

X-42

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ им. И. А. ДЖАВАХИШВИЛИ

Дорогому Гагике Хоревтовичу

Манана Хидашели

На правах рукописи

27-X-83

ХИДАШЕЛИ Манана Шалвовна

УДК 902.6 (47.9)

ГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОГО ЗАКАВКАЗЬЯ
В ЭПОХУ РАННЕГО ЖЕЛЕЗА

(Бронзовые гравированные пояса)

Специальность 07.00.06 - археология

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени

доктора исторических наук

Тбилиси - 1983

Работа выполнена в Институте истории, археологии и этнографии им И.А.Джавахишвили Академии наук Грузинской ССР.

Официальные оппоненты:

Академик Академии наук СССР	- Б.Б.Пиотровский
Член-корреспондент Академии наук Грузинской ССР	- А.И.Джавахишвили
Доктор искусствоведения	- К.Г.Мачабели
Доктор филологических наук	- М.Я.Чиковани

Ведущая организация - Тбилисский ордена Трудового Красного Знамени государственный университет.

Защита состоится "6" декабря 1983 г. в " " ч. на заседании Специализированного Совета Д.007.13.01 при Институте истории, археологии и этнографии им. И.А.Джавахишвили АН ГССР.

Адрес: 380009, Тбилиси, ул. Меликишвили, д. 10.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института истории, археологии и этнографии им. И.А.Джавахишвили.

Автореферат разослан " " _____ 1983 г.

Ученый секретарь
Специализированного совета
кандидат исторических наук

М.В.Кантария

Кавказ, и в частности все Центральное Закавказье, является одним из древнейших очагов металлургии. Населявшие эту территорию племена уже в глубокой древности достигли высокого уровня обработки металла.

Обнаруженные на Кавказе памятники металлургического производства отличаются высоким качеством выполнения, утонченным вкусом, свидетельствующим о большой художественной культуре в обработке металла. Уже на ранних этапах развития бронзовой культуры большое внимание обращается на художественную разработку формы и орнаментацию. В этот же период высокого развития достигает и обработка благородных металлов. В этом отношении особенно значительными являются памятники курганных погребений Триалети, где были найдены великолепная серебряная и золотая посуда и многочисленные украшения.

Очень высокого развития достигает художественная обработка бронзы в колхидско-кобанской культуре. Колхидские топоры отличаются исключительной пластичностью формы и отделкой - графическим декором, выполненным с большим мастерством.

Наилучшим примером художественной разработки декора являются бронзовые гравированные пояса, широко распространенные во всем Центральном Закавказье. Пояса эти довольно разнообразны. Часть их имеет совершенно гладкую поверхность, некоторые покрыты геометрическими орнаментами. Но наиболее значительную и интересную группу составляют пояса, украшенные многофигурными сюжетными композициями, выполненными графически, в т.н. "зверином стиле". Настоящая работа является первой попыткой монографического исследования именно этой, самой важной и многочисленной группы поясов.

Актуальность проблемы исследования. Изучение богатейшего культурно-художественного наследия древнего, дофеодалного Закавказья в настоящее время является одной из первоочередных задач древней истории Кавказа. Ибо именно это наследие подготовило почву и во многом обусловило расцвет античной и феодальной культур Закавказья. Поэтому без изучения этого наследия не могут быть до конца поняты и осмыслены многие явления позднейшего времени.

Однако в силу ряда причин памятники древней культуры изучены весьма слабо. Так, например, большая и весьма важная группа памятников — вышеупомянутые бронзовые гравированные пояса — фактически до сих пор не исследованы с достаточной полнотой. Доскональное же их изучение может в некоторой степени восполнить этот пробел.

Всестороннее изучение бронзовых поясов дает представление о важнейшем этапе культурно-исторического развития всего Кавказа, что позволяет шире и полнее охватить и понять важные процессы, происходившие во всем Центральном Закавказье, дает возможность решения общих вопросов древней культуры и искусства данного региона.

Сюжетные композиции этих поясов отображают обширный и интереснейший мир человека того времени. Раскрытие содержания этих изображений имеет весьма важное значение, так как эти памятники были созданы в дописьменную эпоху и являются первоисточниками, позволяющими составить некоторое представление об идеологических воззрениях создавшего их общества.

Все это определяет актуальность настоящей работы, в основе которой лежит анализ материалов, важных не только для изучения местной культуры и искусства Закавказья, но и культуры древнего мира в целом.

Объект, цель и задачи исследования. Объектом исследования являются бронзовые гравированные пояса, распространенные в Восточной Грузии, в северной Армении и западном Азербайджане, хранящиеся ныне в Государственном историческом музее Грузии им. С.Н. Джанашия /г.Тбилиси/, в Государственном музее искусств Грузии /г.Тбилиси/, в Государственном историческом музее Армении /г.Ереван/, в Государственном музее истории Азербайджана /г.Баку/, в Государственном историческом музее СССР /г.Москва/, в Государственном Эрмитаже /г.Ленинград/. Один экземпляр находится в Британском Музее. Кроме того, в работе использованы описания ныне утраченных поясов, доступные по имеющимся научным публикациям.

Основной целью работы является монографическое исследование бронзовых поясов — памятников одного из важнейших этапов истории древней культуры всего Закавказья.

Основной задачей исследования является комплексное изучение этих памятников на основании данных истории, археологии, искусствоведения, этнографии, фольклора и мифологии.

Методология исследования. Общей методологической основой исследования являются положения классиков марксизма-ленинизма о истории и культуре.

Научная новизна исследования. Научная новизна работы в первую очередь заключается во всестороннем исследовании бронзовых гравированных поясов Центрального Закавказья на широком культурно-историческом фоне.

Впервые создан полный каталог поясов, что дало возможность описать каждый предмет в отдельности, а кроме того собрать и суммарно изучить все эти памятники.

Впервые классифицирован весь материал, выделено пять иконографических групп поясов, проведен иконографический и стилисти-

ческий анализ каждой группы, установлено функциональное, художественно-декоративное и стилистическое единство всех поясов Центрального Закавказья; выполнен сравнительный анализ художественного стиля композиций поясов и синхронных им по времени создания колхидско-кобанских топоров, установлено их стилистическое единство. Впервые высказано предположение о том, что "кавказский звериный стиль", который является общим для всех памятников Закавказья, впервые нашел свое полное выражение именно в этих памятниках. В западном Закавказье этот стиль проявляется в орнаменте колхидско-кобанских топоров, пряжек и т.д., в Центральном Закавказье — в декоре бронзовых поясов.

Впервые проведен анализ принципов художественной формы кавказского звериного стиля и установлена преемственность связи с этим стилем бронзовых ажурных пряжек позднеантичной Грузии.

На основании изучения вопросов символики кавказского звериного стиля впервые высказано предположение о том, что в основу этого художественного явления легли общие религиозные и мифологические представления древнейшего населения Кавказа, связанные в основном с обширным миром Владычицы зверей. Выявляется тесная связь символики этих памятников с идеологическими представлениями, бытовавшими до последнего времени и сохранившимися в богатом фольклорном наследии грузинского и ряда других народов Кавказа.

Впервые поставлен вопрос о генезисе отображенных на поясах мифологических воззрений раннего железного века, выявлена их тесная связь с идеологическими представлениями раннеземлеладельческих племен Южного Кавказа.

Впервые установлено, что содержание декора поясов выходит за пределы Закавказья и дает возможность проведения широких типологических параллелей, в результате чего еще раз подтверждается

тесная и органическая связь Закавказья со всем переднеазиатским миром.

Практическое значение работы. Результаты исследования могут быть полезны при разработке кардинальных вопросов древней культуры всего Кавказа. Выводы и обобщения диссертации могут быть использованы при создании сводных трудов и учебных пособий по истории древней культуры и искусства Кавказа и всего Ближнего Востока. Результаты исследования найдут применение при изучении музейных коллекций и организации экспозиций. Введенные в научный обиход памятники могут быть широко использованы в практике создания современных произведений прикладного искусства.

Апробация работы. Диссертация полностью опубликована на грузинском языке в виде книги под названием "Графическое искусство Центрального Закавказья в эпоху раннего железа" /Тбилиси: Мецниереба, 1982, 17,5 п.л./. Основные положения диссертации изложены также в 10 опубликованных работах.

Весь материал диссертации обсуждался на заседаниях отдела древней истории Института истории, археологии и этнографии им. И.А.Джавахишвили АН ГССР. Отдельные части работы были прочитаны в виде докладов на институтских научных сессиях, Всесоюзных конференциях /УП Всесоюзная конференция по Древнему Востоку, посвященная памяти акад. В.В.Струве, Москва, 1979 г./ и на международных симпозиумах /Международная встреча ассириологов социалистических стран, Будапешт, 1974 г., Лейпциг, 1979 г., Международная встреча ассириологов, Лондон, 1982 г., IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983 г./.

Объем и структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, разделенного на три параграфа, четырех глав и заключения. Вторая глава разделена на пять параграфов. В заключении пред-

ставлен полный каталог поясов Центрального Закавказья и список сокращений. Работа снабжена 42 чернобелыми таблицами.

Основное содержание работы

Введение состоит из трех параграфов. В первом параграфе охарактеризована культурно-историческая среда, в которой формировался тип бронзовых гравированных поясов, характерных для Центрального Закавказья.

