

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ТЕОРИЯ, ЭСТЕТИКА, СФЕРА ПРИМЕНЕНИЯ

УДК 745.5.03:395.1

М. Э. Султанова, Н. А. Михайлова, К. С. Оразкулова

ЗОЛОТО В СКИФСКОМ ЗВЕРИНОМ СТИЛЕ: СИМВОЛИКА И МИФОПОЭТИКА

Введение. Стремление познать свои корни, увидеть целостную картину духовного генезиса, его общий культурный контекст всегда актуально. Одна из самых значимых и проблемных явлений — феномен скифского звериного стиля как сакрального образного языка древних кочевников Евразии. Будучи одной из важных культурных детерминант, скифский звериный стиль не просто оставил свой след в истории, но стал концептуальной основой в художественном сознании многих последующих культур вплоть до сегодняшнего дня.

Скифский звериный стиль помимо яркого этапа в историческом развитии древней кочевой цивилизации Евразии — также художественный феномен. По скифскому звериному стилю имеется множество исследований, но трудно объяснить, «почему все работы о скифо-сибирском стиле написаны археологами. За последние двадцать лет практически ни одной публикации по данной проблеме не вышло из-под пера искусствоведов» [1, с. 147]. Искусствоведы способны увидеть другие грани, изменить привычный ракурс, задать принципиально новые вопросы.

Одной из таких плоскостей, в которой по-разному проявляются интересы археологов и искусствоведов, выступает материал, из которого изготовлен артефакт. Обычно сведения о нем скупы и сводятся просто к констатации факта, в то время как с точки зрения искусствознания художественный материал — ценнейший источник информации.

Звериный стиль традиционно ассоциируется с золотом, хотя запечатлен и в бронзе, железе, дереве, камне. Но именно золото имеет особое значение для скифов, наделяя сокровенным смыслом образы, формирующие модель мира древних кочевников. Цель авторов настоящей статьи — рассмотреть следующие вопросы: Действительно

Султанова Мадина Эрнестовна, канд. иск., ст. преп., Казахский национальный педагогический университет им. Абая; e-mail: madina-sultanova@yandex.ru

Михайлова Наталья Александровна, канд. пед. наук, доц., Казахский национальный педагогический университет им. Абая; e-mail: natalia-a.kz@mail.ru

Оразкулова Калдыкуль Серикбаевна, канд. филос. наук, доц., Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова; e-mail: kaldigul.71@mail.ru

ли скифский звериный стиль нечто большее, чем художественное творчество? Какое значение в художественном генезисе древних номадов Евразии имеет металл? Почему золото в зверином стиле олицетворяет фундаментальные архетипы, единые для всего индоевропейского пространства?

Скифский звериный стиль: «трудности перевода». Практически все культуры мира до и после скифской использовали зооморфную символику. Но лишь древние кочевники Евразии смогли создать уникальную информационно-образную систему, известную как звериный стиль. «Именно приемы художественного выражения отличают скифо-сибирский звериный стиль от искусства других этнокультурных общностей, где мы также видим обилие анималистических образов, но трактованных совершенно иными выразительными средствами» [1, с. 148], что можно объяснить спецификой образа жизни скифов. И здесь одной из самых интересных особенностей предстают открытость кочевников окружающему их миру, осознание единства. По мнению А. М. Хазанова, «главный феномен номадизма заключается в его неразрывной и необходимой связи с внешним миром» [2, с. 50]. Также исследователь отмечает, что звериный стиль, «бесспорно, является одним из выдающихся достижений кочевого мира, отражающим эстетические концепции кочевников, их религиозные воззрения и систему ценностей».

Природно-климатический фактор обусловил особое мировоззрение, основанное на антитезе времени — пространства, макрокосма — микрокосма. Для кочевников звериный стиль стал объективным способом выражения важнейших космогонических и бытовых компонентов философии и социальной жизни. В самом названии стиля — «звериный» — уже заложены конкретные мыслеформы и их визуальные аналоги, что коренным образом отличается от «геометрически растительного» орнаментального языка оседлых народов. По Р. Генону, «деятельность кочевников осуществляется специальным образом в животном мире, мобильном, как и они; напротив, именно у оседлых в качестве непосредственного объекта принимаются фиксированные растительный и минеральный миры» [3, с. 157].

