

следований такого рода никогда не предполагала и минимальных доказательств того, что подобные образы переносились передвигающимся населением. В структурализме достаточно было сказать: в палеолитических материалах рядом женщина и бык (семантическая пара?) и в искусстве Нового времени есть такая пара. Уж очень много в рассуждениях привычных банальностей, правда, из чуждого гуманитариям мира – тут и принцип дополнительности, и работа левого полушария. Ах, как опасно, будучи археологом, судить о Хлудовской псалтыри! И иллюстративная часть ее не так просто понимаема, чтобы поверить нашему пылкому Л.А. Зарубину\*. Пример широты воззрений Я.А. Шера – смелое сопоставление “ярко пылающей женщины” из Ригведы с Эос из Гомера и далее с женщиной из Хлудовской псалтыри. Для него это очевидно. Но я не вижу, как такая широта обзора далеко не первобытных источников может помочь в анализе палеолитического искусства. Я.А. Шер полагает, что есть такие образы, которые переходят из древности в современность или в недавние (для археолога) времена. А если они похожи благодаря только ассоциативности нашего мышления, понимания искусства? Уж очень примелькались эти сопоставления первобытного искусства с детским изобразительным творчеством. Рисунки детей без дарования сравнивают с произведениями искусства, где художественные достоинства несомненны. Я думаю, что это несопоставимые явления.

Статья Я.А. Шера традиционна, оснащена по нынешней моде и не нацелена на действительную проблематику искусства палеолита или бронзы. Мне казалось, автору есть что сказать помимо мифопоэтических образов, далеких от тематики археолога.

Гораздо ближе к обсуждаемой теме его мнение о том, что в искусстве палеолита нет распознаваемых

отдельных художников. Но их нет там, где отсутствуют письменные источники, где нет подписных работ. Даже в раннем Возрождении больше половины произведений живописи известны под условным наименованием “мастер мадонны Штрауса” или другим.

Если есть что-нибудь противоположное в изобразительном творчестве, то это монументальное искусство и фольклор. В первом случае предполагается высокое мастерство, устойчивая традиция, сложная система художественных приемов.

Действительная проблема сегодняшнего дня – анализ художественных достоинств произведений искусства, доставшихся археологам. При таком анализе возникает иная проблематика, нежели мифопоэтические образы, которые совпадают по ассоциации и вместе с тем, по мнению Я.А. Шера, несомненно, взаимосвязаны, да еще и перемещаются с носителями этих образов.

Разумеется, приходится отвергнуть как не соответствующую нынешнему пониманию искусства гипотезу Леруа-Гурана, согласно которой половина верхнего палеолита отводится на знаки и элементарные изображения. Следует признать, что Леруа-Гуран и другие исследователи игнорировали многочисленные памятники иного рода, неупрощенные и неэлементарные для первой половины верхнего палеолита. Стало быть, проблема № 1 – это эволюция искусства во время после появления росписи в пещере Шове. И другая проблема, которая, видимо, теперь уже будет решаться без привлечения детских рисунков и без построения макетов, – возникновение искусства. Материала для новых гипотез даже больше чем достаточно. Необходим аппарат для построения гипотезы, нужно принципиальное решение некоторых вопросов. Может быть, появятся наконец искусствоведы, которые отодвинут в сторону археологов и займутся проблемой происхождения искусства.

\* Зарубин Л.А. Сходные изображения Солнца и зорь у индоарийцев и славян // Сов. славяноведение. – 1971. – № 6. – С. 41–49.

УДК 903.27

**Е.С. Богданов**

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

## ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ОБРАЗА ХИЩНИКА, СВЕРНУВШЕГОСЯ В КОЛЬЦО, В “ВОСТОЧНОЙ ПРОВИНЦИИ” СКИФСКОГО МИРА