Эпоха раннего железа представляет собой значительный период в истории племен, населявших Закавказье. Крупные племенные объединения, возникшие в эту эпоху, в последующий период легли в основу больших государственных образований. Создание союза племен, интенсивное общение между ними, развитие межплеменной торговли, способствовало быстрому распространению культурных достижений и образованию на больших пространствах крупных зон однородной материальной культуры.

Для этой эпохи характерны также важнейшие сдвиги как в хозяйственных и общественных отношениях, так и в идеологии и искусстве.

В начале первого тысячелетия до н.э. в производственной жизни народов, населяющих Закавказье, широко распространяется целый ряд нововведений. Население данного региона приступает к хозяйственному освоению железа, с распространением которого связан технический переворот, послуживший основанием для всего дальнейшего прогресса. В керамическое производство внедряется и получает широкое распространение гончарный круг. Использование домашней лошади также сыграло важную роль в развитии хозяйства, торговли и военного дела того времени и способствовало сближению отдельных

районов и общин.

Уже начиная с эпохи поздней бронзы в Центральном Закавказье развивается интенсивное земледелие, основанное главным образом на искусственном орошении. Значительно улучшаются сельскохозяйственные орудия, широко применяются металлические серп и мотыга, засвидетельствованы также каменные зубцы молотильных досок, что является достоверным доказательством получения обильных урожаев. Появление железного лемеха в начале первого тысячелетия до н.э. вызвало переворот в сельском хозяйстве. Именно с этого периода занятие сельским хозяйством начинает приносить продукцию, вполне достаточную для содержания незанятого в хозяйстве населения. Вместе с последующей интенсификацией земледелия усиливается влияние земледельческих племен на скотоводов, многие из которых переходят к оседлому образу жизни. Интенсификация земледелия, в сочетании с оседлым скотоводством, способствует возникновению густо населенных районов.

В первые века I тысячелетия до н.э. на равнинах Закавказья возникают укрепленные поселения, которые в IX-VII вв. до н.э. значительно расширяются и усложняются, что является свидетельством более высокого уровня социально-экономического развития общества. Укрепленная часть этих поселений отныне превращается в резиденцию общинной аристократии, становится местом святилищ главных божеств и центром ремесленного производства.

На последнем этапе первобытнообщинного строя, совпадающем на Кавказе с эпохой поздней бронзы - раннего железа, завершается процесс отделения ремесла от ведущих форм экономики - земледелия и скотоводства. Об этом свидетельствует значительное расширение на всем Кавказе масштабов металлургического производства и гончарного дела, об этом говорят и увеличение размеров мастерских и

их расположение вдали от мест поселений, выпуск ими специфической для каждого производственного центра продукции, имеющей уже товарный характер. Этот факт также подтверждается обнаруженными погребениями ремесленников-профессионалов и большим количеством кладов различных категорий.

Расширение ремесленного производства, усложнение трудового процесса, требовавшего определенной квалификации, вызвало дальнейшую дифференциацию внутри отдельных отраслей ремесленного производства. В хозяйственной жизни отдельных племен намечается усиление роли ремесленников, выделение различных видов ремесел и формирование их в самостоятельные отрасли.

В конце II и в начале I тысячелетий до н.э. металлургия бронзы на Кавказе достигает своего наивысшего расцвета. Об этом свидетельствует огромный масштаб производства и высокое качество бронзовой продукции, а также тот немаловажный факт, что вся территория Закавказья оказывается покрытой густой сетью металлообрабатывающих мастерских. Эти мастерские укрепляются и располагаются вдали от поселений. В их пределах на разных участках проводились различные производственные процессы, в которых участвовали ремесленники различных специальностей. Масштаб производства бронзовых изделий во много раз превосходит в количественном отношении продукцию предшествующей эпохи — носит уже товарный характер. Немаловажно и то, что основная часть кавказских рудопроявлений к этому времени была почти полностью освоена.

С начала I тысячелетия до н.э. художественная разработка бронзовых предметов во всем Закавказье получает самое широкое распространение. Художественные произведения из бронзы отличаются высоким уровнем выполнения, утонченным вкусом, зачастую и совершенством. Уровень их исполнения явно свидетельствует о том,

что они создавались мастерами-профессионалами и подтверждает, что художественная разработка бронзовых предметов составляла самостоятельную, имевшую важное значение, отрасль ремесла.

В эпоху раннего железа в Закавказье заметно увеличивается число культовых центров общественного назначения, которые, видимо, обслуживали большие социальные коллективы. Вместе с этим растет и количество культовых сооружений. У храма или святилища появляется самостоятельное хозяйство /пашни, виноградники/. С одной стороны этот факт говорит о том, что число обслуживающего персонала этих святилищ растет, а с другой — указывает на увеличение подати, взимаемой с общинников в пользу служителей культа. Светская и духовная власть постепенно концентрируется в одних руках, чаще всего, составляет привилегию какого-либо одного рода. Усиливается слившийся с культом предка культ вождя, что фактически означало узурпацию власти.

Таким образом, можно предполагать, что, примерно уже в IX-VII вв. до н.э., в Центральном Закавказье интенсивно протекал процесс разложения первобытнообщинных отношений и существовали все условия для возникновения раннеклассового общества: интенсивное земледелие, высокоразвитое ремесло, производящее обильную продукцию и способствующее возникновению товарообмена и имущественного неравенства, племенная аристократия, узаконившая культ вождя и сделавшая эту ранее выборную должность наследуемой.

Эти сложнейшие процессы, протекавшие в обществе того времени, были самым непосредственным образом связаны между собой и, воздействуя на духовный мир человека, усложняли его мировоззрение. Переходная ступень от бесклассового общества к классовому повсеместно характеризуется сильной мифологичностью человеческого мышления. Еще не выделяя себя из окружающей среды, человек переносит

сил на внешний мир свои собственные свойства, приписывал ему жизнь и человеческие чувства. Следствием этого явилось очеловечивание окружающей природной среды, что с наибольшей полнотой выразилось именно в мифологии - специфической для того общества форме выражения идеологического синкретизма. Не составляет исключения в этом отношении и Закавказье, где в этот период мифология достигает высокого уровня развития. Примечательно и то, что именно в это время формируется грузинский народный эпос об Амирани, а также самые ранние эпизоды Нартского эпоса /Нуцубидзе Ш.И., Чикова-ни М.Я., Мелетинский Е.М., Абаев В.И., Крупнов Е.И. и др./.

Для правильного понимания духовного мира человека той эпохи, в первую очередь, следует учесть своеобразный, синкретический характер мышления всего первобытного общества. Экономическая, социальная и религиозная сферы, вместе с ними и искусство, в первобытном обществе переплетены, взаимообусловлены и взаимодействуют значительно в большей степени, чем это имеет место на более высоком уровне общественного развития. Следует подчеркнуть и тот немаловажный факт, что на этом этапе все формы художественного творчества были особенно тесно связаны с жизнью общины, с трудовой деятельностью всего коллектива и характерными для общества религиозными и мифологическими представлениями. Эта синкретичность мышления человека того времени и создает особенное своеобразие первобытного искусства, истинное понимание которого возможно сегодня лишь при учете социального контекста, всех сторон жизни того общества.

Первобытное искусство с наибольшей полнотой отражает мифологические представления, мифологические образы и сюжеты того времени, переданные на памятниках материальной культуры с помощью

своеобразных знаков и символов.

Синкретичность мышления человека, прикладной характер первобытного искусства, его единая идеологическая основа, низкий уровень индивидуальной специализации в деятельности человека, коллективный характер разделения труда, определяют известное единообразие художественного стиля, что позволяет его условно определить как некий коллективный стиль первобытного искусства, не исключающий, однако, известного своеобразия творческой манеры отдельных его мастеров.

В эпоху разложения первобытнообщинных отношений создаются предпосылки для выделения искусства из единого до тех пор мифо-эпического комплекса. Формируются новые средства образного познания и ослабевает мифоэпическое начало. Искусство именно этого периода характеризуется новыми художественными решениями, поисками новых приемов, определенными исканиями в области художественной формы, распределения фигур на плоскости, передачи движения и т.д. Эти новые тенденции первобытного искусства в Центральном Закавказье с наибольшей полнотой проявились в интереснейших композициях бронзовых гравированных поясов. Кроме того, очевидно, что уже тогда существовала вполне устоявшаяся система культовой символики, которая с наибольшей полнотой выразилась в художественном декоре именно этих памятников.

Во втором параграфе введения дан краткий обзор литературы, посвященной бронзовым поясам Центрального Закавказья. В конце параграфа освещается и вопрос изучения проблемы т.н. "кавказского звериного стиля".

В третьем параграфе введения рассмотрен вопрос о датировке бронзовых поясов. В специальной научной литературе общей датой распространения бронзовых гравированных поясов принято считать

конец II и первые века I тысячелетия до н.э. Эта довольно общая датировка подразумевает распространение указанных памятников, или, скорее, характерного для их исполнения художественного стиля, на протяжении весьма длительного времени. Такие широкие хронологические границы могут создать впечатление, что этот высокохудожественный стиль представлял собой статичный, окаменевший художественный феномен, не претерпевавший никакой эволюции на протяжении столь длительного времени. Думается, это противоречит представлениям об общих исторических процессах и не соответствует действительной картине культурного развития Закавказья того периода. В соответствии с этим в ходе исследования была поставлена цель определить более точные хронологические рамки бытования этих поясов.

