеколосьей, восседающих на спинах фантастических животных. Бляхи с «всадниками» подразделяются на круглые, овальные и «подпрямоугольные», трапециевидные, окаймленные по периметру шнуром или гладкой полоской. К редким экземплярам относятся бляхи с всадниками, сидящими на спине хтонического существа. На подвеске с р. Ухта два антропоморфных существа восседают на ящере, вытянув ноги вдоль его спины¹³³. Эта объемная отливка своими техническими характеристиками сближается с такой же объемной подвеской Пермского региона, изображающей антропоморфное существо восседающим на ящере с опущенными ногами¹³⁴. Нельзя не отметить временные и соответствующие формальные различия литья. Интересные варианты рассматриваемого мотива представляют округлые бляхи, сюжеты которых дают основания расположить их в том порядке, в каком они, возможно, эволюционировали. Этот ряд открывает геометриче-

ски безупречная круглая бляха, изображающая свернувшегося в спираль фантастического зверя с мордой хищника и туловищем змеи¹³⁵. Его брюхо и хвост покрыты поперечными полосками, а хребет оторочен шнуром. Морда зверя соприкасается с обращенной навстречу головой медведя, как бы исторгаемой из пасти двуглавого ящера, расположенного в самом низу. В кругу, образованном змееобразной фигурой, представлены три профильные антропоморфные головы, являющиеся, в сущности, главными атрибутами. Эти головы и ящер воссоздают в сущности своеобразных «всадников», совершающих сакральное шествие. В другой полукруглой бляхе представлено антропоморфное существо с раскинутыми в обе стороны руками и широко расставленными ногами, восседающее на ящере¹³⁶. Над его головой, как бы вырастая из нее, изображен змей, а шнуровая полоска отделяет его, центральный персонаж, и три профильные антропоморфные личины (две за спиной, одна впереди «всадника»), от ящера. Все три существа, обращенные посолонь, напоминают о сюжете предыдущей отливки. Бляха почти полностью обрамлена тремя гладкими полосками, подобием полукруглой «крамы», замкнутой внизу шнуром. Стоит ли напоминать, что описываемые отливки напоминает тему «хищника, свернувшегося в кольцо», сложившуюся еще во времена предшествующих культур.

Так же построены другие отливки этой группы. Исключительная среди таких изделий круглая бляха из Верхнего Прикамья воспроизводит своеобразно интерпретированный мотив всадника, попирающего хтоническое существо¹³⁷. Внутри окружности, образованной шнуровой полосой, расположены профильные фигурки человеколось и под ним – двуглавого ящера. Человеколось показан с раскинутыми руками, с широко расставленными ногами, в повороте посолонь. Его облик и поза повторяет облики и позы многих выше названных антропоморфных существ. Необычность этого антропоморфного существа состоит в том, что его голова, руки и ноги завершаются профильными мордами сохатых, и вся эта группа образует подобие сегнерова колеса, воссоздавая, в сущности, солярный символ-свастику.

Заканчивая разговор о круглых и округлых бляхах, датированных VII–VIII веком, нельзя согласиться с кажущимися смыс-

ловой однозначностью и одновременностью происхождения сюжетов. Их сближает окружность, но в ней присутствуют не только одновременные персонажи; она «сопровождает» семантически разные темы. Достаточно сравнить ананьинские и ломоватовские бляхи с зооморфными образами, чтобы заметить, как на одинаково плоской поверхности, замкнутой окружностью, происходят различные временные события. Эта одновременность особенно отчетливо проявляется в круглых и овальных бляхах с антропоморфными образами Ломоватовской культуры. Кстати, многие современные культы используют символ круга с общим для них значением ограждающей, защищающей, отчуждающей категории, не всегда зависящей, а то и вовсе не зависящей от фактора времени. В одной и той же пространственной модели (сфере) могут совершаться одновременные процессы, в чем можно убедиться, знакомясь хотя бы с архаическими шаманскими и современными религиозными культами. Особенно следует отметить своеобразное окаймление в виде шнура.

Оригинальные варианты представляют овальные и почти прямоугольные отливки, принадлежащие Ломоватовской культуре. Тематически наиболее близки им две дублирующие друг друга бляхи Усть-Кишертского клада. Бляхи, вытянутые в длину, представляют собой хорошо выявленный овал, обрамленный рельефной полоской шнура, внутри которого находятся четыре профильные фигурки человеколось, восседающих на спине двуглавого ящера¹³⁸. Перед широко раскрытой пастью последнего расположена медвежья голова, отделенная от всадников полукруглой шнуровидной полоской. Таким образом, здесь встречается набор тех же, что и в круглых бляхах, изобразительных мотивов, но преобразованных в иной силуэтно аппликативной манере.

Следующие, почти прямоугольные отливки продолжают ту же тему, но уже затронутую процессом формализации, неизбежной при столь длительном бытовании накануне перемен в самой культуре, которые неизбежно открывает время поисков новых символов и знаков. Пожалуй, к сюжетно более обстоятельной можно отнести почти прямоугольную бляху с изображением семи крылатых человеколось, «попирающих» около тринадцати голов ящеров¹³⁹.

Но в трактовке человеколосей заметны серьезные перемены; их ноги вместо ступней заканчиваются, вернее, сливаются с мордами ящеров¹⁴⁰. Довольно значительные формальные новации представляет овальная бляха с изображением семи лосиных голов, «столкнувшимися» с семью мордами, исторгнутых из пасти ящера, расположенного, что весьма удивительно, в направлении, «поперечном» сюжету. Лосиные головы горизонтально «возлежат» на хтоническом звере¹⁴¹.

Процессом откровенной схематизации отмечены бляхи явно позднего периода развития объединившей их темы. Так, в явно дублирующих одна другую бляхах их причудливая вязь лишь при внимательном рассмотрении обретает очертания семи профильных фигурок человеколосей, заполняющих верхнюю часть горизонтально вытянутой отливки. Внизу под ними расположено семь смыкающихся друг с другом голов явно хтонических существ. Из пасти крайней головы, находящейся справа от нас, «извергается» профильная медвежья морда, по-видимому, обязательная в таких сценках. Весьма необычна бляха с изображением семи головок лосей, под которыми расположены семь морд ящеров. И те, и другие обращены не в общепринятом подобными сюжетами направлении – посолонь, а в противоположную сторону¹⁴². По-видимому, этот последний ряд блях отражает процесс сокращения семантически второстепенных изобразительных звеньев, отразившийся и в других сюжетах, разговор о которых будет ниже.

Не менее выразительную сюжетную группу составляют бляхи с всадниками, восседающими на фантастических лосях и лосе-конях. Мотив всадника на коне появляется гораздо раньше, чем сюжеты «ленточного» типа; он появляется еще в ананьинскую эпоху¹⁴³ и распространяется в гляденовское время¹⁴⁴. Всадники, скорее всего, всадницы, на конях сосуществуют в сопредельных прикамских культурах, в частности, в «зверином стиле» коми-зырян.

Бляхи с всадниками представляют ажурные овальные или близкие к овалу отливки: некоторые из них обведены по контуру шнуровыми и гладкими полосками. Другие не имеют обрамления, но сохраняют зооморфный «бордюр», составленный из головок лосей¹⁴⁵. Бляхи почти однотипны, но разнятся количеством и обликом персонажей. Так, на одной из Усть-

Кишертских блях всадник восседает, положив ногу на спину сохатого, держа в вытянутой вперед руке звериную голову¹⁴⁶. Вместо другой руки, обычно отставленной за спину, находится огромное крыло, ниспадающее на круп лося. Голову всадника венчает профильная, то ли звериная, то ли птичья голова. Такая же голова, соединенная посредством крыла с головой главного существа, находится над теменем сохатого. Внешне всадник весьма напоминает человекокошей предыдущих изделий. Лось с антропоморфной личиной на груди «шагает» по спине рыбообразного, явно хтонического зверя, чья раскрытая пасть «исторгает» четыре, вероятно, лосиные морды. Эти последние, составляя вместе с ящером непрерывную ленту, образуют зооморфный «фриз», замыкающий сценку снизу и спереди. Сзади этот фриз завершался ныне почти полностью утраченным длинным и узким хвостом, несвойственным реальному сохатому. Изобразительно-смысловой доминантой бляхи, скорее всего, является фантастическая фигурка лося, чье гибкое поджарое туловище с большим ланцетообразным крылом напоминает упругую синусоиду, а широко расставленные ноги – радиусы сходящейся к центру несколько деформированной окружности с вписанной в нее сценкой. Остальные антропоморфные и зооморфные персонажи занимают довольно скромное место.

Этой бляхе, казалось бы, вторит еще одна отливка, изображающая массивную фантастическую, фигуру трехглавого лося, мерно идущего по фризу из хтонических голов¹⁴⁷. На хребте и на одной из трех голов сохатого расположилось семь профильных зооморфных морд с широко раскрытыми пастьями, напоминающими морды птицесобак двухсторонней объемной металлопластики. Эти морды как бы вырастают из лосиных голов, выгравированных на туловище трехглавого зверя. Одна такая морда «вырастает» из профильной антропоморфной личины, располагаемой на спине лося и, возможно, напоминающей о некогда восседающем здесь всаднике предыдущей отливки (см. ГЭ-559/28). Обе бляхи случайно или намеренно повреждены; у обеих отсутствует задняя часть, вероятно, заканчивающаяся пышным хвостом (см. ГЭ-560/1). От хвостов сохранились фрагменты, позволяющие реконструировать изображения. Схематичная «силуэтно-аппликативная» трактовка уподобляет литые бляхи поделкам, высеченным из тонких металлических полос.

Тему всадника, едущего на лосе-коне в предуказанном обрядом, скорее всего, канонизированном направлении, развивает оригинальная бляха¹⁴⁸. Эту отливку нет оснований считать слишком ранней, так как именно в поздних вариантах мы видим отчетливо формализованные системы. В шнуrowидную овальную рамку, на самом деле представляющую собой многоглавое змееподобное существо, свернувшееся в кольцо, из пасти которого исторгается цепочка из десяти звериных голов, (из которых три обращены в противоположную сторону посолонь), вписана грациозная лосиная фигурка с пышным конским хвостом. На спине, оседлав лосе-коня и опираясь одной рукой на его круп, а другой касаясь за гривку, восседает антропоморфное существо. Семь профильных, вертикально поставленных лосиных морд (две спереди и пять сзади этого существа), образуют горизонтально ориентированный ряд. Этот ряд замыкают летящая впереди лось на уровне его груди орлиноклювая птица и расположенный сзади хищный зверь, скорее всего, медведь, то ли карабкающийся по спине лосе-коня, то ли подталкивающий его вперед.

Той же теме всадника, восседающего на звере, посвящена и поздняя бляха, которая отличается от предыдущих большей условностью¹⁴⁹. Лось больше похож на кошачьего хищника. В сценке отсутствует нижний зооморфный регистр. О нем напоминают лишь звериные головки, заменившие копыта лосеподобного существа. Не менее радикально изменились другие персонажи. Теперь от бывшего количества антропоморфных и зооморфных существ осталась только одна профильная человеческая личина и три такие же профильные звериные морды, расположенные, как прежде, на спине шествующего мимо нас, слева направо, лось. Завершая разговор, следует отметить, что в отличие от блях с всадниками на хтонических существах, где имеются дублетные экземпляры, отливки со всадниками на фантастических лосях не дублируются. Все они – уникального изготовления, что, на наш взгляд, указывает на их стадийно более раннее происхождение.

Обширную группу плоской односторонней металлопластики составляют сюжеты «предстояния» антропозооморфных существ сакральному центру. В основном это ажурные отливки с двумя профильными фигурками человекокопосей, обращенных

лицами друг к другу и предстоящих иногда зрительно ничем или никем не заполненному центру¹⁵⁰. Своими позами и жестами человеколоси напоминают танцующую пару. Фигурки почти зеркально повторяют друг друга. Под ногами обоих существ помещается фигурка ящера в повороте от нас слева направо. Ящер, вероятно, ориентирован на ту точку, к которой обращены и человеколоси. Подробней об ориентирах человеколосей и ящеров будет сказано ниже. В большинстве экземпляров человеколосям и сульде сопутствуют одноглавые ящеры. Но встречаются отливки с двуглавыми хтоническими существами. Нередко хтонические существа вовсе отсутствуют.

Интересный вариант представляет мотив предстояния двух профильных человеколосей находящемся посередине столбику со сквозными прямоугольными отверстиями¹⁵¹. В этой отливке так же, как и в предыдущих бляхах, лосиные морды, вырастая из голов антропоморфных существ, образуют, смыкаясь, свод, заостренный наподобие арки. Человеколоси показаны в несколько необычных позах, слегка откинувшимися назад, согнувшимися в поясе. Они изображены со всеми конечностями. Одна рука каждого из них согнута в локте и выставлена вперед, касаясь так же расположенной руки противоположной фигурки, но за спиной каждой из них вместо рук показаны опущенные вниз крылья. В сценке отсутствует хтонический зверь. Вместо него внизу бляхи находится шнур. Скругленные низ и верх придают отливке овальные очертания.

На одной бляхе с человеколосями, предстоящими ничем не заполненному центру, один из них, что слева от нас, показан в платье, что подчеркивает женскую суть образа¹⁵². Необычность этой отливки состоит в том, что ящер показан в необычном повороте в другую, левую от нас сторону. На этой же стороне находится женоподобное существо. Трудно сказать, не случайный ли это дефект этой отливки, поскольку для нас она представляет собой единственный экземпляр. Женские существа других многочисленных блях займут обязательную для них левую от центра (правую от нас) сторону. В ту же сторону будет обращен и хтонический зверь.

В целом, несмотря на некоторые существенные различия, бляхи с изображениями человеколосей и сульде, расположенными слева и справа от центра, составляют структурно однород-

ную группу, манифестирующую тему предстояния особо выделенному ими или предметно фиксированному центру. Их различия, скорее всего, отражают последовательность этапов становления самой группы. Внешне все бляхи, за малым исключением, повторяют одна другую и представляют собой вытянутые вверх, почти прямоугольные пластины со скругленными углами и полукруглым, обычно заостренным верхом. Очертания верхней кромки блях совпадают с очертаниями лосиных морд профильных фигурок сульде и человеколось.

Новый сюжетно многочисленный ряд предлагают бляхи со сценами предстояний-преклонений человеколось и сульде «антропоцентрическим» персонажам. Явно промежуточный вариант представляет бляха с человеколосьем, находящемся в центре. У него вместо рук показаны крылья, над которыми, как бы вырастая из них, расположены человеколосьиные головы¹⁵³. Этот сюжет очень своеобразно интерпретируют почти дублирующие друг друга бляхи Пешковского клада с центральной фигурой человеколосья. Весьма примечательна отливка, на которой представлены три совершенно одинаковые фигуры человеколосьей, в так называемой «скрученной перспективе». Они стоят на хтоническом звере, повернутом в правую сторону. В ту, в которую обращено центральное антропозооморфное существо. Два других человеколосья повернуты один в левую, другой в правую стороны, выявляя скрытое от нас, вполне определенно подразумеваемое смысловое кольцо¹⁵⁴. Расположенные слева и справа от центрального существа две антиподальные ему лосиная и медвежья головы образуют своеобразное обрамление, подчеркивающее его главную роль. Отличительная особенность этой бляхи – в создании ее сюжета. Возникает впечатление, что он «смонтирован» из одиночных профильных антропозооморфных изображений и поэтому их очертания повторяют контуры блях с левосторонними и правосторонними одиночными изображениями человеколосьей и сульде. Следует особо отметить, что бляхи «оконтурены» иногда снизу, но чаще всего с боков, шнуровой полосой.

Несколько иначе выглядят другая отливка. Она изображает двух крылатых человеколосьей тоже в «скрученной перспективе». Между ними расположена фасная антропоморфная фигура в позе «фертом», увенчанная повернутой от нас в правую

сторону неестественно укороченной, похожей на птичью, такой же профильной мордой лося. Последняя, заметно возвышаясь над головами предстоящих человеколось, подчеркивает доминирующее значение центрального персонажа, чья круглая, чрезмерно гипертрофированная личина является, пожалуй, самой главной частью представленной сцены¹⁵⁵. Очень своеобразны некоторые детали этой бляхи: сама поза центральной фигурки, показанной с «фертообразным» жестом рук, возложенных на лono, широко расставленными когтистыми ногами, между которыми отчетливо выделяется женский детородный орган.

Эта бляха, по сути, открывает стадийную последовательность формирования новых сюжетных групп плоской односторонней металлопластики, которую составляют бляхи с фронтальными антропоморфными существами, лишенными зооморфных признаков, так ярко выраженных у сопутствующих им персонажей. Они занимают центральную часть блях. Над их головами нет лосиных морд. Однако нередко сохраняются другие, часто второстепенные, детали, например, когтеобразные и копытообразные завершения рук и ног.

Новая тема «предстояния» персонифицированному антропоморфному центру развернулась в самых многочисленных бляхах VII–VIII веков. Они распадаются на две содержательно и, возможно, функционально специфические подгруппы. Об этом можно судить только по внешнему облику персонажей, изображаемых, казалось бы, в совершенно одинаковых ситуациях. В одной из подгрупп центральным антропоморфным объектам предстоят человеколось, в другой – сульде.

Во всех последующих отливках со сценками предстояния центральным персонажам, последние превосходят сопутствующих им человеколось и сульде не только своими размерами, но также мощностью и плотностью пластических масс. Что касается самих отливок, то они почти однотипны и отличаются одна от другой тем, чем могут отличаться индивидуально изготовленные изделия. Поэтому нет смысла описывать каждую из них. Остановимся на предметах, нагляднее всего отражающих определенную тенденцию в развитии рассматриваемого сюжета, а именно, выделение и подчеркивание значимости центрального персонажа. Первыми следует назвать отливки, в которых главный персонаж нередко выступает вперед, как бы заслоня пред-

стоящих ему существ. Основным элементом блях часто становятся гипертрофированные личины центральных существ с хорошо моделированными, по-звериному круглыми глазами и длинными носами. Наряду с выразительными личинами, не менее тщательно моделированы лосиные морды предстоящих, хотя остальные части их фигур решены весьма обобщенно. Центральные и периферийные фигурки этих блях чаще всего даны с трех- или четырехпальными, опущенными вниз руками. Иногда у человекоколей, в отличие от сульде, за спинами вместо рук помещаются крылья, а вместо ног – когтистые лапы. Некоторые центральные существа показаны с плотно сомкнутыми ногами и не имеют раздвоенных копыт. Между ногами часто показывается треугольный лобок. Надо отметить, что периферийные человекоколей иногда показаны как бы шагающими к центральному существу, но обычно они спокойно стоят, обращаясь к нему¹⁵⁶.

В этом плане особенно выразительна бляха с центральным антропоморфным персонажем¹⁵⁷. Бляха выполнена безупречно; у личины великолепно моделированы нос с красиво очерченными крыльями и огромные глаза с выпуклыми зрачками под ровными дугами бровей, переходящих в контуры лосиных морд периферийных существ. Лосиные морды образуют подобие арочного свода над представленной сценкой. Не менее подробно передано туловище центрального персонажа, полуприкрытое широкими, овальными сверху полосками рук, внизу заканчивающимися когтями, между заметно расширяющимися бедрами виден треугольный лобок, а ноги, со слегка сведенными внутрь коленями, заканчиваются раздвоенными копытами. Весьма схематично выглядят периферийные существа, предстоящие центральному персонажу. Они словно с трудом вписываются в явно тесное для них изобразительное пространство. Столь же внушительно, под стать главному персонажу, трактована фигура ящера. Бляха снизу и с боков обрамлена шнуром, своего рода «рамой», о значении которой будет сказано ниже, так что ящер оказывается в общем пространстве. В целом бляха репрезентирует отчетливо сложившуюся структуру с доминирующими в ней основными содержательно значимыми персонажами, в частности, антропоморфного существа и «попираемого» им ящера.

В сущности, репрезентативный аспект теперь превалирует во всех без исключения сценах предстояний антропозооморфных существ (человеколось и сульде) центральному персонажу с подчеркнуто выраженными антропоморфными признаками. Репрезентативность ему придает определенная поза; он всегда показан анфас, тогда как сопутствующие ему человеколось и сульде достаточно отчетливо изображаются в профиль. Интересна и такая деталь, выражающая их оградительную функцию. В ряде блях человеколось и сульде заметно выведены вперед, как бы заслоняя собой главного персонажа. Более того, они настолько актуализируют этот аспект, что от фигуры последнего остается только личина. Так, на наш взгляд, начинается процесс сокращения второстепенных по сакральной значимости «деталей», приведший к развитию мотива предстояния антропоморфной личине лосиных голов и симметрично расположенных двух голов ящера. Подробней об этих сюжетах будет сказано в дальнейшем, но подводя некоторый итог, следует заметить, что при всех происходящих в настоящем и будущем изобразительных модификациях неизменной остается явно канонизированная пространственная структура, о которой еще предстоит рассказать.

Иногда в центре располагается антропоморфная полуфигура, показанная анфас. Только при пристальном внимании заметны некоторые детали, оставшиеся от полной фасной фигурки антропоморфного существа. Такая отливка как бы предваряет тему предстояния антропозооморфных существ антропоморфной личине.

О довольно отчетливом разграничении предметно-пространственных зон с превалирующим значением центрального антропоморфного персонажа информируют отливки Редикорского и Пешковского кладов. В них большую часть пространства занимают огромные личины антропоморфных персон, неотделимых от дополняющих их лосиных морд, тогда как их туловища и фигурки периферийных существ моделированы весьма условно. В ряде более поздних блях некоторые, казалось бы, далеко не второстепенные детали либо опущены, либо трудно различимы в общей массе отливки. Так, например, обстоит дело с руками и крыльями периферийных персон, с туловищами и конечностями ящеров в целом ряде блях Редикорского и Пешковского

ского кладов¹⁵⁸. Судя по уникальности форм, бляхи отлиты по индивидуальным моделям. Потому в них заметна творческая разногласица. Или как бы ныне сказали, руки разных мастеров. Вместе с тем по некоторым внешним признакам они явно принадлежат разным периодам Ломоватовской культуры, что и было замечено исследователями, отнесшими часть сюжетно одинаковых блях к разным векам. Одни из них выполнены с большей тщательностью моделировки, тогда как в ряде, вероятно, поздних отливок даже исчезают некоторые необязательные для их авторов детали. Этот процесс сокращения отдельных, как бы второстепенных, промежуточных звеньев, таких как туловища, затронет и фигурки ящеров, но он очень последовательно проявится в отношении к главным персонам. В этом весьма показательны две бляхи, датированные VII–VIII веком, отражающие стадиальность их развития. В одной из них туловища антропоморфного существа и ему предстоящих сульде заменили прямые полоски, в другой бляхе все фигуры превратились в сплошной линейный орнамент.

Сообразно переменявшимся масштабам и соотношениям единиц, бляхи увеличились в ширину, приближаясь очертаниями к квадрату со скругленными углами. «Пренебрежение» детальной моделировкой туловищ центрального и периферийных существ, второстепенных в изъяснении предлагаемой темы, все чаще проявляется в том, что их фигурки, сливаясь вместе, превращаются в нечто, напоминающее орнаментальный ажур. Тем самым, еще больше возрастает значение выразительных антропоморфных личин, лосиных морд и ящеров. Своеобразным итогом таких трансформаций стало несколько блях, где существа, фланкирующие центральную фигурку, показаны без рук с одними нижними конечностями. При этом вместе с руками исчезают и верхние части туловищ, слившихся со шнуровым обрамлением.

Далеко зашедший процесс сокращения семантически второстепенных звеньев проявили явно поздние бляхи, в которых остались только антропоморфные личины, обрамленные лосиными мордами, и нередко очень схематичные фигурки ящеров. Туловища центральных антропоморфных существ и предстоящих им человекокопосей и сульде выродились в отвлеченные геометрические схемы. В конце-концов изобразительный мотив

предстояния антропоморфному существу превратился в схему предстояния двух «геометризованных» человеколосьей или сульде антропоморфной почти безногой фигурке с преувеличенной по размеру личиной¹⁵⁹.

Многочисленную, казалось бы, вполне самостоятельную группу образуют бляхи со сценками предстояния двух человеколосьей или двух сульде антропоморфной личине¹⁶⁰. Эти бляхи – явный дериват предшествующих, в которых особенно заметно сокращение семантически второстепенных или необязательных звеньев. Они представляют профильных крылатых человеколосьей и сульде с вытянутыми вперед, слегка согнутыми и поднятыми руками, кисти которых касаются подбородков находящихся в центре антропоморфных личин. Некоторые личины в самом низу оформлены полосками из выпуклых квадратов, возможно обозначающих ожерелья. Такие же полоски расположены вдоль туловищ одноглавых ящеров, находящихся, как и прежде, под ногами сульде и человеколосьей. Необычная деталь в оформлении ящеров – головы орлиноклювых птиц, показанные на месте их ушей. При внимательном осмотре ряда блях обнаруживаются условно и фрагментарно переданные туловища под личинами явно антропоморфных существ. Эти туловища сливаются, а, скорее всего, заслоняются расположенными ближе к ним фигурами предстоящих человеколосьей или сульде. На одной из таких блях крылатые сульде, сцепив руки, как бы поддерживают антропоморфную личину, к подбородку которой сходятся под углом две полоски, обозначающие, вероятно, часть туловища¹⁶¹.

Если внимательно рассмотреть несколько обособленные бляхи Усть-Кишертского клада с двумя человеколосьями, то под сомкнутыми и согнутыми под прямым углом руками главных существ просматриваются широко расставленные ноги с находящимся между ними треугольным лобком¹⁶². В массе подобных блях личина и фланкирующие ее морды сохатых, исполненные в технике сплошного литья, занимают большую часть изобразительного пространства и, тем самым, привлекают к себе особое внимание. Они становятся зрительной и смысловой доминантой произведения. Тщательно проработанные личины, фланкируемые столь же тщательно проработанными мордами лосей, и достаточно детально моделированные фигурки ящеров являются их семантически значимыми ядрами. Фигурки ящеров вместе с

изображениями лосиных голов, составляют неизбежную пару – бинарную оппозицию. Все остальные детали, выполненные весьма схематично, – скорее всего, дань традиции, нежели функционально и содержательно актуальные элементы.

Убедительный пример сказанному представляют бляхи из коллекций Пермского и Чердынского краеведческих музеев. Из них наиболее оригинальна бляха, найденная в д. Вилисово¹⁶³. Она изображает двух крылатых, опоясанных по чреслам сульде, фланкирующих личину, абрис которой образован внутренними контурами их морд и опущенными вниз трехпальными руками. Сульде показаны шагающими в стремительном порыве навстречу друг другу. Этот порыв усиливают запрокинутые назад лосиные головы. Необычность вилисовской бляхи состоит в том, что вместо отсутствующего ящера ступни отставленных назад нижних конечностей сульде заменены звериными головками, а щиколотки ног и запястья рук помечены глубоко врезанными треугольниками, имеющими, по-видимому, определенный смысл и значение. В трактовке показываемых существ наблюдается многое из того, что встречено в других сюжетных группах: в частности, моделировка антропоморфной личины и лосиных морд сульде. Очертания личины образованы внутренними контурами лосиных морд.

В рассматриваемую группу, с некоторыми допущениями, может быть включена бляха с фигурами как бы сидящими друг против друга человеколось, между которыми находится личина, о которой можно говорить с достаточной осторожностью из-за значительного дефекта отливки¹⁶⁴.

Весьма своеобразно рассматриваемый сюжет трактует серия блях, отлитых, скорее всего, по одной модели, но обнаруженных достаточно удаленными друг от друга на обширной территории¹⁶⁵. Внешне они напоминают изделия Редикорского клада с человеколосьями, предстоящими лягушкоподобным, но явно антропоморфным фигуркам¹⁶⁶. Сходство выше перечисленных и только что названных блях заключается как в самой форме предметов, так и в моделировке нанесенных на них антропоморфных личин; бляхи своими очертаниями близки квадрату, отчего значительно вытянутые в ширину и приплюснутые сверху личины получили почти треугольную форму. Так же близки позы предстоящих личине сульде, как бы присевших, вытянув

вперед прямые ноги, и фигурки хтонических существ. Бляхи, скорее всего, отливались по одной модели.

Если в одних отливках центральные фигурки даны полностью, как бы теснящими к периферии сульде, чьи туловища составлены из тонких, слегка выпуклых полосок, то в только что названных отливках, наоборот, фигурки предстоящих с крыльями вместо рук «заслоняют» центральные существа, занимая почти все изобразительное пространство. От центральных объектов остались только личины, да едва различимые шеи и плечи¹⁶⁷. В бляхах отчетливо доминирует антропоморфная личина. Ее плотная масса воспринимается на ажурном фоне отливки выразительным силуэтом. С нею явно коррелирует столь же плотная, слегка дифференцированная масса внизу, представленная фигуркой ящера. Таким образом, в сценках четко выражено взаимодействие двух – верхнего и нижнего – регистров, составляющих выразительный контраст ажурному плетению средней части.

К такому типу изделий, которым свойственно однообразие весьма характерных круглых и полукруглых форм, относятся бляхи, выполненные в технике сплошного литья. Для них очень показательным и отсутствием некогда обязательного, а потому весьма распространенного шнурового обрамления. Можно сказать, что ранее сложившуюся форму блях образуют и одновременно символически подчеркивают сами изображаемые существа. Такое слияние предметов, в данном случае круглых блях, с изобразительными мотивами наглядно демонстрируют отливки, имеющие ушки или отверстия для подвешивания¹⁶⁸. Очень традиционной выглядит одна из блях, которая представляет почти правильный круглый диск с рельефной личиной, фланкированной лосиными головами на длинных шеях¹⁶⁹. Несколько необычна другая, вытянутая вверх овальная бляха сплошного литья. Она изображает антропоморфную личину с фланкирующими ее фигурами ящерицы и бобра¹⁷⁰.

В некоторых явно поздних отливках едва угадывается исходный мотив, как, например, в бляхе с антропоморфной личиной, украшенной замысловатым головным убором, который, на самом деле, оказывается, изображением предельно обобщенных стилизованных морд зооморфных существ¹⁷¹. Внешне менее условна, хотя и достаточно орнаментальна, бляха, в которой от-

четливо просматриваются антропоморфная личина, лосиные морды, расположенные возле нее, и ящер под цепочкой из шести колец, как бы перекатывающихся по его спине¹⁷². При внимательном рассмотрении у круглой антропоморфной личины обнаруживаются раскинутые в стороны тонкие руки. «Пятна» внизу, отороченные фестонами, можно, с большим допуском, принять за широко разведенные четырехпалые ноги. Эти детали, сопровождающие личину, – все то, что осталось от туловища центрального существа.

Своеобразным завершением и в то же время продолжением древнекамской торевтики, стали бляхи, выполненные в виде одиночных антропоморфных личин. Скорее всего, поэтому они и сохраняют многие, уже ранее отмеченные детали. Датируются эти бляхи временем завершающей стадии развития Ломоватовской культуры. Бляхи в виде антропоморфных личин отливались круглыми и овальными. Среди них есть изделия в виде щитков, аналогичных накладкам и пряжкам поясных наборов¹⁷³. Подобные бляхи явно «сосуществовали» с рассмотренными выше отливками в виде личин, обрамленных лосиными мордами или головами других существ, а также стилизованными бляхами с сюжетами предстояния. Отказ от некогда обязательных деталей приводит к выводу, что, не зная предшествующих произведений, нельзя судить о смысле и замысле предлагаемых изображений.

Между тем некоторые «личины» сохраняют отдельные элементы, объединяющие их с ведущими сюжетами плоской односторонней металлопластики – предстоянием двух антропоморфных существ третьему, антропоморфному персонажу. Такова, в частности, бляха-личина в «головном уборе», напоминающем кокошник в виде широкой ленты, спускающейся к щекам¹⁷⁴. На лбу и под подбородком личины – своеобразные «ожерелья», изображающие существ, представленных в ранее рассмотренных бляхах. Не менее примечательна другая бляха в виде заостренного щитка с рельефной фигуркой зверя, располагаемого на лбу антропоморфной личины и ориентированного, как обычно, слева направо¹⁷⁵. Это, пожалуй, единственная отливка с подобным дополнением. Более многочисленны изображения личин, свободных от каких-либо изобразительных или орнаментальных сопровождений. Среди рассматриваемых произведений

выделяются круглые бляхи в виде личин, обрамленных концентрическими колечками или расположенными на темени рельефами в виде трех или пяти миниатюрных антропоморфных голов. К ним относится круглая бляха в виде рельефного человеческого лица, внизу оконтуренного тремя сплошными полосками; сверху, на темени, расположено пять антропоморфных личин¹⁷⁶.

Тему «предстояния» продолжают бляхи с изображениями двух фронтальных антропоморфных существ, представляющих, вероятно, супружескую чету, и сопровождающих их сульде. Нам не известны отливки, в которых антропоморфную чету сопровождают человеколоси. Сами бляхи связаны с подобными группами плоской односторонней металлопластики как внешним обликом антропоморфных существ, так и пластическими решениями. Они происходят из разных мест, преимущественно северных регионов Верхней Камы. В южных районах они представляют эпизодическое явление. Датируются бляхи VIII–IX веками, то есть зрелым и заключительным периодами Ломоватовской культуры. Между тем, заметные сюжетные, стилистические и, может быть, функциональные расхождения указывают на их разностадиальное происхождение. Среди таких произведений не обнаружено ни одного с двуглавым ящером или с симметрично расположенными его фигурками. В большинстве блях зооморфное обрамление отчетливо отделяется от центральных существ, выступая в качестве самостоятельного элемента всего четырехчленного сюжета, не считая нередко присутствующего ящера.

Почти все бляхи, за малым исключением, изображают две антропоморфные фигурки, которые представлены строго анфас. Слева и справа их обрамляют шнуровые полоски, завершающиеся профильными мордами лосей. Внизу, как обычно, располагается одноглавый хтонический зверь, обращенный в правую от нас сторону. Мотивы некоторых, по-видимому, стадиально более ранних отливок напоминают известные сценки предстояния двух фигур не персонифицированному центру¹⁷⁷. Но подобный сюжет содержит нечто иное. Об этом, например, напоминает отливка с двумя почти симметричными, прижавшимися друг к другу фигурами, показанными в сложном ракурсе: голова, плечи и торсы – в фас, бедра и ноги с отчетливо намеченными ступнями – в профиль. Руки обоих существ, те, что

расположены между ними, опущены вниз. Их жест таков, что создается впечатление, будто в них находится какой-то предмет. Другие, согнутые в локтях руки этих существ, прижаты к груди¹⁷⁸. Антропоморфные фигуры этой и большинства следующих блях, по-видимому, изображаются обнаженными. Об этом можно судить по деталям, обозримым лишь при явном отсутствии одежд, в данном случае – по тщательно прорисованным ягодичам, в других – по детородным органам, что особенно очевидно в бляхе с подчеркнуто выделенными, явно главенствующими антропоморфными фигурами. Так, у обоих антропоморфных существ масштабно преувеличены головы и фланкирующие их лосиные морды. Так же укрупнено хтоническое существо. Эти части фигур, в отличие от всего остального, даны в виде нерасчлененной, слабо дифференцированной массы.

Внешне аналогичный сюжет воссоздают последующие бляхи, которые показывают не действие, а скорее репрезентируют главных персон. При этом ряд блях отдельными изобразительными мотивами, несомненно, связан с предшествующими, в частности, с только что рассмотренными отливками, информируя о возможно стадиальной последовательности становления нового сюжета.

Всем представленным отливкам присуще однообразие изображенных существ, половые принадлежности которых трудно распознать по их внешнему облику. Они, эти различия, скорее определяются расположением тех и других в пространственных зонах. В частности, отдаленное сходство поз обнаруживают персонажи бляхи с показанными анфас двумя антропоморфными фигурами, стоящими «плечом к плечу» на ящере со сложенными на животах руками. Но их ноги даны в едва уловимом профильном развороте. Слева и справа их фланкируют зооморфные существа; бляха, тем самым, приобретает четырехчленное построение¹⁷⁹.

В рассматриваемых четырехчленных сюжетах иконически (не исключено, что и содержательно) изменчива лишь центральная часть, а остальные детали, если они имеются, отмечаются достаточным постоянством. Незначительные отклонения в трактовке миндалевидных глаз, ушей, лосиных морд, иногда показанных без ноздрей, в количестве и качестве поперечных по-

лосок шнуrowидного обрамления указывают на бесспорно индивидуальное изготовление изделий.

Заметным однообразием отличается периферийная часть, которая подверглась большей формализации: в некоторых отливках произведена замена изобразительных мотивов почти геометрическими «формулами»¹⁸⁰. Одна из отливок представляет антропоморфную «чету» строго анфас. Руки этих фигур согнуты в локтях и подняты вверх, а ноги разведены на ширину плеч. Правая от центра фигура более крупная, очевидно, она принадлежит мужчине, левая, гораздо меньшая по размерам, по своему изящная и грациозная, представляет, по-видимому, женщину. О явной связи отливки с предыдущими свидетельствует, например, орлиноклювая голова на крупе ящера, известная по сценкам предстояния человекокопосей одиночным антропоморфным фигурам. Но все-таки некоторые нюансы выдают связь отливки с иным кругом идей, истоки которых восходят к теме шествия антропоморфных и зооморфных существ в горизонтальном направлении.

Описываемая отливка чем-то напоминает другую бляху, сюжет которой следовало бы отнести к теме «всадников», но который, тем не менее, смыкается с темой репрезентации антропоморфной четы¹⁸¹. В этой бляхе в овальную рамку, составленную внизу из шнура, конец которого заканчивается звериной головой, а верх «украшен» двумя следующими слева направо лосиными мордами, вписаны еще две фронтальные антропоморфные фигурки. Они показаны с широко расставленными, как бы шагающими ногами. Их изящно изогнутые туловища еще больше усиливают впечатление совершаемого шествия в предугазанном направлении: существа как бы приостановили свое движение и обратились лицами к зрителям. В приподнятых правых и направленных вниз левых руках обеих фигур находятся звериные головы. Правая рука левого от нас существа высоко поднята вверх, смыкаясь с лосиной мордой внешнего обрамления. У второй фигурки лосиная морда «вырастает» из левого плеча, также входя в обрамление.

Следующая отливка изображает, по-видимому, тот же самый момент, хотя о нем трудно судить по весьма обобщенным и схематизированным изображениям¹⁸². Бляха представляет две антропоморфные фигурки, стоящие, однако, не на ящере, а на

полоске, составленной из прямых и параллельных линий, как бы продолжающих «штрихи» шнурового обрамления. Две разомкнутые полудуги над головами антропоморфных существ – вероятные рудименты трансформированных в орнамент лосиных морд.

Своеобразный изобразительно-сюжетный вариант представляет несколько блях, изготовленных, вероятно, по одной модели¹⁸³. Почти квадратные бляхи, слегка скругленные сверху, как бы «механически» сложены из отдельных изобразительных и геометрических элементов, получивших таким «механистическим» способом формальную и содержательную взаимосвязь. Внешнюю часть блях, выступая в качестве обрамления, образуют морды лосей, сомкнутые сверху. При этом туловища лосей заменены шнуровыми полосками. Похоже, в том же качестве выступают веретенообразные фигурки ящеров, «разграфленные» косыми насечками, явно имитирующими шнуровой бордюры. Внутри этой изобразительно-орнаментальной рамы, вплотную друг к другу, располагаются не связанные никаким действием строго фронтальные антропоморфные фигурки. Несколько «неуклюжие», неподвижные, как идолы, существа с большими и плоскими лицами «биконических» голов, на которых двумя уступами показаны выступающие вперед лбы и длинные прямые носы, напоминают деревянные, дошедшие до нас, но весьма поздние изваяния. Щелевидные, затененные дугами бровей, едва намеченные гравировкой глаза не оживляют сумеречные идолоподобные личины существ, чью сакральную ипостась выдают выгравированные на их туловищах «пищевод и желудок». Эти бляхи явно изображают обнаженные фигурки. При этом левая от центра (правая от нас) фигура показана с женским детородным органом, в таком случае правая очевидно представляет мужчину.

К этому тематическому «разряду» относится следующая бляха с двумя фронтальными и почти зеркальными фертообразными фигурами, туловища которых составлены из прямых выпуклых полосок¹⁸⁴. Обращает внимание неестественная постановка ног, как бы вывихнутых из тазобедренных суставов и потому расположенных почти под прямым углом. В сравнении с туловищами существ изобразительно безукоризненными выглядят их гипертрофированные личины и фланкирующая одну из них лосиная морда. Сценку слева и справа обрамляют остатки

шнура. Сюда же можно отнести ажурную отливку с двумя фронтальными антропоморфными фигурами, обрамленными с трех сторон шнуром, а справа и слева лосиными мордами, завершающими шнуровые полосы. Центральные персонажи здесь также показаны суммарно: их туловища составлены из узких полос и детально проработаны только преувеличенные в размерах личины.

Сокращение промежуточных, семантически второстепенных или необязательных звеньев, наблюдается в бляхе с антропоморфной четой¹⁸⁵. Бляха изображает две фертообразные фигурки, туловища которых как бы состоят из выпуклых полос. В сравнении с ними изобразительно безупречными выглядят огромная антропоморфная личина и фланкирующие ее морды лосей. Сценка в некоторых местах обрамлена остатками шнура, как бы сливающегося, а скорее скрывающегося за изображениями явно репрезентативных существ.

К описываемой группе примыкают, заметно обособляясь, бляхи, которые следовало бы отнести к последующему разделу. Они изображают мужские и женские персонажи, располагаемые в отведенных им зонах: мужская справа, женская слева от центра. Но в ряде случаев фигурки меняются местами. Однако в массе произведений мужская и женская фигурки с неизменным постоянством занимают определенные, вероятно, канонизированные зоны. В немалом количестве блях мужские фигурки нередко решаются очень условно¹⁸⁶. В одной из блях Пешковского клада очень условно передана мужская фигура, представленная, по сути, только одной огромной головой, от которой отходят вниз две широкие полосы, одновременно обозначающие и туловище, и нижние конечности с трехпалыми ступнями. Женская же фигурка изображена с большей тщательностью. Так же более подробно показаны другие участники сценок, в частности, ящер и «карабкающиеся» по линиям контуров мелкие фигурки животных, не только и не столько выявляющие главенство фланкируемых ими персонажей, сколько диктующие зрителю определенное поведение. Своеобразно решена бляха с рассматриваемым сюжетом из д. Подбобыка Чердынского района. На ней изображены две почти сливающиеся воедино фронтальные фигурки, одна из которых, мужская, располагается слева, а другая, женская, справа от центра. При этом одна из них, похоже, жен-

ская, показана без зооморфного сопровождения. Весьма показательно ориентация ящера. Он ориентирован не в левую от центра, а в правую сторону. Совершенно новый сюжет открывает антропоморфная пара бляхи д. Верхнее Мошево. На ней вполне традиционно женское существо находится слева от центра. Но на ее юбке, на уровне живота, между руками располагается еще один персонаж, человеческое лицо. Со временем оно станет содержательно значительным элементом сюжета. Вместе с тем эту бляху еще нельзя вывести из рассматриваемой группы. Верхне-Мошевская отливка, видимо, завершает уже заметно модифицированный вариант предстояния зооморфных существ антропоморфной чете.

Следующую сюжетную группу, к рассмотрению которой мы приступаем, следовало бы начать выше рассмотренными бляхами, в которых наблюдается явное разрастание мотива за счет введения нового персонажа. Ему и обязан своим появлением сюжет предстояния антропоморфной четы третьему, но меньших размеров антропоморфному существу, условно названному «младенцем». Это сюжет, явно соотнесенный с ведущей темой металлопластики зрелого и заключительного периодов Ломоватовской культуры – предстояния человеколось и сульде центральному антропоморфному существу. Со всей очевидностью эта тематическая «наследственность» присутствует в уникальной и пока единственной бляхе, на которой два обращенных друг к другу человеколосья фланкируют небольшую антропоморфную фигуру в позе «фертом», из темени которой «вырастает» обращенная вправо головка лося¹⁸⁷. Из рук человеколосьей «прорастают», опускаясь вниз, птичьи крылья. В большинстве изделий «младенец», которого слева и справа «сопровождают» антропоморфные персонажи, будет всегда занимать центральное положение. Сценку обычно фланкируют лосиные морды, сопрягаемые со шнуровым обрамлением, и часто замыкает внизу традиционная фигура ящера. Бляхи с новым сюжетом имеют ту же, неоднократно описанную форму. Некоторая их часть представляет собой вытянутый вверх прямоугольник, другая приближается к очертаниям квадрата или окружности. Подавляющая масса изделий происходит из своеобразных центров – капищ или кладов. Значительное число памятников, датированных концом VII – VIII веком, найдено в Редикорском кладе и

Подбобыкском святилище, но многие бляхи, скорее всего, принадлежат VIII–IX векам. Оба – Редикорский и Подбобыкский – комплекса содержат несколько разновидностей сюжета. Их одновременное существование не исключает стадийной последовательности его становления; здесь также наблюдается формализация изобразительных мотивов, граничащая со стилизацией и схематизацией. Отдельные случайные находки памятников в других местах Верхней Камы весьма близки Редикорскому и Подбобыкскому комплексам и потому относятся к тому же времени.

В описываемой группе изделий наиболее изменчива их центральная часть, вариации которой позволяют разделить отливки на несколько взаимосвязанных подгрупп! При этом определяющим и ведущим признаком становится размещение персонажей по отношению к центральной оси, в большинстве случаев персонифицируемой «младенцем». «Младенец», располагаемый между фланкирующими фигурками, обычно занимает три позиции: нижнюю, среднюю и верхнюю части отливки, перемещаясь по вертикальной оси. В первом случае «младенец» показывается прямо стоящим на спине хтонического зверя, под руками как бы обнявшейся антропоморфной четы¹⁸⁸. Фигурка «младенца» в таком случае никогда не нарушает границу, образованную либо сомкнутыми руками, либо отмеченную прямой полоской, проходящей на уровне плеч антропоморфной пары.

В бляхах следующего подтипа «младенец» зависит в пространстве; его голова показывается на уровне личин, сопровождающих его персону¹⁸⁹. В третьем сюжетном варианте «младенец» заметно возвышается над «родителями»¹⁹⁰. Бляхи с таким расположением фигуры «младенца» образуют едва ли не самостоятельный тип произведений. Иногда «младенец» как бы опирается на родительские колени. Но такие бляхи редки. В большинстве отливок «младенец» либо свободно стоит, или не менее свободно парит между фигурками антропоморфной четы. При этом он показывается в различных ракурсах: в большинстве изделий – в фас, в отдельных экземплярах – в профиль. Довольно часто «младенец», подобно сопровождающей его чете, изображается в позе «фертом» со сложенными на животе руками, а порой с руками, вскинутыми вверх. В ряде, по-видимому, поздних блях «младенец» вовсе не имеет рук. Менее изменчивой оказа-

лась периферийная часть блях, обычно сочетающая шнуровое обрамление с мордой пося.

В отличие от ранее рассмотренных произведений, в бляхах с «четой» и «младенцем» нет полных изображений человекокошей или сульде. В отдельных очень редких отливках имеются лишь некоторые намеки на их присутствие. Геометрические элементы обрамления, скорее всего, рудименты некогда полностью изображаемых фигур, характеризуют явно поздний этап развития рассматриваемого мотива. При некоторых формальных вариациях бляхи этого типа демонстрируют определенный момент развития содержательно-смысловых аспектов. Антропоморфная «чета», фланкирующая «младенца», показывается с руками то вытянутыми вдоль туловищ, то фертообразно сложенными на животах. Обычно в позе «фертом» изображаются оба «родителя». Но иногда в этой позе предстает только одна, вероятно, женская фигура. Почти в каждом сюжетном варианте встречаются строго фронтальные, и полупрофильные, не всегда одинаковые фигурки; нередко те и другие соседствуют в одном произведении. Такие, на первый взгляд, не столь существенные различия, вероятно, обусловлены разнородностью содержательных аспектов. Надо заметить, что «родительская пара» занимает в представленном пространстве достаточно постоянное место: справа от центра обычно располагается мужское, слева женское существо. Они чаще всего повторяют позы и ракурсы друг друга. Этого не скажешь о фигурке «младенца», которой подчас свойственно нетрадиционное местоположение.

В этом ряду отливок весьма показательна бляха сплошного литья, в которой «младенец» находится не в центре, а позади левой фигурки, на женскую ипостась которой указывает длинная юбка. «Младенец» изображен «восседающим» на голове хтонического зверя с подогнутыми, как и у мужчины, ногами¹⁹¹. Несколько необычно изображение антропоморфной четы, показанной в «скрученной перспективе»: голова, ноги, бедра – в профиль, а плечи и туловище – в фас. Мастер как будто не рассчитал масштабы изображений и показал мужчину в позе, аналогичной позе «младенца», с подогнутыми ногами и как бы коленопреклоненным перед женщиной. Сценку слева и справа окаймляют известные атрибуты – шнуровые полоски с головами сохатых, а снизу, как всегда, замыкает одноглавый ящер, ориен-

тированная слева направо. Эти атрибуты не только обрамляют, но и дублируют происходящее: лосиные морды на шнуровых столбиках, в свою очередь, предстоят трем антропоморфным персонажам. Эта бляха – стадияльно более ранняя в описываемой группе. Об этом свидетельствует звериная, по-видимому, медвежья голова, расположенная под неестественно вывернутой правой рукой мужского существа, напоминающего, кстати, о связи с персонажами предыдущих отливок.

Следующий этап формирования сюжета демонстрирует бляха, как бы вполне соответствующая теме предстояния антропоморфной четы находящемуся между ними «младенцу»¹⁹². В бляхе слева и справа от центра показаны обнаженный мужчина и женщина с открытой грудью, но в длинной юбке. Профильная мужская фигурка очень близка одиночным изображениям ранее описанных блях – изображениям человеколосьей, шагающих по спинам ящеров. В вытянутой вперед правой руке этого существа находится такой же, как и у предшественников, атрибут – лосиная голова. Под сомкнутыми, поднятыми вверх руками антропоморфной четы располагается профильная фигурка «младенца», сосущего материнскую грудь, которую поддерживает своей рукой. Интересна фигурка «младенца». Расположенный внизу его живота заостренный выступ, такой же, как у рядом стоящего мужского существа, скорее всего, означает половую принадлежность. В бляхе нет шнурового обрамления. Вместо него слева и справа от антропоморфной четы располагаются, против обыкновения не сомкнутые сверху, две лосиные морды. Одна из них как бы вырастает из плеча мужчины. Другая морда сохатого, с противоположной стороны, венчает две вертикальные, расходящиеся книзу полосы, означающие туловище и ноги сульде, предстоящего антропоморфной чете и явно совершающего какое-то действие.

Все последующие отливки с мотивом предстояния антропоморфной четы «младенцу» варьируют уже известные изобразительные сюжеты, обнаруживая, тем самым, связи с другими тематическими группами плоской односторонней металлопластики. Наиболее отчетливо эти связи проявляются в изображениях антропоморфной четы, от которой внешне мало чем отличается фигурка «младенца». Последний зачастую повторяет облик одного из родителей. Вместе с тем, в ряде отливок сохра-

няются отдельные детали, указывающие на их связи с предыдущими произведениями. Такова, в частности, серия блях Редикорского клада с антропоморфной четой в позе «фертом», фланкирующей такую же фертообразную фигурку «младенца»¹⁹³. В ряде блях головы и туловища персонажей даны в фас, тогда как нижние конечности – в профиль. При этом поза «младенца» нередко аналогична позам существ, расположенных слева и справа от центра. Им близки несколько блях Редикорского клада, о которых разговор пойдет несколько ниже. На связь существ Редикорских блях с некоторыми персонажами предыдущих сюжетных групп указывают такие частности, как профильная трактовка ног всех трех фронтальных антропоморфных фигурок с отчетливо обозначенными ступнями. Кажется, что все три существа, повернувшись к зрителю, шествуют мимо него. Причем взрослые особи шествуют как бы навстречу друг другу.

Своеобразный вариант представляют другие бляхи. В одной из них антропоморфная чета показана в позе «фертом» со сложенными на животе руками, а находящийся посередине «младенец» изображен без рук. Фигурки «младенца» и персонажа слева от центра представлены как бы присевшими на согнутых и повернутых в профиль ногах. Очень необычны, на первый взгляд, почти тождественны две бляхи, показывающие «младенцев» как бы вспрыгнувшими на колени своих родителей – взрослых антропоморфных особей. Особенно умиляет выражение «улыбающихся» лиц всех трех существ, за что такие сюжеты получили условное название «счастливое семейство». Подвижные, по-своему грациозные фигурки разительно отличаются от «идолов» – персонажей других произведений¹⁹⁴. Нечто аналогичное теме предстояния антропоморфной четы «младенцу» наблюдается в других отливках, где правые от центра фигурки даются строго в фас, а левые в так называемой «скрученной перспективе». Иногда в той же «скрученной перспективе» предстает и «младенец», чье туловище составлено из двух прямых полосок, концы которых, резко согнутые по углам, упираются в колени «взрослой» особи, расположенной слева¹⁹⁵. Некоторые бляхи как бы предваряют процесс «формализации» мотивов ломоватовской металлопластики: в них очень условно, прямыми пересекающимися полосками показаны лосиные головки, венчаю-

щие шнуровой бордюром. Этот фриз из лосиных головок часто воспринимается как орнаментальный узор.

Пожалуй, к числу вполне сложившихся произведений с сюжетом предстояния антропоморфной четы «младенцу» можно отнести бляху, несколько необычную тем, что в ней, кроме строго фронтальных фигурок всех персон, представлены два профильных изображения предстоящих им сульде, показанных, однако, без верхних конечностей. В свою очередь, антропоморфная пара предстает, фланкируя ее, фигурке «младенца», чье туловище как бы заслонено их телами, отчего видна только «зажатая» между ними «младенческая» голова и недостающие до спины ящера нижние конечности с развернутыми ступнями. Интересно, что под ногами антропоморфной четы показаны два следующих один за другим ящера. В другой бляхе, представляющей вполне развитый сюжетный вариант, также показана антропоморфная чета. Между ее строго фронтальными фигурами находится тождественная им фигурка «младенца», несколько необычная тем, что она изображена как бы повисшей в воздухе и потому заметно возвышающейся над головами родителей, которые увенчаны профильными лосиными мордами. Последние, смыкаясь наподобие арки, одновременно завершают полосы шнурового обрамления сценки, замкнутой снизу фигурой хтонического зверя. Заметная особенность этой бляхи состоит в замене пространственной ориентации. Ящер представлен в противоположном общепринятому повороте, в правую от центра (левую для зрителя) сторону, что можно отнести к «дефекту» литья. Несколько необычно выглядит отливка с фасными, почти равноголовыми фигурками антропоморфной четы и «младенца», который в целях соблюдения изокефалии помещен на некоторое подобие постамента и восседает на нем, сложив внизу живота прямые, как и у родителей, руки. Правая от «младенца» фигура в длинной юбке, несомненно, изображает женщину. Примечательная особенность этой бляхи – отсутствие обрамления и хтонического существа. Автор сценки как бы предлагает сконцентрировать зрительское внимание только на главном – на антропоморфных субъектах¹⁹⁶. (Такое нетрадиционное решение имеет место в тех отливках, где доминирует репрезентативный аспект).

Процесс формализации и сопровождающая его геометризации мотива продолжается в бляхах, где изображаются три

почти одинаково трактованные фронтальные, но уже заметно «стилизированные» фигурки, туловища которых образуют три окружности или три квадрата с приставленными к ним прямоугольными полосками, обозначающими широко расставленные нижние конечности. Руки у них отсутствуют. Их, похоже, заменили выпуклые валики, обрамляющие слева и справа столь условно трактованные торсы. Более подробно и тщательно проработаны только личины взрослых особей. Крохотная фигурка «младенца», повторяющая облик родителей, несколько теряется в пространстве, и лишь ее расположение в самом центре сценки делает достаточно заметным главный персонаж сюжета¹⁹⁷. Особенно отчетливо процесс «геометризации» изобразительно-пластических форм проявился в трактовке второстепенных «деталей». Так, в виде прямых полосок часто показаны фигурки сульде.

Новую группу плоской односторонней металлопластики образуют бляхи, изображающие три совершенно одинаковые и равновеликие антропоморфные фигурки, которые стоят строго анфас на профильном изображении ящера¹⁹⁸. Интересна бляха из окрестностей с. Федотово, изобразившая все три фигурки в позе «фертом», со сложенными внизу живота руками. Ноги двух крайних – левой и правой – фигурок обращены ступнями внутрь, а небольшие выпуклости на груди не оставляют сомнения в том, что здесь показаны женские существа. Своеобразны антропоморфные существа Чазевской бляхи, на которой в полный рост показаны только периферийные персонажи. Они расположены на ящере в позах, близких позе «фертом». Но их руки теперь не лежат на животах. Согнутые «колесом», они помещены вдоль туловища. В самом же центре вместо фигурки находятся только личина и верхняя часть туловища; поэтому достаточно хорошо различимы лишь плечи и нижние конечности, почти сливающиеся с ногами фланкирующих существ. В отличие от федотовской отливки, где сценку сопровождает зооморфное обрамление в виде профильных лосиных морд, венчающих, правда, не шнуровые, а гладкие полосы, чазевская округлая бляха окаймлена по всему периметру шнуром, без зооморфных дополнений.

Процессом формализации, по-видимому, обусловлен выпуск дублированных предметов, с распространенным сюжетом предстояния двух антропоморфных существ третьему персона-

жу. Так, явно по одной модели отлиты три совершенно одинаковые выше рассмотренные бляхи Редикорского клада, условно отнесенные к первому подтипу изделий, изображающих «младенца» внизу, под руками антропоморфной четы. Дублетные отливки происходят из разных мест Прикамья: две совершенно идентичные найдены, например, на Подбобькском святилище.

В несомненной и, возможно, «генетической» связи с изображениями антропоморфной четы с потомством и, одновременно, со всеми группами произведений, так или иначе решающими тему предстания центральному объекту, находятся бляхи с фигурками трех совершенно одинаковых существ. Они показаны прямостоящими на профильной фигурке хтонического зверя или на подменяющей этого зверя цепочке из шести луночек, соответствующих шести стопам широко расставленных ног с расположенными между ними треугольными лобками. Эти антропоморфные существа изображены с руками, сложенными внизу живота, отнюдь не в позе «фертом», а с жестом, напоминающим очертания лобка¹⁹⁹. Несмотря на полное внешнее тождество с остальными, в этих бляхах заметно доминируют центральные фигуры. Центральная фигура выделяется не только своим местоположением, но, нередко, и более высоким ростом. Своим сугубо антропоморфным обликом она явно противопоставлена периферийным фигурам, которые, а это присуще всем бляхам, сопряжены с профильными лосиными мордами, «растущими» из их голов, являясь одновременно частями шнурового обрамления. Некоторые исследователи усматривают в этих фигурках «старцев», считая, например, одно из подобных существ изображением усатого мужчины. При этом делается попытка объяснить сюжет как отражение реальных событий; антропоморфные фигурки считаются персонажами совета старейшин, трех старцев, могущественных шаманов, выдающихся ремесленников²⁰⁰. На самом же деле, то, что принято за усы – дефект отливки, вследствие чего очертания личины и линия ее подбородка оказались над верхней губой. Нам представляется, что в бляхах показаны существа женского пола, чьи трехпалые кисти рук, сложенные в характерном жесте на животе, повторяют известные жесты одиночных антропоморфных существ, имитирующие детородные органы. В одной из блях между кистями рук центральной антропоморфной фигурки находится вертикальное

овальное углубление. В другой бляхе такие углубления имеют все три фигурки, чьи лонные сращения аналогичны таким же у выше рассмотренных, бесспорно, женских фигур. Авторы исследований излишне прямолинейно истолковывают содержание блях в качестве иллюстраций к якобы реальным событиям. Не следует забывать, что явно культовые предметы вряд ли представляли эзотерические и «десакрализованные» произведения. Если подобные вещи и возникали как отклик на действительные явления, то и тогда, уже находясь на «ступени мемората, они были проникнуты теми же мифологическими представлениями»²⁰¹.

Изображения пернатых – пожалуй, единственный мотив, прослеживаемый в древнекамской торевтике на протяжении нескольких археологических эпох. Уже в Гляденовской культуре распространяются геральдические фигурки орлиноклювых птиц с нанесенными на них изобразительными или орнаментальными мотивами. Последние либо «накладываются», либо графически наносятся на плоские пластинки, оформленные в виде пернатых²⁰². Птицевидные идолы представляют собой односторонние отливки, выполненные в большинстве случаев в технике плоскорельефного литья. Фронтальные фигурки птиц показываются со стороны брюшков. В древнекамской торевтике еще в предшествующие культурно-исторические периоды сложились два типа изображений. Один тип изделий представляет птиц с широко распростертыми, другой – с приспущенными вниз крыльями. Эти два типа развиваются в ломоватовской плоской односторонней металлопластике. Бляхи в виде птиц с широко распростертыми крыльями как бы демонстрируют сугубо технический прием наложения одного изображения на другое. Таким образом, одно из существ как бы несет на себе другое. Бляхи с изображениями птиц с приспущенными крыльями, напротив, как бы осенены одним из существ. Изобразительные мотивы, наложенные один на другой, воспринимаются как бы в двух планах: первый план образуют рельефные изображения, нередко действительно наложенные сверху на отливку в виде фигурки пернатого. Часто первый план создается посредством снятия фона, в качестве которого выступает фигурка птицы. При таком способе изготовления произведений путем наложения изобразительных мотивов, один из них почти полностью зависит от ха-

рактистики другого. Так, в птицевидных бляхах с наложенными на них фигурками, сам сюжет получает тенденцию к развитию лишь в вертикальном направлении и явно следует структуре, заданной фигуркой пернатого. При втором способе произведение «монтируется» посредством присоединения отдельных элементов друг к другу подобно темам ленточного типа. Изобразительные элементы при этом, оставаясь вполне самостоятельными, одновременно становятся деталями фигурок пернатых²⁰³.

Подавляющее число птицевидных идолов сопряжено с сюжетом предстания периферийных существ центральному объекту. Такой традиционный, хотя и модифицированный сюжет представляет бляха из коллекции Коми АССР²⁰⁴; Своими прямоугольными очертаниями она повторяет общераспространенную форму других изделий односторонней плоской металлопластики. И в то же время бляха, увенчанная орлиноклювой головкой, вниз от которой отходят шнуровидные полоски, имитирующие, очевидно, крылья, изображает птицу. На подпрямоугольную плакетку под головой пернатого нанесена фронтальная антропоморфная фигурка с широко расставленными ногами и отчетливо выявленным между ним треугольным лобком. Слева и справа от нее располагаются изображения сульде, чьи вытянутые вперед руки смыкаются под подбородком центрального персонажа, а нижние конечности сливаются с его ногами. Сценку внизу замыкает привычное изображение ящера, ориентированного, однако, не слева направо, а в противоположную сторону.

Несколько иначе оформлены птицевидные отливки, которые завершены тремя рельефными головками хищных птиц, причем крайние из этих головок сопряжены со шнуровыми полосками, бесспорно, обозначающими оперение. На поверхности блях нанесены строго фронтальные антропоморфные фигурки с поднятыми руками и широко расставленными ногами, между которыми просматривается треугольный лобок. Из-за голов этих существ виднеются профильные лосиные морды. Но если в первом случае они как бы предостоят центральной орлиноклювой головке, венчающей бляху, то во втором морды сохатых отчетливо фланкируют личину антропоморфного существа. Судя по некоторым деталям, лосиные морды одной бляхи принадлежат сульде, от которых в другой остались только самые выразитель-

ные элементы – зооморфные головы. Все остальное исчезло, может быть, скрытое центральной антропоморфной фигурой. Под ногами антропоморфных существ той и другой птицевидной отливки находятся ящеры. Но в одной бляхе показаны фигуры двух хтонических зверей, ориентированных мордами в разные стороны и сливающихся с ногами центрального персонажа. В другой бляхе также изображен двуглавый хтонический зверь. Однако он представлен единым туловищем, на котором, широко расставив ноги, почти сидит антропоморфный персонаж, так что внешний контур его ног одновременно образует контур спины двуглавого ящера. Эти сливающиеся воедино детали не сразу удается отделить друг от друга²⁰⁵.

Несколько иначе выполнена подпрямоугольная бляха с рельефной головой пернатого, у которого оба крыла оторочены шнуром. Эти крылья, получившие внизу очертания «ласточкина хвоста», воспринимаются как нижние конечности антропоморфного существа, стоящего на ящере²⁰⁶. На груди «идола» находится антропоморфная личина, подобная той, которая сопровождает женские персонажи других ломоватовских блях. К числу таких отливок относится бляха, достигающая внушительных размеров²⁰⁷. Она представляет ажурную трапециевидную пластинку, окаймленную слева и справа шнуром и увенчанную объемной орлиноклювой головой. На поверхность бляхи, оформленной в виде пернатого, «наложена» рельефная антропоморфная личина с великолепно моделированными дугами тонких бровей, изящным носом, красиво очерченным ртом. Щеки и подбородок личины дополнены косыми насечками, отдаленно напоминающими ожерелья женских существ в известных сценках предстояния им человекоколей. Возможно, в данной отливке так репрезентируется женский персонаж. Слева и справа от личины, напоминающей маховые перья крыльев пернатого, располагаются три звериные морды. При этом каждая последующая исторгается из пасти предыдущей. Шнуровые полоски, очерчивающие контур идола, завершены профильными лосиными мордами, обращенными навстречу друг к другу. Под ними, образуя второй ярус, располагаются еще две морды сохатых, а ниже, под самой личиной – три ланцетовидные хвостовые оперения, орнаментированные выпуклыми горошинами. В самом низу, по сторонам от хвостового оперения, как бы охватывая лапами горизонтальную полос-

ку шнура, показаны, головами в разные стороны, два хтонических зверя. Таким образом, птицевидная бляха воссоздает известный сюжет предстояния зооморфных существ центру, персонафицированному антропоморфной личиной.

Необычной выглядит еще одна бляха, увенчанная тремя звериными головами²⁰⁸. Такое оформление само собой решает тему предстояния двух периферийных существ третьему, центральному. Эту же тему дублирует сценка, помещенная на поверхности птицевидного идола. Перья крыльев пернатого – по три слева и справа – завершаются звериными мордами, обращенными к антропоморфной личине. Антропоморфная личина и фланкирующие ее зооморфные персонажи образуют дополнительный, пожалуй, основной вариант предстояния центральному объекту.

Совершенно иначе решены древнекамские более мелкие ажурные бляхи в виде одноглавых и трехглавых птиц с распростертыми крыльями. Они как бы «смонтированы» из довольно самостоятельных изобразительных мотивов. Но их объединяют в цельное изображение птицевидного идола гравированные изображения личин, расположенных обычно в центре. В этом ряду произведений особенно выделяются две почти идентичные отливки, изображающие трехглавых хищных птиц²⁰⁹.

Несколько иной, возможно, поздний вариант предлагает птицевидная бляха с выгравированной на ней личиной, обрамленной когтистыми лапами, повернутыми к личине лосиными мордами и хтоническим существом на хвостовом оперении²¹⁰.

Поздние, уже не ажурные, а сплошные птицевидные бляхи почти полностью утрачивают некогда обязательное изобразительное сопровождение, сохраняя, однако, формы ломоватовских изделий. Только в отдельных случаях на фигурках птиц остаются антропоморфные личины, иногда окруженные ореолом лучей, указывающих, по-видимому, на их солярную природу. Иногда личину дополняет изображение какого-то, может быть хтонического, существа, как бы противопоставленного солярному символу²¹¹.

Отдельные семантические аспекты, присущие не только птицевидным отливкам, прослеживаются в уникальных чердынских бляхах – своеобразной сюжетно-содержательной концепции всего, что развивалось до них и вместе с ними плоской од-

носторонней металлопластикой. Восемь почти однотипных ажурных блюх, достигающих 15–17 сантиметров в высоту, составляют исключительную группу литья, выделяющуюся своими высоким качеством исполнения и размерами²¹². Они имеют семь, казалось бы, весьма близких, но в тоже время различных сюжетов. Найденные случайно вне вещевых комплексов в отдаленных местах, они с трудом поддаются датировке. Не исключено, что все они относятся ко времени, выходящему за пределы Ломоватовской культуры. Их можно датировать ранним периодом родацовой эпохи. Но сюжетно и композиционно они близки вышеописанным произведениям плоского одностороннего литья и, вероятно, стадиально продолжают многие из их сюжетов. Столь же трудно определить их функциональную семантику.

Внешне блюхи близки, но не повторяют одна другую; только две из них отлиты по одной модели. Все блюхи имеют форму, приближающуюся к трапеции. Четкость этим почти геометрическим построениям придает обязательное зооморфное или зоо-орнаментальное обрамление. В ряде блюх – это полосы косых насечек, напоминающих известный нам шнур с зооморфным завершением. Кроме этого блюхи разнятся количеством, расположением и соотношением сюжетных единиц. Одни блюхи имеют довольно развернутые многофигурные сюжеты и демонстрируют известный, правда, значительно модифицированный мотив предстояния периферийных существ центральному объекту. Другие имеют меньшее количество фигур, они более лаконичны по построению. Наиболее существенные различия в тематику сюжетов и, следовательно, в содержательную и даже функциональную интерпретацию вносят изобразительные характеристики персонажей, сопутствующих центральному образам. Состав таких персонажей достаточно многообразен: то это человеколюси, стоящие слева и справа от центрального «субъекта» в позах «адорации» с поднятыми трехпальными руками, то центральную фигуру слева и справа фланкируют длинноногие птицы с длинными шеями, похожие на журавлей (их туловища даны в фас, а головы, повернутые к центру – в профиль; клювы птиц, сомкнутые вверху, образуют подобие арки), то сцену фланкируют две профильные антропоморфные фигурки, припадающие к ногам центрального существа. В наверхиях, над голо-

вами центральных фигур изображаются, в разных вариациях, то лоси, то птицы, то антропоморфные личины. Изменяется и характер «подножий», которые образуют три профильные морды лосе-быков, ориентированные слева направо, или двуглавый зверь, чьи морды и лапы напоминают медвежьи, или у ног центрального антропоморфного персонажа, как бы карабкаясь по голеням его ног, показаны два длиннохвостых зверька, а еще ниже располагается животное, похожее на выдру. У двух дублирующих друг друга, совершенно идентичных отливок под ногами центрального существа изображена двуглавая паукообразная химера.

Уникальные чердынские бляхи, отличаясь особой сложностью построения, как бы завершает отливка, которая представляет три слившиеся воедино женские фигурки, осененные тремя профильными орлиноклювыми головами. Под ногами этого «монстра» изображен зверь, вероятно, из семейства бобровых, показанный в традиционном повороте слева направо. На три антропоморфные личины фантастического персонажа с начертанными на его лбах «солярными» знаками, приходится одно туловище, две толстых ноги и два крыла, посередине которых находятся когтистые кисти, вероятно, некогда бывших здесь рук. Три, несомненно, женских фигуры, слившиеся воедино, имеют четыре отвисших груди, между которыми располагаются три вертикальные «орнаментальные» полосы.

В целом каждая чердынская бляха с удивительным постоянством воссоздает почти один и тот же облик антропоморфных существ. Все отливки, без исключения, изображают плотные приземистые фигуры с довольно большими овальными личинами. Почти все они имеют длинные носы в виде тонких пластинок, поставленных на ребро между выгравированными круглыми звериными глазами. Такой же гравировкой переданы дуги бровей и небольшие плотно сжатые рты. Но при явном сходстве блях имеются существенные различия, касающиеся, прежде всего, пластического решения: из восьми блях только одна исполнена в традиционной манере плоскорельефного литья.

Представленные на бляхах центральные антропоморфные существа показаны строго в фас с опущенными или поднятыми вверх руками, кисти которых напоминают лапы ломоватовских птицевидных идолов. Только в двух отливках руки цен-

тральных антропоморфных фигур согнуты в локтях и подняты вверх. Птичьи крылья, срастаясь с руками, простираются вниз. Аналогии к этим фигуркам хорошо известны по другим памятникам ломоватовской металлопластики. Непомерно толстые и широко расставленные ноги этих существ заканчиваются когтистыми стопами. Лишь в одной, самой плоской, отливке вместо когтистых лап показаны раздвоенные копыта.

Семь вариантов уникальных чердынских блях представляют, несомненно, женские существа. Пряди длинных волос, обрамляющих личины, груди, узкие талии и широкие бедра не оставляют сомнения в том, что здесь представлены обнаженные женские «божества». В этом смысле интересны детали, удостоверяющие не только и не столько половую принадлежность существ. На запястьях, щиколотках, коротких шеях, талиях располагаются ленты из прямых параллельных полосок с поперечными прямыми «перекладинами», составляющими так называемый «ленточный» орнамент и, казалось бы, изобразительно представляющими «пояса, ожерелья, браслеты». В этой связи нельзя не вспомнить две столь же уникальные, но в отличие от рассматриваемых предметов, миниатюрные бляхи из д. Скородум Ильинского района Пермского края²¹³. Внешне они почти аналогичны одиночным женским фигуркам, показанным с такими же «прическами» и «браслетами» на запястьях рук и щиколотках ног, с отвисшими грудями и зияющими вульвами. Единственное, что отличает их от персонажей уникальных чердынских блях – расположение когтистых рук на животе и шнуровые канты на внешних контурах ног.

Уникальные чердынские бляхи – результат и следствие интеграции пермского звериного стиля. Они, похоже, подводят итоги развития древнекамской металлопластики. На смену изобразительным вариантам, неизбежно соседствующим с символическо-знаковыми формулами, в Родановской культуре развивается именно последнее, орнаментально-символическое начало.

Глава II

Функциональная классификация пермского звериного стиля

Прежде, чем приступить к функциональной классификации ломоватовской металлопластики, необходимо отметить, что оба ее заметно обособленные варианта – объемной двухсторонней и плоской односторонней – сосуществовали в пределах единого этнокультурного региона, общей археологической эпохи и неизбежно вступали в функциональное, содержательное и даже формальное взаимодействие, что, вместе с тем, не исключает определенного различия между ними. В развитии объемного двухстороннего литья, а также плоского одностороннего, наблюдается вполне определенная стадийная и даже хронологическая последовательность. Плоская односторонняя пластика появляется позднее двухсторонней.

О явно функциональных и вероятных семантико-содержательных отличиях обоих вариантов ломоватовской металлопластики свидетельствует хотя бы сам факт их нахождения в специфических предметно-пространственных комплексах. Объемная двухсторонняя металлопластика обычно сопряжена с погребальными комплексами или встречается в виде отдельных случайных находок в местах древних поселений. Одностороннее плоское литье, помимо одиночных и случайных находок, обнаружено большими скоплениями в местах, неоднозначно интерпретируемых в качестве бронзолитейных мастерских либо языческих святилищ. Следует отметить специфические культовые особенности литейного производства, непосредственно связанного с ритуально-обрядовой практикой. На этом основании можно предполагать принадлежность почти всех произведений древним культовым капищам; среди находок крайне редки обособленные остатки литейного производства, так что само изготовление изделий могло составлять часть обрядовых действий. Вещи могли отливаться непосредственно на капищах. Кроме того, ряд комплексов, таких как Подбобыкское святилище и Чаньвенская пещера, где найдено скопление ритуальных вещей, бесспорно, относились к ритуально-жертвенным местам.

Произведения объемной металлопластики обычно сопровождают женские погребения, располагаясь в том порядке, в

каком они находились в убранстве одежд при жизни владельцев¹. К сожалению, в массе исследованных могильников вещи находились в перемешанном состоянии и далеко не в полном составе. Поэтому удалось реконструировать только убранства более позднего времени. Но, зная консерватизм традиционной погребальной обрядовости, при попытке представить размещение предметов в убранстве ломоватовских погребальных одежд, в какой-то мере можно опираться на поздние реконструкции².

Гораздо сложнее обстоит дело с произведениями плоской односторонней металлопластики, нередко представленной большим количеством случайных находок. Их взаимосвязь и расположение можно реконструировать по поздним этнографическим параллелям. Следует заметить, что до определенного времени, примерно до зрелого и заключительного этапов развития Ломоватовской культуры, скорее всего, до VII–IX и даже VIII–IX веков, между двумя предметно-пространственными комплексами наблюдается довольно четкое размежевание. Так, в погребальном инвентаре раннего и среднего периодов развития Ломоватовской культуры нет ни одного произведения плоской односторонней металлопластики. Последние, как бы неожиданно, появляются в захоронениях зрелого и заключительного этапов развития ломоватовской металлопластики около середины VIII – начала IX века. Вместе с тем, в плоское одностороннее литье примерно в это же время проникают отдельные изобразительные мотивы двухсторонней объемной металлопластики.

На самых ранних этапах Ломоватовской культуры произведения объемного и плоского литья входили в единую предметно-пространственную систему, в такую, как Гляденовское костыще, сочетающее погребальные и сугубо культовые объекты. Подобные комплексы и указывают на единый характер обрядовой системы. Проникновение двухстороннего литья в ритуальные комплексы происходит на заключительном этапе Ломоватовской культуры. Таким образом, проявляется отчетливая взаимосвязь двух вариантов литья, между которыми ранее не могло быть и действительно не существовало непреодолимого водораздела, но которые, тем не менее, функционировали и содержательно интегрировались в рамках достаточно самостоятельных и специфических комплексов. Взаимосвязи и взаимодействия, скорее всего, осуществлялись самими предметно-

пространственными комплексами, между которыми, как это представляется, устанавливалась определенная субординация.

Таким образом, можно с достаточной уверенностью утверждать, что распределение ломоватовской металлопластики по внешним, сугубо формальным признакам весьма условно. В действительности, ее разделение на два варианта диктовалось функционально-семантическими (содержательными) аспектами. Иными словами, внешне формальные и в определенной степени содержательные признаки произведений зависели от характеристик тех систем, в которых функционировали и семантически конкретизировались не только изобразительные мотивы, но и сами изделия объемной и плоскорельефной металлопластики. Такими сосуществующими и, следовательно, взаимодействующими были обрядовые системы, которые, между тем, отличались одна от другой своими размерами и, соответственно, «рангом обрядовой рефлексии»³. Похоже, что такие вещи группировались вокруг очага – места, где и формировались первоначально все варианты металлопластики Харьинского этапа Ломоватовской культуры. Можно предположить, что ломоватовские пронизки в виде птицесобак как-то соотносились с социальной символикой и потому были весьма многочисленны. В обширном ассортименте таких изделий, возможно, теми же причинами обусловлено и значительное число более ранних пронизок, оформление которых соотносилось с древневосточными образами, отмечая начало ассимилятивного процесса в Ломоватовской культуре.

По ныне признанной классификации, обряды, связанные с погребальными и заупокойными культами, отнесены к разряду семейно-бытовых⁴. Поэтому они имели довольно ограниченный диапазон, затрагивая сравнительно небольшой общественный коллектив и не всегда согласовывались с календарными сроками. Только в отдельных случаях, например, при погребении авторитетных или специально освященных персон, обряд мог приурочиваться к календарным событиям. Пример тому – захоронения жрецов, вождей или посланников в мир предков и богов, как это видно по Пазырыкскому кургану Алтая⁵. На этом основании произведения объемного литья, соотносимые с подобной обрядовостью, условно можно назвать семейно-бытовой металлопластикой.

Намного труднее определить, к какой обрядовой системе относились произведения плоского одностороннего литья. Судя по тому, что в ряде случаев они находятся в бесспорно культовых, или как их нередко называют, «жертвенных местах»⁶, можно предполагать, что идентичные находки в так называемых кладах принадлежали древнейшим изолированным и отчужденным за пределы родового мирка капищам и, следовательно, сопрягались с культовой обрядовостью, имевшей всеобщий, универсальный характер. Таким образом, названные памятники сопрягались с универсально-культовой обрядовостью.

Помимо связей того и другого варианта металлопластики с локально выделенными предметно-пространственными комплексами, указывающими на специфически особенную их функцию в двух хотя и взаимосвязанных, но все же достаточно самостоятельных системах, одним из подтверждений принадлежности предметов одностороннего плоского литья к универсально-культовой системе служит и внешний облик самих персонажей. При этом ведущим признаком является не только фантастический облик изображенных существ. Всеобщность сказывается в антропоморфной однотипности, как бы подтверждающей постоянно поддерживающийся однозначный характер представленных ситуаций и выраженных ими, этими ситуациями, концепций и идей. Наконец, ощущению такой всеобщности в немалой степени способствуют весьма устойчивые, хотя и заметно варьируемые состояния самих персонажей в изобразительном пространстве. Указанное распределение более точно характеризует оба варианта ломоватовского литья, которые, скорее всего, обособлялись друг от друга по функционально-семантическим признакам. Пример тому – вышеупомянутый обмен произведениями или изобразительными мотивами между семейно-бытовой и универсально-культовой системами.

К самым распространенным предметам семейно-бытовой металлопластики относятся пронизки и функционально близкие им подвески, ложки, кресала, гребни, кинжалы и ножи с рукоятками в виде зверей. Эту группу произведений объединяет общее для них свойство: все они служили определенным объектам, будь то человеческие фигуры или изваяния идолов. Не исключено, что внешний облик изделий во многом зависел от условий их бытования. По месту таких находок в захоронениях

можно полагать, что сами предметы сопрягались с ритуально значимыми элементами погребальных одежд: налобными повязками и головными уборами, шейными гривнами или ожерельями из бус, поясами. Некоторые из них, в частности, пронизки, подвески и гребни располагались в других частях костюмов. Так, подвески и пронизки вплетались в косы или прикреплялись к одежде в области груди, где, кстати, иногда, располагались кресала и гребни. Все названные предметы, и в этом их существенная особенность, входили в женские захоронения. Даже кинжалы и ножи, необязательно оформленные зооморфными мотивами, чаще всего обнаруживаются на костях женщин и девочек⁷. Не фиксированные с достаточной жесткостью в убранстве конкретных объектов, они были рассчитаны на двухстороннее обозрение. Весьма интересна теперь забытая, но явно осознаваемая древними насельниками Прикамья такая деталь, как наличие в некоторых предметах, в частности, в подвесках и пронизках одной-двух бусинок, а нередко целых гирлянд. Подобными неизобразительными деталями подчеркивалась, очевидно, их символично-знаковая роль⁸. О символично-знаковом приоритете пронизок-подвесок свидетельствуют обобщения, упрощения и даже заметная геометризация форм, что становится характерным не только для двухстороннего семейно-бытового, но и для плоского универсально-культурного литья.

Другую, функционально близкую группу образуют поясные накладки и пряжки, достаточно жестко фиксируемые на поверхности «декорируемого» объекта и потому, несмотря на двухстороннее литье, обозримые лишь с одной стороны. Некоторые из таких поделок очень напоминают фигурные подвески. Появление богато убранных поясов впервые на Среднем и Ближнем Востоке произошло не ранее VI века н.э.⁹. По-видимому, этой же датой отмечен начальный период развития древнерусских ритуальных поясов и их орнаментально-знаковых символов, а также изобразительных мотивов. Правда, при этом несколько смущает присутствие подобных предметов в ананьинских мужских захоронениях IV–III веков до н. э., в которых они служили инсигниями вождей¹⁰. Что же касается Верхней Камы, то здесь наборные пояса в большом количестве и в новом качестве все же распространяются в указанное время, т. е. в VI веке н. э. Допустимо предположить, что те и другие могли меняться

местами, а потому поясные накладки можно считать дериватом подвесок, существовавших в Прикамье намного раньше того времени, когда сюда проник, а затем распространился обычай носить богато убранные пояса¹¹. Позднее накладки входят в убранство других одежд. Так, несколько накладок, обычно сопровождающих пояса, найдено в захоронениях около черепов¹². Они, вероятно, составляли убранство головных уборов. Теми же моментами, по-видимому, продиктовано развитие в Ломоватовской культуре орнаментальных и фигуративных, но уже односторонних поясных пряжек, внешний вид которых приближает их к ажурному рельефному литью. Поясные пряжки распространяются примерно в то время, когда отмечается явное сближение обоих вариантов объемного двухстороннего и плоского рельефного и ажурного одностороннего литья. Или, как мы теперь называем, семейно-бытовой и универсально-культурной металлопластики. В их сближении явно проявляется художественное взаимодействие и обмен изобразительными мотивами.

Довольно своеобразную группу семейно-бытовой металлопластики представляют трубчатые пронизки, некогда полые трубки которых трансформируются во втулки, как бы пропущенные сквозь туловища фантастических зооморфных существ, напоминающих птицекрылого пса Сэнмурва иранской, или Симаргла древнерусской мифологии. Возможно, весь смысл произведения определяет полая трубка, символизирующая сложный аспект воззрений. Что же касается птицекрылого пса, то его образ неизвестен ни Ананьинской, ни Гляденовским культурам, хотя в последней есть немало случаев создания гротескных образов путем слияния в одно целое видовых признаков разных существ. Таковы, например, боевые секиры и клевцы-атрибуты власти ананьинских вождей¹³, где в зачаточном состоянии наблюдается нечто аналогичное; показанные на втоке хищная птица, а на втулке хищный зверь, представляют, на наш взгляд, сложный образ, единство которому придает сам сакральный предмет. Не исключено, что такие пронизки непосредственно восходят к ананьинским памятникам типа трубчатых втулок, которые уже в Ломоватовскую эпоху трансформируются в зооморфные изобразительные мотивы. Образ крылатого пса внедрился в местную этнокультурную среду вместе с импортом восточных тканей, сосудов из серебра, где Сэнмурв был весьма

распространенным образом¹⁴. Мотив небесного пса, творца земного плодородия, хранителя древа всех семян, появляется в древнекамской торевтике около V–VI веков, вероятно вместе с инфильтратом чужеземных влияний и, наверное, является иконографическими символично-содержательным изводом образцов, сложившихся на Ближнем Востоке¹⁵. Чужеземный мотив, сохраняя основные «типические» характеристики, получил в Прикамье несколько иную формальную и смысловую окраску. Птицесобаки на ломоватовских пронизках внешне близки, но не повторяют одна другую: расхождения в их облике обусловлены динамикой самого процесса содержательного развития изобразительного мотива. Трубочатые проники с фигурками небесных псов существовали в довольно точно очерченных хронологических рамках Ломоватовской культуры и характерны только для районов Верхнего Прикамья¹⁶.

Вероятная роль Востока в сложении нового изобразительного «атрибута», но не в виде откровенных цитат, а в глубоко творческой переработке, заметна хотя бы в отделке фигурок с «ложчатыми гранями», прародиной которых считается Ближний Восток. О контактах с южными регионами говорит, например, орнаментальный мотив в виде выпуклой точки на лапе зверя, обведенной глубоко врезанным ободком. Этот орнаментальный элемент, нередко сопровождающий произведения ломоватовской металлопластики V–VI веков, явно восходит к скифской и сарматской торевтике. В сравнении с ближневосточными образцами, распространенными в государственной эмблематике, изображающими мифического зверя в крайне возбужденном состоянии, с выпадающим из пасти змеящимся языком, резко поднятыми крыльями и веерообразно распущенным хвостом, пермские птицесобаки внешне более сдержанны и даже несколько неуклюжи. Всем своим обликом они скорее выражают не энергию нападения, а желание своей защиты. Вероятно, местной традиции оказалась чуждой ближневосточная геральдико-дидактическая функция, но более приемлемой стала древнейшая апотропейная символика, соотнесенная с достаточно развитыми в Прикамье идеями плодородия.

Столь же непритязательна и такая деталь, как трубочатая втулка, охваченная когтистыми лапами. Эта втулка, очевидно,

имитирует ствол дерева, охранителем которого выступал мифический Сэнмурв.

Отмеченные признаки характеризуют как ранние, так и поздние фигурки. Но только в поздних изображениях они воплощены с большей уверенностью и постоянством. Что же касается ранних экземпляров, то в них более заметна и намеренно подчеркнута внешняя динамика, идущая, вероятно, от исходных прототипов, что со всей очевидностью и выявлено, скорее всего, в более ранней пуксибской пронизке¹⁷. Рассматривая пуксибского птицекрылого пса, нельзя не заметить, что звериные черты занимают в изображении весьма скромное место. Только оскаленная пасть и острые уши выдают хищную природу животного. В целом же существо скорее напоминает водоплавающую птицу: туловище и лебединая шея, птичий зоб, расположение подогнутых лап, посадка и осанка находят близкие аналогии в фигурках уток-пронизок сугубо местного типа. Такие признаки, явно несоответствующие древневосточным изводам, дают повод полагать, что аборигенные мастера, воспроизводя новый, непривычный им образец, вдохновлялись испытанными и заученными схемами и приемами. Бесконечно варьируя в течение многих веков образ водоплавающей птицы, они лишь немного видоизменили его, добавив хищную пасть и когтистые лапы, кстати, одновременно похожие на птичьи. Мастера, казалось, создали совершенно новый образ функционально, а тем самым и содержательно аналогичный традиционной местной символической утке в угорской мифологии выступает творцом Вселенной, прародительницей человечества, символом женского творящего начала и, таким образом, связана с концепцией плодородия¹⁸. Мотив небесного пса-полуптицы, -полусобаки, иногда совмещающий в себе признаки других животных, в основном волоплавающих птиц, коней и оленей (лосей) существовал в народном искусстве почти до наших времен¹⁹.

Акцентируя внимание на изобразительной стороне, не следует забывать о функционально-семантическом (смысловом) единстве мотива с оформленными им предметами, по отношению к которым он играет далеко не главную роль. При бесспорной новизне самого изобразительного мотива новизна всего предмета относительна. В пронизках наряду с фигурками животных немаловажное значение имеют трубчатые втулки, не

только и не столько рудименты или напоминания о древнем типе изделий, функционирующих в Прикамье в абстрактно-геометрическом воплощении с ананьинских времен, сколько символы, суть которых в чем-то отвечает пришлому образу, принявшему теперь на себя роль эквивалента, изобразительно конкретизируемой, весьма отвлеченной исходной идеи. Кстати, древний тип самих изделий в виде цилиндрических или конических трубок, наряду с фигурными, существовал и в ломоватовскую эпоху²⁰. В сравнении с поздними вещами бесспорно местного происхождения, с особой изысканностью и даже пластической изощренностью исполнена более ранняя фигурка птицесобаки²¹. Довольно тщательная моделировка и обработка форм, чистота отдельных деталей, выгодно отличают ее от других подобных изделий. Фигурка небесного пса, очерченная гибким, подвижным контуром, преисполнена динамизмом. Этот динамизм усилен и дополнен движением резко сопоставленных плоскостей, напоминающих «ложчатые» грани ряда ближневосточных или восходящих к восточным древнерусским изделиям²². Они одновременно организуют и «декорируют» пластическую форму. Фигурка птицесобаки решена активными и напряженными «пластическими фразами». Контрастно сопоставленные плоскости, на стыке которых возникают острые ребра, динамизируют процесс восприятия и стимулируют ответную моторную и эмоциональную акцию зрителя. Следуя за сопряжениями и столкновениями плоскостей, зритель как бы наглядно и действительно переживает акт созидания вещи, отнюдь не вылепленной из мягкого воска, а энергично изваянной из неподатливого материала, в то время как вмятины пальцев на отливке указывают, скорее всего, на изготовление модели из воска. Приглашая к круговому обзору, мастер придал изображению скульптурную самостоятельность, пластическую самооценность, хотя при близком рассмотрении обнаруживается, что у фигурки нет фасной стороны и она составлена из двух, словно бы спаянных, силуэтно-профильных отливок. В целом, динамику изображению в значительной мере придает довольно ограниченное число деталей, на которых автор поделки сосредотачивает наше внимание. Это – выразительная головка, гибкая шея и выпуклая грудь, которые мастер делает предельно объемными, тогда как туловище и остальные части фигурки фантастического существа

даны предельно уплощенными и довольно статичными. Плоскостную трактовку и статику форм оттеняет и подчеркивает наложенная на них кружково-горошчатая орнаментика, почти обязательная для некоторых изделий, оформленных фигурками местных животных: водоплавающих птиц, медведей, лосей, коньков, которые затем распространяются в универсально-культовой металлопластике. Кружково-горошчатый орнамент на крыльях и ушах птицесобак; вероятно, солярного происхождения, выявляет их «инопространственную» суть и указывает на связь с космогонической символикой.