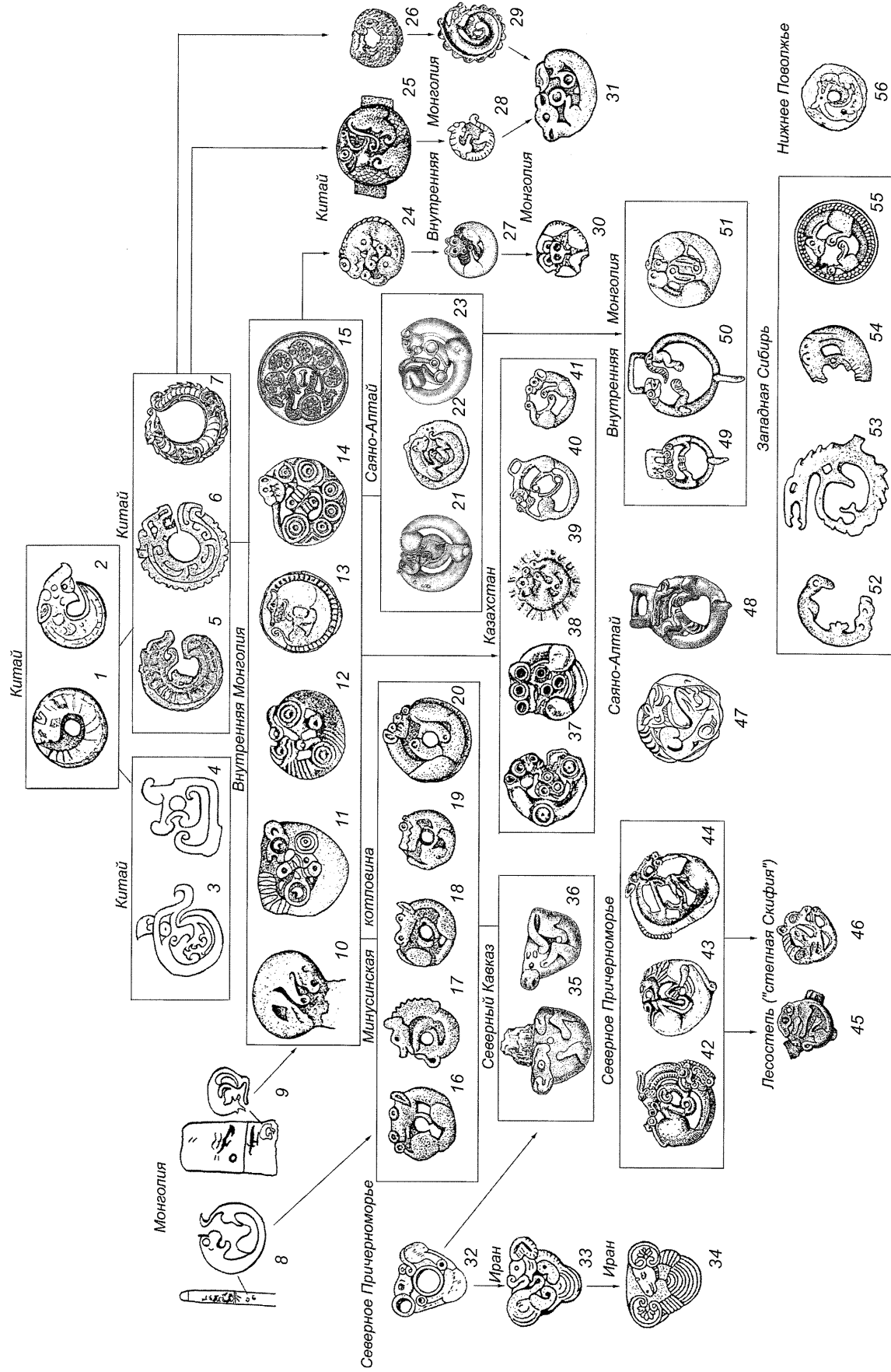
Более 30 лет назад В.А. Ильинская в одной из своих основополагающих работ написала, что свернувшегося в кольцо хищника “следует относить к числу наиболее оригинальных, самобытных, ниоткуда не заимствованных мотивов, составляющих первоначальное ядро скифского звериного стиля” [Ильинская, 1971, с. 78]. Если принимать во внимание то, что именно в ядре сосредоточена наиболее значимая часть культуры, то становится понятным тот интерес, который вот уже более ста лет проявляют различные исследователи к этому сюжету. В результате изучения удалось выявить его локальные варианты, определить характерные стилистические приемы, а также некоторые формальные и семантические особенности изображений. Из числа специальных исследований, посвященных только этим проблемам, следует отметить работы А.И. Шкурко [1969], В.А. Ильинской [1971], С.С. Сорокина [1972], Л.Л. Барковой [1983], Е.Ф. Чежиной [1984], Г.Н. Курочкина [1993], В.А. Киселя [1994], В.Ю. Зуева [1994], Ю.Б. Полидовича [1994, 2001], С.А. Васильева [1997, 2000]. Однако приходится констатировать, что до настоящего времени остродискуссионными остаются самые важные вопросы, связанные в основном с происхождением и причинами появления образа свернувшегося хищника в культурах скифского облика. Одни исследователи считают его лишь производным от согнутой фигуры, превратившейся в самостоятельный мотив [Членова, 1967, с. 126–127; Шкурко, 1969, с. 33–34; Федоров-Давыдов, 1976, с. 20, 192; Чежина, 1984, с. 61, 64; Абрамова, 1987, с. 89; и др.]