Зооморфный код скифского звериного стиля — философское явление. В отличие от оседлых культур — эквивалента растительного начала, номады сознательно развивали и совершенствовали символизм животного. О. Шпенглер подчеркивал, что растению «не предоставлена свобода ожидания, волнения или выбора», в то время как «животное способно выбирать. Оно — маленький мир для себя внутри другого, большего мира» [4, с. 6]. В глубине этой дифференциации мы видим специфический философский вариант пространственно-временного континуума кочевников — звериный стиль как визуальную фиксацию картины мира.

Мир древних номадов состоял из множества племен, известных Геродоту как скифы, а персам — как саки. Бехистунская надпись повествует о 23 данниках Персии, жителях Скифии, называемой там «Saka» [5, с. 149]. Перечисляются все известные персам скифо-сакские племенные союзы: хаомоварга, тигрохауда, парадарая. География значительно расширяется со сведениями о савроматах, аргиппеях, аримаспах и «золото стерегущих грифах». Несмотря на огромные территории и определенные различия между племенами, их объединяла общность художественного сознания и образного языка — звериный стиль.

Это подтверждается археологическими свидетельствами со всего скифского мира, появившимися в лоне единого стиля, но имеющими ярко выраженную индивидуальность. Столь стремительное распространение элементов материальной культуры,

а именно ранних кочевников, должно подразумевать столь же стремительные перемещения ее носителей [6, с. 127]. И. В. Бруяко называет это «континентальной идеей».

Звериный стиль господствовал от Причерноморья до Центрального Тибета. В 30-е годы XX в. экспедиция Рерихов обнаружила следы скифского звериного стиля на северных склонах Трансгималаев. Это значительно расширило известные границы его распространения, а находки «звериных» мотивов, хорошо известных из скифо-сибирских курганов, еще раз подчеркнули древнюю связь, когда-то существовавшую между Тибетом и богатым кочевым миром Внутренней Азии [7, с. 31].

Неизбежно взаимодействуя с другими культурами, звериный стиль подвергался их влиянию. Однако, по мнению Т. Райс, «культура кочевников главенствовала на всем протяжении этого огромного пространства, проявляясь в более грубой форме на Алтае и с большей утонченностью — у царских скифов на юге Руси» [8, с. 6]. Таким образом, звериный стиль не просто самобытная художественная данность, ограниченная конкретным временем и локализацией. Это — универсальный художественный язык, позволивший сформировать новый Космос.

Характерная особенность звериного стиля — стремление к малым формам, идеально отвечавшим образу жизни скифов. А общими для звериного стиля «стали некоторые типы оружия, конского снаряжения и личного убора, в украшениях которых видное место занимали изображения животных» [9, с. 39]. Это известно сейчас как «скифская триада», и ее прежде всего можно интерпретировать как признаки социально-сословного деления. Примечательно, что на всем степном пространстве звериный стиль отмечал вещи, имеющие отношение исключительно к военным или ритуальным функциям, что в итоге восходит к скифской модели мира.

Наиболее масштабные исследования в области реконструкции скифской модели мира принадлежат Д. С. Раевскому [10; 11]. В основе всего лежит концепция Триады как триединства фундаментальных для всего мира философских понятий Верха — Середины — Низа. По тому же принципу выстраивается четкая схема Небо — Человек — Земля (рис. 1).

Согласно скифской генеалогической легенде, основная триада богов Папай — Таргитай — Апи моделирует вертикальную религиозно-мифологическую систему, которая уже на «земном» уровне дублируется триадой сыновей Таргитая. Колаксай, Липоксай, Арпоксай предстают как система «Солнце/Небо-царь, Гора-царь и Река/Море-царь (точнее, Глубь-царь)», — отмечает Д. С. Раевский [10, с. 84, 148]. Братья стали обладателями трех священных даров (по одной версии, доставшихся им от отца Таргитая, по другой — упавших с небес): плуга, секиры и чаши. Эти предметы символизируют социальную дифференциацию: земледельцы/скотоводы, воины и жрецы.

Скифы маркировали зоны своей трехчленной Вселенной определенной зооморфной символикой. Триада Низ — Середина — Верх осмысливалась как Змеи (Рыбы) — Травоядные — Хищники (Птицы).



Рис. 1. Скифская золотая пектораль из «Толстой могилы».

