

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Зенина Татьяна Владимировна

**АРХИТЕКТОНИКА СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ НА
ПРИМЕРЕ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ: ИЗУЧЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии,
профессор кафедры искусствоведения
и педагогики искусства
Института художественного образования
РГПУ им. А.И. Герцена
Ананьев Виталий Геннадьевич

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Скифо-сибирский звериный стиль в гуманитарном знании: определение, происхождение и исследовательские парадигмы	24
1.1 Феномен скифо-сибирского звериного стиля (к определению понятия).....	25
1.2 Теории происхождения скифо-сибирского звериного стиля: моноцентрические и полицентрическая	33
1.3 Искусствоведческий аспект в изучении скифо-сибирского звериного стиля (структурный подход и композиция)	43
ГЛАВА 2. Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля	73
2.1 Архитектоника стиля. Модели, границы, перспективы	73
2.2 Структура композиции. Внешние контуры	83
2.3 Структура композиции. Внутренняя конструкция	99
2.4 Средства построения художественной формы	106
ГЛАВА 3. Актуализация архитектоники скифо-сибирского звериного стиля: основные направления	124
3.1 Интеграция в образовательный процесс	125
3.2 Интеграция в современные художественные практики: основные этапы рецепции.....	137
3.3 Интеграция в современные художественные практики: пути адаптации.....	144
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	170
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	175
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Алгоритм выявления архитектоники памятников скифо- сибирского звериного стиля	199
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Альбом иллюстраций	214

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена изучению архитектоники скифо-сибирского звериного стиля посредством ее формального анализа, а также актуализации в образовательном процессе и современном искусстве. Скифо-сибирский звериный стиль описывается в научной литературе как художественный феномен, который не только связан с мифо-ритуальным сознанием древнего народа, но и несет в себе конкретную эстетическую концепцию. Несмотря на пристальное внимание специалистов разных областей знания к проблеме скифского искусства, искусствоведческих подходов и методов исследования все еще остается недостаточно для полного понимания художественных основ феномена. Настоящее исследование представляет методику комплексного формального изучения скифо-сибирского звериного стиля и предлагает рассмотреть наследие скифского искусства как единый художественный комплекс. Особое внимание при этом отводится изучению композиции и архитектоники скифо-сибирского звериного стиля.

Актуальность исследования обусловлена значительным ростом интереса современного общества к теме архаических культур. Скифо-сибирский звериный стиль находится в фокусе научного внимания более столетия, но тема остается по-прежнему актуальной и требует тщательного и многостороннего изучения. Особенно востребованной тематика становится в связи с активными археологическими исследованиями и открытиями новых памятников, связанных с культурами скифского мира. Новые открытия несут за собой смену научных теорий о процессах зарождения и развития скифского искусства в связи с активным пополнением эмпирической базы исследования. Культуры скифского типа существовали на широкой территории и в большом временном диапазоне, при этом их искусство является константой, позволяющей объединить все памятники в единый комплекс скифо-сибирского звериного стиля. Этот художественный феномен требует всестороннего и глубокого анализа.

При этом памятники древнего искусства как объект исследования находятся в научном поле интересов преимущественно археологов и историков и мало изучены с точки зрения искусствоведения. Вместе с тем, в последнее время все чаще к историко-археологическому наследию обращаются и искусствоведы, обозначая новые исследовательские парадигмы. Эти новые подходы раскрывают актуальную тенденцию междисциплинарного диалога и дают важный стереометрический эффект в познании древнего искусства. Но поиск научного метода, помогающего обобщить взгляд на скифо-сибирский звериный стиль и открыть новые пути его исследования, все еще является приоритетным. Особенно значимым это видится при изучении архитектоники произведений древнего искусства как ключевого фактора формирования их художественных образов, отражающих отличительные особенности того или иного стиля. Однако до настоящего времени вопрос архитектоники таких сложных по своей структуре изображений, как те, что составляют массив скифо-сибирского звериного стиля, раскрыт в наименьшей степени. В свою очередь, это обнажает проблему не просто «поверхностного» анализа их архитектурного строя, а скорее представляет необходимость разработки системного подхода в изучении архитектоники произведений данного стиля. Выявление специфических черт архитектоники стиля может стать вспомогательным инструментом при проведении атрибуции и экспертизы памятников, а также при проведении реставрационных работ.

Наряду с этим важным аспектом в исследовании архитектоники скифо-сибирского звериного стиля становится не только сохранение, но и актуализация культурного наследия. Пути актуализации нам видятся в интеграции полученных знаний в образовательный процесс и обучение будущих специалистов-художников на культурном и художественном наследии скифов. Помимо этого, большой интерес к архаическим формам искусства существует и в профессиональном художественном сообществе. Это подтверждается многочисленными тематическими выставками, которые начали активно реализовываться в начале второго тысячелетия и не теряют актуальности по сей день. В этой связи важно

систематизировать методы художественного заимствования, которые используют художники в ходе рецепции скифо-сибирского звериного стиля.

Состояние изученности темы исследования

Систематизация художественных образов в скифском искусстве началась в период активного исследования массива археологических находок (с 1910-х гг.). Исследователи искали подходы к типологизации и классификации звериных образов в скифском искусстве.

Подробное изучение скифских памятников в отечественной науке сопряжено с трудами академика М.И. Ростовцева¹ и его ученика Г.И. Боровки². Акцентирование внимания на скифском искусстве как на важном аспекте формирования культурного комплекса древних народов Евразии принадлежит Г.И. Боровке, который одним из первых заострил внимание на том, что скифский звериный стиль – это особый вид древнего прикладного искусства. С процесса формирования основных характеристик и особенностей данного художественного направления начинается отсчет определения скифо-сибирского звериного стиля как уникального вида декоративно-прикладного искусства, который имеет свой региональный и хронологический контекст. Процесс первичной систематизации изображений скифского звериного стиля нашел отражение в работе К. Шефольда. Он предпринял попытку пристального изучения образов и мотивов, выявив их парциальную стилистическую эволюцию. Ученый сосредоточился на специфических особенностях образов и художественных мотивов в скифо-сибирском зверином стиле и представил теорию его эволюции³.

В своей монографии М.И. Ростовцев (1929)⁴ предложил первую периодизацию скифо-сибирского звериного стиля, исходя из которой скифская история имеет четыре стадии развития. Опираясь на данные, полученные из локальных групп археологических комплексов, он попытался воссоздать процесс формирования скифо-сибирского звериного стиля посредством выявления

¹ Rostovtzeff M. The animal style in South Russia and China. – Princeton: Princeton University Press, 1929. – 112 p.

² Borovka G.I. Scythian Art. – London: Ernest Benn, 1928. – 185 p.

³ Schefold K. Der Skythische Tierstil in Südrussland // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – 1938. – Vol. 12. – P. 33–60.

⁴ Rostovtzeff M. The animal style in South Russia and China.

специфичных для каждого этапа признаков. Данный подход в дальнейшем переосмыслился в работах других ученых⁵.

В 1954 г. для идентификации культур скифского типа Б.Н. Граковым и А.И. Мелюковой был сформулирован необходимый минимальный набор маркеров: оружие, конское снаряжение и звериный стиль⁶. В дальнейшем этот набор получил название «скифская триада»⁷.

Поворотной точкой, определившей вектор последующих исследований, стала классификация К.Ф. Смирнова (1964), основанная на выделении трех ключевых тематических групп изображений, каждая из которых подразделялась на категории предметов, декорированных этими изображениями⁸. Данная систематизация позволила определить преобладающие мотивы как отличительные черты стиля⁹.

Период 1960–1970-х гг. становится этапом обращения к изучению скифо-сибирского звериного стиля с позиций искусствоведения. Поиски универсальной классификации изображений приводят исследователей к необходимости использовать в систематизации принципы иконографического анализа. Примером методологических разработок в этой области стала классификация изображений звериного стиля Н.Л. Членовой (1967), которая основывалась на четком иерархическом разделении таксонометрических уровней: по отдельным мотивам и в соответствии с биологическим видом животного¹⁰.

Важным вкладом в понимание эволюции развития стиля стали работы, посвященные локальным вариантам скифо-сибирского искусства. А.И. Шкурко (1975) систематизировал предметы, выполненные в зверином стиле,

⁵ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды: очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – С. 23.

⁶ Граков Б.Н., Мелюкова А.И. Об этнических и культурных различиях в степных и лесостепных областях Евразийской части СССР в скифское время // Вопросы скифо-сарматской археологии (По материалам конференции ИИМК АН СССР 1952 г.) / Отв. ред. Д.Б. Шелов. – М.: Академия наук СССР, 1954. – С. 39–93.

⁷ Там же.

⁸ Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М.: Наука, 1964. – С. 216–246.

⁹ Смирнов К.Ф. Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии : сборник / Отв. ред. А.И. Мелюкова, М.Г. Мошкова. – М.: Наука, 1976. – С. 74–89.

¹⁰ Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. – М.: Наука, 1967. – С. 110–165.

как относящиеся к определенным изобразительным школам¹¹. Е.В. Переводчикова (1994) в своих работах развивала идею того, что скифо-сибирский стиль – это вариант символично-образного языка. Автор высказала предположение о том, что в произведениях скифо-сибирского звериного стиля заложены схемы, которые она сравнила с идеограммами¹².

Процесс систематизации ключевых черт искусства скифо-сибирского звериного стиля привел ученых к возможности выделения внутри него изобразительных стандартных элементов. Я.А. Шер (1980) впоследствии предложил разделить скифо-сибирский звериный стиль на некие «стилистические элементы»¹³. Он выделил в изображениях «стандартные блоки» и сравнивал образы животных разных видовых принадлежностей. Из чего следует, что весь стиль выстраивается на единых линейно-пластических приемах и используется устойчивый набор стандартных изобразительных элементов, которые соединяются в различные комбинации¹⁴.

Опираясь на эти исследования, М.П. Грязнов (1984) выдвигает теорию происхождения графической пластики петроглифов на оленных камнях. Анализируя процесс их создания, он обозначает некую схематичную композиционную константу, которой придерживались мастера при создании образов в скифском искусстве¹⁵.

Д.С. Раевский (2006) в своих исследованиях впервые заострил внимание на геометрическом построении изображений скифо-сибирского звериного стиля¹⁶. Более подробно отдельные композиционные аспекты исследовались в работах

¹¹ Шкурко А.И. Звериный стиль в искусстве и культуре лесостепной Скифии VII–III вв. до н. э.: специальность 07.00.06 «Археология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 1975. – 240 с.

¹² Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Восточная литература, 1994. – С. 41.

¹³ Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 2: сборник памяти М.К. Кадырбаева. – Алматы; М.: Гылым, 1998. – С. 221.

¹⁴ Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 30 с.

¹⁵ Грязнов М.П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // Археологический сборник. Вып. 25: Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Л.: Искусство, 1984. – С. 76–82.

¹⁶ Раевский Д.С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 411–417.

Е.Г. Фурсиковой (2002)¹⁷, С.А. Зинченко (2002)¹⁸, Е.Ф. Корольковой (2006)¹⁹, И.В. Рукавишниковой (2010)²⁰.

А.Р. Канторович в своей работе обосновал иерархию классификационных уровней, исходя из искусствоведческих терминов «образ», «сюжет» и «мотив», соотносимых друг с другом как общее и частное. Понятие образа в данной структуре является наиболее общим и имеет два уровня в соответствии с биологическими предпосылками²¹.

Особый вклад в развитие искусствоведческой методологии и становление терминологического аппарата изучаемого вопроса вносят работы Е.Ф. Корольковой, которая сформировала глоссарий основных понятий и терминов для понимания скифского «звериного стиля»²². Автор детально обосновала такие ключевые дефиниции, как: стиль, образ, мотив, сюжет, манера, иконография и ряд других. В частности, в ее работе было уделено внимание композиционному аспекту стиля: статичности, динамизму, масштабности, гармонии, ритму, симметричности, архитектонике и т.п. Е.Ф. Королькова не раз отмечала, что искусство скифо-сибирского звериного стиля демонстрирует примеры уникального владения композиционными приемами. Памятники выполнены в высокой степени выразительности, несмотря на предельную лаконичность формы²³.

¹⁷ Фурсикова Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2002. – 185 с.

¹⁸ Зинченко С.А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5) : специальность 07.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2002. – С. 134.

¹⁹ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – С. 32.

²⁰ Рукавишникова И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая // Археологический альманах. № 21. – Донецк: Лебедь, 2010. – С. 289–290.

²¹ Канторович А.Р. Проблема классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля (историографический очерк) // Российская археология. – 2014. – № 3. – С. 156–164.

²² Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. – СПб.: [Б.и.], 1996. – 78 с.

²³ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 32.

Важным шагом на пути к выделению формальных признаков композиции является работа И.В. Рукавишниковой. На примере многофигурных композиций она выделила четыре принципа построения композиций в скифском искусстве. Немаловажным принципом в организации композиции она также считает симметрию и асимметрию²⁴. Помимо этого, в исследовании И.В. Рукавишниковой акцентировано внимание на композиционных схемах. Как считает исследовательница, композиция содержит информацию об исходной иконографической схеме, информацию о заимствованном каноне и о значении образа²⁵. Феномен симметричности в скифском искусстве отдельно исследуется в работе Е.Г. Фурсиковой²⁶. В данном случае симметрия рассматривается как средство обеспечения единства стиля.

Формальный подход к интерпретации композиции в скифо-сибирском зверином стиле предлагает С.А. Зинченко. В ее исследовании прослеживается попытка наметить внутреннее построение композиции. Она выделяет ключевые параметры «формульного скелета», которые являются общими качествами художественного языка раннескифской эпохи²⁷.

Помимо типологизации образов скифо-сибирского звериного стиля, значительная часть работ исследователей посвящена вопросу происхождения и эволюции данного художественного феномена. В этом аспекте научные концепции и взгляды делятся на две группы теорий: полицентрическая теория и моноцентрические теории (греко-ионийская, переднеазиатская, центральноазиатская). Подробнее этот вопрос будет рассмотрен в первой главе в связи с его значением для предмета исследования диссертации.

Формальный аспект в анализе памятников базируется на исследовании внешних контуров и внутренних конструкций произведения и их взаимодействии, что подводит нас к пониманию архитектоники скифо-сибирского звериного стиля.

²⁴ Рукавишникова И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII–III вв. до н. э. : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 2006. – С. 290.

²⁵ Рукавишникова И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая. С. 288.

²⁶ Фурсикова Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля.

²⁷ Зинченко С.А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5). С. 134.

Значимая идея относительно внутренних контуров в композиции высказывается в работе В.А. Фаворского (1988). Он предлагает различать термины «композиция» и «конструкция». Конструкция, по В.А. Фаворскому, является не просто «скелетом» произведения, она проявляет его построение во времени через динамичность. При этом конструкция может не обладать цельностью зрительного образа, в отличие от композиции. Поэтому решающую роль в построении художественного образа исследователь отдает именно композиции²⁸.

Внешние контуры произведения обусловлены его форматом или внешней пластической формой (если речь идет о декоративно-прикладном искусстве). Анализ композиции, отталкивающийся от формата произведения, предлагает В.И. Павлов. В своем исследовании В.И. Павлов (2016) подробно рассматривает понятия композиция, конструкция, структура и через них выявляет архитектурность живописи. Он утверждает, что структура формата определяется как конструкция, существующая в воображении зрителя. И порядок устройства этой конструкции обусловлен особенностями работы психологии восприятия. В.И. Павлов отмечает, что эти принципы построения композиции выстраивают определенный «сценарий», по которому произведение воздействует на зрителя²⁹.

Архитектурность произведения базируется на взаимосвязи внешнего контура и внутренней конструкции произведения. Важность создания целостности и выстраивания «диалога» между форматом и конструкцией произведения отмечает Л.Ф. Жегин (1970). Он считает, что верная компоновка создает целостность произведения и приводит к верной организации композиционной формы³⁰.

Взаимодействие внутренних и внешних структур в композиции способствует тому, чтобы наиболее точно и правильно донести смысловую часть произведения. В.Г. Власов (2017) отмечает, что смыслообразующие связи формальных элементов

²⁸ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 15.

²⁹ Павлов В.И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков. – СПб.: Полиграфическое предприятие № 3, 2016. – С. 17.

³⁰ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). – М.: Искусство, 1970. – С. 111.

композиции имеют коммуникативную природу смыслового диалога «как неделимой единицы»³¹.

Истоки архитектоники как научного термина лежат в философском поле. С философских позиций архитектоника рассматривается как неотъемлемая составляющая построения любой системы и по своей сути является методологией. Впервые этот термин встречается у И. Ламберта (1771), который, упоминая о нем, приравнивает его значение к процессу построения теории простых первичных элементов³². И. Кант (1781)³³ понимал архитектонику как неотъемлемую компоненту научного методологического аппарата и подразумевал под ее значением искусство построения любых систем. Впоследствии традиция употребления термина была развита в философских работах М.М. Бахтина³⁴ (2003), М.С. Кагана³⁵ (2003), Р.М. Ганиева³⁶ (2004).

В пространстве гуманитарного знания термин архитектоника используется в таких областях, как филология, литературоведение, культурология. Значительно позже термин начинает использоваться в искусствоведении.

В филологии развитие понятия архитектоники связано с работами Ф. де Соссюра, Н.С. Трубецкого, Р.О. Якобсона и др. Они разрабатывали теории, которые позволяют описывать языковые структуры и определять их взаимосвязь³⁷. В концепции филологического анализа текста архитектоника понимается как внешняя композиция текста. А.И. Горшков отмечает, что архитектоника – это внешняя форма строения произведения словесности, расположение его частей³⁸.

³¹ Власов В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. – С. 148.

³² Барбашина Э.В. Учение Канта об архитектонике как способ аутентичного понимания его философии // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2014. – Т. 12, № 1. – С. 151–156.

³³ Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.

³⁴ Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русское слово, 2003. – 957 с.

³⁵ Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. 1 : Историографический очерк и проблемы современной методологии. Закономерности культурогенеза, этапы развития культуры традиционного типа – от первобытности к Возрождению. – 2-е изд. – СПб.: Петрополис, 2003. – С. 57.

³⁶ Ганиев Р.М. Архитектоника философско-культурологического мировоззрения : специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. – Уфа, 2004. – С. 3–10.

³⁷ Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. – М.: Просвещение, 1966. – С. 36–38.

³⁸ Горшков А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2008. – 544 с.

Архитектонику стиля как термин в отношении к литературному тексту впервые применяет в своей работе И.П. Лапинская (2013). Она рассматривает архитектонику как процесс внутрисистемного взаимодействия единиц стиля в смысловесущих последовательностях, подчиненных совокупности текстообразующих факторов³⁹.

В культурологическом смысле понятие архитектоники развивает И.В. Кондаков. Он изучал особенности архитектоники русской культуры. Автор выявлял внутреннюю взаимосвязь между статикой и динамикой культуры и представлял национальную культуру в виде динамической модели⁴⁰. Наряду с этим С.А. Симонова исследовала понятие архитектоники культуры как искусство построения системы⁴¹. Концепт «архитектоника культуры» является важным объектом исследования в работах М.С. Кагана. Он рассматривал культуру как самоорганизующуюся систему, имеющую свою внутреннюю логику развития и соответствующую структурную составляющую (архитектонику)⁴².

В визуальном искусстве в широком ключе термин архитектоника применяется для обозначения композиционности построения произведения искусства (И.И. Винкельман⁴³, Г. Земпер⁴⁴, Н.Н. Волков⁴⁵, В.И. Павлов⁴⁶). Изначально термин архитектоника применялся в архитектуре и обозначал структуру здания, которая определяется его функциональными, конструктивными и эстетическими особенностями. И.И. Винкельман рассматривал анализ архитектоники живописных произведения как основу для интерпретации. Г. Земпер исследовал вопрос единства и взаимосвязи архитектуры и прикладных искусств. Он утверждал, что при изучении архитектурных качеств

³⁹ Лапинская И.П. Архитектоника стиля русского художественного текста : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Воронеж, 2013. – 409 с.

⁴⁰ Кондаков И.В. Архитектоника русской культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. – М., 1998. – С. 4–5.

⁴¹ Симонова С.А. Архитектоника культуры: проблемы этико-эстетического синтеза : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. – СПб., 2008. – 185 с.

⁴² Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.

⁴³ Панофский Э. Этюды по иконологии : гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 45.

⁴⁴ Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В.Г. Калиша. – М.: Искусство, 1970. – С. 161.

⁴⁵ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: В. Шевчук, 2014. – 13–14 с.

⁴⁶ Павлов В.И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков. С. 17.

произведения важно показать взаимосвязь его внешнего и внутреннего строения⁴⁷. Живописные произведения с опорой на внутреннюю и внешнюю логику построения изучает В.И. Павлов⁴⁸. Он привносит новый аспект в изучение композиционных особенностей живописных произведений с опорой на метод ментальных проекций⁴⁹.

Феномен архитектоники скифо-сибирского звериного стиля как ключевого аспекта настоящего исследования рассматривается через призму образовательного процесса и современных художественных практик. В этой связи значение приобретает литература, которая посвящена интегративному подходу в системе высшего образования (В.М. Лопаткин⁵⁰, 2000; С.П. Ломов⁵¹, 2011). Основными для этой части исследования стали работы в области формирования компетентностной модели в образовательном процессе А.П. Крахмалева⁵², 2005; Н.А. Пахтусова⁵³, 2021. Также важными стали работы, исследующие междисциплинарный подход в системе высшего образования (Е.А. Перминов⁵⁴, 2020 и др.).

Основой для изучения образов скифо-сибирского звериного стиля внутри художественного течения под названием «сибирская неоархаика» стали исследования в области интерпретации скифо-сибирского звериного стиля в современные художественные практики. Эти исследования основаны на изучении процесса развития и становления сибирской неоархаики как художественного течения. Истоки и эволюцию этого явления исследуют такие

⁴⁷ Земпер Г. Практическая эстетика. – С. 161.

⁴⁸ Павлов В.И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков. С. 17.

⁴⁹ Павлов В.И. Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства. – СПб.: Полиграфическое предприятие №3, 2017. – С. 18.

⁵⁰ Лопаткин В.М. Интеграционные процессы в региональной системе педагогического образования. – Барнаул: Национальный фонд подготовки кадров, 2000. – 162 с.

⁵¹ Ломов С.П. Образование и искусство в условиях глобализации // Совершенствование методики преподавания изобразительного искусства и народных ремесел: сборник научно-методических трудов. – М.: МГОУ, 2011. – С. 6–8.

⁵² Крахмалев А.П. Формирование общих умений обучающихся как условие освоения компетентностного подхода в обучении. – Омск: ОмГПУ, 2005. – С. 3.

⁵³ Пахтусова Н.А., Самсонова И.Г., Подмарева А.В. Интеграция практико-ориентированного и теоретического подходов как необходимое условие подготовки современных кадров в профессионально-педагогическом образовании // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2021. – № 4 (54). – С. 33–41. – DOI: 10.7442/2071-9620-2021-13-4-33-41.

⁵⁴ Перминов Е.А., Тестов В.А. Методология моделирования как основа реализации междисциплинарного подхода в подготовке студентов педагогических направлений // Образование и наука. – 2020. – № 6. – С. 9–30. – DOI: 10.17853/1994-5639-2020-6-9-3014:56.

искусствоведы, как И.П. Решикова⁵⁵ (2006), А.Г. Кичигина⁵⁶ (2007), Е.П. Маточкин⁵⁷ (2010), О.М. Галыгина⁵⁸ (2015), О.А. Прошкина⁵⁹ (2018), В.Ф. Чирков⁶⁰ (2019), Т.М. Ломанова⁶¹ (2020) и ряд других. Вопросу о способах художественного заимствования в искусстве в целом и в сибирской неоархаике в частности посвящены работы И.А. Добрицыной⁶² (2004), Л.Ю. Николаевой⁶³ (2019), А.А. Зоря⁶⁴ (2012). В фокус внимания входят такие понятия, как цитата, реминисценция, пастиш, деконструкция. Более подробно эти процессы изложены во втором параграфе третьей главы данного исследования.

В целом, многочисленные исследования, посвященные теме скифо-сибирского звериного стиля, отражают высокую степень интереса к данному художественному феномену. На фоне значительного объема работ, обобщающих материал в основном с исторической точки зрения, существует большое количество всесторонних исследований скифского культурного феномена, при изучении которых можно обнаружить необходимость обобщающего искусствоведческого взгляда. Отсутствие полного искусствоведческого анализа образов, а также общепринятого подхода к рассмотрению скифо-сибирского звериного стиля в контексте единой изобразительной традиции создает

⁵⁵ Решикова И.П. Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве // Вопросы изучения истории и культуры народов Центральной Азии и со-предельных регионов: материалы Международной научно-практической конференции к 80-летию ученого-тувиноведа С.И. Вайнштейна, Кызыл, 5–8 сентября 2006 / сост. А.О. Дыртык-оол, У.П. Опей-оол; Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006. – С. 346–358.

⁵⁶ Кичигина А.Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 183–187.

⁵⁷ Маточкин Е.П. Археарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2010. – № 5. – С. 228.

⁵⁸ Галыгина О.М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 135–138. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011.

⁵⁹ Прошкина О.А. Неоархаика в изобразительном искусстве Сибири рубежа XX–XXI вв. // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 4 (12). – С. 11–17.

⁶⁰ Чирков В.Ф. Искусство Сибири. История вопроса в фактологическом и историографическом аспектах. К постановке проблемы // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 100.

⁶¹ Ломанова Т.М. Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX–начала XXI веков // Культура и искусство. – 2020. – № 4. – С. 6–7. – DOI:10.7256/2454-0625.2020.4.32188.

⁶² Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 412 с.

⁶³ Николаева Л.Ю. Особенности художественного языка сибирской неоархаики // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 106–113.

⁶⁴ Зоря А.А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 334–340.

предпосылки для формирования системного подхода в изучении архитектуры данного стиля.

Объектом исследования являются памятники малой скульптурной пластики, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле, относящиеся к восточному ареалу.

Предметом исследования является архитектура скифо-сибирского звериного стиля в контексте изучения и актуализации данного художественного феномена.

Методы исследования: формально-стилистический метод (применяется для изучения закономерностей развития художественных форм на примере памятников скифо-сибирского звериного стиля); структурный метод (анализ композиции и архитектуры, которые базируются на исследовании внутренних конструкций и внешних контуров памятников и вариантов их взаимодействия); сравнительно-исторический (способствует исследованию процессов зарождения и путей эволюции скифо-сибирского звериного стиля); метод моделирования (создание плоских моделей рельефных изображений, которые помогают в изучении структуры художественной формы); метод проектирования в учебном процессе (помогает найти междисциплинарную взаимосвязь внутри учебного плана и создать объединенный тематический блок); метод интервьюирования (дает возможность проанализировать варианты художественного заимствования в сибирской неоархаике, отталкиваясь от суждений художников, непосредственно являющихся частью художественного течения).

Цель диссертационного исследования заключается в осуществлении комплексного искусствоведческого исследования принципов архитектуры скифо-сибирского звериного стиля с опорой на формальный анализ памятников и исследование их интеграции в образовательный процесс, а также рецепции в современном искусстве.

Цель исследования предполагает решение следующих исследовательских задач:

- определить пути исследования скифо-сибирского звериного стиля в гуманитарном знании, изучить теории происхождения стиля и обозначить соответствующие исследовательские парадигмы;
- проанализировать архитектуру скифо-сибирского звериного стиля как художественный феномен и проследить процесс формирования моделей, границ и перспектив ее анализа;
- систематизировать методику исследования архитектуры стиля, включающую изучение внешних границ изображения, внутренних контуров и структурных элементов композиции;
- исследовать варианты актуализации знания об архитектуре и композиции в скифо-сибирском зверином стиле для современного образовательного процесса;
- изучить и систематизировать варианты рецепции и интерпретации архитектуры скифо-сибирского звериного стиля в современном искусстве.

Используемые в диссертационном исследовании **источники** (материалы исследования) включают 52 уникальных памятника малой скульптурной пластики, выполненных в скифо-сибирском зверином стиле. Важно обозначить, что в ходе проведения исследования было изучено значительно большее количество археологических памятников, относящихся к скифо-сибирскому звериному стилю (около 1 200 памятников). Но для анализа архитектуры были отобраны только те памятники, на которых наиболее ярко читаются композиционные принципы организации изображения. Сохранность некоторых памятников не позволяет полноценно проанализировать особенности строения их художественной формы. Также часто памятники являются тиражными копиями и повторяются в большом объеме. В таком случае были взяты наиболее качественно выполненные, хорошо сохранившиеся изделия, изображения которых описано в литературе и доступно в хорошем разрешении для дальнейшего графического анализа. Для контекстуализации использовались и другие памятники, относящиеся к скифо-сибирскому звериному стилю, которые входят в состав фондов крупнейших художественных и исторических музеев, таких как Государственный Эрмитаж,

Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный исторический музей и другие, а также в иные отечественные и зарубежные собрания и частные коллекции. Особой группой источников являются работы современных художников, а также интервью с ними, сделанные автором в ходе работы над диссертацией.

Хронологические и территориальные рамки исследования. В круг исследования входит восточный ареал бытования скифов: Срединная Азия (археологические комплексы Тувы, Алтая, Казахстана, Монголии) – чаще всего исследователи обозначают этот вариант памятников как аржано-майэмирские⁶⁵. Хронологически было решено остановиться на раннескифском времени (VIII – VI вв. до н. э.)⁶⁶, поскольку это важно для понимания основ скифского искусства, его эволюции, а также определения тех древнейших элементов, которые влились в него в результате культурных связей и заимствований⁶⁷. Все эти аспекты также оказали значимое влияние на архитектуру скифо-сибирского звериного стиля.

Теоретической и методологической основой исследования стали научные труды отечественных и зарубежных авторов в области истории и археологии, таких как: П.П. Азбелев, М.И. Артамонов, Ф.Р. Балонов, Л.Л. Баркова, Е.С. Богданов, Г.И. Боровка, Б.Н. Граков, М.П. Грязнов, В.Л. Егоров, С.А. Зинченко, В.Ю. Зуев, В.А. Ильинская, А.Р. Канторович, И.С. Каменецкий, Л.С. Клейн, А.А. Ковалев, В.А. Кореняко, Е.Ф. Королькова, Б.И. Маршак, Р.С. Минасян, Э.Х. Миннз, В.Б. Мириманов, А.П. Окладников, Е.В. Переводчикова, М.Н. Погребова, М.Л. Подольский, Н.В. Полосьмак, В.В. Радлов, Д.С. Раевский, М.И. Ростовцев, С.И. Руденко, И.В. Рукавишникова, Д.Г. Савинов, К.Ф. Смирнов, Б.В. Фармаковский, Г.А. Федоров-Давыдов,

⁶⁵ Савинов Д.Г. Карасукская традиция и «аржано-майэмирский» стиль // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург: материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. – СПб.: Культ-информ-пресс, 1998. – С. 132–136.

⁶⁶ Археология / Под ред. академика РАН В.Л. Янина. – М.: МГУ, 2006. – С. 308–310.

⁶⁷ Ильинская В.А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // Советская археология. – 1965. – № 1. – С. 86–107.

Е.Г. Фурсикова, Д.В. Черемисин, Н.Л. Членова, К.В. Чугунов, Я.А. Шер, А.И. Шкурко.

Важной основой для исследования стали труды в области искусствоведения, затрагивающие теоретические основы формального анализа, композиции и архитектоники. В числе авторов: О.Г. Авдеева, М.В. Алпатов, Е.Л. Антонова, А.Н. Балаш, В.Г. Власов, Н.Н. Волков, О.М. Галыгина, Н.А. Гамова, Н.П. Гончарик, Г.Г. Гурьянова, И.А. Добрицына, Л.Ф. Жегин, А.А. Зоря, В.В. Кандинский, В.Е. Ларичев, Т.М. Ломанова, А.Д. Магомедов, Е.П. Маточкин, А.В. Медведев, Л.Ю. Николаева, В.И. Павлов, Э. Панофский, В.И. Плужников, К.А. Поляков, В.М. Привалова, О.А. Прошкина, И.П. Решикова, В.А. Фаворский, В.Ф. Чирков, Ф.И. Шмит.

Методологической основой для исследования в части изучения архитектоники стали труды по филологии следующих авторов: Ю.Д. Апресян, Е.С. Бердник, К.А. Володина, А.И. Горшков, О.А. Кравченко, Н.Г. Красноярова, Н.А. Николина, Н.В. Черемисина.

Так же были изучены труды исследователей в области философии и теории научного познания: М.М. Бахтин, Г. Земпер, А.В. Иванов, М.С. Каган, И. Кант, И.В. Кондаков, Ю.М. Лотман и др.

Основой для исследования педагогического аспекта, в том числе в области художественного образования, стали труды таких авторов, как: К.М. Зубрилин, А.П. Крахмалев, Ли Бовей, С.П. Ломов, В.М. Лопаткин, С.А. Мамыченко, И.И. Новожилов, Н.А. Пахтусова, А.В. Подмарева, Е.А. Перминов, С.П. Рощин, И.Г. Самсонова, В.А. Тестов и др.

Методология исследования построена на принципе комплексного использования материалов различных научных дисциплин: искусствоведение, археология, история, философия, филология, культурология, педагогика.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

– формулируется и раскрывается понятие архитектоники стиля на примере формального анализа скифо-сибирского звериного стиля;

– скифо-сибирский звериный стиль исследуется с точки зрения архитектоники и композиционного строя на примере мелкой скульптурной пластики;

– формулируется и раскрывается понимание того, как разнообразие архитектурных характеристик влияет на сложение стиля на примере формального анализа скифо-сибирского звериного стиля;

– утверждаются пространственные принципы стиля и обозначаются узлы визуального напряжения в памятниках, относящихся к скифо-сибирскому звериному стилю;

– проанализированы возможность и потенциал внедрения междисциплинарного тематического блока в профессиональную образовательную программу высшего образования для более глубокого изучения композиции и архитектоники;

– выявлена и аргументирована рецепция архитектоники скифо-сибирского звериного стиля в актуальной практике современного искусства.

Научно-теоретическая значимость исследования состоит в том, что данная диссертационная работа является первым комплексным исследованием в области архитектоники стиля, базирующимся на примере изучения скифо-сибирской звериной пластики.

Практическая значимость исследования заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы:

– при проведении атрибуции и экспертизы музейных предметов и памятников истории и культуры;

– при проведении реставрационных работ с памятниками скифо-сибирского звериного стиля;

– как материал для музейных кураторов и работ, связанных с экспозиционно-выставочной деятельностью;

– при подготовке учебных курсов по дисциплинам «История материальной культуры», «Истории искусства», «Основы композиции», «Пропедевтика» и в междисциплинарном поле этих дисциплин;

– в педагогической практике учителей общеобразовательных и художественных учебных заведений, преподавателей художественных, педагогических и гуманитарных специальностей в вузах.

Соответствие паспорту научной специальности. Представленные в диссертационном исследовании научные положения детализируют вопросы, связанные с архитектурой стиля на примере скифо-сибирского звериного стиля. На примере мелкой скульптурной пластики исследована архитектура скифо-сибирского звериного стиля, проанализированы внешние контуры и внутренние конструкции композиции памятников, а также рассмотрены средства организации художественной формы и способы гармонизации их композиционного пространства. Выработана методика исследования скифо-сибирского звериного стиля с точки зрения архитектурного строя памятников. В рамках актуализации исследования представлены результаты изучения процесса трансформации знания об архитектурном строе предметов древности применительно к образовательному процессу и современным художественным практикам. Эти аспекты соответствуют пунктам: п. 35 «История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре»; п. 36 «Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры»; п. 40 «Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре»; п. 41 «Формообразование предметов декоративно-прикладного искусства: история, теория и художественная практика» паспорта научной специальности 5.10.3 «Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Архитектура стиля является ключевым аспектом формирования неизменных характеристик стиля, которые помогают в его идентификации.

2. Архитектоника стиля базируется на систематизации структуры внешних контуров, внутренних конструкций, их взаимосвязи и взаимодействует со средствами построения художественной формы.

3. Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля базируется на нескольких видах внешних геометрических контуров изделий и содержит ограниченный круг универсальных внутренних схем.

4. Пластическая взаимосвязь внешних контуров и внутренних схем имеет в своей основе ограниченный набор художественных средств, при помощи которых построена форма.

5. Интеграция архитектоники скифо-сибирского звериного стиля в образовательный процесс высшего художественного образования дает возможность комплексного подхода к обучению профессиональных художников.

6. Методы и формы рецепции архитектоники скифо-сибирского звериного стиля в современном искусстве выявляют определенные виды художественных заимствований в процессе трансформации архаических образов в современном искусстве.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации изложены в 12 публикациях, общим объемом 4,97 п.л.; 5 опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включенных Высшей аттестационной комиссией в список изданий, рекомендуемых для опубликования основных научных результатов диссертации на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение).

Основные положения исследования представлены в форме докладов и обсуждались на следующих конференциях: «Искусствоведческий анализ древнего искусства на примере изучения скифо-сибирского звериного стиля» в рамках международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2018» (2018, СПГХПА им. А.Л. Штиглица); «Опыт внедрения

тематического междисциплинарного блока „Скифское искусство“ для студентов-керамистов» на всероссийской конференции «Традиционное прикладное искусство и образование» (2019, Высшая школа народных искусств); «Скифский звериный стиль в логотипах», в рамках всероссийской национальной научно-практической конференции «Образ, знак и символ сувенира» (2019, СПГХПА им. А.Л. Штиглица); «Искусство ли древнее искусство?» на международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2020» (2020, СПГХПА им. А.Л. Штиглица); «Аржанская пантера как символ Тувы» в ходе всероссийской национальной научно-практической конференции «Образ, знак и символ сувенира» (2020, СПГХПА им. А.Л. Штиглица); «Анализ памятников древнего искусства как источник изучения основ композиции для студентов художественного направления подготовки» в рамках международного форума студентов, аспирантов, молодых ученых «Культура России в XXI веке: прошлое в настоящем, настоящее в будущем» (2022, Высшая школа народных искусств); «Протоформы в скифской пластике» на международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2023» (2023, СПГХПА им. А.Л. Штиглица); «Скифские древности в работах Н.К. Рериха» в рамках международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2024» (2024, СПГХПА им. А.Л. Штиглица). Также было апробировано внедрение тематического междисциплинарного блока «Композиционный анализ древнего искусства» в рамках основной образовательной программы прикладного бакалавриата направления 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль (направленность) «Художественная обработка керамики» в 2020 г. в Российском государственном гидрометеорологическом университете.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения; трех глав, каждая глава разделена на несколько тематических параграфов; заключения, суммирующего основные выводы и подводящего итоги исследования; списка использованных источников и литературы, а так же из двух приложений (Приложение А «Алгоритм выявления архитектоники памятников скифо-

сибирского звериного стиля», Приложение Б «Альбом иллюстраций»). Общий объем основного текста – 174 страницы.

ГЛАВА 1. СКИФО-СИБИРСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ В ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПАРАДИГМЫ

В данной главе акцентировано внимание на скифо-сибирском зверином стиле как художественном феномене, исследована история появления такого понятия как «скифо-сибирский звериный стиль», выявлены этапы его развития. Особое внимание уделено различию в трактовке термина «стиль» в археологии и искусствоведении. Также в главе систематизированы и кратко проанализированы основные теории происхождения скифо-сибирского звериного стиля. Представлены научные концепции и взгляды на вопрос происхождения и процесс эволюции такого художественного феномена как скифо-сибирский звериный стиль. Перед нами стоит задача систематизировать знания по данному вопросу, попытаться проследить пути развития мысли относительно теорий происхождения скифо-сибирского звериного стиля. Раскрыть особенности моноцентрических и полицентрической теорий. Понимание специфики происхождения скифо-сибирского звериного стиля даст возможность сформировать понимание памятников древнего искусства как художественных произведений, в основу которых положено знание архитектоники и композиции.

Для более широкого понимания исторического и географического контекста исследованы композиционные и архитектурные особенности формирования скифо-сибирского звериного стиля. Процесс изучения феномена затрагивает междисциплинарный аспект такого глобального явления как скифо-сибирский звериный стиль, во взаимосвязи с историей, археологией и искусствоведением. Проанализированы различные исследовательские подходы к формированию понятия скифо-сибирский звериный стиль, отдельное внимание сфокусировано на исследованиях, затрагивающих структурные художественные аспекты изучения вопроса, исследован композиционный и архитектурный компонент.