В основе этой теории лежит эволюционный ряд: изображение зверя на вавилонских, ассирийских и ахеменидских предметах > антитетические композиции > одиночная фигура свернувшегося хищника. Однако, как правильно отметила В.А. Ильинская, “здесь налицо глубокий хронологический разрыв, отсутствие непосредственных культурно-исторических контактов, различие в сюжетах и стилях”. Кроме того, “не правомочно проводить параллель между искусством древневосточного круга и памятниками скифского искусства V–IV вв. до н.э., когда на культуру скифов оказывают активное воздействие такие могучие факторы, как искусство ахеменидского Ирана и античной Греции, во многом действительно восходящие к искусству Древнего Востока” [Ильинская, 1971, с. 77].

Есть и другая большая группа исследователей, которые априорно считают, что образ свернувшегося хищника является изобретением собственно скифским, не связанным ни с какой иной изобразительной традицией [Ильинская, 1971, с. 76–78; Сорокин, 1972, с. 75–76; Полидович, 2001; и др.]. “Он появился уже в готовом, полностью оформленном виде в силу возникшей необходимости материализации некоего мифического образа или идеи” [Полидович, 2001, с. 26]. Но тогда совершенно естественно возникает вопрос: что это за “мифический образ или идея”?

Еще в первой половине XX в. К. Йетмар, Х. Хюттель предположили, что образ свернувшегося хищника в скифо-сибирском зверином стиле сформировался на базе китайских “кольцевидных зооморфных композиций” (см.: [Курочкин, 1993, с. 65]). С этим

Схема сложения и развития образа свернувшегося хищника на территории степей Евразии



мнением соглашаются многие зарубежные и отечественные исследователи [Kossack, 1987, S. 29; Курочкин, 1993, с. 65; Зуев, 1994, с. 91; Васильев, 2000, с. 18–19; Савинов, 2002, с. 67; и др.]. Основным доказательством служат найденные в погребальном комплексе Фу-Хао (Аньян) украшения из жадеита с изображением “дракона, кусающего себя за хвост” (см. *рисунок, 6*). Подобные подвески находят достаточно часто и в других провинциях Китая (напр., в мог. 60 памятника Фэнси (см. *рисунок, 5*)). Вот уже на протяжении нескольких десятилетий продолжается дискуссия по вопросу, кто же был изображен на них? Одни исследователи считают, что это “дракон, кусающий себя за хвост”, и интерпретируют его как “изображение события вселенского масштаба, связанного с философией бытия, – бесконечного круговорота возникновения, гибели и возрождения Мироздания” – “чудовище заглатывает Солнце и захватывает хвостом Луну” [Ларичев, Бородовский, 2002, с. 371–372].

С.В. Алкин, изучая нефритовые образцы мелкой пластики С-образной формы из Северо-Восточного Китая, датируемые V–III тыс. до н.э., пришел к выводу, что это изображения личинок насекомых, воплотившие в себе представления об идее рождения [Алкин, 1995, с. 14; 2003, с. 135]. Насекомое – единственный класс живых существ, у которых в процессе жизненного цикла происходят метаморфозы с полным превращением. Таким образом, они являются “единственной природной иллюстрацией глубоко сакральной темы разрушения и восстановления, рождения, смерти и возрождения”. Личинка может развиваться в земле, а взрослое насекомое живет на поверхности земли и даже летает. Кроме того, личинки многих насекомых имеют сходство с общей формой эмбриона–зародыша млекопитающих. И действительно, в большинстве случаев на нефритовых подвесках существо изображалось часто очень схематично, без лап, с большой головой и невыраженным телом-хвостом [Алкин, 2003, с. 139–140; рис. 2] (см. *рисунок, 1, 2*).

В Китае неолитическая традиция украшения подобными изображениями различных предметов получила свое продолжение позже не только в камне, но и в металле. В эпоху Шан-Инь они служат элементами декора бронзовых сосудов (см. *рисунок, 3, 4*). Изображения “полусвернувшихся существ” встречаются и на предметах вооружения. Так, на секире с С-видным лезвием из погр. 1 могильника Байцаопо, датируемой эпохой Западного Чжоу [Чу Шибинь, 1977, с. 114, рис. 12, 3], есть фигура животного, которого можно трактовать как хищника\*.

