

Кузин-Лосев В.И.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСНОВЫ ДРЕВНЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СТЕПНОЙ ЕВРАЗИИ. ЧАСТЬ I

Данная работа представляет собой первую часть достаточно большой статьи, посвященной вопросам изучения композиций древних изображений степной Евразии. В статье рассмотрена проблематика интерпретации многоярусных фризовых изобразительных текстов. Исходным при этом является положение об обусловленности формальных средств выражения от степени развития сознания людей. Архаичность сознания древних людей приводила к тому, что в изобразительной области использовались простейшие формальные приемы по организации смыслов. На примере сосудов майкопской культуры из кургана Ошад продемонстрировано, какими формальными средствами достигалась передача темы страны, "места", приуроченной к праведному царю. Раскрытие основной темы достигалось через отбор образов, относящихся к различным областям мифо-легендарной традиции культуры.

Ключевые слова: композиция, изображение, изобразительный текст, фриз, майкопская культура, эпоха бронзы.

“Мы понемногу начинаем сознавать, что разгадка многих и очень разнообразных явлений духовной культуры кроется в фольклоре”

В.Я. Пропп, 1941

Введение

Древнее искусство традиционно привлекало и продолжает привлекать к себе внимание многих исследователей своей разносторонней информативностью. Форма произведения искусства несет огромный информационный потенциал, так что формальная сторона сама по себе превращается в источник новых знаний о древнем человеке и его мировоззрении. Приходится констатировать, что без анализа формы невозможно проникнуть в содержание произведения, что без изучения формальных приемов не будут преодолены трудности в постижении идей и смыслов, заложенных в произведениях их авторами. В своей работе “Структура текста” Ю.М. Лотман для понимания содержания на основе языковых средств обращается к образному примеру с книгой. Пусть некая книга на иностранном языке содержит очень важные для нас истины, но книга написана на незнакомом языке. Не являясь лингвистом, не интересуясь специально вопросами языкознания и не ставя перед собой целью специально изучить язык, все же нам придется узнать содержание книги. И для

того, чтобы получить представление о содержании некоего произведения, надо владеть языком, на котором оно написано. Таков естественный подход всякого, кому важно узнать содержание. Если появилась решимость овладеть языком, неизбежно придется отвлечься от содержания и изучить форму [Лотман, 1970, с.45]. Близкая ситуация складывается при изучении древнего искусства. Чтобы его понять потребуется освоить формальную сторону искусства, только после этого откроется возможность адекватного понимания содержания произведений искусств. При изучении древнего искусства Евразии в большей мере усилия исследователей были направлены на поиск содержания изображенного, и в меньшей мере уделялось внимание изучению непосредственно форме. Во многом, поэтому, смыслы древних изобразительных образов остаются для нас загадкой, а смысловая область ускользает от нас из-за непонимания языка древнего искусства.

В своей работе остановимся на одном из ключевых аспектов изобразительного языка – композиции, – сделав упор на анализе и раз-

боре наиболее распространенных видов композиций, встречаемых в изобразительности степной Евразии периода раннего металла. Для понимания изобразительного искусства той или иной культуры, или целой эпохи, решающее значение принадлежит выяснению того места, какое занимает конкретная культура или эпоха во всемирно-исторической перспективе. Исходя из положения, что каждая историческая эпоха обладает своим типом сознания, законы построения текста будут носить признаки историчности, а выбор древними людьми определенных видов композиций будет обусловлен их сознанием. Период раннего металла отмечен существованием на степных евразийских пространствах догосударственных общественных образований. Данный момент особенно важен, поскольку вскрываются объективные причины существования того вида изобразительного искусства, какой мы наблюдаем на просторах Евразии в древности. Во многом изучение изобразительного искусства степной Евразии сводится к постижению особенностей изобразительного языка, за которым неизбежно будет проступать своеобразие сознания древних людей и смысловых систем исчезнувших культур. С точки зрения исторической перспективы – каждая эпоха обладает своим своеобразным изобразительным языком, и потому обращение к фактам языка превращается в решающее обстоятельство в понимании каждой конкретной эпохи, когда создавались те или иные произведения искусства. Выбор языка – это уже выбор сознанием неких принципов и форм организации смыслов. Через форму сознание выстраивает и реализует свое отношение к действительности. Само по себе регулирование отношений между человеком и действительностью осуществляется опосредованно через культурные форматы, к которым относится множество языков культуры и непосредственно культурные тексты. Язык

несет в себе модель (парадигму) культуры, что нашло наиболее завершенное обоснование в теории моделирующих функций языка и в представлениях о языке как модели мира¹. Изобразительный язык подобно остальным знаковым системам выполнял функцию по реализации определенных смыслов, приобретаемая в каждый исторический период совершенно особый вид. Это могли быть простейшие изобразительные знаки и шедевры искусства, элементарные символы и многоуровневые системы знаков в виде письменности для передачи звукового соответствия речи. Следует констатировать, что сознание для выражения порождаемых вновь и вновь смыслов всегда ищет и находит специфические формы языков культуры.

Форму можно представить построенным по определенным правилам текстом, обладающим своей внутренней конструкцией и связями с внеположенными явлениями [Лотман, 1970, с.47]. Композиция есть наиболее наглядное и видимое выражение принципа построения текста. Композиция – это принципы увязывания между собой элементов в единое целое, на основе первоначального смысла, благодаря чему и осуществлялась передача искомого содержания. За композицией стоит способ выстраивания произведения, его формообразование, относительно изобразительного искусства формообразование находит выражение в структуре изображений. Внутренняя структура произведений в разной степени изучена для отдельных культур Старого Света. Наблюдения, сделанные на основе изучения древнего и средневекового искусства, вполне могут быть использованы при изучении ранних форм искусства. Выделяются даже общие структурные принципы, обусловленные архаичностью сознания во времена древности и средневековья. Сложность заключается в демонстрации в каждом конкретном случае тех архаических

¹ О парадигматике языка, см. Т.В. Цивьян [Цивьян, 1990, с.50]. В этой связи искусство расценивается одним из языков культуры – положение, обоснованное Д.С. Раевским для скифской культуры [Раевский, 1985], в полной мере экстраполируемое и на степные культуры более раннего времени. В семиотическом плане под языком понимается вообще система передачи изображения, применяемого в живописном произведении [Успенский, 1995, с.230]. Древние изображения в целом расцениваются образцами изобразительного творчества с элементами художественности.

черт, которые открываются при обращении к конкретному произведению древности и средневековью. Обращение к композициям изобразительных текстов неизбежно выводит на проблематику поэтики времен архаики, изучение средств поэтического языка и структурных образований.

Относительно изобразительного творчества народов Северной Евразии необходимо сделать несколько принципиальных замечаний. Понятие искусства для древних периодов многими специалистами принимается с большой долей условности. В плане оценки древнего искусства разделяем позицию В.Н. Топорова, основанную на подходе, при котором искусство расценивается знаковой системой, не обладавшей самостоятельностью, а бывшей лишь одним из планов выражения для значительно более широких концепций, универсальных по своему характеру [Топоров, 1972, с.77]; чаще такая концепция определяется в качестве мифологической модели мира. Подобная оценка изобразительного творчества будет влиять на понимание и интерпретацию содержания изобразительных образов древних культур и позволит избежать неопределенности в трактовке тех или иных изображений с позиций отнесения их к области искусства. В данном случае за редким исключением древние изобразительные формы степной Евразии эпохи бронзы, не поднимаясь до определения “искусства”, остаются в пределах знаковости, плана выражения. Речь может идти только о большей или меньшей степени отхода от знаковости и приобретения древними изображениями и скульптурными формами поэтических качеств, превращаясь таким образом в поэтические символы. Поэтому термин “искусство” применительно к творчеству древних степных народов будет носить условный характер. Другая отличительная черта изобразительности степной Евразии эпохи раннего металла состоит в доминировании геометрических орнаментов и ограниченном количестве фигуративных изображений. Фигуративные изображения в культурах древней Евразии, чаще и воспринимаемые нами как произведения искусства и в большей мере попадающие под определение искусства, появляются спора-

дически и достаточно редко. Редкость и спорадичность изображений иконического типа свидетельствует о неустойчивости тенденции формирования фигуративного изобразительного искусства. Необходимо оговориться, что искусство в зоне степного пояса Евразии еще не перешагнуло грань первобытного синкретизма и не превратилось в самостоятельное явление культуры, оставаясь во многом в плену первобытного синкретизма.

В пределах степной-лесостепной Евразии на ранних этапах эпохи палеометалла выделяется два различных культурно-исторических региона со своим хозяйственным укладом и общественно-социальной организацией общества. Это скотоводческие племена южнорусских, казахстанских степей, Южной Сибири и древние земледельцы трипольской культуры. Трипольская культура самобытна и не вписывается в общий ряд степных культур эпохи бронзы. Она принадлежит к энеолитическим культурам Балкан, занимая восточную периферию этой огромной культурной провинции, и не находит общего со степными скотоводческими культурами Евразии. В степях на протяжении всей эпохи бронзы существовала особая культурная провинция курганных культур, во многом единых по своему укладу и степени социального развития, имея в виду, что степные общества не перешагнули грань, отделяющую их от формирования первых государственных образований. Погребальный обряд, захоронение умерших в курганах признается характернейшей чертой скотоводческих культур Евразии. Майкопская культура, выделяясь своими связями с Передней Азией, все же благодаря использованию курганного погребального обряда и хозяйственному типу, основу которого составляло скотоводство, а земледелие оставалось второстепенным, вполне может рассматриваться в рамках степного скотоводческого мира Восточной Европы. Специфично было и изобразительное искусство Триполья и степных культур Евразии. Изобразительное искусство населения евразийских степей эпохи раннего металла ориентировано на полное господство геометрического орнамента, в то время как на керамике и в пластике Триполья устойчиво встречаются зооморфные и антропоморф-

ные образы. Отдельные случаи появления у степных народов фигуративного искусства – зооморфные скипетры, стелы, изображения на керамике и скалах, глиптика в культурах поздней бронзы – не влияют на общее впечатление относительно изобразительности древних степных культур, остававшихся в пределах геометрики. Подобная устойчивость не случайна и во многом показательна для понимания своеобразия обществ эпохи раннего металла.

При всей малочисленности образцов фигуративного искусства все же существует возможность не просто их рассмотреть с позиций употребления в древности тех или иных изобразительных приемов и композиций, но и вскрыть ментальные основы, определившие выбор тех или иных формальных приемов, наблюдаемых в изобразительной области народов Евразии. Продвигаясь в таком направлении анализа формы, постараемся очертить ключевые мировоззренческие принципы древних степных народов.

1. Фризовый прием

У древних степных народов отчетливо проявляется тенденция располагать изобразительные пояса в зависимости от части сосудов – по горловине и тулову. Фризовый композиционный прием был нередок в степных культурах эпохи бронзы и повсеместно использовался при декорировании сосудов с геометрическими изображениями. В отдельных культурах, той же ямной и срубной, доминировали однорядные пояса геометрических фигур, и для подобных орнаментов уместно определение однофризовых композиций. Более сложная организация изобразительных элементов декора посуды встречается в катакомбных культурах, в ранний период срубной культуры, андроновских культурах, на посуде Южной Сибири орнамент нередко покрывал всю поверхность сосудов. Наибольший интерес представляют многоярусные фризы. Помимо внешней выразительности, сочетание нескольких ярусов изображений несет повышенную информативность, поскольку множественность знаков объективно способствует избыточности информации. Сложность в изучении фризовых текстов степной Евразии за-

ключается во многом в том, что они состоят из геометрических образов (конвенциональных по сути), для которых потерян общий смысловой контекст. Геометрический декор столь своеобразен и для его интерпретации требуются столь специфические методики анализа, что это требует отдельного рассмотрения, поэтому в своей работе в основном остановимся на фигуративном типе изображений.

Редкие случаи находок сосудов с фигуративными образами дают образцы фризовых композиций. Среди культур Евразии эпохи бронзы особо выделяется находка майкопских металлических сосудов в кургане Ошад с изображениями животных, горной гряды, волнистых линий (рис. 1). Во многом майкопские вещи выглядят уникальным явлением не только для степной Евразии, но и Передней Азии периода раннего металла. При всей внешней выразительности майкопского изобразительного искусства все же существуют объективные трудности в понимании его образной системы и смысловой области. Основные причины трудностей кроются в выборе методологических подходов, которые стали бы основой для анализа произведений древнего искусства, естественно, при этом остаются и сложности, связанные с наполнением археологических источников майкопской культуры культурно-историческим содержанием. Интерпретация любого культурного текста, в этом древние не исключение, определяется теми методологическими позициями, из которых исходит исследователь, что во многом делает мало продуктивной дискуссию по поводу частных вопросов смысловой трактовки изображений майкопских сосудов, если нет совпадения взглядов по принципиальным позициям в оценке источника. Вполне соглашаясь с основными тезисами Е.В. Антоновой, Д.С. Раевского, С.Н. Кореневского о присутствии на изобразительных текстах сосудов майкопской культуры из кургана Ошад космологической канвы, хотя нам более близко мнение Б.В. Фармаковского, М.И. Ростовцева, М.В. Андреевой, Д.А. Мачинского, об отражении на сосудах “картины мира”, попытаемся рассмотреть смысловую область изобразительной системы с несколько иных позиций, чем ранее предпринималось. Исходным ста-

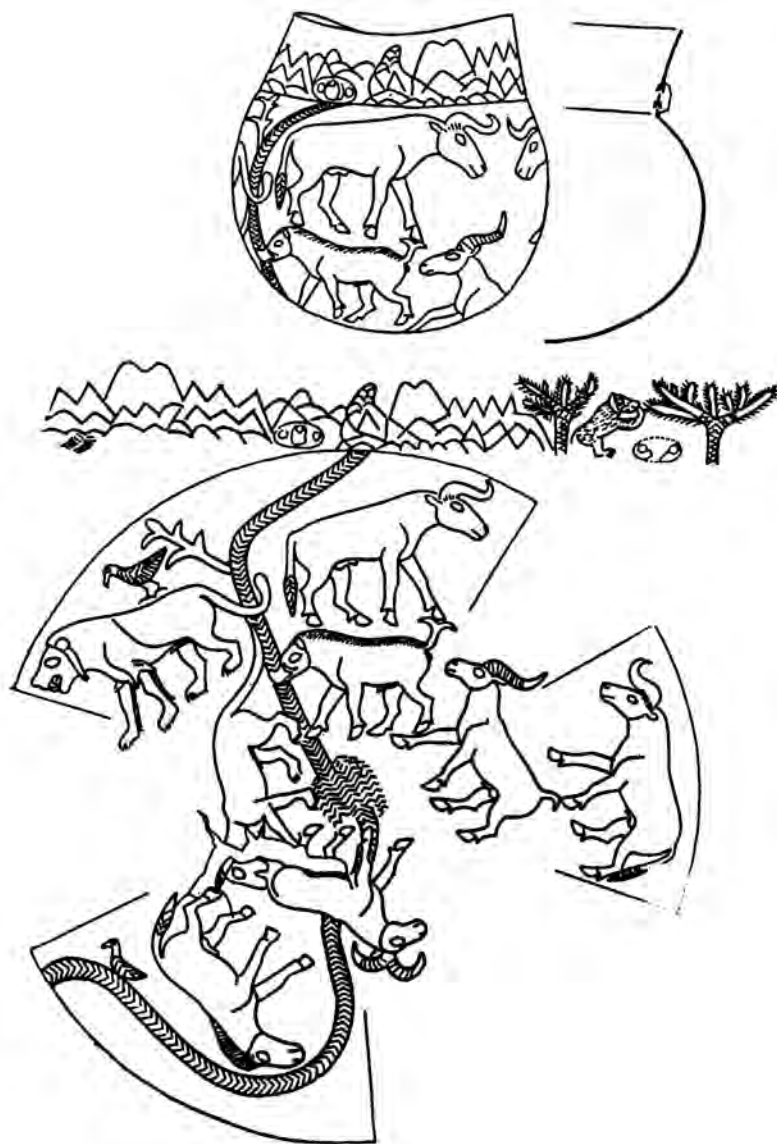


Рис. 1. Сосуд из кургана Ошад (по: Пиотровский, 1994).
Fig. 1. Vessel from Oshad barrow.

нет положение о зависимости формальных средств выражения от степени развития сознания людей. При таком подходе язык (в нашем случае – изобразительный) будет расцениваться ничем иным, как опосредованным отображением сознания (ментальности). На взаимной зависимости между языком и мышлением не приходится настаивать – поскольку в настоящее время стало общепринято положение об их взаимосвязи и обусловленности выбора средств выражения от внутренних установок сознания. Исторический тип сознания задает своеобразие той или иной эпохи, и понимание

конкретной эпохи будет поставлено в зависимость от выяснения того, каким образом особенности сознания влияли на языки культуры и сказывались на культурных текстах.

Каждое сознание по-своему организует и выстраивает материал, и произведения конкретного мастера в определенной мере отражают его личный взгляд на мир, закрепляясь в индивидуальной художественной манере. Подобная оценка вполне справедлива применительно к оценке отдельных исторических эпох. Каждая эпоха неповторима в своем осмыслении и отражении действительности,

подобная неповторимость и своеобразие изобразительных языков, их образной формы прекрасно заметны на больших исторических промежутках. Стадиальность исторического развития совершенно разных и несвязанных между собой народов объясняет значительное сходство у них поэтических принципов и особенностей видения мира. Значительное сходство принципов поэтической техники, видов текстов, особенностей видения творцами мира структур у разных народов обусловлено близкими общественно-историческими условиями их существования. Объединяются народы по признаку принадлежности к одной стадии исторического развития, что позволяет, имея хорошо изученные культурные тексты одного народа, прояснить логику построения и организации текстов у народов близкого исторического уровня развития. Сближение разных культур можно произвести по наличию у них общности жанров, тогда отдельные изобразительные тексты разных культур реально объединить между собой, например, по принадлежности к тому или иному изобразительному виду. Удастся охватить множество не связанных между собой культур по общности жанров и близости языков культуры. В.Я. Пропп определяет жанр как историческое явление, вслед за чем следует вывод, что жанр возникает и исчезает в определенный исторический период [Пропп, 1998а, с.187]. Данное явление, вполне изученное в фольклористике, в меньшей мере коснулось изобразительного искусства древности. Констатация историчности языков культуры означает – язык, тот же изобразительный, возникает и исчезает в определенный период, выступая фактом исторической стадиальности. При таком подходе первостепенным становится поиск жанрового единства среди произведений древнего изобразительного искусства различных культурных традиций. Затем произойдет выбор одной культурной традиции, для которой известно достаточно большое количество культурных текстов, чтобы на их основе восстановить мировоззренческий концепт непосредственно самой культуры, а также культур близкого исторического типа. Опираясь на мировоззренческий концепт, восходящий к ментальным основам,

возможно в общих чертах реконструировать содержательную основу культур далеко прошлого, вроде майкопской. Знание грамматики и синтаксиса культурных текстов одной культурной традиции позволяет восстановить содержательное наполнение текстов другой культуры близкого исторического периода развития. Достигается не только понимание смыслов изобразительных текстов, но и реконструкция основных правил формального порядка, и данный опыт приложим к изучению изобразительного творчества разных народов. Это один из способов преодоления сложностей по “прочтению” изобразительных текстов мертвых культур прошлого.

