

РАКУРС В ПОЭТИКЕ ИСКУССТВА ЭПОХИ РАННЕГО МЕТАЛЛА СЕВЕРНОГО КАВКАЗА *

Статья посвящена рассмотрению специфических особенностей построения изображений майкопской и новосвободненской культур Северного Кавказа. Видимая оригинальность изображений на сосудах из кургана Ошад, Сунженского могильника, плитах из погребения в урочище Клады, наличие малых скульптурных форм позволяет выйти на основы поэтики изобразительного искусства Северного Кавказа эпохи раннего металла. В статье предметно разбирается один из аспектов поэтики, связанный со своеобразием ракурса в изобразительности майкопской и новосвободненской культур. Своеобразие заключается в использовании приемов обратной перспективы, особой точке зрения (точка, от которой выстраиваются образы на плоскости) в картинах, совмещения в пределах одного изображения фронтальной и профильной подачи образов, суммирование общего впечатления от таких различных ракурсов. Обращается внимание на пластические формы искусства северокавказских культур, которые требуют особого восприятия, отличного от более архаичных времен. Все перечисленные особенности позволяют говорить о достаточно высокой степени мифологизированности сознания представителей майкопской и новосвободненской культур. Выявленные изобразительные приемы являются универсальными для культур определенной исторической стадии развития общества, и потому наблюдения над северокавказской изобразительностью позволяют понять своеобразие изобразительных памятников других культур Северной Евразии времен раннего металла и эпохи бронзы.

Ключевые слова: эпоха палеометалла, майкопская культура, новосвободненская культура, поэтика искусства, ракурс

DOI: 10.14258/tpai(2020)3(31).-04

Введение

Искусство Северной Евразии времен раннего металла, оставаясь в фокусе внимания в основном археологов, не изучалось с точки зрения поэтики изобразительного искусства. Археологические работы, посвященные искусству данной территории, в той или иной мере затрагивали особенности изобразительности отдельных культур региона, но они не шли далее более или менее удачных наблюдений и первичных попыток осмысления, систематизации и культурно-исторической атрибуции материала. В отдельное направление вылилось изучение области смыслов художественных образов, которое получило наибольшую популярность в археологической научной литературе. Показательно, что даже в скифо-сарматской проблематике существует необходимость описания изобразительности степных народов Евразии с позиций искусствоведения [Королькова, 1996]. Относительно эпохи раннего металла и бронзы понимание основополагающих принципов изобразительного творчества этих времен стоит намного острее, что связано во многом с архаичностью культур, требующих особых методик изучения. Обращение к древнейшим неординарным памятникам изобразительности Северного Кавказа является одним из шагов в направлении изучения и описания искусства степной Евразии с точки зрения общей поэтики. Рассмотрение проблематики ракурса в искусстве майкопской и новосвободненской культур – продолжение работы автора по изучению поэтического своеобразия изобразительности майкопских памятников и памятников Северной Евразии.

* Данная работа первоначально была представлена в качестве постерного доклада на конференции «Актуальные проблемы истории и теории искусства» в 2016 г. в Санкт-Петербурге.

Материалы и методы исследования

Ракурс в искусствоведении обычно расценивается как сумма приемов, позволяющих получить ту или иную проекцию изображения на плоскости. Чаще, когда заходит речь о ракурсе, он определяется в качестве перспективного сокращения изображаемого на картине, что напрямую связано с овладением основами прямой перспективы. В росписях и картинах Нового времени ракурс нередко использовался для достижения особых эффектов в передаче движения фигур и общего пространства живописных полотен. Однако при построении изображений майкопской и новосвободненской культур данные приемы отсутствуют. Нет на них и признаков применения прямой перспективы. Следовательно, мы не найдем в северокавказском искусстве времени раннего металла примеров изображения фигур с изменением пропорций тел зверей в перспективном сокращении, будет отсутствовать и трансформация тех или иных образов в зависимости от их удаленности по отношению к точке зрения зрителя. Поэтому вполне ожидаемо, что картины на тех же широко известных сосудах из кургана Ошад лишены глубины и имеют плоскостной характер. На это обратил внимание еще Б.В. Фармаковский [1914, с. 60–61], связав данный способ изображения с принципами, по которым выстраивается геометрический орнамент.

Необычный разворот фигур иногда использовался в древнем искусстве. На каменных плитах из погребальной камеры гробницы №28 могильника Клады на Северном Кавказе (новосвободненской культуры) [Резепкин, 1987, 1991, 2012] отдельные персонажи переданы с помощью приема фронтального изображения фигур (рис. 1.-1–4). На одной плите антропоморфное существо, окруженное животными, показано в профиле ракурсе, на другой, с отверстием, – в таком же ракурсе изображена безголовая трехпалая фигура. В пределах майкопской культуры известен сосуд из Сунжи, на котором имеется фигура человека во фронтальной проекции, тогда как козлы и собака переданы в профиль (рис. 2.-3). Это пока единственные известные изображения анфас для археологических памятников раннего металла Северного Кавказа.

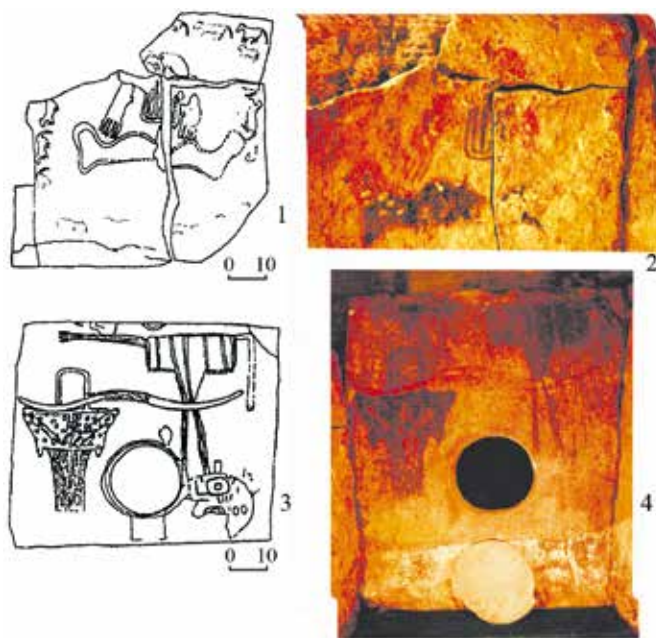


Рис. 1. Материалы новосвободненской культуры из могильника Клады на Северном Кавказе (по: [Резепкин, 1987, 2012])