Анализ данного материала позволяет признать, что мнение о заимствовании сюжета свернувшегося в кольцо животного из древнекитайской изобразительной традиции не лишено оснований. В свое время М.Н. Погребова, Д.С. Раевский и Е.В. Переводчикова возражали против этой гипотезы, ссылаясь на отсутствие промежуточных звеньев – “слишком велики хронологические разрывы в тех случаях, где предполагается прямая преемственность” [Погребова, Раевский, 1992, с. 121; Переводчикова 1994, с. 138]. Хотя началом I тыс. до н.э. можно было датировать изображения на оленных камнях в Архангайском и Баянхонгорском аймаках Монголии [Волков, 1981, с. 127, 157, 192] (см. *рисунок, 8, 9*). В последние годы появились новые материалы, позволяющие заполнить имеющиеся лакуны. Так, IX–VIII вв. до н.э. датируется нож с навершием в виде свернувшегося “хищника” из мог. 101 памятника Наньшаньгэнь и бляшка с подобным изображением из могилы Сяохэйшигоу 1985 г. (Внутренняя Монголия) [Ковалев, 1998, с. 123] (см. *рисунок, 10, 11*). Такая датировка не вызывает сомнения, поскольку в состав данных комплексов наряду с вещами раннескифского облика входят китайские предметы, имеющие свою внутреннюю хронологию [Там же, с. 123–127], в частности, клевцы “гэ” с уплощенным бойком и бронзовые сосуды “гуй”, “дин” и др. Все эти предметы не встречаются в комплексах на территории Китая и Внутренней Монголии позже VII в. до н.э. Кроме того, на одном из сосудов “гуй” из могилы Сяохэйшигоу 1985 г. имеется надпись, относящая его к ритуальным предметам небольшого владения Сюй, существовавшего в IX–VIII вв. до н.э. [Там же, с. 125–126].

Скорее всего, в пределах VII в. до н.э. можно датировать случайную находку из Ордоса (см. *рисунок, 12*), а также практически идентичный ей экземпляр неизвестного происхождения из коллекции А.М. Секлера и еще одну бляшку из того же частного собрания, найденную на границе Северного Хэбэя и Восточного Ляонина [Bunker, 1997, p. 196, N 128; p. 288, N 258]. Причем во всех этих случаях мы наблюдаем изображение животного без выраженных признаков хищного зверя, и его можно считать переходным между китайскими кольцевидными зооморфными композициями и более поздними (напр., минусинскими) бляшками (см. *рисунок, 16–18*), которые датируются в пределах VIII–VI вв. до н.э. [Курочкин, 1993, с. 63, 65]. Интересно, что практически все ранние изображения (VII в. до н.э.) подобного типа из “степной Скифии”, Северного Причерноморья, с Северного Кавказа и из Казахстана (см. *рисунок, 32, 35–46*) выполнены в очень близкой манере; есть они и в ахеменидском Иране (см. *рисунок, 33, 34*). Основу идеи здесь составляет воплощение образа свернувшегося животного как такового: везде переданы удлиненная морда

\* Автор признателен А.В. Варенову, указавшему на неизвестные ему китайские материалы.

и круглое (чаще сегментовидное) ухо, кружками выделены глаз, кончик носа, окончания лап и короткого хвоста, не имеющего ничего общего с хвостом хищника. Изображение построено так, чтобы морда, тело и хвост образовывали кольцо, а лапы находились внутри него точно по центру. Мягкая округлость форм передавалась при помощи определенных, наиболее условных приемов, что формально и семантически сближает эти изображения с китайскими кольцевидными зооморфными композициями на нефритовых дисках и позволяет говорить о существовании единого изобразительного канона в пределах композиционной схемы воспроизведения животного в “утробной позе”.