Для адекватного понимания изобразительных текстов исчезнувшей культуры, к каким относится майкопская культура, необходимо обращение к изобразительным текстам той культуры, для которой известны полноценные вербальные тексты, вполне поддающиеся интерпретации. Оценка изобразительного искусства в качестве языка предполагает объективную возможность перевода изобразительности на вербальный язык, т.е. тот язык, который благодаря своей интеллектуальной емкости в наибольшей степени служит адекватному выражению мысли и неких смыслов. Искусство, вне зависимости от конкретного его вида, при таком подходе будет расцениваться в качестве одного из языков культуры. Тогда, зная особенности вербального языка, мы сможем понять и изобразительный язык, поскольку некоторые правила организации текстов, общие для определенного типа сознания, должны идентично себя проявлять в различных семиотических системах. Взаимосвязь сознания и языка позволяет находить нечто общее в совершенно различных областях культуры: архитектуре и живописи, живописи и литературе, литературе и драматургии и т.д. Часто такое единство, безусловные во всех или в большинстве областях культуры принципы, получают обозначение через ту или иную терминологию. Одно из наиболее успешных определений такого единства – “стиль”. Задача, следовательно, сводится к корректному переводу с одного языка на другой, в нашем случае, с изобразительного на понятийно вербальный, правда, необходимо помнить, что всегда присутству-

ет невозможность полного перевода с одного языка на другой. Подобные методологические установки позволяют выявить общие закономерности перевода изобразительных произведений на вербальный язык, и наоборот. Таким образом, перевод с изобразительного языка, например, майкопской культуры на вербально-понятийный язык осложняется необходимостью выявления базового содержания культур определенного исторического типа.

Выбор исходной культурной традиции для реконструкции мировоззренческого концепта обусловлен двумя главными условиями: как можно большей полнотой источников и степенью их изученности. В этом отношении среди древних культур особое место занимает греческая культура². Именно греческая изобразительность для нас станет исходной. Еще одно преимущество в выборе культуры древней Греции среди множества других заключается в динамизме греческой культуры – за сравнительно короткий период греческое изобразительное искусство прошло путь от примитива геометрики до высот эллинизма. Греческое искусство благодаря своему стремительному развитию позволяет во всей полноте понять своеобразие тех или иных изобразительных форм. Попытаемся дать описание и характеристику отдельного изобразительного жанра, каким является фризовый, в пределах одной культуры.

В древнегреческом искусстве выделяется несколько периодов, каждый из которых обладает своим специфическим внутренним содержанием. К настоящему времени вполне удалось выяснить и понять особенности искусства каждого периода с позиций оригинальности изобразительного языка и ментальности его носителей. При выявлении специфики исторических эпох будет происходить неизбежное обращение к самым раз-

нообразным творениям греческой творческой мысли, чтобы найти общее в различных областях культуры, пронизанных едиными идеями и единым типом мышления.

Наибольший интерес с точки зрения архаических культурных форм представляет ранний период греческого искусства. В понимании раннего периода и форм сознания, которые для него характерны, в полной мере помогает обращение к древнегреческим литературным памятникам. Особенности культурных языков древних греков, и непосредственно самого сознания, во многом восстанавливаются на основе вербальных текстов, что и делает вербальную знаковую систему ключевой в выяснении универсальных принципов языков искусства, в том числе, изобразительного. Среди множества видов литературного творчества раннего периода наибольший интерес представляют трагедия и поэзия. Переходное время от архаики к классике породило столь необычное явление как древнегреческая трагедия. Греческая трагедия – жанр, возникший в определенный период исторического развития греческого общества, и потому он расценивается с позиций отражения определенного исторического типа сознания. Показательно, что непосредственно через столетия после написания трагедий, греки уже не понимали отдельные места трагедий и создавали к произведениям комментарии. Лирика также интересна с точки зрения возможности проникновения в мировоззренческие основы, все же, трагедия более перспективна благодаря своей большой форме и композиционной развернутости.

Предпочтение в выборе трагедии при анализе форм сознания объясняется рядом преимуществ, одно из которых состоит в том, что в трагедии в одном произведении оригинальным образом соединились архаические черты

² Необходимо сделать принципиальное замечание. Степень изученности средневековой западноевропейской культуры или, например, русского фольклора позволяет при анализе архаического сознания остановить свой выбор на западноевропейской или русской культурной традиции. Тот же русский фольклор поддается изучению с позиций сохранности в нем реликтовых форм, что, однако, менее предпочтительно в сравнении с древнегреческой культурой, предстающей благодаря множеству разнообразнейших источников полноценным историческим явлением. Предпочтение, отдаваемое древней греческой культуре, во многом связано с ее исторической близостью со степными культурами и общей подосновой их происхождения в зримой индоевропейской исторической перспективе.

и вновь нарождавшееся понятийное сознание. Анализу хоровых партий посвящен большой раздел монографии О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1978а]. Как пишет О.М. Фрейденберг, трагедия включает в себя два, в общем внешне несвязанных параллельных плана: еще не лишенной своей архаичности мифологического порядка хор и вновь нарождавшейся понятийности, носителем которого был главный герой. Совмещение в себе архаических и вновь нарождавшихся конфигураций как раз придает трагедии неповторимый вид и откладывает отпечаток на композиционную организацию текста. Один из главных ее выводов заключается в особой отмеченности хоровых песен архаикой мысли, и, что особенно важно в разрезе нашей проблематики формотворчества, архаичность синтаксис хоровых песен, в широком его понимании, как организации элементов в законченное смысловое целое. Если обратиться к такому важному критерию в оценке произведения как передача событийности, то хор никогда не изображает конкретные события, имевшие реальное протяжение во времени и пространстве. То о чем поет хор, не имеет ни настоящего, ни прошлого, и несет на себе следы некой безвременности. Таково и представление о пространстве – в архаическом сознании оно присутствует и где-то далеко и вблизи, и везде и нигде [Фрейденберг, 1978а, с.366-367]. Безвременье и внепространственность являются характернейшей чертой мифологического сознания, именно так описывается далекое мифологическое прошлое. Лица, действующие в событиях трагедий, тоже специфичны – это боги, герои, звери, чудовища, стихии, но никак не обыкновенные, рядовые представители общества, которые не находили себе место не только в трагедии, но и в мифологии и эпике. “Все это позволяет назвать рассказ хора мифическим не только из-за содержания, но по самой их передаче” [Фрейденберг, 1978а, с.367]. Проследим на наглядном примере, каким образом передаются смысловые темы в древнегреческой трагедии.

В одном из эпизодов “Ифигении Авлидской” возникает тема брака, реализуемая следующим образом. Хор поет о судьбе несчастной девушки, приносимой в жертву, и тут же в

радостном стасиме заводится речь о браке Пелея и Фетиды. Непосредственно нарративная часть стасима состоит из пяти предложений и концовки, по существу каждое из которых было мифом-картиной. Первое предложение – пляшущие и поющие Музы. Второе – виночерпий Ганимед, причем описание свадьбы Пелея и Фетиды понадобилось для того, чтобы объяснить возникновение первых брачных гимнов (гимнеев) и обрисовать тему брака. Третье – хороводы nereid. Четвертое – процессия кентавров. И пятое предложение – песня об Ахилле. В плачевной части Ифигения сравнивается с горным юным животным, и как у этого жертвенного животного, ее смертное горло будет залито кровью. Выделяется несколько особенностей приведенного текста. Синтаксис хоровых партий несколько не похож на синтаксис наших переводов, и фраза в хоровой партии не знает причинно-следственной последовательности и связности. Каждое существительное сопровождается множеством сложных прилагательных, заменяющих глаголы и расстановку мысли. Глаголы единичны или вообще отсутствуют, возникает вереница образов со своими эпитетами во многом тождественных самим образам. Все это приводит к тому, что эпитеты создают картину изображаемого с выраженным антиповествовательным способом изложения, при котором изложение лишено привычного для нас разворачивания эпизода за эпизодом, образующих действие в некоторой причинно-следственной последовательности. Отсутствие причинно-следственной связи в смысловой системе закрепляется помимо структуры текста еще и в синтаксисе предложений. Стоячий рассказ отражает отсутствие в самой мысли ясного разграничения между субъектом и объектом, прошедшим и настоящим, далеким и близким, нет разграничения в подчиненности одного другому, когда выстраивается иерархия отношений как в современных предложениях. Так каждый образ и субъективен, пассивен и активен, позитивен и негативен [Фрейденберг, 1978а, с.375]. Конструктивные моменты организации и построения текстов влияют на восприятие текста и задают форму текста, его композицию. Каждая картина в трагедии вполне законченная, но благодаря помещению в один ряд с остальными

ми, такие картины не самостоятельны по сути. Так из внешней суммы картин в отрывке возникает общее полотно пира богов на свадьбе Пелея и Фетиды. Общее складывается исключительно из отдельных, формально самостоятельных малых картин. Понятие о композиционном единстве как о сумме разнородных самостоятельных частных отличает древнюю мысль не только в рассматриваемом отрывке хора, но и в поэзии греков, даже в архитектуре [Фрейденберг, 1978а, с.389], и добавим от себя, в изобразительном искусстве.

Подобные формальные приемы приводят к тому, что творческая мысль подчиняется неким общим принципам. Хор не умеет еще рассказывать истории прямо, он не умеет отличить главное от второстепенного, выделить и подчинить ему менее значительное. Множество эпитетов не призваны выделить существенные черты предмета изображения, они только его тавтологические атрибуты. Образная конкретность рассказа до того лишена обобщения, что мы тонем в ненужных деталях и не находим главного [Фрейденберг, 1978а, с.386-387]. Рассказ излагается в косвенных и зависимых формах. Наблюдается нацеленность не на раскрытии сущности понятия изнутри, но о своеобразной попытке внешней характеристике, где нагромождение деталей направлено на то, чтобы выделить внешние симптомы (события); все внимание сосредоточено не на том, какова суть события, а на то, в чем оно выражается внешне, как заявляет о себе [Шталь, 1975, с.80-81]. В трагедии авторская мысль идет в обход главному, не развертывая последовательности главной темы и не подчиняя ей второстепенное [Фрейденберг, 1978а, с.384]. В греческой трагедии обобщения достигается через иносказание фактов [Фрейденберг, 1978а, с.483], или подобно “Илиаде” едва ли не каждая сцена завершается или предваряется фразой-обобщением, сентенцией [Шталь, 1975, с.216]. Наблюдения С.С. Аверинцева над более поздней античной литературой показательны демонстрацией живучести традиций архаических форм сознания во времени. Поэтика античности дает многочисленные примеры однообразных риторических фигур, буквально заполняя литературу и подчас оставляя очень мало места для

конкретного содержания [Аверинцев, 1975а; 1981]. Фигуры эти представляют собой, как правило, длинные ряды перечислений. Происходит бесконечное воспроизведение одного единственного положения и темы. Возникает общее место, где общее место – инструмент абстрагирования, средство упорядоченности [Аверинцев, 1981, с.15-16]. Так достигается простейший прием по уходу от конкретики и достижению абстрагирования, выработке простейшей понятийности.

Приведенный отрывок из “Ифигении Авлидской” отличает видимая громоздкость из-за множества картинок, что привносит вслед за собой в текст тяжеловесность, во многом из-за перегруженности в выражении мысли. Передача ключевого понятия дается опосредственно через множество описаний. Происходит нанизывание некоторого количества эпитетов пока не заканчивался семантический ряд, известный для данного круга авторов и среды, для которой они творили. Только так умели выражать мысль древние греки, так они передавали мысли посредством образов. Оказывается, что неумение сформулировать обобщенную мысль заставляет использовать множество картин, и в этом видится слабость, но и своеобразная поэтичность древних. Для нас архаические произведения греков кажутся через чур громоздким, а на поверку оказывается, что за приемом множественности в произведении возникает метафоричность, способствующая формированию художественных качеств произведения. Для демонстрации неслучайности приводимых приемов описания, обратимся к более раннему произведению, каким является “Илиада”. “Илиада” тем хороша, что позволяет продемонстрировать общность реализации мысли в еще одном самостоятельном литературном жанре, каким является эпос, который древнее трагедий. Возьмем начальные строки поэмы в переводе Н. Гнедича:

Гнев богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в

корысть плотоядным
 Птицам окрестным и псам (совершалася
 Зевсова воля), –
 С оного дня, как воздвигные спор,
 воспылали враждою
 Пастырь народов Атрид и герой
 Ахиллес благородный.

(Il.I, 1-5)

В подстрочном переводе И.В. Шталь отрывок, который станет основой для разбора, будет выглядеть следующим образом: “Гнев воспой, богиня, Пелеида Ахиллеса, гибельный, который создал ахейцам бесчисленные беды: многие сильные души героев кинул Аиду, самих же сделал добычей всех псов и хищных птиц – совершилась воля Зевса – (воспой) с самого начала, с того времени как в споре рассорились Атрид, владыка народов, и божественный Ахиллес” [Шталь, 1975, с.233].

Поэма начинается со слов о воспевании гнева Ахилла. Уточняется – какой гнев. Гибельный. В чем он проявляется? В том, что содеял тысячи бедствий. Возникает дальнейшее уточнение – каких бедствий? Многие души были кинуты в Аид, а тела убитых сделал добычей хищных птиц и псов. Гнев свершился по воле Зевса и, следовательно, имеет божественную волю, независимую от человека. После этого происходит возвращение к начальной мысли о воспевании гнева, отсылая к самому начальному моменту его появления вследствие возникшего спора между героями. На этом отрывок о гневе заканчивается³. Главная мысль всего пассажа сводится к тому, что гнев Ахилла предстает роковым, потому что имел божественное происхождение, он – несущий гибель. “Гнев роковой и гибельный” – и есть передаваемое множеством образов и слов понятие; предстает мысль, вмещающая в себя с позиций понятийности всего три слова. Для нас отрывок из “Илиады” сложен ходом мысли, построенным на нанизывании все новых образов и эпитетов, что придает всему отрывку растянutosть, перегруженность и вместе с тем поэтичность. Мысль долго идет к передаче связи между гневом и спором, в основе ко-

торой лежит причинная зависимость; словно сделав круг, мысль возвращается к исходному состоянию – гневу. Раскрыв суть гнева, его силу и последствия, намечается переход непосредственно к существенному – спору двух греков. Описание гнева довольно пространно и требует множество образов и эпитетов. Схожий подход повсеместно использовался в “Илиаде” при описании героев, предметов, событий. Данный прием вообще составляет характернейшую черту архаических форм словесности. Вот как описывает В.К. Афанасьева особенности шумерской поэзии. Сначала идет первая строка. Далее мысль, заложенная в первой строке, последовательно развивается с добавлением определения субъекта действия, и загадочность первой фразы постепенно раскрывается. Образ в первой строке постоянно повторяется и внимание сосредоточено только на новых его гранях. Каждое новое слово приближает образ к слушателю постепенностью его раскрытия, делая его все более конкретным. Другим способом образования логико-ритмического единства является объединение двух смежных строк или полустрок описанием в каждом из них близкого параллельного действия. Далее В.К. Афанасьева констатирует, что во многих шумерских произведениях почти нет действия, оно заменено пересказом, и все приемы, рассмотренные относительно шумерской поэзии, хорошо известны и изучены в фольклоре [Афанасьева, 1997, с.11-13, 29].

Принципы организации элементов в вербальных текстах обнаруживают показательное совпадение с росписями греческих сосудов VII-VI вв. до н.э. Воспользуемся для иллюстрации данного положения образцами древнегреческого изобразительного искусства, изданными в работе М.А. Алпатов [Алпатов, 1987]. На коринфском арибале конца VII в. до н.э. (Лувр, Париж) изображены две симметричные крупные летящие птицы, между которыми расположена фигура орла; интервалы между птицами заполнены цветами [Алпатов, 1987, рис.79]. Аналогичный

³ Данная тема гнева столь актуальна для греков, что она находит повторение в истории о возвращении Одиссея из-под стен Трои, когда возвращение героя отягощено роковым для Одиссея и его спутников гневом Посейдона.

композиционный прием применен при росписи родосского блюда последней четверти VII в. до н.э. с изображением борьбы Менелая и Гектора из-за тела убитого Эвфорта (Лондон, Британский музей) [Алпатов, 1987, рис.82]. Анализируя изображения на блюде, М.А. Алпатов пишет, что на изобразительном поле царит такое множество геометрических знаков, как будто сама борьба героев потеряла смысл; и не понятно, что является главным: сама битва героев или собрание знаков, вся сцена представляет собой действие, но впечатление такое, что в ней ничего не происходит. И далее, высказывается предположение о подобию изображений поэтическим приемам. Привязанность к такой изобразительной традиции сохраняется до V в. до н.э. [Алпатов, 1987, с.72]. Изображения на вазописях VII-VI в. до н.э. перегружены множеством мелких и крупных деталей, так что крупные фигуры, которые казалось должны благодаря своим размерам выделяться, теряются среди обилия мелких изображений самого разного вида, из-за чего исчезает акцент на доминанте крупных фигур. Остается впечатление нагромождения изобразительных элементов, их чрезмерной насыщенности, создающей замысловатый узор разнородных предметов без выделенности главных и второстепенных, возникает образ нечто целостного, вроде сплошного потока персонажей, геометрических знаков. Вот эта узорчатость перекликается с орнаментом и словно повторяет орнаментальный стиль, ориентированный на заполнение всего свободного пространства изобразительными элементами. Даже, если в росписях есть выделение образа или сцены, они все равно окружены мелкими орнаментальными и прочими мотивами, затушевывая центральность этих образов и сцен. Самым наглядным образом повторяется прием, известный в трагедии и лирике, где центральный образ обрамляется эпитетами и атрибутами.