1.1 Феномен скифо-сибирского звериного стиля

Скифо-сибирский звериный стиль – это художественный феномен, понимание которого складывалось в науке более столетия. Настоящее исследование посвящено изучению архитектоники скифо-сибирского звериного стиля. С точки зрения искусствоведческого аппарата в этой устойчивой формулировке есть некоторая несогласованность. Во-первых: термин «архитектоника» в искусствоведении, как правило применяется к конкретным вещам или памятникам, а не к стилю в целом. Во-вторых, понятие «звериный стиль» является внутренне не корректным в употреблении, т.к. понятие «стиль» гораздо шире, чем изображаемый художественный мотив.

Для объяснения причин выбора использования в данном исследовании устойчивых понятий существующей историографии без внесения в них корректив стоит обозначить различие в понимании значения термина стиль в искусствоведении и археологии.

Л.С. Клейн отмечает тот факт, что стиль в понимании археолога не вполне совпадает с искусствоведческим понятием стиля, будучи гораздо более широким и свободным. Он также подчеркивает чрезвычайную важность и перспективность попытки дать понятию стиля формальное определение в археологическом ключе, исходя из понятия типа. Он рассматривал это понятие как устойчивый набор характеристик, единство которых обусловлено в известной мере случайным сочетанием, утвердившимся благодаря контактам и традициям. Л.С. Клейн подчеркивает, что стиль формируется как конфигурация, а не как образ, перенося акцент сущности стиля с эстетического исключительно в сферу формы. Фактически он указывает на то, что на формирование стиля в первую очередь оказывают влияние социально-экономические, исторические, географические факторы¹. А.Н. Соколов также подчеркивает, что стиль, объединяя формальные элементы, или элементы выражения, художественного произведения, связывает форму с содержанием и воплощает в себе идею. Таким образом, стиль становится

¹ Клейн Л.С. Археологическая типология. – Л.: Академия наук СССР [и др.], 1991. – С. 161–162.

некоей закономерностью, объединяющей в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяющей в качестве его факторов идейно-образное содержание, художественный метод².

М. Шапиро обозначает, что для археолога стиль выражается в ясно узнаваемом качестве определенного изделия (узоре, мотиве и т.п.). Определение этих параметров помогает установить место и время создания памятника и найти связи между группами изделий и культурами. Стиль здесь является характерным внеэстетическим признаком и играет роль одного из слагаемых культуры. В отличие от археолога, историк искусства изучает внутреннее строение стиля, историю его эволюции и проблемы его сложения и трансформации. Подобно археологу, историк искусства по стилю судит о времени и месте создания памятника и о возможном существовании связей между отдельными школами. Но в его понимании стиль – это прежде всего система форм, наделенных неким качеством и смысловой выразительностью. Стиль – это средство выражения, которое запечатлевает и передает определенные религиозные, общественные и нравственные ценности силой эмоционального воздействия форм. Также стиль является общим полем, на фоне которого можно оценить новые явления в индивидуальности отдельных памятников и типологически важные стадии и процессы генезиса художественных форм³. При рассмотрении совокупности скифских предметов стоит отметить, что очень ярко проявляется хронологическая трансформация, при этом остается единство образов, методов и способов воздействия на зрителя. Эти особенности позволили археологам и историкам отнести большой пласт памятников к скифскому искусству⁴.

Б.Р. Виппер, обращаясь к проблеме стиля, описывал его понимание как сложного, многогранного, комплексного явления. Сущность стиля определяет общность, совокупная система признаков, куда входят и действительность, и ее

² Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – С. 130.

³ Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание: сборник статей. Вып. 24 / Ред. кол.: В.М. Полевой [и др.]. – М.: Советский художник, 1988. – С. 385.

⁴ Суховольских Т.В. Некоторые аспекты методологии скифского стиля // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 3. – С. 53.

эстетические идеалы, и их интерпретация в художественных образах, и способы художественного воплощения этой интерпретации. Исследователь считал, что понятие стиля в его полном и законченном смысле можно относить только к тому, что мы называем стилем эпохи, стилем определенного исторического периода. Иначе говоря, он рассуждал о больших художественных стилях⁵.

Обращаясь к пониманию скифо-сибирского звериного стиля, мы не затрагиваем понятие большого художественного стиля, хотя многие характерные признаки, присущие ему, наличествуют и в скифо-сибирском зверином стиле. Большие художественные стили характеризуются глубиной выражения и завершенностью, абсолютным соответствием явленному в них содержанию. Создание такого общего стиля подобно утверждению новой языковой нормы. В свою очередь, наличие одного и того же стиля в самых разных видах искусства часто считается признаком целостности культуры и высокой творческой активности времени⁶.

Е.Е. Кузьмина отмечала важность изучения скифо-сибирского стиля, делая акцент на процессе формирования стиля. Она отмечала три аспекта, влияющие на становление стиля: технологический, стилистический и семантический. И, на ее взгляд, в скифо-сибирском зверином стиле все эти три элемента в полной мере присутствуют⁷. Е.В. Переводчикова в нескольких работах пишет о том, что звериный стиль стоит рассматривать прежде всего как изобразительную структуру, определяя сам стиль как систему, в которой определенные животные изображались определенным способом⁸.

На современном этапе становления скифологии как отдельного ответвления науки наблюдается попытка большинства исследователей к разложению скифо-сибирского звериного стиля на определенные модули (типы). Я.А. Шер предложил в качестве методологической основы рассматривать скифо-сибирский звериный

⁵ Виппер Б.Р. Несколько тезисов к проблеме стиля // Творчество. 1962. – № 9 (69). – М.: Искусство, 1962. – С. 11.

⁶ Шапиро М. Стиль. С. 385.

⁷ Кузьмина Е.Е. О «прочтении текста» изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени // Вестник древней истории. – 1983. – № 1. – С. 96.

⁸ Переводчикова Е.В. Прикубанский вариант скифского звериного стиля: специальность 07.00.06 «Археология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 1980. – 190 с.

стиль как совокупность drobных стилистических элементов⁹. Подобное понимание стиля прослеживается в работе Е.В. Переводчиковой, где она представляет скифо-сибирский звериный стиль как систему образов¹⁰. Е.Ф. Королькова в исследовании, посвященном теоретическим проблемам искусствоведения скифской эпохи, тщательно обосновала понятия стиля, художественного направления, иконографии, темы, образа, сюжета, мотива, канона и другие терминологические единицы, базовые для изучения скифо-сибирского искусства¹¹. Она отмечает, что стиль определяет мировоззрение и его идейное содержание, служит основой художественной закономерности. Процесс формирования стиля всегда не случаен, структура стиля – важный фактор его идентификации. Структура художественного произведения охватывает все частные проявления его строения – сюжет, фабулу, композицию, архитектонику¹². Е.Ф. Королькова приходит к выводу о том, что стиль – это целостная система, элементы которой находятся в единстве и подчиняются общей художественной закономерности. Она также подчеркивает, что в отношении древнего искусства, в частности скифо-сибирского звериного стиля, важными элементами системы (архитектоники) являются язык (внешняя форма) и структура произведения (строение). А.Р. Канторович также пишет о том, что, несмотря на узкое значение термина скифо-сибирский звериный стиль, апеллирующее в основном к формальной стороне и не исчерпывающее всего содержания данного искусства, он вполне пригоден как конвенциональный и имеющий длительную традицию¹³.

В данной работе стиль – это исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств художественной выразительности и пластических

⁹ Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 2 : сборник памяти М.К. Кадырбаева. – Алматы; М.: Гылым, 1998. – С. 218–221.

¹⁰ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Восточная литература, 1994. – 171 с.

¹¹ Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. – СПб.: [Б.и.], 1996. – 78 с.

¹² Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – С. 10–12.

¹³ Канторович А.Р. Скифский звериный стиль Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук. – М., 2015. – С. 49.

приемов. Мы будем употреблять этот термин, подразумевая под ним совокупность предметов, относящихся к определенному художественному направлению. Под устойчивым словосочетанием «скифо-сибирский звериный стиль» подразумевается комплекс археологических памятников и предметов, составляющих целостное явление культуры и искусства. Отметим, что определение скифо-сибирского звериного стиля закрепилось в научном поле как генерализованное понятие, объединяющее в единый комплекс всю совокупность памятников. Применяя понятие архитектоники к целому комплексу предметов одновременно, мы имеем в виду каждый отдельно взятый памятник, в частности.

Для более точного понимания эволюции понятия «скифо-сибирский звериный стиль» стоит обратиться к вопросу его генезиса. Устойчивое понятие «скифо-сибирский звериный стиль» прошло долгий путь становления и сложилось окончательно только к 1980 г.

Первые задокументированные находки, относящиеся к скифскому стилю, были обнаружены в XVIII в. – это Сибирская коллекция Петра I. Предметы которой составляют находки, добытые бугровщиками, которые работали на территории Западной Сибири. Первые артефакты Петр I получил в 1715 г. и изделия продолжали поступать вплоть до 1726 г. Достоверно неизвестно, когда в собрании появились находки, выполненные в зверином стиле, однако это время, безусловно, можно считать точкой отсчета музеефикации скифских изделий. Научное исследование коллекции началось на рубеже XIX–XX вв., в 1901 г. вышла первая в Российской империи научная статья археолога А.А. Спицына о данных изделиях, которая называлась «К вопросу о хронологии золотых сибирских блях с изображением животных»¹⁴. В 1905 г. он же опубликовал обобщающую статью «Сибирская коллекция Кунсткамеры»¹⁵. В ней впервые представлено описание вещей, входящих в коллекцию, а также приведены некоторые аналогии с

¹⁴ Спицын А.А. К вопросу о хронологии золотых сибирских блях с изображением животных // Записки Русского археологического общества. Новая серия. Т. XII. Вып. 1–2. – СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1901. – С. 277–282.

¹⁵ Спицын А.А. Сибирская коллекция Кунсткамеры // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. Т. VIII. Вып. 1. – СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1906. – С. 227–248.

предметами из собрания амстердамского бургомистра Н. Витсена. Именно с этой работы начинается первый этап в истории изучения скифского звериного стиля.

В 1929 г. вышла монография М.И. Ростовцева «The animal style in South Russia and China». В ней автор выделяет двенадцать специфических черт, присущих скифскому звериному стилю, и представляет первичную систематизацию изображений¹⁶. Подробнее эти черты рассмотрены в 3 параграфе 1 главы. По мнению М.И. Ростовцева эти признаки характеризовали прежде всего раннюю стадию скифской истории, но большинство из них присущи и последующим ее этапам. В этой же монографии М.И. Ростовцев приводит первую периодизацию скифо-сибирского звериного стиля, исходя из которой скифская история имеет четыре стадии: А – архаический период конца VII – начала V в. до н. э.; В – переходный, или греко-ионийский период V – начала IV в. до н. э.; С – классический, или пантикапейский период IV в. до н. э.; D – период упадка и новых особенностей и влияний конца IV – начала III в. до н. э.¹⁷ Представленная периодизация основывается на маркировке региональных черт звериного стиля с выделением в локальных археологических комплексах специфических признаков. Важно отметить, что термин скифо-сибирский звериный стиль к этому времени еще не сложился.

Параллельно с М.И. Ростовцевым вопросами классификации занимались Г. И. Боровка, Д. Эдинг, А. Тальгрэн, Э. Герцфельд¹⁸. Так, Г.И. Боровка, определяя звериный стиль, пишет, что предметы с зооморфными изображениями сочетают в себе противоречивые свойства: гиперболизированная стилизация образов и реализм. Он считает, что скифское искусство носит в себе черты примитивного импрессионизма, отмечая при этом большую роль декоративной стилизации образов. Можно сказать, что в своей работе Г.И. Боровка рассматривает скифский звериный стиль уже не с точки зрения археолога, а с позиции искусствоведа. Г.И. Боровка соотносил скифо-сибирский анимализм с общемировой традицией

¹⁶ Rostovtzeff M. The animal style in South Russia and China. – Princeton: Princeton University Press, 1929. – P. 28–29.

¹⁷ Ibid. 112 p.

¹⁸ Herzfeld E. Iran in the Ancient. – New York: Oxford University Press, 1941. – P. 94.

зооморфизма, но, несмотря на это, он совершенно точно определил его отличительные признаки именно как художественного направления¹⁹.

В послевоенное время мы не встречаемся с работами, посвященными терминологическому аспекту. Можно предположить, что на данном этапе существуют как минимум две точки зрения относительно звериного стиля как понятия. Ряд ученых по-прежнему выводят скифский звериный стиль из времени верхнего палеолита. Эту мысль можно проследить в предложенной в середине 1940-х гг. лесостепной концепции Д. Эдинга²⁰. Большая часть как советских, так и зарубежных исследователей в связи с активной разработкой переднеазиатской теории стали воспринимать звериный стиль как обособленное явление раннего железного века.

К середине 1960-х гг. в связи с расширением материальной базы памятников появилась широко распространенная концепция, связанная с понятием «звериный стиль». Применение термина «звериный стиль» в отношении верхнего палеолита было уже невозможно. Палеолитическое искусство с изображениями животных не может называться стилем в полном его искусствоведческом значении. Невозможно употреблять термины «стиль растительный» или «стиль человеческий», ведь использование образов реальных предметов в искусстве, сводимых к одному видовому признаку, не может обозначаться стилем. Г.А. Федоров-Давыдов заявил, что анимализм определяет особенность скифского звериного стиля²¹. Звериный стиль на всем протяжении Великого пояса степей отличается внутренним единством и общими тенденциями в своей эволюции. Это искусство обладает особым образным строем, специфическим подходом к изображению действительности. М.И. Артамонов в описании скифского искусства выделил один из стилеобразующих признаков. Он отметил, что в большинстве образов древние

¹⁹ Borovka G.I. Wanderungen eines archaisch-griechischen motives über Skythien und Baktrien nach Alt-China // Sonderabdruck aus: Funfundwanzig Jahre Romisch-germanische Kommission an die Feier des 9–11 Dezember 1927 ; Hrsg. von der Römisch-germanischen Kommission des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches. – Berlin ; Leipzig : W. de Gruyter & Co., 1930. – S. 52–81.

²⁰ Эдинг Д.Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля. – М.: Государственный исторический музей, 1940. – 140 с. – (Труды Государственного исторического музея; вып. 10).

²¹ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды: очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – С. 23.

мастера использовали принцип иконографического цитирования. Этот способ формирования композиции, а именно комбинирование наиболее распространенных элементов, ярко отразился в так называемых «зооморфных превращениях» или в «зооморфных приращениях».²² Исследователи рассуждали о правомерности использования понятия стиль в рамках скифского искусства.

Важным вкладом в становление термина скифо-сибирский звериный стиль стала проведенная в 1979 г. научная конференция на базе кафедры археологии в Кемеровском государственном университете. Она вошла в план Госкомитета по науке и технике СССР и в ней приняли участие ведущие археологи из Москвы, Ленинграда, Новосибирска и других научных центров. Основным докладом на тему «Скифо-сибирское единство как историческое явление» был представлен доктором исторических наук, профессором А. И. Мартыновым. В своем докладе он изложил основные характеристики и особенности археологических культур, занимавших территорию степей и лесостепей Восточной Евразии в раннем железном веке с целью привлечения большего внимания к проблеме скифо-сибирского культурно-исторического единства²³.

Были и противники этого термина. Так, например, Д.С. Раевский, обозначая проблему разности формулировок относительно данного явления (скифо-сибирский мир, скифо-сибирская общность, скифо-сибирское единство и т.п.), предлагал применять понятие континуума. Он акцентировал внимание на неоднородности рассматриваемых культур и видел необходимость объединения их под термином «евразийский культурный континуум скифской эпохи»²⁴. Необходимость подобного термина отпала с процессом открытия все большего количества древних (VIII–IX вв.) скифских памятников на территории Тувы.

²² Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления) // Материалы и исследования по археологии СССР. № 177 : Проблемы скифской археологии. – М.: Наука, 1971. – С. 94.

²³ Мартынов А.И. Скифо-сибирское единство как историческое явление // Скифо-сибирское культурно-историческое единство : материалы I Всесоюзной археологической конференции (Кемерово, 1979). – Кемерово: КемГУ, 1980. – С. 11–20.

²⁴ Раевский Д.С. Культурно-историческое единство или культурный континуум? // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 207 : Античная археология и памятники железного века на территории СССР. – М.: Наука, 1993. – С. 30–32.

Эволюция осмысления понятия «скифо-сибирский звериный стиль» проходила этапы от «звериного стиля» как понятия общеисторического к определению, утверждающему особое художественное направление в искусстве кочевых племен. На данный момент исследователи пришли к выводу о том, что скифо-сибирский звериный стиль – это сложное самостоятельное культурное явление, которое демонстрирует высокий художественный уровень, сложившуюся образную систему и арсенал формальных приемов и композиционных принципов, адекватных эстетическим нормам и мировоззренческим представлениям кочевнического общества²⁵. Основываясь на том, что понятие включает в себя комплекс археологических памятников, объединенных единым художественным направлением, считаем правомерным проведение исследования в области архитектоники скифо-сибирского звериного стиля. Для более полного понимания генезиса скифо-сибирского звериного стиля обратимся к теориям происхождения и эволюции данного художественного феномена.

1.2 Теории происхождения скифо-сибирского звериного стиля: моноцентрические и полицентрическая

Пристальное внимание ученых к скифо-сибирскому звериному стилю существует уже более столетия. На сегодняшний день все еще невозможно всецело воссоздать процесс зарождения и эволюции скифского искусства, потому что ежегодно ученые совершают все новые открытия в связи с активными археологическими исследованиями в этой области. Но уже то, что сейчас известно научному сообществу о художественном феномене скифо-сибирского мира, представляет большой интерес для исследователей разных областей знаний. В процессе развития скифское искусство претерпевало множество трансформаций, в ходе которых оно обретало специфические формы, рождались каноны, паттерны, закреплялись визуальные коды. Те характерные черты, которые являются

²⁵ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 8.

маркерами скифо-сибирского звериного стиля сейчас, были сформированы в ходе многосложного процесса соприкосновения разных по времени и пространству культур. Архитектонические и композиционные аспекты скифо-сибирского звериного стиля являются результатом долгого процесса формирования художественных концепций звериных образов, и для более полного их изучения мы обратимся к существующим в историографии теориям происхождения скифо-сибирского звериного стиля.

Для нашего исследования важно обратиться к хронологии и попытаться проследить историю зарождения стиля. На данном этапе изучения феномена скифо-сибирского звериного стиля существует несколько теорий его происхождения и эволюции. Все их условно можно разделить на два вида: моноцентрические теории и полицентрическая теория.

Моноцентрические теории происхождения скифо-сибирского звериного стиля предполагают единый географический центр происхождения. Их существует несколько. Некоторые из них господствовали на определенном историческом отрезке времени и затем теряли свою актуальность, другие же, наоборот, подкреплялись новыми данными и находили больше сторонников.

Среди моноцентрических вариантов происхождения скифо-сибирского звериного стиля выделяют греко-ионийскую, переднеазиатскую и центральноазиатскую теории. Мнения ученых относительно зарождения и территориального распространения скифской художественной традиции менялись с течением времени и были тесно сопряжены с процессом открытия новых археологических памятников, которые давали возможность корректировки логики хронологической последовательности. Также появились новые, более совершенные и точные технологии определения возраста памятников. На данный момент дискуссионным остается вопрос относительно морфологии тех или иных образов, появляются новые варианты и теории трансформации звериных образов.

Впервые идею *греко-ионийского* происхождения скифского звериного стиля высказал Б.В. Фармаковский. В марте 1913 г. на Лондонском международном конгрессе историков им был прочитан доклад, в ходе которого ученый выдвинул

греко-ионийскую гипотезу происхождения скифо-сибирского звериного стиля. Стоит отметить, что на сегодняшний день эта теория не является актуальной, но на момент написания Б.В. Фармаковским доклада скифо-сибирский звериный стиль еще не имел понятийного ряда, не выделялся в отдельную категорию древнего искусства, он лишь считался продолжением искусства палеолита. На тот момент образы звериного стиля рассматривались как созданные под влиянием древнегреческого искусства. За основу своей работы Б.В. Фармаковский взял сходные композиционные элементы и повторяющиеся образы животных – все это навело его на идею греко-ионийского происхождения скифского звериного стиля²⁶. В своей работе он приводил примеры трансформации изображений некоторых элементов одних животных в изображения части других на хеттских скульптурах и цилиндрических печатях²⁷. Несмотря на большое количество опровержений этой теории, все же ионийское искусство могло быть опосредованным источником вдохновения для форм и сюжетов позднего скифского искусства. Не исключая его творческого своеобразия, греческие образы имели в нем определенное отражение²⁸. Поздние композиции скифского искусства имеют большее сюжетное разнообразие и не ограничиваются лишь зооморфными формами. Их композиционный замысел сложен и многочастен, мелкая пластика часто переходит от плоскостного решения изображения к скульптурной лепке формы. Здесь на передний план выходит сюжет, важную роль начинают играть мелкая детализация и реалистичность в передаче предметного мира.

Переднеазиатская теория. В противовес этой идее М.И. Ростовцев постулировал, что скифо-сибирский звериный стиль берет начало не в ионийской, а в передневозосточной среде – в ассиро-вавилонском, хеттском и древнеперсидском или иранском художественном творчестве²⁹. М.И. Ростовцев утверждал, что

²⁶ Фармаковский Б.В. Архаический период в России // Материалы по археологии России. Вып. 34. – Пг.: Типография Главного Управления Уделов, 1914. – С. 29–37.

²⁷ Канторович А.Р. К вопросу о стилистических истоках, причинах популярности и назначении приема «зооморфных превращений» в искусстве скифского звериного стиля // Историко-археологический альманах. Вып. 8. – Армавир; М.: Институт археологии РАН, 2002. – С. 20–33.

²⁸ Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления). С. 34–35.

²⁹ Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических: монография. – Л.: Типография I Ленинградской Трудовой Артели Печатников, 1925. – С. 306.

в Сибирь и Северное Причерноморье искусство было принесено из некоего общего региона, находившегося где-то в Центральной Азии. В качестве возможного района он называл Туркестан и Алтай. В дальнейшем, осуществив различные направления поисков (Элам, Месопотамия, Луристан, хетто-кавказский и ирано-персидский мир), ученый отказался от переднеазиатской концепции и высказался в пользу аутентичных основ скифского искусства, независимого в своих истоках от каких-либо центров древневосточных цивилизаций³⁰.

В 1947 г. была открыта гробница в Зивие, ее активно исследовали как зарубежные ученые (А. Годар, П. Амандри, И. Потрац), так и отечественные археологи (М.И. Артамонов, Л.Н. Членова). В их работах среди первых была высказана переднеазиатская гипотеза происхождения скифо-сибирского звериного стиля. Позже, в 1968 г. М.И. Артамонов в своей статье «Происхождение скифского искусства» высказывает идею о том, что материалы гробницы в Зивие содержат изделия, относящиеся к этапу зарождения звериного стиля³¹. Автор утверждает, что памятники древнего иранского искусства были созданы на основе месопотамских художественных традиций, которые освоили и мидяне, находившиеся в тесных культурных связях со скифским населением. Из этого следует, что самые древние изделия, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле, относятся к более позднему периоду и ведут свои истоки от иранского искусства. В художественной трактовке этих изделий прослеживается большая склонность к декоративности, присутствует много украшений, таких как завитки, объемные валики и насечки, дополнительные элементы, которые орнаментальным способом подчеркивают анатомические особенности зверя. Здесь часто встречаются одиночные компоновки зверей. Так, например, изображение зверя, свернувшегося в круг. Такой вариант изображений характерен для раннескифского искусства и совершенно не типичен для искусства Древнего Востока, и не получил

³⁰ Ильинская В.А. Современное состояние проблемы скифского звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Отв. ред. А.И. Мелюкова, М.Г. Мошкова. – М.: Наука, 1976. – С. 10–11.

³¹ Артамонов М.И. Происхождение скифского искусства // Советская археология. – 1968. – № 4. – С. 27–45.

в дальнейшем развития. Но стилистика, в которой выполнен зверь, вполне отвечает ассирийско-урартским канонам искусства³².

В этом же исследовании М.И. Артамонов отмечает, что звериный стиль Северо-Причерноморских племен был выработан под влиянием месопотамских и урартских влияний и долго находился в зависимости от них. Н.Л. Членова сходит с М.И. Артамоновым во мнении, что большое влияние на искусство скифо-сибирского звериного стиля оказали Северная Месопотамия и Иран³³.

Центральноазиатская теория. Ученик М.И. Ростовцева Г.И. Боровка в 1920-х предлагает южносибирскую или центральноазиатскую теорию возникновения скифского стиля³⁴. Подтверждением этой теории стали археологические памятники, открытые в Туве в 1971–1974 гг. В результате этих раскопок были обнаружены предметы, как относящиеся к раннескифскому периоду, так и те, что были отнесены к уже сложившейся скифской культуре. Это обстоятельство, а также данные радиоуглеродного анализа послужили основанием для очень ранней датировки кургана Аржаан-1 (от второй половины IX в. до н. э. – первой половины VIII в. до н. э. до VII в. до н. э.) и соответственно для вывода о том, что прародина звериного стиля находится в Центральной Азии. Здесь были обнаружены изделия, которые исследователи относят к собственно скифским – нуклеарным. Это искусство было достаточно простым и опиралось на изображение реальных зверей. Лишь изредка в его репертуаре появляются синкретические образы животных. В репертуаре присутствовали главным образом хорошо известные дикие животные (хищные и копытные) в виде различного рода наверший, фигуративных украшений предметов вооружения и снаряжения верхового коня. Материалами для их изготовления служили кость, рог, кожа, дерево, бронза. Каждое из таких изображений изначально несло некую смысловую нагрузку, а их сочетание имело определенный мифологический контекст³⁵.

³² Луконин В.Г. Искусство Древнего Ирана. – М.: Искусство, 1977. – 232 с.

³³ Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. – М.: Наука, 1967. – С. 245.

³⁴ Borovka G.I. Scythian Art. – London: Ernest Benn, 1928. – 185 p.

³⁵ Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции // Труды Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IX : Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2012. – С. 36–37.

Сторонниками центральноазиатской теории происхождения скифо-сибирского звериного стиля были Д.С. Раевский и М.Н. Погребова. Ученые считали, что звериный стиль возник в западной части Евразии под непосредственным воздействием переднеазиатского искусства³⁶.

После обнаружения датировок памятников, обнаруженных в Туве, центральноазиатская теория получает новые аргументы. Так, Я.А. Шер в одной из своих статей последовательно доказывает несостоятельность переднеазиатской теории и склоняется в пользу центральноазиатской³⁷.

Эта теория была поддержана Д.Г. Савиновым и В.Ю. Зуевым³⁸. Д.Г. Савинов предложил классификацию скифских композиций по способу «организации» пространства. Он выделил однорядные, многорядные, круговые композиции, композиции «два в одном», «совмещение разных фигур в одном изображении» и «загадочные картинки». Исследователь последовательно доказывает, что эти варианты компоновок являются «нуклеарными» для скифо-сибирского мира³⁹. Здесь стоит отметить, что автор берет во внимание и систематизирует только многофигурные композиции и не берет во внимание одиночные изображения.

В рамках центральноазиатской теории возникновения скифо-сибирского звериного стиля А.А. Ковалев и Е.С. Богданов рассматривают возможность китайского происхождения. В статье «Древнейшие датированные памятники скифо-сибирского звериного стиля» А.А. Ковалев приводит в пример могильный комплекс близ Наньшаня (60-е гг. VII в. до н. э.)⁴⁰. Материалы этих памятников содержат многочисленные находки, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле. Позже в другой статье он пишет о сложении в позднескифское время определенного религиозно-политического единства населения Ордоса и Саяно-

³⁶ Погребова М.Н., Раевский Д.С. Ранние скифы и древний Восток. К истории становления скифской культуры. – М.: Наука, 1992. – 263 с.

³⁷ Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля. С. 218–230.

³⁸ Зуев В.Ю. Изучение жаботинских гравировок и проблема развития звериного стиля в европейской Скифии на рубеже VII–VI вв. до Р. Хр. // Петербургский археологический вестник. № 6 : Скифы, сарматы, славяне, Русь : сборник археологических статей в честь 56-летия Д.А. Мачинского / Ред. кол.: С.В. Белецкий [и др.]. – СПб.: ФАРН, 1993. – С. 38–52.

³⁹ Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции. С. 35–55.

⁴⁰ Ковалев А.А. Древнейшие датированные памятники скифосибирского звериного стиля (тип Наньшань) // Древние культуры Центральной Азии и СанктПетербург : материалы всероссийской научной конференции, посв. 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. – СПб.: Культ-информ-пресс, 1998. – С. 122–131.

Алтая и указывает, что хронологические рамки памятников относятся к раннескифскому или даже предскифскому периоду. Это приводит автора к мысли о более раннем формировании скифо-сибирского звериного стиля на территории древнекитайских племен⁴¹.

Е.С. Богданов в своей монографии приводит убедительные параллели между изображениями хищников, найденными в могильниках Китая, и предметами скифо-сибирского звериного стиля⁴². В качестве примера он приводит схему изображения свернувшегося и «припавшего к земле» хищника, которая позаимствована кочевниками для ее дальнейшего иконографического и стилистического распространения в Центральноазиатском регионе. Его позиция заключается в том, что именно такими контактами с Китаем и смежными с ним областями объясняется отличие этой «восточной провинции» скифского мира от «западной». Е.С. Богданов также отмечал, что в арсенале скифо-сибирского искусства имелся набор заимствованных знаков из разных культур и традиций, при соединении которых на изобразительной поверхности создавались структуры с очевидно разным семантическим звучанием. Так, на влияние китайских традиций в изображении указывает присутствие у хищника некоторых «драконовидных», а именно более вытянутое змеевидное тело и «гребень» на спине. Исследователь приводит ряд параллелей в изобразительной традиции пазырыкской культуры с китайскими памятниками искусства⁴³.

Полицентрическая теория происхождения. Полемика, возникшая вокруг вопроса о возникновении и развитии скифо-сибирского звериного стиля, была разрешена путем предложения альтернативного варианта сложения стиля, который в дальнейшем был обозначен как полицентрическая концепция. В 1978 г. М.П. Грязнов в статье⁴⁴ делает осторожный вывод о том, что, вероятно, не стоит

⁴¹ Ковалев А.А. О связях населения Саяно-Алтая и Ордоса в V–III веках до н.э. // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий : сборник научных статей конференции, Барнаул, 24–27 марта 1999 года. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 1999. – С. 75–82.

⁴² Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии: (скифо-сибирская художественная традиция). – Новосибирск: ИАЭ СО РАН, 2006. – С. 50–56.

⁴³ Там же. С. 51–52.

⁴⁴ Грязнов М.П. Саяно-алтайский олень (этюда на тему скифо-сибирского звериного стиля) // Проблемы археологии. Вып. II : Сборник статей в память профессора М.И. Артамонова. – Л.: Ленинградский государственный университет, 1978. – С. 222–232.

представлять историю сложения и развития скифо-сибирского изобразительного искусства как продукт творчества какой-то одной культурно-исторической области, одного племени или народа. Стиль стоит рассматривать и изучать как единый процесс развития искусства на широких просторах степей во взаимодействии, т.е. при постоянном тесном культурном межплеменном обмене.

Полицентрический вариант происхождения устраивал и примирял всех: если культуры скифского типа складывались одновременно в разных частях евразийского континента, то и источники у них могли быть разные, в том числе, и Передняя Азия, и Центральная Азия. Важно отметить, что сторонники моноцентрических теорий в рамках своих исследований принимают и разрабатывают возможности и полицентрической гипотезы, например, для отдельных образов звериного стиля. Отголоски иконографии той или иной изобразительной традиции усматриваются в способе композиционного сложения формы, в способе трактовки отдельных частей животного, в его характерной позе, в дополнительных декоративных элементах и в том, как все эти условия работают в комбинации.

Так, в поддержку теории полицентризма в 1998 г. Д.С. Раевским было высказано предположение, что среди художественных элементов скифо-сибирского звериного стиля, особенно на раннем этапе его существования, складывается множество автономных сюжетов и образов, которые не были связаны единым центром⁴⁵.

В своем исследовании Е.В. Переводчикова также разрабатывала полицентрическую концепцию формирования скифо-сибирского звериного стиля. Она склоняется к мысли, что такой вариант позволяет объяснить некоторые трансформации образов, учитывая высокую степень вариативности локальных

⁴⁵ Раевский Д.С. О возможности новых подходов к изучению звериного стиля скифской эпохи // Древние цивилизации Евразии. История и культура : тезисы докладов международной научной конференции, посвящ. 75-летию Б.А. Литвинского, Москва, 14–16 октября 1998 г. – М.: [Б.и.], 1998. – С. 81–83.

сюжетов, приемов построения композиции, а также мотивов в развитии звериного стиля⁴⁶.

Эту позицию разделяет и А.Р. Канторович, обосновывающий такой подход гетерогенностью важнейших образов, сюжетов, мотивов и художественных приемов, изначально присущих большинству локальных вариантов звериного стиля. Он делает вывод о том, что механизм образования скифского звериного стиля в его европейском варианте – не реплика формирования раннескифской культуры в целом, а процесс достаточно обособленный, имевший свою внутреннюю логику, хотя результат этого процесса, несомненно, совпадает с появлением скифской культуры⁴⁷.

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что вопрос о происхождении скифо-сибирского звериного стиля появился еще на заре его изучения и до сих пор является предметом оживленной научной дискуссии. Обобщая все гипотезы происхождения скифо-сибирского звериного стиля, их можно разделить на два основных типа: на полицентрический и моноцентрический (ионическая, центральноазиатская и переднеазиатская гипотезы). Мы в своем исследовании акцентируем внимание на композиционных аспектах скифо-сибирского звериного стиля и исследуем архитектонику как обобщенную систему формирования художественного образа. В процессе исследования было отмечено, что основные композиционные и структурные схемы остаются константой, несмотря на то, что образы могут быть заимствованы из разных культур и традиций. Но есть и некоторые изобразительные особенности, которые подвержены трансформации, они и являются основными маркерами для определения эволюции изобразительной традиции.

При внимательном изучении, в том числе и методом прорисовки, всех, входящих в наш круг исследования памятников, были сделаны следующие выводы. Для переднеазиатской традиции характерно изображение витого переплетения

⁴⁶ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 107.

⁴⁷ Канторович А.Р. Еще раз о проблеме прародины восточноевропейского скифского звериного стиля / Материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа. Крупновские чтения 1971–2006. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – С. 823–824.

(например, так изображались рога), часты отголоски растительных мотивов (цветок, бутон, листовидная форма), даже если это трактовка частей тела животного. Так в бутон может превратиться кончик хвоста, а разрезу глаз и ушам придается листовидная форма. Для передачи мелких деталей и изображения складок, шерсти, оперения используются насечки и объемные валики.

Для центральноазиатской традиции характерна более сдержанная декоративность, но при этом явный уход в фантастичность трактовки звериных образов. Звери показаны синкретично, но формы их достаточно просты и лаконичны. Иногда условный язык доходит до уровня формального обозначения главного в образе и превращается в орнаментальное изображение, прототип которого все также угадывается в упрощенной формуле.

Отдельно стоит выделить особенности китайского влияния, они хорошо прослеживаются в изобразительном заимствовании. Здесь мы видим склонность к определенному по форме завитку (запятювидной форме), который используется для обозначения формы клюва, когтей, хвоста и «гребня» на спине и т.п. Часто этот элемент многократно повторяется вовне или вторит себе, образуя некое подобие орнамента. Как уже отмечалось ранее, в образах животных можно также отметить «драконовидные» черты, что выражается в змеевидной форме тела.

Стоит отметить, что все вышеуказанные нами особенности относятся лишь к нюансам декоративной или орнаментальной подачи частей животного или особенностям их пластической формы. Основная же конструктивная суть стиля остается неизменной и узнаваемой, несмотря на смену культурных влияний. Изделия имеют характерную особенность, по которой можно распознать то, что было привнесено сторонней культурной традицией. Но архитектоника стиля остается устойчивой константой. Часто исследователи акцентируют особое внимание на подобных деталях, стремясь охарактеризовать стиль, опираясь только на эти внешние факторы. Мы же склонны трактовать канон стиля в ином ключе, основываясь на структуре и композиционном построении художественного образа. В данном случае логично использовать термин паттерн. Понимать этот термин стоит с искусствоведческой точки зрения, как ряд морфологических элементов,

которые присутствуют в памятниках скифо-сибирского звериного стиля в различных комбинаторных сочетаниях, расположениях и перестановках, обеспечивая процесс формирования визуальных аспектов стиля⁴⁸.

Понимание архитектоники стиля, а именно внешней формы, внутреннего каркаса и их взаимосвязи, даст понимание неизменной формулы, константы, на которую опирается стиль. В процессе изучения структуры стиля мы раскроем особенности исследований, которые обращались к стилистическим разборам скифо-сибирского звериного стиля и искали различные подходы к композиционным трактовкам.

1.3 Искусствоведческий аспект в изучении скифо-сибирского звериного стиля (структурный подход и композиция)

Научная мысль об искусстве кочевых народов Евразийских степей на начальном этапе развития не придавала большого значения зооморфизму раннего железного века, рассматривая его скорее как продолжение традиций древних эпох⁴⁹. Однако с течением времени исследователи начали осознавать уникальность и значимость этого художественного феномена. Зооморфизм как искусство представляет собой отображение животных в различных формах и материалах. Кочевые народы Евразийских степей использовали этот художественный метод для создания уникальных произведений, которые отражали их культуру, верования и образ жизни. Одной из особенностей зооморфизма раннего железного века было использование животных символов и мотивов в украшениях, оружии, посуде, одежде и других предметах повседневного использования. Кочевые народы видели в животных не только источник пищи

⁴⁸ Степанова Т.М., Степанов А. В. Иконика: морфология визуального образа как система паттернов // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2016. – Т. 22, № 3 (153). – С. 153.

⁴⁹ Мириманов В.Б. Универсалии дописьменного искусства // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. История. Археология. Культурная антропология и этнография. – М.: [Б.и.], 1996. – С. 147–156.

и одежды, но и духовных существ, которым они поклонялись, запечатлевая в декоративно-прикладном искусстве⁵⁰.

Зооморфное искусство скифов было выделено и охарактеризовано первыми исследователями во втором десятилетии XX в. Изначально оно было названо звериным стилем, на основе его формальных признаков. Однако, с течением времени и с углублением археологических исследований, понимание этого искусства значительно изменилось. Вначале, термин звериный стиль был применен для описания широкого спектра художественных произведений, которые преимущественно воплощались в виде зверей и животных мотивов. Однако с появлением новых археологических находок и проведением масштабных раскопок стало очевидно, что этот термин недостаточно отражает всю глубину и разнообразие данного художественного направления. Скифо-сибирское зооморфное искусство имеет богатую историю и тесно связано с культурой и верованиями скифов и других народов. Звериные мотивы были не только декоративными элементами, но и имели глубокий символический и мифоритуальный смысл. Новые находки позволили ученым расширить понимание скифо-сибирского звериного стиля. Они обнаружили, что эти произведения искусства не только изображали животных, но являлись образным языком для передачи знаний и идей, а также для выражения идентичности и социального статуса.

Для идентификации культур скифского типа в 1954 г. Б.Н. Граковым и А.И. Мелюковой был сформулирован необходимый минимальный набор маркеров: оружие, конское снаряжение и звериный стиль⁵¹. В дальнейшем этот набор получил название «скифская триада». Звериный стиль при этом выступает связующим элементом, он активно использовался при декорировании и оружия, и конской упряжи.

⁵⁰ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 16.

⁵¹ Граков Б.Н., Мелюкова А.И. Об этнических и культурных различиях в степных и лесостепных областях Евразийской части СССР в скифское время // Вопросы скифо-сарматской археологии (По материалам конференции ИИМК АН СССР 1952 г.) / Отв. ред. Д.Б. Шелов. – М.: АН СССР, 1954. – С. 39–93.

Определение скифского звериного стиля как отдельного художественного направления восходит к исследованиям британского историка Э.Х. Миннза, который в начале XX в. впервые обратил внимание на условность, орнаментальность и декоративность изображения как на специфические черты этого стиля⁵². Также исследователь отмечает изоморфизм, присущий скифскому искусству, в созвучии формы и декора предметов. Однако дальнейшей систематизации таких изображений для формулирования природы их истоков с его стороны не последовало.