Конечно, мы далеки от того, чтобы применять в отношении развития древнего искусства априорно шаблонную модель линейного, поступательного развития – от простейших форм к сложным. В данном случае мы просто попытаемся наметить один из возможных вариантов появления и развития одной иконографической схемы (в пределах “восточной провинции” скифского мира). Неолитические традиции, в основе которых лежали мифологические представления “об идее рождения, смерти и последующего возрождения” – цикличности процессов в природе, могли продолжать существовать и в последующие эпохи на территории всего восточного региона, правда, получая со временем совершенно иное изобразительное воплощение. В Китае найденные в погребениях украшения из жадеита с зооморфными кольцевидными изображениями трактуются как подвески. В могилах они находятся в области грудной клетки умерших – традиционном вместилище души человека [Алкин, 2003, с. 141]. Интересно, что практически на всех бляшках, которые считаются самыми ранними в Минусинской котловине, имеется также по центру круглое отверстие функционального характера, что опять же сближает их с нефритовыми дисками-подвесками из Китая. И если говорить о преемственности традиций, то не случайно именно в материалах из Минусинской котловины мы находим так много общего с северо-китайскими находками. Все это может объясняться не только постоянными миграциями населения, но и тесными культурными связями, сложившимися в эпоху бронзы между данными регионами. Так, основная масса вещей карасукского облика происходит именно из районов Северного Китая (Внутренней Монголии) и Минусинской котловины [Волков, 1967; Новгородова 1970, 1989; Членова, 1967, 1976]. Это обусловлено не только общими знаниями в области технологии производства, но и сходными мировоззренческими установками. Поэтому можно предположить, что изображение животного в “утробной позе”, появившееся в Китае, в более позднее время в кочевнической среде стало использоваться как

“символ рождения нового”, а в контексте погребального обряда и тотемистических представлений – как “символ возрождения”. Смерть (смена облика > превращение в животного, причем неопределенного) могла мыслиться как уход в звериной ипостаси. Таким образом, погребение являлось необходимой фазой в круговороте возрождения через смерть. И данные изображения животного в “утробной позе” могли быть своеобразным гарантом этого возрождения. Конечно, при сопоставлении китайских материалов и более поздних центрально-азиатских нужно помнить, что сюжетная близость изображений и стилистическое сходство – совершенно разные понятия. Вполне вероятно возникновение одних и тех же “идей” независимо друг от друга на различных территориях и в разное время. Но тогда манера передачи, формы их художественного воплощения должны разительно отличаться. Сходство компонентов рассматриваемых изображений, стилистических признаков в какой-то мере позволяет говорить о преемственности традиций. В данном случае можно предположить заимствование кочевниками схемы изображения “свернувшегося животного” из Китая с последующей доработкой сюжета, поскольку неизменным остается сам принцип создания образа. Именно центрально-поворотная симметрия, само вращение обыгрывается древними мастерами. Поэтому нельзя согласиться с мнением некоторых исследователей о том, что для ранних изображений свернувшегося животного (хищника) была характерна подтреугольная форма [Погрехова, Раевский, 1992, с. 106–112; Полидович, 1994, с. 73; 2001, с. 28]. По законам геометрии все изображения можно вписать как в круг, так и в треугольник. В данном случае, как нам кажется, происходит подмена понятий. Не изображения свернувшегося в кольцо “хищника” имеют подтреугольную форму, а предметы, на которых они размещены\*. Подтреугольными были только бутероли на ножнах акинаков и мечей (см. рисунок, 33–36), что обусловлено самой формой оружия. Подобные украшения появились в результате похода скифов через Кавказ в Переднюю Азию и просуществовали (только в этих регионах) совсем недолго (в течение VII–VI вв. до н.э.), не оказав существенно влияния на дальнейшее развитие скифского искусства [Погрехова, Раевский, 1992, с. 110–111]. Поэтому считать подтреугольную форму изобразительным каноном для всех раннескифских изображений не совсем верно. Конечно, не приходится сомневаться, что смысловая нагрузка в данном случае ложится не только на образ, остающийся практически неизменным,

\* Единственное исключение составляет изображение животного на костяном предмете из ямы № 81 памятника Темир-Гора (раскопки А.Е. Люценко 1870–1871 гг.), которое действительно подтреугольное (см. рисунок, 32).

но и на геометрические преобразования, формирующие структуру, в которую он включен. Скажем, знаки “колесо истории” или “веретено Ананки” – это символы постоянства жизни и судьбы при бесконечной изменчивости ее конкретных каждодневных воплощений. Они отражают математическое свойство окружности оставаться самой собою при бесконечном разнообразии поворотов вокруг собственного центра. Поэтому многообразие и постоянство жизни символизирует именно “колесо истории”, а не, скажем, “квадрат истории” или “треугольник истории” – тут архетипический смысл, выводящий нас на роль геометрических архетипов в культурах, в данном случае скифского облика.