Уже в VI в. до н.э. наступает время новаций. На лаконском килике из Этрурии 560-550 г. до н.э. с Ахиллом, подстерегающим Троила (Лувр, Париж), встречается во многом близкий композиционный принцип нагромождения [Алпатов, 1987, рис.81]. Колено-преклоненный герой занес копьё над змеем,

другой змей взбирается на крышу, сидящая наверху кровли птица смотрит на все происходящее, другие птицы летят туда, где происходит действие, ниже бежит заяц, по бокам от него расположены цветы. Насыщенность изобразительными элементами не оставляет свободного места, повторяя в этом более ранние росписи. Вместе с тем на килике уже нет такой равнозначной насыщенности элементами изобразительного поля, как ранее. Уже выделена центральная сцена, она концентрирует и притягивает к себе остальные образы, превращаясь в смыслообразующий центр, который однозначно акцентирован, чего не было ранее. В этом есть много от трагедии. В трагедии присутствует выделенность главной темы, привязанной к герою, и параллельно ей идет хоровая партия. Такого рода новшества в изобразительном искусстве позволяют говорить о переломе в развитии греческой вазописи в VI в. до н.э., что отражает общие изменения в мировоззрении греков. В ряде росписей наряду с возникновением новых изобразительных приемов сохраняются и старые, в чем видится переходной характер таких росписей. Эти процессы близки тем, что происходили в литературе, в которой возникали новые виды словесности.

Более сложный композиционный изобразительный прием VI в. до н.э. присутствует на известном кратере работы Клития и Эрготима (так называемой “вазе Франсуа”), датируемой около 570 г. до н.э., (рис.2). Многочисленные изображения представляют собой отдельные мотивы или законченные различные мифологические и эпические сюжеты, разведенные по вертикали и образующие несколько фризов. Кратер расписан с обеих сторон, условно выделяется сторона “А” и “В” [Акимова, 1990]. На стороне “А” по горловине сосуда изображены сцены Каледонской охоты, ниже нее расположен фриз с погребальными играми в честь Патрокла (ристание колесниц). В центре представлена сцена свадьбы Пелея и Фетиды, далее – преследование Ахиллом Троила. Самый нижний фриз: терзание зверей и геральдическая композиция сфинксов. На поддоне показана сцена битвы пигмеев с журавлями. На стороне “В”, на верхнем фризе – Тезей и спасение жертв Миноса, картина



Рис. 2. “Ваза Франсуа” (по: Акимова, 1990).
Fig. 2. “Vase of Francois”.

симметричная Каледонской охоте на стороне “А”; ниже идет кентавромахия с участием Тезея, соответствующая сцене с играми в честь Патрокла на стороне “А”. Далее – возвращение Гефеста на Олимп, на обороте: Ахилл и Троил. И в самом низу повторяется терзание зверей и битва пигмеев с журавлями. Ручки украшены изображениями Медузы, Владычицы животных и поддерживающего тело Ахилла Аякс. Благодаря подписям под фигурами легко восстановить эпизоды мифов, легенд и эпоса. На “вазе Франсуа” имена изображенных богов, животных и творцов, создавших этот шедевр, идут рядом, так что имена творцов попадают в одно пространство с именами героев и богов, животных. Сочетание в пределах одного пространства текста имени автора и персонажей весьма показательна своей архаичностью, когда имя творца еще не оторвано от начала творения, субъекта от объекта. Начало есть сущность человека, отсюда

пристальное внимание к имени, генеалогии и происхождению героя в эпических произведениях. В мифе назвать предмет – значит рассказать о его происхождении и его историю, благодаря чему предмет являет свои качества и свойства. Только так исчерпывается характеристика качеств вещного мира.

В семантически обусловленный ряд попадает и брачный стасим. Имя Гименея, давшее наименование всему жанру брачных песен, не присутствует на сосуде, но изобразительные сюжеты на предмете так или иначе относятся к брачно-любовной тематике, которая передается через множество историй. При внешней пестроте и множестве сюжетов “вазы Франсуа”, в целом повторяются универсальные приемы организации текста, характерные для сознания греков времен классики и более раннего времени. В основе изобразительной композиции “вазы Франсуа” лежит тот же прием, что и в приведенном отрывке трагедии “Ифи-

гении Авлидской”. Объединение множества образов и мифо-эпических эпизодов происходило по признаку отнесенности их к важной для художника теме, которую он и раскрывал с посредством выбранного образного ряда. Сюжеты на сосуде, так или иначе, относятся к любовно-брачной тематике. Процессия Фетиды и Пелея прозрачна своей брачной темой. Кентавры известны своим сражением на свадьбе, охота Мелеагра – это начало событий, сосредоточенных вокруг его любви к Ойоне. Приведенные темы повествуют о несчастных любви и браке. Параллельно развивается положительный итог любовной истории. Тезей и хоровод юношей и девушек – возвращение домой героя и конец некой трагической афинской истории. В начале ее была история любви Ориандны к Тесею, ставшей залогом спасения для тех, кто участвует в пляске хоровода. Сцена борьбы журавлей и пигмеев при внешнем отсутствии признаков брачно-любовной тематики так же восходит к ней. По Антонину Либериялу, Артемида (или Гера) превратила в журавлей пигмеянку Ойною, слишком счастливую в замужестве, чтобы оказать почтение богини; выполняя волю божества, все пигмеи с тех пор стали врагами журавлей и воевали с ними [Гусейнов, 1988, с.121]. Видимо, прав Г.Ч. Гусейнов [Гусейнов, 1988], определяя чашу Франсу в качестве принадлежности брачной церемонии. Для “вазы Франсуа” универсальной абстракцией, переданной через совмещения в едином изобразительном пространстве множества образов, стала тема брака в ее мифологической окраске смерти/жизни. Со времен, в более поздней литературе, приемы соединения различных образов для выявления искомого смысла не исчезают и прослеживаются в новых исторических жанрах. Плутарх в “Параллельных жизнеописаниях” использует двуединое соединение биографий для выяснения общей ситуации или общего морально-поэтического типа, когда соединение различных историй должно было дать нечто общее. Поэтика синкрисиса имела своей сверхзадачей именно эффект восхождения от конкретного к абстрактному [Аверин-

цев, 1981]. Показательно, что большинство тем из приведенного отрывка “Ифигении Авлидской” совпадает с теми, что мы видим на “вазе Франсуа”. Не только композиционно вербальные тексты близки к изобразительным, но и сюжетно-тематически. VI в. до н.э. ознаменован появлением своеобразного литературного явления, каким была древнегреческая трагедия, совпадая где-то по времени с изготовлением “вазы Франсуа”, так что сюжеты вполне могли перетекать из одной области культуры в другую⁴.

Росписи на “вазе Франсуа” передают понятие “жизни”, “бессмертия” через образы смерти и брака, борьбы зверей и битвы героев. “Жизнь через смерть” и есть содержательное начало изобразительного текста на кратере – циклы жизней завершались смертью, тот час жизнь восстанавливалась и оставалась непрерывной [Акимова, 1990, с.123]. Содержание изобразительных сцен не оторвано от функции кратера (служить местом для смешивания вина с водой во время пиров) – вино является напитком бессмертия, кровью Диониса, пьянящим напитком. На свадьбе пьют кровь бога, Диониса, где вино как кровь, приобщает к бессмертию, ср. известный пример из “Одиссеи”, когда оживление душ умерших происходило после приобщения их к крови жертвенного животного. На кратере кровавые сцены повествуют о пролитии крови, смертях, и здесь же изображается свадьба – залог новой жизни. На пиру пьют вино, как и во время свадеб. Свадебный пир превращался в место терзания и поедания мяса, распивания вина. Смерть и жизнь встречаются на пиру, чтобы прославить жизнь, дать рождение новому. Кратер, исходя из мифологического понимания жизни как смерти, помимо брачной церемонии и пира, мог попасть и в погребение, превращаясь в видимый знак посмертного возрождения. Для “вазы Франсуа” выявляются универсальные и потому достаточно простые смыслы. Особенность ее росписей состоит в оформлении и передаче подобных смыслов через образы самого широкого мифопоэтического ряда. Для нашего современного сознания подобное

⁴ К примеру, во время пира изображения на сосудах служили для греков поводом для цитирования отрывков из вербальных текстов [Брагинская, 1980].

многообразии и обилии образов затемняет первоначальный смысл, превращаясь в цепь художественных метафор, для древнего грека смысл был первоначально ясен, и множество вариаций только способствовало его прояснению, создавая неповторимый колорит красочности и зрелищности.

Необходимо обратить внимание на тот факт, что сосуд с мифологическими и эпическими сценами попадал в события личной судьбы. В праздничном обряде свадьбы происходило совмещение плана личной жизни (судьбы) с событиями из жизни богов и героев. В празднике возникало особенное безвременье, возможное в момент, когда нет грани между прошлым и настоящим, мифологической эпохой и действительностью. В такой ситуации невеста становилась богиней, жених – героем, “царем”. Два плана: бытовой и священный, личностный и общий – соединяются между собой в некой точке, каковой выступал праздник, ритуал, пир. Миф и мифические времена словно оживали на какой-то миг в момент брака, брачного пира людей. Личная жизнь разворачивалась на фоне “жизни” как таковой, представлявшейся в образах богов. Сознание еще не до конца отделяет личностное от общественного, частное от всеобщего, и не видит разницы между пирами вообще и данным конкретным пиром. В художественном творчестве подобные особенности наблюдаются повсеместно. В разбираемой трагедии “Ифигения Авклидская” личная судьба лишенной брака девушки, перекликается с темой свадьбы самих богов. Тоже справедливо и для изобразительной области, когда “ваза Франсуа” с ее темой брачного сочетания богов, попадает на брачный пир людей, выступающих заместителями божественных пар. Что выбраны мотивы ахиллесового и тесеевского циклов, обусловлено популярностью подобных циклов в Афинах, где создавался кратер. В данный исторический период личностное могло себя выражать только оперируя к общему, каковой была мифо-эпическая действительность. Только таким способом личностное находило себе место в мире. В данном случае мы столкнулись с правомерным существованием синкретизма сознания, при котором еще нет разделения между все-

общим и частным, содержанием и формой [Шталь, 1975, с.80], что сказывается на особой природе знака в древности. Еще отсутствует выделение в самостоятельную область понятийно-логического мышления, получившее формальное озвучивание в IV в. до н.э. у Аристотеля.

Степень развития сознания определяла формы выражения и осмысления действительности, которые мы наблюдаем на “вазе Франсуа”. Мысль древних исходила из уподобления, при котором сличались два разных явления, и между ними находилась связь [Фрейденберг, 1978а, с.393-394]. Двойственность и ее преодоление по-разному проявляют себя в культуре. В изобразительном искусстве мифологические и героические темы на вещах пересекаются с личным владением предметами, на которых нанесены такие изображения. Через владение предметами с мифологическими темами происходило приобщение земного человека через знаковый комплекс к мифо-легендарному, божественному миру. Бытовой “низ” окружается, словно обволакивается, высокими темами, одновременно низовое окрашивается глубоким смыслом и глубинными темами, отсутствующими в повседневности, не давая человеку оказаться полностью в повседневности, и переводя его в область высокого смысла и сакральности. С таких позиций конкретная свадьба и сопровождавшие ее “высокие сюжеты” были продолжением организации действительности тем способом, которым владело сознание древних греков. Первые случаи появления понятийно-логического сознания привносит нечто новое в общество, что приводит к разрыву в социальной среде и в восприятии действительности. В обществе, вдруг, появляются люди по-разному мыслящие. И.В. Шталь приводит показательный пример разрыва в сознании греческого общества в истории о Писистрате [Шталь, 1975, с.26], нечто похожее по своей сути обнаруживается и в другие времена и иной культурной среде – позднем средневековье в “Декамерон”, в новелле о сере Чипполето [Хлодовский, 1982, с.278-279]. В определенный исторический период в обществе намечается одновременное сосуществование двух видов сознания – синкретического мышления

первобытности и понятийно-логического сознания, где последнее привносит в культуру символизм, аллегория, метафоризм и иные поэтические формы. Подобный факт примечателен, и к нему еще придется вернуться при анализе изобразительной системы майкопского сосуда.

Значимость формальных средств для передачи важнейших для людей смыслов требует особого внимания к приемам организации текстов. Фризовый изобразительный прием “вазы Франсуа” еще не базируется на безусловном разграничении между собой общего и частного, нет осознанного смыслового разведения их между собой. Внутренняя суть сводится к внешним ее характеристикам [Шталь, 1975, с.82, 84], поэтому без труда происходит восхождение от формы к содержанию произведения. Первый шаг в отходе от всеобщего состоит в индивидуальном отборе образов и сюжетом среди некоего множества. Стремление к неповторимости и яркости, как не покажется парадоксальным, оказывается, вызвано стремлением к передаче общего. Многофигурные изображения позволяют не только явиться чему-то общему (заданной теме), но и авторской неповторимости, которая выражается в индивидуальном отборе мифо-поэтических текстов. В какой-то мере набор изобразительных картин можно расценивать синонимичным друг другу по отнесенности к общей теме. Однако не это составляет суть многофризовых изображений.

Самодостаточные законченные сюжеты на “вазе Франсуа” соединены по принципу суммирования картин, из которого возникает содержательно новый текст. Прием суммирования зрительного впечатления, основанный на восприятии изобразительных картин, универсален и известен в культурах древности, средневековья [Жегин, 1970; Успенский, 1970; Вагнер, 1993]. Внешне кажется, что отдельные картины самостоятельны, вместе с тем, они образуют единый текст, приобретая некий общий, заверченный вид. Древние изображения на сосудах, организованные во фризы, представляют собой не цепь разновременных по происходящему действию (событий). Изображения не относятся к разным пространственным точкам и не являются от-

дельными частями в одном тексте на подобие иллюстраций. Фризы организованы по иному принципу. Отдельные картины не составляют часть единого сюжета. Из суммирования изображений возникает новый образ, не просто некая сумма, а рождение нового поэтического образа – метафоры. Присутствует следование принципу вне сюжетности и организации образов на основе параллелизма, а не параллельных точек зрения в виде пространственных объектов. Способность создавать параллельные пространства – достижение современного мышления [Пропп, 1998б, с.313]. Фольклор, и соответственно архаическое мышление, принципиально не знает прерываемого пространства, при котором действие не может разворачиваться одновременно в нескольких измерениях [Пропп, 1998б, с.310]. С учетом специфики архаического сознания, вполне закономерно, что организационные принципы пространственного и временного порядка едины для вербальной и изобразительной систем. Изображения объединяются не по принадлежности к одному сюжету, при котором отношения между фрагментами выстраиваются на основе причинно-следственной связи. Отношения между фризами можно определить в качестве дополнительности и параллельности, на подобии того, как выстраиваются эпитеты в архаических вербальных текстах. Поэтому бессмысленно пытаться прочитывать фризовый изобразительный набор с позиций поиска некоего сюжета и на основе соединения фризов в некий причинно-следственный ряд, где каждый фриз расценивался бы отдельным эпизодом. Переключка фризов в едином изобразительном пространстве только создает видимое подобие действия, но таковым не является по существу.

Столь детальный разбор изобразительной композиции “вазы Франсуа” обусловлен встречаемостью фризового приема помимо искусства греков у многих древних народов. Фризовые композиции известны в различных древних культурах: на votивных плитках раннединастического времени из Двуречья, “алебастровом сосуде Инанны” из Урука, кубках Закавказья, на ситулах времен гальштата (рис.3). На таком фоне майкопский сосуд из Ошада не выглядит чем-то необычным. При-



Рис. 3. Фризовые композиции: 1 – вотивная плитка раннединастического времени (по: Антонова, 1984); 2 – алебастровый сосуд Инанны из Урука (по: Большая советская энциклопедия, 1972); 3 – ситула из Ваче (по: Монгайт, 1974; История искусства, 1981); 4 – кубок из Марлика (по: Луконин, 1977); 5 – кубок из Карашамбского кургана (по: Джанпаридзе, 1994).

Fig. 3. Frieze compositions.

ходящая историчность фризового вида изобразительности заметна в его неожиданном появлении и исчезновении – сразу же, как только пропали предпосылки для существования данного вида изображения, вне зависимости от того, в чем заключалась причина эволюции общества, фризовые композиции или исчезают, или отходят на периферию культуры. Фризовые изображения, представляя собой изобразительный жанр со своей исторической протяженностью, относятся к той фазе исторического развития, которая проходит под знаком перехода от родового строя к классовому обществу цивилизаций. Оригинальность и

своеобразие композиционного приема организации изобразительного пространства целиком определяется историческим типом сознания, и его можно определить как развитым варварством и начальным периодом формирования государственности. Отсюда появление фризового приема в отдельные периоды у совершенно разных народов. В перечень таких культур попадает и майкопская. Поскольку фризовые композиции обладают индивидуальными признаками, отличающими фризовые композиции от иных видов построения текстов, позволим себе определить ее в качестве особого изобразительного жанра.

Фризная композиция присутствует на одном из серебряных сосудов кургана Ошад (рис.1). По горлу сосуда идет гряда гор, разрывающаяся двумя деревьями, между которыми находится медведь, стоящий на задних лапах. Ниже расположены два ряда шествующих животных: в верхней части тулова сосуда процессия состоит из двух быков, обращенных мордами друг к другу, льва, онагра или кулана; нижний ряд представлен львицей, горным бараном, горным козлом, вепрем. Обе процессии пересекают две ленты, протянувшиеся сверху вниз. Зооморфизм изобразительных образов на майкопских сосудах в определенной мере затрудняет понимание содержательной части изображаемого. В отличие от фриз «чаши Франсуа» на майкопских сосудах изображены не мифологические и эпические герои, а животные, птицы, природные объекты. Животные и птицы есть и на греческом сосуде, однако не они являются центральными персонажами, даже наоборот, оттеснены на периферийные участки предмета. Отбор образов сам по себе достаточно показателен, поскольку зооморфизм является отличительной чертой глубокой архаичности культуры, за чем видятся контуры определенного типа исторического сознания. Глубокая архаичность майкопского искусства сказывается на содержательной основе.

В стремлении раскрыть содержание изображенного на сосуде из курган Ошад исходным станет положение о единстве фриз, обеспеченное принадлежностью к общей теме. Интерпретация изображенного на майкопском сосуде должна быть аналогичной той, которая наблюдается на примере «вазы Франсуа», где использование множества фризных сцен было направлено на выражение общей темы. В механизме отбора и компоновке образов должен срабатывать принцип соединения образов и мотивов из разных мифов и преданий, а сам майкопский сосуд, помещаясь в пространство праздника или ритуала, должен был способствовать преодолению разделения мира на личностный и всеобщий (космический) планы. Следовательно, первоначальным становится выявление той основной темы, которая стала основой для отбора набора изображений, присутствующих на со-

суде из Ошада. В прояснении изображенного задача состоит, помимо выявления общего смыслового начала для всех фриз, еще в выделении самого существенного в каждом фризе. По сути, каждый фриз предстает, в терминах знаковых систем, самостоятельным кодом со своим образным рядом и индивидуальным значением.