Аналогичный ракурс изображения женщин хорошо известен в Южной Сибири, эти изображения специально разбирались в контексте аналогий и мифологического мотива «роженицы» [Есин, 2010; Советова, Ладыгина,

2013]. Что делает изображения из могильника Клады и сосуда из Сунжи необычными, так это сочетание в пределах одной картины сразу двух ракурсов: фронтального и профильного. Очевидно, что сочетание разных ракурсов в пределах общего изобразительного поля вызвано смысловыми мировоззренческими установками и не было случайным.

Сочетание в пределах одной картины двух видов ракурсов для древнего искусства не является чем-то атипичным: например египетские фрески, на которых человеческие фигуры передавались с разворотом туловища фронтально, анфас, при этом их лица были повернуты в профиль; есть аналогичные изображения и в переднеазиатском искусстве. Б.А. Успенский относительно такой трактовки человеческих фигур в искусстве Египта сделал примечательное наблюдение. Он пишет, что изображения статуи и мумии строились принципиально иначе, чем изображение живого человека. Если погребальная маска мумии дается обычно анфас, то образ человека – в профиль [Успенский, 1970б, с. 205]. Аналогичное противопоставление живого мертвому через дихотомию фронтального и профильного приема создания антропоморфных образов прослеживается в античном греческом искусстве. Здесь уместно сделать отсылку к образу Медузы Горгоны, безусловно, связанному с областью смерти. Иконографически образ трактуется в особой манере разворота ее лица к смотрящим на нее [Савостина, 1990]. Вполне ожидаемо, что с таких же позиций принадлежности к «миру живых» и «миру мертвых» организовывались и отдельные изображения в культурах более архаического облика, к которым относились общности Северного Кавказа эпохи раннего металла. В этом плане показательны, что приблизительно в то же время на стелах юга Восточной Европы, которые традиционно увязываются с погребальными курганами (миром мертвых), лица на стелах переданы анфас, а изображения вещей, животных – в профиль*.

Если выбор ракурсов полностью задавался смысловой системой культуры, тогда и образы с соответствующей изобразительной трактовкой должны были оказываться в заданной семантической области. Мастеру приходилось при передаче образа выбирать те или иные изобразительные приемы, в том числе соответствующий ракурс, исходя из их смысловой наполняемости. Такая взаимозависимость плана содержания и плана выражения исключала случайности в древнем изобразительном творчестве. Ставшее общим местом утверждение, что мифопоэтическое сознание задавало формы искусства, находит подтверждение в особенностях построения изобра-



Рис. 2. Сосуды из кургана Ошад и Сунженского могильника:
1, 2 – курган Ошад (по: [Пиотровский, 1994]);
3 – Сунженский могильник (по: [Кореневский, 2001])

Если выбор ракурсов полностью задавался смысловой системой культуры, тогда и образы с соответствующей изобразительной трактовкой должны были оказываться в заданной семантической области. Мастеру приходилось при передаче образа выбирать те или иные изобразительные приемы, в том числе соответствующий ракурс, исходя из их смысловой наполняемости. Такая взаимозависимость плана содержания и плана выражения исключала случайности в древнем изобразительном творчестве. Ставшее общим местом утверждение, что мифопоэтическое сознание задавало формы искусства, находит подтверждение в особенностях построения изобра-

* На отдельных восточноевропейских стелах также имеются изображения антропоморфных фигур фронтально: Новочеркасск, Усатово, Ак-Чокрак, Казанки.

жений. Приведенные выше примеры иллюстрируют, каким образом с помощью тех или иных ракурсов передавался первоначальный смысл, восходивший к дихотомии «живой»/«мертвый», которую, в свою очередь, можно также представить в системе архаической смысловой системы через оппозиционную пару «культура»/«природа». С большой долей уверенности следует признать, что и относительно изображений северокавказских памятников данная система зависимости между манерой изображения и первоначальными смыслами тоже имела место. Благодаря использованию приема фронтального разворота фигур «роженицы» в окружении животных и трехпалого существа из гробницы урочища Клады передавался смысл их связи с «миром мертвых», или, в терминах более архаичной семантической системы, – с «миром природы».

В проблематике ракурса больше возможностей для демонстрации своеобразия древних изображений предоставляет обращение к теме *точки зрения*, с какой изображались фигуры. В простейшем выражении точка зрения реализуется через особенности размещения образов в изобразительном пространстве, а также в том, каким способом формировались изображения в картине и как строилось само изобразительное пространство картины.

На наиболее ярких образцах майкопского искусства, относящихся к находкам из кургана Ошад, образы животных представлены в характерном развороте: вид сбоку, профильный ракурс. Примечательно, что нет попыток передать объемность тел, поэтому на изобразительном поле возникает лишь общий плоскостной контур животных. Следует констатировать, что и в майкопском, и в новосвободненском изобразительном искусстве отсутствует общее стремление к передаче трехмерности объекта как таковой, хотя способов для ее передачи существует множество. Один из простейших приемов получения трехмерности относится к развернутой симметрии.