По мнению специалистов, здесь представлена трехуровневая Модель мира древних кочевников

Это не была статичная застывшая структура с намертво зафиксированными составляющими. Космос кочевников был подвижным, его элементы могли взаимодействовать друг с другом, точно так же, как и животные, их олицетворяющие. Е. В. Переводчикова называет их «медиаторами» [12, с. 14]. Так, хищные птицы, например грифоны, как и водоплавающие, символизирующие Верхний мир предков, могли параллельно отождествлять и Нижний мир как зеркальное отражение Небес. Змеи, будучи хтоническими сущностями, могли трансформироваться в драконов, объединяющих два противоположных мира.

Однако главным философским и художественным элементом всей иконографии звериного стиля выступает Срединный мир — образ травоядного животного, обычно оленя, лося или другого парнокопытного (рис. 2). Так как олень повсеместно в Евразии считался тотемом, прародителем или далеким предком, «с полным основанием можно говорить о существовании у ранних кочевников всей степной полосы Евразии культа оленя» [13, с. 12]. Он был важен еще и потому, что воплощал идею Человека. Рождаясь и умирая, человек одновременно осуществлял свой собственный цикл как микрокосм и становился звеном в общей макрокосмической цепи.

Незыблемость зоны Смерти уравновешивала текучесть мира живых, но все же смертных обитателей Середины. Возможность непрерывного движения смертных в пределах своей плоскости по горизонтали и вертикали посредством зооморфного кода делает всю модель скифского мира не только жизнеспособной, но и совершенной.

Уникальность звериного стиля заключается также и в том, что с момента своего появления он не утратил смысла и ценности ни как художественный феномен, ни как язык. Наличие в скифском мире функциональной, рациональной и эстетически совершенной знаковой системы, а именно звериного стиля, свидетельствует о понимании важности информации, которую зашифровывали посредством зооморфного кода в виде специфического текста, «способного вызвать соответствующие ассоциации посвященных, то есть знающих текст» [14, с. 132]. Любой художественный элемент в зверином стиле, сам по себе или в комплексе с другими, может быть «прочитан» отдельно и как часть общего контекста. В процессе изучения звериного стиля как ико-



Рис. 2. Скифский золотой олень (Костромской) VI в. до н.э.

Олень во всех индоиранских и индоевропейских культурных традициях, в том числе и скифской, воплощает идею Срединного мира смертных



Рис. 3. Лев (пантера), терзающая лошадь. Золотая поясная пряжка из сибирской коллекция Петра I

нографической структуры выявляются логические сюжетные звенья, такие как сцены бега («летающего» галопа), битвы, терзания и другие, запечатленные особыми композиционными приемами (рис. 3). Это можно считать своего рода формулами.

Звериный стиль не просто совокупность определенных художественных образов, призванных обозначить предметный мир, это — система, созданная с целью максимально точно и объемно выразить общие для всей Евразии глобальные мировоззренческие императивы. С эстетической точки зрения звериный стиль в полной мере использует художественные приемы, извлекающие весь потенциал материала, его качества, формы и цвета.

Духовная концепция звериного стиля обусловлена философскими принципами и воплощает глобальную идею, связывает разные по своему мироощущению миры. Именно не разобщает, а объединяет, что дает право рассматривать мировоззрение древних кочевников не просто как оригинальную религиозно-мифологическую систему определенной этнической группы, но как мощный культурфилософский пласт в индоевропейском масштабе.

Философия металла в скифском зверином стиле. Звериный стиль далеко не сразу нашел свое выражение в металле и тем более в золоте. Истоки скифского звериного стиля следует искать в петроглифах андроновской эпохи. Специфика образа жизни и мировоззрения кочевников обусловила особые художественные модели: динамичные, компактные, обладающие максимальной информативностью и образным воздействием. Но петроглифы ввиду своей неподвижности не удовлетворяли этим требованиям, застывший камень не мог отразить всю интеллектуальную и творческую подвижность кочевников. Поэтому «в кочевнических обществах акцент переносится на мобильные формы изобразительного искусства, воплощаемые в металле, кости и дереве» [15, с. 93].