В целом фигурка на рассматриваемой пронизке производит двоякое впечатление. Наряду с отчетливой динамикой, в ней не менее заметна некая скованность, смягчающая и даже нейтрализующая направленный вовне порыв, выявляющий антропотропейную роль изображенного существа. Фантастический зверь как бы противостоит направленным к нему извне незримым силам. Все это вместе взятое наделяет фигурку небесного пса качествами самозавершенной и самодовлеющей «идейно-пластической концепции». Вместе с тем, эта относительно ранняя пронизка, сохраняющая динамизм и агрессивность прошлых образов, знаменует определенный этап переосмысления чужеродного мотива в духе традиционно местных идей. Так, очень трудно отрешиться от впечатления, что перед нами не объемное, а силуэтно-плоскостное изображение, чему в немалой степени способствует роль контура, едва ли не доминирующего в плоскостном решении. Контур «антинатуралистичен». Он подчеркивает орнаментальный и, одновременно, почти аппликативный характер изделия, как бы переведенного из объемного изображения в плоскостное. Аппликативно-силуэтному звучанию отливки немало способствует линейно-плоскостная трактовка пластических масс, в частности, четко очерченных контурной линией поверхностей и чередующихся с ними контрастно выделенных пустот. Эти пустоты не только сообщают фигуркам легкость и изящество. Они уподобляют пронизку плоскорельефной почти ажурной отливке, словно рассчитанной на определенный, если не изобразительный, то хотя бы символично-знаковый фон. Да и вводятся эта пустоты скорее для того, чтобы дифференцировать нерасчлененную пластическую массу на отдельные, отчетливо оконтуренные линейно-пластические элементы.

О том, как эволюционировал образ небесного пса можно судить по довольно поздним экземплярам, лишь внешне сходным с рассматриваемым, как бы «эталонным» образцом. Однако теперь они используются в качестве основы для другого типа изделий – шумящих подвесок, которые распространяются на позднем этапе Ломоватовской культуры²³. Надо сказать, что отмеченные признаки присущи большинству пронизок, оформленных изображениями представителей сугубо местной фауны, что косвенно свидетельствует об относительной новизне пришлого образа. Основная масса изделий в виде фигурок небесного пса, по-видимому, соотносилась с глубоко местными традициями. И это соотношение, скорее всего, шло не по линии иконографического, а по линии функционального и содержательно-го тождества.

Ломоватовские литейщики, а скорее литейщицы²⁴, восприняли пришлый изобразительный вариант, придав ему традиционный оттенок. Для того чтобы убедиться в сказанном, достаточно нескольких примеров. Наиболее убедительно об этом свидетельствуют поздние пронизки в виде птицесобак, сохраняющих главные признаки ранних отливок²⁵. Вместе с тем в них проявляется обобщенность и даже упрощенность, почти отказ от ряда когда-то настойчиво акцентированных деталей, вследствие чего птицесобаки все отчетливее удаляются от исходных прототипов. В них резко возрастает статичность и монотонность пластических масс, почти сливающихся в единый нерасчлененный блок²⁶. В крайне обобщенных фигурках, почти сливающихся с трубчатыми втулками, вследствие чего минимально или вовсе исчезают промежутки между отдельными пластическими элементами, еще более отчетливо начинает главенствовать общий абрис и, тем самым, аппликативно воспринимаемый силуэт. Вместе с тем, наряду с возрастающей самооценностью изображений, приближающихся к мелкой «статуарной» пластике, в них все заметнее становится функционально-семантическая (содержательная) незавершенность. Фигурки птицесобак, лишённые былой динамики, уже не столь наглядно выражают свою апотропейную функцию, которую теперь они выявляют лишь в совокупности с подобными себе «кирпичиками» пространственных «зрительных фраз». Для того чтобы разгадать последние, необ-

ходимо знать местоположение самих изделий в убранстве погребальных одежд или вообще в обрядовой системе.

Пожалуй, изделия сугубо местного типа, в виде «автономных» изображений зооморфных существ, лишь свидетельствуют о соучастии в пришлых «зрительных фразах». Таковы пронизки, выполненные без втулок. Однако и в этом случае сокращение символично-знаковых элементов учреждает восприятие самих изделий в качестве предметов-произведений, сохраняющих вместе с тем типологические признаки всей группы подобной металлопластики. Такое обстоятельство особенно подчеркивают объемные фигурки зверей, выполненные из цилиндрических жгутов²⁷. Подобные фигурки еще больше подчеркивают и даже объясняют их статуарный характер, несколько несоответствующий их общему пластическому решению. Это несоответствие объемных двухсторонних отливок условиям бытования, предусматривающим одностороннее обозрение, дает повод предполагать, что статуарность фигурок – не только элемент, идущий от произведений раннего времени, используемых в иных ритуальных системах, но также следствие существования самих систем, в которых они использовались как вполне самостоятельные предметы, быть может, действительно приравненные к произведениям мелкой пластики. Некоторая часть этих отливок снабжена петельками для подвешивания к каким-то объектам. Это обстоятельство существенно меняет наше представление о происхождении пронизок местного типа, хотя трудно с достаточной уверенностью говорить об их возможном генетическом родстве с вышерассмотренными гляденовскими поделками.

Зооморфные фигурки, лишенные втулок, воспринимаются как самостоятельные «статуарные» образы мелкой пластики. Судя по погребальному инвентарю, трубчатые втулки таких пронизок сливаются с низками цилиндрических и шаровидных бус. К этим низкам теперь крепятся двухсторонние объемные, но обычно полые изнутри зооморфные фигурки. Таким образом, осуществляется «монтаж» двух символически самостоятельных элементов – изображений и орнаментов – в своеобразную сюжетную формулу. Совсем не исключено, что ломоватовские литейщики, разрабатывающие свой вариант изделий, учитывали самостоятельное бытование орнаментально-геометрических

символико-знаковых и изобразительных элементов. Двухсторонние фигурки животных, низки бус, имитирующие трубчатые втулки, при необходимости могли функционировать раздельно.

Сопрягаясь, друг с другом, они демонстрируют традиционный архаический способ «собирания» воедино сложных формально и функционально самостоятельных предметно-пространственных комплексов. На вероятную связь с древней традицией указывает и оформление пронизок изображениями животных сугубо местного региона. Порой с убедительно переданными видовыми отличиями. В этом смысле весьма показательна пронизка-уточка, совокупность перечисленных черт которой наглядно выражает ее апотропейную функцию²⁸. Фигурка уточки с такой же выпуклой, как у птицесобак килевидной грудью, круто выгнутой шеей, согнутыми в суставах звериными лапами, опущенным вниз хвостом, украшенном кружково-горошчатый орнаментом, весьма напоминает небесного пса и явно свидетельствует в пользу высказанного предположения о творческой переработке пришлого образца в духе местной, но значительно откорректированной, традиции. Даже в облике «хи-мер», имевших место в этом типе металлопластики, несмотря на полиморфизм, преобладает «реалистическая» трактовка.

Между тем не следует забывать о плодотворном взаимодействии между пришлой и автохтонной культурами, в чем убеждают произведения, бесспорно восходящие к местной традиции, но решенные не без влияния пришлых идей. Что касается образа утки, олицетворяющей связи природных стихий, то она в древней угорской мифологии мыслилась созидательницей Вселенной, прародительницей человечества и соотносилась с женскими персонажами. Сказанное ничуть не отрицает ее апотропейную функцию²⁹. Особенно показательную группу представляют пронизки в виде «реалистических» фигурок уток, как бы плывущих по глади вод. Вероятно и здесь, в группе пронизок-уток, представляющих пернатых в спокойных позах, как бы плывущими по воде, непосредственно и несколько наивно, не путем сопоставления зримых символов, а в контексте наглядно переданного действия, отражена связь стихий, посредницей между которыми, по древним воззрениям, выступала птица.

Изображаемые, как правило, с натуралистической убедительностью, эти миниатюрные фигурки животных местной

фауны порой провоцируют исследователей искать их прототипы в реальной среде. Но и здесь главенствует не внешнее «жизнеподобие». В виду имеются «концептуальные» образы, воплощающие не эстетическую, а, скорее, функциональную семантику. Именно последнее сообщает изображениям различных существ определенное единство, которое указывает на то, что мастера не подгоняли изобразительные мотивы к живой природе, а, наоборот, преображали саму природу в соответствии с задачами и творческими закономерностями своего времени. Черты сходства проявляются, главным образом, в общем решении «птицеподобных» и «звероподобных» фигурок, очертания которых вписываются в полуокружность. Силуэты профильных фигурок, оконтуренные полуокружностью, как будто повторяют аппликативно-плоскостные изображения животных, идущих друг за другом в пределах окружности на ананьинских пряслицах VI–V веков до н. э.³⁰, или хищников, свернувшихся в кольцо, очевидно, суммирующих шествие, некогда развернутое в пространстве. Очевидной сегментацией изображения хищника, свернувшегося в кольцо, стали плоские подвески в виде согбенного животного, туловище которого дугообразно стянуто внизу подобием хорды, напоминающей такие же детали некоторых ломоватовских пронизок. Создается впечатление, будто все они изготавливались по одному заученному, скорее всего, «канонизированному» шаблону и отличаются друг от друга только тем, что при ритуальной необходимости к их «стандартным» унифицированным формам туловищ присоединяются разнообразные элементы: птичьи или звериные головы, а в нужных случаях – конечности. Не исключено, что требованием сохранить геометрическую структуру изделия обусловлены такие детали, как длинные хвосты медведей и лосей, несуразные при требовании натуралистического подобию, но вполне уместные при условной символической трактовке образов.

Очевидно, что в большей согласии с природой решены нижние части фигурок: прямые и простые, или слегка волнистые у уток, и более сложные, имитирующие конечности у хищных и травоядных зверей. Но и здесь явно преобладает символическое начало: почти все фигурки «оторочены» снизу колечками кружкового орнамента. Такие, казалось бы, незначительные детали выдают, несомненно, функциональное, а, возможно,

и семантическое родство всех птицеподобных и звероподобных пронизок. Вероятно, мастеров интересовали не внешние различия, а функциональное и содержательное, в данном случае, символично-знаковое единство, обусловившее сходство линейно-пластических и орнаментально-знаковых решений, обеспечивающих, в свою очередь, одинаковые характеристики изображений птиц и зверей.

Наиболее очевидна «геометрическая заданность» в пронизках, представляющих «согбенных» зверей. Заметим, забегая вперед, что геометрической унификации подверглись многие изобразительные мотивы, сопровождающие другие типы изделий: «согбенные» животные, встречаются на навершиях кинжалов, кресал, в ряде подвесок, в, казалось бы, весьма далеких от семейно-бытовой металлопластики ломоватовских круглых бляхах одностороннего литья с изображениями животных в позах, весьма напоминающих ананьинских и гляденовских хищников, шествующих друг за другом или «свернувшихся в кольцо»³¹. В этом смысле заслуживает внимания полая пронизка в виде медведя, «согбенная» поза которого весьма напоминает позу таких же существ на круглых бляхах универсально-культурной металлопластики. Такой настойчиво повторяющийся мотив едва ли был случайным. Весьма близка к изображениям на навершиях кинжалов, пронизка, изображающая согбенного животного, припавшего к горизонтально вытянутой полоске, своеобразному постаменту, расположенному под его лапами³². Туловище зверя разделено поперечными «ложчатыми» гранями, монотонно повторяющийся ритм которых несколько «смазывает» объем, отчего броским и выразительным становится сам силуэт, вписывающийся в почти правильную циркульную полуокружность. В спинке этого существа проделано отверстие, позволяющее отнести все изделие к разряду пронизок. И все же не исчезает впечатление, что изображение хищника «снято» с какого-то другого, не известного нам изделия, и приспособлено для новых функциональных задач. Не менее интересны пронизки, оформленные фигурками зверей, как бы стоящих на своеобразных постаментах³³. Они есть вероятный итог «сегментации» каких-то не только и не столько предметно-пространственных, сколько идейно-образных, концептуальных систем. Миниатюрным пронизкам местного типа не свойственны динамизм и внешняя

агрессивность, отмечаемые в изображениях птицесобак. Их, напротив, отличает статичность, выражаемая и подчеркиваемая крайне медленным и даже монотонным развитием пластических масс, плавно счленяемых в единый блок. Внешне статичные, как бы сосредоточенные только в себе, внутренне напряженные и оттого торжественно-монументальные, они всем своим внешним обликом демонстрируют затаенную силу и, тем самым, выдают функцию защитников, хранителей и «оберегов». Безукоризненная пластическая моделировка, присущая, в основном, произведениям ранней поры – отнюдь не показатель стремления мастеров к воспроизведению реальных соответствий. Последних больше привлекали соотношения смысловых (содержательных) величин. Поэтому уже в ранних отливках, где, казалось бы, соблюдены масштабные и объемно-пластические соотношения реальных прототипов доминирует символика. Это в большей мере характеризует поздние пронизки, в которых усиливается символично-знаковое начало. Фигурки животных выполняются совершенно гладкими. Лишенные уточняющих внешний облик деталей, таких как оперение, глаза и прочих, они представляют некий обобщенный образ пернатого или зверя. И вместе с тем исполненные по-прежнему в технике двухстороннего литья, воспринимаются как силуэтно-аппликативные изображения.

Все это – следствие того, что внимание их создателей явно сосредоточилось на разработке универсально-обобщенных признаков, в ущерб другим, когда-то, не менее важным, теперь лишь отвлекающим от главных деталей. Обобщение, геометризация и даже упрощение пластических элементов указывает на возрастание орнаментально-знаковых тенденций в семейно-бытовой металлопластике зрелого и заключительного периодов Ломоватовской культуры, когда менялись былые мировоззренческие основы. Последнее, кстати, произошло с обобщением фигур птицесобак, которые превратились в совершенно плоские односторонние отливки универсально-культурной металлопластики, что лишней раз указывает на отсутствие непреодолимого водораздела между двумя вариантами древнекамского художественного литья. Оставаясь достаточно самостоятельными и в то же время иерархически соотнесенными по «уровню обрядовой рефлексии», они взаимодействовали между собой как два необходимых компонента единой обрядово-мировоззренческой си-

стемы. А точнее, были продиктованы едиными концептуальными темами. Пример тому – отношение к священному существу птицесобаке, функционирующему как в семейно-бытовой, так и в универсально-культурной среде³⁴. Подобные тенденции можно отметить в другие исторические периоды. Согласно мнению исследователей, орнаментально-знаковые решения могли быть следствием довольно длительной переработки и неизбежного повтора, а, следовательно, своеобразной унификации мотивов в виду вполне освоенных мировоззренческих традиций. Но не исключено, что это могло происходить на начальном этапе сложения мировоззренческих концепций в виде глобальных недифференцированных идей, которые могут быть выражены такими же глобальными, предметно-выразительными «идеями». Последнее, постоянно уточняясь и обрастая подробностями, становятся все более понятными и обыденными, детализированными разросшимися мотивами, что и приводит к изобразительной конкретике³⁵.

Наряду с формированием «орнаментализма», в семейно-бытовой металлопластике нарастает тенденция решать какие-то довольно сложные, скорее всего, мировоззренческие концепции изобразительными средствами, в частности, путем прямого и несколько наивного соединения в единое целое нескольких достаточно самостоятельных символично-знаковых элементов. Эти явления определенно проявились уже в ананьинскую и гляденовскую эпохи. Возможно, ту же задачу, но несколько иначе, решали авторы ломоватовского литья с изображениями нескольких существ, между которыми осуществлялась наглядно-действенная связь. Такими произведениями семейно-бытовой металлопластики стали многофигурные пронизки, оформленные уже известными фигурками птицесобак, а также хищных зверей местной фауны, «когтящих» других, чаще всего травоядных животных³⁶.

Определенные новации, в частности, сложение антиподальных пар в изображениях «двуглавых» птицесобак³⁷, демонстрируют попытку формально-содержательной организации линейных, пластических и изобразительных элементов по принципу симметрии. Правда, этот принцип нередко существует только в потенции. Чаще всего, вместо зеркальной симметрии наблюдается простая уравновешенность масс. Такая симметрия, близкая

поворотной, очевидна в пронизке с изображением небесного пса, вписанным в почти правильный овал, плавные очертания которого почти не нарушают выступающие за линию контура звериные головы. Обе головы, уравнивая друг друга, наглядно актуализируют трубчатую втулку, выступающую в данном случае осью симметрии³⁸. В таких пронизках по принципу поворотной симметрии вполне отчетливо организована лишь нижняя часть, где морде зверя неопределенной породы противопоставлена равная ей по массе гладкая полоса, обозначающая, вероятно, лапу небесного пса. Таковы, например, цилиндрические втулки многофигурных пронизок, выступающие в значении вертикального вектора, своеобразной оси симметрии, отчего обращенные навстречу друг другу, явно конкурирующие существа, размещаются почти параллельно самой втулке. Не претендуя на бесспорность, предположим, что перед нами произведение, отражающее процесс изобразительной конкретизации ранее обобщенных орнаментальных и геометрических символов. Вероятно, одним из таких символов выступала указанная выше глазковая орнаментика заястий и лап птицесобак, на месте которых позднее появляется изобразительно конкретные мотивы, в частности, аналогичная голова, «вырастающая» из хвостового оперения. Трудно отказаться от соблазна вывести подобные изделия за пределы чужеземных влияний, полагаясь только на внешний облик и пластические решения персонажей представленных сцен. Близость изделий к исходным типам – втулкам и пронизкам с изображением птицесобак, – наконец, сами сценки, напоминающие ближневосточный мотив терзания одного животного другим, скорее всего, свидетельствуют о плодотворном симбиозе двух исторически пересекающихся традиций.

Иногда трубчатую втулку, разделенную на две части, соединяют расположенные друг над другом фигурки. В этом отношении весьма показательны две трубчатые пронизки, оформленные одиночными фигурами животных, напоминающих медведей и коней и как бы повторяющих пронизки с изображением птицесобак³⁹. Разомкнутая трубчатая втулка, нижняя часть которой служит как бы своеобразным постаментом, а верхняя неким орнаментальным символом, воспринимается теперь как специфическое обрамление, подчеркивающее и выделяющее значение изобразительного мотива⁴⁰. Такая, казалось бы, мало-

значительная подробность говорит еще и о том, что ломоватовские мастера, пересматривая исходный тип изделий, освобождают их от абстрактной орнаментальной символики с тем, чтобы наглядно-изобразительно конкретизировать какие-то функциональные концепции. Создается впечатление, что, повинаясь какому-то мощному импульсу, авторы семейно-бытовой металлопластики пытались в изобразительно-конкретной форме передать новые функции, не поддающиеся раскрытию орнаментально-знаковыми средствами.

В отличие от ранних птицесобак, где заметна динамика их образующих плоскостей, пластическая энергия поздних произведений существует в пределах единой замкнутой плоскости. Моделировка изображений, в которых есть только профиль, но отсутствует фас, сближает их с плоскорельефными. Вместе с тем двухсторонние отливки, составленные, по сути, из двух спаянных силуэтов, оттеняют самоценность четко очерченных «антинатуралистических» контуров воображаемой или реально воспринимаемой «изобразительной» поверхности с нанесенными на нее отдельными фигурами или целыми сценами. Такой поверхностью могли быть ритуальные костюмы, или одежды, и тому подобные обрядовые вещи, с которыми взаимодействовали сами изделия. Примеры сказанному встречаются в этнографической действительности народов Севера; в частности, их можно найти в оформлении шаманских костюмов, когда под костяные, металлические и прочие привески на одежду красками наносились силуэты, точно повторяющие очертания зверей⁴¹. Компактная масса отливок, оконтуренных геометрической кривой, придает им почти «медальонный» характер. Аппликативно-силуэтную моделировку еще больше подчеркивает геометрическая орнаментика: в изделиях с фигурками пернатых она дополнительно усилена своеобразным хвостовым оперением, показанном в так называемой «скрученной перспективе», обычной в графических или плоскорельефных, но не объемных решениях⁴². Создается впечатление, что перед нами не двусторонние объемные, а плоские односторонние отливки, напоминающие ажурные бляхи универсально-культовой металлопластики. Рассматриваемые изделия, по-видимому, принадлежащие одному хронологическому периоду V–VII веков, знаменуют очередной поступательный этап в развитии семейно-бытовой металлопластики. Так, в

пронизках со сценками «терзаний» уже заметен элемент геральдичности, весьма отчетливый в изделиях, где звери располагаются как бы друг против друга. Более последовательно геральдическую структуру воссоздают типологически близкие пронизки VIII–IX веков. Именно геральдическую структуру воспроизводят пронизки из д. Ваш-Пальник, из д. Мало-Аниковская или типологически близкая им пронизка из д. Антоновцы с фигурками животных, почти параллельными трубчатой втулке⁴³. Исключительность некоторых пронизок состоит в том, что обе фигурки располагаются вертикально вдоль трубчатой втулки, являющейся центральным «разделительным» символом-знаком. Некоторые авторы склонны рассматривать сценки борьбы одних тотемных животных с другими и делают на этом основании выводы об отражении последними реальных межродовых и межплеменных столкновений. В данном случае, между пришлыми и автономными группами населения. Не станем оспаривать эти выводы. Дальнейшее изложение покажет, как в древнекамской металлопластике нередко изображались «схватки» совершенно одинаковых животных. Приверженцам тотемного происхождения подобных сцен не лишне напомнить, что ко времени появления таких сюжетов в Прикамье завершается этнокультурная ассимиляция и вместе с нею межплеменная борьба⁴⁴. В рассматриваемый период распада родовых отношений и сложения племенных объединений тотемическая символика, и ранее не замыкавшаяся в пределах родовой генеалогии, теряет изначальный смысл. «Чем больше фратрия утрачивала значение брачной и гражданской единицы, тем сильнее вырасталась ее церемониальная роль»⁴⁵. Вероятно, тем же порядком вырасталась церемониально-символическая функция образов и самих произведений ломоватовской металлопластики. Иначе как объяснить уникальную пронизку VII–VIII века, где вместо орлиной головы птицевидного существа представлена фронтально повернутая антропоморфная личина, сопрягающаяся с головой лося, зажатой в когтистых лапах монстра⁴⁶? Вместе с тем не следует забывать и о том, что в рассматриваемые изделия входили в комплекс женских захоронений и могли быть связаны с символикой плодородия, а таким образом – с репродуцированными тотемическими воззрениями.

Нередко обрамляющие почти со всех сторон шнуровые полоски становятся их неперемными содержательными атрибутами. Обрамление шнуровой полосой изображенных существ, довольно рано возникшее и принадлежащее семейно-бытовой металлопластике, становится неперменной принадлежностью плоскорельефных односторонних отливок универсально-культовой металлопластики, что дает повод говорить о явном взаимодействии этих двух вариантов древнекамской торевтики.

Рудименты цилиндрической втулки прослеживаются в исключительной по своим качествам двухсторонней трехчастной пронизке из д. Плес⁴⁷. Именно эти рудименты возле задней конечности медведя и отверстие в его голове, предназначенные для продевания шнура, определяют истинное положение предмета: изображенные существа располагаются вдоль вертикальной оси, проходящей вдоль фигуры медведя. Все три зооморфные фигуры выполнены слишком объемными для фронтального обозрения. Вместе с тем, испещренные орнаментикой, особенно обильной у периферийных существ – птицы и лося – они вполне соответствуют требованиям и приемам орнаментально-символического искусства. В том же плане, несмотря на кажущуюся вполне реалистической трактовку, выполнена фигура медведя с орнаментально проработанными прядями шерсти, бедрами задних лап. Такова и моделировка геометризованных, умело сопряженных объемов. Вся пронизка вписывается в почти правильный овал, соответствуя орнаментально-символическому значению; этот абрис, придает отливке «медальонный» характер.

В целом многофигурные пронизки демонстрируют становление новых принципов не только в семейно-бытовой металлопластике. Одним из проявлений этих принципов становится попытка решить проблему «сюжетного» взаимодействия нескольких изобразительных мотивов в рамках одного целостного произведения. Кроме того, отмеченные явления можно расценить и как попытку изобразительной конкретизации прежних обобщенно-синкретических образов посредством их «расчленения» на составные, теперь уже сюжетные элементы. Наглядным результатом происходящих процессов стало становление новой формально-содержательной логики. Эта новая логика более отчетливо проявилась в многофигурных пронизках. По сравнению с одиночными изображениями птицесобак и других полиморф-

ных существ, они демонстрируют становление своеобразно понимаемой «последовательности», которую, строго говоря, следовало бы расценивать как своеобразное «расщепление» синкретических концептуальных образов на составляющие их элементы, как проявление образной конкретики, представляющей одновременно символично-знаковые и изобразительные основы ломоватовской металлопластики.

Взаимодействие некогда отдельных и обособленных образов в едином пространственно целостном изображении отражает переход ломоватовского литья от одиночных, внешне разрозненных фигур к многофигурным, творчески создаваемым произведениям. Подробнее об этом будет сказано в следующей главе. Своеобразным отблеском назревающих тенденций стали поздние произведения с вполне определенными изобразительными характеристиками. Таковы, например, вышеотмеченные аппликативно-силуэтные коньковые пронизки и другие, так же плоско трактованные изделия. Эти новые тенденции вполне объяснимы проникновением в Верхнее Прикамье новых изображений в виде коньков, появившихся в погребальном инвентаре IX–XI веков. Плоскостность поздних произведений семейно-бытовой металлопластики, вероятно, отражает общую тенденцию, присущую универсально-культовому литью.

Появление новых изображений исследователи объясняют вторжением в бассейн Верхней Камы южных скотоводческих племен, с приходом которых в хозяйстве местного населения возросло значение лошадей и стали частыми их изображения⁴⁸. Фигурки двуглавых коньков с отмеченной перспективой дальнейшего развития – почти эпизодические в ранней семейно-бытовой металлопластике, – пожалуй, наиболее отчетливо свидетельствуют о становлении новой логики, в основу которой заложена зеркальная симметрия. Не исключено, что ранние заметно схематизированные коньковые пронизки прошли длительный путь развития; они, скорее всего, знаменуют не начало, а некоторый итог формирования той образно-изобразительной системы, которая сложилась вне ломоватовского этнокультурного региона и была внесена в него пришельцами.

Скорее всего, на завершающем этапе Ломоватовской культуры в семейно-бытовой металлопластике концептуальным становится принцип симметрии, ранее существовавший только в

потенции. С особой отчетливостью симметрия как раз и проявляется в фигурках двуглавых коньков, что можно расценивать как господство новой сюжетно-изобразительной системы.

Заканчивая разговор о пронизках и не настаивая на бесспорности суждений, допустим, что эти предметы отражали обоюдно протекающий ассимилятивный процесс, в ходе которого древнекамское изобразительное творчество, переосмыслив мотивы, пришедшие извне, в духе собственной пластической и образной традиции, восприняло новую логику, в полной мере проявившуюся в универсально-культовой металлопластике.

Несколько функционально и содержательно обособленную, специфическую группу составили навершия кинжалов. Эти предметы, используемые, по-видимому, в данном контексте, утратили былую утилитарно-обыденную функцию и могли использоваться в качестве церемониальных вещей с определенной символикой, а потому и вошли в убранство женских одежд⁴⁹. Кинжалы и близкие по функции ножи были частью поясных наборов и сопровождали, в основном, женские захоронения. Верхняя часть изделий, напоминающих пронизки местного типа, оформленные объемными пустотелыми фигурками зверей, вписываясь в сегмент окружности, образуют горизонтально вытянутые овалы с небольшими выступами, в которых угадываются морды оленей или лосей. Таким образом, перед нами все та же антиподальная пара «конкурирующих» существ, уже известная по другим произведениям семейно-бытовой металлопластики. К ним, вероятно, и относятся кинжалы с сюжетом «терзания» животных⁵⁰.

Весьма сложно сказать, в какой группе предметов семейно-бытовой металлопластики впервые сложился «кочующий» сюжет «терзания» животных. И так же трудно ответить на вопрос, какие – сугубо художественные или мировоззренческие – причины обусловили его распространение в таких несхожих изделиях, как кинжалы и пронизки. Несколько забегаая вперед, в область универсально-культовой металлопластики, в которой так же имели место подобные сюжеты, можно с достаточной уверенностью сказать, что их функциональную и смысловую близость обеспечивала единая фундаментальная концептуальная система, специфически отражаемая семейно-бытовой и универсально-культовой сферами. Имеется в виду символика плодород-

дия, отчетливо прослеживаемая в семейно-бытовой и, опосредованно, в универсально-культовой металлопластике. В семейно-бытовой металлопластике символика плодородия конкретно проявляется посредством их принадлежности женскому обиходу, а также через взаимодействия изделий в единой мировоззренческой системе. В эту систему входили такие вещи, как пронизки, гребни, кинжалы, ножи и тому подобные изделия. Тем более, что в бытовом обиходе ножи все-таки ритуально делились на женские и мужские.

Две особые группы образуют отливки, одни из которых напоминают рукоятки кинжалов, другие – навершия неопределенных предметов. Первые полые объемные отливки с фигурками зверей внешне напоминают навершия кинжалов⁵¹. Вторые представляют цилиндрические втулки, завершающиеся протомами зверей⁵². В спинках некоторых из них имеются, вероятно, позднее сделанные отверстия, то ли для продевания шнура, то ли для других деталей, применяемых для прикрепления протом. Такие изделия интересны как пример «миграции» изображений, которые могли существовать самостоятельно, как бы в «снятом» виде, в качестве почти станковых произведений малых форм в сложно организованных системах, начиная с убранства одежд и кончая оформлением «алтарей» и святилищ. Все это наводит на мысль, что свое конкретное содержание такие «мигрирующие» мотивы получали в явной связи с функционально конкретными объектами. Только таким способом они обретали функциональную семантику. В этом смысле своеобразную группу ломоватовской металлопластики составили двухсторонние шумящие коньковые, птицевидные и «арочные» подвески, входившие в убранство погребальных одежд. Преобладающими при этом становятся коньковые и арочные шумящие подвески, явно связанные и даже исходящие из универсально-культовой металлопластики и, вероятно, входившие в единую мировоззренческую систему.

При этом наиболее архаичные птицеподобные подвески не утрачивают своего значения. Они, возможно, исполнялись из разных материалов. До нас дошли наиболее «устойчивые» предметы металлического литья. Определенная часть таких изделий входила в состав «гривен» в виде ожерелий из бус и им подобных шейных украшений. Этот тип изделий складывался в течение длительного времени: некоторые виды подвесок воз-

никли еще в доломатовскую эпоху, другие появились позднее, почти на исходе рассматриваемой культуры.

Подвески разнятся между собой как внешним видом самих отливок, так и обликом представленных ими существ. Самый ранний архаический тип подвесок представлен в виде плоских двухсторонних фигурок птиц и коньков. Другой тип, более разнообразный по составу изобразительных и орнаментальных элементов, представлен шумящими подвесками, появившимися в ломатовскую эпоху, около VII–VIII веков.

Эти подвески, в свою очередь, распадаются на «орнаментальные» арочные и сугубо изобразительные. И те, и другие своими истоками обязаны плоскому одностороннему универсально-культурному литью. Логично было бы рассматривать их в разделе универсально-культурной металлопластики. Между тем, сообразно избранной классификации по функциональному признаку, предпочтительно не отделять изделия от семейно-бытовой металлопластики, напоминая в необходимых случаях о тех явлениях, которые сохраняют образы шумящих подвесок и которые связаны с концепциями универсально-культурного литья. То есть напомнить о том, что оба варианта древнекамской металлопластики иерархически соотносились между собой и взаимодействовали в рамках одной обрядово-мировоззренческой системы.

Конкретный тому пример – вышерассмотренные двухсторонние птицевидные подвески. Для выяснения вопросов о происхождении птицевидных подвесок весьма показателен некоторый погребальный инвентарь ананьинских могильников: в них, наряду с очень немногочисленными изображениями птиц, находят костные остатки пернатых, располагаемых, как и птицевидные подвески, на груди костяков погребенных людей⁵³. Этот древний обычай зафиксирован у современных коми-пермяков, использовавших до недавних пор грудные кости уток в качестве амулетов⁵⁴. Несмотря на то, что подвески в виде пернатых получают свое массовое распространение лишь в гляденовскую эпоху, некоторую часть гляденовских отливок все-таки нельзя безоговорочно относить к убранству ритуальных одежд. Среди гляденовских находок есть оригинальные птицевидные подвески в виде круглых и плоских блях, которым приданы очертания пернатых и которые явно предназначались для установки на какую-

то определенную поверхность. Скорее всего, на поверхность древних ритуальных капищ⁵⁵. Указанные птицевидные бляхи интересны тем, что сочетают два содержательно близких и даже однозначных символа. Круглые отливки с изображением птиц, кстати, многочисленны в инвентаре Гляденовского костыща, наглядно демонстрируют процесс «развертки» обобщенно-абстрактной символики в изобразительно-конкретные образы.

Весьма интересна дальнейшая судьба, как самих изделий, так и связанных с ними образов пернатых. В ломоватовскую эпоху, по сравнению с предшествующим периодом, резко сокращается число подвесок, изготовленных в виде птиц: в погребениях встречаются единичные экземпляры. Образ пернатого теперь перемещается в универсально-культовую металлопластику. Фигурки птиц в значительном количестве вновь появляются в семейно-бытовой металлопластике лишь на следующем, родановском этапе. Об этом, кстати, свидетельствуют гляденовские весьма своеобразные птицевидные подвески, ближайшие аналоги которым датируются X–XI веками, временем Родановской культуры. Довольно многочисленные подвески VIII–IX, XI–XII и даже XIII веков в виде «геральдических» фигурок пернатых в большом количестве найдены в древних поселениях. Они, бесспорно, принадлежали семейно-бытовой сфере, хотя трактовка некоторых фигурок и сами изобразительные мотивы указывают на их возможное происхождение из «птицевидных идолов» универсально-культовой металлопластики. Перемещение изображений пернатых в универсально-культовую сферу исследователи относят к завершающему периоду Ломоватовской культуры⁵⁶. Родановские подвески находят не только в погребениях, но и на территориях древнейших поселений. Вероятно, некоторые виды подвесок могли использоваться не только в убранстве одежды, но и сочетаться с другими обрядовыми объектами. Речь идет лишь о подвесках в виде пернатых, чьи образы успешно используются в пронизках. Свое объяснение подобное явление находит в исторической обстановке. Исследователи отмечают на заключительном этапе Ломоватовской культуры возврат к исконно местным традициям в связи с завершением ассимилятивного процесса и победой местного этнического субстрата⁵⁷.

Подвески-птицы, возникнув еще в период, предшествующий Ломоватовской культуре, вошли и в позднюю родоновскую эпоху. При этом птицы показываются в фас, что в какой-то мере сближает их с геральдическими изображениями⁵⁸. Находки же таких изображений на территории поселений еще раз убеждают в функциональном единстве изделий, сосредоточенных, казалось бы, в обособленных местах. На самом же деле, они использовались в одной функции: в качестве убранства одежд, служивших в быту и продолжавших служить в иной, в данном случае, погребальной обрядовости. Не исключено, что отсюда идут фигуры, как бы стоящие на столбиках. Некоторая разновидность подвесок могла использоваться не только в убранстве одежд. Весьма многочисленные подвески в виде геральдических знаков в большом количестве найдены как в древних поселениях, так и в погребальных комплексах⁵⁹. Что же касается собственно ломоватовских птицевидных подвесок, то они воспроизводят те же изобразительные мотивы, которые встречаются в предшествующие периоды. Столь длительное существование типологически постоянных изображений свидетельствует об устойчивости и преемственности традиций. И, конечно, о живучести тех воззрений, в центре которых был образ птицы. К сказанному остается добавить рассуждение об их своеобразном, почти символическом изобразительном решении. Почти орнаментальное исполнение, имитирующее оперение, выявляет «парадно-репрезентативный» характер этих произведений, предназначенных не только для ритуального почитания, но и для эстетического созерцания⁶⁰. Последнее обстоятельство сыграло, по-видимому, свою роль в решении более ранней подвески в виде пернатого, показываемого в профиль. В этой очень условно выполненной фигурке единственным «реалистическим» элементом является четко очерченный силуэт, превращенный в плоскость для орнаментальных экзерсисов⁶¹. Несколько необычны для этого типа изделия в виде плоских односторонних подвесок VI–VIII веков, найденных в погребениях, что, скорее всего, указывает на то, что они входили в «стационарные» схемы. Подобные сочетания двух некогда содержательно самостоятельных мотивов – фигурок птиц и антропоморфных существ, – где пернатые выступают в качестве символично-знаковых оснований, содержат предпосылки для сложения в будущем сюжетных ре-

шений. Тем более, что они были найдены в погребальных комплексах и, скорее всего, специально изготавливались только для них. Так, позднее только для этих целей готовились погребальные одеяния.

Вероятно, к семейно-бытовой металлопластике относятся шумящие коньковые подвески, что подтверждают их находки в погребальных комплексах. Но если внимательно взглянуть в абрис более ранних изделий, в них можно увидеть антропоморфные черты. Это, скорее всего, фигурки женщин в широких колоколоподобных юбках, с разведенными в стороны или почти лежащими на бедрах руками, заканчивающимися головами коней⁶². Гирлянды-цепочки шумящих подвесок, оканчивающиеся утиными лапками или бубенчиками, и образуют подобие колоколообразных юбок с орнаментальной бахромой, имеющей явно символично-знаковое значение. Самые ранние шумящие подвески найдены на Гляденовском костыше⁶³. Этот изобразительный мотив, по мнению исследователей, представляет богиню плодородия⁶⁴, образ которой сохранило народное творчество тех регионов, где русские переселенцы соприкоснулись с автохтонами. Его можно увидеть в оформлении бытовых предметов – прялок, вальков, в архитектурной резьбе, в частности, в оформлении народных жилищ⁶⁵.

К разряду универсально-культовой металлопластики относятся, хотя и обнаруженные в захоронениях, шумящие арочные подвески VI–VIII веков со щитками в виде фасных медвежьих голов, расположенных между передними лапами. Они обнаружены в захоронениях, где также найдены подвески в виде щитков с растительным орнаментом, напоминающем, однако, стилизованные фигурки людей⁶⁶. Оба варианта шумящих арочных подвесок в изобилии найдены среди изделий универсально-культовой и семейно-бытовой металлопластики и демонстрируют, как представляется, взаимосвязь двух вариантов – объемного двухстороннего и плоского одностороннего – художественного литья, сближение между которыми происходит на заключительном этапе Ломоватовской культуры, около VIII–IX веков.

К такому же функционально семантическому разряду относятся гребни, оформленные головками коней. Сами изделия служили не только практическим целям. Известен гребень с ложными зубьями, входивший вместе с другими предметами в

убранство погребальных одежд⁶⁷. Тем не менее, формально-содержательными принципами они сближаются с отливками универсально-культурной металлопластики. Эти отливки, скорее всего, знаменуют проникновение в семейно-бытовую металлопластику новых формально-содержательных принципов, наиболее последовательно проявившихся в универсально-культурной сфере. В этом, возможно, не последнюю роль сыграл процесс пересмотра изобразительного репертуара в связи с внедрением в универсально-культурную металлопластику антропоморфных персонажей, приобретающих преобладающее значение.

Нередко рядом с гребнями, в большинстве своем предназначенными для практических целей, находились огнива, оформленные как фигурки животных. Подобные предметы располагались в захоронениях, в нижней части грудной клетки костяка. Из более сотни всех находок огнив почти третья часть их происходит из погребений, остальные найдены на территории поселений. Простые, ничем не украшенные огнива обычно найдены в мужских захоронениях: они, по-видимому, подвешивались к поясам. Но, несмотря на постоянное присутствие кремней, указывающих на практическое употребление огнив, не исключено их символично-знаковое осмысление. Наверняка огнива изображают зверей, но не коньков, как думают некоторые исследователи⁶⁸. Исследователь прикамских огнив Л. А. Голубева убедительно доказала, что представленные на них животные изображают медведей, чьи образы издревле связаны с символикой земного и небесного огня⁶⁹. Огнива подвешивались к поясам и, вероятно, входили в ту же символическую систему, что и пояса силы бога Тора, которым он освящал новобрачных, а также погребальный костер⁷⁰.

Некоторые огнива являются одним из вариантов изобразительной реплики темы предстояния двух животных сакральному центру, подчас персонифицированному антропоморфной фигурой. Таково, например, огниво из могильника Барсов Городок⁷¹, датируемое X–XI веком и уже выходящее за пределы Ломоватовской культуры. Пластическая проработка фигур и сама сценка, представленная огнивом, вызывают в памяти оформление многофигурных пронизок и плоскорельефных блях универсально-культурной металлопластики. Эта же тема прослеживается в огниве, изображающем двух зооморфных су-

ществ, сопровождающих антропоморфное существо, показанное, однако, по пояс⁷². Наконец, эта тема наблюдается в навершии огнива, где вместо антропоморфного персонажа дана геометрическая пальметка, которой слева и справа предстоят два зверя⁷³. Той же теме посвящена рукоятка огнива, изображающая всадников, обращенных в левую и правую стороны от центра⁷⁴.

Во второй половине X века индивидуальная отливка огнив по восковым моделям уступает место литью в стационарных формах⁷⁵, что приводит к «стандартизации» как изделий, так и самих изображений. Последние, упрощаясь, постепенно перерастают в орнаментальные схемы. Орнаментализация изобразительных мотивов сопровождалась их неизбежным упрощением. Так, на огнивах в виде предстоящих один другому зверей, вместо полных фигурок изображены только их верхние части⁷⁶. То же самое происходит с фигурами людей⁷⁷. Подобное явление можно условно обозначить процессом сокращения второстепенных или семантически необязательных звеньев, что явно обусловлено определенными переменами в ритуально-обрядовой практике. Выясняя статистику распространения огнив, исследователи заметили, что они количественно соответствуют числу шумящих коньковых подвесок погребальных комплексов⁷⁸. Не исключено, что те и другие определенным образом соотносились между собой в убранстве одежд и входили в семейно-бытовую обрядовость.

Появление на завершающем этапе Ломоватовской культуры в произведениях семейно-бытовой металлопластике сюжетов, до этого распространенных в универсально-культовой сфере (речь идет о сюжете предстояния периферийных существ центральному объекту), свидетельствует не только о плодотворных контактах, но также о явной зависимости одного варианта художественного литья, в данном случае, семейно-бытового, от другого, развивающего новую, вероятно, более высокую «по рангу формально-содержательной рефлексии» структуру взаимодействия изобразительных мотивов между собой.

Отмеченные как в универсально-культовой, так и в семейно-бытовой сфере отливки с тематикой предстояния звероподобных существ центральному антропоморфному существу, в частности, огнива с фигурками людей, фланкируемых птицами, животными, или огнива, где вместо центральных антропоморф-

ных фигурок даются геометрические пальметки, можно отнести к изделиям «геральдического» типа. Солярные знаки на некоторых огнивах подобного типа, существовавших в семейно-бытовой металлопластике, указывают на связи с космической символикой⁷⁹. Судя по месту нахождения огнив в могильниках, они также подвешивались к поясам и, вероятно, играли роль апотропейно-заклинательных формул.

То же самое связано с ритуальными ложками, найденными в погребальном инвентаре. Все известные их находки связаны с женскими захоронениями. Ложки найдены на груди костяков, в соседстве с ожерельями и коньковыми подвесками; они, по-видимому, и сами функционировали в качестве женских погребальных «украшений»⁸⁰. Из финской и славянской этнографии известно, что ложки также подвешивались к поясам, вероятно, в качестве «оберегов»⁸¹. Головами водоплавающих пернатых заканчиваются черенки ложек, явно наследующих формы древних предметов, известных по находкам в уральских торфяниках⁸². Внушительными размерами выделяются ложки, вероятно, употреблявшиеся и в утилитарных целях⁸³. Между тем, изображения на черенках выдают их связи с универсально-культурной сферой. Вероятно, тем же, отмеченным в огнивах периодом, можно датировать и это изделие. Так, появляется еще один аргумент в пользу высказанного предположения о единстве и взаимообогащении двух вариантов ломоватовской металлопластики.

Наряду с ложками-подвесками, среди которых немало изображений зооморфных существ, сливающихся в синтетический, явно собирательный символ, в состав погребальных одежд входили те же предметы, но без какого-либо изобразительного или орнаментального сопровождения. Это свидетельствует об их явно символическом значении. Об этом же говорит и тот факт, что ложки-подвески, скорее всего, являются миниатюрным подобием сугубо утилитарных изделий, некогда функционировавших в церемониальном обиходе⁸⁴. Кстати, замена реальных вещей миниатюрными копиями указывает на вероятное обособление семейно-бытовой и универсально-культурной обрядовости, на появление, вследствие этого, специфически обрядового церемониального реквизита. Надо сказать, что такое размежевание произошло отнюдь не в ломоватовскую эпоху. Миниатюрные

копии реальных, сугубо бытовых предметов в большом количестве обнаружены на Гляденовском костыше, которое, надо заметить, функционировало и в Ломоватовской культуре. Так что не исключено возможное размежевание еще в те времена.

Рассмотрев известный «ассортимент» семейно-бытовой металлопластики, можно констатировать определенные аспекты: во-первых, большой «набор» разных изделий на самом деле представлен функционально однозначными предметами, используемыми в качестве подвесок или привесок к ритуальным объектам. Даже «выкладки» погребального типа, скорее всего, — суть тех же подвесок и привесок. Во-вторых, такой же, казалось бы, разнообразный «репертуар» различных персонажей, фактически представляет нечто содержательно однозначное, обусловленное близкой или одинаковой функцией произведений и, более того, их принадлежностью к одной и той же «интегрирующей» системе. Косвенным доказательством сказанному может служить формальная и даже видовая «нейтральность» изображенных существ, допускающая различные истолкования их отношений с реальными прототипами, а также наличие «мигрирующих» мотивов, присутствующих как в семейно-бытовой, так и в универсально-культурной металлопластике. Иными словами, функциональное сближение предметов обеспечило такую же формальную и даже содержательно-смысловую («иконическую») близость самих изображений. В-третьих, употребление одинаковых изобразительных мотивов в оформлении разных предметов зависело от места и роли последних в определенной системе, то есть от конкретной функциональной семантики. В-четвертых, использование в поздней семейно-бытовой среде новых принципов «сюжетной» организации и появление новых персонажей, присущих преимущественно универсально-культурной металлопластике, указывает на тесное взаимодействие двух специфических вариантов литья. В-пятых, нельзя не упомянуть и общую тенденцию развития семейно-бытовой металлопластики, к «орнаментально-знаковым» решениям, не совсем верно квалифицируемым как схематизм и упрощение, тенденцию, все возрастающую к исходу самой культуры. Наконец, в-шестых, в семейно-бытовой металлопластике преобладают «уникальные», то есть отлитые по индивидуальным восковым моделям произведения, что обусловлено не только и не

столько технологией литейного производства⁸⁵. В поздней металлопластике весьма заметна «унифицирующая» однотипность вещей и оформляющих эти вещи изображений, свидетельствующих, по-видимому, о радикальных переменах в социально-идеологической сфере.

К особому разряду следует отнести универсально-культовую металлопластику, отчетливо подразделяемую на группы, скорее всего, не по функциональному, а по формальному, сюжетно организованному и структурно обособленному признаку. Внешне круглые, овальные и подпрямоугольные отливки универсально-культовой металлопластики распадаются на группы в соответствии с располагаемыми на них изображениями в радиально-круговом, горизонтальном и вертикальном положении. Именно такие признаки и являются главенствующими в классификации произведений.

По результатам археологических исследований, универсально-культовая металлопластика – новое явление в аборигенной культуре. От предшествующего материала она отличается, прежде всего, вполне определенным подбором изображений. В универсально-культовой металлопластике немало отливок, действительно выполненных с дефектами литья; в них иногда заплавлена металлом часть отверстий и пустот, что лишний раз указывает на довольно пренебрежительное отношение мастеров к семантически нейтральному фону и на исключительное внимание к изобразительному мотиву, соотносимому с какими-то иными, содержательно значимыми фонами. Кроме того, в подобных «феноменах» явно скрывается большее внимание мастера к изготовлению модели, нежели к самой отливке.

Универсально-культовое литье оперировало «сквозными» образами, отобранными из большого предшествующего репертуара: почти все ее персонажи встречаются в прежней культуре. Так, например, изображения лосей, медведей, хищных и водоплавающих птиц, фантастических животных с хтоническими признаками и даже людей демонстрирует Гляденовское костыше.

Универсально-культовая металлопластика «наполнена» зооморфными мотивами, сопровождающими антропоморфные существа. Но зооморфные персонажи играют не главную роль. В произведениях, где присутствуют животные, доминирует либо

абстрактно-орнаментальная, либо изобразительная символика (как правило, антропоморфные существа). И все же не в этом их новизна. Их новизна состоит в иных взаимоотношениях персонажей, которые осуществляются в пределах самодовлеющего изобразительного пространства и, что характерно, самостоятельного произведения. При этом ведущими оказываются антропоморфные персонажи. Но даже там, где они отсутствуют, звери показываются в ситуациях, допускающих антропонимическое истолкование: животные даются в позах, свойственных людям.

К таким произведениям относятся круглые бляхи универсально-культовой металлопластики, открывающие, на наш взгляд, многочисленный ряд произведений одностороннего ажурного литья. Круглые очертания блях имели определенный смысл, опосредованный мировоззренческими концепциями. Смысл этот, в известной мере, изъясняют показанные на бляхах сценки, в которых действуют сугубо зооморфные существа. Бляхи, так или иначе, дублировали как бы составленные из них более емкие пространственные системы. Так называемые «зооморфические» отливки, имеющие аналоги в пластах предшествующих культур, в частности, таких, как Ананьинская и Гляденовская, и некогда распространенные в Прикамье, повторяли как бы составленные из них комплексы. Поэтому специалисты вполне справедливо относят, например, Пешковский, Усть-Кишерский и Редикорский клады к вещественным остаткам древних капищ⁸⁶, хотя отдельные исследователи усматривают в них остатки бронзолитейных мастерских⁸⁷. Более достоверна, пожалуй, первая версия. Иначе трудно объяснить присутствие в одном предметно-пространственном комплексе столь разнородных и разновременных предметов. Так же трудно недооценить значение таких комплексов. На сравнительно небольшом археологическом материале прослеживается эволюция новой художественной логики и, следовательно, новой обрядово-мировоззренческой системы. Вместе с ними раскрывается предметная связь между изобразительными мотивами и самими предметами семейно-бытовой и универсально-культовой металлопластики.

Лосиная и медвежья головы Ананьинской культуры отчетливо ориентированы посолонь Ломоватовские отливки ради-

кально меняют ориентацию. Представленные на них существа обращены к символическому центру; меняя в поздних отливках свое положение; они противостоят друг другу; обычно слева от зрителя (справа от центра)⁸⁸. В некоторых бляхах справа от центра представлено лосеобразное существо. Это действие, по-видимому, происходит в замкнутом круговом пространстве, в котором изображенные существа как бы осуществляют и круговое движение в определенно заданном направлении, и противостоят один другому. Таким образом, проявляется весьма четкая ориентация замкнутых в кольцо пространственных зон, что к тому же указывает и на вполне конкретное применение круглых по форме самих изделий. Четко обозначенные различия персонажей, их пространственная ориентация, вероятно, соотносены с определенными общественно значимыми циклами. Так, например, до недавних пор у народов ханты и манси астрономический год делился на два года по чисто бытовому, но мировоззренчески осмысленным категориям⁸⁹.

В ряде упомянутых округлых отливок, центральным зооморфным персонажам которых сопутствуют такие же зооморфные существа, показанные лишь головами, четко выявлена пространственная спираль. Эта спираль актуализирует не только и не столько движение существ вокруг орнаментальной розетки, часто расположенной почти в центре отливки, к которой устремлены зооморфные персонажи⁹⁰, сколько вольно или невольно заставляет воспринимать их позы четко направленными по вертикали в пределах окружности, очерчивающей сакральное пространство. К такой же орнаментальной розетке устремлены параллельные фигурки зооморфных существ, между которыми располагаются явно солярные символы-знаки⁹¹. Кстати, окружность сохраняет сакральный смысл в поздних культах и даже в религиях. Сам же орнаментальный мотив олицетворяет, по-видимому, определенное реально совершаемое действие. Авторы сценок, сокращая количество персонажей, перераспределили смысловые акценты, обозначив, тем самым, два направления в развитии универсально-культурной металлопластики. Одно из них завершало традиционную, другое начинало новую тему.

В этом плане небезынтересно сравнить бляхи, в которых отчетливо зазвучала новая, отныне доминантная тема. В этих произведениях возобладали тема предстояния зооморфных

существ почти одинаковым персонажам, обычно располагаемым ближе к центру и даже в центре, а также тема их предстояния центральному разделительному астральному знаку⁹².

Вместе с новой формально-содержательной логикой осуществляется переход от непосредственно изображаемого действия, казалось бы, к внешне простой и доступной для расшифровки, на самом деле, более сложной и содержательно многоаспектной «формуле», радикально модифицирующей исходную тематику. При этом также совершился переход от уровня действия к уровню действующих персон, которым приданы антропонимические признаки. В качестве примера можно привести две ажурные бляхи. Одновременно со сменой действия действующими персонажами происходит их четкое перераспределение и закрепление в качественно разнородных пространственных зонах. В данном случае лось помещен справа, медведь слева от зрителя, то есть слева и справа от центра⁹³. Как считают исследователи, это обусловлено обрядово-мировоззренческими явлениями, созревшими и стабилизовавшимися, скорее всего, в тот временной период Ломоватовской культуры, который и отмечен подобными произведениями⁹⁴. Изображения и, следовательно, культ медведя первоначально превалирует над культом лося. Возможная символическая «перекодировка» обусловлена слиянием финно-угорской и автохтонной мировоззренческих систем⁹⁵. В этом плане весьма показательна еще одна бляха, на которой показано два одинаковых животных, под верхними лапами которых расположен опрокинутый навзничь, адекватный им небольшой «персонаж». Между их головами расположен овал с прочерченной в нем горизонтально прямой линией⁹⁶. Этот овал отражает, скорее всего, солярную символику. Так, например, изображается солнце в орнаментах народов Севера⁹⁷. В бляхе из Пешковского клада (инв. № ГЭ-560/39), скорее всего, показано не только и не столько предстояние двух зооморфных существ центральному персонажу, сколько изобразительно воссоздана мировоззренческая концепция, показанная одновременно двояким способом: конкретно-изобразительным, посредством зооморфных персонажей, и символично-знаковым, геометрическим астральным воплощением.

Большинство из названных фигурок птиц и зверей в отливках не имеют определенную жестко фиксированную ориен-

тацию. Расположенные вдоль окружности, они, скорее всего, изображают момент преклонения сакральному символу. Движения персонажей, достаточно отчетливо направленные вдоль центральной оси, заставляют нас сопоставить изобразительные детали и прийти к заключению, что так пытались и так сумели древние мастера передать поклонение астральным силам, скорее всего, солнцу. Поклонение, соотнесенное с вертикальной пространственной ориентацией персонажей. Почти все, а скорее, все ломатовские бляхи демонстрируют становление новой пространственно-временной концепции с доминантой вертикального вектора. Звери, размещаясь вдоль вертикального вектора, не «ведут» ритуальный хоровод, отмеченный сюжетами ананьинских блях, хотя так же адорируют центральному объекту, что придает сценам заметный динамизм. Вместе с тем не следует исключать из поля зрения явно сакрально значимую идею окружности, сохраняющей свое сакральное значение в ряде поздних культур. Но здесь также достаточно последовательно воплощается новая тема преклонения зверей центральному, в данном случае, солярному символу. И одновременно определяются пространственные (и временные!) зоны деятельности самих персонажей.

Таковы уже упомянутые поздние отливки, где размещение изображаемых существ, таких как медведь и лось, произведено вдоль вертикального вектора, выступающего если не в виде оси симметрии, то, бесспорно, в качестве «центрального разделительного знака», делящего изобразительное пространство на зоны, маркируемые фигурками животных. При этом ряд некогда присутствующих в этих сценках животных опущен. В сценках обычно взаимодействуют два существа, а сами сценки отражают, по-видимому, иную тему, истоки которой восходят к идее мистического (иллюзорного) шествия по вертикали и вокруг особым образом отмеченного центра. В сказанном убеждает выше рассмотренный эволюционный ряд блях. Но если проанализировать «геометрию» сюжетов некоторых явно ранних по времени блях, возникает вопрос, что выражает разномасштабность зооморфных существ, часть которых представлена лишь головами, и что воссоздает полукруглая поза главного существа, представленного в повороте «посолонь»⁹⁸. Вместе с тем отчетливо заметна и другая сюжетная ориентация всей группы; зо-

оморфные существа расположены вдоль незримой, еще только намеченной оси, которая соответствует вертикальному пространственному вектору. Что касается вектора «посолонь», он, бесспорно, связан и с категорией времени, отмечая, как и вертикальный тему восхождения, возвеличивания.

В явно поздних круглых и овальных бляхах антиподами выступают два главных животных – лось и медведь⁹⁹, однако и здесь значительное место занимает фактор времени и, конечно, связанных с ним общественных изменений. Вероятно, к поздней стадии следует отнести бляху с изображениями противостоящих друг другу однородных зверей, в частности, медведей¹⁰⁰. Здесь также достаточно последовательно утверждается новая тема – предстояния зверей центральному, в данном случае, сложному сакральному символу, то есть рассеченному прямой линией овалу и лежащему под ним навзничь небольшой фигурке медвежонка. Эта новая тема предстояния сакральному символу с большой определенностью манифестируется бляхой, представляющей, по-видимому, следующий этап становления новых концепций и символов¹⁰¹. В бляхе, близкой к овалу, три профильные вертикально стоящие фигуры устремлены в «экстатическом» порыве к округлому диску, расположенному над их головами, который, вероятно, соотнесен с солярным символом. Интересен четвертый персонаж этой группы. В самом низу, почти горизонтально, в повороте вправо от центра, изображено еще одно зооморфное существо, которое составляет с другим, подобным ему персонажем, ориентированным в ту же сторону, правую от центральной оси, антиподальную пару. Ему, этому второму, горизонтально ориентированному существу отчетливо противостоит, вероятно, медведь, представленный только головой. Остается лишь догадываться о причинах возникновения и смысле этой бинарной оппозиции. Бляха вполне определенно демонстрирует то новое, что со всей очевидностью проявляется в прямоугольных отливках следующей стадии развития ломоватовской металлопластики, главенствующими персонажами которой становятся антропозооморфные и антропоморфные существа.

В этом отношении весьма показательна подпрямоугольная бляха, оригинальность которой состоит в ее завершении тремя почти барельефными орлиными головами, по отно-

шению к которым саму пластинку следовало бы рассматривать как туловище фантастического пернатого. На этом туловище пернатого развернут сюжет в виде двух, противостоящих друг другу зооморфных персонажей, лося и медведя, стоящих, как бы попирая его, на фантастическом ящере¹⁰². Однако теперь лось и медведь поменялись местами; лось занял правую от центра сторону. В целом весь сюжет демонстрирует новые приемы и правила организации мотива предстояния сакральных образов такому же сакральному центру, выражением которого может быть незримая ось, разделяющая антиподов по пространственно-временному вектору. Но об этом подробнее будет сказано ниже. Относительно этой бляхи следует отметить, что лось и медведь, стоящие вертикально навстречу друг другу на фантастическом звере, предопределяют развитие новой темы. Темы оппозиции антропоморфных существ, наиболее распространенной в достаточно поздний период существования ломоватовской металлопластики. Начав разговор о теме, представленной сюжетом только что рассмотренной бляхи, следует отметить, что сама отливка предвещает становление более длительного и более значительного периода развития универсально-культурной металлопластики. Этот период предстоит рассматривать в дальнейшем. Эта же бляха, по всей вероятности, относится к промежуточному периоду, но в ней формируется новая тема с еще одним, бесспорно доминирующим образом. Образом птицы, который известен по памятникам Гляденовского костыща и который очевидно связан с концепцией Вселенной¹⁰³. Забегая вперед, допустимо предположить символично-знаковую роль пространства прямоугольных и подпрямоугольных блях, увенчанных головками лосят и выступающих, по-видимому, в том же качестве, что и фигурки пернатых. Таким образом, между внешне несхожими группами произведений имеется глубокая взаимосвязь, обусловленная их местом и ролью в обрядово-мировоззренческой системе древнего населения Прикамья.

Заканчивая разговор о круглых зооморфных бляхах универсально-культурной металлопластики, отметим, что поставленные в последовательный ряд, они показывают, как внутри ранее сложившейся системы зреет новая логика изобразительного творчества, которая в процессе своего созидания часто использует, до конца перерабатывая, все старое¹⁰⁴. Было бы боль-

шой ошибкой утверждать, что это новое совершенно вытесняет старое. Круглые зооморфные бляхи синхронно сосуществуют с другими произведениями универсально-культовой металлопластики, где в той или иной мере длительно сохраняются рудименты былых концепций. Собственно говоря, только что упоминавшиеся бляхи Усть-Кишертского, Пешковского и Редикорского кладов, как и другие ранее рассмотренные отливки тех же кладов, наглядно демонстрируют двоякий процесс: с одной стороны, «преодоления», с другой, «сохранения» рудиментарных явлений в связи со становлением иной формально-содержательной системы, последовательно и полно реализуемой прямоугольными и подпрямоугольными отливками, в которых демонстрируются антропоморфные и сопутствующие им антропозооморфные образы.

По своему внешнему виду они делятся на горизонтально и вертикально ориентированные пластины, несколько скругленные по углам. Горизонтальная и вертикальная ориентация блях определяет количество и расположение изображенных существ, композиционно направленных либо по горизонтальному, либо по вертикальному вектору и оттого более многочисленных в первых и малочисленных во-вторых сюжетах. Вертикально ориентированные бляхи представляют ажурное литье, в котором преобладают одиночные антропоморфные или антропозооморфные персонажи – известные нам человеколоси и сульде. Особенно выделяются так называемые «сульде» – существа с человеческими телами, показанными строго анфас. Но вместо человеческих, у них профильные лосиные головы. На груди таких, в сущности, полуфронтальных фигур, показаны «пищевод» и «желудок», означавшие их сакральную ипостась, что особенно подчеркивается изображенными вместо рук птичьими крыльями¹⁰⁵. Птичьи крылья нередко сопровождают и изображения человеколосей.

Но такие изображения с «птицевидными» признаками в большей мере присущи произведениям южного региона, где некогда был распространен образ хищного орлиноклювого пернатого, с которым, по-видимому, соотносятся рассматриваемые существа и которое оттуда проникает в верховья Камы. Но, скорее всего, это был двусторонний процесс: птицевидные образы с юга проникают в Прикамье, а из Прикамья в южные регионы

проникают образы человеколосей и сульде¹⁰⁶. В частности, появление выше рассмотренных антропоморфных существ в более южном Усть-Кишертском кладе, скорее всего, объясняется импортом из северных регионов¹⁰⁷.

Важная особенность рассмотренных универсально-культовых блях, в частности, представляемых ими человеколосей и сульде состоит в том, что многих из изображенных существ сопровождают другие особи, с которыми они вступают во взаимодействие, в какой-то мере превосходящее сюжетные разработки. Таковы, например, дополняющие и тех и других профильные фигурки ящеров. Лосиные морды вверху и ящер внизу, под ногами антропоморфных существ, – отнюдь не элементы их обрамлений. Ящеры и лоси – активнейшие участники сцен, а в некотором роде и наглядное «олицетворение» занимаемых и маркируемых ими пространственных зон. Эти зоны, как уже говорилось, отделяются одна от другой шнуровыми полосками, иногда расположенными и над фигурками ящеров. При этом ему принадлежит в них немаловажное значение¹⁰⁸. Он активнейший участник представленного действия, причем не столько участник, сколько образ, строго маркирующий отведенное ему пространство.

Здесь мы вынуждены сделать некоторое отступление. Обычно одиночные фигурки человеколосей и сульде датируются VI–VII веками и, таким образом, хронологически предшествуют многофигурным бляхам VII–VIII веков. На наш взгляд, те и другие синхронны. Или, в крайнем случае, многофигурные отливки лишь стадияльно следуют за однофигурными. О синхронном сосуществовании обоих сюжетных вариантов трудно судить, так как мы не располагаем абсолютной хронологией изделий. Различные по характеру и, вероятно, разновременные предметы, найденные в Пешковском, Усть-Кишертском и Редикорском кладах, датируются временем самих кладов¹⁰⁹. Как бы там ни было, для нас более важна стадияльная последовательность становления формально-содержательных структур, исходя из чего допустимо считать, что из числа рассматриваемых произведений стадияльно более ранними были бляхи с фигурками человеколосей, сопровождаемых зооморфными существами; совершаемое ими действие имело, вероятно, реальные аналоги, о чем будет сказано ниже.

Одна из характерных особенностей рассматриваемых изделий, в частности, одиночных изображений человеколосей и сульде, состоит в пространственной ориентации изображенных существ. Все одиночные фигурки человеколосей и сульде, за редким, может быть, единственным, исключением¹¹⁰ ориентированы «посолонь», чего нельзя отметить в фигурках сульде, обычно представленных в противоположном развороте. Но даже по редким исключениям можно полагать, что человеколоси, подобно сульде, могли ориентироваться в ту же сторону.

Сообразно пространственной ориентации изображений можно предполагать разностадиальное возникновение левосторонних и правосторонних фигур, хотя и те, и другие принято датировать одним временем. Стадиальная последовательность, на наш взгляд, касается не столько самих образов, сколько обусловивших их становление идей. Несколько забегаая вперед, поясним сказанное. Правосторонние и левосторонние человеколоси и сульде предполагают, в своей совокупности, наличие некоего центра, по отношению к которому они выступают символами качественно разнородных пространственных зон. И одновременно отмечают начальную и конечную фазы совершаемого в этих зонах наглядного действия. В частности, Б. А. Рыбаков косвенно связывает разнопространственную ориентацию подобных существ с понятиями дня и ночи¹¹¹.

Тем самым, ориентированные в горизонтальном направлении правосторонние и левосторонние фигурки в совокупности соотносятся с понятиями о верхе и низе. Пространственная связь правого и левого с верхом и низом характерна для архаических и реликтовых культур¹¹². Возможно, поэтому в действе, представленном фигурками, есть некоторая недосказанность; каждое отдельно взятое существо как бы ждет определенного дополнения, мотивирующего его позу и его ориентацию в явно умозрительном концептуальном пространстве. К сожалению, металлопластика Верхней Камы не сохранила исходные прототипы. Эту лакуну в какой-то мере заполняет творчество родственных ломоватовским племен, оставивших комплекс памятников в Большеземельской тундре¹¹³. Почти единогласно признанные культовыми капищами, большеземельские комплексы состоят из большого количества одиночных профильных изображений лосей и ящеров¹¹⁴. Лоси, стоящие на задних лапах,

не имеют антропоморфных признаков, за исключением одного, показанного с человеческой личиной на груди. Позы и расположение передних ног, близкие тем же, что и у ломоватовских человеколосей и сульде, выдают их антропонимическое истолкование. Показательно, что все существа на бляхах большеземельской тундры ориентированы в правую сторону и внешне никак не связаны между собой. Но найденная рядом одна из блях, обрамленная шнуром и представляющая лося и ящера, наводит на мысль о том, что эти разрозненные литые фигурки «сюжетно» взаимодействовали в реальном пространстве, располагаясь в том порядке, в каком показаны человеколоси и ящеры на ломоватовских бляхах. Большеземельские отливки, стадильно предшествующие ломоватовским человеколосям и сульде, указывают на то, что первоначальной и, возможно, единственной ориентацией изображений и составленных ими сценок была ориентация по горизонтальной прямой слева направо, то есть «посолонь».

Весьма интересную группу представляют вертикально ориентированные бляхи с одиночными изображениями антропоморфных существ двух подтипов; один из них дополнен изображением лося, другой – хищной орлиноклювой птицы. При этом почти все бляхи репрезентируют антропоморфные существа с непропорционально большими головами. Их личины, приковывающие к себе особое внимание, вполне сознательно выделены как основные сюжетно значимые элементы. Так головы изображенных существ достигают $1/3$ – $1/2$ высоты всей фигуры, занимая в ширину почти все пространство верхней части отливки. Нельзя не напомнить и выше отмеченную трактовку фигур с весьма широкими бедрами и расставленными ногами, между которыми расположен треугольный лобок. Эти фигурки в позе «фертом» явно изображают женские существа¹¹⁵. Вполне вероятно, что это женские особи с руками, ладони которых сложены «лодочкой» внизу живота. Подобное «рукосложение» до сих пор воспринимается в простонародном обиходе как обозначение женского детородного органа. В этом отношении особенно выразительна бляха из д. Могильникова с четко обозначенными половыми признаками¹¹⁶. Этот когда-то явно ритуальный жест трехпалых или четырехпалых рук утрачивает изобразительную конкретность в целом ряде фигур. Но при этом неизменным остается положение рук, кстати, идентичное положе-

нию конечностей в женских костюках ломоватовских захоронений¹¹⁷. Нечто подобное можно видеть в изображениях антропоморфных существ в «позах лягушки»¹¹⁸. По-видимому, какое-то ритуально-обрядовое значение имело количество пальцев на руках антропоморфных существ, обычно показываемых с трехпальными или четырехпальными конечностями¹¹⁹. Кстати, с определенным смыслом четырехпалостью отмечены когтистые лапы птицевидных существ. По мнению некоторых исследователей, трехпалость обозначала силу отмеченного ей существа в трех мирах Вселенной¹²⁰, или его связи с образами четырехпалых пернатых и, тем самым, с небожителями¹²¹.

Отчетливую связь более древних ритуально-обрядовых элементов с антропоморфными изображениями, а точнее, их взаимозаменяемость, когда те и другие получали одинаковую символику, зависящую от содержания и характера ритуала, а именно, связь лосиных голов со шнуровым обрамлением, демонстрируют многофигурные бляхи. Такова, в частности, одна из многофигурных блях, представляющая фронтальную фигуру человека с поднятыми вверх руками, увенчанной птичьей головой, обрамленной с левой и правой сторон схематично переданными сульде. Под ногами этого антропоморфного существа находится звероподобная морда ящера¹²². На основе сказанного в первой главе можно заключить, что бляхи с многофигурными сюжетами демонстрируют начальную фазу «расщепления» некогда единого фантастического образа на составные изобразительные и символично-знаковые элементы. Из них одни, антропоморфные, становятся главенствующими, другие, зооморфные, периферийными в зарождающихся сюжетах. Одновременно происходит неизменный возврат от специфически особых, культово иных, сюжетно более развернутых, к изначальным одиночным изображениям, представляющим им аналог. Совершенно новый вариант предлагают бляхи с симметрично расположенными профильными мордами лосей, как бы вырастающими из голов и плеч фасных антропоморфных фигур¹²³. В них, скорее всего, происходит сокращение семантических звеньев, следствием которого являются выше упомянутые бляхи, где личина антропоморфного существа и окружающие эту личину лосиные морды составляют своеобразно завершенную формулу.

Этот процесс наиболее активно протекал в других группах универсально-культурной металлопластики и со всей очевидностью проявился в бляхах, где от полных изображений антропоморфных и антропозооморфных существ остались лишь самые выразительные детали – человеческая личина, обрамляющие ее лосиные морды и две головы ящеров внизу. Подробней о них будет сказано ниже.

Ряд блях с фасными антропоморфными фигурками и «фланкирующими» их лосиными мордами, несмотря на кажущуюся однотипность с произведениями, в которых лосиные морды, прорастая из их голов и плеч, обращены либо внутрь к личине, либо во вне от личины, заметно тяготеет к многофигурным изображениям и, не исключено, являются результатом процесса сокращения семантически второстепенных рядов или других, подобных этому процессу модификаций¹²⁴. Не лишним будет напомнить о выше рассмотренной ажурной отливке с фронтальной антропоморфной фигуркой и «вырастающими» из ее плеч двумя профильными головами сохатых. Эти детали, сливаясь со шнуровым обрамлением, образуют заостренную арку, отчего сама бляха получает строго симметричные очертания, вообще характерные для универсально-культурной металлопластики. Однако зеркальная симметрия выдерживается не всегда; ее нарушают позы антропоморфных существ. Так, в уже упомянутой бляхе строгую симметрию нарушает игриво отставленная в сторону левая нога существа, возле ног которого расположены злаковые растения, деталь исключительно редкая в ломоватовской металлопластике¹²⁵.

Несомненно, новую тему предстояния зооморфных существ центральному, в данном случае, изобразительному символу раскрывает ряд блях универсально-культурной металлопластики¹²⁶. В этих бляхах отчетливо прослеживается процесс освобождения центральных персон от их сопровождающей териоморфной символики. При этом териоморфные, то есть зооморфные, образы получают сюжетную самостоятельность, осуществляя, тем самым, специфическую функцию; оставаясь как бы предстоящими центру, они выявляют его доминирующее символично-сакральное значение. В этом смысле особенно показательны отливки, где три фигурки – центральная антропоморфная со знаками священного ранга в виде «пищеводов с желудками» и

две периферийные зооморфные – образуют многофигурную сценку, которая принадлежит другой идейно-тематической группе универсально-культовой металлопластики¹²⁷. При несомненно едином образном репертуаре только что рассмотренных блях фронтальные фигурки человеколюдей, в отличие от профильных изображений, раскрывают совершенно иную образно-тематическую ситуацию. Такова бляха с фасной антропоморфной фигуркой в остроконечном головном уборе; ее согнутые в локтях руки оканчиваются головками птиц. От головного убора в разные стороны обращены головы животных. Такие же головы расположены по бокам. Антропоморфное существо стоит на двух, похоже, птичьих, головах¹²⁸.

Антропоморфные существа, поставленные строго анфас в иератических и почти идолических позах, определенно ориентированы на зрителя. Расположения рук, особенно поза «фертом», выявляют репрезентативный аспект, особенно заметный в фигурах, построенных по принципу почти зеркальной симметрии. Действительно, антропоморфные существа рассматриваемых блях выражают не действие, направленное мимо зрителя, а репрезентативный момент. Неподвижные, нередко зеркально симметричные, показанные строго в фас фигурки, вероятно, имеют отношение к изваяниям, позднее встреченных у местных угорских племен. Подобную ориентацию сохраняет большая часть рассматриваемых изображений в виде строго фронтальных антропоморфных фигур, лосиные морды вокруг которых, как и ящеры под их ногами, ориентированы вправо, что несколько ступшевывает репрезентативный эффект, отчетливо выражаемый зеркально-симметричными изображениями. Однако в довольно поздних отливках ящеры подчинятся отчетливо выраженной зеркальной симметрии. Репрезентативный аспект в большей мере проявляется в бляхах с птицевидными признаками.

Нечто специфически особенное представляют дублирующие одна другую птицевидные бляхи, в частности, две совершенно идентичные отливки. Подобные отливки, по-видимому, являлись миниатюрными копиями каких-то ритуальных предметов, возможно, идолообразных «столбцов», когда-то стоявших на древних капищах¹²⁹. Кстати, строго фронтальные антропоморфные фигурки ломоватовской универсально-

культовой металлопластики, вероятно, имели такое же отношение к антропоморфным изображениям и изваяниям, встречаемым до недавнего времени в ритуальной практике угрофинских народов. Фронтальные фигурки ломоватовских блях с руками, прижатыми к животу, иногда с характерным расположением ладоней, вызывают в памяти половецких каменных «баб» с сосудиками в руках. Возможно, что и наши памятники – изобразительный аналог подобных изваяний, то есть центральных объектов древних капищ, вокруг которых группировались другие предметы, составляющие обрядовые выкладки. В таком случае, можно предположить ритуальную функцию произведений, дублирующих более крупные и более значительные комплексы. Также возможно, что они связаны с родовыми «алтарями», тогда как капища имели общеплеменное значение.

При, казалось бы, одинаковом образном репертуаре, бляхи с фронтальными фигурами антропоморфных существ, в отличие от подобных им профильных, раскрывают несколько иную ситуацию. Изображенные почти в иератических позах, они ориентированы непосредственно на зрителя, выражая, тем самым, репрезентативный момент, что вполне очевидно в отливках, персонажи которых утрачивают зооморфные признаки. Это особенно заметно в бляхах, решенных по принципу зеркальной симметрии, в частности, в изделиях с персонажами, сочетающими черты человека и птицы¹³⁰.

Не исключено, что многие птицевидные бляхи в виде пернатых, несущих антропоморфные фигурки, являющие, на наш взгляд, «жесткое» соединение образов – следствие вполне реальных манипуляций с когда-то самостоятельными изобразительными мотивами. Манипуляций, наглядно воссоздающих моменты умозрительных концепций. При этом не исключено, что изображение пернатого воспринималось символическим фоном, конкретизирующим пространственную ипостась сопряженного с ним антропоморфного существа. Ломоватовские отливки заставляют вспомнить круглые бляхи Гляденовского костыща (например, бляха с инв. № ПОКМ-249), выполненные в виде пернатых, на «туловища» которых напаяны или графически нанесены фронтальные антропоморфные фигурки. Но ломоватовские бляхи, сближаемые по этому признаку с гляденовскими, существенно расходятся с последними: гляде-

новские памятники соотнесены с концентрически-кольцевой, тогда как ломоватовские – с прямоугольно-векторной системами и, оттого, соответственно, тяготеют к круглой и прямоугольной формам. Подобные характеристики указывают, по-видимому, на связь изделий с аналогично оформленными пространственными системами. Связь между теми и другими осуществлялась, разумеется, на концептуальном уровне, что можно увидеть, например, в символично-знаковой однозначности квадрата и круга в фольклоре и этнографии ряда народов.

Как можно заметить, многие ломоватовские птицевидные бляхи представляют пернатых не только и не столько осеняющими, сколько в прямом смысле несущими на себе антропоморфные фигурки каких-то существ. В таком случае, становится немаловажным вопрос о взаимодействии антропоморфных и зооморфных, в частности, птицевидных изображений. Некоторый свет на эту проблему проливает бляха, по которой можно судить о символично-функциональной идентичности обоих существ, одно из которых может выступать ритуальным заместителем другого¹³¹. Но тогда не менее актуален вопрос о половой принадлежности центральных антропоморфных существ. Мы неспроста подчеркивали, казалось бы, второстепенные детали, такие как постановка ног, расположение коленей и прочих тому подобных деталей, указывающих, пусть и косвенно, на то, что перед нами женские образы, кстати, имеющие прямое отношение к пернатым. В этом смысле интересна половая принадлежность антропоморфных фигур. На наш взгляд, птичьи признаки указывают на женскую ипостась изображенных существ¹³². Не менее показательны бляхи, изображающие антропоморфные фигуры, осененные орлиноклювыми птицами, с характерными жестами рук, возложенных внизу живота¹³³. Пожалуй, убедительным аргументом правильности высказываемых предположений являются две совершенно тождественные, хотя и отлитые в разное время бляхи с изображением двух фронтальных фигур¹³⁴. Они, бесспорно, изображают женские особи с отвисшими грудями, с зияющими вульвами. В них явно преобладают антропоморфные характеристики. А на связь их с миром животных указывают неброские, а потому не сразу заметные когтистые конечности. Фигурки этих существ весьма близки центральным образам уникальных чердынских блях¹³⁵.

Рассматривая отливки с одиночными фронтальными и профильными изображениями, можно убедиться, что в них фигурируют одни и те же персонажи. Тем не менее, бляхи с фронтальными фигурами, в отличие от отливок с профильными изображениями, раскрывают несколько иную ситуацию. Существа, показываемые строго в фас, почти в иератических и даже «идолических» позах, непосредственно апеллируют к зрителю, выражая репрезентативный аспект, что совершенно очевидно в отливках, персонажи которых уже утратили зооморфные признаки. Этот аспект не столь последовательно выражен бляхами, изображающими фронтальные фигурки антропоморфных существ, дополненных фигурками с признаками сохатых. Суть вопроса в том, для чего были нужны фасные и профильные корректировки. Для этого следует рассмотреть сюжеты с лосиными и птичьими признаками. Не исключено, что те и другие принадлежат к различным, может быть, северным и южным родовым группам населения. Вместе с тем, здесь просматриваются мировоззренческие основы: земное сопоставляется с небесным. С другой стороны, могут быть различия в самих изобразительных традициях. Сохатого нельзя было показать в фас, тогда как птицу можно было изобразить и в фас, и в профиль. Профильные лосиные морды и ящеры, ориентированные в правую сторону, несколько затушевывают репрезентативный аспект, столь заметный в зеркально-симметричных птицевидных бляхах.

Фронтальные и предшествующие им профильные изображения можно рассматривать в качестве «первозлементов» более сложных решений, какими, например, являются бляхи с многофигурными изображениями. Но такими «первозлементами» служат не только и не столько сами изделия, сколько опосредовавшие их концептуальные образы. Последнее обстоятельство тем более актуально, что бляхи с одиночными профильными и фасными фигурками развивались и существовали почти одновременно с многофигурными. К тому же, не исключено, что одиночные изображения могли быть производными от многофигурных и представляют собой своеобразные «формулы» тех действий и структур, которые воспроизводят многофигурные сценки. Пожалуй, самый убедительный аргумент в пользу сказанного – уникальность самих отливок; в однофигурных бляхах едва ли можно найти дублетные экземпляры.

Рассматривая вышеописанные многофигурные отливки, в большинстве своем вытянутые в длину, и небольшое число подобных им отливок, но с меньшим количеством персонажей, вытянутых в высоту, следует подчеркнуть, что их форма являлась производной и зависимой от развития сюжета и определяемого им действия. Таким образом, подтверждается предположение о «присоединительном» способе создания подобных сценок в культовом действе и в изображениях этих же сценок. Это действо, показываемое как шествие по горизонтальной прямой, вносит известные коррективы в сами отливки, в которых доминирует вертикальная ориентация.

Подобно большинству горизонтально ориентированных предметов универсально-культовой металлопластики, рассматриваемые бляхи не повторяют одна другую: они являются сугубо индивидуальными произведениями. Бляхи с фигурами идущих один за другим, буквально копирующих друг друга человекокопий, являют простейший способ организации многофигурных сценок. Способ, напоминающий прием создания орнаментальных мотивов ленточного типа с бесконечно повторяющимся рапортом. Но бесконечному развитию подобных сценок, по видимому, препятствовала числовая символика. В качестве примера можно привести условно называемые двухчастными, трехчастными, четырехчастными и семичастными бляхи, найденные в Коми АССР и Верхнем Прикамье¹³⁶. Тому же способствовали и некоторые другие ограничения символично-изобразительного характера, а именно, шнуроподобные обрамления и хтонический зверь, в большинстве случаев единственный на весь набор персонаж¹³⁷. Этими орнаментально-изобразительными элементами подчеркивалась завершенность пространственной концепции сюжета. Но все-таки важнейшим ограничителем служила, по видимому, числовая символика, которой диктовалось количество не только доминирующих, но также и второстепенных участников сценок; в некоторых отливках вместо одной фигурки ящера, показывается лишь несколько его голов, равных числу стоящих над ними антропоморфных существ¹³⁸. Что касается хтонических зверей, то они актуализируют значение нижнего пространственного регистра, так как в бляхах, где отсутствует ящер, явно нейтрализуется оппозиция верхней и нижней про-

пространственных зон и, тем самым, подчеркивается ведущее значение действия, направленного по горизонтальной прямой¹³⁹.

Ритмически мерное движение склоненных и словно падающих вперед существ получает характер непрерывного и несколько монотонного шествия. Возможно, преодолевая монотонность и отвлеченность показываемого действия, автор выше рассмотренной блюда поставил одного из семи человеколюдей строго фронтально¹⁴⁰. Фасная антропоморфная фигура, с поднятыми вверх руками, внесла существенные коррективы в изображаемое действие. Эта фигура визуальнo воспринимается едва ли не на переднем плане, тогда как следующие один за другим человеколюди как бы смещаются на задний план. Они скользят мимо фронтальной фигуры так, что возникает ощущение не шествия, направленного вдоль прямой, а хоровода вокруг центрального объекта. Или, что более вероятно и не противоречит сказанному, – шествия, разделенного центральным персонажем на две – начальную и финальную – фазы. Профильные фигурки, представленные в традиционном повороте, определенно подчеркивают направление шествия по горизонтали. Вместе с тем, нельзя не заметить весьма значительную, если не доминирующую роль фронтальной фигуры. Она действительно выступает на блюде в качестве центрального разделительного знака, сопрягаемого с символикой вертикального пространственного вектора и, может быть, с семантикой качественно различных левой и правой сторон.

Интереснейший вариант предлагает выше описанная круглая блюдо с мотивом «свастики» или «сегнерова колеса», образованного профильными мордами сохатых, завершающих конечности человеколюдей¹⁴¹. Это «сегнерово колесо» выражает безостановочное вращение существ по окружности. Вероятно, тема движения в изобразительно предугазанном направлении составляет главное содержание подобных сцен. Интересна в этой блюде связь человеколюдей и двуглавого ящера, чья разверстая пасть как бы захватывает одну из лосиных морд, завершающих конечности антропоморфной фигурки. По мнению исследователей, ящер – активный участник сцены. Он глотает, а затем исторгает находящееся над ним существо, сопряженное с солярной символикой¹⁴².

Только что упомянутой круглой отливке в чем-то близки овальные, но вытянутые в длину, дублирующие друг друга бляхи¹⁴³. В частности, в них встречается тот же, что и в круглых бляхах, набор изобразительных мотивов, трактованных, однако, в иной плоскостной аппликативно-силуэтной манере. Поэтому в бляхах хорошо передано движение ритмически повторяющихся фигур, чьи позы и расположение тел явно согласованы с очертаниями кривой, плавно огибающей отливку по периметру. Это движение, разделенное на фазы, в целом выраженное ритмическими повторами и намеренным несовпадением антропоморфных фигур, стремительно нарастая, совпадает с очерчивающими бляхи сверху полудугами и, в итоге, направляется по горизонтали. Эту устремленность по горизонтали значительно корректирует четкое распределение пространства блях на два горизонтально вытянутые, качественно разнородные и, тем самым, противопоставленные друг другу регистры: верхнего, занятого человеколосьями, сопряженными с солярными символами, и нижнего, занятого хтоническими существами, также отмеченными десятью выпуклыми кружочками с ямками посередине, которые весьма близки солярным знакам, соотносимым с изображениями человеколосей.

Бесконечное течение замкнутого и оттого как бы вращательного движения, косвенно выявляет двухглавность ящеров. Но вместе с тем в сценке явно преобладает идея горизонтально направленного движения, визуально поддержанная четким делением изобразительного пространства на два вытянутых в длину регистра – верхнего, отведенного человеколосьям, и нижнего, занятого ящером. Существа, заполняющие пространство той и другой зон, не столько противопоставлены, сколько соотнесены между собой: солярному знаку в центре верхнего регистра соответствуют такие же знаки на непомерно вытянутом в длину туловище хтонического зверя. Выпуклые кружочки с ямками в середине размещаются вдоль туловища ящера и, может быть, действительно связаны с попыткой передать различные фазы движения дневного светила, означающего его путь по ночной сфере, которую олицетворяет фигурка хтонического существа¹⁴⁴. Так, в уже упомянутой бляхе центральная фигурка человеколося держит в руке окружность, вероятно, солярного происхождения¹⁴⁵. Весьма своеобразно решение двух, дублирующих одна

другую блях¹⁴⁶. Их изобразительные мотивы уподоблены орнаментальным арабескам. Стилизация, вернее, формализация подобных сюжетов – неизбежное явление, обусловленное длительностью их развития и бытования¹⁴⁷.

Приоритет вертикального вектора явно демонстрируют бляхи, где горизонтально расположенные персонажи (антропоморфные существа как бы «едут» на зооморфно-хтонических) выстроены по вертикали¹⁴⁸. Вертикальную координату, казалось бы, горизонтально ориентированных персонажей почти символически подчеркивает фигурка хтонического зверя, расположенного в самом низу и как обычно, обращенного в правую сторону. В этих геометрических прямых проскальзывает так и не преодоленная символическая связь горизонтального и вертикального векторов. Связь, напоминающая о концентрически-кольцевой системе мировосприятия. Здесь присутствуют все те же мотивы и прослеживаются те же принципы организации сюжета, известные по предыдущим отливкам. В этих бляхах так же заметны отзвуки вращательного движения. Это движение проявляется в разной направленности «перетекающих» одно в другое изображений верхнего и нижнего регистров. В бляхах сохраняются рудименты другой системы, изоморфной той, что прослеживается в круглых отливках.

Подобное ощущение кругового вращения в заданном направлении создают два резко ориентированных движения, представленные, например, лосиными мордами и хтоническими существами. Отчетливо выражено разнонаправленное движение существ, каждое из которых занимает специфическую пространственную зону, но, сливаясь воедино, они создают ощущение кругового вращения, однако в данной бляхе, необъяснимо почему, – против часовой стрелки¹⁴⁹. Схематическая трактовка изображений этой бляхи – отнюдь не деградация ломоватовского литья; она есть закономерное следствие далеко зашедшей формализации, сопровождаемой процессом сокращения семантически второстепенных элементов и превращением изделий в произведения орнаментального символично-знакового, или, как теперь принято называть, декоративно-прикладного творчества. Специфически особенный вариант перекодировки изобразительных форм в символично-знаковую систему представляет бляха, в которой наблюдается концепция горизонтально направлен-

ного движения¹⁵⁰. Видимо, эта бляха, в ходе формализации изобразительных тем насыщается символично-знаковыми орнаментальными элементами, кстати, наиболее характерными для памятников финального этапа ломоватовской металлопластики.

Ритм «раскачивающихся» и сокращающихся в своих размерах почти аппликативных фигурок человекокошей этой бляхи создает почти физическое ощущение стремительно летящего движения, все более нарастающего при сопоставлении верхней и нижней пространственных зон. Внизу, располагаясь сначала в один, а затем в несколько ярусов, неустойчивым потоком устремляются и хтонические существа, причем в ту же сторону, в ту же точку, куда следуют человекокоши. Часть их, срезанная рамкой, как бы вырывается за пределы изобразительного пространства, отесняя в верхний правый угол профильную медвежью голову, некогда находившуюся в самом низу. Оригинальность бляхи состоит в том, что она напоминает «перевертыш». Если повернуть ее на 180 градусов, то обнаружится, что нижняя часть человекокошей оканчивается орлиными головами, а туловища хтонических существ превращаются в своеобразные шлейфы, все так же оттеняющие динамику сценки.

Пожалуй, наиболее динамичную группу металлопластики образуют изображения всадников, восседающих на фантастических существах – лосях или лосе-конях¹⁵¹. Сохраняя, а точнее, развивая на новом уровне исходную концепцию, где большое место отведено символике окружности, овальные и подпрямоугольные бляхи смыкаются с изделиями ленточного типа. Здесь, похоже, возобладала концепция горизонтально направленного движения, что сближает сценку с изображениями ленточного типа и, тем самым, указывает на смысловое, символическое, семантическое единство тех и других.

Прекрасно организованный ритм пластических масс и пространственных пауз, сходящихся по радиусам к центру, выделяет одну из блях этой группы, сближая ее геометрическую структуру с мотивом «сегнерова колеса»¹⁵². «Развоплощенная» пространственными паузами материально-пластическая масса явно рассчитана на определенный, пока неизвестный функционально-содержательный фон. В целом же, в бляхе заметно выражен символично-орнаментальный аспект. Далек не последнюю роль в «геометрическом» строении сюжета, в структуре

которого отчетливо прослеживается принцип «центрально-лучевой» симметрии, примерно аналогичной той, какой располагает такая геометрическая форма, как окружность, играют в данной бляхе, казалось бы, занимающие довольно скромную роль, антропоморфные и зооморфные персонажи, восседающие на фигурке фантастического лося. Фигурке, являющейся смысловой доминантой всей бляхи.

В другой бляхе такое же «сегнерово колесо» как бы размыкается в изображении трехглавого лося, несущего на спине существа с головами птицесобак¹⁵³. Сопрягаемые с упруго выгнутыми шеями, эти головки образуют динамичную спираль, создающую впечатление импульсивного движения. Такое впечатление создает ритм вначале опрокинутых навзничь, затем принявших вертикальное положение и вновь склоняющихся вниз зооморфных голов, располагаемых на спине лося; их длинные шеи, по мере «движения» вперед, сокращаются в длину и в конце-концов сходят на нет. Это движение подхватывают склоненные книзу все три головки лося и продолжает почти циркулярная кривая, составленная из звероподобных морд. По этой кривой и «шестует» трехглавый фантастический лось.

Движение, замкнутое в кольцо, совершенно очевидно представлено в бляхе, изображающей вписанного в овальную шнуровую раму лося с пышным хвостом¹⁵⁴. Но это движение, в первую очередь, выражает его обрамление, почти тождественное древнему мотиву «хищника, свернувшегося в кольцо». Зооморфное обрамление «обтекает» сценку в направлении, соответствующим общему движению. С ним согласуется спираль движения. Спираль; представленная уже описанными персонажами и дополненная цепочкой из трех откинутых навзничь зооморфных голов, расположенных под хвостом лосе-коня и под карабкающимся по этому хвосту медведем. В бляхе отчетливо сочетаются два, казалось бы, одновременных, но, в сущности, тождественных движения. Одно, доминирующее, выраженное фигуркой лосе-коня, представляет трансформацию кругового движения в горизонтально направленное. И такую же трансформацию представляет, казалось бы, противоположное ему, движение зооморфных существ, представляющих обрамление, тяготеющее к тому же горизонтально-векторному.

Но доминирующее значение горизонтального вектора с большей определенностью проявляется в поздней бляхе, посвященной теме всадника¹⁵⁵. Здесь, также на спине лосе-коня, шествующего в предуказанном направлении, расположены профильные антропоморфная личина и звериные морды. Эта почти овальная бляха обрамлена гладкой полоской, сохранившейся в верхней части шнура. Полоской, изобразительно нейтральной по отношению к представленному действию и отличающейся, тем самым, от динамических зооморфных обрамлений предыдущих блях.

