

*Е. Ф. Королькова*

## ШЕСТВИЕ: ИЛЛЮЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ В ИРРАЦИОНАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (к проблеме иконографии и композиции в древнем искусстве)

*Статья посвящена проблеме классификации иконографических и композиционных типов в памятниках древнего искусства, в частности, так называемых «шествий», которые связаны с изобразительным оформлением сферы особого семантического значения. Будучи расположенными на предметах, относящихся к категории персональных украшений и оружия, на монументальных памятниках или предметах самого разнообразного назначения, они всегда, так или иначе, сопряжены с сакральными действиями, мифологическим пространством и ритуалом. Понимание их содержания невозможно без первичной классификации, которая до сих пор не разработана, что приводит к трудностям в исследованиях.*

**Ключевые слова:** шествие, композиция, иконография, ритуальные действия, мифологическое пространство, искусство, движение, сакральный характер.

В области изучения древних культур искусство — несомненно, самая сложная категория, требующая особой тщательности и ответственности исследователя, балансирующего между наукой и субъективными домыслами. Предметы искусства, обладая всеми свойствами обычного материального археологического объекта, в том числе и чрезвычайно важными и показательными технологическими характеристиками, отличаются своим главным признаком — образностью и имеют смысловой, духовный, эмоциональный, а также идеологический аспекты. Все эти аспекты в конечном счёте отражают эпоху создания произведения и мир его создателей, включая их этнокультурную и социальную принадлежность, верования и свойственные им эстетические пристрастия. Таким образом, объективно предметы искус-

ства должны быть очень точными этнокультурными и хронологическими индикаторами. Однако на практике именно они часто оказываются случайными находками вне комплекса, результатом разграбления древних погребальных памятников или объектом купли-продажи, лишёнными археологического контекста и хронологической опоры. Кроме того, они настолько разнообразны и, в общем, немногочисленны, что не дают возможности проводить статистические исследования и убедительные сопоставления для построения полноценных типологических рядов.

Но самая большая сложность лежит в области теоретического осмысления существа искусства вообще и древнего искусства в частности. Это весьма отчётливо выявляется в размышлениях Л. С. Клейна и в опубликованных диалогах разных учёных с ним (Клейн 2018, с. 158—161, 171—173). Из них становится ясно, насколько субъективно само понимание термина искусство и его функции в человеческом обществе. Есть множество определений феномена искусства, и все они, в сущности, верны. Проблема заключается в том, что, как в притче о слепых, описывающих слона, эти дефиниции отражают лишь отдельные функции и характеристики чрезвычайно важного в жизни человеческого общества во все исторические периоды феномена. Почему-то чаще всего за аксиому принимается его эстетическая функция. Между тем эта функция никак не может быть признана главной и первичной, поскольку искусство (любое, вне зависимости от времени и пространства его бытования) — это прежде всего средство коммуникации, подчас более эффективное и необходимое, чем любое другое, в том числе и речь. Оно способно воздействовать и на подсо-

знательном уровне, и доносить определённую информацию в виде повествования изобразительным способом.