На майкопском сосуде визуально выделяется центральная часть тулова сосуда с движущимися животными. Первое на что обращает на себя внимание – трактовка поз животных. Звери показаны в состоянии равномерного, спокойного движения, и с помощью изобразительных средств передавалось действие, которое можно определить как «шествие». Важным представляется, что шествие передается с помощью изображения персонажей в одной позе, общей для всех: фазе начального движения, – передняя нога животных выставлена вперед, задние ноги разведены, благодаря чему изображаемые животные избавляются от статичности и приобретают видимую подвижность в спокойном ритме движения, так что к животным подходит дефиниция «идущие». Прием повторения одной и той же позы животных и возникающая отсюда ритмика создают основу для единения различных образов по признаку общности действия. Шествие животных на обоих майкопских сосудах из Ошада отличает многократное повторение одних и тех же действий животных, что привносит в композицию ритмичность. Неслучайность для майкопской культуры мотива «шествия» в спокойном ритме подтверждается повторением аналогичного мотива в нижней части сосуда и на втором сосуде из этого же погребения. Цепочка шествующих животных строится на принципах присоединения, нанизывания элементов, и данный прием является композиционным началом организации элементов в конкретном фрагменте изобразительного текста. Прием присоединения, наблюдаемый на обоих майкопских сосудах, столь универсален для архаического сознания, что находит соответствие в вербальной системе, а именно: в фольклорных текстах кумулятивного типа.

В рамках проблематики архаического искусства, обращение к кумулятивному типу

фольклорных произведений позволяет выявить сначала универсалии формотворчества определенного вида сознания, а затем выйти на смысловые принципы организации изобразительного пространства в архаических культурах. Фольклорные кумулятивные тексты хорошо известны и изучены на основе европейского фольклора. Отличительная черта кумулятивных текстов состоит в совершенно четкой композиционной структуре, основанной на нагромождении или наращивании событий, что в синтаксисе соответствует нагромождению и повторению совершенно одинаковых синтаксических единиц [Пропп, 1998а, с.257]. Один из видов кумуляции – сцепление элементов в цепочку, например, в сказке “Волк и портной” человек, спасаясь от хищников, залезает на дерево, и чтобы его достать волки взбираются друг на друга, образуя вертикальную цепь однородных тел, так, происходит нанизывание множества однородных элементов по вертикали. На майкопском сосуде цепочка животных выстраивается из тел животных по горизонтали, идущих вокруг некоего центра, опоясывая сосуд по периметру, и только в одном месте центрального фриза цепочка разрывается быками. Другая важная черта майкопской композиции состоит в принадлежности животных к разному видовому составу – на сосуде изображены лев, онагр (или кулан), бык, ему на встречу идет еще один бык. С точки зрения структуры текста нанизывание животных и добавление новых животных в цепочку, мало что даст нового в содержательном плане, кроме повторения принципа присоединения. И потому те или иные изобразительные образы с точки зрения композиции (но не содержательного наполнения текста) носят во многом второстепенный характер. За выбором кумулятивного композиционного приема видится степень развития мышления представителей той или иной культуры, как пишет В.Я. Пропп: “Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка” [Пропп, 1998а, с.259]. Кумуляция как

композиционный прием отрицает принцип причинно-следственной связи в передаче событий, и содержание текстов, построенных на кумуляции, довольно трудно назвать сюжетом. В кумулятивном типе текстов заложен некий первоначальный смысл, который важен для понимания архаичных текстов.

В.Я. Пропп обратил специально внимание на тот факт, что начало в кумулятивной сказке не мотивировано [Пропп, 1998а, с.255]. Для фольклорных текстов кумулятивного типа часто экспозиция текста, завязка событий, является малозначительной и состоит из какого-нибудь мизерного происшествия. Вся суть происходящего сосредоточена в нагромождении событий, нередко в словесном колорите и обыгрывании смыслов, возникающих из нагромождения слов, где столь важны аллитерации, рифмирование слов и звуков, игра словами, когда непосредственно происходящее в сказке теряется и отходит на второй план [Пропп, 1998а, с.258-259]. В кумуляционных текстах содержание состоит в уменьшении или увеличении чего-то – нарастании или уменьшении⁵. Во многом кумулятивный принцип, основанный на приеме нагромождения, близок нагромождению эпитетов в отдельных мифах, эпике, древней лирике. Принципиальная черта таких культурных текстов, как было продемонстрировано выше на примере древнегреческих произведениях, состоит в том, что в текстах нет канвы сюжета, и отсутствует направленность на передачу событийности. Подобные особенности текстопостроения вполне отвечают первобытному сознанию, еще не знавшему причинно-следственного ряда, и потому все происшедшее носило признак внешней безпричинности, когда все не имеет конца и начала. Внешняя безпричинность во многом составляет суть кумулятивных текстов и указывала на архаичность кумулятивных композиций. Изобразительность майкопской культуры несет на себе следы вот таких простых композиционных приемов. В изображениях на сосудах из Ошада много от орнамента, построенного на повторе элементов и принципиально лишено контрастно-

⁵ С учетом происхождения фольклора из мифа увеличение или убывание будет связано с разворачиванием или убыванием универсума, преобразования хаоса в космос, или наоборот.

сти элементов, когда значимыми становятся именно организующие качества ритма, рифмы, созвучия. Ощутимый ритм в шествии животных на майкопских сосудах делает всю композицию близкой орнаменту. За ритмом стоит целая специфическая область значений

Ритм – “правильная” повторяемость элементов, предполагающая умение совершать их отождествление и знание ряда синтаксических (дистрибутивных) структур. Как один из языков культуры, изобразительный в полной мере отражает уровень развития сознания, поэтому неудивительно, что в древности наиболее распространенным приемом организации внутритекстового изобразительного пространства был ритм. Повторяемость элементов и воспроизведение данных структур имели для мифопоэтического сознания своей целью обнаружение и подчеркивание самой структуры и ее элементов, и, следовательно, утверждение дискретного начала (как связанного с культурой) и дискретности над непрерывностью, где непрерывность близка неразчлененности и хаотическому началу природы [Топоров, 1972, с.78]. Относительно изобразительности простейший прием передачи ритма заключался в выстраивании тождественных элементов в горизонтальной плоскости, это так называемый бордюрный орнамент. В орнаментальных композициях используется присоединение однотипных фигур, часто тождественных до визуального совпадения, находя в этом соответствие приему кумулятивности в фольклорных текстах. Перед нами, на майкопском сосуде, приметы особого композиционного приема организации изобразительных элементов, способного стать основополагающим для выявления смыслового содержания мотива шествия животных.

Ритм, орнаментика способствуют прояснению смыслов изображенного на майкопских сосудах. В разбираемых изобразительных текстах кумуляционный принцип передается через “шествие” животных. Как отмечалось, в шествии участвуют различные по своему видовому составу звери: в нем есть и хищники, и их потенциальные жертвы (травоядные животные). Единение в процессии разнородных животных, которые антиподы по

своей сути, отчетливо передает смысл “гармонии мира”, где нет места конфликту, борьбе, смерти, пожиранию одних другими, неизбежными в реальной действительности. На майкопских сосудах порядок и гармония получают выражение через ритмику, когда ритм превращался в наиболее простой прием гармонизации окружающего. Шествие ничто иное, как безостановочная масса движущихся животных, в своей нерасчлененности близкая мифологической идее неструктурированности универсума – мифологема, хорошо известная по космогоническим мифам. На фоне подобной однородности разрыв в цельной массе животных воспринимается в качестве реализации простейшей структурированности. Быки своей обращенностью и движением к друг другу разрывают цепь, так что между потоком животных образуется проем, где два быка с обращенными к друг другу мордами выделяют место разрыва. Неоднородные по своей смысловой наполняемости, эти два принципа противоположения, дополняют друг друга, создавая единство противоположностей. Нерасчлененность массы, какой предстает процессия животных, в какой-то момент благодаря ее разрыву исчезает и на передний план выступает элемент структурированности. Разомкнутость представляет собой верный признак первоначального преодоления статичности структуры, в космологическом плане подобное преодоление направлено на расчленение однородности и инертности “хаоса”. Разрыв непрерывности составляет отличительную черту центрального фриза первого майкопского сосуда.

Наличие разрыва в шествии животных выводит на смысл о пространстве, не полностью замкнутом, а разорванном в одном месте. Скорее всего, наличие ниже центрального фриза еще одного фриза с той же тематикой шествия животных выполняет задачу подчеркнуть своеобразие центрального фриза, отмеченного разрывом цепи. В любом случае представлены две различные цепочки шествия животных: разорванная и замкнутая, – и был использован прием совмещения в одном изобразительном пространстве сосуда противоположных композиционных принципов (линейности и замкнутой цикличности). Два

принципа мироздания: структурированность и не-структурированность – получают свою реализацию через общую их гармонию в момент единения в одном изобразительном поле. Контрастность и разность структурных принципов снимается общностью образов, или возможен иной срез, а именно: противоположные значения передаются с помощью апеллирования к единому коду (животных). Что в майкопском изобразительном тексте первого сосуда из Ошада сделан особый смысловой акцент на смысловом значении “разрыва цепочки”, “прохода”, подтверждает повторение данного мотива в верхнем фризе. На верхнем фризе изображена цепь гор, в одном месте прерываемая проходом, фланкируемым деревьями, между которыми находится стоящий на задних лапах медведь. В отличие от центрального, в верхнем фризе разрыв выделен не представителями животного мира (медведями), а образами растительного мира (деревьями). Свообразие верхнему фризу придает нахождение между деревьями стоящего на задних лапах медведя. Различие между фризами не абсолютное, учитывая совпадение шествия животных и гряды гор по общности передаваемого смысла, поданного с помощью использования композиционного приема – разомкнутости цепи. Цепочка животных заменена на цепь гор, животные в проходе – растениями, те, кто поедает растения – непосредственно растениями. Востребованность определенного композиционного приема – построения цепочки синтаксических единиц, обладающей разрывом, – указывает на сознательный его отбор и использование. Видимые трансформации следует расценивать проявлением инверсии образной системы центрального и верхнего фризов. Инверсию образов можно представить следующим образом:

верхний фриз – центральный фриз

цепь гор – цепь животных

разрыв отмечен одним медведем –

разрыв отмечен двумя быками

два дерева – два быка

Таким образом, на майкопском сосуде образы и композиционные построения центрального и верхнего фризов находятся во внутренней связи, и отношения между фри-

зами выстраиваются на основе инверсии образов, тогда как значения сохраняются. Для майкопского сосуда выявляется показательная система трансформаций, если к анализу привлечь нижний фриз, на котором также изображено шествие животных. Сравнение между собой центрального и нижнего фризов, позволяет сделать заключение, что их объединяет общая образная система (кодовая система) – мир зверей, – тогда как различия по линии наличия/отсутствия разрыва в шествии животных, т.е. относятся к смысловой области. Относительно шествий животных на нижнем и центральном фризах возникает система, в которой единым образным языком (кодом) передаются два различных значения.

За подобными трансформациями скрывается взаимное преобразование знаков и значений – прием, хорошо известный по вербальным мифологическим текстам. Переход от одного кода к другому возможен в случае общности значений, тогда как общность кодов способствует смысловому сдвигу (значений). И данный переход от кода к коду и от значений к значениям позволяет создавать расширенные, пространные тексты. Перед нами типичный прием трансформаций, получивший наиболее полное обоснование у К. Леви-Строса.

Большой интерес представляют смысловые значения, стоявшие за семантемой “разорванное пространство”. Визуальный разрыв служил для передачи не просто значения “структурированности”, восстанавливается более конкретные смыслы. “Разрыв” вполне ассоциируется с “проходом” как местом входа/выхода, который имел в мифологической смысловой системе множество образных воплощений. Через проход происходит рождение, явление нового, он становился начальной точкой пути к обретению, поэтому место разрыва часто наделяется положительным значением “начала”. “Начало” в свою очередь обладает самым широким образным выражением и описывается в виде рождения, обретения, преодоления, выезда через ворота, покидание страны. Фольклорные и эпические тексты часто начинаются с того, что герой выезжает из дома, где выезд становится началом вереницы дальнейших событий, заканчивавшийся “об-

ретением” с положительным знаком. С учетом мифологического синкретизма, разрыв несет в себе помимо значения “начала” еще и свою противоположность – “конечность”. На центральном фризе майкопского сосуда цепь животных разрывается быками. Исходным при оценке двух быков на майкопском сосуде будет даже их не разнонаправленное движение, что само по себе выводит на понятные смысловые мифологические значения единства противоположностей, а момент сближения животных, мотив “встречи”. Движение на встречу друг другу относится к хорошо известному изобразительному мотиву древнего Востока, начиная от фантастических существ и зверей на воротах Иштар, расположенных на разных сторонах ворот, до привратных ассирийских Шеду, движущихся на встречу входящим путникам. На воротах Микен головы львов расположены в фас, так что взгляды зверей отведены друг от друга и направлены на входящего в ворота. В Передней Азии получила развитие своеобразная система отношений между человеком и изображением, отмеченная “встречей” у ворот. Встреча является одной из реализаций коммуникации, сначала через визуальный ряд: встреча взглядов, тел, – затем завязывается непосредственно коммуникация двух разностей и возникает диалог как таковой. Пример с превратными изваяниями особенно интересен своей включенностью в действие двух субъектов: живого человека, направлявшегося к воротам, и каменного изображения духа. Мотив “встречи” живых людей и изваяний выходит за пределы мифологической системы Месопотамии и Восточного Средиземноморья и повсеместен у многих народов Старого и Нового Света. Греческий материал позволяет вскрыть мифологические основы изобразительного мотива встречи во многих своих проявлениях, например: живого человека и каменного изваяния [Брагинская, 1983; Молок, 1988; Акимова, Кифишин, 1998; Акимова, 2001], встречи взглядов [Акимова, 1999; 2001], в пределах пороговой ситуации [Молок, 1990]. Встреча может иметь и конфронтационный, агрессивный характер. Тот же бой, сражение, агон проходя под знаком встречи, отмеченной смертью. Особая разновидность взгляда – развернутая

назад голова или взгляд, обращенный назад, такой взгляд передает смыслы, связанные со смертью.

Встреча значит соединение на *рубеже*, воплощение которого может быть различным: граница между живыми и мертвыми, своими и чужими, небом и землей, богами и людьми, видимым и невидимым. На майкопском сосуде рубеж передан животными (быками), принадлежащими одному виду животных. Отбор животных одного вида и облика создает парность, что перебрасывает смысловой мостик к мотиву близнецов, восходившему к смыслу о единстве противоположностей. Быки на майкопском сосуде направляются навстречу друг к другу, и за их образами проступает не просто смысл преодоления рубежа между жизнью и смертью, а утверждение “жизни”. В этом отношении примечательно, что разрыв в верхнем фризе майкопского сосуда помимо гор дублируется в ином образном воплощении: среди гор, в проеме между деревьями помещен медведь. Обращает на себя внимание нахождение в горной гряде не просто животного, а хищника, в чей рацион входит помимо мяса растительная пища. Двойственность по режиму питания вводит за собой двойственность образа медведя. Дуализм, заданный образом медведя, проявляется в верхнем фризе майкопского сосуда еще раз в виде двух деревьев, фланкирующих горы. Возникает своеобразная синонимия двоичности относительно мотива разрыва: два быка – два дерева – двойственность образа медведя. Смысловое наполнение образа медведя шире значений выявленной дуальности. Мотив “разрыва” неотделим от мотива “связанности”, где каждый из них является продолжением другого. Медведь изображен в прямостоящей позе, разрывая окружность гор. Шествия животных, опоясывая сосуд и словно охватывая его по окружности, актуализировали смысл связанности сосуда изобразительным поясом. В таком контексте достаточно прозрачно передавался смысл “связанности”.

И. Маразов посвятил специальную работу семантике разрывающему пути зверю у народов Старого Света [Маразов, 2002]. Среди наблюдений И. Маразова выделяет и такой аспект “круга”, как заверченный цикл.

Начало (открытие) цикла и его завершение (закрытие) получило выражение в двуликости, дуализме медведя [Маразов, 2002, с.167]. И. Маразов пишет о специфическом смысловом взаимоотношении, вплоть до тождественности, между волком и медведем. К его наблюдениям можно добавить еще ряд замечаний. Медведь в малазийском регионе имеет определение “пчелиный волк”, и в данном определении важна передача одного образа через другой и апелляция к волку – хищнику, охотившемуся на копытных животных. Важен и другой аспект – сохранение этимологических форм, благодаря которым прослеживается связь между пчелами и быком [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с.488-489]. Остаточные рудименты прошлого Цикумпонтийской провинции позволяют выйти на древнейшую семантический ряд, в котором оказываются бык, медведь, волк, пчелы. Тогда, с позиций семантического единства образов, медведь не только “пчелиный волк”, но и “бычий волк”, т.е. хищник, поедающий быков. На майкопском сосуде медведь и бык в пределах одного изобразительного пространства разведены по различным фризам, каждый из которых имеет свой набор образов. Исходя из приема инверсии, вполне была возможна трансформация образной системы центрального и верхнего фризов, при которой быки замещены медведем. Следует обратить внимание на примечательный факт – медведю (хищнику) сопутствуют два дерева. И здесь снова видны прозрачные семантические значения, восходившие к образу волка, известные по фольклору: растения, удушающие волков, дерево с повешенным на нем волком, и, конечно, змей, опоясывающий дерево [Маразов, 2002, с.165]. Вокруг образа медведя так или иначе сосредоточены значения, воплощающие идеи цикличности, в том числе, временной, поскольку в природном цикле медведь уходит/приходит зимой/летом. Все это позволяет с большой долей вероятности утверждать, что появление на сосуде такого образа, как медведь, обусловлено смысловой привязанностью зверя к временному циклу. Отбор для сосуда именно данного образа хищника, а не, например, волка, связан с необходимостью выделения важного для текста смысла “пе-

риодичности”, причем в ее временном выражении, периодическом появлении жизни и смерти (сна). Уточнение, какое из возможных значений (жизнь или смерть) было выбрано для реализации на сосуде, станет ясно после анализа всего смыслового комплекса представлений, сосредоточенных вокруг изображений и непосредственного самого сосуда как вещи.