В целом бляхи с всадниками на мифических лосе-конях представляют двухчастные вертикальные и многочастные горизонтальные пространственные решения. В них еще заметно сочетание кольцевой и горизонтально-векторной координат. Можно предположить, что бляхи с всадниками на фантастических существах и отливки со сценками ленточного типа отражают стадиальную последовательность сложения новой формально-содержательной логики, о которой будет сказано ниже.

Новый вариант «перекодировки» горизонтально-векторной в вертикально-векторную пространственную систему предлагают бляхи с человеколосьями и сульде, предстоящими либо персонифицированному, либо орнаментальному символическому-знаковому, явно сакральному центру¹⁵⁶. Такие бляхи составляют стадиально однородную группу и манифестируют тему предстояния антропоморфных существ сакральному объекту. По мнению некоторых исследователей, такие сюжеты представляют Вселенную, олицетворенную изображениями человеколосьей¹⁵⁷. Их членение по вертикали на дополнительные пространственные регистры, занимаемые существами определенного вида, весьма редко. Разрастание или сокращение изобразительных элементов происходит в пространственных зонах, располагаемых вдоль горизонтального вектора. По-видимому, в рассматриваемых произведениях наиболее актуальным является их членение по вертикали. Вероятно, поэтому особое внимание уделяется изобразительным и пластическим элементам, расположенным в вертикально ориентированных пространственных зонах; они, как правило, выполнены более тщательно и с большим числом уточняющих деталей. При этом пластические и изобразительные элементы, находящиеся в самом верху, выполняются больших

масштабов. Нередко такое же внимание уделяется нижнему пространственному регистру, обычно занятому фигурой ящера. В сущности, сочетание выше отмеченных двухчастных вертикальных и многочастных горизонтальных ориентиров отчетливо проявляется в темах шествий. Таковы, например, «шествия» по горизонтали человеколосей с четко выявленными соотношениями их звериных голов с таким же хтоническим существом «животного» происхождения, находящемся в геометрическом и символично-знаковом «низу». По своему семантико-поведенческому «статусу» тема шествия вдоль горизонтального вектора почти аналогична теме «всадников». То же самое можно сказать и о тематико-образном значении антропоморфных или зооморфных существ, предстоящих символично-знаковому, сакральному «центру».

Эта новая логика стала основой двухчастных вертикально ориентированных сюжетов. Но кажущаяся строгой вертикально-векторная симметрия персонажей не сразу освободилась от профильно-горизонтальной, некогда единственной и самодовлеющей ориентации, что сближает тему предстояния с темой шествия персонажей вдоль горизонтальной оси. Сказанное особенно заметно при рассмотрении предстоящих друг другу фигур. Часто внешне и символически отличаясь друг от друга, они, скорее всего, маркируют качественно разнородные и противопоставленные пространственные зоны, расположенные слева и справа от вертикальной оси, которая в данном случае, выступает в качестве центрального разделительного знака, а не только и не столько строгой осью симметрии. Зеркальная симметрия здесь еще разграничивает качественно разнородные мужские и женские персонажи, явно маркирующие такие же качественно обособленные пространственные зоны, в которых сохраняются динамические аспекты и, тем самым, горизонтальный, уже не доминирующий, но все же значимый вектор.

Вероятно, поэтому вертикальная ось симметрии, пронизывающая все зоны художественного пространства, проявляется только в бляхах с сульде. В сценах же с человеколосями более отчетлива горизонтальная ориентация, выявляемая, в основном, одноглавым ящером. Подчеркнуто центростремительный характер получают сценки, где отсутствует ящер и, тем самым, не показано определенное действие. Такова, в частности,

бляха с четко обозначенным вертикальным пространственным вектором, выступающим в более ранних произведениях в качестве «центрального разделительного» и, одновременно, геометрического, явно сакрального знака, которому и «адресовано» действие персонажей¹⁵⁸.

В отливках с почти полностью антропоморфным центральным персонажем и предстоящими ему антрополоморфными существами выражено движение, как бы замкнутое в кольцо. Но здесь уже отчетливо проявляется значение вертикального вектора, который, в общем, и знаменует становление нового сюжета¹⁵⁹. В этом отношении особенно привлекательна бляха с весьма выразительными изобразительной и пластической трактовкой сюжета¹⁶⁰. В этой бляхе особенно необычно окаймление личины подобием шнура, что интерпретируется некоторыми исследователями либо как ожерелье, либо как косы. Не исключено, что шнур выступает в качестве «рамы», выделяющей и обособляющей семантически важный изобразительный и пластический элемент.

Вместе с тем, в произведениях зрелого и заключительного периодов Ломоватовской культуры сказалась «схематизация», а точнее, сокращение семантически второстепенных звеньев, о чем свидетельствуют такие детали, как почти условно переданные туловища предстоящих и в тоже время весьма гипертрофированные головы центральных существ¹⁶¹. Все это обладает ближе к завершающему периоду развития культуры при явном переходе металлопластики из универсально-культовой в семейно-бытовую сферу. Таковы поздние бляхи с центральной антропоморфной личиной и «предстоящими» ей головами зооморфных существ. Похоже, что антропоморфная личина, лосиная морда и ящер отныне составляют основное функциональное и семантическое ядро темы «предстояния»¹⁶². Что касается периферийных существ, то вполне оправдана их условная почти схематическая трактовка, которую не следует расценивать как пренебрежительное отношение к художественным решениям.

От вышеописанных явлений неотделим принцип почти «тотальной» симметрии. Он проявляется в целом ряде блях, в которых весьма отчетливо обозначена вертикальная ось¹⁶³. Яркий тому пример – бляхи с подчеркнуто акцентированными и

преувеличенными низом и верхом, атрибутами которых и являются изображения «конкурирующих» антропоморфных и хтонических существ. Весьма показательна бляха, в которой антропоморфная фигура в центре «заслоняет» своими ногами одноголового ящера, явно отодвинутого на задний план.

Своеобразным итогом далеко зашедшей «орнаментализации» стали поздние, превращенные в орнаментальные «схемы» произведения семейно-бытовой металлопластики, явно производные от универсально-культовой. Этим совершенно оправдано использование этих произведений в качестве щитков и шумящих подвесок, их перерождение в геометрические системы, характерные для так называемого декоративно-прикладного творчества, а тем самым, их появление в поздних захоронениях¹⁶⁴. Последнее красноречиво указывает на переход подобных изделий в семейно-бытовую среду, что свидетельствует о явной замене, соответствующей им старой ритуальной схемы на новую мировоззренческую систему. Завершением процесса сокращения семантически второстепенных или необязательных звеньев стали произведения, которые, достигнув предела своего развития, логически переходят к орнаментально-знаковой символике¹⁶⁵. С ними откровенно перекликаются отливки, семантически значимыми элементами которых становятся весьма тщательно проработанные личины, фланкированные не менее тщательно моделированными мордами лосей. Столь же тщательно выполнены фигурки ящеров. Все остальные детали – скорее всего дань традиции, нежели функционально и содержательно актуальные элементы. У авторов этих отливок был немалый выбор формальных решений. Но пристрастие к довольно однообразной форме предметов определялось не только и не столько характером изображений, сколько семантикой самих изделий, имеющих символическое значение. Яркий пример активно начавшегося процесса формально-содержательного «уплотнения» сюжета, в ходе которого отливки приближаются к орнаментально-знаковым мотивам – выше упомянутые круглые и «подокруглые» бляхи, выполненные в технике почти сплошного литья¹⁶⁶.

Поступаясь ажурностью отливок, мастера отказываются от содержательно второстепенных или необязательных элементов, оставив необходимые и достаточные для изъяснения смысла. А именно: антропоморфную личину в самом центре от-

ливки, фланкирующие ее лосиные морды и одноглавого или двуглавого ящера. Изобразительные мотивы, сливаясь вместе без пауз и цезур, образуют сам предмет, демонстрирующий, скорее всего, завершённую формулу, то есть представляющий собой своеобразный предмет-символ. Возможно, поэтому в таких отливках отсутствует когда-то немаловажный содержательный элемент – шнуровое обрамление.

Иногда трудно объяснить внешнее подобие явно поздних блях более ранним и ставшим едва ли не традиционным отливкам, представляющим почти правильный круглый диск с центральной рельефной антропоморфной личиной, обрамляемой лосиными головками на длинных шеях¹⁶⁷. Эти шеи, расчерченные поперечными полосками, образуют едва ли не орнаментальное обрамление личины – центрального сюжетно-содержательного ядра. В этой связи, несомненно, следует напомнить об овальной, почти вертикально ориентированной бляхе, изображающей ящера и бобра, которые предстают антропоморфной личине и подчиняются строго выдержанной вертикальной оси симметрии¹⁶⁸. Нечто близкое встречается на шаманских бубнах народов Сибири, где ящерица и бобер также фланкируют антропоморфную личину. Кеты видели в ящерице существо, доброжелательное по отношению к человеку¹⁶⁹.

Некоторые образцы нового типа литья отчетливо тяготеют к орнаментальным решениям и специфически «обыгрывают» изобразительные сюжеты, в которых подчас едва угадываются исходные мотивы. Бляхи не вызывают сомнения в их символично-знаковой функции, что видно в активно протекающем процессе сокращения семантически второстепенных звеньев, а вместе с ним и формально-содержательного «уплотнения» сюжетов и «самоопределения» отдельных образов. Иными словами, наблюдается как бы возврат к исходному состоянию, но, в сущности, происходит процесс «изъятия» формально-содержательных, некогда доминирующих изображений, их превращение в самостоятельные концептуальные «символично-знаковые формулы», необходимые и достаточные не для скольжения «по поверхности предмета, а для погружения в него»¹⁷⁰. При этом в определенной группе произведений металлопластики ведущими становятся некогда периферийные элементы, например, изображения коньков, превратившихся в самостоятельные

коньковые подвески¹⁷¹. В такие же подвески превращаются и некогда центральные персонажи отливок¹⁷². Многочисленные находки таких предметов в могильниках указывает на их функционально-семантическую «перекодировку».

Логическим завершением процесса сюжетных «уплотнений», а, точнее, сокращения второстепенных, семантически необязательных элементов, стали отливки в виде самостоятельных антропоморфных личин¹⁷³. Бляхи датируются VIII–IX веком – временем финального этапа развития ломоватовской металлопластики.

Они, скорее всего, отмечают завершающую стадию развития формально-содержательной логики сюжета, что неизбежно приводит к идентификации самих предметов и связанных с ними изобразительных мотивов, к формированию изделий «медальонно-геральдического» типа, что неизбежно приводит к своеобразной «эмблематичности» произведений. Отмеченная двойственность, по нашему мнению, – не что иное, как проявление разностадийных явлений, обусловленное неравномерностью развития отдельных этнокультурных регионов. Бляхи в виде антропоморфных личин нередко сохраняют некоторые, ранее встречавшиеся детали. Но все же в них весьма заметен примат сакральной геометризации форм. Бляхи в виде очень условных антропоморфных личин имеют круглые или овальные очертания, столь характерные и обязательные для поясных наборов и ремней¹⁷⁴. Эти крайне стилизованные предметы из древних погребений – наглядное свидетельство функциональной модификации и внедрения универсально-культурной металлопластики в семейно-бытовую среду. Они же напоминают о явных переменах в мировоззрении прикамских автохтонов на заключительном этапе развития самой культуры.

Но этот финал возник не в одночасье. Сюжетно-стилистические и вероятные функциональные трансформации можно найти на всех этапах существования универсально-культурной металлопластики. Так, казалось бы, в «классических» сценках предстояния антропоморфной четы не персонифицированному центру отчетливо выделены первостепенные моменты, актуальность которых обозначена пластическими и масштабными сопоставлениями. В одной из блях прижавшаяся друг к другу антропоморфная чета, казалось бы, демонстрирует момент пред-

стояния сакральному центру¹⁷⁵. Некоторые авторы расценивают позу четы как позу экстаза. Внешне же вся эта сценка, скорее, воспроизводит совокупление мужского и женского персонажей.

Вполне закономерный пафос этой отливки, состоит, скорее всего, в показе действующих лиц, а не в показе конкретного действия. Таковы, в частности, бляхи, в которых явно выражен момент перехода от уровня изображенного действия к уровню действующих лиц¹⁷⁶. Со всей очевидностью доминирующее значение действующих лиц, а не совершаемого ими действия, демонстрирует следующая бляха, которая репрезентирует главенствующий персонаж и, тем самым, явно выявляет иной смысловой аспект¹⁷⁷. И все же еще заметно преобладает стремление мастеров показать некое действие.

Особенным значением и качеством отмечены «четырёхчленные» сюжеты, в которых изобразительные мотивы нередко подвергаются почти полной «секуляризации». Последняя весьма настойчиво осуществляется в бляхах, в которых возоблудала формальная и содержательная «асимметричность» центральных антропоморфных фигур, маркирующих качественно разнородные правую и левую пространственные зоны¹⁷⁸. Потому так обязательны, казалось бы, не столь существенные детали, явно определяющие пространственную ориентацию самих существ. Такие, как поворот лосиных голов у человеколосьей и сульде или морд у ящеров. В этих сценках, казалось бы, еще господствует динамика. Но если внимательно взглядеться в позы фронтально развернутых существ, нетрудно заметить, что постановка их ног с развернутыми в разные стороны ступнями скорее оттеняет репрезентативный аспект. Вместе с тем, явно выраженный репрезентативный аспект не позволяет безоговорочно относить подобные сцены к теме шествий в заданном направлении.

Весьма специфический вариант универсально-культурной металлопластики представляют антропоморфные фигурки, почти зеркально повторяющие друг друга. И все же они достаточно откровенно противопоставлены одна другой; у них отчетливо выделены мужские и женские признаки¹⁷⁹. Фигурки маркируют пространственные зоны, расположенные вдоль горизонтальной оси. В то же время они явно соотнесены с вертикальной координатой. Вертикальный пространственный вектор,

являясь немаловажным содержательным элементом, в какой-то мере нейтрализует оппозицию левой и правой сторон, внося в сюжет специфические смысловые оттенки. Вертикальная координата, являясь главным формально-содержательным элементом, в какой-то мере нейтрализует оппозицию левой и правой сторон, что вносит в сюжет специфические смысловые оттенки. Иной комплекс идей несут явно поздние бляхи. Истоки этих идей – в теме шестивий антропоморфных и антропозооморфных существ в горизонтальном заданном направлении. Неоднократно упоминаемые бляхи с двумя «зеркальными» фертообразными фигурками из Редикорского клада и Онского городища указывают на явные перемены в самой обрядовости и вместе с тем – на изменения функциональной семантики, непосредственно касающейся самих произведений¹⁸⁰. О функциональной предопределенности самих блях говорит их местонахождение: не исключено, что местом их бытования были специфические культовые комплексы.

Заметно обособленную группу составляют отливки с антропоморфными мужской и женской фигурами, располагаемыми в отведенной для каждой из них пространственной зоне. Таковы бляхи, в которых особенно следует отметить довольно обстоятельную ориентацию персонажей; мужские и женские фигурки меняются местами, что, вероятно, указывает на «деактуализацию» ранее строго соблюдаемых пространственных ориентиров. Мужская фигура теперь располагается справа, а женская слева от центра, то есть слева и справа от наблюдателя. Последнее обстоятельство отчетливо выражено в одной из блях Усть-Кишертского клада, где мужская и женская фигурки показаны, против обыкновения, в ранее несвойственных им пространственных зонах, вследствие чего именно здесь мужская располагается слева, а женская справа от сакрального центра¹⁸¹. Пространственная ориентация, вероятно, уже не играет такой смысловой содержательной роли, а вместе с ней и сугубо «повествовательные» характеристики самих существ, противопоставленных или сопоставленных друг с другом не на символическом, а скорее на изобразительном уровне. Вполне возможно, что теперь не расстановка, а сами изображения становятся основными объектами показа, являясь центральными персонажами ритуальной системы, скорее всего, соотнесенной с семей-

но-бытовой обрядовостью. В этом плане весьма показательна изобразительная и явно содержательная субординация центральных фигур, одной из которых, женской, уделено повышенное внимание. Возможно «неравенство» скрывается в сугубо концептуальных обоснованиях темы. Скорее всего, поэтому мужские персонажи изображаются весьма схематично. Они, по-видимому, являются необходимыми, но не главными в изъяснении смысла представленных сценок. Тщательно выполненные женские фигурки не только и не столько выявляют главенство самих персон, сколько диктуют наблюдателю определенное поведение.

О двойственном характере процессов, происходящих в социальной среде, своеобразно информирует универсально-культурная металлопластика, отражающая какие-то функциональные новации. Об этом, свидетельствует сюжетная группа, в которой, несмотря на объективно обоснованный пересмотр изобразительно-пластических элементов, обусловивший сокращение семантически второстепенных звеньев, происходит их разрастание. На это указывают бляхи со сценками того же предстояния антропоморфных существ антропоморфному «младенцу», который, как отмечалось, занимает обычно три пространственные позиции, «перемещаясь» вдоль вертикального вектора. Не исключено, что перемещение «младенца» по вертикальной оси имело свой смысл. Исследователи культуры автохтонов Верхней Камы описывает их обряд «чумич», осуществлявшийся родителями по достижении младенцем определенного возраста. Примерно годовалый младенец, пытавшийся сделать первый шаг, торжественно опускался на землю¹⁸². Нечто похожее производило русское население, перерезая незримые пути младенца, делающего первый шаг по земной поверхности. Конечно, бляхи не изображают конкретный обрядовый акт, безусловно отражая непростую мировоззренческую концепцию.

Какими бы внешне разнообразными ни были изображения «младенца», то вознесшегося над «супружеской» парой, то, как бы стоящего вместе с ней на ящере, в самих сюжетах выражен некий наглядно-действенный акт. Сказанное можно видеть в неоднократно упомянутых бляхах, где довольно отчетливо сказалась трансформация определенных функциональных ситуаций. Так, в одной из блях «младенец» показан за материн-

ской спиной¹⁸³. В бляхах явно отсутствует ось зеркальной симметрии, обычно демонстрируемая стадияльно последующими отливками, хотя при первом ознакомлении с ними заметным становится почти зеркально симметричное расположение фигур антропоморфной четы и такой же «фертообразной» фигурки «младенца» между ними¹⁸⁴. Весьма своеобразно интерпретирует этот сюжет бляха, в которой еще прослеживается не состояние, а действие «персон», возможно, имеющих определенное отношение к реальной действительности. Одна из блях изображает мужчину и женщину, кормящую грудью младенца. Она одета в плотно орнаментированное платье¹⁸⁵. Не исключено, что подобная трактовка фигур намекает на некогда реально осуществляемое актуальное действие. Скорее всего, этот намек на некоторое действие, по-видимому, когда-то и составляющее основной смысл, и замысел изображенной сценки, демонстрируют уже упомянутые бляхи из Редикорского клада. Некоторые из рассмотренных блях, в частности, из д. Малахово и д. Байдары¹⁸⁶, бесспорно, изображают определенное действие, дающее исследователям основание считать сюжет едва ли не отражением реалий самой действительности. Подобные сюжеты, изображающие улыбающихся «младенцев», вспрыгнувших на колени тоже улыбающейся «четы», получили название «счастливое семейство».

Бляхи, очевидно, завершают сюжет предстояния «четы» младенцу, знаменуя сложение сюжетной группы, в которой доминирует определенный аспект: строго фронтальные фигуры обращены к зрителю.

В этом плане весьма показательна бляха, где отчетливо представлен момент «репрезентации» двух профильных фигурок сульде антропоморфным «чете» и «младенцу»¹⁸⁷. Этот же момент прослеживается в Усть-Кишертской бляхе с весьма «нейтральным» размещением предстоящих¹⁸⁸. Фронтальное, нередко строго симметричное расположение всех трех антропоморфных существ, скорее всего, продиктовано стремлением выявить и усилить репрезентативный эффект. Вместе с тем в них уже заметна тенденция к так называемой «схематизации и стилизации», обусловленная процессом неизбежной формализации, одним из проявлений которой стало сокращение промежуточных и семантически второстепенных звеньев¹⁸⁹. Так, в бляхе из д. Шипицыно более отчетливо показаны только личины взрос-

лых особей; крохотная фигурка «младенца», в точности копирующая облик антропоморфной четы, несколько теряется в изобразительном поле¹⁹⁰. Лишь расположение зеркальной симметрии точно по вертикальной оси делает эту фигурку достаточно заметным сюжетным элементом. Но, несмотря на такую значительную формализацию, отливка из д. Шипицыно все-таки демонстрирует достаточную степень изобразительной конкретики, чего нельзя сказать о бляхе из д. Могильниково¹⁹¹. В бляхе из д. Могильниково с достаточной очевидностью прослеживается все тот же процесс формализации универсально-культуровой металлопластики, что, в свою очередь, влечет за собой сокращение семантически второстепенных звеньев и превращение изобразительных мотивов в орнаментальные, а, скорее, в орнаментально-символические схемы. Особенно последовательно процесс формализации прослеживается в отливках, где формально-орнаментальному решению подверглось хтоническое существо. Это можно отметить во многих бляхах, в которых такой же орнаментализации подверглись сульде. Несомненно, ту же тенденцию формализации обнаруживают отливки, в которых очень условно, прямыми пересекающимися полосками, показаны лосиные головы, венчающие шнуровой бордюром, или вовсе отсутствуют изображения лосей¹⁹².

О функциональных новациях свидетельствуют окаймленные шнуром почти круглые бляхи, демонстрирующие процесс то ли сокращения, то ли разрастания сюжетных звеньев. Судя по тому, как выполнено их обрамление, здесь, скорее, превалирует первое. То же самое демонстрируют бляхи, сближающиеся своими очертаниями с изделиями «медальонно-эмблематического» типа, что, не исключено, указывает на их использование не только в культовых целях. Существенная особенность подобных блях в изокефалии представленных существ, что, по-видимому, являет «программу» заново формирующегося сюжета. В ряде блях оппозиция пространственных зон, соотношенных с горизонтальным вектором, выражена посредством разделения периферийных изображений – мужской и женской фигур – по половому признаку¹⁹³. Этого не скажешь о бляхах, где, скорее всего, представлены однополые существа. Почти одинаковые фигуры этих существ демонстрируют содержательное единство сюжетных групп, явно отпочковавшихся от одного

ствола, что было следствием развертывания синтагматической структуры за счет введения в нее изоморфных звеньев, когда исходная структура отображает подструктуры, изоморфные ей самой и друг другу¹⁹⁴. Так, округлые бляхи своими очертаниями наиболее отчетливо приближаются к изделиям «медальонно-эмблематичного» типа, где большое место занимает семейно-бытовая тематика.

Сокращение промежуточных и второстепенных звеньев и здесь стало следствием формализации, так или иначе затронувшей все группы универсально-культовой металлопластики. В только что рассмотренных «семейных» сценках с тремя фронтально ориентированными фигурами процесс сокращения второстепенных звеньев затронул в первую очередь периферийную часть. В бляхах исчезают зооморфные персонажи, отчего, как это ни парадоксально, более отчетливой стала вертикально-векторная структура. Такие бляхи, очевидно, отображают своеобразный возврат к трехчастным построениям, продиктованным числовой символикой.

Очевидный процесс функциональной «перекодировки» предлагают сюжеты «трех старцев»¹⁹⁵. Эти бляхи своеобразно трансформируют некогда доминантную тему «предстояния», откровенно «деактуализируемую» изображениями однополых антропоморфных существ. В том немалое значение приобретает такая деталь, как цепочка из шести углублений, сменяющая ящера и, тем самым, основательно нейтрализующая горизонтальную ориентацию. Одинаковые и как бы составляющие единое целое фронтальные фигурки, скорее всего, ориентированы на зрителя и провоцируют его на такую же ответную акцию¹⁹⁶. Ориентация в сторону зрителя еще больше усиливает репрезентативный аспект в истолковании образов, активно взаимодействующих с реальной средой. Тем не менее, подчеркнуто выражаемая репрезентативность изображений не отменяет другие, ранее отмеченные аспекты, в частности, явно доминирующее значение центрального персонажа, а вместе с ним вполне созревшую вертикаль, в полном смысле являющуюся центральной осью. Подобные концепции явно пришли в Прикамье не без влияния общемировых. В рассматриваемых сценках нет и намёка на действие. Однако центральный персонаж явно противопоставлен периферийным персонажам, в которых подчеркнута их

зооморфная ипостась. В сюжетах данной группы довольно органично проявился процесс сокращения второстепенных звеньев. Изъятыми из них оказались хтонические существа, не только вносящие в предложенную сценку наглядно-действенный момент, но также маркирующие один из двух, соотнесенных между собой пространственных регистров. Тем самым, в какой-то мере деактуализируется значение и самого вертикального вектора. Таким образом, снимается оппозиция качественно разнородных пространственных зон и возрастает значение самих позитивно оцениваемых образов. Здесь явно осуществляется переход от уровня действия к уровню действующих лиц.

Эту группу блях с тремя «старцами» также затронула формализация, но не в той степени, в какой она проявилась в других сюжетах. Тенденцию к орнаментально-знаковым решениям существенно сдерживало стремление мастеров к изобразительной конкретике, как самих образов, так и сюжетов в целом. Тому, по-видимому, немало способствовало функциональное и содержательное переосмысление самих произведений, используемых, как представляется, в качестве моленных образов. Не исключено, что изображения существ корреспондируют с изваяниями древних капищ и кумирен. По свидетельству очевидцев, число «болванов истуканных» варьировалось в пределах сакральной троицы, что нашло отражение в знаменитой иконе Зырянской Богородицы¹⁹⁷.

Нечто аналогичное происходило с «птицевидными идолами». Все они, представляя единую «идеологизованную схему», отмечены той однотипностью, которая касается не столько их самих, сколько, казалось бы, нейтральных, внешне не выявленных предметно-пространственных зон. То, что не вызывает сомнения в сценках с антропоморфными персонажами, характерно и для сугубо зооморфных существ, чьи образы возникли в глубине веков, говоря, пусть и условно, о единстве и преемственности всех сюжетов древнекамской металлопластики. Существование уже на Гляденовском костыше «анфасных» плосколитых и объемных изображений пернатых, скорее всего, указывает на то, что одни из них, плосколитые рельефные отливки, относились к сугубо культовому комплексу. Другие, объемные, первоначально находились в погребальном инвентаре предыдущего ананьинского времени, входили в семейно-

бытовую обрядовость¹⁹⁸, а затем, закономерно, перешли в более позднюю Гляденовскую культуру¹⁹⁹. Последняя частично захватила ломоватовскую эпоху. Нельзя забывать, что Гляденовское костыще одновременно было местом погребений и обрядовых комплексов. Функционирование птицевидных блях в семейно-бытовой и универсально-культовой сферах говорит не только о популярности изображений, но и о генетическом родстве обоих комплексов. Показателен и явно «монтажный» способ изготовления самих вещей; часто изображения птиц наносились на круглые бляхи. Нередко самим бляхам придавались очертания пернатых²⁰⁰. Довольно многочисленные гляденовские фигурки птиц обнаруживают прямую формальную и, не исключено, содержательную связь с окружностью²⁰¹.

В универсально-культовой сфере, в отличие от семейно-бытовой, которая содержит весьма разнообразные по внешнему облику и пластической трактовке изображения, варьируется примерно один образ орлиноклювой птицы в «геральдической» позе, решенной в аппликативно-силуэтном ключе. Как уже отмечалось, в древнекамской металлопластике сложилось два типа геральдических изображений птиц. Одни из них показывались с широко распростертыми, другие с приспущенными вдоль туловища крыльями. Эти два типа развиваются в ломоватовской металлопластике, которая, кстати, наследует и продолжает древнейший прием «монтажного» соединения в единое целое разрозненных изобразительных мотивов. Такой «монтажный» способ сопряжения двух некогда функционально и содержательно самостоятельных изображений восходит, по видимому, к каким-то манипуляциям с подобными мотивами, затем наглядно фиксируемыми в «формулах» такого рода.

Каждый из выше отмеченных вариантов птицевидных идолов имел специфическую программу. Одну из этих программ представляют птицы, с нанесенными на их туловища антропоморфными изображениями. К одному относятся бляхи с фронтальными антропоморфными фигурами, осененными пернатыми, опущенные вниз крылья которых образуют известный мотив священного животного, распространенный в древнекамской торефтике (см. бляху IX–XI вв.: 6,7 x 2,8, Пешковский клад, ГЭ-560/4). Вместе с тем, вероятно в связи с неизбежными функциональными переменами в птицевидных отливках увеличивается

значение орнаментальных символично-знаковых и уменьшается, даже сокращается количество изобразительных элементов. Это вполне очевидно в более поздних отливках, в которых доминируют масштабно выделенные антропоморфные личины и фланкирующие их лосиные головы²⁰². Все остальные детали, такие как части туловищ, опущены и заменяются зооморфными фрагментами, в частности, мордами лосей. Обе бляхи выдают процесс сокращения семантически второстепенных мотивов. Разрастание значения орнаментально-знаковых элементов очевидно в более поздних отливках, сообразно чему они приближаются к «медальонно-эмблематическому» типу²⁰³. Такие стадияльно поздние отливки отражают определенный этап становления и функционирования сюжета, хотя культура в бассейн рек Сылвы и Чусовой одновременна культуре северных регионов²⁰⁴. Не исключена ее принадлежность иному этнокультурному региону, опережавшему своим развитием районы Верхней Камы²⁰⁵. Своеобразным итогом сокращения изобразительных элементов можно назвать овалы-подвески-медальоны с фигурками пернатых, как бы конкурирующих с лосями или противостоящими обращенными один к другому, составляя пару предстоящих уже, не разделительному, а скорее соединительному умозрительному символу – вертикальному вектору²⁰⁶. В бляхах с птицевидными идолами также произведено сокращение промежуточных звеньев до минимума, необходимого и достаточного для изъяснения предложенного. Но в некоторых из них символично-знаково подчеркнута весьма конкретная функция, характерная для металлопластики заключительного периода Ломоватовской культуры.

Однако символично-знаковые, или, как их обычно называют, орнаментально-декоративные принципы более характерны для семейно-бытовой металлопластики. Обильно орнаментированные бляхи с отверстиями и ушками для подвешивания, найденные в могильниках Родановской культуры, явно соотносятся с семейно-бытовой средой²⁰⁷.

Говоря об универсально-культовых бляхах, мы сочли необходимым напомнить о них как о примере последовательно осуществляемого процесса сокращения содержательно второстепенных деталей и как о примере их «фетишизации». Возможно, поэтому они становятся менее изысканными, не утрачивая, однако, своей орнаментальности. Бляхи отчетливо сближаются

со знаковой символикой. В рассматриваемой группе изделий можно отметить как бы возврат к ранним образцам и образам. Этот возврат археологи объясняют победой гляденовского этнокультурного субстрата в ассимилятивном процессе. Скорее всего, на завершающем этапе Ломоватовской культуры происходит смена господствующих мировоззренческих концепций, обусловивших переход универсально-культовой металлопластики в семейно-бытовую сферу.

Из всех предметов ломоватовского литья разительно выделяются, скорее всего, не внешними признаками, а символикой, которую можно различить только специфическим «взглядом», изделия, условно названные «уникальными чердынскими бляхами». Среди них особенно выделяется тот ряд блях, в которых была отмечена некоторая сюжетная особенность. Изобразительные мотивы таких блях сочетаются с зооморфно-орнаментальным обрамлением; в целом ряде блях – это полосы косых насечек, напоминающих известные шнуровые обрамления. Сюжетно связанные между собой, они приобретали символично-знаковую ценность и «самозавершенность» в определенной пространственной среде. На месте находок некоторых блях обнаружены следы обожженной глины, что дает повод считать их инвентарем жертвенных мест²⁰⁸. Нельзя не вспомнить две столь же уникальные, но в отличие от ныне рассматриваемых, миниатюрные отливки в виде антропоморфных женских существ, почти идентичных фигуркам уникальных чердынских блях²⁰⁹. Антропоморфные существа этих блях показаны с отчетливыми детородными органами – грудями и вульвами.

Сюжеты уникальных чердынских блях, организованные по принципу так называемой «открытой формы», содержат, пусть не столь откровенно, тенденцию к разрастанию и усложнению. В них наиболее очевиден «монтажный» принцип не только организации сюжетов, но и самих изделий, как бы составленных из формально и содержательно самостоятельных изобразительных мотивов. Надо сказать, что изобразительно «немногословные» сюжеты блях одной из ранее отмеченных подгрупп отчетливо манифестируют репрезентативный аспект. В некоторых бляхах, бесспорно, присутствуют синкретические символично-знаковые мотивы; в частности, широкие параллельные полосы, условно названные «лестничным» орнаментом²¹⁰.

Не менее характерна для этих блях и ось зеркальной симметрии. Охватывая все ярусы художественного пространства, она поддерживает статику сюжета. Своеобразны и внешние, технические, приемы, которые вводят предметы в разряд почти графического литья. Так, показательны технические приемы, присущие некоторым отливкам, в которых внешние контуры изображений обведены двойными глубоко врезанными линиями, подчеркивающими их плоскостную аппликативно-силуэтную трактовку²¹¹. В целом сюжеты блях напоминают тему предстояния. Но в них более акцентирован репрезентативный аспект. Он очевиден в бляхе, где орлиноклювые головы предстоящих существ, вместе с двумя другими головками в центре, составляют орнаментально-изобразительный ряд²¹². То же самое можно сказать и о шестиярусном размещении голов лосе-быков, образующих несколько однообразный фон, подобный орнаментально-изобразительному рапорту. Этот фон явно усиливает репрезентативный характер центрального образа и, видимо, всего изображенного. Зеркальная симметрия, пронизывающая все ярусы сценки, подчеркивает репрезентативный оттенок всего сюжета, казалось бы, посвященного лишь теме предстояния.

Репрезентативность и полная симметрия представленных существ, скорее всего, аргументируют определенный, завершающий, временной этап развития темы. Однако антропоморфные существа наряду с репрезентацией сохраняют прежние позы предстояния, которые выражают сопутствующие антропоморфные и антропозооморфные особи. Эту тему предстояния, подчеркивающего главенство центрального образа, представляют две абсолютно идентичные бляхи из Чердынского района²¹³. Тему предстояния в этих бляхах, скорее всего, выражают две профильные антропоморфные фигурки, «почтительно» припадающие к ногам центрального «божества». Явную символическую природу имеют косые насечки с обеих сторон каждой бляхи, а расположенная внизу лента из семи полуокружностей, вероятно, означает череду волн, а, скорее всего, воспроизводит основную счетно-смысловую мировоззренческую систему. Семь – самое завершенное сакральное число не только древнекамской ритуально-обрядовой, но и более поздних религиозных систем. Очень характерны некоторые изобразительные мотивы, в частности, антропоморфные личины на груди центральных фигур,

одинаково показанных на дублирующих друг друга отливках. Эти изобразительные мотивы явно сближают образы с птицевидными «идолами» универсально-культовой металлопластики.

Отголоски минувших традиций мешают точной датировке уникальных чердынских блях. Отзвуки этих традиций заметны в бляхах, напоминающих о птицевидных идолах²¹⁴. О связях с предшествующими образами универсально-культовой металлопластики свидетельствуют трехликие антропоморфные существа с подчеркнутыми звериными признаками. Три вертикальные полосы «ленточного» орнамента, располагаемые на торсе, напоминают о ранних сюжетных принципах, столь очевидных в уникальном чердынском литье. Не будь таких подробностей, можно было бы согласиться, что перед нами изображение, подобное некогда найденному на Гляденовском костыше. Не отрицая возможную связь между поздними ломоватовскими и поздними гляденовскими персонажами, допустимо предположить, что в основе того и другого – одна идея, получившая в ломоватовской пластике более конкретное изобразительное истолкование.

Следствием изобразительной конкретизации символически единой темы стало «расщепление» некогда синкретического образа на составляющие элементы. Может быть, поэтому так откровенно и прозаично показано взаимодействие антропоморфной и зооморфной частей. Орлиноклювая трехглавая птица не осеняет, и тем более не несет на себе человеколось. Она отчетливо выявляет свою звериную ипостась, утратившую ведущее значение по мере антропонимизации и антропоморфизации концептуальных образов. Но вместе с «расщеплением» синкретических образов на составные части начинается очередной виток сокращения символично-второстепенных звеньев. Древние авторы «птицеподобных» блях сократили их образные звенья до минимума, сконцентрировав внимание только на основных, доминирующих мотивах. Рассмотренные бляхи не имеют орнаментального или функционально равного ему, известного по прежним отливкам, обрамления. От этого заметно возросла «предметность» произведений и самостоятельность изображенных фигур, обрамлением которых, вероятно, служила реальная, разумеется, специфически организованная среда: о ней можно судить гипотетически. Не исключено, что предстояние этим фигу-

рам происходило в реальном пространстве и осуществлялось живыми людьми или какими-то предметами.

Уникальная чердынская металлопластика, согласуясь с новой функциональной семантикой, вернулась к давнему художественно-изобразительному приему «открытой формы». Но вместе с тем в формально-пластической моделировке изображений сказались новые принципы, обусловленные, по-видимому, новой функциональной семантикой. В бляхах, как бы вырезанных из тонких пластин, возобладали графичность. Из восьми подобных отливок, рассматриваемых как «уникальные чердынские бляхи», лишь одна – Тимшерская – исполнена в традиционной манере плоскорельефного литья. В пластической моделировке остальных блях усилено силуэтно-аппликативное и графическое начало. Изображенные фигуры словно высечены из плоской полосы металла, а выгравированные на них дополнительные, уточняющие их облик и смысл детали, уподобляют их графическим произведениям. Отмеченные формальные и далеко не второстепенные различия уникальных чердынских блях не отменяют ранее высказанного тезиса о единообразии изображенных существ, восходящих, на наш взгляд, к концептуально «всеобщему» образу. В этом плане небезынтересны некоторые детали, уточняющие не только и не столько половую принадлежность главных образов. Например, ленты прямых параллельных полос – так называемый «ленточный» орнамент – на запястьях рук и щиколотках ног, на коротких шеях, на талиях, казалось бы, изображающие ожерелья и браслеты. Такие же орнаменты располагаются между обнаженными обвисшими грудями женских существ, на фигурках попираемых ими животных, что дает повод искать им объяснения в иной сфере, в сугубо сакральной семантике.

О сакральной ипостаси центральных антропоморфных существ свидетельствуют солярные знаки, начертанные на лбах некоторых личин. Сюда же, вероятно, можно отнести подобие «трусиков», выгравированных на чреслах ряда фигур. Нельзя не упомянуть две такие же уникальные бляхи из д. Скородум Ильинского района с женскими фигурами, «украшенными» особыми прическами и браслетами на запястьях и щиколотках и наделенными отвисшими грудями, и зияющими вульвами²¹⁵. От остальных уникальных чердынских блях их отличают небольшие раз-

меры и расположение когтистых рук на животах, а также шнуровидные канты на внешних контурах прямых ног. Эти канты, скорее всего, напоминают об орнаментальной раме, слившейся с фигурками антропоморфных существ. И указывают на совершившееся здесь предельное сокращение семантически второстепенных сюжетных рядов. Позами, орнаментальными знаками в этих образах отчетливо выражен репрезентативный аспект, приближающий их к уникальным чердынским бляхам, заставляющий размышлять о равном с ними участии в символических темах.

Эти совершенно самостоятельные антропоморфные изображения напоминают об обратном процессе, суть которого состоит в разрастании сюжетных звеньев уникальных чердынской металлопластики путем их интеграции в одном функциональном поле с другими персонажами и мотивами, взаимодействующими до этого в иной, не столь жестко фиксированной системе. Несмотря на фантастичность образов и сюжетов, бляхи выполнены с высокой степенью конкретизации, позволяющей почти безошибочно определить экстерьер изображенных существ. Этот так называемый «вторичный» реализм сыграл свою роль при определении стадиальной последовательности развития изделий – от натурально подобных к схематически стилизованным.

Глава III

Семантика и стилистическая эволюция прикамской торевтики

Изобразительный репертуар ломоватовской металлопластики отчетливо разделяется не только на несколько, уже отмеченных, сюжетных вариантов. Формально разнообразная, иконографически различная, она довольно отчетливо распадается на две функционально обособленные группы. Первая группа, представленная двухсторонними объемными отливками, оформленными фигурками животных, развивалась и функционировала на всем протяжении Ломоватовской культуры; ранние памятники этой группы датируются III–IV веками, поздние переходят в Родановскую культуру, существовавшую с X–XI веков, до самого прихода в Прикамье христианизированных славян в XIV–XV столетиях.

Вторая группа, представленная плоскими рельефными и ажурными односторонними отливками в виде полукруглых и прямоугольных блях со сложными изобразительными сценами, отчетливо тяготеет к сюжетам, в которых преобладают и даже господствуют антропоморфные изображения. Эта группа возникает довольно поздно, на рубеже VI–VII веков и знаменует тот тип формально-содержательной и функционально-семантической логики, которая наиболее ярко характеризует Ломоватовскую культуру.

Первоначальные находки не давали возможности точно определить территориальные размежевания произведений, которые явно соотносились с функциональными особенностями и семантикой образов, предложенных древнекамской торевтикой. Первыми археологическими раскопками, в которых случайно преобладало над закономерным, уже обнаружилось специфические особенности распределения тех или иных памятников в пространственных зонах.

Первоначальным объектом таких находок и исследований оказалось Гляденовское костыще с отчетливой дифференциацией археологических слоев, раскрытое Н. Н. Новокрещенных. Но основательно, по строго научной методике изученное современными исследователями, Гляденовское костыще как раз и стало тем камнем преткновения, который длительное время не да-

вал возможности более точной расшифровки функциональной принадлежности той и другой группы памятников: объемные двухсторонние отливки, большей частью с зооморфными фигурками, сосуществовали со значительным числом таких же объемных, двухсторонних изображений антропоморфных существ, в которых однако явно прослеживаются и зооморфные признаки. Исследователем Гляденовского костыща было основательно определено, что некогда древнее костыще служило местом, где совершались культовые обряды и одновременно устраивались захоронения с ритуалом трупосожжения¹.

Современные археологические исследования дали обширный материал по Ломоватовской культуре, памятники которой отчетливо распределились на две функционально обособленные группы. Предметы объемного двухстороннего литья с сугубо зооморфными и орнаментально-знаковыми мотивами, найденные только в захоронениях, явно соотнесены с погребальной обрядовостью. Плоское одностороннее литье, с главенствующими в нем антропоморфными и антропозооморфными образами, найдено в удаленных от жилья специальных местах: капищах, святилищах, пещерах, священных рощах и других, явно культовых комплексах. Сложившиеся позднее, уже на закате Гляденовской культуры, в период расцвета Ломоватовской, они – культовые комплексы – дали возможность определить не столько конкретно-предметную, сколько стадийную датировку сложения, развития и ритуально-культового функционирования металлопластики обеих групп. Объемное двухстороннее литье, сложившееся еще в ананьинскую эпоху, просуществовало параллельно с односторонней плоской металлопластикой, возникновение которой относится к IV–VI, расцвет к VI–VIII, а «угасание» к IX–X векам. Тем самым, появилась возможность более точно определить этапы функционирования объемного двухстороннего литья в семейно-бытовой, а плоского одностороннего – в универсально-культовой, более того – в религиозных системах.

При первом знакомстве с памятниками становятся очевидными их различия, абсолютизируя которые, можно прийти к недостоверным выводам о радикальном и изначальном обособлении обоих видов древней торевтики. Разрабатывая вопросы этнокультурной принадлежности, датировки и семантики произведений, исследователи, как правило, намеренно или неосознанно

но, обособляют каждый из вариантов металлопластики, в зависимости от собственных интересов или для удобства работы с материалами, отдают предпочтение либо первой, либо второй группе. Наибольшей информативностью обладает плоское одностороннее литье. Поэтому на нем чаще всего сосредоточено их внимание. Действительно, сюжетно и содержательно упорядоченные отливки позволяют сделать более четкие выводы, не прибегая к «подсказкам извне», таким как фольклорные и этнографические источники, которые, казалось бы, согласуются с сюжетами, что дает повод некоторым из авторов считать эту группу иллюстрациями древних преданий². Между тем, осознание синхронного сосуществования этих групп в рамках одного этнокультурного региона, заставляет искать между ними больше сходства, чем различия.

Безусловно, одним из наиболее очевидных различий является пластическая моделировка предметов, согласно которой ломоватовская металлопластика отчетливо распадается на два вышеотмеченных, почти самостоятельных варианта, каждый из которых существовал в специфических пространственно-предметных комплексах с присущими этим комплексам столь же специфическими функциональными особенностями, а, может быть, и специфической семантикой. Вместе с тем такие признаки не были жесткими и постоянными. Более постоянными качествами отмечены предметы довольно раннего периода. В частности, объемно-пластическая моделировка изначально и на всем протяжении существования и развития была присуща семейно-бытовой металлопластике. На более позднем этапе развития Ломоватовской культуры в другой, явно ритуально-культовой сфере, превалирует все возрастающая аппликативно-силуэтная трактовка образов, влияющая на формы объемного двухстороннего литья, что сближает его с плоским односторонним; в нем появляются такие же плоские односторонние отливки³. Тем самым, казалось бы, ведущий функциональный признак становится нейтральным, что, вероятно, указывает на явную нейтрализацию символично-ритуальных принципов и, соответственно, на сложение новой системы, развитие которой как бы объединяет ранее утилитарно разнородные произведения в единую группу. В виду имеется перерастание когда-то довольно разнородных

элементов металлопластики в область орнаментального, или, как его теперь называют, декоративно-прикладного искусства.

Другим, столь же значительным и очевидным различием обеих групп становятся характеристики изобразительных мотивов, или, как уже было сказано, «иконические» признаки персонажей того и другого вариантов металлопластики.

На наш взгляд, «иконический» мотив становится персонажем только тогда, когда включается в сюжетные взаимосвязи с себе подобными.

Почти вся масса объемного литья, за редким исключением, представлена зооморфными образами, тогда как в плоском одностороннем преобладают антропоморфные и антропозооморфные. Но и здесь «иконический» набор персонажей не является специфической особенностью каждой из групп. В плоской односторонней металлопластике фигурируют зооморфные образы, казалось бы, присущие только произведениям объемного двухстороннего литья. Так, в ранних ломоватовских плоских односторонних полукруглых поделках сакральные центры окружены зверями и птицами, а в сценках предстояния «священным» объектам выступают медведи и лоси⁴. Но они даются в таких позах и ситуациях, которые, на самом деле, могли осуществляться только людьми⁵. Исследуя подобные феномены, правда, с привлечением других материалов, Г. К. Вагнер удачно назвал это явление антропонимизмом⁶. Надо сказать, что антропонимизм более всего присущ плоской односторонней металлопластике. В объемной двухсторонней он прослеживается в исключительно редких и, вероятно, довольно поздних экземплярах⁷. Антропонимизм в трактовке зооморфных существ сохраняется в плоском одностороннем литье тогда, когда зооморфные образы уже утратили доминирующее значение, уступая место антропоморфным персонажам и занимая периферию изобразительного поля. Собственно говоря, с утверждением антропоморфных персонажей в качестве доминирующих сюжетных элементов начинается свое развитие, а затем переживает расцвет плоская односторонняя рельефная и ажурная металлопластика. Но в таком случае, скорее всего, следует говорить не о размежевании двух направлений когда-то целостного изобразительного творчества, а о сложении его нового варианта, новизна которого заключается не в персонажах, а в новой упорядочивающей эти

персонажи структуре. В соединении этих персонажей в единую сюжетно-композиционную систему.

По сути дела, односторонняя металлопластика включила в свой репертуар традиционные образы, но провела необходимый отбор, по-видимому, в соответствии с новым принципом систематизации. Если в объемном двухстороннем литье представлен «пантерион уральской тайги»⁸, то в плоском одностороннем показан довольно ограниченный репертуар; в нем от бывшего образного многообразия остались за редким исключением медведь, а в основном лось или олень, конь, орлиноклювая птица и ящер пермского звериного стиля. В исключительных случаях, наряду с перечисленными персонажами, появляется «кричащая птица» представляющая, на самом деле, мифический образ птицесобаки⁹.

Новая системно образующая логика, пожалуй, и есть то основное и главное, что разительно обособляет два варианта металлопластики. Достаточно полно прослеживаемая в произведениях плоского одностороннего литья, она, эта логика, как будто совершенно не затронула объемное двухстороннее литье. Последнее обстоятельство стало причиной осознанного или неосознанного интереса создателей преимущественно к сюжетно организованному и системно упорядоченному варианту.

В массе разрозненных и «бессюжетных», казалось бы, самостоятельно существующих изображений объемной двухсторонней металлопластики почти невозможно уловить какую-нибудь целостную системную организацию. Несколько многофигурных объемных отливок не меняют существа дела. Они, скорее, указывают на влияние системно упорядочивающей логики плоской односторонней металлопластики.

Отыскать сюжетно организованную систему, интегрирующую разрозненные произведения объемной двухсторонней металлопластики – одна из задач предлагаемой работы. И не только объемного двухстороннего, но также плоского одностороннего литья, ибо и здесь, в этом литье, имеется немало одиночных изображений. Тем самым, речь неизменно пойдет о семейно-бытовой – объемной двухсторонней, и универсально-культурной – плоской односторонней металлопластике. Но их сосуществование в довольно поздний период дает основание предполагать, что оба ведущих комплекса прикамской торевти-

ки входили в некую интегрирующую систему. Эта система была ведущей, отнюдь не адекватной той, которая объединяла произведения объемной двухсторонней металлопластики; последняя, как подсистема, включалась в более обширную, по содержанию рангу более высокую, бесспорно, догматизирующую ее. Из сказанного вытекает проблема взаимодействия обоих вариантов ломоватовского литья в рамках единой, объединяющей их системы.

Прежде чем приступить к анализу обозначенной проблемы необходимо предварительно определить, в каком же качестве выступали произведения обоих вариантов металлопластики, то есть воспринимались ли они их современниками сугубо художественно изобразительными, или же немалую, если не первостепенную роль, играла их предметно-вещественная, а вместе с ней символично-знаковая основа. Предварительные наблюдения складываются в пользу второго предположения. Вспомним хотя бы самые распространенные в объемной двухсторонней металлопластике фигурные пронизки, которым предшествовали, а затем сопутствовали изделия строго геометрических форм или такие же абстрактные, но символически значимые бусы и некоторые односторонние плоскорельефные ажурные произведения, где вследствие некачественного литья отсутствовали или почти отсутствовали изображения, но сами вещи, тем не менее, не исключались из обихода. Напротив, они использовались наравне с технически безупречными предметами. О значимости самого предмета, а не только сопрягаемых с ним изображений, можно судить хотя бы по отношению их авторов к дублированным экземплярам плоской односторонней металлопластики. Предметам, буквально повторяющим изобразительные мотивы совершенно уникальных произведений. Конечно, их уникальность ни в коей мере нельзя расценивать с художественно-эстетической точки зрения. Они имели иную функциональную символично-знаковую природу. В этом плане, пожалуй, не менее красноречивы современные отношения к вещам такого рода. Так, ряд исследователей, рассматривая произведения объемной двухсторонней металлопластики, вольно или невольно проводит аналогии между изображениями и реальными существами. Это, как правило, определяется либо тогда, когда исследователь находит конкретный вид изображенного персонажа.

Или же тогда, когда определяет степень его соответствия живой натуре. Надо отметить, что абсолютизация только одной из сторон приводит к неверным выводам. В этом смысле показателен подход исследователей к вопросу о семантике изображений, понять которую едва ли возможно без знания функций и содержания всего предмета и, более того, совокупности предметов, входящих в целостную систему, какой, в частности, являлся тот же костюм. Отсюда проистекают многие бесплодные попытки классификации изделий сугубо по иконическому признаку, когда памятники первобытного творчества группируются на основе объединяющего их изобразительного мотива. Но в таком случае почти невозможно проанализировать изобразительный мотив, сочетающий видовые признаки различных существ, как это постоянно происходило в объемной двухсторонней металлопластике. По справедливому замечанию Г. К. Вагнера, иконический признак не может быть стилеобразующей категорией.

Вполне резонно, что художественно-изобразительные качества существовали на дальнем плане; преобладала и превалировала вполне конкретная утилитарно-бытовая или утилитарно-ритуальная функция. Утилитарность, разумеется, в то время имела несколько иные оттенки и, вероятно, нередко была далека от обыденно-прагматического восприятия. Об этом, к примеру, косвенно говорят изобразительные мотивы или оформленные ими предметы, предназначенные для убранства одежд, однако используемых и найденных в других, далеких от изначального и главного назначения комплексах. Таковы, например, находки из древних капищ или погребений подвесок, пронизок и тому подобных предметов, оформленных фигурками зверей и птиц и существующих вне связи с предназначенными для них костюмами¹⁰.

Прежде чем говорить о связях между отдельными произведениями, то есть о принципах их системной организации, следует уточнить, в каком качестве воспринимались последние. Так, отдельные фигурки объемной металлопластики, бесспорно, выступали в двух – сугубо изобразительной и предметно-вещественной – ипостасях. Их с достаточным обоснованием можно отнести к произведениям «мелкой статуарной пластики», в современном, разумеется, осмыслении. В односторонней плоской металлопластике, напротив, наиболее выразительны сами

изобразительные мотивы. Прежде чем стать относительно «эстетически самостоятельным» образом, мотив прошел стадию мифа, культа, символа, знака, метафоры и нередко содержит в себе несколько этих уровней»¹¹. «Эстетическое», с нашей точки зрения, есть сфера выражения, а выражение есть проявление внутреннего во внешнем, сущности в явлении, субъективного в объективном, идеального в материальном, внутренней жизни предмета в ее внешних соответствиях... Все эстетическое есть выразительное, но не всякое выражение есть эстетическое»¹².

Изобразительные мотивы плоской односторонней металлопластики чаще всего привлекают внимание зрителей, нежели исследователей. Последние подчас не разграничивают изобразительную и сугубо предметную стороны произведений. Так, говоря о плоской односторонней металлопластике, они чаще всего имеют в виду только изобразительные предметы, взаимодействующие как бы в содержательно нейтральной среде. Сами бляхи можно с полным основанием отнести к орнаментально-символическому или к символично-знаковому творчеству. Между тем, есть основания полагать, что каждое отдельное произведение могло восприниматься как совершенно самостоятельный символ или знак. Таким образом, явно преобладала роль не столько изобразительной стороны, сколько формы самого предмета, а точнее – его функции. Некоторые авторы, в частности, Л. В. Чижова и Л. С. Грибова¹³, расценивают плоскую одностороннюю металлопластику едва ли не в качестве самостоятельных произведений, непосредственно иллюстрирующих те или иные общественные и социальные отношения. Что же касается объемной двухсторонней металлопластики, здесь, в зависимости от интересов автора, абсолютизируются то сугубо изобразительная, то сугубо предметно-пластическая ипостась. При этом происходят недоразумения, когда, говоря о художественных образах, авторы исследований имеют в виду сам предмет, ищут этому предмету аналогии в реальной действительности. Или, наоборот, упоминая о функции произведения, имеют в виду сугубо изобразительные мотивы. В том числе в чисто бытовых, утилитарных вещах.

Сказанное, казалось бы, в меньшей степени относится к плоскому одностороннему литью, произведения которого отличаются большим разнообразием предметных форм и в отноше-

нии которых нет сведения об их связях с другими объектами. Предположение об использовании в убранстве одежд бездоказательно. Вместе с тем, приспособления для прикрепления к каким-то объектам, имеющиеся в целом ряде произведений, указывает на их включение в определенные комплексы. В какие именно – это и предстоит выяснить. Таким образом, вопрос о сюжетно организованных системах затрагивает проблему взаимосвязи отдельных изобразительных мотивов и самих предметов, в данном случае, произведений объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластики. А также возникает потребность выявить их системно образующий и формально содержательный принцип.

Прежде чем непосредственно приступить к выяснению характера взаимосвязи между художественными образами нужно, хотя бы вкратце, отметить актуальность этого метода в исследовании ломоватовского литья. Классификация изображений объемной двухсторонней, а также плоской односторонней металлопластики, может быть осуществлена двояким способом. В первом случае – по функциональным характеристикам. Во втором – по способу организации изобразительных мотивов в достаточно целостную систему. В том и в другом случае опущены формальные, сугубо пластические моменты, сообщающие произведениям художественное и эстетическое содержание. Сделано это вполне сознательно: в рассматриваемую эпоху ценность таких произведений определяла не столько художественно-эстетическая, сколько функциональная семантика. Но вместе с тем не следует отрицать определенную зависимость между пластическими решениями и функциональными особенностями самих произведений. Это в большей степени касается плоского одностороннего литья, которое, однако, больше всего свидетельствует о нескольких иных соотношениях между изобразительными темами и самими предметами. Здесь имеется в виду конкретное «утилитарное» использование предметов, диктующее обособленную, в одном случае, двухстороннюю объемную, в другом – плоскую одностороннюю моделировку и, следовательно, их определенное расположение в системе, параметры которой еще предстоит выяснить. По характеру пластических решений в какой-то мере можно судить о взаимодействии

отдельных предметов – произведений объемной двухсторонней металлопластики.

Более определенные намеки на взаимосвязь отдельных произведений объемной двухсторонней металлопластики проявляются во внешнем облике изображенных существ. Их либо сосредоточенная, либо, напротив, активно направленная вовне энергия, выражаемая сугубо пластическими средствами, указывает на активное противодействие каким-то явлениям и, может быть, на какие-то взаимоотношения с себе подобными. Хищная и даже агрессивная экспрессия или энергия, как бы сосредоточенная внутри небольших фигурок, указывает на их активное взаимодействие с какими-то неизвестными силами – реальными или мнимыми объектами. Однако нет полной уверенности в том, что эта «энергия» не обращена к чему-то не изображаемому, к каким-то незримым силам, которым призваны противостоять или предстоять зооморфные существа и чье использование в качестве оберегов вряд ли можно оспаривать.

Пожалуй, с большей определенностью о взаимодействиях между отдельными произведениями объемного двухстороннего литья свидетельствуют приспособления – петли и ушки – для прикрепления их к каким-то другим предметам или объектам. Такие приспособления, за исключением нескольких поздних экземпляров, отсутствуют в массе изделий плоской односторонней металлопластики. Своеобразными индикаторами при определении этнокультурной принадлежности и датировки, динамики стилистического развития древнекамского литья в какой-то мере служат пластические характеристики. Но это в большей степени касается произведений объемного двухстороннего литья, где более заметны значительные формальные вариации, во многом обусловленные уникальностью их изготовления. В этой разновидности древнекамского литья отсутствуют дублетные экземпляры, встречающиеся в плоском одностороннем, отмеченном внешним однообразием и даже консерватизмом, обусловленным, вероятно, связью со специфически иной системой, поддерживающей такой «традиционализм». Конечно, и здесь наблюдаются формальные и содержательные перемены. Но они накапливаются более медленно, не так заметно, как это происходит в объемной двухсторонней металлопластике, которая, довольно поздно, испытывает влияние одностороннего

плоского литья. Поэтому весьма трудно разрешаются проблемы ее хронологизации и этнической принадлежности¹⁴. Существует настоятельная необходимость найти формально содержательную константу, а точнее, формально-стилистическую характеристику, динамика развития которой позволила бы проследивать стадильную последовательность формализации если и не отдельных изобразительных мотивов, то хотя бы отдельных групп плоской односторонней металлопластики.

На наш взгляд, искомую формально-содержательную характеристику можно найти, анализируя приемы и принципы предметно-пространственной организации изобразительных мотивов и, отчасти, самих произведений. На визуальном, то есть сюжетно-изобразительном уровне, почти не прослеживается взаимосвязь произведений плоской односторонней металлопластики. Так же трудно установить связи же между произведениями обоих вариантов – объемной двухсторонней и плоской односторонней – торевтики. Тем более что реализация сюжетно-организующего, упорядочивающего принципа последней, осуществлялась, по-видимому, на определенной функционально иной основе. Указанные обстоятельства, таким образом, диктуют порядок и метод изучения, предполагающие рассмотреть ломоватовскую металлопластику в двух взаимодействующих – формально-содержательном и функционально-смысловом – аспектах. При этом необходима оговорка: анализ функционально-смысловых аспектов неизбежно потребует определить не только функцию самих произведений, но также и составляющих эти произведения изобразительных мотивов. А это, в свою очередь, ставит вопрос об интегрирующей и «объясняющей» их функцию общей системе. Попытка определить то и другое будет предпринята в следующей главе.

Поскольку в силу исторически сложившихся причин и условий более доступным оказался анализ связей между изобразительными мотивами, достаточно очевидных в плоской односторонней металлопластике, как бы не требующей «подсказок» извне, постольку эта разновидность литья будет рассмотрена преимущественно в формально-содержательном плане. Объемную металлопластику, представленную двухсторонними разрозненными и как бы вполне самостоятельными произведениями мелкой «статуарной» пластики, взаимодействующими между

собой на уровне идейно-содержательных связей, удобнее рассматривать в другом, функционально-смысловом ключе. Оба варианта древнекамского литья, несомненно, дополняли друг друга в единой интегрирующей системе, о которой попытаемся сказать ниже. Каждому из этих вариантов, по-видимому, были присущи те общие закономерности, которые и отразили структурные характеристики интегрирующей системы¹⁵. С такими оговорками мы приступаем к формально-содержательному анализу плоской односторонней металлопластики, цель которого – найти и обозначить такую же формально-содержательную, сюжетно упорядоченную систему.

Связи между отдельными изобразительными мотивами наглядней всего демонстрируют плоские односторонние отливки со сценками шествий, а более всего – со сценками предстояния различных существ, отмеченному или вовсе не обозначенному, но явно ощущаемому сакральному центру. Более того, мотивы предстояния зооморфных существ, одинаково встречающиеся в одностороннем плоском и двухстороннем объемном литье, достаточно очевидно указывают на связи и взаимодействия обоих вариантов древнекамской металлопластики. Таковы, например, так называемые сценки «терзания» одних животных другими в объемном двухстороннем и сценки предстояния двух зооморфных существ друг другу в плоском одностороннем литье. В тех и в других, несмотря на определенные различия, указывающие, скорее всего, на специфическую функцию, имеется несомненное сходство. Различия же, очевидно, касаются изобразительной характеристики персонажей. Так, в сценках «терзания», представляемых объемной двухсторонней металлопластикой, одно из «конкурирующих» существ нередко показывается фрагментарно. В таких сценках зачастую участвуют пернатые, что совсем не встречается в плоском одностороннем литье. Функциональные различия выступают и при содержательном сходстве: зооморфизм образов присущ обоим вариантам металлопластики. Но при этом происходит явное разделение по приоритетам. Зооморфные изображения в одностороннем плоском литье становятся второстепенными, тогда как антропоморфные – ведущими. Не исключена особая приоритетность ряда образов и двухстороннего литья, подчеркивая фрагментарной трактовкой одних и полной других. В виду имеется зависи-

мость изображения от формы и назначения предмета, несравненно большая в произведениях объемной металлопластики, в которой нужно учитывать его утилитарную функцию. Что же касается плоского одностороннего литья, то здесь речь, скорее, идет не о птицевидных изображениях, венчающих антропоморфные фигурки, а о достаточно самостоятельном мотиве предстояния птиц центральным, нередко абстрактным геометрическим объектам.

Но, несмотря на столь значительные отличия, сценки объединяет нечто более значительное, а именно, принцип сюжетной организации изображений. Сами же эти сюжеты, почти одновременно возникшие в объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластике, указывают не только на взаимодействие двух вариантов ломоватовского литья, но также на появление нового сюжетно-образующего принципа. И этот принцип, эпизодический в объемной двухсторонней, стал ведущим в плоской односторонней металлопластике, на что, по видимому, имелись свои объективные обоснования. Новая логика сюжетного построения, похоже, менее всего затронула ранее сложившуюся и ставшую традиционной систему, ведущей частью которой явились произведения объемной двухсторонней металлопластики. Именно эта логика полнее и заметнее всего реализовалась в новом образном, в данном случае, антропоморфном и антропоморфном репертуаре. Исследователь Зауралья В. Н. Чернецов пришел к выводу, что новые импульсы, пришедшие в традиционную культуру, не изменили направления ее развития¹⁶. Они лишь ускорили его. Не станем утверждать, что новая логика изобразительного творчества непосредственно связана с местной традицией, хотя ломоватовская металлопластика использует образный «репертуар», известный еще в предшествующие эпохи. Для этого достаточно вспомнить мотивы Гляденовского костыща: птиц, зверей, антропоморфных существ. В изобразительном творчестве новым стал принцип сюжетно-композиционной организации. Это наводит на мысль, что ломоватовские торевты решали новые задачи, опираясь на местную традицию, однако, оплодотворенную мощным импульсом извне. Исследователи считают, что смена Гляденовской культуры на Ломоватовскую вызвана вторжением южных племен и что сосуществование традиционных и новых элементов обусловила

надолго затянувшаяся ассимиляция местных и пришлых этнических групп. Процесс ассимиляции завершился к исходу Ломоватовской культуры, распавшейся затем на два самостоятельных этнокультурных образования – Сылвенскую и Родановскую культуры. Не принимая в расчет взаимосвязь внешних влияний, трудно объяснить новую логику изобразительного творчества, обусловившую возникновение и существование плоской одно-сторонней металлопластики. Вполне понятно поэтому использование в ней зооморфных образов, которым приданы антропомимические черты, и которые вскоре либо вытесняются антропоморфными и антропозооморфными персонажами, либо переходят в разряд периферийных, сопровождающих центральные, как правило, антропоморфные существа²².

Самой ранней, робкой и наивной попыткой как-то организовать разрозненный изобразительный материал в определенную систему, можно, с известными оговорками, считать фигурки полиморфных существ, олицетворяющих не только различные стихии, но и различные зоны концептуального умозрительного пространства. Вполне вероятно, что уточки с лосиными головами олицетворяли водный и небесный миры. Нечто подобное можно найти в языческих системах древней Руси, где выступали утка и конь¹⁷. Ломоватовские мастера широко использовали этот прием соединения в одной фигурке разных существ, о чем свидетельствуют и многочисленные полиморфные персонажи плоской односторонней металлопластики. Но этот прием, по-видимому, уже не отвечал задачам и требованиям новой сюжетно-образующей логики. Поэтому в том же плоском одностороннем литье нашли распространение два весьма простых и менее традиционных приема сюжетной организации изобразительного материала, а именно, монтажно-аппликативный и соединительно-геометрический способы. «Монтажно-аппликативный» способ осуществлялся посредством наложения одного, как правило, изобразительного мотива на другой, чаще всего орнаментальный, имеющий, вероятно, символическое значение. Этот способ довольно широко использовался уже в гляденовскую эпоху. Его мы видим в круглых бляхах с напаянными на них фигурками зверей и птиц¹⁸. Образ хищной орлиноклювой птицы принадлежит, по-видимому, не ломоватовскому этнокультурному субстрату. Р. Д Голдина в своем исследовании обходит этот мотив и

считает Усть-Кишертский клад, где в большом количестве найдены птицевидные идолы, не относящимся к ломоватовскому региону¹⁹. Монтажно-аппликативный способ, по-видимому, более архаический и традиционный, достаточно органично использовался в плоском одностороннем рельефном литье еще в предшествующую ломоватовской гляденовскую эпоху. О более древнем и вероятно исходном монтажно-аппликативном способе соединения предметно-изобразительных мотивов говорят древние ананьинские, гляденовские и раннеломоватовские захоронения, где в ряде случаев на явно женском костяке найден положенный на него птичий скелетик²⁰.

Один из этих способов «сюжетной» организации изобразительного материала можно условно назвать символическо-знаковым (ассоциативным). Тогда как второй, к анализу которого мы приступаем, скорее всего, соответствует наглядно действенным ситуациям.

Второй, наиболее распространенный «геометрически-соединительный» способ сюжетной организации использовался в ажурном литье. При этом способе изобразительные мотивы присоединялись один к другому в линейной последовательности чаще всего в горизонтальном, а позднее и в вертикальном направлении. Точнее, влево и вправо, и сверху вниз от центра. Возможно, один из способов, по внешнему признаку композиционный, по технологии мог быть экспозиционным. Не исключено, что до определенного времени преобладал «монтажный» способ наложения одного мотива на другой; в частности, изобразительный накладывался на символическо-знаковый. Второй же способ отличался от первого тем, что те и другие мотивы присоединялись один к другому на некоторой нейтральной или сугубо абстрактной плоскости. Такой «плоскостью» обычно было священное культовое место, то есть в изобразительном плане вполне нейтральное пространство. Особенно отчетливо это проявлялось при вертикальном расположении фигур, размещаемых не только рядом друг с другом на горизонтально ориентированной плоскости, но и друг над другом уже в абсолютно нейтральной пространственной зоне. Таковы, например, отливки с изображениями птиц и личинами антропоморфных существ. Фон здесь – нейтрально-символический или изобразительно-

конкретный, но уже соотнесенный с другим более значительным символическим фоном.

Казалось бы, в главном почти одинаковые «аппликативно-монтажный» и «присоединительный» способы обусловили два специфических сюжетных и содержательных аспекта плоского одностороннего литья. Так, в произведениях, где изобразительные мотивы накладываются друг на друга и один из них служит символично-знаковым фоном другого, особенно заметны репрезентативно-геральдические моменты. Поэтому здесь господствует статика. Эти статика и геральдика – следствие прямого сопоставления равнозначных смысловых элементов, что позволяет выводить семантику одного изобразительного мотива из другого и, тем самым, конкретизировать умозрительную концепцию, лежащую в основе сюжета.

В подавляющей массе изделий, где использован присоединительный способ, сопряжение изобразительных мотивов в сюжетную группу осуществляется как бы в семантически нейтральном фоне, что отчетливо выражает односторонняя ажурная металлопластика, воспринимаемая, по-видимому, «на просвет». Ажурные отливки действительно рассматривались на просвет на некоем символично-знаковом фоне, таком как костюм, головной убор и прочие ритуально-обрядовые вещи.

Лишь повсеместно присутствующее обрамление указывает на то, что интеграция изобразительных мотивов и здесь происходит в символично-знаковом пространстве, обособленном от реальной среды. Но само это пространство возникает вместе с изобразительными мотивами только в процессе их объединения в сюжетную группу. Таким образом, изображаемое, а, скорее всего, выражаемое пространство – это та среда, которая почти целиком и полностью зависит от «заполняющих» ее фигур. Без них она теряет всякий смысл. Собственно говоря, она и возникает лишь благодаря им. И, тем не менее, это пространство существует пусть еще не как конкретно-изобразительная, но уже как некая символизированная данность, объединяющая изобразительные мотивы и обеспечивающая визуально воспринимаемые связи между ними. Разумеется, кроме изобразительно фиксируемых связей между самими произведениями могла также осуществляться внутренняя содержательная, внешне не проявляемая и потому не наблюдаемая взаимосвязь. Однако, в многофи-

гурных сюжетах, организованных по внешним, то есть изобразительным связям представленных персонажей, содержится вполне достаточная информация. Для ее постижения даже нет необходимости выходить за пределы отдельно взятого произведения. Такие связи с полным основанием можно назвать сюжетно-композиционными, так как они являются не только содержательными, но и визуальными.

Из сказанного следует, что процесс создания произведений плоской односторонней металлопластики осуществлялся посредством «собрания» семантически самостоятельных элементов в пространственно организованные, довольно замкнутые и самостоятельные, системы, а взаимодействие изобразительных элементов происходило в специфически организованном, еще не сугубо художественном, но уже символизированном пространстве – среде. На этом основании встает вопрос об их формально-содержательной структуре, ибо, как сами сюжетные комплексы, так и, вероятно, сам процесс их «собрания» имели структурированный характер. Если по отношению к процессу «собрания» отдельных изобразительных элементов объемной двухсторонней металлопластики в содержательно обобщенные композиционные системы, а, следовательно, сам вопрос о формально-содержательной структуре каждого отдельного изображения еще весьма проблематичен, то в плоском одностороннем литье эта структура совершенно очевидна; собственно, присутствие формально-содержательной системы в сюжетных композициях и позволило произвести вышеописанную фиксацию древнекамских произведений.

В плоской односторонней металлопластике можно выделить три – концентрически-кольцевую, горизонтально-векторную и вертикально-векторную – структуры. Статистика их распространения показывает доминирующее значение одной, а именно, вертикально-векторной. Последняя, с той или иной степенью завершенности, прослеживается также в сюжетных композициях с концентрически-кольцевой или горизонтально-векторной структурой. В большинстве случаев доминирующая вертикально-векторная структура непременно корреспондирует с горизонтально-векторной, поскольку последняя является условием ее появления. В одних сюжетах эта вертикально-векторная структура только намечается, в других, напротив, господствует

и подчиняет себе горизонтально-векторную. Не исключено, что в таких соотношениях скрывается последовательность развития горизонтально-векторной и вертикально-векторной структур: нисходящее значение первой и восходящее – второй. Об этом, в какой-то мере, свидетельствует количественное соотношение произведений плоской односторонней металлопластики; в последней явно преобладают композиции с отчетливо выраженной вертикально-векторной структурой. В ряде произведений, наряду с векторными соотношениями, присутствует или рудиментарно сохраняется и концентрически-кольцевая структура. Ее наглядно демонстрируют круглые и подокруглые бляхи плоского одностороннего литья со сценками, в которых участвуют только зооморфные персонажи²¹. Она, эта структура, не столь очевидна в сценках с «всадниками», где более ощутимы горизонтально-векторная и вертикально-векторная система координат.

Такое, казалось бы, парадоксальное сочетание в одном предмете трех – горизонтально-концентрической, горизонтально-линейной и вертикальной – структур, вероятный результат медленно протекающих формальных и содержательных изменений не только в изобразительной сфере, где весьма откровенно происходит трансформация стадияльно более ранней концентрически-кольцевой в горизонтально-векторную. Если верна исходная, общераспространенная посылка, что зооморфные образы стадияльно предшествуют антропозооморфным и антропоморфным, тогда с достаточной уверенностью можно выводить происхождение обоих – горизонтально-линейного и вертикального векторов из некогда единой концентрически-кольцевой структуры, которая, кстати, чаще всего, и сопряжена с зооморфными персонажами. Сопоставление изобразительного творчества последовательно сменяющих одна другую Ананьинской, Гляденовской и Ломоватовской культур действительно подтверждает такое предположение.

Структурная реорганизация произведений пермского звериного стиля происходила одновременно со сменой персонажей плоской односторонней металлопластики, то есть заменой зооморфных антропоморфными, а также установкой между теми и другими формальной и смысловой субординации. «Иконический» состав персонажей не только косвенно указывает на ста-

диальную последовательность замены одних изобразительных мотивов другими. Он отражает их иерархическую соподчиненность. В бляхах, где доминирует горизонтально-векторная структура, действуют существа с подчеркнута зооморфными признаками. Тем самым они уравниваются между собой. В произведениях с вертикально-векторной структурой этим существам отводится периферия и тем самым выражается их подчиненность и зависимость от центральных объектов. В сюжетах «шестьствия» они, эти существа, настолько идентичны один другому, что их можно принять за один образ, показанный в разные фазы времени и действия. Центральный объект может олицетворять незримая «центральная» разделительная ось, или орнаментально-геометрический знак. Но прежде чем говорить о субординации персонажей, следует установить субординацию самих формально-содержательных структур, установить которую можно при рассмотрении динамики их развития, которая, в целом, отражает поиски средств и способов обозначения и выделения сакрального центра, а также его презентации, что, разумеется, выходит за пределы изобразительного творчества, ибо этот процесс первично протекал отнюдь не в его сфере.

Произведения плоской односторонней металлопластики, располагаемые по степени усложнения образной системы, составляющей довольно четкие сюжетные группы, отображают, тем самым, процесс неизбежной перекодировки формально-содержательной структуры. Как уже говорилось, в плоской односторонней металлопластике сосуществуют три пространственных компонента, которые, весьма редко встречаются в одном конкретном произведении; чаще наблюдается их бинарное сопоставление (оппозиция). При этом одна из них, как правило, доминирующая, влияет на форму самих отливок, то есть на очертания круглых и полукруглых горизонтально или вертикально ориентированных блях. В отдельных произведениях, как правило, взаимодействуют либо концентрически-кольцевой и горизонтально-линейный, либо горизонтально-линейный и вертикально-линейный пространственные векторы. Вместе с тем горизонтально-векторная структура занимает промежуточное положение, являясь, с одной стороны, дериватом концентрически-кольцевой, с другой, – исходной в становлении и развитии вертикальной. Возможно, поэтому так редки произведения, где

горизонтально-векторная структура была бы представлена в чистом виде. Она активно превалирует только тогда, когда слабо выражен вертикальный вектор, может быть, пребывающий, на стадии формирования. В таком виде вертикально-векторная структура могла существовать лишь в экспозиционно-предметном комплексе типа одеяний, ритуальных выкладок, в убранстве захоронений и тому подобных «объектов». Здесь вертикаль становится тем «объектом», с которым соотносятся «ряды» орнаментальных, символично-знаковых, изобразительных и даже утилитарно-бытовых мотивов и предметов.

Наиболее отчетливо горизонтально-векторная структура заявляет о себе в изображениях «всадников», в которых отсутствуют ящеры и, вследствие этого, несколько неотчетливо выявляется значение вертикального вектора. Тогда исходной осью могла быть горизонтально ориентированная плоскость, находящаяся на земле, на которой вертикально располагались предметы. Так, в частности, ориентировались отливки в виде антропоморфных фигур на Гляденовском костыше. Так же ориентировались священные капища и места в виде деревьев, архитектурных сооружений и т. д.

Нам представляется, что исходной, следовательно, стадияльно более ранней в структурных преобразованиях, была концентрически-кольцевая структура. В рассматриваемый период она испытывала активную трансформацию и потому была весьма эпизодической в произведениях древнекамской металлопластики, к тому же рассеянных на довольно обширной территории. Не исключено, что редкость удаленных друг от друга находок говорит о нисходящем значении изначальной формально-содержательной структуры. Сравнительный анализ археологических памятников обнаруживает концентрически-кольцевую структуру в доломатовских изобразительных памятниках, а именно, в многочисленных орнаментальных мотивах Ананьинской и Гляденовской культур. В этом отношении показательны ананьинские бляхи с мотивом «сегнерова колеса», свастиками, многолучевыми розетками и другими солярными знаками. В них наглядно воплощена идея кругового вращения, а в самих формах манифестирована концентрически-кольцевая структура. Произведения с концентрически-кольцевой структурой найдены не только в районах Прикамья. Они встречаются далеко за его пре-

делами, например, в северных районах бассейна реки Ухты²². Весьма интересны ананьинские каменные пряслица с профильными изображениями зверей, шествующих по кругу. С ними, бесспорно, связаны изображения «хищников, свернувшихся кольцом» и спиралевидные фигурки змей. Вполне вероятно, что змейки – типично гляденовский изобразительный элемент. Многие из названных изделий распространены в Гляденовской культуре. Так, на Гляденовском костыше среди большого количества круглых блях найдено немало спиралевидных змеек и спиралевидных орнаментальных поделок²³. Но в целом ряде, возможно, поздних, не исключено, ломоватовских блях заметно присутствие иной формально-содержательной структуры. Речь идет о круглых бляхах с напаянными и начертанными на них антропоморфными фигурками, в которых ощущается влияние новых структурообразующих принципов²⁴. В ломоватовскую эпоху эти орнаментальные мотивы в виде круглых подвесок-блях сосуществуют параллельно с сугубо изобразительными и, более того, в следующую, родановскую эпоху, вытесняют последние из древнекамской торевтики. Однако их можно считать именно первоначальной, ныне воспринимаемой нами в качестве абстрактной и условной символично-знаковой, или, как принято называть, декоративно-орнаментальной формы, служившей на самом деле вполне реальным и конкретным воспроизведением некоторых наглядных предметов и пространственных – наглядно-действенных, утилитарно-бытовых и тому подобных ситуаций. Здесь не время и не место говорить о первичности подобных, то есть символично-знаковых весьма абстрактных форм. То, что обнаружено в заключительную родановскую эпоху, можно считать уже вполне конкретным воплощением, казалось бы, исходной концентрически-кольцевой структуры. Изделия родановского времени могли быть солярными символами, своего рода орнаментальными аналогами вполне реальных сакральных объектов. Таких, как «конфигурация» капищ и тому подобных пространственно-предметных комплексов, тогда как в ранний период концентрически-кольцевая структура выражала вполне определенную идею, то есть была идеограммой динамического, а не статического порядка.

Пожалуй, ближе всего к рассматриваемым сюжетам находятся немногочисленные округлые бляхи с изображениями

зверей, предстоящих сакральному центру или противостоящих друг другу. При этом часть животных показана фрагментарно, в повороте, несколько нарушающим заданную программу отчетливого противостояния сакральному центру. Таково, в частности, расположение некоторых животных в блюдах, скорее всего, отражающих процесс модификации концентрически-кольцевого вектора в прямолинейный²⁵.

Следующий этап формирования вертикально-векторной структуры демонстрируют плоские односторонние округлые отливки с радиально расположенными фигурками животных, «шествующих» друг за другом по замкнутой кривой, но одновременно и предстоящих геометрическому сакральному центру представленного предметом, похожим на кукурузный початок²⁶. Сменой тематики, по-видимому, обусловлена сегментация изобразительных мотивов, особенно заметная в блюде с тремя зооморфными существами, адорирующими солярному символу²⁷. Представленная сценка – не что иное, как часть изображения группы зверей и птиц, расположенных головами к центру по радиусам окружности²⁸. Вместе с тем несколько иная комбинация фигурок, располагаемых не только вертикально рядом друг с другом, но и горизонтально, соответственно, в нижнем и верхнем регистрах, обнаруживают активно происходящий процесс трансформации концентрически-кольцевой структуры в горизонтально-прямолинейную, с уже заметной ее ориентацией по вертикали. Но последняя, скорее всего, – своеобразная трансформация горизонтали в вертикаль в сугубо изобразительном воплощении. В группу произведений с концентрически-кольцевой ориентацией можно включить круглые блюда с всадниками, восседающими на хтонических существах. Особенно ту блюду, где у антропоморфного существа голова и конечности завершаются лосиными мордами, отчего вся фигурка уподобляется свастике²⁹. Но все блюда, в целом, знаменуют следующий этап преобразования концентрически-кольцевой структуры в горизонтально-линейную, которая в формальном плане является проекцией разомкнутой циркульной кривой на вертикальную художественно-изобразительную плоскость. В содержательном отношении это означало трансформацию замкнутого континуума в «открытую» систему с отчетливо обозначенными начальной и конечной точками пространства и времени. А, в сущности,

– трансформацию в бесконечность, которая очевидна в произведениях символично-знакового творчества; фактически в бесконечных орнаментах сооружений, но ограниченных религиозно-культовой символикой, строго отсчитывающей количественные параметры.

В серии уже почти прямоугольных блях с «всадниками», концентрически-кольцевая структура присутствует не столь заметно; здесь явно доминирует горизонтальный пространственный вектор³⁰.

Сосуществующие в одном произведении рудиментарная концентрически-кольцевая и прогрессирующая горизонтально-линейная структуры, в сущности, выражают один и тот же динамический спектр явно обрядовых действий. В другом месте мы вернемся к этой теме. А пока обратимся к уже названным бляхам с тем, чтобы привлечь внимание к весьма существенным моментам. Речь идет об изобразительных элементах, вынесенных на периферию и образующих подобия «рам» вокруг представляемых сцен. Эти «рамы» замыкают содержательно наполненные изобразительные пространства и в то же время подчеркивают главенствующее значение замыкаемых ими объектов. Таковы бляхи, где вместо обрамляющих сценки шнуров показаны звери, свернувшиеся кольцом. Правда, в одной из блях этот зверь показан как бы в фазе формальной и смысловой деградации. Но сравнивая бляхи между собой, легко «почувствовать» этого зверя в более ранней системе. Здесь очень показательны то, что «хищник, свернувшийся кольцом», когда-то смыслово самостоятельная «идеограмма», своего рода, концептуальная «формула» некоего действия, восходящего к теме шествия по замкнутой кривой, становится лишь «зрительной фразой» другой, более сложной изобразительной системы, с тем, чтобы полностью исчезнуть, раствориться в ней. Нечто подобное наблюдалось в шаманских ритуалах. Прежде чем приступить к камланию, шаман шел по кругу, создавая тем самым сакральный «мирок», пространство, в котором и должно было совершаться священнодействие. То же самое совершалось в свадебных обрядах, когда невестку по приезде к жениху обводили вокруг очага³¹. В этом отношении показательны горизонтально вытянутые овальные и округлые бляхи с всадниками, восседающими на одноглавых и двуглавых хтонических существах³². Бляхи окаймлены шнуром.

В обрамлении нет и следа от тех изобразительно конкретных элементов, которые еще просматриваются в обрамлении сенок с всадниками, едущими на лосях³³. Полную замену концентрически-кольцевой структуры горизонтально-линейной векторной демонстрируют горизонтально вытянутые, но уже почти прямоугольные ажурные бляхи, представляющие антропоморфные существа шествующими в затылок друг другу, либо по спине непомерно длинного ящера, либо по цепочке звериных голов или по нижней полосе шнурового обрамления.

Последнее, по-видимому, представляет остатки зооморфной ипостаси – обрамления. Надо сказать, что мотив шнура присутствует уже в изображениях ананьинского времени. Со всем не исключено, что его появление в Прикамье связано с этнокультурным инфильтратом. Зооморфные и шнуровые обрамления, по-видимому, свидетельствуют об их семантической близости. Шнур – символ реки, реки и змеи³⁴, змеи, рыбы и птицы³⁵, змеи и океана³⁶.

Процесс формально-содержательной реорганизации плоской односторонней металлопластики завершает вертикально-векторная структура, как бы контаминирующая характеристики концентрической, а, точнее, центрически-кольцевой и горизонтально-векторной. Вертикально-векторная структура по мере своего становления превращается в доминирующую. Об этом свидетельствует масса произведений металлопластики зрелого периода Ломоватовской культуры. В массе блях, вместо прежнего сочетания концентрически-кольцевой и горизонтально-векторной, теперь, тесно взаимодействуя, сопрягаются горизонтально- и вертикально-векторные структуры.

Горизонтально-векторная структура сопутствует вертикально-векторной как неременное условие ее существования. И все же вертикально-векторная структура – не непосредственный рудимент вполне реальных наглядных действий. Вертикально ориентированные композиции – скорее всего, идеализированный и абстрактный аспект уже иных наглядно-действенных ситуаций. Возможно, первыми пробами изобразительной реализации горизонтально-векторной и вертикально-векторной структур явились округлые бляхи Гляденовского костыща с напаянными на них анфасными антропоморфными фигурками³⁷. Среди гляденовских находок выделяется круглая бляха с напаянными в

центре спиральной змейкой и двумя фасными антропоморфными фигурками по сторонам³⁸. Допустимо предположить, что перед нами несколько неумелая проекция на плоскость какой-то сценки, какого-то действия, происходящего, по-видимому, в реальном пространстве. Кажется, что здесь антропоморфные фигурки совершают действие, происходящее не просто по сторонам, а вокруг центрального объекта. То есть происходит нечто аналогичное шествиям по замкнутой кривой. Не исключена их принадлежность Ломоватовской культуре, возможно, раннего периода ее сложения, совпавшего с поздним этапом Гляденовской культуры. Из множества диаметрально противоположных точек концентрически-кольцевой структуры в бляхе показаны лишь две – начинающие и завершающие горизонтальный вектор. Обе, совершенно одинаковые, зеркально отражающие друг друга фигурки, находятся на равном расстоянии от центра, отчего возникает впечатление их симметрии и подобия. Но вместе с тем, ось симметрии здесь только намечается и лишь предвосхищает формирование вертикального вектора.

В этом смысле весьма показательна бляха с тремя профильными фигурками сульде, две из которых – правосторонние – стоят в затылок друг другу, а третья повернута им навстречу³⁹. Трудно отрешиться от мысли, что перед нами – сценка, отражающая исключительно начальный этап трансформации концентрически-кольцевой структуры в горизонтально-векторную и, далее, в вертикально-векторную. И что перед нами – редкий случай взаимодействия всех трех внешне одинаковых существ на замкнутой кривой. При этом одна из них – левосторонняя – уже прошла ту точку, движение от которой, будучи спроецированным на вертикальную плоскость, получает противоположную ориентацию. Вместе с тем, показанная сценка спроецирована на бляху так, что средняя фигурка, находящаяся между левой и правой, оказывается там, где проходит ось симметрии, то есть в центре. Ось, являющаяся, в данном случае, вертикальным пространственным вектором.

Цепочку стадияльных трансформаций формально-содержательных структур завершают бляхи с профильными фигурками человеколюдей и сульде, предстоящих пустому, ничем не заполненному, либо персонифицированному центру. Вертикальный пространственный вектор, казалось бы, постоянный в

своим формообразующем качестве, получает, однако далеко не адекватное значение, выступая в произведениях то в роли оси зеркальной симметрии, то в роли центрального разделительного знака. Чаще всего он совпадает с репрезентативным антропоморфным образом, выступающим в качестве объекта поклонения. Горизонтальный вектор, взаимодействуя с вертикальным, существенно влияет на содержание сюжетов. Разрастаясь за счет прибавления новых изображений, он вносит в сценки событийный момент и динамику, а сокращаясь до минимума, наоборот, усиливает статику. Е. М. Мелетинский отмечает «чуткость» вертикального вектора к движению времени при статичном состоянии пространства⁴⁰.

Соответственно иному семиотическому статусу вертикального вектора уточняется роль существ, соотносимых с ним, но располагаемых по горизонтали и, тем самым, качества маркируемых этими существами пространственных зон. Так, в бляхах, где вертикальный вектор выступает в значении центрального разделительного знака, фигурки слева и справа выявляют качественную неоднородность и даже оппозицию левой и правой сторон. Об этом можно судить по разнополости самих существ или по сопровождающим эти существа астральным символам⁴¹.

Несколько иначе вертикальный вектор воспринимается в бляхах с предстоянием антропоморфных персон центральному, также антропоморфному существу, где этот вектор выступает в качестве оси симметрии. Здесь манифестируется не столько оппозиция левой и правой пространственных зон, сколько оппозиция верхнего и нижнего ярусов. Подобная оппозиция ослабевает в бляхах, где ось зеркальной симметрии пронизывает все ярусы горизонтально растянутого пространства⁴². В таком случае вертикальный вектор получает особую актуальность, все возрастающую по мере «самоопределения» формально-содержательной структуры. Актуальность, неизбежную вследствие закономерной формализации сюжетно-композиционной системы.

К разряду вновь формирующихся можно с достаточным основанием отнести изображения антропоморфных и зооморфных существ плоской односторонней металлопластики, поскольку эти изображения раскрывают не только внутренние содержательные, но и жестко фиксируемые визуальные связи. Нам представляется, что самым значительным достижением

ломоватовского художественного творчества стало сложение сюжетно-композиционной системы, формирование которой происходило одновременно и параллельно со становлением доминантной, в данном случае, вертикально-векторной формально-содержательной структуры.

Вместе с тем, сюжетно-композиционная система в дальнейшем оказалась частным случаем, так как произведения плоского одностороннего литья уже входили в другую, рангом более высокую и более обширную систему, о наличии которой можно догадываться хотя бы по находкам одиночных и, казалось бы, «бессюжетных» изображений, одинаково встречаемых как в плоской односторонней, так и в объемной двухсторонней металлопластике. На это же косвенно указывает почти полное исчезновение сюжетных композиций в следующую за ломоватовской родановскую эпоху. Тем не менее, названные обстоятельства не умаляют достижений ломоватовской металлопластики, получившей статус структурно упорядоченной системы, отражающей, по-видимому, процесс структурной реорганизации других художественных систем, разговор о которых будет несколько ниже.

Вводя современное понятие «сюжетной композиции» применительно к произведениям древнего художественного творчества, мы отдаем отчет в его условности и потому считаем нужным пояснить, какими необходимыми и достаточными признаками должны располагать подобные системы. Главнейшим показателем последних, по нашему мнению, является формально-содержательная структура, обеспечивающая такой характер сюжетных связей между отдельными изобразительными элементами, по которым, хотя бы в общих чертах, можно было судить о сущности и смысле показанных явлений. Такому требованию, пожалуй, более всего соответствуют произведения с вертикально-векторной структурой, согласно которой устанавливается пространственная и смысловая субординация ведущих персонажей. Нет оснований отрицать возможную субординацию и даже иерархическую соподчиненность персонажей в произведениях с концентрически-кольцевой структурой. Но здесь она, по-видимому, менее значима, а потому менее заметна. Так, в концентрически-кольцевой системе все равно всему и все превращается во все с неумолимостью замкнутого цикла. Лишь иногда

она может быть выражена масштабами фигур, нередко представленных только самыми выразительными фрагментами⁴³. То же самое можно сказать о сюжетах, где доминирует горизонтально-векторная система. Как было отмечено, здесь также трудно судить о субординации совершенно идентичных существ, показываемых в одинаковых поворотах и позах⁴⁴.