В тот же период гипотезу происхождения скифского звериного стиля высказал выдающийся российский антиковед Б.В. Фармаковский, обнаруживший черты сходства с древнегреческим искусством, по результатам поисков в Северном Причерноморье⁵³. Но, вместе с тем, и в его работах отсутствовала попытка планомерной систематизации, а внимание фокусировалось на характерных особенностях изображений. Скифский звериный стиль рассматривался им лишь как часть анализа искусства эпохи бронзы и железа юга Восточной Европы.

Ключевое значение, как в определении, так и в классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля приобрели исследования Г.И. Боровки и М.И. Ростовцева, опубликованные в 20-е годы прошлого века.

Изначально Г.И. Боровка искал истоки скифо-сибирского звериного стиля в палеолитическом анимализме, но затем обратился к исследованию уникальных черт именно скифского стиля. С этого момента появляется определение скифо-сибирского звериного стиля как уникального феномена, который имеет свой региональный и хронологический контекст. В работе «Скифское искусство» Г.И. Боровка представил единственную на тот момент таксономическую иерархию изображений, включающую: 1 – «базовые мотивы» (изображение целых фигур и частей тела животных); 2 – производные от них декоративные сочетания базовых мотивов (в том числе, образы фантастических животных как комбинация элементов реальных животных); 3 – субъекты зооморфной трансформации тел

⁵² Minns E.H. Scythians and Greeks. A survey of ancient history and archaeology on the north coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus. – Cambridge: University Press, 1914. – P. 261–277.

⁵³ Фармаковский Б.В. Архаический период в России.

изображаемых животных⁵⁴. Для выражения уникального, на его взгляд, противоречия – сочетание строгой стилизации с величайшим правдоподобием, он находит определение «примитивный импрессионизм». Отмечается, что это одна из первых попыток анализа раннескифских изображений с точки зрения искусствоведения. Возможно, исследователь хотел подчеркнуть, что художественные приемы, которые использовали скифские мастера, позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть образы животных и передать свои впечатления. Конечно, с точки зрения искусствоведения, довольно сложно причислить образы скифского искусства к импрессионизму, они достаточно лаконичны и закончены в своей концепции.

Скифское искусство V в. до н. э. получит название «скифское барокко». Е.В. Переводчикова подчеркивала, что в сравнении со строгими изображениями животных эпохи скифской архаики, вещи V–IV вв. до н. э. отличаются необыкновенной пышностью и вычурностью. Произведения поражают внешней усложненностью, нагруженностью и многочисленными деталями⁵⁵. Так или иначе, ученые стремились рассмотреть процесс эволюции стиля и находили параллели в мировой истории искусства.

В 1938 г. попытку систематизации изображений скифского звериного стиля предпринял австрийский археолог К. Шефольд. На основании находок Северного Причерноморья он составил типологическую классификацию, разделив изображения по группам характерных образов и мотивов (олени, горные козлы, семейство кошачьих, птичьи головы, звериные конечности, кабаны, головы львов и др.)⁵⁶. Исследователь выявил специфические особенности этих образов и художественных мотивов и представил эволюцию данного стиля. Однако далее его идея подверглась критике. По мнению Н.Н. Погребовой, предложенная им классификация исходила из формалистического подхода, была неполной, в ней отсутствовала взаимосвязь между мотивами, их назначением и др.⁵⁷.

⁵⁴ Borovka G. Scythian Art. P. 30–31.

⁵⁵ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – С. 114.

⁵⁶ Schefold K. Der Skythische Tierstil in Südrussland // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – 1938. – Vol. 12. – P. 33–60.

⁵⁷ Погребова Н.Н. К вопросу о скифском зверином стиле // Краткие сообщения Института археологии. Вып. XXXIV. – М.; Л.: Академия наук СССР, 1950. – С. 135.

В своей монографии М.И. Ростовцев⁵⁸ предложил первую периодизацию скифо-сибирского звериного стиля, исходя из которой скифская история имеет четыре стадии развития:

А – архаический период конца VII — начала V в. до н. э.;

В – переходный, или греко-ионийский период V — начала IV в. до н. э.;

С – классический, или пантикапейский период IV в. до н. э.;

Д – период упадка и новых особенностей и влияний конца IV — начала III в. до н. э.

В развитие этой мысли ученый попытался воссоздать процесс становления скифо-сибирского звериного стиля, посредством выявления специфичных для каждого этапа признаков. При этом основой для изучения являлись локальные группы археологических комплексов. Этот подход в дальнейшем трансформировался и переосмыслился в работах исследователей и дал свои плоды в качестве новых вариантов классификации.

Вместе с тем, ученый выделил основные отличительные черты скифо-сибирского звериного стиля: 1) тенденция полного или частичного зооморфного оформления вещи, используемой в быту; 2) украшение вещи фигурами животных или частями этих фигур; 3) примитивная компоновка изображений животных в ряды, колонны и нетипичность антитетических и синтетических композиций; 4) боязнь пустого пространства; 5) «натурализм» в отображении животных; 6) тенденция превращать отдельные части животных (например, рога у оленей) в декоративный элемент; 7) трактовка отдельных частей животных в качестве фигур других животных или их частей; 8) изображения животных сводятся к воспроизведению их наиболее типичных частей (например, орла – к клюву, глазу и крылу); 9) предпочтение отображать реальных животных (образы фантастических животных – исключение); 10) специфический репертуарный набор – фауна лесов и гор; 11) полное отсутствие изображения человеческой фигуры; 12) отсутствие растительного орнамента⁵⁹. По мнению автора, данные особенности

⁵⁸ Rostovtzeff M. The animal style in South Russia and China.

⁵⁹ Ibid. P. 28–29.

свойственны преимущественно раннему скифскому периоду. Однако исследователи отмечают, что накопленный к настоящему времени материал показывает, что большая часть этих признаков характерна и для более поздних этапов скифской традиции⁶⁰.

Заметим, что пункт, в котором отмечается тенденция превращения отдельных частей животных в декоративный элемент, вступает в диссонанс с идеей о «натурализме» в изображении животных. В образах скифо-сибирского стиля нет разночтений в художественной трактовке отдельных элементов внутри слаженной системы изображения зверя – все образы гармоничны, выверены по рисунку, композиции и скульптурно-пластическому решению. При более детальном композиционном анализе не возникает ощущения собранности образов из отдельных разностилевых частей. Изображения животных мало похожи на натуралистические, их декоративная трактовка выражается и в выборе простых контурных форм и в заполненности композиции (у М.И. Ростовцева «боязнь пустого пространства»). Условность в трактовке образов обусловлена желанием минимальными средствами придать зверю максимальное количество необходимых характеристик. Можно поспорить и с тем, что скифские мастера предпочитали изображать реальных конкретных животных. Многие образы в скифском искусстве являются синкретичными, а некоторые, даже на первый взгляд имеющие аналоги в природе, при ближайшем рассмотрении обнаруживают черты разных существ. Тут вызывает вопросы и еще один параметр, обозначенный ученым – предпочтение отображать реальных животных. Фантастических (синкретических) животных в зверином стиле гораздо больше, чем кажется на первый взгляд.

Это заметил Д.Г. Савинов при описании известной находки зверя в круге из кургана Аржан. Он отмечает, что это, вероятно, вовсе не пантера в круге. Зверь сочетает в себе признаки нескольких самых сильных животных: туловище и хвост кошачьего хищника, голову и ухо медведя, пасть волка. Это значит, что для древнего мастера была не так важна биологическая принадлежность зверя,

⁶⁰ Ibid. P. 30.

на первом месте для него стояло создание мощного художественного выразительного образа⁶¹.

Вызывают сомнения высказывания относительно стремления в скифском искусстве приблизиться в своих изображениях к реальным природным прототипам. Скифское искусство условно и декоративно, причем степень его трансформации в условную форму варьируется от возможности узнать прототипы, на которых основан образ, до абсолютного упрощения изображения. Это можно проследить на примере трансформации головы орлиноголового грифона и запятовидных орнаментов, в которых усматривается орнаментальная преемственность головкам грифона с заостренным клювом.

М.И. Артамонов отмечает несколько важных, на его взгляд, особенностей скифского искусства: это зооморфные превращения и зооморфные приращения. Зооморфные превращения – это трансформация части фигуры животного в самостоятельный звериный образ. Так, например, в плечо или бедро одного животного вписывается часть или целая фигура другого зверя. Приращение же образа происходит тогда, когда рога, когти или хвост животного превращаются, например, в птичьи головы и т.п. Эти дополнительные изображения не разрушают основной образ, они лишь дополняют и разъясняют его, подобно эпитетам в народной поэзии⁶². Здесь же автор отмечает, что такие трансформации не вредят реалистичности образа. Отметим, что, на наш взгляд, в изображениях древние мастера не стремились к реалистичной передаче облика животных. В пользу этого говорят приемы декоративной трактовки, такие как гиперболизация значимых частей для усиления художественного эффекта, превращение отдельных элементов в орнаментальные единицы, модификации и трансформации с реальными пропорциями животных.

Существенную роль в типологизации изображений сыграла классификация «савроматского» звериного стиля К.Ф. Смирнова, который выделил три основные тематические группы изображений: хищников, хищных птиц, копытных. Каждая

⁶¹ Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции. С. 37.

⁶² Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления). С. 27.

из этих групп подразделялась на категории предметов, украшенных этими изображениями⁶³. Эта систематизация выявила разницу количественного соотношения каждого образа и определила наиболее распространенные мотивы. Впоследствии ученый конкретизировал выделенные образы⁶⁴.

Нужно отметить, что это исследование не затрагивало стилистический анализ изделий звериного стиля, а основывалось на методе приведения аналогий и типологизации материала. Представленный им подход к классификации звериного стиля определил вектор последующих исследований данного направления. На этом этапе скифо-сибирский звериный стиль активно начинает изучаться с точки зрения искусствоведения. В это время поиски универсальной классификации изображений животных приводят археологов к необходимости использовать в систематизации принципы иконографического анализа.

Примером методологических разработок в этой области стала классификация и типология изображений звериного стиля, выполненная Н.Л. Членовой. Она представила классификацию стиля с точки зрения произведений искусства, которая основывалась на четком иерархическом разделении таксонометрических уровней, на примере тагарского локального варианта скифо-сибирского звериного стиля⁶⁵. Классификация изображений происходила по отдельным мотивам и в соответствии с биологическим видом животного. Образы фантастических существ выделялись в отдельную группу. Автор также разделила все образы в соответствии с целостностью их изображения: полнофигурные или редуцированные. Был применен в этой работе и иконографический метод. Полнофигурные изображения были разделены в зависимости от позы. Композиционно образы делились на одиночные и составляющие, таким образом был задействован и сюжетный контекст. При анализе тагарских изображений, относимых к VI в. до н. э., в основу первичного классификационного деления был положен способ изображения: были

⁶³ Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М.: Наука, 1964. – С. 216–246.

⁶⁴ Смирнов К.Ф. Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Отв. ред. А.И. Мелюкова, М.Г. Мошкова. – М.: Наука, 1976. – С. 74–89.

⁶⁵ Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. С. 110–165.

дифференцированы два основных варианта – круглая скульптура и рельеф. В дальнейшем такой подход к классификации не выдержал критики. Был выявлен ряд несоответствий между выбранной автором методикой и анализом конкретного материала⁶⁶. Не все образы были рассмотрены в описанной ей структуре, часть иконографических типов выделена лишь на основе изобразительных средств.

Важным вкладом в понимание хода развития стиля стали работы, посвященные локальным вариантам скифо-сибирского звериного стиля. Типологией образов лесостепного и прикубанского (восточноевропейского скифского звериного стиля) занимались такие исследователи, как А.И. Шкурко и Е.В. Переводчикова.

А.И. Шкурко предлагает систематизировать предметы, выполненные в зверином стиле, как относящиеся к определенным изобразительным школам. Его типология основывается на выделении разных стилистических направлений в трех периодах их существования. Весь массив изображений автор делит на четыре мегаобраза (копытные животные, хищные звери, птицы, фантастические существа) и другие образы. В рамках этих мегаобразов автор рассматривает сюжетно-стилистические различия. Однако при таком ограничении всего несколькими ведущими образами упускаются другие варианты изображений. Впервые в рамках исследования этой темы употребляются такие искусствоведческие термины как «манера» и «школа», но для мира археологии они кажутся чуждыми и неоднозначными⁶⁷.

Е.В. Переводчикова в своих работах развивала идею того, что скифо-сибирский стиль – это язык звериных образов. Автор высказала предположение о том, что в произведениях скифского звериного стиля можно увидеть некие схемы, по которым строится образ. Такие схемы Е.В. Переводчикова сравнила с идеограммами и озвучила понимание звериного стиля как символично-образного языка. В связи с этим, образы животных она рассматривала как знаковые системы.

⁶⁶ Канторович А.Р. Проблема классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля (историографический очерк) // Российская археология. – 2014. – № 3. – С. 156–158.

⁶⁷ Шкурко А.И. Звериный стиль в искусстве и культуре лесостепной Скифии VII–III вв. до н. э.: специальность 07.00.06 «Археология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 1975. – 240 с.

Она считала, что скифо-сибирское искусство посредством зооморфных образов выражает определенные идеологические представления. Впоследствии Е.В. Переводчикова предложила свою классификацию образов звериного стиля. Исследователь предлагает рассматривать изображения животных как знак – элементы невербального религиозно-мифологического текста. Она выделила некоторые признаки животных по отношению к пластике их изображений. Данные признаки распределяются по трем уровням, которые формируют систему скифского звериного стиля: 1) нейтральные (или инвариантные, отличающие звериный стиль как таковой); 2) значимые для определения трех основных групп животных в скифском искусстве (птицы, хищники, копытные); 3) видообразующие (в зоологическом понимании)⁶⁸.

Е.В. Переводчикова применила свой метод классификации и к скифо-сибирскому звериному стилю в целом, рассматривая его как текст с едиными параметрами⁶⁹. Впервые была предпринята попытка формализовать признаки и систематизировать их в знаковые системы. Выделены определенные пластические варианты изображения позы животного, а также его частей: глаз, ноздрей, пасти, хвоста, лопатки животного, оформление бедра и т.д. В этом исследовании для нас важен акцент на инвариантных признаках, которые автор представляла в схематичном варианте – это похожий формальный подход к композиции, который мы берем за основу. Благодаря этой классификации были выделены специфические черты конкретного животного и обозначены универсальные варианты трактовки некоторых признаков. К примеру, сделаны следующие выводы: уши у копытных всегда длинные, в независимости от их формы, в отличие от коротких ушей хищников. Ноздри и пасти копытных чаще всего изображаются двумя петлеобразными фигурами, одна или обе из которых могут заменяться черточками. У хищных же животных эти детали имеют вид кружков или завитков. На основе этой классификации можно сделать вывод, что существует определенная иконография отдельных зооморфных образов

⁶⁸ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 41.

⁶⁹ Переводчикова Е.В., Таиров А.Д. Искусство раннесакского времени Южного Урала и его восточные параллели // *Stratum plus*. – 2015. – № 3. – С. 121–141.

внутри скифо-сибирского звериного стиля, но также есть инвариантные признаки, которые можно трактовать как специфичные для данного художественного направления⁷⁰. Практическое применение такого знания в археологии очевидно – при обнаружении памятника в плохой сохранности по некоторым признакам можно восстановить полноценный звериный образ, опираясь на сохранившиеся фрагменты и его аналоги.

С течением времени и развитием научной мысли можно наблюдать стремление большинства исследователей к разложению понятия скифо-сибирский звериный стиль на определенные модули. В 1998 г. Я.А. Шер, исследуя петроглифы, относящиеся к скифскому звериному стилю, предложил в качестве методологической основы для изучения зооморфных образов разделить скифо-сибирский звериный стиль на некие «стилистические элементы»⁷¹. Он предлагает выделять в изображениях «стандартные блоки» и сравнивать образы животных разных видовых принадлежностей. Из чего следует вывод, что мастера для передачи разных зооморфных образов средствами одного изобразительного языка используют близкие линейно-пластические приемы⁷². Делается вывод о том, что для создания петроглифов древний мастер использовал устойчивый набор стандартных изобразительных элементов, составляя их во всевозможные комбинации, и тем самым получал изображения разных животных. Такой вариант создания образа по своей сути близок к положениям исследования Е.В. Переводчиковой, где звериный стиль предстает как система образов. Эта заманчивая идея вычленения устойчивых изобразительных единиц, из которых, как из частей пазла, собираются звериные образы скифо-сибирского стиля, привела к идее математического подхода к анализу стиля.

Здесь стоит упомянуть исследование М.П. Грязнова, в котором он выдвигает теорию происхождения графической пластики петроглифов на оленных камнях. Археолог описывает последовательность, которой, по его мнению, придерживался

⁷⁰ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 39.

⁷¹ Шер Я.А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля. С. 221.

⁷² Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – С. 30.

древний мастер, нанося изображения на камень⁷³. Он считает, что процесс «рисования» рядов оленей можно представить следующим образом. Сначала на камне проставлялся ряд точек, которые обводились в круги – так намечался ритмический ряд будущих зооморфных изображений. Далее рисование фигур оленей происходило параллельно-последовательно: сначала одной S-образной линией проводилась линия, обозначающая морду и оконтуривающая снизу его шею, грудь и брюхо. Далее короткой линией намечалась нижняя челюсть, а более длинной – верхняя часть шеи. Затем художник намечал длинную S-образную линию спины и крупа. В такой же свободной кистевой манере намечались рога и уши. Затем пририсовывали ноги, и некоторые части фигуры закрашивались в пределах очерченных контуров оленя, либо оставались пустыми. М.П. Грязнов предполагал, что техника была схожей с техникой свободной кистевой росписи. Рисунок был живым и каллиграфичным – художник начинал с тонкой линии, затем делал нажим кистью и заканчивал также тонкой⁷⁴. Из-за такого способа параллельно-последовательного рисования сразу всех фигур животных ряды оленей получались ровными, а образы практически идентичными, что, видимо, было важно для художника. В этой гипотезе также явно прослеживается желание обозначить некую схематичную композиционную константу, которой придерживались художники в скифском искусстве.

Апогеем структурного подхода к анализу скифских памятников стало исследование Я.А. Шера, И.С. Каменецкого и Б.И. Маршака. Их совместный труд «Анализ археологических источников: возможности формализованного подхода» обращается к математическому методу, который полностью пытается исключить субъективность в обработке массива данных⁷⁵. Формализации подверглись функциональные признаки, такие как положение ног, поза животного, и генетические – индикаторы изобразительной манеры, и даже стилизационные. Как заявляли ученые, стилизация может выражаться в упрощении рисунка,

⁷³ Грязнов М.П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // Археологический сборник. Вып. 25 : Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Л.: Искусство, 1984. – С. 76–82.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Каменецкий И.С., Маршак Б.И., Шер Я.А. Анализ археологических источников: Возможности формализованного подхода. – Изд. 2-е. – М.: ИА РАН, 2013. – 182 с.

в декоративной подаче, а иногда и в полной потере первоначального смысла изображения⁷⁶. Правда, сами исследователи высказывают большое количество сомнений по поводу однозначности формального подхода и говорят о том, что подобный формальный анализ несколько огрубляет действительность и требует внимательного подхода к расшифровке итоговых данных⁷⁷. В таком случае сложно говорить о полном исключении субъективного подхода в анализе.

Исследование предполагало, что даже такое сложное искусствоведческое понятие как стилизация подлежит строгому математическому разложению. В идеальном варианте этот способ стремится к исключению исследователя из процесса классификации вообще и рассматривает возможность поручить обработку материала по формальным признакам искусственному интеллекту, что на том этапе изучения скифского стиля было очень заманчивым, и сейчас для этого метода открываются новые перспективы в связи со стремительным развитием искусственных нейронных сетей⁷⁸.

По нашей глубокой убежденности, такой подход к произведениям искусства губителен в своей основе и требует все же присутствия человека. Искусство создавалось людьми для людей, есть сомнения, что машина сможет просчитать динамику развития стилистических особенностей той или иной культуры. Исследование структур и композиционных схем на первый взгляд тоже похоже на формализованный подход, но, по сути, подчиняется совершенно иным механизмам и основано на психофизиологических особенностях восприятия и художественном аспекте изобразительной традиции.

Особое значение для развития искусствоведческой методологии изучаемого вопроса имели работы Е.Ф. Корольковой, которая сформировала глоссарий основных понятий и терминов для понимания скифского «звериного стиля»⁷⁹.

⁷⁶ Там же. С. 62–65.

⁷⁷ Синицын А.А. Вопросы формализации в археологии // Археологические вести. – 1993. – № 2. – С. 191–195.

⁷⁸ Булгаков Д.А., Королькова Е.Ф., Решетникова Н.Н. Задачи виртуальной реконструкции формирования образов скифо-сибирского звериного стиля // Научная сессия ГУАП : Сборник докладов: в 3 частях, Санкт-Петербург, 06–10 апреля 2015 года / Под общ. ред. Ю.А. Антохиной. Часть II. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, 2015. – С. 174–183.

⁷⁹ Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий.

Автор детально обосновала такие ключевые дефиниции, как: стиль, образ, мотив, сюжет, манера, иконография и ряд других. Наряду с этим, исследователь предложила и свой подход к классификации, во многом схожий с уже представленными. При анализе предметов скифского звериного стиля Нижнего Поволжья и Южного Приуралья она изначально произвела разделение по образам, далее по позам (сюжетам), затем в целом, без уточнения художественных особенностей, описала в сопоставлении с изображениями других регионов этого стиля⁸⁰. Относительно геометрического построения в скифском стиле автором была высказана критика идей Д.С. Раевского: она считает, что не стоит преувеличивать роль формального подхода к анализу композиции для древнего искусства⁸¹.

Среди трудов археологов, подчеркивающих важность искусствоведческого подхода в изучении скифо-сибирской изобразительной традиции, следует выделить монографию Е.С. Богданова «Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция)»⁸². При описании методологии исследования автор обозначил основные искусствоведческие подходы при изучении скифского искусства. Так, наряду с формально-стилистическим и сравнительно-историческим методом, он описал и другие варианты подхода к исследованию, например, структурно-семиотический. В основе этого метода лежит понимание искусства как знаковой системы и структуры⁸³.

В рамках анализа образа хищника скифского звериного стиля центральноазиатского региона Е.С. Богданов осуществил определенную попытку художественной систематизации⁸⁴. Основу его классификации составила поза хищника: 1 – свернувшийся в кольцо; 2 – идущий; 3 – припавший к земле, включая эпизоды борьбы и раздиранья. Наряду с этим, автор дифференцировал

⁸⁰ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии: искусство племен, Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.): проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 36–83.

⁸¹ Там же. С. 156.

⁸² Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция).

⁸³ Там же. С. 7–8.

⁸⁴ Там же. С. 35–45.

изображения на полнофигурные и редуцированные, уделив особое внимание отдельно изображенной голове хищника, которую он разделил на скульптурный и плоскорельефный вариант (последний – в профиль и в фас). Следующим уровнем классификации стал вид украшаемых предметов. Е.С. Богданов отметил, что при анализе «изобразительного текста» должны выделяться обобщенные инвариантные единицы и схемы. В данном случае этот вид анализа предлагает рассматривать изображения с точки зрения возможности их «расшифровки» и воспринимать их как некий вариант протоязыковой системы. Семиотика подразумевает сложный механизм воздействия на человека при помощи знаков и символов.

Одной из важнейших работ по классификации звериного стиля является докторская диссертация А.Р. Канторовича. Его работа посвящена северопрichernоморскому локальному варианту восточноевропейского скифского звериного стиля. В своих исследованиях А.Р. Канторович обосновал иерархию классификационных уровней, исходя из искусствоведческих терминов «образ», «сюжет» и «мотив», соотносимых друг с другом как общее и частное. Понятие образа в данной структуре является наиболее общим и имеет два уровня в соответствии с биологическими предпосылками: надвидовой (копытные звери, хищные звери, птицы и синкретические животные – грифоны и др.) и конкретно-видовой или конкретно-родовой⁸⁵. Следующая ступень иерархии – понятие сюжета (в искусствоведении – художественная трактовка события) в данном исследовании используется для обозначения характера действия или бездействия изображенного животного, характеризующего его позу. Понятие «мотив» здесь применяется в узком смысле для обозначения полнофигурных или редуцированных изображений. Как отмечает А.Р. Канторович, образно-сюжетный репертуар и система художественных приемов скифо-сибирского звериного стиля не могли сформироваться в результате одного процесса, на них влияла совокупность факторов: глобальных – миграция, локальные контакты евразийских кочевников,

⁸⁵ Канторович А.Р. Скифский звериный стиль Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция. С. 25–41.

взаимодействие скифов с зооморфным искусством Древней Греции, Передней Азии и Китая. Поэтому поиск соответствий между художественными источниками следует проводить не глобально, а конкретно и дискретно для разных этапов эволюции стиля⁸⁶. Процесс поиска истины продолжается, и на разрешение этого вопроса влияет не только пополнение материальной базы памятников, но и все новые исследования, включающие междисциплинарный подход к изучению древнего искусства.

Варианты коммуникаций при помощи текстов лежат в поле интересов не только лингвистики. Воздействие искусства посредством композиционного построения и схем также можно рассматривать в рамках семиотического подхода при анализе скифо-сибирского звериного стиля. Интерпретация знаков и их структуры – практически единственное, что нам доступно сейчас при исследовании этого древнего искусства.

Так или иначе, все исследования берут во внимание биологические признаки изображаемых животных и добавляют к ним некоторые искусствоведческие опции: сюжет, мотив, образ. Некоторые исследователи стремились к схематизации образов и выявлению обобщающих черт, другие старались разбить образы на устойчивые инвариантные части. Некоторые исследователи сосредотачивали свое внимание на изучении композиционного аспекта. Но ни одно исследование не было специально посвящено фундаментальному анализу формального подхода к изучению композиции в скифском искусстве.

Композиция в скифо-сибирском зверином стиле. Особенности композиционного строя в искусстве скифов интересовали многих археологов и историков. Ученые применяли дефиниции из искусствоведения, при этом часто заостряя внимание на том, что в момент междисциплинарного перехода термин может получать определенные разночтения. Стоит обозначить некоторую разницу, которая может присутствовать в понимании определения «композиции» между

⁸⁶ Канторович А.Р. Гипотезы происхождения искусства скифо-сибирского звериного стиля и его восточноевропейского локального варианта в контексте проблемы евразийских миграций // Великие евразийские миграции : материалы Международной научной конференции, Элиста, 11–14 октября 2016 года / отв. ред. В.И. Колесник. – Элиста: Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, 2016. – С. 21–29.

археологами и исследователями искусства. В описаниях археологических памятников можно встретить понимание этого термина как сочетание разных изобразительных мотивов в одной предметной форме и трактовке сюжета, либо понимание композиции как целого комплекса предметов. Например, Е.В. Переводчикова отмечает, что композиция и в скифском искусстве, как правило, предполагает сюжет – действие, в котором участвуют изображаемые животные, в скифском же искусстве часто встречаются изолированные друг от друга звери, а композиции достаточно редки⁸⁷.

Это предубеждение сказывается и на характере исследований, направленных на классификацию в скифском искусстве. Ученые берут во внимание только многофигурные композиции, как, например, И.В. Рукавишникова⁸⁸. Но, с точки зрения искусствоведческой терминологии, композиция – это не только взаимодействие персонажей на изображении, но и системный подход к структуре любого, в том числе и одиночного, изображения⁸⁹. Как отмечает Е.Ф. Королькова, композиция присутствует в организации изображения каждого единичного зооморфного образа. Кроме композиционного решения отдельного предмета, входящего в оформление, например, конского убора, одежды или оружия, предполагалась и композиционная роль его как элемента в общей композиции всего декора, который, вероятно, и должен был демонстрировать какой-то более или менее связный текст, несущий семантическую нагрузку⁹⁰.

Следует отметить, что для анализа образа важно понимать границы каждой отдельно взятой композиции. Ведь логика построения присутствует и в каждом единичном зооморфном образе. Мы не всегда можем реконструировать полностью систему, в которой находилось то или иное изображение, но мы признаем композиционный замысел в каждом отдельно взятом изделии. Процесс исследования его как отдельной художественной единицы и как части всей

⁸⁷ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 54–55.

⁸⁸ Рукавишникова И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая // Археологический альманах. № 21. – Донецк: Лебедь, 2010. – С. 287–319.

⁸⁹ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: В. Шевчук, 2014. – С. 13–14

⁹⁰ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 160.

композиционной структуры – важный аспект для понимания того, как формировалось мировоззрение скифов. Когда мы исследуем отдельно взятую бляху, найденную в ансамбле конской упряжи, мы можем рассматривать оформление конского убора в целом, но тогда почему мы упускаем из внимания всю упряжь коня? Необходимо рассматривать ее композиционную взаимосвязь с ансамблем всей колесницы и т.д.

Расширение пределов и границ композиции не приведет нас к возможности рассмотреть художественную ценность каждого изделия. Поэтому в данном исследовании было решено сосредоточиться на отдельно взятых образах и проанализировать их, отталкиваясь лишь от их собственного внутреннего построения формы.

Геометрическое построение. Д.С. Раевский в своих исследованиях заострил внимание на геометрическом построении некоторых изображений раннескифского звериного стиля. Так, например, он проанализировал фигуру птицы из Мельгуновского клада, пантеру из Келермесского кургана и нащитную бляху в виде оленя из кургана близ станицы Костромской⁹¹. На основе этого было сделано предположение, что каждое из изделий скифской пластики строилось по определенной структурной логике. Эта логика отражается в архитектурном построении изображения и является частью композиционного подхода к структуре скифского искусства. Ученый высказал предположение о том, что подобное упрощение и геометризация форм способствовали более верному пониманию между художниками, придумывающими образы, и ремесленниками, исполняющими изделия в материале. Подобный способ трактовки формы был продиктован необходимостью быстрого и точного тиражирования изделий и нес исключительно практический, прикладной характер. По его мнению, этот прием обеспечивал точное следование установленным образцам, которые были созданы наиболее талантливыми мастерами⁹².

⁹¹ Раевский Д.С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 411–416.

⁹² Там же. С. 413–417.

Эти ценные разработки Д.С. Раевского дали толчок для искусствоведческих изысканий в этой области и более подробного погружения в структуры и схемы произведений скифо-сибирского звериного стиля. Вместе с тем, не согласимся с мнением исследователя о том, что подобные построения были не осознанным решением, а интуитивно достигаемым. Мы же берем за основу идею о намеренном эстетическом посыле, который древние художники закладывали в свои изделия.

Стоит отметить, что идея структурирования изображения для тиражирования при помощи понятной геометрической схемы не противоречит наличию в ней эстетического посыла. Скорее наоборот, она указывает на процесс зарождения синтетического характера декоративно-прикладного искусства, важным атрибутом которого является единство художественной и утилитарной функций изделия, провозглашающее взаимопроникновение изобразительного и тектонического.

Внешние контуры. Наиболее загадочным аспектом в процессе исследования скифо-сибирского звериного стиля, который вызывает дискуссии в научном мире, можно считать строго заданный формат и явно прослеживающийся геометризм изделий скифо-сибирского звериного стиля.

Как отмечал М.И. Артамонов, стиль скифского искусства органически связан с вещами практического назначения (оружием, конским снаряжением, бытовыми предметами, костюмом), то есть вещами прикладного и эстетического характера. Декор отличается замечательной приспособленностью к ограниченным, заранее данным формам этих вещей, изобретательностью в использовании пространства, компактностью и экономной четкостью контуров. Замкнутое построение фигуры, сочетающееся с динамизмом образа, приводит к обобщениям в образах зверей и деформациям пластической подачи, соответствующим ее декоративному назначению⁹³.

Обычно художник находится в двух из возможных исходных позиций при создании нового произведения искусства. Либо он отталкивается от заданного формата: холст, стена, арка, ваза и т.д.; либо волен выбирать формат под свою идею самостоятельно. В отношении мелкой звериной пластики скифо-сибирского типа

⁹³ Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления). С. 30.

существует неутрачивающая полемика: задана ли форма изделий утилитарными функциями декорированного предмета или выбор столь жестких контурных ограничений продиктован чем-то иным?

Давно замечено, что предметы скифской пластики стремятся занять ограниченную форму, адаптированную к определенной упрощенной геометрической фигуре, которая не всегда обосновывается утилитарной необходимостью предмета. Особенно ярко это прослеживается в монофигурных не редуцированных изображениях, где функция предмета не всегда четко определена. При этом достаточно явно прослеживается стремление древнего мастера через форму, в которую «вписано» изображение, передать особое знание и усилить заложенный смысл⁹⁴.

Вопрос формы в скифском искусстве дискуссионен, и некоторые исследователи связывают его с материалом, в котором выполнено изображение. М.И. Артамонов предполагал, что первоначальными материалами для скифов были кость и дерево, и это вызвало умение располагать изображение на заданной материалом форме плоскости, адаптировать его к ограниченному пространству⁹⁵. Отметим, что, на наш взгляд, материал может подсказывать некоторые особенности и ограничения в трактовке изображения, но точно не может диктовать единственно возможный вариант существования формы, скорее может влиять на размер изображения.

Другие исследователи, например Н.Л. Членова, отрицали кость как первичный материал для древней пластики. Она высказала мнение о переносе техники из процесса обработки мягкого камня на другие материалы. Перенос художественных приемов в бронзу был логичным следствием того, что стеатит, агальматолит, колыб-таш, тальковый сланец и т.п. являются огнеупорами, а значит, хорошо подходили для изготовления литейных форм⁹⁶. Это означает, что

⁹⁴ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – С. 31–32.

⁹⁵ Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления). С. 30.

⁹⁶ Членова Н.Л. К вопросу о первичных материалах предметов в зверином стиле // Материалы и исследования по археологии СССР. № 177 : Проблемы скифской археологии / Отв. ред. П.Д. Либеров, В.И. Гуляев. – М.: Наука, 1971. – С. 208–217.

изначальных ограничений, которые могли диктовать кость и рог, не было, при этом, учитывая монументальные деревянные постройки скифов, дерево можно было подобрать подходящего под художественные задачи размера и формы.

Е.Ф. Королькова отмечала, что искусство звериного стиля демонстрирует примеры блестящего владения композиционными приемами, достигая чрезвычайной выразительности в весьма лаконичных формах⁹⁷. При этом, животные будто намеренно скручены в сложных неестественных позах, словно подчинены ограниченным рамкам, их тела перекручены и вытянуты в непропорциональных соотношениях. Фигуры животных искусственно заключены в определенные границы простых геометрических форм. А это значит, что композиция изначально задумана так, чтобы животному в ней было «тесно», или, как отмечал М.И. Ростовцев, скифам была присуща некоторая боязнь пустого пространства⁹⁸. Даже если основная фигура животного не захватывает весь заранее задуманный формат, к ней добавляют еще изображения, полностью заполняющие форму. Этот прием хорошо прослеживается на примере находок из кургана Аржан-2, в частности, на пекторали и чаше.

М.И. Ростовцев отмечает, что в зверином стиле фигура животного служит чисто орнаментальным целям, во имя которых древнему мастеру приходится «насиловать» природу зверя и придавать ему странные и неестественные позы⁹⁹.

Попытка применения теории композиционных схем прослеживается в исследовании И.В. Рукавишниковой. На примере многофигурных композиций она выделила четыре исходных принципа в их построении: 1) симметрия/асимметрия изображения, 2) выделение композиционного центра, 3) наличие ритма построения, 4) вписанность в «раму». В контексте исследования аспекта формы произведений скифо-сибирского звериного стиля нас интересует последний пункт. Автор поясняет, что эта характеристика, на ее взгляд, относится к любому произведению декоративно-прикладного искусства, так как любое

⁹⁷ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 32.

⁹⁸ Rostovtzeff M. The animal style in South Russia and China.

⁹⁹ Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. – М.: Москва, 1925. – С. 26.

изображение зависит от формы предмета и имеет некие границы, а именно «раму». Отмечается, что такие принципы контурных ограничений присутствуют в различных по архитектонике композициях пазырыкских и тувинских изображений, исключая большинство петроглифов. В статье автор анализирует 200 уникальных многофигурных композиций и все они либо ограничены изображенной рамой, либо контуром декорируемой вещи¹⁰⁰.

Стоит заметить, опираясь на художественный опыт, что большинство изделий скифо-сибирского звериного стиля вполне могли бы быть гораздо сложнее по абрису, и это никак не связано с функциональными и технологическими запросами при изготовлении предмета. Мы склонны думать, что подобные ограничения были продиктованы эстетическим посылом.

Решающим принципом в организации композиции И.В. Рукавишниковой считает симметрию и асимметрию. Она выделяет четыре основных типа многофигурных композиций: центральносимметричные, симметричные относительно вертикальной оси, центростремительные асимметричные и линейно-ритмичные (для них симметрия не является важным признаком)¹⁰¹.

Это исследование является важным шагом на пути к выделению формальных признаков композиции, но логика типологизации подвергается сомнению. Симметрия и асимметрия, а также ритм в композиции относятся к способам гармонизации композиционного строя, выделение композиционного центра – к иерархии и ее целостности, а вот вписанность «в раму» – это формат и форма. К тому же исследование сосредоточено на многофигурных композициях, наша же задача – создать методическую последовательность, начиная с монофигурных композиций, и выстроить полную логику для анализа композиций в скифском искусстве в будущем.

Симметрии в скифском искусстве посвящена кандидатская диссертация Е.Г. Фурсиковой, где подробно, на примерах, исследован феномен

¹⁰⁰ Рукавишниковой И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая. С. 289–290.

¹⁰¹ Рукавишниковой И.В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII–III вв. до н. э. : специальность 07.00.06 : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 2006. – С. 290.

симметричности в композиции скифо-сибирского звериного стиля, и впервые симметрия представлена как одно из основных средств обеспечения единства стиля¹⁰². Симметрия рассматривается как основополагающий композиционный признак, и выделяются разные виды внутри симметричных многофигурных композиций скифо-сибирского стиля.

Это исследование и остальные три принципа композиции, выделенные И.В. Рукавишниковой, будут проанализированы далее.

Внутренняя структура. Структура в мировоззрении древнего народа играла важную роль. Жизнь кочевника подчинялась четкой логике, которая зачастую не зависела от человека. Ее структурировали простые и понятные явления: течение времени, смена дня и ночи, чередование сезонов. Но были и искусственно созданные системы, которые помогали превращать непонятный хаос в логичный и стройный космос¹⁰³.

Наглядно одну из наиболее важных идей структуры можно увидеть на примере идеи разделения Вселенной по вертикали на три мира. Эту космологическую схему можно усмотреть в символическом обозначении трех зон. Скифы для этого использовали, в том числе, зооморфный код. Они связывали верхний мир с птицами, средний – с копытными, нижний – с рыбами и пресмыкающимися. Существовали и некоторые исключения, например, кабан и фантастические животные – их считали некими посредниками-медиаторами между мирами¹⁰⁴. Эти структуры прослеживаются при реконструкции костюма, конской упряжи, а также просматриваются в логике размещения татуировок на телах скифских мумий. Вся жизнь древнего человека подчинялась логичной системе, а если где-то этой системы не доставало, то ее создавали намеренно, чтобы структурировать жизнь. Но стремление древних скифских мастеров к структурной

¹⁰² Фурсикова Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2002. – 185 с.

¹⁰³ Петров Ф.Н. Геометрические орнаменты и символы «Страны городов» как универсальный язык описания мира. – Челябинск: Крокус, 2004. – С. 106–109.

¹⁰⁴ Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. С. 13–15.

логике прослеживается не только в космологической картине мира, четкой системой построения отличаются и все изделия скифо-сибирского звериного стиля.

Мы уже отмечали важность исследования Д.С. Раевского, который одним из первых обратил внимание на геометрическое построение в скифском искусстве. Логика «обнаженной геометричности», на его взгляд, прослеживается во многих памятниках скифского искусства. В качестве примера он рассматривает бляхи в виде птиц из Мельгуновского кургана¹⁰⁵. Автор приводит достаточно убедительную схему, где образ птицы построен при помощи эксцентрических окружностей. По его мнению, только голова птицы построена в другой логике. У изображения есть четко выраженная ось симметрии, которая подчеркнута в рельефном элементе – ребре, протянутом от груди птицы до конца хвоста. На этой линии совмещаются диаметры окружностей, помогающие выстроить образ. Если идти дальше в анализе этого звериного образа и применить метод формального подхода, то во внимание можно взять и общий округлый (овальный) абрис бляхи и ее диссимметричность (легкое нарушение симметрии поворотом головы). Внутренний каркас птицы выстраивает не только вертикальное ребро, но и линии, сходящиеся под углом на теле птицы, и вдавленные борозды на крыльях (по Д.С. Раевскому, это край маховых перьев)¹⁰⁶. Голова также выстроена в логике окружностей: в своей основе она подчиняется кругу, ярко подчеркнут круглый увеличенный глаз птицы и клюв загнут по тому же радиусу, что и голова птицы. Вся внутренняя логика построения каркаса округлая и мягкая, рифмуется с овальной внешней контурной формой.