Совпадение на первом сосуде из Ошада центрального и верхнего фризов идет дальше общности композиционных принципов и значения “разрыв”. Существует иное смысловое единство. Для понимания этого смыслового единства необходимо расширить круг значений, стоящих за изображениями. Присутствует определенная связь между всеми тремя фризами: верхним с цепью гор и центральным, нижним с шествиями животных. Примечательно, что понимание каждого из фризов в отдельности проясняется через нахождение общих и различных моментов в организации изобразительных образов и стоящих за ними значений применительно ко всем фризам. Перечисленные совпадения и различия в системе трансформаций образов и значений показательны с точки зрения единения трех фризов в одно целое, в некий законченный текст, организованный помимо смыслов еще синтаксическими правилами построения.

Внутреннее единство всех фризов прослеживает по целой системе коррелятов. С одной стороны, два фриза с шествием, составляют единство, так как они передают общую тему: движение животных. Кроме этого, оба фриза едины по набору образов, что особо заметно при их сравнении с верхним фризом. Фризы отличаются между собой трактовкой шествий – самый нижний ряд животных представляет собой замкнутый хоровод зверей, тогда как расположенный центральный ряд зверей обладает парой противонаправленных быков, что разрывает цепочку животных. И главное отличие фризов с шествием животных заключается опять же в смысловой области. Следующая система коррелятов обнаруживается при сопоставлении шествия животных с грядой гор. Здесь смысл заложен в противопоставлении движению животных по горизонтали, наблюдаемому в центральном и

нижнем фризах, и неподвижности гор в верхнем фризе. Смыслу статики соответствуют и образы деревьев – они стоят и не могут двигаться в горизонтальной плоскости, зато способны расти вверх. Подтверждением важности передачи искомого значения “вертикали” служит трактовка медведя: он приподнят на задние лапы, и такая поза показательна своим указанием на статику по горизонтали и динамику по вертикали. Набор образов верхнего фриза: деревья, поднятый на задние лапы медведь, горы – передает значение, которое можно определить как “статика” в горизонтальной плоскости. В противоположность ему, шествие животных актуализирует значение “динамического начала”. Наличие в пределах одного изобразительного пространства двух векторов движения свидетельствует о совмещении двух возможных аспектов кос-

мологического движения и о полноте охвата им универсума в его горизонтальном и вертикальном выражении, формируя равновесие в мире и создавая гармонию, всеобщего движения в универсуме. Неслучайно, что все три фриза пронизываются, словно объединяются, двумя лентами, трактуемыми многими исследователями как водные потоки. Система противопоставлений затрагивает векторы направленности, в общем дополняя друг друга и в то же время противопоставляя: животные шествуют в горизонтальной плоскости, горы актуализируют вертикаль.

В контексте смысловых пересечений следует выделить прием фланкирования: два быка центрального фриза фланкируют шествие животных, два дерева расположены в проеме гряды гор. В нижней части сосуда изображен водоем, к которому привязаны две

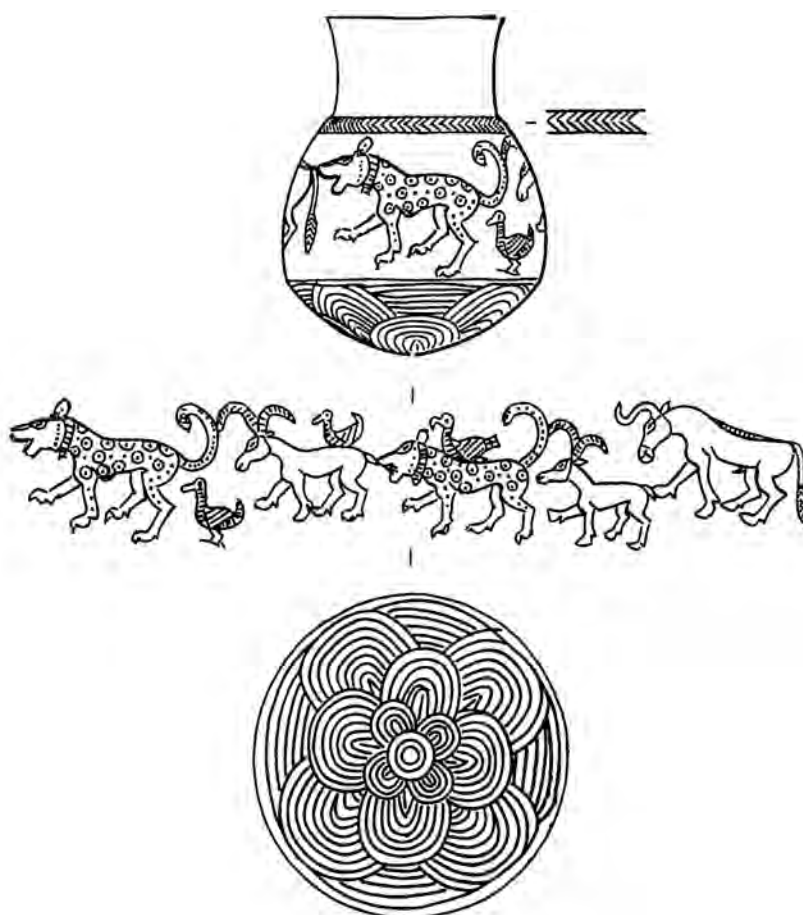


Рис. 4. Сосуд из кургана Ошад (по: Пиотровский, 1994).

Fig. 4. Vessel from Oshad barrow.

ленты, два водных потока, расположенных по вертикали. Две ленты и окружность внизу не представлены отдельным фризом, но вполне вписываются в общее изобразительное пространство на уровне смыслов. Мотив фланкирования для водного комплекса получает реализацию в нескольких выражениях. На участке противостоящих быков водные ленты находятся за животными, так что животные словно заключены в пространство между потоками. Относительно двух лент можно сделать предположение, что водные потоки, передаваемые лентами, видимо, следует определить в качестве противонаправленных: втекающие и вытекающие. Основанием для подобного заключения служат дополнительные изображения. Возле одной ленты изображено дерево без листьев, и такое состояние растения вполне определенно можно трактовать как “не-живое”, “мертвое”, ср. образ дерева без листьев в греческой поэтической традиции [Фрейденберг, 1978а, с.460]. Рядом с другой лентой корпус птицы передан так, что он повернут вверх, словно указывая направление движения водного потока. Изображения птиц позволяют явиться дополнительному значению, что придает всей картине определенный оттенок, уточняя первоначальные смыслы, группирующиеся вокруг образа лент. Возникают два противоположных по сути значения лент – один поток вытекает из водоема, другой попадает в водоем, мертвая и живая вода. Примечательно, что в процессии животных на втором сосуде из кургана Ошад также присутствует изображение птиц. Птица помещена непосредственно в шествие животных и является его участником; располагаясь между двумя группами животных, она как бы разделяет композицию на две части: на тех, кто имеет птиц на спинах, и тех, кто не имеет (рис.4). Птица соответственно находит себе место в качестве маркера, сначала, разделяя всех животных на две группы, затем различия животных (барса и козла) по наличию и отсутствию птицы на их спинах. На втором сосуде две группы животных выделяются по дополнительному знаку, каким выступает птица, выполняя роль определителя значения. Вполне закономерно, что и на первом сосуде птица также выступает дополнительным знаком для

прояснения значения, скорее всего, направленного на передачу вектора движения потоков. Так, смысловая переключка изобразительного образа двух лент с остальными образами майкопского сосуда выявляется при сопоставлении водных потоков с шествием животных и горами. Водные потоки имеют вертикальный вектор направленности в пространстве, тогда как животные двигаются в горизонтальной плоскости. Потоки воды объединяет с потоком животных “подвижность”, что противоположно “неподвижности” гор [Фрейденберг, 1978а, с.357]. Горы занимают промежуточное положение между шествиями и вертикальными лентами, поскольку они тянутся по горизонтали, повторяя в этом направлении движения животных, и имеют направленность вершин вверх, подобно вертикальному направлению лент.

Есть еще одна показательная оппозиция. В самой нижней части сосуда, на его доньшке, нанесено изображение окружности, к которой сходятся две ленты. Окружность является своеобразным центром, потому что именно вокруг нее совершают свое шествие животные, а выше животных тянется гряда гор. Очерчивается замкнутое пространство (местами разрываемое), смысловое значение которого восходит к фундаментальному образу – “места”, которое всегда конкретно и материально. В контексте спокойного шествия животных “место” окрашено положительным знаком, и дальнейшее его уточнение вытекает из посылки – кто является участником шествия. Не акцентируясь на видовом составе животных и на самом отборе участников процессии, обратим внимание на то, что в одном ряду находятся мирно сосуществующие антиподы. Тогда смысловое значение шествия получает конкретику через сопряжение “места” с животными. Это своего рода место их обитания, окрашенное необычным, чудесным, ведь изображается некое “дивное место”, вокруг которого шествуют явные антагонисты. Со временем данный комплекс представленный трансформируется в образ парадиза и библейского сада Эдема. Принципиально, что в мифологической системе “центр” может быть выражен через множество конкретных образов и семантических значений. Центр – на-

чало бытия, но и пространственная точка, в которой приносят жертвоприношение, место ритуальной смерти и возрождения. Водоем превращается в центральный образ, началом всей изобразительной композиции, потому что вокруг него разворачивается нанизывание образов с помощью кольцевого фризового приема и к нему/ от него тянутся вертикальные ленты. Такое “начало” вводит за собой целый ряд опознаваемых значений: “вода” – “место рождения”, одновременно пространство “жизни и смерти”, где водная стихия порождает Мир, чудовищ и героев.

Обладавшие индивидуальными характеристиками чертами, фризы позволяют определить в качестве самостоятельных изобразительных рядов (или кодов). Нижний фриз с шествием животных можно представить в виде *первого изобразительного ряда*, центральный фриз с разорванной цепочкой животных предстанет *вторым изобразительным рядом*, верхний с грядой гор – *третьим рядом*. Водный бассейн составит смысл *четвертого изобразительного ряда*. Возникает многоуровневая система изобразительных образов. Однако она будет не полной с точки зрения смысловой наполняемости изображений и непосредственно самого предмета, на который они нанесены, если не выяснить социальный статус владельца сосудов, так сказать, очертить социальную прагматику вещи. Соответственно выявляется еще одна, *пятая система значений*, восстанавливаемая благодаря принадлежности сосуда к определенному социальному лицу.

Нахождение в неординарных погребениях майкопской культуры столь же неординарных сосудов с изображениями позволяет сделать заключение, что владельцами таких образчиков искусства, было ограниченное количество людей, которые принадлежали к верхушке общества. Вслед за этим, следует и другой вывод: единичность сосудов с подобных декором указывает на ограниченное количество людей, наделенных сознанием, способным адекватно воспринимать изображения, построенные по определенным канонам и формальным принципам. С большой долей вероятности лицо, похороненное в кургане Ошад, идентифицируется в качестве главы общества

– вождем, “царем”. Раскопки гробницы, в которой найдены драгоценности и высокохудожественные предметы, как для того времени, позволяют констатировать, что в майкопском обществе происходило сосредоточение богатства в руках отдельных личностей. Курган Ошад содержал серебряную посуду, изделия из золота, и представлял собой уникальное погребение. Своим богатством выделяется и Старомышастовский клад, пока остающийся единственным в своем роде. Клад поразителен содержанием, включавшим в себя помимо золотых проволочных колец и золотых фигурок еще 2500 шт. золотых и 400 шт. сердоликовых бус. Не вызывает сомнений, что для формирования такого феномена, как майкопское общество, требовались определенные экономические и социальные предпосылки. С позиций социальной организации, перед нами общество сильно дифференцированное, с признаками выделения его верхушки, что позволяет сделать вывод о формировании на Северном Кавказе общества высокой социальной стратификации, отражавшей начало появления процесса классобразования [Кориневский, 2001a]. Весь комплекс археологических источников подводит к другому важному выводу – в изображенном на сосудах из неординарного погребения кургана Ошад нашла отражение тема, так или иначе имеющая отношение к лидеру майкопского сообщества, для которого вполне допустимо определение “царь”, и в изобразительном тексте сосудов нашла воплощение “царская тематика”. Чтобы лучше себе представить приемы реализации такой темы и для прояснения средств, с помощью которых происходила передача смыслов, опять же воспользуемся древними источниками. Изображения на майкопском сосуде можно интерпретировать с опорой на материалы Передней Азии, что вполне допустимо, учитывая переднеазиатские связи майкопской культуры. Первоначальный выбор греческой культуры в качестве билингвы требует следованию ранее отданному предпочтению греческой традиции в отборе текстов.

Царская тема достаточно полно отражена в древнегреческой трагедии. Смыслообразующие основы трагедии как художественного явления раскрыты и блестяще прокомменти-

рованы целой плеядой отечественных специалистов античной культуре, чтобы понять приемы и средства реализации смыслов, восходивших к царскому комплексу. Царская тема нашла реализацию в цикле трагедий о Эдипе, сохранившем формальную часть архаической семантической системы. В трагедии “Эдип в Колоне” развивается тема двух царей, наделенных положительными и отрицательными чертами, “праведного” и “неправедного”. Эдип, являясь носителем гибриса, наделен отрицательными чертами, соответственно и описание страны, в которой он правит, подается в негативных тонах. От царя зависит благополучение города, местности, в которой он царствует, и если царь неправедный, то и земля, город несут на себе его отрицательные черты. Между пространством обитания царя и самим царем проводится знак равенства. Описание Фив в момент правления в нем нечестивого царя Эдипа подано в следующих выражениях: “город чахнет в стадах пасущихся быков”, “чахнет в плодоносных зародышах земли”, “бесплодные роды женщин”, “город не в состоянии поднять голову из пропасти”, “кровавая скачка”. Повествуя о Эдипе, Софокл характеризует его как чужеземца, странника, носителя скверны. В трагедии встречаются примеры описания положительного царя и процветающего царства. С положительных позиций подается царь Тезей, он противоположность Эдипу, являясь утопическим праведным царем, исполненным благородства и других положительных качеств. Царство Тезея рисуется райской страной, благословенным городом. Образы этой земли: “хлев, закуток земли”, “имеющая груди земля”, “быстрородящий источник”, “хороводы муз”. Колон рисуется в красках природы: блаженная страна, доброконная, вечно цветущая; город не знает ни ветров, ни зимы, он обилён цветами, зеленью и плодами садов. Возникает образ утопического края изобилия, блаженства и красоты, какими рисуется мифологический рай, ничего не имеющий общего с реальным географическим местом. Специфическим является отбор образов, с помощью которых описывается царство, страна, город. Виден контраст между Колоном реальным и мифологическим [Фрейденберг, 1978а,

с.350-351]. Как пишет О.М. Фрейденберг, для Софокла Колон, его родной город, не может быть “конюшной земли”, и данный эпитет, как и другие, получает метафорический оборот “места”, города, другими словами, носит переносной характер типа определительного понятия [Фрейденберг 1978а, с.371]. Предстает идеальная страна, описанная иносказательно с помощью мифологических образов. Мифологические стандартные образы являются единственным средством художественного определения. Один из показательных моментов описания страны заключается в подаче темы “жизнь-смерть” через представления о периодической смерти и возрождения природы в циклах обновления. Описание природы, рощ, воды, красот Колона представляют собой стоячую картину, в которой нет движения, сюжета, описание ничто иное, как цепь атрибутов, каждая мысль является атрибутом предыдущей. Причины выбора подобного приема кроется в самом ходе мысли древних греков. Мысль еще не умеет разворачиваться, каждый эпитет вырастает в целую фразу без глагола, без понятийного синтаксиса, по сути, изображаемая картина представляет собой сплошной эпитет [Фрейденберг 1978а, с.371-372].

Близкие древнегреческой трагедии образы видны на сосудах из кургана Ошада. На сосудах во многом те же стандартные мифологические образы, что встречаются при описании греческого Колона. В центральной части первого серебряного сосуда из кургана Ошад изображены две цепочки животных, мирно идущих вереницей друг за другом. Выше них, по краю венчика, находятся горы, разрываемые в одном месте деревьями и стоящим на задних лапах медведем – грудастая земля. С гор спускаются две ленты, как два водных потока, соединенных с водным бассейном внизу сосуда – быстрородящие источники. Весь этот образный набор довольно прозрачен и опознаваем в смысловом плане, во многом потому, что перед нами круг природных образов, универсальный для определенной исторической эпохи. Изображения животных и растений повсеместны в культурах, перешагнувших ступень родового общества, но не достигших стадии развитой цивилизации. Сцены майкопских серебряных сосудов, композицион-

но и стилистически отвечают эталонам своей эпохи, чем и объясняется отбор изобразительных образов на майкопских сосудах в сторону зооморфизма. Еще М.И. Ростовцев интерпретировал майкопские изображения с горами, озером, рекой и животными как картину своего рода священного парадиза [Rostovtzeff, 1920, p.28]. Наблюдения над майкопскими сосудами по существу возвращают к основным идеям Б.В. Фармаковского [1914] и М.И. Ростовцева [Rostovtzeff, 1920], высказанным относительно интерпретации изображений в начале XX в. Изображаемое на майкопском сосуде предназначено для передачи дивного места, парадиза, красоты, все вместе образы направлены на выражение гармонии, космоса в противовес хаосу. Поскольку действительный мир создан по подобию идеального мира, то к окружающему миру человек относится как к слепку идеального. Наблюдения над образной системой самого широкого охвата позволяет расценивать рассматриваемые майкопские сосуды в контексте царского мифа или царского цикла.

Помимо множества смыслов, восходивших к описанию идеального царства, возникает отсылка, в частности, к человеку, наделенному царским саном. В мифопоэтическую эпоху субъект еще не отделен окончательно от объекта. В реальном воплощении подобная неразделенность приводит к отсутствию безусловной дистанции между царем и царством, до такой степени, что они составляют едино целое. За природными образами вполне просматриваются смыслы, восходившие к царским реалиям, хотя на майкопских сосудах сплошные зооморфные и природные образы, а изображения человека-царя или его предметные атрибуты отсутствуют. В древности были устойчивыми мифологические представления о царе как выходе из мира природы, леса, гор, пустыни. Широко бытовали мифологические и легендарные предания о выносе ребенка из дворца, города, т.е. той среды, в которой он родился, в мир природы, нередко с целью его умерщвления. Царь в детстве оказывался среди животных, пастухов, в горах, где он находил приют, спасался от недоброжелателей и рос, чтобы со временем вернуться на царский престол. Особое место в подобных историях

занимает эпизод встречи человека с животными, где выделяется роль животных в кормлении, оберегании и воспитании младенцев. Ребенок, попадая к зверям, на время становился частью звериного мира. Иногда вместо зверей фигурируют пастухи, чей род занятий предполагает особую близость к животным и явно контрастирует с городским укладом жизни и городским миром. Взросление ребенка заканчивается его возвращением в город, дальнейшим испытанием и превращением в царя. Подобные легенды помещены в контекст царских культов, к ним принадлежит наиболее известное геродотовское предание о Ксерксе и легендарные о Приаме, Ромуле и Реме. Существенен момент близости царя к воде, особенно в младенчестве: дети плывут по волнам, пока их не прибьет к берегу. Такова греческая история о Персее, брошенном вместе с матерью в море, после спасения и взросления занявшего царский престол. Хеттская повесть о царице Канесе, отправившей вниз по течению реки к морю близнецов, в которой они должны погибнуть или исчезнуть. Римская легенда о Ромуле и Реме, чьи истоки уходят в Малую Азию, повествует о двух братьях, оказавшихся в речке. Приуроченность детей к воде свидетельствует о древности мифологической системы, в которой “смерть” – “вода” – “ребенок” составляли единый семантический ряд.