Для скифского звериного стиля много значит дерево. Самые богатые коллекции деревянных артефактов в зверином стиле сосредоточены на Алтае (Пазырыкская и Берельская культуры). Курганная мерзлота сохранила удивительные вещи из дерева, некоторые из которых покрыты тонким слоем золотой фольги. Дерево само по себе имеет сакральное значение, так как, в отличие от камня и металла, мыслится как «живой» материал. Техника художественной деревообработки была столь высока, что уместен вывод о существовании на Алтае в «раннем железном веке своеобразного институ-

та мастеров: мастер — ученик» [16, с. 180]. М. И. Артамонов считал, что сначала все «оригинальные произведения скифского искусства резались из дерева» [17, с. 33]. Такое обилие деревянных артефактов объясняется особыми климатическими условиями Алтая, в то время как в других регионах скифского мира древесина не была широко распространенным художественным материалом.

Традиционно скифский звериный стиль — область декоративно-прикладного искусства, «самая богатая и разнообразная из всех областей художественного творчества» [18, с. 92]. Здесь прежде всего важен материал. Именно он определяет смысловое ядро художественного произведения. Художник формирует идею, исходя из свойств материала. Поэтому, учитывая специфику мировоззрения древних кочевников и концепцию звериного стиля, наибольшим философским и художественным потенциалом обладает металл.

Предшествующий звериному стилю сейминско-турбинский транскультурный феномен уже отличался «высокотехнологичной для своего времени палеоэкономикой общества горняков, металлургов и искусных мастеров-ремесленников, а также воинственных скотоводов-кочевников и характеризовался высоким уровнем изобразительной деятельности» [15, с. 42]. Господствовали сюжеты военного содержания и значительные, «сильные» образы: быки, жеребцы, козлы, лошади (рис. 4). А. К. Акишев подчеркивает, что «в скотоводческой аксиологии индоевропейцев лошадь была важнейшим животным и связывалась с серединой троичной модели, с Солнцем, огнем и солярными богами» [19, с. 31].

С окончательным укреплением образа коня в иконографической системе кочевников основным художественным материалом стал металл. Снаряжение и параллельно украшение коня имело не просто утилитарный смысл — оно олицетворяло взаимосвязь всадника с Космосом. Распространенное на всем индоевропейском пространстве ритуальное жертвоприношение коня (ашвамедха) символизировало очищение и возрождение через смерть, т. е. эволюцию.

В определенном смысле металл — показатель эволюции человечества, его культурного развития. Именно добыча и уровень обработки металлов, а не письменность, так как «на признаках освоения новых технологий в металлургическом производстве издавна строились базовые предпосылки глобальной периодизации развития челове-



Рис. 4. Петроглифы в зверином стиле. Ранний железный век. Горы Каратау. Восточный Казахстан

ческих сообществ» [20, с. 148]. Есть и другие свидетельства, которые Е. Н. Черных называет «иррациональным аспектом металлургии» [21, с. 65].

В этом контексте интересен образ Гефеста, который наряду с Афиной был покровителем искусства и ремесел. В эпоху архаики его статус высок, однако в античном периоде это уже второстепенное божество. Занимаясь только кузнечным делом, он уступает свои позиции другим богам. Гефест имеет не греческое, а ближневосточное происхождение и олицетворяет огненную стихию. Несмотря на то что Гефест — старший сын Зевса и Геры, легитимный наследник, он несколько отстранен от правящей верхушки Олимпа [22, с. 42]. Гимны воспевают его как «некую космическую силу во всей ее фетишистской нетронутости». Он также «мастер и художник, но он же свет, огонь, эфир» [23, с. 299]. В образе Гефеста (римск. Вулкан) следует видеть важность кузнечного ремесла, шире — металлургии и горного дела.

Теми же статусом и функциями, что и Гефест, обладали бог-кузнец Ильмаринен в карело-финской мифологии, ведийский Тваштар, Сварог у славян, иудейский Тубал-Каин, Уркаквари у инков. В любой культуре непременно есть божественная персонификация созидательных сил, ответственных за сохранение творческих возможностей и знаний, сопряженных с этим.

Мифы мира повествуют о трех веках человечества — золотом, серебряном и медном. Несмотря на определенные отличия, все они объединены общей темой гармоничного сосуществования людей и богов. Железный век знаменует новый мировой порядок, где человек, лишенный божественной поддержки, предоставлен самому себе. Это созвучно с природой самих металлов, давших имя историческим эволюционным векам. Имеется в виду, что золото, серебро и медь самородны, в отличие от железа, требующего сложных технологических операций для выделения его из руды.