Однако из стройной картины выбивается одно очень важное обстоятельство: неожиданное преобразование мотива животного в “утробной позе” в образ вполне конкретного свернувшегося хищника сем. кошачьих. Причем очевидно, что это произошло на довольно раннем этапе бытования рассматриваемой иконографической схемы. Так, VIII (IX) в. до н.э. датируется курган Аржан, где была найдена известная “аржанская пантера”, у которой показаны все ярко выраженные признаки хищника: оскаленная пасть, когти на лапах (вместо кружков), длинный хвост (см. *рисунок, 21*). Идентичная бляха (правда, плохого качества и обломанная) была найдена в Монголии [Волков, 1981, с. 115]. Хищник изображен “кусающим себя за хвост”, как и на ранних китайских и центрально-азиатских образцах, но при этом обращает на себя внимание почти полное отсутствие элементов стилизации образа. Поэтому такая манера многими учеными называется реалистичной – “мастер был отлично знаком с натурой, знал повадки хищного зверя и манеру его поведения” [Черников, 1965, с. 79; Баркова, 1983, с. 23; и др.]. Причину изменения формы изображения свернувшегося животного, а значит и его структуры, внутреннего содержания, нужно, по всей видимости, искать в общих процессах трансформации символики культур раннескифского облика. Если говорить о причинах преобразования мотива свернувшегося животного в образ вполне конкретного хищника сем. кошачьих, то никак нельзя обойти вниманием факт существования в центрально-азиатском регионе с начала I тыс. до н.э. традиции изображения хищника т.н. хэланьшаньского типа. Этот образ животного с оскаленной зубастой пастью, с длинным изогнутым, как бы змеиным, языком, поперечными или извилистыми линиями на теле, возможно имитирующими полосы на тигриной шкуре, встречается в петроглифах IX–VIII вв. до н.э. в горах Хэланьшань (пров. Нинся), Хэйшань (пров. Ганьсу) и Иньшань (север Ордоса) [Ковалев, 2000, рис. 8, 3–9]. Изображены подобные хищники и на оленних камнях Северной Монголии: № 15 Ушкийн-Увэра, № 23 жертвенника Жаргалант, № 2 (41)

“Хушот увгэд бригада” [Волков, 1981, табл. 40, 1; 78; 94], и на камне 9 ограды 2 жертвенника Жаргалант-90 [Волков, 2001, рис. 6]. В этой связи необходимо еще раз напомнить о существовании на оленних камнях монгольско-забайкальского типа изображений свернувшегося животного. Возможно, правы были М.Н. Погребова и Д.С. Раевский в том, что выбивки “производят впечатление воспроизведения предметов, украшенных изображениями, к примеру, бронзовых блях типа аржанской” [1992, с. 121]. Что касается предметов мелкой пластики, то VIII–VI вв. до н.э. датируется найденное в мог. 165 могильника № 4 памятника Чаухугоу в Синьцзяне бронзовое зеркало с петелькой на тыльной стороне. Вокруг этой петельки силуэтно изображен свернувшийся в кольцо хищник (см. *рисунок, 13*) (см.: [Комиссаров, 2000, с. 454]). Довольно четко показаны голова животного с оскаленной пастью и хвост, лапы не выделены (что, возможно, связано с качеством отливки). Обращают на себя внимание насечки по краю зеркала, очевидно изображающие шерсть животного. Подобный стилистический прием был характерен для Северного Китая и Внутренней Монголии. Возможно, мы имеем дело с определенной переработкой “гребня” свернувшегося животного, изображенного на подвеске из Аньяна (см. *рисунок, 6*). В пределах VII в. до н.э., скорее всего, датируются бляшки из Минусинской котловины (см. *рисунок, 19, 20*) и бронзовый диск из частной коллекции Х. Биддера, хранящийся в Музее восточно-азиатского искусства в г. Берлине. В последнем случае перед нами пример более углубленной и разнообразной трактовки мотива (см. *рисунок, 15*). Крупный хищник (причем явно “хэланьшаньского” типа) с оскаленной пастью, длинным хвостом и полукольчатými лапами показан свернувшимся в кольцо (вокруг петельки – центра зеркала), контур спины и брюха отмечен зигзагообразной линией, обозначающей шерсть. На теле изображенного хищника расположены еще шесть одинаковых фигур животных, которые являются абсолютной его копией, только на них вместо зооморфных изображений по шесть завитков\*, а в районе бедра – фигура “скребущего” хищника с полукольчатými лапами и с оскаленной пастью, ориентированная так же, как и остальные. Данная композиция уникальна не только для Центрально-Азиатского региона, но для всего степного пояса Евразии. Несколько изображений свернувшихся хищников в рамках одной изобрази-

\* Интересно, что также шесть завитков на фигуре свернувшегося хищника на медалевидном зеркале из кург. 16 памятника Юстыд XII [Кубарев, 1991, табл. XXXVIII, 26] и столько же концентрических кругов на теле животного, изображенного на бронзовой бляхе из Ордоса (см. *рисунок, 14*). Однако объяснение этой закономерности должно стать результатом отдельного исследования.