Аналогичный образ и схему встречаем в пазырыкской культуре в рельефном изображении птиц из I Туэктинского и II Башадарского курганов. Звери выполнены в той же композиционной схеме, только в другом материале – в дереве. В этих образах чуть больше детализировки: рельефом намечены перья на груди, крыльях и хвосте, обозначено ухо (возможно изображения логично

¹⁰⁵ Раевский Д.С. Мир скифской культуры. С. 412.

¹⁰⁶ Там же.

идентифицировать не как птицу, а как грифона), но композиционная схема идентична с бронзовой птицей из Мельгуновского кургана.

В той же парадигме Д.С. Раевский рассмотрел образ знаменитого оленя из станицы Костромской (Прикубанье), который во многом являет собой образец скифского прикладного искусства. Ученый заметил, что если проследить структуру линий внешнего абриса этой фигуры и рельефных линий на теле животного, то они складываются в стройные полуокружности, на линиях которых древним мастером размещены все ключевые точки изображения¹⁰⁷. В отличие от предыдущего образа, исследователь идет дальше в своих выводах относительно геометрического построения и находит внутренний модуль: зоны плечевого и тазобедренного суставов животного спроектированы на основе окружностей одного диаметра. Тот же принцип автор усматривает в построении образа пантеры из Келермесского кургана № 1¹⁰⁸. Из этого можно сделать вывод, что древние мастера не стремились к натуралистичности в передаче образа, наоборот, перед ними стояла задача обобщить и геометризовать форму, при этом не потеряв важных смысловых элементов в художественной трактовке зверя.

И.В. Рукавишникова в работе, посвященной изучению многофигурных композиций звериного стиля раннего железного века, заключает, что композиция в зверином стиле имеет крайне важное значение. Она содержит информацию об исходной иконографической схеме, может содержать информацию о заимствованном каноне и, непосредственно, о значении, которое вкладывает в нее древний человек. Композиционные составляющие построения схемы имеют определенное значение, иногда более важное, чем сама схема¹⁰⁹. Принцип, по которому она предлагала классифицировать композиции, основывается на способах художественной гармонизации изображений: симметрия/асимметрия и ритм. Эти принципы, несомненно, вытекают из общих схем композиционного построения, но являются следующим этапом в ее проектировании. Уже здесь

¹⁰⁷ Там же. С. 414.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Рукавишникова И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая. С. 288.

можно проследить логику схем, которые лежат в основе рассуждений. Например, в центральносимметричных композициях явно выделяются композиции с круговой схемой (центростремительные, центробежные «розетки») и с S-образной схемой (центробежные S-видные)¹¹⁰. Но в данном случае речь идет о сложносоставных и многофигурных композициях, поэтому структура отдельно взятых образов не рассматривается автором.

На формальном подходе к интерпретации композиции в скифо-сибирском зверином стиле базируется исследование С.А. Зинченко, которая проанализировала предметы из Чиликтинского кургана № 5. Автор концепции предлагает рассматривать стиль как некий набор правил, связанных с представлением той или иной изобразительной «темы» (прежде всего, поза и связанная с ней передача динамики, специфика объемного или графического решения, нетождественность, вариативность формального решения в рамках одного образа, своеобразная геометрическая выстроенность образа, дающая визуальную тектонику и т.д.). Она обозначает эти правила как параметры «формульного скелета», которые являются общими качествами художественного языка раннескифской эпохи¹¹¹.

Анализируя образ оленя из Чиликтинского кургана № 5, С.А. Зинченко отмечает, что контур бляшки замкнут, его можно свести к эллипсу. За счет этого возникает формообразующий «скелет», обнаруживается закономерность в построении: эллипс неоднократно прочитывается в деталях оленя – в туловище, в морде, в очертаниях ног, рогов¹¹². Возможно, автор брала во внимание только построение туловища животного. В нашем варианте классификации данный образ отнесен к производному варианту от треугольной формы – трапецевидной. Этому способствует прямой контур поджатых ног оленя, который параллелен массе рогов. Также на треугольную форму намекает ровно вытянутая шея животного, весь

¹¹⁰ Там же. С. 294–295.

¹¹¹ Зинченко С.А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5) : специальность 07.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2002. – С. 134.

¹¹² Там же. С. 110.

абрис не стремится свернуться в овал, а скорее наоборот, очерчен прямыми линиями, выстраивающими трапециевидную форму.

Этот же принцип прослеживается исследователем и в образе зверя в круге. С.А. Зинченко отмечает, что мотив круга повторяется в фигуре зверя неоднократно: три малых кольца намечают схематичным абрисом когти и кончик хвоста, два больших кольца передают места сочленения туловища с шеей и бедрами, малые кольца повторены в форме глаза, ноздри, пасти и уха¹¹³.

Это структурное художественное явление можно отнести к ритму. Почти во всех изделиях скифо-сибирского звериного стиля прослеживается ритмический способ гармонизации композиции. И пластические рифмы, такие как многократное повторение формы круга или эллипса в строении образа – явное тому подтверждение. В своем исследовании мы берем за основу эту идею и, расширяя источниковую базу, прослеживаем, какие еще контурные и структурные системы встречаются в скифском искусстве.

Также в исследовании С.А. Зинченко прослеживается попытка наметить внутреннее построение композиции. Так, в звере в круге автор усматривает мотив равностороннего треугольника, заключенного в окружность, который повторяется дважды и составляет композиционный костяк. Далее делается вывод о том, что композиционные элементы задают упорядоченную «перекличку» остроугольных компонентов и круга, используя «принцип композиционного равновесия»¹¹⁴. В свою очередь хотим заметить, что данный образ зверя достаточно стилизован и находится в стадии превращения в орнаментальную единицу, поэтому ритмические акценты в нем усилены. Это легко проследить, потому что находок подобного типа было обнаружено около тридцати экземпляров. Внутри этой группы есть более реалистичные экземпляры и более стилизованные, стремящиеся свести визуальную подачу образа к минимуму и передать только условную «формулу» зверя в круге.

¹¹³ Там же. С. 121.

¹¹⁴ Там же. С. 134.

Идея с заложенной схемой или «формальным скелетом» в скифском искусстве натолкнула исследователей на мысль, что звериный стиль – это некая протописьменность и зарождение иероглифики. Д.С. Раевский отмечал, что символический характер образов звериного стиля предполагает безразличие к степени сходства с натуральным объектом (зверем), для скифов было важно сходство с теми изображениями этого объекта, которые уже выступали в роли знака, то есть с непосредственными образцами. В эволюции стиля наступил такой момент, когда появились предпосылки для «иероглифизации» образов звериного стиля и наметился все больший отход от достоверного воспроизведения реальных животных¹¹⁵. Он сравнивал упрощенные изображения животных с буквами письменных алфавитов, опознаваемыми вне зависимости от шрифта и почерка. По мнению Е.Ф. Корольковой, это и есть тот композиционный «скелет», который является каркасом для всех изображений¹¹⁶.

Подводя итоги сделанному в главе, стоит заметить следующее. В ходе изучения основных теорий происхождения скифо-сибирского звериного стиля были систематизированы знания по данному вопросу, а также выявлены пути эволюции этого художественного феномена. В ходе изучения были раскрыты особенности моноцентрических и полицентрической теорий происхождения скифо-сибирского звериного стиля. Знание особенностей происхождения скифо-сибирского звериного стиля позволило сформировать понимание древних памятников искусства как художественных произведений, основанных на архитектонике и композиции. Выделение ключевых отличительных черт в трактовке образов, которые опираются на теории происхождения различных памятников, дает понимание устойчивого и неизменного в стиле. Это, в свою очередь, помогает сфокусировать внимание на неизменных композиционных (и шире, архитектонических) особенностях стиля, что ложится в основу нашего дальнейшего исследования.

¹¹⁵ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры : Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М.: Наука, 1985. – С. 32.

¹¹⁶ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 153.

Были изучены искусствоведческие аспекты, которые в существующей историографии освещались при исследовании скифо-сибирского звериного стиля, и сделан акцент на исследованиях, затрагивающих композиционные особенности стиля и его архитектонику как обобщенную систему формирования художественного образа. Стоит отметить, что именно архитектонику стиля ни одно исследование не затрагивает, но некоторые ученые описывали аспекты этого концепта через сторонние дефиниции, такие как композиция, целостность, конструкция, построение произведения и т.д.

В ходе исследования было отмечено, что основные композиционные и структурные схемы являются универсальными константами, несмотря на то что образы могут быть заимствованы из различных культур и традиций. Но есть и некоторые изобразительные особенности, которые подвержены трансформации, они и являются основными маркерами для определения эволюции изобразительной традиции и могут указывать на следы заимствования.

Скифо-сибирский звериный стиль – значимое явление не только в археологии и истории, но и в искусствоведении и требует подробного и всестороннего изучения. Нами исследован и прояснен алгоритм исторической сепарации от сторонних традиций и культур и процесс выделения скифо-сибирского звериного стиля в обособленный культурный феномен. Сделан вывод о том, что архитектоника стиля определяет его уникальность, несмотря на различные культурные и исторические влияния. Исследование комплекса искусствоведческих подходов, предпринимаемых для изучения скифо-сибирского звериного стиля за последние сто лет, привело к пониманию того, что композиционный аспект до настоящего времени изучен не в полной мере. При анализе различных фокусов внимания, выделяемых исследователями в процессе изучения композиции, были определены аспекты, которым уделялось внимание в недостаточной степени. В связи с этим нами были описаны все предпринятые варианты кластеризации и составлен обзор классификационных подходов в изучении скифо-сибирского звериного стиля, а в дальнейшем будет предложен

новый подход к его изучению с точки зрения внешних контуров и внутреннего строения предметов, а именно с точки зрения архитектоники стиля.

ГЛАВА 2. АРХИТЕКТОНИКА СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

Вторая глава посвящена теоретико-практическому анализу архитектоники скифо-сибирского звериного стиля. С теоретических позиций будет проанализировано значение и применение термина «архитектоника» в различных научных дисциплинах и областях знания, исследованы границы понятия «архитектоника стиля».

С теоретико-практических позиций в рамках формального анализа будут рассмотрены варианты применения архитектурного подхода для исследования древнего искусства и, в частности, для памятников скифо-сибирского звериного стиля. В процессе практического изучения 52 из них предметом особого внимания станут внешние контуры и внутренняя конструкция, использованные для построения каждого памятника (см. Приложение А). Отдельно будут рассмотрены средства организации художественной формы и способы гармонизации композиционного пространства, характерные для архитектурного строя памятников скифо-сибирского искусства.

2.1 Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля: модели, границы, перспективы

Начнем с прояснения базового для данной части исследования определения. Архитектоника – это логически воспринимаемая целостность, соподчиненность и закономерность взаимосвязи частей и целого в объекте. В отличие от простой тектоничности, архитектоника имеет не только формальный, но и семантический посыл. Тектоника представляет собой только эстетические качества конструкции и материала. Архитектоника же призвана выражать соподчиненность главного и второстепенного, то есть выражать композиционный смысл формы. Она характеризует произведение человеческого разума, выражает

осмысленность формы¹. Именно архитектоника формирует главное впечатление от восприятия объекта. Через цельность она выражает основную композиционную идею, формирует художественный образ².

Термин архитектоника был введен в широкий научный оборот гуманитарных дисциплин И. Кантом в «Критике чистого разума» (1781). Он обосновывал его понимание как искусства построения любой системы. По мнению И. Канта, для того чтобы привести обыденное знание к наукообразности, стоит обращаться к архитектонике как к пониманию единства построения системы. Сам И. Кант понимал архитектонику как неотъемлемую компоненту научного методологического аппарата. Идея, для ее полноценного выражения, по мнению философа, нуждается в схеме. Схема, начертанная согласно цели разума, дает техническое единство, а схема, построенная согласно идее, создает архитектурное единство³. Он считал, что разум по своей природе архитектурен, и это проявляется и в пропорциональном росте, и в соответствии его частей, а не в механическом добавлении новых частей. Архитектоника, по Канту, выстраивается от идеи целого к частям, и является основой для получения новых знаний.

Схожим образом в философско-методологическом ключе понятие архитектуры трактовал предшественник И. Канта И. Ламберт, который в своей работе «Набросок об архитектонике, или Теории простых первичных элементов в философском и математическом познании»⁴ (написанной в 1764 г., опубликованной в 1771 г.) определял архитектонику как искусство установления структуры метафизического знания. Другими словами, под архитектурой подразумевается искусство построения систем, а под системой понимается единство многообразия знания. Система в данном случае выступает как

¹ Власов В.Г. Тектоника // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. IX. Ск–У. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – С. 450–451.

² Бердник Е.С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении // *Universum: филология и искусствоведение*. – 2014. – № 2 (4). – С. 2.

³ Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского. – М.: Мысль, 1994. – С. 486.

⁴ Барбашина Э.В. Учение Канта об архитектонике как способ аутентичного понимания его философии // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия*. – 2014. – Т. 12, № 1. – С. 151–156.

организованное единство, которое, в свою очередь, преследует цель создания отдельных взаимосвязанных между собой частей.

Традиция употребления этого термина в научном дискурсе во всей полноте аспектов его осмысления была изложена в философских концепциях М.М. Бахтина и С.С. Аверинцева, глубоко и всесторонне развита в трудах М.С. Кагана, продолжена в трудах отечественных и зарубежных исследователей, рассматривающих аспекты исследования в системном и синергетическом ракурсах⁵.

В философском поле понятие архитектоники активно использовал М.М. Бахтин. Высший архитектурный принцип действительного мира он видел в дихотомическом противопоставлении, в этой связи он выделил понятие «первичной художественной борьбы». М.М. Бахтин утверждал, что каждый опыт может быть определен в двух ценностных системах – содержания и формы, и в каждом значимом моменте эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии, что и определяет архитекtonика. Он разграничивал понятия композиция и архитекtonика и говорил о том, что они являются разными уровнями организации, и именно архитектурные формы определяют выбор композиционных. М.М. Бахтин настаивал на том, что и композиционные, и архитектурные формы являются именно формами, а не содержанием⁶. Такое понимание архитектурной формы, конституирующей эстетический объект, дает возможность ее трактовки как некоего универсалия для разных жанров искусств⁷. Философ также разработал методику эстетического анализа как архитектурной формы. Он предложил рассматривать формы с эстетической точки зрения. Отсюда формулируется центральный вопрос этого дискурса о том, как композиционная форма –

⁵ Дробышева Е.Э. Теоретико-методологические обоснования концепта «архитектоника» в культурфилософской традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. – 2009. – № 1. – С. 202–211.

⁶ Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русское слово, 2003. – 957 с.

⁷ Кравченко О.А. Архитектоника трагического. К постановке проблемы // Литературоведческий сборник. Вып. 12. – Донецк: ДонНУ, 2002. – С. 30–34.

организация материала – осуществляет форму архитектурную: объединение и организацию познавательных и этических ценностей.

Стоит обозначить, что на современном этапе в философии термин «архитектоника» используется для обозначения систематического подхода к построению знания и его организации в единую структуру. Данный концепт находит свое отражение, например, в работе Р.М. Ганиева «Архитектоника философско-культурологического мировоззрения», в которой архитектоника трактуется через категории целостности и саморазвития. Своей задачей автор видит выявление базисных структур мышления, ответственных за сохранение и передачу культурного опыта. В этом исследовании архитектоника выступает как методология, которая позволяет упорядочить знания и определить их взаимосвязи. Она предполагает построение логически связанных структур, в которых каждый элемент имеет свое место и функцию⁸.

Архитектоника в философии также относится к созданию общих концептуальных рамок, которые позволяют описывать и объяснять явления и процессы в мире. Так, например, А.В. Иванов рассматривает архитектонику культуры в пространстве визуальной коммуникации. В своей работе он раскрывает культурологический взгляд на архитектонику как знаково-символическую составляющую творческого процесса, отражающую соответствующий времени историко-культурный контекст⁹.

В пространстве специального гуманитарного знания термин архитектоника появляется сравнительно недавно и активно входит в научный оборот.

В филологии архитектоника относится к организации и систематизации лингвистических данных, таких как языковые структуры, лексические единицы, грамматические категории и т.д. Кроме того, архитектоника в филологии помогает создавать концептуальные модели, которые позволяют более глубоко понимать языковые явления и процессы, а также прогнозировать их развитие.

⁸ Ганиев Р.М. Архитектоника философско-культурологического мировоззрения : специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. – Уфа, 2004. – С. 3–10.

⁹ Иванов А.В. Архитектоника культуры в пространстве визуальной коммуникации: семантические художественные проекции и взаимосвязи // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 19 (374). – С. 32–37.

В историческом процессе в рамках филологии архитекtonика рассматривается как один из основных подходов к изучению языка. Ее развитие связано с работами таких ученых, как Ф. де Соссюр, Н.С. Трубецкой, Р.О. Якобсон и др. Они разработали теории, которые позволяют описывать языковые структуры и определять их взаимосвязь¹⁰.

В применении к литературному творчеству понятие архитектоники объединяет в себе соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов, помогающих создавать внутритекстовое художественное единство. В понятие архитектоники входит как внешняя структура произведения, так и построение сюжета: деление произведения на части, тип рассказывания, роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т.п. Сегодня архитекtonика в филологии используется для анализа различных языковых явлений, в том числе для изучения диахронических изменений языка. Она позволяет установить связи между различными языковыми явлениями и определить их взаимодействие в рамках конкретного языка или языковой семьи¹¹.

В концепции филологического анализа текста архитекtonика понимается как внешняя композиция текста и является одним из предметов изучения. Она определяется как «членение текста на части» (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь¹². Если внутренняя (содержательная) композиция определяется прежде всего системой образов-характеров, особенностями конфликта, своеобразием сюжета, то внешняя композиция – это членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы¹³.

¹⁰ Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. – М.: Просвещение, 1966. – С. 36–38.

¹¹ Володина К.А. Языковая архитекtonика текстинга : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 2013. – 172 с.

¹² Николина Н.А. Филологический анализ текста : уч. пособие для студ. высш. уч. зав., обуч. по спец. «Русский язык и литература». – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2007. – 269 с.

¹³ Черемисина Н.В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и в композиции текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения : Рус. яз.: Межвуз. сб. науч. тр. – М.: МГПИ, 1987. – С. 19.

По утверждению А.И. Горшкова, архитектура – это внешняя форма строения произведения словесности, расположение его частей: пролог, эпилог, глава, часть, книга, том. Исследователь отмечает, что архитектура является собой объемно-прагматическое разделение текста и представляет из себя внутритекстовую организацию, которая формирует целостность художественного текста и направлена на экспликацию смысла текста¹⁴.

Впервые понимание архитектуры применительно к стилю мы встречаем в работе И.П. Лапинской «Архитектура стиля русского художественного текста». Она высказывает понимание архитектуры как внутрисистемного взаимодействия единиц стиля в смысловых последовательностях, подчиненных совокупности текстообразующих факторов¹⁵. Предложенная дефиниция в рамках анализа текста опирается на сложившееся в науке XX в. понимание текста как целостной системы, соотношения в тексте как знаке стиля-означающего и смысла-означаемого. Анализ методов выделения единиц стиля, вариантов их классификаций и осмысления характера взаимодействия в целом позволил признать наиболее результативным анализ «от целого к его компонентам», обнаруживающим типологию единиц стиля, которая проявляет семантико-структурные их различия и соотносимость единиц стиля как с единицами всех уровней языка, так и с собственно речевыми построениями. Для прояснения смысла художественного текста исследователь прибегала к истории изучения адресата и автора произведения. Анализ стиля художественного текста объективирует внутритекстовые связи единиц и их многофункциональность, т.е. связи с текстовыми категориями, способами представления информации и сложившимися литературными приемами отражения реальности¹⁶.

В культурологическом ключе одним из первых понятие архитектуры использовал И.В. Кондаков. Объектом его исследования стала архитектура русской культуры. Автор соединяет в рамках единой логики национальной

¹⁴ Горшков А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2008. – 544 с.

¹⁵ Лапинская И.П. Архитектура стиля русского художественного текста : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Воронеж, 2013. – 409 с.

¹⁶ Там же.

культуры составляющие ее культурные феномены – качественно различные и разрозненные, разновременные, обладающие различной смысловой значимостью, разной степенью объективности и обобщенности. Выявляет внутреннюю взаимосвязь между статикой культуры (феноменологической системностью) и ее динамикой (социокультурным развитием). Представляет модель национальной культуры в виде динамической модели – сложно структурированного, иерархизированного и непрерывно развивающегося (самоорганизующегося) ценностно-смыслового единства, различно оцениваемого и проблематизируемого разными ее субъектами в различном историческом контексте. Это единство подробно описано в его исследовании «Архитектоника русской культуры»¹⁷.

Концепт «архитектоника культуры» занимает центральное место у основоположника отечественной культурологической мысли М.С. Каган. Будучи сторонником синергетического подхода, он рассматривал культуру как самоорганизующуюся систему, имеющую свою внутреннюю логику развития и соответствующую структурную парадигму (архитектонику)¹⁸. Определяя понятие «архитектоничность», он писал о том, что она не является привилегией только лишь архитектуры. Проявления этого формообразующего принципа встречаются во всех искусствах, вплоть до литературы и музыки. Пространственная структура образа несет в себе определенную степень архитектурной организованности. Однако в произведении живописи и скульптуры архитектурная логика всегда подчинена изобразительной логике¹⁹.

С.А. Симонова также исследовала понятие «архитектоника культуры». В ее работе прослеживается попытка дать определение этому понятию в кантовском смысле, то есть рассматривать архитектонику как «искусство построения

¹⁷ Кондаков И.В. Архитектоника русской культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. – М., 1998. – С. 4–5.

¹⁸ Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.

¹⁹ Каган М.С. Морфология искусств. – М.: Юрайт, 2019. – С. 293.

системы», основанное на идее единства знаний, целостности формы и неслучайности целей²⁰.

В поле визуального искусства термин архитектоника появляется изначально применительно к архитектуре в связи с лингвистической основой понятий. Архитектоника состоит из двух слов греческого происхождения: *archi* – главный и *tekon* – строить, возводить, устраивать, что в прямом переводе означает «главное построение». В архитектуре термин обозначает композиционную структуру здания или сооружения, которая определяется его функциональными, конструктивными и эстетическими особенностями. Она включает в себя расположение помещений, форму фасадов, выбор материалов и цветовой гаммы, а также соотношение с другими архитектурными элементами. Понятие архитектоники раскрывают через понимание архитектуры как искусства²¹. Архитектоника проявляет себя, прежде всего, через ясно выраженное членение и соотношение частей целого произведения, как внешних, так и конструктивных, и проявляется в органическом сочетании частей в одно стройное целое.

В широком смысле термин архитектоника для визуальных искусств применяется для обозначения композиционного построения любого произведения искусства, обуславливающего соотношение его основных и второстепенных элементов. Качество архитектоники объекта зависит от четырех основных характеристик: совершенства формы, совершенства содержания, взаимосвязи формы и содержания и эстетичности формы²². Архитектоника произведения проявляется в распределении масс, в ритмическом строе форм, в пропорциях и в цветовом решении произведения. Архитектоническая связь элементов формы является основным выразительным художественным средством.

²⁰ Симонова С.А. Архитектоника культуры: проблемы этико-эстетического синтеза : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. – СПб., 2008. – 185 с.

²⁰ Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.

²¹ Плужников В.И. Термины российского архитектурного наследия : Словарь-гlossарий. – М.: Искусство, 1995. – 159 с.

²² Бердник Е.С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении // *Universum: филология и искусствоведение*. – 2014. – № 2 (4). – С. 2.

Понятие архитектоники живописного произведения в научное поле ввел В.И. Павлов. В монографии «Архитектоника живописи» он дает развернутый анализ «Троицы» Андрея Рублева. Он анализирует произведение, апеллируя к перцептивным силам регулярного и метрического полей, опирается на геометричность внутренней и внешней логики построения произведения. Исследователь погружается в то, «как» выстраивается произведение, и заключает, что для понимания произведения искусства крайне важен анализ композиции картины безотносительно культурного контекста исторического времени ее создания. Анализ может включать не только перечень приемов ее геометрического построения, но и оценку степени сложности ее организации, которая напрямую определяется степенью художественного интеллекта ее автора²³. Стоит отметить, что в своем исследовании В.И. Павлов не дает полноценного определения термину архитектоника. Он подробно рассматривает такие понятия, как композиция, конструкция, структура и через них понимает архитектоничность живописи.

Данное обстоятельство, в том числе, обусловило необходимость рассмотрения нами термина архитектоника в историческом контексте с целью изучения всех степеней и градации его понимания относительно визуального в истории искусства. Неотъемлемой частью этого анализа является обращение к теоретикам искусства, которые в своих трудах использовали термин «архитектоника» для исследования характеристик, на которых они делали акцент.

Так, Г. Земпер, немецкий теоретик архитектуры и промышленного искусства, в своих работах изучал вопрос о принципиальном единстве и взаимосвязи архитектуры и прикладных искусств. Он утверждал, что при изучении архитектонических качеств произведения важно показать взаимосвязь внешнего и внутреннего строения. В своих трудах Г. Земпер провел исследование исторических закономерностей формообразования в искусстве. Автор аргументировал мысль о зависимости формы от функции, материала и технологии

²³ Павлов В.И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков. – СПб.: Полиграфическое предприятие № 3, 2016. – С. 17.

создания произведения²⁴. Учитывая специфику пластической моделировки формы в скифском искусстве, эти принципы являются важным инструментом при анализе зооморфных образов. Многим памятникам скифо-сибирского звериного стиля свойственна граненность формы (лепка объема формы при помощи четких граней). Создающие форму плоскости образуют ребра жесткости, которые подобно каркасу выстраивают скульптурный рельеф изделия. А соотношение выступающих частей каркаса зачастую формирует доминанту и внутреннюю динамику пластического образа.

Анализ архитектурной структуры является основой для интерпретации. Базируясь на схематическом и композиционном построении изделия, он дает возможность выхода на семантическую интерпретацию для более глубокого (генетического) понимания произведения. Об этом писал еще Э. Панофский. Описывая традиционное изображение сцены Рождества Христова, он акцентирует внимание на том, что в XIV–XV вв. Деву Марию изображали лежащей, а позже на полотнах она уже преклоняет колени перед Младенцем. Автор замечает, что с композиционной точки зрения происходит смена композиционной схемы с треугольной на прямоугольную, но с семантической – это не просто формальная смена геометрического подхода к членению картинной плоскости, это смена эмоционального подхода, типичного для позднего Средневековья²⁵.

Подобные выводы относительно геометрических схем в композиции мы встречаем и у Н.Н. Волкова. Он отмечает, что в «Троице» Андрея Рублева приближение контура группы к кругу имеет и символический, и эмоциональный смысл. Круг образуется позами, движениями ангелов, соотносительностью их фигур. Объединение в круг действует здесь не только как средство композиции, но и является активным носителем смысла²⁶.

Подводя итог, стоит отметить, что для различных наук и областей знания термин «архитектоника» обозначает целостность, соподчиненность, логичную

²⁴ Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В.Г. Калиша. – М.: Искусство, 1970. – С. 161.

²⁵ Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 32–33.

²⁶ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: В. Шевчук, 2014. – 367 с.

взаимосвязь частей и целого. Различия в понимании обнаруживаются на этапе выхода в поле интерпретации. В одном случае архитектурный анализ подразумевает выход в идейно-смысловой аспект, в другом же он базируется исключительно на конструкции и построении произведения.

В данном исследовании мы берем за основу понимание того, что архитектура применительно к визуальному искусству базируется на анализе внешнего и внутреннего построения произведения, выявляет ключевые компоненты построения и прослеживает их композиционную взаимосвязь со всей конструкцией произведения. В связи с чем ниже мы рассмотрим два основных аспекта скифо-сибирского звериного стиля, которые предполагают анализ внешних контуров и внутренних конструкций. Отдельно стоит подчеркнуть важность использования архитектурного подхода к анализу произведений древнего искусства, потому что первичное изучение памятников осуществляется именно через визуальный аспект памятников скифо-сибирского звериного стиля, и их актуализация в современных изобразительных традициях связана с пониманием и анализом композиционной выстроенности.

2.2 Структура композиции. Внешние контуры

Скифская пластика относится к бифункциональным искусствам, так как изделия сочетают в себе две функции: утилитарную и художественную. Они относятся к прикладным искусствам, основным свойством которых является принцип архитектурности. Для изучения художественной формы мелкой скульптурной пластики в скифо-сибирском искусстве инструментом служит анализ ее архитектурного строя. Этот анализ является частью формального подхода и изучает взаимосвязь внешних контуров изделия и его внутреннего строения.

Искусствоведческий анализ предметов древности часто сопряжен с невозможностью определения географического и стратиграфического происхождения вещи. Иногда и контекст обнаружения остается не известным,

а вместе с ним возможность точной датировки и определения функциональной сути предмета. В то же время эти условия позволяют работать с изделием абстрагировано и непредвзято, погружаясь в глубину художественного образа и сакрального смысла²⁷. Поэтому формальный подход к изучению построения художественной формы является базисным.

Перед описанием методической последовательности анализа архитектоники предметов скифо-сибирского звериного стиля стоит отметить, что, обращаясь к мелкой пластике, в основном мы имеем дело с рельефными изображениями. Но в процессе анализа при помощи цифровых копий и графических программ мы создаем плоскостную модель рельефа. В данном случае формальный подход, а именно анализ архитектоники, подразумевает первый подготовительный этап, который предшествует полноценному глубокому искусствоведческому исследованию каждого памятника. Для анализа структуры мы создаем модель изображения, которая помогает нам более точно определить внешние контуры и внутреннюю конструкцию памятника.

В процессе формального анализа произведения необходимо изучить его *композицию* и *конструкцию*. Внешние формы – формат произведения, внутреннее построение композиционной схемы и структурные элементы. Анализ нацелен на выявление *геометрической структуры* произведения, его *композиции* и помогает понять логику построения изделия, определить способы его внутренней и внешней организации. О различиях терминов «композиция» и «конструкция» писал В.А. Фаворский. Он уточняет, что конструкция строится на двигательных представлениях, а композиция на зрительных. Таким образом, принципы конструктивной изобразительной поверхности должны быть связаны с композиционными принципами. Анализируя конструкцию, мы отмечаем в ней некую цельность линейного движения, именно это цельное движение и является

²⁷ Суховольских Т.В. Искусствоведческий анализ древнего искусства на примере изучения скифосибирского звериного стиля // Месмахеровские чтения – 2018 : материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2018 года / науч. ред. А.О. Котломанов. – СПб.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2018. – С. 209.

композицией²⁸. Конструкция, по В.А. Фаворскому, является не просто «скелетом» произведения, она проявляет его построение во времени через движение. Но конструкция может и не обладать цельностью зрительного образа, в отличие от композиции, поэтому решающая роль в построении художественного образа принадлежит именно композиции²⁹. В данном случае нас будет интересовать и процесс построения образа (конструкция), и художественная целостность произведения скифского стиля (композиция). Для начала обратимся к контурам произведений.

Построение любой выверенной изобразительной композиции начинается с определения границ формата, в который она будет заключена. Невозможно реализовать системное композиционное решение, не имея точки отсчета для ее структурного формирования. Этой точкой отсчета во все времена для художника являлась граница формы, с которой ему предстояло работать. Художественная особенность скифского звериного стиля заключается в своеобразном выборе форм, которым соподчиняются зооморфные образы. Процесс изучения особенностей компоновки звериных образов в скифской пластике стал началом для появления методической последовательности при выявлении обобщенных форм.

Форма – это законченный ограниченный контур любого объекта или изображения. Форма в художественном творчестве тесно связана с понятием объема, который занимает произведение. Особенно этот анализ имеет большое исследовательское значения для декоративно-прикладного искусства, формат произведений которого не ограничивается условным холстом. Исследователи искусства приходят к выводу, что основополагающим началом для конструирования осознанных композиций стало наличие принципа регулярных границ изображения. Предполагается, что наскальная живопись сложно поддается композиционному анализу именно по причине отсутствия ограничения плоскости. В исследовании В.И. Павлова «Архитектоника живописи» высказывается важная мысль, о том, что «превращение нерегулярного поля, на котором помещалось

²⁸ Медведев А.В. Геометрия Фаворского. Основы композиции на плоскости. – СПб.: Петрополис, 2014. – С. 43.

²⁹ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 15.

изображение – поверхность свода пещеры, например, в поле регулярное накладывает ограничения или, даже, некоторые обязательства на само изображение – хотя бы ограничения по размеру, и обязательство в них уложиться. И в этом смысле – на закономерности, которые его формируют»³⁰. В другой работе В.И. Павлова «Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства» структура формата определяется как конструкция, существующая в воображении зрителя, порядок устройства которой обусловлен особенностями работы психологии восприятия: «Другими словами, это ментальная структура или некое формирующееся в психике зрителя (и художника) “представление”, не воспринимаемое непосредственно зрением, но воображаемое зрителем и обладающее для него качествами реальности»³¹.

Искусство скифо-сибирского звериного стиля – яркий пример выверенных композиционных решений в прикладном искусстве. Скифские мастера безупречно владели методами художественного языка и умело воплощали звериные образы в различных материалах. Е.Ф. Королькова отмечает, что искусство звериного стиля демонстрирует примеры блестящего владения композиционными приемами, достигая чрезвычайной выразительности в весьма лаконичных формах³². Фигуры животных намеренно заключены в определенные границы простых геометрических форм. М.И. Ростовцев писал, что в зверином стиле фигура животного служит чисто орнаментальным целям, во имя которых «приходится насиловать природу зверя и придавать ему странные и неестественные позы»³³. Но говорить об орнаментальной принадлежности каждого отдельного изобразительного мотива не представляется возможным. Нельзя не отметить, что каждое изделие, помещенное в контекст определенного художественного ансамбля, будь то костюм или упряжь коня, является неотъемлемой частью задуманного орнаментального строя. Но и говорить о жесткой диктатуре этого

³⁰ Павлов В.И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков. С. 24.

³¹ Павлов В.И. Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства. – СПб: Полиграфическое предприятие № 3, 2017. – С. 18.

³² Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. – СПб.: [Б.и.], 1996. – С. 38.

³³ Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических. – Л.: Типография I Ленинградской Трудовой Артели Печатников, 1925.– С. 338.

орнаментального строя нельзя, ведь он может быть выстроен из очень разнообразных по форме изображений, не принужденных занимать определенную ограниченную плоскость. Зачастую традиционные для звериного стиля позы животных и их повторяемость рассматривают как проявление характерной для его образов «замечательной приспособленности к ограниченным, заранее данным формам» тех вещей практического назначения, которые этими образами декорированы³⁴.

Г.А. Федоров-Давыдов считал, что тесная органическая связь украшения и предмета привела к тому, что очертания предметов породили повторяющиеся и устойчивые приемы изображения и стилизации животных³⁵. Также он отмечает, что «часто бывает трудно сказать – форма предмета подчинена изображенному на ней животному или формы животного определяли линии предмета»³⁶. Не вполне последователен в этом вопросе и М.И. Артамонов, постулирующий в приведенных выше словах зависимость традиционных для звериного стиля иконографических схем от формы декорируемых предметов, но в то же время прямо определяющий самую распространенную здесь позу копытного – с поджатыми под туловище ногами – как воплощение «традиционного жертвенного положения», т.е. как семантически мотивированную, а не подчиненную определенной форме. Стиль скифского искусства, органически связанного с вещами практического назначения (оружием, конским снаряжением, одеждой), и в этом смысле прикладного или декоративного, отличается реализмом и вместе с тем замечательной приспособленностью к ограниченным, заранее данным формам этих вещей, изобретательностью в использовании пространства, компактностью и экономной четкостью контуров. Замкнутое построение фигуры, сочетающееся с динамизмом образа, приводит к обобщениям и деформациям, соответствующим ее декоративному назначению³⁷.

³⁴ Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления) // Материалы и исследования по археологии СССР. № 177 : Проблемы скифской археологии. – М.: Наука, 1971. – С. 25.

³⁵ Там же.

³⁶ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды: очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – С. 23.

³⁷ Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления). С. 30.

Исследователями скифского искусства замечено, что предметы скифской пластики стремятся занять ограниченную форму, адаптированную к определенному формату, который не всегда обосновывается утилитарной необходимостью предмета³⁸. Яркий тому пример – одиночные изображения, где функция предмета не всегда четко определена, но явно прослеживается стремление древнего мастера через форму, в которую «вписано» изображение, передать особое знание и усилить заложенный смысл³⁹.

Древнее искусство часто выражает стремление к упрощенно-геометрической модели изобразительности. Прием геометрического построения в скифском искусстве проследил еще Д.С. Раевский. Он проанализировал нащитную бляху из кургана у ст. Костромской и отметил, что в основе построения костромского оленя лежит система концентрических полуокружностей. Тот же принцип автор увидел и в основе структуры изображения келермесской пантеры⁴⁰. На основе этого было сделано предположение, что каждое из изделий строилось на определенном структурном «скелете». Обобщение формы до простой геометрической схемы дает возможность понять ход мысли древнего автора при создании конструкции изделия, которая на следующих уровнях изучения станет отправной точкой для более глубокого анализа идеи и смыслов. Внешняя обобщенная схема изделия или формат помогает лучше понять художественные средства, которыми пользовались древние мастера для усиления воздействия на зрителя.

В круг настоящего исследования вошло 52 уникальных памятника малой скульптурной пластики, выполненных в скифо-сибирском зверином стиле, на которых была апробирована методика анализа архитектоники, и выявлены простые геометрические формы, к которым стремятся изображения (см. Приложение А)⁴¹. Каждый памятник был проанализирован, и вывод о его

³⁸ Артамонов М.И. К вопросу о происхождении скифского искусства // *Omăgiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*. București. Editura Academiei Republicii Populare Române. – 1961. – P. 34–35.

³⁹ Ильинская В.А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // *Советская археология*. – 1965. – № 1. – С. 86–107.

⁴⁰ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры: Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М.: Наука, 1985. – С. 7.

⁴¹ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – С. 281.

принадлежности к той или иной форме был сделан на основе алгоритма, который будет описан ниже. Но сначала следует сказать, что в основном подобный анализ в искусствоведении проводился на живописных произведениях искусства. Форматы таких произведений изначально часто заданы внешними условиями: размером холста, форматом стены под фреску, желанием заказчика и т.д.⁴². В отношении скифского искусства не представляется возможным говорить о заранее заданных форматах⁴³. Обоснование формы утилитарными свойствами предмета видится нам маловероятным объяснением столь жестких контурных геометрических схем⁴⁴.

При выделении четырех исходных принципов построения композиции в скифском зверином стиле И.В. Рукавишников выделяет «вписанность в раму». Эта композиционная закономерность присутствует в том или ином виде в различных по архитектонике композициях пазырыкских и тувинских изображений, в отличие от большинства петроглифов. Вместе с тем, исследователь предлагает вывод о том, что «эта характеристика относится к любому произведению декоративно-прикладного творчества, так как изображение зависит от формы декорированного предмета и имеет границы – раму»⁴⁵.

После внимательного изучения звериных образов возникло допущение, что форма предмета может ограничивать вариативность форм утилитарностью назначения предмета, но не строго ограничивать художника в выборе, при этом многое зависит от фантазии и умений самого автора. У художников есть такой профессионально-технический термин как «вписать в раму» и сопутствующие ему выражения: «вписано» или «не вписано в раму», что означает найдено ли взаимодействие между изображением и форматом произведения. Это создает целостность произведения и приводит к организации композиционной формы⁴⁶.

⁴² Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: В. Шевчук, 2014. – С. 368.

⁴³ Даниэль С.М. Картина классической эпохи : Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII в. – Л.: Искусство; Ленинградское отделение, 1986. – 196.

⁴⁴ Подобный анализ картин см. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина; общ. ред. и вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

⁴⁵ Рукавишников И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая // Археологический альманах. № 21. – Донецк: Лебедь, 2010. – С. 289.

⁴⁶ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). – М.: Искусство, 1970. – С. 111.