Состоявшийся в декабре 2018 г. в Москве в ИА РАН второй семинар «Дихотомия искусства и археологии: локус, образы, генезис», посвящённый памяти Е. Г. Дэвлет, на котором была выдвинута для обсуждения тема «Застывшее движение vs стремительный покой: бестиарий шествия», воочию показал, насколько важны теоретически выверенные позиции в любой области науки и освоение терминологического аппарата. Отсутствие общего понимания терминов приводит к полной размытости существа вопроса, как, например, в докладе А. Ю. Скакова «À la recherche d'un mouvement perdu: шествие животных и людей на гравированных бронзовых поясах Кавказа», который, показав чрезвычайно интересный изобразительный материал, попытался уложить его в существующие классификационные схемы для кавказских поясов. В частности, А. Ю. Скаков ссылается на классификацию, опирающуюся на композиционные параметры: разворачивание действия в одну линию с возможной организацией изображения фризами в нескольких регистрах, а также приём кадрирования с членением изобразительного поля вертикальными поясками. Наиболее продуктивной, по его мнению, является классификация, предложенная М. Н. Погребовой и Д. С. Раевским (Погрехова, Раевский 1997) в основу которой положены стилистические особенности в изображении животных, что позволило авторам обозначить различные ареалы выделенных серий. В то же время А. Ю. Скаков подчеркнул взаимодополняющий характер разных классификационных схем. Опираясь на них, он выделил пояса с изображением шестив животных и людей, оговорив, что в качестве шестив рассматриваются только изображения находящихся в движении животных или людей, направленных в рамках одного фриза в одну сторону. Однако в действительности, вопреки собственному заявлению, им были продемонстрированы самые разнообразные примеры композиции на кавказских поясах, включающие совершенно разнонаправленное движение персонажей, в том числе и бегущих, что, несомненно, противоречит причислению их к композициям «шестив». К этой же категории «шестив» автором были отнесены также сцены охоты с разнонаправленными действиями участвующих в сцене персонажей, стоящими фигурами, летящими птицами и т. д. Вывод А. Ю. Скакова о том, что «друг друга сменяют «кадры», связанные между собой ритуально-мифологические образы», и «это не «шествие» в качестве процессии, это «шествие» образов», может быть принят лишь в отношении некоторых конкретных примеров, поскольку речь в таком случае идёт просто о типе композиции.

В результате феномен *d'un mouvement perdu* оказался окончательно утраченным для понимания. Однако «шествия» действительно можно выделить в отдельную группу изображений, так или иначе наделённых, несомненно, сакральным значением. Под таким условным названием объединяются памятники с особой композиционной организацией изображений, размещённых в горизонтальном регистре с ритмическим повтором интервалов и направленных в одну сторону. При этом образы имеют разные типы и, соответственно, разное содержание. Они могут составлять своего рода фриз без обозначения конкретного места действия, но при этом находиться в едином смысловом контексте с пространством, ограниченным подобным бордюром. Задача заключается в определении этих типов и возможной их интерпретации.

Искусство требует особого подхода при анализе, который касается и формы, и содержания, что обусловлено тем, что искусство — это одно из средств коммуникации, связанных с эмоциональным восприятием и воздействующих как на сознание реципиента, так и на его подсознание и чувства. В силу этого искусство вообще и изобразительное искусство в частности пользуются особыми средствами выражения, составляющими язык искусства.

Анализ материала должен дать ответ на три вопроса: что изображено? как изображено? и, наконец, почему и зачем изображено именно это и именно так? То есть первичная формальная классификация на первом этапе должна привести ко второму этапу исследования, касающемуся содержательного уровня предмета искусства. В результате мы должны понять смысловое содержание изображения, а также смысл и функцию самого материального объекта. Практика показывает, что всё не так просто: уже на первом, классификационном этапе возникают существенные проблемы, которые в дальнейшем только умножаются на интерпретационном этапе.

Так называемые «шествия» встречаются в разных видах древнего искусства и занимают заметное место как в монументальных формах, так и в предметах прикладного искусства — персональных украшениях, культовых предметах и оружии. И в тех, и в других случаях этот мотив связан с размещением в зонах особой семантической значимости.

Первая важная проблема заключается в определении, что мы подразумеваем под словом «шествие» и как это соотносится с тем, что мы видим в изображениях. Шествие — это безмерное, замедленное, торжественное, как правило, церемониальное движение нескольких персонажей, следующих друг за другом в одном направлении. Движение может быть скрытым или явственным, а композиция при этом обыч-