В связи с этим в работе рассмотрены богатейшие материалы Самтаврского и Тлийского могильников, погребение могильника Маралин-Дереси /Триалети/, Чабарухский и Пасанаурские клады, погребение знатного воина, обнаруженное на Трельском могильнике, материалы Кахетской археологической экспедиции. Кроме того, в работе учтены все пояса и связанные с ними погребения, обнаруженные на территории Армении и Азербайджана — Лалвар, Такия, Санаин, Степанаван, Мингечаур, Нагорный Карабах, Кедабек и др.

В результате анализа этих материалов можно заключить, что украшенные графическим декором бронзовые пояса Центрального Закавказья бытуют на протяжении сравнительно короткого времени — с конца IX в. до II в. до н.э. включительно. К этому же периоду следует отнести и расцвет "кавказского звериного стиля".

Первая глава — "Вопросы художественного стиля бронзовых поясов". Приблизительно с конца IX в. до н.э. во всем Закавказье распространяется одно четко определившееся художественное течение из-

вестное под названием "кавказского звериного стиля". Памятники, выполненные в этом стиле, изготовлены из бронзы и украшены графически исполненными сюжетными композициями. Это — с одной стороны широко известные колхидско-кобанские топоры и пряжки того же типа, а с другой — многочисленные бронзовые гравированные пояса Центрального Закавказья. Именно эта последняя группа памятников, характеризующаяся относительным богатством содержания графических композиций и художественных приемов их исполнения, с наибольшей полнотой отражает своеобразие "кавказского звериного стиля" и предоставляет возможность его всестороннего изучения.

Для этого имеющийся в нашем распоряжении обширный материал в первую очередь был классифицирован. В основу классификации всех поясов Центрального Закавказья был положен принцип композиционного построения декора. В соответствии с этим было выделено пять основных групп поясов.

К первой группе относятся экземпляры, изображения на которых расположены в одну линию. Строго соблюдается элемент метра в ритме, требующий ритмического повторения одного и того же мотива. В этом случае композиция строго симметрична. Но, несмотря на общие принципы построения композиций, стиль исполнения поясов первой группы разнообразен. Некоторые изображения весьма схематичны, отдельные пояса характеризуются заметной стилизацией и декоративностью.

Во второй группе изображения на плоскости подчеркнуты орнаментальными горизонтальными линиями, которые делят плоскость на отдельные фризы. Эта группа поясов характеризуется заметным стилистическим единством. Построенная по общей структуре композиция в значительной мере упрощена. Распределение схематичных фигур на широком фоне придает стилю этих поясов определенную простоту и легкость.

На поясах третьей группы орнаментальная горизонтальная линия разделяет плоскость на две части. Кроме того, внутреннее пространство пояса разделено на отдельные кадры вертикальными орнаментальными столбиками. В декоре создается своеобразное сочетание горизонтальных и вертикальных линий. Строгое разделение плоскости на отдельные кадры придает композициям замкнутый характер.

На поясах четвертой группы, при отсутствии разделяющей горизонтальной линии, изображения распределены двумя фризами. В данной группе поясов выделены две подгруппы, в первой из которых композиция, распределенная двумя фризами, делится на отдельные кадры. В этом случае вертикальные столбики заменяются представленными во весь рост вертикально расположенными человеческими фигурами. Деление плоскости на отдельные кадры носит не декоративный, а изобразительный характер.

Во второй подгруппе изображения на плоскости расположены также в два ряда. Но симметричность нарушена, поскольку размеры изображенных животных различны, иногда отдельные компоненты нижнего ряда вклиниваются в верхний ряд. Это нарушает симметрию, но оживляет декор и придает ему определенную живописность.

Ведущими элементами композиций поясов пятой группы являются художественные образы, характерные для всех поясов Закавказья. Однако в стилистическом отношении эта группа отличается заметным своеобразием. Поверхность пояса максимально заполнена изображениями. Различные части тел животных расположены таким образом, что на плоскости не остается свободного пространства. Эти композиции носят вольный, импровизированный характер. Яркое выраженный индивидуальный облик поясов этой группы отличает ее от всех остальных.

Вышевыделенные группы поясов отличаются друг от друга в основном принципами построения композиции. Каждая группа имеет свой,

отличный от других принцип построения композиций. Однако эти принципы внутри каждой группы находят различное воплощение, чем и объясняется многообразие входящих в них поясов.

Изображенные на поясах фигуры, выполненные в графической манере, подчеркнута декоративны и сильно стилизованы. Моделировка формы на плоскости условна и линейна. Особой выразительности достигает пластический рисунок, создающий известное ощущение объема. Выделение формы пунсоном и орнаментом носит условный, декоративный характер. В связи с сильной стилизацией пластические элементы декора превращаются в декоративно-орнаментальные и отличить их друг от друга не удается.

Таким образом, обнаруженные в Центральном Закавказье бронзовые пояса характеризуются функциональным, художественно-декоративным и стилистическим единством. Это позволяет предположить, что мы имеем дело с одним художественным феноменом, являющимся общим для всего Центрального Закавказья. Различия проявляются не между отдельными регионами, а внутри каждого региона. Каждая группа выявляет отдельные варианты одного и того же художественного направления и не выходит за рамки общего и единого для них художественного стиля.

Сопоставление памятников Центрального Закавказья — бронзовых гравированных поясов — с современными им по времени создания урартскими поясами позволило со всей очевидностью установить, что графическое искусство Закавказья полностью избежало влияния урартского мира и является ярким примером самобытности искусства Закавказья того времени.

В IX-VII вв. до н.э., одновременно с распространением исследуемых поясов, в большом количестве, особенно в Западном Закавказье,

казье, создаются бронзовые гравированные топоры, пряжки и другие предметы, украшенные своеобразным графическим декором. Сравнение художественного стиля этих памятников с бронзовыми поясами позволяет установить их стилистическое единство. Композиции всех этих памятников носят одинаковый, декоративно-орнаментальный характер; изображения подвергаются схожей декоративной стилизации. Общим является пластический рисунок, ощущение формы и художественные образы; при построении композиции соблюдается симметрия, фигуры часто помещаются в отдельные кадры. Примечательно и то, что эти памятники также выполнены в т.н. "кавказском зверином стиле".

Изучение стиля этих памятников позволило заключить, что эти изделия выполнены с вполне определенным пониманием и художественным решением формы. Художник посредством довольно мощного, непрерывного волнообразного рисунка передает реальную форму. Он мыслит плоско. В создании общего характера композиции основную роль играет необычайно выразительный общий контур фигуры. Слабое ощущение объемности в рисунке достигается именно посредством пластичной линии. Акцентировка формы пунсоном и орнаментом носит условный, декоративный характер.

Такое ощущение формы, видимо, довольно прочно утвердилось в искусстве той эпохи и наиболее совершенно проявилось в позднейших памятниках. Думается, художественный стиль бронзовых ажурных пряжек позднеантичной Грузии теснейшим образом связан именно с памятниками кавказского звериного стиля — со стилем бронзовых поясов и колхидско-кобанских топоров. В основе изображения фантастического животного на всех этих памятниках положен единый художественный принцип. Кроме того, в отдаленных друг от друга веками памятниках прослеживается все та же линейная динамика, изысканность и уточненность насыщенного движением скользящей линии. Но в памят-

никах античной эпохи четко видны и новые задачи — решение композиции в объемных и пластических формах, являющихся следствием длительной художественной эволюции. И действительно, эти пряжки — памятники последнего этапа металлообработки в Грузии дохристианской эпохи и как бы венчают древние традиции этого вида искусства.

Различные изображения животных встречаются на памятниках материальной культуры Закавказья с древнейших времен. Однако они еще не отличаются той самобытностью и единством местного художественного стиля, который характерен для памятников, рассматриваемых в диссертации.

Это позволяет говорить о "кавказском зверином стиле", как о своеобразном, местном и глубоко самобытном художественном явлении, которое, как определенный художественный феномен, появляется и достигает полного расцвета в IX-VII вв. до н.э. Одним из решающих факторов казалось бы внезапного появления этого своеобразного искусства обработки бронзы можно считать развитие металлургии железа. Распространение в хозяйстве железных орудий ограничило роль бронзы в хозяйстве и из нее стали изготовлять только украшения и предметы культа. Богатейшие традиции и почти неограниченные возможности бронзы как материала были использованы, в основном, в художественном оформлении этих предметов. Именно поэтому эстетическая ценность бронзовых изделий достигает уровня искусства.

Этот внезапно появившийся художественный стиль является общим для памятников материальной культуры всего Закавказья. В Западном Закавказье он проявляется в орнаменте колхидско-кобанских топоров и пряжек того же типа, в Центральном же Закавказье он воплотился в декоре бронзовых гравированных поясов.

Вторая глава - "Вопросы символики художественного декора бронзовых поясов - состоит из пяти параграфов.

Памятники "кавказского звериного стиля" украшены сложными многофигурными композициями, в художественных образах которых переданы сложные сюжетные изображения, целые комплексы мифологических представлений. Раскрытие содержания последних представляет большой интерес, обусловленный прежде всего тем, что в эпоху не знающую письменности эти памятники являются единственным источником изучения идеологических воззрений создавшего их человеческого общества. Безусловно и то, что звериный стиль явился результатом материализации определенных идеологических представлений и именно в силу этого он является одним из значительных источников их изучения.