тельной схемы есть только на “келермесской пантере” [Руденко, 1962, с. 31, рис. 33], причем их также шесть, но все расположены на хвосте основной фигуры.

Очевидно, в IX–VII вв. до н.э. в Центрально-Азиатском регионе (как, впрочем, и на остальной территории степей Евразии) шел творческий процесс поиска наглядной системы знаков, которая бы отражала формирующуюся в общественном и индивидуальном сознании кочевников новую “картину мира”. Именно поэтому мы встречаем в погребальных памятниках раннескифского времени совершенно разные по стилистическому и композиционному оформлению вещи, свидетельствующие о своеобразной “пробе пера”, уж очень они индивидуальны и уникальны. Это аржанская и майэмирские “пантеры” (см. *рисунок, 21, 22*), зеркало из мог. 165 могильника 4 памятника Чаухугоу (см. *рисунок, 13*), изображения на минусинских бляшках (см. *рисунок, 16–20*) – на востоке; “келермесская пантера”, роговая бляха в виде свернувшегося животного с памятника Темир-Гора (см. *рисунок, 32*) и т.д. – на западе. Можно предположить, что существовавшие в эпоху бронзы на территории степной полосы Евразии мифологические представления о “свирипом хищном звере-поглотителе”, имеющие по большей части индоиранские корни, получили свое наглядное выражение в раннескифское время не только в петроглифах и монументальной скульптуре, но и в мелкой пластике. Соответственно, появившиеся в массовом порядке на конской сбруе и на поясе (в VIII–VII вв. до н.э.) предметы с изображением свернувшегося в кольцо животного должны были не только выполнять декоративную функцию, но и нести определенную информацию мировоззренческого характера. Круг является универсальным кодом для идей, связанных с категориями пространства и времени, и означает полноту, завершенность, целостность, а также закрытость, замкнутость. Символика круга проявлялась и в графическом исполнении, и в ритуалах: с одной стороны, это форма блях и самого изображения (закрытость, замкнутость внутреннего метафизического пространства), с другой – обвязывание, опоясывание (создание защищенного пространства вокруг человека или лошади).

В связи с вышесказанным мы можем констатировать, что в раннескифское время на территории Центрально-Азиатского региона происходил очень сложный процесс, результатом которого стало формирование образа хищника, свернувшегося в кольцо. На основе китайских зооморфных кольцевидных композиций в контексте идей рождения и возрождения, цикличности “мировых процессов” сложилась традиция изображения животного в “утробной позе”. Изменение погребального обряда и определенные тотемистические представления о смерти и последующем возрождении в зверином облике привели к тому, что этот сюжет трансформировался в образ хищника (сначала сем. кошачьих, потом – волкообразного).

## Список литературы

- Абрамова Л.М.** Образ кошачьего хищника в искусстве Евразии в скифо-сарматское время // Проблемы археологии степной Евразии. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1987. – С. 89–91.
- Алкин С.В.** Энтомологическая идентификация хуншаньских нефритов (постановка проблемы) // III годовая сессия Института археологии и этнографии СО РАН, ноябрь 1995. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1995. – С. 14–16.
- Алкин С.В.** Археологические свидетельства существования культа насекомых в неолите Северо-Восточной Азии // Древние культуры Северо-Восточной Азии: Астроархеология. Палеоинформатика. – Новосибирск: Наука, 2003. – С. 134–143.
- Баркова Л.Л.** Изображения свернувшихся хищников на золотых пластинах из Майэмира // АСГЭ. – 1983. – Вып. 24. – С. 19–31.
- Васильев С.А.** Мотив свернувшегося в кольцо хищника в искусстве пермского звериного стиля в ананьинскую эпоху // Культурные взаимодействия в условиях контактных зон. – СПб.: ИИМК, 1997. – С. 33–35. – (Археол. изыскания; № 41).
- Васильев С.А.** К вопросу о происхождении сюжета “хищник, свернувшийся в кольцо” в скифском зверином стиле: Каталог изображений. – СПб.: СПб. гос. ун-т, 2000. – 80 с.
- Волков В.В.** Бронзовый и ранний век Северной Монголии. – Улан-Батор: Изд-во АН МНР, 1967. – 148 с.
- Волков В.В.** Оленные камни Монголии. – Улан-Батор: Изд-во АН МНР, 1981. – 253 с.
- Волков В.В.** Ранние кочевники Северной Монголии // Мировоззрение древнего населения Евразии. – М.: Старый сад, 2001. – С. 330–354.
- Зуев В.Ю.** Образ свернувшегося в кольцо хищника из IV Семибратнего кургана (иконографические истоки и их исторический контекст) // Взаимодействие древних культур и цивилизаций и ритмы культуригенеза. – СПб.: ИИМК, 1994. – С. 90–94. – (Археол. изыскания; № 13).
- Ильинская В.А.** Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве // СА. – 1971. – № 2. – С. 64–85.
- Кисель В.А.** Несколько замечаний об образе кошачьего хищника в раннем скифском искусстве // Элитные курганы Евразии в скифо-сарматскую эпоху. – СПб.: ИИМК, 1994. – С. 111–118. – (Археол. изыскания; № 18).
- Ковалев А.А.** Древние датированные памятники скифо-сибирского звериного стиля // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. – СПб.: Культ-информ-пресс, 1998. – С. 122–131.
- Ковалев А.А.** О происхождении оленных камней западного региона // Археология, палеоэкология и палеодемография Евразии. – М.: ГЕОС, 2000. – С. 138–181.
- Комиссаров С.А.** О ранних бронзовых зеркалах, найденных на территории Восточного Туркестана // Рериховские чтения: Материалы конференции 3–6 ноября 1997 г. – Новосибирск: Сиб. рериховское об-во, 2000. – С. 453–461.
- Кубарев В.Д.** Курганы Юстыда. – Новосибирск: Наука, 1991. – 190 с.
- Курочкин Г.Н.** Изображения свернувшегося хищника в тагарском искусстве // КСИИМК. – 1993. – Вып. 207. – С. 59–67.
- Ларичев В.Е., Бородовский А.П.** Божество из Каракана (опыт астральной интерпретации канонического об-