Случаи ее использования в древних культурах Северной Евразии имеются в эпоху бронзы и раннем железном веке. При развернутой симметрии возникает совершенно оригинальный визуальный образ, когда объект как бы был представлен полностью: делалась видимой его обратная и боковые стороны. В качестве производной от развернутой симметрии можно расценивать билатеральную симметрию, ее следы обнаруживаются в изобразительности эпохи бронзы Сибири [Фурсикова, 2002; Ковтун, 2008]. Своеобразная вывернутость изображения с точки зрения архаического сознания позволяла добиться полной передачи предмета на плоскости, делая видимой те его части, которые не оказывались в поле видимости наблюдателя. По мнению древних и первобытных людей, с помощью вот такого приема достигалась достоверность в передаче изображаемого. За подобным подходом кроется хорошо известная изобразительная стратегия носителей традиционного сознания: рисуют искомое так, как его знают, а не как видят. За подобным подходом стоит мировоззренческая позиция, которая затем проецировалась на изобразительность. Поскольку сильно мифологизированное сознание отталкивалось от примата «рисую, что знаю, а не как вижу», постольку использование в майкопском и новосвободненском искусстве ракурса в его общепринятом смысле – как изменения естественных пропорций в зависимости от пространственной глубины, визуальной удаленности образов от зрителя – было невозможно, это относится и ко всему искусству Северной Евразии эпохи палеометалла.

С позиций выбора той ли иной изобразительной точки зрения показателен способ изображения в древнем искусстве Северной Евразии колесниц. На петроглифах ко-

лесницы предстают нарисованными с позиции наблюдателя, расположенной в центре кузова. От этой точки показываются запряженные лошади, колеса по бокам повозки, возница сзади, сам кузов дан в манере планиграфии (вида сверху). Вся композиция смотрится как бы с позиции взгляда «сверху вниз». Помещение внутренней точки зрения в центр площадки колесницы приводит к тому, что остальные ее элементы уменьшаются в своих размерах по мере удаленности от центра, что особенно заметно в непропорциональности элементов изображения относительно площадки кузова. Можно отметить аналогичный способ передачи внутренней позиции в изобразительном искусстве Древнего Востока [Успенский, 1995, с. 254–255], Средневековья [Жегин, 1970; Успенский, 1970б]. Данный прием хорошо известен в системе так называемой обратной перспективы, которая в свое время привлекла внимание Павла Флоренского [1967] и была им всесторонне рассмотрена. При этом колесницам петроглифов Северной Евразии присущи признаки вывернутой симметрии, когда видимым становится то, что невозможно увидеть при нормальном взгляде, если это взгляд сверху. Происходит своеобразное сочетание в одном изображении развернутой симметрии и обратной перспективы.

Симптоматично, что в майкопском искусстве нет такого архаического способа передачи трехмерности, как неестественная вывернутость фигур. И это наблюдение достаточно важно для понимания исторического места майкопской культуры в системе древностей Северной Евразии. На тех же майкопских сосудах нет признаков внутренней точки зрения, когда зритель помещен в центр картины и от него выстраиваются все остальные элементы; наоборот, зритель смотрит на изображения со стороны, при этом вращая сосуд в руках. Возможно, такая особенность изображений связана с формой предмета, что влияло на построение картин. Круглобкость сосуда – фактор, который так или иначе приходится учитывать мастеру. В истории искусства известны случаи, когда искривленная поверхность активно использовалась художниками, предоставляя большие возможности для творчества. Со времен Возрождения при росписи плафонов обращение к различным ракурсам позволяло добиваться невиданной ранее художественной выразительности и визуальных эффектов. Сферическая форма майкопских сосудов могла бы стать для мастеров основой для решения неких художественных задач. Но округлость формы оставалась для майкопских мастеров плоскостью, на которой реализовался универсальный для культур традиционного облика принцип ритмического построения образов: с древнейших времен посуда декорировалась орнаментами, где повторяемость базовых элементов создавала ритм и ощущение порядка. Монотонность «шестивия животных» на майкопских сосудах несет на себе следы такой ритмики.

Для восприятия всей композиции на майкопских сосудах было необходимо вращение предмета в руках. Важно, что такое кинетическое перемещение объекта в пространстве, объективно сопровождается сменой визуального ряда, а вслед за этим и точки зрения. При декорировании сосудов однотипным орнаментом подобной смены образов не наблюдается, во многом из-за повторяемости базового элемента: в горизонтальной плоскости идет ряд монотонных однообразных элементов. Именно так могли выстраиваться многочисленные майкопские бляхи-пластины в виде львов и быков при размещении их на ткань. Совершенно иное наблюдается на драгоценных сосудах. Различные образы на сосудах не дают возможности появиться монотонной

тождественности. Более того, при нанесении изображений на сферическую плоскость сосуда типа майкопских, на которых присутствуют разные звери, должно было выполняться условие – при просмотре декора каждый отдельный образ попадал в поле зрения целиком. Череда таких самостоятельных образов составляла единую композицию, что и формировало общую законченную картину. В такой системе единства целого (композиции) и частного (отдельного образа) просматривается признак овладения навыком одновременно оперировать и множественным, и единичным.

Овладение «множеством» само по себе является подтверждением способности сознания работать сразу с несколькими точками зрения. В разбираемом случае с майкопским искусством возникало взаимодействие нескольких точек зрения на уровне их *суммирования*. Показательно, что прием суммирования зрительного впечатления хорошо опознается во фризовых композициях с фигуративными изображениями на одном из драгоценных сосудов кургана Ошад. Наличие нескольких самостоятельных картин по вертикали представляет собой специфическую композицию (фризовую), которая строится на принципе суммирования впечатления от нескольких регистров [Кузин-Лосев, 2010]. Благодаря этому возникает новый поэтический образ в виде метафоры или новый содержательный текст. Способность суммировать впечатления на уровне «множества» могла иметь и иной вид, когда, помимо динамики сосуда вследствие его вращения, динамическое начало относилось к смене зрительной позиции внутри картины. Именно на подобных основах строится восприятие изображений в системе обратной перспективы. Помимо разобранных примера с изображением колесниц, использование обратной перспективы наблюдается на Северном Кавказе в построении композиции на плите гробницы из урочища Клады с «роженицей». Как отмечалось, в ее пределах совмещены образы, выполненные в различных ракурсах: фронтальном и профильном, – и для понимания всей композиции требовалось суммировать оба впечатления от этих ракурсов.