В древности знания о природе минералов, особенно металлов, считались едва ли не самыми важными и сокровенными. «Металлургия повсеместно была священным искусством. И эта сакрализация вызвана тем, что металл не входил в число „профанных вещей“ человеческого быта, но принадлежал внеземным сферам», — подчеркивал М. Элиаде [24, с. 108]. Действительно, все вышеупомянутые боги-кузнецы — одновременно культурные герои, ремесленники и преобразователи мира. Также они отличаются от остальных богов стремлением помогать людям, как Энки, шумерский покровитель металлургов и ремесленников [25, с. 120].

Металлургия предполагает особый уровень знаний и для смертных, и для богов. Можно сказать, она была причиной определенного социального, качественного расщепления в обществе. «Металлургия для древних не была делом мирским, прагматическим — но священнодействием, к которому допускались лишь определенные лица, знающие обряды», — пишет М. Элиаде [24, с. 51].

С одной стороны, железный век означал отлучение людей от божественных благ, с другой, — знаменовал собой трансформацию человеческого сознания в сферы, ранее им недоступные. Человек получил импульс для быстрого развития, культурного скачка. Процесс получения железа предполагает привлечение новых технологий, основанных на глубоком понимании внутренней природы минералов и руд. Это, в свою очередь, стимулировало интенсивное развитие и обособление других ремесел, что вело духовную эволюцию на качественно новый уровень.

Металлургия как ремесло, объединяющее в себе искусство и знание, предполагает, что те, кто им занимается, имеют особый статус. С одной стороны, кузнецы (металлур-

ги) символизировали возросшие возможности людей, с другой, социум их сознательно выделял в особую «касту» посвященных и оттого потенциально опасных персон, так как их деятельность «ассоциировалась с практикой худшей и опасной магии, могущей выродиться в колдовство» [3, с. 164]. Человек, знавший, как найти, добыть и превратить металл в конкретный объект, произведение искусства, осуществлял ритуал, соблюдая те же принципы, что и его небесный покровитель.

Скифская культура не только возвела металлургию на вершину материального освоения мира, но и преобразовала это сакральное знание в уникальный художественный феномен — звериный стиль. Благодаря своей священной природе металл воплотил идею бессмертия и наилучшим образом смог выполнить задачу защиты, сохранения и передачи важнейших духовных истин. Скифский художественный металл объединил мысль и форму, транслируя в них еще и собственные магические свойства. Это было искусство, призванное осуществить ритуал, обрести гармонию, что обусловило иконографические особенности.

Необходимо отметить, что, по мнению М. И. Ростовцева, звериный стиль от просто «изображения зверей» отличает «способ моделировки поверхности тела», составленной из «сходящихся под углом плоскостей, образующих крупные грани с острыми ребрами, на которых создается неповторимая, свойственная только скифскому звериному стилю игра света и тени» [12, с. 20]. Это стало возможным только благодаря металлу. Камень и дерево не обладают такими выразительными свойствами. Безусловно, основная причина художественного своеобразия звериного стиля заключается не в светотеневых эффектах, а в смысловом потенциале, полностью гармонирующем с материалом. И если металл наилучшим образом воплощал философские и прикладные аспекты звериного стиля, то особую смысловую и материальную ценность имело золото.

Золото в скифском зверином стиле. В поисках смысла. Из всех художественных материалов металл более остальных удовлетворял требованиям звериного стиля: компактности, пластичности, долговечности, выразительности, возможности социальной и сакральной дифференциации. Но из металлов, бывших на вооружении скифских мастеров: бронзы, железа и золота, — только последнее обладало особыми качествами и статусом.

Еще Геродот писал о скифах: «Из золота и меди у них все вещи. Железа и серебра у них совсем нет в обиходе, так как этих металлов вовсе не встретишь в этой стране. Зато золота и меди там в изобилии» [26, с. 80]. Е. Н. Черных, исследуя древнейшие металлургические центры мира, выяснил, что уже раннебронзовая майкопская курганная культура скотоводов Северного Кавказа невероятно богата металлическими артефактами, где среди «почти 10 тыс. металлических изделий обнаружено около 8,5 тыс. (!) золотых» [27, с. 434]. Отслеживая пути «блуждающего золота», ученый пришел к выводу, что исчезновение металлообрабатывающих ремесел подчинялось тем же географическим алгоритмам, что и их распространение.