Эта субординация имеет смысл только в сюжетах с вертикально-векторной структурой, где масштабные соотношения уже не играют определяющей роли и где содержательная значимость, и семиотический статус существ зависят, скорее всего, от их местоположения в иерархически соподчиненных зонах и ярусах структурированного пространства⁴⁵. Теперь центральный персонаж может быть меньших размеров, чем сопровождающие его фигурки. Часто он может быть фрагментарным⁴⁶. О субординации персон, располагаемых вдоль горизонтальной оси, говорят их внешний облик и позы. В связи с тем, что центральное положение в композиции занимают антропоморфные существа, зооморфные удалены на периферию. При этом антропоморфные существа изображаются строго в фас, тогда как зооморфные – в профиль. Правда, в поздний период в ряде блях строго в фас изображаются все три, обычно антропоморфные, фигуры. В таком случае «кодом», открытым для каждого, кто умел и умеет им пользоваться, становятся взаимодействующие между собой горизонтальная и вертикальная векторные структуры, являющиеся, к тому же, феноменами общественного сознания. Собственно говоря, с такими структурами согласованы не только внешний облик и позы, но также семиотический статус изображенных существ. Так, профильные и реже фасные фигурки с подчеркнuto выраженными зооморфными признаками, располагаемые слева и справа от центра, представляют собой подобие рамы, не только замыкающей и выделяющей сакральный центр. Они, кроме того, обеспечивают его связи с реальной средой, диктуя зрителю поведенческую реакцию на изображенную ситуацию. О движении в горизонтально располагаемом пространстве как о перемещении по вертикально ориентированной шкале рассказывают фольклорные предания⁴⁷. Может быть, поэтому периферийные существа показываются в движении, как бы повторяя какие-то действия с сакральными объектами, совершаемые в реальной среде авторами произведений.

Надо отметить, что по мере удаления персонажей на сюжетно-композиционную периферию вырастают их зооморфные признаки. При этом периферийные существа все более заметно приобретают символично-знаковый статус. Они нередко сливаются со шнуровым обрамлением, действительно выступающим в качестве рамы. Такая рама приобретает ту же символику, что и шнуровое обрамление блях. Тому показательный пример – бляхи с антропоморфной четой или с изображением трехчастной «семьи».

В ряде случаев от периферийных существ остаются только одни лосиные морды, завершающие шнуровое обрамление. Кстати, подобной «секуляризации» нередко подвергаются и центральные антропоморфные существа. Мы еще вернемся к подобному явлению, а пока отметим несколько иную соподчиненность так же описываемых существ по отношению к вертикальному вектору.

Наиболее последовательно проведена субординация существ, располагаемых ярусами вдоль вертикального вектора. Вместе с этой субординацией выявлена и качественная неоднородность, а, тем самым, иерархическая соподчиненность маркируемых ими пространственных зон. Так, верхний ярус вертикального вектора занимают уже известные нам антропоморфные существа с предстоящими человеколюсыми и сульде. У тех из них, которым отведено центральное место, не только усилены антропоморфные признаки, но и подчеркнута выражены идолические черты. Нередко над головами центральных антропоморфных существ, в самом верхнем регистре, помещаются солярные символы или орлиноклювые птицы⁴⁸. Этим двум верхним регистрам качественно противопоставлен нижний ярус, маркируемый хтоническими фигурами. Иногда хтоническое существо отделено от вышерасположенных персонажей шнуровой полосой⁴⁹, вероятно, для того, чтобы подчеркнуть качественную оппозицию персонажей и маркируемых ими пространств. Эта оппозиция подчеркнута внешним обликом самих существ. При всей условности трактовки персонажи верхнего регистра не производят впечатления чего-то ирреального, хотя в их облике очень часто выражены полиморфные признаки. Этого не сказать о хтоническом звере, в облике которого хотя и угадываются черты реальных существ, более всего впечатляет фантастическая

ирреальность. Может быть, ориентация ящера указывает на «движение» верхнего регистра, вернее, «движение» в вертикально ориентированной пространственной зоне, сверху вниз, из космической ирреальности в реальный земной мир. Тем самым, отчетливо выявляется сакральность представленного сюжета, отображающего реальные действия реальных существ – организаторов или исполнителей ритуально-обрядовых актов.

В нескольких более поздних бляхах хтоническая фигурка сливается со стоящими над ней другими существами и тогда ящер изображается с двумя головами⁵⁰. Это слияние еще больше подчеркивает ось зеркальной симметрии, совпадающая с вертикальным вектором и проходящая через верхний и нижний пространственные регистры⁵¹. О смысле такого слияния можно только догадываться. Вполне вероятно, что такое слияние обусловлено идеей «созидательного хтонизма». Может быть, поэтому в поздних бляхах нижний ярус, предназначенный «ящеру», либо вовсе отсутствует, либо «уплотняется» до размеров орнаментальной полоски. Надо отметить, что в этих – верхнем и нижнем – регистрах есть свои особенные содержательные аспекты. Так, в верхнем регистре, где вертикальный вектор нередко выступает в качестве оси симметрии, господствует статика, тогда как в нижнем, ориентированном по горизонтали, отчетливо выражена динамика. Именно этот регистр обычно и придает динамику всей представленной сценке.

Вместе с тем, несмотря на «иконические», сюжетные, пространственные и тому подобные вариации, в бляхах с вертикально-векторной структурой наглядно выражена бинарная оппозиция. Оппозиция верхней и нижней зон, вследствие чего центральный и периферийные существа верхнего яруса представляют по отношению к нижнему единое целое. Это совершенно наглядно выступает в бляхах, где из плеч центральных существ как бы «прорастают» лосиные морды. Они, как и прежде, фланкируют округлые антропоморфные личины, составляя вместе с ними семантически наиболее важную композиционную часть. В этом смысле показательны уникальные чердынские бляхи; в некоторых из них вместо полиморфных хтонических существ изображены реальные звери. Реальные настолько, насколько об этом позволяет говорить первобытное творчество.

Качественная и смысловая неравнозначность верхнего и нижнего регистров также выражается соотношением пространственных ярусов. Верхнему пространственному регистру, который занимают антропоморфная личина и лосиные профильные головки, отводится втрое и даже впятеро большее место, чем нижнему, где размещается хтонический зверь. То же самое наблюдается в распределении пластических масс. Так, ярусы, занимаемые антропоморфными личинами и лосиными мордами, а также ярусы, отведенные хтоническим существам, решены в виде почти сплошной пластической массы, тогда как в остальной части преобладает ажур.

Таким образом, реализуется оппозиция двух ведущих пространственных зон и возникает возможность сокращения второстепенных промежуточных звеньев. Такая вероятность стала следствием неизбежной формализации сюжетных композиций⁵² и «самоопределения» ведущей формально содержательной, в данном случае, вертикально-векторной структуры.

Подводя некоторые предварительные итоги, следует отметить, что субординация изображенных существ и оппозиция маркируемых ими пространственных зон, расположенных в пределах горизонтального вектора, может быть осуществлена только при наличии вертикально-векторной структуры. При этом горизонталь явно отождествляется с вертикалью, что как бы возвращает всю систему к кольцевой структуре. Действительно, для того чтобы горизонтальный вектор занял положение, соответствующее ориентации его пространственных зон, он должен, хотя бы умозрительно, смещаться по кругу. Имеется в виду зафиксированное у многих народов осмысление левой и правой сторон горизонтального вектора как низа и верха. Возможно, именно это смещение, тяготеющее к вертикальному вектору, выражают фигуры существ, предстоящих сакральному центру и, вероятно, поэтому такого рода композиция выявляет динамический аспект.

Качественная оппозиция пространственных зон горизонтального вектора выявляет «динамический аспект бытия», наглядно выраженный в рассмотренных сценах с подвижными фигурами существ, маркирующих эти зоны. Совмещение горизонтали с вертикалью означает абсолютное торжество вертикально-векторной структуры, что и предопределяет возможность

отказаться от горизонтально ориентированных сопоставлений. Тем самым, движение по горизонтали сменяется движением по вертикали, что, бесспорно, проявляется в отливках с определенно сокращенными второстепенными звеньями, в которых остались основные, почти что символично-знаковые элементы: например, антропоморфный лик, вознесенный в центр вертикального яруса, а также изобразительные и орнаментальные формы, сосредоточенные в нижней части пространственных зон. В композициях с вертикальным вектором преобладает статика, так как здесь важнее сама по себе формально-содержательная структура. Последнее обстоятельство явилось предпосылкой для ее «самоопределения». Таковы, в частности, бляхи заключительного этапа развития ломоватовской металлопластики.

Развитию и становлению новой формально содержательной логики в плоской односторонней металлопластике сопутствовали два взаимообусловленных момента: первоначальная изобразительная конкретизация и следующая за ней «формализация» сюжетно-композиционных систем. И, тем не менее, первичными все же были весьма абстрактные знаковые символы. В какой-то мере это могли быть «натуралистические» фигурки реальных существ, о чем, в частности, свидетельствуют останки птиц и других животных, найденные в древних капищах, например, на Гляденовском костыще, а также на груди человеческих костяков⁵³. Здесь, скорее всего, совмещаются два абстрактно осознаваемых символа, выражаемых, казалось бы, абсолютно реалистическими приемами; человеческий труп, явно восходящий к иной пространственной зоне, и такой же «погребальный» труп реального существа, в данном случае, птицы или лося, принадлежащего верхнему миру. Рассматривая эти процессы в пределах одного этнокультурного региона, можно подумать, что ломоватовская металлопластика эволюционировала от конкретно-изобразительных, или, как их обычно называют, от «реалистических» образов, в условные и отвлеченные схемы. Исследователи обычно отмечают действительный процесс схематизации и стилизации изобразительных мотивов и, следовательно, сюжетных композиций, но трактуют этот процесс как творческую деградацию, происходящую вследствие забвения художественных традиций⁵⁴.

На самом деле, все было сложнее. Достаточно сравнить творчество нескольких, последовательно сменяющихся эпох, чтобы удостовериться, как резко менялась действительная картина. Вместо, казалось бы, закономерного развития металлопластики от конкретной изобразительной в абстрактно-стилизованную, происходило нечто обратное. Оказывается, что не «реалистические» изображения предшествуют стилизованным, а, напротив, обобщенную и даже абстрактную символику раннего периода сменяют более поздняя изобразительная конкретика. И только затем, после обязательной образной конкретизации начинается их как бы обратное превращение в обобщенно-абстрактные символы. В связи с этим возникает вопрос: следует ли с такой категоричностью настаивать на приоритете первого или второго эволюционного варианта, так как здесь немалое значение имеет выбор точки отсчета. Действительно, если остаться в пределах одной культурно-исторической, в данном случае, ломоватовской эпохи, заметным становится движение от изобразительной конкретики к условным символично-знаковым темам. При более широком охвате хотя бы трех, генетически связанных, последовательно сменяющихся культур, вполне очевиден диалектически закономерный процесс изобразительной конкретизации первоначально довольно общих схем и решений, и следующей затем схематизации, казалось бы, вполне реалистических образов вплоть до полного вытеснения их знаковой символикой. В сказанном можно убедиться хотя бы при первом сравнении памятников Гляденовской культуры, где наряду с чрезвычайно схематизированными изображениями людей, птиц и животных сосуществуют (и в подавляющем большинстве) орнаментально-знаковые символы, с ломоватовской металлопластикой зрелого периода, в которой преобладают «жизнеподобные» образы, а последние, в свою очередь, с памятниками Родановской культуры, где это «жизнеподобие» полностью сменяется схематизмом и стилизацией. Исследователи древней истории Прикамья признают преемственную взаимосвязь названных здесь культур. Таким образом, вполне логично признать такую же преемственность в развитии художественно-изобразительных традиций.

Ниже, хотя бы гипотетически, постараемся ответить, какими причинами были вызваны колебания древнекамской ме-

таллопластики между конкретно-изобразительными и условно-орнаментальными формами. Пока же ясно одно: независимо от амплитуды таких колебаний, каждый из упомянутых процессов, с одной стороны, как бы завершает, а с другой, начинает очередную фазу развития специфически новых тенденций. Разумеется, причины таких колебаний следует искать в мировоззренческой сфере, связывая последнюю с формированием новых общественных концепций, которые на первом этапе, в силу своего фундаментально-обобщенного характера, не могут быть вербализованы и художественно освоены иначе, как в таких же обобщенных «концептуальных» решениях. В дальнейшем, по мере освоения концепций, становится возможной их конкретно-изобразительная реализация, сопровождаемая «кодификацией» и даже «канонизацией» привычных и устойчивых воззрений. Как только завершаются последние, наступает очередной период «схематизации» и даже «стилизации» конкретных изобразительных мотивов, поскольку «всякие явления культуры в своем практическом применении постепенно формализуются. Формализация – неизбежное следствие длительности бытования...»⁵⁵. И, добавим, начало сложения новых мировоззренческих, поведенческих, визуальных и вербальных концепций. Иными словами, формализация есть следствие полного освоения ставшей привычной изобразительной системы и «самоопределения» ее формально-содержательной структуры. Та и другая, то есть система и структура, могут входить на качественно иной основе в состав более сложно организованных систем (концепций, воззрений, принципов). Сказанное в полной мере касается ломоватовской металлопластики.

Одно из проявлений начавшейся схематизации, как это ни парадоксально, – «персонафикация» формально содержательной структуры в конкретном антропоморфном облике. Она, эта структура, затем снова формализуется в процессе своего «самоопределения». Парадоксальность этого явления в том, что здесь, на сугубо формальном уровне, происходит изобразительная конкретизация довольно отвлеченных умозрительных представлений, тогда как на содержательном уровне происходит обратное: замена «живоподобных» зооморфных образов «абстрактными» антропоморфными. Эта замена, или подмена, которая на первый взгляд воспринимается как следствие изобразительной

конкретизации, является, в сущности, заменой «индивидуализированных» образов более обобщенными, в какой-то мере «стандартными», что и открывает прямой путь к крайнему абстрагированию и символизации, завершающих развитие ломоватовской металлопластики.

Процесс формирования ломоватовской металлопластики наглядно проявился в «секуляризации» второстепенных или слиянии однозначных элементов сюжетных композиций. Заметим, забегаая вперед, что эти процессы характеризуют не только изобразительное творчество. Пожалуй, наиболее активно и органично они протекали в обрядовой сфере. Об этом будет особый разговор. А пока ограничимся плоской односторонней металлопластикой и назовем ряд произведений в той последовательности, в какой, по нашему мнению, проявились названные тенденции.

Убедительный пример сказанному – бляхи со сценками предстояния двух профильных человеколюдей и сульде фасной антропоморфной фигуре, где предстоящие, первоначально показываемые хотя бы с минимальными подробностями, постепенно утрачивают их полностью. В конце-концов, от некогда представленных в полный рост существ остаются только лосиные морды, сливающиеся со шнуровым обрамлением⁵⁶. То же самое происходит и с центральными персонажами, от которых в ряде случаев остаются только выразительные антропоморфные личины⁵⁷. Некогда композиционно «развернутый» сюжет «сжимается» вдоль горизонтальной или вертикальной оси, подчиняя этому «сжатию» саму отливку, последняя, изобразительная, часть которой сокращается до минимума, необходимого и достаточного для выявления формально-содержательных структур. Ломоватовская металлопластика тем самым закономерно обретает «медальонный» орнаментально-знаковый характер. От некогда полного сюжетного состава теперь остаются антропоморфная личина с плотно прижатыми к ней двумя лосиными мордами, напоминающими странный головной убор, и порой двуглавый, иногда необычайно изогнутый ящер⁵⁸.

Округлые и полукруглые бляхи позднего периода Ломоватовской культуры лишь внешне напоминают о концентрически-кольцевой структуре. В них, на самом деле, доминирует вертикальный пространственный вектор. «Секуляризация» в той

или иной мере затронула почти все группы односторонней плоской рельефной и ажурной металлопластики. Правда, ее действие менее заметно в уникальных чердынских бляхах. Между тем, при более внимательном ознакомлении и здесь можно выявить отмеченные тенденции. Кстати, уникальные отливки, менее всего затронутые процессом формализации, вполне возможно, принадлежат более позднему времени, может быть, уже Родановской культуре и, таким образом, лишь подтверждают наше предположение о сути процесса «схематизации» и «стилизации» древнекамской металлопластики.

Не исключено, что результатом формально-содержательных модификаций плоской односторонней металлопластики, одним из проявлений которых стала замена зооморфных персонажей антропоморфными, стало сокращение числа персонажей. Вместо «всезверия» двухстороннего объемного литья в сюжетах плоской односторонней металлопластики участвует довольно ограниченный, строго отобранный и почти постоянный состав существ.

Процесс формализации сюжетных композиций, обычно расцениваемый как стилизация и схематизация, стал следствием самоопределения вертикально-векторной структуры, что, кстати, еще раз убеждает в ее стадияльно более позднем происхождении. С «канонизацией» и самоопределением формально-содержательной структуры в какой-то мере связано возникновение в плоской односторонней металлопластике дублей, изготавливаемых по одной модели, но отливаемых сугубо индивидуальным способом. Химический анализ этих предметов, проведенный в Государственном Эрмитаже, показал, что они выполнены из металла различного состава. (За представленные сведения благодарю Е. И. Оятеву, сотрудницу Государственного Эрмитажа – А. Д.). Таким образом, не может быть и речи о тиражировании вещей. Здесь «тиражировалась» сама формально-содержательная структура. По наблюдениям исследователей, где-то около VI–VII века изготовление рассматриваемых изделий перешло от женщин-литейщиц в руки ремесленников-мужчин⁵⁹.

Самоопределение формально-содержательной структуры и формализация сюжетных композиций ознаменовали, по-

видимому, переход ломоватовского изобразительного творчества из функциональной в эстетическую семантику.

Ниже, но уже в ином аспекте, мы вернемся к только что упомянутым проблемам. В частности, к вопросу о «приращении» арсенала орнаментально-знакового творчества, разновидностями которого, в сущности, были как объемная двухсторонняя, так и плоская односторонняя металлопластика.

Исследуя генезис формально-содержательных систем, неизбежно приходится констатировать, что непосредственно концентрически-кольцевая стала исходной для двух других, с горизонтальным и вертикальным вектором. На это, в какой-то мере, указывает пространственная ориентация персонажей, почти одинаковая в сюжетах с концентрически-кольцевой и горизонтально-векторной структурами. Она, эта пространственная ориентация, но выраженная несколько иначе, прослеживается в сюжетных композициях с доминирующей вертикально-векторной структурой, где персонажи, располагаемые слева и справа от центра, показываются либо обращенными друг к другу, либо фронтально развернутыми «на зрителя». В крайне редких памятниках эти существа изображаются повернутыми друг к другу спинами. Отчетливая пространственная ориентация легко угадывается в разворотах одиночных профильных фигур. Но об этой ориентации трудно судить, рассматривая одиночные разрозненные фигурки, которые, как правило, отличаются подчеркнутой, почти иератической неподвижностью. Скорее всего, они ориентированы на зрителя, как бы готового вступить с ними в такой же контакт, в какой «вступают» с этими идолоподобными центральными персонажами сопровождающие их существа. Именно динамичные фигурки последних, демонстрирующие, по-видимому, какое-то действие, подчинены строгой ориентации по странам света. Но для того, чтобы понять, в какую сторону они обращены, явно недостаточно исследуемого материала. Необходимо привлечь дополнительные источники, в частности, те, чья формально-содержательная структура стала исходной для других произведений. Речь идет о произведениях с концентрически-кольцевой структурой, оформленных мотивами, совершенно отчетливо указывающими направление развития изображаемого или выражаемого действия. Наиболее интересны из них ананьинские каменные пряслица с профильными фигурками

зверей, «шествующих» друг за другом по замкнутой кривой, по часовой стрелке⁶⁰. В этом же направлении «вращается» свастика и «сегнеровы колеса», в ту же сторону, за крайне редким исключением, сворачиваются «хищники», образующие кольцо»⁶¹. Туда же «идут» ориентированные по вертикали звери и птицы на круглых бляхах, принадлежащих Ломоватовской культуре.

Поскольку горизонтально-векторная структура – дериват концентрически-кольцевой, нет ничего удивительного, что в сюжетах, где доминирует горизонтальный прямолинейный вектор, чувствуется присутствие последней. В таком случае актуальна горизонтальная проекция предмета, отражающая «движение» времени вокруг его оси⁶², считая правильным направление развития таких спиралей от центра к периферии⁶³. Сюжеты с концентрически-кольцевой и горизонтально-векторной структурами сближает, кроме общей пространственной ориентации, и такой момент, как довольно отчетливо представленное действие персонажей в одном направлении друг за другом, то есть ярко выражен «динамический аспект бытия»⁶⁴.

Тематическое единство сюжетов обеих структур говорит об общем концептуальном истоке. Однако сюжеты заметно разнятся тем, что в первых показаны зооморфные, а во-вторых – антропоморфные существа, и тем, что первые демонстрируют шествия по кривой, замкнутой в пределах горизонтальной плоскости, вторые показывают шествия вдоль этой же, но разомкнутой кривой, спроецированной на вертикальную плоскость. О сути таких различий будет сказано в своем месте, но все-таки можно предположить, что причина тому – влияние нового вертикального вектора, который отчетливо прослеживается в ряде блях с шествиями существ по горизонтали. Этот вектор выражается оппозицией верхнего и нижнего ярусов сюжетного пространства. Гораздо сложнее определить пространственную ориентацию персонажей и, следовательно, совершаемых ими действий, в сюжетах с доминирующей вертикально-векторной структурой, так как здесь показано не однонаправленное «изобразительно фиксированное», а разнонаправленное действие. Так, в бляхах с сюжетами предстояния двух антропоморфных существ никем и ничем не заполненному центру, прослеживается двойная пространственная ориентация: одно из существ ориентировано вправо, другое – в противоположную сторону. В бля-

хах, где человеколюси и сульде предстоят антропоморфному существу, всегда изображенному анфас, в почти иератической позе, наличествует тройная ориентация. Центральный персонаж взаимодействует со зрителем, диктуя ему программу поведения, которую как бы предлагают спутники этого идолообразного существа, ориентированные в правую и в левую стороны. Очень часто человеколюси и сульде, предстоящие сакральному, персонифицированному или неперсонифицированному центру, не просто адорируют ему. Фигурки, показанные как бы в стремительном движении, держащимися за руки друг друга, словно ведут вокруг него, этого центра, свой хоровод, направление которого определяет одна, намеренно подчеркнутая деталь. Такой деталью, а, точнее деталями, можно назвать половые признаки существ, предстоящих сакральному центру. Разнополюе существа – мужское слева, женское справа от зрителя – даны в том порядке, в каком располагаются животные, шествующие друг за другом по замкнутой кривой. Таким образом, посредством четкой ориентации пространственных зон, расположенных вдоль горизонтального вектора, не столько ориентировано изобразительно представленное действие, протекающее от начальной к завершающей точке в уже известном направлении, сколько дана пространственная ориентация горизонтального вектора, соотнесенного с доминирующей вертикально-векторной структурой и принимающего пространственные характеристики последней (имеется в виду контаминация горизонтальных и вертикальных осей, когда правое одновременно обозначает верх, а левое низ. Соответственно этому мужские особи соотнесены с правой, а женские с левой ориентацией). Однако мы несколько забегаем вперед, так как указанные характеристики предметов невозможно почерпнуть из самих сюжетных композиций, не привлекая параллелей из этнографии и фольклора прикамских и северных народов, в пространственных представлениях которых правая восточная сторона связана с началом, а западная – с концом сакральных перемещений. Поэтому мы только фиксируем определенный факт, не вдаваясь в его объяснения, а именно, факт контаминации пространственных характеристик горизонтально-векторной и вертикально-векторной структур. Нечто аналогичное наблюдается в бляхах с двумя или тремя фасными антропоморфными фигурками, сопровождаемыми изображениями

человекокошей. Здесь левая и правая пространственные зоны горизонтального вектора также маркированы фигурками разнополых существ. Но в изображениях человекокошей, сливающихся со шнуровым обрамлением, господствует статика: они, скорее всего, исполняют иную роль, нежели человекокоши предшествующих блюх.

В подавляющей массе изделий плоской односторонней металлопластики с доминирующим вертикальным вектором имеется дополнительная горизонтальная координата, по которой безошибочно определяется пространственная ориентация сюжетов. Имеется в виду ящер, обычно показываемый в повороте слева направо (от зрителя). Но что конкретно «изъясняет» этот мотив, сказать трудно. Не исключено, что ящер – уже реликт сюжетов с доминирующей горизонтально-векторной структурой, ориентирующей показанное действие по горизонтальной прямой. Но также бесспорна его, ящера, роль знака, маркирующего нижний ярус пространства, соотношенного с вертикальным вектором. Это особенно заметно в сюжетах со «сквозной» осью симметрии, в сценках предстояния антропоморфному существу двух совершенно одинаковых человекокошей или сульде. Может быть, ориентация ящера указывает на «движение» верхнего регистра, вернее, «движение» в вертикально ориентированной пространственной зоне, сверху вниз, то есть с востока на запад, из космической ирреальности в реальный земной мир. Тем самым, отчетливо выявляется сакральность представленного сюжета, отображающего реальные действия реальных существ – организаторов или исполнителей ритуально-обрядовых действий.

В этих композициях явно актуализируется оппозиция верхнего и нижнего пространственных регистров, вследствие чего ослабевает значение горизонтального вектора. Тем не менее, здесь сохраняется оппозиция левой и правой сторон, указывающая на пространственную ориентацию фигурок не только предстоящих центральному объекту, но, вероятно, совершающих вокруг него священнодействие. Ориентацию горизонтально расположенных пространственных зон, маркируемых совершенно одинаковыми фигурками предстоящих, можно определить из контекста общественных воззрений, доступных как создателям, так и потребителям металлопластики. А также из оставшихся,

дошедших до поздних ритуально-обрядовых и культовых систем, в частности христианских, исходных ситуаций, суть которых уже не изъясняют словесные тексты⁶⁵.

Сказанное в равной степени относится к сюжетам, репрезентирующим одинаковых антропоморфных существ, условно названных «тремя старцами». Особенного внимания заслуживают блюда с одиночными фигурками человеколюдей на ящерах, ориентированных в противоположном им, ящерам, направлении. Профильные изображения уже сами по себе указывают на их пространственную направленность и, казалось бы, не нуждаются в дополнительных ориентирах. Фигурка хтонического зверя, на наш взгляд, необходима здесь потому, что иначе невозможно изобразительно реализовать, бесспорно, доминирующую вертикально-векторную структуру. Что же касается появления блюд со столь необычной ориентацией антропозооморфного центра, то они, скорее всего, свидетельствуют о том, что наряду с сюжетно-композиционным существовал и другой, экспозиционный, способ системной организации художественных мотивов. А, тем самым, и другие, так же структурированные системы. На вопрос, что же это были за системы, можно ответить, рассмотрев функционально-содержательные аспекты обоих вариантов – объемной двухсторонней и плоской односторонней – металлопластики.

Плоская односторонняя металлопластика продемонстрировала определенный способ соединения отдельных изображений в структурно упорядоченные системы, условно названные мной сюжетно-композиционными. Итогом анализа ее формально-содержательных аспектов стала констатация связей между отдельными мотивами, имеющими наглядно фиксированный и структурированный характер. Но в том же варианте ломоватовского литья имеются отливки с одиночными изображениями, как бы представляющими персонажи и сюжетные фрагменты почти «копируемых» композиций. К ним, в частности, относятся профильные человеколюди или сульде и фасные антропоморфные фигурки. Велик соблазн считать эти изображения исходными в развитии сюжетных композиций, что, вероятно, не соответствует действительности: одиночные изображения существуют, и, следовательно, функционируют синхронно и наравне с многофигурными сценками сюжетно-изобразительных композиций.

В лучшем случае они, может быть, лишь стадияльно предвеляют последние.

Кроме того, определенная часть одиночных изображений, на самом деле, представляет структурно организованные, вполне самостоятельные сюжеты композиций. И, тем не менее, в них заметна смысловая незавершенность. Она проявляется во внешнем облике и в позах изображенных существ, как будто (или действительно) адорирующих незримому объекту. Среди одиночных человеколось и сульде преобладают правосторонние фигурки, ориентированные вправо. Заметно меньше более поздних левосторонних изображений, что лишний раз свидетельствует о том, что те и другие отливки были вполне самостоятельными, а если и объединялись, то в ином качестве: между собой взаимодействовали не сами бляхи, а предлагаемые изображения, составляющие, как уже говорилось, вполне самостоятельные, сюжетно организованные композиции. Сказанное не исключает возможного взаимодействия не только образов, но и самих изделий, хотя нам неизвестны отливки, которые могли бы составить необходимую для этой цели пару. Весьма примечательно, что правосторонние фигурки человеколось и сульде встречаются как в композициях ленточного типа, так и в сценках предстояния персонифицированному центру, тогда как левосторонние присутствуют только в композициях с вертикально-векторной структурой. Подобный факт, видимо, обусловлен стадияльно более поздним происхождением сюжета «предстояния» и, тем самым, вертикально-векторной структуры, а вместе с ней – и левосторонней ориентации человеколось и сульде.

В плоской односторонней металлопластике не обнаружено абсолютно одиночных профильных человеколось и сульде; в известных отливках профильным фигуркам сопутствуют хтонические существа и шнуровые «столбики», один из которых увенчивает морда лося. Вполне вероятно, что они имели предшественников. В этом плане весьма показательны, вероятно, стадияльно ранние отливки, найденные в Большеземельской тундре, оставленные, как полагают исследователи, племенами, родственными ломоватовским⁶⁶. Большеземельские отливки представляют профильные правосторонние фигурки лосей. Среди них крайне редки единичные отливки с антропоморфными личинами на груди, тогда как динамичные позы устремленных

вперед и прямо стоящих на задних ногах зверей напоминают об их явно антропоморфной ипостаси. Рядом с этими правосторонними фигурками обнаружено значительное количество плоскостных изображений хтонических существ, почти аналогичных пермскому «ящеру». Среди отливок Большеземельской тундры особенно интересна округлая бляха с известной парой – лосем и ящером – в том же сочетании, в каком они встречаются в произведениях ломоватовской металлопластики, когда лось располагается над хтоническим существом. Большеземельская бляха примечательна тем, что совершенно определенно указывает, в какие взаимодействия вступали разрозненные изобразительные мотивы, образующие сюжетные группы в реальном, еще не изобразительном, но уже явно сакрализованном пространстве. По сведениям автора находок и их исследователей, отливки принадлежали древнему жертвенному капищу⁶⁷. Однако и в ломоватовской металлопластике имелись сугубо одиночные антропоморфные изображения, пример которых – фасные женские фигуры. Собственно говоря, поискам связей между «разрозненными», не только одиночными, но и многофигурными произведениями, предполагается посвятить дальнейшие рассуждения. Это актуально потому, что в металлопластике, наряду с вполне сюжетно организованными, есть немалое число внешне никак несвязанных мотивов. Сказанное относится к обоим вариантам литья. Значительное количество подобных памятников имеется в объемной двухсторонней металлопластике. Одновременное существование объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластики предполагает их взаимодействие в определенной, в чем-то отличной, а в чем-то близкой каждой из них наглядно-действенной структурно упорядоченной системе. О принципах подобной организации внешне разрозненных, вполне самостоятельных произведений, а, следовательно, об интегрирующей их системе, можно составить представления, исходя из сюжетно-образительной функции этих предметов, помня, что «каждый отдельно взятый элемент системы одновременно создает и отображает ее структуру так же, как эта структура определяет его»⁶⁸.

Таким образом, по отношению к произведениям плоской односторонней металлопластики с концентрически-кольцевой, горизонтально- и вертикально-векторной ориентацией можно с

уверенностью предполагать, что все они входили в единую, вполне определенную систему, являясь ее структурно-образующими элементами. Таковы, в частности, плоские односторонние бляхи с одиночными, повернутыми либо влево, либо вправо фигурками человекокошей и сульде, а также фасные изображения антропоморфных существ, тяготеющие к системам с горизонтально- и вертикально-векторными структурами. Правосторонние профильные изображения человекокошей и сульде, воспринимаемые как бы «сжатыми формулами» сюжетных композиций ленточного типа, по-видимому, служили одновременно вполне самостоятельными звеньями другой, горизонтально-векторной структуры. Будучи реально или умозрительно сопоставленными с подобными левосторонними, или дополненными вместе с последними фронтальными фигурками, они могли составить систему с вертикально-векторной структурой, подобной уже известным сюжетным композициям плоской односторонней металлопластики. То есть при этом применялся экспозиционный принцип сюжетной организации. То же самое относится к круглым и подокруглым плоским односторонним бляхам с концентрически-кольцевой планировочной системой, которые так или иначе тяготеют к аналогично структурированным вышеупомянутым произведениям.

Из сказанного отнюдь не следует, что названные произведения служили «строительным» материалом или своеобразными «кирпичиками» сюжетных композиций. В таком качестве выступали изобразительные мотивы, тогда как сами отливки могли функционировать двояким образом: во-первых, как элементы структурно упорядоченных, неведомых нам систем и, во-вторых, как своего рода «сюжетно-композиционные формулы», воспроизводящие их, этих систем, смысловые звенья и структуры. Но что собой представляли эти системы, предстоит выяснить в дальнейшем изложении. При этом встает вопрос о методе исследования, ибо при поисках таких систем, а также приемов и принципов их «сюжетной» и структурной организации и, тем самым, для выяснения принципа их взаимодействия с другими системами, какими, в частности, являются сюжетные композиции плоской односторонней металлопластики, едва ли можно ограничиться формально-содержательным анализом.

По-видимому, необходимо рассмотреть функционально-содержательные аспекты, которые имеют немаловажное значение хотя бы потому, что каждое отдельное произведение существовало не само по себе, а приобретало смысл в весьма определенных комплексах, взаимодействуя в них не только с себе подобными, но также с другими, нередко неизобразительными предметами. И те, и другие, вместе взятые, не просто входили, но составляли структурно упорядоченные предметно-пространственные комплексы. Остатки таких комплексов находят археологи. Отдельные их реликты сохранила также и этнография. Тем самым, открывается возможность выйти за пределы сугубо изобразительного творчества и обратиться к дополнительным археологическим и этнографическим источникам. К справедливому мнению о том, что в традиционных и реликтовых культурах «вещи своим практическим назначением объединены для определенного действия»⁶⁹, следует добавить, что и объединялись они между собой лишь посредством «определенного действия», то есть особыми манипуляциями, при помощи которых обозначались их место и роль в структурно упорядоченных предметно-пространственных системах. От «местоположения» предметов в такой пространственной структуре зависел их семиотический статус и, следовательно, определенное содержание и даже конкретный художественный образ⁷⁰.

К сказанному следует добавить, что если в бытовом обиходе мастер «выявляет утилитарный смысл вещей в их совокупности»⁷¹, то в ритуальной металлопластике либо вовсе отсутствует практическая, сугубо утилитарная сторона (разумеется, в нашем понимании этого слова), либо к произведениям древнего творчества неприложимо наше понятие утилитарности. Функциональный анализ памятников той далекой эпохи тем более оправдан, что в них господствовала не эстетическая, а функциональная семантика⁷². Сегодня мы расцениваем древнекамскую металлопластику с позиций ее художественно-эстетического достоинства лишь потому, что для нас она утратила свое бывшее функциональное значение и, следовательно, изначально присущее ей содержание. В определенные периоды эстетическая семантика могла быть весьма ощутимой, но ценность предметов определяли не эстетические достоинства. И все же, по справедливой оценке, «архаизм вовсе не означает невежество и прими-

тивность, он гармонично слит со всем миром, это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство»⁷³.

Что же касается функциональной семантики, то она обязывает рассматривать ломоватовскую металлопластику в контексте определенных структурно упорядоченных действий-манипуляций с самими произведениями, что в свою очередь, требует уточнить понятие функции.

Авторы работ, посвященных ломоватовскому литью, весьма единодушны в определении функции самих произведений, считая саму функцию изначально присущим, а потому неизменным их качеством или состоянием. По их мнению, каждое отдельно взятое произведение имело одно, сугубо прикладное значение. Поэтому понятен их интерес к двухсторонней объемной металлопластике, орнаментально декоративная роль которой, казалось бы, не вызывает никакого сомнения. Произведения объемной двухсторонней металлопластики, как правило, относят к разряду украшений, не лишенных при этом магического смысла. Между тем, возникает парадоксальная ситуация. Так, в тех случаях, когда внимание исследователей сосредоточено на предметной основе, а не на художественно-образительном или образном решении, обычно подчеркивается декоративно-прикладная функция произведений. Что же касается плоской односторонней металлопластики, где над вещественно-предметной преобладает образительная сторона, пожалуй, более всего удачна функциональная интерпретация изделий в качестве шаманских атрибутов⁷⁴. Тогда же, когда предпочтение отдается образительным мотивам, естественно, что акценты смещаются на образную ипостась, причем чаще всего имеется в виду отнюдь не строго художественный образ, а, скорее, образ-представление.

Отсюда происходит мнение о том, что изображенные персонажи использовались как заместители реальных существ при обрядовых жертвоприношениях. Исследователи пермского звериного стиля считают, что антропоморфные существа изображают шаманов или вождей, а сценки предстояний рассматриваются как сценки их величаний⁷⁵. Однако подчеркнутые полиморфность и фантастичность многих существ и ирреальность ситуаций, в которых участвуют эти существа, – все это выдает «идеализованный» характер персонажей и разыгрываемых ими

сцен. Особого внимания заслуживают попытки объяснить изображения с тотемистических позиций, согласно которым изображенные существа, преимущественно зооморфные, якобы представляют собой изображения тотемных предков, а сами произведения функционируют при этом то в качестве «паспортов», удостоверяющих тотемное родство, то ярлыков на право охоты и поедания животных, то в качестве «документов», санкционирующих браки⁷⁶. Такие утверждения не выдерживают критики уже потому, что в рассматриваемую эпоху, когда в общественном устройстве господствовал патриархат и распались родовые связи⁷⁷, тотемная идеология утратила свое содержание и тотемизм приобрел, скорее всего, церемониальный характер⁷⁸.

Ценность многих из высказанных мнений состоит в том, что их авторы, так или иначе, подразумевают под функцией вещи некие действия, что в свою очередь, ставит вопрос о способах осуществления этих действий, а также о системах, являющихся итогом этого действия, его последовательной реализацией. Иными словами, речь идет о ритуальных наглядно-действенных и предметно-пространственных системах, в которых произведения металлопластики получали семиотический статус и конкретное символично-знаковое и образное содержание. Такое функционирование изделий, используемых в качестве объектов наглядно-действенных ситуаций (операций) вело к утрате образной и смысловой однозначности. В зависимости от режиссуры действий и связанного с ними «перемещения» произведений в предметно-пространственной системе, менялись их смысл и образная интерпретация. Так, например, шаманский бубен, оставаясь предметно неизменяемым и функционально постоянным, менял свою образно-символическую роль и, следовательно, обрядовую функцию, превращаясь во время камланий то в ездовое животное, то в лодку, то в лукошко, в котором шаман приносит души и так далее. То есть является орудием обрядовых манипуляций. Бубен использовался и как музыкальный инструмент, и как крылья птицы, вместилища душ и символ Вселенной⁷⁹. Поэтому более гибкими оказывались абстрактно-геометрические, а не конкретно-изобразительные символы.

Итак, смещая акцент с функции-качества на функцию-действие, то есть рассматривая функцию вещи не как изначально предопределенное и неизменное состояние, а как протекаю-

щий в пространстве и времени процесс, заключающийся в акте создании самих вещей и в определенных манипуляциях с ними, мы выдвигаем на первый план вопрос о функционально-содержательных связях произведений и, следовательно, об их функциональном взаимодействии. Эти взаимосвязь и взаимодействие осуществлялись в наглядном действии, в ходе которого возникали предметные и пространственные комплексы и их формально-содержательные структуры.

В нашем распоряжении имеются две разновидности предметных комплексов – остатки культовых мест и погребений, по которым можно с той или иной определенностью представить характер взаимодействий между наполняющими их предметами. С большим сожалением приходится говорить о культовых комплексах типа капищ или святилищ. В большинстве своем – это случайно найденные собрания теперь уже никак не связанных между собой разрозненных вещей. Единственное, что иногда их объединяет – совместное нахождение в так называемых кладах. Почти все клады, обнаруженные в дореволюционное время, теперь представляют почти случайные коллекции разрозненных вещей, по которым трудно судить об их совместном местоположении и, следовательно, взаимодействии в пространствах капищ. Довольно частая причина такого состояния – намеренное уничтожение древних культовых мест самими их создателями, о чем подробней будет сказано в своем месте. Или непреднамеренное следствие хозяйственной деятельности последующих поколений. Немалую роль при этом сыграла недолговечность многих предметов, входивших в комплексы и представляющих нередко их главные, центральные элементы. Немалый ущерб памятникам нанесли несовершенные методы археологических раскопок конца XIX – начала XX столетий. Именно к этому периоду относится большинство находок так называемых кладов. Таким, фактически утраченным для науки стало Гляденовское костыще – уникальный памятник, служивший в древности одновременно культовым и погребальным комплексом⁸⁰. Подобные утраты несколько компенсируются этнографическими аналогами и параллелями.

От некоторых культовых комплексов все же дошли более или менее тщательно зафиксированные и описанные фрагменты,

которые можно рассматривать в качестве подсистем, изоморфных целостной структурно организованной системе⁸¹.

К такому роду «подсистем» относятся выкладки, составленные из различных художественно оформленных и сугубо утилитарных предметов. Показательный пример подобных систем – «классическая» выкладка на Гляденовском костыше. Она состояла из круглой серебряной бляхи с напаянной на ее поверхность фронтальной антропоморфной фигуркой «Богини», стоящей на хтоническом звере, весьма напоминающей ломоватовские антропоморфные персонажи плоской односторонней металлопластики. Вокруг бляхи концентрическими кругами было уложено около тридцати двух различных предметов: изображения птиц, зверей, наконечники стрел, миниатюрные копии топоров, остатки керамических сосудов, бус и так далее⁸². Не исключено, что бляха и выкладка могли принадлежать ломоватовской эпохе. Гляденовское костыше действовало в течение нескольких, последовательно сменявшихся археологических культур. Поздний период Гляденовской культуры совпадает с ранним этапом Ломоватовской⁸³. По сведениям автора раскопок Н. Н. Новокрещенных, на Гляденовском костыше было довольно большое количество подобных выкладок. Все вещи в них лежали в определенном порядке, а в некоторых выкладках изобразительные и орнаментальные отливки были присыпаны золой, политы водой, а сверху прикрыты черепками от керамических сосудов⁸⁴. Все это красноречиво свидетельствует о том, что выкладки являлись следствием определенных, скорее всего, ритуальных, манипуляций с предметами и отчасти могли сливаться в своеобразные «чины». Можно догадываться и о других вариантах гляденовских выкладок, в которых изобразительные мотивы и предметы не укладывались, а вертикально устанавливались на горизонтальную плоскость вокруг сакрально отмеченного центра или равного ему другого центрального объекта. Среди находок на Гляденовском костыше имеется группа двухсторонних объемных и плоских антропоморфных и зооморфных изображений с хорошо моделированными конечностями и гипертрофированными ступнями, сделанными явно для придания устойчивости фигуркам, устанавливаемым, а не укладываемым на поверхность⁸⁵. Наши наблюдения подтверждают и многочисленные этнографические параллели, когда большая часть или все изоб-

ражения устанавливались вертикально около центрального объекта, ориентированного, как правило, так же вдоль вертикального пространственного вектора. Таковы сценки, имитирующие «тайгу» в эвенкийских праздниках весеннего оживления природы или представляющие «всезверие» тайги, подвластной ее хозяину медведю в медвежьих празднествах обских утров. Берестяные, деревянные, металлические и прочие фигурки зверей устанавливались вертикально. К сожалению, информаторы не сообщают об очередности их расстановки.

По описаниям более поздних капищ с находившимися на них «идоложертвенными» деревьями, столпами и прочими предметами, допустимо предположить существование обширных выкладок вокруг этих сакральных объектов. В идеале грандиозную выкладку представляло собой само капище или святилище в виде священной рощи. Грандиозное капище, каким являлось Гляденовское костыще, действовавшее на протяжении нескольких культурно-исторических эпох⁸⁶, не было единственным. В Верхнем Прикамье обнаружено около одиннадцати жертвенных мест. На многих из них найдены предметы, входившие, по-видимому, в состав кладов. Но сами выкладки не сохранились. Устраиваемые под открытым небом, они разрушались вследствие вполне естественных природных процессов. Поэтому судить о них можно предположительно, на основании поздних этнографических аналогий и параллелей. Остатками больших капищ являлись, судя по значительному скоплению различных вещей, так называемые «жертвенные места» Большеземельской тундры. На Хэйбидя-Пэдарском жертвенном месте, оставленном, как полагают, родственными ломоватовским племенами, обнаружен интересный комплекс изобразительных предметов, весьма напоминающих памятники ломоватовской плоской односторонней металлопластики. Среди них особенно интересны профильные фигурки лосей, стоящих на задних конечностях. Некоторые из них имеют человеческие личины, располагаемые на груди. Видимо, мы наблюдаем начальный период рождения нового образа, распространенного, например, в ломоватовском изобразительном творчестве. Не менее интересны изображения хтонических существ, расположенных рядом с лосями и, вероятно, составлявших вместе с ними антиподальные пары⁸⁷. На другом жертвенном месте Марс-па представлен не

меньший изобразительный материал. И здесь внимание привлекают очень выразительные фигурки прямо стоящих лосей. Необычный облик и позы лосей, стоящих на задних конечностях, заставляют считать их «участниками» каких-то сценок, напоминающих, возможно, гляденовские «выкладки». Фигурки жертвенных мест Марс-па и Хэйбидя-Пэдары не укладывались на плоскости, а устанавливались в вертикальном положении⁸⁸. Не столь грандиозные, как Гляденовское костыще, святилища Большеземельской тундры представляют, по-видимому, новый вариант предметных комплексов, распространившихся в Прикамье в ломоватовскую эпоху. Весьма примечательная особенность Хэйбидя-Пэдарского и Марс-па жертвенных мест в том, что в их комплексах преобладают сугубо изобразительные мотивы, что, вероятно, указывает на их более позднее происхождение. То же самое наблюдается в так называемых «малых костеносных святилищах», появившихся в Верхнем Прикамье в раннеломоватовский период⁸⁹.

В предметных комплексах этих святилищ, с весьма специфическим инвентарем, отсутствуют утилитарные бытовые вещи. Единственной данью былой традиции остались наконечники стрел и бусы, имевшие, по-видимому, символическое значение⁹⁰. Отмеченные изменения в инвентаре святилищ, очевидно, связаны с тем, что и «мелкие костыща», некогда служившие местами захоронений с обрядом трупосожжения и одновременно святилищами, теперь используются только в сугубо культовых целях⁹¹. Характерная особенность раннеломоватовских «малых костыщ» в том, что вместо бытовых утилитарных вещей используются их миниатюрные копии⁹². Эти грубо исполненные копии еще нельзя относить к произведениям художественного творчества. Но также нельзя и отрицать их «идеализованный» характер. Поэтому неудивительно, что вскоре, в зрелый период Ломоватовской культуры, на капищах возобладал предметные комплексы с большим количеством сугубо изобразительных изделий. С появлением подобных комплексов и начинался расцвет плоской односторонней металлопластики. Вероятно, к такого рода комплексам относятся Пешковский, Усть-Кишертский и Редикорский клады, которые, судя по составу вещей, принадлежащих разным периодам Ломоватовской культуры, действовали в течение довольно продолжительного

времени. К сожалению, в момент их обнаружения предметные комплексы ломоватовских капищ и святилищ представляли собой беспорядочные груды вещей, о взаимодействии которых можно судить лишь предположительно. Такими объектами, по описанию очевидцев, могли быть «идоложертвенные» деревья, столпы, «болваны истуканные» и тому подобные «алтари», возле которых устанавливались и укладывались и на которые развешивались произведения плоского, одностороннего литья. При реконструкции, как самих комплексов, так и взаимосвязей входивших в их состав предметов, не избежать гипотез и предположений, к числу которых относится хотя бы первая из них, а именно, попытка судить о структуре таких предметных комплексов по составляющим их элементам. В данном случае, структуре сюжетных композиций плоской односторонней металлопластики, исходя из убеждения о существующем между ними изоморфизме.

Вторую группу предметных комплексов представляют наиболее многочисленные, достаточно изученные и менее разрушенные могильники с обрядом труположения. Они, как и «малые костеносные святилища», появляются в ранний период Ломоватовской культуры⁹³. Из погребений происходит основная масса предметов двухстороннего объемного литья. Пронизки, подвески, накладки, пряжки и тому подобные предметы, оформленные зооморфными изображениями, входили в состав женских погребальных одежд. Группируясь в нескольких, возможно символических, пространственных зонах, они, как правило, сопрягались с другими характерными для этих зон объектами, интегрирующими разрозненные изобразительные мотивы. В этом качестве, в качестве специфических пространственных зон, выступали, как правило, головные уборы, пояса, ожерелья, браслеты и, вероятно, отдельные части самой одежды, связанные с наиболее символически значимыми частями тел владельцев: грудью, животом и так далее. К налобным повязкам, к накосникам, к ожерельям, поясам, иногда и к браслетам в определенном порядке «наназывались», нашивались и подвешивались зооморфные изображения и символически однозначные им другие изделия. Они составляли предметные комплексы, которые иногда называют «чинами». Причем многие, когда-то утилитарные предметы, входившие в состав «чинов», такие как кинжалы, ми-

ниатюрные ножи, пряслица, керамические сосуды, нередко ложные гребни, ложки-подвески, утратили свое практическое значение⁹⁴. Сохраняя только внешнее сходство с утилитарно-бытовыми предметами, они представляли своеобразные, не всегда миниатюрные, копии с последних. Утилитарно-бытовые предметы еще остаются в составе погребений, располагаясь рядом с умершими. В основном это керамические сосуды, оружие, конская упряжь и некоторые другие вещи хозяйственного инвентаря. Но и они нередко подменялись грубо выполненными поделками, своего рода копиями, специально изготовленными для погребальных, а не повседневных практических целей.

На примере словацкого костюма П. Г. Богатырев показал, как обыденная одежда, редуцируясь в обрядовую, теряет свою практическую функцию, которую, по определению автора, сменяет эстетическая функция⁹⁵. Если в комплексах Гляденовского костыща встречались еще сугубо утилитарные вещи, то в ломоватовских захоронениях очевидна их замена явно неутилитарно-бытовыми изделиями. Не исключено, что этот факт говорит о более раннем происхождении выкладок типа гляденовских и более позднем сложении описываемых «чинов», появление которых в захоронениях непосредственно связано с возникновением новых погребальных «традиций». К сожалению, мы не располагаем другими подобными «чинами», сопровождавшими их былых владельцев при жизни. Все известные, даже самые ранние комплексы такого рода происходят из захоронений. Среди них интересную аналогию ломоватовским «чинам» представляют комплексы из захоронений ананьинского времени. В виду имеются пояса с подвешенными к ним круглыми орнаментированными бляхами и фигурками животных из двух богатых мужских захоронений V–IV века до н. э. Зуевского могильника. Ананьинские пояса лежали вытянутыми вдоль костяков, указывая на следы совершенных над ними «манипуляций». Как полагает исследовательница могильника А. В. Збруева, пояса принадлежали старейшинам и родовым вождям⁹⁶, что, кстати, характеризует их более сложное качество, чем качества ломоватовских женских поясов. Вместе с тем, отражая новый этап общественных отношений в период матриархальной идеологии, они, возможно, отражают близкий комплекс идей, напоминающих о ритуальном травестизме вождей, шаманов и жрецов.

Очень интересны изобразительные и орнаментальные мотивы, составляющие набор поясов. В более раннем Зуевском погребении V века до н. э. пояс сопровождала подвеска из крестообразно спаянных круглых блях, орнаментированных солярно-свастическими узорами. Здесь же находилась круглая бляха с мотивом «сегнерова колеса», обозначающего, по словам современных исследователей ананьинских памятников, движение солнца с востока на запад⁹⁷. В более позднем погребении того же могильника, датированном IV веком до н. э., в полный набор предметов захоронения, кроме орнаментальных подвесок, входила костяная палочка с объемными фигурками двух следующих друг за другом медведей (не исключено, что звери представлены идущими в правую сторону, о чем можно судить гипотетически, поскольку нам неизвестно строго фиксированное расположение подвески). Этот изобразительный мотив представляет, по-видимому, конкретную версию той же темы, которую предлагают орнаментальные символы предшествующего поясного набора. Довольно многочисленны в ананьинских захоронениях круглые височные кольца, шейные гривны, круглые бляхи, входившие в убранство одежд и составляющие предметные комплексы. Бляхи нашивались на головные уборы, пояса и одежды. То есть, располагались в тех же зонах в составе тех же объектов, которые распространяются в Ломоватовской культуре, возможно продолжающей былую традицию. Не исключено, что около IV–III века до н. э. в Ананьинской культуре формируется система с вертикально-векторной структурой, о чем можно судить по бронзовым бляхам и каменным пряслицам, изображающим грифонов, лосиные морды и прочих зверей, фланкирующих солярные розетки, начертанные в центре и очень напоминающие уже описанную гляденовскую бляху с предстоянием двух антропоморфных фигур спиралевидной змейке⁹⁸. Исследователь А. В. Збруева считает эти изображения идейным импортом из южных культур. Погребальные одежды представляли собой весьма консервативные предметные комплексы. Тем не менее, их убранство претерпевало те или иные изменения, соответствующие меняющимся общественным воззрениям на мир и природу. Косвенным доказательством этому служит хотя бы тот факт, что упомянутые ананьинские предметные комплексы принадлежат мужским захоронениям, тогда как ломоватовские со-

пряжены исключительно с женскими погребениями. Ломоватовские мужские захоронения намного скромнее и беднее женских. Исключение составляют только могилы «знатных особ», возможно исполнявших особые обязанности, предполагающие, как правило, травестизм. Не случайно В. Я. Пропп отметил, что всякая степень посвящения включает умение превращаться в женщину⁹⁹. В этом отношении интересен и сам факт перемещения ананьинских предметных комплексов из женских в мужские захоронения. Очевидно, в следующей за Ананьинской Гляденовской культуре также преобладают предметные комплексы. В Гляденове нам неизвестны сюжетно-композиционные решения, а то немногое, что предлагает гляденовское изобразительное творчество, – всего лишь пробная попытка соединить в одно целое несколько автономных изобразительных и орнаментальных символов. В виду имеются бляхи с наложенными на них изображениями. Хотя не исключено, что эти попытки принадлежат уже ломоватовской эпохе.

Выкладки и чины представляют собой структурно упорядоченные предметные комплексы, сочетающие все те же (концентрически-кольцевую, горизонтально-векторную и вертикально-векторную) формально-содержательные структуры. Интересно рассмотреть, как и в какой последовательности проявилась каждая из них в объемной двухсторонней металлопластике.

Концентрически-кольцевую структуру наиболее отчетливо демонстрируют выкладки, являющиеся, по-видимому, наиболее архаичными, длительно существующими системно организованными комплексами, сочетающие, хотя и не столь очевидно, концентрически-кольцевую, горизонтально-векторную и вертикально-векторную структуры¹⁰⁰. Весьма древняя выкладка с ярко выраженной концентрически-кольцевой структурой обнаружена на одном из ананьинских могильников. Имеются в виду захоронения черепов под каменными концентрическими выкладками¹⁰¹. Следы концентрически-кольцевой структуры прослеживаются в поздних предметных комплексах, известных из этнографической реальности уральских и зауральских народов. Эта структура так же очевидна в неоднократно упоминаемой гляденовской выкладке, сочетающей, кроме концентрически-кольцевой, горизонтальную и вертикальную векторные структуры¹⁰². Одну из них манифестирует горизонтально расположенная

фигурка хтонического зверя, другую, вертикально-векторную, сама «Богиня». Что же касается концентрически-кольцевой структуры, она отчетливо «читается» в круглой форме самой блихи и обрамляющих ее концентрических колец. Эта гляденовская выкладка, возможно, принадлежит ломоватовскому времени. Поэтому антропоморфная фронтальная фигура, наложенная на блиху, могла персонифицировать вертикальный вектор, спроецированный на символично-знаковый фон, тогда как периферийная часть выкладки в виде колец, составленных из различных изображений и предметов, наглядно фиксирует следы какого-то действия с предметами, последовательно укладываемыми вдоль замкнутой кривой. Блиха с ушками для подвешивания занимала, по-видимому, вертикальное положение. Уложенная на символично-знаковую поверхность горизонтально, она, не исключено, воспринималась в присущем ей вертикальном положении. Так же не исключено, что круглая блиха является «формулой» всего предметного комплекса, точнее, его формально-содержательной структуры, реализованной в процессе манипуляций с элементами выкладки. Подобные выкладки, как наиболее отчетливо структурно организованную часть погребальных комплексов и представляют так называемые «чины». Концентрически-кольцевую структуру, внешне мало заметную, но, тем не менее, если и не доминирующую, то хотя бы равнодействующую, выявляет системно упорядочивающая основа таких комплексов, как пояса, ожерелья и другие детали одежд, восходящих к идее окружности. Вместе с тем, концентрически-кольцевая структура, существующая и раскрывающая свое содержание только в горизонтальной проекции, полностью согласована с вертикальным вектором, который, как центральную ось, окружала и вдоль которого ярусами располагалась специальная группа вещей. Эта ось ассоциировалась с осью «образа мира»¹⁰³.

Что же касается горизонтального вектора, то и он обнаруживается только при тщательном ознакомлении с расположением предметов, входящих в убранство одежд. Изобразительные и неизобразительные элементы, сопрягаясь с поясами, головными уборами, ожерельями и, в целом, со всем костюмом, размещались обычно с одной, фронтальной «лицевой» стороны и, тем самым, как бы проецировались на вертикальную плоскость, представляя многоярусные предметные комплексы ленточного

типа, соотносимые с горизонтальным вектором. При этом эти комплексы сохраняли ярко выраженную концентрически-кольцевую структуру. С развитием убранства одежд, когда сложилось несколько их типов, возникает ярусное расположение предметов в виде горизонтальных полос, представляющих фрагменты концентрически-кольцевой структуры, спроецированной на вертикальную плоскость. Иначе говоря, убранство погребальных костюмов, сохраняя ленточный тип построения, составляется как бы ярусами вдоль вертикального вектора. Такое ярусное размещение «лент» вдоль вертикальной оси заметно в шаманских костюмах¹⁰⁴. Нечто аналогичное наблюдается также в общем решении поясов с прикрепленными к ним многоярусными гирляндами из пронизок, подвесок и других орнаментальных мотивов. Не исключено, что между изобразительными и орнаментальными предметами, расположенными друг над другом, существовала символично-содержательная субординация¹⁰⁵. Гирлянды из пронизок подвешивались к поясам чаще всего асимметрично, слева от воображаемой центральной оси, тогда как изобразительные и орнаментальные мотивы, прикрепляемые непосредственно к верху одежды, могли размещаться симметрично друг другу¹⁰⁶. Таким образом, вероятно, учреждалась субординация зон, расположенных вдоль горизонтального и вертикального векторов. Качественную неоднозначность ярусов и зон, располагаемых, соответственно, вдоль горизонтального и вертикального векторов, еще больше подчеркивала пространственная ориентация самих предметных комплексов, определить которую можно, только зная последовательность «статуарной» организации выкладок и чинов в процессе их создания.

Предметные комплексы объемного двухстороннего типа выкладок и подвесок демонстрируют два варианта сюжетных связей, осуществляемых, в отличие от композиций плоской односторонней металлопластики, путем «сопряжения» отдельных элементов, которое производилось или как присоединение в линейной последовательности одного предмета к другому, или как наложение одного изобразительного мотива на другой. Иными словами, присоединительный способ систематизации изобразительных и предметных символов и структурной организации самих комплексов с полным основанием можно назвать «собираательным»¹⁰⁷. В выкладках и в подвесках – декоре

одежд – все же преобладает первый «присоединительный» вариант и, тем самым, отдельные элементы в общем и целом располагаются в линейной последовательности. В оформлении одежды они образуют орнаментальные символично-знаковые группы. Вместе с тем, заметное распространение имел также способ наложения одного предмета на другой. Автор раскопок Гляденовского костыща обратил внимание на такой значительно распространенный способ соединения изобразительных и неизобразительных символов, укладываемых не только рядом друг с другом, но и один на другой¹⁰⁸. Как уже говорилось, предметы таких выкладок посыпались золой, поливались водой и накрывались сверху керамическими черепками. Этот способ наложения элементов наиболее очевиден в центральной части Гляденовской выкладки – вышеупомянутой круглой бляхи с наложенной и припаянной к ней антропоморфной фигурой¹⁰⁹. Тот или другой, а часто оба способа, применялись в изготовлении поясных наборов и вообще в убранстве одежд, где изобразительные мотивы и орнаментальные символы либо непосредственно накладывались на поверхности поясов и одежд, либо подвешивались к ним, образуя порой целые гирлянды. Подвески и бляхи прикреплялись к верхней части одежд, располагаясь симметрично по отношению друг к другу. Гирлянды иногда совершенно однотипных предметов, входили в состав поясов, располагаясь асимметрично по отношению к ним, обычно, с левой стороны.

Следует заметить, что способ организации предметных комплексов во многом зависел от структуры объектов, в пределах которых или в сочетании с которыми сопрягались между собой разрозненные изобразительные и орнаментальные мотивы. Так, выкладки древних капищ, святилищ и прочих сакральных мест, располагаемые в горизонтальной плоскости, развертывались в предуказанном направлении путем практически неограниченного образования все новых и новых колец вокруг центрального смыслового ядра. То же самое можно видеть в расположении деревенских изб комй-пермяков в более поздних поселениях¹¹⁰. Идеальный вариант неограниченно расширяющейся выкладки представляют спиралевидные «лабиринты» Беломорья и Берингоморья, кстати, легко трансформируемые в выкладки ленточного типа. Существование таких ленточных выкладок мы допускаем гипотетически.

Несколько иначе осуществлялась организация комплексов, в основе которых лежала жесткая кольцевая структура, соотносимая, однако, с доминирующим вертикальным вектором. Этот вектор манифестировался фигуркой владельца одежд или другим объектом, ассоциативно воспринимаемым как «образ мира». Изобразительные мотивы, присоединяемые один к другому вдоль колец, опоясывающих объект, «проецируются» на его поверхность в виде горизонтальных полос, располагаемых ярусами друг над другом. Каждое вышележащее кольцо получало более высокий семиотический статус, подобно тому, какой получал очередной круг в горизонтальной концентрически-кольцевой выкладке по мере его удаления от центра. Но, скорее всего, в вертикальном векторе высшая точка сочетается с изначальной в горизонтальном кольце. Свидетельство тому – осевая модель мирового дерева, где горизонтальный центр сакрально ближе верху вертикального вектора.

В отличие от выкладок, развитие таких комплексов не было безграничным. Их сдерживали параметры самих объектов. Поэтому так же ограничено было количество ярусов: чаще всего с вертикально-векторной структурой сочеталась тернарная пространственная позиция. Подвешенные или нашитые на одежду орнаментально-изобразительные мотивы как бы проецировались на символично-знаковый фон, что давало возможность заменять подобное убранство графическими «прорисовками», наносимыми на одежду различными техническими способами: вышивкой, аппликацией и так далее¹²³. Нечто аналогичное содержится в убранстве шаманских одежд, в которые под металлические подвески наносились их «теневые» изображения¹¹¹. Традиционный, а потому архаичный шаманский костюм сохранил «воспоминания» о начальном периоде созревающей системы.

Возможно, этими тенденциями объясняется аппликативно-силуэтная трактовка объемных двухсторонних отливок, с последующей их заменой плоскими односторонними. Таковы позднемомоватовские шумящие коньковые подвески, где наряду с двухсторонними немало односторонних отливок. При этом немалую роль сыграл и сам сакральный символично-знаковый фон. Объемные элементы выкладок и убранства одежд, соотнесенные с подобным фоном и рассчитанные, тем самым, на односторонний обзор, а потому нередко жестко закрепленные в од-

ной позиции, воспринимались как бы изображенными на условной плоскости. В этом отношении интересны рассуждения о «симметричном» построении сюжетов, которым не нужна пространственная среда и потому предметы изображаются на условной плоскости¹¹². Возможно, с возрастающим значением таких условностей связано исчезновение из инвентаря ломоватовских капищ объемных изображений, достаточно широко распространенных в гляденовскую эпоху.

Допустимо предположить, что новое осмысление взаимосвязей изобразительных мотивов в условной сакрализованной пространственной среде, осмысление, обусловившее «симультантные» построения сюжетов, стало исходным фактором в развитии сюжетных композиций. Последние не отменили предметные экспозиционные комплексы. Они лишь приоткрыли перспективу развития изобразительного творчества. Но чтобы понять, что нового внесли сюжетные композиции, нужно рассмотреть характер взаимосвязей между частями этих предметных комплексов.

Пожалуй, наиболее существенная черта, отличающая предметные комплексы типа выкладок и убранства одежд от сюжетных композиций, – в характере взаимосвязи между их элементами. Изобразительные мотивы, орнаментальные и прочие символы, входившие в состав предметных комплексов, взаимодействовали между собой не в изобразительном, а в реальном, правда, сакрализованном пространстве. Они сопрягались один с другим в процессе определенного и так же сакрализованного действия, наглядность которого сохранялась лишь в ходе этого действия, исчезая сразу же после его завершения. Тем самым, в ходе того же действия, устанавливались сюжетные связи. Осуществляемые с неперменной наглядностью, эти связи не были жестко фиксированными, что позволяло вносить в расположение и в количество смысловых звеньев – предметных комплексов – постоянные изменения. Вместе с тем между отдельными предметами, бесспорно, осуществлялись дополнительные содержательные отношения, которые, скорее всего, имели идейно-идеологические оттенки. Поэтому, не зная сути этих связей, которые, повторяем, учреждались только в ходе определенного действия, трудно осознать их смысл в дошедших до нас предметах. Единственное, что свидетельствует о них, так это содержа-

тельная наглядно-действенная система, определяющая конкретный порядок в размещении и местоположении предметов. Такие наглядно-действенные акции и их конкретные связи можно условно назвать экспозиционными, а сами сопровождающие и завершающие их предметные комплексы – сюжетно-экспозиционными. Несколько необычно то, что в ломоватовскую эпоху, несмотря на обилие материала, не зафиксировано предметных комплексов типа вышеописанной гляденовской выкладки. Это явление можно объяснить не их отсутствием, а, вероятно, несколько иной организацией: то, что сегодня представляет бессистемное скопление вещей в так называемых кладах, могло быть расставлено, развешено, прислонено, собрано и объединено вместе внутренним смыслом. То есть теми же внутренне содержательными, но, к сожалению, пока не известными нам связями.

Художественные произведения так называемых кладов, составляли, по-видимому, предметные, изоморфные не только им, комплексы. В немалой, а, может быть, в большей степени они изоморфны тем системам, которые обнаружены в захоронениях. Предметные погребальные комплексы, продемонстрировали определенный этап в развитии древнекамского изобразительного творчества, ибо объединение в одну сюжетную систему разнородных элементов имело «определенный характер образного мышления, противопоставленного ситуационному»¹¹³. Ситуационное мышление, безусловно, выражается в предметных комплексах типа гляденовской выкладки. Некоторые авторы высказывают мысль о принадлежности произведений плоской односторонней металлопластики убранству одежд. Мы принимаем их мнение с единственной оговоркой: названные изделия составляли убранство отнюдь не повседневных одеяний. Иначе их находили бы в погребальных комплексах.

Но в могильниках раннего и даже зрелого периодов Ломоватовской культуры еще нет таких памятников. Отдельные, крайне редкие экземпляры плоской односторонней металлопластики найдены в захоронениях явно позднего времени и, тем самым, фиксируют процесс зарождения новых «сакральных объектов», в частности, шаманских одежд, выступающих в том качестве, какое имели более ранние «идоложертвенные» деревья, столпы, «болваны истуканные» и тому подобные, описанные

очевидцами сакральные объекты. Исследователи считают, что к позднему периоду Ломоватовской культуры относится возникновение шаманского культового комплекса и, следовательно, сам шаманизм¹¹⁴.

Вспоминая о кладах произведений плоской односторонней металлопластики, следует подчеркнуть одну деталь: в них, этих кладах, наряду с художественными изделиями и прочими, чаще всего орнаментально-знаковыми предметами, найдено много шлака и остатков литейного производства, в частности, литников, срубленных с готовых изделий. Все это дает повод говорить о кладах как об остатках бронзолитейных мастерских¹¹⁵. Если согласиться с такой версией, возникает довольно странная ситуация: в ломоватовской металлопластике немного тиражированных вещей. Все произведения представляют собой уникальные памятники. Почему вещи, изготовленные для каких-то конкретных нужд, не были переданы «заказчикам»? А, может быть, они и не предназначались для передачи и, вероятно, изготавливались только для этих кладов. Но тогда и закономерен вопрос: а не был ли сам акт изготовления своеобразной ритуально-культовой манипуляцией, которая осуществлялась над предметами при помощи самих предметов. Сказанное предстоит объяснить в следующей главе.

Глава IV

Связь эволюционных процессов в прикамской металлопластике и в обрядово-мировоззренческих системах

Анализ формально-содержательных и функционально-содержательных аспектов ломоватовской металлопластики приводит к выводу о том, что оба ее варианта, сосуществующие в хронологических пределах одной культуры, взаимодействовали между собой. Об этом можно судить хотя бы по фактам обмена отдельными изобразительными мотивами в семейно-бытовой и универсально-культурной металлопластике, а также по заметному сближению пластической моделировки, когда объемные двухсторонние отливки тяготеют к плоским силуэтно-аппликативным решениям. Правда, это наблюдается в довольно позднее время, когда в дrevнекамском сообществе произошли серьезные социально-политические перемены. Однако больше всего на взаимодействие названных вариантов указывает структурный изоморфизм систем, в которых отдельные изобразительные мотивы вступали в сюжетные и предметно-пространственные, то есть экспозиционные и композиционные связи.

Изоморфизм экспозиционной и композиционной систем со всей очевидностью предполагает наличие еще одной структурно организованной системы, обеспечивающей их вероятную интерпретацию. Такой системой являлся обряд, целью которого была наглядно-действенная аппроксимация самих структур, осуществляемая несколькими способами при помощи разнообразных предметов и различных объектов. К числу обрядов относились различные манипуляции с отдельными произведениями, а также сами процессы их изготовления, которые можно рассматривать как специфические ритуальные акты.

Надо сказать, что многие из авторов, исследующих семантику и назначение ломоватовской металлопластики, так или иначе, определяют как доминирующую ее обрядовую функцию, будь то использование предметов в качестве тотемов или «украшений». Более широкий взгляд на вещи не только подтверждает высказываемые мнения, но постулирует мировоззренческий, а не гносеологический характер изобразительного творчества, первые произведения которого возникли и функцио-

нировали в обрядовой сфере¹. Иными словами, изобразительное творчество рассматриваемой эпохи имело мировоззренческое значение и было не повествовательным, а концептуальным по содержанию.

Таким образом, напрашивается вывод о том, что наряду с обрядовой, существовала еще одна структурно упорядоченная система, детерминирующая ритуально-обрядовую деятельность. По мнению некоторых исследователей, такой системой была мировоззренческая, нередко рассматриваемая как своеобразный кодекс воззрений и представлений о мироздании. Кодекс, закрепленный в устной традиции. Именно этот кодекс наглядно и действительно воспроизводит и тем самым якобы «иллюстрирует» обряд². Это мнение не опровергает ряд авторов, которые, ссылаясь на отсутствие в целом ряде обрядов мифопоэтических аллюзий, считают, что обрядовая деятельность возникла до того, как сложилась целостная мифологическая система. Согласно их аргументации, на ранних стадиях развития культуры мировоззренческая система, казалось бы, диктующая обрядовое поведение, сама являлась элементом последнего, таким образом, была одновременно и обрядом, и мировоззрением. Такое суждение позволило исследователям именовать подобную поведенческую систему обрядово-мировоззренческим комплексом³.

Не вдаваясь в полемику, достаточно освещенную в литературе⁴, заметим, что для того, чтобы только приблизиться к пониманию взаимоотношений между обрядом и мифом, первичности или вторичности одного из них, необходимо рассмотреть их генезис, что, в принципе, не входит в нашу задачу. Этот вопрос, скорее всего, о разностадийных явлениях, когда на стадии кинетического мышления преобладал обряд, не зафиксированный мифопоэтической традицией, что, однако, не означает отсутствия самого мифа как такового. Миф как своеобразно сложившаяся мировоззренческая и действенная, а не словесная система, еще не приобрел устойчиво фиксированную словесную форму. Гораздо позднее обрядово-мировоззренческая система, изначально представлявшая синкретически целостное образование, распалась на два взаимосвязанных и взаимообусловленных комплекса: один из них – мировоззренческий – получил концептуально-умозрительный, другой – обрядовый – наглядно-действенный характер. При этом первый стал своего рода де-

терминантом и объяснением второго. Или, иначе говоря, мировоззренческая структура стала «метаструктурой» предметно-пространственных и сюжетно-изобразительных систем, реализуемых, повторяем, в процессе наглядно-действенных, суть ритуальных акций⁵. Поэтому ограничимся лишь констатацией того, что у ломоватовских племен, хотя бы на зрелой стадии развития культуры, существовала структурно организованная «мировоззренческая» система, своеобразно детерминирующая обрядовую деятельность. Вопрос о взаимодействии обрядовой и мировоззренческой ломоватовских систем осложняется тем, что мы не только не знаем последнюю, но вообще несколько превратно истолковываем ее как свод особых предписаний и правил, якобы детерминирующих обрядовую деятельность.

Ломоватовские племена, бесспорно, переживали стадию «мифологического восприятия действительности». И хотя мы почти ничего не знаем об их мифологической системе, на которую можно было бы спроецировать изобразительное творчество, тем не менее «утрата» мифологизма не означала потери того, что можно назвать «космологизмом»⁶, и, следовательно, тех основных характеристик и атрибутов, которые в какой-то мере отразили «картину мира». С опорой на этнографию и фольклорные источники можно реконструировать некоторые мировоззренческие аспекты, в частности, наиболее универсальные пространственно-временные, по сути структурообразующие категории⁷. Именно эти структурообразующие признаки, относимые к разряду «мирообразующих», с той или иной степенью полноты демонстрируют сюжетно-изобразительные и предметно-пространственные системы. Однако при этом необходима существенная оговорка. В литературе, посвященной древнекамской металлопластике, бытует мнение, что она непосредственно воссоздает мировоззренческие представления вполне самостоятельными способами, а именно, сугубо изобразительными средствами. С этим мнением, высказываемом рядом исследователей, едва ли можно согласиться, так как, в действительности, отчетливо структурированная система возникла в сугубо «экспозиционном», то есть наглядно-действенном комплексе. Такова, например, семейно-бытовая металлопластика, разрозненные и обособленные предметы которой отображают «мировоззренческие» концепции, лишь сопрягаясь в предметно-

пространственные комплексы. Сложение последних, условно названных нами экспозиционными, являлось ничем иным, как обрядовым действием.

Казалось бы, совсем иначе обстоит дело с универсально-культурной металлопластикой, представленной структурно завершенными сюжетами. Каждый такой сюжет являет собой достаточно самостоятельную систему, составленную из весьма определенных и даже устойчивых изобразительных мотивов, как бы дублирующих экспозиции явно разрозненных ритуальных предметов. Можно предположить, что эти сюжетные системы завершают определенный этап в развитии экспозиции от внешне несвязанных между собой изобразительных форм до произведений, в которых последние вступают в почти композиционные связи. Между тем универсально-культурная металлопластика не только сосуществует с семейно-бытовой; в ней самой достаточно «разнообразных» изобразительных элементов, аналогичных персонажам «сюжетных» экспозиций. Эти внешне самостоятельные изобразительные мотивы сосуществуют с сюжетными композициями почти на всем протяжении Ломоватовской культуры. Они так же, как произведения семейно-бытовой металлопластики, сами по себе никоим образом не отражают сугубо мировоззренческие концепции. Немаловажным является то обстоятельство, что все произведения семейно-бытовой и определенной части универсально-культурной металлопластики представляют собой индивидуальные отливки, образующие, однако, довольно устойчивые функционально-семантические группы.

Такая «двойственность», с одной стороны, указывает на особую актуальность творческого процесса, возможно, приуроченного к определенному событию, всякий раз совершаемому заново и потому расцениваемому как самостоятельное ритуально-обрядовое действие. С другой стороны, малочисленность и постоянный набор сюжетных групп с участвующими в них одними и теми же персонажами свидетельствует о постоянстве обрядовых ситуаций, что дает повод считать эти ситуации «отражением» не менее постоянных системно упорядоченных, «императивно» обязательных мировоззренческих структур. Такое единообразие и постоянство изобразительного репертуара, казалось бы, убеждает в том, что здесь действительно воссоздаются какие-то фундаментальные, скорее всего, мировоззренческие

концепции. Но в то же время достаточное разнообразие сюжетно-композиционных решений не позволяет считать их в полной мере «формулами», канонизирующими космогоническую символику. О том же говорит их уникальность как следствие индивидуально протекающего процесса изготовления. Вопрос о том, отображают ли произведения металлопластики непосредственно мировоззренческие аспекты, являясь «формулами» последних, возможно решить лишь при признании процесса их создания ритуально-обрядовым актом, что, кстати, подтверждают этнографические источники. Пожалуй, наиболее постоянными элементами металлопластики являются структурообразующие признаки, тогда как количественный и «иконический» состав, позы и расположение изображенных существ заметно колеблется даже в пределах каждой выделенной группы. В сюжетно-изобразительных системах, скорее всего, воссоздаются реальные обрядовые акты, имеющие самостоятельное значение. Обрядовые акты можно рассматривать как способ наглядно-действенной аппроксимации и «предметной» фиксации мировоззренческих структур, ибо только таким способом могла возникнуть наглядность и осязаемость довольно отвлеченных понятий, непренных и обязательных для изобразительного творчества, оперирующего не умозрительно отвлеченными, а вполне конкретными формами. Иными словами, признание произведений семейно-бытовой и универсально-культовой металлопластики субъектами обрядовых манипуляций, отражающих мировоззренческие аспекты, сводит вопрос о взаимоотношении композиционной и экспозиционной организации обрядовых и мировоззренческих систем к проблеме взаимодействия последних. Таким образом, уже априори можно предполагать, что именно обрядовая система явилась едва ли не единственным универсальным способом наглядно-действенной реализации мировоззренческих структур. Словесные тексты можно с полным основанием рассматривать как следствие обрядовых актов⁸. Для того, чтобы яснее представить себе проблему взаимодействия обрядовой и мировоззренческой систем, необходимо рассмотреть их в историко-генетическом плане.

Прежде чем начать разговор о взаимодействии обрядовой и мировоззренческой систем, имеет смысл уточнить, что же «манифестировали» предметно-пространственные экспозицион-

ные и сюжетно-изобразительные композиционные комплексы. Действительно ли они непосредственно отображали «картину мира» или фиксировали формально-содержательные параметры, скорее всего, некоторые специфические «ядра» обрядовых действий. А если это так, то какие аспекты той и другой, то есть обрядовой и мировоззренческой систем; всю ли последовательность их смысловых звеньев или только самые основные, необходимые и достаточные для выявления формально-содержательных структур. При этом желательно знать, являются ли персонажи семейно-бытовой и универсально-культурной металлопластики «космическими» объектами или же они представляют участников реальных ритуальных и обрядовых драм. Иными словами, вопрос в том, что же воссоздают экспозиционные и композиционные системы. «Иллюстрируют» ли мировоззренческие структуры, воссоздают ли непосредственно обрядовые реалии или же дублируют обрядовые акты, совершаемые живыми участниками.

Что касается предметно-пространственных комплексов, то здесь более или менее ясно одно: если они и отображали «картины мира», то лишь в процессе своего возникновения, так как создание таких систем являлось весьма протяженным во времени ритуально-обрядовым действием. Именно в ходе последнего создавались предметно-пространственные и сюжетно-изобразительные структурно упорядоченные комплексы, изоморфные мировоззренческой системе. Допустимо предположить, что в ломоватовской обрядовой практике, наряду с изобразительными мотивами и образами, далеко не последнюю, если не ведущую роль играли какие-то вполне определенные действия, в ходе и с помощью которых осуществлялась наглядная реализация мировоззренческих структур; для их выявления, как мы уже убедились, литейщики «жертвовали» конкретными характеристиками изображаемых существ. Только в этом смысле их можно считать отражением мировоззренческих категорий. Следует согласиться с мнением, что «человек с момента своего самосознания, то есть выделения его из природы, стремится установить границы и как бы обозначить себя внутри некоторого замкнутого пространства»⁹. Справедливо мнение, что «за изобразительной символикой первобытного обряда порой скры-

вается целый мир очевидных понятий, выражающих представления о мировоззрении, об обществе»¹⁰.

Такие действия, совершаемые живыми персонажами во «внехудожественной» среде, могли дублироваться изображениями-заместителями, вовсе не обязательно копирующими внешний облик реальных исполнителей обрядовых драм. С помощью таких изображений-заместителей воссоздавались и функционировали структуры конкретных обрядовых «сцен». Последние едва ли были такими единообразными и даже однообразными явлениями, как можно думать, знакомясь, в частности, с сюжетами универсально-культурной металлопластики. По-видимому, из всего обрядового многообразия отбиралось лишь то, что достаточно легко облекалось в предметно-пластические формы. Такие комплексы, имевшие предметно-пространственную, а также изобразительную наглядность, можно назвать обрядово-жестовыми ситуациями. Именно в них зримо воссоздавались «мировоззренческие» структуры, сопрягаемые с универсальными пространственными и временными категориями самой культуры¹¹. Но чтобы понять, какие именно конкретные обрядово-жестовые ситуации обуславливали характер экспозиционных и композиционных (символично-знаковых и художественно-изобразительных) систем, необходимо, хотя бы в общих чертах, представить себе генезис обрядовой деятельности, а вместе с ней генезис пространственно-временных отношений и, следовательно, «мировоззренческих» структур.

В обрядовой деятельности отмечают, как минимум, два последовательно сменяемых этапа. Судить о них можно лишь приблизительно по рудиментам ритуалов тех народностей, в чьей деятельности длительно сохранялись архаические формы присваивающего хозяйства. К сожалению, исследователи реликтовых и традиционных культур подчас упускают незначительные, с их точки зрения, подробности обрядово-жестовых ситуаций, ограничиваясь сведениями, полученными от информаторов. Между тем, именно им, непосредственно жестовым ситуациям, принадлежит немалая роль в изъяснении сути обрядовых акций, а также смысл предметно-пространственных, структурно упорядоченных комплексов. Выясняя функцию ритуальных и обрядовых действий (мы сознательно разделяем две формы «магических» действий, учитывая между ними различия в ранний и зрелый

периоды), следует отказаться от мысли, что они имели религиозный характер, и что эти разновидности человеческой деятельности возникли из чувства страха перед природой и зависимости от высших, стоящих над человечеством, сил. «Всякий человек, начиная от первобытного дикаря, функционирует в системе биологических, трудовых, социальных сил; он преломляет их совершенно произвольно всей своей производственной и общественной натурой и в этом сознательном преломлении выражает их абсолютно. Вот почему и результат, и формы таких реагирований имеют для всех веков самую первостепенную ценность. Это не просто фантомы и миражи, возникшие из чувства страха, зависимости или подчинения... Нет, это раннее зеркало мира, имеющее абсолютную ценность; это картина правды, документально доказанной. Это история, это культура. Произвольная форма мироощущения, она так же объективна и для своего времени доказательна, как замыслы Ньютона и Шекспира»¹². В первобытных и реликтовых культурах вряд ли можно обнаружить религиозные культы в современном смысле этого слова. Здесь, скорее, следует говорить о ритуально-обрядовом поведении, полностью или почти полностью относящемся к материально-трудовой практике, ибо «человеческое поведение вызывается в раннем обществе исключительно семантикой тех физических, материальных и объективно-социальных сил, в условиях которых человек функционирует»¹³.

Ритуальная деятельность на ранней стадии развития первобытного общества являлась непосредственным продолжением материально-трудовой практики. «Проигрывая» в обряде ее важнейшие звенья, первобытный коллектив не только отработывал стратегию и тактику производственной деятельности, но и обменивался актуальной информацией «при зоологическом состоянии речи, еще не ставшей самостоятельным и достаточным средством общения»¹⁴, когда «бурные переживания группы охотников более естественно и полно могли быть выражены только с помощью коллективных действий, изобразительных по своему характеру»¹⁵.

Все эти факторы, безусловно, имевшие место в древнейшие периоды человеческой истории, сохраняли свое значение и в более поздние времена развитого речевого общения. Но, тем

не менее, они не объясняют, почему немалая часть ритуалов, отмеченных у многих народов, совершалась в одиночестве и даже в полном молчании: индивид в таком случае адресовал информацию непосредственно самому себе¹⁶. Упомянутые моменты заставляют искать другие объяснения ритуально-обрядовой деятельности, которая, с одной стороны, была способом наглядно-действенной аппроксимации мировоззренческих категорий, с другой стороны, идеализованной формой оценки производственно-трудовых достижений и социально-общественных отношений, с третьей – фактором, регулирующим взаимоотношения общества с природой и, наконец, с четвертой, – мощным средством самоорганизации и саморегуляции личности. Перечисленные факторы позволяют, таким образом, рассматривать обрядовую деятельность не только как коммуникативно-поведенческую, но и как художественно-эстетическую систему. Древние ритуалы почти буквально воспроизводили и даже имитировали производственные процессы, «очищенные» от посторонних и случайных «шумов», ориентированные на достижение конкретно намеченной цели и только на положительный результат своей деятельности. Они представляли собой явно идеализованную систему, соотнесенную с понятием гармонии.

Древнее общество в ритуале не только «созерцало» свои способности как бы в их «чистом» виде. Не только приводило их в соответствие с реальной действительностью, но и оценивало их. Только при таких условиях ритуально-обрядовая практика могла выступать «стимулом» творчества и свободы в реальной жизни¹⁷. Ритуально-обрядовая система, оценивающая материально-практическую деятельность, выступала как специфический критерий творчества, который регулировал и гармонизировал отношения между обществом и природой, ибо «гармония между ними существовала только в идеале и пределе и постоянно исчезала в реальности, осуществляясь через непрерывные нарушения – акты творчества»¹⁸. Поэтому одной из важных, если не главных, целей ритуала являлось приведение к гармонии реального бытия и того социального организма, чья деятельность одновременно и нарушает, и восстанавливает природное равновесие. Таким действующим субъектом ритуала мог быть как отдельно взятый индивид, так и весь коллектив, «ибо творцами выступают не только отдельные люди, но и страны, наро-

ды в целом»¹⁹. Таким образом, ритуально-обрядовая деятельность на стадии раннеродовых отношений была направлена на преодоление конфликта первобытного коллектива с природой. Этот конфликт предопределил «характер первобытного мирозерцания или, иными словами, эмоциональную оценку человеком его взаимодействия с внешним миром, а именно, творческое, оправданное магией непризнание человеком своего практического бессилия, утверждение своей способности господствовать (в узких рамках, разумеется, своей жизнедеятельности), над природой»²⁰. Здесь необходимо уточнить характер взаимосвязи материально-производственной и идеально-оценочной деятельности первобытного коллектива. Вероятно, уже в самый древний период между ними учреждаются прямые и обратные связи, которые, не исключено, воспринимались прямолинейно и однозначно, без заметных различий: ритуальная деятельность, осознаваемая как прямое продолжение реальных производственных отношений, как бы оправдывала последние. Но такое положение окончательно утвердится позднее, когда обратные связи разовьются настолько, насколько позволят пересмотреть взаимоотношения между ритуально-обрядовой и материально-трудовой практикой. И тогда ритуально-обрядовая практика становится детерминированной программой материально-трудовой деятельности.

На стадии раннеродовой общины ритуал не был кодифицированной и жестко регламентированной системой. Он оперировал весьма общими представлениями о действительности. Настолько же общими, насколько недифференцированными были общественная практика и синкретическое сознание. Эти исходные фундаментальные представления облекались, по видимому, в предельно обобщенные и, не исключено, «импровизационные» ритуальные формы, воспроизводящие самые основные моменты трудового процесса. Актуализируя некий потенциальный сущностный момент, первобытный коллектив с помощью ритуала выделял его из совокупности однотипных явлений и, по мере того как отпадала в нем надобность, возвращал в исходное состояние. Отголоски таких отношений известны в этнографии сибирских народов, длительно сохраняющих родовые организации и присваивающее хозяйство²¹. Так было, например, у эвенков в широко распространенном дошаманском празднике

весеннего оживления природы, основное содержание которого сводилось к ритуальной «погоне» всего коллектива, участников ритуала, за божественным порозом – оленем или лосем – для его убийства²². Показательно, что при этом отсутствовали специальные жертвенные животные, чье появление свидетельствует о более позднем варианте подобных церемоний. Пережитки таких ритуалов сохранились в быту тех народов, у которых охота занимала заметное место и в более позднее время.

Примечательная особенность таких ритуалов состоит в том, что в них отсутствовал специфический реквизит и специальные исполнители, а также не было специальных «священных» мест и даже зрителей, так как они либо вовсе отсутствовали, либо выступали непосредственными исполнителями ритуалов. У некоторых народов, например, у орочей каждый взрослый, независимо от пола, мог выполнять шаманские обязанности²³. Аналогичные обряды северных и южных народов, несмотря на ныне существенные различия в укладе, свидетельствуют о некогда повсеместном распространении. Вероятно, подобные ритуалы сформировались еще на стадии архаического, так называемого кинетического мышления, в основу которого легли сугубо жестовые ситуации и такие же сугубо жестовые манипуляции с определенными предметами²⁴.

В упомянутых ритуалах, скорее всего, использовались обыденные предметы, не имеющие художественного и, тем более, сакрального статуса. Например, в импровизированных ритуалах пеших охотников и рыболовов преобладали орудия труда и несложный скраб. Позже наряду с реальными предметами стали использоваться разные изображения. Так, у хантов и манси в ритуале жертвенного убийства медведя к туше последнего ставились объемные или силуэтные фигурки преподнесенных ему зверей²⁵. Иньвенские коми-пермяки еще в XIX веке сохраняли как пережиток изготовление на некоторые религиозные праздники фигурок животных из хлеба, что явно связано с южным, пришедшим еще в древности, этническим субстратом²⁶. С помощью такого «инвентаря» изъяснялись и непосредственно наглядно фиксировались жестовые ситуации. При этом сами предметы служили тем «строительным» материалом, без которого жестовая ситуация не могла обрести связного смысла и вообще не могла состояться. Таковым инвентарем могли быть фи-

гурки убитых птиц, некогда накладываемые на одежды погребенных покойников²⁷.

Используемые в ритуале утилитарно-бытовые предметы, попадая в специфические обрядовые комплексы, сохраняли свое изначальное назначение, но при этом наделялись семантикой, как бы отрицающей их бытовую функцию. Так, например, орудие охотника превращалось в орудие деторождения²⁸, становилось знаком сексуального обладания²⁹, то есть переосмысливалась в контексте идей о ритуальном обновлении мира и возвращении его в изначальное состояние. В том же аспекте следует понимать ритуальное умерщвление животных, а также имитацию совокупления охотника с мертвым зверем³⁰, означающую брачное примирение с побежденной «звериной женщиной» и ее ритуальное воскрешение³¹, то есть переход в новую ипостась, минуя смерть³². Это напоминает мотивы космической охоты – центральные в весеннем празднике оживления природы у эвенков³³, или ритуальное оплодотворение земли мужчинами при помощи орудий труда в античной Греции³⁴. Исследователь А. Леруа-Гуран считает изображения фаллоса и метательного оружия эквивалентными знаками³⁵. Тем самым утилитарно-бытовые предметы, становясь ритуальными, получали функциональную и содержательную многозначность. Посредством этих предметов, наделенных сверхъестественными качествами, можно было извлечь из небытия то, что находилось за пределами эмпирического опыта и за пределами родового мира. Вполне возможно, что все ритуалы, так или иначе связанные с производственными циклами, преследовали одну цель: спровоцировать развитие мира в «благовременье» или, что одно и то же, в благополучие.

Всеобъемлющей идеей ритуально-обрядовой деятельности той поры была идея вселенского обновления и умножения, раскрываемая на ранних этапах воспроизведением производительных процессов. Впоследствии эта идея растворилась в усложнившихся мировоззренческих системах, сквозь которые, какими бы закодированными и сложными они ни были, просвечивают изначальные архетипические воззрения и наглядно реализующие эти воззрения ритуально-жестовые ситуации, а также фиксирующие их предметно-пространственные комплексы; начальной и преобладающей при этом была визуальная система.