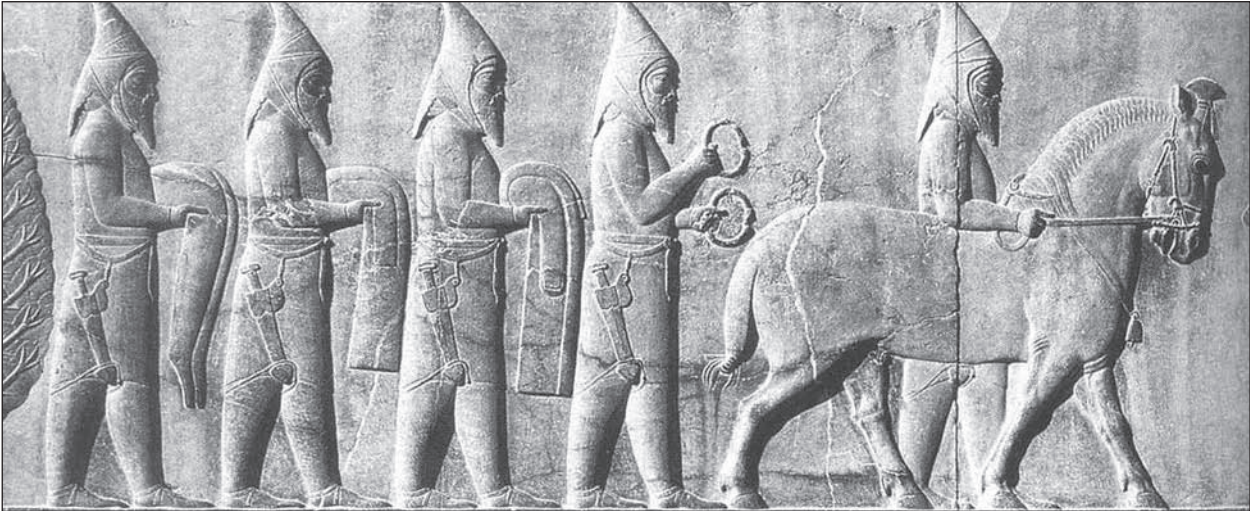


Рис. 1. Подношение даров. Рельеф. Персеполь



Рис. 2. Фрагмент обкладки ножен меча. Келермес

но разворачивается в горизонтальном регистре. Соответственно, сцены, в которых, персонажи «несутся», бегут, кого-то преследуют, на кого-то охотятся, вряд ли следует рассматривать как «шествие».

Композиции такого рода могут быть как с антропоморфными, так и с зооморфными персонажами или сочетать и те, и другие, что определяется представленным или подразумеваемым сюжетом.

Второй вопрос заключается в том, имеем ли мы дело с изобразительным воспроизведением реальной ритуальной церемонии, участники которой исполняют определённые роли, соответствующие содержанию мифа или концептуального контента, или изобразительными средствами представлен сам мифологический сюжет с изображением «реальных» мифических участников. Ответ на этот вопрос не может иметь доказательного подтверждения, но, на мой взгляд, всё древнее искусство зиждется на восприятии изображений как полного законного эквивалента того, что происходит в мифе. Изображение есть зримое воплощение мифа и воспринимается как реальность. Таким образом, ритуал воспроизводит мифологему одними средствами, воплощая существенное содержание в священной мистерии мифа и, соответственно, в действиях участников, а изображение делает то же самое другими средствами. И то

и другое приравнивалось к реальности. «Шествия» часто встречаются в искусстве Древнего Востока. Так, рельефы ападаны в Персеполе представляют торжественное шествие дарителей царю и отличаются повествовательными подробностями этого ритуального действия (Артамонов 1973, с. 222, рис. 29; Руденко 1961, табл. I: 1) (рис. 1). Шествия разных животных (быков, львов и др.) представлены на балдахине трона Артаксеркса I в Персеполе (Артамонов 1973, с. 228, рис. 299), на фризах из глазурованного кирпича в Сузах (Руденко 1961, табл. II: 2; XVIII: 2) и Вавилоне (Руденко 1961, табл. II: 1) на золотых кубках из Марлика (Луконин 1977, с. 11, 43), на драгоценных предметах и бронзовых пластинах из Зивийе (Луконин 1977, с. 48, 49; Руденко 1961, с. 15, рис. 5), ножнах мечей из Келермесского могильника и Литого кургана (Piotrovsky, Galanina, Grach 1986, ill. 32, 34, 35) (рис. 2), на щите царя Сардури II из Кармир-Блура (Руденко 1961, с. 22, рис. 13). Кроме того, такие композиции встречаются на шерстяных тканях переднеазиатского происхождения из Пятого Пазырыкского кургана (Руденко 1961, с. 21, рис. 12) и на деревянном саркофаге-колоде из Второго Башадарского кургана (Руденко 1961, с. 32, рис. 20).