Содержание изображений, размещенных на бронзовых поясах и колхидско-кобанских топорах и пряжках, отражает одни и те же религиозные и мифологические представления. Значительным является также и то, что оно выявляет тесную близость с религиозными и мифологическими представлениями, сохранившимися вплоть до последнего времени в живом быту грузинского и некоторых других народов Кавказа. Они дошли до нас, с одной стороны, в обычаях и циклах весенних празднеств, а с другой - отражены в легендах и мифологической поэзии этих народов. Все это придает исключительную ценность данным мифологии, этнографии и фольклора грузинского и других народов Кавказа.

Семантическая общность "кавказского звериного стиля" дает основание полагать, что идеологической основой этого бронзового искусства послужили общие идеологические представления. Кроме того, это дает возможность выделить в религиозно-мифологических

воззрениях народов Кавказа тот древнейший общекавказский субстрат, который, думается, наиболее ярко отразился именно в памятниках, выполненных в "кавказском зверином стиле".

При исследовании этих сложнейших вопросов в работе широко использованы богатейшие данные мифологии, этнографии и фольклора народов всего Кавказа, рассмотрены и учтены все основные труды в этой области /А.А.Дирр, Джанашия Н.С., Джавахишвили И.А., Марр Н.Я., Сахокия Т.Г., Бардавелидзе В.В., Вирсаладзе Е.Б., Макалатия С.И., Мелетинский Е.М., Читая Г.С., Чиковани М.Я., Робакидзе А.И. и др./.

§ I. "Образный мир Владчицы зверей". В художественном декоре бронзовых поясов самыми популярными художественными образами являются олень и тур, а также изображения священной охоты на этих животных, что указывает на особую активность этого сюжета.

В древнейшей религии грузинского и ряда других кавказских народов олень и тур занимают большое место, что подтверждается богатейшими данными фольклора и этнографии. Этот культ на Кавказе, в первую очередь, был связан с божеством - покровителем зверей и плодородия. По некоторым зафиксированным в Грузии материалам, покровитель или владыка зверей зооморфен по своей природе. Это самка горного тура или оленя. Они представляют собой древнейший, зооморфный образ божества, покровителя животных.

В результате антропоморфизации окружающего человека мира, покровитель животных представляется в человеческом образе. Наиболее распространен образ женского божества. Оно представляется в виде красивой, златоволосой женщины с ослепительно белым телом. Ее называют то "королевой Дал" /Сванетия/, то "царицей леса" /Мегрелия/, то "хозяйкой зверей" /Кахетия, Рача/. Женское божество может принять свой зооморфный образ и в виде оленя или тура пред-

стать перед человеком. Особенно подчеркнут мотив сексуального избранничества — божество вступает в любовную связь с охотником. Избранника ждет награда — удача на охоте. Но с этим связан ряд запретов-табу. Охотник, отвергший любовь божества или выдавший тайну этой связи, обязательно гибнет.

В религиозных воззрениях грузинского и ряда других народов Кавказа подтверждается наличие и мужских образов покровителей животных. Таковыми являются грузинские божества Очопинте, Боци, Ана-тори, на Северном и Западном Кавказе это мужские покровители оленей и туров — балкарский Апсат, абхазский Ажвейшпа, осетинский Апсат и др.

Видимо, божества именно такого типа представлены в декоре многих поясов /Триалети, Чабарухи, Ахтала, Хачбулаг и др./.

Вызывает интерес изображенная на некоторых поясах сцена ритуального пиршества /Тли, Чабарухи, Самтавро/. Для установления значения этой сцены необходимо обратиться к циклу легенд, широко распространенному по всему Кавказу. Эти сказания сообщают о существовании определенного мира богов. Охотник случайно попадает в этот мир, присутствует на пиру у богов и выпрашивает у них право охотиться. Он видит как убивают и поедают дичь боги, которые съев оленя или тура, вновь оживляют его. Иногда оживленному животному вместо кости боги вставляют "деревянную лопатку". Именно эту съеденную и затем оживленную дичь боги потом разрешают убивать людям. По всей вероятности символика поясов с изображениями ритуального пиршества должна быть определенным образом связана с этими мифологическими представлениями.

В декоре поясов заслуживает внимания и семантика изображений других животных. Это в первую очередь касается изображений собак, птиц, змей и рыб. Думается, что все они тесно связаны с миром

Владычицы зверей и вместе с оленем и туром являются ее древнейшими зооморфными инкарнациями.

По данным грузинской мифологии образ "хозяйки зверей" тесно связан с водным миром. В Грузии зафиксированы представления о существовании "матери вод", являвшейся в образе прекрасной женщины и говорящей на человеческом языке. Популярен также образ покровительницы рыб — Ларса, которая является подобием сванской богини охоты Дали. Ритуалы, связанные с этим культом, выявляют огромное сходство с представлениями, связанными с "царицей леса" и "хозяйкой зверей".

Согласно абхазским представлениям повелительница вод часто вступает в любовную связь со смертными мужчинами, запрещая им говорить об этом. Нарушение запрета влечет за собой трагическую гибель человека.

По данным грузинской мифологии "царица леса" или божество охоты Дали повелевает и небесным миром — ей подчинены все небесные птицы. При надобности эти женские божества принимают свой древнейший зооморфный облик и в виде змеи, птицы или рыбы предстают перед человеком.

Можно также привести многочисленные грузинские предания и сказочные мотивы, в которых то змея, то рыба, то сказочная птица Паскунджи даруют герою удачу или богатство и где герой, нарушив табу и выдав тайну этого дара, неминуемо гибнет. Можно предположить, что все эти образы в данном случае суть ипостаси именно владычицы зверей.

С данным комплексом мифологических представлений органически связан и образ доброй крылатой собаки Курши, зафиксированный в грузинской мифологии. Курша — дитя ястреба или сказочной птицы

Паскунджи. Этот крылатый щенок время от времени вылупливается из яйца и мать выбрасывает его из гнезда; собаку находит охотник, после этого удача в охоте сопутствует ему самым необычайным образом. С исчезновением собаки охотник остается ни с чем. Он горько оплакивает потерянную собаку, ищет ее след и в этих поисках трагически гибнет. Как выясняется, предание об этой божественной собаке является органической частью грузинского охотничьего эпоса. Собака была тесно связана с божеством — покровителем зверей. Курша — дитя этого божества, его атрибут, а иногда и воплощение самого божества.

Привлекает внимание пояс, обнаруженный в Самтаврском некрополе /погр. 281/. Композиция, нанесенная на его поверхность, как бы состоит из двух групп фигур. В одной изображена священная охота на туров и оленей, на второй, вокруг ромба, изображены собачьи животные, рыбы и птицы. Тут же можно увидеть сцену борьбы птицы со змеей. В связи с этой сценой привлекается еще один весьма архаичный мотив грузинских народных волшебных сказок — герой увидел как к гнезду сказочной Паскунджи /или орла/ прокрадывается змей. Паскунджи /орел/ вступает в ожесточенную борьбу со змеем. Герой сказок убивает змея и спасает птенцов. В знак благодарности птица одаривает человека, запретив выдавать тайну этого дара. Иногда встреча героя с божественной птицей происходит в преисподней. В благодарность птица поднимает человека на землю. Собака Курша, о которой речь шла несколько выше, — дитя именно такой божественной птицы. Изображения на поясе из Самтаврского некрополя являются выражением тех древнейших мифологем, осколки которых так обильно разбросаны в памятниках устного народного творчества грузинского народа.

Очень интересен пояс, недавно обнаруженный в Набагревском могильнике. На его внешней поверхности представлены все зооморфные образы божества — покровительницы животных. В Грузии ритуалы, посвященные этому божеству, связанному с культом плодородия, составляли один из значительнейших циклов весенних празднеств. Почти до нашего времени в Сванетии и горной Раче в честь божества Дали исполнялись песнопения и ритуальные хороводы. В связи с этим заслуживают внимания две сцены, одна из которых изображает ритуальный танец, вторая — направляющуюся к божеству процессию. В этой композиции олень олицетворяет само божество, а его рога в данном случае могут символизировать древо жизни.

Таким образом, можно заключить, что символика бронзовых поясов, в основном, должна быть связана с мифологическим миром Владычицы зверей. Многочисленные материалы подтверждают, что в мышлении человека той эпохи наличествовало представление о существовании трех миров. Три космические плоскости в представлении человека создают верхний мир, т.н. зескнели, средний мир, т.н. шуаскнели, и нижний мир — квескнели. Владычица зверей является покровительницей всех трех миров. Изображение многочисленных зооморфных образов этого божества в едином комплексе, частота этих изображений на памятниках материальной культуры, указывают на особую мощь и широкое распространение культа Владычицы зверей.

§ 2. "Отражение мифа об Амирани в композициях бронзовых поясов." Грузинский народный эпос об Амирани тесно и органически связан с обширным мифологическим миром Владычицы зверей. Тип т.н. "культурного героя", Амирани является сыном богини Дали — покровительницы зверей и охоты. Отец героя — смертный охотник. Вместе со своими двумя братьями Амирани воспитывается в семье своего приемного отца. Амирани с детства проявляет необычайную физичес-

кую силу и находчивость. Одно из важнейших мест в эпосе занимает описание героических подвигов трех героев - борьба с дэвами и драконами. По некоторым версиям этого мифа Амирани добывает для людей огонь с неба. Он же является и богоборцем. В наказание разгневанный бог навсегда приковывает Амирани к горам.