Само пространство, в котором живет на протяжении своей жизни царь, несет на себе признаки природы. Тронные залы с колоннами, оканчивавшимися растительными мотивами, похожи на каменный лес [Лелеков, 1976; Акимова, Кифишин, 1994, с.179]. Связь царя и зверей видна в сохранившемся фольклоре и древней литературе, повествующих о превращении человека в животного и обратно из животного в человека. Зверинцы во дворцах, сады, водоемы, фонтаны создавали среду, в которой жили цари. Царь охотиться в зверинце, лесу, горах, о ритуальной сути царской охоты в древности уже писалось ни раз. Ритуальная царская практика, в том числе и охота, включала в себя выезды-въезды царя в города и из городов. Существовали летние и зимние резиденции, в которых царь проживал в строго установленные сезонные сроки. Сами выезды или въезды царей в города и дворцы несли на

себе космологический отпечаток. Процессии и шествия в контексте царских ритуалов хорошо известны по многочисленным источникам Восточного Средиземноморья и Передней Азии, чтобы на них специально останавливаться. Звериная природа царя ощущается в его окружении, предметном мире, образе жизни, всей образной системе. Яркую реализацию эта тема получила в изобразительном искусстве. В качестве знакового кодирования следует расценивать символику на вещах, принадлежавших царю – от таких огромных, как дворец, до утилитарных предметов туалета и царского стола.

О царском комплексе (всей сумме представлений о царе, мифо-ритуальном и предметном его окружении) достаточно полное представление дают древневосточные источники, которые способны помочь увязать между собой в единое смысловое целое различные изобразительные ряды первого майкопского сосуда и выкристаллизироваться той главной теме, которая была запечатлена на сосудах из Ошад. Центральной темой на майкопском сосуде было “шествие животных”, ставшей воплощением царской темы в изобразительной области. Движение и обездвиженность представляют собой наиболее архаичные мифологемы описания универсума, что находит подтверждение во многих мировых мифологиях. Для Восточноевропейского региона смысловые значения и семантика, сконцентрированные вокруг “шествия”, восстанавливаются О.М. Фрейденберг в работе “Въезд в Иерусалим на осле”. Инкорпорация человека в культурную среду начинается с движения. Движение предполагает отвязывание животного, освобождения его от пут, после чего животное начинает двигаться, порывая с состоянием обездвиженности и связанности. Движение расценивается в категориях спасения (осанны), брака с женщиной, венчания на царство и соития с городом, так что все эти образы однозначно несут на себе знак “жизни”, “спасения”. Важно и то, какие животные изображены на сосуде. Из возможных характеристик и описаний животного в евангелических текстах и ближневосточной мифологии выделяется указание на молодость животного, его нетронутость человеком; употреблялось

такое выражение, как “на него еще ни разу не садился ни один человек”, что подчеркивает отнесенность животного к природному миру, оно расценивается ритуально чистым, наделенным качествами жертвенного. Данные характеристики особенно показательны в плане ритуальной практики [Фрейденберг, 1978б, с.499, 511]. На майкопских сосудах как раз и изображено шествие диких животных.

Шествие представлено в виде потока. У древних греков эпитеты “поток” употребляется применительно к людям, животным. Обратным является употребление эпитетов из человеческой среды относительно характеристики природных элементов, вследствие чего возникло такое выражение: “кочевники потоков”. Через общность принадлежности к значению “движение” и достигалось единение образов людей, животных, водных потоков. Принадлежность к единому семантическому ряду формирует представления о шествии как потоке животных. Водные потоки на майкопских сосудах сопоставимы с шествием животных вокруг озера, объездом или обходом людьми города, храма, алтаря. Как люди совершают обход алтаря, храма, поселения и входят в город через ворота, так животные движутся вокруг озера и между гор. Шествие животных вокруг источника воды сопоставимо с шествием процессии людей вокруг алтаря в городе или самого города. В древних обществах между людьми и миром зверей нет безусловного разделения, и они составляют части общей мифологической системы, где инверсия природных образов на человеческие объективно создает возможность замены в тех или иных культурных текстах. В дальнейшем, с развитием понятийности, зооморфные образы трансформируются в метафоры и эпитеты при описании антропоморфных персонажей.

Вода еще один достаточно прозрачный древний образ, обращение к которому способно помочь выявить дополнительные смыслы образной картины майкопского сосуда. Вода традиционно в мифологии выступает местом рождения/смерти, своеобразным центром мироздания. В поэме о Гильгамеше имеется очень показательная связь воды, в контексте смертности и спасения, с целым пучком образом и смыслов, отсылающих к образному ряду

майкопского сосуда. Во время купания Гильгамеш теряет траву бессмертия, тем самым обретая смертность, и ему в утешение следуют пожелание посмотреть на стены города. В подобном контексте стены города превращаются в своеобразную альтернативу смертности, приобретая смысл спасения, так что спасение передано в иносказательной форме через образ городских стен. Вечные стены, образ вечного города, не поддающегося разрушению и смерти, хорошо известен по употреблению данных эпитетов к Риму, но подобный образной строй первоначально фиксируются еще в Шумере. Ограда превращается в залог спасения. Акт спасения, приуроченный к городу, передается через целую серию иных образов кроме стен: вхождение в город, оплодотворение, акт вхождения мужского органа, брак, венчание на царство, с восхождением на возвышенность. Город немислим без ворот, через которые осуществляются контакты с внешним миром. Поэтому ворота обладают глубокой смысловой нагрузкой. Благодаря античным авторам до нас дошли сведения о прохождении процессии царей через ворота Иштар на Новый год, где связь между “рождением – шествием – воротами – царем” вполне становится очевидной. Мотив шествия царя через ворота переключается с шествием изображенных на воротах

зверей и фантастических существ. Следовательно, смысл “пространство с проемом” дублировался изобразительными средствами (кодом), при этом используя для этого образы животных, фантастических зверей, пальм, колон. Приведенные семантические связи между образами позволяют прийти к заключению, что мифологема “въезд/выезд царя” передавалась множеством реалий царской смысловой системы. Расширить рассматриваемую смысловую область можно на основе обращения к ряду мифологических традиций, для которых реконструируются ритуальные действия царя. Священный царь оказывается связан с “проведением границы прямыми линиями” и с операциями, совершенными для того, чтобы построить город. Закладка города предполагала проведение его границ царем или жрецами. Аналогичный мотив “проведение черты” присутствует в изобразительной образной системе майкопских сосудов из кургана Ошад. Шествие, процессия животных проводят своими телами своеобразную черту в пространстве. Горы на майкопском сосуде уже в прямом смысле, в наиболее зримом виде, передают значения замкнутого пространства.

Образы животных не остаются достоянием лишь сосудов из кургана Ошада, находя себе место на погребальном балдахине, укра-

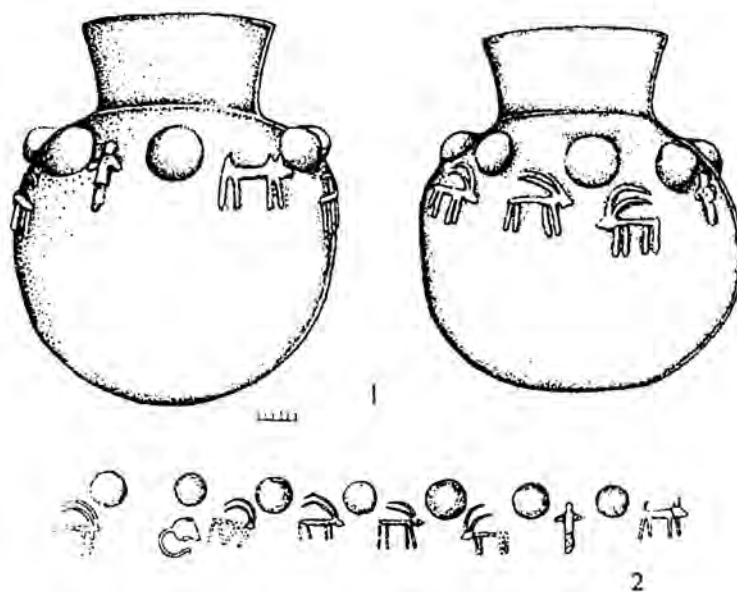


Рис. 5. Сосуд из Сунженского могильника (по: Кореневский, 2001).
Fig. 5. Vessel from Sunzhenskii burial ground.

шениях, в наборе Старомышастовскогоклада. Смысловое содержание изображений на сосудах продублировано пластинами и бляшками с изображениями львов, статуарными бычками, розетками. Случаи воплощений образов львов, быков, розеток на различных категориях вещей не позволяет отделять сосуды от иных категорий предметов с изображениями. Особенно замечательно нахождение звериных образов на одежде, тем самым подтверждая, что звериные образы не отделены от внешнего облика человека. Царская тема вырастает из связи царя с его предметным окружением, когда еще нет полного разграничения субъекта и объекта, человека и вещи. Человека должны были сопровождать знаки и предметы, говорившие о его происхождении и социальной роли, о месте в космическом универсуме. Соответственно и образный строй, выбранный для царских предметов, отбирался по принципу тождественности царю. На майкопских сосудах запечатлена какая-то часть царского семантического комплекса. Для каждого из двух сосудов, найденных в кургане Ошад, при реализации царской смысловой области древнему художнику понадобилось обращение к более или менее развернутому ряду изобразительных семантов. Сам сосуд представлял собой пространственную точку, и в такой пространственной точке происходила реализация образов, имевших отношение к царю. Выражением принадлежности вещи царю стало помещение надлежащих знаков в виде изобразительных образов зверей на предмет. Изображения на майкопских сосудах все вместе дают понятие “дикого места”. Показательно, что в отличие от сосудов из Ошада, на сунженском сосуде связь человека с животными передано самым непосредственным образом – изображения человека дано в ряду животных, так что он находится непосредственно среди животных, в их среде (рис.5).

Понятийная мысль, заложенная в изобразительном тексте, направлена на передачу в видимых и опознаваемых образах “царской темы”, с ключевым для нее смыслом “благого”. Вообще “благо” для Мира исходит от праведного царя. Он наделен тем, что греки определяют френом, иранцы фарном, в библейском выражении – благостью, идущей

от царя-пророка или просто пророка. Царь выделен среди остальных людей своей близостью к богу и осененностью богом. Это и составляет понятийное определение тех представлений, которые связывались с сутью царя и царствования. Другое дело, что для выражения нарождавшихся в сложном социальном обществе новых смыслов используются древние мифологические образы и багаж старой мифологической системы, где большое место отводилось природным образам. Несмотря на все сложности, значения “порядка”, “места”, “центра жизни/смерти”, “царя-спасителя” вполне вычлениются на основе анализа образной системы первого майкопского сосуда. Подводя определенный промежуточный вывод, следует констатировать, что для майкопского сосуда выделяется пять смысловых групп значений, каждая из которых находит реализацию через свой набор образов. Все образы объединяются вокруг значения “царь”, образуя параллельные метафорические ряды, или коды в терминах структурно-семиотического направления. Все вместе метафоры, или кодовые подсистемы, направлены на передачу значимого смысла. Древняя мысль еще не может выражать понятия прямо. Поэтому обилие нанизывающихся образов, обращение к усложненному композиционному приему в виде набора фризов вызвано тем, что только множество значений и образов и позволяет сформулировать достаточно ясно предопределенную мысль. Мысль движется окольными путями, производя отбор конкретных мотивов и мифологем в богатейшем мифопоэтическом багаже культуры, отдавая предпочтение тем, которые лучшим образом, по мнению творцов, выражали искомое понятие. В каждом конкретном случае, будь то изображение или нарратив, смысл ими передаваемый будет уже и конкретнее, чем потенциально возможное семантическое пространство культуры. Любой культурный текст, изобразительный не составляет исключение, не способен из-за своих размеров вобрать в себя огромное мифо-семантическое богатство культуры. При рассмотрении изобразительных текстов происходит выяснение конкретной реализации в каждом конкретном случае общего абриса семантических полей

культуры. Образная изобразительная система майкопских сосудов из Ошада целиком задается “царской темой”, не исчерпывая, однако, всего множества потенциально возможных семантем царской смысловой системы, реально существовавшей в майкопском обществе.

Чтобы почувствовать своеобразие отобранных для майкопских сосудов образов и стоявших за ними смыслов, достаточно обратиться к одному из наиболее распространенных изобразительных сюжетов Месопотамии. Тем более, что многие исследователи склонны рассматривать майкопское искусство в кругу переднеазиатских древностей, и обращение к определенным сюжетам из Передней Азии примечательно своей контрастностью с майкопскими изображениями. На месопотамских изображениях нередки сцены борьбы зверей и антропоморфных персонажей со зверями. Сама по себе “борьба” вызывает определенные смысловые ассоциации – это пространство смерти, ярости, сражения, господства разрушительных сил, где не остается места для идиллии и благости. Образы и мотивы с агрессивной окраской присутствуют в мифах об инцесте, гневе супруга на неверность жены, смерти прелюбодея. Гнев часто становится причиной отчужденности первых мифологических супругов, распада некоей целостности на части, приводя к формированию мира в том виде, в каком он известен людям. Гнев приводит в активное состояние героев, к неким действиям, создавая предпосылки к глобальным подвижкам, например, движению целых народов. “Движение” является одной из смысловых сторон гнева, где гнев становится первопричиной начала чего-то. В данном случае “начало” получает выражение в динамико-агрессивном ключе, в том числе, в виде ухода человека из мира, будь то передвижение или путешествие, сон или смерть. Наиболее известный пример гневливости сохранился в греческой традиции. Гнев олимпийских богов на людей привел к началу Троянской войны и последующему передвижению ахейцев к берегам Трои. Под стенами Трои развернулась драма между Ахиллом и Агамемноном, вызванная гневом Пелеида. В гневе на предводителя греков Ахилл уходит в лагерь и не появляется на полях сражений

до тех пор, пока не погиб Патрокл, и только тогда гнев Ахилла перекидывается на врагов. Проблематика гибрис и дики составляет самую суть древнегреческой трагедии [Фрейдберг, 1978а, с.482]. Мотиву гнева и движения народов в библейской традиции уделено внимание в специальной работе [Кифишин, 2000]. На таком фоне изображения животных на майкопских сосудах выглядят мирными, спокойными, при том, что сами звери находятся в состоянии подвижности.

В смысловой области, привязанной к царю, ситуативно возможен выбор нескольких “начал”, а вслед за этим тем: доброты, кротости, мира, или их противоположности – гнева, войны, смерти. Оба значения “начала” не разведены между собой безусловно. Стоит вспомнить описание двух городов на щите Ахилла из “Илиады”, где в одном из городов правит любовь и согласие, в другом – злоба и разрушение. На майкопских сосудах особенность изображений зверей состоит в их показном мирном ключе: они шествующие один за другим, без борьбы и конфронтации, отсутствуют сцены борьбы. Показательны сцены на известных закавказских кубках Триалетии, на которых представлены сцены войны, насилия, отчлененных голов, пиршества (рис.3, 5). Для закавказского кубка выстраивается семантический ряд: война – животные – расчленение – кровь – вино – головы, в том числе и человеческие, или другие конечности, возлияние на пирах. На майкопских сосудах возникает противоположный, инвертированный по сути, семантический ряд: доброта – мир – добрый нрав животных – соединение – цельные образы – вода. Одним из проявлений мирного сосуществования была любовь, брак, пролитие воды. Смысловая направленность изображаемого на майкопских сосудах из кургана Ошад хорошо опознается благодаря передаче состояния животных. Цепочка вместе шествующих зверей передает мирное сосуществование и особые отношения между животными в виде “связи”, а изображенные сцены несут на себе следы порядка и общий положительный заряд. Сама картина мира дается на сосуде из Ошада в образах идеального мира, гармонии, что возможно было только в час перво-начала, первой космической гармо-

нии времен появления Мира. Такое “Начало” противостоит другому, представленному на закавказском кубке. В свете восстановленной смысловой темы на сосуде из Ошада становится понятно, почему на сосуде появляется образ медведя. Медведь, выступая образом временной цикличности, вводил в текст смысл “возрождения”, в противоположность “смерти”. Для акцентирования смысла Начальности, с позитивной нацеленностью, был использован образ “медведя”, и порядок подавался как “охрана”, “спасение”. Понимание специфики древнего сознания и правил отбора семантем позволило продолжить уточнение смысловых значений изображенного на майкопских сосудах.

Изобразительная система, представленная на майкопском сосуде, относилась не к конкретному царю, а царю вообще. Все личностное и личная воля царя подчинялись предписаниям и представлениям о том, каким должен был быть царь. Царь наделен одними положительными качествами – и потому он всегда одинаково положителен. Даже если и встречаются некие отрицательные или непоследовательные черты в характере отдельных царей, они все равно отходили на второй план перед мифологической заданностью, и в тиражируемых культурных текстах характеристики царя не выходили за рамки мифопоэтических норм. Даже если присутствует отельная негативная окраска в облике царя, она все равно задавалась мифологическими установками, ср. неизбежность отрицательных черт царя, обусловленных его функцией медиатора. Возникало то, что мы называем идеализацией в понимании следованию идеалу, некая идеалистическая картина, [Фрейденберг, 1978а, с.429], ср. описание брачной темы у древних греков, когда конкретный случай попадал в разряд общего (мифологического). Не просто передавался знак царя, вроде атрибутов – за образами и самим человеком стояло значение особого, обобщенно-отвлеченного царя, когда идеальные качества переносились на конкретного царя, и в своем идеальном состоянии он обозначался как благостный и праведный царь, царь-спаситель. Царь для общества была сама жизнь [Фрейденберг, 1978а, с.406]. От состояния царя зависело благопо-

лучие страны. Отсюда неразрывность идей спасения царя и спасения города, страны.