В системе обратной перспективы было замечено (на примерах иконописи), что главные фигуры в иконах трактуются фронтально, тогда как второстепенные могут даваться в профиль [Успенский, 1965, с. 254]. Это связано с тем, что изображения фона, как относящиеся к периферии картины, ориентированы на внешнюю зрительную позицию (т.е. позицию постороннего наблюдателя), тогда как изображение переднего плана ориентировано в довозрожденческой живописи на позицию внутреннего зрителя, воображаемого в центре картины [Успенский, 1970б, с. 204]. Таким способом композиционно выделяется главная фигура, относительно которой выстраиваются все остальные изображения. Обратная перспектива приводит к тому, что сокращение размеров изображений происходит тогда, когда внутренняя точка зрения помещена в центр и от нее идет сокращение размеров фигур к периферии [Успенский, 1995, с. 258]. Нечто подобное наблюдается на северокавказской композиции из урочища Клады, где центральная фигура превосходит своими размерами периферийные фигуры шествующих по кругу коней.

Б.А. Успенский [1995, с. 275] замечает: если одна фигура представлена в изображении большей, чем другие, то это может быть следствием особенностей семантической системы изображения; это происходит из-за того, что одна фигура считается семантически более важной, чем другие. Более важная фигура изображается обычно более неподвижной, фигуры же менее важные могут даваться в движении, что обычно

выражается в положении их тел. Иными словами, более значимые фигуры образуют как бы центр, относительно которого строятся все остальные изображения. Это центр динамики взора. При обращении к новосвободненскому примеру можно констатировать, что «роженица» семантически выделена: она выделяется и размерами в пределах ряда образов, и своим центральным положением, от которого идет построение шествующих животных. При взгляде на майкопские сосуды этого эффекта не наблюдается. Ощущение кружения животных на майкопских сосудах вокруг центра возникает, если сосуды перевернуть верх дном, когда в одном случае центром композиции станет розетка (рис. 2.-2), а во втором – «водоем», в который впадают две ленты «рек».

Получается, что противопоставление фигур в общей картине достигается как через их размеры (в системе центр/периферия), так и через обращение к различным ракурсам в трактовке фигур (фронтальная проекция и боковая)*. Для нас же в проблематике ракурса представляет интерес пример совмещения на плите из урочища Клады в одной картине сразу двух точек зрения: внешней зрительной позиции смотрящего и внутренней смысловой позиции. Способность оперировать различными точками зрения в столь специфической форме, какая наблюдается в разбираемом случае, полностью задается формами сознания.

Вопрос о выборе той или иной изобразительной точки зрения на объект с позиций историчности выводит на довольно широкий круг вопросов мировоззренческого и общеисторического характера. Неизбежно при этом будет затрагиваться более глубокая проблематика, в частности, отсылающая к обусловленности использования конкретным художником или мастером тех или иных приемов изобразительности в зависимости от того, в каком обществе, в какую историческую эпоху он жил, в целом от общих мировоззренческих установок своего времени. С момента появления человека современного вида эволюция человеческого сознания в исторической перспективе задает логику выбора культурных форм в цивилизационном разрезе. Традиционно анализ изобразительных приемов, вслед за пониманием особенностей искусства той или иной исторической эпохи, неизбежно выводит на ее основополагающие мировоззренческие концепты. Но это тема для совершенно иных работ.

Возвращаясь к особенностям поэтики традиционного сознания, необходимо повторить известный тезис: для мифопоэтического сознания осмысление явлений универсума происходит через особую систему тождеств и отождествлений, в которой отсутствуют каузальные, причинно-следственные связи на уровне мотивации. Так, картинки на драгоценных сосудах из кургана Ошад не имеют неожиданных изобразительных решений. Изображены просто шествующие животные. Некая вереница идущих друг за другом животных. Из самого изображения не понятно, откуда они дви-

* Важен еще один момент. Центральные фигуры переднего плана противопоставляются фигурам второстепенным по принципу относительно меньшей условности их изображения, где условность понимается как разная степень семиотичности. Это может быть понято в том смысле, что имеет место усиление знаковости изображения, которое представляет собой не знак изображаемой действительности (как в случае с центральной фигурой), а знак знака действительности (фоновые изображения). Так, «изображение в древней живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его место в изображаемом мире (его окружающем)» [Успенский, 1970а, с. 16]. Данные наблюдения важны тем, что формируют проблему роли и места «изображения» в «тексте». Но это самостоятельная тема для рассмотрения, здесь мы не будем на ней специально останавливаться.

жутся. Данные моменты не проясняются для зрителя из контекста самой картины: нет фона, который позволил бы понять общий сюжет изображенного, непосредственно само шествие не обладает особенностями, которые подсказали бы смысл всей картины. Столь важная для нашего логического мышления связь между собой всех явлений действительности здесь отсутствует.

Такая изобразительная манера, а вслед за этим и смысловая бедность произрастает не из-за стремления к абстрагированию и языку условности. Она является следствием примитивности художественного языка и соответственно признаком неразвитости сознания древнего человека, для которого внешняя мотивация в художественных произведениях отсутствует. Отсутствие внутренних мотивов в картине на основе формальной логики приводит к появлению вот таких простейших изображений, какие мы видим в майкопском изобразительном искусстве.

Внутренняя мотивация в изобразительной области обнаруживает себя по-разному, в частности, как реализация пропорциональных связей относительно изображений. Простейшая реализация пропорциональных связей в картине состоит в выборе тех или иных размеров животных в общем изобразительном поле. В этом отношении весьма показательны, что фигуры зверей на майкопских сосудах равновеликие. На сосудах из кургана Ошад бык, пятнистый хищник, козел предстают равными величинами, хотя в реальности бык по размерам намного превосходит козла и хищника семейства кошачьих. Как еще один пример, на сунженском сосуде человек выглядит несоразмерно малым на фоне козлов и собак. Вот эта равновеликость фигур в системе майкопской изобразительности проистекала из семантической равнозначности персонажей. Следовательно, тождественность смыслов находит выражение с помощью изобразительных средств через использование единого размера фигур. Такое отношение к размерности особо контрастирует с тем, как изображали богов, царей в Древнем Египте и Месопотамии. Майкопское общество в своем развитии не достигло уровня первейших государств с их особой социальной градацией, поэтому мы не найдем в майкопском искусстве в общем изобразительном ряду фигур разной величины.