Кроме того, золото в индоевропейской (шире — евразийской) традиции всегда было предметом алхимических манипуляций. Только профаны считали, что золото возжеленно лишь как символ богатства и социального статуса. Посвященные же верили, что золото есть вершина магии, философский камень, путь к бессмертию. М. Элиаде приводит наставления мага, адресованные китайскому императору У-Ди, узаконившему буддизм: «Принеси жертвы котлу (цао) — и сможешь заклать (сверхъестествен-

ные) существа. Закляни (сверхъестественные) существа — и сумеешь превратить порошок киновари в желтое золото. Из этого желтого золота сможешь сделать сосуды для еды и питья. И тем продлишь свою жизнь и никогда не умрешь» [24, с. 43].

Здесь подчеркиваются свойства золота как нетленной, не подверженной порче субстанции. Войдя с ней в непосредственный контакт, человек сможет приобщиться к ее силе. Бессмертие и связанные с ним магические силы наряду с золотом должны были еще иметь какой-то конкретный, видимый образ, величие которого не подвергалось бы сомнению. Во всех культурных и религиозных традициях мира таким образом было Солнце. Семантика золота идет «по линии солнечной, небесной; „золотой“ становится эпитетом световых божеств, и самые светила представляются золотом, золотым кладом, золотыми лучами» [28, с. 90].

Образ золота как символа Солнца уходит корнями в философию света. Свет есть лишь символ Божественного, особый, привилегированный символ. Как золото — «абсолютная метафора» света, так свет — «абсолютная метафора» Бога: «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (Первое послание апостола Иоанна, I, 5) [29, с. 411]. С. С. Аверинцев выделяет в семантике золота еще одно важное качество. Свет, помимо своей «божественности», еще и должен обладать прозрачностью — синонимом «ясности». Но для смертных эта «ясность» обязана оставаться недостижимой. В золоте же «свойство непроницаемости объединяет „слепящий“ блеск с „таинственным“ мраком. Свет не как прозрачность, но как блеск, свет как слава» [29, с. 414]. Светоносность и блеск золота пропорциональны его тяжести, и здесь имеется в виду именно «тяжесть самого блеска».

Издrevле люди считали золото порождением самого Солнца. «Символическая роль золота как солнечного металла, в то время как серебро соотносится с Луной, отчетливо прослеживается в скифской культуре», — подчеркивает Е. Ф. Королькова [30, с. 33]. Общим же знаменателем символики золота и символики Солнца, по мнению С. С. Аверинцева, выступает идея сакрального царя, приносящего подданным «золотой век», или «царство Солнца», ибо Солнце есть царь [28, с. 417]. То же мы встречаем у Д. В. Журавлева и К. Б. Фирсова: «Золото отождествлялось с Солнцем, а смерть царя могла соотноситься с заходом Солнца. Царь умирал вместе с заходом солнца, а затем возрождался с его восходом» [31, с. 59]. Это также подтверждает Б. А. Литвинский: «Вполне вероятно, что при украшении царственных покойников огромным количеством золота доминировала именно эта идея (золото — символ царя, царской власти, царской судьбы и счастья)» [32, с. 35].

Подобная концепция господствует и в азиатской части Скифии. Анализируя сакскую культуру Семиречья (Южный Казахстан), А. К. Акишев выделяет особое положение, отводимое золоту: цветосимволика в одежде, масти лошадей, огонь, блестящие полированные поверхности произведений скифо-сакского звериного стиля. «Понятия „красный“, „желтый“, „золото (золотой)“ входят в терминологию солнечных культов. Особенно интересна здесь ассоциативная связь этих цветов с „огнем“ и „солнцем“ в индоевропейских языках и мифологиях», — говорит он [19, с. 132].

В скифском мире золото символизировало царя и его власть. Причем социальный статус не столь важен, большее значение имело мифопоэтическое осмысление золота как символа бессмертия. Ж. Дюмезиль отмечает, что в скифской генеалогической легенде священные золотые предметы, упавшие с неба на землю (или в землю), «позволили» приблизиться к себе только младшему из трех братьев, Колаксау, в то время как

для остальных они были «огнем и пламенем» [33, с. 155]. Старшие, осознав этот знак, добровольно признали его царем. Этимология имени «Колаксай» означает «воин-правитель», т. е. он сам — огонь, и потому может обладать сакральным огнем.