В случае с предметами скифо-сибирского звериного стиля мы имеем дело с форматом, выбираемым самостоятельно. Существуют два основных фактора, которые могли подсказать выбор формата для изделия: функциональность и материал. Но стоит отметить, что и оба фактора не дают жесткой директивы для конкретной формы, а лишь задают определенный диапазон возможностей. Условная поясная нашивка может иметь практически любую форму, удобную для прикрепления на пояс. А это значит, что формат изображения выбирался не только под влиянием этих двух факторов, но и обуславливался художественно-эстетической интенцией.

Для определения обобщенной геометрической формы памятника была разработана следующая методическая последовательность. Для начала необходимо получить фото памятника, выполненное четко и без перспективных искажений. На этом этапе стоит отметить, что сейчас у исследователей появляется все больше возможностей работать с качественными изображениями памятника, но до сих пор не весь материал, собранный нами, отвечает всем необходимым техническим характеристикам. Тем не менее большая часть фотографий памятников опубликована в хорошем качестве и дает достаточно информации для досконального исследования их художественной составляющей. Некоторые снимки, которые уступали в технических характеристиках, были дополнительно обработаны в фоторедакторах для улучшения их качества.

Далее фотография обрабатывается в графическом редакторе, и силуэт изображения обрисовывается строго по краевому контуру изделия для определения точного абриса. Затем работа ведется с получившимся контуром изделия. С опорой на краевые выступающие точки контура выявляется внешняя геометрически простая форма, в которую «вписано изображение». На силуэте определяются самые выступающие точки формы, которые затем объединяются в простую геометрическую форму. При этом возможно пренебрежение незначительными мелкими деталями, выступающими за пределы контура, так как на данном этапе ведется поиск обобщенной и упрощенной формы. Также подсказки к созданию геометрического силуэта стоит искать в пластике самого

изделия, она подсказывает, к какой геометрической фигуре стремится форма. Если рисующий внешний контур линий округлый, то предмет принадлежит к категории округлой формы. Прямые перпендикулярные направляющие линии контура говорят о принадлежности к категории прямоугольной формы. Если направляющие линии пересекаются под острым углом, то это третья категория – треугольная форма. Внутри этих трех крупных категорий можно выделять подкатегории. Например: в круглых формах – эллипс, полуокружность; в прямоугольных – квадрат, ромб; в треугольных – различные варианты трапециевидной формы или треугольники с отсеченной вершиной.

В шрифтовой культуре подобный обобщенный силуэт называют оптическим полем буквы. В данном случае – это оптическое поле изображения, которое является важным элементом композиционного решения⁴⁷. Понимание подобного «геометрического упрощения», которое достигалось скифскими мастерами интуитивно, представляется довольно странной гипотезой. Нет ничего более сложного, чем создание символа, знака, приведенного к простой форме для более ясного и точного восприятия. Ф.И. Шмит считал, что геометрические формы являются пределом обобщения, на которое только способно человеческое воображение. Это сложный интеллектуальный труд: геометрическую правильность в окружающей реальности для начала нужно подметить, извлечь из тысяч и тысяч изображений и затем обобщить. Он отмечал, что изобразительное искусство борется за построение видимого мира из отвлеченно-геометрических элементов, за воспроизведение общих представлений отдельных предметов, когда из живой действительности исключается все случайное, все изменчивое, все индивидуальное и все излишние подробности, пока не получится рисунок, состоящий из минимума признаков, позволяющих узнать, какого рода предмет имелся в виду⁴⁸.

Д.С. Раевский усматривал в изображениях раннескифского звериного стиля «обнаженную геометричность», в которой видел «средство, облегчающее

⁴⁷ Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. – М.: Плакат, 1977. – С.14.

⁴⁸ Шмит Ф.И. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 251–252.

недостаточно опытному мастеру воспроизведение заданного мотива»⁴⁹. В этом есть логика, но думается, что если бы это было основным мотивом при выборе метода стилизации, то можно было обойтись еще более условными образами, не усложняя их подробностями и внутренними пластическими ходами.

Сложностей с выделением формы практически не возникает, потому что поза животного указывает на стремление принять ту или иную композиционную схему. В изображении всегда существуют вспомогательные направляющие, которые помогают понять стремление к определенной форме (это направление конечностей, крыльев или рогов). Но там, где возникают разногласия, на помощь приходит математический метод. С его помощью можно доказать, в каком из вариантов формы зверь имеет наибольшую площадь соприкосновения с контуром формы. Или второй проверочный метод – это посчитать площадь пустого пространства при вписывании в предполагаемые фигуры, и там, где она будет наименьшей, та фигура и является верной для данного изображения. В ходе анализа выбранных для исследования памятников были выявлены три основные композиционные схемы, форму которых стремятся принять образы скифо-сибирского звериного стиля: круг, прямоугольник, треугольник⁵⁰. Хотя в задачи нашего исследования не входила необходимость разделять изображения по биологическим признакам животных, все же для удобства весь массив памятников был разделен на три условные группы: копытные, хищники и птицы.

Далее о каждой из композиционных схем подробнее.

Круг. Схема композиции в круге многоуровневая по своей интерпретации и имеет множество подходов к смысловой трактовке. Е.Ф. Королькова отмечает, что геометрия круга и его гармония лежат в основе многочисленных композиций в искусстве разных времен, поскольку эта геометрическая форма чрезвычайно

⁴⁹ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры : Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. С. 30.

⁵⁰ Зенина Т.В. Протоформы в скифской пластике // Месмахеровские чтения – 2023 : сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года. – СПб.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – С. 242–248.

благоприятна для зрительного восприятия⁵¹. При этом, форма круга не самая простая для компоновки. В.А. Фаворский писал, что «музыка круга» очень сложна и красива, эта фигура требует сложного построения кривых линий. При создании композиции в круге решается сложная пространственно-композиционная задача – положить изогнутые формы так, чтобы они гармонично разрешали окружность⁵².

Круг в скифском искусстве – не случайная геометрическая форма, и зачастую мы видим не только круговую композиционную схему в изделиях, но и художественные структуры, тяготеющие к окружности. Многие важные элементы и части упрощенно обозначаются кругом: глаза, уши, ноздри, когти, ключевые суставы, окончание хвостов и лап. Часто, при усилении конкретной детали, используются дублирующие или концентрические окружности, это придает визуальное усиление и расставляет смысловые ударения в образе. Неоднократно было замечено, что в данном виде звериной стилизации намеренно гипертрофированы определенные части тела животного, вероятно, с целью усилить свойства зверя за счет художественного образа⁵³. Нередко внутренний баланс в композиции достигается при помощи уравнивания круговых масс: голова, плечевой и тазобедренный суставы животного, построенные на основе кругов с одинаковыми радиусами, противопоставляются друг другу в композиционной схеме. За счет дополнительных мелких круговых элементов одинакового размера, расположенных внутри сюжетного строя (лапы, хвост, глаза, уши, ноздри и т.д.), создается ощущение орнаментального ритма. Иногда изображение настолько обобщено, что сложно уловить иные черты животного, и по этим окружностям можно догадаться, где расположена голова зверя, а где хвост, опираясь на более проработанные аналоги. Образ животного, плотно скрученного в кольцо, является характерным для раннескифского времени. Есть два варианта скручивания животного: с вывернутым крупом или простое скручивание. Простой вариант представлен в основном хищниками, предположительно кусающими себя за хвост.

⁵¹ Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. – С. 141.

⁵² Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 191.

⁵³ Подольский М.Л. Зверь, который был сам по себе: феноменология скифского звериного стиля. – СПб.: ЭлекСис, 2010. – 163 с.

Здесь приходит аналогия с уроборосом – свернувшимся в кольцо змеем или драконом, кусающим себя за хвост – примеры изображений, которые можно найти в визуальных рядах многих народов и культур. В частности, в Китае находят множество нефритовых изделий, похожих на драконов или змей, скрученных в кольцо и стремящихся либо кусающих себя за хвост. Круговая композиционная схема характерна не только для внешнего контура памятников скифского стиля, но и для внутренней схемы построения. Внешняя форма изделия, стремящаяся к кругу, проявляет пластическую напряженность и способствует концентрации смыслового потенциала изображения. Схема круга, внешне спокойная и статичная внутри, имеет стремление к движению, усиление которого происходит за счет многократного повторения окружностей внутри построения формы.

Производный от круглой схемы – эллипс, чаще всего встречается в формировании образа оленя, барана или лошади с поджатыми конечностями. Таких изображений выделено 13. Верхний полукруглый силуэт формируется рогами или холкой и далее усматривается в закругленной форме торса животного и поддерживается закрытой и закольцованной позой зверя и его поджатыми конечностями. Морда зверя либо смотрит прямо, либо запрокинута с изящно выгнутой шеей. Схема эллипса, в отличие от круговой композиционной схемы, не придает образу ощущения внутреннего движения. Наоборот, поза зверя стремится к покою. Весь образ сформирован так, чтобы остановить движение: передние и задние конечности животного поджаты и соединены, голова покорно склонена, либо запрокинута. Рога (при наличии) также покоятся на спине зверя.

Полукруглая производная схема встречается в 4 случаях среди хищников, стоящих на вытянутых лапах с округленной спиной. При этом морда зверя слегка опущена, либо, всецело подчиняясь форме, склонена к передним лапам. Возможно, использование такой схемы стоит объяснить тем, что эти изображения находятся в большой линейной композиции, где многократно повторяются, и схема намеренно упрощена для более удобного встраивания их в линию. Так, например,

кошачий хищник из кургана Аржан-2 был обнаружен в количестве более чем 2500 экземпляров⁵⁴ (см. Приложение А27).

Прямоугольная композиционная схема, в отличие от круговой, не имеет ни внешней, ни внутренней динамики. Она устойчива и уравновешена. Прямоугольная форма хорошо собирается в орнаментальные раппортные композиции с многократно-повторяющимися элементами. В трактате В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» про прямоугольные (квадратные) формы автор говорит следующее: природные границы формы устраняются и заменяются объективным элементом формы – конструкцией, в целях композиции. Этим объясняется уже явное сегодня стремление открыть конструктивные формы эпохи. Так, например, кубизм как одна из переходных форм показывает, насколько часто природные формы приходится насильственно подчинять конструктивным целям⁵⁵. В стремлении скифского зверя занять прямоугольный формат нет ничего естественного и обоснованного его природными данными – это именно композиционные потребности. Фигура животного намеренно скручена, зажата, подогнана под рамки прямоугольника.

Много написано про круговые композиции в скифском стиле, но про треугольники и прямоугольные варианты сведений очень мало, хотя стремление древних мастеров придать зверю простую геометрическую форму просматривается явно. Прямоугольные схемы выделены в 6 изделиях. В двух случаях это фигурки летящих оленя и барана, которые являлись частью конской упряжи из I Пазырыкского кургана (см. Приложение А14, А22). Фигуры вытянуты в строгий прямоугольный силуэт, словно животное застыло в процессе полета. Практически прямую линию образуют голова, шея, торс и задние ноги животных, а передние поджаты близко к туловищу и запараллелены с основной горизонтальной направляющей – вся поза животного динамична, но при этом укладывается в простой прямоугольный силуэт.

⁵⁴ Чугунов К.В. Аржан-источник // Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве : из материалов раскопок, проводившихся в 2000–2003 гг. Центрально-Азиатской археологической экспедицией Государственного Эрмитажа совместно с Германским археологическим институтом. – СПб.: Славия, 2004. – С. 25.

⁵⁵ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве. – М.: Эксмо-Пресс, 2020. – С. 135.

Следующие два изображения, вписанные в прямоугольную форму – это копытные (лошади). Одно из них – это случайная находка в районе озера Тоджа (Тува), а второе найдено при раскопках могильника Саглы-Бажи II в Туве, курган 13 (см. Приложение А26, А25). Художественные средства, использованные при создании образов, различны, но внешние контуры крайне похожи. И несмотря на то, что позы у животных имеют существенные различия (у одной из лошадей вывернут круп), вся структура формы ограничена четким прямоугольным силуэтом. Задние ноги лошадей подогнуты и создают перпендикуляр с хвостом животного, морда опущена параллельно хвосту. Внутренняя структура изображений подчиняется различным композиционным схемам, но внешние контуры образуют четкий прямоугольник.

Также в прямоугольную форму вписаны изображения животных, стоящих на вытянутых лапах – это бронзовая бляха из кургана № 10, Тамды, и фигура тагарского зверя из Красноярского края, с. Павловщина (см. Приложение А43, А32). Поза животных сообщает о намерении занять прямоугольную форму: голова опущена вниз, лапы расположены перпендикулярно телу, хвост у тагарского хищника вытянут строго вдоль задней лапы. При этом образ тагарского хищника явно более динамичный по своей структуре, потому что в позе зверя прослеживается намерение движения: передняя лапа немного вынесена вперед и пасть открыта. У животного из кургана Тамды поза абсолютно статичная и весь образ упрощен и лаконичен.

В отличие от двух предыдущих форм, *треугольник* в своей основе является динамичной структурой. Равновесием и устойчивыми характеристиками обладает только треугольник, надежно стоящий на ребре. Если треугольник балансирует на острие, то он находится в очень шатком равновесии, опираясь всего на одну точку. Как указывает В.В. Кандинский, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если тот же треугольник поставлен косо на плоскости⁵⁶. В скифских схемах мы видим оба варианта треугольных форм, подчиняющих себе позу зверя. Образ может находиться в покое

⁵⁶ Там же. С. 78.

и быть достаточно устойчивым или балансировать на одной точке (вершине), принимая форму треугольника. Стоит отметить, что мы редко видим законченную треугольную схему, чаще понимаем, что это трапеция – то есть часть треугольника совершенно не заполнена элементами и может быть композиционно отсечена. Но мысленно мы всегда приходим взглядом к форме треугольника, продолжая линии, которым подчиняется абрис формы. Чистую треугольную форму мы чаще всего наблюдаем в образах оленей и баранов, стоящих «на цыпочках». Среди нашей выборки встречается 5 таких изображений (см. Приложение А11–А13, А19, А20). У оленей голова в основном запрокинута, и морда обращена вверх, у баранов же наоборот, морда ориентирована прямо либо опущена вниз, подчиняясь треугольной форме. Также часто треугольная форма встречается в образах птиц, которые, в отличие от копытных, изображались в основном не в профиль, а в фас. Крылья птиц расставлены широко, голова повернута в одну из сторон или симметрично смотрит вверх – таким образом птица принимает форму динамичного треугольника (см. Приложение А48, А49, А50). Производные от треугольных схем – трапециевидные, обычно выражают более статичные образы, они также встречаются среди копытных с поджатыми ногами, чьи рога, в отличие от округлых схем, ориентированы по прямой линии.

Сложно ответить на вопрос, чем руководствовались древние авторы, когда в процессе стилизации зооморфных форм они придавали им четкие геометрические абрисы. Вероятно, это регулировалось канонами и закреплялось условной художественной школой, передавалось от мастера к мастеру. Как отмечает С.А. Зинченко, элементы «формульного скелета» начинают восприниматься как элементы, слагающие и транслирующие всю систему канонического образа. Важность и многоаспектность информации требует фиксировать изобразительный язык в строго заданных формах, чтобы на любом уровне рассмотрения и постижения художественной формы устанавливалась возможность познания канонических правил изображения⁵⁷. Частично это было

⁵⁷ Зинченко С.А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5) : специальность 07.00.04 «Изобразительное и декоративно-

оправдано материалами, в которых исполнялся образ, так как художественная обработка металлов, а также резьба по дереву и кости при выборе формы требуют соблюдать определенные технологические нормы, для того чтобы изделие получилось крепким и прослужило дольше. Но в таком случае можно было бы остановиться на одной форме, а мы наблюдаем определенное разнообразие. Высказывается предположение, что у бесписьменных скифов изобразительная деятельность стремилась к иероглифизации образов и в дальнейшем могла превратиться в полноценную письменность. Д.С. Раевский пишет, что буквы тоже имеют обобщенный упрощенный контур, такие «иероглифы» подобно буквам письменных алфавитов опознаются «чтецом» практически вне зависимости от особенностей почерка рукописи или шрифта печатного текста⁵⁸.

По итогам проведенной классификации можно заключить следующее: из 52 изображений наибольшее количество памятников имеет в своей основе круглую схему или округлые варианты (овал, полукруг) – 30 изображений; далее идет треугольная схема и ее производная трапециевидная – 16 изображений; и реже всего встречается прямоугольная схема – 6 изображений.

Круглая схема используется в равной степени для изображения копытных и для хищников, и в очень редких случаях для изображения птиц. Треугольная схема и ее производная в два раза чаще встречаются в изображениях копытных, чем у птиц и хищников. Прямоугольная схема встретила чаще у копытных и в нескольких случаях у хищников, и ни разу у птиц. Результаты классификации изображений по форме представлены в Таблице 1.

прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2002. – С. 196.

⁵⁸ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры : Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. С. 7.

Таблица 1 – Классификация изображений малой скульптурной пластики, выполненной в скифо-сибирском зверином стиле, по форме

По видам изображений	Общее количество	○	△	□
Копытные	26	13	9	4
Хищники	19	13	4	2
Птицы	7	4	3	0
Итого	52	30	16	6

Стоит отметить, что «вписанность» в простые геометрические формы отобранных для анализа памятников не случайна. Намеренность такого формообразования подчеркивается методичностью выбора одних и тех же внешних контуров для изображения разных видов зверей и выполнения разных типов изделий. И это не обосновывается ни технологическими особенностями обработки материала, ни функциональной нагрузкой предмета. Каждое изделие заключено в геометрический контур намеренно и это имеет эстетические и идеологические предпосылки, смысл которых еще предстоит изучить.

Опираясь на исследованный массив данных, можно сделать вывод о том, что форма для скифских мастеров была самоценной. Образ зверя продумывался не только с изобразительной точки зрения, но и на этапе композиционного построения. «Художественные формулы», которые дошли до нас в виде мелкой скульптурной пластики, являются результатом сложных архитектурных поисков. Подтверждением этому станет анализ внутренних структур памятников, который представлен в параграфе 2.3.

2.3 Строение композиции. Внутренняя конструкция

После определения внешних обобщенных геометрических контуров изображения обращаемся к внутренней композиционной схеме. Чтобы ее обозначить, нам необходимо выявить значимые точки изображения. Это важные

визуальные узлы, которые являются значимыми при идентификации зооморфных образов. При композиционном анализе любой художественной системы стоит помнить, что существует этап выявления структуры, схемы построения произведения, выявление точных пропорций, силовых узлов, направляющих линий, композиционных центров. Все эти инструменты выстраивают определенный «сценарий», по которому произведение воздействует на зрителя. Эти манипуляции зрителем способствуют тому, чтобы наиболее точно и правильно донести смысловую «живую» часть произведения. В.Г. Власов отмечает, что смыслообразующие связи формальных элементов композиции имеют коммуникативную природу смыслового диалога «как неделимой единицы»⁵⁹.

Для начала необходимо выявить ключевые точки в изображении зверя. Они выделяются и сразу привлекают внимание – они гипертрофированы, намеренно выделены рельефом, оконтурены, декорированы или инкрустированы цветной стеклянной пастой или полудрагоценными камнями. Как правило, для зооморфных образов такими точками являются значимые части тела животного: глаза, уши, ноздри, пасть, плечевой сустав и тазобедренный сустав. Эти значимые области помогают в выявлении внутренних схем построения, так как именно они выстраивают траекторию функциональных линий. Выявление внутренних структурных направляющих происходит путем первичного визуального осмотра, анализа общего движения формы и взаиморасположения пластических масс: направление и наклон головы, пластика торса, движение конечностей, а также рогов и хвоста (при наличии). Далее выявление направляющих линий происходит при помощи графической прорисовки схемы поверх изображения. Линиями, подсказывающими траекторию направляющих, являются: изгиб шеи и спины, наклон головы, движение конечностей, положение хвоста и рогов. При проведении направляющих мы условно представляем траекторию, по которой расположен позвоночник животного, иногда мастер намеренно выделяет эту линию рельефом.

⁵⁹ Власов В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. – С. 148.

Вся поза изображенного зверя сообщает о стремлении принять форму определенной функциональной линии.

При анализе всего массива изображений были выявлены три самые распространенные композиционные схемы: S-образная (сигмавидная), M-образная (омегавидная) и O-образная. По сути своей каждая из схем строится на основе одного графического модуля дуги – .

При разных комбинациях этого модуля выявляется три варианта схем (рис. 1):



Рисунок 1 – Примеры композиционных схем

Далее о каждой функциональной линии подробнее.

При графическом анализе выбранного материала было выявлено 23 изображения, содержащих в своей основе S-образные пластические направляющие линии. Стоит отметить, что S-образные линии и производные от них являются одними из самых распространенных функциональных линий при построении зооморфных образов в скифском искусстве. Понимание этого дает нам возможность для дальнейшей классификации памятников.

S-образная линия трактуется И.В. Рукавишниковой как выразительный художественный прием внутри композиционных решений. Под приемом можно понимать художественный метод, который в своей пластике линий придерживается плавных изгибов и «рифмуется» с основной S-образной направляющей, которая подчиняет себе изображение. Некоторые исследователи в своих работах отмечали, что S-образная линия является стилеобразующей для скифского искусства. Так, Н.Л. Членова отмечает, что в скифо-сибирском зверином стиле рога оленя часто изображены как бы составленными из S-образных

члеников и из круглых колечек⁶⁰. М.П. Грязнов, рассматривая некоторые стилевые особенности в изображении зверей на камне, заостряет внимание на том, что рисующие изображение оленя на камне линии плавные, криволинейные, S-образные. Такими линиями поэтапно создавалось все изображение: от глаза вниз направо проводилась длинная S-образная линия, образующая клювовидную морду оленя и оконтуривающая снизу его шею, грудь и брюхо, далее проводили длинную S-образную линию спины и крупа⁶¹. И только после такой кистевой прорисовки древний мастер приступал к выбиванию петроглифа в камне. Такая линия была продиктована мастеру эстетическим феноменом, заложенным в стиле. Подобный способ пластической стилизации был выбран не случайно. Р.С. Минасян объясняет S-образную структурную линию хребта у животного с вывернутым крупом. Он пишет, что таким образом мастер стремился изобразить сложный ракурс отдыхающего, лежащего или встающего животного и тем самым решал задачу, соединяя две ортогональные проекции в одном изображении⁶². Подобный подход к обоснованию схематической основы для формирования изобразительных образов в скифском стиле действительно дает пищу для размышлений. Но в скифской пластике достаточно примеров анималистических изображений, в которых не присутствует прием перекрученного торса, однако они также несут в себе S-образный структурный элемент. У Е.Ф. Корольковой встречаем понятие «композиционные линии». Композиционные линии определяют архитектуру произведения⁶³. Как справедливо заметил В.А. Коренько, особенно бросается в глаза композиционное подчинение анималистического образа линии латинской S⁶⁴. Л.Ф. Жегин с этой же линией связывал другой композиционный прием –

⁶⁰ Членова Н.Л. Скифский олень // Материалы и исследования по археологии СССР. № 115 : Памятники скифо-сарматской культуры / Отв. ред. К.Ф. Смирнов. – М.: Академия наук СССР, 1962. – С. 167–205.

⁶¹ Грязнов М.П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // Археологический сборник. Вып. 25 : Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Л.: Искусство, 1984. – С. 78.

⁶² Минасян Р.С. Один из вариантов изображения лежащего животного в скифо-сибирском искусстве // Петербургский археологический вестник. Вып. № 6 : Скифы. Сарматы. Славяне. Русь : сборник археологических статей в честь 56-летия Д.А. Мачинского / ред. кол.: С.В. Белецкий [и др.]. – СПб.: ФАРН, 1993. – С. 32–34.

⁶³ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии: искусство племен, Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.): проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – С. 161.

⁶⁴ Коренько В.А. К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля // Российская археология. – 1998. – № 4. – С. 64.

«кручение», или «перекрученность», изображения, которым активно пользовались и мастера скифского звериного стиля⁶⁵.

На данном этапе с уверенностью можно сказать, что S-образная форма придавалась образу зверя намеренно и часто находила пластическое отражение в построении составляющих изображения – в рогах, конечностях, декоративных элементах и т.д. Памятники скифского искусства создавались не только как отражение мифоритуальной картины мира. Внутреннее строение каждого изобразительного мотива подчиняется композиционным законам и нацелено на утверждение эстетики и художественной гармонии. В искусствознании достаточно исследований, затрагивающих S-образную линию как функциональную схему произведения⁶⁶.

Наряду с S-образной функциональной линией, M – одна из самых распространенных композиционных схем в искусстве вообще и в скифской пластике в частности. Это очень ритмичная в своей основе схема, в ней дважды повторяется аркообразный элемент. В истории искусства есть упоминание использования подобной схемы в произведении Э. Делакруа «Резня на Хиосе» (1824). Здесь присутствует M-образная композиция, чтобы подчеркнуть контраст между состоянием покоя левой группы людей, смирившихся с фатальным исходом событий, и бурной динамикой правой, где близится драматический финал⁶⁷. В звериных образах композиционная схема не несет смысла противопоставления двух частей друг другу, она скорее придает единообразию, ритмичность и повторяемость пластике зверя. Чаще зверь изображается стоящим на вытянутых конечностях, голова зверя склонена вниз, вся поза подчеркнута статичная. В некоторых композициях эта схема является основой для создания условной симметричности композиции (диссимметрии). Так, например, образы птиц с опущенными вниз раскрытыми крыльями – ось симметрии в таких композициях

⁶⁵ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). С. 102.

⁶⁶ Даниэль С.М. Картина классической эпохи : Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII в. С. 49–59.

⁶⁶ Подобный анализ картин см. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.

⁶⁷ Делакруа / Автор текста Д. Перова. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 48 с.

совпадает с центральным элементом М-образной схемы (см. Приложение А46 – А50).

Круговая, или О-образная, схема в композиции. Этот вариант композиционной схемы встречается намного реже, но является знаковым для раннескифского искусства. Способ организации формы по круговой схеме заключается в том, что все элементы формы образуют внутреннюю кольцевую систему, при этом стремятся к замкнутости и завершенности. Чаще всего эта схема идет в тандеме с округлой внешней формой изделия. Образ зверя в круге формируется и внешним контуром и внутренней направляющей линией. Также кольцевой способ организации художественной формы подчеркивается многократным повторением в построении образа окружностей разного диаметра. В большей своей массе звери скручены в кольцо таким образом, что конечности оказываются в центре круга или устремленными к середине. И лишь в одном случае зверь сформирован иначе – его конечности упираются во внешний контур круга, а морда повернута в центр окружности – это рельефное деревянное изображение зверя с вывернутым крупом из кургана Пазырык IV (см. Приложение А39). В качестве яркого примера круговой схемы можно привести находку из тувинского кургана Аржан – один из самых значимых образов раннескифского периода: зверь в круге (см. Приложение А34). Изделие диаметром 25 см. представляет собой хорошо сохранившийся образец раннего скифского звериного стиля и датируется приблизительно 800 г. до н. э. (820–740 гг.)⁶⁸. Композиционная схема памятника выстроена на базе круга, и все основные элементы композиции подчинены концентрическим окружностям. Заключенный внутри замкнутой формы образ «пантеры» является концентрированным источником мощной энергии, способным защитить воина, его коня и помочь в аккумуляции собственных сил в борьбе с врагом, а также сообщить противнику о надвигающемся на него сопернике. В.А. Ильинская отмечала, что голова хищника трактуется в виде трех кругов (ухо, глаз, ноздря), пасть похожа на

⁶⁸ Грязнов М.П. Аржан : Царский курган раннескифского времени. – Л.: Наука, 1980. – С. 27.

«открытый полуовал», нижняя челюсть, плечо и бедро выполнены в «округлом выпуклом рельефе», лапы и хвост имеют кольчатые окончания, характерен сердцевидный вырез бедра⁶⁹. Многократное повторение в композиционной схеме окружностей придает усиление внутреннему потенциалу художественного образа хищника. Это визуальное послание было понятно не только скифскому воину и его окружению, но и враждебно настроенным племенам. Язык визуальных образов безошибочно доносил важную информацию, закодированную в стилизованном символе⁷⁰.

По итогам проведенной классификации можно сделать следующие выводы. Чаще всего встретились две композиционные схемы: S-образная и M-образная, 23 и 22 раза соответственно, реже O-образная – всего 7 раз. S-образная схема самая распространенная при построении образа копытных, а M-образная схема чаще всего встречается у хищников. O-образная схема не встретилась у копытных и птиц и оказалась специфической только для хищников, а именно для распространенной иконографической схемы – зверь в круге. Результаты классификации изображений по композиционной схеме представлены в Таблице 2.

Таблица 2 – Классификация изображений малой скульптурной пластики, выполненной в скифо-сибирском зверином стиле, по композиционной схеме

По видам изображений	Общее количество	S	O	M
Копытные	26	21	0	5
Хищники	19	1	7	11
Птицы	7	1	0	6
Итого	52	23	7	22

⁶⁹ Ильинская В.А. Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве // Советская археология. – 1971. – № 2. – С. 70.

⁷⁰ Суховольских Т.В. Композиционный анализ бронзовой бляхи из кургана Аржан-1 // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-3 (86). – С. 178–181.

Анализ внутренней структуры скифских памятников дает понимание того, что мы можем говорить об универсальных правилах построения художественной композиции, которые были наследованы нами от древних мастеров, передавались и переосмысливались в веках и до сих пор находят отклик в современных теориях искусствознания. Понимание этого феномена позволяет шире взглянуть на феномен художественной композиции и архитектоники, выявить универсальные законы красоты и внедрить эти знания в процесс обучения современных художников.

Помимо внешних контуров и внутренних конструкций, в процессе создания произведения участвуют средства организации художественной формы. Анализ специфики этих средств относительно скифо-сибирского звериного стиля представлен далее.

2.4 Средства построения художественной формы

Полнота и сила художественного образа передаются не только через внешнюю форму и внутреннюю структуру объекта, но и при помощи средств гармонизации формы. К ним относятся симметрия/асимметрия, статика/динамика и ритмичность. Разберем каждое из этих средств применительно к скифо-сибирскому звериному стилю.

Симметрия и асимметрия. Такое средство гармонизации как наличие или отсутствие в композиции признаков симметрии для выбранной группы изображений является не слишком показательным, так как одиночные изображения редко выполнены в абсолютно симметричной манере. Но тем не менее, этот важный параметр был учтен. В геометрии принято выделять несколько видов симметрий: зеркальная, осевая, центральная симметрия, параллельный перенос⁷¹. Каждая из этих симметрий имеет свои особенности и характеристики в организации элементов, но основная идея заключается в том,

⁷¹ Гамова Н.А., Поляков К.А. Виды симметрии в окружающей действительности // Тенденции развития науки и образования. – 2021. – № 74-8. – С. 62–66.

что при симметричном варианте организации пространства важна неизменность (инвариантность), которая проявляется при каких-либо изменениях или преобразованиях.

Симметрии в скифском искусстве посвящена кандидатская диссертация Е.Г. Фурсиковой. В данном исследовании на примерах многофигурных композиций проанализирован феномен симметричности в композиции скифо-сибирского звериного стиля. Здесь симметрия впервые представлена как одно из основных средств обеспечения единства стиля⁷². В многофигурных и составных памятниках, относящихся скифо-сибирскому звериному стилю, симметрия в разных вариантах проявления является основным принципом формирования художественного ансамбля.

При анализе формы проводим вертикальную и горизонтальную оси симметрии, опираясь на упрощенную геометрическую схему изображения. Это помогает не только определить наличие симметрии в изображении, но и в дальнейшем поможет при анализе распределения масс в построении образа.

Противоположный симметрии способ организации художественной формы называется асимметрия. Она характеризуется отсутствием симметричности. При этом баланс в асимметричной форме также присутствует, как и в симметричной, и выстраивается более сложным способом распределения визуальной и смысловой нагрузки внутри образа. Для одиночных изображений ранней скифской пластики характерно легкое нарушение симметрии, а именно диссимметрия. В.Г. Власов, описывая семантику и символику симметрично-асимметричных структур, утверждает, что понимание диссимметрии как полного отсутствия симметрии не верно⁷³. В отличие от асимметрии, это скорее легкое нарушение симметричности форм, как раз такой вариант гармонизации композиции мы можем встретить в монофигурных композициях. Стоит отметить, что при анализе

⁷² Фурсикова Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2002. – 185 с.

⁷³ Власов В.Г. Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 4 (56). – URL: http://archvuz.ru/2016_4/1 (дата обращения: 22.07.2024).

изображения мы предлагаем рассматривать симметричность как линейный прогрессивный процесс, в терминальных точках которого будет симметрия и асимметрия (как крайняя степень отсутствия асимметрии). Диссимметрию же предлагаем рассматривать как подвижную характеристику с возможной степенью отклонения, как в сторону симметричности, так и в сторону асимметричности. То есть можно указать глубину диссимметрии и степень ее отклонения в сторону большей симметричности или большей асимметричности.

Из 52 проанализированных изображений только одно выполнено с использованием полной зеркальной симметрии (см. Приложение А49). В 7 изображениях мы наблюдаем принцип диссимметричности, чаще всего – в изображении птиц: весь образ подчиняется вертикальной оси симметрии и нарушение происходит только за счет поворота головы птицы влево или вправо (см. Приложение А46–А48, А50). В некоторых изображениях зверя в круге также наблюдается незначительное нарушение принципов симметрии. Самым ярким примером может служить Аржанская пантера (см. Приложение А34). Она построена таким образом, что масса головы и тазовой части зверя полностью идентичны по форме и массе, идентичен и способ изображения передних и задних конечностей. Подобный пример уравниваемости масс и приведение к симметрии обнаружен в бронзовой бляхе из кургана Тамды № 10 (см. Приложение А43). Здесь зверь выстроен по принципу М-образной композиционной схемы, которая уже изначально располагает к симметрии относительно вертикальной оси. В данном случае, как и с аржанской пантерой, древний мастер по массам и способу изображения привел левую и правую стороны зверя практически к идентичности. Из вышесказанного можно сделать вывод, что в структуре образов скифо-сибирского звериного стиля явно прослеживается тенденция к уравниванию массы левой и правой сторон изображения, что часто приводит к диссимметричному способу организации изображения. Таким образом можно заключить, что древние мастера заботились о гармоничности композиционного строя каждого отдельно взятого звериного образа.

Статика и динамика. Стремление образа к движению или спокойствию характеризуется его статичностью или динамичностью. Этот параметр неразрывно связан с балансом и равновесием в композиции и зависит от выбранной схемы. Так, S-образную схему рассматривают как потенциально динамичную, потому что эта кривая воспринимается не сразу, а по мере перемещения взгляда⁷⁴. М.В. Алпатов отмечал, что многие изображения звериного стиля отличает динамичность. Он считал эту характеристику неотъемлемой чертой данного стиля⁷⁵. Однако Е.Ф. Королькова, вопреки его утверждению, считает, что некоторые локальные варианты звериного стиля скифской эпохи демонстрируют напротив статику и равновесие⁷⁶. Мы склонны согласиться с ней, потому что на примере нашего материала, где анализируются только монофигурные композиции, динамичных и условно динамичных образов оказалось немного. В основном, даже если в образе заложена S-образная схема, мы видим стремление к балансу и статичности. Среди нашей выборки несколько памятников, выполненных в этой композиционной схеме, бесспорно, динамичны. Один из них – это нашивная парная бляха в виде кошачьего хищника, найденная в кургане Иссык (см. Приложение А40). Хищник изображен изогнутым, поза открытая, голова обращена вверх, пасть приоткрыта, все четыре лапы застыли в движении. В отличие от других изображений, поза хищника не замкнута на себе, голова не прижата к телу, движение свободное. Такой вариант изображения животного совсем не характерен для статичных, замкнутых поз раннескифского периода.

Еще одним ярким примером динамики в изображении животных стали деревянные скульптурно оформленные части упряжи коня из первого Пазырыкского кургана (см. Приложение А14, А22). Олень и баран выполнены в необычно свободной манере, фигуры вытянуты в прыжке. Морды животных устремлены вперед, передние конечности поджаты к туловищу, а задние вытянуты в продолжении тела, вся фигура выполнена в стремительном полете. Задние части

⁷⁴ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 79.

⁷⁵ Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. – М.: Искусство, 1987. – С. 32.

⁷⁶ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии: искусство племен, Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.): проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. С. 160.

обоих животных выполнены в похожей манере, отличаются лишь передние, где обозначены биологические признаки животных, но композиционная схема двух образов идентична. Динамику изображению также придает неравномерность распределения масс внутри образов, так как и композиционный центр и декоративные элементы смещены вперед к голове животного. Такое композиционное допущение скорее всего обосновано тем, что фигуры являются частью ансамбля упряжи.

Некоторый выход из статичной схемы можно наблюдать на примере тагарского зверя, о котором мы уже упоминали выше в процессе анализа прямоугольной схемы (см. Приложение А32). Зачастую животные изображены в профиль и у них в наличии по одной передней и одной задней лапе. Здесь же мы видим изображение всех четырех конечностей, при этом есть ощущение движения зверя: он делает одновременный шаг правыми передней и задней конечностями. Но несмотря на это, динамики в их образе нет, есть только намерение, потому что вес фигуры остается на опорной ноге и этот шаг скорее является знаком, метафорой некоего перехода, но не явным движением. Намерение к движению тагарскому зверю также придает открытая пасть, но вся фигура животного вписывается в устойчивый прямоугольник и поэтому полноценного движения не приобретает.

Говоря о потенциальной динамике, или внутреннем движении, обратимся к образу зверя в круге. Внешний контур не дает никакого динамического развития формы, зверь пребывает в замкнутом состоянии. Но внутренняя динамика образа определенно прослеживается: глаза зверя широко распахнуты, часто открыта пасть и обнажены зубы, зверь стремится ухватить себя за хвост. В позе животного заложены внутренняя энергия и сила. Как писал М.И. Артамонов, замкнутое построение фигуры зверя сочетается с динамизмом образа⁷⁷. Зачастую в схематическом построении зверя исследователи усматривали и другие динамические направляющие. Так, М.Л. Подольский говорит о том, что в формообразовании этой кольцевой композиции участвуют не только и не столько

⁷⁷ Артамонов М.И. Происхождение скифского искусства // Советская археология. – 1968. – № 4. – С. 27–45.

концентрические окружности, сколько спирали. Он же отмечает, что свернутая пружина – наглядный пример положения неустойчивого равновесия, временного состояния, полного скрытой динамики⁷⁸. Так можно охарактеризовать и позу хищника: внутренне напряженное состояние, временное и обычно ему не свойственное, при котором в любой момент может реализоваться скрытая в нем энергия⁷⁹.

Еще одним примером динамики можно считать образ птицы из кургана Байкара (см. Приложение А48). Она выполнена тем же способом, что и большинство птиц в скифском искусстве: в прямой проекции с повернутой вбок головой. Но в отличие от остальных, ее голова ориентирована клювом вверх, что придает ей треугольную внешнюю форму и создает ощущение динамики взлета вверх. Такая внешняя структура абриса птицы – треугольник, направленный острым углом вверх – однозначно придает динамику образу.

Стоит отметить, что единичные случаи динамики скорее являются исключением. В основной своей массе животные выполнены в статичной сбалансированной манере. У некоторых просматривается тенденция к потенциальному движению или возможная внутренняя динамика. Но так или иначе, основной характеристикой раннескифского стиля является именно стремление к успокоению и статике.

Ритм. Ритмичностью называют чередование определенных свойств и характеристик объекта. Как указывает Е.Ф. Королькова, ритм в художественном произведении проявляется во всем – от композиционного построения до технических приемов: общих контуров, направления резных линий и т.д.⁸⁰ Ритм вторит и усиливает и композиционную схему, а также геометрическую форму произведения за счет многократного повторения. Согласно исследованию В.М. Приваловой, ритм как процесс жизнедеятельности и симметрия как наиболее общий принцип строения материи основаны на законах сохранения энергии,

⁷⁸ Подольский М.Л. Зверь, который был сам по себе: феноменология скифского звериного стиля. – С. 16.

⁷⁹ Там же. 192 с.

⁸⁰ Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. С. 43.

импульса, заряда, что соответствует фундаментальным основам миропорядка в природе, которая окружает человека⁸¹.

В повторении некоторых элементов усматривается определенная система, которая может указывать на специфику стиля в скифском искусстве. Так, например, часто встречается повторение окружностей одинакового и разного размера внутри изображения (окружности могут окантовывать глаз, ухо, ноздрю, кончики лап или хвоста, иногда выступают в качестве самостоятельных декоративных элементов). Это методичное повторение иногда становится основой для превращения изображения в орнаментальную единицу. В таком случае композиционный центр теряет свою силу и больше не сосредотачивает внимание зрителя на глазе и морде животного, и начинает совпадать с геометрическим центром, вокруг которого намеренно концентрируются все круглые элементы. Так чаще всего повторяются каплевидные и миндалевидные формы в изображениях. В качестве декоративного приема используются насечки (борозды) и спирали.