раза) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Материалы годовой сессии Института археологии и этнографии СО РАН. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2002. – Т. 8. – С. 366–372.

**Новгородова Э.А.** Центральная Азия и карасукская проблема. – М.: Наука, 1970. – 191 с.

**Новгородова Э.А.** Древняя Монголия: Некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории. – М.: Наука, 1989. – 384 с.

**Переводчикова Е.В.** Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Вост. лит., 1994. – 206 с.

**Погребова М.Н., Раевский Д.С.** Ранние скифы и древний Восток: К истории становления скифской культуры. – М.: Наука, 1992. – 260 с.

**Полидович Ю.Б.** О мотиве свернувшегося хищника в скифском “зверином стиле” // РА. – 1994. – № 4. – С. 63–78.

**Полидович Ю.Б.** К истокам скифского искусства: происхождение мотива свернувшегося хищника // РА. – 2001. – № 3. – С. 25–34.

**Руденко С.И.** Сибирская коллекция Петра I. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 51 с. – (САИ; Вып. Д 3–9).

**Савинов Д.Г.** Ранние кочевники верхнего Енисея. – СПб.: СПб. гос. ун-т, 2002. – 202 с.

**Сорокин С.С.** Свернувшийся зверь из Зивие // СГЭ. – 1972. – Вып. 34. – С. 75–78.

**Федоров-Давыдов Г.А.** Искусство кочевников Золотой Орды. – М.: Искусство, 1976. – 227 с.

**Чежина Е.Ф.** Изображения свернувшегося в кольцо хищника в искусстве Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху // АСГЭ. – 1984. – Вып. 25. – С. 61–64.

**Черников С.С.** Загадка золотого кургана. – М.: Наука, 1965. – 188 с.

**Членова Н.Л.** Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. – М.: Наука, 1967. – 253 с.

**Членова Н.Л.** Карасукские кинжалы. – М.: Наука, 1976. – 104 с.

**Шкурко А.И.** Об изображении свернувшегося в кольцо хищника в искусстве лесостепной Скифии // СА. – 1969. – № 1. – С. 31–39.

**Чу Шибинь.** Западнотюньцзунские могилы в Байцаоно уезде Линтай провинции Ганьсу // Каогу Сюэбао. – 1977. – № 2. – С. 99–130 (на кит. яз.).

**Bunker E.** Ancient bronzes of the eastern Eurasian steppes from the Arthur M. Sackler collection. – N. Y.: Arthur M. Sackler Fondation, 1997. – 401 p.

**Kossack G.** Von den Anfängen des skytho-iranischen Tierstil // Galanina L., Grač N., Kellner H.-J., Kossack G. Skythika. – München: Bayerische Akademie Wissenschaften, 1987. – (Phil.-hist. N. F.; H. 98).

*Материал поступил в редколлегию 10.03.04 г.*