Здесь важно и то, что небесные реликвии не сразу попали к человеку. Предварительно они «вошли в контакт» с землей. По этому поводу Т. А. Новичкова пишет, что «попав под землю, золото начинало жить особой жизнью, приобретая магические, оборотнические свойства и выходя на поверхность земли не только в образах разных существ и предметов, но и в виде огня, искр, свечения» [34, с. 138]. Здесь налицо «священный брак» Неба и Земли, и золото как свет, блеск и слава достается тому, кто его достоин.

Золото олицетворяло чистую, духовную мужскую энергию *янь*. Все предметы и атрибуты, имевшие отношение к воину-жрецу, должны были быть либо целиком сделаны из золота, либо хотя бы украшены им. Все, с чем соприкоснулся этот священный металл, мгновенно приобретало иные качества. Особенно это касалось оружия, одежды и головного убора (рис. 5). Золото, используемое скифскими мастерами, хотя и было самородным, обязательно подвергалось термическому и физическому воздействию (очищалось огнем) и только потом становилось материалом, пригодным для человека. Здесь опять присутствует семантика космического брака, эзотерического полового акта, где золото как мужское начало соединялось с плавильной печью, символизирующей женскую утробу, бездну. Подобно тому как зарождается новая жизнь, золото как дар богов «очеловечивается» в горниле, не теряя своих сакральных свойств. Поэтому царь-воин, желая усилить свою мужскую природу, старался окружить себя металлическими предметами и украшениями, но как царь-жрец он хотел иметь дело только с золотом.



Рис. 5. «Золотой человек». Археологическая реконструкция одеяния и убранства сакского вождя из кургана Иссык. Южный Казахстан. V в. до н. э.

Архетипические отголоски этого до сих пор живы в народных обрядах практически всех индоевропейских культур. Особенно показательны здесь традиции сватовства и заключения брака. Проецируя на земную плоскость небесные законы, жених подносит в дар невесте золотые украшения. Золото здесь своеобразный «договор», «залог» — принимая его, девушка признает права и волю будущего мужа. В народном фольклоре невеста всегда ассоциируется с деревцем, изящным и беззащитным (березка у славян, тополек у казахов и т. д.), олицетворяя растительное (земное) начало. В это время драгоценные украшения «очерчивают „золотое“ (металлическое) пространство жениха» [35, с. 251], символизируя его удачу. По мнению В. М. Михайлина, золото в индоевропейских культурных контекстах свидетельствует «о воинской удаче, „фарте“ и властных характеристиках его обладателя» [36, с. 28]. Фарт как особая форма везения, удачи восходит к индоиранскому понятию «фарна», или «хварны», как «hvarnah — эманации Солнца, божественного огня» [37, с. 49].

Таким образом, золото в скифском зверином стиле не просто ценный художественный материал, но особая герметичная материя, воплощающая конкретные фило-софско-эстетические установки, свойственные индоиранской и индоевропейской культурным традициям. Будучи сакральным металлом, золото представляет собой материализованное особым образом мифосознание, где ключевым концептом выступает идея бессмертия.

Анализируя в этом контексте скифский звериный стиль, отметим, что искусство, пожалуй, единственный способ обрести подлинное бессмертие в материальном мире. Идея бессмертия неразрывно связана с идеей судьбы. Эта формула красной нитью проходит насквозь и объединяет все культурные традиции мира. Понятия «карма», «мактуб», «таедыр»¹, “destiny” и многие другие — это грани одного фундаментально-го понятия, определяющего мировые жизненные циклы, как частные, так и общие. О. Шпенглер писал: «„Судьба“ — это слово для не поддающейся описанию внутренней достоверности. Идею судьбы можно сообщить только будучи художником» [38, с. 326].

Звериный стиль как универсальный художественный язык смог воплотить, сохранить и передать живое дыхание древних кочевников Евразии, объединивших разные части света и разные миры.