По своему содержанию сказание об Амирани условно делится на три части: рождение героя, его героические деяния и наказание. По своему архаизму и мифологичности в эпосе особенно выделяется его первая часть. С наибольшей полнотой рождение Амирани освещено в сванской версии этого эпоса. Здесь подробно рассказывается о том, как охотник услышал в лесу крик богини Дали, поднялся к ней на скалу, как полюбила его Дали, как узнала об этом жена охотника и, срезав у Дали золотые волосы, обрекла ее на смерть. Охотник вырезал мальчика недоношенным из материнского чрева и подкинул его на воспитание герою Иаману.

Примечательно, что согласно сванским и хевсурским версиям этого эпоса, богиня Дали впервые предстала перед охотником в образе оленя, заманила его на скалы и уже там превратилась в прекрасную женщину. В Западной Грузии, в горной Раче, сохранен интереснейший мотив эпоса - после смерти богини, отец героя ставит золотую люльку ребенка близ родника, к ребенку навещается самка оленя и вскармливает его своим молоком. Можно с уверенностью считать, что происхождение Амирани от богини охоты не подлежит сомнению и входит в основное ядро сказания. Ясно и то, что согласно эпосу гибнет не мужской коррелят, а женское божество, оставляющее после себя героя богоборца.

В грузинском охотничьем эпосе известен еще более архаичный вариант данного сюжета - это широко распространенный в Сванетии

цикл легенд о богине Дали и охотнике Беткиле. Он исполнялся в ритуальном хороводе во время праздника весны и плодородия. Сюжет вкратце таков: охотник Беткил, находившийся в любовной связи с богиней Дали, изменяет ей со смертной женщиной. Разгневанная богиня во время хоровода появляется перед ним в образе оленя и заманивает охотника на скалы. Тут, вновь приняв женский облик, она мстит охотнику, обрекая его на гибель. Согласно этой древнейшей ритуальной песне гибнет не божество, а человек, который за нарушение священного табу несет наказание, являясь весенней жертвой божества.

В научной литературе высказано предположение о том, что Дали и Беткил представляют собой божественную пару, связанную с празднеством обновления природы, весны, подобно Иштар и Тамузу, Кибеле и Аттису, Афродите и Адонису, Артемиде и Актеону. Об этом свидетельствуют любовь божества к смертному, ее священный дар охотнику, и, наконец, его трагическая смерть, ежегодно повторяющаяся в священном ритуальном хороводе весеннего празднества.

В этом сюжете содержится древнейшее ядро интересующей нас мифологемы, согласно которой гибель человека происходит именно по воле божества. Необходимо отметить, что эта древнейшая мифологема своеобразно проявляется и в некоторых версиях эпоса об Амирани. В текстах, записанных в Западной Грузии /Гурия/ Дали встречается в лесу не с охотником, а с Амирани. Именно Амирани поднимается на скалу за золотоволосой Дали. Разгневанное чем-то божество навсегда приковывает героя к скале. Интересно также и кабардинское предание о герое, прикованном к скале богиней охоты Мозитхой.

По мнению Е.Б.Вирсаладзе, эти предания точно смыкают круг, в котором не хватало последнего звена. Амирани - то дитя богини, то

ее возлюбленный, от которого она и имеет это дитя, то ее избранник, которого она губит. Здесь можно видеть основное ядро эпоса, ту мифологему, которая позже обрела черты эпоса о герое, борющемся и побеждающем божества и чудовища женского пола.

Думается, что столь частое повторение в декоре поясов изображений оленей и туров и сцен священной охоты на этих животных является выражением именно этого основного и древнейшего ядра грузинского народного эпоса.

Следы этого эпоса явно усматриваются в композиции пояса, обнаруженного в Самтавро /погр. 2II/. В центре пояса изображено фантастическое существо с женским телом и крупной свиноподобной головой; вокруг этого существа расположены фигуры птиц, быков, рыб. Здесь, видимо, представлено женское божество — покровительница зверей, со своими зооморфными инкарнациями. В левом углу пояса изображены два оленя и охотник. Его коленопреклоненная фигура занимает всю высоту кадра. За ним стоят маленькие одинаковые фигуры двух героев. Эта группа повторяется также в правом углу пояса с той разницей, что здесь место оленей занимают туры. Эта композиция невольно наводит на мысль о том, что на поясе представлена характерная для мифологического мышления того времени триада героев. Один из них — Амирани, особое значение которого подчеркивают его крупные размеры. За спиной у него стоят два одинаковых героя — "близнецы". /Как известно, Е.М.Мелетинский в мотиве двух братьев Амирани усматривает отголоски древнейшего "близнечного мифа"./ На священность этой сцены указывают многочисленные изображения небесных светил.

Важное место в грузинском народном эпосе занимают также героические подвиги трех братьев — борьба с дэвами, с драконами,

похищение огня и т.д. Амирани всегда борется с тремя драконами. Особо могущественен черный дракон, который является также врагом солнца, он поглощает светило, вызывая этим затмение. Амирани убивает дракона и возвращает солнце народу.

Эти мотивы из эпоса отражены на поясе из могильника Самтавро /погр. 56/. На поясе изображен герой, стреляющий из лука в оленя. Здесь же видны изображения змей и драконов. Композиция обильно украшена знаками небесных светил.

На синхронном по времени созданию поясам топора кобанского типа изображен герой, борющийся со змеями. Композиция украшена изображениями розеток. Высказано предположение, что этот герой — Амирани, освобождающий солнце /розетка/ от черного дракона /большой змей/.

Древнее искусство теснейшим образом связано с идеологическими представлениями его создателей и всегда обнаруживает общности с религиозными и мифологическими сюжетами. Но, как правильно подметил Р.В.Кинжалов, наблюдается закономерность, согласно которой изобразительные источники часто могут давать неизвестные или сильно отклоняющиеся от засвидетельствованных в письменных источниках версий мифа, причем более архаичные. Изобразительные версии мифа стадияльно более ранние, поэтому они с большей полнотой раскрывают либо то, о чем в литературе и фольклоре умалчивается, либо то, что там глубоко скрыто.

Вероятно, в данном случае имеет место именно такой случай — на поясах переданы и подчеркнуты как раз те мотивы народного эпоса об Амирани /мотив любви Амирани к божеству охоты, явные следы "близнечного мифа"/, которые в словесных версиях либо утеряны, либо завуалированы.

Общие художественные образы и единое содержание кавказского звериного стиля говорит о том, что в основу этого художественного явления легли общие религиозные и мифологические представления. Этот древнейший местный субстрат на Кавказе создают мифологическая поэзия, мифологический мир Владычицы зверей и циклы о прикованных к скале героях. Важнейшим является то, что этот местный субстрат вошел в фольклор и мифологию живущих на Кавказе других народов /осетинский фольклор и эпос об Амране, армянский эпос об Артавазе, Ширазе и Мхере/. Скрещение этого субстрата с духовной культурой древних алан способствовало появлению неповторимых образов нартского эпоса.

Общие сюжеты и художественные образы на Кавказе, попадая в разную среду, получили различное воплощение в различных жанрах и памятниках фольклора. В грузинской среде мотив о прикованном к скале герое получил свое полнейшее воплощение и превратился в огромный эпос об Амирани. По мнению В.И.Абаева в осетинский фольклор он перешел именно из Грузии.

Таким образом, мифологическая поэзия, мир Владычицы зверей и цикл о прикованных к скале героях относятся к эпическому творчеству древнейшего местного населения Кавказа и создают местный субстрат, сыгравший огромную роль в духовном формировании этих народов. Именно этот субстрат нашел свое полное воплощение в кавказском зверином стиле.

§ 3. "Изображения быков и коней". В этнографических материалах Грузии и всего Кавказа культ коня отражен сравнительно бледно. Однако конь должен был занимать определенное место в мире божества-покровителя животного мира. На эту мысль наводит то, что в декоре поясов конь почти всегда изображался вместе с оленем, птицей, рыбой и змеей. Заслуживает внимания и мотив двуглавых ко-

ней. Эти изображения встречаются как на декоре рассматриваемых поясов, так и в виде самостоятельных подвесок. На этих подвесках изображены восседающие на двуглавой лошади или фигура женского божества или ее символ.

Археологические материалы свидетельствуют о том, что конь в Закавказье появляется лишь в эпоху поздней бронзы, в Грузии же, главным образом, в эпоху раннего железа. Первое тысячелетие до нашей эры характеризуется рядом замечательных нововведений в области развития древнего коневодства. Именно в этот период формируется конница, используемая в военном деле. Поэтому, следует думать, что для населения Закавказья конь с самого начала призван выполнять совершенно определенную функцию - возить на себе всадника. Видимо поэтому в археологических материалах I тысячелетия, обнаруженных на Кавказе, весьма распространены изображения именно всадников. В силу этого можно предположить, что здесь происходит обожествление не столько самого коня, сколько всадника. Позже, в раннеантичную эпоху, в Грузии формируется вполне определенная иконография мужского божества в виде всадника-воителя, изображения которого не сходят с грузинских памятников в течение всей античной эпохи.