Именно такой тип обряда, как развернутого во времени действия, исчерпывающегося созданием экспозиционной системы-выкладки, отмечен, например, у кольских лопарей, которые, в первый день охотничьего сезона, добыв, по их мнению, особенного оленя, тут же отгораживали еловыми ветками круглую площадку, где устраивали ложе для убитого зверя, разводили костер и осуществляли в этом сакральном мирке ритуал³⁶. Вероятно, к тому же типу относятся, правда, более долговечные, каменные лабиринты Большеземельской тундры³⁷. Упомянутые ритуалы раннеродового периода были в полном смысле жестовыми ситуациями, сопровождающимися манипуляциями с орудиями труда и другими предметами. В вопросе о приоритете наглядно-действенных, суть обрядово-жестовых ситуаций, над сюжетно-изобразительными и даже пространственными, предметно-экспозиционными, мы придерживаемся исторических фактов, указывающих на вторичность произведений изобразительного творчества, возникших в сугубо обрядовой сфере.

Не исключено, что в ту эпоху ритуально-жестовые ситуации осуществлялись без словесного сопровождения. Иногда, может быть, только в коллективные церемонии первобытных охотников входили незначительные словесные тексты, подобные тем, которые звучали в эвенкийском обряде «заклинания духов». Сама жестовая ситуация этого обряда состояла из подобию танца, сопровождаемого односложными выкриками «гоп, гоп, гоп»³⁸. В таком случае набор предметов-символов или знаков получал определенную формальную «пространственную» и содержательную «смысловую» связность только в процессе самого действия, учреждающего их расположение и порядок в соответствии с некоторой структурой, а именно, с манифестируемой обрядово-жестовой ситуацией. Также не исключено, что в ходе манипуляций с утилитарно-бытовыми предметами, которые сами по себе могут рассматриваться как вполне состоявшиеся и самостоятельные разновидности жестовых ситуаций, ибо сам процесс изготовления предметов имел обрядовую окраску, создавались ритуальные пространственно-предметные комплексы, фиксирующие структуру самих обрядово-жестовых ситуаций. К сожалению, упомянутые этнографические примеры умалчивают о структурной организации самих жестовых ситуа-

ций. Исследователи не задерживаются на «мелочах», по которым можно представить последовательность расположения и взаимосвязь элементов таких предметно-пространственных комплексов, по которым, хотя бы в общих чертах, можно было реконструировать мировоззренческую систему. Поэтому приходится довольствоваться тем, что нередко случайно отметили информаторы и исследователи, непосредственно наблюдавшие подобные, конечно, поздние обрядово-жестовые ситуации. Сложность положения усугубляется тем, что мы не располагаем предметно-пространственными комплексами, которые могли бы заполнить нынешние лакуны. К сожалению, мы мало знаем о самих жестовых ситуациях, представления о которых можно составить лишь по рудиментарным осколкам, сохранившимся, но не всегда объяснимым, в этнографии современных народов. В наиболее древний период это могли быть кратковременные экспозиции, создаваемые из недолговечных материалов и обиходных вещей. Предметы, составлявшие подобные экспозиции, получали сакральный статус только на время священнодействия и теряли его сразу же по завершении ритуала. Поэтому сакральный смысл предметов был доступен лишь посвященным, как правило, самим исполнителям. Наряду с орудиями труда и другими предметами, составляющими охотничье снаряжение, могли использоваться и «результаты» трудовой деятельности, в частности, туши убитых зверей. Подобным образом «разрешалась» предметно-пространственная структура охотничьего обряда, центральным «объектом» которого была не столько добыча, сколько сами устроители ритуала. Эта структура уничтожалась, как только поедался «священный» зверь и уходили исполнители, унося с собой предметы, служившие ритуальным реквизитом. Распад структуры завершалось время: оградки истлевали, от капища не оставалось и следа³⁹. Такие же действия наблюдались, к примеру, в медвежьих праздниках зауральских и сибирских народов⁴⁰. Подобные сочетания, надо полагать, не воспроизводили какой-то конкретный сюжет. Они, скорее всего, указывали на соотношения объектов в реальной действительности, но уже по внутренне содержательным связям.

Содержание ритуально-жестовых ситуаций ранней поры определяло наглядно совершаемое действие, выступающее в качестве главного способа аппроксимации, структурированной

«картины мира», еще не отчуждаемой от быта и осознаваемой в процессе трудовой практики. Это, скорее всего, еще не «образ мира», а лишь некая сумма взаимосвязанных идей, раскрываемых в информативно-коммуникативном и, что не менее важно, в структурно упорядоченном акте, вовлеченным в который оказывался сам человек и окружающая его природная среда – однозначные компоненты того, что являло зачаточную «картину мира». Обрядовые операции, описываемые авторами, в которых «чтили» действия, а не конкретное действующее лицо⁴¹. К разряду таких обрядово-жестовых ситуаций относятся ритуальные шествия по кругу в заданном направлении, в большинстве случаев «посолонь». Они имели четко структурированный характер и зримо воспроизводили концентрически-кольцевую структуру. Ряд исследователей называет в качестве исходной круговую, или концентрически-кольцевую, структуру⁴², моментом возникновения которой является едва ли не время «зоологического» существования человека. «Зоологический» человек создавал некую круговую структуру из обычая обходить жилые стоянки, осматривая и предупреждая людей об опасных зверях. О ритуально-обрядовом значении кольцевой структуры свидетельствуют украшения неолитических сосудов изображениями как бы шествующих посолонь антропоморфных и зооморфных существ⁴³. Весьма непросто установить историческую эпоху, исходную в формировании концентрически-кольцевой (мироощущенческой) системы, уже довольно развитой в период раннеродового матриархата. Концентрически-кольцевую, а точнее, производную от нее и доминирующую центрически-кольцевую структуру демонстрируют предметно-пространственные комплексы, сложившиеся еще в ананьинскую эпоху. К ним относятся небольшие жертвенные места на территории ананьинских городищ и уже упоминавшегося Гляденовского костыща⁴⁴. О сложении центрически-кольцевой структуры можно судить по нескольким ананьинским могильникам. Таковы, например, захоронения черепов под концентрическими каменными выкладками⁴⁵ или погребения под каменной выкладкой в виде правильного круга, в центре которого находилась также выложенная из камня ладья⁴⁶. Исследователь Ананьинской культуры А. В. Збруева считает могилы под каменными выкладками захоронениями особо выдающихся лиц, может быть, племенных вождей⁴⁷, осуществлявших, как

известно из этнографии, жреческие функции, а, тем самым, устанавливающих связь с космосом⁴⁸. Вероятным изобразительным аналогом подобных комплексов можно считать бронзовую бляху из окрестностей с. Вильгорт, изображающую антропоморфную личину в обрамлении из концентрических колец⁴⁹. Концентрически-кольцевая, явно мировоззренческая структура опосредовала систему обрядово-жестовых ситуаций, а последние, в свою очередь, параметры экспозиционных предметно-пространственных комплексов и сюжетно-изобразительных средств. Концентрически-кольцевую, явно архетипическую структуру выявляют почти все репродуцирующие обряды, соотношенные с идеей плодородия и обновления. Их можно встретить в обрядовых церемониях и практике если не всех, то многих народов⁵⁰. Подобные примеры можно умножить. Правда, жестовые ситуации, непосредственно манифестирующие эту идею, подчас не осознаются самими исполнителями. А если и осмысливаются, то непременно в мировоззренческом плане. Таковы, например, действия шамана, очерчивающего круг или совершающего шествие по окружности перед началом камлания, что означает созидание континуума для предстоящих церемоний⁵¹. Обычно ритуальные шествия по кругу, совершаемые в архаических и, как правило, коллективных обрядах, имели ярко выраженную эротическую символику⁵², что оттеняет их связи с идеями плодородия, трансформируемыми и включаемыми позднее в сложные мировоззренческие комплексы. Так, в японской мифологии, повествующей о сотворении мира, выделен момент шествия супружеской пары вокруг мирового столпа. При этом движение по часовой стрелке дает положительный результат, тогда как противоположное не способствует достижению цели⁵³.

По нашему мнению, именно наглядно-действенные жестовые ситуации, а точнее, их структурные характеристики легли в основу предметно-пространственных комплексов, от которых до нас дошли незначительные остатки. К ним, очевидно, следует отнести концентрические выкладки-«лабиринты» Беломорья и Большеземельской тундры, представляющие, быть может, шествия культурных героев, творящих мироздание⁵⁴. В целом же мы располагаем сведениями о предметно-пространственных комплексах, включающих изобразительные

мотивы, и о сюжетно-изобразительных системах более позднего периода – времени распада раннеродовой и становления зрелой материнской общины. Подобных предметно-пространственных комплексов было неизмеримо больше, так как каждый из них мог возникнуть в соответствии с общественными воззрениями в любом месте и в любое время: он выделялся из будничного бытия какими-то признаками и приметам, известными только самим устроителям. Но, повторяем, подобные комплексы так или иначе могли создаваться только в ходе «жестовых» манипуляций, которыми и только ими могли исчерпываться обрядовые действия. Такие комплексы фиксировали итоги обрядового действия или, точнее говоря, реализованную в момент его завершения мировоззренческую пространственно-временную структуру. Многие из них устраивались из недолговечных материалов и не дошли до нас. К недолговечным предметно-пространственным комплексам мы отнесли ритуальные площадки кольских лопадей, выполняемые из подручных материалов. На них осуществлялись манипуляции с утилитарно-бытовыми предметами и тушами добытых зверей⁵⁵. Нередко, создание подобных комплексов ограничивалось сугубо жестовыми манипуляциями с различными предметами. Собственно говоря, иногда только одними манипуляциями и могли исчерпываться обрядовые действия.

Такие, сугубо жестовые, предметно не фиксируемые манипуляции теряли свою наглядность и осязаемость сразу же по окончании ритуала. К числу комплексов, подобных названным, следует отнести так называемые «чины», состоящие из разных, часто не художественных предметов, что отнюдь не исключает присутствия в них сугубо изобразительных мотивов. Речь идет о таких предметно-пространственных комплексах, как ритуальные одеяния с убранством, включающим ожерелья, пояса и прочие предметы. К сожалению, о ритуальных одеждах, также как и о предметно-пространственных комплексах, мы имеем далеко не полные представления. К тому же масса сугубо изобразительных предметов не сохранилась из-за недолговечности, частично из-за специфического отношения к ним самих создателей: сугубо ритуальные вещи, используемые в наглядно-действенных «жестовых» ситуациях, либо уничтожались по завершении обряда, либо навсегда удалялись из ритуального обихода. Так еще в недавние времена поступали ханты и манси, сваливавшие ритуальные

изображения в места, называемые ими «городом слепых богов»⁵⁶. Но, скорее всего, на стадии раннеродовых отношений наиболее распространенными, если не единственными, были ритуальные наглядно-действенные, по сути, жестовые ситуации, а также их разновидность – предметно-пространственные комплексы. Структуру тех и других детерминировала мировоззренческая система, а точнее, пространственно-временные параметры любой, не только традиционной, культуры⁵⁷.

На вопрос, что представляла собой «картина мира» авторов рассматриваемых изделий, трудно, а подчас и невозможно ответить, не прибегая к гипотезам. Однако только так можно приблизиться к истине. Выше, среди главных характеристик мировоззренческой системы, мы называли пространственные и временные категории. Исследователи традиционных и реликтовых культур относят их к универсальным категориям, ибо на их основе формируются поздние социальные, религиозные, философские, политические и, разумеется, изобразительно-художественные системы⁵⁸. Нам представляется, что определенными факторами в сложении концентрически-кольцевой структуры оказались представления о времени, наложившие отпечаток и на восприятие реального пространства, концептуально осваиваемого культурой.

Наиболее существенной в этих представлениях стала идея о некоторой первопричине и первооснове всего, а также о циклах ее непосредственных перевоплощений. Идея о «взаимной превращаемости всего и во все, о таинственной сверхъестественной связи между явлениями, например, присуща древней идеологии – тотемизму»⁵⁹. Тотемная символика оказала глубокое влияние на мировоззрение человечества; «от ее корней проросли многие разветвления социального, религиозного, мифологического, эпического и сказочного творчества»⁶⁰. Однако о тотемизме в его «классическом» воплощении едва ли может состояться обстоятельный разговор применительно к Ломоватовской культуре; ломоватовские племена переживали стадию распада родовых отношений и формирования новых общественных институтов⁶¹. На этом основании о первопричине можно говорить, как о более общем и нейтральном понятии. Происхождение всего сущего – общественных групп с одной стороны, животных и растений, по названию которых и нарекались эти группы, с дру-

гой – осознавалось естественной дифференциацией первопричины, которую она могла альтернативно менять. Иными словами, в основе раннеродового мышления лежала идея единства всего сущего, соотносимого с понятием первоначала, которое осознавалось не в смысле исходного рода событий, а как некоторая изначально упорядоченная и завершенная целостность, первопричина всего. К этой целостности неприменимы определения «тогда», «теперь», «потом». Она была и будет всегда. Реализуя себя в действительности, она, тем самым, порождает течение времени. Цикл превращений этой целостности совершается с неумолимой последовательностью, так что время превращений неизбежно смыкается, обращается в вечность, а бесконечная обязательность метаморфоз – в замкнутый круг. При этом само собой возникают отличия между реальными и нереальными (умозрительными) явлениями, разделение времени на прошлое и будущее. Если эти категории времени и воспринимаются, то они могут меняться местами, не меняя при этом существа всего цикла, постоянными и главными в котором остаются не индивидуальные характеристики явлений, а упорядоченная и целостная первопричина, сам акт бесконечных ее перевоплощений. Акт этот осознавался как событие, проходящее две фазы развития – фазу воплощения первопричины в реальное явление и фазу возвращения в исходное состояние. Так, прошлое и будущее сливаются в одну точку, отмечающую начало и конец цикла. Эта точка, пожалуй, является наиболее уникальной и сущностной в бесконечной цепи циклических перевоплощений.

Реализация первопричины и явлений реальной действительности – закономерный и необходимый процесс. Тем не менее, в раннеродовом коллективе господствовал случай; в перевоплощении первопричины присутствовала неопределенность, так как имелось несколько возможностей ее пространственной и временной конкретизации. Поскольку выбор конкретной возможности имманентен, постольку в первобытном коллективе возникает потребность «информировать» первопричину о желаемом результате, для чего разрабатывается система определенных действий, представляющих собой разного рода жестовые ситуации, то есть складывается ритуал как достаточно автономная разновидность общественной деятельности. Вместе с тем существовала и другая причина для возникновения такой дея-

тельности; она возникала из особенностей трудовой практики первобытного общества. Рыболовы и охотники упражняли свою память знанием всевозможных событий и ситуаций, запоминая их еще при встрече со зверем. Напряжение памяти создавало предпосылку «остановить» бег времени. При этом механизм воспоминания не столько реконструировал прошлое, сколько конструировал его в соответствии с результатами, столь необходимыми обществу, что рождало иллюзию о своей власти над временем, так как все, что ушло в небытие или лежит по другую сторону реальности, становилось как бы подвластным человеку, его сознанию. На пересечении этих начал возникал ритуал, как особая, довольно автономная разновидность творческой деятельности. Мы используем термин «ритуал» в узком смысле этого слова для того, чтобы обозначить различия между такого рода церемониями ранней и более поздней поры, когда последние складываются в устойчивую обрядовую систему.

Как нам представляется, исполнители ритуалов оперировали реальными пространством и временем. Специфически интерпретируя их, они создавали особую сакральную пространственно-временную ситуацию. Неотчуждаемое и неотделяемое от реальной среды, ритуализованное пространство отличалось от нее только тем, что функционировало в сакральное время и, тем самым, становилось сакральным. В свою очередь то же самое происходило с реальным временем, получающим сакральную ипостась, будучи заключенным в ритуализованное пространство. По существу, реальные «хронотопы» проецировались с помощью ритуала в некий пространственно-временной континуум, в так называемый «мир предков» и время «первотворения». Реальное пространство, воспринимаемое как обиталище первопричины, наделялось особыми характеристиками, иными, нежели параметры реальной среды. Время в нем теряло привычное течение и получало статус вечности. Не разделяемое на прошлое, настоящее и будущее, оно сосредотачивалось в одной кульминационной точке, означающей качественный прыжок, переход из одного условия бытия в другое. Недифференцированный поток реального времени получал, таким образом, специфическую ипостась в ритуале, причем сам ритуал выявлял точку настоящего времени, отграничивающую разнокачественные величины: время развивается от этой точки в двух направ-

лениях – в стороны, соотносимые с «прежде» и «потом». Так ритуал, обращенный в прошлое, имел цель приостановить разрушительное действие времени. Направленный в будущее, он «стремился» спровоцировать его развитие так, чтобы, минуя случайность, реализовать единственную возможность, обеспечивающую разрастание прежней целостности в «благовременье». Этим вероятно, обусловлено разделение годового цикла на две части, так что астрономический год становился равным двум своим половинам. Последнее показательно, например, для обских угров и для многих северных народов⁶². Специфическая особенность ритуала в том, что он не следит за становлением времени, не терпит его постепенного накопления. Ритуал торопит события, подталкивает становление всего нового, которое оказывается, в конце концов, все тем же прошлым – возвращенной первопричиной.

Если вдуматься в суть таких трансформаций, выясняется, что между прошлым и будущим нет и не было различий. Все, что можно сказать о прошлом, в равной степени относится к будущему. Прошлое и будущее совокупно и до некоторой степени равнозначно существуют в ритуале, так как соотносятся только с вечностью. И хотя ритуальное время – время мгновения, скачка и самой вечности – воплощается в точку, оно все же знает движение. Ритуал отмечает переход времени из одного состояния в другое и, следовательно, связан с фазами предыдущей и последующей точки-мгновения. Связь между этими фазами выражается в представлении о текущем времени. Но если в объективной реальности время движется мгновенно от прошлого к будущему с одним векторным направлением, то в ритуале оно разворачивается по кривой, близкой к окружности, замкнутой в кульминационной точке. Последняя является началом и концом этой кривой. Прошлое и будущее здесь сливаются с вечностью, получающей статус настоящего времени. И тогда время движения «вжимается» в кульминационную точку, подавляющую и снимающую все звенья его становления. Сплошное, безостановочно текущее, оно обретает неподвижность покоя, подобно тому, как сплошным кругом воспринимаются спицы вращающегося колеса. В циклической пространственно-временной системе все возникает и все исчезает с неумолимой повторяемостью, так как множество «одинаковостей» неизбежно сливаются воедино.

Комплексу подобных представлений о времени соответствует форма круга, распространенная в творчестве многих народов, а также в металлопластике Прикамья. Она же, форма круга, манифестируется ритуальными шествиями в строго заданном направлении.

Не менее, если не более специфическими по сравнению с концепцией времени оказались пространственные представления, в основе которых также лежала идея окружности. Если о концепции времени первобытного сообщества можно судить, опосредованно, по аналогиям реликтовых и традиционных культур, то о пространственных представлениях создателей металлопластики в достаточной мере информируют предметно-пространственные и сюжетно-образительные комплексы. В основу архаических представлений об универсуме легла та же идея окружности; по-видимому, пространственную центрически-кольцевую структуру во многом предопределила циклическая концепция времени. Это тем более вероятно, что пространство и время в древности представлялись не только взаимосвязанными, но и взаимозаменяемыми категориями, вследствие чего время выражалось через пространство, а пространство измерялось временем. Отмечая такое подобие, исследователи ввели специфическое понятие «хронотоп», характеризующее слитность пространственных и временных категорий⁶³. Пожалуй, немалым стимулом в формировании пространственных представлений родового коллектива стало осознание своей отчужденности от природной среды. Вероятно, в этой связи возникает мысль о дискретном природном континууме, состоящем из двух взаимодействующих частей: одну из них, «свою», составляла территория рода, другую, «чужую», – все остальное, что окружало «гнездо». Следует согласиться с мнением, что «человек с момента своего самосознания, то есть выделения его из природы, стремится установить границы и как бы осознать себя внутри некоторого замкнутого пространства. При этом «очеловечивание» пространства-времени можно понимать не только как приспособленность к ним, но и как осмысление, интерпретацию, надделение их знаковыми (символическими) свойствами»⁶⁴. Такое «очеловечивание» пространства и времени можно понять не только как стремление приспособиться к ним, но и как осмысление, интерпретацию и надделение их знаково-символическими

параметрами. Нас в данном случае интересует не столько вопрос о происхождении, сколько проблема формирования пространственных воззрений, а вместе с ними – проблема модификации концентрически-кольцевой, уже неоднократно упоминаемой структуры в различные культурно-исторические эпохи.

В основу пространственных концепций раннеродовых коллективов вошли представления о реальном пространстве, ассоциируемом с понятием о роде, рождении, рождающем месте, матери рода, родовой территории⁶⁵. Истоки таких воззрений, по мнению исследователей, уходят в глубокую древность, к периоду господства материнского рода, с присущим ему взглядом на природу как на единое и неразделимое целое. Подтверждение тому – примеры из мифологии народов коми, у которых в эпоху матриархата не было деления мира на доброе и злое начала; все, что существует в природе – доброе и злое – представлялось как священное порождение Великой Матери⁶⁶. Некоторые этнографы считают, что одной из Великих Матерей была сама земля, то есть пространство, населенное и хозяйственно осваиваемое родовым коллективом. Сказанное подтверждают языки удмуртов и коми, в которых слово «мать» – инь связывается с понятием «места» – ин⁶⁷. Такая же взаимосвязь отмечена у других народов⁶⁸. Так эвенки, например, называли землю женщиной (мать-земля) и тем же термином именовали тайгу, горы, реки и даже места становищ⁶⁹. Согласно представлениям народов, в общественном укладе которых длительно сохранялись пережитки матриархата и тотемических «генеалогий», пространство, единое для населяющих его существ, располагалось в горизонтальной плоскости, было двумерным и не выходило за пределы ближайшего природного окружения, в котором на первом месте была территория, хозяйственно осваиваемая родовым коллективом. Судить об этом можно по рудиментам древнейших воззрений народов Севера, по которым заметно, что пространство, осваиваемое родовым коллективом, интерпретировалось в концептуальном плане. Таковы, в частности, легенды о духах леса и воды, посылающих людям оленей и рыб⁷⁰, а не о хозяевах верхнего мира, как это станет позднее. К ним можно отнести рассказы кумандинцев о «хозяевах тайги», выполняющих те же самые функции⁷¹, хотя вера в хозяев скорее свидетельствует о следующем этапе развития пространственных представлений. Сюда же

относятся взгляды эвенков и энцев на мир мертвых, находящийся на реке⁷² или в лесу⁷³. О том же упоминают эвенкийские мифы о нижнем мире, владетель которого «харги» – дикий олень, одновременно именуется хозяином леса, из чего можно заключить, что нижний мир некогда лежал в одной плоскости с миром живых людей в пределах двухмерного концептуального пространства⁷⁴. Отголоски тех же воззрений прослеживаются во взглядах на обитателей мира мертвых, как на существа двоякой природы, альтернативно пребывающие то в человеческом, то в зверином облике⁷⁵. Представление о множестве миров вселенной было результатом последующего развития и соответствующей переработки исходных архаических воззрений и складывающейся на их основе «картине мира».

Концепция многоярусной Вселенной явилась следствием дальнейшего развития и усложнения изначальной, исходной концепции мироздания⁷⁶. Исследователи древних культур на основании фольклорных и этнографических данных констатируют наличие в древней мировоззренческой системе расположенного горизонтально двухмерного пространства. Вместе с тем они отмечают, что это, в сущности, единое пространство было разделено на части, имело ритуально обозначенный центр и, несомненно, являлось структурно упорядоченной системой, главенствующей характеристикой которой была граница между ее частями. Центральную часть такого пространства на самом раннем этапе занимала территория рода, окруженная зоной, населенной животными. Единство той и другой частей обеспечивалось родством и брачными отношениями населяющих их существ. Но вместе с тем обе зоны мыслились качественно разнородными. Между ними пролегла граница, пересекая которую люди и звери изменяли свою ипостась. О том, как выглядела эта граница между качественно разнородными зонами, можно судить по шаманским манипуляциям, суть обрядово-жестовым ситуациям, с реальным пространством. Так, в обязанности шамана у энцев, сохранивших многие элементы дошаманских культов, вменялась организация священных мест, которые становились своеобразными центрами предметно-пространственных комплексов, наглядно фиксирующих, пусть и на весьма непродолжительный срок, структуру совершаемых возле священных мест жестовых отправлений. Причины для выделения священных мест были

самые разные: необычность ландшафта, сверхъестественные природные явления и прочее⁷⁷. В архаический период господства раннеродовых матриархальных отношений, таких мест в пределах родовой территории могло быть значительное множество⁷⁸. В космогонических мифах удмуртов и коми содержатся сведения о том, что «рождающее место» и «Великая Прародительница», ставшая впоследствии божеством земли, располагались внутри холмов, возвышающихся над родовой территорией⁷⁹. Очевидно, значительно раньше, еще до того, как этим стали заниматься шаманы, организация священных мест была прерогативой самих охотников, освещавших эту организацию посредством вышеназванных ритуалов. Одним из основных, если не доминирующим моментом подобных манипуляций, было воздвижение незримой изгороди, замыкающей все, что находилось на родовой земле. Элементы древней пространственно-планировочной схемы, в основе которой находится центрически-кольцевая структура, прослеживаются, например, и во внешней ориентации коми-пермяцких изб. Расположенные вдоль горизонтальной оси «запад-восток», они имели отчетливо выявленное центральное ядро – сени, вход в которые вел с юга. С востока и с запада от сеней соответственно находились жилые и хозяйственные помещения. Пространственное решение коми-пермяцких изб в целом напоминает планировку древних капищ и священных роц⁸⁰. Исходной в формировании пространственных представлений, скорее всего, была окружность: она повлияла на семантику более поздних систем⁸¹. Уже в древнейшей «картине мира» складываются предпосылки для формирования из концентрически-кольцевой центрически-кольцевой структуры, что находит свое выражение в представлениях первобытности о священных ритуально отмеченных центрах. В древности такие центры, или, как их называли, «священные места», нередко отмечались какими-либо предметами, а позднее на них стали устанавливаться идолов, выполненных из дерева, глины и камня. При этом вещи, выполненные из дерева, возобновлялись через определенные промежутки времени, что говорит об их вероятной принадлежности конкретным ритуалам. Одной из таких святынь у энцев Ямала, например, могла быть пространственная «модель», соответствующая исповедуемой структуре, – женская поясная пряжка⁸². О древнейших способах «маркировки» таких

мест с помощью утилитарно-бытовых предметов сообщают этнографические источники. По мнению исследователей мифологии северных народов, все поздние пространственные и временные системы и упорядочивающие их структуры возникли в результате трансформации исходных мировоззренческих концепций в эпоху разложения родовых отношений и формирования надродовых культур⁸³.

Следующий этап становления обрядово мировоззренческой системы, приходящийся на период позднеродовой матриархальной общины, характеризуется существенными изменениями в ритуальной практике. Наряду с утилитарно-обыденными предметами в ритуальной сфере начинают функционировать сугубо художественные произведения – изображения различных существ и орнаментальные знаки. По сравнению с предыдущим, этот новый этап представлен достаточно долговременными предметно-пространственными комплексами типа жертвенников и святилищ. Среди них встречаются как небольшие жертвенные места, найденные, например, на городищах Ананьинской культуры, так и грандиозные комплексы, к которым относятся ранние слои Гляденовского костыща⁸⁴. К более древнему, структурно неупорядоченному, но ритуально отмеченному комплексу можно отнести гору Елбач на реке Сылве, служившую «священной скалой» еще со времени Ананьинской культуры. В скалу стреляли из луков все, кто проплывал по реке⁸⁵. Аналогичный обычай до недавнего времени существовал у енисейских кетов, которые не имели специфических жертвенных мест. Их ритуалы отражают весьма древние представления⁸⁶. Введение в обрядовый обиход «художественных» предметов не обязательно и не всегда сопровождалось изъятием из него утилитарно-бытовых вещей. Но последние претерпевали основательную семантико-семиотическую интерпретацию. Внешне ничем не отличимые от обыденных, они изготавливались и использовались теперь только в ритуально-обрядовых целях и входили в состав сугубо обрядового инвентаря.

В обрядовый инвентарь входили далеко не все бытовые предметы. Так, на Гляденовском костыще среди обрядовых вещей нет настоящих топоров, наконечников дротиков, а имеются лишь их миниатюрные копии. Из женских украшений встречены только бусы и круглые бляхи. При этом подбор бус был вполне

определенный; здесь не найдено многих типов, которые встречаются в могильниках⁸⁷. Они, тем самым, наделялись внутренним смыслом, продиктованным их местом и ролью в обрядовой церемонии. Таковы, например, ритуальные весла у эскимосов, изготовленные в размер настоящих, но никогда не используемые в быту⁸⁸. Утилитарно-бытовые и художественные предметы, составлявшие обрядовый реквизит, изготавливаемые специально для обрядовых церемоний, либо сразу уничтожались по завершению последних (см. «город слепых богов»), либо оставались на месте священнодействия и никогда больше не использовались в обрядовых целях. Так поступали гляденовцы, тщательно маскирующие свои обрядовые вещи в предметно-пространственных комплексах капища⁸⁹. Известны, но явно поздние, случаи, когда предметы, уже однажды использованные в ритуале, сохранялись в дальнейшем в качестве священных реликвий⁹⁰. Иными словами, вещи, оставляемые на месте священнодействия, как бы подвергались если не физическому, то функциональному уничтожению. Здесь мы сталкиваемся с весьма серьезной проблемой, едва ли не основной в наших суждениях. С одной стороны, предметно-пространственные, суть ритуально-обрядовые комплексы-экспозиции, состоящие из утилитарно-бытовых и художественно-изобразительных изделий, манифестировали структурные особенности обрядово-жестовых ситуаций. С другой – процедуру их создания, заключающуюся в серии последовательных манипуляций с указанными предметами с целью имитации материально-трудовой практики. Эти процедуры являлись разновидностью наглядно-действенных жестовых ситуаций. Убедительное свидетельство тому – «театрализованные представления» берингоморских эскимосов, воссоздающих в своих обрядах основные моменты промысловой охоты. Подобные церемонии, помимо людей, «разыгрывали» антропоморфные и зооморфные фигурки, приводимые в действие исполнителями обрядов⁹¹. Итогом подобных действий, использующих сакральные ритуально-обрядовые предметы, являлись предметно-пространственные комплексы с достаточно жестко фиксированной структурой⁹². При этом, помимо ритуально-обрядовых реквизитов, чаще всего утилитарно-бытовых изделий, с помощью которых «имитируются» реальные трудовые процессы, появляются изобразительные «дублиеры» реальных исполнителей и устроителей ритуалов;

изображаемые мотивы становились как бы самостоятельными исполнителями обрядово-жестовых ситуаций, субститутами объектов реальной среды. Вполне вероятно, что изначально были первобытные ритуалы, продиктованные самыми основными реалиями, в частности, сугубо сексуальные действия как антропоморфных, так и зооморфных существ. Об этом красноречиво свидетельствуют первобытные изображения животных, в которых самцы, следующие за самками, явно имитируют совокупление⁹³. Об этом же говорят церемонии, связанные с промысловой охотой, в которых акт совокупления исполняет охотник с первым добытым зверем. Из сказанного не следует, что изображения в полном смысле подменяли реальные существа: первобытный коллектив разбирался в различиях изображенных и изображаемых. По нашему мнению, замещались не сами реальные объекты, ибо не они составляли существо обрядовых действий; при помощи изображений реальных существ создавался «дублетный», но не менее реальный вариант обрядово-жестовой ситуации, «созидающей» непосредственно формально-содержательную (функционально-семантическую) структуру. Последняя была изоморфна мировоззренческой системе, а сами жестовые ситуации были своего рода повествованиями о «картине мира». Допустимо предположить, что изобразительные элементы не столько замещали реальных исполнителей обряда, сколько выявляли их истинную, но до времени «непроявленную», эвфемически скрытую сущность. Соответствуя сказанному, некоторые из авторов вносят поправку в интерпретацию изображений так называемых «колдунов» – существ, сочетающих признаки людей и животных, считая, что антропоморфные существа генетически связаны с ритуальным обряжением в зверя. При этом они придерживаются противоположного общепринятому мнения о последовательности возникновения представлений об антропозооморфной природе человека, с одной стороны, и «охотничьей маскировкой» и ритуальным обряжением, с другой. По их мнению, тотемические воззрения были не только религиозной, но и человеческой идеей становящегося существа, познавшего самого себя, прежде всего, через физическое тождество со зверем⁹⁴.

Иными словами, произведения изобразительного творчества, а также другие, нехудожественные предметы, выступавшие

в качестве ритуально-обрядового реквизита и представлявшие идеализованные аналогии реальных объектов, получали конкретный смысл, только будучи элементами реально совершаемых действий, или, как мы условились, обрядово-жестовых ситуаций. Возможно, поэтому в период господства наглядно-действенного обрядового способа реализации мировоззренческих структур для каждого отдельного акта готовился свой инвентарь, создание которого расценивалось также как ритуальное действие. Близость к заклинательной магии обнаруживает, например, процесс вышивания, функционально уподобленный обрядовому акту⁹⁵. То же самое сообщают исследователи фигуративного искусства⁹⁶. В силу соблюдения особых предписаний и правил, а также использования специального «священного» инструмента обрядовые предметы получали сакральный смысл еще в процессе их изготовления. Таковы священные ножи хантов и манси, предназначенные для заклания жертвенных животных и для резьбы по кости и дереву⁹⁷. Вероятно, в ту же эпоху в ритуально-обрядовой сфере формируются вербальные тексты, позднее подменяющие наглядно-действенные, суть жестовые, операции, что состоялось лишь тогда, когда между отдельными словесными текстами установились те же связи, что и между отдельными элементами предметно-пространственных обрядовых экспозиций. В этом случае, вслух произносимые вербальные тексты как бы подменяют визуальные, то есть сугубо обрядовые наглядно-действенные «жестовые» ситуации. Сошлемся хотя бы на обычай рассказывать сказки, загадывать и разгадывать загадки для привлечения зверя в период охотничьих промыслов или для укрощения стихий и устранения других неблагоприятных явлений в природной и социальной среде. Испытуемого, не отгадавшего загадки, в недалеком прошлом могли изгнать из общины и даже убить, так как его действия не способствовали достижению цели, то есть обязательно позитивному результату⁹⁸. Сказанное характеризует следующий этап развития мировоззренческой обрядовости. Тем не менее, вербальные тексты, разъясняющие и почти заменяющие наглядно-действенные жестовые операции, когда «слово-вещь» подменяет саму вещь, а словесные высказывания едва ли не уподобляются действию, появляются в данный период.

В рассматриваемый период возникает необходимость отделить словесный текст от «профанной» среды, введя для этого запреты на его «исполнение», то есть своеобразные эвфемизмы, а также создавая особые правила его построения с определенной, явно сакральной структурой. Эти правила распространились на ритуально-обрядовую действительность, обозначив, тем самым, сложение специфической обрядовой «грамматики», которую можно воспринимать как своеобразную основу предметно-пространственных и, главным образом, сюжетно-образительных комплексов. Отмеченные явления, присущие позднеродовому строю, обусловлены дифференциацией общественной практики и соответствующей обрядово-мировоззренческой системы. Из некогда синкретически единого целого вычленяются, как вполне самостоятельные явления, визуальный и вербальный (обрядовый и мифологический) тексты. При этом мифологический претендует стать мировоззренческой системой. Такое разделение, по-видимому, намечается между бытовой и обрядовой сферами. «Освобожденный от былых мировоззрительных предпосылок житейский обиход оседает в виде повседневности»⁹⁹. Как следствие такого разделения можно рассматривать факт появления специальных долговременных священных мест, где совершаются теперь уже универсальные и общественно значимые обряды. Однако, как это было в свое время замечено, отдельные произведения словесного творчества, в отличие от произведений изобразительного искусства, а также «простых» ритуальных предметов, не могли стать субститутом обряда ввиду его вещественной незакрепленности, так как «исполнение его при сохранении функции уже является повторением обряда, а с исчезновением этой функции теряется сам характер субституции»¹⁰⁰.

Надо заметить, такая субституция имела место даже на стадии обрядовой деятельности, еще не выделявшейся из быта. Особое значение она приобрела при размежевании словесных текстов и самих обрядовых действий. Иными словами, основным способом реализации «матричных» мировоззренческих структур по-прежнему оставалась наглядно-действенная обрядово-жестовая ситуация, представляющая структурно упорядоченную целостность. Вместе с тем, едва ли не самостоятельное значение обретают как тексты-действия сугубо вербальные

построения. На наш взгляд, одним из условий обрядовой субституции все-таки оставалось наглядное действие, в ходе которого «оживало» изображение. Тем самым, воссоздаваемая из обрядово-жестовой предметно-изобразительная ситуация обретала конкретный смысл. Со временем обрядовый инвентарь, главным образом произведения изобразительного творчества, получает постоянную сакральную ипостась. Превращаясь в своего рода ритуальные «формулы», этот инвентарь информирует об основных «постулатах» мировоззренческой системы, как бы постоянно возобновляемой в самом акте ее созерцания. Может быть, поэтому «бессловесный» язык народного творчества оказался более памятливым, чем язык повествовательного фольклора¹⁰¹. Однако, прежде чем это произошло, должна была оформиться некая константная, «матричная» мировоззренческая система, как бы опосредующая материально-производственную практику и ритуально-обрядовую деятельность. Судя по памятникам универсально-культовой металлопластики, такая кодифицированная и в некоторой степени канонизированная система складывается в ломоватовскую эпоху около VII–VIII веков. Произведения универсально-культовой металлопластики, являясь своеобразными «формулами», непосредственно и вполне наглядно воспроизводят такую «матричную», скорее всего, ригидную обрядово-мировоззренческую структуру. Последняя теперь фиксируется не только экспозиционными, но и сюжетно-композиционными средствами.

Своеобразными «формулами», воссоздающими «матричную», в данном случае концентрически-кольцевую структуру, являются отдельные произведения художественного творчества. Отметим, несколько забегаая вперед, весьма сложную «функцию» произведений сугубо изобразительного характера, которые можно рассматривать, с одной стороны, как аналоги обрядовых «жестовых» ситуаций, с другой, как подобие или «формулу» сугубо предметно-пространственных комплексов. Произведения художественного творчества представляют собой как бы миниатюрные подобию предметно-пространственных комплексов с нанесенными на них изобразительными и орнаментальными мотивами, наглядно демонстрирующими конкретные жестовые ситуации, смысл которых в достаточной полноте раскрывается опять-таки только в процессе специальных, как правило,

обрядовых манипуляций. В основном это предметы круглых форм, в основе которых лежит формально-содержательная структура, соотнесенная с жестовой ситуацией типа шествия «посолонь», которую они, оставаясь элементами предметно-пространственных (суть экспозиционных) комплексов, воспроизводят эту формально-содержательную структуру и сюжетно-композиционным способом. К разряду таких «формул» следует отнести керамику, входившую в обрядовый инвентарь и декорированную орнаментальными мотивами, смысл которых осознается при вращении предмета вокруг его оси. В тех же случаях, когда орнамент образует сплошной узор, его содержание становится доступным при соотнесении с горизонтальной проекцией, выявляющей связи орнаментальных мотивов с окружностью. Именно так объясняется «ленточный» орнамент, горизонтальная проекция которого представляет собой многолучевую солярную розетку¹⁰².

Средоточием всей художественной системы были произведения, закрепляющие в пространственно-пластической и изобразительной форме тот образ мира, органической частью которого считал себя языческий социум. Надо отметить, что подобные произведения появляются в стадиально более ранний период, и, таким образом, также являются исходными в формировании и становлении «архетипических» структур. Таковы, например, круглые ананьинские бляхи и пряслица с мотивами «сегнерова колеса», концентрическими кругами, изображающими животных, шествующих друг за другом «посолонь»¹⁰³. Интересны каменные пряслица, рассматриваемые их создателями и владельцами как достаточно самостоятельные «формулы». Н. Я. Марр, исследуя язык удмуртов, в главе о веретене дает примеры, которые приводят к выводу о том, что круглое пряслице осмысливалось как небо¹⁰⁴. Кроме того, круглый диск с отверстием в центре вообще олицетворял Вселенную¹⁰⁵. Что касается шествующих друг за другом зверей, то высказывается предположение, что они представляют самца и самку перед совокуплением¹⁰⁶, а сама сценка интерпретируется, тем самым, как изобразительная реплика магического умножения животных¹⁰⁷. Однако, в нашем случае древнейшая исходная тема получает иное истолкование, ибо звери не просто следуют один за другим, а совершают явно сакральное шествие вокруг центра, мар-

кированного соляным символом. В основе упоминаемых произведений лежит отчетливо выраженная центрически-кольцевая структура, производная от концентрически-кольцевой. Ананьинские бляхи и пряслица с орнаментальными или фигуративными мотивами имеют четко обозначенный центр, вокруг которого и совершается изображенное действие. Говоря об ананьинских пряслицах как о самостоятельных произведениях, мы упускаем из виду, что они были частью целого предмета – веретена, в сочетании с которым составляли своего рода предметно-пространственную систему с центрически-кольцевой структурой и набором необходимых и достаточных элементов, составляющих другие, изоморфные им, более обширные экспозиционные комплексы: центрального ядра, собственно веретена, интерпретируемого, в данном случае, в качестве вертикального вектора, периферийного по отношению к центру пространственной зоны, где располагаются изображенное действие и обрамление в виде гладкой или шнуровой полосы, которую, с известными оговорками, можно считать рамой¹⁰⁸.

Пока же основным способом наглядной реализации мировоззренческой структуры, как и прежде, оставались наглядно-действенные, суть жестовые ситуации, условно соотносимые с ритуальным актом. Особенно характерна одна и та же, очевидно, доминантная и структурообразующая концепция: жестовая ситуация, связанная с шествием «посолонь», отражаемая теперь сюжетно-композиционными средствами в произведениях изобразительного творчества.

Суть различий между ними – ритуальными и обрядовыми системами – в способах и формах манифестации мировоззренческой системы, а также в ее изобразительной фиксации. Ритуал представлял наиболее ранний вариант некодифицированных и, большей частью, импровизированных действий, наглядно реализующих мировоззренческую структуру, которая явилась, по-видимому, его единственной и постоянной величиной. Иными словами, здесь был важен конечный результат, манифестирующий саму структуру, а не приемы, способы, порядок действий, которыми он достигался. Поэтому архаический ритуал оперировал самыми общими представлениями о сущности явлений. Он не имел отчетливо сформулированной и, более того, кодифицированной поведенческой программы. Актуализируя, с

точки зрения первобытного коллектива, некий сущностный момент, ритуал выделял его из общности одинаково равных событий и, по мере того как отпадала в нем надобность, возвращал в исходное состояние. Так, на смену одному ритуалу следовал другой с такой же, как у предыдущего, не предписанной последовательностью действий. Постоянный лишь в стремлении превратить желаемое в действительное, достигнуть которое можно было, создав с помощью этих ритуальных действий формально-содержательную, действенную, не менее чем сам ритуал, магическую структуру.

Что касается обрядовой системы рассматриваемого этапа, то здесь наблюдается нечто иное. Отдельные, внешне между собой не связанные ритуальные действия сопрягаются в единое целое в определенной последовательности, предопределяющей их строгую очередность. Вместе с тем, создание подобной целостной системы, а также фиксация ее структуры, по-прежнему осуществляются посредством одноразового действия, по окончании которого эта система теряет свое значение. Потому-то такой вариант культовой деятельности, с одной стороны, сохраняющий связи с ранними не кодифицированными ритуальными актами, с другой, представляющий последовательную и уже структурно упорядоченную их цепь, мы, разумеется, условно называем ритуально-обрядовым актом, давая, тем самым, понять его промежуточное положение между ритуалами и жестко структурированными и кодифицированными обрядами.

Надо заметить, что ритуально-обрядовый вариант наглядно-действенной реализации (аппроксимации) мировоззренческих структур присущ, по-видимому, Гляденовской культуре с ее долговременными святилищами, но одноразовыми и жестко не фиксированными предметно-пространственными комплексами типа выкладок, и, таким образом, с единственным экспозиционным способом системной и структурной организации вещевого и изобразительного материала. Ритуально-обрядовый вариант культовых отправлений, как бы промежуточный между кодифицированной и не кодифицированной системами, имел одну и главную особенность, сближавшую его с более ранними ритуалами. Его формально-содержательная структура наглядно реализуется только в процессе «действия». Эта структура по-прежнему не имеет жесткой и постоянной

фиксации: предметно-пространственные комплексы являют собой недолговечные экспозиции столь же недолговечных и нередко подручных или утилитарно-бытовых предметов. Пример тому – культовые комплексы Большеземельской тундры и островов Карского моря, выкладки-экспозиции на жертвенниках типа Гляденовского костыща. Крайне скудный археологический материал при многочисленности самих мольбищ красноречиво свидетельствует об их существовании только в период ритуально-обрядового действия, после чего они теряют свой смысл, будучи не всегда уничтоженными по завершению последнего. Подробно описанные примеры из ритуальной практики современных народов выделяют одну существенную особенность ритуально-обрядового варианта священных церемоний. Эти церемонии, подобно архаическому ритуалу, актуализируют единовременный и сущностный момент, но, отличаясь от него, представляют собой многоступенчатый и протяженный во времени процесс, в котором важна и необходима последовательность отдельных звеньев, подготавливающих кульминацию действия для достижения цели, а вместе с ними последовательно развертывающих мировоззренческую структуру. Собственно, этот последовательно развертывающийся процесс становления и составлял едва ли не главную черту ритуально-обрядового варианта и опосредованного им наглядно-действенного, суть экспозиционного, способа структурной упорядоченности предметно-пространственных комплексов.

По нашему мнению, эту наглядно-действенную «жестовую» ситуацию воспроизводят произведения изобразительного и орнаментального творчества. Структуру этой наглядно действенной жестовой ситуации воссоздают предметно пространственные комплексы. Но в основе тех и других лежит несколько иная, а именно, центрически-кольцевая структура, генетически связанная с концентрически-кольцевой. Говоря о концентрически-кольцевой и, в частности, о центрически-кольцевой структурах, мы неизбежно затрагиваем проблему субститутов обряда, которыми были изобразительные, орнаментальные и другие предметы, функции которых отвечали требованиям обряда, а, следовательно, являлись наглядно действенными первопричинами создания самих предметно-пространственных структур. Наш взгляд, еще одним из условий подобной субституции оста-

валось, как и прежде, наглядное действие, в ходе которого «оживало» изображение, а тем самым – конкретная обрядово-жестовая ситуация, воссоздаваемая изобразительно орнаментальными и другими предметами, получала необходимую функцию и конкретную символику. Вместе с тем, следует отметить, что располагаемые в древних капищах орнаментально изобразительные предметы не просто дублировали (воспроизводили) жестовую ситуацию, в действительности осуществляемую людьми. Такого рода предметы и произведения представляли достаточно самостоятельный и жестко фиксированный вариант «жестовой» ситуации, замещающей, в случае надобности, реальные действия. Иными словами, сами предметы (произведения), а также изображаемые на них существа, выступают вполне самостоятельными субститутами реальных исполнителей и участников обрядовых церемоний, которые могли производиться и без словесного сопровождения. Однако подобная субституция приобретала смысл только в процессе создания наглядно-действенных жестовых ситуаций. Или предметно-пространственных комплексов, куда входили как составляющие своеобразные «формулы» в виде изобразительных и неизобразительных предметов. Так, например, ананьинские памятники – случайные находки на территории бывших городищ – могли быть компонентами предметно-пространственных экспозиционных комплексов. Подтверждением тому могут быть небольшие жертвенные места, найденные на территории бывших ананьинских поселений¹⁰⁹. Подобные комплексы являлись подменой конкретных шаманских действий, смысл которых наглядно закреплен в памяти его (шамана) сообщников предметными выкладками, своеобразными экспозициями. Таким образом, основным способом реализации мировоззренческих «матричных» систем по-прежнему выступает жестовая ситуация, представляющая собой структурно упорядоченную целостность, становящуюся таковой лишь в ходе наглядно-действенных манипуляций. Так, в ходе определенного действия ананьинские пряслица и представленные на них обрядово-жестовые ситуации получали конкретные функции и смысл. Круглое пряслице воспринималось не в качестве изобразительного мотива: пожалуй, основное значение приобретало его вращение. Тем самым, изображенное на пряслице шествие зверей или других существ воспринималось как вполне реаль-

ный наглядно-действенный (вероятно, демиургический) акт. На таких пряслицах ткалась «нить жизни», представление о которой существует у многих народов¹¹⁰. Так, например, эвенками судьба понималась нитью, идущей от головы человека к рукам верховного существа¹¹¹. Подобное можно встретить и в более поздние времена, когда шаманский бубен, например, воспринимался в ходе обряда в различных образах¹¹². Такие примеры можно умножить.

Возвращаясь к сугубо изобразительным и орнаментальным произведениям, служившими ритуально-обрядовыми предметами, отметим, что они в большей степени являлись заместителями жестовых ситуаций, но, вместе с тем, обретали свой, иногда совершенно новый, семиотический статус, входя в более обширную, нежели бытовая, обрядовую среду. Исключаемые из ритуально-обрядового действия, они, однако, сохраняют формально-содержательную структуру, являясь его вещественным аналогом. Доказательство тому являются хотя бы те вещи, в которых достаточно полно воспроизводится предметно-пространственная структура. Таковы, например, металлические и каменные предметы из ананьинских погребений, которые воссоздают как концентрически-кольцевые, так и горизонтально-вертикальные пространственные векторы и, тем самым, из кольцевых трансформируются в прямоугольные или «подпрямоугольные» комплексы. Таковы, например, бляхи и пряслица с хищниками, либо свернувшимися кольцом¹¹³, либо предстоящими друг другу¹¹⁴, либо следующими один за другим в строго заданном направлении¹¹⁵. Кстати, изобразительные особенности говорят о принадлежности вещей различным временным периодам. Как правило, изображения хищников, «свернувшихся» в кольцо, интерпретируются, в качестве солярных символов¹¹⁶. Но, пожалуй, подобные изображения представляют модификацию шествия зверей друг за другом в заданном направлении, обычно посолонь. Изображения хищников, свернувшихся в кольцо, скорее всего, – результат сложения передней и задней частей двух последних в ряду звериных фигур. Правда, в сравнении со своими предшественницами, бляхи и пряслица с хищниками, свернувшимися в кольцо, не манифестируют сакральный центр со всей очевидностью демонстрируемый животными, шествующи-

ми один за другим вокруг символично-знакового центра. Вероятно, в какой-то связи с подобными символами находятся поздние круглые бляхи, представляющие шествующих в затылок друг другу антропоморфных существ, «обрамленных» хищником, свернувшимся в кольцо. Из всех известных изображений хищника, свернувшегося в кольцо¹¹⁷, заслуживают особого внимания бляхи Юго-Камского и Гляденовского костыщ, представляющие погребальные комплексы и культовые капища¹¹⁸.

К числу экспозиционных предметно-пространственных комплексов с неявно выраженной структурой следует отнести так называемые «чины» в виде наборных поясов. Подобные чины эпизодически встречаются уже в ананьинскую эпоху. Пояса с орнаментальными и фигурными подвесками сопровождали богатые мужские погребения Зуевского могильника и принадлежали, как думают исследователи, старейшинам или родовым вождям¹¹⁹. Пояса лежали развернутыми вдоль костяков, что, вероятно, указывает на некогда совершенные обрядовые манипуляции. Центрически-кольцевую структуру, а также смысл таких «чинов» и, следовательно, связанных с ними обрядово-жестовых ситуаций, в какой-то мере изъясняют входившие в их состав и, как нам представляется, изоморфные им, орнаментально-изобразительные символы – накладки и подвески. Так, в 168 погребении Зуевского могильника Ананьинской культуры, относящемся к V в. до н. э., пояс сопровождала подвеска из крестообразно спаянных круглых блях с солярно-свастической орнаментикой. Здесь же находилась круглая подвеска с мотивом «сегнерова колеса», обозначающего, по словам автора раскопок А. В. Збруевой, движение солнца с востока на запад¹²⁰. В этом же могильнике, в погребении 94, датируемом уже IV в. до н. э., найден поясной набор, в который входила костяная палочка с объемными фигурками медведей, следующих друг за другом. В группу структурно организованных «чинов» входят ожерелья из бус с вкрапленными в них одной или несколькими бронзовыми орнаментированными бляхами и даже фигурными изображениями. Таковы ожерелья из бус, найденные в могильнике Релка, датируемого концом VI – началом V в. до н. э., и круглые бронзовые бляхи Уфимского могильника, относящиеся к IV в. до н. э. – своего рода «чины», наглядно представляющие определенную временную концепцию¹²¹.

Своеобразные предметно-пространственные комплексы – суть экспозиционные «чины» – составляют довольно многочисленные в погребениях височные кольца, шейные гривны, разнообразие круглые, квадратные, ромбовидные бляхи, входившие в убранство, может быть, женских одежд. На взаимосвязанную символику круга-квадрата-ромба-хоровода указывают фольклорные праздники¹²². Структуру таких чиннов несколько затемняет тот факт, что они соотносились с довольно специфическими центральными объектами, в данном случае, с образами владелиц погребальных костюмов. Эти структурно решенные «чины» наглядно воплощают концепцию пространства и времени¹²³. При этом особого внимания заслуживают далеко не случайные сочетания сугубо орнаментальных и «фигуративных» символов. Такое преднамеренное сопоставление изобразительной и орнаментальной символики представляют круглое бронзовое зеркало и литая бронзовая фигурка птицы, найденные на груди костяка в погребении V в. до н. э. Зуевского могильника¹²⁴. У многих евразийских народов круглое зеркало и вообще круг, а также птица олицетворяют небо, солнце, Вселенную¹²⁵. В сочетании этих двух функционально и семантически нетождественных символов отражена их субъектно-объектная связь в процессе обрядового действия (наглядно-действенного акта); объектом здесь выступает круглое зеркало, символизирующее Вселенную, субъектом – фигурка птицы, функционирующей в качестве медиатора. Круглое зеркало и птицевидные подвески сосуществуют на принципах взаимодополнения, согласно которым фигурка птицы служит изобразительно конкретной репликой абстрактного орнаментального мотива, в действительности изображающего солнечный диск. Подобная «конкретизация» осуществлялась ранее несколько иным способом. В одном из погребений древнейшего в Ананьинской культуре Маклашевского могильника, датированного VIII–VII веками до н. э., на груди женского костяка лежали птичьи кости – останки реального существа, функционировавшего в обряде¹²⁶. Кстати, на следующем культурно-историческом этапе изображение пернатого и абстрактный орнаментальный мотив сливаются в своеобразную «формулу», объединяющую семантику обоих символов. Достаточно убедительный пример – круглые металлические бляхи Гляденовского костыща, которым приданы птицевидные при-

знаки, или, тоже Гляденовские, изображения птиц, вписанные в окружности. Нередко на эти птицевидные бляхи нанесены дополнительные мотивы¹²⁷. Видимо, эти взаимодополняющие символы восходят к одной мировоззренческой концепции.

Вероятно, уже в предшествующие эпохи формируется новая обрядово-мировоззренческая система, содержащая идею мирового космического дерева. А. В. Збруева, рассматривая идеологию ананьинцев, высказывает мнение о существовании у них концепции мирового дерева – древа жизни, родовой реки, соединяющей миры¹²⁸. Поэтому неудивительны находки, правда, очень редких в ранних культурах, например, в Ананьинской, произведений с отчетливо выраженной вертикально-векторной ориентацией. Возникшая не без воздействия более развитого юга, она становится важнейшей, повсеместно распространенной характеристикой ломоватовской металлопластики. В виду имеются бронзовые бляхи и каменные пряслица завершающего периода Ананьинской культуры. Среди них две бронзовые почти прямоугольные отливки из женского захоронения Уфимского могильника IV–III вв. до н. э. с грифонами, стоящими слева и справа от вертикального столбика, оцениваемого автором раскопок А. В. Збруевой как «дерево жизни»¹²⁹. Она же считает эти отливки идейно-образным импортом из южных культур¹³⁰. В этой связи интересны каменные пряслица с фигурами зверей, фланкирующих солярные розетки, начертанные вокруг отверстий в центре¹³¹. Одно из пряслиц неизвестного происхождения, отнесенное А. В. Збруевой к Ананьинской культуре, напоминает поздние ломоватовские бляхи с изображениями лосиных морд, располагаемых слева и справа от антропоморфной личины, под которой находится хтонический зверь; правда, в ананьинской поделке на месте ящера внизу располагается орнаментальный мотив в виде цепочки треугольников¹³². Примечательно, что в предшествующей Ломоватовской Гляденовской культуре не встречены изобразительные сюжеты с вертикально-векторной ориентацией. Сказанное не означает отсутствия последней, так как ее, по-видимому, манифестировали предметно-пространственные комплексы. На вертикальную ориентацию своеобразно указывают объемные антропоморфные гляденовские, скорее всего, женские фигурки, ноги которых заканчиваются плоскими поперечными ступнями¹³³. То немного и явно

позднее, что предлагает гляденовское творчество, – лишь пробная попытка соединить в единое целое все тем же экспозиционным способом несколько содержательно автономных изобразительных или орнаментальных мотивов.

Рассматривая разрозненные или сочетающиеся между собой произведения ранней «доломоватовской» металлопластики, нельзя не отметить то новое, что сближает их с памятниками Ломоватовской культуры. Мы имеем в виду многочисленные геральдические изображения – фигурок птиц, антропоморфных существ Гляденовского костыща. И в тех, и в других уже достаточно ощутима зеркально-симметричная ориентация. При этом в ряде случаев ось симметрии воспринимается в формально-содержательном плане. В этом смысле весьма показательна круглая бляха Гляденовского костыща с напаянной на нее фронтальной антропоморфной фигурой, условно названной «Великой Богиней»¹³⁴. Богиня стоит на звере, повернутом «посолонь». Но сама бляха интересна тем, что служила центральным предметом явно ритуальной выкладки: ее окружало несколько концентрических колец, составленных из изображений животных, нескольких бус, наконечников стрел и прочих, казалось бы, хозяйственно-бытовых предметов. В целом же выкладка представляет собой не что иное, как предметно-пространственный комплекс, по-видимому, некоторую ритуальную наглядно-жестовую ситуацию, а точнее, изоморфную последней центрически-кольцевую структуру. Эту же структуру, в свою очередь, воспроизводит центральное ядро этой выкладки – круглая бляха. Вероятно, с центрически-кольцевой структурой сопрягается попираемая богиней фигурка зверя: ориентированная по вектору восток-запад. Фигурка последнего не только показывает направление, но непосредственно воспроизводит ритуальное шествие «посолонь». Это шествие, направленное по горизонтальной прямой, развернуто, однако в пространстве самой бляхи по кривой, близкой к окружности, и совершает это шествие, как ни парадоксально, сама «богиня», находящаяся одновременно в центре «организованного» таким способом центрически-кольцевого пространства. Вместе с тем, ее центральное положение выражено довольно условно; фигурка богини наложена на круглую бляху, что и допускает иное истолкование изображенного, как бы пребывающего в иных мирах, что не исключает высказанного нами

предположения. Бляха в целом представляет символический «фон» антропоморфной фигуры, которая, в свою очередь, персонифицирует и одновременно как бы совершает действие, создающее универсум.

Прообразами ломоватовских сюжетных, жестко фиксированных композиций, составленных однако все тем же «экспозиционным» способом из достаточно самостоятельных изобразительных и орнаментальных мотивов, но уже где-то и жестко скрепленных между собой, по сути, являются довольно многочисленные более ранние круглые бляхи с напаянными или награвированными на них одиночными и парными антропоморфными фигурами¹³⁵. Представленные на них существа – центральные персонажи сюжета – это и непосредственные участники жестовых ситуаций, в ходе которых создается структурно упорядоченное пространство. Бляхи представляют итог, а не сам процесс структурной организации и, следовательно, пространственной ориентации обрядово-жестовых ситуаций. Исключения составляют круглые бляхи с напаянными на них спиралевидными змейками, которые, как и довольно многочисленные на Гляденовском костыше спиралевидные фигурки змей, указывают направление развития центрально-кольцевой структуры, являясь одновременно центральными объектами ритуально организованного пространства¹³⁶.

Развитие самой структуры происходит в горизонтально-векторном направлении, ориентированном «посолонь». В направлении, заданном двумя основными – центральной и периферийной, то есть начальной и конечной – точками. Возможно, конкретным изобразительным и содержательным эквивалентом перечисленных произведений служит пока единственная круглая гляденовская бляха с двумя напаянными на ней предельно схематичными антропоморфными фигурами, расположенными анфас слева и справа от центра, отмеченного спиралевидной змейкой¹³⁷. Бляха, найденная на Гляденовском костыше, которое функционировало почти до XX века, скорее всего, также принадлежала ломоватовской эпохе.

Эта внешне статичная сценка, напоминающая предстояния периферийных существ центральному, нередко орнаментальному объекту, изображает, на наш взгляд, шествие антропоморфной четы вокруг сакрального объекта в том направлении, в

каком закручивается спираль, а именно, все так же «посолонь», М. И. Стеблин-Каменский считает, что спираль закручивается от центра к периферии строго «посолонь»¹³⁸. От центра по спирали формировались поселения «гнездового» типа¹³⁹. Но манифестированное только двумя фигурками, необходимыми и достаточными для изъяснения жестовой ситуации, шествие изобразительно разворачивается по горизонтальной прямой. Об этом более подробно будет сказано ниже. Но в данном случае показатель факт отображения бляхой довольно поздней структуры.

Круглые бляхи с фронтальными антропоморфными фигурами репрезентируют центрически-кольцевую структуру и, вместе с тем, формирующиеся на ее основе горизонтальные и вертикальные векторные системы. Они, скорее всего, являются элементами других, достаточно обширных комплексов с той же центрически-кольцевой структурой, являющейся предметно-пространственной фиксацией наглядно-действенной жестовой ситуации. Такова выкладка Гляденовского костыща – часть грандиозной предметно-пространственной системы. Системы, изоморфной составляющим ее элементам. В этом вопросе мы придерживаемся мнения о том, что всякая система зависит от составляющих ее элементов так же, как и каждый отдельный ее элемент зависит от самой системы. В таком плане разрешен вопрос об изоморфизме сюжетно-изобразительных и предметно-пространственных комплексов, что позволяет достаточно верно судить о структуре последних. Тем более что весьма близкие аналогии представляют поздние «костыща» и святилища, в свое время описанные их очевидцами в верховьях Камы¹⁴⁰ и на Волге¹⁴¹. Нечто близкое, почти аналогичное, прослеживается у славян¹⁴². Рассмотренные и другие, к сожалению, лишь упоминаемые исследователем гляденовские выкладки можно с полным основанием считать предметно-пространственной фиксацией наглядно-действенных жестовых ситуаций.

С не меньшим основанием к разряду предметно-пространственных комплексов можно отнести святилища и капища, структурно оформленные и семантически осознаваемые в процессе того же наглядно-действенного акта.

Нам неизвестна структура более ранних «доломоватовских» предметно-пространственных комплексов. Из немногих примеров, большей частью почерпнутых из изобразительного

творчества, можно заметить, что культуры, предшествующие Ломоватовской, в основном, знали концентрически-кольцевую и центрически-кольцевую ориентацию в сложении элементов каких-то обрядовых комплексов, таких как капища, святилища и прочие «прообразы» храмов. Вместе с тем, судя по весьма редким изобразительно-орнаментальным мотивам, ананьинским и гляденовским мастерам были известны также горизонтально-векторный и вертикально-векторный ориентиры. Их отражали изоморфные предметно-пространственные комплексы, возникающие в позднеананьинскую и в формирующуюся раннегляденовскую эпохи. Некоторые представления о предметно-пространственных системах той поры, как и о локализованных в пределах этих культур комплексах, можно судить по поздним капищам и святилищам, которые, имея ригидную концентрически-кольцевую структуру, соотносились, однако, с прямоугольной сеткой координат.

Горизонтальная ориентация подобных священных мест и вместе с ними предметно-пространственных комплексов в реальном континууме еще не означает, что они имели адекватную умозрительную ориентацию. Есть немало примеров того, как, казалось бы, сугубо горизонтальные концентрически-кольцевая и центрически-кольцевая структуры концептуально соотносились с вертикальной проекцией, что, кстати, характеризует гораздо более позднюю «картину мира». Святилища, известные по поздним описям и археологическим находкам, в своем плане представляли более или менее правильную окружность, по периметру которой устанавливались ограждения, а в центре, где нередко росли «священные» деревья, располагались идолы или культовые постройки. Древние капища имели два входа, ориентированные по странам света, обычно на восток и на запад. Позднее в оградках появляются проходы с юга, предназначенные для будничных нужд¹⁴³. Проходы с востока и с запада считались священными. Структура капищ имела, как мы видим, концентрически-кольцевую планировку, но в ней отчетливо прослеживается прямолинейный горизонтальный вектор, отмеченный двумя воротами – начальной и конечной точками, – и вертикальный, соотношенный с центром. Скорее всего, эти векторы опосредовались наглядно-действенными жестовыми ситуациями. Обрядовые церемонии, происходившие на капищах, непре-

менно включали архетипические ситуации – шествия «посолонь», превращающиеся, в идеале, в шествия по горизонтали – от начальных к завершающим точкам. Подобные шествия, в зависимости от направления, получали качественную оценку. Так, шествия, начинающиеся от восточных ворот, предназначались для божества и священных особ и означали нисхождение сверху вниз. Шествия от западных врат, наоборот, воспринимались как восхождение снизу-вверх¹⁴⁴. Кажущееся парадоксальным соотношение центрически-кольцевой структуры с горизонтальным и вертикальным пространственными векторами и, следовательно, такая же сложная пространственная ориентация наглядно-действенных жестовых ситуаций имели основание в мировоззренческой системе.

И все же в доломатовскую эпоху господствовала центрически-кольцевая структура, наглядно реализуемая обрядово-жестовыми ситуациями и пространственно фиксируемая экспозиционными средствами. Возникает впечатление, что только в ломатовский период появлялись своеобразные заготовки будущих сюжетно-композиционных решений. При этом доминантная кривая, гомеоморфная окружности, служившая границей между качественно разнородными зонами горизонтально ориентированного универсума, теперь выступает в значении рамы, замыкающей обособленные пространственные регистры универсума, «расположенного» вдоль вертикального вектора. Отсюда все последующие, уже модифицированные параметры будут связаны с локально и сакрально выделенным центром. Поясним, как и в чем заключаются различия между, казалось бы, функционально одинаковыми элементами, воспринимаемыми, в одном случае, в качестве «границы», в другом – «рамы». Выше говорилось о периферийных элементах центрически-кольцевой структуры как о границе между качественно различными частями пространства. В таком виде она, вероятно, присутствует в обрядовых предметно-пространственных комплексах, «отграничивая» их от реальных «хронотопов», которыми, в сущности, оперировали эти комплексы. В отношении сюжетно-изобразительной системы можно заметить, что здесь периферийные элементы концентрически-кольцевой структуры изначально получили иное значение. Они, скорее всего, не столько разграничивали два качественно неизмеримые – реальные и

мнимые – символично-знаковые пространства, являясь наглядным геометрическим эквивалентом обрядовой жестовой ситуации, сколько воспринимались в качестве рамы. Рама становилась постоянным образным и символично-знаковым элементом отмечаемого ею пространства. Более того, она приобретает функциональную характеристику самой концентрически-кольцевой структуры. Тем самым, структура, получая зримое воплощение, функционирует в качестве рамы, смысл которой – целостно обозначить сюжетно организованное и системно упорядоченное изобразительное пространство. Вместе с тем, с помощью рамы репрезентируется не только заключенное внутри нее пространство, но и сам «обрамленный» ею предмет. Это пространство, не исключено, становилось своеобразной формулой, замещающей вполне конкретные жестовые ситуации. Формулой, как бы создающей пространство других более обширных обрядов, в которые эти ситуации включались всего лишь одним из иерархически соподчиненных звеньев. Если обозначение границы диктуется стремлением обезопасить себя внутри некоторого замкнутого пространства, то обрамление сюжетно-изобразительного пространства преследует цель отметить самостоятельное значение последнего. В этом смысле весьма показательны сопоставление хотя бы круглых ананьинских, гляденовских, ломоватовских блях и пряслиц. Большинство ананьинских и некоторая часть гляденовских предметов обрамлена гладкими полосками. Ломоватовские отливки в подавляющей массе оконтурены шнуром, конкретный смысл которого в какой-то степени объясняют некоторые произведения металлопластики бассейна реки Ухты, синхронные и даже однотипные ломоватовским поделкам. В двух бляхах фигуры хищников, свернувшихся в кольцо, сопровождает шнуровое обрамление¹⁴⁵, что дает повод усматривать в орнаментально-геометрических мотивах определенную символику. Так, шнуровое обрамление, а также поясные ремни, по мнению исследователей фольклорных и лингвистических текстов, символизируют реки Вселенной¹⁴⁶, создает образ реки, обрамляющей Вселенную и потому нередко изобразительно конкретизируемой в облике змеи¹⁴⁷, которая соотносится с рыбой и является своеобразным вариантом мирового древа¹⁴⁸. Большой спектр подобных символов содержит оформление шаманских бубнов¹⁴⁹.

Что касается сюжетно-изобразительных мотивов, то они, скорее всего, представляют собой лишь часть особо выделенного и ценностно отмеченного пространства, где якобы и осуществляется обряд, имеющий вселенское значение. Также возможно, что семиотический и семантический статус такого пространства зависел от функции и символики ограждающих его элементов¹⁵⁰. Разумеется, определить различия между двумя функционально и генетически родственными явлениями весьма сложно. Мы полагаем, что в том случае, когда актуализируется однородное и непрерывное пространство, то ограждающие его элементы выступают в качестве рамы, подчеркивающей целостность и завершенность последнего. В этом случае «ограждающие» элементы получают только наглядное предметно-пластическое воплощение: в таком качестве они функционируют в древнекамском изобразительном творчестве. Когда же мы имеем дело с дискретным пространством, расчлененным на качественно разнородные величины, не исключаящие, однако, их взаимодействия, тогда ограждающие и обособляющие их друг от друга элементы, выступают в роли границы. По-видимому, так следует понимать «ограждения» предметно-пространственных комплексов, не обязательно получающих наглядно-осязаемое воплощение: они, нередко, остаются сугубо умозрительными «построениями». Такова, например, незримая ограда («марыля») вокруг сакральных объектов у эвенков¹⁵¹. В процессе семиотической и семантической редукции «ограничиваемых» и «обрамляемых» пространств между ними устанавливаются отношения изоморфизма. Так, многокольцевые пространственные системы, состоящие из содержательно неоднозначных зон, совокупность которых может пониматься как олицетворение Вселенной, подменяются одной, как правило, центральной зоной, не менее полноценно манифестирующей структуру универсума. Такова, в частности, семантико-семиотическая интерпретация родовой территории, соизмеряемой с параметрами Вселенной¹⁵², которую символизировали неоднократно упоминаемые ананьинские каменные пряслица. Так, Н. Я. Марр, исследуя язык удмуртов, в главе о веретене дает примеры, которые приводят к выводу о том, что круглое «прясло» понималось как небо¹⁵³. Смысл такой «границы» состоит в том, чтобы подчеркнуть «знаковую» отме-

ченность самозавершенного и целостного пространства, замкнутого в пределах собственных хронотопов.

Такое «самодовлеющее» пространство, по-видимому, воссоздают произведения, в которых выражена идея круга. Именно эти произведения становятся «формулами» (субститутами) реальных обрядово-жестовых ситуаций, в ходе которых создается пространственно-временной континуум, получающий как бы вселенское измерение. Структуру этого пространственно-временного континуума жестко фиксируют предметно-пространственные комплексы. Таким образом, произведения изобразительного характера на рассматриваемом нами этапе отражали актуальную пространственную зону, в которой только и мог состояться обрядовый акт, получающий в известных обстоятельствах «вселенское» значение. Тем самым подтверждается предположение о том, что сюжетно-изобразительные системы «дублируют», а не буквально копируют обрядовые жестовые ситуации. Вместе с ним находит объяснение факт приуроченности изделий к определенному, вполне конкретному обрядовому действию, а также сугубо индивидуальный процесс их изготовления, рассматриваемый как ритуальный акт. Отмечая это, мы затрагиваем проблему взаимодействия предметно-пространственных (экспозиционных) и сюжетно-изобразительных (композиционных) систем.

Все это дает повод утверждать, что изоморфные друг другу произведения изобразительного творчества, равно как и включающие их в свой состав предметно-пространственные комплексы входили в более обширную и так же изоморфную тем и другим обрядово-мировоззренческую систему. Не следует преувеличивать «новации» в изобразительном творчестве «доломоватовских» культур, в частности, Ананьинской культуры, какими бы значительными они ни казались. Ананьинская эпоха сделала лишь первые шаги в создании сюжетно-изобразительной системы. Возможно, поэтому в археологических источниках ананьинского времени преобладают орнаментальные мотивы, а произведения изобразительного творчества занимают весьма скромное место: среди них весьма немного памятников, которые, хотя бы с известными оговорками, можно отнести к разряду сюжетных композиций. Таковы, в частности, неоднократно упоминаемые пряслица со сценками шествий и

предстояний зверей вокруг или около сакрального центра. Некоторые из подобных произведений, например, бляхи в виде хищника, свернувшегося кольцом, или с изображениями грифонов в сценках предстояний, входившие в убранство одежд, не исключено, являются идейно-образным импортом из сопредельных Прикамью этнокультурных регионов¹⁵⁴. И те, и другие не были вполне самостоятельными, поскольку входили в состав, пусть и небольших, предметно-пространственных комплексов. Нечто аналогичное наблюдалось в Гляденовской культуре, чей изобразительный материал представлен в массе своей отдельными, сюжетно не связанными мотивами, среди которых преобладает орнаментальная символика. Но вместе с тем, Гляденовская культура, в отличие от Ананьинской, дает наглядные примеры предметно-пространственной организации символов, на основании чего можно предположить, что достаточное количество гляденовских памятников, когда-то входивших в структурно организованные предметно-пространственные комплексы, бесспорно изоморфны последним. Исходя из совокупности сохранившихся памятников, допустимо считать, что на завершающем этапе Ананьинской культуры и почти на всем протяжении Гляденовской культуры на базе концентрически-кольцевой формируется центрически-кольцевая структура, в которой уже просматриваются зачатки векторных – горизонтальной и вертикальной – структур. Наряду с этим идет процесс формирования сюжетно-композиционных систем, наиболее соответствующих последним. Однако, центрально-кольцевая структура не теряет своего значения: являясь одним из главных элементов структурно упорядоченного пространства, она прослеживается в традиционных и реликтовых культурах нашего времени.

Состояние дошедших до нас памятников изобразительного творчества подсказывает, что сложение новых структур происходит отнюдь не в художественно-изобразительной, а в обрядовой сфере, жестовые ситуации которой как раз и манифестируют мировоззренческие концепции, основой которых стала значительно изменившаяся социально-политическая ситуация. Важнейшим событием в истории Верхнего Прикамья конца I тысячелетия до н. э. и начала I тысячелетия н. э. был окончательный переход от присваивающего к производящему хозяйству, что предопределило сложение уже в недрах зрелой мате-

ринской общины новых общественных отношений¹⁵⁵. Процесс сложения патриархального общества протекал неравномерно и длительно. В Верхнем Прикамье он отчасти завершился в ломоватовскую эпоху¹⁵⁶. Разложение матрилинейной общины обусловило сложение, вместо прежних, локально замкнутых и обособленных родов, межродовых объединений¹⁵⁷.

Изменившаяся социально-политическая система способствовала ревизии матриархальной идеологии, следствием чего стало формирование надродовых и вычленение из обрядово-мировоззренческого комплекса шаманских культов с главенствующими в них космогоническими воззрениями. Размежевание этнологических и космогонических концепций и сложение последних в стройную завершённую систему происходит, по-видимому, в то же время. Нечто аналогичное одновременно наметилось в обрядовой сфере, хотя до радикальных перемен было весьма далеко. Отделение специфической универсально-культовой обрядовости от семейно-бытовой происходило, вероятно, в ломоватовскую эпоху. Судя по функции Гляденовского костыща, одновременно служившего погребальным местом и мольбищем¹⁵⁸, обе разновидности обрядовой деятельности в Гляденовской культуре еще не отделились одна от другой. Между тем, уже на стадии зрелого материнского рода намечается отделение космогонии от родовой генеалогии, следствием чего стал пересмотр тотемистической символики в образы, олицетворяющие культ природы, и отчуждение теперь уже общеплеменных культов за пределы когда-то локально обособленных родовых «хронотопов». Тем самым создаются предпосылки для сложения «сакральной топографии», теперь уже удаленной за пределы территориально замкнутого родового мирка. Но окончательное сложение этой новой системы было делом будущего.

К сожалению, по крайне фрагментарным и, разумеется, поздним этнографическим материалам весьма непросто реконструировать «картину мира». Поэтому наша реконструкция, не претендующая быть исчерпывающей, в немалой степени гипотетична. Но только так можно приблизиться к смыслу рассматриваемых проблем.

В общественных представлениях того времени возникают, по-видимому, образы духов-хозяев природы, при участии которых совершаются циклы природных и социальных пере-

мен¹⁵⁹. Представления о духах-хозяевах, первоначально хозяйках, – очевидная трансформация тотемных образов или, как мы оговаривали, той же ранее персонифицированной первопричины, которая теперь чаще всего конкретизируется в человеческом облике, сохраняющем, однако, некоторые зооморфные признаки. Речь идет о центральных персонажах, тогда как среди образов второстепенных персонажей преобладает зооморфизм. Со временем на основе мифологических представлений сложится эпическое мирозерцание¹⁶⁰.

При этом некогда единая, целостная первопричина расчленяется на две: одну – творящую мир и природу, другую – созидующую человека. К такому выводу приводят данные этнографии северных сибирских народов, в чьем быту длительно уживались патриархальные и пережиточные матриархальные традиции¹⁶¹.

Одна из таких «первопричин», олицетворяемая тотемными первопредками, локализуется в так называемых тотемических центрах, в местах, где первопредки якобы спускались под землю. Другая, обособляясь в виде духов-хозяев природы, располагается в пределах земного пространства, в «священных местах», удаленных за пределы родовой территории. Один из простейших признаков такой удаленности – их размещение, в буквальном смысле слова, в отдаленных местах, иногда возносимых над земной поверхностью на вершины гор, а позднее, символически, на небо. «Священные центры», таким образом, размещались в пределах общеплеменной территории, но умозрительно отчуждались от нее. Их «отчуждение» производилось простейшим способом – либо посредством ограждения, либо с помощью наглядных ритуальных действий, имеющих, как и в первом случае, такой же символично-знаковый характер. Тем самым, в основе создаваемых священных мест заметно проявляются древнейшие традиции, вследствие которых возникает довольно парадоксальная ситуация, когда священные центры, располагаясь в пределах хозяйственно осваиваемой территории, представляются вычлененными из нее. Следы древнейших представлений о тотемических рождающих центрах сохранились в явно поздних мировоззренческих системах, о чем свидетельствуют, например, взгляды эвенков на шаманское дерево «туру», как на чум «матери зверей»¹⁶². На генетическую преемственность поздних миро-

воззренческих систем от раннеродовых указывают некоторые элементы культовых церемоний, такие как опускание перед камланием через дымовое отверстие чума «космического дерева», устанавливаемого комлем в очаг, означавший «родовое место»¹⁶³. Само дерево, на чьих ветках находятся души сородичей, якобы прорастает из этого рождающего места¹⁶⁴. О том же говорит обрядовое «ограждение» шаманского чума с находящимся в нем космическим деревом зримой или незримой стеной, для чего чум либо многократно обходили по окружности¹⁶⁵, либо действительно окружали оградой из молодых деревьев¹⁶⁶. Если припомнить такие же незримые изгороди «марыли», замыкавшие все, что находится на родовой земле¹⁶⁷, станет понятна поздняя смысловая интерпретация шаманского чума в момент камлания как обиталища душ сородичей¹⁶⁸.

Умозрительно обособляемые и отчуждаемые за пределы локально-родовой территории «священные центры» располагались, как можно предполагать, в горизонтальных пределах земной поверхности. Лишь позже, на новом витке истории, они получают вертикальную ориентацию и разделяются на верхний и нижний миры. Следы понимания пространственно-временного континуума лежащим в горизонтальной плоскости сравнительно долго сохранялись у многих народов¹⁶⁹. Такое, еще довольно неотчетливое размежевание пространственных зон – явное следствие мировоззренческой «размытости» в период восходящего патриархата и нисходящего матриархата. Вероятно, этим обусловлена амбивалентность обрядово-мировоззренческих образов, когда одни и те же существа принадлежат различным мирам, соответственно меняя свой облик (см., например, представления о «солнечных» оленях или небожителях-медведях и олицетворяемых ими же хозяев нижнего мира)¹⁷⁰. Этнографические описания пространственных концепций народов, сохраняющих рудименты древних воззрений, за редким исключением, говорят о структуре бесспорно упорядоченных «священных мест», где, надо полагать, функционировала центрически-кольцевая структура – дериват концентрически-кольцевой. Центрически-кольцевая структура неизбежно возникает в обрядовой и мировоззренческой системах с того момента, когда вместо представлений о множестве «священных мест» возникает представление о едином общеплеменном сакральном центре, в котором сосре-

доточивается ритуально-культурная жизнь и который как бы презентует весь физически и духовно освоенный мир.

Перерастанию концентрически-кольцевой структуры в центрически-кольцевую, а затем в центрическую вертикально-векторную, сопрягаемую позднее с образами космического древа, мирового столпа, родовой шаманской реки, несомненно, способствовали представления о сакрально обособляемых центрах. Элементарные зачатки центрически-векторной системы содержались, например, в представлениях типа тех, что бытовали у энцев об устройстве мироздания, согласно которым в центре плоской земли находилась возвышенность, откуда текли во все стороны реки¹⁷¹. На таких возвышенностях, как полагали соседи энцев эвенки, проживала «мать вселенной», чье жилище находилось в самой горе¹⁷². У жителей лесной зоны, в частности, у тех же энцев, местом обитания, но уже духа-хозяина, могло быть дерево¹⁷³.

«Сакральные центры», умозрительно отделяемые от природной среды, обозначаются набором знаков, чаще всего в виде округлых оград и выгородок, выступающих в качестве рамы. Однако о них можно судить предположительно из-за малой изученности столь сложных проблем¹⁷⁴.

«Священное пространство», заключенное в «раму» и, в свою очередь, окружающее сакральный центр, воспринималось как зримое воплощение универсума и потому наделялось более постоянными характеристиками, нежели реальная природная среда. Оно, это священное пространство, во-первых, имело вселенское измерение и, во-вторых, сопрягалось с качественно иными временными параметрами. По словам М. М. Бахтина, «ритуал не знает пространственных границ, но знает время. Ритуал носит вселенский характер. Это особое состояние мира и обновление, которому все причастны. Идея ритуала – это возврат реальный и полный в золотой век предков»¹⁷⁵. Возвращаясь к ранее сказанному, можно заметить, что наглядные действия, в ходе которых реализуются формально-содержательные системы, и есть воплощенная категория времени. Вместе с тем, допуская, что структура подобных ситуаций выражала пространственно-временные категории, и, следовательно, была изоморфна последним, можно реконструировать умозрительную временную систему, привлекая для этого этнографию и фольклор приураль-

ских и зауральских народов, в чьем быту сохранялись рудименты древних обрядов и верований.

Ритуальное время возникает в момент сакрального священнодействия и, сочетаясь со структурно организованной сакральной средой, наглядно выражает себя. То есть предметно и зримо фиксируется структурообразующими элементами. Сложность проблемы заключается в том, что время, проявляющееся в контексте ритуально-обрядовых действий, весьма непросто распознается в предметно-пространственных комплексах, фиксирующих структуру наглядно-действенной, обычно сугубо жестовой ситуации.

Вероятно к древнейшему, стадиально близкому к рассматриваемому периоду относится вышеупомянутая «картина мира», состоящая из трех пространственных зон: мира духов-хозяев, реального земного мирка, населенного живыми людьми, и мира предков. Все три «мира», будучи включенными в два временных цикла, взаимодействовали между собой. С одной стороны, существовала связь между духами – хозяевами природы и первобытным коллективом. С другой стороны, – между той же социальной средой и миром предков. Отсюда происходили два относительно самостоятельных, но взаимодействующих временных цикла, напоминающих в общих чертах древнейший вариант бесконечных перевоплощений первопричины. Внешне оба временных цикла составляли, казалось бы, единый космогонический цикл. Но между ними существовал разрыв, который осознавался и как-то компенсировался обрядовой деятельностью. Этот разрыв был обусловлен сосуществованием веры в тотемическое происхождение отдельных родов, традиционно называемых по видам животных, с представлениями, согласно которым каждый член коллектива считал себя потомком одной праматери¹⁷⁶, соотносимой с образом Хозяйки Вселенной¹⁷⁷. Разомкнутость некогда единого временного цикла весьма отчетливо обнаруживают первобытные идеи о переселении душ. Соответственно этим идеям, человек имеет душу-тень и душу-тело, которые после смерти владельца уходят от него: первая к хозяевам, правда, уже живущими на небе, вторая – в подземный мир¹⁷⁹. При этом душа-тень реинкарнирует бесконечно, тогда как душа-тело навсегда переселяется в мир предков¹⁷⁸, находящийся на северной оконечности земли, воспринимаемой и как

подземный мир, и как «царство мертвых»¹⁸⁰. Интересно, что вход в этот мир осознавался в виде вульвы, поглощающей и заново рождающей души людей¹⁸¹. В более ранние времена, судя по сохранившимся обычаям свозить умерших в лес и оставлять их там, мир мертвых располагался вблизи или непосредственно на родовой территории¹⁸² а потому между предками и живыми людьми осуществлялись постоянные контакты¹⁸³. С этим был даже связан обычай хоронить умерших у домашних порогов.

В непосредственно обрядовой системе обнаруживаются два относительно самостоятельных – космогонический и тотемно-генеалогический (этногонический) – цикла. Космогонический цикл охватывает мир духов-хозяев стихий и воспринимается как верхний, но земной мир. Этногонический, в свою очередь, соотносится с коллективом людей, то есть человеческим миром и миром предков. Вместе с тем были попытки соединить оба цикла в один, который, тем не менее, оставался семантически разорванным. Орочи, например, считали, что душа-тело после пятилетнего пребывания в загробном мире поднимается к хозяйке «верхней земли» и та сбрасывает ее на «нижнюю землю», то есть в первобытный коллектив, где она воплощается в человека, но при этом пол души меняется на противоположный¹⁸⁴. Таким образом, один из циклов – космогонический, а другой – генеалогический, сопрягаются со средним, земным миром, который называется как бы в промежутке между двумя другими мирами. Средний («срединный») мир по-прежнему ассоциируется с родовой и племенной территорией и соотносится с сакральным центром, обозначенным в виде капища, святилища, священной рощи, кумирни, шаманского чума и прочих прототипов поздних храмов. Священные места, ориентированные по странам света, осмысливались в качестве универсума. Сакральным центром умозрительной пространственно-временной системы становится «срединное», земное пространство. Этот центр представлялся одновременно и находящимся в пределах реального земного пространства, и возвышающимся над ним. Так воспринимался, например, шаманский культовый комплекс эвенков с чумом, находившимся в пределах земного пространства, но судя по обрядовым манипуляциям, якобы ограждающим его от земных духов, то есть осмысливался в ирреальном мире¹⁸⁵.

То же самое можно сказать и о других мирах, располагаемых то в горизонтальной, то в вертикальных плоскостях. Последнее обстоятельство, скорее всего, характерно для позднего этапа формирования мировоззренческой системы, когда космогонический цикл, подчинив себе этногонический, будет соотноситься с трехчастным, вертикально ориентированным пространством. Такие, еще диффузные представления о пространстве и времени довольно долго сохранялись у многих народов. Так, у энцев верховное божество «нга» некогда воспринималось изнанкой неба, смыкавшейся с землей¹⁸⁶. На первых кругах этого неба жили небесные люди. Некоторые из них считались «хозяевами достопримечательных мест»¹⁸⁷. На первом круге под землей обитала жена верховного божества, но некогда и она, «мать земли», жила на дневной поверхности и находилась в постоянной связи с супругом, даже бывала у него на небе¹⁸⁸. В недрах земли, по верованиям энцев, также проживали люди, причем самые древние из них, причисляемые к духам, размещались на первой из семи «подземных земель». Некогда они были живыми людьми и, следовательно, пребывали на земле¹⁸⁹. При этом мир прежних, тотемических предков переходит в нижний мир, а мир духов-хозяев, также явных выходцев из тотемного прошлого, «перетекает» в пространство верхнего мира. Но как отголосок прежних воззрений длительно сохраняются два временных и, соответственно, обрядово-мировоззренческих цикла.

При этом космогонический обрядово-мировоззренческий цикл, включающий верхний, средний и нижний миры, получает универсально-культовое значение. С этим всеобъемлющим космологическим циклом корреспондирует второй – малый этногонический цикл, охватывающий земной и подземный миры и соотносимый с семейно-бытовой обрядовостью.

Рецепция новой пространственно-временной модели произошла значительно позже. Пока же, на рассматриваемом этапе, «космические драмы» разыгрывались окрест и на территории формирующихся священных центров, отчего верхний и нижний миры располагались в горизонтальной плоскости земного пространства и, соответственно, сопрягались с реальными географическими ориентирами – востоком и западом, югом и севером. На западе и на севере, по представлениям урало-

сибирских народов, находился вход в преисподнюю. Юг и восток обычно ассоциировались с горным миром¹⁹⁰.

Однако как бы – вертикально или горизонтально – ни располагалась умозрительная пространственная среда, «промежуточный» мир в любом случае делил единый континуум на две части, являясь в буквальном смысле слова средоточием каждого из двух временных циклов, протекающих в «верхней» и «нижней» пространственных зонах. Имеется немало сведений о том, что в реликтовых и традиционных культурах верхний и нижний миры имели точно такое же устройство, какое имеет «срединный» земной мир. Там, в небесных и подземных поселках, проживали такие же, как и земные, люди. Среди них были шаманы, действия которых якобы подражали шаманы, жившие на земле¹⁹¹. Надо думать, что для таких случаев в загробном и запредельном мирах имелись свои священные места. Из сказанного можно заключить, что в обособленных от земного в «верхнем» и «нижнем» мирах, имевших собственные сакральные центры, протекали свои временные циклы. Вероятно, в основе такой пространственной и временной градации лежали реальные условия, а именно, наличие в пределах общеродовой территории, по меньшей мере, двух сакрально отмеченных мест. Один из аргументов сказанному – засвидетельствованное этнографами сосуществование в одном родовом коллективе мужских и женских союзов, тайных языков и культовых мест. Другим не менее убедительным подтверждением была длительно сохраняемая вера в сосуществование мира предков и духов-хозяев стихий, имевших, по-видимому, сакральные центры¹⁹².

Привлекая весьма скудные и противоречивые источники, можно предложить реконструкцию каждого из этих двух мест, восходящих к некогда единой и единственной концентрически-кольцевой структуре, представляющей теперь разомкнутое кольцо, дуги которого своими концами упираются в точки, отмечающие начальную и конечную фазы временных циклов, которые протекают в двух (верхней и нижней) пространственных зонах. Третья зона как бы нейтрализуется, оставаясь промежуточной между верхней и нижней. Оттого, что между ними существует разрыв, таких «умозрительных» точек можно насчитать только четыре. Каждой точке, отмечающей начальную фазу одного цикла, соответствовала точка, фиксирующая заключитель-

ную фазу другого. Таким образом, пары точек, отмечающих начальные и конечные фазы, располагались на двух горизонтальных параллельных прямых, отграничивающих качественно различные и обособленные пространства, расположенные по обе стороны от центра. В этой умозрительной картине мира, так же как и в изоморфных ей предметно-пространственных комплексах, зона, лежащая к югу от линии, соединяющей восток и запад, имела положительный знак, а зона, расположенная к северу от линии, идущей с запада на восток, – отрицательный. «Сакральная топография» имела своеобразное расположение пространственных зон. Еще на картах XVI–XVII веков север располагался внизу, а юг вверху. На это же указывала цветовая квалификация¹⁹³. Параллельные прямые, соединяющие концы дуг, выступают в качестве горизонтальных векторов, на которые проецируются все точки полуциркульных кривых и, тем самым, связанные с ними фазы действия – типа шествия в том или ином направлении. Причем шествия по горизонтальной прямой воспринимаются как шествия сверху вниз или снизу-вверх в зависимости от начальной – восточной или западной – точки движения¹⁹⁴.