Нет в майкопских изображениях и заметных искажений в характере пропорциональных связей общей картины. На сосудах из кургана Ошад мы видим законченные картинки, имеющие продуманную композиционную основу, когда изображения, что называется, «не расползаются» на отдельные части, подобно тому, как на некоторых скоплениях петроглифов эпохи бронзы Северной Евразии. Однако имеются определенные особенности майкопских композиций, заслуживающие внимания. В проблематике ракурса на майкопских сосудах показательны, как передано движение животных. Сам по себе ракурс в рисунке, в его композиционном оформлении тесно связан с передачей движения. Уже отмечалось, что необычный ракурс может появиться из-за желания мастера дать ту или иную фигуру в неожиданном, иногда даже невероятном развороте, что мы видим на примерах искусства с эпохи Возрождения по сегодняшний день. Но в майкопской изобразительности этого нет. Движение животных передается простейшим приемом выдвинутости одной передней ноги вперед, а вся совокупность зверей формирует общую картину «шествия», процессии. Повторение одной и той же позы животных задает общую ритмику изображениям, благодаря чему различные образы объединяются по признаку общности действия. Именно стремление к передаче смысла действия, шествия в ритмичном движении процессии, и заставляло выбирать

соответствующий изобразительный прием. Получается, что плоскостной ракурс в виде позы животных снова предопределен областью смысла – ракурс используется не для достижения художественной выразительности, а для передачи важного смыслового значения. Как и остальные выразительные средства, ракурс превращается в средство выявления искомого смысла, который, в свою очередь, восходил к мифо-легендарному контексту.

Шествия, как и разного рода процессии, в культурах с сильным мифологическим началом несут смысл ритуального порядка, который был выразителем круга онтологических представлений и идей о «спасении», «возрождении» [Кузин-Лосев, 2012]. Динамике шествия в смысловой системе противостоит обездвиженность. Именно это мы находим в позах сидящих женщин, в погребальных стелах-изображениях эпохи раннего металла «без ног», вообще в образах, которые обезножены и обездвижены. Жест, реализуемый в пределах майкопского искусства, получил выражение в виде выставленной вперед ноги животного, делающей его «шествующим».

Необходимо остановиться на еще одном важном моменте, связанном с ракурсом. В изобразительной картине на погребальной плите из могильника Клады имеется примечательный момент: животные как бы окаймляют центральную фигуру. Благодаря такой компоновке фигур второго плана отдаленно возникает впечатление присутствия фона вокруг центрального персонажа. Если сопоставить данное изображение с теми, что мы видим на майкопских сосудах, то на них нет и намека на фон, на котором разворачивался бы сюжет шествия животных. Данное наблюдение справедливо и для персонажей на сунженском сосуде. Так возникает проблема фона для северокавказских изображений, отсылающая к вопросу о раме картины как границы произведения. Для древностей Северной Евразии традиция не изображать фон является универсальной: для архаического сознания вся действительность воспринималась единым целым, будь то реальный мир или изображенный. Чтобы произошло пространственное разграничение между ними, а вслед за этим появилась в изображении рама, фон, некие принципы границ, требуется существование в сознании людей представлений о мире условном и мире реальном. Необходимо, чтобы возник самостоятельный мир, особый, отличный от внешнего. Но условность как художественный прием отсутствует в системе архаического сознания и возникает только с формированием понятийного мышления. Поэтому не встречаются в Северной Евразии на протяжении всей эпохи раннего металла рисунки в обрамлении, они оставляют для нас впечатление словно зависающих в пространстве.

Показательно, что и на майкопских сосудах ряды зверей ничем не окаймляются, они как бы находятся в безвоздушном пространстве. Поэтому впечатление рамы в виде животных, движущихся вокруг центрального персонажа, на плите из урочища Клады, как художественного приема, возникает во многом случайно и является порождением нашего высокоразвитого сознания. Цель древнего мастера состояла в стремлении передать движение вокруг «центра», каким был женский персонаж. А сама такая окружность в виде тел животных превращалась в своеобразную черту, отделяющую внутреннее пространство от внешнего. Мифологические истоки подобной образности очевидны, и именно ими задавалось использование своеобразного построения животных в том виде, который мы наблюдаем на плите из Кладов. И она не имеет отношения к художественной раме как таковой.



Рис. 3. Скульптурка бычка майкопской культуры [электронный ресурс Государственного Эрмитажа]

бражений на сосудах, когда сам предмет вращался в руках человека. Что объединяет скульптуру и сосуды типа майкопских: при их осмотре происходит естественная смена точек зрения и угла зрения у зрителя. При этом возникают различные ракурсы скульптуры, изображений на сосудах. Из-за малых форм майкопские и новосвободненские скульптурные поделки могли оказываться в руках человека и вращаться им подобно сосудам. Однако это не меняет общий подход – при рассматривании скульптурных форм неизбежно происходит смена ракурсов для их восприятия, иначе не удастся добиться

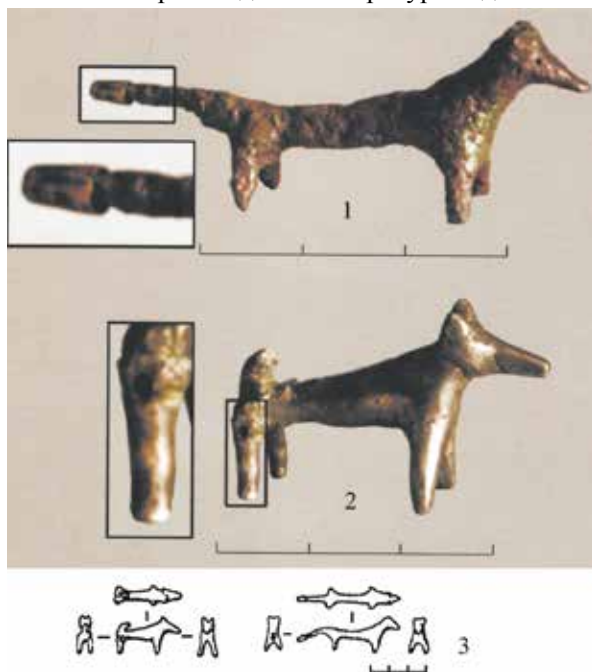


Рис. 4. Скульптурки собачек из урочища Клады (по: [Резепкин, 1987, 2012])

В искусстве Северного Кавказа помимо изображений встречаются статуарные образы – совместно с сосудами в кургане Ошад были обнаружены скульптурки бычков с отверстиями посередине круп животных (рис. 3). Старомышастовский клад и раскопки в урочище Клады также дали целый ряд образцов скульптурных форм (рис. 4).