Элементы структуры. Один из часто повторяющихся элементов – капля или изогнутая капля, которая в теории орнаментики имеет название восточный огурец, индийский огурец, турецкий боб, пейсли или бута⁸². Эта форма является универсальной для скифского стиля и часто используется для передачи формы уха, глаза, ноздри, копыта, отростков рогов. Во многих случаях этой формой выделяют ключевые суставы или просто размещают многократно повторяющийся орнамент на теле животного. Но также используются и миндалевидные формы, чаще всего для обозначения глаз и ушей, иногда для выделения плечевого сустава животного.

Для удобства описания распространенности этих ритмических художественных единиц материал представлен в виде таблиц, в которых указана частота применения тех или иных элементов при изображении отдельных частей тела зверей. Некоторые варианты ритмизации образа связаны с биологическими

⁸¹ Привалова В.М. Орнаментальная культура. Аналитический обзор символов и знаков геометрического орнамента в антропологической картине мира // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 3-1. – С. 255–263.

⁸² Магомедов А.Д. Орнамент ювелирного искусства Дагестана: сохранение и развитие народных традиций // Народные художественные промыслы Северного Кавказа: традиции и современность / Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы ; сост. А. Д. Магомедов, М. Г. Газимагомедов. – Махачкала : Дагестанский филиал АН СССР, 1988. – С. 96–109.

характеристиками. Так, ритм создают зубы и когти животного, чаще всего это многократное метрическое или ритмическое повторение с намеренным акцентом на области пасти или подушечках лап. Делается акцент на рогах баранов, намечаются борозды. Также намеренно рельефом очерчивается шерсть животного: например, грива лошади или борода у горного барана. У птиц бороздами или орнаментом в виде чешуи выделяются перья на крыльях и хвосте. Иногда рельефом художник подчеркивает анатомические особенности зверя: скуловую часть, тазобедренный и плечевой суставы, места сгибов конечностей.

Вместе с тем, иногда используются дополнительные декоративные повторяющиеся элементы, подчеркивающие биологические признаки: запятые, параллельные борозды, спираль и т.д. Порой, автор в процессе создания художественного образа увлекался декоративными элементами, чуждыми анатомическим особенностям зверя. В таком случае это уже выглядит не как попытка показать видовые особенности или подчеркнуть анатомию зверя, а больше похоже на дополнительное украшение, нанесенное поверх изображения зверя (что-то вроде татуировки). Результаты классификации элементов композиции по форме представлены в Таблицах 3–5.

Таблица 3 – Классификация частоты встречаемости отдельных элементов в изображении копытных в малой скульптурной пластике скифов

Копытные	Элементы				
	 Изогнутая капля	 Круг	 Лепесток	 Насечки	 Спираль
рога	8	1	0	4	0
грива	1	0	0	3	0
загривок	1	0	0	0	0
подгрудок	0	0	0	4	0
ухо	6	1	15	2	1
челюсть	1	0	1	0	1
глаз	11	8	5	0	0

Копытные	Элементы				
	 Изогнутая капля	 Круг	 Лепесток	 Насечки	 Спираль
пасть	9	0	0	0	0
ноздря	8	2	0	0	0
плечевой сустав	5	0	2	0	1
тазобедренный сустав	3	0	0	0	1
пястный сустав	1	3	0	0	0
коленный сустав	0	1	0	0	0
локтевые суставы	0	2	0	0	0
хвост	0	0	0	2	0
копыта	4	0	0	0	0
другое	1	3	0	0	3
Итого	59	21	23	15	7

Таблица 4 – Классификация частоты встречаемости отдельных элементов в изображении хищников в малой скульптурной пластике скифов

Хищники	Элементы				
	 Изогнутая капля	 Круг	 Лепесток	 Насечки	 Спираль
ухо	5	10	1	1	3
челюсть	1	0	0	0	0
глаз	6	11	1	0	0
пасть	3	0	0	0	0
зубы	0	0	0	5	0
морда	0	0	0	2	0
ноздря	1	4	0	0	2
плечевой сустав	1	1	0	0	1
тазобедренный сустав	1	1	0	0	1
пястный сустав	0	2	0	0	0
хвост	1	7	0	0	5

торс	0	0	0	1	0
лапы	1	5	0	2	2
когти	0	0	0	9	0
другое	0	1	0	0	0
Итого	20	42	2	20	14

Таблица 5 – Классификация частоты встречаемости отдельных элементов в изображении птиц в малой скульптурной пластике скифов

Птицы	Элементы			
	 Изогнутая капля	 Круг	 Лепесток	 Спираль
ухо	0	3	0	1
челюсть	2	0	0	0
глаз	0	6	0	0
клюв	4	0	0	0
ноздря	2	0	0	0
хвост	0	0	6	0
торс	0	2	0	0
крылья	0	2	6	0
лапы	1	1	0	1
Итого	9	14	12	2

На основе полученных данных мы можем выделить наиболее распространенные элементы ритмической системы, которые являются устойчивыми единицами и повторяются из образа в образ.

Так, самым распространенным элементом стала изогнутая капля. Первоисточник еще предстоит исследовать, но как указывает Ю.М. Лотман, символ никогда не принадлежит одному синхронному срезу культуры – он всегда пронизывает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового

окружения⁸³. Этот элемент орнамента, наряду с солярным знаком, является одним из самых древних и распространенных в различных культурах мира. Мы можем лишь отметить, что подобный элемент орнамента в раннескифское время активно использовался как в качестве формообразующего, так и декоративного элемента. В своем исследовании кургана Аржан-2 К.В. Чугунов неоднократно отмечает, что тот или иной элемент принимает запятовидную форму или содержит подобный орнамент, что является характерной чертой скифского искусства⁸⁴. В украшении изделий найденных в кургане Аржан-2 часто встречается подобная форма, но характерно, что среди инвентаря в погребении были обнаружены золотая портупейная бляха и каменная чаша, намеренно выполненные в форме изогнутой капли⁸⁵. Это уже не часть украшения, а формообразующая структура, что может означать, что она является неотъемлемой чертой скифо-сибирского звериного стиля.

На примере нашего материала мы можем проследить частоту использования каплевидной формы применительно к определенной части животного. Так, например, у копытных чаще всего эту форму придавали глазам, ноздрям, пасти животного. Также, за редким исключением, у всех оленей отростки рогов уложены в изогнутую каплевидную форму. Для усиления анатомических особенностей намеренно выделяются и отдельно наносятся изображения в виде запятой на область плечевого и тазобедренного сустава. Отдельно стоит упомянуть о памятнике с густо декорированным навершием в виде оленя из кургана Чинге-Тей 1⁸⁶ (см. Приложение А13). Тело зверя испещрено орнаментом в виде уложенных завитков. В отдельности каплевидным валиком подчеркнуты области плечевого и тазобедренного суставов, остальные завитки выполнены зернью и, вторя пластике этих элементов, закручиваются в замысловатые спирали,

⁸³ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история. – М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1996. – С. 148.

⁸⁴ Чугунов К.В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы // Европейская Сарматия : сборник, посв. М.Б. Шукину, по материалам конференции, проведенной в рамках XIV чтений памяти А. Мачинской, Старая Ладога, 26–27 декабря 2009. – СПб.: Нестор-История, 2011. – С. 57.

⁸⁵ Там же. С. 52.

⁸⁶ Чугунов К.В. Элитное захоронение раннескифского времени в кургане Чинге-Тей I: предварительная публикация и перспективы исследований // *Camera praehistorica*. – 2022. – № 2 (9). – С. 20. – DOI: 10.31250/2658-3828-2022-2-8-25.

полностью покрывая тело животного от глаза и до хвоста. Ноздря, пасть и глаз животного выполнены прорезью и также имеют форму капли. Отростки рогов выполнены, как и у большинства оленей – в форме ажурного ритмичного орнамента, также уложенного в запятовидные формы. Этот олень является практически точной копией золотого навершия из кургана Аржан-2, но в отличие от оленя из кургана Чинге-Тей 1, тот выполнен в гладкой и лаконичной манере.

Если говорить о группе хищников, то форму запятой чаще всего придавали глазу, ушам и пасти животного. Есть экземпляры с подчеркнутой областью суставов, а также одно изображение кошачьего хищника с превращением формы конечности лап в запятые. Среди птиц этот элемент не так сильно распространен, но тоже встречается и используется для оформления клюва, ноздрей, нижнего края челюсти. Стоит отметить, что мы не берем в расчет общее строение формы животных, потому что и там определенно усматривается способ художественного формообразования при помощи упрощенных форм, одной из которых также является капля.

Следующим по распространенности является округлый элемент. Чаще всего в мелкой скульптурной пластике у скифских зверей выполнены глаза и уши. Они намеренно акцентированы, увеличены и часто несколько раз повторно оконтурены кругами. Помимо этого, у копытных животных часто встречается круглое обозначение суставов: пястных, коленных, локтевых. У хищников круглыми чаще других изображаются уши, глаза, ноздри. Круглое ухо также характерно для птиц, и на основе круга строится орнамент на торсе, напоминающий чешую или оперение. Для хищников характерно выделение кончиков лап и хвоста при помощи кругов. Круглая форма в понимании скифских мастеров явно была органична образам хищников. Апогеем концентрации кругов являются кошачьи хищники, выполненные в круге. Помимо ушей, глаз и ноздрей, кругами у них зачастую акцентированы кончики лап и хвоста, плечевой и тазобедренный суставы. А у пантеры из Сибирской коллекции Петра I присутствуют дополнительные декоративные элементы в виде повторяющихся в разном размере кругов на хвосте (см. Приложение А33).

Отдельным вариантом в изображении является миндалевидная форма. Она не так часто встречается в образах хищников и вообще не встречается у птиц. Зато является основной формой при обозначении уха у копытных животных. В отличие от каплевидной формы, этот вариант имеет обоюдоострые края и больше напоминает форму листика или ладьи. В нескольких случаях такой формой обозначен глаз животного. Отдельно стоит остановиться на деревянной пластине с фигурой лося из коллекции В.А. Фролова, которая хранится в Государственном Эрмитаже (см. Приложение А15). Она в своей основе имеет миндалевидную форму. Накладка выполнена в невысоком рельефе при помощи резьбы по дереву. Фигура животного подчиняется форме лепестка и имеет дополнительные пластические рифмы в виде формы глаз и ушей животного. Стоит предположить, что эта форма тоже не случайна для скифской пластики и имеет отсылку к форме стрелы и традиционному оружию скифов – акинаку.

В качестве отдельных, часто повторяющихся и создающих ритмичность в изображениях мы выделили еще два элемента: насечки и спирали.

Насечками у хищников чаще всего обозначаются когти и зубы. У копытных насечки обозначают борозды на рогах и шерсть на подгрудке (бараны), а также гриву и хвост (лошади). У птиц этот элемент чаще всего обозначает оперение и применяется на крыльях и хвосте.

Спиралевидные насечки на теле животного в редких случаях связаны с необходимостью обозначить важные части, такие как хвост у кошачьих хищников. Чаще их используют в качестве дополнительных декоративных элементов. Спиралями заканчиваются рельефные завитки в ухе, челюстной или локтевой сустав. В трех случаях спиралями намеренно украшено все тело животного. Первый мы описали выше – это олень из кургана Чинге-Тей 1. Еще двумя крупными, покрывающими практически все тело спиралями украшен свернувшийся тагарский хищник из собрания Государственного Эрмитажа (см. Приложение А38). А также костяная накладка в виде лошади, происходящая из могильника Саглы-Бажи II в Туве (см. Приложение А25). Настолько украшенные формы животных встречаются нечасто и вызывают стойкие

ассоциации с намеренно нанесенным на зверя рисунком, напоминающим татуировки на теле человека.

Предполагается, что скифы – условно бесписьменный народ, и так как не было найдено не одного полноценного письменного памятника, возможно, общение и передача информации между соплеменниками происходили при помощи подобных образов, символов, знаков. Изображения надежно сохраняли и передавали сакральную информацию⁸⁷. В то же время, охватывая материалы древних памятников скифского стиля, можно увидеть динамичное развитие определенных сюжетов и зачастую превращение их в орнаментальные единицы. Узнаются все те же образы, но на более глубоком уровне стилизации. В этих изображениях уже сложно увидеть конкретный зооморфный образ и отличить части тела животного, но в то же время интуитивно легко подбираются звериные аналогии и прообразы. Д.С. Раевский утверждает, что символический, конвенциональный характер знаковой природы образов звериного стиля предполагает, по существу, безразличие к степени сходства с тем натуральным объектом, который выступает в роли означающего. Важно лишь сходство с теми изображениями этого объекта, которые уже выступали в роли знака, то есть с непосредственными образцами. Это создает предпосылки для «иероглифизации» образов звериного стиля, для большего отхода их от достоверного воспроизведения реальных животных⁸⁸. Вполне вероятно, что если бы скифы в процессе своего развития пришли к письменности, то она базировалась бы на этих образах.

Через простые протогеометрические формы, при помощи которых выражался образ зверя, древний автор передавал смыслы. Результаты сопоставления частоты встречаемости внутренних и внешних схем композиций представлены в Таблице 6.

⁸⁷ Раевский Д.С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 291.

⁸⁸ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры : Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. С. 32.

Таблица 6 – Сопоставление частоты встречаемости внутренних и внешних композиционных схем, относительно копытных, хищников и птиц в скифской мелкой пластике

Форма / схема	○	△	□
S			
Копытные	11	7	3
Хищники	1	-	-
Птицы	1	-	-
Итого	13	7	3
О		-	-
Копытные	7	-	-
Хищники	-	-	-
Птицы	-	-	-
Итого	7	-	-
м			
Копытные	2	2	1
Хищники	5	4	2
Птицы	3	3	-
Итого	10	9	3

На основе проведенного сопоставления можно сделать выводы о том, как соотносились внутренняя и внешняя структуры в композиционном построении зооморфного образа у скифов. Степень частоты встречаемости в Таблице 6 отмечена цветным градиентом. Самым распространенным сочетанием является

S-образная направляющая, заключенная в круглую внешнюю схему. В большинстве случаев в таком композиционном ключе выполнены образы копытных животных. С точки зрения художественной выразительности подобная комбинация и сейчас является гармоничной и часто применяется в искусстве. Плавные изгибы S-образной направляющей органично сочетаются и рифмуются с круговым внешним контуром. Этой же характеристикой обладает и вторая по частоте встречаемости комбинация – M-образная внутренняя схема с круговой внешней. Этот вариант чаще всего наблюдается при изображении хищников, чуть реже у птиц и копытных. Практически такая же по распространенности комбинация – M-образная внутренняя схема с треугольной внешней, также чаще встречается при изображении хищников. Самое гармоничное сочетание – это внешняя круговая схема и внутренняя круглая направляющая – встречается чуть реже и присуща исключительно изображениям копытных животных. Такой исключительностью обладает комбинация внешней треугольной схемы и внутренней S-образной. Она также характерна только для изображения копытных. Прямоугольные схемы в целом встречаются в нашей выборке не так часто, в сочетании с S-образной внутренней направляющей они изображают исключительно копытных, а с M-образной в основном хищников, и в одном случае также копытного. Из этого можно сделать вывод, что M-образная схема присуща в большей степени для выражения образа хищного животного, а S-образная схема для копытного. O-образная схема существует только в сочетании с круговым внешним абрисом и используется исключительно для копытных животных. Для изображения птиц активно применяется комбинация M-образной внутренней схемы и круга или треугольника для внешнего контура, и только в одном случае птица, подобно копытному, заключена в круг и подчинена S-образной внутренней направляющей. Знание этих комбинаций в композиционных схемах скифо-сибирского звериного стиля обогащает не только подходы к изучению эстетического начала при создании предметов прикладного характера у скифов, но и позволяет с большей точностью реконструировать памятники, которые имеют

плохую сохранность. Понимание общей логики построения скифского стиля расширяет возможности в изучении стилистических начал у древних народов.

Подводя итоги, стоит отметить следующее. В ходе исследования особенностей строения формы скифо-сибирского звериного стиля было проанализировано значение и применение термина «архитектоника» в различных науках и областях знаний, изучены варианты его применения и впервые введено понятие «архитектоника стиля» в искусствоведческое поле. Архитектоника дает возможность системного подхода к искусствоведческому анализу, расширяет формальный метод, направленный на изучение композиционного строя произведения.

Анализ архитектоники древнего искусства и, в частности, памятников скифо-сибирского звериного стиля, является начальным этапом для полноценного искусствоведческого исследования стиля. В процессе анализа удалось систематизировать знание о структуре композиции в скифском искусстве и выделить несколько универсальных видов внешних форм и внутренних конструкций, а также изучить самые распространенные средства организации художественной формы.

В результате анализа внешних контуров выявлен ряд простых геометрических форм: круг, квадрат и треугольник, к которым тяготеют внешние контуры памятников. Путем систематизации всего массива изображений была определена степень распространенности этих форм для изображения хищников, копытных и птиц. В ходе анализа внутренних композиционных схем и направляющих выявлены наиболее распространенные из них. Выделены три самые распространенные схемы: S-образная (сигмавидная), M-образная (омегавидная) и O-образная. Путем сопоставления двух этих важных элементов архитектурного анализа (внутренней схемы и внешнего контура) были выявлены наиболее часто встречающиеся комбинации и степень их применения для изображения хищников, копытных и птиц.

Отдельно рассмотрены средства организации художественной формы и способы гармонизации композиционного пространства, которые характеризуют

архитектонический строй памятников скифо-сибирского искусства. Среди них выделены такие приемы, как симметрия и асимметрия, статичный и динамичный варианты организации, ритм. В рамках исследования ритмического строя памятников выделены универсальные часто повторяющиеся формы, которые являются ключевыми характерными отличительными чертами скифо-сибирского звериного стиля: круг, лепесток, изогнутая капля, спираль, насечки.

Актуализация этого знания может найти отражение как в интеграции в образовательный процесс, так и интерпретации в искусстве. В свою очередь, знания об архитектонике скифо-сибирского звериного стиля могут стать значимым компонентом обучения будущих художников в системе высшего образования. Возможности интеграции данных знаний в образовательное пространство и результаты ее апробации являются предметом внимания следующей части настоящего исследования, наряду с анализом отражения интересующего нас аспекта наследия скифского искусства в искусстве XX–XXI вв.

ГЛАВА 3. АКТУАЛИЗАЦИЯ АРХИТЕКТониКИ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

В данной главе будут представлены результаты изучения процесса трансформации знания об архитектурном строе предметов древности применительно к образовательному процессу и современным художественным практикам. На примере памятников скифо-сибирского звериного стиля будет описан механизм интеграции этих знаний в образовательный процесс для специальностей художественной направленности и изучены варианты интерпретации архитектуры скифского звериного стиля в современном искусстве. Акцентируется внимание на механизме рецепции архитектуры скифо-сибирского звериного стиля в учебном процессе и современных художественных практиках. Художественная рецепция является комплементарной научному анализу формой исследования, которая может помочь увидеть в объекте изучения то, что остается не до конца проясненным при аналитическом рассмотрении формальным методом. Отдельно будет рассмотрен процесс восприятия и трансформации скифо-сибирского стиля через призму современных художественных практик.

Рецепция архитектурного строя скифо-сибирского звериного стиля в учебном процессе и современных художественных практиках подразумевает использование стиля в качестве источника вдохновения для создания новых произведений. Художники, относящиеся к сибирской неоархаике, обращаются к скифо-сибирскому звериному стилю в поисках новых идей и образов. Они используют элементы его архитектурного строя в своих работах, интерпретируя их по-своему и создавая новые художественные произведения, которые отражают современные представления о мире и человеке.

Представлен пример апробации междисциплинарного тематического блока, посвященного интеграции знания об архитектонике скифо-сибирского звериного стиля в образовательный процесс для студентов обучающихся на творческих специальностях, в частности для основной образовательной программы

прикладного бакалавриата направления 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль (направленность) «Художественная обработка керамики».

Вторая часть исследования будет затрагивать анализ искусства XX в. и современного, представители которого в своем творчестве используют наследие древних культур. Вместе с тем, будут представлены последовательные этапы становления такого направления в современном искусстве, как сибирская неоархаика, от его зарождения и до сегодняшних дней. Будут рассмотрены его ключевые характеристики. В процессе анализа будут выделены наиболее важные этапы эволюции этого художественного феномена, а также отмечены значимые выставки, послужившие толчком к развитию и популяризации течения. Выделены художники, внесшие вклад в становление сибирской неоархаики и использующие в своем творчестве образы скифо-сибирского звериного стиля (Приложение Б). Отдельное внимание будет уделено процессу систематизации способов интерпретации и художественного заимствования с опорой на композицию и архитектуру скифо-сибирского звериного стиля.

3.1 Интеграция в образовательный процесс

В современной образовательной системе для профессиональных художников существует несколько устоявшихся методик обучения: метод конструктивного построения, метод обобщения формы, метод копирования. Копирование было введено как отдельная дисциплина сразу после открытия Императорской академии художеств в 1757 г., а с началом XXI в. утвердило свой статус эффективного средства для обучения и закрепилось во всех образовательных стандартах. Оно было нацелено на обучение технологическим и техническим особенностям, которые использовали в своих работах мастера прошлого⁸⁹. Важной целью копирования был «диалог» обучающегося с мастером, выстраивание прямого

⁸⁹ Новожилов И.И., Зубрилин К.М. Развитие и история метода копирования при обучении изобразительному искусству // Проблемы современного образования. – 2023. – № 2. – С. 235–237.

процесса преемственности. Но при использовании этого метода в учебном процессе следует помнить, что студент имеет дело с готовыми решениями изобразительных задач. Здесь не идет речь о творческом процессе, это в большей степени исследование, в задачи которого входит обучение художников на лучших образцах прошлого. В процессе исследования обучающийся перенимает манеру мастера, восстанавливает логику построения картины, выявляет последовательность работы. Копирование может сопровождать обучающегося весь учебный период, но основной акцент делается на первоначальных этапах освоения профессии. Затем от студента все больше требуется самостоятельное решение профессиональных задач и поиск творческого подхода.

Изучать методы построения произведений через копирование стоит не только на образцах классической живописи, но и посредством глубокого исследования памятников древности. Изучение их архитектурного строя поможет развить у будущих профессиональных художников понимание основ построения художественной формы.

В системе высшего образования интеграция знаний об архитектонике скифо-сибирского звериного стиля может служить важным компонентом для формирования профессиональных компетенций. Изучение памятников древности, включая памятники скифо-сибирского звериного стиля, предоставляет большой потенциал для развития методики художественного образования в целом. Глубокое понимание особенностей стиля и процессов его формирования может помочь развить творческие способности и укрепить профессиональное мастерство.

Дисциплины, закладывающие компетенции по художественной композиции, как правило, сопровождают весь учебный процесс будущих художников. Преподаватели и разработчики учебно-образовательных методик находятся в постоянном поиске наиболее эффективного подхода в преподавании композиции. Основным выбором, который ставит перед собой разработчик основной образовательной программы, – это пропорциональное соотношение теоретических и практических часов в рамках дисциплины. Исследование памятников древнего искусства происходит в рамках изучения дисциплин «История искусства» и

«История материальной культуры». Но чаще всего внимание исследователей больше сфокусировано на историческом процессе, а искусствоведческий аспект изучения памятников искусства остается для факультативного или самостоятельного изучения. Поэтому требуется разработка комплексного подхода для формирования более глубоких междисциплинарных взаимосвязей⁹⁰.

Педагогическим процессам в современной системе высшего художественного образования необходима систематическая актуализация, поиск новых методов и разработка комплексных подходов⁹¹. Стремительно меняющаяся система федеральных государственных стандартов требует гибкости от педагога высшей школы и умения адаптировать образовательный процесс, учитывая специфику отрасли. Художественное образование всегда имело свои базовые критерии и устоявшиеся каноны, влияющие на становление будущих профессионалов художественной отрасли. Было необходимо сохранить художественную школу и передать многовековой опыт в сохранении художественной традиции. При этом, стремительно меняющаяся система требовала внедрения новых интегративных методов обучения, способствующих достижению этих целей.

Интегративный подход в художественном обучении может рассматриваться одновременно с двух разных позиций. Во-первых, этот подход ставит своей целью формирование у студентов целостного художественного восприятия и воспроизведения реальности. Во-вторых, интегративный подход можно рассматривать как средство обучения, где интеграция выступает как способ комбинации элементов обучения, что в итоге сформирует системность знаний и умений студентов⁹². По своей сути модель интегративного обучения – это единый художественно-творческий и учебно-познавательный процесс, который объединяет в себе не только освоение отдельных дисциплин, таких как история

⁹⁰ Зенина Т.В. Опыт внедрения тематического междисциплинарного блока «Скифское искусство» для студентов-керамистов // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 1 (28). – С. 85–86.

⁹¹ Ли Бовей. Применение современных методов преподавания в российской системе художественного образования // Современное педагогическое образование. – 2020. – № 3. – С. 52–55.

⁹² Лопаткин В.М. Интеграционные процессы в региональной системе педагогического образования. – Барнаул: БГПУ, 2000. – 162 с.

искусства, живопись, скульптура, композиция и т.п., но и поиск взаимосвязи одного предмета с другим⁹³. Межпредметные связи помогают рассматривать учебные дисциплины не изолированно, а через призму фундаментальных основ той или иной художественной школы.

Современный образовательный процесс в высшей школе построен на принципах непрерывности, междисциплинарности и практикоориентированности⁹⁴. Межпредметный подход наиболее наглядно реализуется через модульные подходы в конструировании основных образовательных программ. У каждой художественной институции существует определенный подход к формированию художественного ядра или базового набора дисциплин, которые являются фундаментальной основой. Преимущественно базу художественного образования составляют такие дисциплины, как рисунок, живопись, композиция и история искусств. Сквозной, непрерывный характер носит дисциплина «Композиция» (или шире «Архитектоника»), которая может менять свое название от курса к курсу, но по сути своей содержать те же профессиональные требования, связанные с освоением данной профессиональной компетенции. Этот предмет в системе художественного образования не может существовать в отрыве от других базовых дисциплин и часто связан с ними напрямую.

На данный момент существует два основных подхода для реализации программ высшего образования: практикоориентированный и теоретический⁹⁵. Тенденция в преподавании, ориентированная на предпочтения практикоориентированного подхода, подразумевает достижение результата средствами практического поиска и использование заимствованного

⁹³ Ломов С.П. Образование и искусство в условиях глобализации // Совершенствование методики преподавания изобразительного искусства и народных ремесел: сб. науч.-метод. тр. – М.: МГОУ, 2011. – С. 6–8.

⁹⁴ Перминов Е.А., Тестов В.А. Методология моделирования как основа реализации междисциплинарного подхода в подготовке студентов педагогических направлений // Образование и наука. – 2020. – № 6. – С. 9–30. – DOI: 10.17853/1994-5639-2020-6-9-30.

⁹⁵ Пахтусова Н.А., Самсонова И.Г., Подмарева А.В. Интеграция практико-ориентированного и теоретического подходов как необходимое условие подготовки современных кадров в профессионально-педагогическом образовании // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2021. – № 4 (54). – С. 33–41. – DOI: 10.7442/2071-9620-2021-13-4-33-41.

и собственного опыта при решении пластических задач⁹⁶. На первый план в таком варианте подхода к преподаванию ставится художественная интуиция, талант и эмоциональное восприятие художника. По словам С.П. Рощина, теоретические вопросы композиции в этом случае носят характер общих «мудрых советов великих мастеров». Через практику художники изучают их опыт, останавливаются на определении наиболее общих теоретических положений⁹⁷.

Второй вариант педагогического подхода к реализации дисциплины – это перевод дисциплины «Композиция» полностью в теоретическое поле, исключая практику. В этом случае композиция рассматривается как фундаментальная теоретическая дисциплина, задачи которой: систематизировать знания о композиции в историческом процессе, выявить наиболее важные принципы и законы и изучить их на примере мировых шедевров. Подчеркивается значимое место эмоционально-духовных аспектов содержания композиции, изучается психология художественного творчества, процессы личностного развития художника, исторические процессы трансформации художника и художественного творчества, его места в социуме⁹⁸. При этом, на наш взгляд, в процесс освоения дисциплины важно включить вопросы исторической ретроспективы развития таких понятий, как художник–личность, художник–творец и т.д.

Значимая перспектива развития профессионального образования, в том числе и в художественной сфере, видится в рамках стратегии модернизации высшего образования, где обозначена важность компетентностного подхода⁹⁹. Этот подход нацелен на комбинирование теоретической и практической деятельности обучающегося. В художественном образовании он реализуется через личностно-деятельностную направленность. В русле этой направленности происходит переориентация образовательной парадигмы с преимущественным

⁹⁶ Мамыченко С.А. Практико-ориентированная модель обучения студентов в учебном процессе современного вуза // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2017. – № 2 (7). – С. 92–98.

⁹⁷ Рощин С.П. Композиция как учебная дисциплина // Наука и школа. – 2018. – № 2. – С. 80–83.

⁹⁸ Там же. С. 83.

⁹⁹ Стратегия модернизации содержания общего образования. Материалы для разработки документов по обновлению общего образования. – М.: Мир книги, 2001. – С. 15–18.

переносом знаний на формирование и закрепление профессиональных навыков¹⁰⁰. Этот подход дает возможность выделить наиболее важные дисциплины и модули для формирования профессиональных компетенций у художников и интегрировать изучение архитектоники и композиции на примере памятников искусства в систему высшего образования.

Процесс создания верных гармоничных композиционных структур сопряжен с освоением теории архитектоники и композиции, что помогает определить формы и алгоритм обучения композиции молодых художников, понять приемы создания произведений искусства. Неразрывность теоретических и практических знаний дает возможность быстрой апробации и практического выхода, а теоретическая база подкрепляет научную основу и дает возможность обоснованно подходить к созданию композиции. На деле же этот подход часто отвергается учебным заведением в пользу только практического подхода из-за нехватки академических часов в учебном плане по данной дисциплине, что заставляет делать выбор в пользу более рационального практического подхода, что, с нашей точки зрения, не совсем верный вариант.

В данном случае можно предложить создание модуля из нескольких дисциплин, связанных с изучением композиции и архитектоники, где одна из дисциплин будет содержать теоретическую базу, а вторая – практический компонент. Модульный подход к формированию учебного плана даст надежную межпредметную связку и позволит создать преемственность между дисциплинами. Если такая возможность отсутствует, то еще одним допустимым вариантом может стать междисциплинарный тематический блок, который дает возможность интегрирования тем, связанных с освоением композиции, в другие смежные дисциплины и налаживает точечные взаимосвязи с выходом на конкретные практические упражнения. Это наиболее простой вариант, который не требует глобальной перестройки образовательной программы и может быть внедрен в рамках определенной практики для проверки его эффективности. В рамках

¹⁰⁰ Крахмалев А.П. Формирование общих умений обучающихся как условие освоения компетентностного подхода в обучении. – Омск: ОмГПУ, 2005. – С. 3.

практического компонента нашего исследования был разработан и апробирован именно такой подход.

В задачи настоящего практического эксперимента входила необходимость освоения композиционного компонента на примере образцов древнего искусства, в частности, на примере памятников скифо-сибирского звериного стиля. Изучение основ их композиционного и архитектурного строя дает возможность проанализировать и перенять опыт создания художественной формы. В ходе исследования методов архитектоники, внутренних и внешних элементов формообразования, а также пластических качеств древнего памятника обучающийся постигает логику художественной стилизации, присущую скифо-сибирскому звериному стилю. Это понимание дает возможность авторской трансформации и переложения посредством заимствованного художественного языка.

Для педагога-исследователя важно иметь прикладной результат исследования, уметь применять полученные данные на практике для передачи знаний студентам. Поэтому в рамках ассистентской практики на базе кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна Российского государственного гидрометеорологического университета в 2018–2020 гг. автором данного исследования был разработан и внедрен междисциплинарный тематический блок «Композиционный анализ древнего искусства» для дисциплин «История искусства» и «Основы композиции»¹⁰¹. Модуль рассчитан на 20 академических часов, из которых 4 академических часа – лекции, 6 академических часов – практика в керамической лаборатории и 10 академических часов – самостоятельная работа студентов. Этот тематический блок был успешно внедрен на базе основной образовательной программы 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль «Художественная обработка керамики» для студентов прикладного бакалавриата.

¹⁰¹ Зенина Т.В. Исследование древнего искусства как источник изучения основ композиции для студентов, обучающихся по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2022. – № 1 (40). – С. 126–134. – DOI: 10.24412/2619-1504-2022-1-126-134.

Междисциплинарный тематический блок помогает превратить чисто теоретическое изучение памятников древнего искусства в практический опыт. В рамках дисциплины «История искусства» студенты изучают искусство на основе историографии, исследуют хронологические и географические особенности соответствующих феноменов, приводят аналогии, рассматривают культурно-бытовую сферу произведения, выдвигают предположения о предназначении предмета и его месте в мировоззренческой картине народа, создавшего памятник. После внимательного исследования культурно-исторической основы, в рамках дисциплины «Основы композиции», обучающиеся анализируют архитектурный строй произведения. Этот вид анализа нацелен на изучение композиционных особенностей памятника и помогает раскрыть особенности внутреннего строения, внешней конструкции памятника и методы трансформации художественной формы.

Форма и внутренняя логика построения объекта – ключевые элементы художественной выразительности. Они помогают художнику передать замысел и создать цельное, гармоничное произведение. За эти аспекты выразительности, как отмечалось выше, отвечает архитектоника. Она ориентируется на описание и анализ формы, изучает внешние визуальные характеристики объекта, а также его внутреннюю структуру. Внимание уделяется соотношению частей, пропорциям, ритму и динамике. Анализ формы позволяет выявить композиционные закономерности и определить, по какому принципу были организованы элементы произведения в единое целое. Помимо анализа формы, архитектоника также исследует внутреннюю логику построения предмета искусства. Она рассматривает, как элементы произведения связаны друг с другом и как они влияют на общий художественный замысел. Архитектоника позволяет проникнуть в замысел художника и понять принципы построения произведения. Внешний контур формы важен для понимания фундаментального замысла, заложенного в произведение. Внутренняя логика выстроенности произведения выражается через схематичную основу, по принципу которой организованы элементы системы. Понимание внутренней логики помогает раскрыть смысл произведения и найти логику

взаимосвязи всех элементов в единую художественную концепцию. В дополнение к описанным выше аспектам архитектура также изучает влияние контекста на восприятие произведения. Она рассматривает, как произведение взаимодействует с окружающей средой и как его место в художественном ансамбле влияет на глобальное восприятие произведения искусства. Анализ контекста позволяет глубже понять произведение и его место в контексте истории искусства. Изучение архитектуры и методов построения памятников древнего искусства предоставляет ценные сведения об их внутренней организации и внешней конструкции. Такая информация способствует более глубокому пониманию и интерпретации исторических и художественных ценностей. А также является хранителем фундаментальных знаний о композиции, архитектуре и методах построения художественных форм.

Для анализа художественной формы каждого отдельного памятника была разработана следующая последовательность:

1. Описание обобщенной формы произведения (внешние контуры).
2. Описание внутренней схемы построения произведения (внутренняя структура).
3. Описание взаимного влияния внешних контуров и внутренней схемы на художественную выразительность произведения.
4. Выявление и описание ключевых элементов и ритмических аспектов композиции.

Изучение древнего искусства, основанное не только на исторических фактах и теоретическом материале, но и на композиционном анализе и его практическом применении, не только обеспечивает междисциплинарное взаимодействие, но и дает возможность приобрести глубокие теоретические знания основ композиции, освоить их применение на практике при проектировании авторских изделий.

В качестве примера рассмотрим творческий проект, выполненный студенткой 4 курса указанной выше программы бакалавриата по мотивам скифо-сибирского звериного стиля, в рамках апробации тематического блока

«Композиционный анализ древнего искусства». В проекте визуализирован процесс анализа архитектоники скифской звериной пластики и показан вариант трансформации скифо-сибирского звериного стиля в авторское произведение.

Выбор подобной темы не случаен. Дело в том, что декоративно-прикладное искусство, то, как мы его сейчас понимаем, было развито у скифов на высочайшем уровне, и, как отмечал Г.А. Федоров-Давыдов, «тесная органическая связь украшения и предмета <...> привела к тому, что очертания предметов <...> породили повторяющиеся и устойчивые приемы изображения и стилизации животных»¹⁰². Композиционные решения скифских предметов из металла, дерева, кости выполнены именно в той степени стилизации и обобщенности, которая требуется от художника декоративно-прикладного искусства при работе с материалом. И они, несомненно, являются базовыми для изучения и формирования правильного понимания архитектоники художественного образа в целом. Это определяет важность данного направления в актуализации рассматриваемого в диссертации феномена.

Изначально работа над проектом строилась по принципу анализа внешней формы и внутренней структуры произведения. Внешние контуры скифских произведений стремятся к простой геометрической форме, выявление и анализ которой дают понимание процесса эволюции художественной мысли. Направляющие структурные линии, организующие внутренний порядок изображения, являют собой «скелет» произведения. Анализ логики их расположения необходим для понимания внутренней и внешней динамики образа. Они важны для выявления логики построения изображения.

Обозначение ключевых визуальных точек и масс произведения позволяет выявить доминанту и ритмические аспекты композиции. Важно отметить, каким образом реализована иерархия взаимного соподчинения частей в композиции, при помощи каких художественных приемов выделено главное, как расставлены акценты, в чем проявляются нюансы. Далее выделяются основные пластические

¹⁰² Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – С. 22.

части, которые являются формообразующими элементами образа. Это основные составляющие художественного языка стиля.

В результате проведенного анализа были сделаны выводы о способах построения визуального образа при помощи его композиционных особенностей. После обучающаяся выполнила творческую интерпретацию выбранного памятника. Перед студенткой стояла задача, не меняя форму и основные элементы, предложить авторский взгляд на изделие или мотив, использованный в нем, выполнить творческий проект по мотивам выбранного образа или системы образов. В данном случае предлагается не слепое копирование образца, а именно его творческая интерпретация. При этом, важным условием остается необходимость сохранить основные свойства формы, структуры, средства и методы, использованные в скифо-сибирском зверином стиле.

По принципу анализа архитектоники образов скифо-сибирского звериного стиля была выстроена работа над творческим проектом «Звериный стиль». Студентка, обучающаяся по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (профиль «Художественная обработка керамики»), спроектировала и реализовала в материале авторский проект, который представляет собой серию декоративных шкатулок с инкрустацией керамических плакеток в деревянные стенки изделий¹⁰³. Для реализации поставленных задач был исследован феномен скифо-сибирского звериного стиля, изучены его основополагающие паттерны, территориальные и хронологические особенности, а также ключевые технологические параметры. Собрана большая аналоговая база, зарисовано множество мотивов и проведен композиционный анализ выбранных мотивов и памятников. Ключевым моментом стал подробный анализ архитектоники скифо-сибирского звериного стиля, который позволил определиться не столько с выбором мотивов для проектирования, сколько с системным подходом к художественной трансформации.

¹⁰³ Жуленкова А.С. Разработка серии декоративных шкатулок «Звериный стиль»: творческий проект / Российский государственный гидрометеорологический университет. – СПб., 2020 (Рукопись в архиве автора).

В результате творческого исследования совместно с руководителем студенткой были сформулированы некоторые принципы композиционного и архитектурного построения в скифо-сибирском зверином стиле:

1. Внешняя форма в большинстве случаев приведена к простой геометрической форме: круг, прямоугольник, треугольник.

2. Во внутренней структуре прослеживаются три основные композиционные схемы: S-образная, M-образная и O-образная.

3. Произведениям присуща высокая степень обобщения и стилизации. В отдельных случаях происходит превращение в орнаментальный мотив.

4. Статичность или динамичность образов задаются внешними контурами предмета и внутренней логикой построения.

5. Для скифской пластики характерна рубленая, граненая форма, лепка объема плоскостями.

6. Явно прослеживается умелое сочетание декоративности и утилитарности произведения. Форма и декор органично дополняют друг друга.

7. Для памятников скифо-сибирского звериного стиля характерны синкретичность образов, гипертрофированность изображения частей тела зверя: глаза, ноздри, уши, рога, когти, зубы, клюв и т.п. Этот прием использован для расстановки акцентов на ключевых узлах в композиции.