При этом цикл времени, переходя от одной пространственной зоны в другую, изменяет свое направление и, тем самым, свои прежние качества, что, в свою очередь, сказывается на характеристике пространства. Между земным и подземным мирами существовали качественные различия; в нижнем мире все имело знак, противоположный земному, так что земное, попадая в нижний мир, изменяло свой знак на обратный. Существа, попадающие сюда из других зон, меняли свой собственный пол на противоположный. Вместе с тем направление вектора с востока на запад означает развитие времени от прошлого к будущему, а противоположное, то есть с запада на восток – от будущего к прошлому. С горизонтальными векторами, отмечающими то или иное качество времени и творящими универсум движения, соотнесены произведения ломоватовской универсально-культурной металлопластики с левосторонними и правосторонними фигурами человеколюдей и сульде. Б. А. Рыбаков считает те и другие изображениями светила, совершающего свой путь по дневной – земной и ночной – подземной орбите¹⁹⁵. В

народной культуре круг подобных идей эстетически ассоциировался с символикой цвета¹⁹⁶.

Таким образом, в каждую из двух, верхней и нижней, пространственных зон заключены совершенно изолированные и разнонаправленные пространственно-временные циклы, между которыми, казалось бы, невозможно никакое взаимодействие. Тем не менее, как свидетельствуют этнография и фольклор, между «верхней» и «нижней» пространственными зонами, а, следовательно, между сопрягаемыми с ними временными циклами осуществлялась постоянная взаимосвязь. Местом, где это происходило, был «срединный» мир. В нем, как в одной точке, сопрягались оба цикла, ориентированные «посолонь». Они, эти циклы, образовывали двойную спираль, легко трансформируемую затем в горизонтальный или вертикальный векторы. Не будь пространственного разрыва, не возникла бы разъединенность временных циклов, которые неизбежно слились бы в один пространственно-временной регистр с центрически-кольцевой структурой, что тем более вероятно, потому что, казалось бы, разнонаправленные циклы, ориентированы «посолонь». Последнее, действительно произойдет позднее на несколько иной основе. В идеале движение по спирали довольно легко трансформируется в движение вдоль горизонтальной прямой. Но, пожалуй, эта тенденция более ощутима при взаимодействии временных циклов, проходящих в двух качественно разнородных пространственных зонах. При этом сами циклы обусловлены наличием в каждой из зон сакрально обозначенных локусов, выступающих в качестве священных центров. Собственно говоря, в самом факте существования таких центров – предпосылка сложения пространственно-временной структуры: горизонтальной – в случае манипуляций с реальными сакральными локусами, вертикальной – при смещении их в умозрительный план. Но в том и в другом случае эти локусы получают космогонический статус в качестве «верхнего» и «нижнего» миров. В данном случае, на рассматриваемом этапе, оба сакрально отмеченных локуса взаимодействуют между собой, подобно двум временным точкам, ибо связь между ними, осуществляясь во времени, представляет достаточно протяженный временной процесс.

Существенным моментом здесь является выбор начальной и конечной пространственно-временных точек, развитие

которых осуществлялось от центра к периферии, то есть в том и в другом движении «посолонь». Между тем от выбора начальной точки зависит ориентация суммированного движения от одной спирали к другой. И в том, и в другом случае движение «посолонь», перейдя «срединную» точку, отделяющую одну спираль от другой, изменяло свое направление. Сказанное достаточно очевидно представлено ломоватовскими орнаментами¹⁹⁷. Из этнографических источников известно, что обычно такую начальную точку определял шаман, камлающий либо в верхний, либо в нижний миры¹⁹⁸.

В предлагаемой схеме, исходя из наиболее распространенной ориентации наглядно-действенных и сюжетно-изобразительных систем «посолонь», то есть с востока на запад, начальная точка отсчета чаще всего располагалась в локусе, олицетворяющем «верхний мир». В соответствии с описываемой системой, состоящей из двух временных циклов, построены древние календари, в которых астрономический год распадается на две качественно обособленные части. Так, например, воспринимали годичный цикл обские угры, календарный год которых равнялся половине астрономического: один такой год длился по нисходящей от весны до осени, другой по восходящей от осени до весны. В таком календаре явно имелись точки перехода, означающие начальную и конечную фазы времени, развивающегося в идеале и в пределе по вектору, связующему прошедшее с настоящим и будущим.

Горизонтальный пространственно-временной вектор – частный случай центрически-кольцевой структуры, так как в традиционных культурах длительно сохраняется «кольцевая» концепция времени и, соответственно, «ограниченного» (обособленного) пространства. Так, вектор времени, соответствующий горизонтальной прямой, проявился в упомянутых круглых блюдах Гляденовского костыща с изображениями «Богини на звере» или парных фронтальных антропоморфных фигурок, располагаемых слева и справа от предметно означенного центра. Эти блюда – очевидная попытка изобразить горизонтально ориентированную обрядовую жестовую ситуацию, соотношенную с центрически-кольцевой структурой. Но показать сугубо изобразительными средствами горизонтально ориентированное пространство с вертикально стоящими на нем персона-

жами оказалось почти непреодолимой задачей. Мастера решили ее простым наложением одного элемента на другой. В данном случае – фронтальных фигурок на круглую плоскость. В мировом, стадияльно близком, творчестве немало сходных, но вместе с тем и заметно отличающихся примеров. Таково, например, древнее переднеазиатское круглое блюдо с четырьмя антропоморфными фигурками, расположенными радиально вокруг центра¹⁹⁹. Развевающиеся в одну сторону пряди волос придают сценке очертания свастики, ориентирующей изображенное шествие «посолонь». Весьма близкие варианты, известны древнекамскому обществу, создавшему ананьинские пряслица с шествующими животными или орнаментально-изобразительными свастическими символами. Тем не менее, гляденовские мастера, в отличие от ананьинских, предложили принципиально другое решение. Выше упомянутые бляхи Гляденовского костыща предлагают сценки, явно сопрягаемые с горизонтально-векторной структурой. В показанном ими все том же шествии «посолонь» по окружности, вероятно, важны две – начальная и конечная – точки, отмечающие переход пространства-времени из одного качества в другое. Решить эту задачу можно было двумя способами. Либо путем сегментации пространства с центрально-кольцевой структурой и тем самым превращения последней в горизонтально-векторную. Либо посредством проекции этого же пространства на вертикальную плоскость, что, кстати, сделали ломоватовцы. Авторы гляденовских блях избрали первый вариант: из потенциального множества временных точек они выделили только две, необходимые и достаточные для обоснования горизонтально-векторной структуры. При этом обе точки, отмеченные антропоморфными фигурками, обозначают начальную и конечную фазы двух сокращаемых до необходимого и достаточного минимума пространственно-временных циклов. В сущности, статичные фигурки не только и не столько выявляют различные фазы движения, сколько маркируют качественно разнородные пространственные зоны, то или иное качество которых предопределили сопряженные с ними временные циклы. Тем самым, статичные фигурки выражают «динамический аспект бытия», воплощением которого становится горизонтальный вектор²⁰⁰. Но этот аспект существует лишь в потенции, в возможности пространства и времени развиваться от начала к

финалу и, вместе с тем, от прошлого к будущему. Тем не менее, в осмыслении времени, а, следовательно, пространства, сделан шаг вперед: кольцо бесконечных перевоплощений, наконец, размыкается и время получает новое качество. Если в предыдущей стадии оно выступало в неразрывной связи с реально существующим, ибо в замкнутом цикле все рождается и исчезает в постоянных формах и образах, а время, тем самым, порождается самими явлениями, то с зарождением представлений о начале и конце времени, последнее, пусть еще не отчетливо, начинает восприниматься мерилом событий, располагаемых по шкале времени, чаще всего согласуемой с горизонтальной прямой. В представлениях о переселении душ новое понимание первопричины проявляется в том, что сама она (первопричина) раскрывается только во времени и только в нем обретает свое качество. Начало всего, в том числе и человеческой жизни, соотносится с вечностью, но финал индивидуального существования как бы вычленен из нее. Очевидно, в верованиях о переселении душ мы имеем дело с двумя категориями времени: временем космогонического и временем социального бытия. Социальное время корреспондирует с космогоническим; космос объемлет социальное бытие. Так, например, в обязанности шаманов входило воздвижение незримой сферы, замыкающей все, что находилось на родовой земле, в единый мир²⁰¹. Магическим кругом отгораживались от злых сил вотяки и удмурты²⁰².

Оба пространственно-временных цикла, один из которых связан с центрически-кольцевой, другой – с горизонтально векторной ориентацией, некогда составляющих единую мировоззренческую систему с центрически-кольцевой структурой, как бы суммировала горизонтально-векторная система. Она наиболее отчетлива в отливках, изображающих всадников. Надо заметить, что сюжетно-изобразительные системы с горизонтально-векторной структурой явно соотносились с системами концентрически-кольцевой структуры. Так, ломоватовские бляхи ленточного типа с расположенными друг за другом антропоморфными существами, или бляхи с всадниками, казалось, непосредственно воспроизводят шествия «посолонь», но не вокруг сакрального центра; в бляхах, за некоторым исключением, отсутствуют элементы, маркирующие этот центр. Между тем, как уже упоминалось, в бляхах с всадниками представлено ше-

ствие по замкнутой кривой, явно связанной с концентрически-кольцевой структурой. Попыткой обозначить сакральный центр, а, скорее всего, дериватом центрически-кольцевой структуры следует расценивать пешковскую бляху с фронтальной фигурой человеколося посередине и идущими к ней и от нее «посолонь» шестью профильными фигурками других человеколосей. В подобных бляхах наблюдается вариант развертки центрически-кольцевой структуры в горизонтально-векторную посредством проекции представленной жестовой ситуации на вертикальную плоскость.

Горизонтальная векторная структура особенно хорошо прослеживается в бляхах ленточного типа. Она достаточно очевидна в отливках с доминирующим вертикальным пространственным вектором: ее, горизонтально-векторную структуру, наглядно демонстрируют периферийные профильные фигурки обращенных друг к другу существ, ориентированных тем самым к центру. Вместе с тем в таких сюжетах неявно присутствует концентрически-кольцевая структура: можно предполагать, что фигурки показаны не только и не столько прямолинейно идущими к центру, сколько шествующими вокруг этого центра. Этим обстоятельством, по-видимому, обусловлен противоположный общепринятому поворот одного из существ. Последнего, находящегося справа от нас. Он как бы представлен в момент перехода с одной «орбиты» на другую, качественно иную. Иными словами, проекция кругового шествия на вертикальную изобразительную плоскость дает тот же сюжет предстояния двух существ центру. Поэтому неудивительна явная ориентация горизонтально расположенных реальных пространственных зон умозрительно по вертикали, что отразилось в современном культовом проецировании, когда алтарь, соотносимый с востоком, воспринимается как бы связанным с верхом. Причем каждое из этих существ показано одновременно в начальной и конечной точках шествий по дугам окружности, отмечающим путь в двух направлениях по двум качественно различным пространственным зонам: фигурка справа от центра движется «посолонь», слева – в противоположном направлении. Левая часть отливок чаще всего соотнесена с существами женского пола. Отмеченное явление вполне согласуется с древними представлениями о смене знаков при переходе из одного пространственного континуума в

другой. Таким образом, в сценках предстояния сопрягаются два довольно самостоятельных пространственно-временных цикла, репрезентируемые двумя, обычно разнополюми, фигурками, и манифестируется центрически-кольцевая структура. Фигуры предстоящих в произведениях этой группы, соотношенные с периферийной зоной, функционируют в качестве рамы, хотя бы косвенно выражая связь построения с центрически-кольцевой системой. Что касается вертикального вектора, то его происхождение из центрически-кольцевого выдает явная связь с горизонтально ориентированной структурой. Этой связью объясняется слияние точек, обозначающих верх и низ вертикального вектора, с точками, отмечающими начальную и конечную фазы движения вдоль горизонтальной прямой. Последняя, как уже говорилось, есть не что иное, как проекция кругового движения «посолонь» на вертикальную плоскость.

В отличие от сюжетов, где центрически-кольцевая структура наглядно реализуется путем изображаемых действий, в частности, шествий «посолонь», эта же структура в сценках «предстояний» раскрывается посредством сопоставления персонажей, маркирующих качественно разнородные пространственные зоны. Тем самым, осуществляется трудноуловимый переход «от уровня действия к уровню действующих лиц»²⁰³. Иными словами, в ломоватовской металлопластике происходит решительный «переворот»: наряду с непосредственным участием в реальном и наглядном действии, рассматриваемом как обрядовый акт, ее произведения воссоздают это действие образительными средствами. Для того чтобы нагляднее представить суть модификации центрически-кольцевой структуры в горизонтально и вертикально-векторную нужно, хотя бы в общих чертах, объяснить зависимость последних от позиции участника и наблюдателя обрядово-мировоззренческой системы. По нашему мнению, исходной в сложении концентрически-кольцевой и центрически-кольцевой структур была солнечная орбита. Обрядовые шествия «посолонь», вероятно, имитировали движение солнца в направлении по часовой стрелке, а каждый отдельный участник или все участники обрядовых шествий, по-видимому, отождествляли себя с дневным светилом. Так, в традиционных и реликтовых культурах отмечено нередкое отождествление позиций и действий наблюдателя с позицией и действиями объектов

обрядово-мировоззренческой системы²⁰⁴. По крайней мере, освоение пространства в горизонтальном направлении производилось с позиции наблюдателя, отождествлявшего себя с осваиваемым объектом²⁰⁵.

Из сказанного отнюдь не следует, что вышеописанная пространственно-временная система непременно проецировалась на вертикальную плоскость. Напротив, только горизонтальная проекция обеспечивала более естественную наглядно-действенную, то есть обрядово-жестовую трансформацию центрически-кольцевой структуры в горизонтально-векторную. Чему в немалой степени способствовала позиция наблюдателя. Пространственная ориентация и, следовательно, направление развития пространственно-временных циклов во многом зависело от того, помещал ли наблюдатель себя внутрь системы или созерцал ее извне. В системах с концентрически-кольцевой структурой наблюдатель помещал себя в точку на замкнутой кривой лицом к центру, что и определяло качественные характеристики пространственных зон, располагаемых от него слева и справа.

Очевидно, на раннем этапе позиция наблюдателя совпадала с единственной естественной константой – солнечной орбитой, обрядовым аналогом которой выступали концентрически-кольцевая и центрически-кольцевая системы, развертывающиеся в направлении справа налево, где правое и левое, соответственно, соотносены с востоком и западом. Вместе с тем, было бы ошибкой интерпретировать изображаемые шествия «посолонь» как непосредственную имитацию движения дневного светила, с которым, якобы, соотносили себя исполнители ритуала. Дело в том, что обряд не просто воссоздавал реалии действительности. Обрядовое действие осознавалось как демиургический акт.

Стоит лишь вникнуть в смысл самых ранних, как мы полагаем, архетипических вариантов структурной организации континуума, чтобы стало очевидным, что в системе с концентрически-кольцевой и отчасти центрически-кольцевой структурой главенствует не столько идея центра, или замкнутого внутри кривой и тем самым «центрированного» пространства, сколько идея сакрального, творящего континуум движения в предуганном направлении. То есть, на ранних исторических этапах

доминантой обрядовых ситуаций являлось само действие, а не действующие лица, от внешнего облика и характеристик которых едва ли зависело это действие. Отсюда вполне понятно существование орнаментальных, графических и прочих весьма абстрактных мотивов в образцах ранней металлопластики. Подобные мотивы проявляются и в позднем литье, но уже по другим признакам. Поэтому в реальных обрядовых манипуляциях использовались абстрактно-обобщенные символы и даже обыденно-бытовые предметы. Последующие трансформации пространственно-временной системы в сугубо умозрительную структуру, отчужденную за пределы повседневного бытия, внесли изменения в позицию наблюдателя, который оказался вне этой структуры, сохранившей, однако, прежнюю ориентацию, обусловленную местоположением находящегося в ней сакрального объекта. Соответственно сказанному, шествия «посолонь» в горизонтальной плоскости сменяются умозрительными «путешествиям» по мирам Вселенной в пространстве между точками, фиксирующими «верх» – «низ» и, одновременно, «восток» – «запад». Обособление и отчуждение умозрительной пространственно-временной системы за рамки реального бытия сопровождается перекодировкой самой системы из горизонтальной в такую же умозрительную вертикальную плоскость. Нетрудно заметить, что подобная система является не только итогом трансформации концентрически-кольцевой и центрически-кольцевой структур в горизонтально-векторную, но и проекцией последней на вертикальную «умозрительно-изобразительную» плоскость.

И тогда вместо непосредственно изобразительного реального действия репрезентируются субъекты этого уже вероятного действия. Действа, олицетворяющего определенные фазы теперь дискретного времени. Но, как и прежде, связи между фазами времени обеспечивает и выявляет не менее умозрительная формально-содержательная структура. Рассматриваемый нами процесс осуществлялся как в прямом, так и в переносном смысле. Трансформация горизонтально ориентированных пространственно-временных фаз в вертикальные фазы представляла, разумеется, сугубо умозрительную процедуру. Что касается наглядно-действенных обрядовых и художественно-изобразительных аналогов, то здесь подобные метаморфозы

осуществлялись в буквальном смысле реальными исполнителями. Несколько таких наглядно-действенных, в частности, жестовых ситуаций, предметно-пространственных и сюжетно-изобразительных комплексов, непосредственно спроецированных на вертикальную символично-знаковую изобразительную поверхность, рассмотрено ниже.

Заключительный этап становления обрядово-мировоззренческой системы древнекамских племен совпадает с хронологическими рубежами Ломоватовской культуры, отмеченной существенными социально-экономическими, политическими переменами. Ломоватовская эпоха отмечается основным переходом от матриархально-родовых к патриархальным отношениям. Однако пережитки матриархата еще долго сохраняются у народов Прикамья. В новых исторических условиях род утрачивает свое значение: его сменяет крупная соседская община²⁰⁶. Вместе с тем, полное изживание родовых отношений оказалось делом отдаленного будущего. На раннем Харинском этапе Ломоватовской культуры (V–VI вв.) род еще оставался основной хозяйственной единицей. Исследователи подкрепляют свои выводы ссылками на начавшееся в это время переселение гляденовских племен на север в верховья Камы²⁰⁷. По их мнению, это переселение под натиском южных угорских народов едва ли могло состояться при весьма громоздкой племенной организации²⁰⁸. Разложение рода и формирование соседской общины²⁰⁹ происходит, по-видимому, в условиях стабилизовавшейся обстановки по мере освоения новых территорий и завершения в начале VII века ассимилятивных процессов, приведших к слиянию пришлых и местных этнокультурных традиций. Археологи установили, что к началу VIII века, а возможно и раньше, исчезают прежде крупные городища. Вместо них возникают укрепленные поселения гораздо меньшей площади, что, вероятно, было вызвано территориальной и хозяйственной автономией больших патриархальных семей. Но, утрачивая свой экономический приоритет, род еще долго выполнял свои общественные и идеологические функции. Поэтому в первобытной соседской общине территориальные связи часто переплетались с кровно родственными. Первобытный коллектив того времени занимал промежуточное положение между родовой и сельской общиной. Поэтому период разложения первобытного строя

отмечен экономическим дуализмом, когда наряду с сохранением элементов коллективной собственности быстро развивается частная собственность²¹⁰. Имущественная дифференциация уже достаточно четко прослеживается на Харинском этапе, но особенно заметно усиливается в последующие периоды, в Агафоновский и Неволинский этапы Ломоватовской культуры²¹¹. Торжество частной собственности наступает тогда, когда из больших патриархальных семей выделяются парные семьи, формирование которых, по мнению ряда исследователей, приходится на зрелый период Ломоватовской культуры. Рост частнособственнических тенденций, наиболее активных около VII–IX веков, способствовал выделению военных ремесел²¹² и, возможно, сложению института вождей. Об одном из них, Кудым-оше, повествует легенда, современная описываемым событиям²¹³. Имущественное и общественное неравенство приводит к закабалению неимущей и зависимой части населения, к возникновению патриархального рабства. Его источником становятся военные предприятия и социальное расслоение общины. Ученые не отрицают его присутствия уже в ломоватовском коллективе²¹⁴. Развитие производственных сил и появление прибавочного продукта способствовали обмену с другими культурными регионами. Около VI–VII веков в Прикамье проникают многочисленные изделия и художественные произведения из Ирана, Византии, Средней Азии, Сирии и Египта. Вместе с ними приходят новые образы и идеи, заметно повлиявшие на обрядово-мировоззренческую традицию, внедряются новые изобразительные мотивы и новая логика художественного творчества. В условиях производящего хозяйства, ограниченного рамками патриархальной семьи, возникают реальные условия для общественного разделения труда. Вероятно, на зрелом этапе Ломоватовской культуры, около VIII–IX века, происходит знаменательное событие. По мнению некоторых исследователей, художественное литье, ранее находившееся в руках женщин-литейщиц, переходит в руки ремесленников мужчин, занятых изготовлением тиражированных и, следовательно, унифицированных вещей²¹⁵.

Отмеченные процессы способствовали, по-видимому, постепенному отказу от прежней обрядово-мировоззренческой системы. Ученые отмечают в этой связи появление в это время

вместо прежних родовых новых межплеменных культовых центров, объясняя их развитие отказом от родовых традиций²¹⁶. Неизбежная унификация ремесленного производства, как это ни парадоксально, способствовала индивидуализации творческого процесса и неизбежной, пусть еще весьма ограниченной, индивидуализации отдельных представителей первобытного коллектива²¹⁷.

Кратко изложенные события социальной истории дополняют не менее значительные явления в изобразительном творчестве. К началу VII века, рубежного в процессе ассимиляции пришлой и местной культур, относятся ранние произведения универсально-культовой металлопластики, возникновение которых указывает на существенные новшества не столько в художественно-образной, сколько в «изобразительно» реализуемых ритуально-обрядовой и обрядово-мировоззренческой системах. Самые ранние произведения, с одной стороны, демонстрирующие новую логику изобразительного процесса, с другой, сохраняющие традиционный зооморфный репертуар, открывают новую и яркую страницу в развитии древнекамской металлопластики, расцвет которой приходится на зрелый и заключительный периоды Ломоватовской культуры.

Исследователи материальной культуры с большей или меньшей достоверностью реконструируют общественное мировоззрение по дошедшим до нас памятникам материальной культуры. Но главные трудности состоят в том, что практически невозможно представить мироощущение каждого индивида в отдельности, без чего невозможно достаточно полно судить о характере общественных отношений. Если в таком аспекте рассматривать социально-экономическую ситуацию, то в числе причин, способствовавших разложению материнского рода, следует назвать не только рост производительных сил, но и стимулируемую этим ростом индивидуализацию трудового процесса, сказавшуюся, хотя и опосредованно, в факте обособления парной семьи.

Индивидуализация производственной практики способствовала осознанию индивидуального существования каждого члена первобытного коллектива, что с неизбежностью порождало сложный комплекс представлений о личной судьбе. Общественные противоречия, обретая все большую остроту, опреде-

ленно влияли на мироощущение индивида, что, в свою очередь, проявилось в идеологии и искусстве. Социальные разграничения при этом получают эмоциональную и этико-эстетическую окраску, отражающуюся затем в восприятии и осмыслении пространственно-временных категорий. Так, с выделением из некогда однородной среды господствующих групп и отдельных соплеменников социальный континуум начинает, и не без оснований, проецироваться в космическое пространство, отражая разделение первобытного коллектива на «верхи» и «низы». Вожди и правители становятся олицетворением космоса – коллектива²¹⁸. К этому времени, например, относится обычай хоронить богатых соплеменников на возвышенностях, отдельно от бедных погребений²¹⁹.

Нарастающая индивидуализация соответственно проявилась в изобразительном творчестве уже в самом факте сложения сюжетно-композиционной системы и последующей эстетизации художественных явлений. В частности, широко распространенные шумящие коньковые подвески, явно наследующие сюжетно-композиционную структуру и символику универсально-культовой металлопластики, вероятно, функционировали как эстетическое явление. То же самое допустимо и в отношении других сюжетных композиций, таких как выше рассмотренные изделия «медальонного типа» с традиционным, но крайне модифицированным мотивом «предстояния». Признавая их обрядовую функцию, вместе с тем необходимо признать за ними художественно-эстетическое значение, присущее, как о том свидетельствует этнография, любой обрядовой системе²²⁰.

Надо отметить, что подобные «индивидуалистические» тенденции и сопряженные с ними художественно-эстетические явления не менее ярко характеризуют семейно-бытовую металлопластику, более индивидуализированную хотя бы потому, что в ранний период ломоватовской истории она еще не перешла в разряд тиражированного ремесленного производства. Кстати, нынешняя оценка древних памятников, в большей мере обусловленная забвением их функциональных и содержательных аспектов, базируется на изначально присущем им художественно-эстетическом содержании. Вместе с тем абсолютизация таких категорий ведет к попыткам отвести памятники древней металлопластики к произведениям сугубо изобразительного характе-

ра. Формирование социальной иерархии, осознание и утверждение уникальности индивидуального существования и такой же уникальности отдельных общественных групп остро ставит вопрос о месте человека в универсуме. Учреждая идеологический контроль над культурами, племенная верхушка старается поддерживать представления об извечном порядке вещей и тут же, явно противореча себе, использует социально-политические условия для ревизии первобытно-родовых институтов и идеологии. Возможно, в это время формируется институт шаманов²²¹. Прежде нейтральная, космогония, где велик момент случайного, не устраивает социальную иерархию. Но если раньше носители зла и само зло мыслились находящимися за пределами коллектива, от них можно было «отгородиться», то теперь они гнездятся в самом обществе. Поэтому в ритуально-обрядовой деятельности появляется новый комплекс идей. Забота о будущем благовременно, по-прежнему главенствующая в общественной практике, порождает необходимость очистить космос, социум и отдельного человека от накопившейся скверны. Соответственно этому в обрядовую систему вводятся новые «звенья»; в нее, наряду с древними апотропейными, включаются катарсические ритуалы²²². Социальное расслоение наполняет жизнь людей общественными конфликтами и драматическими ситуациями. Общественные противоречия трансформируются в представления о космическом дуализме как противоборстве благих и злокозненных сил. Согласно древнейшим представлениям о мироздании, универсум зарождается в результате борьбы двух антиподов. В дуалистической мифологии верховное божество порождает доброе и злое начала. Доброе начало, непосредственно связанное с верхним миром, творит землю и природу. Злое – постоянно вредит ему²²³. В мифологии коми творцами мироздания выступают два брата – носителя доброго и злого начал²²⁴. Отныне космологические концепции существенно корректируются социальными.

Вопрос о соотношении миров универсума создает предпосылки качественной иерархии пространства Вселенной, разделяемого на возвышенный и низменный миры. Именно социальными отношениями обусловлена этико-эстетическая оценка бинарной оппозиции «высшего» и «низшего», равно как и возникновение самой оппозиции, манифестируемой и оправдываемой

мой космогонией. Все низшее устойчиво ассоциируется с враждебными злокозненными силами²²⁵. В редуцированной пространственной модели среднее звено либо вовсе опущено, либо, как это станет позднее, сливаясь с верхним, противопоставлено нижнему. С верхним миром связываются представления о верховенстве, избранничестве, благородстве. Он объявляется первопричиной и началом остальных миров. Нижний мир хаотичен, не структурирован и, противопоставленный верхнему, наделен иным знаком. Нижний мир – это угрожающее верхнему и среднему мирам зло, которое, накапливаясь, может изменить направление развития мироздания. Поэтому его необходимо выявить и либо уничтожить, либо изолировать во времени и пространстве. Таким образом, сцены «попрания» одних животных другими, имевшие место в ломоватовской металлопластике, можно интерпретировать как мотивы космического единоборства.

Точно в том же соотношении оказываются временные параметры. Социальное настоящее, подчиненное контролю тех же групп, чья исключительность и избранность не подлежат сомнению, стремится быть продленным в бесконечное будущее, получить статус вечности. Стремление сохранить пространственно-временную целостность в благовремени вдохновлялось вполне конкретными социальными условиями, в частности, верой в бессмертие избранников. Характерный пример тому – вера в бессмертие шаманской души, в устойчивость социальных и космических систем²²⁶. Однако, несмотря на постоянные рецидивы идеи замкнутого пространственно-временного цикла, через две уникальные точки – от первопричины к индивидуальной судьбе – прочерчивается прямая линия времени. Во взглядах многих, не только цивилизованных народов существовали идеи личной связи с высшими силами, которые осуществлялись с помощью незримых нитей, идущих к голове человека. Высшие силы, разрывая эти нити, прерывали нить жизни²²⁷.

При этом наблюдается такой же дуализм временных категорий, выражаемых пространственными сопоставлениями. Но с верхом как первопричиной сотворения индивида связывается понятие о начале и, следовательно, о будущем. Нижний мир в глубокой древности осознавался несколько иначе и воспринимался не столько в качестве конечного локуса индивидуального бытия, сколько миром первопредков. В поздней картине мира

начало индивидуального бытия осуществлялось посредством транзитного перемещения души из нижнего мира в верхний, а затем в срединный мир. В рассматриваемом космологическом цикле, где выявляется центрически-кольцевая структура, время индивидуального человеческого бытия протекает по вектору, уходящему из прошлого в будущее. Дуализм общественных отношений порождает качественно иную, чем прежде, эмоциональную оценку будущего, понимаемого в значении времени исчезновения сущего, что, с одной стороны, порождает вполне осознанный или неосознанный хилиазм, а с другой – стремление противодействовать этому исчезновению. С этим связаны, например, катарсические обряды, смысл которых состоит в симуляции тех явлений, которые необходимо выявить и уничтожить, то есть в выведении наружу враждебного скрытого, в объективации негативных моментов и в освобождении от них. Катарсические обряды имели целью воздействовать на время так, чтобы созидалось пространство благовремения. С катарсическими обрядами совпадали обряды устроения года, то есть универсума.

Пространственно-временные характеристики универсума, соотносимые с векторными структурами, отныне жестко фиксируются экспозиционным и композиционным способами и, как вполне самостоятельные системы, отчуждаются от бытового уровня. Предметные, суть экспозиционные комплексы, равно как и сюжетные композиции, в свою очередь, отчуждаются от реальной среды с помощью специфических знаков, выступающих в виде границы или рамы. Вместе с тем, сюжетные композиции еще более наглядно отделяются от реальных хронотопов посредством особой, художественно идеализованной организации своих пространственно-временных категорий. По мере все возрастающей социологизации космологических концепций, эта обособленность становится более очевидной. Сюжетные композиции приближаются к «иконному» молельному образу. Таковы, в частности, уникальные чердынские бляхи, что свидетельствует о кодификации и возможной канонизации обрядовой и мировоззренческой систем.

О кодификации мировоззренческих представлений и возможной канонизации обрядовой системы свидетельствует вся универсально-культовая металлопластика VII–VIII века: сим-

метричность ее композиционных решений, напоминающая о постоянстве и неизменности пребывания персонажей в символической среде, плоскостное, почти графическое исполнение – своеобразная «скоропись», а точнее, знаковая фиксация основных структурообразующих звеньев; репрезентативность образов, как бы подсказывающих и даже диктующих зрителю определенное поведение.

В это же время сюжетно-композиционная система получала содержательное наполнение, как и прежде, лишь при сохранении семантики хотя бы ее главных узлов. В первобытности ее мировоззренческая основа была известна и доступна каждому. Так, участники шаманских камланий знали все элементы обрядового действия, и каждый из них мог пересказать суть происходящего²²⁸. При этом неизбежно осуществлялся отбор и сокращение второстепенных звеньев. Такое, скорее всего, чувственное осознание целостности не только обрядовых манипуляций, но, главным образом, составляющих его предметных комплексов Б. Л. Пастернак удивительно точно назвал «скорописью человеческого духа»²²⁹.

Сюжетно-композиционную систему изъясняла обрядовая режиссура, обслуживающая не только неопитов. Обряд как поведенческая наглядно-действенная система, звеньями которой являлись процессы создания самих произведений и специфических манипуляций с ними, закреплял в общественном сознании основные характеристики формально-содержательных структур и предлагал конкретный вариант семантической расшифровки экспозиционных и композиционных решений. Знание структурной организации позволяло экстраполировать эти знания на совершенно новые сюжетные варианты. Так, например, осуществлялась функционально-содержательная интерпретация сюжетов ближневосточного происхождения, в частности, изобразительных мотивов сасанидского серебра, а также использование самих изделий в местной обрядности.

Нами неоднократно отмечалась обрядовая функция произведений ломоватовской металлопластики, подтверждающая параллели между предметно-пространственными и сюжетно-изобразительными, то есть экспозиционными и композиционными наглядно-действенными (ритуально-жестовыми) комплексами. При этом имеется в виду общность их структурной орга-

низации и одинаковые процессы сокращения или увеличения семантических рядов, между которыми, собственно, и утверждалась ригидная связь. Сокращение сюжетно-семантических звеньев могло осуществляться до минимума, необходимого и достаточного для наглядной реализации и фиксации формально-содержательных структур и для выявления актуальных пространственно-временных категорий. Понятно, что в системах с концентрически-кольцевой и центрически-кольцевой структурами этот минимум был несколько иным, нежели в системах с горизонтально-векторной и вертикально-векторной структурами. В этих системах число сюжетных смысловых звеньев должно было быть не менее двух, тогда как в концентрически-кольцевых можно было ограничиться одним изобразительным или орнаментальным элементом. Эти моменты наблюдаются в универсально-культовой металлопластике зрелого и заключительного периодов Ломоватовской культуры, где в ряде поздних блях промежуточные сюжетно-семантические звенья действительно сокращены до минимума. Сокращение сюжетно-семантических звеньев (сокращение избыточной информации) – основной признак символично-знакового, так называемого декоративно-прикладного искусства²²⁹.

В системах, основанных на принципе бинарных оппозиций, формально-содержательная структура, как правило, ограничена двумя элементами и, тем самым, складывается из двух иерархически соотнесенных пространственных зон. На примерах ломоватовской металлопластики можно убедиться в том, что изобразительное пространство сюжетных композиций с горизонтальным и вертикальным векторами состоит из двух иерархически соотнесенных пространственных зон, соответствующих двум – начальной и конечной – фазам времени. Последние, соотносимые с категориями прошлого и будущего, вероятно, обретают причинно-следственные связи ритуально-жестовых ситуаций, выявляющих, в свою очередь, субординацию пространственно-временных элементов и категорий универсума. Категории времени, принадлежащие каждому пространственному регистру вертикально-векторной структуры, теперь не только вливаются в замкнутый цикл, но уже выступают измерителями происходящих явлений и процессов. Нечто аналогичное происходило в предметно-пространственных, суть экспозиционных ком-

плексах, судить о которых можно только по поздним этнографическим аналогам и параллелям. В сказанном можно удостовериться, обратившись к ритуально-жестовым ситуациям. И здесь, с формированием понятий о социальном времени и вычленением последнего из космогонического цикла, а, следовательно, с распадом первобытного синкретизма, из общей обрядово-мировоззренческой системы выделяются самостоятельные специфические «тексты», часть которых попадает в сферу искусства. При этом возникают условия для сложения фольклорных, внешне ритуализованных форм, способствующих, однако, художественно-эстетической организации личности²³⁰. Вместе с тем социально иерархизированная символика, освещающая космогонию, неизбежно усиливает идеологическое содержание изобразительного творчества, не утрачивающего при этом своей обрядовой функции и обусловленного этим содержанием орнаментально-символического значения. Вероятно, аналогичными явлениями обусловлена монументальность ломоватовской металлопластики, существующей в стихии реального бытия, так или иначе соотносимого с космосом²³¹. Канонизируемая обрядово-мировоззренческая структура, соотносимая с иерархизированной социальной средой, не была семантически неизменной. Обряд динамичен, в нем естественны импровизации и «апокрифические отклонения», ведущие к усилению художественно-эстетических сторон и, в какой-то мере, объясняющие постоянные колебания первобытного творчества от конкретно-изобразительных форм к орнаментально-знаковым и обратно. Эти колебания со всей наглядностью проявились на заключительном этапе Ломоватовской культуры и начальном этапе Родановской. Но для того, чтобы лучше понять смысл этих процессов, достаточно обратить внимание на некоторые особенности Гляденовской культуры, не только предшествующей, но хронологически сопутствующей Ломоватовской. Среди находок на Гляденовском костыше особенно выделяются «геральдические» изображения людей, птиц и зверей. Некоторые из них «взаимодействуют» друг с другом, являя, тем самым, простейшие сюжетно-композиционные связи. Определенная часть гляденовских изделий, возможно, принадлежащих последующему культурно-историческому ломоватовскому этапу, таких, например, как круглая бляха с «Богиней на звере» или бляхи с антро-

поморфной четой, предстоящей спиралевидной змейке или пу-
стому центру, а также, правда, редкие, изображения птиц с ан-
тропоморфными личинами на груди, указывают на формирова-
ние новой, но уже доминирующей, вертикально-векторной
структуры²³².

Очевидно в гляденовскую эпоху, поздний этап которой
совпадает с ранне-ломоватовским периодом V–VI века,
формируется новая концепция, с одной стороны, как бы завер-
шающая прежнюю, а с другой, открывающая новую обрядово-
мировоззренческую систему²³³. «Геральдические» фигурки птиц,
круглые бляхи с нанесенными на них антропоморфными изоб-
ражениями, в которых проявляются элементы геральдических
построений, «округлые» и прямоугольные гляденовские бляхи с
фасными головками медведей, датируемые III–V веками, фигур-
ки птицесобак, появляющиеся в Прикамье около V века н. э.,
свидетельствуют о проникновении в аборигенную культуру это-
го времени новых мировоззренческих концепций, в основе кото-
рых, по мнению исследователей, лежит идея мирового космиче-
ского древа, заимствованная в ближневосточных культурах²³⁴.
Причина тому – «великое переселение народов», начавшееся в
III–IV веках, в результате чего в Прикамье проник чужеземный
этнокультурный субстрат. Роль востока в сложении новых сю-
жетов не в виде откровенных «цитат» или прямого пересказа, но
в форме творчески глубоко переработанных образов, в первую
очередь, сказалась в мотиве крылатого пса, напоминающего
Сэнмурва иранской мифологии или Симаргла – его славянскую
реплику²³⁵. Образ небесного пса – подателя земного плодородия,
существовавший на Ближнем и Среднем Востоке в государ-
ственной эмблематике в качестве царского знака или герба, по-
лучил в Прикамье специфическое истолкование. Его «гербово-
геральдический» прокламативный характер оказался чуждым
местной культуре. Зато в пору пришлось утраченная на старой
родине апотропеическая символика.

Собственно говоря, сложению вертикально-векторной
структуры немало способствовала горизонтально-векторная, в
которой была заложена «внутренняя необходимость вертика-
ли»²³⁶. С достаточной определенностью вертикально-векторная
структура проявилась в бляхе с «Богиней на звере», может быть,
изображающей оппозицию двух образов и пространственных

зон, связанных с представлениями о «верхе» и «ниже». Надо сказать, что чрезвычайно близкие и несравненно более многочисленные аналогии предлагает универсально-культурная металлопластика зрелого периода Ломоватовской культуры. Вертикально-векторная структура гляденовских блях со сценками, напоминающими предстояния антропоморфных существ центральному знаку-символу или ничем не заполненному центру, отмеченному, однако, осью симметрии, выступает в несколько ином качестве. В данном случае она представлена в качестве «центрального разделительного знака». Вертикально-векторная структура, бесспорно, доминирует в ломоватовской, главным образом, в универсально-культурной металлопластике. В зрелый период она также проявляется в семейно-бытовой, явно под влиянием ведущего, концептуально насыщенного варианта изобразительного творчества. В Гляденовской культуре, по сравнению с Ломоватовской, еще немного сюжетно-композиционных решений, по которым можно составить представление о характере обрядово-жестовых ситуаций. Вместе с тем перечисленные произведения указывают на возрастающее значение вертикально-векторной структуры, сочетающейся, однако, с центрически-кольцевой: круглая форма блях с наложенными на них изобразительными мотивами явно не утрачивает своей начальной символики. Иными словами, бляхи Гляденовского костыща напоминают о значительных структурных преобразованиях в обрядово-мировоззренческой системе, частью которой они и являются. По нашему мнению, около V–VI века, на заключительном Гляденовском и раннем Харинском этапе Ломоватовской культуры, под влиянием новых этно-социальных явлений и связей с усложняющейся общественной практикой, происходит распад былого синкретически целостного обрядово-мировоззренческого комплекса и формирование на его основе новых концептуальных систем. Как можно судить по археологическим источникам, эти новые процессы стимулировал приток в районы Прикамья южных племен, носителей иного более прогрессивного экономического уклада и новых экономических отношений²³⁷. Но какими бы значительными ни были импульсы и влияния извне, приходится согласиться с мнением исследователей о том, что они лишь ускорили, но не изменили направление процессов, протекавших в древнекамском обществе²³⁸. Последнее, кстати,

подтверждают данные археологии, отметившие ведущее значение в Ломоватове местного этнокультурного субстрата²³⁹.

Ломоватовская культура, оплодотворенная новыми социальными и мировоззренческими идеями, отмечена не менее существенными изменениями, прослеживаемыми отчасти в археологических материалах. Какими бы разнообразными ни представлялись произведения универсально-культуровой металлопластики, следует признать, что почти все ее группы используют одинаковый репертуар мотивов и персонажей и демонстрируют один и тот же принцип сюжетной организации. Отдельные произведения, казалось бы, нарушающие эти общеобязательные принципы, скорее всего, являют собой результаты первоначальной контаминации некогда самостоятельных и довольно локальных явлений. Наиболее убедительным свидетельством происходящих перемен являются предметно-пространственные комплексы в виде костеносных святилищ, возникших еще в гляденовскую и длительно функционирующих в ломоватовскую эпохи. Исследователи отмечают: наряду с племенными святилищами типа Гляденовского костыща, в Верхнем Прикамье в раннеломоватовский период распространяются так называемые «малые костеносные святилища» со специфическим инвентарем, среди которого уже отсутствуют утилитарно-бытовые обрядовые предметы²⁴⁰. Особое значение приобретают священные рощи²⁴¹. Единственная дань былой традиции – обычай использовать в качестве ритуального инвентаря луки, наконечники стрел, сосуды, играющие, по-видимому, как и прежде, символическую роль и сохраняющие былую связь с репродуцирующими обрядами²⁴². На радикальные перемены в обрядово-мировоззренческой системе также указывает функция «малых костыщ», служивших некогда местом захоронения и, одновременно, святилищем²⁴³.

По наблюдениям исследователей, в этот же раннеломоватовский период появляются могильники с обрядом трупоположения, а костыща теперь используются как капища только в культовых целях²⁴⁴. В этой связи, по-видимому, происходит распад когда-то единой обрядово-мировоззренческой системы на два достаточно самостоятельных, хотя взаимосвязанных и изоморфных варианта: один из них представлен переходными, так называемыми семейно-бытовыми, другой – календарными, то

есть универсально-культовыми обрядами, с присущими каждому из них предметно-пространственными комплексами и соответствующим инвентарем. Что касается последнего, то в нем наблюдается такая же семантико-семиотическая дифференциация; из нового универсально-культового обрядового комплекса полностью отделяются и удаляются в обыденную среду утилитарно-бытовые предметы. По словам О. М. Фрейденберг, «освобожденный от былых мировоззрительных предпосылок житейский обиход оседает в виде обыденного быта, в виде области людской каждодневности»²⁴⁵, а «религия и быт [теперь] по-прежнему варьируют и выражают то самое, что составляло фактуру мировосприятия глубокой архаики»²⁴⁶. Сказанное подтверждают археологические раритеты.

На рубеже V–VI века в древнекамской металлопластике также складываются два достаточно самостоятельных направления, одно из которых, восходящее к древнейшей традиции, сопрягается с семейно-бытовой, другое, зарождающееся, с универсально-культовой обрядовостью. Именно к названному периоду исследователи относят сложение так называемого «пермского звериного стиля» с преобладающими в нем антропоморфными и антропозооморфными образами²⁴⁷. Авторы описаний верхнекамских «малых костищ» отмечают как характерный признак использование вместо теперь отсутствующих утилитарно-бытовых предметов их грубо исполненные миниатюрные копии²⁴⁸, из чего можно заключить следующее: во-первых, что эти копии готовились, по-видимому, специально к обрядовым церемониям и, во-вторых, несмотря на внешне обыденный облик, они имели сугубо сакральную символику, о которой можно судить по поздним этнографическим аналогам²⁴⁹. По приведенному Б. А. Рыбаковым объяснению, от обряда «чарование» происходит название сосуда. О культе воды можно догадываться по выкладкам Гляденовского костища, которые поливались водой, а затем прикрывались осколками гончарной посуды, возможно, той, которой производились ритуальные окропления. О трансформации ряда обыденных предметов в сугубо обрядовые можно судить хотя бы по находкам в ломоватовских могильниках гребней с ложными зубьями, которые входили в убранство погребальных одежд²⁵⁰. То же самое относится к довольно многочисленным кинжалам и ножам, миниатюрным ложкам, сопро-

вождавшим преимущественно женские погребения и едва ли употребляемым в быту. Исходя из находок кинжалов и ножей, довольно часто встречаемых в могильниках девочек, можно думать, что эти предметы едва ли использовались по своему прямому назначению²⁵¹.

Разделение ломоватовской металлопластики на два довольно самостоятельных варианта заставляет предположить существование в рамках одной этнокультурной традиции, двух ритуально-обрядовых систем и, следовательно, двух разновидностей наглядно-действенных жестовых ситуаций, а также соответствующих им, этим системам, предметно-пространственных комплексов. Из двух предметно-пространственных комплексов полнее изучен тот, который связан с погребальной обрядовостью. Вместе с тем приходится констатировать, что и здесь из-за плохой сохранности кожи, ткани, кости и дерева из поля зрения исследователей выпали многие детали, которые наряду с произведениями металлопластики были немаловажными элементами экспозиционных систем. Из них в числе наиболее важных следовало бы назвать ритуальные одежды, относительно хорошо изученные этнографами. Разговор о предметно-пространственных комплексах типа ритуальных одежд может идти только применительно к ломоватовской эпохе, то есть ко времени, когда формируется новый погребальный обряд, позволяющий сделать необходимые наблюдения; обряд трупосожжения не дает такой возможности²⁵². К сожалению, существует очень немного реконструкций погребальных одеяний того времени. Однако, привлекая этнографические источники, можно с достаточной уверенностью предполагать, что в системах, соотносимых с вертикально-векторной структурой, наблюдалась качественная иерархия пространственных зон, расположенных вдоль вертикального вектора. При этом не исключено качественное перераспределение пространственных зон относительно горизонтальной оси. Об этом можно судить хотя бы по крайне неравномерной «плотности» изобразительных и орнаментальных мотивов, а также самих предметов, составляющих «чины» типа поясов – наиболее выразительных элементов ритуальных одежд. Кстати, неравномерность изобразительных и орнаментальных мотивов более всего характерна для нижней части ритуального костюма, расположенного ниже пояса, тогда как в

верхней части, напротив, наблюдается довольно четкое, почти постоянное симметричное расположение орнаментальных и изобразительных элементов. Так, подвески на поясах женских захоронений концентрируются, как правило, в левой части относительно центра. Той, которая традиционно соотносится с женской символикой. К сожалению, нам почти ничего не известно об убранстве мужских ритуальных костюмов, где, не исключено, могло быть иное размещение орнаментально-изобразительных элементов в пределах семантически-значимых пространственных зон. Достаточно полно изучена семантика шаманских костюмов, как, впрочем, и облик самих шаманов, явно контаминировавший многое из того, что составляло существо дошаманских традиционных обрядов. В этом смысле чрезвычайно интересны наблюдения этнографов, заключивших, что одежда вообще, а ритуальная в особенности, ассоциировалась с образом ее владельца. Она не только отмечала его этническую принадлежность и социальный ранг. Репрезентируя владельца, она, не исключено, выступала в качестве ритуального заместителя последнего. Вследствие подобных отождествлений понятий изоморфизм частей человеческой фигуры и элементов костюма, которые, группируясь вокруг сакрального центра – владельца ритуальных одежд – являли собой своеобразную экспозицию²⁵³.

Как можно заметить, в рассмотренной предметно-пространственной, суть экспозиционной системе отчетливо сопрягаются центрически-кольцевая и вертикально-векторная структуры. Обе они, представляя ортогональную проекцию на вертикальную плоскость, неизбежно сочетаются с горизонтально-векторной системой. В сущности, организация такой предметно-пространственной системы чрезвычайно напоминает ритуальные выкладки, с той разницей, что последние, как правило, состоят из нескольких концентрических колец, тогда как в экспозиции, соотнесенной с вертикальным пространственным вектором, эти кольца располагаются одно над другим. Но в том и в другом случае каждое из колец имеет символику и семантику, зависящие от их расположения по отношению к центру и к отдельным частям вектора. При этом горизонтальный ряд колец наделяется тем же смыслом, что и вертикально располагаемая «гирлянда» колец вертикали. Так, наиболее удаленное от центра горизонтально лежащее кольцо имеет то же значение, что и

кольцо, расположенное выше всех на вертикальной оси. Известно, что каждое, наиболее удаленное от центра кольцо горизонтальной центрически-кольцевой структуры приобретало более обобщенный, нежели предыдущие, концептуальный и образный уровень²⁵⁴. Пожалуй, отличие того и другого лишь в том, что кольцо, лежащее в горизонтальной плоскости, не имеет отрицательных характеристик, подобных тем, какие получает кольцо, находящееся в самом низу вертикального пространственного вектора. Подобные соотношения несколько осложнены в концентрически-кольцевой структуре, спроецированной на вертикальную плоскость, где центр системы совпадает с самой вертикальной осью. В таком случае возникает дополнительный центр, совпадающий с точкой пересечения горизонтального и вертикального векторов: вокруг этого центра размещаются пространственные зоны концентрически-кольцевой и центрически-кольцевой структуры. Эти пространственные зоны, спроецированные на вертикальную плоскость, представляют собой отрезки горизонтального вектора, семантические и семиотические статусы которых зависят от их удаленности от сакрального центра. Показательный пример сказанному – ломоватовские блихи с сюжетом предстояния, где периферийные элементы по мере удаления от центра получают более обобщенный символическо-концептуальный характер, что выражается посредством замены фигуративных изображений орнаментальными. Вероятно, из-за однозначных соотношений с центром горизонтальной и вертикальной структур происходят, казалось бы, парадоксальные семантико-символические смещения, вследствие которых пространственные зоны горизонтального вектора знаково и качественно соответствуют ярусам вертикального. В частности, выражением подобных соответствий является уподобление левого – низу, правого – верху и наоборот. Нетрудно догадаться, что в этом прослеживается все те же концентрически-кольцевая и центрически-кольцевая структуры, наложенные на систему координат, спроецированных на вертикальную плоскость. Вероятно, изобразительным эквивалентом последней являются кресты, с наложенными на них окружностями, распространенные в шаманских культах²⁵⁵. Эти соответствия наглядно преподносит воображаемая схема. Она объясняет принцип «перекодировки» горизонтально расположенных точек и пространственных зон на

вертикальный вектор или вертикальную плоскость. Схему можно упростить, приведя к тому варианту, какой наблюдается в многочисленных произведениях универсально-культурной металлопластики со сценами предстояния персонифицированному или неперсонифицированному сакральному центру.

В предметно-пространственных комплексах, сопрягающих центрически-кольцевую и вертикально-векторную структуры, наибольшей ценностью обладает центр, олицетворяемый сакральным объектом, в данном случае, антропоморфной фигурой. Все, что располагается дальше от нее, к периферии, имеет меньшую сакральную ценность. В ряде случаев, например, в поздних ломоватовских бляхах некогда обязательные персонифицированные элементы, теряя актуальность, вовсе исчезают из композиции. Подобная иерархия пространственных зон наглядно выражена в произведениях универсально-культурной металлопластики обликами существ, маркирующих эти зоны. Центр, как правило, занимают антропоморфные, а периферию – персонажи с отчетливо выраженными зооморфными признаками, которые нарастают по мере удаления существ от центра, что отчетливо проявляется в многофигурных бляхах. При этом по мере удаленности элементов от сакрального центра, возрастает их символично-знаковое и, вероятно, концептуальное содержание. Можно соглашаться или оспаривать попытки некоторых исследователей конкретизировать смысл изображенных сцен универсально-культурной металлопластики, усматривая в антропоморфных образах то изображения шаманов, злых духов, добрых гениев²⁵⁶, старейшин, ремесленников²⁵⁷ или видя в них иллюстрации генеалогических мифов, родовые и племенные знаки, сценки охоты, тотемные реликвии, чуть ли не персональные паспорта²⁵⁸. Ясно одно: произведения не только не поддаются, но и не нуждаются в такой интерпретации, так как изображаемые существа и отливки изменяли свой семантико-семиотический статус в зависимости от места и роли в обрядовой системе.

Пожалуй, главной чертой предметно-пространственных комплексов, сопрягаемых с семейно-бытовой обрядовостью, был сугубо наглядно-действенный способ их «сюжетной» и структурной организации. Нечто иное наблюдается в универсально-культурной металлопластике, где отдельные произведения представляют собой структурированную сюжетно-композиционную

систему, в которой в одно целое сливаются уже не только реальные предметы и персонажи обрядовых актов, но также их изобразительные эквиваленты. В свою очередь, каждое произведение универсально-культурной металлопластики могло стать элементом другого структурно-изоморфного предметно-пространственного комплекса. К числу последних относятся довольно ранние по своему происхождению «ансамбли» капищ, святилищ и тому подобных сакральных мест, о которых, к сожалению, известно несравненно меньше, чем о более поздних по времени своего возникновения погребальных комплексах. Предполагая структурный изоморфизм «части» и «целого», то есть отдельных памятников универсально-культурной металлопластики и интегрирующих эти памятники предметно-пространственных комплексов, можно с достаточной уверенностью сказать, что доминирующая в тех и в других вертикально-векторная структура непосредственно соответствовала такой же структуре обрядово-мировоззренческих систем.

Выше упоминались имена исследователей, считающих сюжетно-изобразительные композиции универсально-культурной металлопластики непосредственным воплощением мировоззренческих категорий. Подобное допустимо лишь при условии, что создание отдельного произведения являлось прямой, пусть и однократной, обрядовой акцией, то есть специфически организованной и зафиксированной обрядово-жестовой ситуацией, за которой стоят «отношения», образующие обрядовый «текст»²⁵⁹. Только при таком допущении можно говорить о том, что в подобных жестовых ситуациях, равно как и в других обрядовых актах, инвентаризуется мировоззренческая концепция. Этнографы, описывая обряды, нередко отмечают постоянно присутствующие в них жестовые ситуации, которые, очевидно, служили отдельными звеньями цепи последовательно развертываемых ритуальных действий и которые, как можно полагать, некогда сами представляли самостоятельные, довольно развернутые действия, «сконцентрированные» теперь в некое подобие «формул». Эти наглядные жестовые ситуации, скорее всего, манифестировали структуру следующих за ними обрядовых церемоний и, не исключено, константную мировоззренческую структуру, служившую, по мнению исследователей, «канвой» актуальной традиции, нередко расцвечиваемой «узорами» индивидуальных и

коллективных новаций, возникающих как следствие ритуальных импровизаций²⁶⁰. Примеры таких непременно изоморфных друг другу исходных жестовых ситуаций содержат обряды зауральских сибирских народов, в свою очередь, изоморфные рассматриваемым композициям универсально-культуровой металлопластики. Очевидно и те, и другие представляли собой обрядово тождественные и стадияльно близкие явления²⁶¹. Эти специфические жестовые ситуации сопровождалась, в ряде случаев, предметно-пространственными комплексами, возникшими в результате манипуляций с ритуальными предметами: подобные манипуляции мы так же относим к разряду обрядово-жестовых ситуаций, результативным моментом которых является наглядно и реже изобразительно фиксированная формально содержательная структура.

Перечислим известные нам жестовые ситуации в той последовательности, в какой нарастает их сюжетная сложность, зависящая от масштаба обрядовых действий, звеньями которых и являются эти жестовые ситуации. Наиболее простые наглядно-действенные ситуации описаны в обряде добывания детских душ у баргузинских эвенков²⁶². Шаман и сопровождающие его два мальчика и две девочки составляли вместе с ним структурно организованную «исходную формулу» предстоящего камлания. К сожалению, информаторы не указывают расположение персонажей такой жестовой ситуации по отношению друг к другу. Скорее всего, шаман и сопровождающие его персоны располагались так, как это наблюдалось в обряде прошения детей у якутов²⁶³. Здесь центральными персонажами был шаман и молодожены. Около них группировались другие участники исходной жестовой ситуации – семь непорочных юношей и семь непорочных девушек, которые, первоначально располагаясь справа и слева от супругов, переходили, сохраняя то же расположение, в «свиту» шамана и уже вместе с ним разыгрывали основные моменты обряда, состоящие из танцев, шествий и тому подобных пантомимических манипуляций. Такую же исходную позицию составляли шаман и сопровождающие его «танцоры» в обряде добывания душ скота у якутов²⁶⁴. В тех же камланиях для добывания душ скота первоначально устанавливались три коновязи, располагаемые относительно друг друга согласно описанной пространственной схеме, какую образовывали шаман и его

спутники. Нечто аналогичное наблюдается в устройстве мольбищ при камлании верхним или нижним духам эвенков, совершаемом обыкновенно в чумах или в юртах, где вдоль южной или северной стороны, в зависимости от предстоящего путешествия в тот или иной мир вселенной, устанавливалась группа деревьев. Иногда вместо деревьев ставились три шеста с насаженными на них изображениями пернатых. Каждое изображение птиц маркировало одно из деревьев верхнего, среднего или нижнего мира, воплощением которых были шесты²⁶⁵. Весьма интересную конструкцию представляло особое шаманское приспособление, символизирующее облако в камлании «поднятия души» к богествам-создателям. Облако состояло из доски, просверленной по середине и по углам, с продетым в центре шестом с девятью насечками и деревянной кукушкой наверху. Шест означал коновязь – одну из аналогий мирового древа. В угловые отверстия вставлялись ножки, выступающие над доской; верхние части ножек были оформлены в виде человеческих фигур²⁶⁶. Надо ли напоминать, что проекция описываемой конструкции на вертикальную плоскость воссоздает схему, наблюдаемую в выше рассмотренных предметно-пространственных комплексах и в «исходных» обрядово-жестовых ситуациях. Показательный пример того, как далеко распространяются подобные аналогии, – это истолкование эвенками карты звездного неба. Эвенки рассматривали созвездия слева и справа от Большой Медведицы как семь невинных юношей и семь непорочных девушек, сопровождающих этот центральный космический персонаж, нередко персонафицированный в зооморфном или антропоморфном облике²⁶⁷. Последний пример указывает на присутствие в сакральной топографии специфической «метаструктуры», по образу и подобию которой упорядочиваются описанные предметно-пространственные комплексы и обрядовые наглядно действенные, суть жестовые, ситуации. В перечисленных обрядово-жестовых ситуациях, как правило, соблюдается числовая симметрия, но заметно колеблется число персонажей и символов, сопровождающих центральные объекты. Такие колебания, по видимому, обусловлены характеристиками мировоззренческой системы, в которой наблюдаются двоичные, троичные, семеричные и девятиречные оппозиции. Не исключено, что подобные колебания обусловлены спецификой обрядовой деятельности,

где в зависимости от условий и содержания они могли сокращаться или увеличиваться путем секуляризации или приращения отдельных звеньев. При этом количество элементов могло быть доведено до минимума, необходимого и достаточного для реализации формально-содержательной структуры.

Вполне вероятно, что предметы культового литья являлись наглядно-структурно организованными изобразительными «формулами», воссоздающими константную мировоззренческую систему, и которые можно рассматривать как объекты обрядовых ситуаций. Они, скорее всего, выступали в обряде не субститутами действующих лиц, а субститутами ритуальных действий. Поэтому вовсе необязательно, чтобы в воссоздаваемых универсально-культовой металлопластикой обрядово-жестовых ситуациях изображались реальные исполнители ритуалов. Для реализации структуры, как мы убедились, использовались отвлеченные знаки и символы. Довольно разнообразный состав персонажей универсально-культовой металлопластики, манифестирующий ригидные обрядовую и мировоззренческую структуры, объясняется различным содержанием и назначением жестовых ситуаций, а также их изображениями. При этом не исключена «метафоричность» первобытного творчества, сказавшаяся в дублировании одних и тех же образов, что предполагала «режиссура» обряда. Пример тому – различные ипостаси мифической родоначальницы обских угров Колташ, выступающей то в виде священного дерева (березы), то в облике гусыни или зайца²⁶⁸. Таких примеров имеется множество в этнографии и фольклоре евразийских народов. В этой связи заслуживают внимания выводы исследователей о неперсонифицированном облике персонажей мировоззренческих систем, что также обусловлено спецификой обрядовой деятельности, непременно подразумевающей импровизационный момент и гибкость ситуации²⁶⁹. Не удивительно, что описываемые обрядовую и мировоззренческую структуры нередко репрезентируют произведения с зооморфными персонажами. Согласно общепринятому мнению, зооморфные образы отмечают раннюю стадию развития обрядово-мировоззренческой системы, позднее они вытесняются антропоморфными. Правда, антропоморфные и зооморфные персонажи сосуществуют и в палеолитическом творчестве, но антропоморфизм действительно главенствует только на более поздних

исторических этапах. Называя в качестве жестовых ситуаций манипуляции с предметами, следует подчеркнуть, что особенную необходимость в них испытывают обрядовые церемонии с доминирующей вертикально-векторной структурой. Дело здесь не столько в действенном характере самих обрядовых церемоний, сколько в наглядной реализации формально содержательных структур, создание которых подчас немислимо без словесного сопровождения. Последнее необходимо для того, чтобы объяснить содержание конкретной жестовой ситуации, осуществляемой в реальной среде, но выражающей, однако, иные пространственно-временные измерения и, нередко, теми же способами, которые используются в жестовых ситуациях, реализующих центрически-кольцевую или горизонтально-векторную структуры. В качестве примера достаточно назвать хождение шамана или других участников обрядовых церемоний вокруг сакральных объектов, когда шествия по кругу или вдоль горизонтальной прямой интерпретируются как путешествия по мирам Вселенной²⁷⁰.

К разряду наглядно-действенных обрядовых акций и, следовательно, к жестовым ситуациям, относятся манипуляции с ритуальными предметами и объектами, как бы непосредственно воссоздающими искомую вертикально-векторную структуру, но в предельно сокращенном предметно-пространственном воплощении. Такими манипуляциями иногда исчерпывается весь обряд. Но они подчас составляют лишь отдельные звенья обширного обрядового действия. Таковы, например, воздвижения столпов, шестов, деревьев, камней, идолов и тому подобных предметов, символизирующих космическое дерево, при которых сам ритуальный акт означает утверждение сакральных связей между мирами Вселенной²⁷¹. Нередко эти акции дополняются наглядными перемещениями по таким объектам самих устроителей обрядовых церемоний или других медиаторов, что опять-таки означает путешествие по мирам Вселенной. Так, на медвежьих праздниках в чум, отведенный для обрядовых церемоний, через дымовое отверстие комлем в очаг опускалось деревце, означающее связь между верхним и средним мирами. На такие же деревца «туру», но расположенными горизонтально, за чумом укладывались шкуры жертвенных оленей – посредников между мирами²⁷². К разряду предметно-пространственных комплексов

относятся шаманский костюм и облакаемая в костюм персона. И то и другое, выступая в качестве центральных объектов, при помощи которых осуществлялась связь миров, непосредственно воссоздавали структуру мироздания²⁷³. По мнению исследователей, шаманское облачение было, прежде всего, знаком, репрезентирующим (как и сам шаман) связь между элементами мироздания²⁷⁴. Изготовление шаманских одежд и атрибутов, процесс облачения шаманов в костюм являлись ничем иным как наглядно-действенными обрядовыми акциями. В то же время шаманский костюм и другие шаманские атрибуты служили исходными элементами, утверждающими структуру жестовых ситуаций и следующих затем шаманских камланий. Только так можно объяснить их изоморфизм.

К разновидности жестовых ситуаций следует отнести процесс экспозиционного «собираения» сюжетных групп из отдельных изобразительных, орнаментальных и даже бытовых предметов, а также создания сюжетно-композиционных систем, довольно разнообразно представляемых универсально-культурной металлопластикой. Было бы ошибкой считать сюжетно-изобразительные композиции универсально-культурной металлопластики следствием механического сложения некогда разрозненных изобразительных мотивов. Так называемые разрозненные изображения, казалось бы, в массе своей тождественные персонажам сюжетно-изобразительных композиций, на самом деле образуют вполне самостоятельные произведения, изоморфные всем остальным. Тем не менее, одиночные изображения, лишённые какого бы то ни было дополнения, но, казалось бы, настойчиво требуемые последнего, наводят на мысль, что мы имеем дело с отдельными элементами некогда распавшейся сложно организованной экспозиционной системы, персонажи которой сопрягались между собой по внутренним идейно-содержательным, а не сюжетным композиционным связям. Достаточно сравнить две фасные женские фигуры²⁷⁵ с главными персонажами уникальных чердынских блях и удостовериться в том, что наряду с сюжетно-изобразительными, суть композиционными, решениями, по-видимому, существовал другой, экспозиционный, вариант структурной организации изобразительных мотивов. К сожалению, случайный характер находок этих одиночных антропоморфных фигур лишает возможности судить о

сопутствующих им других орнаментальных или изобразительных элементов, вероятно, составляющих вместе с ними содержательное и структурное целое. Досадный пробел в какой-то мере восполняет вещественный комплекс древнего Хэйбидя-Пэдарского жертвенного места, в котором разрозненные фигуры соединились в почти цельную экспозицию²⁷⁶.

Возвращаясь к разговору о ритуальных шествиях по кругу или по горизонтальной прямой, воспринимаемых как путешествия по мирам Вселенной, отметим, что они сочетают центрически-кольцевую, горизонтально-векторную и вертикально-векторную структуры. Между этими структурами и реализующими их наглядно-действенными обрядовыми ситуациями и, соответственно, между ритуально-жестовыми манипуляциями учреждается семантико-семиотическая связь, отражающая, по-видимому, стадиальную и генетическую последовательность их становления. Нетрудно заметить, что шествие «посолонь» в священной роще, начало и конец которого отмечены воротами, представляло собой нечто иное, как горизонтальную развертку центрически-кольцевой структуры. Подобное шествие при этом воспринималось как шествие по вертикали, ибо восточные и западные ворота священной рощи, соответственно, означали верх и низ. Поясним сказанное на некоторых примерах. Один из них – обряд, недавно зафиксированный у народа мари, относится, по-видимому, к дошаманским мистериям. Речь идет об обряде изгнания злых духов, заключавшемся в следующем. В канун нового года, то есть по завершении годичного космогонического цикла, группа юношей въезжала на лошадях через главные восточные ворота на территорию «Священной рощи». Объехав ее по кругу «посолонь», группа выезжала через западные ворота этого огражденного по окружности святилища на деревенские улицы и с гиканьем, как бы изгоняя всю нечисть, носилась до полуночи по деревенским улицам. То же самое наблюдалось в весенних обрядах, когда юноши и девушки въезжали на белых лошадях через восточные ворота на мольбище и, совершив объезд вокруг священных деревьев, возвращались тем же путем обратно. Такое шествие воспринималось как нисхождение и восхождение из одного мира в другой мир Вселенной. Аналогичные моменты содержит обряд «чумич» коми-пермяков, совершаемый во время новогодних празднеств, но не на капище, а в рядовой

избе²⁷⁷, пространство которой имело, однако, сакральную символику²⁷⁸, хотя само действие рассматривалось уже как игра. Свидетели шаманских служб отмечают, что шаман, прежде чем приступить к камланию, совершал шествие «посолонь», истолковываемое присутствующими как ритуал, посредством которого создается некий сакральный ареал, где затем совершается обрядовый акт с доминирующей в этом акте вертикально-векторной структурой. Шаман совершал действие, означающее перемещения в иные миры. При этом отмечено, что центрически-кольцевая структура – скорее всего, соподчиненное звено доминантной, но более архаической концентрически-кольцевой структуры.

По сравнению с шествиями «посолонь», означающими перемещения по вертикали, более натуральными были хождения шаманов по вертикальным координатам, наглядно-действенно осуществляемые при помощи специальных устройств: лестниц, столбиков и тому подобных конструкций, воплощающих вертикальную структуру и являющихся едва ли не основными элементами предметно-пространственных «экспозиций». Однако, несмотря на такой, внешне простейший способ имитации «путешествий» по мирам Вселенной, нередко наблюдалась и подмена подобного обряда другим, более архаичным ритуалом – все тем же шествием по кругу, обычно «посолонь». Последнее обстоятельство лишний раз подтверждает смыслово-содержательную трансформацию концентрически-кольцевой структуры, исходной для формирования двух других.

В этой связи интересен вопрос о специфике жестовых ситуаций, репрезентируемых всеми или почти всеми группами ломоватовской универсально-культовой металлопластики. По нашему мнению, все теперь известные варианты «предстояний» антропозооморфных существ центру восходят к одной жестовой ситуации – шествиям в заданном направлении вокруг сакрального объекта или сакрально отмеченного пространства. Связь темы «предстояния» с темой «шествия» особенно отчетливо обнаруживаются, например, изображения разнополых антропоморфных и различающихся своим экстерьером зооморфных существ, располагаемых слева и справа от центральных «разделительных» символов-знаков, в качестве которых зачастую выступают оси симметрии. В их основе могут лежать два варианта обрядово-

жестовых ситуаций: стадияльно ранний, восходящий к мотиву шествия самца за самкой, чему обычно соответствует размещение мужских и женских особей в ритуальных хороводах, и более поздний, изобразительно адекватный сюжетам универсально-культовой металлопластики, соотносимой с хождением мужской и женской шеренг навстречу друг другу. Подобные шествия, обычно встречающиеся в репродуцирующих обрядах, насыщаемых символикой плодородия, некоторые из авторов рассматривают как сценки ритуального соития²⁷⁹.

Явно к позднему времени относится мотив космической охоты зооморфных существ²⁸⁰, изобразительно воссоздаваемый в целом ряде ломоватовских блях. Мы считаем сюжеты «предстояний» трансформацией шествий по замкнутой кривой, в частности, проекцией двух необходимых и достаточных символично-изобразительных элементов на вертикальную изобразительную плоскость. В данном случае объектами такой проекции являются фигурки, обозначающие начальную и конечную фазы самого шествия.

Итак, все группы универсально-культовой металлопластики, посвященные теме «предстояния», по-видимому, являют собой вертикальные проекции горизонтально ориентированных хороводов вокруг сакральных объектов, минимум персонажей которых, необходимый и достаточный для изъяснения ритуально-жестовой ситуации, реализует изобразительной доминантой вертикально-векторную структуру, генетически связанную с центрически-кольцевой и непосредственно произведенную от горизонтально векторной.

Здесь, кроме проекции горизонтально ориентированного пространства в вертикальное, произведено качественное перераспределение «хронотопов» относительно вертикальной оси. Персонажи, отмечающие в горизонтально ориентированной системе начальную и конечную фазы сакральных шествий, получают значение символов, маркирующих качественно разнородные пространственные зоны слева и справа от вертикального вектора. Таким простым приемом достигнут немаловажный для древних авторов эффект – возможность выразить, наряду с динамическим, и статический аспект бытия. Символично-знаковым воплощением статического аспекта становится вертикально-векторная структура. Рассматривая в дальнейшем обрядово-

мировоззренческую систему, и, главным образом, ее пространственно-временные параметры, еще раз вернемся к сказанному для более убедительной аргументации своих предположений. Если стремиться к большей точности, то прямой и непосредственной проекцией на вертикальную плоскость таких жестовых ситуаций, как и шествия по кругу, могли быть композиции ленточного типа, отображающие, однако, подобно реальным обрядовым прототипам, «динамический аспект бытия». Что касается сцен «предстояния», непосредственно воссоздаваемых обрядово-жестовыми ситуациями, а также воспроизводимых сюжетными композициями универсально-культовой металлопластики, то эти сценки имеют бесспорный и более отчетливо выраженный умозрительный, концептуальный характер. Только сугубо умозрительными модификациями можно объяснить, казалось бы, довольно странную контаминацию пространственно-временных категорий, когда начальная и конечная точки горизонтального вектора воспринимаются как расположенные по вертикали. При этом кульминационные точки горизонтального вектора, маркирующие правую и левую пространственные зоны, соотносятся с точками, отмечающими верхний и нижний регистры вертикального вектора. Таким образом, намечается тенденция к сакрализации горизонтальной координаты, что ведет к самоопределению вертикально-векторной структуры. Смещение таких понятий, когда верх воспринимается как «правое», а низ – как «левое», повсеместно присутствует в этнографии и фольклоре многих народов. Эта трансформация отмечает последовательность социально-исторических стадий развития обрядово-мировоззренческой системы.

В целом, композиция с сюжетом «предстояния» антропоморфных существ сакральному центру представляют систему горизонтальных и вертикальных координат, в которой, однако, доминирует вертикальный пространственно-временной вектор. Именно такой нам представляется поэтапная трансформация исходной центрически-кольцевой системы в горизонтально-векторную и вертикально-векторную структуру. Подобные трансформации отмечают последовательность социально-исторических стадий развития обрядово-мировоззренческой системы.

Каждой группе произведений со сценками предстояния находятся близкие и даже полные параллели среди наглядно-действенных ритуально-жестовых ситуаций или вышеописанных предметно-пространственных комплексов. Возможно, эти аналогии предопределяют основные характеристики сюжетных групп. Так, в сюжетах, отображающих «динамический аспект бытия», более очевидна связь вертикально-векторной структуры с горизонтально-векторной и даже с концентрически-кольцевой. В бляхах, где выявлен статический аспект, доминирует вертикально-векторная структура. Так, в отливках со строго фронтальными фигурами разнополюх существ, стоящих слева и справа от центра, несмотря на то, что их фасное расположение усиливает репрезентативный момент, в целом преобладает динамический аспект и потому актуализируется горизонтальный пространственно-временной вектор. В бляхах с совершенно одинаковыми существами, предстоящими сакральному, иногда персонифицированному центру, заметно возрастает роль вертикального вектора и, тем самым, доминирует статика. Доминирующее значение вертикального вектора, как правило, персонифицированного расположенной анфас антропоморфной фигурой, в чьем облике отчетливо выражено «идольское» начало, можно интерпретировать как сцены адорации центральному, бесспорно, сакральному образу. Несколько необычны отливки с предстоящими, обращенными не к центру, а в противоположные – левую и правую – стороны. Крайне редкая среди изображений человеколюдей или сульде, эта схема распространена в группе коньковых подвесок, свидетельствующих о том, что она далеко не случайна в универсально-культовой металлопластике. Эта схема имеет аналогии в обрядово-жестовых ситуациях и в предметно-пространственных комплексах. Таковы ритуалы посвящения животных, в частности, лошадей верхним и нижним духам, где животные при их жертвоприношении ориентируются в соответствующие стороны. То же самое встречается в убранстве народных жилищ коньками, обращенными в разные стороны, где усилено значение горизонтального вектора. (Интересно, что такими же были представления немцев о дневных и ночных конях²⁸¹).

В отличие от блях с фигурками предстоящих, обращенных друг к другу и, тем самым, выражающих центроостреми-

тельное движение вдоль горизонтальной прямой, перерастающее в пределе и идеале в движение вдоль вертикального вектора, в рассматриваемых отливках усилен центробежный момент, имеющий, по-видимому, какое-то определенное семантико-семиотическое значение. Как нам представляется, в этой сюжетной группе, отчетливо выражающей динамический аспект и явную тенденцию к экспансии в пространство горизонтального вектора, выражена не столько оппозиция пространственных зон, сколько апотропейная защитно-охранительная функция периферийных существ, что еще больше связывает горизонтально-векторную структуру с центрально-кольцевой и даже с концентрически-кольцевой.

Наглядные обрядовые акты и не менее наглядные предметно-пространственные комплексы, в которых нередко присутствуют изобразительные мотивы, представляли собой изоморфные жестовые ситуации. Но формально-содержательную структуру обрядово-жестовых ситуаций наиболее полно репрезентирует металлопластика. Эту «полноту» обеспечивает специфика изобразительного творчества, средствами которого могут быть воссозданы все необходимые, даже ирреальные, моменты обрядово-мировоззренческой системы. Произведения изобразительного творчества в какой-то мере отображают то, что разными способами воссоздается обрядовым действием, в котором не всегда возможно реализовать все содержательные звенья и потому приходится обращаться к другим видам художественной деятельности: «сценографии», хореографии, драматургии, словесным текстам и тому подобным формам, совокупность которых позволяет с достаточной полнотой реконструировать обрядово-мировоззренческую систему. Подобный «дефицит» компенсирует универсально-культурная металлопластика. Но она не решает всех проблем, поскольку ее сюжеты статичны и не могут, как этого хотелось бы, развернуться во времени. Они, скорее всего, – своеобразные «формулы» или отдельные и обособленные звенья наглядного обрядового действия, обретающего свой смысл и свое завершение, лишь будучи реализованными во времени²⁸². Тем не менее, концепция времени оказалась доступной изобразительному творчеству.

Существенным «событием» эпохи распада родовых и сложения общеплеменных объединений стала, на наш взгляд,

сначала контаминация, затем кодификация прежде локальных родовых воззрений в сугубо умозрительную систему, как бы обособленную от реальной среды в иные «запредельные миры». Между такими мирами и земным миром устанавливаются отношения изоморфизма. До тех пор, пока не сложилась константная космологическая система, материальная и духовная жизнь первобытного общества соотносилась с природным окружением. Отныне она согласуется с тем, что якобы совершается в мирах Вселенной. Такие взгляды можно найти в фольклоре и этнографии северных народов. Энцы, например, считали, что камлающий шаман лишь подражает действиям «небесных» шаманов²⁸³.

Формирование «сакральной топографии» непосредственно повлияло на обрядовую практику. По мере кодификации мировоззренческих концепций происходит такая же кодификация обрядовой системы, что неизбежно ведет к самоопределению ее пространственно-временной структуры и отчуждению последней от реальных, когда-то локально-родовых хронотопов. Содержанием обрядовой деятельности по-прежнему остается сакральная демиургия. В ней проявляется тот же мировоззренческий аспект и то же целостное отношение к природе еще не отделившегося от нее первобытного коллектива. Древняя мировоззренческая система, отражающая практическое отношение человека к природе, обратилась в антиреальное построение, характеризующееся невиданным консерватизмом. Однако обрядовая деятельность соотносится с умозрительной космогонической системой, имеющей «ригидную» структуру²⁸⁴. Эта структура всякий раз экспонируется в обряде, получая зримое воплощение в виде культового почитаемого объекта: священного зверя, космического дерева, реального наряженного или изображенного антропоморфного существа. Такие объекты становятся центральными «персонажами» жестовых манипуляций и предметно-пространственных комплексов. Теперь целью обрядовой деятельности (обрядового акта) становится «собрание» частей таких объектов и установление с их помощью связей между мирами.

Выше говорилось о том, что введение «готовых», то есть вполне сложившихся наглядно-действенных или изобразительных «формул», могло расцениваться как акт сотворения структурированного сакрального континуума, а вместе с ним и как

акт последующих за этим обрядовых церемоний. Наглядно-действенные, предметно-пространственные, сюжетно изобразительные «формулы» нами рассматриваются в качестве исходных звеньев других, более обширных обрядово-жестовых ситуаций. Смысл таких «формул» в том, что они репрезентировали в своем завершенном виде формально-содержательную мировоззренческую структуру, в соответствии с которой «развертывалась» обрядовая церемония. Некоторые из обширных жестовых ситуаций, где представлены персонифицированные пространственно-временные структуры, воспроизводят сюжеты изобразительного творчества. На ранних исторических этапах мировоззренческая структура создавалась и непосредственно репрезентировалась в процессе обрядового действия. По мнению некоторых исследователей, «перенесение в иллюзорный мир характеров и ситуаций, заимствованных из реальной действительности в рационалистической интерпретации традиционных воззрений, содержит в себе возможность использования образов и соотношений мифа для целей художественного воспроизведения реальной действительности»²⁸⁵.

С появлением объектов «персонифицирующих» мировоззренческую структуру в обрядовой сфере, а, следовательно, и в изобразительном творчестве, которое можно считать одним из вариантов обрядовой деятельности, осуществился трудноуловимый переход от непосредственного действия к действующим лицам. То есть появляются главные и второстепенные персонажи, между которыми возникают сюжетные связи и, вместе с ними, изобразительная система – своеобразная, художественно организованная и, в некотором роде, «иллюзорная» пространственно-временная среда, обособляемая и отделяемая от реального окружения посредством специфических знаков и символов, образующих «раму». С этого времени можно говорить об относительном вычленении из синкретического обрядового действия изобразительного творчества, получающего возможность непосредственного воссоздания или, точнее, отображения мировоззренческих «канонов». Вероятно, тогда же из синкретической обрядовой деятельности, наряду с изобразительными, вычленяются словесные тексты. Словесные тексты и изобразительные элементы взаимно дополняют, но не детерминируют, более того, не изъясняют друг друга, хотя словесное творчество имеет тен-

денцию стать своего рода «кодифицированной» мировоззренческой системой. Размежеванию словесных и изобразительных текстов, вероятно, способствовало то, что последние как наглядные и образные аналоги мировоззренческой структуры становятся вещественными элементами обряда. Своего рода формулами, воссоздающими его основные структурообразующие ядра. Словесная же часть отныне может функционировать достаточно самостоятельно и как бы изъяснять мировоззренческую, а также наглядно-действенную, ее реализующую обрядовую систему. По этому поводу существуют определенное мнение, что «привнесение в традиционный миф новой трактовки, особенно этической, переводит миф в новое состояние сакрального словотворчества. В сущности, трактовка мифа заключается в том, что образное восприятие она превращает в понятийные представления»²⁸⁶. Более того, словесный текст в качестве информативно коммуникативного и ситуационно-конструктивного способа социального, в том числе обрядового, общения выступает на первый план, так что появляется кажущаяся зависимость от него сюжетов изобразительного творчества. Некоторые авторы расценивают коллективные обрядовые, по своему характеру изобразительные действия только как способ коммуникации, подменяющий словесные тексты, еще не ставшие «при зоологическом состоянии речи самостоятельным и достаточным средством общения»²⁸⁷. Между тем, эта действительно коммуникативная функция обряда на стадии «кинетического мышления» не объясняет существования этой функции на поздних стадиях при развитии речевого общения. В период безраздельного господства функциональной семантики, когда в обрядовой среде, наряду с изобразительными, использовались утилитарные предметы, фиксирующие обрядовую структуру и образующие, тем самым, предметно-пространственные экспозиции, изобразительные и утилитарно-бытовые объекты выполняли роль кода, или шифра для передачи любого заданного содержания²⁸⁸. Миф полностью слит с ритуалом. Словесные или другие им подобные тексты не просто что-то повествовали или что-то изображали. Они способствовали осуществлению ритуала²⁸⁹, конкретной целью и содержанием которого была наглядно-действенная «редукция, направленная на усиление положительного состояния природы»²⁹⁰. Но еще на стадии функциональной семантики оба текста – словесный и

изобразительно-предметный – не сводились один к другому. Теперь же, в новой обрядовой системе, оба они, изоморфные мировоззренческой структуре, не совпадают как в способах, так и конкретных формах воссоздания последней. Иначе говоря, изобразительная и словесная версии одной и той же обрядово-жестовой ситуации часто не совпадают²⁹¹. Поэтому будет неправомерно выводить содержание архаического и реликтового изобразительного искусства из словесного, или, как его называют мифопоэтического творчества. В отличие от предыдущих периодов, теперь главной особенностью мифа становится не ритуальность, а «тайное священное знание»²⁹². Тем самым, мифология естественно воспринимается программой, детерминирующей не только обрядовое, но и социальное поведение.

Сложение мировоззренческой кодифицированной системы с «метаструктурой», как бы вынесенной за пределы реального бытия, изменило соотношения между тремя основными формами общественной – материально-трудовой, обрядовой и художественной – деятельности. Новая обрядовая система, исключившая из своего обихода сугубо бытовые предметы, теперь сочетает вербальные и визуальные «тексты», изоморфные не только друг другу, но и мировоззренческой «метаструктуре». С последней согласуется материальная и духовная практика коллектива. С ее помощью организуются и объясняются социальные отношения. Таким образом, можно утверждать, что между «картиной мира», выступающей в виде кодифицированной, словесно оформленной мировоззренческой системы, обрядом и изобразительным творчеством устанавливаются отношения изоморфизма: они разными способами передают один и тот же «природный код».

Моделирующим семиотическим системам, к разряду которых относятся названные тексты, вообще присущ принцип дублирования²⁹³. Так, специфической чертой мифа становится изображение мира в виде рассказа о происхождении его элементов, посредством чего воссоздается пространственно-временная последовательность создания космических структур. Сходные признаки получают памятники изобразительного творчества, в отличие от мифов более тесно связанные с наглядными обрядовыми актами. Красноречивый пример ритуально-обрядового и изобразительного изоморфизма – рисунок на кости

из Гагаринской стоянки, воспроизводящий центральное ядро обрядового погребения в Сунгуре²⁹⁴. Кстати, Б. А. Рыбаков верно расценивает «сюжетные» аналогии в изобразительном и словесном творчестве, когда пишет, что «сюжеты вышивки, будучи сопоставлены с записями преданий и легенд о древних обрядах, расшифровываются и легко вписываются в содержание этих преданий и тем самым иллюстрируют описываемые в рассказах обряды»²⁹⁵. Возможно, все три названные разновидности творчества «иллюстрируют», вернее, воспроизводят не что иное, как космогоническую (мировоззренческую) «метаструктуру». О переводе обрядовых действий, то есть жестовых ситуаций, в изобразительные сюжеты свидетельствуют русские народные вышивки²⁹⁶.

Обособленные, достаточно самостоятельные словесные тексты и произведения изобразительного творчества, функционирующие в качестве «формул» (обрядовых звеньев) соотносятся иначе, чем прежде, с материально-производственной практикой первобытного общества. Не связанные, как раньше, с реальными практическими интересами, они воспроизводят «священную обрядовую ситуацию», структура которой как бы извне вводится в ритуальное действие, а также в словесные (вербальные) и изобразительные (визуальные) тексты²⁹⁷. Между названными текстами, если в число таковых позволительно включать материально-производственную и ритуально-обрядовую деятельность²⁹⁸, а также мифопоэтическое творчество, берущее на себя мировоззренческую основу, появляются отнюдь не однозначные соотношения, которые схематично можно представить в виде треугольника, на вершинах которого располагаются все основные виды творческой деятельности первобытного коллектива. Тогда на одной, главенствующей, вершине разместится материально-производственная, на другой, подчиненной первой, – обрядовая, включающая в свой состав изобразительную, на третьей – «мифопоэтическая» практика, рассматриваемая теперь в качестве концептуальной мировоззренческой системы. Последняя отныне расценивается как хранилище «метаструктуры», с которой, повторяем, согласуется и по подобию которой выстраивается иерархическая среда. По образу и подобию этой «метаструктуры» также выстраивается обряд. Но вместе с тем, инвариантная структура, существующая как экспозиция внут-

ренного порядка, не может проявиться как образная система иначе, как только в формах словесного и изобразительного творчества. В результате, художественный процесс, становясь самостоятельной разновидностью творческой деятельности, отрывается и уходит из материально-производственной в духовную сферу.

Послесловие «Картина мира» в прикамской торевтике

Пермский звериный стиль – самобытное явление в древнем искусстве Прикамья¹. В своем развитии он прошел несколько этапов. Начальный период его становления соответствует Аханьинской (VIII–III вв. до н. э.) и Гляденовской (II–IV вв. н. э.) культурам. Расцвет звериного стиля приходится на Ломоватовскую культуру (V–IX вв. н. э.), возникновение которой связывают с притоком в верховья Камы южных племен. Памятникам Ломоватовской культуре, их систематизации, эволюции, семиотике, иконологии посвящено настоящее исследование.

В Ломоватовской культуре звериный стиль разделяется на два больших варианта. Один составляют объемные фигурки птиц и зверей, которые в виде пронизок, подвесок и накладок использовались в убранстве одежд. Чаще всего их находят в захоронениях. Другой вариант – плоские односторонние бляхи с антропоморфными изображениями, составляющие симметрическую и, в самый поздний период, иерархическую композицию. Эти бляхи в основном обнаружены на месте бывших культовых капищ. Если объемные отливки использовались в языческих обрядах как элементы культовой экспозиции, то односторонние бляхи были своего рода сакральными композициями, родственными христианскому моленному образу.

В объемно-пластических изображениях пермского звериного стиля выразилась синкретизм космогонических представлений: все эти «тотемные» элементы входили в некий целостный и замкнутый универсум. Каждое отдельное изображение мыслилось как часть огромного космоса. Обобщенные монументальные фигурки уточек, лосей и коньков наполнены колоссальной внутренней силой, способной противостоять любому произволу стихий. С течением времени и неизбежным расслоением первобытного общества появляются единые зооморфные композиции с участием двух, трех и даже нескольких звериных фигурок. Часто они показаны в сценах противостояния и борьбы, идущей в замкнутом «космическом» круге. Сами композиции имеют, как правило, круглую форму. Горизонтально вытянутые бляхи (например, с изображением всадника в окружении лосиных

голов) отражают мотив шествия, иначе говоря, представление о разомкнутости когда-то целостного округлого космоса.

В поздних, в основном чердынских, блюдах появляется новый мотив – предстояния, который свидетельствует о рождении новой – иерархической – картины мира. Когда-то целостное пространство универсума разделяется на низменные и возвышенные миры. С верхним миром вселенной связываются представления о верховенстве, возвышенности, избранничестве, благородстве. Он объявляется первопричиной и началом всех остальных миров. Нижний мир, противопоставляемый верхнему, хаотичен, деструктивен, наделен отрицательным знаком². Нижний мир – это угрожающее верхнему и среднему мирам зло, которое, накапливаясь, может изменить структуру вселенной в будущем. Поэтому его необходимо выявить и либо уничтожить, либо отодвинуть во времени и пространстве. Эти тенденции, прежде всего, отражаются в композициях, главным образом, чердынских блюдах. Ранее круглые, блюда вытягиваются в высоту и, разделяясь на верхний и нижний регистры, получают сначала овальные, затем прямоугольные очертания. Чаще всего в них изображаются сцены предстояния неизвестному божеству.

Первыми «исполнителями» сценок предстояния в плоской металлопластике стали исконно местные животные. На одной из блюх (с. Редикор) медведь и лось предстоят некоему соляному символу. Вскоре участниками таких сценок становятся антропоморфные божества с более или менее выраженными звериными признаками. Вместе с ними появляется загадочный персонаж земноводного происхождения, именуемый ящером³; он обычно располагается внизу под ногами антропоморфных фигурок. В большинстве сюжетов предстояния господствует почти зеркальная симметрия: справа и слева от центра находятся почти идентичные фигурки. Зеркальная симметрия нередко простирается в нижний ярус с изображением ящера.

Подавляющее большинство ломоватовских блюх достигает высоты 5–8 см, но есть несколько исключительных по своим размерам – свыше 15 см, из собрания Чердынского краеведческого музея. В этих блюдах отчетливо проведена иерархия вселенских миров и выражена оппозиция верха и низа. Среднее, сопряженное с верхним пространственное звено резко отграничено от нижнего и геометрической линией, и тем, что нижний

мир своей асимметрией (в большинстве случаев) контрастно противопоставлен упорядоченному верхнему миру.

Основные пространственно-временные соотношения⁴, ориентированные по вектору сверху вниз, получают отныне жесткое композиционное оформление и фиксируются как вполне самостоятельная, отчужденная от бытовой обиходности система. По мере все возрастающей социологизации космогонии и канонизации общественных представлений эта обособленность становится постоянной, и композиции, утрачивая первобытный синкретизм, приближаются к идеальному иконическому образцу.

«Картина мира» пермских язычников имела универсальное значение в рамках создавшего ее общества. Несмотря на относительную стабильность первобытного мирозерцания, оно было довольно подвижным. Социально догматизированные композиции, имевшие константный объем содержания воплощаемого ими обряда, не были неизменяемыми. Обряд динамичен. В нем естественны апокрифические отклонения и вторжение фольклорных тенденций, что ведет к художественно-эстетическому размыванию догматизированных структур. Со всей наглядностью эти моменты обозначились в искусстве следующего этапа прикамской истории, связанном с развитием Родановской культуры (IX–XV века), которая явилась переходной к средневековой культуре народов Прикамья.