Можно констатировать, что при создании майкопских сосудов из кургана Ошад мастер обратился к звериным и природным образам для передачи смыслов, относящихся к царской тематике. Уровню развития сознания соответствовали и средства выражения, к которым следует отнести отбор и трактовку образов, выбранную композицию. Способы построения изобразительных текстов задавались формой сознания. Царский комплекс во многом передавался, по крайней мере, в изобразительной области, через звериные и природные образы. Наблюдается перенос значений, с одного субъекта (зверя) на другой (человека). Образы на майкопских сосудах вариативные, что позволяет их оценить в качестве реализации системы кодов: звериного, горного, водного. Исходя из синонимичности кодовых систем, реально восстановить систему соответствий:

горы – стены города
 вода – алтарь, место рождения/смерти,
 пролития крови/воды
 животные, шествие вокруг центра – путь к спасению
 сосуд – царский предмет
 функциональность сосуда как вместилища – жидкость как основа жизни

Зная принципы отбора единиц текста и композиционные приемы построения культурных текстов, а также тематическую заданность текста на основе изобразительного образного ряда реально реконструировать общий вид вербальных текстов, существовавших в древности, правда, без лексической основы. Относительно майкопских сосудов реконструкция будет представлять собой схему, приближенную к фабуле, а не сам поэтический текст. Схема во многом носит достаточно общий характер и потому вполне встречаема в разножанровых текстах – гимнах, песнях, легендах и т.д. Определяющим для майкопской культуры при реконструкции смысловой области изобразительных текстов сосудов из кургана Ошад является тема страны, “места”, где находился праведный царь. Раскрытие основной темы достигается через

отбор образов, относящихся к различным произведениям мифологического, легендарного типа. Вполне выделяются образы: животные, горы, деревья, водные потоки, место прохода. Эпитеты, связанные с образами, во многом будут тождественные самим образам, потому что эпитет вырастает из тавтологичности, непосредственно эпитеты будут направлены на описание благословенной страны. Вслед за этим очерчивается круг причастий, передающих основные характеристики: идущие, текущие, мчащиеся, вздымающиеся. Должна присутствовать единичность глаголов: быть, есть, родить, – что приводит к слабой степени повествовательности, создавая типичную для архаики квазиповествовательность. Царская тема не столько передавалась через сюжетную канву, сколько выстраивалась с помощью переходов от эпитета к эпитету, от образа к образу пока не исчерпывалась, на взгляд творцов, задуманная вариация на заданную тему. Здесь присутствует не осмысленное стремление к отрицанию сюжетики – неразвитость сознания способствует выражению мысли с помощью тех формальных приемов, какие мы наблюдаем на основе анализа изобразительных текстов подобных майкопским из кургана Ошад. Общее впечатление о поэтической форме, стоявшей за изобразительными образами майкопских сосудов, поможет воссоздать описание царства у греков, например, разобранный пример с городом Колоном.

Себя проявляет еще один важный момент, связанный с восприятием изображений, за которым проступают дополнительные смыслы, имеющие касательство к интерпретации изображений на майкопских сосудах. Изображения на сосудах предназначены для смотрения на них, что выводит вслед за собой целую группу методологических вопросов, касающихся зрелищного аспекта в архаических культурах. В мифопоэтической архаической традиции изображение расценивалось тождественным самому предмету. На определенном историческом этапе архаический прием отождествлений рушится. Мир раздваивается – возникает непосредственно субъект и его изображение. Появляется субъект и объект, тема и персонаж, возникает специфическая область их отношений. Искусственность заставляет

разделить мир на две части: на “себя” и “не-себя” [Фрейденберг, 1978а, с.421, 425-426]. Визионерская практика объективно приводит к делению мира на две части – реальный и иллюзорный, только отношения между такими мирами в каждом исторически обусловленном сознании воспринималось по-разному. Для нас вполне тривиально разведение позиций наблюдателя и объекта наблюдения, осознание распада действительности на две части, каждая из которых является самодостаточной. Если попытаться отойти от подобной данности и перейти на позиции архаического сознания, то мир предстанет в особом состоянии, незнающем разграничения на наблюдателя и объект. С позиций такого сознания человек был составной частью мира, при этом исчезала отстраненность “Я” от мира. В изобразительной области выражением подобного мироощущения становится прием обратной перспективы. Возможно что зрительный аспект, связанный со смотрением на зрелище, неотделим от зрительной позиции человека. По отношению к изображению различается внутренняя и внешняя зрительная позиция, другими словами, позиция наблюдателя, принадлежащая самому изображаемому миру, и позиция зрителя картины (изображения), находящегося вне изображаемой действительности. Во втором случае, человек вынесен за раму изображаемого действия, и он может наблюдать действительность со стороны. Для него изображения – это вынесенность в пространство чего-то для смотрения, когда подразумевается внешняя позиция. При таком положении возникает два временных и пространственных плана: прошлое и настоящее, внутреннее и внешнее. Позиция наблюдателя связана с внутренним состоянием отдельного человека, когда “Я” противостоит остальному, что создает некоторую дистанцию между субъектом и объектом, наблюдателем и наблюдаемым. За этим кроется специфическая мировоззренческая концепция, предполагающая отделение личности от окружающего мира. Данное отношение закрепляется в культурных текстах, в том числе, изобразительных.

Человек вдруг открыл для себя вещь в качестве самости. В словесности такое отношение закрепляется в эпосе, изобилующего

описанием вещей, любованием ими. До этого вещь и люди составляли единое целое. Между предметным миром и людьми устанавливается дистанция, которой ранее не было. Дистанция проявляет себя во временной и пространственной перспективе. Наиболее наглядное ее воплощение находит в создании генеалогий, в которых человек ощущал свою временную удаленность от родственников. В пространственном измерении перспектива проявляется в выделенности объекта, например, в вынесенности священных мест за пределы жилой постройки и создание храмов, помещение богов в храмы и, соответственно, в отдалении их от себя. Теперь необходимо не просто обращение к богам, требуется приход к месту, чтобы состоялась встреча, т.е. необходимо преодолеть пространственную дистанцию. Наглядным завершением подобного отношения к действительности стало формирование в изобразительности принципа прямой перспективы. Ей противоположна обратная перспектива, в системе которой человек еще оставался частью мира. В пространственном измерении это выражалось в том, что в жилище еще продолжают существовать места, связанные с культом. Эпос, особенно “Илиада” и “Одиссея”, прекрасно демонстрирует неразрывность богов и героев, находившихся в постоянном контакте и общении друг с другом. При таком положении нет установленной дистанции, не создается отдаленное, пускай и видимое, визуальное присутствие богов в мире людей, которое наблюдается при строительстве храмов. Переходной период от первобытности к цивилизации отмечен сохранением отдельных архаических черт и появлением нарождавшегося нового видения мира, что сопровождалось созданием особых культурных симбиозов. Такие многосоставные изображения, как на “вазе Франсуа” или сосуде из майкопского кургана, предполагают для своего восприятия и осмысления временной длительности и суммирования впечатлений. Требуется время для нахождения среди различных изображений общей темы, при этом возникают явные осознанные признаки логического анализа и синтеза, подталкивающие к появлению математики и религиозной теологии, философии. Перед нами первые

признаки принципиального ослабления мифологического синкретизма и зарождение отвлеченного сознания. Понятийность достигается через обобщение, и многорядный фризовый прием как раз дает пример зарождения понятийности. Многоярусный фризовый прием – это не выраженная обратная перспектива, но она не несет и признаки прямой перспективы. Переходной характер фризового изобразительного искусства близок своей промежуточностью древнегреческой трагедии.

Искусственность превращается в условие возникновения искусства, возникает зыбкая грань между видимым и реальным миром. Искусство вносит в мир двойственность. Как трудно иногда установить, что более соответствует действительности – факт жизни или искусства, – так иногда искусство оказывается более жизненным и правдоподобным, чем сама жизнь. Художественные образы майкопских сосудов в своем приближении к искусству оставляют выбор относительно того, что именно изображено: реальное царство или идеальное царство. Сосуд с картинками предназначен для рассматривания, для визионерской практике, где за образами проступают знаковые смыслы и реалии. Неожиданно возникал мир, известный и присутствующий в реальности, но теперь уже поданный, изображенный в знаках. Рассматривая картины на сосуде, древний человек узнавал известные ему реалии окружающего мира. Царь смотрит на изображение сосуда и видит в них свой мир и в этом мире себя. В морозе искусственности возникает образ реальности [Фрейденберг, 1978а, с.423]. Происходит смотрение на предмет, который должен означать тождественность смотрящему, и царь видит себя в определенных образах. Пример изображения себя через иной образ дает Месопотамии: ассирийский царь изображен в образе Гильгамеша со львом на руках. Благодаря такой искусственности и искусству происходила встреча царя и его образа, возникала неизбежная коммуникация между ними. Между искусственно созданным образом и человеком возникал диалог: диалог статуи с человеком через надписи известен для Древнего Востока [Кифишин, 2000, с.181], тоже наблюдается у греков в таком своеобразном виде, как

эпитафии на могилах [Брагинская, 1983]. В “Илиаде” прием переключки изображаемого с изображением до их тождественности повторен не единожды, особо нагляден эпизод смотра Еленой на поединок героев за стенами города, и последующее его изображение на полотне. Все это признаки раздвоения мира, начала формирования нового мировоззрения, и майкопская изобразительная традиция открывает собой очень важный, качественно иной подход в отношении к изображаемому в столь древние времена.

Нельзя пройти мимо художественной стороны сосудов из Ошада. Для прояснения относящихся к царскому комплексу смыслов нет необходимости в таком обилии образов, какое мы видим на первом сосуде из кургана Ошад. Как раз второй сосуд из кургана показателен минимальностью образом для передачи основного значения идеального мира. Художественность особенно ярко о себе заявляет, если сравнить между собой изображения на сунженском сосуде и сосудах из погребения Ошада. Древнее искусство вообще во многом строится на конвенциональности, продолжая в этом мифопоэтическую традицию. Для конвенционального образа достаточно линии, чтобы стал понятен смысл. Когда на изобразительном поле вместо простой линии возникает целая серия зооморфных и антропоморфных образов, то это свидетельствует о потребности в художественном обыгрывании темы и вкусе к художественности. Можно привести образчик того, каким образом у древних греков возникает вкус к художественности на примере раскрытия смысла “пояса” в трагедии Еврипида [Фрейденберг, 1978а, с.462-463]. При описании пояса происходит обращение к множеству параллельных построений, что было вызвано чисто эстетическими задачами: нагнетания атмосферы напряжения, после чего следовал резкий сброс напряжения, заблуждение героя и удар от истины, потрясение героев драмы, а вслед за ними и зрителей. Здесь ничего нет кроме художественных качеств, все возможные реконструкции мифологической системы на основе присутствия в трагедии мифологических образов, эпитетов представляет ничем иным, как обращением к формам, взя-

тым из багажа культуры и использованным при создании трагедии. На передний план выходят выразительные средства, дающие огромный эстетический эффект. Подобный подход в оценке формы справедлив вообще для определенных образцов древнего изобразительного искусства.

Обращаясь к таким сосудам, как найденные в кургане Ошад, мы приходим к пониманию того, что в таких обществах, как майкопское, есть место художественному вкусу и игре интеллекта. Создавая свои произведения, мастера майкопской культуры выбирали из багажа культуры только отдельные мотивы и образы, формальное выражение образов подавалось определенным образом. Греческий материал дает яркий пример *массовости* художественного обыгрывания изобразительных образов, одним из проявлений которого была нацеленность на постоянную смену образов и смыслов. В греческой изобразительности многое от словесности, которая всегда вариативна, текуча, подвержена интерпретации. Подобное качество вариативности составляет особенность изобразительности греческой керамики. Специфика рассматриваемых сосудов из Ошада состояла в том, что они сделаны из драгоценного металла и потому не могли массово изготавливаться. Единичность вещей вместе с тем не отрицает наличие художественного вкуса в столь архаичный период. Эстетическое начало в отношении к форме присутствует у многих народов древности, и представители майкопской культуры тоже “играли” формой. Майкопская культура не должна выпадать из общего культурно-исторического контекста. Примеры игры словами, аллитерациями, рифмой дают скандинавские весы, а также фольклор, вербальные тексты наиболее древних цивилизаций вроде шумерских дают. Однако в таких культурах еще нет места метафоре в ее традиционном понимании [Шталь, 1975, с.235]. Метафора появляется в более развитых обществах, зато есть вкус к обыгрыванию темы, использованию множества образов, мотивов, тематических срезов, что позволяло группировать все это многообразие в нечто общее, создавая совершенно оригинальные культурные тексты. Греческая античность доказывает, что реали-

зация художественного вкуса нередко происходила через игровое начало. Вещь попадала в пространство праздника, ритуала, цитаты и слова, взятые из того или иного текста, обыгрывались, примирялись к конкретной ситуации, создавая игровой момент или многозначительность смысловых переключек. Показательна практика греческих пиров, на которых росписи на сосудах становились предметом обыгрывания [Брагинская, 1980]. Другой яркий пример приводит С.С.Аверинцев относительно той роли, какую играли эпиграммы в античном мире, как и другие отдельные факты культуры, подпадающие под определение реалий, близких домашнему музицированию или игре в шахматы в современности [Аверинцев, 1981, с.36].

На первом майкопском сосуде из кургана Ошад разнообразие и множественность изобразительных образов создает особый вид плана выражения, приводя к своеобразному параллелизму, где совмещение изобразительных образов происходит по общности значений, ключевых для передачи искомого смысла. Художественность проявляется в принципах компоновки изображений, их трактовке и отборе. Например, на майкопском сосуде идея “прохода” находит реализацию сразу в нескольких фризах, получая различную образную трактовку. Сколь живуч прием параллелизма, свидетельствует его сохранения во времена Плутарха: жизнеописания героев античности давались через параллельные жизнеописания [Аверинцев, 1981, с.20], что позволяло добиться простейшей формы обобщения. Сочетание множества разноплановых образов на сосуде из Ошада, за которыми стоят самостоятельные мифологические и легендарные темы, заставляла искать и находить между ними общее, некий главный смысл. Создавались условия для интеллектуальной игры, эстетической условности, привнося с собой удовольствие от общения с культурными текстами. Тот же второй сосуд из кургана Ошад демонстрирует бедность изобразительных средств и вслед за этим простоту изобразительной композиции, что сказывается на художественной ограниченности предмета, если его сравнивать с первым сосудом. Еще художественно беднее выглядит сунженский

сосуд.

Анализ майкопских образцов искусства доказывает ограниченность средств выражения и формальных приемов, что справедливо и для области смыслов. Древняя мысль в своем выражении оказывается неповоротливой, громоздкой, ограниченной в средствах, наблюдается общий примитив художественных средств, неслучайно древнее искусство определяют часто примитивным искусством. Первые шаги в формировании категориального понятийного сознания похожи на первые шаги ребенка, когда он только учиться ходить, поэтому столь много переключек между древним и детским фольклором. Как трудно от ребенка ждать взрослого взгляда и суждения на действительность, так невозможно ожидать особой глубины мысли у древнейших народов. Изобразительное искусство подобно словесному демонстрирует бедность смыслов и неразвитость средств выражения, художественных навыков. И это закономерно. Простые формы сознания не могли породить шедевры, известные в период развитых цивилизаций. Время разложения родового строя и перехода к сложным обществам на пороге классовообразования остается периодом примитивных культур, поэтому бесполезно искать смыслового богатства и богатства наполнения образов подобных культур. Здесь возникает, как заметил С.С. Аверинцев относительно высказывания Ф. Ницше – обидная ясность [Аверинцев, 1979б, с.15]. Приписываемые древним глубокие смыслы идут от свойства нашего сознания, приученного к поиску многозначительности, способного создавать и находить в произведениях смыслы, направленные на выражение главной идеи произведения, происходит отсылка к сознанию, знающему о подтекстах, о главных и второстепенных идеях. Это совершенно не присуще глубокой древности. Непонимания в полной мере специфики древнего сознания, а за ним и древнего искусства, создает ситуацию, при которой возникает некий флер таинственности, и как следствие, иногда подобное эмоциональное настроение выливается в иррационализм отдельных научных работ. Иррационализм, таинственность – продукт нашего сознания, во многом отмеченного

рефлексией на непонятное, чем нечто исконно присущее непосредственно древнему искусству. На мнимую полисемантику смысла древних текстов ни раз обращалось внимание. Понимание изображений с позиций метафорической тавтологии снимает сквозящее в отдельных работах стремление наделить древние изображения многозначительностью, некоей таинственной значимостью. Есть эстетика тождества и тавтологии, о чем писали Ю.М. Лотман, О.М. Фрейденберг, А.Я. Гуревич и др. Такая эстетика обладает своей поэтической силой, однако вся эта игра в тождество не предполагает в своем смысловом выражении ничего кроме передачи одного единственного заданного смысла. Значимость смыслового начала возникает в архаических текстах благодаря особым выразительным средствам, запускающим специфический механизм воздействия на сознания, при котором включались внутренние психо-эмоциональные и интеллектуальные подсознательные ресурсы человека. Во многом данный механизм базируется на принципах ритма, способного придавать значимость знакам, но никак не привносить смысловое многообразие. Использование ритма на протяжении очень долгого исторического периода указывает на его эффективность в культуре. Однако в тяготении к ритмике виден архаизм произведений искусства.

Для понимания смысловой системы древности, как справедливо замечает О.М. Фрейденберг, древний язык требует комментария и герменевтики, из древнего языка сначала приходится вытаскивать понятные нам мысли, переводить его на наш язык, а затем с образов на понятия [Фрейденберг, 1978а, с.377]. Вот это и составляет сложность при изучении культурных текстов древности. Сама же мысль древних, повторимся, элементарна и во многом тривиальна, как неразвиты и просты средства ее выражения. Привлекательность древнего искусства составляет не интеллектуальный потенциал древней культуры, а то, что потеряно для нас и было неотъемлемым для древних – сопричастное эмоционально-чувственное мирозерцание, состояние особой гармонии или дисгармонии с окружающим миром. Вот это и составляет главное художественное до-

стоинство древнего искусства.