8. Пластика образов выстраивается из отдельных простых элементов, таких как круг, лепесток, капля, спираль и т.п.

После подробного анализа в соответствии с указанными параметрами проектирование авторского изделия происходит с более глубоким пониманием особенностей композиционного строя произведений. Студенткой были разработаны эскизы по мотивам скифо-сибирского звериного стиля и творческий проект декоративных шкатулок с керамическими инкрустациями. Проект выполнен в материале и получил высокую оценку на защите. Также проект отмечен Русским географическим обществом и представлен на открытом конкурсе

с международным участием «Будущее в наших руках», где был удостоен второго места в номинации «Природное и культурное наследие регионов»¹⁰⁴.

Стоит отметить, что эксперимент по внедрению тематического междисциплинарного блока «Композиционный анализ древнего искусства» направлен не столько на актуализацию памятников скифо-сибирского звериного стиля и изучение их специфики, сколько на широкий аспект понимания архитектоники и композиционного строя произведений на примере памятников древнего искусства. Вместе с тем, это дает большой пласт знаний будущему художнику, который сможет обогатить современное искусство, привнося в него аспекты архитектоники стиля культур прошлого.

Глубокий анализ художественных изделий скифо-сибирского звериного стиля и его применение на практике для создания авторских художественных произведений существенно расширяет понимание образовательного процесса и формирует более глубокое освоение учебной компетенции, связанной с изучением основ художественной композиции. Такой подход к формированию профессиональных компетенций дает большой пласт знаний будущему художнику, который сможет обогатить современное искусство, привнося в него не только современные знания о методах художественного творчества, но и ключевые аспекты архитектоники стиля разных исторических эпох и культур прошлого.

3.2 Интеграция в современные художественные практики: основные этапы рецепции

Процесс рецепции скифо-сибирского звериного стиля в современных художественных практиках подразумевает его использование в качестве источника вдохновения для создания авторских произведений искусства. Художники, относящиеся к течению сибирской неоархаики, обращаются к образам скифо-

¹⁰⁴ Итоги открытого конкурса с международным участием «Будущее в наших руках» / Департамент РОСГИДРОМЕТА по Приволжскому Федеральному Округу [сайт]. – 2013–2024. – URL: <https://pfo.meteorf.ru/news/2020/itogi-otkryitogo-konkursa-s-mezhdunarodnyim-uchastiem-«budushhee-v-nashix-rukax».html> (дата обращения: 22.07.2024).

сибирского звериного стиля в поисках новых идей и образов, перенимая архитектонику стиля как важную константу. Они используют элементы стиля в своих работах, трансформируя их в новые формы и интерпретируя, преобразуя в авторский пластический язык.

История развития сибирской неоархаики как художественного течения берет начало в XIX в. Это течение не теряет актуальности по сей день. Изучение истории зарождения и процесса его эволюции дает возможность проследить становление стиля, акцентируя внимание на аспектах заимствования у художников, относящихся к этому течению.

Ряд искусствоведческих исследований вносит ясность в историю становления термина и определяет точки отсчета этого самобытного явления. Например, Е.П. Маточкин считает, что у истоков сибирского археоарта стоит В.И. Суриков. В процессе подготовки к написанию картины «Покорение Сибири Ермаком» В.И. Суриков выступал как художник-документалист и исследователь-этнограф (1891–1895). Так, обращаясь к археологическому и этнографическому наследию сибирского региона, он сделал множество зарисовок сохранившихся предметов старины, которые впоследствии были отражены в его работе¹⁰⁵. Следовательно, художник стремился не просто создать подобие условно-исторического полотна, дополнив его своей фантазией, но подошел к процессу как исследователь, подробно анализируя предметы быта и искусство древних народов Сибири.

К родоначальникам археоарта также относят и Н.К. Рериха с его глубокой увлеченностью археологией. В первой половине XX в. Н.К. Рерих совершил несколько экспедиций в Сибирь. Одно из самых знаменитых его путешествий состоялось в 1926–1928 гг. Маршрут Центрально-Азиатской экспедиции проходил через Сикким, Кашмир, Ладак, Синьцзян, Россию (Москва, Сибирь, Алтай), Монголию, Тибет. Но еще до этого Н.К. Рерих обращался к теме этнографии и археологии в своих работах и проявлял большой интерес к культурному

¹⁰⁵ Маточкин Е.П. Археоарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2010. – № 5. – С. 228.

наследию Сибирского края. В том числе его увлекал пермский и скифо-сибирский звериный стили. На тот момент открытий в этой области становилось все больше.

О.М. Галыгина отмечает, что сибирская неоархаика начала формироваться уже в начале XX в. и в Сибири (Алтай, Томск, Иркутск) и носила название «сибирский стиль» или «северный изобразительный стиль»¹⁰⁶. С мнением О.М. Галыгиной согласен и автор термина «сибирская неоархаика» и активный участник данного художественного явления В.Ф. Чирков. Он относит его зарождение к 1910-м гг., к началу деятельности художника и теоретика И.Л. Копылова, который сформулировал понятие «сибирский стиль». Исследователь отмечает, что это понятие является хронотопом и онтологически коррелируется с понятием «сибирская идентичность»¹⁰⁷.

Название «сибирская неоархаика» связывают с именем К.А. Панкова, который в 1930-е гг. учился в Ленинграде в Институте народов Севера. Работы К.А. Панкова интересны своей самобытностью. Его отец – ненец, мать – манси, и до приезда в Ленинград он вел традиционную для народностей Крайнего Севера жизнь. Своеобразие ненецкого художника заключалось в том, что он соединил в своем искусстве мифологическое видение мира, непосредственность и искренность с современной живописной техникой и тонким чувством цвета и композиции¹⁰⁸.

Новый виток развития для сибирской неоархаики как для художественного течения настал одновременно с этапом, когда художники из числа представителей коренных сибирских народов получили классическое академическое образование (Г.И. Гуркин, Н.И. Чевалков, К.А. Панков и др.)¹⁰⁹. Также костяк сложения стилистического направления составляли художники, которые участвовали в научных экспедициях и создали определенный «архив» полевых зарисовок, связанных с этнографией коренных народов (Д.И. Каратанов, А.Г. Варгин и др.).

¹⁰⁶ Галыгина О.М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 135–138. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011.

¹⁰⁷ Чирков В.Ф. Искусство Сибири. История вопроса в фактологическом и историографическом аспектах. К постановке проблемы // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 100.

¹⁰⁸ Там же. С. 99–106.

¹⁰⁹ Гурьянова Г.Г. Неоархаический проект сибирского искусства // Новый университет. Серия: Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2013. – № 8 (29). – С. 35–39.

Они и сформировали некоторый «первичный» интерес в среде творцов искусства и публики. Среди них были и художники-самоучки, такие как А.Г. Заковряшин. Он долгие годы поддерживал общение с живописцем А.П. Моисеенко, сохранил самобытную манеру письма, а академического художественного образования так и не получил. Именно эти мастера определили вектор развития направления, манифестируя своими работами возрождение интереса к этнокультурным традициям народов Сибири¹¹⁰.

Вторым важным этапом в становлении стиля являются 1960–1970-е гг. В это время на территории Сибири ведутся глобальные стройки и происходят крупные археологические и исторические открытия. Возникла вторая волна интереса к масштабным сибирским пространствам и уникальному культурному наследию. Следует также упомянуть экспедицию по изучению наскального искусства в тайге, лесах и степях Сибири, инициированную А.Д. Грачом¹¹¹.

Художники непосредственно принимали участие в археологических экспедициях, поддерживая исследователей своими профессиональными навыками. Они всегда сопровождали работу в экспедициях для того, чтобы выполнять информативный рисунок находок. Археологический художник, используя возможности графических средств передает важные особенности памятника. Такие специалисты и по сей день сопровождают экспедиции, несмотря на высокие технические характеристики современных фотоаппаратов. В условиях экспедиции художники имеют возможность прямого контакта с древними памятниками, артефактами, только что извлеченными из земли. Соприкосновение с прошлым становится очень личным и это оставляет глубокий след на авторском художественном языке. Такое глубокое и личное погружение в изобразительный строй памятников древности давало возможность изучить их художественный язык и интерпретировать его в своих работах.

¹¹⁰ Артамонов М.И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. – М.: Искусство, 1973. – С. 229.

¹¹¹ Саяно-Тувинская археологическая экспедиция АН СССР (СТЭАН) – самая крупная экспедиция Института археологии – образована решением Совета Министров СССР для исследования памятников древних культур, расположенных в зоне будущего водохранилища Саяно-Шушенской ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖС. Работы экспедиции рассчитаны на 1965–1973 гг.

Значительный рост интереса к историческому и культурному наследию коренных народов Сибири произошел в 1980–1990-х гг. В это время ряд художников, пребывавших в творческом поиске, совершили поездки по Сибири, Азии и Дальнему Востоку для приобщения к аутентичным культурным формам. Художественные результаты таких пленэров дали им возможность сконцентрировать и сохранить духовный опыт исчезающих или уже исчезнувших культур¹¹².

Начиная с 1990-х гг. произведения сибирской неоархаики экспонируются в рамках художественных выставок. Так, в 1993–1994 гг. в Сургуте, Салехарде и Омске прошла передвижная выставка «Мифы тайги и тундры»¹¹³. Вместе с предметами материальной и духовной культуры народов Крайнего Севера предметный ряд выставки включал в себя полотна художников, создающих свои произведения в стиле сибирской неоархаики.

Археологическое наследие сибирского региона нашло отражение в творчестве многих художников, работающих в разных видах искусства. Появилась и новая группа специалистов-кураторов, коллекционеров, искусствоведов, а вместе с ней прошла череда профессиональных выставок и художественных проектов, сплотивших художников неоархаики. Первые выставочные проекты, объединившие художников, которые работали с наследием архаических автохтонных культур Сибири, состоялись в конце 1990-х – начале 2000-х гг.

В начале XXI в. на базе Новокузнецкого художественного музея был реализован масштабный творческий проект «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия», экспонатами которого стали как этнографические предметы из фондов музеев, так и работы современных

¹¹² Решикова И.П. Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве // Вопросы изучения истории и культуры народов Центральной Азии и со-предельных регионов: материалы Международной научно-практической конференции к 80-летию ученого-тувиноведа С.И. Вайнштейна, Кызыл, 5–8 сентября 2006 / сост. А.О. Дыртык-оол, У.П. Опей-оол; Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006. – С. 346–358.

¹¹³ Белобородов В.К. Мифы тайги и тундры [Электронный ресурс] // Югра. – 1993. – № 12. – С. 11–14. – URL: https://igrimkdc.hmansy.muzkult.ru/media/2019/01/19/1272703917/Zhurnal_Yugra.12.1993_g.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

художников. В рамках проекта прошли выставки в Новокузнецке (2000), Красноярске (2001) и Новосибирске (2002)¹¹⁴.

В 2000 г. был реализован всесибирский проект «След». Тогда два сибирских художника Александр Суслов (Новокузнецк) и Сергей Лазарев (Томск) впервые задумали провести не только выставку, но и художественную акцию с обсуждениями, конференциями, встречами художников, искусствоведов, этнографов, археологов. Это событие объединило исследователей и художников, обращенных к теме древней Сибири. Первая выставка «След-I» (2000) была еще и попыткой отбора и обобщения этого нового искусства. Через четыре года выставочный проект повторился под названием «След-II». Это стало показателем возросшего интереса художников и общества к сибирской культуре. В 2006–2007 гг. «След-III» повторился выставками во многих сибирских городах (Новосибирск, Томск, Новокузнецк, Омск, Красноярск, Ханты-Мансийск).

В 2001–2004 гг. выставочный проект «Внутренняя Азия» представил работы более чем сорока художников из разных регионов России и стран зарубежья, которых объединил интерес к архетипической знаковости, к теме архаического в современном искусстве. Проект был показан в Бишкеке, Алматы, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Ташкенте, Уфе и Ханты-Мансийске. В число участников вошли такие художники, как Айрат Терегулов, Латиф Казбеков, Владимир Наседкин, Сергей Бюханов, Татьяна Баданина, Анна Тагути, Владимир Бугаев, Франциско Инфантэ и др.¹¹⁵

В 2005 г. состоялась выставка «Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве». Она познакомила зрителей с работами, созданными за сто лет, и была реализована по проекту

¹¹⁴ Козлигина Е.В. Произведения хакасских художников в фондах Новокузнецкого художественного музея [Электронный ресурс] // Новокузнецкий художественный музей : [сайт]. [2023]. – URL: <https://artkuznetsk.ru/proizvedeniya-hakasskih-hudozhnikov/> (дата обращения: 22.07.2024).

¹¹⁵ Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток: материалы межрегиональной научно-практической конференции. Новокузнецк, 21 августа 2019 г. [Электронный ресурс] / Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России», Новокузнецкое городское отделение ; сост. Высоцкая Т.М., Новокузнецк, 2019. – 150 с. – URL: https://shr42.ru/wp-content/uploads/2019/12/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%8B.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

Государственного Русского музея «Прорастая Сибирью». На выставке было представлено более 250 произведений и 65 авторов из пяти крупнейших городов Сибири: Барнаула, Горно-Алтайска, Новосибирска, Омска и Тюмени¹¹⁶.

Осенью 2011 г. в Кемерово и Красноярске состоялась выставка «Хронотоп» как продолжение проекта «След»¹¹⁷. В ней приняли участие более 20 художников из России, создающих свои произведения в стиле сибирской неоархаики. Основная концепция выставки – установление диалога между частными художественными моделями мира. Важная задача, стоящая перед организаторами и участниками – познакомить посетителей с особенностями культурно-генетической памяти художников, обращающихся в своем искусстве к теме традиций древних народов Севера¹¹⁸. Обширный круг участников выставки свидетельствовал о том, что искусство неоархаики, изменяясь, трансформируясь, пополняясь новыми молодыми авторами, продолжает жить.

Также в 2013, 2014 и 2015 гг. состоялась серия выставок под общим названием «Сибирская неоархаика». Особую роль в аккумуляции творческого потенциала сибирских художников сыграла галерея «Сибирское искусство» в Новокузнецке и благотворительный фонд «Современное искусство Сибири» под руководством искусствоведа О.М. Галыгиной. Благодаря ее инициативе не только были организованы эти выставки, но и вышли в свет каталоги с работами художников¹¹⁹.

По сей день происходят значимые мероприятия, которые популяризируют сибирскую неоархаику. В конце 2022 г. в Государственном историческом музее состоялась большой выставочный проект «Сны Сибири». Кураторами была проделана большая работа. Выставку сопровождали мультимедийные эффекты и интерактивная зона. Наряду с сибирскими древностями были представлены

¹¹⁶ Сибирский миф. Голоса территорий: образы и символы архаич. культур в соврем. творчестве: живопись – графика – скульптура – декоратив.-прикладное искусство – объект – инсталляция – медиа-арт: Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Тюмень / [Ф. Буреева и др.]. – Омск: Экипаж, 2005. – 95 с.

¹¹⁷ Ломанова Т.М. Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX–начала XXI веков // Культура и искусство. – 2020. – № 4. – С. 6–7.

¹¹⁸ Там же. С. 6.

¹¹⁹ Кичигина А.Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 183–187.

работы современных авторов. Кураторы выставки подчеркивают, что они хотели показать все многообразие художественного мира Сибири сквозь призму ее древнейшего прошлого, представить взаимосвязь культурных традиций. На выставке демонстрировались работы 6 современных художников представителей сибирской неоархаики: Олега Комарова, Сергея Ануфриева, Татьяны Ерошенко, Александра Баранмаа, Зиндана Дугарова, Даши Намдакова¹²⁰.

В современном искусствознании отмечается, что участники выше обозначенных художественных выставок преодолели цитирование и тем самым перешли на новый уровень в своем творчестве, формируя идейную концепцию через использование символов, знаков и архетипов, приумножая художественный язык предков. Что, в свою очередь, переводит развитие данного направления на качественно новый уровень¹²¹.

Ни в коей мере не отрицая этого, в процессе данного исследования стоит отдельно остановиться на методах художественного заимствования, которые используют авторы для создания работ и отметить наиболее значимые произведения художников, созданные с опорой на скифо-сибирский звериный стиль.

3.3 Интеграция в современные художественные практики: пути адаптации

Заостряя внимание на значимых чертах сибирской неоархаики, стоит отметить, что важной идеей в процессе творчества для представителей этого художественного течения является момент единения с образом древнего жителя Сибири. Попытка вжиться, прочувствовать элементы мировоззрения, духовного мира представителя коренного народа позволяет создать наиболее точную художественную интерпретацию скифо-сибирского звериного стиля. Как отмечает

¹²⁰ Сны Сибири: Сибирь и Дальний Восток в археологии и современном искусстве : [выставка], Москва, Государственный исторический музей, 27 октября 2022 – 30 января 2023 : [альбом-путеводитель] / ОАО «РЖД», Фонд развития науки и культуры «Таволга» [и др.] ; авт.-сост. : Н.Ю. Смирнов, К.А. Светляков. – М.: Кучково поле Музеон, 2022. – С. 262–272.

¹²¹ Прошкина О.А. Неоархаика в изобразительном искусстве Сибири рубежа XX–XXI вв. // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 4 (12). – С. 11–17.

Л.Ю. Николаева, тематическая и пластическая связь современного и древнего искусства осуществляется при помощи следующих приемов: реконструкция, апроприация, стилизация. Реконструкция заключается в использовании архаических символов для иллюстрации собственных представлений о древней картине мира. Замысел исчерпывается репрезентацией. Более сложным, с точки зрения исследователя, художественным способом является цитирование или апроприация¹²². Цитировать – значит включить фрагмент чужого текста в свое произведение. Апроприация является вариантом деконструкции и включает разрушение прежнего произведения и конструирование нового. Она выявляет, сохраняет, соглашается или полемизирует со смыслом прежнего произведения искусства¹²³.

В ходе интеграции скифо-сибирского звериного стиля в современное искусство художники используют эти методы заимствования и создают новые произведения искусства, интерпретируя звериные образы, используя собственную художественную манеру. Основой для авторских трактовок служит архитекtonика звериного стиля. Можно выделить наиболее распространенные художественные приемы, используемые авторами в своих работах. Так, практически все художники используют метод художественного цитирования, указывая на конкретный визуальный образ памятника скифо-сибирского звериного стиля. Некоторые мастера при этом используют прием реминисценции для создания отдаленной ассоциации на скифское искусство. Одни художники стремятся выстроить композицию своего произведения вокруг заимствованного образа, сохранив его первообраз. Другие, напротив, используют метод деконструкции для того, чтобы расщепить первоначальный источник и собрать его заново, имитируя искусство прошлого (пастиш)¹²⁴. Такой метод подразумевает смешивание различных слоев произведения искусства, в результате которого получается деформированная

¹²² Николаева Л.Ю. Особенности художественного языка сибирской неоархаики // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 106–113.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Пастиш (от итал. *pasticcio* – паштет) – это один из центральных художественных приемов постмодернизма, представляющий собой смешение разнообразных имитаций искусства прошлого. Он представляет собой сознательно деформированную копию, в которой заострены те или иные черты оригинала. Расшифровка пастиша доступна только тем, кто знаком с первоисточником.

копия, заостряющая те или иные черты оригинала. Объектом пастиша могут стать сюжеты, авторский стиль, художественные течения и школы. И.А. Добрицына отмечает, что пастиш обладает менее агрессивными свойствами, чем коллаж, и построен на мягком смешении стилизованных фрагментов¹²⁵.

Стоит обозначить отличие художественного приема от художественного метода. Прием – это изобразительное художественное средство, которое задействует композиционный, ритмический или стилистический аспект и служит для расстановки акцентов в авторском произведении искусства, усиливая эффект воздействия¹²⁶. В отличие от приема, метод является способом освоения (рецепции) и процессом рефлексии, представляя собой совокупность основных творческих принципов образного отражения жизни. О методе можно говорить как о структуре художественного мышления, определяющей его подход к действительности и ее воссозданию в свете определенного эстетического идеала¹²⁷. Метод берет за основу исследование архитектоники стиля для ее интерпретации в авторском произведении искусства¹²⁸.

Основываясь на предложенных формах художественного взаимодействия современного и древнего искусства, выделим основные методы художественного заимствования, которые использовали художники для создания своих произведений, и проследим, как именно скифо-сибирский звериный стиль проявляется в их работах: метод художественного цитирования, реконструкция, реминисценция и деконструкция.

Метод художественного цитирования (прямое и косвенное цитирование). Композиционные решения древних культур являются художественным ориентиром для современных авторов. Внимание привлекают их высокая степень лаконизма и выразительности. Современные мастера не стремятся внести изменения в состоявшийся образ и архитектонику стиля и вплетают символы скифо-сибирского стиля в полотна своих произведений, отталкиваясь

¹²⁵ Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 412 с.

¹²⁶ Власов В.Г. Иллюстрированный художественный словарь. – СПб.: Икар, 1993. – С. 176.

¹²⁷ Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат 1975. – С. 215–216.

¹²⁸ Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – С. 433–437.

от устоявшегося паттерна в изобразительном языке. Важным критерием для художника при создании работ является отражение характерных особенностей стиля. Метод художественного цитирования – самый распространенный вариант заимствования среди нашей выборки художников, использующих в своем творчестве образы скифского звериного стиля. Стоит выделить две разновидности цитирования: прямое и косвенное. Под прямым цитированием стоит понимать перенесение в авторское произведение основных закономерностей композиции, стилистики, сюжета, смыслового содержания цитируемого источника. Собственно цитата в таких произведениях занимает доминирующую роль в визуальном, эстетическом и нарративном строе работы¹²⁹. Художник использует памятник часто не меняя контекст, соблюдая масштаб произведения, учитывает утилитарную функцию объекта, стремясь передать материал, из которого он выполнен. Таким художественным методом в своих работах пользуются Ю.Н. Капустин, Чурук Шой, Д.Б. Намдаков и Х.В. Савкуев. Проследим этот метод на конкретных работах художников.

Метод *прямого цитирования* прослеживается в рисунке Г.И. Чорос-Гуркина (1870–1937). Графический лист под названием «Скифы на охоте» (1930) – легкая карандашная зарисовка, точно и аллегорично передает образ скифской охоты (рис. Бб). В центре композиции расположена сцена терзания кошачьим хищником горного барана, которого окружают вооруженные всадники. В этом сюжете легко узнается комбинация образов. Кошачий хищник запечатлен в такой же позе, что и на кожаной аппликации седельной подкладки, которая была найдена в захоронении I Пазырыкского кургана. А образ барана хорошо читается в подобном изображении, вырезанном на крышке саркофага-колоды из Второго Башадарского кургана¹³⁰. В годы создания этого графического листа художник занимается этнографическими зарисовками, оформляет обложку для первого тувинского букваря, первого учебника «География Танны – Тувинской земли»,

¹²⁹ Зоря А.А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 334–340.

¹³⁰ Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.). – М.: Восточная литература, 1961. – 68 с.

делает большое количество набросков национального орнамента, предметов шаманского культа, обращается к народному эпосу¹³¹. Реалист по своей сути, Г.И. Чорос-Гуркин в этой зарисовке использует метод художественного цитирования: он собирает комбинацию из образов известных ему зверей скифо-сибирского стиля и помещает сцену терзания в центр композиции, где она является смыслообразующим элементом, поддерживая сюжет о загнанном звере на скифской охоте. Способ изображения животных уходит от реализма и центральная сцена, выполненная в плоскостной манере, становится неким символом успешной охоты. Архитектоника сцены терзания внешними контурами и внутренней схемой стремится к кругу, что отсылает к главной идее – цикличности жизни и смерти, и аналогична манере изображения животных в скифо-сибирском зверином стиле.

Примером метода прямого цитирования может служить графическая работа Ю.Н. Капустина (1942) «Сакральные рисунки скифского вождя» (2013) (рис. Б14). Художник помещает в центральную часть композиции серию татуировок, украшающих мумию, которая была обнаружена в ходе исследований II Пазырыкского кургана¹³². Он имитирует археологический рисунок, подробно передавая изображения на теле «вождя» в своей работе, дополняет их авторской графикой, оформляет как художественное высказывание. Ю.Н. Капустин в своем творчестве придерживается метода прямого цитирования памятников древнего искусства, развивая и переосмысляя наследие кочевого народа. Художник работает в разнообразных техниках, экспериментируя с красителями и поверхностями, и часто выстраивает сюжет вокруг образов, напрямую заимствованных из скифо-сибирского искусства. В одной из работ, входящей в серию керамических панно под названием «Когтистый зверь» (1999) (рис. Б10), так же как и в графической работе «Якутский танец» (1995) (рис. Б11) автор использует прямое цитирование изображения тех же татуировок из II Пазырыкского кургана, что и в работе

¹³¹ Гончарик Н.П. Графика Григория Гуркина // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 96–115. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008.

¹³² Руденко С.И. Древнейшая «скифская» татуировка // Советская этнография. – 1949. – № 3. – С. 133.

«Сакральные рисунки скифского вождя»¹³³. Ю.Н. Капустин сохраняет узнаваемый линейный рисунок татуировок, но, в отличие от графической работы, выполняет их в совершенно других материалах – в живописи и керамике, расширяя тем самым метод художественного цитирования¹³⁴.

В «Рисунке на скифский сюжет №1» (2004) прослеживается цитата резного изображения кошачьего хищника, терзающего жертву (рис. Б13). Похожее изображение находится на деревянном саркофаге из Второго Башадарского кургана¹³⁵. Визуальные отсылки к древним памятники появляются в произведении художника в новом прочтении, меняется контекст их использования, но формообраз и архитектоника остаются константой. Стоит отметить, что каждый раз, когда художник вписывает древний образ в свои работы, он очерчивает его простой геометрической формой: угловатой или округлой, что сохраняет архитектонику стиля и подчеркивает внешнюю конструкцию скифских образов и рифмуется с тем, как скифские мастера заключали свои работы в ограниченный геометрический контур.

В некоторых работах Ю.Н. Капустин использует метод коллажного цитирования. Под коллажностью (в контексте феномена цитирования) следует понимать компиляцию различных художественных приемов: цитат, кодов и заимствований, зачастую стилистически разнородных¹³⁶. Этот метод является разновидностью прямого цитирования. Художник создает узнаваемые образы археологических находок, фрагментами вплетает их в контекст своих работ, расширяя их смысл авторскими дополнениями. Так, например, в декоративном панно «Тайные силы скифов» (1997) в композиционном центре расположена сцена терзания лося (рис. Б9). Этот образ является прямой цитатой сцены терзания, изображенной на аппликации, которая располагается на кожаном покрывале

¹³³ Николай Яковлевич Третьяков (биография) [Электронный ресурс] // Архив : [сайт]. [2023]. – URL: https://artchive.ru/artists/63172~Nikolaj_Jakovlevich_Tret'jakov/biography (дата обращения: 22.07.2024).

¹³⁴ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21, № 1. – С. 52.

¹³⁵ Баркова Л.Л. Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана // Археологический сборник. Вып. 25 : Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Л.: Искусство, 1984. – С. 83–89.

¹³⁶ Зоря А.А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 334–340.

шестиноги из II Пазырыкского кургана. Автор строит свое произведение вокруг заимствованной формы, развивая и приумножая художественное высказывание древнего мастера. Он полностью сохраняет архитектуру сцены, подчеркивая ее стремление вписаться в круг дополнительным круговым элементом, опоясывающим ее. Остальная картина – это собирательные архаические образы, которые дополняют и расширяют смысл центрального сюжета. Это же заимствование художник использует в эмали «Нападение на лося» (1995) (рис. Б12)¹³⁷.

В похожей манере «вписанности в раму» работа «Царь зверей» (2023) тувинского художника Чурук Шоя (1967) (рис. Б25). Это прямая цитата, где зверь намеренно плотно заключен в прямоугольную раму. В изображении животного читаются структурные элементы скифского стиля: спирали, круги, насечки. Прообразом для картины стала кожаная аппликация в виде рогатого кошачьего хищника из Первого Туэктинского кургана¹³⁸. Художник заимствует силуэт зверя, создавая при этом его цветное, фактурное изображение, перерабатывает скифский образ в новую визуальную форму. Создавая изображение зверя пастелью Чурук Шой имитирует ворсовый ковер, тем самым комбинируя несколько памятников древнего искусства, и предлагает вариант того, как мог бы выглядеть подобный мотив, будь он перенесен в качестве аппликации или вышивки на скифский ковер, меняет художественный прием.

Еще одним ярким примером прямого цитирования в работах тувинского художника является триптих «Преподношение предков» (2014) (рис. Б24). На левой части триптиха мы видим образ предка, который держит крупное изображение зверя в круге. Бронзовая бляха в виде зверя, свернувшегося в кольцо – памятник раннего скифского искусства, который был обнаружен в ходе раскопок кургана Аржан-1 в Туве¹³⁹. Головной убор главного героя картины венчает золотой олень, прообразом которого послужило скульптурное оформление окончания

¹³⁷ Грязнов М.П. Первый Пазырыкский курган [Таблица XII] / Гос. Эрмитаж. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1950. – 92 с.

¹³⁸ Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.). С. 54.

¹³⁹ Чугунов К.В. Аржан-1 и Аржан-2: сравнительный анализ / Наследие народов Центральной Азии и сопредельных территорий : изучение, сохранение и использование : материалы международной научно-практической конференции, Кызыл, 9–10 сентября 2009 г. В 2 ч. Часть 1. – Кызыл : Аныяк, 2009. – С. 48–52.

шпильки из кургана Аржан-2. Его меч – это акинак – традиционное орудие скифских воинов. В одежде героя можно увидеть множество отсылок к образам из царских курганов Тувы: его наплечники украшает золотая накладка в виде лошади, образ которой многократно повторяется в украшении находок из кургана Аржан-2¹⁴⁰.

Правая часть триптиха также богата звериными образами. На фоне главной героини картины крупным планом изображен кошачий хищник, позаимствованный с нашивных блях из кургана Аржан-2. Головной убор женщины-предка венчает скульптурное навершие в виде стоящего горного барана. Вдоль убора изображен ряд баранов с поджатыми конечностями, отсылающих к аналогичной бляхе из захоронения Аржан-2, шею украшает золотая пектораль. В руках женщины традиционный скифский ковш, ручка которого выполнена в виде конечности копытного животного. Все это сопроводительные предметы парного захоронения кургана Аржан-2. Центральная часть триптиха имеет отдельное название «Солнце скифов» и представляет орнаментальное изображение, в центре которого расположен распространенный вариант четырехлопастного поворотного изображения с четырьмя головками грифонов, наиболее близкой аналогией которого можно указать аппликацию с седельного украшения из I Туэктинского кургана¹⁴¹. Художник цитирует древние памятники, не меняя и не привнося в их образ ничего нового, он лишь аппликативно вплетает их в контекст своих сюжетных произведений, творческими методами достраивая картину мира. Часто он даже старается передать фактуру материала, из которого выполнен цитируемый памятник. Можно сказать, что это способ творческой реконструкции мифоритуальной вселенной скифов и попытка воссоздать древнюю реальность художественным методом. Сам автор отмечает, что он отображает скифскую культуру, которая по сегодняшний день трансформировалась и смешивалась с культурами последующих народов, которые приходили на территорию Тувы.

¹⁴⁰ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неолархайке. С. 53.

¹⁴¹ Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.; Л.: Академия наук СССР, 1960. – 360 с.

Ч.У. Шой отмечает, что жизнь и быт современных кочевых тувинцев происходит от скифов и глобальных изменений с тех пор не произошло¹⁴².

Подобный творческий метод в своих работах демонстрирует и Д.Б. Намдаков (1967). По мнению Е.Ф. Корольковой, в работах скульптора явно прослеживаются мотивы скифского искусства: его вдохновляет образ кочевника, сюжеты охоты, зооморфные превращения. Скифо-сибирский звериный стиль сближается с образами Д.Б. Намдакова еще одним свойством: и тот, и другой художественные феномены допускают чрезвычайно пластичное соединение разнородных элементов, формируя целостный образ¹⁴³. Его скульптурная композиция «Царская охота» (2013) украшена прямыми цитатами, которые отсылают к памятникам скифского искусства (рис. Б32). Так, на убранстве коня воительницы расположен уже не раз упоминавшийся зверь в круге, найденный при раскопках кургана Аржан-1. При детальном рассмотрении обнаруживается, что вся скульптура «Царская охота» представляет собой художественную реконструкцию скифского кочевника, воссозданного на материалах раскопок царских курганов в Туве. Композиция является скульптурным комплексом и находится на набережной реки Енисей в городе Кызыл. Пластический язык художника очень динамичен и современен, при этом он мастерски вплетает константные скифские звериные образы в ткань своих произведений. Художник по-своему реконструирует жизнь предков, преломляя ее в контексте авторского художественного языка, сохраняя при этом архитектонику древнего стиля¹⁴⁴.

Творчество одних художников полностью посвящено древним образам и символам, другие же соприкоснулись с миром скифского звериного стиля только в рамках одной серии работ. Интерпретация искусства скифов находит свое место и в книжной иллюстрации, которая тоже стремится творчески переосмыслить прошлое. Так, например, в 2011 г. Х.В. Савкуев создал серию иллюстраций к книге В.Б. Ливанова «Агния, дочь Агнии: сказание о скифах»¹⁴⁵. Иллюстрации

¹⁴² Интервью Ч.У. Шой с автором исследования, 01.07.23 (Личный архив автора).

¹⁴³ Королькова Е.Ф. Между прошлым и будущим [Электронный ресурс] // Даши : [сайт]. – [2012–2023]. – URL: https://dashi-art.com/uploads/publication/Dashi_pub_Korolkova_ru.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

¹⁴⁴ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике. С. 55.

¹⁴⁵ Ливанов В.Б. Агния, дочь Агнии: сказание о скифах. – СПб.: Азбука, 2010. – 126 с.

выполнены специально для повести, рассказывающей о молодой скифской царевне. Они насыщены историческими подробностями и пропитаны духом кочевой культуры. Как отмечает А.Н. Балаш, работа с памятниками скифского и греко-скифского искусства, которая в основном проходила на материалах коллекции Государственного Эрмитажа, состояла не столько в отборе прямых цитат, сколько в поиске и творческом развитии таких композиционных приемов и пластических решений, которые на уровне реинтерпретации транслировали бы архаические коды культуры, вовлекая их в современный художественный процесс¹⁴⁶. Элементы скифской культуры в графических работах представлены достаточно точно, несмотря на все тяготение автора к образности. На одной из иллюстраций – «Царь Мадай трехрукий» на поясе скифского воина без труда узнается свернувшийся в круг кошачий хищник (рис. Б26). Подобный образ можно встретить и в Сибирской коллекции Петра I, и в уже упомянутых царских курганах Тувы. На горите у одного из героев иллюстрации «Лучники» легко читается образ келермесской пантеры, найденной в начале XX в. в Закубанье (рис. Б27). Иллюстрирование книг всегда происходит с опорой на уже созданное литературное произведение, художник творит, ориентируясь на сюжет, и визуализирует литературный образ, созданный писателем. Несмотря на это, работы Х.В. Савкуева, несомненно, являются самостоятельными произведениями, которые все же нельзя рассматривать в отрыве от литературной основы. Для большей правдоподобности художник старается создать художественную реконструкцию, сохраняя изначальный вид памятников, достраивая лишь неизвестные страницы истории, создавая на их основе иллюстративный материал к литературному источнику¹⁴⁷.

Художники прикладного искусства находят воплощение своих идей в разнообразных техниках и материалах. Так, новокузнецкая художница Е.Н. Яснур (1965) создает свои картины из войлока. Этот материал имеет древние

¹⁴⁶ Балаш А.Н. Поэтика мифа в современном академическом изобразительном искусстве: графические работы Хаида Савкуева к повести Василия Ливанова «Агния, дочь Агнии. Сказание о скифах» // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2020. – № 12. – С. 1017–1035. – DOI: 10.24411/2713-2021-2020-00031.

¹⁴⁷ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неолархайке. С. 54.

корни и использовался во многих культурах мира, в том числе и скифскими мастерами для создания художественных изделий¹⁴⁸. В полотне «Земля древних» (2022) автор использует метод прямого цитирования и изображает силуэт синкретического зверя, окруженного абстрактными графическими линиями, собирающимися в спирали (рис. Б35). Золотое навершие в виде подобного клювоголового оленя встречается в скифском могильнике в Северном Китае, в погребении Налиньгаоту¹⁴⁹. Художник оставляет образ зверя неизменным, отображая его в силуэтной форме, отказываясь от спиральных декоративных насечек, испещряющих все скульптурное навершие, но при этом она выносит этот завиток за пределы формы животного, используя его как абстрактный фон для продолжения картины. Так же спиральный завиток является структурным и формообразующим элементом скифского зверя, его рога в целом и каждое ответвление в отдельности закручены в спираль. Художник цитирует образ, переводя его в силуэтную форму, при этом сохраняет пластические и архитектурные ходы, дополняя ими свою работу. Е.Н. Яснур отмечает, что ее интересует возможность проявления образов древнего присутствия в современном художественном пространстве¹⁵⁰.

В ряду художников-прикладников Якутии, использующих в своих работах метод художественного цитирования, стоит отметить Н.Е. Федулову (1958). Она получила профессиональное художественное образование в Якутске, что несомненно повлияло на становление художественного языка. Ей удалось возродить исконный для якутов, у которых распространен культ коня, вид декоративно-прикладного искусства – ручное ткачество конским волосом. Творчество ее многогранно: она работает в живописи и графике, в технике объемной текстильной скульптуры, плетет гобелены, создает художественный войлок. Именно в технике художественного войлока выполнено панно «Скифские

¹⁴⁸ Авдеева О.Г., Антонова Е.Л. Художественное войлоковальное как современный социокультурный феномен // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1 (13). – С. 167–173.

¹⁴⁹ Черемисин Д.В. К семантике образа клювоголового оленя в пазырыкском искусстве // Труды сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IV : Тропой тысячелетий: К юбилею М.А. Дэйлет.. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – С. 99–105.

¹⁵⁰ Интервью Е.Н. Яснур с автором исследования, 31.01.24 (Личный архив автора).

тату» (2018) (рис. Б34). На нем автор создает композицию из фрагментов татуировок алтайских мумий из II Пазырыкского кургана, используя метод визуальной цитаты. Войлочное панно выполнено в сдержанной цветовой гамме, графичная черная линия точно передает рисунок татуировок, которые скомпонованы в свободной манере на полотне¹⁵¹. Подобный арт-объект может служить оформлением для тематических залов музея для наиболее полного погружения в художественный мир эпохи, потому что достаточно точно реконструирует образы с древних татуировок. Материал, выбранный для выполнения художественного изделия, также хорошо передает дух и быт скифских кочевников. Сейчас работа хранится в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева¹⁵².

Одним из распространенных методов художественного заимствования является *косвенная цитата*. Этот вариант трансформации подразумевает не точное воспроизведение образа. Это может быть фрагмент или несколько отдельных визуальных элементов. Или же используется полноценный образ, но абсолютно меняется контекст и техника исполнения, лишь архитектоника стиля и структура композиции остаются неизменными. При этом все еще можно выявить конкретный памятник или несколько памятников, на которые ссылаются художники в своих работах. Так, например, силуэт зверя может быть сохранен, но вариант его исполнения трансформирован из малой скульптурной пластики в абстрактно-графический вариант (С.В. Дыков, «Дух воды», 2010). Или рельеф бронзовой бляшки может лечь в основу живописного сюжета (Н.К. Рерих, эскизы к «Сибирскому фризу», 1905) или стать элементом графической интерпретации (Г.И. Чорос-Гуркин, «Скифы на охоте», 1930). Метод косвенной цитаты в своих работах использовали Г.И. Чорос-Гуркин, Н.К. Рерих, Н.Я. Третьяков, И.И. Ортоңулов, Ю.Н. Капустин, Г.К. Челбогашев, Н.Е. Федулова, Е.Н. Яснур, Н.Н. Марци¹⁵³.

¹⁵¹ Руденко С.И. Второй Пазырыкский курган : Результаты работ Экспедиции Института истории материальной культуры АН СССР в 1947 г. : Предварительное сообщение. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1948. – 64 с.

¹⁵² Интервью Н.Е. Федуловой с автором исследования, 20.02.24 (Личный архив автора).

¹⁵³ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике. С. 56–57.