Примечания к Предисловию

- ¹ Чижова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // Советская археология, 1982, № 3. Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). М., Наука, 1975.
- ² Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российской империи, ч. I, ч. II (кн. 1 и 2), ч. III (пол. 1 и 2). СПб, 1773–1788; Лепехин И. И. Дневные записи капитана Рычкова в 1771 году. СПб, 1770; Рычков Н. П. Журнал или дневниковые записи капитана Рычкова в 1769–1770 году. СПб, 1770.
- ³ Берх В. Н. Путешествия в города Чердынь и Соликамск. СПб, 1821. С. 92, 93. Иванов А. П. Материалы к антропологии Пермского края // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском ун-те, т. 10, вып. 1. Казань, 1881. С. 10–39.
- ⁴ Спицын А. А. Древности Камской чуди по коллекции Теплоуховых // МАР, вып. 26. СПб, 1902.
- ⁵ Борисов В. Л. Отчет о раскопках // ОАК за 1900 год. СПб, 1902. С. 87–89.
- ⁶ Первухин Н. Г. По следам чуди // МАВГР, вып. 2. СПб, 1896. С. 116–118; Шатров А. Н. Археологические сведения о Зюздинском крае // МАВГР, т. 3. М., 1899. С. 78, 86; Сергеев С. И. Археологический отдел пермского музея // ТПУАК, вып. III, 1896. С. 17–24.
- ⁷ Кривошеков И. Я., Зеленов И. И. Народонаселение Прикамья в прошлом и настоящем. Пермь, 1911. С. 31.
- ⁸ Теплоухов А. Е. О доисторических жертвенных местах на Уральских горах // ЗУОЛЕ, т. 6, вып. 1. Екатеринбург, 1880. С. 1–22; Сергеев С. И. Раскопки на р. Колве Чердынского уезда // ЗУОЛЕ, т. 22. Екатеринбург, 1901. С. 52–54.
- ⁹ Шмидт А. В. Отчет о командировке 1925 г. в Уральскую область // МАЭ, вып. VII. Л., 1928. С. 290–293; Шмидт А. В. Работы на строительстве Пермской ГЭС. Район р. Камы // Известия ГАИМК, вып. 109. 1935. С. 171–174; Прокошев Н. А. Камская экспедиция в 1935 г. // СА, 1936, № 1. С. 257, 265; Талицкий М. В. Обследование по р. Чусовой в 1935г. // Археологические исследования в РСФСР 1934–1936 гг. М.-Л., 1941. С. 126–130.
- ¹⁰ Кривошеков И. Я. Словарь географо-статистический Чердынского уезда Пермской губернии. Пермь, 1914; Остроумов И. Г. Список географических пунктов, в которых найдены доисторические памятники и предметы // Пермский краеведческий сборник, ПГУ, вып. 2. Пермь, 1926. С. 6–11; Талицкая И. А. Материалы к археологической карте бассейна р. Камы // МИА, № 27. М., 1952; Талицкий М. В.

Верхнее Прикамье в X–XIV вв. // МИА, № 22. М., 1951; Шмидт А. В. Отчет о командировке 1925 г. в Уральскую область. С. 283–298.

¹¹ Спицын А. А. Древности камской чуди по коллекции Теплоуховых // МАР, вып. 26. СПб, 1902. С. 80–82.

¹² Шмидт В. А. Туйский всадник // Коллегия востоковедов при Азиатском Музее Российской Академии наук, т. 1. М., 1925.

¹³ Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории народов Северного Поволжья и Прикамья // МИА, № 28. М.-Л., 1952. С. 80–82, 174–189.

¹⁴ Бадер О. Н., Смирнов А. П. «Серебро Закамское» первых веков н.э. // Труды ГИМ, вып. 13. М., 1954.

¹⁵ Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа // Казанский филиал АН СССР, серия гуманитарные науки, вып. 2. Казань, 1959; Бадер О. Н. Очерк шестилетних работ Камской археологической экспедиции // Уч. записки ПГУ, т. 9, вып. 3. Пермь, 1956; Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. Пермь, 1958.

¹⁶ Бадер О. Н. Очерк шестилетних работ Камской археологической экспедиции (1947–1952) // Уч. записки ПГУ, т. IX, вып. 3. Пермь, 1953. С. 74; Генинг В. Ф. Бродовский могильник // КСИИМК, вып. 52. 1953. С. 87–98; Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа, С. 89, 191; Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 145, 156.

¹⁷ Оборин В. А. Некоторые итоги и задачи изучения железного века Верхнего и Среднего Прикамья // ВАУ, вып. 1. Свердловск, 1961. С. 57; Голдина Р. Д. К вопросу о своеобразии неволинских памятников бассейна р. Сылвы // Уч. записки ПГУ, вып. 191. Пермь, 1968. С. 87–98.

¹⁸ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 70–73; Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа. С. 186, 187.

¹⁹ Бадер О. Н. Очерк шестилетних работ Камской археологической экспедиции; Генинг В. Ф. Бродовский могильник. С. 96–98; Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа. С. 182–194; Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 145–165.

²⁰ Генинг В. Ф. Деменковский могильник – памятник Ломоватовской культуры // ВАУ, вып. 6. Свердловск, 1964. С. 118–124.

²¹ Оборин В. А. Некоторые проблемы изучения родановской культуры // Уч. записки ПГУ, т. 11, вып. 3. Пермь, 1956. С. 91–92; Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа. С. 180–181.

²² Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 167.

²³ Генинг В. Ф. Памятники харинского времени в Прикамье // КСИИМК, вып. 57. 1955. С. 115–116; Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории народов среднего Поволжья и Прикамья. С. 80–81; Оборин В. А. Краткий очерк работ Камской археологической экспедиции ПГУ в 1961–1966 гг. // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968. С. 25–26; Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Курганные могильники харинского типа в Верхнем Прикамье // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1973. С. 58–121.

²⁴ Генинг В. Ф. Деменковский могильник – памятник Ломоватовской культуры // ВАУ, вып. 6. Свердловск, 1964. С. 94–151; Оборин В. А. Баяновский могильник на р. Косье // Уч. записки ПГУ, т. 9, вып. 3, Пермь, 1953. С. 145–160; Оборин В. А. Памятники Родановской культуры у с. Таборы // КСИИМК, вып. 65, 1965. С. 107–118; Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Поздние ломоватовские могильники в Коми-Пермяцком округе // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 30–56; Лунегов И. А. Редикорский могильник // КСИИМК, вып. 57. 1955. С. 124–128.

²⁵ Поляков Ю. А. Коновалытское селище // Уч. записки ПГУ, т. 12, вып. 1. Пермь, 1960. С. 207–218; Оборин В. А. Памятники Родановской культуры у с. Таборы // КСИИМК, вып. 65. 1956. С. 110–111; Генинг В. Ф. Опутятское городище – металлургический центр харинского времени в Прикамье (2-я половина V – 1-я половина VI в. н. э.) // Памятники средневековья в Верхнем Прикамье. Ижевск, 1980; Оборин В. А. Баяновский могильник на р. Косье // Уч. записки ПГУ, т. 9, вып. 3. Пермь, 1953. С. 158–159; Оборин В. А. Памятники Родановской культуры у с. Таборы // КСИИМК, вып. 65. 1956. С. 107–110.

²⁶ Кананин В. А. Исследования городища Шудьякар в верховьях Камы // КСИИМК, вып. 160. 1980. С. 92–100; Оборин В. А., Балашенко Л. А. Итоги изучения памятников позднего железного века и русской колонизации Верхнего Прикамья // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968. С. 28–48.

²⁷ Сергеев С. И. Памятники древностей близ сел Искора, Губдора и Верх-Боровского Чердынского уезда // ТПУАК, вып. III. Пермь, 1896. С. 25–40; Теплоухов Ф. А. Несколько слов о костях животных, добытых при раскопках в Чаньвенской пещере // Пермский край, т. 3. Пермь, 1895. С. 475–481.

²⁸ Генинг В. Ф. Памятники харинского времени в Прикамье // КСИИМК, вып. 57. 1955. С. 120–123.

²⁹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1985; Кулябина Н. В. Наследие камской чуди из собрания Пермского краеведческого музея. Пермский звериный стиль. Екатеринбург-Пермь, 2013.

³⁰ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). М., Наука, 1975.

³¹ Чиждова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // СА, 1982, № 3.

³² Оятева Е. И. Пермский звериный стиль в сокровищнице Эрмитажа. Монография. Пермь, ПГПУ, 2009.

³³ Оборин В. А. Древности народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь, 1988; Чагин Г. Н. На древней Пермской земле. М., 1988.

³⁴ Кошаев Н. В. Искусство пермского звериного стиля. Вопросы теории реконструкции. М., 1014; Кошаев Н. В. Искусство древней и средневековой Пермской бронзы. Эксперимент комплексной реконструкции. М., 2015; Кошаев Н. В. Искусство древней и средневековой Пермской бронзы: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2015.

Примечания к Главе I

¹ Чиждова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // Советская археология, 1982, № 3; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). М.: Наука, 1975.

² Полые пронизки VI–VII вв.: 7,2 x 6,0, крылатый пес, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана., ПГУ; 8,8 x 6,7, д. Пуксиб, Косинский р-н, ПОКМ-11372/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь, 1988. С. 70, рис. 25.

³ Пронизки-подвески VI–VII вв.: 5, 2 x 4,4, д. Плес, Гайнский р-н, ПОКМ-11372/7; 8,5 x 6,1, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976. Табл. 18 а, б; 7,2 x 6,0, Верхнее Прикамье, ПГУ; 6,5 x 3,8, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ; 6,2 x 3,8, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/18. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 165, рис. 62, с. 70, рис. 25, 26; VII–VIII век, 4,2 x 3,4, Вашгорский могильник, ПГУ; 4,3 x 3,2, Каневский могильник, ПГУ. – ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. Приложение, табл. 26, рис. 9, табл. 51, рис. 16; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье. Иркутск, 1988. С. 76, рис. 13 – городище Гарамиха; табл. XXIII, рис. 2, 5, 7 – Агафоновский, Аверинский могильники; табл. LV, рис. 18. – Плесинский клад; 5,7 x 3,0, Чердынский р-н, ГЭ-571/222; 5,6 x 3,1, Верхнее Прикамье, ГЭ-

571/223. – Спицын А. А. Шаманские изображения // ЗРАО, вып. 1, т. 8. СПб, 1906. Рис. 329.

⁴ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 35.

⁵ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 1–Каневский, Щукинский, Аверинский, Агафоновский, Висимский могильники; ВАУ, вып. 9. табл. 29, рис. 16.

⁶ Пронизки-подвески VI–VII вв.: 3,0 x 3,3, д. Грудята, ПОКМ-11405/7; 2,4 x 3,4, пос. Висим, ПОКМ-10836/181. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 73, рис. 32, 33. Низки в виде бус – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 14, 24, 35.

⁷ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 5, 8, 10, 12, 13, 15, 18, 26; табл. VI, рис. 11, 12, 14, 16, 21; табл. IX, рис. 12, 22; Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 20 а, 21 а, 22 а, 23 а.

⁸ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. VI, рис. 12; табл. IX, рис. 28.

⁹ Пронизки-подвески V–VII вв.: 3,9 x 4,5, д. Елово, ПОКМ-11405/6. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 90, рис. 63; 6,7 x 4,8, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/53; 2,9 x 4, 5, д. Марково, Ильинский р-н, ПОКМ-11297/1. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 15 а, б; 2,0 x 4,4, Агафоновский могильник, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. XXIII, рис. 16.

¹⁰ Пронизка-подвеска VI–VII вв., 3,5 x 2,4, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/24. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 168, рис. 99.

¹¹ Пронизка-подвеска VII–VIII вв.: 5,4 x 3,3, Большевисимский могильник, с. Висим, Добрянский р-н, ПОКМ-10787/34; 7,1 x 7,4, пос. Висим, Добрянский р-н, ПОКМ-10836/480. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 71, рис. 27.

¹² Пронизка-подвеска VI–VIII вв.: 2,1 x 3,1, «утка», Верхнее Прикамье, ПОКМ-11366/2; 4,1 x 5,3, «орел», Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/16; 6,2 x 2,8, Верхнее Прикамье, ПГУ-4099. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 72, рис. 29, 31, с. 73, рис. 32; 2,1x4,4, Агафоновский могильник, ПГУ; 2,0 x 2,9, Плесинский могильник, ПГУ; 1,8 x 2,1, Урынский могильник, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 16, 12, 11.

¹³ Пронизки-подвески VI–VIII вв. 3,0 x 3,0, «утка», д. Грудята, ПОКМ-11405/7; 2,1 x 3,1, «утка», Верхнее Прикамье, ПОКМ-11366 /2; 4,1 x 5,3, «орел», Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/16. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 73, рис. 32; с. 72, рис. 29, 31.

¹⁴ Пронизки-подвески VI–VII вв.: 5,2 x 3,4, «утка», д. Верхнее Прикамье, ПГУ-1253/112; 5,0 x 9,2, «лебедь», д. Скородум, ПГУ-1253/110; «орел», 4,1 x 5,3, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/16. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 72, рис. 28, 30, 31.

¹⁵ Пронизки-подвески VII–VIII вв.: 2,4 x 3,4, Большевисимский могильник, Добрянский р-н, ПОКМ-10836/181; 5,0 x 6,7, р. Весляна, Гайнский р-н, ПОКМ-11344/99. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 73, рис. 33, 34; 3,5 x 2,4, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/24.

¹⁶ Збруева А. В. История Прикамья в ананьинскую эпоху. МИА, № 30. М., 1959. Табл. IV, рис. 14; табл. XXV, рис. 3, 4; табл. XXVI, рис. 11; ТПУАК, вып. XI, 1914. табл. VI, рис. 6, 8; бляха V–IV вв. до н. э., «хищник свернувшийся в кольцо», 3,7 x 3,4, пос. Юго-Камский, ПГУ-912. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 163, рис. 50.

¹⁷ Пронизки V–VII вв.: 1,8 x 3,0, д. Филатово (Белошейка) Ильинский р-н, ГЭ-563/51; 1,8 x 3,1, Верхнее Прикамье, ГЭ-563/50; 3,8 x 4,8, Верхнее Прикамье, ПГУ; ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 6; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 30. – Аверинский могильник; табл. XXIII, рис. 28. – Харинское погребение 1, табл. LI, рис. 7. – Плесинский клад.

¹⁸ МИА, № 30. Табл. IV рис. 14; табл. XXV, рис. 3, 4, 10; табл. XXVI, рис. 9, 11. ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. VI, рис. 6.

¹⁹ Пронизки VI–VII вв.: 3,5 x 4,1. д. Опутята, Ильинский р-н, ПОКМ-11342/4; 2,6 x 3,5, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 20 а, 22 а.

²⁰ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXXIX, рис. 8, табл. LI, рис. 6.

²¹ Фигурка животного VII–VIII вв.: 3,5 x 5,0, д. Федорово, Гайнский р-н, ПОКМ-11326/4. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 23 б.

²² Пронизки-подвески VI–VII вв.: 2,9 x 3,5, д. Плес, Гайнский р-н, ПОКМ-11374/31; VII–VIII вв., 3,8 x 5,8, «медведь», Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 21 а, табл. 28, прим. 23; 1,6 x 6,6, пос. Калино, Чусовской р-н, ПОКМ-11137/2,3. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 87, рис. 57; 2,6 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПГУ.

²³ Полые пронизки VI–VII вв.: 6,5 x 3,8, «двухглавый пес», д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/18. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 70, рис. 26; 8,5 x 5,9, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч., табл. 18 б.

²⁴ Пронизка VI–VII вв.: 7,2 x 6,0, одноглавая птицесобака, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 70, рис. 25.

²⁵ См. пронизку VII–VIII вв.: 8,5 x 5,9, «крылатый пес», Верхнее Приуралье, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч., табл. 18 б, прим. 7.

²⁶ Пронизка VIII–IX вв.: «медведь», 5,0 x 2,1, д. Гарамиха, Ильинский р-н, ГЭ-563 /52; 5,2 x 2,2, д. Горбунята. Ильинский р-н, ГЭ-565/286. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 330, 345.

²⁷ См. навершия кинжалов V–VI вв.: «медведь», 11,5 x 4,2, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11314/94; 8,4 x 2,2, д. Старица, Кудымкарский р-н, Коми-Пермяцкий округ, ПОКМ-11302/2. – Оборин В. А., Чагин Г. Н.

Указ. соч. С. 79, рис. 44; Кулябина Н. В. Наследие камской чуди из собрания Пермского краеведческого музея. Пермский звериный стиль. Екатеринбург-Пермь, 2013. С. 68, рис. 96, с. 163, рис. 296.

²⁸ Пронизки-подвески VII–VIII вв.: 7,1 x 7,4, пос. Висим, Добрянский р-н, ПОКМ-10836/480; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. XXIII, рис. 6; табл. LI, рис. 12, 23.

²⁹ Пронизка VI–VII вв.: 5,8 x 5,0, д. Ваш-Пальник, Кудымкарский р-н, ПОКМ-10295/1. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 19 а.

³⁰ Пронизка VIII–IX вв.: 5,8 x 1,9, «хищная птица», д. Антоновцы, Ильинский р-н, ПОКМ-1133/12. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 168, рис. 100.

³¹ Бляха VIII–IX вв.: 7,7 x 2,7, р. Ухта, Коми АССР, ГИМ- 91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 88, рис. 58.

³² Пронизка X–XI вв.: 9,6 x 4,4, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ГЭ-560/45. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 85, рис. 54.

³³ Пронизка VII–VIII вв.: 5,3 x 6,1, д. Плес, Гайнский р-н, ПОКМ-11404/2. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 77, рис. 42.

³⁴ Коньковые пронизки VI–VII вв.: 3,0 x 4,5, д. Опутята, Ильинский р-н, ПОКМ-11342/4; 4,0 x 6,1, Верхнее Прикамье, ПГУ; VII–VIII вв.: 2,9 x 5,1, д. Елово, Гайнского р-на, ПОКМ-11344/18; IX–X вв.: 3,5 x 8,4, Верхнее Прикамье, ГЭ-571/110; 4,5 x 11,0, д. Мало-Аниковка, Чердынский р-н, ГЭ-571/109; 3,9 x 5,7, д. Могильникова, Чердынский р-н, ГЭ-571/192. XII–XIII вв.: 2,8 x 4,1, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11374/2; 2,4 x 4,0, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11302/35; 2,2 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11376/11-2 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 172, рис. 138, 140; С. 173, 142; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXIII, рис. 19, 20–25, 31, 33.

³⁵ Коньковые подвески XII–XIII вв.: 1,7 x 4,4, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11302/35,38; ПОКМ-11374/2; 2,2 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11376/11-2; 2,4 x 4,4, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11402/4. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 173, рис. 141, 142, 143.

³⁶ «Коньки» XII–XIII вв. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXII, рис. 21–24.

³⁷ Коньковые подвески VI–VII вв.: 2,8 x 4,0, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 35 б.

³⁸ Коньковые подвески XII–XIII вв.: 2,2 x 3,2, Верхнее Прикамье. ПОКМ-11376/11-2; 2,4 x 4,4, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11402/4; 1,7 x 4,4, д. Заболотово, Юсьвинский р-н, ПОКМ-10302/51. Шумящие подвески VI–VIII вв.: 8,0 x 5,2, Неволинский могильник, ПГУ-175/222, ПГУ-175/297. XI в.: д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-11405/1; 2,8 x 8,0, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/49. IX–XII вв.: 11,4 x 5,3, д. Мысы, Гайнский р-н, ПОКМ-11302/45; 9,3 x 4,8, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ЧКМ-945/6; 3,3 x 3,4, д. Харино,

Гайнский р-н, ПОКМ-10302/44; 4,7 х 5,6, д. Идогово, Ильинский р-н, ПОКМ-11370/2; 6,4 х 5,9, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11315/15; 7,6 х 2,3, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/26. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 143, рис 146; с. 144, рис. 147; с. 145, рис. 148; с. 146, рис. 149–151; с. 147, рис. 152.

³⁹ Навершия кинжалов V–VI вв.: 11,5 х 4,2, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11314/94. – Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 79, рис. 44; 11,3 х 2,5, Верхнее Прикамье, ЧКМ-954/717. – Оборин В.А. Указ. соч. Табл. 34 б; 6,5 х 4,2, д. Мелехино, Чердынский р-н, ГЭ-557/6.

⁴⁰ Навершие рукояти кинжала V–VI вв.: 11,5 х 4,2, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11314/94.

⁴¹ Втоки VII–VIII вв.: 3,1 х 7,3, с. Губдор, Красновишерский р-н, ПОКМ-11404/23; VIII–IX вв.: 2,1 х 6,6, Верхнее Прикамье, ГЭ-563/49. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 89, рис. 62, С. 88, рис. 60; 6,4 х 3,9, Верхнее Прикамье, ГЭ-600/28; 7,5 х 3,5, Верхнее Прикамье, ГЭ-600/29.

⁴² Навершие VII–VIII вв.: 4,0 х 5,6, д. Тошиб, Чердынский р-н, ЧКМ-973.

⁴³ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 9, 13, 16.

⁴⁴ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 7, 12; табл. IV, рис. 1, 3, 4; табл. X, рис. 12.

⁴⁵ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 1, 2, 15, 18.

⁴⁶ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 18.

⁴⁷ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. II, рис. 1, ГИМ-2670.

⁴⁸ Подвески-птицы VI–VIII вв.: 10,0 х 5,3, Скородумский клад, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/117; IX–X вв.: 10,5 х 8,7, д. Большие Долды, Чердынский р-н, ПОКМ-10302/34; X–XI вв.: 5,8 х 4,0, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11315/93; 4,5 х 6,0, д. Базуева, Кудымкарский р-н, ПОКМ-10302/8; 4,7х5,2, д. Галюково, Кудымкарский р-н, ПОКМ-10302/7; X–XII вв.: 4,3 х 6,7, Гайнский р-н, ПОКМ-10302 / 25; 4,1 х 4,0, д. Телячий Брод, Чусовской р-н, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 56, рис. 4–7; с. 57, рис. 9–11; с. 64, рис. 18; с. 65, рис. 19.

⁴⁹ Подвески XI–XII вв.: 3,9 х 3,5, д. Загарье, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11405/18; 4,1 х 8,0, д. Вакино, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11315/33; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 167, рис. 81, 85.

⁵⁰ Подвески-птицы VIII–IX вв.: 8,3 х 5,6, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-956/38; X–III вв.: 5,5 х 5,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/23. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч., с. 54, рис 2; с. 57, рис. 11.

⁵¹ Подвески-птицы IX–XI вв.: 3,3 х 3,5, д. Омелино, Чердынский р-н, ЧКМ-955/59; XI в.: 4,3 х 6,7, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/25; 5,1 х 6,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/24; XII–XIII вв.: 6,8 х 6,4, г. Кудымкар,

ПОКМ-11376/77. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 53, рис. 1; с. 57, рис. 8, 9, 10.

⁵² Подвески VII–IX вв.: Д=2,8, Деменковский могильник, ПГУ; Д=2,8, Висимский могильник, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XX, рис. 26, рис. 27.

⁵³ Теплоухов А. Ф. О древнем шаманском изображении из бронзы, бытовавшим на р. Конде среди вогулов и остяков // СА, вып. IX, 1947. С. 244.

⁵⁴ Подвески коньковые VI–VIII вв.: 7,6 x 2,3, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/26; 8,0 x 5,2, Неволинский могильник, ПГУ-175/222; 8,0 x 5,2, Неволинский могильник, ПГУ-175/297. IX–X вв.: 3,3 x 3,4, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/44; 4,7 x 5,6, д. Идогово Ильинский р-н, ПОКМ-11370/2; 13,5 x 5,5, Бояновский могильник, Добрянский р-н, ПГУ; 11,5 x 5,3, д. Мальцева, Чердынский р-н, ПОКМ-11348/50. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 41 а, 42 б. IX–XI вв.: 14,2 x 5,7, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-11405/1; 11,4 x 5,3, д. Мысы, Гайнский р-н, ПОКМ-1302/45; 9,3 x 4,8, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ЧКМ-945/6. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 147, рис. 152; с. 146, рис. 149 – 151; с. 145, рис. 146, с. 144, рис. 147; с. 145, рис. 148; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XIV, рис. 1. – д. Михалево; рис. 2 – д. Байдары; рис. 3, 5, 6 – Деменковский могильник; рис. 4 – Агафоновский могильник; рис. 7 – д. Купрос; рис. 8 – Урьянский могильник; рис. 9 – д. Мальцева; рис. 10, 16, 17 – Харинский могильник; рис. 11, 14 – Плесинский могильник; рис. 12 – с. Ильинское; рис. 13 – Урьянский могильник; рис. 15 – д. Идогово.

⁵⁵ Шумящие подвески VII–IX вв.: 7,6 x 2,3, Верхнее Прикамье, ПОКМ-1030273; 5,5 x 2,7, медведь, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 31 а.

⁵⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. XV, рис. 13 – Каневский могильник, рис. 16 – Урьянский могильник, рис. 17 – Щукинский могильник, рис. 18 – Каневский могильник, рис. 23 – Аверинский могильник.

⁵⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XV, рис. 8 – д. Назарово; рис. 9 – Урьянский могильник; рис. 10 – Аверинский могильник; рис. 15 – Плесинский могильник.

⁵⁸ Гребни из кости VII–IX вв.: 6,0 x 4,0, Верхнее Прикамье, ГЭ-571/35; 7,3 x 6,8, окрестности г. Чердыни, ГЭ-571/209; 2,6 x 2,2, Урьянский могильник, ПГУ; 4,4 x 3,0, Каневский могильник, ПГУ; 3,4 x 3,0, Каневский могильник, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXXII, рис. 7, рис. 8, рис. 9; Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров // Археология СССР. М., 1979. С. 60–61.

⁵⁹ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятями // СА, 1964, № 3. Рис. 2–6.

⁶⁰ Огниво- кресало VII–VIII вв.: «два всадника», 4,0 x 8,5, Кудымкарский р-н, ПОКМ-11300/73. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 89, рис. 61; X–XI вв.: 3,6 x 6,8, Кудымкарский р-н, Коми-Пермяцкий округ, ПОКМ-11300/1; 4,2 x 8,2, с. Губдор, Красновишерский р-н, ПОКМ-19187/292; 2,4 x 4,8, с. Рождественское, Карагайский р-н, ПОКМ-11375/15-2 – Кулябина Н. В. Наследие камской чуди из собрания Пермского краеведческого музея. Пермский звериный стиль. Екатеринбург-Пермь, 2013. С. 144, 145, рис. 259, 260, 261.

⁶¹ Огниво-кресало X в.: «птицы, клюющие антропоморфное существо», 4,1 x 5,5, с. Редикор Чердынского района, ПОКМ-11348/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 67, рис. 22.

⁶² Голубева Л. А. Указ. соч. С. 128, 6–4.

⁶³ Голубева Л. А. Указ. соч. С. 123, рис. 2–8; с. 128, рис. 6–3, 6–4. .

⁶⁴ Огнива-кресала X–XI вв.: 4,5 x 5,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-21125/22; 3,6 x 5,2, д. Соболево, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11339/556; 4,7 x 5,4, д. Федоровщина, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11304/3; 3,4 x 4,9, Верхнее Прикамье, ПОКМ-19497/66; 3,3 x 5,0, д. Соболево, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11339/98; 3,3 x 4,8, Могильник Степаново Плотбище (Городищенский), пос. Городище, Юсьвинский р-н, ПОКМ-19659/991; 3,6 x 5,5, д. Бояново, Добрянский р-н, ПОКМ-21118/89; 2,7 x 5,0, д. Соболево, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11339/99; 3,1 x 5,2, Могильник Степаново Плотбище (Городищенский), пос. Городище, Юсьвинский р-н, ПОКМ-19656/990; 3,8 x 5,5, д. Бояново, Добрянский р-н, ПОКМ-21015/222. – Кулябина Н. В. Указ. соч. С. 146–149, рис. 263–272.

⁶⁵ Огнива-кресала IX – сер. XI вв.: 3,8 x 6,8, Кудымкарский р-н, Коми-Пермяцкий округ, ПОКМ-11300/1; 3,6 x 4,8, – Важгортский могильник, ПГУ. – ВАУ, вып. 9. приложение, табл. 28, рис. 6; 4,5 x 5,2, д. Мысы, Гайнский р-н Коми-Пермяцкого округа, ПОКМ-11405/25; 3,1 x 4,4, с. Рождественское, Карагайского р-на, ПОКМ-11375/15-3; 3,6 x 4,2, с. Рождественское, Карагайский р-н, ПОКМ-11375/15-1; 4,3 x 5,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-21125/23 – Кулябина Н. В. Указ. соч. С. 150–151, рис. 273–276.

⁶⁶ Огниво-кресало X в.: 5,2 x 3,2, крылатый конь, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ-4010. – Голубева Л. А. Указ. соч. С. 120, рис. 2–4.

⁶⁷ Культовые ложки VII–VIII вв.: 5,8 x 2,2, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПОКМ-11405/47; 6,6 x 3,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/36; 8,2 x 3,1, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ; 11,7 x 6,8, Верхнее Прикамье, ГЭ-563/8;

10,0 x 6,0, ГЭ-600/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 80, рис. 45–47; с. 81, рис. 48–49; VII–IX вв.: 3,9 x 1,7, Плесинский могильник, ПГУ, 9,8 x 3,1, Урьинский могильник, ПГУ; 6,0 x 2,2, Аверинский могильник, ПГУ; 4,5 x 2,6, Агафоновский могильник, ПГУ; 4,6 x 1,8, Висимский могильник, ПГУ; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXI, рис. 29, 30, 27, 25, 24; XIII–XIV вв.: 6,4 x 1,6, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ЧКМ-964/748; 7,6 x 2,7, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-3416/45. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 178, рис. 197, 198.

⁶⁸ Поляков Ю. А. Гляденовская культура в Среднем и Верхнем Прикамье (III в. до н.э. – VI в. н.э.). Автореферат на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., Наука, 1980; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 131, 132.

⁶⁹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 122.

⁷⁰ Там же. С. 122, 129, 131.

⁷¹ Там же. С. 121.

⁷² Збруева А. В. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху. МИА, № 30, М.-Л., 1952. Табл. XXV, рис. 3, 4.

⁷³ «Хищник, свернувшийся в кольцо»: Збруева А. В. Указ. соч. Табл. IV, рис. 14; табл. XXVI, рис. 9, 11. Бляха V–IV вв. до н. э.: 3,7 x 3,4, пос. Юго-Камский, ПГУ-912. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 163, рис. 50.

⁷⁴ Збруева А. В. Указ. соч. Табл. XXV, рис. 10.

⁷⁵ Бляха VII–VIII вв.: «медведь и лось», Д=4,6–4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/36.

⁷⁶ Бляха VII–VIII вв.: Д=5,0–6,0, Пешковский клад, ГЭ-560/35.

⁷⁷ Бляха VII–VIII вв.: Д=6,6–6,9, Пешковский клад, ГЭ-560/34. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 321.

⁷⁸ Бляха VII–VIII вв.: Д=4,8–5,5, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/32.

⁷⁹ Бляхи VII–VIII вв.: Д=5,4 x 5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 325.

⁸⁰ Бляха VII–VIII вв.: Д=5,5, с. Редикор Чердынский р-н, ЧКМ-956/32. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 90, рис. 65.

⁸¹ Бляха VII–VIII вв.: Д=4,5–5,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-10302/108 – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 50.

⁸² Бляха VII–VIII вв.: Д=6,1–6,3, Верхнее Прикамье, ПГУ – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 320.

⁸³ Бляха VII–VIII вв.: Д=6,2–6,3, Пешковский клад, ГЭ-560/39.

⁸⁴ Бляха VII–VIII вв.: Д=4,8–5,5, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/32.

⁸⁵ Бляха VII–VIII вв.: Д=5,4–5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 319.

⁸⁶ Бляха VII–VIII вв.: Д=4,8–5,5, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/32.

⁸⁷ Бляха VII–VIII вв.: Д=5,4– 5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 319.

⁸⁸ Бляхи VIII–III вв. до н.э. (Ананьинская культура) – МИА, № 30. М-Д, 1952. Табл. XXV, рис. 3, 4, 10.

⁸⁹ Бляха. VII–VIII вв.: 9,9x4,4, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/23. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 95.

⁹⁰ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 9, 16.

⁹¹ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 21; табл. IV, рис. 6, 18; табл. V, рис. 3, 5, 6, 18, 24.

⁹² Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 127.

⁹³ Чарнолуцкий В. В. «Ящер» пермского звериного стиля // Сибирский этнографический сборник, IV, 1962.

⁹⁴ Бляхи со шнуровым обрамлением VII–VIII вв.: 11,7x4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 101, рис. 84; 6,3x2,6, Редикорский клад, ЧКМ-958/10; 7,0x3,0, Пешковский клад, ПОКМ-11298/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 89, 90; 5,1x2,2, г. Чердынь, ЧКМ-962/8. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 51 а; 7,0x2,2, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2358; 10,4x4,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/13; 8,5x2,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/14. – Спицын А. А. Указ. соч. Рис. 140; 7,6x2,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/15. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 139.

⁹⁵ Бляхи VI–VIII вв.: «человеколоси», 8,5 x 14,0, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652; 6,0 x 6,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/5. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 91, рис. 66; с. 94, рис. 70; VII–VIII вв.: «человеколоси»: 10,0 x 3,3, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/8; 8,8 x 2,8, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 11,7 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10; 10,2 x 4, 7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 9,2 x 6,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 7,0 x 3,0, д. Пешково, Усольский р-н, ПОКМ-11298/1; 9,3 x 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 7,8 x 2,8, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А. Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 100, рис. 81–83; с. 101, рис. 84; с. 102, рис. 85; с. 103, рис. 86; с. 104, рис. 87, 90; с. 105, рис. 92; с. 106, рис. 93; 7,0x2,2, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2358. – Оборин В. А. Указ. соч. С. 51 б; 5,4 x 1,9, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-2358. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 51 а; 10,5 x 4,9, Пешковский клад, ГЭ-560/10; 10,1 x4,7, Пешковский клад, ГЭ-560/11; 11,2 x 4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/12; 11,2x4,5, Пешковский клад, ГЭ-560/13; 11,4 x 4,4, Пешковский клад, ГЭ-560/14; 8,1 x 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/15; 7,9 x 2,8, Пешковский клад, ГЭ-560/16; 9,8 x 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/17; 8,3 x 2,5, Пешковский клад, ГЭ-560/18; 9,2 x 3,3, Пешковский клад, ГЭ-560/19, 20 – две половины одной отливки; 6,1 x 2,9, с. Редикор, Чердынский р-н,

ЧКМ-958/11; 8,6 х 4,1, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/11; 8,5 х 2,9, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/14; 7,6 х 2,6, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/15; 7,7 х 2,9, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/16; 7,6 х 2,6, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/17; 8,5 х 4,1, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/18; 8,6 х 4,2, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/19. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 123, 118, 135, 132, 133, 155, 140, 139, 132, 149, 120; 5,2 х 2,0, камень «Светик» на р. Колве, ПОКМ-11389/8; 4,7 х 2,6, Чаньвенская пещера на р. Вишере, ПГУ. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 136, 143. 4,7 х 2,0, р. Андюг, Чердынский р-н, ГЭ-557/5.

⁹⁶ Бляха VII–VIII вв.: 9,5 х 4,5, р. Ухта, ГЭ-3998/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 105, рис. 91.

⁹⁷ Бляхи VII–VIII вв.: «сульде», 6,3 х 2,6, Редикорский клад, ЧКМ-958/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 89; 5,4 х 2,3, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-958/24. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 51 а, 52 а; 5,1 х 2,2, Вятский холм, г. Чердынь, ЧКМ-962/8; 8,5 х 2,9, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/14; 5,3 х 1,7, камень «Светик» на р. Колве, д. Подбобыка, ГЭ-554/5; 5,4 х 1,9, камень «Светик» на р. Колве, ГЭ-554/6; 5,2 х 1,8, камень «Светик» на р. Колве; ГЭ-554/7; 5,0 х 2,2, камень «Светик» на р. Колве, ГЭ-554/8; 3,8 х 1,7, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 140, 143, 138.

⁹⁸ Бляхи VI–VIII вв.: «однокрылые»: 6,0 х 6,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/5. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 94, рис. 70; VII–VIII вв.: 6,2 х 2,4, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/3. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 128; 10,0 х 3,3, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/8; 8,8 х 2,8, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 11,7 х 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/19; 10,2 х 4,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 100, рис. 81, 82; с. 101, рис. 84; с. 102, рис. 85; «двухкрылые»: 9,5 х 4,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/1; 8,5 х 14,0, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652; 6,7 х 4,2, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 9,2 х 6,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 9,3 х 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 6,1 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/11. – Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 91, рис. 66; с. 100, рис. 83, с. 103, рис. 86, с. 105, рис. 91, 92.

⁹⁹ Бляха VI–VII вв.: 7,6 х 2,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/15. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 139, прим. 90.

¹⁰⁰ «Сульде с копытами»: 11,7 х 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10; 9,3 х 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. –

Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 101, рис. 84; с. 105, рис. 92. «Сульде со ступнями»: 6,3 x 2,6, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/10; 7,8 x 2,8, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 89; с. 106, рис. 93.

¹⁰¹ Бляхи VII–VIII вв.: «со ступней и копытом», 8,5 x 2,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/14; 7,6 x 2,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/15; 9,2 x 6,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 103, рис. 86; «звериные морды вместо ступней», 8,5 x 14,0, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 91, рис. 66; 6,0 x 6,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/5; 10,3 x 3,3р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/8. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 94, рис. 70, с. 100, рис. 81; «с трехпальными (птичьими?) ступнями», 10,2 x 4,7, Троицко-Печорский р-г Коми АССР, ГИМ-91652, 9,3 x 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 102, рис. 85; с. 105, рис. 92; «с ногами без копыт и ступней», 7,0 x 3,0, д. Пешково Усольского р-на, ПОКМ-11298/1, 7,6 x 2,6, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/17; 10,5 x 4,9, Пешковский клад, ГЭ-560/10, 10,1 x 4,7, Пешковский клад, ГЭ-560/11; 11,2 x 4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/12.

¹⁰² Бляхи VII–VIII вв.: 10,0 x 3,3, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/8; 8,8 x 2,8, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 6,7 x 4,2, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 11,7 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10; 10,2 x 4,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 9,2 x 6,7, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 7,5 x 3,1, Верхнее Прикамье, ПГУ; 7,6 x 2,1, г. Добрянка, Пермская обл., ПГУ-1464; 6,3 x 2,6, Редикорский клад, ЧКМ-958/10; 7,0 x 3,0, д. Пешково, Усольский р-н, ПОКМ-11298/1; 9,3 x 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 7,8 x 2,8, Верхнее Прикамье, ПГУ; 8,5 x 2,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/14; 7,6 x 2,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/15. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. Указ. соч. С. 100, рис. 81, 82, 83; с. 101, рис. 84; с. 102, рис. 85; с. 103, рис. 86; с. 104, рис. 87, 88, 89, 90; с. 105, рис. 92; с. 106, рис. 94.

¹⁰³ Бляхи VII–VIII вв.: 6,1 x 2,9, Чердынский р-н, ЧКМ-958/11; 9,2 x 3,3, Пешковский клад, ГЭ560/19, 20; 7,0 x 2,2, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2358; 7,5 x 3,1, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ; 6,3 x 2,6, Редикорский клад, ЧКМ-958/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 104, рис. 89; с. 106, рис. 93.

¹⁰⁴ Бляхи VII–VIII вв.: 7,5 x 3,1, Верхнее Прикамье, ПГУ; 7,8 x 2,8, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ; 6,3 x 2,6, Редикорский клад, ЧКМ-958/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 89, с. 106, рис. 93.

- ¹⁰⁵ Бляхи VII–VIII вв.: 11,7 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10; 9,3 x 5,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 101, рис. 84; с. 105, рис. 92.
- ¹⁰⁶ Бляхи VII–VIII вв.: 10,5 x 4,9, Пешковский клад, ГЭ-560/10; 10,1 x 4,7, Пешковский клад, ГЭ-560/11; 11,2 x 4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/12; 8,3 x 2,5, Пешковский клад, ГЭ-560/18.
- ¹⁰⁷ Бляха VII–VIII вв.: 11,7 x 4,7, Верхнее Прикамье-11405/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 101, рис. 84.
- ¹⁰⁸ Бляхи VII–VIII вв.: 11,7 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 101, рис. 84; ГЭ-560/10; ГЭ-560/11; ГЭ-560/12; ГИМ-91652.
- ¹⁰⁹ Бляхи VII–VIII вв.: 11,2 x 4,5, Пешковский клад, ГЭ-560/13; 11,4 x 4,4, Пешковский клад, ГЭ-560/14.
- ¹¹⁰ Бляхи VII–VIII вв.: 7,6 x 2,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-560/15; 7,7 x 2,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/16.
- ¹¹¹ Бляхи VII–VIII вв.: 9,2 x 3,3, Пешковский клад, ГЭ-560/19, 20.
- ¹¹² Бляхи VII–VIII вв.: 7,5 x 3,1, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 104, рис. 88; 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12; 5,9 x 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12; 7,7 x 5,1, Пешковский клад, ГЭ-560/24/ – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 155, 156, 158, 215. VII–VIII вв.: 12,6 x 1,8, Пешковский клад, ГЭ-560/41. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 68, рис. 23; 21,0 x 3,2, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/30; 6,7 x 2,8, Пешковский клад, ГЭ-560/40; 7,4 x 2,7, д. Филатово (Филатовское городище), ГЭ-563/58. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 224, 254, 242.
- ¹¹³ Бляха IX–XI вв.: 6,7 x 2,8, Пешковский клад, ГЭ-560/40.
- ¹¹⁴ Бляха VII–VIII вв.: 7,4 x 2,7, д. Филатово (Филатовское городище), ГЭ-563/58.
- ¹¹⁵ Бляхи IX–XI вв.: 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12; 7,7 x 5,1, Пешковский клад, ГЭ-560/24.
- ¹¹⁶ Бляха VII–VIII вв.: 6,1 x 3,6, р. Андюга, Коми АССР, ГЭ-557/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 120, рис. 113.
- ¹¹⁷ Бляха IX–XI вв.: 8,6 x 4,1, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/11.
- ¹¹⁸ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 16; табл. III, рис. 26, 28; табл. IV, рис. 14; табл. IX, рис. 14, 15, 18.
- ¹¹⁹ Бляха VIII–XI вв.: «лосиные морды, вырастающие из человеческих плеч», 7,2 x 3,3, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/3; 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12; 5,5 x 3,0, д. Омелино/Лукояново, ЧКМ-955/1; 13,6 x 7,6, с. Кочево, Пермская обл., ЧКМ-3643/4 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 119, рис. 111; с. 140, рис. 142; «лосиные морды, вырастающие из человеческих голов», 8,6 x 4,1, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/11; 10,4 x 4,3, Усть-Кишертский клад,

ГЭ-559/13; 7,5 х 5,1, Пешковский клад, ГЭ-560/24; 7,5 х 3,1, Верхнее Прикамье, ПГУ Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 87.

¹²⁰ Бляха IX–XI вв.: 13,6 х 7,5, с. Кочево Чердынский р-н, ЧКМ-3643/4. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 140, рис. 142.

¹²¹ Бляха IX–XI вв.: 8,6 х 4,1, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/11.

¹²² Бляха IX–XI вв.: 10,4 х 4,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/13; 5,9 х 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12.

¹²³ Бляха IX–XI вв.: 7,7 х 5,1, Пешковский клад, ГЭ-560/24; 5,9 х 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12.

¹²⁴ Бляха VIII–IX вв.: 5,5 х 3,0, д. Омелино/Лукояново, Чердынский р-н, ЧКМ-955/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 119, рис. 111.

¹²⁵ Бляхи VII–VIII вв.: 9,2 х 5,2, Пешковский клад, ГЭ-560/31; 9,5 х 4,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 105, рис. 91; «птицевидные идолы» IX–XI вв.: 7,7 х 5,2, ПОКМ-10302/7; 4,3 х 6,7, ПОКМ-10302/25; 5,1 х 6,0, ПОКМ-10303/24; 5,5 х 5,0, ПОКМ-10303/23. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 56, рис. 7; с. 57, рис. 9, 10, 11.

¹²⁶ Бляхи VII–VIII вв.: 10,7 х 6,5. Пешковский клад, ГЭ-560/30; 9,5 х 5,2, Пешковский клад, ГЭ-560/31.

¹²⁷ Бляхи VII–VIII вв.: 5,2 х 4,2, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/21; 7,4 х 9,4, д. Пешково, Усольский р-н, ГЭ-560/4; 7,2 х 6,2, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 7,3 х 7,6, Верхнее Прикамье, Чердынский р-н, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 94, рис. 71; с. 97, рис. 76,77; с. 98, рис.78; с. 99, рис. 79.

¹²⁸ Бляхи VII–VIII вв.: 9,3 х 2,5, Пешковский клад, ГЭ-560/3; 6,0 х 11,1, Пешковский клад, ГЭ-560/5; 7,1 х 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/27.

¹²⁹ Бляха VII–VIII вв.: 5,2 х 4,2, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-560/21. – Оборин В. А. Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 97, рис. 71.

¹³⁰ Бляхи VI–VIII вв., «шествие одного человеколося»: 6,0 х 6,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/5; 7,1 х 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/27. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 120; VII–VIII вв.: 7,1 х 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/27. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 130; «шествие двух человеколосяй»: 7,2 х 6,2, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; «шествие трех человеколосяй», 5,2 х 4,2, Городище Гарамиха, д. Конева Добрянского р-на, ГЭ-563/21; «шествие трехглавого человеколося», 9,5 х 4,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/1; «шествие семи человеколосяй», 7,4 х 9,4, Пешковский клад, ГЭ-560/4; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 94, рис. 70; с. 98, рис. 78; с. 94, рис. 71; с. 99, рис. 79; с. 97, рис. 76 ; с. 105, рис. 91; «семь человеколосяй на ящере», 2,5 х 9,3, Пешковский клад, ГЭ-560/3; «семь человеколосяй на шнуровой полосе», 6,0 х 11,1, Пешковский клад, ГЭ-560/5. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 146, 144 ,152; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. LV,

рис. 27, 25, 28; 7,7 x 2,9, Верхнее Прикамье, ПГУ; 21,0 x 3,2, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/30. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 224, 225, 254, 242.

¹³¹ Бляха VII–VIII вв.: 7,2 x 6,2, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 98, рис. 78.

¹³² Бляха VII–VIII вв.: 7,3 x 7,6, Чердынский р-н, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 99, рис. 79.

¹³³ Подвеска VIII–IX вв.: 4,0 x 12,2, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 83, рис. 52.

¹³⁴ Бляха VIII–IX вв.: 3,5 x 6,7, г. Чердынь, Вятское городище, ЧКМ-962/9. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 83, рис. 51.

¹³⁵ Бляха VII–VIII вв.: Д=7,2, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 94, рис. 72.

¹³⁶ Бляха VI–VIII вв.: Д=6,0–7,0, р. Ухта Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 91, рис. 67.

¹³⁷ Бляхи VI–VIII вв.: Д=7,0–7,4, Пешковский клад, ГЭ-560/33. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 105; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. LV, рис. 17.

¹³⁸ Бляхи VII–VIII вв.: 6,5 x 9,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/21; 6,7 x 9,7, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68.

¹³⁹ Бляха VII–VIII вв.: 7,4 x 9,4, д. Пешково Усольский р-н, ГЭ-560/4; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 97, рис. 76.

¹⁴⁰ Бляха VII–VIII вв.: 5,6 x 9,6, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/30. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 97, рис. 77.

¹⁴¹ Бляха VII–VIII вв.: 6,0 x 10,3, д. Пешково Усольский р-н, ГЭ-560/8. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 96, рис. 74.

¹⁴² Бляха VII–VIII вв.: 3,2 x 11,4, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/105. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 96, рис. 75.

¹⁴³ Бляха VIII–IX вв.: «всадница на коне», 4,5 x 7,1, р. Белая Глазовского р-на Кировская обл. – Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в ананьинскую эпоху // Труды института этнографии, вып. I. М.-Л., 1942. С. 4, рис. 2.

¹⁴⁴ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 3, 10, 12, 23, 26.

¹⁴⁵ Бляхи V–VI вв.: 7,0 x 9,3, Верхнее Прикамье, ПГУ – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 107, рис. 95; VII–VIII вв.: 8,6 x 8,0, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/28; 9,8 x 12,8, Пешковский клад, ГЭ-560/1. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 99, 100.

¹⁴⁶ Бляха VII–VIII вв.: 8,6 x 8,0, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/28.

¹⁴⁷ Бляха VII–VIII вв.: 9,8 x 12,8, Пешковский клад, ГЭ-560/1.

¹⁴⁸ Бляха V–VI вв.: 7,0 x 9,3, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 107, рис. 95.

- ¹⁴⁹ Бляха VIII–IX вв.: 11,6 x 7,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/27. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 98.
- ¹⁵⁰ Бляхи VII–VIII вв.: 9,9 x 4,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/23. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 92; 6,9 x 3,2, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-961/3; VIII–IX вв.: 7,0 x 3,5, Редикорский клад, ЧКМ-958/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 100, рис. 80, с. 120, рис. 115.
- ¹⁵¹ Бляха VII–III вв.: 10,4 x 4,6, Пешковский клад, ГЭ-560/28. – Спицын А. А., Шаманские изображения. Рис. 202; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. LV, рис. 19.
- ¹⁵² Бляхи VII–VIII вв.: 6,9 x 3,2, д. Амбор Чердынский р-н, ЧКМ-961/3. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 100, рис. 80.
- ¹⁵³ Бляха VII–VIII вв.: 9,5 x 4,5, р. Ухта Коми АССР, ГЭ-3998/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 105, рис. 91.
- ¹⁵⁴ Бляхи VII–VIII вв.: 9,5 x 5,2, Пешковский клад, ГЭ-560/31; Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 160, 179; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. LV, рис. 12.
- ¹⁵⁵ Бляха VII– VIII вв.: 10,7 x 6,5, Пешковский клад, ГЭ-560/30. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. LV, рис. 5.
- ¹⁵⁶ Бляхи VII–VIII вв.: 8,4 x 4,2, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-557/12; 9,1 x 4,6, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/2; 7,1 x 5,5, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/55; 6,1 x 3,0, р. Андюга, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГЭ-557/1. Бляхи VIII–IX вв.: 9,2 x 4,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/25; 7,6 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-10302/66; 5,4x3,8, д. Сурьяки, Чердынский р-н, ЧКМ-987; 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), Чердынский р-н, ЧКМ-955/1; 6,6 x 4,1, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/14; 7,4 x 3,7, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/19. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 115, рис. 106; с. 117, рис. 108; с. 119, рис. 111; с. 120, рис. 113; с. 122, рис. 120, 121; с. 123, рис. 122; 6,0 x 4,4, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/29; 4,5 x 3,1, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/21; 6,1 x 3,7, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/6; 4,0 x 2,8, Редикорский клад Чердынского р-на, ЧКМ-958/5; 4,0 x 2,8, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/9; 7,2 x 3,3, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/3; 5,2 x 2,7, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/8; 4,8 x 3,3, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/16; 4,3 x 2,5, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/17; 4,5 x 3,2, Редикорский клад Чердынского р-на, ЧКМ-958/18; 4,0 x 5,1, д. Тренина, Чердынский р-н, ПОКМ-10302/31; 4,9 x 2,5, д. Семина, Ильинский р-н, ПОКМ-19731/3; 8,0 x 3,5, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-554/3; 4,1 x 2,9, д. Плес, Чердынский р-н, ПОКМ-11404/3; 6,7 x

3,1, д. Вакина, Усольский р-н, ПГУ. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 162, 163, 166, 167, 200.

¹⁵⁷ Бляха VIII–IX вв.: 7,6 x 4,7, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/25. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 115, рис. 106.

¹⁵⁸ Бляхи VIII–IX вв.: 4,8 x 3,3, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/18; 4,3 x 2,5, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/17; 4,5 x 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/21; 4,5 x 3,2, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/15; 6,6 x 4,1, с. Редикор Чердынский р-н, ЧКМ-958/14; 5,8 x 2,8, с. Редикор Чердынский р-н, ЧКМ-958/26; 5, 9 x 2,8, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/25.

¹⁵⁹ Бляхи VII–VIII вв.: 7,0 x 2,7, Верхнее Прикамье, ПГУ; 8,5 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/26; – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94; с. 113, рис. 104; 7,4 x 3,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/8; 6,9 x 3,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/9; 8,5 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/26; 6,9 x 3,3, Редикорский клад, ЧКМ-958/12; 5,8 x 2,8, Редикорский клад, ЧКМ-958/26; 5,0 x 3,9, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XX, рис. 29.

¹⁶⁰ Бляхи VII–VIII вв.: 8,2 x 5,5, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2521. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 114, рис. 105; 8,6 x 3,7, Верхнее Прикамье, ЧКМ-954/758. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 196; 4,8 x 3,4, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-1558/4. – Оборин А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 120, рис. 112; 6,9 x 3,3, Редикорский клад, ЧКМ-958/12. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 156, 189, 190, 191, 192; 6,4 x 3,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ 559/22. 5,0 x 3,9, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XX, рис. 29; 6,4 x 3,2, Пешковский клад Усольский р-н, ГЭ-560/23. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. LV, рис. 2; 6,9 x 3,3, Редикорский клад, ЧКМ-958/12; 6,4 x 3,1, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/25; 6,8 x 4,9, Пешковский клад, Чердынский р-н, ГЭ-560/26; 6,6 x 3,1, д. Верхнее-Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43464.

¹⁶¹ Бляха VII–VIII вв.: 7,0 x 2,7, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94.

¹⁶² Бляхи VII–VIII вв.: 8,5 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/26. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 113, рис. 104; бляхи VII–VIII вв.: 7,4 x 3,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/8; 6,9 x 3,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/9; 8,5 x 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/26; 9,2 x 4,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/106. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 113, рис. 104, с. 114, рис. 106.

¹⁶³ Бляха VII–VIII вв.: 8,2 x 5,5, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2521. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 114, рис. 105.

¹⁶⁴ Бляха VIII–IX вв.: 6,4 x 3,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/22.

¹⁶⁵ Бляхи VIII–IX вв.: 4,9 x 3,9, д. Мелехина, Чердынский р-н, ЧКМ-1924; 4,8 x 3,4, Верхнее Прикамье, Архив ЛОИА, ф. 48; 4,9 x 3,9, с. Лимеж, Чердынский р-н, ЧКМ-988; 4,8 x 3,4, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/4; 4,8 x 3,4, с. Пянтег, Чердынский р-н, ЧКМ-1558/4. – Оборин В. А., Чагин Г. Н., Указ. соч. С. 120, рис. 112; 4,8 x 3,4, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11402/3. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 193.

¹⁶⁶ Бляхи VII–VIII вв.: 4,0 x 2,8, Редикорский клад, ЧКМ-958/5; 4,0 x 2,8, Редикорский клад, ЧКМ-958/9.

¹⁶⁷ Бляхи VII–IX вв.: 5,8 x 2,8, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/25; 5,8 x 2,8, Редикорский клад, Чердынский р-н, 958/26.

¹⁶⁸ Бляхи VII–VIII вв.: Д=3,2, Гайнский р-н, ПГУ; 3,7 x 3,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/11; 3,6 x 2,7, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4481. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 166, рис. 74; с. 110, рис. 99; 100; 4,9 x 4,0, Редикорский клад, ЧКМ-958/7; 3,4 x 3,2, д. Пешково Усольский р-н, ГЭ-560/22; 4,2 x 3,1, д. Грудята, Ильинский р-н, ПГУ. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 198, 201; VIII–IX вв.: 8,2 x 7,0, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГИМ-91652; 6,3 x 4,4, р. Пильва, Чердынский р-н, ЧКМ-3650; 6,1 x 5,4, с. Лимеж, Чердынский р-н, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 111, рис. 102; с. 112, рис. 103; с. 129, рис. 130; 4,1 x 3,1, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-21087/3; 4,8 x 3,4, с. Калино, Чусовский р-н, ПОКМ-11294/3; 3,6 x 2,8, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11344/95-2; 3,5 x 2,7, Ильинское городище, Ильинский р-н, ПОКМ-11394/38; 3,1 x 3,0, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-11330/17; 3,7 x 2,8, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/55; 3,5 x 2,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/67; 4,1 x 3,2, р. Яйва, Усольский р-н, ПОКМ-18629/1; 7,3 x 6,3, д. Кондратьева Слобода, Чердынский р-н, ПОКМ-19753/2; 6,0 x 5,3, с. Лимож, Чердынский р-н, ПОКМ-19494/7; 7,3 x 4,1, д. Модороб, Гайнский р-н, ПОКМ-11338/40. – Кулябина Н. В. Наследие камской чуди из собрания Пермского краеведческого музея. Пермский звериный стиль. Екатеринбург-Пермь, 2013. С. 46–51, рис. 46–59; 4,4 x 4,4, д. Опутята, Соликамский р-н, ПОКМ-10302/12. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 203; 7,4 x 6,4, д. Кондратьева Слобода, Чердынский р-н, ПГУ-1497/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч., с. 109, рис. 97.

¹⁶⁹ Бляха VII–VIII вв.: Д=4,0–4,9, Редикорский клад, ЧКМ-958/7.

¹⁷⁰ Бляха VIII–IX вв.: 7,4 x 6,2, с. Янидор, Чердынский р-н, ЧКМ-981. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 82, рис. 50.

¹⁷¹ Бляха VIII–IX вв.: 7,5 x 4,5, Агафоновский могильник, с. Агафоново, Чердынский р-н, ГЭ-574/12. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 220; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XX, рис. 28.

¹⁷² Бляха VIII–IX вв.: 6,0 х 7,2, с. Лимеж, Чердынский р-н, ЧКМ-3652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 108, рис. 96.

¹⁷³ Бляхи VIII–IX вв.: 4,5 х 3,3, Мало-Аниковский могильник, Чердынский р-н, ЧКМ-954/729; 4,5 х 3,3, Мало-Аниковский могильник, ЧКМ-954/730. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 130, рис. 132; Година Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XI, рис. 1–3, 4, 29–31, 55; табл. XII, рис. 1, 3, 29, 30, 31.

¹⁷⁴ Бляхи VIII–IX вв.: 4,7 х 2,8, д. Марково, Чердынский р-н, ПОКМ-11297/2. – Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 153. Бляхи XI–XII вв.: 7,8 х 4,6, Городищенское городище, Соликамский р-н, ПГУ-1380. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 131, рис. 133.

¹⁷⁵ Бляха VIII–IX вв.: 7,0 х 3,3, Мало-Аниковский могильник, Чердынский р-н, ЧКМ-954/78. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 130, рис. 131.

¹⁷⁶ Бляхи VIII–IX вв.: 6,1 х 5,4, с. Лимеж, Чердынский р-н, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 129, рис. 130; Д=5,6, с. Вильгорт, Чердынский р-н, ЧКМ-976.

¹⁷⁷ Бляха VIII–IX вв.: 5,7 х 3, 9, Редикорский клад, ЧКМ-958/22; 4,8 х 4,1, с. Редикор, Чердынский р-н, 958/19; 5,5 х 2,6, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-554/11. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 118, 119; с. 124, рис. 125.

¹⁷⁸ Бляха VIII–IX вв.: 7,7 х 4,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/28. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 128, рис. 129.

¹⁷⁹ Бляха VIII–IX вв.: 7,1 х 3,8, Верхнее Прикамье, МАЭ, колл. 1300-II.

¹⁸⁰ Бляха VIII–IX вв.: 8,4 х 5,3, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/6. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 175.

¹⁸¹ Бляха VIII–IX вв.: 8,0 х 10,8, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/20. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 101.

¹⁸² Бляха VIII–IX вв.: 6,0 х 4,9, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/7. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 249.

¹⁸³ Бляхи VIII–IX вв.: 4,8 х 4,1, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/19; ЧКМ-958/20, ЧКМ-958/21, ЧКМ-958/29, ЧКМ-958/30. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 119.

¹⁸⁴ Бляха X–XI вв.: 4,3 х 3,2, Онское городище на р. Чермоз, Соликамский р-н, ПОКМ-10302/83. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 171.

¹⁸⁵ Бляха VIII–IX вв.: 5,7 х 3,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/22. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 118.

¹⁸⁶ Бляхи VII–IX вв.: 7,8 х 4,2, д. Верхнее Мошево, ГИМ-43164; 7,8 х 5,5, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/32; 5,5 х 2,6, д. Подбобыка, Кунгурский р-н, ГЭ-554/11. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 124, рис. 125; 7,8 х 4,2, д. Верхнее Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43164; 7,0 х 3,6, Кишертский клад,

Кунгурский р-н, ГЭ-559/5. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 185, 176, 251.

¹⁸⁷ Бляха VII–VIII вв.: 8,5 х 4,6, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/30. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 170; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. LV, рис. 24.

¹⁸⁸ Бляха VIII–IX вв.: 6,0 х 3,9, д. Шипицыно, Чердынский р-н, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ; 6,9 х 4,4, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/16; 4,9 х 3,6, р. Кемоль, Чердынский р-н, ГЭ-563/56. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 120, рис. 114; с. 124, рис. 124; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/29; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, 958/28; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/30.

¹⁸⁹ Бляхи VIII–IX вв.: 6,5 х 3,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-989; 4,4 х 3,6, с. Редикор, Чердынский р-н, ГЭ-557/4. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 120, рис. 114; с. 127, рис. 128.

¹⁹⁰ Бляхи VIII–IX вв.: 6,5 х 4,4, д. Салтаново, Чердынский р-н, ЧКМ-989. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 117; 6,5 х 4,4, с. Коса, Чердынский р-н, ЧКМ-958/16. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 187.

¹⁹¹ Бляха VIII–IX вв.: 5,2 х 4,3, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4482. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч., с. 126, рис. 127.

¹⁹² Бляха VIII–IX вв.: Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 183.

¹⁹³ Бляхи VIII–IX вв.: 6,2 х 4,4, Редикорский клад, ЧКМ-958/16; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, ЧКМ-958/30; 8,1 х 4,7, с. Байдары, Чердынский р-н, ЧКМ-4366; 6,5 х 3,9, д. Салтаново, Чердынский р-н, ЧКМ-989; бляхи X–XII вв.: 4,9 х 3,6, р. Кемоль, Чердынский р-н, ГЭ-563/56. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч., с. 121, рис. 117, с. 124, рис. 124; с. 125, рис. 126.

¹⁹⁴ Бляхи VIII–IX вв.: 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/28; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/29; 5,2 х 2,9, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/30; 7,3 х 3,7, Верхнее Прикамье, МАЭ, колл. 1300-II; 8,1 х 4,7, д. Байдары, Чердынский р-н, ЧКМ-4366. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч., с. 125, рис. 126.

¹⁹⁵ Бляхи VIII–IX вв.: 5,7 х 3,4, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/31; 5,5 х 3,5, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/32; 5,7 х 3,4, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/33; 5,6 х 3,4, Редикорский клад, Чердынский р-н, ЧКМ-958/34; 5,6 х 3,4, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ЧКМ-958/35. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 116.

¹⁹⁶ Бляхи VIII–IX вв.: 6,1 х 4,9, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-961/2; 6,5 х 3,9, д. Салтаново, Чердынский р-н, ЧКМ-989. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 117; 6,5 х 3,5, Редикорский клад,

Чердынский р-н, ЧКМ-958/16. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 117; с. 175, рис. 167; 5,3 x 3,7, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/4. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 250.

¹⁹⁷ Бляхи VIII–IX вв.: 6,0 x 3,9, д. Шипицыно, Чердынский р-н, ПГУ. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 181; бляхи X–XII вв.: 5,2 x 4,0, д. Могильниково, Чердынский р-н, ГИМ-91652; 4,9 x 3,6, р. Кемоль, Чердынский р-н, ГЭ-563/56. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 124, рис. 123, 124.

¹⁹⁸ Бляхи VIII–IX вв.: 4,5 x 3,0, д. Федотова, Пермский р-н, ПОКМ-11299/1; 4,5 x 4,0, городище Нидр-Медр, д. Чазева, Чердынский р-н, Архив ЛОИА, ф. 48. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 172, 188.

¹⁹⁹ Бляхи IX–X вв.: 7,6 x 4,0, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-554/11; 8,2 x 6,0, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/3. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 178, 177; 7,6 x 5,1, Верхнее Прикамье, БИХМ.

²⁰⁰ Чижова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // СА, 1982, № 3.

²⁰¹ Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора. Фольклор – поэтическая система. М., 1977. С. 27.

²⁰² См. бляхи с очертаниями пернатых: ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 12, 14; табл. IV, рис. 9, 16, 17, 19, 23; табл. VIII, рис. 4, 16; бляхи в виде окружности с фигурками пернатых: ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 1, 3, 12, 15; ГИМ-2399, 2736, 2739, 2740, 2746, 2751, 2776, 2784; ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 13, 14, 21; табл. VIII, рис. 4, 16; бляхи в виде окружности с фигурками пернатых: ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 13, 14, 21; табл. VIII, рис. 4, 6; табл. X, рис. 6–8, 12.

²⁰³ Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 6.

²⁰⁴ Бляха VII–VIII вв.: 6,1 x 3,0, р. Андюг, Троицко-Печорский р-н Коми АССР, ГЭ-557/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 120, рис. 113.

²⁰⁵ Бляхи VIII–IX вв.: 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/12; 7,7 x 5,1, Пешковский клад, Усольский р-н, ГЭ-560/24. – Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 156, 158.

²⁰⁶ Бляха VIII–IX вв.: 10,3 x 8,7, р. Соплес, Чердынский р-н, Геологический музей Санкт-Петербургского университета. – Анучин Д. Н. К истории искусства и верований у Приуральской чуди. Чудские изображения летящих птиц и мифических крылатых существ // МАВГР, вып. III, 1899. С. 92, рис. 4.

²⁰⁷ Бляха XI–XIII вв.: 10,9 x 9,7, Верхнее Прикамье, коллекция М. Н. Зеликмана, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 62, рис. 16.

- ²⁰⁸ Бляха IX–X вв.: 13,4 x 11,8, Усть-Кишертский клад, Кунгурский р-н, ГЭ-559/1. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 261.
- ²⁰⁹ Птицевидный идол VIII–IX вв.: 9,0 x 12,0, Гайнский р-н, ПОКМ-11302/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 63, рис. 17.
- ²¹⁰ Бляха X–XI вв.: 3,9 x 6,9, д. Верхнее Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43464. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 268.
- ²¹¹ Бляхи XI в.: 5,5 x 5,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/23; 5,1 x 6,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/24; 4,3 x 6,7, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/25. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 57, рис. 9, 10, 11. Бляха с соляной личиной: ОАК за 1894 год. СПб, 1986. Рис. 22.
- ²¹² Бляхи VI–VII вв.: 14,5 x 6,3, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1929; бляхи VII–VIII вв.: 15,7 x 7,5, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/1; 15,7 x 7,5, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/2; 16,9 x 12,0, пос. Курган, Чердынский р-н ЧКМ-1927/3; 16,4 x 7,0, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/4; 16,1 x 6,7, д. Усть-Каиб, Чердынский р-н, ЧКМ-1931; 16,2 x 8,0, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1932; бляхи VIII–IX вв.: 16,4 x 9,0, д. Усть-Каиб, Чердынский р-н, ЧКМ-1930. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 139, рис. 141; с. 132, рис. 134; 133, рис. 135; с. 134, рис. 136; с. 135, рис. 137; с. 136, рис. 138; с. 137, рис. 139; с. 138, рис. 130; с. 139, рис. 141.
- ²¹³ Бляхи VII–VIII вв.: 8,3 x 4,3, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/79, ПГУ-1253/80. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 142, рис. 144.

Примечания к Главе II

- ¹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 129.
- ² Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми. М., 1958. С. 259.
- ³ Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984. С. 203, 218.
- ⁴ Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 83 и след.
- ⁵ Грязнов М. П. Первый Пазырыкский курган. Л., 1950.
- ⁶ Таковы камень «Светик» у д. Подбобыка, Чаньвинская жертвенная пещера, Вишерская писаница, позднее Гляденовское костыще.
- ⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 166.
- ⁸ Семенцова В. Л. Эгейская керамика конца IV–III тысячелетий до н. э. / Античность, Средние века, Новое время. М., 1977. С. 8.
- ⁹ Распопова В. И. Поясной набор Согды VII–VIII веков // СА, 1965, № 4. С. 89.
- ¹⁰ МИА, № 30. Табл. IV, рис. 19, табл. XXXI, рис. 24.

- ¹¹ Мейнандр Карл-Ф. Биарма. Финно-угры и славяне. Л., 1979. С. 37; Колева Г. А. Георгиев день у южных славян. (Обычай, связанный с животноводством) // СЭ, 1978, № 2. С. 25–38.
- ¹² См.: МИА, № 30. С. 40; Урушадзе Н. Бронзовые пояса из Мухета-Самтавро // ДИ, 1971, № 6. С. 47–48.
- ¹³ МИА, № 30. С. 30–39, 40.
- ¹⁴ Тревер К. Серебряное навершие сасанидского штандарта // Сообщения ГЭ, вып. II. Л., 1940. С. 17–19.
- ¹⁵ Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Переплут // СА, 1967, № 4. С. 78; Генинг В. Ф. Могильник Санташа и проблема ранних индоиранских племен // СА, 1977, № 4. С. 70.
- ¹⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 25, 76, 116, 117, 118; табл. LIII, рис. 25, табл. LII, рис. 18, табл. XXIII, рис. 1–5, 35.
- ¹⁷ Полая пронизка VI–VII вв.: 7,5 x 5,8, д. Пуксиб, Косинский р-н, ПОКМ-11372/10.
- ¹⁸ Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края / Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972. С. 13–14.
- ¹⁹ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С. 92, 93, 192–195.
- ²⁰ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXII, рис. 1–16, табл. XXIII, рис. 1–5, 7, 35, табл. LI, рис. 18, табл. LIII, рис. 25, с. 76, рис. 13–14.
- ²¹ Полая пронизка VI–VII вв.: Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 70, рис. 25.
- ²² См. русские тарелки с ложчатыми гранями, явно аналогичными скифо-сарматской торевтике.
- ²³ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XXVIII, рис. 1–5, 7, 35.
- ²⁴ Голубева Л. А. Женщины-литейщицы (к истории женского ремесленного литья у финно-угров) // СА, 1984, № 4.
- ²⁵ ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. Табл. 52, рис. 13–29.
- ²⁶ ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. Табл. 26, рис. 9; Полеы пронизки VI–VII вв.: 5,7 x 3,0, Верхнее Прикамье, ГЭ-571/222; 5,6 x 3,1, Верхнее Прикамье, ГЭ-571/223. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 165, рис. 62.
- ²⁷ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 6, 8, 12, 17, 18.
- ²⁸ Подвеска VI–VII вв.: 3,5 x 5,4 Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/24. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 168, рис. 99.
- ²⁹ Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края. С. 13–14; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 85–91; Плесовский В. Ф. Космогонические мифы коми и удмуртов // Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972. С. 38–45.
- ³⁰ МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 3, 4, 10, табл. LIII, рис. 7.

³¹ МИА, № 30, табл. IV, рис. 6; табл. XX, рис. 11; ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. VI, рис. 6; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 24, рис. 36.

³² Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 23 б.

³³ Там же. Табл. 22 а.

³⁴ См. отливки с инв. № ГИМ-91061; ГИМ-91652.

³⁵ По словам Г. К. Вагнера, «оберег имел тем большую силу, чем больше он содействовал натуре». См.: Вагнер Г. К. Проблемы жанра в древнерусском искусстве. М., 1984. С. 54.

³⁶ МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 1; табл. XXII, рис. 1; ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 1–3; ГИМ-91652, ПОКМ-10836/480, ПОКМ-11314/94.

³⁷ Поляя пронизка VI–VII вв.: 6,5 х 3,8, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/18. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 70, рис. 26.

³⁸ Поляе пронизки VI–VII вв.: 6,5 х 3,8, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/18. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 70, рис. 26; Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 18 б.

³⁹ Пронизка VII–VIII вв.: 7,1 х 7,4, пос. Висим, Добрянский р-н, ПОКМ-10836/480; ПОКМ-11333/12.

⁴⁰ Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 12 б, 19 а, б.

⁴¹ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX–XX века. М.-Л., 1954. С. 128, 198 и след.

⁴² Пронизка VII–VIII вв.: 7,1 х 7,4, пос. Висим, Добрянский рн, ПОКМ-10836/480. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 71, рис. 27.

⁴³ Пронизки VI–VII вв.: 5,8 х 4,3, д. Ваш-Пальник, Кудымкарский р-н. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 19 а; 5,8 х 2,2, д. Антоновцы, Ильинский р-н, ПОКМ-11333/12. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 19 б. Пронизка X–XI вв.: 9,6 х 4,4, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ГЭ-560/45. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 85, рис. 54.

⁴⁴ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. Пермь, 1958. С. 149.

⁴⁵ Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964. С. 149.

⁴⁶ Пронизка VII–VIII вв.: 7,1 х 7,4, пос. Висим, Добрянский р-н, ПОКМ-10836/480. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 71, рис. 27.

⁴⁷ Пронизка VII–VIII вв.: 5,3 х 6,1, д. Плес, Гайнский р-н, ПОКМ-11404/29. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 77, рис. 42.

⁴⁸ Коньковые подвески VI–VII вв.: 3,5 х 4,1, д. Опутята, Ильинский р-н, ПОКМ-11342/4; 2,8 х 4,0. Верхнее Прикамье, ПГУ; XII–XIII вв.: 2,8 х 4,8, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11374/2; 2,4 х 4,0, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11302/35; 2,2 х 3,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11376/11; 3,9 х 4,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11340/2; 2,4 х 4,4, д. Грудята, Ильинский р-н, ПОКМ-11402/4; 1,7 х 4,4, Верхнее

Прикамье, ПОКМ-11302/38. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 172, рис. 138, 139, 140, 141, 142, 143.

⁴⁹ См. Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 22.

⁵⁰ Навершия кинжалов V–VI вв.: 11,3 x 2,5, Верхнее Прикамье, ЧКМ-954/717; 11,5 x 4,2, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11314/94. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 79, рис. 44; 11,3 x 2,5, Верхнее Прикамье, ЧКМ-954/717. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 34 б.

⁵¹ Навершия кинжалов VII–VIII вв.: 2,1 x 6,6, Верхнее Прикамье, ГЭ-563/49; 3,1 x 7,3, с. Губдор, Гайнский р-н, ПОКМ-11404/23. Втоки: 6,4 x 3,9, Верхнее Прикамье, ГЭ-600/28; 7,5 x 3,5, Верхнее Прикамье, ГЭ-600/29.

⁵² Навершие кинжала VII–VIII вв.: 4,0 x 5,6, д. Тошиб, Чердынский р-н, ЧКМ-973.

⁵³ МИА, № 30. С. 29; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 21, 32.

⁵⁴ Голдина Р. Д. К вопросу о своеобразии неволинских памятников бассейна р. Сылвы / Уч. записки ПГУ, № 191, Пермь, 1968. С. 97.

⁵⁵ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 9–17.

⁵⁶ Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976. С. 18–22; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 9, 10, 167, 168.

⁵⁷ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. Пермь, 1958. С. 149.

⁵⁸ Подвески-птицы: 10,0 x 5,3, Скородумский клад, ПГУ-1253/117. VIII–IX вв.: 8,3 x 5,6, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-956/38. IX–X вв.: 10,5 x 8,7, д. Большие Долды, Чердынский р-н, ПОКМ-10302/34. X–XI вв.: 4,7 x 5,2, д. Голиково, Кудымкарский р-н, ПОКМ-11405/7; 5,5 x 5,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/23. XII–XIII вв.: 6,8 x 6,4, г. Кудымкар, ПОКМ-11376/77. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 53, рис. 1, с. 54, рис. 2, с. 56, рис. 7, с. 65, рис. 19.

⁵⁹ Пронизки X–XI вв.: 4,7 x 5,2, д. Галюково, Кудымкарский р-н, ПОКМ-10302/7; 5,8 x 4,0, д. Харино, Гайнский р-н, ПОКМ-11315/93; XII–XIII вв.: 6,8 x 6,4, г. Кудымкар, ПОКМ-11376/77. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 53–65, рис. 1–19.

⁶⁰ Пронизки X–XI вв.: 3,9 x 3,5, д. Загарье, Юсьвинский р-н, ПОКМ-11405/18; 4,3 x 6,7, Гайнский р-н, ПОКМ – 10302/25; 5,5 x 5,0, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/23. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 56–65, рис. 1–19.

⁶¹ Пронизка VI–VIII вв.: 4,1 x 5,3, ПОКМ-11405/16. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 72, рис. 31.

⁶² Подвеска XI в.: 14,2 x 5,7, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-11405/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 143, рис. 146.

- ⁶³ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I рис. 21; табл. X, рис. 3; ПОКМ-11405/1; Розенфельдт Р. Л. О происхождении двух коньковых шумящих подвесок Прикамья // СА, 1972, № 3. С. 354.
- ⁶⁴ Оборин В. А. Указ. соч. С. 30.
- ⁶⁵ Вагнер Г. К. Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского // СА, 1962, № 4.
- ⁶⁶ Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 31 а; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XV, рис. 13, 16–18, 23; табл. XV, рис. 8–10, 14, 15; ВАУ, вып. 9. Свердловск. 1970. Табл. 44, рис. 1, 4.
- ⁶⁷ Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров // Свод археологических памятников. М., 1978. С. 59–61, с. 111, рис 1.
- ⁶⁸ Оборин В. А. Указ. соч. С. 30.
- ⁶⁹ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками // СА, 1964, № 3; Васильев Б. Л. Медвежий праздник // СА, 1948, № 4. С. 78; Смирнов К. Ф. Свраматы. М., 1964. С. 245; Чернецов В. Н. Представления о душе у обских угров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959. С. 115; Гондатти Н. Л. Следы язычества у народов северо-западной Сибири. М., 1888. С. 63; Оборин В. А. О происхождении коми-пермяков // Наш край. Пермь, 1966. С. 55, 56.
- ⁷⁰ Тушкина Т. О находке бронзового идола из Черной могилы // Вестник МГУ. История, № 5, 1984; Тушкина Т. О находке бронзового идола из Черной могилы // Наука и жизнь, 1985, № 2. С. 13.
- ⁷¹ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками // СА, 1964, № 3. Рис. 2–6.
- ⁷² Огниво-кресало X в.: 4,1 x 5,5, с. Редикор, Чердынский р-н, ПОКМ-11348/10. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 67, рис. 22.
- ⁷³ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками. С. 128.
- ⁷⁴ Огниво-кресало VII–VIII вв.: 4,0 x 8,5, Кудымкарский р-н, ПОКМ-11300/73. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 89, рис. 61.
- ⁷⁵ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками. С. 128.
- ⁷⁶ Там же. С. 123, рис. 2–7, 8.
- ⁷⁷ Там же. С. 128, рис. 6–3.
- ⁷⁸ Там же. С. 130.
- ⁷⁹ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками. С. 120, рис. 2–4.
- ⁸⁰ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура, табл. XXI. Рис. 23–31; ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. Табл. 49, рис. 10–14.
- ⁸¹ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 538– 540, 551.
- ⁸² Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 22, рис. 27, 28; Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. М., 1940.
- ⁸³ Культовые ложки VII–VIII вв.: 11,7 x 6,8, д. Виграй, Кудымкарский р-н, ГЭ-563/8; 10,0 x 6,0, р. Подчеремка, Коми АССР, ГЭ-600/1.

- ⁸⁴ Мошинская В. И. Материальная культура Усть-Полуя. МИА, № 35, М., 1953. С. 90–95; Оборин В. А. Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 19, 31, 34; Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Табл. 31 в.
- ⁸⁵ См. Голубева Л. А. Женщины-литейщицы. С. 75–89.
- ⁸⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 120; Оборин В. А. Этнические особенности памятников Верхнего Прикамья // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970; Шмидт А. В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля // МАЭ, вып. VI. Л., 1927, с. 156, 158, 159.
- ⁸⁷ Косарев М. В. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. М., 1974. С. 60.
- ⁸⁸ Бляхи VIII–III вв. до н.э. (Ананьинская культура) – МИА, № 30. М.-Л., 1952. Табл. XXV, рис. 3, 4, 10.
- ⁸⁹ Соколова З. П. Страна Югория. М., 1976. С. 57.
- ⁹⁰ Бляха VII–III вв.: Д=6,2–6,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/32.
- ⁹¹ Бляхи VII–VIII вв.: Д= 6,6–6,9, Пешковский клад; ГЭ-560/34; Д=5,0–6,0, Пешковский клад, ГЭ-560/35; Д=4,6–4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/36; Д=5,4–5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38; Д=6,2–6,3, Пешковский клад, ГЭ-560/39; Д=5,5, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-956/32.
- Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 90, рис. 65; Д=5,0–4,3, Верхнее Прикамье. – Оборин В. А. Указ соч. Рис. 50.
- ⁹² Бляхи VII–VIII вв.: Д=5,4–5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38; Д=6,2–6,3, Пешковский клад, ГЭ-560/39; Д=5,5, с. Редикор, Пермский край, ЧКМ-956/32. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 90, рис. 65.
- ⁹³ Бляхи VII–VIII вв.: Д=5,0–6,0, Пешковский клад, ГЭ-560/35; Д=5,4–5,9, Пешковский клад, ГЭ-560/38.
- ⁹⁴ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 54–73.
- ⁹⁵ Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье // МИА, № 6, 1941.
- ⁹⁶ Бляха VII–VIII вв.: Д=6,2–6,3, Пешковский клад, ГЭ-560/39. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 324.
- ⁹⁷ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX–XX века. М.-Л., 1954. С. 68, 208; Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства. М., 1972. С. 98, прим. 49.
- ⁹⁸ Бляхи VII–VIII вв.: Д=4,6–4,8, Пешковский клад, ГЭ-560/36; Д=6,6–6,9, Пешковский клад, ГЭ-560/34.
- ⁹⁹ Бляха VII–VIII вв.: Д=5,5, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-956/32. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 90, рис. 65.
- ¹⁰⁰ Бляха VII–VIII вв.: Д=6,2–6,3, Пешковский клад, Чердынский р-н, ГЭ-560/39. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 324.

- ¹⁰¹ Бляха VII–VIII вв.: Д= 5,4–5,9, Пешковский клад Чердынский р-н, ГЭ-560/38.
- ¹⁰² Бляха VII–VIII вв.: 9,9 x 4,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/23.
- ¹⁰³ Сидоров А. С. Идеология древнего населения Коми-края. С. 13, 14; Алексеев А. Конь, баба, птица // ДИ, 1972, № 12. С. 56; Отрошенко В. В. Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА, 1974, № 4. С. 76; Топоров В. Н. О брахмане. К истокам концепции // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974. С. 60, 61, 65; Иванов Вяч. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от «asva»)–конь // Проблемы истории языков. С. 75 .
- ¹⁰⁴ Вернадский В. И. Мысль о современном значении истории и знаний // Наука и жизнь, 1980, № 8. С. 54.
- ¹⁰⁵ См. ГЭ-560/10-20, Пешковский клад; ГЭ-559//13-19 – Усть-Кишертский клад. О сакральном значении «пищеводов и желудков». – Чернов В. Н. Бронза Усть-Полуйского времени // МИА, № 35. М., 1953. С. 154.
- ¹⁰⁶ См. Усть-Кишертский клад: ГЭ-559/16,18,19; Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 113, 117, 119, 121, 124, 128, 129; Чарнолуцкий В. В. Легенда об олене-человеке. М., 1965. С. 109.
- ¹⁰⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 8, 9, 122; Голдина Р. Д. К вопросу о своеобразии неволинских памятников бассейна р. Сылвы. – Ученые записки, № 191. Труды Камской археологической экспедиции, вып. IV. Пермь, 1968. С. 87–98.
- ¹⁰⁸ Чарнолуцкий В. В. «Ящер» пермского звериного стиля // Сибирский этнографический сборник, вып. IV. М., 1962.
- ¹⁰⁹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 129.
- ¹¹⁰ Бляхи VII–VIII вв.: 7,0 x 3,0, д. Пешково, Усольский р-н, ПОКМ-11298/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 90; 5,1 x 2,2, Вятский холм г. Чердынь, ЧКМ-962/8.
- ¹¹¹ Рыбаков Б. А. Космогоническая символика «чудских» шаманских блях и русских вышивок // Финно-угры и славяне. Л., 1979. С. 16. См. также: Чижова Л. В. К вопросу об идеологии средневекового населения Прикамья (по сюжетам культового литья) // СА, 1982, № 3. С. 82, 83.
- ¹¹² Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. Учен. записки. ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 210–216; Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семантике космогонических представлений. – Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 221, 225, 228; Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры. Уч. записки ТГУ, вып. 236. Тарту, 1969. С. 465–470; Степанова М. В.

Два эскимосских пояса из собрания музея антропологии и этнографии. // МАЭ, вып. XI, М.-Л., 1949.

¹¹³ Чернов Г. А. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место в Большеземельской тундре // СА, т. XXIII, табл. V, рис. 4–9; табл. VI, рис. 3. См. раскопки Канивца В. И. На реке Марс-па, бассейн р. Печоры в 1967 году, жертвенное место.

¹¹⁴ Грибова Л. С. Культовая бронза пластики Хэйбидя-Пэдара // Археолого-этнографические аспекты изучения Северного Приуралья. Сыктывкар, 1984. С. 90–106.

¹¹⁵ Бляхи VII–VIII вв.: 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), Чердынский р-н, ЧКМ-955/1; VIII–IX вв.: 6,1 x 3,0, р. Андюга, Печорский р-н Коми АССР, ГЭ-557/1; с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/19.

¹¹⁶ Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 162.

¹¹⁷ Голдина Р. Д. Могильники VII–IX вв. на Верхней Каме. ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 62; Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Позднеомоловатские могильники в Коми-пермяцком округе, ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 38–51.

¹¹⁸ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 15, 17, 18; Гуляев В. И. Атрибуты царской власти у древних майя / СА, 1972, № 3. С. 130.

¹¹⁹ Бляхи VII–VIII вв.: 7,2 x 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/10, 13; VIII–IX вв.: 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), Чердынский р-н, ЧКМ-955/1; IX–XI вв.: 8,6 x 4,1, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/11; 13; 7,7 x 5,1, Пешковский клад, ГЭ-560/24.

¹²⁰ Мазин А. И. Традиционные верования и обряды эвенков-орогонов. Новосибирск, 1984. С. 102.

¹²¹ Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА, 1965, № 2. С. 21.

¹²² Бляха VII–VIII вв.: 7,6 x 2,1, г. Добрянка, Пермская обл., ПГУ-1464. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 104, рис. 88.

¹²³ Бляхи VII–VIII вв.: «вырастающие» из голов – 9,5 x 5,2, Пешковский клад, ГЭ-560/31; 10,7 x 6,5, Пешковский клад, ГЭ-560/30; IX–XI вв.: 10,4 x 4,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/13. VIII–IX вв.: «вырастающие» из плеч – 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), ЧКМ-955/1. IX–XI вв.: 13,6 x 7,5, с. Кочево Чердынский р-н, ЧКМ-3643/4; 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12.

¹²⁴ Бляхи VIII–XI вв.: 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), Чердынский р-н, ЧКМ-955/1; 13,6 x 7,5, с. Кочево, Чердынский р-н, ЧКМ-3643/4; 10,4 x 4,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/13; 5,9 x 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12; 13,6 x 7,5, с. Кочево, Чердынский р-н, ЧКМ-3643/4.

¹²⁵ Бляха VIII–IX вв.: 5,5 x 3,0, д. Омелино (Лукояново), Чердынский р-н, ЧКМ-955/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 119, рис. 111.

¹²⁶ Бляхи VII–VIII вв.: 10,4 x 4,0, Пешковский клад, ГЭ-560/28; VIII–IX вв.: 6,4 x 3,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/22. ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 22, 24, 25; табл. II, рис. 12, 16, 20, 25, 27, 29; табл. V, рис. 24. – Гляденовское костыше; ПОКМ-10302/51; ЧКМ-990.

¹²⁷ Бляхи VII–III вв.: 6,6 x 4,3, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-559/12; 5,4 x 3,8, д. Сурьяки, Чердынский р-н, ЧКМ-987. VIII–IX вв.: 4,8 x 4,1, Редикорский клад, ЧКМ-958/19; 5,2 x 4,3, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4482. X–XI вв.: 3,9 x 5,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/12. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ.соч. С. 116, рис. 107; с. 118, рис. 110; с. 121, рис. 119.

¹²⁸ Бляха IX–XI вв.: 10,4 x 4,3, Усть-Кишертский клад ГЭ-559/13.

¹²⁹ Бляхи VII–VIII вв.: 12,6 x 1,8, Пешковский клад, ГЭ-560/41. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 68, рис.23. Бляхи IX–XI вв.: 21,0 x 3,2, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/30. Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 105.

¹³⁰ Бляхи VII–VIII вв.: 12,6 x 1,8, Пешковский клад, ГЭ-560/41; 7,6 x 2,1, г. Добрянка, Пермская обл., ПГУ-1464. Бляхи VIII–IX вв.: 10,4 x 5,8, с. Кольчуг, Чердынский р-н, ЧКМ-990. – Оборин В.А., Чагин Г.Н. Указ. соч. С. 104, рис. 88, с. 141, рис. 143. Бляхи IX–XI вв.: 21,0 x 3,2, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/30; 6,7 x 2,8, Пешковский клад, ГЭ-560/40.

¹³¹ Бляха VII–VIII вв.: 7,4 x 2,7, д. Филатово (Филатовское городище), ГЭ-563/58.

¹³² О связи женских образов с птицами см.: Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 10, 11, 23, 34, 40, 42, 46, 47, 87–91; Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края. С. 13–14.

¹³³ Бляха VII–VIII вв.: 7,2 x 3,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/10. – Спицын А. А. Шаманские изображения/ Рис. 202, 222, 225.

¹³⁴ Бляхи VII–VIII вв.: 8,3 x 4,3, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/79; 8,7 x 4,3, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/80. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 142, рис.144.

¹³⁵ Бляха VI–VII вв.: 14,5 x 6,3, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1929. Бляха VII–VIII вв.: 15,7 x 7,5, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/1,2. Бляхи VIII–IX вв.: 16,9 x 12,0, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/3; 16,4 x 7,0, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/4; 16,4 x 9,0, д. Усть-Каиб, Чердынский р-н, ЧКМ-1930; 16,2 x 8,0, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1932. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 132–139, рис. 134–141.

¹³⁶ Бляхи VI–VIII вв.: 7,3 x 7,6,0, Чердынский р-н, ГИМ-91652; 7,1 x 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/27; 5,2 x 4,2, д. Конева, Добрянский р-н, ГЭ-563/21; 6,5 x 9,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/21; 8,0 x 13,2, Пешковсий клад, ГЭ-560/2; 9,3 x 2,5, Пешковский клад, ГЭ-560/3; 6,0 x 11,0, Пешковский клад, ГЭ-560/5; 5,6 x 9,6, Верхнее Прикамье,

- ПОКМ-11405/30; 3,2 x 11,4, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-11302/105; 6,0 x 10,3, Пешковский клад, ГЭ-560/6; 4,7 x 9,8, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/24; 7,9 x 9,4, Пешковский клад, ГЭ-560/4; 3,4 x 10,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/25; 10,3 x 6,0, Пешковский клад, ГЭ-560/8. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 92, рис. 68; с. 94, рис. 71; с. 96, рис. 74–75; с. 97, рис. 76–77; с. 98, рис. 78; с. 99, рис. 79.
- ¹³⁷ Бляхи VII–VIII вв.: 6,0 x 11,1, Пешковский клад, ГЭ-560/5; 9,3 x 2,5, Пешковский клад, ГЭ-560/3; 7,1 x 3,1, Пешковский клад, ГЭ-560/27; 6,5 x 9,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/21. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68.
- ¹³⁸ Бляха VI–VIII вв.: 8,0 x 13,2, Пешковский клад, ГЭ-560/2.
- ¹³⁹ Бляха VI–VIII вв.: 6,0 x 11,1, Пешковский клад, ГЭ-560/5.
- ¹⁴⁰ Бляха VI–VIII вв.: 8,0 x 13,2, Пешковский клад, ГЭ-560/2.
- ¹⁴¹ Бляха VII–VIII вв.: Д=7,0–7,4, Пешковский клад, ГЭ-560/33.
- ¹⁴² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 64.
- ¹⁴³ Бляха VII–VIII вв.: 6,7 x 9,7, Верхнее Прикамье, ПГУ; 6,5 x 9,9, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/21. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68.
- ¹⁴⁴ Рыбаков Б. А. Космогоническая символика «чудских» шаманских бляшек и русских вышивок. С. 19; Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства //ДИ, 1975, № 1. С. 32; Мейнандер Карл-Ф. Биармы. С. 35–40.
- ¹⁴⁵ Бляхи VII–VIII вв.: 6,5 x 9,9, Кишертский клад, ГЭ-559/21; 6,7 x 9,7, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68.
- ¹⁴⁶ Бляха VII–VIII вв.: 3,4 x 10,4, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/25,26.
- ¹⁴⁷ Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. Л., 1985. С. 330.
- ¹⁴⁸ Бляха VII–VIII вв.: 10,3 x 6,0, Пешковский клад, ГЭ-560/6,7,8. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 96, рис. 74.
- ¹⁴⁹ Бляха VII–VIII вв.: 3,2 x 11,4, д. Михалево, Гайнский р-н, ПОКМ-10302/105.
- ¹⁵⁰ Бляха VII–VIII вв.: 5,9 x 9,6, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/30. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 97, рис. 76.
- ¹⁵¹ Бляха V–VI вв.: 7,0 x 9,3, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 107, рис. 95. Бляхи VII–VIII вв.: 7,6 x 11,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/27; 8,0 x 8,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/28; 9,8 x 12,8, Пешковский клад, ГЭ-560/1.
- ¹⁵² Бляха VII–VIII вв.: 8,0 x 8,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/28.
- ¹⁵³ Бляха VII–VIII вв.: 9,8 x 2,8, Пешковский клад ГЭ-560/1.
- ¹⁵⁴ Бляха V–VI вв.: 7,0 x 9,3, Верхнее Прикамье, ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 107, рис. 95.
- ¹⁵⁵ Бляха VII–VIII вв.: 7,6 x 11,6, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/27.
- ¹⁵⁶ Бляха VII–VIII вв.: 10,4 x 4,6, Пешковский клад, ГЭ-560/28.