Со скульптурой связана показательная особенность ее восприятия. Чтобы составить себе полное представление об осматриваемом объекте, необходимо движение зрителя вокруг произведения искусства. Такое восприятие отлично от того, какое достигалось при осмотре изображений на сосудах, когда сам предмет вращался в руках человека. Что объединяет скульптуру и сосуды типа майкопских: при их осмотре происходит естественная смена точек зрения и угла зрения у зрителя. При этом возникают различные ракурсы скульптуры, изображений на сосудах. Из-за малых форм майкопские и новосвободненские скульптурные поделки могли оказываться в руках человека и вращаться им подобно сосудам. Однако это не меняет общий подход – при рассматривании скульптурных форм неизбежно происходит смена ракурсов для их восприятия, иначе не удастся добиться понимания того, что представляет собой предмет. В этом отношении особняком стоят поделки каменного века, те же палеолитические «Венеры». До конца не известно их предназначение, поэтому сложно их оценивать. Отдельные из них могли быть частью ритуалов и выступать в качестве знаков действительности. Какие-то «Венеры» каменного века могли использоваться в качестве амулетов, изображавших людей и животных, и подвешивались на шнурке вверх ногами [Формозов, 1966, с. 33, 36]. Как замечает Б.А. Успенский, при оценке подобного рода предметов требуется учитывать особую позицию зрителя по отношению к ним. В первобытном искусстве художник вообще мог считать себя (свою зрительную позицию) не-

отъемлемой частью изображения, составляя с ним одно целое. Позиция вот такого древнего художника становится не внешней, а внутренней по отношению к изображению. Изображается в первую очередь не сам объект, но пространство, окружающее его, и, следовательно, объект (художник) помещает себя как бы внутрь этого изображаемого пространства, сама динамика нашего взора следует законам построения этого микромира [Успенский, 1995, с. 253]. Поэтому фигурки благодаря тому, что они подвешивались, выстраивались от центра к периферии, как изображения в системе обратной перспективы. Подобное своеобразие восприятия действительности не позволяет расценивать скульптурные формы каменного века с позиций статуарности.

Скульптурные фигурки бычков из кургана Ошад обладали одной особенностью – они имели внутренние отверстия для насаживания на стержни. Благодаря нанизанности на вертикаль такие фигурки словно зависали в воздухе. Они были предназначены для моделирования особой ситуации. На сосудах же быки изображены шагающими в общем хороводе зверей. Можно сказать, что у каждого из бычков, представленных на рисунке и в скульптурном исполнении, было различное смысловое наполнение, отличные значения, задаваемые смысловой областью культурных кодов, в которые были включены образы. Возникает явная оппозиционность, восходившая к смысловой области культуры: чаша/стержень, жидкость в сосуде / воздушное пространство. Именно данные смысловые различия привели к отличиям в изобразительной интерпретации бычков, их смысловым денотатам: «шагающие»/«висящие» (нанизанные). В итоге имеем ситуацию, при которой «первообраз», первоначально разведенный по смысловым областям, коррелирует с областями изобразительного творчества: рисунок/скульптура.

Степень развитости скульптурных форм позволяет говорить о способности людьми той или иной культуры оперировать (или не оперировать) сразу множеством точек зрения. Это опять же отсылает к проблематике «множественности», как признака степени развитости сознания. Не случайно в Древней Греции развитие скульптуры и появление выдающихся ее образцов совпадает с общим социально-общественным прогрессом и стремительным развитием сознания греков, освобождавшегося от безусловного мифологизма. В понимании степени развитости мышления народов Северной Евразии показательны каменные стелы эпохи раннего металла, которые в подавляющем большинстве были плоскостными. Плоскостной характер стел и уход от объемной трехмерности позволял иметь только две смысловыделенные плоскости. И данный факт весьма многозначителен в подтверждении архаичности сознания их создателей. По отношению к плоскостным степным стелам скульптурные формы майкопской и новосвободненской культур смотрятся видимым контрастом. Способность работать с трехмерным объемом, а не только с двумя плоскостями, свидетельствует о степени ухода художественного сознания «майкопцев» от безусловной архаики, в том числе об их способности оперировать сразу несколькими ракурсами. При этом само окружавшее скульптуры трехмерное воздушное пространство, в пределах которого происходило разворачивание ритуала или обряда, становилось смысловой пространственной периферией. В пределах майкопской культуры возникала своеобразная визионерская картинка ритуального плана с выделенным центром, где находился украшенный скульптурами бычков балдахин, и периферией, на которой располагались участники обрядов. Здесь вполне повторялся принцип, находивший воплощение в изобразительной области, когда построение субъектов картины совершалось в системе обратной перспективы.

Заключение

Подводя итог, следует констатировать, что проблема ракурса в северокавказском искусстве эпохи раннего металла, безусловно, связана с формами сознания. Как и общая поэтика искусства. Степень развитости сознания сказывалась на способности их носителей освоить те или иные изобразительные приемы. Без уяснения специфики сознания с его исторической обусловленностью понимание особенностей древнего искусства становится невозможным. Наблюдения над особенностями изобразительности Северного Кавказа важны с общеисторической точки зрения. Общетадиальные закономерности развития общества позволяют перенести отдельные наблюдения над майкопским и новосвободненским искусством на изобразительность других культур Северной Евразии и Сибири раннего и позднего металла, освоивших в ритуальной практике фигуративный вид изображений.