Литература

1. *Кореняко В. А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М.: Вост. лит., 2002. 327 с.
2. *Хазанов А. М.* Кочевники и внешний мир. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 510 с.
3. *Генон Р.* Избранные сочинения. Царство количества и знаменания времени. М.: Беловодье, 2003. 480 с.
4. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. Т. 2. 720 с. Минск: ООО «Попурри», 1999.
5. *Рерих Ю. Н.* История Средней Азии: в 3 т. Т. I. 470 с. М.: Международный центр Рерихов, 2004.
6. *Бруяко И. В.* Ранние кочевники в Европе (X–V вв. до Р.Х.). Кишинев: Высшая Антропологическая Школа, 2005. 358 с.
7. *Рерих Ю. Н.* Звериный стиль у кочевников Северного Тибета // Рерих Ю. Н. Тибет и Центральная Азия: статьи, лекции, переводы. Самара: Агни, 1999. С. 28–55.
8. *Райс Т. Т.* Скифы. Строители степных пирамид. М.: Центрполиграф, 2004. 223 с.
9. *Артамонов М. И.* К вопросу о происхождении скифов // Вестник древней истории. 1950. № 2. С. 37–47.
10. *Раевский Д. С.* Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии // Раевский Д. С. Мир скифской культуры. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 17–265.
11. *Раевский Д. С.* Модель мира скифской культуры. М.: Наука, 1985. 254 с.
12. *Переводчикова Е. В.* Язык звериных образов: очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Восточная литература РАН, 1994. 206 с.
13. *Пшеничник А. Х.* Олени Филлиповки // Золотые олени Евразии. СПб.: Славия, 2003. С. 9–33.
14. *Королькова Е. Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стили и этнокультурной принадлежности. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. 272 с.
15. *Самашев З., Чжан Со Хо, Боковенко Н., Мургабаев С.* Наскальное искусство Казахстана. Астана: Фонд истории Северо-Восточной Азии, 2011. 463 с.
16. *Самашев З.* БЕРЕЛ. Алматы: Таймас, 2011. 236 с.
17. *Артамонов М. И.* К вопросу о происхождении скифского искусства // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1962. [Вып.] XXII. С. 30–35.
18. *Каган М. С.* О прикладном искусстве // Каган М. С. Избранные труды: в VII т. Т. V: Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. СПб.: Петрополис, 2008. С. 71–191.

¹ «Таедыр» в переводе с казахского языка означает «судьба, рок».

19. *Акишев А. К.* Искусство и мифология саков. Алма-Ата: Наука, 1984. 176 с.
20. *Черных Е. Н.* Степной пояс Евразии: феномен кочевых культур. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. 624 с.
21. *Черных Е. Н.* Философия металла // В мире науки. 2006. № 7. С. 62–69.
22. *Кун Н. А.* Легенды и мифы древней Греции. Алматы: Жалын, 1985. 384 с.
23. *Лосев А. Ф.* Гефест // Мифы народов мира: энциклопедия; в 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 299–230.
24. *Элиаде М.* Азиатская алхимия: сб. эссе. М.: Янус-К, 1998. 604 с.
25. *Краммер С.* История начинается в Шумере. М.: Наука, 1965. 257 с.
26. *Геродот.* История. Л.: Наука, 1972. 547 с.
27. *Черных Е. Н.* Древнейшая металлургия в Старом и Новом Свете: феномен и парадоксы развития: сб. науч.-популярных статей / под ред. В. И. Конова. М.: Октопус, 2007. С. 427–437.
28. *Фрейденберг О. М.* Слепец над обрывом // Страницы. 1993. № 2. С. 83–91.
29. *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Поэтика ранневизантийской литературы: сб. статей. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 404–425.
30. *Королькова Е. Ф.* Властелины степей. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2006. 136 с.
31. *Журавлев Д. В., Фирсов К. Б.* Олени и скифское золото // Золотые олени Евразии. СПб.: Славия, 2003. С. 58–59.
32. *Литвинский Б. А.* «Золотые люди» в древних погребениях Центральной Азии // Советская этнография. 1982. № 4. С. 34–43
33. *Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос и мифология. М.: Наука, 1976. 268 с.
34. *Новичкова Т. А.* Сор и золото в фольклоре // Полярность в культуре. СПб.: Terra fantastica, 1996. С. 121–156. (Канун. Альманах. Вып. 2.)
35. *Николова В.* Золотое в болгарской свадьбе // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 2002. С. 239–253.
36. *Михайлин В. М.* Тропа звериных слов: пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 540 с.
37. *Литвинский Б. А.* Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). Душанбе: Дониш, 1968. 120 с.
38. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. Т. 1. М.: Эксмо, 2007. 800 с.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2012 г.