- ¹⁵⁷Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 54–60.
- ¹⁵⁸Бляха VII–VIII вв.: 10,4 x 4,6, Пешковский клад, ГЭ-560/28.
- ¹⁵⁹Бляхи VII–VIII вв.: 10,7 x 6,3, Пешковский клад, ГЭ-560/30; 5,5 x 5,2, Пешковский клад, ГЭ-560/31; Городцов В. А. Подчеремский клад // СА, 1937, № 2. Табл. I, рис. 3.
- ¹⁶⁰Бляха VIII–IX вв.: Верхнее Прикамье, ПОКМ-10302/66. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. Указ. соч. С. 117, рис. 108.
- ¹⁶¹Бляха VIII–IX вв.: 9,2 x 4,5, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/25; ЧКМ-958/14, 18, 25, 26. Редикорский клад; 7,0 x 2,7, Верхнее Прикамье, ПГУ; 8,4 x 4,2, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-557/12. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94; с. 116, рис. 107.
- ¹⁶²Бляхи VII–IX вв.: 7,4 x 6,4, д. Кондратьева Слобода, ПГУ-1497/1; 6,3 x 4,4, р. Пильва, Чердынский, ЧКМ-3650; 4,9 x 4,0, Редикорский клад, ЧКМ-958/7; 3,7 x 3,0, Гайнский р-н, Пермская обл., ПОКМ-10302/11; 3,6 x 2,7, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4481; 2,9 x 3,2, Гайнский р-н, Пермская обл., ПОКМ-11377/27; 8,2 x 7,0, Троицко-Печорский р-н, Коми АССР, ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 109, рис. 97; с. 110, рис. 98–101; с. 111, рис. 102; с. 112, рис. 103.
- ¹⁶³Бляха VII–VIII вв.: 8,2 x 5,5, д. Вилисова, Чердынский р-н, ЧКМ-2521. Бляхи VIII–IX вв.: 9,2 x 4,7, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/2; 15,7 x 7,5, пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/1,2; 16,1 x 6,7, д. Усть-Каиб, Чердынский р-н, ЧКМ-1931; 14,2 x 8,0, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1932. – Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 114, рис. 15–24; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 112, рис. 103; с. 114, рис. 102; с. 123, рис. 122; с. 132, рис. 134; с. 133, рис. 135; с. 136, рис. 138; с. 137, рис. 139.
- ¹⁶⁴Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XV, рис. 8–10; табл. XX, рис. 29.
- ¹⁶⁵Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. С. 330, 331.
- ¹⁶⁶Бляхи VII–VIII вв.: 4,9 x 4,0, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/7; 3,7 x 3,0, Гайнский р-н, Пермская обл., ПОКМ-10302/114; 3,6 x 2,7, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4481; VIII–IX вв.: 7,5x4,5, с. Агафоново, Чердынский р-н, ГЭ-574/12; 7,4 x 6,4, д. Кондратьева Слобода, Чердынский р-н, ПГУ-1497/1; 8,2 x 7,0, Троицко-Печорский р-н, Коми АССР, ГИМ-91652; 6,3 x 4,4, р. Пильва, Чердынский р-н, ЧКМ-3650. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 109, рис. 97; с. 110, рис. 98, 100; с. 111, рис. 102; с. 112, рис. 103.
- ¹⁶⁷Бляха VII–VIII вв.: 4,9 x 4,0, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/7 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 110, рис. 98.
- ¹⁶⁸Бляха VIII–IX вв.: 7,4 x 6,2, с. Янидор, Чердынский р-н, ЧКМ-981. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 82, рис. 50.

¹⁶⁹ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 77, 89, 131, 149.

¹⁷⁰ Василенко В. М. Русское прикладное искусство XIII–XV вв. М., 1977. С. 26.

¹⁷¹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XIV, рис. 1–14; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 148–149, рис. 146–155.

¹⁷² Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 130, рис. 131, 132; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XV, рис. 8–23; табл. XX, рис. 28.

¹⁷³ Бляхи VIII–IX вв.: 7,0 x 3,3, Мало-Аниковский могильник, Чердынский р-н, ЧКМ-954/78; 4,5 x 3,3, Мало-Аниковский могильник, Чердынский р-н, ЧКМ-954/729. Бляха XI–XIII вв.: 7,8 x 4,6, Городищенское городище, Соликамский р-н, ПГУ-1380. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 130, рис. 131, 132; с. 131, рис. 133.

¹⁷⁴ Бляхи VII–VIII вв.: 7,0x2,7, Верхнее Прикамье, ПГУ – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. VIII, рис. 34; табл. XI, рис. 3, 4; табл. XII, рис. 1, 2, 28–31; табл. XX, рис. 29.

¹⁷⁵ Бляха VIII–IX вв.: 7,7 x 4,2, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/28.

¹⁷⁶ Бляхи VII– VIII вв.: 6,9 x 3,2, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-961/3; VIII–IX вв.: 6,1 x 4,9, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-961/1; 7,1 x 3,8, Верхнее Прикамье, ПОКМ-11405/28; 5,7 x 3,9, Редикорский клад, ЧКМ-958/22; 8,0 x 10,8, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/20; 7,8 x 4,2, д. Верхнее Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43164; 7,0 x 3,5, Редикорский клад, ЧКМ-958/1; 6,5 x 3,9, д. Салтаново, Чердынский р-н, ЧКМ-989; 5,5 x 2,6, д. Подбобыка, Чердынский р-н, ГЭ-554/11; 4,8 x 4,1, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/19; X–XI вв.: 4,3 x 3,2, Онское городище, Соликамский р-н, ПОКМ-10302/83 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 100, рис. 80; с. 120, рис. 115; с. 121, рис. 119; с. 124, рис. 125; с. 128, рис. 129, с. 175, рис. 165.

¹⁷⁷ Бляха VIII–IX вв.: 7,1 x 9,8, Верхнее Прикамье, МАЭ, колл. 1300-II.

¹⁷⁸ Бляхи VIII–IX вв.: 8,4 x 5,3, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/6; 8,0 x 10,8, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/20.

¹⁷⁹ Бляхи VIII–IX вв.: 4,8 x 4,1, Редикорский клад, ЧКМ-958/19, 20, 21, 22, 30. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 119.

¹⁸⁰ Бляхи VIII–IX вв.: 5,7 x 3,9, Редикорский клад, ЧКМ-958/22. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 118; X–XI вв.: 4,3x 3,2, Онское городище, Соликамский р-н, ПОКМ-10302/83.

¹⁸¹ Бляхи VIII–IX вв.: 5,3 x 3,7, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/4; 8,0 x 10,8, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/20.

¹⁸² Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края / Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972. С. 17.

¹⁸³ Бляха VIII–IX вв.: 5,2 x 4,3, д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4482. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 126, рис. 127.

- ¹⁸⁴ Бляха VIII–IX вв.: 4,4 x 3,6, с. Редикор, Чердынский р-н, ГЭ-557/4 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 127, рис. 128.
- ¹⁸⁵ Бляха VII–IX вв. – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 183.
- ¹⁸⁶ Бляхи VII–IX вв.: 7,3 x 3,7, д. Малахово, Чердынский р-н, МАЭ, колл. 1300-II; 8,1 x 4,7, д. Байдары, Чердынский р-н, ЧКМ-4366 – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 125, рис. 126.
- ¹⁸⁷ Бляха VIII–IX вв.: 6,1 x 4,9, д. Амбор, Чердынский р-н, ЧКМ-961/2; 5,2 x 2,4, Редикорский клад, ЧКИ-958/30; 5,3 x 3,7, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/4; 6,9 x 4,4, Редикорский клад, ЧКМ-958/16.
- ¹⁸⁸ Бляха VIII–IX вв.: 5,3 x 37, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/4.
- ¹⁸⁹ Бляхи VIII–IX вв.: 6,5 x 3,9, д. Салтаново, Чердынский р-н, ЧКМ-989; 5,7 x 3,4, Редикорский клад, ЧКМ-958/31; X–XII вв.: 5,0 x 4,0, д. Могильниково, Чердынский р-н, ГИМ-91652; 4,9 x 3,6, р. Кемоль, Чердынский р-н, ГЭ-563/56. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 124, рис. 124.
- ¹⁹⁰ Бляха VIII–IX вв.: 6,0 x 3,9, д. Шипицыно, Чердынский р-н, ПГУ – Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 181.
- ¹⁹¹ Бляха X–XI вв.: 5,0 x 4,0, д. Могильниково, Чердынский р-н, ГИМ-91652.
- ¹⁹² Бляхи VIII–IX вв.: 5,7 x 3,4, с. Редикор, Чердынский р-н, ЧКМ-958/33; X–XII вв.: 5,0 x 4,0, д. Могильниково, Чердынский р-н, ГИМ-91652. 4,9 x 3,6, р. Кемоль, Чердынский р-н, ГЭ-563/56– Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 121, рис. 116, с. 124, рис. 123, 124.
- ¹⁹³ Бляхи VIII–IX вв.: 7,8 x 5,5, Пешковский клад, ГЭ-560/32; 7,8 x 4,2, д. Верхнее Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43164; 5,2 x 4,3 д. Могильниково, Чердынский р-н, ЧКМ-4482.
- ¹⁹⁴ Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. С. 268.
- ¹⁹⁵ Бляхи VIII–IX вв.: 4,5 x 4,0, Городище Нидр-Мэдр, д. Чазево, Чердынский р-н, Архив ЛОИА, ф. 48; 4,5 x 3,0, д. Федотово, Чердынский р-н, ПОКМ-11299/1. Бляха IX–X вв.: 8,2 x 6,0, Усть-Кишертский клад, ГЭ-559/3.
- ¹⁹⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 255, 267, 282, 287, 288.
- ¹⁹⁷ Рыбаков А. А. Вологда. Л., 1980 С. 12, табл. 4–5.
- ¹⁹⁸ МИА, № 30. С. 34, 139 141, 151, табл. II, рис. 41, табл. IV, рис. 6.
- ¹⁹⁹ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. III, рис. 2, 14, 19; табл. IV, рис. 11, 15, 19, 20, 22; табл. IX, рис. 13; ГИМ-2466.
- ²⁰⁰ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 9, 16; табл. VIII, рис. 4, 16.
- ²⁰¹ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 1, 3, 12, 15; ГИМ-2399, 2736, 2739, 2740, 2746, 2771, 2784, 3148.
- ²⁰² Бляхи VI–VIII, VIII–IX вв.: 10,9 x 9,7, Верхнее Прикамье, ПГУ; 9,0 x 12,0, Гайнский р-н, ПОКМ-11302/1. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 63, рис. 17.

- ²⁰³ Бляха IX–X вв.: 3,9 x 6,9, д. Верхнее Мошево, Чердынский р-н, ГИМ-43464; см. ОАК за 1894 г. СПб, 1896. Рис. 22.
- ²⁰⁴ Голдина Р. Д. К вопросу о своеобразии неволинских памятников бассейна р. Сылвы / Уч. записки ПГУ, № 191. Труды Камской археологической экспедиции. Пермь, 1968. С. 87–98.
- ²⁰⁵ Шмидт А. В. Пермский округ в доисторическом прошлом // Экономика, № 10, Пермь, 1925. С. 57; Оборин В. А. Этнические особенности средневековых памятников Верхнего Прикамья // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 3, 4; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 122.
- ²⁰⁶ Подвески-медальоны IX–X вв.: 16,0 x 5,1, с. Редикор, Чердынского р-на, ЧКМ-2851; 12,4 x 4,3, д. Сартаково, Чердынского р-на, ЧКМ-968. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 152, рис. 159, 160; Чижова Л. В. К вопросу об идеологии средневекового населения Прикамья. Рис. 1–4.
- ²⁰⁷ Бляхи XII–XIII вв.: 2,8 x 2,5, д. Мало-Аниковская, Чердынский р-н, ЧКМ-954/707; 7,2 x 3,7, с. Янидор, Чердынский р-н, ЧКМ-980. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 178, рис. 195, 196.
- ²⁰⁸ Лунегов И. Л. Тимшерские находки // КСИИМК, вып. XXX. М.-Л. 1949. С. 120.
- ²⁰⁹ Например, бляхи с инв. № ПГУ-1253/79, ПГУ-1253/80.
- ²¹⁰ Косарев М. Ф. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. М., 1974. С. 57, 58.
- ²¹¹ Бляха VIII–IX вв.: 16,4 x 7,0, пос. Курган, Чердынский р-н ЧКМ-1927/4.
- ²¹² Бляха VIII–IX вв.: 16,2 x 8,0, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1932.
- ²¹³ Бляхи VII–VIII вв.: пос. Курган, Чердынский р-н, ЧКМ-1927/1; ЧКМ-1927/2. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С.132, рис.134; с. 133, рис. 135.
- ²¹⁴ Бляхи VII–IX вв.: 16,4 x 9,0, с. Усть-Каиб, Чердынский р-н, ЧКМ-1931; 16,2 x 8,0, р. Тимшер, Чердынский р-н, ЧКМ-1932.
- ²¹⁵ Бляхи VII–VIII вв.: 8,3 x 4,3, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/79; 8,7 x 4,3, д. Скородум, Ильинский р-н, ПГУ-1253/80. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 142, рис. 144.

Примечания к Главе III

¹ Поляков Ю. А. Гляденовская культура в Среднем и Верхнем Прикамье (III в. до н. э. – VI в. н. э.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., Наука,

- 1980; Поляков Ю. А. Ранний этап этногенеза коми-пермяков // Вопросы советского финноугроведения. Петрозаводск, 1962. С. 27.
- ² Чарнолуцкий В. В. О культе Мяндаша. Скандинавский сборник XI, Таллин, 1966; Чарнолуцкий В. В. Легенда об олене-человеке; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 56–66; Чижова Л. В. К вопросу об идеологии средневекового населения Прикамья. С. 81–95.
- ³ См. отливки IX–X вв.: ПОКМ-10304/44; ПОКМ-11370/2; 11315/15; X–XI вв.: ЧКМ-962/2; ПОКМ-16804/1; ПОКМ-10302/2.
- ⁴ См. односторонние полукруглые отливки с сакральными объектами: а) в окружении птиц и зверей: ГЭ-559/32, б) в сценках предстояния сакральному центру: ГЭ-560/39, ГЭ-560/35, ГЭ-560/36, ЧКМ-956/32, ПГУ. – Оборин В. А. Указ. соч. Табл. 50.
- ⁵ Бляха VII–VIII вв.: 9,5 x 5,2. Пешковский клад, ГЭ-560/31.
- ⁶ Вагнер Г. К. Труды истинные и мнимые // ДИ, 1973, № 7. С. 38; Вагнер Г. К. От символа к реальности. М., 1980. С. 134, 256.
- ⁷ Отливка с инв. № ПОКМ-10836/480.
- ⁸ Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. М., 1940. С. 85.
- ⁹ Отливки: ПГУ, колл. М. Н. Зеликмана. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 70, рис. 25; ГЭ-563/18.
- ¹⁰ См. пронизки-подвески в виде птиц и зверей с инв. №: ПГУ-1253/112, ПОКМ-1366/2, ПГУ-1253/110, ПОКМ-11405/16, ПОКМ-11405/7, ПОКМ-10838/181, ПОКМ-11344/99.
- ¹¹ Вагнер Г. К. Трудности реальные и мнимые. С. 38.
- ¹² Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6; Формозов А. А. О некоторых задачах и спорных проблемах в исследовании памятников первобытного искусства // СА, 1979, № 3. С. 7, 8.
- ¹³ Чижова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // СА, 1982, № 3; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). М., 1975.
- ¹⁴ Оборин В. А., Корепанов И. А., Доминяк А. В. Рецензия на книгу Л. С. Грибовой «Пермский звериный стиль» // СЭ, 1978, № 6. С. 175–178.
- ¹⁵ См. о соответствии единичного и общего (части и целого): Каган М.С. Человеческая деятельность. М., 1974. С. 98–106.
- ¹⁶ Чернецов В. Н. Древняя история Нижнего Приобья // МИА, № 35, М., 1953. С. 71.
- ¹⁷ Голубева Л. А., Варенцов А. Б. Полые коньковые амулеты Древней Руси // СА, 1978, № 2. С. 238.
- ¹⁸ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. 1, рис. 21; табл. II, рис. 27; табл. IV, рис. 18.
- ¹⁹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 8, 121, 122.

- ²⁰ Там же. С. 21.
- ²¹ Бляхи: ГИМ-91652; ЧКМ-958/32; МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 4, табл. LIII, рис. 7, табл. XXV, рис. 3; Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 320, 326.
- ²² МИА, № 30. Табл. IV, рис. 19; табл. XXXI, рис. 24.
- ²³ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. II, рис. 23; табл. V, рис. 11; табл. VI, рис. 6, 8.
- ²⁴ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. II, рис. 27; табл. V, рис. 5, 6.
- ²⁵ Отливки с инв. № ГЭ-560/36; ГЭ-560/37.
- ²⁶ Отливка с инв. № ГЭ-559/32.
- ²⁷ Отливка с инв. № ГЭ-560/38.
- ²⁸ Отливка с инв. № ГЭ-560/34.
- ²⁹ Отливка с инв. № ГЭ-560/33.
- ³⁰ Бляхи: ГЭ-559/21; ГЭ-559/27; ГЭ-559/28; ГЭ-560/1; ПГУ – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 91, рис. 67, с. 92, рис. 68; с. 94, рис. 72.
- ³¹ Богаевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. 1890, № 2. С. 106; Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 435.
- ³² Отливка из коллекции ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68; отливка с инв. № ГЭ-558/2; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 93, рис. 69.
- ³³ Отливки с инв. № ГЭ-557/27, 28; ГЭ-560/1, 4; ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 107, рис. 95.
- ³⁴ Рыбаков. Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 69, 70, 151, 165, 170–173, 190, 200.
- ³⁵ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 90–93.
- ³⁶ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 70, 143, 189.
- ³⁷ См. отливку: ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. II, рис. 27.
- ³⁸ См. отливку: ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 24.
- ³⁹ Отливка с инв. № ГЭ-560/31, Пешковский клад.
- ⁴⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
- ⁴¹ Отливка с инв. № ЧКМ-954/728.
- ⁴² Отливка с инв. № ЧКМ-958/9, Редикорский клад.
- ⁴³ Отливка с инв. № ГЭ-560/36, 37.
- ⁴⁴ Отливка из коллекции ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68; отливка с инв. № ГЭ-558/2.
- ⁴⁵ Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 221–230; Топоров В. Н.

О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971.

⁴⁶ Отливки с инв. № ЧКМ-958/33, Редикорский клад; ЧКМ-989, Редикорский клад; ЧКМ-4366; ЧКМ-2521; ГЭ-557/4; ГЭ-563/56; ГИМ-91652.

⁴⁷ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 210.

⁴⁸ «Солярные знаки над головами антропоморфных существ»: ЧКМ-1927/1, 2, 4, «орлиноклювые птицы над их головами»: ЧКМ-1927/3, ЧКМ-1930, ЧКМ-1932. Об идентичности солярной символики и образов пернатых: Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 197.

⁴⁹ ГИМ-91652, р. Ухта Коми АССР; ЧКМ-958/10, Редикорский клад; ПГУ. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94.

⁵⁰ ПГУ-1497/1, д. Кондратьева Слобода; ЧКМ-3650, ПГУ, р. Пильва; Гайнский р-н. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 166, рис. 74.

⁵¹ См. отливки: ПГУ, Верхнее Прикамье. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 92, рис. 68; ГИМ-91652, р. Ухта Коми АССР; ГИМ-1652, Троицко-Печорский р-н Коми АССР.

⁵² Вагнер Г. К. Трудности истинные и мнимые // ДИ, 1973, № 7. С. 38.

⁵³ Збруева А. В. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху // МИА, № 30. М., 1952: С. 29; Голдина Р. Д. Ломоатовская культура. С. 21.

⁵⁴ О процессе схематизации и стилизации, как о деградации художественной практики см.: Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 30–31; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 67.

⁵⁵ Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. С. 330; Сегал Д. М. Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 323; Сегал Д. М. Уникальность и универсальность культуры // ДИ, 1972, № 4. С. 17.

⁵⁶ См. отливки с инв. № ЧКМ-958/19, Редикорский клад; ЧКМ-4366, Чердынский р-н; ПОКМ-11405/28, Верхнее Прикамье.

⁵⁷ ПГУ, Верхнее Прикамье. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 106, рис. 94.

⁵⁸ Отливка с инв. № ЧКМ-3650, р. Пильва, Чердынский р-н.

⁵⁹ Голубева Л. А. Женщины-литейщицы (к истории женского ремесленного литья у финно-угров) // СА, 1984, № 4. С. 75–89.

⁶⁰ МИА, № 30. Табл. IV, рис. 14; табл. XXV, рис. 3, табл. XXV, рис. 4, табл. XXV, рис. 10.

⁶¹ МИА, № 30. Табл. XXXI, рис. 24.

⁶² Косарев М. Ф. Некоторые проблемы древней истории Обь-Иртышья // СА, 1966, № 2. С. 28.

- ⁶³ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976. С. 38–40.
- ⁶⁴ Топоров В. Н. О происхождении некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. М., 1970. С. 94–96.
- ⁶⁵ Нейдинг В. Л. Истоки первобытного мирозерцания, знаковая стадия развития искусства // Вопросы антропологии, вып. 55, 1977; Нейдинг В. Л. Некоторые обоснования кинетической стадии развития мышления и истоки искусства // Вопросы антропологии, вып. 48, 1974. С. 76–85; Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства Верхнего Палеолита и его эстетический критерий // СА, 1977, № 2. С. 121–134.
- ⁶⁶ Грибова Л. С. Культовая бронзовая пластика Хэйбидя-Пэдары // Археолого-этнографические аспекты изучения Северного Прикамья. Сыктывкар, 1984. С. 90–106.
- ⁶⁷ Чернов Г. А. Жертвенное место в северной части Большеземельской тундры // КСИИМК, вып. 39, 1951; Чернов Г. А. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место в Большеземельской тундре // СА, 1955, № 33. С. 34; Канивец В. И. Работы в Печорском Приполярье // Археологические открытия 1971 года. М., 1972.
- ⁶⁸ Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974. С. 22–34.
- ⁶⁹ Янбухтина А. Г. К вопросу изучения и коллекционирования произведений народного искусства в национальных республиках (на опыте Башкирского Государственного художественного музея им. М. В. Нестерова) // Академия художеств СССР. Всесоюзный семинар по вопросам экспозиции и анализа произведений декоративно-прикладного искусства в художественных музеях. М., 1968. С. 297.
- ⁷⁰ Байбурин А. К. Жилища в обрядах и представлениях восточных славян. М., 1983. С. 9–12; Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // МАИ, вып. XXXVII, Материальная культура и мифология. Л., 1981. С. 215–226.
- ⁷¹ Янбухтина А. Г. Указ. соч. С. 297.
- ⁷² Формозов А. А. О некоторых задачах и спорных проблемах исследований первобытного искусства // СА, 1979, № 3. С. 7–8.
- ⁷³ Бурдель А. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 75.
- ⁷⁴ Спицын А. А. Шаманские изображения. Записки отделения русской и славянской археологии русского археологического общества, том VIII, вып. I, 1906.
- ⁷⁵ Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ соч. С. 14–20; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 53, 63, 66; Чижова Л. В. Указ. соч. С. 82–95.
- ⁷⁶ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 44, 53, 63, 65, 66, 115.
- ⁷⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 162, 166.
- ⁷⁸ Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964. С. 146.

- ⁷⁹ Прокофьева Е. Д. Шаманские бубны // Историко-этнографический атлас Сибири. М.-Л., 1961. С. 436.
- ⁸⁰ Генинг В. Ф., Оборин В. А. К вопросу о Гляденовской культуре // Уч. записки ПГУ, т. XII, вып. 1, Пермь, 1960. С. 168, 170.
- ⁸¹ Каган М. С. Указ. соч. С. 25.
- ⁸² ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 21; Новокрешенных Н. Н. Отчет по раскопке Гляденовского костыща в Пермском уезде, Нижне-муллинской волости. Архив ЛОИА, ф. 1, оп. 28. С. 62.
- ⁸³ Поляков Ю. А. Гляденовская культура в Среднем и Верхнем Прикамье. Автореферат диссертации, М., 1980; Поляков Ю. А. Итоги изучения памятников Гляденовской культуры в Верхнем и Среднем Прикамье // Уч. записки ПГУ, № 148, 1967. С. 197–215.
- ⁸⁴ Новокрешенных Н. Н. Отчет по раскопке Гляденовского костыща. С. 43, 54, 60.
- ⁸⁵ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 1, 7, 8, 13, 15, 18.
- ⁸⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 104, 137.
- ⁸⁷ Чернов Г. А. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место в Большеземельской тундре // СА, 1955, № 33. С. 34.
- ⁸⁸ Грибова Л. С. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место. С. 90–106.
- ⁸⁹ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 105–108.
- ⁹⁰ Там же. С. 100, 103, 106–107.
- ⁹¹ Там же. С. 107–112.
- ⁹² Там же. С. 99–106.
- ⁹³ Там же. С. 15–34.
- ⁹⁴ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 429, 436, 437.
- ⁹⁵ Богатырев П. Г. Функция национального костюма в Моравской Словакии / Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- ⁹⁶ МИА, № 30. С. 41–41.
- ⁹⁷ МИА, № 30. С. 40.
- ⁹⁸ МИА, № 30. Табл. VI, рис. 14; табл. XXXII, рис. 5.
- ⁹⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 110.
- ¹⁰⁰ Кабо В. Р. У истоков религии // Природа, 1984, №3. С. 51–53.
- ¹⁰¹ МИА, № 30. С. 118.
- ¹⁰² ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 21.
- ¹⁰³ См.: Вагнер Г. К. Канон и стиль. С. 76.
- ¹⁰⁴ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 147.
- ¹⁰⁵ Прокофьева Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана // МАЭ, вып. XI, 1947. С. 353–360.
- ¹⁰⁶ Отливка с инв. № ПОКМ-11404/2, д. Плес.
- ¹⁰⁷ Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семантике космологических представлений //

Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 221–230; Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // Труды по знаковым системам, вып. V. Тарту, 1971. С. 10–61.

¹⁰⁸ Новокрещенных Н. Н. Указ. соч. С. 60.

¹⁰⁹ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 21.

¹¹⁰ Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми. М., 1958. С. 152–166; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 67; Кабо В. Р. У истоков религии. С. 52.

¹¹¹ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 89–128.

¹¹² Вагнер Г. К. Канон и стиль. С. 83.

¹¹³ Там же. С. 82.

¹¹⁴ Иванов В. С. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 203; Шмидт А. В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля // МАЭ, т. VI, Л., 1927. С. 125–164; Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья // МИА, № 28, М.-Л., 1952. С. 263; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 105.

¹¹⁵ Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками // СА, 1964, № 3. С. 128–131.

Примечания к Главе IV

¹ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития искусства // СА, 1977, № 2. С. 125, 128; Нейдинг В. Л. Истоки первобытного мировоззрения и знаковая стадия развития искусства // Вопросы антропологии, вып. 55, 1977. С. 72, 73, 79.

² Вагнер Г. К. Канон и стиль. С. 80.

³ Угринович Д. М. Искусство и религия. М., 1983. С. 8, 25, 69, 75.

⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 37, 38; Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976. С. 17.

⁵ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства. М., 1972. С. 78, 84, 86, 93, 94.

⁶ Вагнер Г. К. Канон и стиль. С. 72.

⁷ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 15.

⁸ Левонен Н. А. Пространство и время в карельских загадках // Вопросы советского финноугроведения. Петрозаводск, 1974. С. 110–111.

⁹ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 73.

¹⁰ Кабо В. Р. У истоков религии. С. 52.

- ¹¹ Данилин В., Невлер Л. Вещи из гробницы Тутанхамона // ДИ, 1974, № 9. С. 35–39; Данилин В. Ремесла рассказывают о Вселенной // Искусство, 1972, № 9. С. 35–38.
- ¹² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 107.
- ¹³ Там же. С. 153.
- ¹⁴ Столяр А. Д. О первых этапах изобразительной деятельности в культуре европейского палеолита // Сообщения Гос. Эрмитажа, вып. XXVII. Л., 1966. С. 45.
- ¹⁵ Флоренский П. Органопроекция // ДИ, 1969, № 12.
- ¹⁶ Вирсаладзе Е. Б. Грузинские охотничьи мифы и поэзия. М., 1976. С. 10, 17, 29.
- ¹⁷ Гачев Г. Творчество, жизнь, искусство. М., 1980. С. 58.
- ¹⁸ Там же. С. 28.
- ¹⁹ Там же. С. 39, прим. I.
- ²⁰ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства Верхнего палеолита. С. 132.
- ²¹ Прокофьева Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949. С. 335.
- ²² Василевич Г. М. Тунгусский нагрудник у народов Сибири // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949. С. 61.
- ²³ Аврорин В. Б., Козьминский И. И. Представления орочей о вселенной, переселении душ шаманов // МАЭ, вып. XI. С. 325.
- ²⁴ Нейдинг В. Л. Некоторые обоснования кинетической стадии развития мышления. С. 76–85.
- ²⁵ Морозов-Уральский С. Праздник хозяина леса // Народы Северного Урала. Свердловск, 1937. С. 31.
- ²⁶ Оборин В. А. О происхождении коми-пермяков // Наш край. Пермь, 1966. С. 55, 56.
- ²⁷ МИА, № 30. С. 29; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 40.
- ²⁸ Григорович Н. Е. Традиционная скульптура йорубов. М., 1977. С. 34; Кинжалов Р. В. Проблемы реализации мифа в повествовательном фольклоре и изобразительном искусстве // Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 23.
- ²⁹ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия. С. 180.
- ³⁰ Попов А. А. Материалы по религии якутов б. Вилимского округа // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949. С. 285.
- ³¹ Богораз В. Г. Игры малых народов Севера // МАЭ, вып. XI. С. 244.
- ³² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 106.
- ³³ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. Л., 1958. С. 14.
- ³⁴ Кинжалов Р. В. Указ. соч. С. 24, 25.
- ³⁵ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития искусства. С. 130, прим. 24.

- ³⁶ Чарнолуцкий В. В. О культуре Мяндаша // Скандинавский сборник, вып. XI. Таллин, 1966. С. 304–307.
- ³⁷ Чернов Г. А. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место в Большеземельской тундре // СА, вып. XXIII, 1955; Титов Ю. В., Лобанова И. Ю. Памятники древне-саамской культуры // Вопросы советского финноугроведения. Петрозаводск, 1974. С. 37–38.
- ³⁸ Богораз В. Г. Игры малых народов Севера // МАЭ, вып. XI. С. 231.
- ³⁹ Чарнолуцкий В. В. О культуре Мяндаша. С. 307.
- ⁴⁰ Харузин Н. И. «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов // Этнографическое обозрение, 1898, № 3. С. 9, 19; № 4. С. 5; Чернецов В. Н. Медвежий праздник у вогулов // СЭ, 1975, № 6; Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые семиотические моделирующие системы. С. 163, прим. 317; Алексеев Е. А. Культ медведя у кетов // СА, 1960, № 4. С. 90–103; Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье // МИА, № 6, 1941; Живенкович В. Волос-Велес – славянское божество териоморфного происхождения // Труды VII международного конгресса антропологических и этнографических наук, том VIII. М., 1970. С. 46–47.
- ⁴¹ Сучков С. Полосатая лошадь с длинной шеей // ДИ, 1981, № 6. С. 34.
- ⁴² Худяков М. Г. Культ деревьев у народа мари // ЛОИА, ф. I, оп. 2, дело 362, ил. 407–408; Ткачева В. Н. эволюция храмовой символики в архитектуре кочевников Центральной Азии // СЭ, 1985, № 1. С. 8.
- ⁴³ Орнаментированные донца неолитических сосудов из Самарры и Триполья – История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, античность. М., 1980. Рис. 21, 23.
- ⁴⁴ МИА, № 30. С. 126.
- ⁴⁵ МИА, № 30. С. 118.
- ⁴⁶ МИА, № 30, С. 120.
- ⁴⁷ МИА, № 30. С. 122.
- ⁴⁸ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 188–189.
- ⁴⁹ Отливка с инв. № ЧКМ-976.
- ⁵⁰ Алексеев Е. А. Обряд и фольклор у кетов // Фольклор и этнография. Л., 1974. С. 31; Анисимов А. Ф. Религия эвенков. М.-Л., 1958. С. 30, 32, 34, 94; Богораз В. Г. Игры малых народов Севера // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949, С. 244; Василевич Г. М. Языковые данные по термину «хэл-кэл» // МАЭ, вып. XI. С. 155; Попов А. А. Материалы по религии якутов б. Вилюйского округа // МАЭ, вып. XI. С. 304; Прокофьева Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самодийского) шамана // МАЭ, вып. XI. С. 351; Худяков М. Г. культ деревьев у народа мари // Архив ЛОИА, ф. 1, оп. 2, дело 1362, л. 407–408.

- ⁵¹ Новик Е. С. Указ. соч. С. 27– 32; Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 217; Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. С. 50.
- ⁵² Богораз В. Г. Игры малых народов Севера // МАЭ, вып. XI. С. 245–248.
- ⁵³ Иофан Н. А. Культура древней Японии. М., 1974. С. 20.
- ⁵⁴ Кабо В. Р. У истоков религии. С. 51.
- ⁵⁵ Чарнолуцкий В. В. О культуре Мяндаша. С. 304–307.
- ⁵⁶ Иванов С. В. Мамонт в искусстве народов Сибири // МАЭ, вып. XI. С. 148.
- ⁵⁷ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 15, 16.
- ⁵⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. С. 26.
- ⁵⁹ Крылов И. А. История религий, т. I. М., 1975. С. 34
- ⁶⁰ Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964. С. 291, 297.
- ⁶¹ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 179, 164; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 116.
- ⁶² Соколова З. П. Страна Югория. М., 1976, С. 57; Доманский Я. В., Столяр А. Д. По бесовым следам. Л., 1962. С. 55.
- ⁶³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1973. С. 234.
- ⁶⁴ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 73; Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Уч. записки ТГУ, вып. 236. Тарту, 1969. С. 465, прим. 61.
- ⁶⁵ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. М.-Л., 1983. С. 33, 47; Плесовский В. Ф. Космогонические мифы коми и удмуртов. С. 34, 35.
- ⁶⁶ Плесовский В. Ф. Указ. соч. С. 44.
- ⁶⁷ Там же. С. 34.
- ⁶⁸ Чернецов В. Н. Фратриальное устройство обско-угорского общества // СЭ, вып. II, 1939. С. 35; Анисимов А. Ф. Религия эвенков. М.-Л., 1958. С. 83–85.
- ⁶⁹ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. С. 32.
- ⁷⁰ Окладников А. П. Исторические рассказы и легенды нижней Лены // МАЭ, вып. XI. С. 84.
- ⁷¹ Дыренкова Н. П. Охотничьи легенды у кумандинцев // МАЭ, вып. XI. С. 111.
- ⁷² Василевич Г. М. Языковые данные по термину «жэл-кэл» // МАЭ, вып. XI. С. 156.
- ⁷³ Там же. С. 210.

- ⁷⁴ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. С. 32, 39–44; Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры. С. 467, 468.
- ⁷⁵ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. С. 17.
- ⁷⁶ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 153.
- ⁷⁷ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям эвенков. С. 223.
- ⁷⁸ Там же. С. 201.
- ⁷⁹ Плесовский В. Ф. Космогонические мифы коми и удмуртов. С. 33, 34, 36.
- ⁸⁰ Белицер В. Н. Указ. соч. С. 122; Худяков М. Г. Культ деревьев у народа мари. С. 362 и след.
- ⁸¹ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 205.
- ⁸² Прокофьева Е. Д. Указ. соч. С. 224.
- ⁸³ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 144.
- ⁸⁴ МИА, № 30. С. 120, 126.
- ⁸⁵ Шмидт А. В. Жертвенные места коми Уральского края // Известия ГАИМК, т. VIII, вып. 1–2. М., 1932. С. 37.
- ⁸⁶ Алексеенко Е. А. Обряд и фольклор у кетов // Фольклор и этнография. Л., 1974.
- ⁸⁷ Шмидт А. В. Жертвенные места. С. 9.
- ⁸⁸ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 422, 436–438.
- ⁸⁹ Новокрещенных Н. Н. Отчет о раскопке Гляденовского костыща в Пермском уезде. Архив ЛОИА, ф. 1, оп. 28. С. 42–44; Спицын А. А. Гляденовское костыще. СПб, 1901. С. 36.
- ⁹⁰ Григорович Н. Традиционная скульптура йорубов. М., 1977. С. 5, 6.
- ⁹¹ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 439.
- ⁹² Анисимов А. Ф. Представления эвенков о шингкэках и проблема происхождения первобытной религии // МАЭ, вып. XII. М.-Л., 1949. С. 180–181.
- ⁹³ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967. С. 17, 66, 69, 70.
- ⁹⁴ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства. С. 127.
- ⁹⁵ Дурасов Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // СА, 1970, № 6. С. 98.
- ⁹⁶ Иванов С. В. О значении женских статуэток // МАЭ, вып. XI. С. 169.
- ⁹⁷ Чернецов В. Н. Усть-Полуйское время в Приобье // МИА, № 35. М, 1953. С. 230.

- ⁹⁸ Дыренкова Н. А. Охотничьи легенды у кумандинцев. С. 111; Лавонен Н. А. О древних магических обрядах // Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 74, 76; Попов Л. П. Лук и стрелы в шаманстве у алтайцев // СЭ, 1934, № 3. С. 76; Ройтел И. Всесоюзная конференция «Финно-угорский музыкальный фольклор; проблемы синкретизма» // СЭ, 1983, № 6. С. 119.
- ⁹⁹ Фрейденберг О. Л. Указ. соч. С. 130.
- ¹⁰⁰ Фадеева И. Е. Народное прикладное искусство и фольклор. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Сыктывкар, 1981. С. 101.
- ¹⁰¹ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 86.
- ¹⁰² Чернецов В. Н. Древняя история Нижнего Приобья // МИА, № 35. М., 1953. С. 70, 71; Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа у обских угров // СЭ, 1948, № 1. С. 9; Косарев М. Ф. Некоторые проблемы древней истории Обь-Иртышья // СА, 1966, № 2. С. 30.
- ¹⁰³ МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 3, 4, 10, 14.
- ¹⁰⁴ Збруева А. В. Идеология населения Приобья в ананьинскую эпоху // Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия, ч. I. М.-Л., 1947. С. 51.
- ¹⁰⁵ Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья, ч. 2, Л, 1970. С. 98.
- ¹⁰⁶ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967. С. 69; Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья, ч. 2. С.138, 139; Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980. С. 58.
- ¹⁰⁷ Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства. С. 130, прим. 24.
- ¹⁰⁸ МИА, № 30. Табл. XIII, рис. 2; табл. XXV, рис. 3, 6, 7, 9, 11; табл. XXXI, рис. 9.
- ¹⁰⁹ Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме, С. 62, 92, 126, 130, 134.
- ¹¹⁰ Анисимов А. Ф. Космологические представления. С. 10.
- ¹¹¹ Там же. С. 60, 62.
- ¹¹² Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 152, 153.
- ¹¹³ МИА, № 30. Табл. IV, рис. 14; табл. XXVI, рис. 11.
- ¹¹⁴ МИА, №30. Табл. XXV, рис.11.
- ¹¹⁵ МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 3, 4, 10.
- ¹¹⁶ МИА, № 30. С. 30, 36, 132, 142.
- ¹¹⁷ Отливка с инв. № ГИМ-91652, р. Ухта, Коми АССР.
- ¹¹⁸ Бадер О. Н, Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 113.
- ¹¹⁹ МИА, № 30. С. 40, 41.
- ¹²⁰ МИА, № 30. С. 40.
- ¹²¹ МИА, № 30. С. 40, 43.

- ¹²² Иванов Вяч. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуалов и мифологических терминов, образованных от «asva» – конь. С. 82; Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // СА, 1966, № 1. С. 65.
- ¹²³ Семенцова Э. Л. Эгейская керамика IV–III тысячелетия до н. э. / Античность, средние века, новое время. М., 1977. С. 6–9.
- ¹²⁴ МИА, № 30. С. 41, табл. IV, рис. 6.
- ¹²⁵ Прокофьева Е. Д. Материалы по религии эвенков. С. 202.
- ¹²⁶ МИА, №30. С. 29.
- ¹²⁷ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. IV, рис. 9, 10.
- ¹²⁸ Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в ананьинскую эпоху // руды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. С. 24, 42, 44, 49.
- ¹²⁹ МИА, № 30. С.127, табл. VI, рис.14; табл. XXXII, рис. 5.
- ¹³⁰ Там же. С. 135, 161, 162, 175, 178, 182, 184, 185.
- ¹³¹ МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 11.
- ¹³² МИА, № 30. Табл. XXV, рис. 9.
- ¹³³ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. I, рис. 8, 13, 15, 18.
- ¹³⁴ МИА, № 30. Табл. 1, рис. 21; Спицын А. А. Шаманские изображения. Рис. 66.
- ¹³⁵ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. II, рис. 27; табл. V, рис. 3, 5, 6; ГИМ-2651, ГИМ-2917.
- ¹³⁶ ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 11; табл. VI, рис. 8.
- ¹³⁷ ПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 24.
- ¹³⁸ Стеблин-Каменский М. И. Миф. М, 1976. С. 38–40.
- ¹³⁹ Белицер В. М. Очерки по этнографии народов коми. М., 1958. С. 163–166.
- ¹⁴⁰ Теплоухов Ф. А. Древности камской чуди в виде баснословных людей и животных // Пермский край, т. 2. Пермь. 1893. С. 44–57.
- ¹⁴¹ Худяков М. Г. Культ деревьев у народа мари // Архив ЛОИА, ф. 2, оп. 1362.
- ¹⁴² Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., Наука, 1987. С. 238, рис. 49; с. 44, рис. 22; с. 91, рис. 13; с. 255, рис. 53; с. 257, рис. 54.
- ¹⁴³ Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые семиотические моделирующие системы. С. 41, прим. 39.
- ¹⁴⁴ Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми. С. 319; Васильков Я. В. Происхождение сюжета кайрата-нарвы (Махабхарата 3. 39–45) // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974. С. 151; Чарнолуцкий В. В. О культе Мяндаша. С. 304–305; Иванов С. В. Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе // Страны и народы Востока, вып. XVII, кн. 3. М., 1975. С. 121.

- ¹⁴⁵ Отливка с инв. № ГИМ-91652. – Оборин В. А., Чагин Г. Н. Указ. соч. С. 91, рис. 66; с. 94, рис. 72.
- ¹⁴⁶ Членова Н. Л. Археологические материалы к вопросу об иранцах до скифской эпохи и индоиранцах // СА, 1984, № 1, С. 98, 100.
- ¹⁴⁷ Иванов С. В. Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе. С. 121; Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в ананьинскую эпоху. С. 49.
- ¹⁴⁸ Топоров В. А. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства. С. 91–93.
- ¹⁴⁹ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 143, 189, 377, 380, 387.
- ¹⁵⁰ Флоренский П. Н. Из богословского наследия // Богословские труды, вып. XVII. М., Московская Патриархия, 1977. С. 93, 104, 184.
- ¹⁵¹ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 217.
- ¹⁵² Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья, ч. 2. С. 98, 126, 128, 139–143.
- ¹⁵³ Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в Ананьинскую эпоху. С. 51.
- ¹⁵⁴ МИА, № 30. С. 139, 175, 282, 283; Збруева А. В. Идеология населения Прикамья. С. 135–184.
- ¹⁵⁵ МИА, № 30. С. 147.
- ¹⁵⁶ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 105.
- ¹⁵⁷ МИА, № 30. С. 169.
- ¹⁵⁸ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 113; Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Позднеломоватовские могильники в Пермском округе. ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 3; Оборин В. А. Этнические особенности средневековых памятников Верхнего Прикамья. ВАУ, вып. 9: Свердловск, 1970. С. 8.
- ¹⁵⁹ Чернецов В. Н. Фратриальное устройство обско-угорского общества // СЭ вып. 2. Л., 1939. С. 30; Анисимов А. Ф. Космологические представления народов севера. С. 34, 42, 85; Иванов В. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуалов и мифологических терминов, образованных от «asva» – конь. С. 82. Топоров В. Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений // Народы Азии и Африки, 1964, № 3.
- ¹⁶⁰ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 97, 98.
- ¹⁶¹ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 179–180.
- ¹⁶² Анисимов А. Ф. Космологические представления. С. 44.
- ¹⁶³ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 191, 193.
- ¹⁶⁴ Анисимов А. Ф. Космологические представления. С. 38, 39.
- ¹⁶⁵ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 217.
- ¹⁶⁶ Там же. С. 195.

- ¹⁶⁷ Там же. С. 217.
- ¹⁶⁸ Там же. С. 205.
- ¹⁶⁹ Васильев Г. М. Тунгусский нагрудник у народов Сибири // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949. С. 61.
- ¹⁷⁰ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 53, 72, 83, 95; Сенкевич-Гудкова В. В. Мамонт в фольклоре и изобразительном искусстве казымских хантов // МАЭ, вып. XI. С. 158.
- ¹⁷¹ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 205.
- ¹⁷² Анисимов А. Ф. Космологические представления. С. 27, 28.
- ¹⁷³ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 123, 226.
- ¹⁷⁴ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 10–20.
- ¹⁷⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1966. С. 10.
- ¹⁷⁶ Анисимов А. Ф. Этапы развития первобытной религии. С. 77.
- ¹⁷⁷ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 29; Аврорин В. А., Козьминский И. И. Представления у орочей. С. 330.
- ¹⁷⁹ Анисимов А. Ф. Шаманские духи по воззрениям эвенков. С. 199–200; Прокофьева Е. Д. Материалы по религии. С. 199.
- ¹⁷⁸ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 208; Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 57–59.
- ¹⁸⁰ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 223.
- ¹⁸¹ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. С. 98, прим. 49; Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 208; Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Сибири. С. 22.
- ¹⁸² Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 210.
- ¹⁸³ Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1970. С. 49, 53, 62, 63, 69.
- ¹⁸⁴ Аврорин А. А., Козьминский И. И. Указ. соч. С. 329–330.
- ¹⁸⁵ Анисимов А. Ф. Религия эвенков, с. 193–194; Новик Е. С. Указ. соч. С. 166.
- ¹⁸⁶ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев. С. 199.
- ¹⁸⁷ Прокофьева Е. Д. Указ. соч. С. 202.
- ¹⁸⁸ Прокофьева Е. Д. Указ. соч. С. 199.
- ¹⁸⁹ Там же. С. 203.
- ¹⁹⁰ Там же. С. 209–211.
- ¹⁹¹ Там же. С. 218.

- ¹⁹² Белицер В. Н. Указ. соч. С. 290, 317, 327.
- ¹⁹³ Тернер Виктор-У. Проблема цветовой квалификации в первобытных культурах / М., 1972. С. 76.
- ¹⁹⁴ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Ученые записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 210.
- ¹⁹⁵ Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья // СА, 1974, № 1. С. 9; Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА, 1965, № 1. С. 24–45.
- ¹⁹⁶ Лыткин В. И., Гуляев Е. И. Краткий этимологический словарь коми языка. М., 1970. С. 80; Тернер Виктор-У. Проблема цветовой классификации в первобытных культурах // Семиотика и искусство. М., 1972. С. 76.
- ¹⁹⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. Табл. XX, рис. 17; табл. XVII, рис. 52; табл. XVIII, рис. 7, 8, 14, 15.
- ¹⁹⁸ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976. С. 38–41. Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев // МАЭ, вып. XIV. М.-Л., 1953. С. 217.
- ¹⁹⁹ История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, древний восток, античность. М., 1980. Иллюстрации, раздел I. Первобытное искусство. Табл. 21, рис. 20.
- ²⁰⁰ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры. Ученые записки ТГУ, вып. 236. Тарту, 1969. С. 476; Топоров В. Н. О происхождении некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. С. 94–96.
- ²⁰¹ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 217.
- ²⁰² Богаевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков / Этнографическое обозрение, 1890, № 4. С. 67.
- ²⁰³ Новик Е. С. Указ. соч. С. 220, 267; Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977. С. 187, прим. 42; Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана. Л., 1977. С. 26.
- ²⁰⁴ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев // МАЭ, вып. XIV. М.-Л., 1953. С. 218.
- ²⁰⁵ Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 178–188.
- ²⁰⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура С. 162–163.
- ²⁰⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 163–164; Генинг В. Ф., Оборин В. А. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа // Труды Казанского филиала АН СССР. Серия гуманитарных наук, вып. 2. Казань, 1959. С. 179 и след.; Поляков Ю. А. К вопросу о этнической истории коми-пермяцкого народа // Язык и ономастика Прикамья. Пермь, 1973. С. 106; Голдина Р. Д., Кананин В. В. Средневековые памятники верховьев Камы. Свердловск, 1989. С. 2.
- ²⁰⁸ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 163.

- ²⁰⁹ Там же. С. 164.
- ²¹⁰ Там же. С. 166.
- ²¹¹ Там же. С. 167.
- ²¹² Там же. С. 166.
- ²¹³ Народы Северного Урала // Очерки и рассказы. Свердловск, 1937. С. 198.
- ²¹⁴ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 165.
- ²¹⁵ Голубева Л. А., Варенцов А. Б. Полые коньковые амулеты Древней Руси // СА, 1978, № 2. С. 160; Голубева Л. А. Конские погребения северо-восточной Руси // СА, 1981, № 4. С. 75; Голубева Л. А. Огнива и бронзовые рукоятки. //СА, 1964, № 3. С. 128; Голубева Л. А. Женщины-литейщицы (к истории женского ремесленного литья) // СА, 1984, № 4.
- ²¹⁶ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 164.
- ²¹⁷ Рюйтел И. Всесоюзная конференция «Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма» // СЭ, 1983, № 6. С. 118; Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6.
- ²¹⁸ Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сарматских племен. М., 1977, С. 12, 95, 163.
- ²¹⁹ Бадер О. Н., Оборин В. А. Очерк работы Камской археологической экспедиции в 1955–1956 годах. Уч. записки ПГУ, т. 12. Пермь, 1960. С. 31.
- ²²⁰ Новик Е. С. Указ. соч. С. 23, 60, 61, 62, 84; Алексеев Н. А. Традиционные религиозные верования якутов XIX – нач. XX в. Новосибирск, 1979. С. 169; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 344.
- ²²¹ Анисимов А. Ф. Этапы развития первобытной религии. М.0-Л., 1967; Он же. Исторические особенности первобытного мышления. Л., 1971.
- ²²² Арановская О. Р. О фольклорных истоках понятия катарсис // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1976. С. 67, 68.
- ²²³ Анисимов А. Ф. Этапы развития первобытной религии. С. 82.
- ²²⁴ Сидоров А. С. Идеология древнего населения Коми- края. С. 14.
- ²²⁵ Попов А. А. Материалы по истории религии якутов б. Вилийского округа. С. 259; Анисимов А. Ф. Космологические представления народов севера. С. 16.
- ²²⁶ Прокофьева Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана. С. 340.
- ²²⁷ Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 125, 147.
- ²²⁸ Новик Е. С. Указ. соч. С. 19, 20, 21, 64.

- ²²⁹ Пастернак Б. Заметки о переводе Шекспировских трагедий // Литературная Москва, 1956. С. 795.
- ²²⁹ Переверзев Л. Б. Степень избыточности сообщения как основной показатель стилевых особенностей искусства первобытной эпохи // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965.
- ²³⁰ Новик Е. С. Указ. соч. С. 126, 132, 133.
- ²³¹ Рыбаков Б. А. Макрокосм и микрокосм народного искусства // ДИ, 1973, № 3. С. 37.
- ²³² Спицын А. А. Шаманские изображения, рис. 63; ТПУАК, вып. XI, 1914. Табл. V, рис. 24.
- ²³³ Вернадский В. И. Записки натуралиста. М., 1977.
- ²³⁴ Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, новая серия, т. I, М.-Л., 1947. С. 116–118; Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в ананьинскую эпоху. С. 36–52.
- ²³⁵ Тревер К. В. Сэнмурв-паскудж, собака-птица. Л., 1937. С. 10–19.
- ²³⁶ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 13.
- ²³⁷ Збруева А. В. Древние культурные связи Средней Азии и Приуралья // ДИ, 1946, № 3. С. 189, 190; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 144.
- ²³⁸ Чернецов В. Н. Бронза Усть-Полуйского времени // МИА, № 35. М.-Л., 1953.
- ²³⁹ Оборин В. А. Этнические особенности средневековых памятников Верхнего Прикамья // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 4, 27; Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье. С. 120; Бадер О. Н, Оборин В. А. На заре истории Прикамья. С. 149–152; Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 126, 128, 130, 132, 136.
- ²⁴⁰ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 106, 168.
- ²⁴¹ Оборин В. А. Немые свидетели далекого прошлого / Памятники материальной культуры Пермской области. Пермь. 1976. С. 19.
- ²⁴² Семенцова Э. Л. Эгейская керамика IV–III тысячелетия до н. э. С. 3, 6; Попов Л. П. Лук и стрела в шаманстве у алтайцев // СЭ, 1934, № 3. С. 71–72, 79.
- ²⁴³ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 107.
- ²⁴⁴ Там же. С. 15–34, 133–139.
- ²⁴⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 130.
- ²⁴⁶ Там же. С. 136.
- ²⁴⁷ Голдина Р. Д. Ломоватовская культура. С. 129.
- ²⁴⁸ Там же. С. 106.
- ²⁴⁹ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 184, 185; Рыбаков Б. А. Календарь IV века из земли полян // СА, 1962, № 4. С. 66–74.

- ²⁵⁰ Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров // Археология СССР. М., 1976. С. 60–61, табл. 25.
- ²⁵¹ Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Позднеломоватовские могильники в Коми-пермячком округе // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970. С. 33, 36, 37, 46.
- ²⁵² Виноградов С. Удмуртская одежда. Ижевск. 1974. С. 4.
- ²⁵³ Там же. С. 5.
- ²⁵⁴ Кабо В. Р. У истоков религии. С. 52.
- ²⁵⁵ Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 26, 148, 166, 211.
- ²⁵⁶ Спицын А. А. Шаманизм в отношении к русской археологии // ЗРАО, т. XI, вып. I, 1887. С. 9–10, 12–13; Богаевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. 1890, № 1. С. 128.
- ²⁵⁷ Чижова Л. В. К вопросу об идеологии средневекового населения Прикамья, С. 90–94.
- ²⁵⁸ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. С. 33, 44, 63, 65, 66, 103, 115.
- ²⁵⁹ Новик Е. С. Указ. соч. С. 145.
- ²⁶⁰ Цитируется по: Новик Е. С. Указ. соч. С. 62.
- ²⁶¹ Новик Е. С. Указ. соч. С. 61.
- ²⁶² Новик Е. С. Указ. соч. С. 51.
- ²⁶³ Там же. С. 50.
- ²⁶⁴ Там же. С. 48.
- ²⁶⁵ Там же. С. 26.
- ²⁶⁶ Там же. С. 37.
- ²⁶⁷ Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. С. 14.
- ²⁶⁸ Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье. С. 120–125; Сидоров А. С. Идеология древнего населения Коми-края. С. 14.
- ²⁶⁹ Новик Е. С. Указ. соч. С. 144, 219.
- ²⁷⁰ Там же. С. 53, 93.
- ²⁷¹ Новик Е. С. Указ. соч. С. 26, 27, 37; Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 205; Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 216, 227; Прыткова Н. В. Жертвенное покрывало казымских хантов. МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949. С. 378.
- ²⁷² Анисимов А. Ф. Религия эвенков. С. 193, 199.
- ²⁷³ Новик Е. С. Указ. соч. С. 66, 68.
- ²⁷⁴ Там же. С. 69.
- ²⁷⁵ Отливки с инв. № ПГУ-1253/79, ПГУ-1253/80.
- ²⁷⁶ Грибова Л. С. Культовая бронзовая пластика Хэйбидя-Пэдара. С. 90–106.

- ²⁷⁷ Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края. С. 17.
- ²⁷⁸ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 3–24.
- ²⁷⁹ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967. С. 66, 67, 69, 70; Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. М., 1969. С. 40, рис. 9/2, с. 45, рис. 12, с. 90, рис. 29.
- ²⁸⁰ Анисимов А. Ф. Космогонические представления народов Сибири. С. 14.
- ²⁸¹ Иванов В. В. Мотивы восточно-славянского язычества и их трансформация в русских иконах // Материалы научной конференции «Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков. К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского». М., 1979. С. 279, 280.
- ²⁸² Фадеева И. Е. Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание-78. М., 1979. С. 284–306.
- ²⁸³ Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным верованиям энцев. С. 218.
- ²⁸⁴ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 129.
- ²⁸⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 556; Новик Е. С. Указ. соч. С. 6–16, 18.
- ²⁸⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 118.
- ²⁸⁷ Столяр А. Д. О первых этапах изобразительной деятельности в культуре европейского палеолита // Сообщения ГЭ, вып. 27. Л., 1966. С. 45.
- ²⁸⁸ Стеблин-Каменский М. И. Миф. С. 84.
- ²⁸⁹ Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного творчества / Ранние формы искусства. М., 1972. С. 170.
- ²⁹⁰ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 95.
- ²⁹¹ Кинжалов Р. В. Проблемы реализации мифа в повествовательном фольклоре и изобразительном искусстве // Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 25.
- ²⁹² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 171.
- ²⁹³ Байбурин А. И. Восточнославянские гадания, связанные с выбором места для нового жилища / Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 127; Ревуненкова Е. В. Миф о бататском жертвенном жезле / Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 35.
- ²⁹⁴ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 123.
- ²⁹⁵ Там же. С. 84.
- ²⁹⁶ Фалалеева В. А. Женский персонаж в русской народной вышивке / Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973. С. 96.
- ²⁹⁷ Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства. С. 96.
- ²⁹⁸ Об основаниях именовать обрядовые акты текстами см.: Новик Е. С. Указ. соч. С. 10.

Примечания к Послесловию

¹ Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. Пермь, 1958; Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975; Оборин В. А. Древнее искусство Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976; Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь, 1988.

² Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. М.-Л., 1959. С. 16.

³ Грибова Л. С. Сложный образ пермского звериного стиля // Этнография и фольклор коми: Сб. трудов. Сыктывкар, 1972. С. 28.

⁴ См. подробнее: Доминяк А. В. Свидетельства «утраченных времен» // Урал, 1970, № 3; Доминяк А. В. Древности «камской чуди» // ДИ, 1977, № 8; Доминяк А. В. Рецензия на книгу Л. С. Грибовой «Пермский звериный стиль» // СЭ, 1978, № 6; Доминяк А. В. Пространство и время в первобытных культурах и искусстве Прикамья // Советское искусствознание, 78, вып. 2. М., Советский художник, 1979; Доминяк А. В. Пермский звериный стиль // Сезоны. М., 1995; Доминяк А. В. Пермский звериный стиль // Юный художник, 1995, № 5–6; Доминяк А. В. Художественные и стилевые особенности пермской обрядовой металлопластики // Россия и восточно-христианский мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура: Сб. статей. Вып. IV. М., 2003; Доминяк А. В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле. Пермь, 2010.

Список литературы

- Аврорин В. Б., Козьминский И. И. Представления орочей о вселенной, переселении душ шаманов // МАЭ, вып. X. М.-Л., 1949.
- Алексеев А. Конь, баба, птица // ДИ, 1972, № 12.
- Алексеев Н. А. Традиционные религиозные верования якутов XIX – нач. XX в. Новосибирск, 1979.
- Алексеевко Е. А. Культ медведя у кетов // СА, 1960, № 4.
- Алексеевко Е. А. Обряд и фольклор у кетов // Фольклор и этнография. Л., 1974.
- Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // СА, 1966, № 1.
- Анисимов А. Ф. Представления эвенков о шингкэках и проблема происхождения первобытной религии // МАЭ, вып. XII. М.-Л., 1949.
- Анисимов А. Ф. Шаманские духи по воззрениям эвенков // МАЭ, вып. XIII. 1951.
- Анисимов А. Ф. Космологические представления народов Севера. М.-Л., 1958.
- Анисимов А. Ф. Религия эвенков. М.-Л., 1958.
- Анисимов А. Ф. Этапы развития первобытной религии. М.-Л., 1967.
- Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. Л., 1971.
- Анучин Д. Н. К истории искусства и верований Прикамской чуди. Чудские изображения летящих птиц и мифических крылатых существ // МАВГР, вып. III. 1899.
- Арановская О. Р. О фольклорных истоках понятия катарсис // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1976.
- Бадер О. Н. Очерк шестилетних работ Камской археологической экспедиции // Уч. записки ПГУ, т. 9, вып. 3. Пермь, 1953.
- Бадер О. Н. Камская археологическая экспедиция // КСИИМК, вып. 55. 1954.
- Бадер О. Н., Смирнов А. П. «Серебро Закамское» первых веков н. э. // Труды ГИМ, вып. 13. М., 1954.
- Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья. Пермь, 1958.
- Бадер О. Н., Оборин В. А. Очерк работы Камской археологической экспедиции в 1955–1956 годах // Уч. записки ПГУ, т. 12. Пермь, 1960.
- Бадер О. Н. Древнейшие металлурги Приуралья. М., 1964.
- Байбурин А. К. Восточнославянские гадания, связанные с выбором места для нового жилища // Фольклор и этнография. Л., 1977.
- Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология. Материальная культура и мифология // МАИ, вып. XXXVII. Л., 1981.
- Байбурин А. К. Жилища в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1966.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми. М., 1958.
- Берх В. Н. Путешествия в города Чердынь и Соликамск. СПб, 1821.
- Богоевский П. М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. 1890, № 1, 2.
- Богатырев П. Г. Функция национального костюма в Моравской Словакии // Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богораз В. Г. Игры малых народов Севера // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Борисов В. Л. Отчет о раскопках. ОАК за 1900 г. СПб, 1902.
- Бурдель А. Искусство скульптуры. М., 1968.
- Вагнер Г. К. Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского // СЭ, 1962, № 4.
- Вагнер Г. К. Труды истинные и мнимые // ДИ, 1973, № 7.
- Вагнер Г. К. От символа к реальности. М., 1980.
- Вагнер Г. К. Проблемы жанра в древнерусском искусстве. М., 1984.
- Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
- Василевич Г. М. Тунгусский нагрудник у народов Сибири // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Васильев Б. Е. Медвежий праздник // СА, 1948, № 4.
- Василевич Г. М. Языковые данные по термину «хэл-кэл» // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Василенко В. М. Русское прикладное искусство XIII–XV вв. М., 177.
- Васильков Я. В. Происхождение сюжета кайрата-нарвы (Махабхарата 3. 39–45) / Проблемы истории, языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- Вернадский В. И. Записки натуралиста. М., 1977.
- Вернадский В. И. Мысль о современном значении истории и знаний // Наука и жизнь, 1980, № 8.
- Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
- Виноградов С. Удмуртская одежда. Ижевск, 1974.
- Вирсаладзе Е. Б. Грузинские охотничьи мифы и поэзия. М., 1976.
- Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
- Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье // МИА, № 6, 1941.
- Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.
- Гачев Г. Д. Творчество, жизнь, искусство. М., 1980.
- Генинг В. Ф. Бродовский могильник // КСИИМК, вып. 52. 1953.
- Генинг В. Ф. Памятники харинского времени в Прикамье // КСИИМК, вып. 57. 1955.

- Генинг В. Ф. Очерки этнических культур Прикамья в эпоху железа // Труды Казанского филиала АН СССР. Серия гуманитарных наук, вып. 2. Казань, 1959.
- Генинг В. Ф., Оборин В. А. К вопросу о Гляденовской культуре // Уч. записки ПГУ, т. XII, вып. 1. Пермь, 1960.
- Генинг В. Ф. Деменковский могильник – памятник Ломоватовской культуры // ВАУ, вып. 6. Свердловск, 1964.
- Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Позднеломоватовские могильники в Коми-Пермяцком округе // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970.
- Генинг В. Ф., Голдина Р. Д. Курганные могильники харинского типа в Верхнем Прикамье // ВАУ, вып. 12. Свердловск, 1973.
- Генинг В. Ф. Гляденовское костыще – могильник с обрядом трупосожжения // Древности Волго-Камья. Казань 1977.
- Генинг В. Ф. Могильник Синташа и проблема ранних индоиранских племен // СА, 1977, № 4.
- Генинг В. Ф. Опутятское городище – металлургический центр харинского времени в Прикамье (2-я половина V – I-я половина VI вв. н. э.) / Памятники средневековья в Верхнем Прикамье. Ижевск, 1980.
- Голдина Р. Д. К вопросу о своеобразии неволинских памятников бассейна р. Сылвы // Уч. записки ПГУ, № 191. Труды Камской археологической экспедиции, вып. IV. Пермь, 1968.
- Голдина Р. Д. Могильники VII–IX вв. на Верхней Каме // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970.
- Голдина Р. Д. Могильники VII–IX вв. на Верхней Каме // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968.
- Голдина Р. Д. К вопросу о культурном единстве ломоватовских памятников // Древности Волго-Камья. Казань, 1977.
- Голдина Р. Д. Ломоватовская культура в Верхнем Прикамье. Иркутск, 1988.
- Голдина Р. Д., Кананин В. В. Средневековые памятники верховьев Камы. Свердловск, 1989.
- Голубева Л. А. Огнива с бронзовыми рукоятками // СА, 1964, № 3.
- Голубева Л. А., Варенцов А. Б. Полые коньковые амулеты древней Руси // СА, 1978, № 2.
- Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров / Свод археологических памятников. М., 1979.
- Голубева Л. А. Конские погребения северо-восточной Руси // СА, 1981, № 4.
- Голубева Л. А. Женщины-литейщицы (к истории женского ремесленного литья у финно-угров) // СА, 1984, № 4.
- Гондатти Н. Л. Следы язычества у народов северо-западной Сибири. М., 1888.
- Городцов В. А. Подчеремский клад // СА, 1937, № 2.

- Грибова Л. С. Сложный образ пермского звериного стиля // Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972.
- Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). М., Наука, 1975.
- Грибова Л. С. Культовая бронза пластики Хэйбидя-Пэдара // Археолого-этнографические аспекты изучения Северного Приуралья. Сыктывкар, 1984.
- Григорович Н. Е. Традиционная скульптура йорубов. М., 1977.
- Грязнов М. П. Первый Пазырыкский курган. Л., 1950.
- Гуляев В. И. Атрибуты царской власти у древних майя // СА, 1972, № 3.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Данилин В. Ремесла рассказывают о Вселенной // Искусство, 1972, № 9.
- Данилин В., Невлер Л. Вещи из гробницы Тутанхамона // ДИ, 1974, № 9.
- Денисов В. П. Культуры эпоха поздней бронзы в Верхнем и Среднем Прикамье и их роль в формировании Ананьинской культуры // Уч. записки ПГУ, № 148. Пермь, 1967.
- Денисов В. П. Заюрчимское VI поселение – памятник раннего железного века в Среднем Прикамье // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968.
- Доманский Я. В., Столяр А. Д. По бесовым следам. Л., 1962.
- Доминяк А. В. Свидетельства «утраченных времен» // Урал, 1970, № 3.
- Доминяк А. В. Древности «камской чуди» // ДИ, 1977, № 8.
- Доминяк А. В. Рецензия на книгу Л.С. Грибовой «Пермский звериный стиль» // СЭ, 1978, № 6.
- Доминяк А. В. Пространство и время в первобытных культуре и искусстве Прикамья // Советское искусствознание 78, вып. 2. М., 1979.
- Доминяк А. В. Пермский звериный стиль // Сезоны. М., 1995.
- Доминяк А. В. Пермский звериный стиль // Юный художник, 1995, № 5–6.
- Доминяк А. В. Синкретизм язычества и православия в культуре Прикамья / Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Пермского). Материалы международной научно-практической конференции 1996. Том 1. Пермь, 1997.
- Доминяк А. В. Пространственно-временные представления прикамских язычников // Славянский мир в контексте диалога культур (материалы III международной научной конференции) 23–24 апреля 1998 г. Пермь, 1998.
- Доминяк А. В. «Образ мира» в древней металлопластике Чердыни / Материалы научно-практической конференции «Чердынь и Урал». Чердынь, 1999.

Домяняк А. В. Художественные и стилевые особенности пермской образной металлопластики / Россия и восточно-христианский мир. Средневековая пластика. Деревянная скульптура: Сборник статей. Выпуск IV. М., 2003.

Домяняк А. В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле. Пермь, 2010.

Домяняк А. В. Образы и формы пермского звериного стиля в современном искусстве Перми / Избранные материалы V, VI, VII Терехинских чтений. М., Перо, 2015.

Донини А. Люди, идолы, боги. М., 1966.

Дурасов Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // СА, 1970, № 6.

Дыренкова Н. П. Охотничьи легенды у кумандинцев // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.

Живенкович В. Волос-Велес – славянское божество териоморфного происхождения // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук, т. VIII, М., 1970.

Житие Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб, 1897.

Збруева А. В. Пижемское городище. Из истории древнего общества на территории СССР. М.- Л., 1934.

Збруева А. В. Древние культурные связи Средней Азии и Приуралья // ДИ, 1946, № 3.

Збруева А. В. Идеология населения Прикамья в ананьинскую эпоху // Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия, ч. 1. М.-Л., 1947.

Збруева А. В. Памятники поздней бронзы в Прикамье // КСИИМК, вып. 32. М.-Л., 1950.

Збруева А. В. История Прикамья в ананьинскую эпоху // МИА, № 30. М.-Л., 1952.

Збруева А. В. Население берегов Камы в далеком прошлом // По следам древних культур. М., 1954.

Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

Иванов Вяч. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от «asva»-конь / Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.

Иванов В. В. Мотивы восточно-славянского язычества и их трансформация в русских иконах // Материалы научной конференции «Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков. К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского». М., 1979.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые семиотические моделирующие системы. М., 1965.

- Иванов С. В. О значении женских статуэток // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX–XX века. М.-Л., 1954.
- Иванов С. В. Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе // Страны и народы Востока, вып. XVII, кн. 3. М., 1975.
- Иофан Н. А. Культура древней Японии. М., 1974.
- История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность. М., Изобразительное искусство, 1980.
- Кабо В. Р. У истоков религии // Природа, 1984, № 3.
- Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974.
- Канивец В. И. Работы в Печорском Приполярье / Археологические открытия 1971 года. М., 1972.
- Канивец В. И. Древнее святилище в Большеземельской тундре / Тезисы докладов III Международного конгресса финно-угроведов. Таллин, 1970.
- Кинжалов Р. В. Проблемы реализации мифа в повествовательном фольклоре и изобразительном искусстве / Фольклор и этнография. Л., 1977.
- Колева Г. А. Георгиев день у южных славян. (Обычай, связанный с животноводством) // СЭ, 1978, № 2.
- Косарев М. Ф. Некоторые проблемы древней истории Обь-Иртышья // СА, 1966, № 2.
- Косарев М. Ф. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. М., 1974.
- Кошаев Н. В. Искусство пермского звериного стиля. Вопросы теоретической реконструкции. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2014.
- Кошаев Н. В. Искусство древней и средневековой пермской бронзы. Эксперимент комплексной реконструкции. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова 2015.
- Кошаев Н. В. Искусство древней и средневековой пермской бронзы: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2015.
- Кривощек И. Я., Зеленев И. И. Народонаселение Прикамья в прошлом и настоящем. Пермь, 1911.
- Кривощек И. Я. Словарь географо-статистический Чердынского уезда Пермской губернии. Пермь, 1914.
- Крылов И. А. История религий, т. 1. М., 1975.
- Кулябина Н. В. Наследие камской чуди из собрания Пермского краеведческого музея. Пермский звериный стиль. Екатеринбург-Пермь, 2013.

- Лавонен Н. А. Пространство и время в карельских загадках / Вопросы советского финно-угроведения. Петрозаводск, 1974.
- Лавонен Н. А. К вопросу о современном и традиционном бытовании карельской загадки / Вопросы советского финно-угроведения. Петрозаводск, 1974.
- Лавонен Н. А. О древних магических обрядах // Фольклор и этнография. Л., 1977.
- Лепехин И. И. Дневные записи путешествия капитана Рычкова в 1771 году. СПб, 1770.
- Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. Л., 1985.
- Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965.
- Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Уч. записки ТГУ, вып. 236. Тарту, 1969.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана. Л., 1977.
- Лунегов И. А. Тимшерские находки // КСИИМК, вып. 30. М.-Л., 1949.
- Лунегов И. А. Редикорский могильник // КСИИМК, вып. 57. М.-Л., 1955.
- Лыткин В. И., Гуляев Е. И. Краткий этимологический словарь коми-языка. М., 1970.
- Мазин А. И. Традиционные верования и обряды эвенков-орогонов. Новосибирск, 1984.
- Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
- Мейнандр Карл Ф. Биарма. Финно-угры и славяне. Л., 1979.
- Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора. Фольклор – поэтическая система. М., 1977.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного творчества / Ранние формы искусства. М., 1972.
- Миллер А. А. Элементы неба на вещественных памятниках // ГАИМК, вып. 100. 1933.
- Морозов-Уральский С. Праздник хозяина леса // Народы Северного Урала. Свердловск, 1937.
- Мошинская В. И. Материальная культура Усть-Полюя // МИА, № 35. М., 1953.

- Народы северного Урала / Очерки и рассказы. Свердловск, 1937.
- Нейдинг В. Л. Некоторые обоснования кинетической стадии развития мышления и истоки искусства // Вопросы антропологии, вып. 48. 1974.
- Нейдинг В. Л. Истоки первобытного мирозерцания, знаковая стадия развития искусства // Вопросы антропологии, вып. 55. 1977.
- Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства Верхнего Палеолита и его эстетический критерий // СА, 1977, № 2.
- Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984.
- Новокрещенных Н. Н. Отчет по раскопке Гляденовского костыща в Пермском уезде Нижнемуллинской волости. Архив ЛОИА, ф. 1, оп. 28.
- Новокрещенных Н. Н. Гляденовское костыще // ТПУАК, т. XI. Пермь, 1914.
- Оборин В. А. К истории земледелия у древних коми-пермяков // СЭ, 1956, № 2.
- Оборин В. А. Некоторые проблемы изучения Родановской культуры // Уч. записки ПГУ, т. 11, вып. 3. Пермь, 1956.
- Оборин В. А. Памятники Родановской культуры у с. Таборы // КСИИМК, вып. 65. 1956.
- Оборин В. А. К истории охоты и скотоводства у древних коми-пермяков // Уч. записки ПГУ, т. 12, вып. 1. Пермь, 1960.
- Оборин В. А. Некоторые итоги и задачи изучения железного века Верхнего и Среднего Прикамья // ВАУ, вып. 1. Свердловск, 1961.
- Оборин В. А. Раскопки памятников железного века в Верхнем и Среднем Прикамье // ВАУ, вып. 2. Свердловск, 1962.
- Оборин В. А. Немые свидетели. Пермь, 1965.
- Оборин В. А. О происхождении коми-пермяков // Наш край. Пермь, 1966.
- Оборин В. А. Краткий очерк работ Камской археологической экспедиции ПГУ в 1961–1966 гг. // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968.
- Оборин В. А., Балашенко Л. А. Итоги изучения памятников позднего железного века и русской колонизации Верхнего Прикамья // Уч. записки ПГУ, № 191. Пермь, 1968.
- Оборин В. А. Культурные связи племен Верхнего Прикамья с племенами северо-востока Европы в эпоху железа // Древности Восточной Европы. М., 1969.
- Оборин В. А. Этнические особенности средневековых памятников Верхнего Прикамья // ВАУ, вып. 9. Свердловск, 1970.
- Оборин В. А. Раскопки в Верхнем Прикамье // Археологические открытия 1971. М., 1972.
- Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976.
- Оборин В. А. Немые свидетели далекого прошлого / Памятники материальной культуры Пермской области. Пермь, 1976.

- Оборин В. А., Корепанов И. А. Рецензия на книгу Л. С. Грибовой «Пермский звериный стиль» // СЭ, 1978, № 6.
- Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь, 1988.
- Окладников А. П. Исторические рассказы и легенды нижней Лены // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.
- Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья, ч. 2. Л., 1970.
- Остроумов М. Г. Список географических пунктов, в которых найдены доисторические памятники и предметы // Пермский краеведческий сборник. ПГУ, вып. 2. Пермь, 1926.
- Отрощенко В. В. Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА, 1974, № 4.
- Павловский В. Вогулы. Казань, 1907.
- Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российской империи, ч. I, ч. II (кн. 1 и 2), ч. III (пол. 1 и 2). СПб, 1773–1788.
- Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий // Литературная Москва. 1956.
- Первухин Н. Г. По следам чуди // МАВГР, вып. 2. СПб, 1896.
- Переверзев Л. Б. Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей искусства первобытной эпохи // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965.
- Плесовский В. Ф. Космогонические мифы коми и удмуртов / Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972.
- Поляков Ю. А. Коновалытское селище // Уч. записки ПГУ, т. 12, вып. 1. Пермь, 1960.
- Поляков Ю. А. Ранний этап этногенеза коми-пермяков // Вопросы советского финно-угроведения. Петрозаводск, 1962.
- Поляков Ю. А. Итоги изучения памятников Гляденовской культуры в Верхнем и Среднем Прикамье // Уч. записки ПГУ. Пермь, 1967.
- Поляков Ю. А. К вопросу об этнической истории коми-пермяцкого народа / Язык и ономастика Прикамья. Пермь, 1973.
- Поляков Ю. А. Гляденовская культура в Среднем и Верхнем Прикамье (III в. до н. э. – VI в. н. э.): Автореферат диссертации на соискание уч. степ. кандидата исторических наук. М., Наука, 1980.
- Попов А. А. Материалы по религии якутов б. Вилюйского округа // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Попов Л. П. Лук и стрелы в шаманстве у алтайцев // СЭ, 1934, № 3.
- Прокошев Н. А. Камская экспедиция в 1935 г. // СА, 1936, № 1.
- Прокофьева Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.

- Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям энцев // МАЭ, вып. XIV. М.-Л., 1953.
- Прокофьева Е. Д. Шаманские бубны / Историко-этнографический атлас Сибири. М.-Л., 1961.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Прыткова Н. Ф. Жертвенное покрывало казымских хантов // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977.
- Распопова В. И. Поясной набор Согда VII–VIII веков // СА, 1965, № 4.
- Ревуненкова Е. В. Миф об бататском жертвенном жезле / Фольклор и этнография. Л., 1977.
- Розенфельдт Р. Л. О происхождении двуконьковых шумящих подвесок Прикамья // СА, 1972, № 3.
- Ройтел И. Всесоюзная конференция «Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма» // СЭ, 1983, № 6.
- Рыбаков А. А. Вологда. Л., 1980.
- Рыбаков Б. А. Календарь IV века из земли полян // СА, 1962, № 4.
- Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА, 1965, № 1, 2.
- Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Переплут // СА, 1967, № 2.
- Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства // ДИ, 1975, № 1.
- Рыбаков Б. А. Космогоническая символика «чудских» шаманских бляшек и русских вышивок / Финно-угры и славяне. Л., 1979.
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.
- Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М., 1987.
- Рычков Н. П. Журнал или дневниковые записи путешествия капитана Рычкова в 1769–1770 году. СПб, 1770.
- Сегал Д. М. Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады / Ранние формы искусства. М., 1972.
- Сегал Д. М. Уникальность и универсальность культуры // ДИ, 1972, № 4.
- Семенцова В. Л. Эгейская керамика конца IV–III тысячелетий до н. э. / Античность, Средние века, Новое время. М., 1977.
- Сенкевич-Гудкова В. В. Мамонт в фольклоре и изобразительном искусстве казымских хантов // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Сергеев С. И. Памятники древностей близ сел Искора, Губдора и Верх-Боровского Чердынского уезда // ТПУАК, т. 3. Пермь, 1896.
- Сергеев С. И. Раскопки на р. Колве Чердынского уезда // ЗУОЛЕ, т. 22. Екатеринбург, 1901.
- Сергеев С. И. Археологический отдел Пермского музея // ТПУАК, т. 3. Пермь, 1896.

- Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края // Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972.
- Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья // МИА, № 28. М.-Л., 1952.
- Смирнов А. П. Могильники Пьяноборской культуры // КСИИМК, вып. 25, 1949.
- Смирнов К. Ф. Савроматы. М., 1964.
- Соколова З. П. Страна Югория. М., 1976.
- Спицын А. А. Древности Камской чуди по коллекции Теплоуховых // МАР, вып. 26. СПб, 1902.
- Спицын А. А. Шаманизм в отношении к русской археологии // ЗРАО, т. XI, вып. 1. СПб, 1887.
- Спицын А. А. Гляденовское костыще. СПб, 1901.
- Спицын А. А. Шаманские изображения // Записки Русского Археологического общества, т. 8, вып. 1. СПб, 1906.
- Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.
- Степанова М. В. Два эскимосских пояса из собрания музея антропологии и этнографии // МАЭ, вып. XI. М.-Л., 1949.
- Столяр А. Д. О первых этапах изобразительной деятельности в культуре европейского палеолита // Сообщения Гос. Эрмитажа, вып. XXVII. Л., 1966.
- Сучков С. Полосатая лошадь с длинной шеей // ДИ, 1981, № 6.
- Талицкий М. В. Обследование на р. Чусовой в 1935 г. // Археологические исследования в РСФСР 1934–1936 гг. М.-Л., 1941.
- Талицкий М. В. Верхнее Прикамье в X–XI вв. // МИА, № 22. М., 1951.
- Талицкая И. А. Материалы к археологической карте бассейна р. Камы // МИА, № 27. М., 1952.
- Теплоухов Ф. А. Древности камской чуди в виде баснословных людей и животных // Пермский край, т. 2. Пермь, 1893.
- Теплоухов А. Е. О доисторических жертвенных местах на Уральских горах // ЗУОЛЕ, т. 6, вып. 1. Екатеринбург, 1880.
- Теплоухов Ф. А. Несколько слов о костях животных, добытых при раскопках в Чаньвенской пещере // Пермский край, т. 3. Пермь, 1895.
- Теплоухов А. Ф. О древнем шаманском изображении из бронзы, бытовавшем на р. Конде среди вогулов и остяков // СА, вып. IX, 1947.
- Гернер Виктор У. Проблема цветовой классификации в первобытных культурах / Семиотика и искусствознание. М., 1972.
- Титов Ю. В., Лобанова И. Ю. Памятники древне-саамской культуры // Вопросы советского финно-угроведения. Петрозаводск, 1974.
- Толстов С. П., Итина М. А. Саки низовьев Сыр-Дарьи // СА, 1966, № 2.
- Ткачева В. Н. Эволюция храмовой символики в архитектуре кочевников Центральной Азии // СЭ, 1985, № 1.

- Топоров В. Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений // Народы Азии и Африки, 1964, № 3.
- Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семантике космогонических представлений // Уч. записки ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965.
- Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева // Труды по знаковым системам, вып. V. Тарту, 1971.
- Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов / Ранние формы искусства. М., 1972.
- Топоров В. Н. О брахмане. К истокам концепции / Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- Тревер К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Л., 1937.
- Тревер К. Серебряное навершие сасанидского штандарта // Сообщения ГЭ, II, Л., 1940.
- ТПУАК, т. XI. Пермь, 1914.
- Тушкина Т. О находке бронзового идола из Черной могилы // Вестник МГУ. История, № 5. 1984.
- Тушкина Т. О находке бронзового идола из Черной могилы // Наука и жизнь, 1985, № 2.
- Урушадзе Н. Бронзовые пояса из Мухета-Самтавро // ДИ, 1971, № 6.
- Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.
- Фадеева И. Е. Народное прикладное искусство и фольклор. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Сыктывкар, 1981.
- Фадеева И. Е. Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание 78., т. 1. М., 1979.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971.
- Флоренский П. Органопроекция // ДИ, 1969, № 12.
- Флоренский П. Н. Из богословского наследия // Богословские труды, вып. XVII. М., Московская Патриархия, 1977.
- Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. М., 1969.
- Формозов А. А. О некоторых задачах и спорных проблемах в исследовании памятников первобытного искусства // СА, 1979, № 3.
- Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980.
- Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- Харузин Н. И. «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов // Этнографическое обозрение, 1898, № 3, с. 9.
- Худяков М. Г. Культ деревьев у народа мари / Архив ЛОИА, ф. 1, оп. 2, дело 1362.
- Чагин Г. Н. На древней Пермской земле. М., 1988.

- Чарнолуцкий В. В. «Ящер» пермского звериного стиля // Сибирский этнографический сборник, вып. IV, М., 1962.
- Чарнолуцкий В. В. Легенда об олене-человеке. М., 1965.
- Чарнолуцкий В. В. О культе Мяндаша // Скандинавский сборник, вып. XI. Таллин, 1966.
- Чернецов В. Н. Медвежий праздник у вогулов // СЭ, 1945, № 6.
- Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия, т. 1. М.-Л., 1947.
- Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа у обских угров // СЭ, 1948, № 1.
- Чернецов В. Н. Бронза Усть-Полуйского времени // МИА, № 35. М., 1953.
- Чернецов В. Н. Усть-Полуйское время в Приобье // МИА, № 35. М., 1953.
- Чернецов В. Н. Древняя история Нижнего Приобья // МИА, № 35. М., 1953.
- Чернецов В. Н. Представления о душе у обских угров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959.
- Чернов Г. А. Жертвенное место в северной части Большеземельской тундры // КСИИМК, вып. 39. 1951.
- Чернов Г. А. Хэйбидя-Пэдарское жертвенное место в Большеземельской тундре // СА, 1955, № 33.
- Чижова Л. В. К вопросу об идеологии Средневекового населения Прикамья // СА, 1982, № 3.
- Членова Н. Л. Археологические материалы к вопросу об иранцах до скифской эпохи и индоиранцах // СА, 1984, № 1.
- Шатров А. Н. Археологические сведения о Зюздинском крае // МАВГР, т. 3. М., 1899.
- Шмидт А. В. Пермский округ в доисторическом прошлом // Экономика, № 10, Пермь, 1925.
- Шмидт В. А. Туйский всадник // Коллегия востоковедов при Азиатском Музее Российской Академии наук, т. 1. М., 1925.
- Шмидт А. В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля // МАЭ, т. VI. Л., 1927.
- Шмидт А. В. Отчет о командировке 1925 г. в Уральскую область // Сборник МАЭ, т. VII. Л., 1928.
- Шмидт А. В. Жертвенные места Коми Уральского края // Известия ГАИМК, т. XIII, вып. 1-2. М., 1932.
- Шмидт А. В. Работы по строительству Пермской ГЭС. Район р. Камы // Известия ГАИМК, вып. 109. 1935.
- Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. М., 1940.

Янбухтина А. Г. К вопросу изучения и коллекционирования произведений народного искусства в национальных республиках (на опыте Башкирского Государственного художественного музея им. М. В. Нестерова) / Академия художеств СССР. Всесоюзный семинар по вопросам экспозиции и анализа произведений декоративно-прикладного искусства в художественных музеях. М., 1968.

•

•

Принятые сокращения

- БИХМ – Березниковский историко-художественный музей им. И. Ф. Коновалова (г. Березники, Пермский край).
ВАУ – Вопросы археологии Урала (Екатеринбург).
ГАИМК – Государственная академия истории материальной культуры.
ГАПК – Государственный архив Пермского края (Пермь).
ГИМ – Государственный Исторический музей (Москва).
ГЭ – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург).
ДИ – Декоративное искусство СССР, журнал.
ЗРАО – Записки Русского археологического общества.
ЗУОЛЕ – Записки Уральского общества любителей естествознания (Екатеринбург).
КПКМ – Коми-пермяцкий краевой краеведческий музей им. П. И. Субботина-Пермяка (г. Кудымкар, Пермский край).
КСИИМК – Краткие сообщения института истории материальной культуры.
ЛОИА – Ленинградское отделение института археологии РАН.
МАВГР – Материалы по археологии восточных губерний России.
МАР – Материалы по археологии России.
МАЭ – Музей антропологии и этнографии СССР.
МГУ – Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР.
ОАК – Отчет археологической комиссии (Санкт-Петербург).
ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея.
ПГУ – Пермский государственный университет им. А. М. Горького.
ПОКМ – Пермский областной краеведческий музей (ныне ПКМ – Пермский краевой музей).
СА – Советская археология, журнал и альманах.
СЭ – Советская этнография, журнал.
УрГУ – Уральский государственный университет (Екатеринбург).
ТГУ – Тартуский государственный университет (г. Тарту, Эстония).
ТПУАК – Труды Пермской губернской ученой архивной комиссии.
ЧКМ – Чердынский краеведческий музей им. А. С. Пушкина (г. Чердынь, Пермский край).

Справка об авторе книги

Александр Владимирович Доминяк родился в 1936 году в небольшом сибирском городке Назарово Красноярского края. В 1958 году он окончил Ленинградский строительный техникум № 1 и до 1966 года работал в Сибири строителем. В 1966 году Доминяк заочно окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, получив специальность искусствоведа.

С 1967 по 1978 год А. В. Доминяк работал заведующим отделом декоративно-прикладного искусства Пермской государственной художественной галереи, где вел большую работу по комплектованию, научному исследованию и экспонированию коллекций. Особая заслуга Доминяка – значительное пополнение коллекций народного и древнерусского искусства пермской галереи благодаря ежегодным экспедициям в разные районы Пермской области. На счету Доминяка – крупные экспозиции и выставки декоративно-прикладного искусства, как русского, так и зарубежного.

А. В. Доминяк выступил также блестящим художественным критиком и пропагандистом современного изобразительного искусства, постоянно сотрудничая с Пермской организацией Союза художников, открывая новые имена и таланты, среди которых В. И. Захаров-Холмский, С. Р. Ковалев, А. Г. и В. А. Мотовиловы, А. И. Репин, К. М. Собакин. В 1984 году Доминяк стал членом Союза художников России.

С 1978 по 1985 год А. В. Доминяк работал заместителем директора по научной работе в Ростово-Ярославском архитектурно-художественном музее, занимался проблемами древнерусского искусства, а также историей и практикой знаменитой ростовской финифти. В 1985 году он был приглашен на должность заведующего филиалом Московского областного краеведческого музея «Иосифо-Волоколамский монастырь», где провел крупнейшую ремонтно-реставрационную работу по спасению и возрождению всемирно-значимых памятников.

В 1988 году А. В. Доминяк стал директором только что основанного Государственного историко-литературного музея-заповедника А. С. Пушкина в подмосковных селах Большие Вяземы – Захарово, где находилась усадьба бабушки Пушкина М. А. Ганнибал. Этот комплекс, включающий в себя 16 архитектурных и более 30 природных памятников, был музеефицирован и открыт для посетителей за неполных пять лет. Усилиями Доминяка проведена колоссальная работа по комплектованию фондов музея 10 000 литературных, исторических и художественных памятников XVI–XIX веков. Кроме того, А. В. Доминяк возглавил в музее Пушкинские и Голицынские чтения, ежегодно собирающие значительные научные силы.

Главная научная тема А. В. Доминяка – пермский звериный стиль – раскрылась в диссертации на ученое звание кандидата искусствоведения, которая была защищена в Научно-исследовательском институте искусствознания Российской академии художеств в Москве (2000), и получила ряд заметных научных выходов в центральных и местных изданиях.

В 2001 году А. В. Доминяк вернулся в Пермь, где продолжает заниматься наукой, художественной критикой, выставочной и преподавательской деятельностью.

Содержание

Предисловие	
Открытия и исследования пермского звериного стиля.....	3-11
Глава I	
Морфология древнекамской металлопластики.....	12-83
Глава II	
Функциональная классификация пермского звериного стиля	84-158
Глава III	
Семантика и стилистическая эволюция прикамской торевтики.....	159-220
Глава IV	
Связь эволюционных процессов в прикамской металлопластике и в обрядово мировоззренческих системах.....	221-322
Послесловие	
«Картина мира» в прикамской торевтике.....	323-325
Примечания.....	326-382
Список литературы.....	389-396
Принятые сокращения.....	397
Справка об авторе.....	398-399
Содержание.....	400



Научное издание

**Александр Владимирович
Доминьяк**

ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ. ТЕОРИЯ ЭВОЛЮЦИИ

Научный редактор О. М. Власова

Н. Чагин, А. П. Крохалева

Ю. Архипова

Пермский звериный стиль.

Изд-во «Перо», 2017. – 400 с.

Издательство «Перо»

Камская ул., д. 29-33, стр. 27, ком. 105

3-72-28, 665-34-36

06.2017. Формат 60×90/16.

27,626. Тираж 100 экз. Заказ 392.