Библиографический список

- Есин Ю.Н. Изображения богини-матери в окуневском искусстве Минусинской котловины // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2010. Т. 9, вып. 3: Археология и этнография. С. 111–122.
- Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М. : Искусство, 1970. 236 с.
- Ковтун И.В. Изобразительные композиции сейминско-турбинских кинжалов // Теория и практика археологических исследований. Вып. 4. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2008. С. 18–30.
- Корневский С.Н. Зооморфные и антропоморфные образы в искусстве племен майкопско-новосвободненской общности // Мировоззрение древнего населения Евразии. М. : Старый Сад, 2001. С. 45–59.
- Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. СПб. : [Б.и.], 1996. 78 с.
- Кузин-Лосев В.И. Композиционные основы древнего изобразительного искусства степной Евразии. Ч. 1 // Археологический альманах. 2010. №21. С. 35–77.
- Кузин-Лосев В.И. Структура изобразительного текста второго серебряного сосуда из майкопского кургана Ошад // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. Книга 1. СПб. : Периферия, 2012. С. 200–205.
- Пиотровский Ю.Ю. Заметки о сосудах с изображениями из Майкопского кургана (Ошад) // Памятники древнего и средневекового искусства: Проблемы археологии. СПб. : СПбГУ, 1994. С. 85–92.
- Резепкин А.Д. К интерпретации росписи из гробницы майкопской культуры близ станицы Новосвободная // КСИА АН СССР. Вып. 192. М. : Наука, 1987. С. 26–33.
- Резепкин А.Д. Курган 31 могильника Клады. Проблемы генезиса и хронологии майкопской культуры // Древние культуры Прикубанья (по материалам работ в зонах мелиорации Краснодарского края). Л. : Наука, 1991. С. 167–197.
- Резепкин А.Д. Новосвободненская культура (на основе материалов могильника «Клады»). СПб. : Нестор-История, 2012. 344 с.
- Савостина Е.А. Фронтон архаического храма: образ универсума – Медуза Горгона // Образ-смысл в античной культуре. М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1990. С. 134–150.
- Советова О.С., Ладыгина Ю.М. Сцены с женскими персонажами в наскальном искусстве Саяно-Алтая // Культуры и народы Северной и Центральной Азии в контексте междисциплинарного изучения. Вып. 3. Томск : ТГУ, 2013. С. 291–304.
- Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М. : Искусство, 1970а. 314 с.
- Успенский Б.А. К системе передачи изображения в русской иконописи // Труды по знаковым системам. Т. II. Тарту, 1965. С. 248–257 (Ученые записки ТГУ, вып. 181).
- Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970б. 256 с.

- Успенский Б.А. Семиотика иконы // Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 221–303.
- Фармаковский Б.В. Архаический период в России // МАР. №34. СПб., 1914. С. 50–76.
- Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Т. III. Тарту, 1967. С. 381–416 (Уч. зап. ТГУ. Вып. 198).
- Формозов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М. : Наука, 1966. 128 с.
- Фурсикова Е.Г. О стилистических параллелях в окупёвском и скифо-сибирском искусстве // Степи Евразии в древности и средневековье. Кн. 1. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2002. С. 247–250.

References

- Esin Yu.N. Izobrazheniya bogini-materi v okunevskom iskusstve Minusinskoj kotloviny [Images of the Mother Goddess in the Okunev Art of the Minusinsk Basin]. Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorija, filologija. 2010. T. 9, vyp. 3: Arheologija i etnografija [Novosibirsk State University Bulletin. Series: History, Philology. 2010. Vol. 9, no. 3: Archaeology and Ethnography]. Pp. 111–122.
- Zhegin L.F. Yazyk zhivopisnogo proizvedenija (Uslovnost' drevnego iskusstva) [The Language of Painting (Convention of Ancient Art)]. M. : Iskusstvo, 1970. 236 p.
- Kovtun I.V. Izobrazitelnye kompozicii sejminko-turbinskih kinzalov [Figurative Compositions of the Seima-Turbino Daggers]. Teoriya i praktika arheologicheskikh issledovanij. Vyp. 4 [Theory and Practice of Archaeological Research. Issue 4]. Barnaul : Izd-vo Alt. un-ta, 2008. Pp. 18–30.
- Korenevskij S.N. Zoomorfnyje i antropomorfnyje obrazy v iskusstve plem'on majkopsko-novosvobodnenskoj obshchnosti [Zoomorphic and Anthropomorphic Images in the Art of the Tribes of the Maikop-Novosvobodnaya Community]. Mirovozzrenie drevnego naselenija Evrazii [Worldview of the Ancient Population of Eurasia]. M. : Saryj Sad, 2001. Pp. 45–59.
- Korol'kova E.F. Teoreticheskie problemy iskusstvoznaniya i «zverinyj stil'» skifskoj epohi. K formirovaniyu glossariya osnovnyh terminov i ponyatij [Theoretical Problems of Art History and the “Animal Style” of the Scythian Era. To the Formation of a Glossary of Basic Terms and Concepts]. SPb. : [B.i.], 1996. 78 p.
- Kuzin-Losev V.I. Kompozicionnye osnovy drevnego izobrazitel'nogo iskusstva stepnoj Evrazii. Ch. 1 [Compositional Foundations of the Ancient Fine Art of the Eurasian Steppe. Part 1]. Arheologicheskij al'manah [Archaeological Almanac]. № 21. 2010. Pp. 35–77.
- Kuzin-Losev V.I. Struktura izobrazitel'nogo teksta vtorigo serebryanogo sosuda iz majkopskogo kurgana Oshad [The Structure of the Pictorial Text of the Second Silver Vessel from the Maikop Mound Oshad]. Kul'tury stepnoj Evrazii i ih vzaimodejstvie s drevnimi civilizacijami. Kn. 1 [The Cultures of Steppe Eurasia and Their Interaction with Ancient Civilizations. Book. 1]. SPb. : Periferiya, 2012. Pp. 200–205.
- Piotrovskij Yu.Yu. Zametki o sosudah s izobrazhenijami iz Majkopskogo kurgana (Oshad) [Notes on the Vessels with Images from the Maikop Mound (Oshad)]. Pamyatniki drevnego i srednevekovogo iskusstva: Problemy arheologii [The Sites of Ancient and Medieval Art: Problems of Archaeology]. SPb. : SPbGU, 1994. Pp. 85–92.
- Rezepkin A.D. K interpretacii rospisi iz grobnicy majkopskoj kul'tury bliz stanicy Novosvobodnaya [On the Interpretation of the Painting from the Tomb of the Maikop Culture near the Village of Novosvobodnaya]. KSIA AN SSSR. Issue 192. M. : Nauka, 1987. Pp. 26–33.
- Rezepkin A.D. Kurgan 31 mogil'nika Klady. Problemy genezisa i hronologii majkopskoj kul'tury [Kurgan 31 of the Klada Burial Ground. Problems of the Genesis and Chronology of the Maikop Culture]. Drevnie kul'tury Prikuban'ya (po materialam rabot v zonah melioracii Krasnodarskogo kraja) [Ancient Cultures of the Kuban Region (based on materials of work in the zones of reclamation of the Krasnodar Territory)]. L. : Nauka, 1991. Pp. 167–197.
- Rezepkin A.D. Novosvobodnenskaya kul'tura (na osnove materialov mogil'nika «Klady») [Novosvobodnenskaya Culture (based on the Materials from the Klady Burial Ground)]. SPb. : Nestor-Istorija, 2012. 344 p.
- Savostina E.A. Fronton arhaicheskogo hrama: obraz universuma – Meduza Gorgona [Pediment of an Archaic Temple: the Image of the Universe – Medusa the Gorgon]. Obraz-smysl v antichnoj kul'ture [the Image-Meaning in the Ancient Culture]. M. : GMII im. A.S. Pushkina, 1990. Pp. 134–150.