В Грузии сохранился богатейший материал, отображающий огромное значение быка в древнейшей религии. Наиболее старые пластины этой религии представляют быка в качестве бугая-производителя. Ему приписывалась функция размножения и покровительства домашнему скоту. Бык является весьма распространенным образом в художественном декоре поясов. Здесь бык, как и кабан, выявляет, с одной стороны, связь с культом Владычицы зверей, а с другой - с культом плодородия.

в тот период, когда бык начинает широко использоваться в сельскохозяйственном производстве. Это, видимо, отразилось и в декоре поясов. Н.Е.Урушадзе высказала предположение, что на поясе из Самтаврского некрополя /погр. I2I/ изображены три типа быкообразных - "бык-пахарь", "бык-сеятель" и "бык-собиратель урожая". Согласно ее концепции, каждый тип быка здесь снабжен символическими атрибутами земледельческих орудий и олицетворяет собой основные процессы земледелия: вспашку земли, сев, боронование и снятие урожая.

Но, тем не менее, особенностью декора всех поясов Центрального Закавказья является то, что доминирующая роль в их композициях принадлежит изображениям диких животных и сценам священной охоты. Исключение составляет только бык, роль которого в хозяйстве и в верованиях людей того времени была безусловно велика. Отмеченный факт является характерным не только для поясов, но и вообще для всех памятников указанной эпохи. Объяснить этот факт повторным усилением хозяйственного значения охоты почти невозможно. Если определять активность идеологических представлений человека в эпоху раннего железа развитостью различных отраслей хозяйства, то невозможно предполагать, что культы, возникшие в результате вторичного повышения значения охоты, могли бы затмить представления, связанные с земледелием и скотоводством.

Думается, что обильные изображения на поясах животных, которые с первого взгляда, казалось бы имеют отношение к охоте, указывают не на особую роль охоты как промысла в хозяйстве того времени, а на желание человека изобразить древнейшие зооморфные образы и атрибуты почитаемых им божеств. Этот факт свидетельствует о силе и устойчивости древнейших религиозных воззрений, истоки которых следует искать в идеологии родового строя.

§ 4. "Попытка передачи реальной действительности". Стремление отобразить реальную действительность проявляется лишь на одном экземпляре из всех поясов - этот пояс случайно обнаружен недалеко от Степанавана, близ крепости Лоре. На его внешней поверхности изображена сцена военного парада. Смысловым центром этой сюжетной композиции являются огромные фигуры двух воинов, к которым направляются пехотинцы, военная колесница и арба, тут же изображены и лестницы военного назначения.

Эта композиция отображает ту реальную историческую ситуацию, которая сложилась в Закавказье в III-IV вв. до н.э. Именно в этот период племена Закавказья объединяются и под предводительством войска могущественной страны Дияухи /располагавшейся в юго-западных районах исторической Грузии/ начинают ожесточенную борьбу против урартской экспансии. Композиция этого пояса подтверждает, что племена Центрального Закавказья к тому времени достигли довольно высокого уровня развития и обладали передовой для той эпохи военной техникой. Можно говорить и о классовом характере этого памятника. Непомерное увеличение размеров центральных фигур явно указывает на то, что они изображают представителей социальной верхушки. Такой художественный прием является обычным для искусства раннеклассового общества. Именно такой характер носят изображения на стеле Нармера из Египта, стеле Нарамсуена из Месопотамии и т.д.

§ 5. "Отношение символики бронзовых поясов к современным им религиозным представлениям". Для выяснения этого вопроса в работе детально разобраны материалы из святилищ Двина и Мецамора, привлечены данные Мели-Геле I, II, Катнадихеви, Ховле, Цхинвальской Нацаргора. На основании изучения этих памятников можно пред-

положить, что все эти религиозные комплексы обслуживали крупные социальные коллективы и являлись культовыми центрами больших общин.

Центром всех святилищ является алтарь с расположенным перед ним очагом. Алтари украшались изображениями голов животных или их рогов. В Двине это головы быка и овцы. В Ховле Горе — головы баранов, в Нацаргоре и Катнализеви — головы быков. Исключение составляет лишь Мецамор, где алтари олицетворяют богов с воздетыми кверху руками. Алтарь, видимо, представлял собой изображение основного божества и передавал его как зооморфный /Ховле, Нацаргора, Катнализеви, Двин/, так и антропоморфный /Мецамор, Двин/ образ. Правильность этой точки зрения подтверждают четыре "иконны", обнаруженные в Двине. На всех четырех изображены одни и те же астральные символы. В то же время на трех алтарях представлены и зооморфные образы божеств, на четвертом же помещены как зооморфные /змея, бык/, так и антропоморфные /семья человеческих образов/ изображения божеств.

Таким образом, можно предположить, что в Закавказье была широко распространена традиция изображать божества с помощью зооморфных образов, являющаяся отголоском очень древней традиции.

Во всех святилищах Закавказья особенно большую роль играл бык. Можно полностью согласиться с мнением К.Х.Кушнareвой о том, что бык здесь представлял собой животное, связанное с астральным миром и олицетворяющее солнце и небесный океан. Одновременно бык является воплощением производительной силы, символом плодородия и тесно связан с земледельческой религией. Именно в этом культе с наибольшей полнотой проявляется связь — "Небо"—"Бык"—"Земля". В этих святилищах культ быка, в результате своей внутренней эволюции, весьма сильно отделился от той ступени своего развития,

когда он олицетворял лишь бугая-производителя и был связан с женским божеством плодородия, покровительницей животных.

Культы, засвидетельствованные в Закавказье, обращены к небесам. Как видно, в этот период господствует развитый астральный пантеон, в котором одно из центральных мест занимает солнце.

В этих святилищах широко представлен и культ женского божества. Прослеживается наличие культов покровительницы зерна, растительного мира и владычицы зверей.

На основании всего вышеизложенного можно высказать соображение, что символика художественного декора поясов не отражает непосредственно современных ей культов, характерных для официальной религии. На этих поясах отражен мифологический мир владычицы зверей. Мир этот отличается определенной архаичностью и его истоки следует искать в недрах родового общества.

Третья глава — "Некоторые вопросы генезиса идеологических воззрений в эпоху раннего железа". Высказанное в специальной литературе положение о том, что религия раннеземледельческих племен была той реальной почвой, на основе которой формировалась идеология раннеклассового общества Древнего Востока, безусловно, верно. Поэтому в ходе исследования было обращено внимание на выяснение вопроса о соотношении духовного мира человека, изображенного на памятниках эпохи раннего железа, с идеологическими воззрениями, сформировавшимися в недрах раннеземледельческих культур.

На территории Закавказья найден исключительно интересный материал, отображающий идеологические воззрения общества родового строя. Осмысление этого материала в определенном аспекте представляет широкие возможности для определения генезиса идеологических воззрений, нашедших отражение в декоре поясов эпохи раннего железа.

Родовое общество представлено в Закавказье раннеземлеладельческими - энеолитической и раннебронзовой, т.н. "куро-араксской", культурами. Представляется бесспорным, что идеология этих племен была пронизана идеей плодородия. В эпоху энеолита они поклонялись Великой Матери - Всеобщей прародительнице. Подтверждает это, в первую очередь, наличие женских статуэток, которым приписывалась функция плодородия. Но уже тогда происходит определенная дифференциация функций этого божества. Большой интерес вызывает изучение в этом аспекте женских статуэток Южного Кавказа. Все они считаются изображениями Великой Матери Природы. Но прослеживается определенное смысловое разнообразие этих фигурок. Скульптурку из Шулаверы связывают с землей и растительным миром, женские скульптурки из Храмис Дидигора можно считать покровителями домашнего очага, антропоморфные изображения на керамике Имирис Гора имеют отношение к охотничьей магии. Трудно сказать, были ли эти существа различными божествами или смысловая нагрузка отдельных изображений подчеркивала определенные функции Великой Матери, но, можно предположить, что этот всеобъемлющий культ уже претерпевает изменения, что проявляется в процессе формирования различных божеств женского рода.

Примечательно, что именно в конце энеолитической эпохи на керамике появляются изображения оленя и змей, создаются в этот период и глиняные скульптурки быков. Особенно примечательным является то, что именно в конце энеолитической эпохи в недрах матриархального рода формируется интересный в данном случае религиозно-мифологический комплекс, среди компонентов которого встречаем женское божество со всеми его атрибутами - деревом жизни, оленем, быком и змеей.

Для изучения идеологических представлений раннебронзового

века собран богатейший материал. Крупные поселения куро-араксской культуры характеризовались наличием святилищ, расположенных как на территории поселений, так и за их пределами. Кроме того, установлено, что обряды исполнялись также и в каждом доме. Основное значение придавалось очагу и надочажным подставкам, которые, видимо, олицетворяли основную божественную пару - землю и небо.

Очаг олицетворял женское божество земли и солнца. Но солнце в данном случае представляло не главную богиню астрального пантеона, - здесь выражалось древнейшее представление человека о связи солнца с землей /солнце связано с землей, так как оно ночью спускается в преисподнюю, а утром вновь поднимается в небеса/.

В отличие от очагов, очажные подставки являлись изображениями мужского божества небес, ставились возле очага и "оплодотворяли" его. Новое божество - растительный мир, является как раз следствием священного оплодотворения Земли Небом. Олицетворяет это новое божество Древо жизни, изображение которого вставлялось в очажные подставки. В религиозных верованиях "куро-араксских" племен прослеживается и наличие культа Владычицы зверей.