В некоторых случаях «шествие», т. е. ритмично чередующиеся друг за другом и двигающиеся

Рис. 3. Ворсовый ковер. Пятый Пазырыкский курган



ся в одном направлении фигуры неких персонажей, имеющих облик вполне реальных существ или фантастических созданий, может составлять замкнутую композицию, расположенную в таком случае по периметру какого-либо предмета и таким образом ограничивающую некое пространство, например, на бронзовых жертвенниках с территории Казахстана (Артамонов 1973, с. 39, рис. 43; с. 40, рис. 48, с. 42, рис. 51). Такая же композиция наблюдается на фризах ворсового ковра из Пятого Пазырыкского кургана (Руденко 1961, вклейка, рис. 14) (рис. 3). В этих случаях мы, несомненно, имеем дело с заведомо сакральным пространством внутри «защитного ограждения», которое ограничивает поле внутри, выделяя его из всего окружающего мира.

Вне зависимости от способа исполнения и материала, из которого изготовлен в конкретном случае сам предмет, такие «шествия» по периметру принципиально имеют много общего с орнаментом, который всегда основан на ритмичном умножении элементов, зачастую весьма стилизованных, геометризованных или обобщенных и превращенных в некий сим-

волический знак. Однако суть этих знаков остаётся неизменной и чрезвычайно устойчивой в сохранении традиций.

На мой взгляд, речь идёт не всегда о сюжетном контексте, который иногда полностью не раскрыт в изобразительной повествовательности, а лишь обозначен, но позволяет связать изображение с мифо-ритуальным пространством, иногда ограничиваясь лишь несколькими символами, а иногда предлагая зрителю весьма подробный визуальный рассказ. В других случаях чередование и умножение изображений животных в композиции, в том числе и фантастических, не имеет сюжетной основы вовсе, но заключает в себе устойчивую традицию понимания образов, которая прочитывается, например, как апотропеическое заклинание и связывает предмет с сакральным миром.

В качестве примера можно привести войлочный и ворсовый ковры из Пятого Пазырыкского кургана, на которых представлены не просто персонажи, но и различные ритмически организованные действия и топографические знаки, позволяющие определить местонахождение действующих лиц в ирреаль-

ном мифологическом пространстве, в котором задействованы изображённые лица (они же, безусловно, являются и участниками вполне реального ритуального действа, связанного с переходом мужского персонажа в иной мир и его мистического брака с женским божеством в погребальном обряде). При этом ритмические повторы изобразительных блоков на войлочном ковре совсем не являются «шествием», хотя композиция строится по тем же принципам, что и «шествия». Прочтение содержания, предложенное разными авторами (Балонов 1991, с. 88—121; Зуев 1992, с. 131—134) имеет различия и, соответственно, может уточняться и конкретизироваться, но суть ясна: роль шествий в каждом случае (пятнистых ланей и грифонов, всадников и водничих, ведущих лошадей в поводе) имеет свои закономерности, отражённые в изобразительном комплексе, и является непреложной частью общего ритуально-мифологического контекста.

Таким образом, даже в визуально близких по построению иконографических схемах и композициях выявляются весьма существенные нюансы, которые должны заставлять дифференцировать различные изобразительные вариации, наделённые разным содержательным подтекстом.

## ЛИТЕРАТУРА

Артамонов, М. И. 1973. *Сокровища саков*. Москва: Искусство.

Балонов, Ф. Р. 1991. Ворсовый пазырыкский ковёр: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации). В: Литвинский, В. А. (ред.). *Проблемы интерпретации памятников культуры Востока*. Москва: Наука, с. 88-121.