Sovetova O.S., Ladygina Yu.M. Sceny s zhenskimi personazhami v naskal'nom iskusstve Sayano-Altaya [Scenes with Female Characters in the Rock Art of Sayano-Altai]. Kul'tury i narody Severnoj i Central'noj Azii v kontekste mezhdisciplinarnogo izucheniya. Vyp. 3 [Cultures and Peoples of North and Central Asia in the Context of Interdisciplinary Study. Issue 3]. Tomsk : TGU, 2013. Pp. 291–304.

Uspenskij B.A. K issledovaniyu yazyka drevnej zhivopisi [To the Study of the Language of Ancient Painting]. Zhegin L.F. Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya (Uslovnost' drevnego iskusstva) [Zhegin L.F. The Language of Painting (Convention of Ancient Art)]. M., 1970b. 314 p.

Uspenskij B.A. K sisteme peredachi izobrazheniya v russkoj ikonopisi [Uspensky B.A. To the System of Image Transmission in Russian Icon Painting]. Trudy po znakovym sistemam. T. II [Proceedings on Sign Systems. Vol. II]. Tartu, 1965. Pp. 248–257 (Uchenye zapiski TGU, vyp. 181) [(Scientific Notes of TSU, Issue 181)].

Uspenskij B.A. Poetika kompozicii. Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozicionnoj formy [Poetics of Composition: the Structure of Literary Text and Typology of Compositional Form]. M. : Iskusstvo, 1970a. 256 p.

Uspenskij B.A. Semiotika ikony [Semiotics of Icons]. Semiotika iskusstva [Semiotics of Art]. M. : Shkola «Yazyki russkoj kul'tury», 1995. Pp. 221–303.

Farmakovskij B.V. Arhaicheskij period v Rossii [Archaic Period in Russia]. MAR. №34. SPb., 1914. Pp. 50–76.

Florenskij P.A. Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. Trudy po znakovym sistemam. T. III [Proceedings on Sign Systems. Vol. III]. Tartu, 1967. Pp. 381–416 (Uchenye zapiski TGU, vyp. 198) [(Scientific Notes of TSU, Issue 198)].

Formozov A.A. Pamyatniki pervobytnogo iskusstva na territorii SSSR [The Sites of Primitive Art on the Territory of the USSR]. M. : Nauka, 1966. 128 p.

Fursikova E.G. O stilisticheskikh paralelyah v okuniovskom i skifo-sibirskom iskusstve [On Stylistic Parallels in the Okunevo and Scythian-Siberian Art]. Stepi Evrazii v drevnosti i srednevekov'e. Kn. 1 [The Steppes of Eurasia in Antiquity and the Middle Ages. Boo. 1]. SPb. : Izd-vo Gos. Ermitazha, 2002. Pp. 247–250.

V.I. Kuzin-Losev

Donetsk Republican Regional Museum, Donetsk, Donetsk People's Republic

THE FORESHORTENING IN THE POETICS OF THE PALEOMETAL AGE IN THE NORTH CAUCASUS

The article is devoted to the consideration of specific features of constructing images of the Maikop and Novosvoboda cultures of the North Caucasus. The visible originality of the images on the vessels from the Oshad mound, the vessel from the Sunzhensk burial ground, the slabs from the burial in the Kladi tract, the presence of small sculptural forms allows us to get to the basics of the poetics of fine art in the North Caucasus of the early Metal Age. The article deals with one of the aspects of poetics related to the originality of the foreshortening in the depiction of the Maikop and Novosvoboda cultures. The peculiarity lies in the use of techniques of reverse perspective, a special point of view (the point from which images are built on the plane) in paintings, combination the front and profile presentation of images within the picture, summing up the overall impression from such different foreshortening. The specificity of plastic art forms of North Caucasian cultures is noted. All of these features of depiction allow us to speak about a fairly high degree of mythologization of the consciousness the Maikop and Novosvoboda cultures representatives. The revealed pictorial techniques are universal for the cultures of a certain historical stage of development of society, and therefore observations of North Caucasian figurativeness allow them to be transferred to the figurativeness of other cultures of Northern Eurasia during the early metal and Bronze Ages.

Key words: Paleometal Ages, culture Majkop, culture Novosvobodnaya, the poetics of art, foreshortening