Эмблемы и символы вышеуказанных божеств широко распространены на памятниках материальной культуры этого периода. Особенно часты они на керамике. Встречаются изображения астральных знаков /спираль, меандр, серп луны/. Весьма характерен мотив двойной спирали, являющейся символом древа жизни. На ранней керамике двойная спираль обычно изображалась способом набега и имела горизонтальную перекладину, что делает ее отдаленно напоминающей верхнюю часть головы рогатого животного.

Весьма популярен на керамике образ оленя. Встречаются как графические, так и лепные изображения этого животного. Иногда на

керамике встречаются единичные изображения вышеперечисленных эмблем, иногда же они объединены в большие композиции, на которых представлены все интересные в данном случае символы — спираль, серп луны, жертвенник, хлебный колос, олень, рыба, змея, птица и т.д. Аналогичная сюжетная композиция изображена на медной диадеме из погребения Квачхелеби, где змея, птица и олень соединены с астральными знаками. Отмечают связь этих композиций с глиняными оттисками каменных печатей, широко распространенных с эпохи энеолита на всем Древнем Востоке.

Таким образом, в ранний бронзовый век на Южном Кавказе в недрах куро-араксской культуры формируется четыре вида антропоморфных божеств: мужское божество небес, божество растительного мира и два типа божества женского рода. Одно женское божество содержит культы земли и отчасти солнца, второе — является покровителем животного мира. Оба этих божества "куро-араксских племен" тесно связаны с Великой Матерью Природы предшествующей эпохи, которая находит свое последующее воплощение в этих божествах и передает им свои атрибуты. От Владычицы зверей становятся неотделимы тур, олень, собака, птица, змея.

Можно предположить, что в самом начале Великая Мать являлась зооморфным существом и представлялась то в виде оленя, то в виде быка, рыбы, кабана... В результате антропоморфизации мира эти зооморфные образы осмысливаются уже как постоянные атрибуты этого божества и выражают его основную сущность. Зооморфные инкарнации Великой Матери, а затем Владычицы зверей, принадлежат к одной категории существ одного и того же типа. В них прослеживается разное воплощение и осмысление одного и того же божества.

Все эти символы божества плодородия, покровительницы животных в ранний железный век представляют собой самые популярные об-

разы в художественном декоре бронзовых гравированных поясов и колхидско-кобанских топоров. Эти же образы воплощены в многочисленных статуэтках из бронзы. Показательно и то, что символика этих памятников отличается от символики официальных культов того времени и характеризуется определенной архаичностью.

Култ плодородия в Закавказье прошел сложный путь развития. Формы проявления этого культа также различны. Начиная с эпохи поздней бронзы в религиозных представлениях местных племен Закавказья женское божество плодородия вновь выдвигается на передний план. Об этом свидетельствуют широкое распространение женских фигурок, изображения женских божеств и их атрибутов. Особой популярностью пользуется олень, изображения которого засвидетельствованы на всех предметах ритуального назначения. Возможно, мифологический мир Владычицы зверей передается в памятниках материальной культуры так широко именно из-за вторичного усиления культа женского божества.

Таким образом, можно предположить, что религиозные верования раннеземледельческих племен Южного Кавказа являлись той реальной основой, на которой могла сформироваться система идеологических воззрений эпохи раннего железа.

Четвертая глава — "Типологические параллели религиозно-мифологических представлений раннежелезного века". В процессе изучения вопросов символики "кавказского звериного стиля" выявился немаловажный факт, свидетельствующий, что содержание художественного декора бронзовых поясов выходит за пределы Закавказья. Это позволило провести широкие типологические параллели.

В широком смысле под типологией здесь понимается закономерная, обусловленная рядом объективных факторов повторяемость в природе и обществе, которая обнаруживает себя в предметах и явле-

ниях, в свойствах и отношениях, в элементах и структурах, в процессах и состояниях /Б.Н.Путилов/. Типологическое единство возникает не случайно, не в результате самозарождения. Схожие явления в идеологии людей могут возникнуть только на одной ступени общественного развития. Кроме того, для возникновения типологической общности необходимо, чтобы самому явлению /например, фольклорному или мифологическому/, его развитию сопутствовали бы соответствующие условия и чтобы оно подвергалось действию соответствующих закономерностей.

Во время проведения историко-типологического анализа выбор сопоставляемого материала направляет внимание исследователя в определенное русло, в какой-то степени ограничивает возможности анализа и вероятность правильности получаемых результатов. Выбор материала, в силу этих причин, должен быть оправдан методологически и ограничен с точки зрения практичности самой задачи.

Исходя из вышеизложенного для сравнения были отобраны, в основном, памятники, созданные в Передней Азии и архаичной Греции, ибо хорошо известно, что в древнейшую эпоху Закавказье входило в обширный переднеазиатский мир и представляло собой его, правда периферийную, но органичную часть.

Отраженный на бронзовых поясах обширный мир женского божества, покровительницы животных и плодородия, выявляет определенное типологическое сходство с соответствующими мифологическими представлениями переднеазиатского мира.

В первую очередь привлекает внимание и вызывает безусловный интерес мощный культ богини Инанны-Иштар, имевший огромное значение во всей Передней Азии. Богиня Иштар является покровительницей плодородия и размножения, богиней любви и наслаждения, госпо-

жой неба, покровительницей охотников и богиней победы. Инанна-Иштар имела множество возлюбленных. Богиня выбирала их сама, предлагала свою любовь, обещая взамен плодородие и обилие.

Главным среди ее возлюбленных является Тамуз /шумерский Думузи/. Этот "божественный пастух" ежегодно в конце лета обрекается на гибель - он покидает землю и спускается в преисподнюю. Иштар оплакивает смерть своего возлюбленного, спускается за ним, освобождает и возвращает его на землю.

С.Крамер опубликовал древнейший шумерский миф о любви Инанны и Думузи. Согласно этому мифу, Инанна не является спасительницей героя. Наоборот, разгневанная каким-то неизвестным проступком Думузи, богиня наказывает его и сама посылает героя в преисподнюю, превращая его в газель и обрекая на гибель.

Нужно отметить, что все возлюбленные Инанны-Иштар наказываются ею, превращаются в животных и погибают. Богиня превращает Думузи в газель или змею, садовник Ишанлу превращен ею в паука, еще одного возлюбленного разрывают собаки; с непокорным Гильгамешем она борется, приняв облик огненного быка. Именно здесь прослеживаются древнейшие связи этой богини с животным миром.

Древнейшая, зооморфная природа Инанны-Иштар отражена в декоре ритуального сосуда эпохи Урской династии. В центре композиции изображены два тура, на них верхом восседает Инанна, ухватившись руками за двух змей; возле головы богини изображена розетка - один из основных символов Инанны.

Нельзя не сопоставить эти воззрения с грузинскими представлениями о "хозяйке животных". Богиня Дали также одаривает своей любовью смертного охотника и разгневанная изменой обрекает его на гибель. Примечательным является и то, что ритуал Дали и охот-

ника представлял собой часть весенних празднеств и исполнялся в честь обновления и возрождения природы.

Интересный результат дало сравнение некоторых памятников Луристана и Закавказья, выявившее стилистические и семантические связи между ними. Можно предположить, что в языческом пантеоне древнего Луристана одно из основных мест занимала богиня плодородия, Владычица зверей. Тур являлся одним из ее основных зооморфных образов.

В религиозном пантеоне раннеземледельческих племен Малой Азии выделяется женское божество - "хозяйка животных". В глиняных статуэтках Хаджилара и Чатал-Гююка она всегда изображается с каким-нибудь животным в руках или восседает на нем, что указывает на ее тесную связь с животным миром. "Хозяйка животных" имеет определенную связь и с охотничьим миром. Об этом свидетельствует фреска, обнаруженная в т.н. охотничьем святилище Чатал-Гююка. Центром композиции является огромный олень, вокруг которого расположены мелкие фигуры охотников, вооруженных луками. Перед оленем изображена обнаженная полная женщина, своим обликом явно напоминающая вышеупомянутые женские скульптурки. Высказано предположение, что это сама хозяйка животных и леса, предшественница Артемиды, без благосклонного участия которой любое охотничье мероприятие было обречено на неудачу.

Связь оленя с женским божеством прослеживается и в протохеттской религии, на что указывают многочисленные бронзовые штандарты Аладжа-Гююка. Э.Акургал указывает также на один позднехеттский рельеф, на котором "солнечная богиня из Арины" восседает на олене.

Интересные с этой точки зрения мотивы содержит и хеттская мифология. В мифе о драконе Илуйанке /предполагается, что этот

миф возник в протохеттском мире/ рассказывается о борьбе бога бури с драконом. Весьма интересен мотив любви богини Инары к смертному мужчине, который оказывает ей помощь в борьбе с драконом. В благодарность Инара предлагает ему свою любовь. Богиня посылает человека на скалу и велит ему не выглядывать оттуда. Но человек нарушает запрет, разгневанная Инара наказывает его, сбрасывая со скалы и убивая. Этот мотив имеет прямые аналогии в грузинских мифах о Дали и охотнике, которого богиня сначала одаривает своей любовью, а затем за непослушание сбрасывает со скалы.

Более поздняя версия мифа об Илуйанке подтверждает определенное типологическое сходство и с эпосом об Амирани.