Зуев, В. Ю. 1992. Исповедимые пути божественного всадника (по материалам ковровых полотен и погребального обряда в Пазырыке. В: *Северная Евразия от древности до Средневековья. Тезисы конференции к 90-летию со дня рождения М. П. Грязнова*. Санкт-Петербург: ИИМК РАН, с. 131-134.

Клейн, Л. С. 2018. *Диалоги: Теоретическая археология и не только*. Санкт-Петербург: Евразия.

Погрехова, М. Н., Раевский, Д. С. 1997. *Закавказские бронзовые пояса с гравированными изображениями*. Москва: Восточная литература.

Руденко, С. И. 1961. *Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.)*. Москва: Восточная литература.

Piotrovsky, V., Galanina, L., Grach, N. 1986. *Scythian Art*. Leningrad: Aurora.

## REFERENCES

Artamonov, M. I. 1973. *Sokrovisha sakov*. Moskva: Iskusstvo.

Balonov, F. R. 1991. Vorsovy pazyrykskii kover: semantika kompozicii i mesto v rituale (opyt predvaritel'noi interpretacii). In: Litvinsky, V. A. (ed.). *Problemy interpretacii pamyatnikov kul'tury Vostoka*. Moskva: Nauka, s. 88-121.

Zuev, V. Yu. 1992. Ispovedimye puti bozhestvennogo vsadnika (po materialam kovrovyyh poloten i pogrebal'nogo obryada v Pazyryke. In: *Severnaya Euraziya ot drevnosti do Srednevekov'ya. Tezisy konferencii k 90-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Gryaznova*. Sankt-Peterburg: IIMK RAN, s. 131-134.

Klein, L. S. 2018. *Dialogi: Teoreticheskaya arkheologiya i ne tol'ko*. Sankt-Peterburg: Evraziya.

Pogrebova, M. N., Raevskii, D. S. 1997. *Zakavkazskie bronzovye poyasa s gravirovannymi izobrazheniyami*. Moskva: Vostochnaya literatura.

Rudenko, S. I. 1961. *Iskusstvo Altaya i Perednei Azii (seredina I tysyacheletiya do n. e.)*. Moskva: Vostochnaya literatura.

Piotrovsky, V., Galanina, L., Grach, N. 1986. *Scythian Art*. Leningrad: Aurora.

*E. F. Korolkova*

## PROCESSION: ILLUSION AND REALITY IN IRRATIONAL SPACE (to the problem of iconography and composition in ancient art)

The article is devoted to the problem of classification of iconographic and compositional types in the monuments of ancient art, in particular, the so-called «processions», which are associated with the artistic design of the objects belonging to the sphere of great semantic meaning. Being located on objects of the category of personal adornments and weapons, on architectural monuments or ritual objects, they are always associated with sacred acts, mythological space and ritual content. Interpretation of these compositions is impossible without a primary classification, which has not yet been developed, and this causes difficulties in research.

Compositions, which could be concerned as processions could consist of anthropomorphic or zoomorphic images, or comprise both type of images in the same composition. All of them always show some rhythmic characteristics with constant intervals as well as evident direction of movement.

In some occasions such type of compositions could be taken as an embodiment of the scene of a concrete ritual event, sometimes, perhaps, with costumed as mythological personage figures, but in other case they could be interpreted as a mythological subject with well-known images, which were recognizable for ancient society. In any case reiteration of images and regular intervals in compositions made an impression of slow movement in solemn procession, even with static figures.

**Keywords:** procession, composition, iconography, ritual actions, mythological space, art, movement, sacral character.

*Одержано 9.02.2019*

**КОРОЛЬКОВА Олена Федорівна**, кандидат мистецтвознавства, завідувач сектором, Державний Ермітаж, Палацова набережна, 34, Санкт-Петербург, 191181, Росія, *lenkor\_54@mail.ru*.

**KOROLKOVA Elena Fedorovna**, PhD. in Art History, Head of the Sector, State Hermitage Museum, Palace Embankment, 34, Sankt-Petersburg, 191181, Russia, *lenkor\_54@mail.ru*.