Об ограниченности смысловой области фольклорных текстов пишет В.Я. Пропп, делая акцент в своих работах на том, что содержание подобных произведений представляет собой ничего кроме сообщения. Более сложный ход для архаической мысли состоял в том, что весь текст может стать реализацией сентенции, направленной на передачу конкретного смысла, например, как в сказке: “хитрости”, “волшебства”, “чуда”. Иногда сентенция появляется в конце сказки, похожая в этом по своей функциональности на гномы древнегреческих трагедий. В настоящее время для фольклора и раннего эпоса стала очевидной бедность формы и смыслов, однако, для демонстрации подобной незрелости относительно изобразительного искусства требуются усилия. Отдельные наблюдения над архаичными вербальными текстами позволяют проследить простейшие приемы в изобразительной области. Например, относительно шумерской литературы замечено, что все произведение состоит из многократных повторов речей героев. Активно применяется прием параллелизма, суть которого состоит в том, что в каждой строке происходит описание близкого, параллельного действия. От этого создается впечатление, что в произведении мало действия. Зато повторы важны в своей функции композиционного построения текста. Параллельность привносит ритmicность, позволяя добиться нарастания звукового ряда и создавая эстетический эффект [Афанасьева, 1981, с.11]. Если обратиться к майкопским сосудам, то параллелизм виден в повторяемости действия – шествии животных. Вместе с тем, майкопское искусство, не смотря на то, что оно не поднялось до высот искусства высокоразвитых цивилизаций, явно отличается от архаики. Искусство майкопской культуры уже обладает признаками иносказания, способности передавать одно через другое. Появляются первые зачатки метафоричности, обобщения и понятийности, что вводит вслед за собой в пространство культур множественность смыслов как в понимании изображений и изобразительных образов, так и самой действительности. В майкопской культуре использовались традиционные ми-

фологические образы, которые выполняли бы новые задачи по выражению новых смыслов, той же царской темы. Показательна востребованность на майкопских сосудах из Ошада лишь зооморфных образов, где нет места антропоморфным персонажам. Зооморфность образов в искусстве свидетельствует об архаичности культуры, тогда как доминирование антропоморфных образов – о выделенности человека. С развитием общества, видоизменяется образная система, и уже ассирийские барельефы, кубок из Триалетии, финикийские блюда дают примеры появления новых изобразительных образов, связанных с новыми темами в искусстве – героизацией. Цари изображаются не в образах природы, а в виде героев, воинов, борцов. И в этом отношении майкопское общество вновь доказывает свою архаичность. Майкопское искусство еще не имеет таких образов, оно выглядит более приближенным к архаичной мифологии.

С позиций архаизма искусства особенный интерес представляет для исследователей древностей социальная природа искусства и принадлежность произведений искусства к определенной социальной группе. Реконструкция социальной организация общества – задача само по себе достаточно актуальная и важная, учитывая устойчивый интерес к социальной структуре степных обществ эпохи раннего металла. Искусство оказывается одной из немногих областей деятельности древнего человека, благодаря которой реально удастся проникнуть в характер ментальности, исчезнувших народов далекого прошлого и проследить, в какой социальной среде бытовали те или иные культурные формы. Единичность высокохудожественных вещей само по себе показательна. Единичность таких вещей, какими были сосуды из кургана Ошад, связано с тем, что формирование символического, отвлеченного сознания затрагивает узкий слой общества, и высокохудожественное искусство было понятно и воспринимаемо верхами общества. Социальные верхи оказываются в большей мере способны к понятийному мышлению, за которым стоит способность к анализу – оперированию символами, где символ является в большей или меньшей мере продуктом отвлеченного сознания. Общество в

лице своей верхушки сделало огромный шаг вперед к обобщающему, понятийному сознанию, противостоящему мифологическому, основанному на отношениях по смежности, семантической тождественности. Редкость вещей с элементами символизма объясняет и неустойчивость в древности культурных форм, соотносимых с верхушкой общества, в частности, иконики. Использование изображений основанных на натурализме и реализме, наблюдаемых на майкопских сосудах, столь контрастирует с геометрическим орнаментом и условностью схематизма. Внимание к реализму и натурализму превращается в один из признаков развитого сознания.

Новое сознание еще не затрагивает большинство социума и не проникает в его толщу. При различных катаклизмах в первую очередь исчезал или менялся тонкий слой верхушки общества, что не способствовало устойчивости сложных форм искусства, как впрочем, и его генезиса. Другое проявление разрыва сознания в позднеродовом обществе связано с возникновением собрания славных мужей, противостоявших остальной массе селян, родственников. Здесь более правомерно говорить не о верхушке общества, подразумеваемая отрыв и существования дистанции между социальными группами, а об элите общества, тонком слое особо мыслящих людей, вместе с тем, остающихся тесно жить с остальными членами общества. Это были главы семей и родов, старейшие члены общества, наделенные багажом знаний и памяти. Память начинает признаваться важнейшим достоянием общества, соответственно и ее носители стали обладать высоким статусом. Войны и интенсивность контактов с соседними разноплановыми сообществами создавало множество экстраординарных событий. Война помимо силы требовала интеллектуальных усилий, чтобы одержать победу. Военное сословие на каком-то историческом этапе превратилось в носителя общественного прогресса как более прогрессивной формы сознания в обществе на огромном промежутке времени вплоть до появления буржуа.

Сложные изобразительные формы творчества свидетельствуют не только о возникновении новой социальной прослойки, занятой

умственной деятельностью – в культуре возникает интерес к разуму во всех его проявлениях, закрепляясь и оформляясь в смысловой ряд, включающий в себя духовную и интеллектуальную энергию. Культ ума, его главное проявление в архаическом сознании хитрость, находит множество воплощений в фольклоре. В фольклор чаще всего проявления ума передается в качестве хитрости, которая состоит в нестандартности поступка, когда что-то делается не так, как ожидается и как положено, вне правил. Явления и события герой увязывает между собой по иной логике, явно не принятой и отличной от нормы, что в отдельных случаях приносит герою положительный результат. Иногда от героя требуются настоящие интеллектуальные усилия – та же разгадка загадки решается во многом нестандартными подходами. В принципе герой должен проступать по принятым нормам или правилам, подобно его отдельным соперникам или противникам, но он идет от анти-нормы и добивается успеха. Наиболее существенное в такой анти-норме для общества состояло в создании своеобразного интеллектуального резерва в культуре, который востребовался в проблемной ситуации.

Развитие общества приводит к тому, что отдельные личности и их окружающий мир “вытесняются” в особую смысловую область человеческого мира. Такая область совпадает в своей оппозиционности к остальному человеческому или культурному миру и приближается к миру богов, духов, героев, мертвецов. Определенные личности живут в близости или рядом с богами, за пределами мира людей, в выделенном, ограниченном пространстве. Они отделены от людей, подобно тому, как боги отделены от людей. Выход за пределы отведенного для проживания места ознаменовывается рядом предписаний, перерастающих в ритуалы, сам выход за очерченные пределы во многом расценивается с позиций подвига, путешествия. Сами личности расцениваются как рожденными от богов, зверей, неся в такой оценке вектор противопоставления миру людей. Доходит до того, что для таких лично-

стей, как царь, строятся отдельные комплексы, состоящие помимо дворца, во многом похожем на храм, еще из зверинца и сада. Мир царей – мир зверей и богов, в то время как большинство членов общества продолжает жить в области культуры, вне звериного мира. Выезд царя, главного жреца из такого комплекса превращается в торжественный акт, экстраординарное событие в жизни общества, принимая форму ритуального действия. Качества царя, окруженного зверями, во многом звериные: сила, мощь, выносливость, плодовитость. Если в словесном выражении его качества формулируются в выражениях “могучий как лев” и подобного типа, то в изобразительной области вполне естественно происходит иная форма выражения. Изображается не просто лев, акцентируются его качества: “сила и могущество”, – которые передаются трактовкой позы, сдержанной во внешнем выражении, но агрессивной в передаче оскала пасти. Значение “ярость” находит воплощение в сцене, в которой зверь рвет жертву или борется с противником, “плодовитость, сытость” – лев, душащий животное, употребляемое обычно в пищу людьми. Присутствует нацеленность на реализацию конкретного смысла, что требовало поиска необходимых выразительных средств. С точки зрения визионерской практики цари оказываются там, где есть место для использования не столько геометрии, сколько иконки, пусть иногда и в самом грубом виде – вроде условных образов зверей, животных, в то время как в самой культуре доминирует орнаментальная изобразительность. Выразительность превращается в средство донесения смысла. А это уже элементы художественности. Вот почему, начиная с эпохи появления иконки, следует говорить о начале искусства в его первоначальном смысле, и почему термин искусство не приемлемо при обращении к более ранним временам.

Обращение к изобразительному искусству открывает перед нами возможность проникнуть во многие стороны культуры древних народов степной Евразии⁶, выйти на понима-

⁶ Майкопские изобразительные тексты позволяют определиться в таких важных вопросах, как степень мифологизированности культуры и существования религии. Данный момент о развитии религиозной мысли и изобразительных образов опускаем в своей статье.

ние характера культуры, ее уходу от родового общества и большего или меньшего продвижения степных племен в сторону постродового строя. Опять же, это помогает понять социальную организацию общества, определиться в наличии тех или иных социальных групп. Изобразительное искусство как одна из областей культуры несет на себе следы сознания древних людей – явление, не имеющее часто очевидных опознаваемых проявлений, но бесспорное в своей доказуемости.

Подробный анализ только одного сосуда майкопской культуры, выходящий за рамки разбора только композиции, вызван стремлением продемонстрировать, что за формой не просто стоит определенный тип сознания, а целостная поэтика, чьи особенности обусловлены спецификой социального уровня развития общества. В своей работе стреми-

лись к полноте разбора композиционного приема в виде многоярусного фриза и соответствующих им формам сознания на примере конкретной вещи. Сами по себе сосуды из кургана Ошад являются наиболее яркими из найденных в настоящее время предметов майкопской культуры, более того, они остаются уникальными в ряду изобразительных текстов эпохи раннего металла степной Евразии. Как часто бывает, именно выдающиеся образцы искусства позволяют во всей полноте раскрыть суть мировоззренческих установок их творцов, а вслед за этим и эпохи. Сложность и многочисленность образного ряда майкопских сосудов из кургана Ошад позволяют получить довольно специфический массив информации, который не способен предоставить рядовые предметы и остаточные следы ритуалов.

Литература

- Аверинцев, 1979а:* Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда / С.С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С.41-81.
- Аверинцев, 1979б:* Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания / С.С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С.5-40.
- Аверинцев, 1981:* Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С.41-81.
- Акимова, 1990:* Акимова Л.И. Анализ вазы Франсуа / Л.И. Акимова // Образ-смысл в античной культуре. – М., 1990 – С.96-133.
- Акимова, 1999:* Акимова Л.И. “Встреча взглядов” на аттических надгробиях. К интерпретации Таманской стелы с воинами / Л.И. Акимова // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999 – С.167-244.
- Акимова, 2001:* Акимова Л.И. ХАΙΡΕ. Прощания-встречи в искусстве классической Аттики (белые лекифы и стелы) / Л.И. Акимова // *Noto Balcanicus*. Поведенческий сценарий и культурные роли. Античность. Средневековье. Новое время. Тезисы и материалы. – М., 2001. – С.10-12.
- Акимова, Кифишин, 1994:* Акимова Л.И. О мифоритуальном смысле зонтика / Л.И. Акимова, А.Г. Кифишин // Этруски и Средиземноморье. Язык. Археология. Искусство. Материалы Международного коллоквиума. 1990 / Випперовские чтения-XXIII. – М., 1994. – С.216-269.
- Алпатов, 1987:* Алпатов М.А. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М.А.Алпатов. – М.: Искусство, 1987. – 222 с.
- Антонова, 1984:* Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии / Е.В. Антонова. – М.: Наука, 1984. – 262 с.
- Афанасьева, 1981:* Афанасьева В.К. Предисловие / В.К. Афанасьева // Я открою тебе сокровенное слово. Литература Вавилона и Ассирии. – М., 1981.
- Афанасьева, 1997:* Афанасьева В.К. Древнейшая литература / В.К. Афанасьева // От начала на-

- чал. Антология шумерской поэзии. – СПб., 1997. – С.5-30.
- Большая советская энциклопедия, 1972:* Большая советская энциклопедия. Т.10. – М.: Советская энциклопедия. 1972.
- Брагинская, 1980:* Брагинская Н.В. Надпись и изображения в греческой вазописи / Н.В. Брагинская // Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции. – М., 1980. – С.41-99.
- Брагинская, 1983:* Брагинская Н.В. Эпитафия как письменный фольклор / Н.В. Брагинская // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С.119-139.
- Вагнер 1993:* Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1993. – 255 с.
- Гамкрелидзе, Иванов, 1984:* Гамкрелидзе Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ протоязыка и протокультуры / Т.В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов. – Тбилиси, 1984.
- Гусейнов, 1988:* Гусейнов Г.Ч. Ваза Франсуа и некоторые проблемы античной мифографии / Г.Ч. Гусейнов // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции “Випперовские чтения – 1985”. Вып.ХVIII. Ч.1. – М., 1988. – С.116-123 ?.
- Джапаридзе, 1994:* Джапаридзе О.М. Триалетская культура / О.М. Джапаридзе // Археология. Эпоха бронзы и Средней Азии. Ранняя и средняя бронза Кавказа. – М., 1994. – С.75-92.
- История искусства, 1981:* История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 408 с.
- Жегин, 1970:* Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.
- Кифишин, 2000:* Кифишин А.Г. Жертвоприношения ассирийских царей. Структура ритуала / А.Г. Кифишин // Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней / ЕРΜΗΝΕΙΑ 2/. – М., 2000. – С.97-122.
- Корневский, 2001:* Корневский С.Н. Зооморфные и антропоморфные образы в искусстве племен майкопско-новосвободненской общности / С.Н. Корневский // Мировоззрение древнего населения Евразии. – М., 2001. – С.45-59.
- Корневский, 2001a:* Корневский С.Н. Древнейшие земледельцы и скотоводы Предкавказья (майкопско-новосвободненская общность, проблемы внутренней типологии и символики погребальной практики) / С.Н. Корневский. – М., 2001.
- Лелеков, 1976:* Лелеков Л.А. Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов в первой половине I тыс. до н.э. / Л.А. Лелеков // История и культура народов Средней Азии. – М.: Наука, 1976. – С.7-18.
- Лотман, 1970:* Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- Луконин, 1977:* Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана / В.Г. Луконин. – Л.: Искусство, 1977. – 232 с.
- Маразов, 2002:* Маразов И. “Хищник, свернувшийся кольцом”: изобразительная этимология сюжета / И. Маразов // Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово, 2002.
- Молок, 1988:* Молок Д.Ю. Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики / Д.Ю. Молок // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции. Випперовские чтения-ХVIII. Часть 1. Доклады и сообщения. – М., 1988. – С.147-156.
- Молок, 1990:* Молок Д.Ю. Метафора порога. Поэтика и семантика в античном искусстве / Д.Ю. Молок // Образ-смысл в античной культуре. – М., 1990 – С.174-181.
- Монгайт, 1974:* Монгайт А.Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный век / А.Л. Монгайт. – М.: Наука, 1974. – 408 с.
- Пиотровский, 1994:* Пиотровский Ю.Ю. Заметки о сосудах с изображениями из Майкопского кургана (Ошад) / Ю.Ю. Пиотровский // Памятники древнего и средневекового искусства. Проблемы археологии. – СПб., 1994. – С.85-92.

- Пропп, 1998а*: Пропп В.Я. Поэтика / В.Я. Пропп // Собрание трудов В.Ф. Проппа. Составление, предисловие и комментарии А.Н. Мартыновой. – М., 1998. – С.24-300.
- Пропп, 1998б*: Пропп В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп // Собрание трудов В.Ф.Проппа. Составление, предисловие и комментарии А.Н.Мартыновой. – М., 1998. – С.301-334.
- Топоров, 1972*: Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха / В.Н. Топоров // Ранние формы искусства. – М.: Наука, 1972. – С.77-98.
- Успенский, 1970*: Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи / Б.А. Успенский // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). – М.: Искусство, 1970. – С.4-34.
- Успенский, 1995*: Успенский Б.А. Семиотика искусства: [Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве] / Б. А. Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 357 с.
- Фармаковский, 1914*: Фармаковский Б.В. Архаический период в России. II: Майкоп / Б.В. Фармаковский // МАР. – Вып. 34. – СПб, 1914.
- Фрейденберг, 1978а*: Фрейденберг О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – С.173-490.
- Фрейденберг, 1978б*: Фрейденберг О.М. Везд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) / О.М. Фрейденберг // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – С.491-522.
- Хлодовский, 1982*: Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль / Р.И. Хлодовский. – М.: Наука, 1982. – 329 с.
- Цивьян, 1990*: Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1990. – 207 с.
- Шталь, 1975*: Шталь И.В. Гомеровский эпос: опыт текстологического анализа “Илиады” / И.В. Шталь. – М.: Высшая школа, 1975. – 246 с.
- Rostovtzeff, 1920*: Rostovtzeff M. The Sumerian Treasure of Astrabad / M. Rostovcev // The Journal of Egyptian Archaeology. – Vol.6. – No.1. – London, 1920. – P.4-27.

Kuzin-Losev V.I.

Composition bases of ancient fine art of steppe Eurasia. Part I

This paper is the first part of the voluminous article devoted to the questions of study of compositions of ancient images of steppe Eurasia. The first part of the article investigates a problem of interpretation of many-tier frieze graphic texts. A statement of depending of formal means of expression on degree of people's consciousness development is taken as an initial one. The archaic consciousness of ancient people resulted in that graphic area used the simplest formal means on organization of senses. The vessels of the Maikop culture from Oshad barrow, which were taken as an example, demonstrate what formal means express a theme of a country, a “place”, timed to the just tsar. The main theme developed through the selection of appearances which relate to the different areas of myth and legendary tradition of culture.

Keywords: *composition, image, graphic text, frieze, Maikop culture, Bronze Age.*

**Композиційні основи стародавнього
образотворчого мистецтва степової Євразії. Частина 1**

Дана робота є першою частиною досить великої статті, присвяченої питанням вивчення композицій стародавніх зображень степової Євразії. У статті розглянуто проблематику інтерпретації багатоярусних фризових образотворчих текстів. Початковим при цьому є положення про обумовленість формальних засобів вираження від міри розвитку свідомості людей. Архаїчна свідомість давніх людей призводила до того, що в образотворчій області використовувалися прості формальні прийоми по організації сенсів. На прикладі посудин майкопської культури з кургану Ошад продемонстровано якими формальними засобами досягалася передача теми країни, “місця”, що було приуроченим до праведного царя. Розкриття основної теми досягається через відбір образів, що відносяться до різних областей міфо-легендарної традиції культури.

Ключові слова: *композиція, зображення, образотворчий текст, фриз, майкопська культура, доба бронзи.*