Высказано предположение, что в мифе об Амирани в художественных образах отражено периодическое исчезновение и появление солнца. В отдельных эпизодах Амирани убивает дракона и освобождает солнце. Иногда и сам герой бывает проглочен драконом, но, прорезая дракону бок ножом, он выходит наружу и отнимает у него глаз, похищенный чудовищем.

В хеттском мифе рассказывается о победе дракона над богом бури, у которого он отнял глаза и сердце.

После падения Хеттского государства Малая Азия становится родиной многих новых племен. Здесь создаются и гибнут многие государства. Но интересующий нас мифологический комплекс продолжает существовать и в этой новой среде. Об этом свидетельствует в первую очередь мощный культ Кибелы, в котором большую роль играли и священная охота, и животный мир.

Возлюбленный Кибелы Аттис умирает во время охоты. Убивает его Кабан, который издревле считался зооморфным атрибутом женского божества. Поэтому можно предположить, что к гибели героя при-

частна и сама Кибела.

Интересующий нас мифологический сюжет широко используется в сиро-хеттских памятниках глиптики. На печатях встречаются изображения оленей, птиц, рыб, женских божеств, сцены священной охоты.

Особое внимание привлекают материальные памятники гомеровской Греции, синхронные по времени создания исследуемым бронзовым поясам.

Изобразительное искусство гомеровской Греции и Закавказья этого периода стоит примерно на одном уровне развития.

В обоих случаях искусство этого периода характеризуется определенными исканиями художественных средств выражения, которые в наибольшей полноте в Греции выразились в росписях дипиллонских ваз, а в Закавказье - в художественном декоре бронзовых поясов. Несмотря на определенное типологическое сходство этих памятников, стиль их исполнения все таки различен. Это обусловлено, в первую очередь, более высоким уровнем развития греческой цивилизации.

Содержание декора дипиллонских ваз довольно многообразно. Значительная их часть связана с культом архаичной Артемиды. Артемида греческого олимпийского пантеона является богиней охоты. Ее изображали в виде молодой красивой женщины, вместе с оленем. Культ этой богини прошел сложный и длинный путь развития.

По мнению В.Рошера, Артемида - это собирательное имя, под которым объединено множество образов божественности природы. Этот культ возник из веры в духов скал, рек и животных. Артемида - покровительница животных, но она связана и с культом рек и воды. Архаичная Артемида часто фигурирует на амфорах из Беотии. Ее изображают вместе с фигурами оленей, птиц и рыб. На бронзовой пластинке, посвященной азиатской Артемиде, изображены коленопрекло-

ненный мужчина и стоящая рядом с ним полутур-полуженщина.

Согласно греческому мифу, охотник Актеон нечаянно увидел купающуюся Артемиду. Разгневанная богиня наказала Актеона, превратив его в оленя и отдав на растерзание собакам. По мнению С.Рейнака, причина гнева Артемиды связана с более древними охотничьими обычаями, с нарушением Актеоном табу. Согласно некоторым вариантам мифа Актеон разгневал богиню своей любовью /вспомним, в Грузии причиной страшного гнева Дали явилась любовная измена охотника/. По мнению того же автора, наиболее архаичный вариант этих сказаний передан в росписи древнейшей греческой вазы, на которой изображен Актеон, убивающий оленя копьем. В то же время он сам наполовину превращен в оленя, а слева от него стоит Артемида и прицеливается, собираясь выпустить в него стрелу из своего лука.

Интересно также упоминание С.Рейнака об изображении Артемиды на монете Орхомены, где она представлена стоящей на коленях и стреляющей в Актеона, прикованного к скале. /Вспомним древнейшее ядро эпоса об Амирани, согласно которому Амирани является не сыном, а возлюбленным Дали. Разгневанная богиня навечно приковывает его к скале/.

Типологическое сходство мифологического комплекса божества Дали с архаичными представлениями древнего мира очевидно, но преимуществом кавказского материала, в данном случае, является то, что на Кавказе эти воззрения наличествуют не только в памятниках материальной культуры, но и сохранены в живом быту, в фольклорных и этнографических комплексах, что придает изучению кавказского материала особое значение.

Заключение. Подводя итоги исследования, можно сделать следующие выводы:

Памятники художественной обработки бронзы представляют собой один из важнейших источников для изучения сложнейших процессов, в которых отразились основные ступени развития древнейшего искусства Центрального Закавказья. Одна из них связана именно с бронзовыми гравированными поясами, которые появляются в конце IX века до н.э. и уже в VI веке до н.э. прекращают свое бытование.

Распространение в сложнейший период подготовки процесса формирования раннеклассового общества, эти памятники отразили особенности присущие данной эпохе. Своеобразие художественных средств, тематика, общая идея этих памятников обусловлены именно социальной действительностью всей исторической эпохи.

Графическое искусство, характерное для изображений на бронзовых поясах, синкретично по своему содержанию и тесно связано с жизнью общины. В нем отразились поиски мастерами того времени новых приемов и форм, возникновение новых художественных решений.

Стиль этого графического искусства, весьма четко сформулированный, не испытал никаких влияний и характеризуется ярко выраженной самобытностью.

В этих памятниках мы имеем дело с вполне определенным пониманием и художественным решением формы. Художник посредством довольно мощного, непрерывного волнообразного рисунка передает реальную форму. Он мыслит плоскостно. В создании общего характера композиции основную роль играет необычайно выразительный общий контур фигуры. Необходимо подчеркнуть, что своеобразие местного искусства прочно утверждается в изображениях, помещенных на этих памятниках. Такое ощущение формы в более совершенном виде проявляется в позднеантичных пряжках Грузии. Характерная для этих

памятников и, в частности для пряжек античной эпохи, линейная динамика прочно утвердилась и в искусстве средних веков как одна из своеобразных черт грузинского искусства.

Идеологической основой образно-идейного содержания этих памятников послужили древнейшие религиозные и мифологические представления местного населения Центрального Закавказья. На поясах нашли отражение идеологические воззрения, сформированные в стройную и сложную систему, подчеркивающие, в основном, идею единства природы, ее оплодотворения и размножения. Выражение этой идеи в символических образах, отображение различных естественных процессов при помощи символов, по представлениям их создателей, благоприятствовало оплодотворению и размножению и, постольку, должно было содействовать благоденствию человеческого коллектива.

Содержание сюжетных композиций бронзовых гравированных поясов, безусловно определенное идеологическими воззрениями создавшей их эпохи, является первоисточником для изучения религиозно-мифологических представлений. Кроме того, эти представления народов Центрального Закавказья имеют значение и постольку, поскольку они выходят за рамки Кавказа, проявляя большое сходство с идеологическими воззрениями народов, населявших Передний Восток и архаичную Грецию, и предоставляют возможность проведения широких типологических параллелей.

Примечательно и то, что эти представления как в Передней Азии, так и на Кавказе формируются в недрах раннеземлеладельческих культур.

Необходимо подчеркнуть тот немаловажный факт, что преимущество кавказского материала, в данном случае, заключается в том, что здесь эти представления отразились не только в памятниках ма-

териальной культуры, но сохранились и бытовали в жизни грузинского и других народов Кавказа почти до сегодняшнего дня. Широко отразились они и в фольклорных и этнографических комплексах. Все это придает кавказскому материалу особенно важное научное значение.

В заключительной части труда представлен полный каталог бронзовых поясов.

Основные положения диссертации изложены
в следующих работах:

1. Графическое искусство Центрального Закавказья в эпоху раннего железа. - Тбилиси: Мецниереба, 1983, 151 с., 17,5 п.л. На груз. яз. /Книга представляет собой публикацию текста диссертации./
2. Mythological Motifs on the Bronze Articles of Caucasus and Turistan, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* T.XXII, Fasc.1-4, Budapest, 1974, p.353-361.
3. Некоторые вопросы генезиса идеологических воззрений раннежелезного века. - Кавказско-Евразийский сборник, У. Тбилиси, 1977, с.98-117.
4. Вопросы художественного стиля бронзовых поясов, обнаруженных в Восточной Грузии. - Известия Академии наук СССР /Мацне/. Серия истории, археологии, этнографии и истории искусства, № 4. Тбилиси, 1977, с.73-87. На груз.яз.
5. К интерпретации бронзового пояса из Чабарухи. - Сабчота Хеловнеба /Советское искусство/, 1977, № 10, с.81-86. На груз.яз.
6. Некоторые вопросы символики художественного декора бронзовых поясов. - Известия Академии наук СССР /Мацне/, Серия истории, археологии, этнографии и истории искусства, № 2. Тбилиси, 1978,

- с.148-162. На груз. яз.
7. Вопросы художественного стиля поясов Центрального и Восточного Закавказья. - Кавказско-Евразийский сборник, VI. Тбилиси, 1980, с. 105-125. На груз. яз.
 8. Пояс найденный близ крепости Лоре. - Сабчота хеловнеба /Советское искусство/, 1982, № 3, с. 90-96. На груз. яз.
 9. Religious Beliefs of the Caucasian Society of the Early Iron Age (According to Archaeological Evidence). *Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients*, 15. Akademie-Verlag-Berlin, 1982, S. 127-136.
 10. О некоторых местных изобразительных традициях грузинского искусства. - Материалы IV международного симпозиума по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983, с. I - 10. На русск. и англ. яз.