В работе Н.К. Рериха (1874–1947) «Сибирский фриз» (другое название – «Сибирские древности») впервые представленной на выставке в 1905 г., наблюдаются переосмысленные архаичные образы сибирских древностей. В них зарождались стилистические черты, идущие от первобытного искусства, от наскальных изображений, от декоративно-прикладного искусства народов Сибири¹⁵⁴. До революции фриз принадлежал князю С.А. Щербатову, настоящее его местонахождение неизвестно, представление о фризе дают фотоизображения начала XX в.¹⁵⁵ и акварельные эскизы, хранящиеся в Смоленском художественном музее-заповеднике. По акварелям 1903 г. мы распознаем монументальный замысел художника, который хотел создать произведение, опираясь на богатое наследие Сибири. В серии представлены шесть эскизов: «Бег на колесницах», «Медведь», «Совы», «Несут оленя», «Охота. Слежка зверя» и «Погоня» (рис. Б1–Б3)¹⁵⁶.

В эскизе «Несут оленя» для центральной сцены художник заимствовал каноничную позу, в которой скифские мастера чаще всего запечатлевали оленя. Олень изображен с запрокинутой головой и поджатыми ногами, скомпонован в округлую вытянутую форму (рис. Б1). На момент создания эскизов уже была известна находка в виде лежащего оленя из кургана Куль-Оба (1830) и знаменитый золотой олень с поджатыми ногами из Костромского кургана, найденный в ходе раскопок Н.И. Веселовского в 1897 г. Изображение оленя с подогнутыми ногами часто трактуется исследователями как жертвенная поза, в иных описаниях можно встретить интерпретацию позы как парящую, летящую¹⁵⁷. В своей художественной трактовке Н.К. Рерих все же склоняется к тому, что олень стал добычей охотников. Так, на эскизе к фризу фигура копытного помещена в следующий контекст: четыре охотника несут большого связанного оленя, запрокинутая голова животного обусловлена сопряженной фигурой одного из охотников, а поджатые конечности –

¹⁵⁴ Ларичев В.Е., Маточкин Е.П. Рерих и Сибирь. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1993. – С. 74.

¹⁵⁵ Рерих Н.К. Листы дневника. Т. 2 (1936–1941). – 2-е изд. – М.: Международный центр Рерихов : Мастер-Банк, 2000. – 515 с.

¹⁵⁶ Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник. Россия: Инв. № Г-518, СОМ 430; Инв. № Г-238, СОМ 6095. Историко-архитектурный комплекс «Теремок»; Инв. № Г-513, СОМ 6094; Инв. № Г-515, СОМ 6093; Инв. № Г-516, СОМ 6096; Инв. № Г-514, СОМ 431.

¹⁵⁷ Королькова Е.Ф. Властители степей. – СПб.: Гос. Эрмитаж; АРС, 2006. – С. 29.

тем, что они опутаны веревками. На правой части эскиза изображены люди, сидящие под деревом. Этот мотив также скифский и имеет аналог в археологическом памятнике: он отсылает к парным поясным пластинам из Сибирской коллекции, на которых изображены отдыхающие под деревом путники, а рядом на привязи стоят две лошади¹⁵⁸. Художник разделил древний памятник на несколько отдельных сюжетов и поместил фигуры лошадей с этой пластины на другой свой эскиз – «Бег на колесницах» (рис. Б3). В правой части эскиза к фризу изображена лошадь под деревом, застывшая в идентичной позе.

Отдельного внимания заслуживает еще один эскиз из этой серии – «Медведь», где отражен момент нападения хищника на лошадь (рис. Б2). В этой застывшей сцене угадывается история, запечатленная на поясной пластине из Сибирской коллекции. В отличие от сюжета на эскизе Н.К. Рериха, мы видим у хищника явные признаки комбинированного образа: на голове у него витые рога, а на лопатках нанесен рельеф, подобный крыльям. В своей же работе художник посчитал необходимым превратить зверя в медведя, а у лошади не выворачивать круп, что при этом никак не мешает распознать изначальный источник вдохновения. Такой подход к трактовке образа имеет пересечение с мировоззрением кочевников¹⁵⁹. Исследователи подчеркивают концепцию синкретического подхода в изображении животных скифскими мастерами¹⁶⁰. В своих работах Н.К. Рерих заимствует образы из скифо-сибирского звериного стиля, но помещает их в сюжеты картин, меняя контекст и додумывая его. Он создает художественное высказывание на основе «перефразированного» источника.

Косвенное цитирование прослеживается и в работе «Кочкор-Ай (Месяц Барана)» (1970) И.И. Ортоңулова (1933), выполненной в технике печатной графики

¹⁵⁸ Артамонов М.И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. – М.: Искусство, 1973. – С. 139–140.

¹⁵⁹ Зенина Т.В. Скифские древности в работах Н.К. Рериха // Месмахеровские чтения – 2024 : сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2024 года. – СПб.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2024. – С. 139.

¹⁶⁰ Савинов Д.Г. Ранние кочевники Верхнего Енисея. Археологические культуры и культурогенез. – СПб.: СПбГУ. – 2002. – С. 66–67.

(линогравюры) (рис. Б15)¹⁶¹. Художником создана декоративная композиция и практически весь формат работы отведен под крупное изображение барана, которое является отсылкой к образу копытного, вырезанного на крышке саркофага-колоды из Второго Башадарского кургана¹⁶². Но стоит отметить, что эта графическая работа – не прямая цитата, поза животного уподоблена другому изображению, выполненному в виде татуировки на теле вождя из II Пазырыкского кургана¹⁶³. Художник комбинирует образы, но в своем изображении сохраняет главные постулаты, заложенные в архитектонику скифского стиля. Он вписывает животное «в раму», заставляя принять позу органичную прямоугольному формату картины; изображение копытного с перекрученным торсом является часто тиражируемым для скифо-сибирского звериного стиля; пластический язык, при помощи которого художник «вылепливает» форму зверя, напоминает граненость резной скульптурной пластики; художник перенимает манеру изображения частей животного, используя ключевые элементы: запятовидная форма уха, спиральный завиток рогов и на ключевых суставах животного, декоративные насечки. В итоге у И.И. Ортонулова получается не копия какого-то конкретного древнего памятника, а некое продолжение скифской традиции, переложенное на авторский графический язык.

Метод косвенной цитаты проявляется в монументальном произведении И.И. Ортонулова «Пазырык» (1992) (рис. Б16). Роспись, предназначенная для оформления залов Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина, в первую очередь выполняет иллюстративную функцию и визуально дополняет пространство музея. Она воспроизводит известные шедевры Пазырыкских курганов из коллекции Государственного Эрмитажа. В то же время художник предлагает творческую интерпретацию и создает художественный образ этого периода истории, пытается воспроизвести целостное представление о быте

¹⁶¹ К 90-летию народного художника Республики Алтай Игната Ортонулова / Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина [Электронный ресурс] : [сайт]. – URL: <http://www.musey-anohina.ru/index.php/posetiteliyam/vystavki/item/1820-k-90-letiyu-narodnogo-khudozhnika-respubliki-altaj-ignata-ortonulova> (дата обращения: 22.07.2024).

¹⁶² Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.).

¹⁶³ Руденко С.И. Второй Пазырыкский курган : Результаты работ Экспедиции Ин-та истории материальной культуры АН СССР в 1947 г. : Предварительное сообщение.

и укладе жизни пазырыкцев, а также показать ту роль, которую играет наследие скифов в его творчестве и в современном сознании алтайцев¹⁶⁴. В подростковом возрасте, в 1947 г. И.И. Ортоңулов участвовал в археологической экспедиции С.И. Руденко и фиксировал в виде зарисовок процесс раскопки Пазырыкского кургана¹⁶⁵. Его участие в исследовательских экспедициях определяло судьбу и его творческие ориентиры. Художник не занимается исторической реконструкцией, он берет за основу своих композиций архитектуру скифского стиля, воссоздавая метафорический образ искусства скифо-сибирского звериного стиля.

Ярко метод косвенного цитирования прослеживается у выпускника Академии художеств им. И.Е. Репина Г.К. Челбогашева (1965). В своих работах автор воплощает образы скифского звериного стиля, которые органично переплетаются с реалистичными изображениями человека и животных. В картине «Звуки природы» (2015) автор изображает девушку, играющую на национальном алтайском инструменте, а за ее плечом виден взлетающий аист (рис. Б28). На щеке девушки прочитывается татуировка, которая расположена на плече знаменитой «пазырыкской принцессы» – мумии из кургана Ак-Алоха-3¹⁶⁶. Похожий сюжет мы встречаем и в другой работе художника. В картине «Принцесса Алтая» (2012) художник изображает девушку в головном уборе, похожем на прическу все той же принцессы Укока (рис. Б29)¹⁶⁷. Ее сопровождает снежный барс, а перед ней находится каменный образ предка, лицо которого покрыто татуировками. Похожими изображениями было украшено тело воина из кургана Верх-Кольджин II¹⁶⁸. Как заявляет художник, источником вдохновения для его творческих работ является память минувших поколений¹⁶⁹. Стоит отметить, что автор создает

¹⁶⁴ Маточкин Е.П. Росписи И.И. Ортоңулова в Национальном музее Республики Алтай имени А.В. Анохина // Анохинские чтения: материалы 5-ой науч. конф., посвящ. 90-летию НМРА (30–31 октября 2008 г.) / Нац. музей РА им. А. В. Анохина. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайское книжное издательство, 2008. – С. 52–54.

¹⁶⁵ Маточкин Е.П. Наследие скифов в творчестве И.И. Ортоңулова // Сибирские древности. Памятники археологии и художественное творчество: материалы осеннего коллоквиума. Омск, октябрь 2002. – Омск: ООМИИ, 2002. – С. 65–69.

¹⁶⁶ Полосьмак Н.В. Татуировка у пазырыкцев // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 4 (12). – С. 95–102.

¹⁶⁷ Азбелев П.П. Пазырыкские татуировки как художественное свидетельство древних войн и бракосочетаний // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. Вып. 7. – СПб.: СПбГУ, 2017. – С. 51–60.

¹⁶⁸ Руденко С.И. Древнейшая «скифская» татуировка. С. 134.

¹⁶⁹ Интервью Г.К. Челбогашева с автором исследования, 06.11.23 (Личный архив автора).

метафизические полотна, фантазируя на тему мифоритуальности и сакральности образов, но скифские изображения оставляет без особых изменений, косвенно упоминая их в своих работах¹⁷⁰.

Для многих художников обращение к звериному стилю является внутренней интенцией, которая при этом имеет определенные биографические предпосылки. Примером может служить творчество новосибирского художника Н.Н. Марци (1973). Его картины являются попыткой сохранения культурно-исторической памяти предков. Они воссоздают образы скифского времени и отражают духовную жизнь народов Сибири. На картине «Дух Пастушки Укока» (2021), которая, по словам автора, прошла несколько стадий переработки, изображена девушка, ведущая за собой стадо баранов, за ее плечами всплывают образы фантастических зверей, написанных по мотивам скифских памятников (рис. Б30). Образ горного барана за левым ее плечом – это отсылка к изображению, вырезанному на деревянной крышке саркофага-колоды из II Башадарского кургана¹⁷¹. С правой стороны девушку сопровождает мифический зверь, изображение которого напоминает татуировки, которыми были украшены пазырыкские мумии¹⁷². При этом рисунок повторяется не напрямую, он аллегоричен и вбирает в себя сразу несколько узнаваемых скифских мотивов. Похожий подход можно наблюдать и в полотне «Принцесса Укока» (2023), где на плече девушки размещены несколько изображений, прототипом одного из которых является татуировка на теле вождя из Второго Пазырыкского кургана, а другое изображение представляет собирательный образ кошачьего хищника из скифо-сибирского искусства (рис. Б31). Автор переносит художественный язык в свои полотна, где-то цитируя, где-то превращая это в авторские трактовки образов, при этом сохраняя композиционный строй скифских цитат, вплетая их в изобразительный контекст картин. Архитектоника скифского стиля служит для художника ориентиром при

¹⁷⁰ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неолархайке С. 55.

¹⁷¹ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 39–41.

¹⁷² Руденко С.И. Древнейшая «скифская» татуировка. С. 133–143.

создании собственных композиций, он развивает традицию, перекладывая ее на авторский художественный язык¹⁷³.

Сам автор относит свои работы к фэнтези-реконструкции скифского мира. Здесь его метод похож на тот, что в своих работах использует Г.К. Челбогашев. Как отмечает Н.Н. Марци, он выбрал эту тему, потому что в Сибири на современном этапе развития искусства есть некоторые сложности с визуальной идентичностью, и ему хочется поддерживать и развивать это направление, чтобы пробуждать в людях гордость за культурно-историческое богатство своего народа¹⁷⁴. Художник анализирует наследие скифского стиля и предлагает свою авторскую интерпретацию, используя косвенное цитирование как творческий метод.

Метод художественной реконструкции. В работах художников часто встречается сочетание сразу двух художественных методов: цитата и реконструкция. Вплетая образы, заимствованные из древнего памятника, в ткань своего произведения, художники осмысливают функцию предмета, стараясь соблюсти историческую правду. Если контекст памятника до конца не известен, то они достраивают и творческим методом реконструируют возможную картину прошлого. Смыслом их работы становится процесс творческой реконструкции вселенной в виде памятников скифо-сибирского искусства, а для более точного понимания того, что именно реконструирует автор используются цитаты. Ярче всего этот метод проявляется в уже упомянутых выше работах Х.В. Савкуева, потому что его иллюстрации призваны погрузить читателя в воображаемый мир прошлого, при этом сохранив верный исторический контекст памятников. Скульптурные ансамбли Д.Б. Намдакова также призваны художественным методом реконструировать сцены из жизни скифских кочевников и, усилив их, художественно возвеличить наследие. При этом автор сохраняет свой художественный язык и пластическую выразительность, органично вплетая образы древних памятников в контекст современной скульптуры. Этот же метод хорошо прослеживается в монументальных росписях И.И. Ортоңулова, посвященных

¹⁷³ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неолархайке. С. 55.

¹⁷⁴ Интервью Н.Н. Марци с автором исследования, 25.07.23 (Личный архив автора).

наследию скифов. Его работа хотя и носит художественный характер, но является собой реконструкцию жизни скифского народа, предназначенную для музейного пространства. Она призвана погрузить посетителей музея в художественный контекст эпохи и дополнить археологическое и историческое наследие, представленное в витринах.

Реминисценция. Этот вариант заимствования в произведениях искусства является средством создания нового художественного образа посредством переработки и авторского прочтения. Художник опирается на обобщенное воспоминание о стилевых решениях и композициях. Автор перенимает художественный язык, развивает его, предлагая новые образы, прошедшие трансформацию. В ходе такого перерождения древние памятники обретают новые пластические трактовки. Степень этой трансформации зависит от желания автора отойти от первоисточника, но порой памятник все же продолжает прослеживаться в работе. Первоисточник становится не частью произведения в неизменном виде, наоборот, он преобразуется в новую художественную форму, принимая желаемые черты авторского произведения, при этом оставаясь отсылкой к изначальному памятнику. Контекст нового произведения подсказывает исследователю, какой первоисточник имеет в виду художник. Этот метод ярко прослеживается в произведениях С.В. Дыкова (1957) – он не цитирует и не реконструирует памятники скифо-сибирского звериного стиля, но сохраняет образный строй и архитектонику стиля: внешние и внутренние пластические ходы. При этом мифоритуальный контекст произведений дает отсылку к древним памятникам скифской эпохи.

Его работы – это в основном яркая контрастная графика, отсылающая зрителя к архаическим формам. Скифо-сибирские мотивы прослеживаются в работах автора. Так, к примеру, в его полотнах часто повторяется образ налима. Художник использует яркие визуальные метафоры и налим – одна из таких. Исследователи говорят об особом месте налима у различных сибирских народов. Именно этот вид рыб играл большую роль в шаманских мистериях, при лечении больных, а у тунгусов и бурят зафиксированы следы почитания налима как предка-

прародителя¹⁷⁵. Налим относился к хтоническим существам нижнего мира, считалось, что от них зависело здоровье и благополучие живущих¹⁷⁶. Этот художественный символ активно использовали скифские мастера, помещая его на седельные украшения коня и на татуировки своих соплеменников. Примером могут служить войлочные рыбы из кургана Ак-Алоха¹⁷⁷. Есть и графическое изображение налима, относящееся к скифской традиции – это татуировка в виде рыбы, которая была нанесена на лодыжку мумифицированного «вождя» из II Пазырыкского кургана, упомянутого выше¹⁷⁸. Образ налима художник использовал в таких работах, как «Дух воды» (2010), «Месяц белой рыбы» (2011), «Хозяйка озера» (2012), «Челканская легенда» (2018) и др. (рис. Б17-Б20). В картине «Месяц белой рыбы» художник помещает в некоторых рыб рыбу поменьше, тем самым создавая метафору постоянного перерождения, а рыбам присваивает черты человеческого лица, что подсказывает нам, что художник имеет в виду духов-покровителей (рис. Б18).

В картинах С.В. Дыкова можно проследить и образ грифона, головками которого заканчиваются ветви деревьев и головные уборы. Подобный прием зооморфных превращений наблюдается и в скифо-сибирском зверином стиле. Образ грифона встречается в работах «Обретение бубна» (2010), «День и ночь» (2019), «Дерево Укока» (2022) (рис. Б21–Б23). Художник в своих картинах использует метод реминисценции. Он, подобно В.Ф. Капелько, трактует древние символы свободно, не опираясь на конкретные формы отдельно взятого памятника. Он создает собирательный образ, который отдельными фрагментами существует во множестве скифо-сибирских звериных памятников. Художник не цитирует конкретные изображения напрямую, но сохраняет архитектоничность скифского стиля и трансформирует это знание в авторские полотна. Он берет за основу пластические свойства скифо-сибирского искусства: декоративность

¹⁷⁵ Окладников А.П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья : Историко-археологическое исследование. Ч. I, II. – М.; Л.: Академия наук СССР, 1950. – С. 334–336.

¹⁷⁶ Полосьмак Н.В. «Стерегищие золото грифы» (ак-алахинские курганы). – Новосибирск: Наука: Сибирская издательская фирма, 1994. – С. 44–45.

¹⁷⁷ Там же. С. 92–93.

¹⁷⁸ Руденко С.И. Древнейшая «скифская» татуировка. С. 138.

и лаконичность в подаче образов. Основная характеристика его картин – это знаковость¹⁷⁹.

Этого же метода придерживается в своей работе «Знамена древних тагарцев» (1978) В.Ф. Капелько (1937). Его полотна пронизаны смысловыми конструктами, которые строятся на космизме скифских кочевников. Он переосмысляет и трансформирует скифские образы, при этом придерживается стилистических аспектов скифского искусства, сохраняя архитектурные предпосылки стиля.

В картине «Знамена древних тагарцев» (1978) автор изображает конную процессию (рис. Б7). Тагарцы на картине держат в руках посохи со скульптурными навершиями, аналоги которых без труда находятся среди памятников скифо-сибирского звериного стиля, обнаруженных в Хакасско-Минусинской котловине¹⁸⁰. Горный баран, стоящий на ногах, часто встречается в качестве скульптурного окончания колоковидных наверший, а фигурка лося с подогнутыми ногами напоминает поясные бронзовые бляхи, обнаруженные в минусинских степях. В данной работе художник использует метод реминисценции. Автор избегает прямого изображения древних памятников, но делает визуальную отсылку к известным тагарским находкам¹⁸¹. Художник создает сюжетную композицию, используя изображения из скифо-сибирского звериного стиля в качестве образного дополнения картины. Он не стремится к исторической правдивости, его сюжет не похож на реконструкцию реального шествия древнего тагарского племени, это аллегория, акцентирующая наше внимание на охранных символах «знаменах», под защитой которых живет древнее племя. В образах зверей сохранены позы, пропорции, основные элементы, композиционно они остаются неизменными.

Метод реминисценции прослеживается в работах скульптора А.В. Манжурьева (1971), в которых он не открыто цитирует произведения скифо-сибирского искусства, а лишь намекает на них через условность формы и пластику

¹⁷⁹ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике. С. 52.

¹⁸⁰ Егоров В.Л. Древний штандарт из Хакасско-Минусинской котловины // Советская археология. – 1967. – № 1. – С. 250–253.

¹⁸¹ Маточкин Е.П. Археарт Сибири. С. 227–232.

образного языка. Через свои произведения автор обращается к историческим корням якутского народа. Его скульптурная композиция «Колыбель» (2014) отсылает нас к образам скифских взнузданных коней, которые были обнаружены в захоронении V Пазырыкского кургана (рис. Б33)¹⁸². Художник переосмысливает археологические источники в поисках художественного и эстетического выражения своих творческих концепций, использует метод реминисценции. В отличие от своего учителя Д.Б. Намдакова. Он не использует метод реконструкции, а концентрируется на творческом прочтении скифо-сибирского звериного стиля, его работы – это парафраз на тему скифо-сибирского звериного стиля. Художник тщательно встраивает архитектуру скифо-сибирского звериного стиля в контекст своих произведений, расширяя и дополняя образами, стараясь сохранить художественные принципы древнего стиля.

Метод деконструкции (апроприации). Метод, который основан на «расщеплении» древних памятников. Художник выделяет значимые, на его взгляд, фрагменты произведения скифо-сибирского звериного стиля и затем собирает их в новое авторское произведение. Метод деконструкции подразумевает разрушение первоначального источника с сохранением его ключевых узнаваемых черт. Часто метод деконструкции рассматривают как исследовательский, потому что автор работы, анализируя первоисточник, выявляет скрытые глубинные смыслы и выносит их на поверхность своего произведения, изменяя фокус внимания зрителя и расставляя акценты в композиции иначе¹⁸³. То есть это уже не просто работа «по мотивам» древнего памятника, а скорее результат рецепции: осмысление и предъявление нового прочтения, а иногда и полемика с древним памятником. Этот метод художественного заимствования использует Н.Я. Третьяков (1926). В одной из своих работ под названием «Пазырыкские древности» (1967) художник отразил свои впечатления от скифских памятников, увиденных лично в ходе раскопок (рис. Б8). На картине прослеживаются

¹⁸² Руденко С.И. Пятый Пазырыкский курган // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. XXXVII. – М; Л.: Академия наук СССР, 1951. – С. 106–116.

¹⁸³ Красноярова Н.Г. Деконструкция как исследовательская методология понимания текста // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 4 (25). – С. 23–25. – DOI: 10.36809/2309-9380-2019-25-23-25.

узнаваемые сюжеты, которые являются частью войлочного шатра и ворсового ковра, обнаруженных в 1949 г. в Горном Алтае в V Пазырыкском кургане¹⁸⁴. Здесь все еще узнаются первоисточники, на которые он опирается, но весь текст художественного произведения переложен на пластический язык автора. При этом не сохраняется ни пластика, ни цветовая гамма, ни силуэтность скифского памятника. Остается только калейдоскоп сюжетов, которые автор сплетает в причудливую цветную фантазию о скифо-сибирском художественном мире. Но мы все еще узнаем сюжеты, которые автор брал как первооснову. Картина больше напоминает декоративное многоцветное панно, на котором в высокой степени плотности скомпонованы различные сюжеты из скифо-сибирского звериного стиля. В центральной нижней части крупно изображена сцена терзания, которая в первую очередь привлекает внимание. Именно такая сцена украшает седельную войлочную покрывку коня в захоронении I Пазырыкского кургана¹⁸⁵. В левой части полотна на троне восседает «царица» – подобный образ женщины-богини можно наблюдать на узоре войлочного ковра из V Пазырыкского кургана¹⁸⁶. В верхней части картины изображены конные всадники, которые отсылают к изображениям, расположенным по периметру шерстяного ворсового ковра из того же V Пазырыкского кургана¹⁸⁷. В нижней части картины помещена цепочка скачущих баранов – это прямая цитата такой же динамичной сцены, нанесенной в виде татуировки на лодыжку скифскому воину из II Пазырыкского кургана. В своем художественном языке автор использует прием цитаты: хорошо прочитываются первоисточники визуальных образов. При этом он использует прием пастиша и деконструирует целостность сразу нескольких древних памятников, выбирая при этом наиболее важные, с его точки зрения, знаки, и создает свое произведение, комбинируя образы. Изображения адаптированы под стилистику и цветовое решение картины, при этом силуэты и архитектоника

¹⁸⁴ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 372–375.

¹⁸⁵ Там же. С. 363–365.

¹⁸⁶ Баркова Л.Л. Большой войлочный ковер из Пятого Пазырыкского кургана // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург : Материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А.Д. Грача. – СПб.: Культ-информ-пресс, 1998. – С. 137.

¹⁸⁷ Балонов Ф.Р. Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации) // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. – М.: Наука, 1991. – С. 91.

образов сохранены практически без изменений, что дает возможность с легкостью узнать цитируемый исходный памятник¹⁸⁸.

Метод деконструкции также просматривается в изображении виньетки Н.К. Рериха (1930) (рис. Б5). В круговой формат вписана композиция из двух зверей, в которой кошачий хищник нападает на горного козла. В изображении не так много подробностей и конкретики, потому что жанр небольших книжных виньеток не подразумевает детальной проработки, но способ трактовки поз и характеров зверей наталкивает на возможное заимствование из нескольких скифских памятников. Так, в похожем ракурсе хищник изображен на деревянной резной пластине из Катандинского кургана¹⁸⁹. Аналогичная сцена нападения тигра, только уже на лошадь, запечатлена в золотой пластине из Сибирской коллекции Петра I, датированной IV–III вв. до н. э. и относящейся к скифской культуре. Здесь художник использует прием деконструкции, собирая свое произведение из отдельных, ранее виденных, памятников.

Подводя итог, стоит отметить, что обращение к теме археологического и исторического наследия стало актуально для художников синхронно с развитием научно-археологической разработки материала и набирает популярность в современном искусстве. Важной причиной, по которой художники в своих произведениях обращались к теме скифо-сибирского звериного стиля, стоит отметить работу художников в этнографических и археологических экспедициях. Многие из них работали в качестве археологических художников или занимались фотофиксацией находок. Также для многих художников характерной чертой является рождение или обучение в местах, территориально связанных со скифским звериным стилем. В процессе становления и обучения они самостоятельно искали художественный язык с опорой на традиционные культурные ценности, либо к этому их подталкивала профессиональная среда, в которой происходило их творческое становление. Наряду с этим стоит отметить, что художественные поиски в области неоархаики постоянно подпитываются неугасающим интересом

¹⁸⁸ Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике. С. 51.

¹⁸⁹ Радлов В.В. Сибирские древности: из путевых записок по Сибири / Пер. с нем. [и предисл.] гр. А.А. Бобринского. – СПб.: И.Н. Скороходов, 1896. – 72 с.

как со стороны общественности, так и со стороны профессионального сообщества: часто проводятся выставки, конференции, круглые столы, форумы.

Выявленные общие стилистические черты сибирской неоархаики, в свою очередь, создают предпосылки для формирования методологической базы в исследовании произведений данного стиля, что, на наш взгляд, является перспективным направлением развития интереса в области сибирской неоархаики и скифо-сибирского звериного стиля как ее неотъемлемого элемента.

В заключении отметим, что изучение архитектоники древнего искусства имеет большой потенциал как для процесса обучения студентов художественных специальностей, так и для развития современных направлений в искусстве. Понимание логики построения и взаимосвязей частей художественного произведения дает не только большой теоретический пласт знаний, требующий более тщательного изучения, но и открывает потенциал возможностей для применения универсальных механизмов построения художественной формы на практике (в образовании или профессиональной деятельности).

В ходе настоящего исследования был разработан не только теоретический аспект, но создана и апробирована методическая последовательность для внедрения междисциплинарного тематического блока в систему высшего профессионального художественного образования. Этот опыт может быть расширен, дополнен и имеет потенциал для развития путем создания подобных междисциплинарных связей внутри разнообразных модулей и дисциплин. Это, в свою очередь, будет способствовать расширению основ фундаментального художественного образования, которое всегда опиралось на опыт древних мастеров, а также окажет положительный эффект на становление будущих профессионалов. Изучение культурных основ и традиций древности создаст для молодых художников базис для поиска своей творческой идентичности.

В результате проведенного анализа выделена типология методов художественных заимствований в современном искусстве при обращении авторов к скифо-сибирскому звериному стилю. Стоит отметить, что все методы нацелены на интерпретацию и переосмысление памятников древнего искусства. Опираясь

на обозначенные примеры работ конкретных художников, можно сделать вывод о степени сохранения архитектоники скифо-сибирского звериного стиля. Так, цитирование и реконструкция нацелены на максимальную степень сохранения композиции и архитектоники стиля. Метод цитирования ставит своей целью возможность расширить высказывание древнего художника, дополнив его. Метод реконструкции подразумевает, что художник предлагает вариант собственных представлений о картине мира скифов.

Метод реминисценции в меньшей степени опирается на архитектуру скифского стиля. Здесь художник работает более свободно, предлагает авторскую трактовку смыслов, образов, сюжетов. Художник опирается на обобщенное воспоминание о стилевых решениях и композициях, при этом перенимая художественный язык, развивает его, предлагая новые образы, модифицируя и трансформируя их.

Для метода деконструкции нет глубинной ценности в сохранении композиции, архитектоники или стилевых элементов скифо-сибирского звериного стиля. Деконструкция подразумевает вычленение сюжетов, образов и дальнейшую их комбинацию в хаотичном порядке. В основе метода – полная переработка образной системы и композиции ради рождения нового искусства. Несмотря на такой подход, «расщепление» источника происходит не полностью, для того чтобы зритель смог распознать оставленные знаки и отсылки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный в работе формально-стилистический анализ помог выявить некоторые закономерности развития художественных форм на примере памятников скифо-сибирского звериного стиля. Расширение представлений о композиционных аспектах и углубление в изучение архитектоники стиля дали возможность более широкого понимания процесса формирования звериных образов. Анализ выбранного массива памятников выявил несколько универсальных для скифо-сибирского звериного стиля внешних контуров и внутренних схем произведений. Помимо этого, были зафиксированы распространенные средства организации художественной формы и определены наиболее часто встречающиеся пластические элементы, формирующие звериные образы.

Сравнительно-исторический анализ позволил уточнить терминологический аппарат и найти метод применения архитектоники с позиции искусствоведческого исследования. Термин архитектоника активно используется в таких областях науки, как философия, филология, литературоведение и культурология. Сравнительно-исторический анализ помог выявить, что архитектоника во многих областях знаний определяет организующую составляющую для построения любой системы, то есть по сути своей является методологией¹. В визуальном искусстве термин архитектоника применяется для обозначения композиционности построения произведения, а именно гармоничной выстроенности. Она является методом организации художественной формы, которая формирует базовый пластический компонент, отличающий скифо-сибирский звериный стиль от других.

Архитектоника скифо-сибирского звериного стиля основывается на систематизации структуры внешних контуров, внутренних конструкций и их взаимосвязи, а также обозначает вариант их взаимодействия со средствами

¹ Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. – М.: Наука, 1994. – 591 с.

построения художественной формы. Именно эта концепция и формирует феномен архитектуры для скифо-сибирского звериного стиля.

Для анализа архитектуры памятников была разработана методическая последовательность, апробированная в ходе исследования на 52 уникальных изображениях памятников скифо-сибирского звериного стиля. Так было установлено, что архитектура скифо-сибирского звериного стиля базируется на нескольких видах внешних геометрических контуров изделий и содержит ограниченный набор универсальных внутренних схем.

В результате композиционного анализа и анализа архитектуры скифо-сибирского звериного стиля относительно внешних контуров выявлен ряд простых геометрических форм: круг, квадрат и треугольник². Системный подход к анализу дал возможность определить степень распространенности этих форм относительно изображений хищников, копытных и птиц. Анализ внутренних композиционных схем и направляющих выявил три самые распространенные внутренние схемы: S-образная (сигмавидная)³, M-образная (омегавидная) и O-образная. Путем сопоставления двух этих важных элементов архитектуры (внешнего контура и внутренней схемы) были установлены наиболее часто встречающиеся комбинации и степень распространенности их применения для изображения хищников, копытных и птиц.

Взаимосвязь внешних контуров и внутренних конструкций имеет в своей основе ограниченный набор пластических средств, при помощи которых выстраивается художественная форма. Эти элементы универсальны для изображения всех видов животных и могут обозначать совершенно разные части животного. Так, изогнутая капля может одновременно означать ухо, глаз, ноздри, выделять плечевой или тазобедренные суставы, а параллельные насечки могут являться обозначением когтей, зубов или шерсти животного. Выявление наиболее

² Зенина Т.В. Протоформы в скифской пластике // Месмахеровские чтения – 2023 : Сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года. – СПб.: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – С. 242–248.

³ Зенина Т.В. Истоки S-образной композиционной схемы в скифо-сибирской звериной пластике // Вестник Гжельского государственного университета. – 2023. – № 3. – С. 88–101.

распространенных внешних контуров, внутренних схем, а также средств изображения в скифо-сибирском зверином стиле дает возможность расширения методов атрибуции, экспертизы памятников и поможет при проведении реставрационных работ с ними.

Включение знаний об архитектонике скифо-сибирского звериного стиля в образовательный процесс высшего художественного образования дает возможность комплексного подхода к обучению профессиональных художников. При помощи метода моделирования в учебном процессе было апробировано внедрение междисциплинарного тематического блока в профессиональную образовательную программу высшего образования. Этот тематический блок был нацелен на более глубокое практико-теоретическое изучение композиции и архитектоники на примере скифо-сибирского звериного стиля. Тематический блок был спроектирован с опорой на современные методы реализации образовательных программ высшего образования, такие как компетентностный подход, междисциплинарность и интегративность⁴.

Методы и формы рецепции архитектоники скифо-сибирского звериного стиля в современном искусстве выявляют определенные виды художественных заимствований в процессе трансформации архаических образов в современном искусстве. Метод интервьюирования позволил сделать выводы о причинах обращения художников к столь узкой теме внутри широкого художественного течения сибирской неоархаики, а также выявить факторы, определяющие формирование авторского художественного стиля.

Можно отметить, что такой метод художественного заимствования, как цитирование является самым распространенным среди художников, использующих как источник вдохновения скифо-сибирский звериный стиль. Этот метод, в особенности прямое цитирование – сохраняет архитектонические особенности стиля, учитывает специфические художественные черты. Косвенное цитирование – уже не точная копия конкретного древнего памятника, но авторское

⁴ Носков М.В., Шершнева В.А. Междисциплинарная интеграция в условиях компетентностного подхода // Высшее образование сегодня. – 2008. – № 9. – С. 23–25.

продолжение скифской традиции, переложенное на художественный язык конкретного автора. Здесь может меняться художественный прием, но первоисточник будет по-прежнему прочитываться. Метод художественной реконструкции берет за основу известные археологические памятники и достраивает их при помощи творческой доработки, ретроспективно реконструируя возможную картину прошлого. Реминисценция сохраняет образный строй произведений и архитектонику стиля: внешние и внутренние пластические ходы, при этом сохраняет узнаваемость первоисточников, которые могут компилироваться, фиксируя архитектонику и морфологические свойства. Метод художественной деконструкции подразумевает разрушение первоначального источника вдохновения с сохранением его ключевых узнаваемых черт. Деконструкция часто не сохраняет первоначальные черты архитектоники (строгой выстроенности) стиля, создавая свой новый художественный метод и авторский язык. При этом отдельные детали образа и архитектоники стиля будут встречаться во вновь созданном произведении, но не целостно, а фрагментарно.

Дальнейшие перспективы развития исследования видятся в нескольких различных векторах. Расширение эмпирической базы исследования может дать новые варианты внешних контуров и внутренних схем (архитектоники стиля) в связи с расширением географического и хронологического фактора исследования. Что либо докажет универсальность обозначенного в диссертационном исследовании ограниченного круга форм и схем, либо внесет в них корректировки.

Также перспектива анализа архитектоники стиля видится в его применении на многофигурных композициях мелкой пластики, которая характерна для скифо-сибирского звериного стиля. Представленный в диссертации алгоритм можно применять не только на мелкой пластике, но и использовать для анализа другого художественного материала, относящегося к скифо-сибирскому звериному стилю (петроглифы, объемная скульптура, навершия, части упряжи, украшения оружия и т.п.). В более широком смысле внедрение понятия архитектоники стиля может стать основой для формирования нового направления в исследовании стилей и

выявлении их «формульного скелета»⁵ для улучшения атрибуции и помощи в реставрации объектов историко-культурного наследия.

Наряду с этим внедрение понятия архитектоники стиля в блок профессиональных программ высшего образования видится в расширении тематических блоков и добавлении в них более глубокого анализа архитектоники других стилей. Это будет способствовать укреплению междисциплинарных связей внутри образовательных программ высшего художественного образования. На практике это даст более осознанный подход студентов к анализу в проектной деятельности с опорой на искусство прошлого и откроет новые возможности для интерпретации «культурных кодов».

Еще одним вариантом в перспективе исследования можно обозначить более глубокое и отдельное изучение вариантов рецепции скифо-сибирского звериного стиля в современном искусстве. Каталог художников, использующих в своем творчестве образы скифо-сибирского звериного стиля, может пополниться большим количеством графических, живописных работ, а также значительно расширится в сторону декоративно-прикладного искусства и объемной скульптуры. Увеличение исследовательской базы даст широкий спектр художественных заимствований. На данном этапе в исследование вошли произведения искусства, в которых без труда угадываются образы скифо-сибирского звериного стиля. В дальнейшем, опираясь на исследования архитектоники стиля, можно заострить внимание на более отдаленных пластических ассоциациях в работах художников. Это поможет проследить гибкий процесс интерпретации и рецепции в современном искусстве. Подобная практика может стать полезным инструментом для создания концепций тематических выставок, формирования музейных фондов и организации экспозиции в музеях

⁵ Зинченко С.А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5) : специальность 07.00.04 : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2002. – С. 134.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Неопубликованные источники

1. Жуленкова, А. С. Разработка серии декоративных шкатулок «Звериный стиль» : творческий проект / А. С. Жуленкова ; Российский государственный гидрометеорологический университет. – Санкт-Петербург, 2020.

2. Марци, Н. Н. Загадочное прошлое : [беседа с художником, членом Евразийского художественного союза, Почетным гражданином Баян-Улгийского аймака (Монголия), 25.07.2023] / Николай Марци ; записала Т. В. Зенина. – Личный архив Т. В. Зениной, 2023.

3. Федулова, Н. Е. Этносимволизм в искусстве : [беседа с якутским художником-гобеленщиком ручного ткачества, живописцем, членом Союза художников России, 20.02.2024] / Надежда Федулова ; записала Т. В. Зенина. – Личный архив Т. В. Зениной, 2024.

4. Челбогашев, Г. К. Память минувших поколений – источник творческого вдохновения : [беседа с архитектором, художником, профессором Московского отделения Международной академии архитектуры, 06.11.2023] / Геннадий Челбогашев ; записала Т. В. Зенина. – Личный архив Т. В. Зениной, 2023.

5. Шой, Ч. У. Жизнь и творчество : [беседа с тувинским художником, членом Союза художников России, председателем Союза художников Тувы, учредителем просветительского культурного фонда «Алдын скиф», 01.07.2023] / Чурук Шой ; записала Т. В. Зенина. – Личный архив Т. В. Зениной, 2023.

6. Яснур, Е. Н. Продолжая традиции : [беседа с новокузнецкой художницей, 31.01.2024] / Елена Яснур ; записала Т. В. Зенина. – Личный архив Т. В. Зениной, 2024.

Опубликованные источники и литература

1. Авдеева, О. Г. Художественное войлоковаляние как современный социокультурный феномен / О. Г. Авдеева, Е. Л. Антонова // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1 (13). – С. 167–173.

2. Азбелев, П. П. Пазырыкские татуировки как художественное свидетельство древних войн и бракосочетаний / П. П. Азбелев // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. Вып. 7 / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2017. – С. 51–60.
3. Алпатов, М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М. В. Алпатов. – Москва : Искусство, 1987. – 222 с.
4. Апресян, Ю. Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики / Ю. Д. Апресян. – Москва : Просвещение, 1966. – 302 с.
5. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина ; общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.
6. Артамонов, М. И. К вопросу о происхождении скифского искусства / М. И. Артамонов // *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*. București : Editura Academiei Republicii Populare Romîne. – 1961. – P. 31–46.
7. Артамонов, М. И. Происхождение скифского искусства / М. И. Артамонов // Советская археология. – 1968. – № 4. – С. 27–45.
8. Артамонов, М. И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления) / М. И. Артамонов // Материалы и исследования по археологии СССР. № 177 : Проблемы скифской археологии / отв. ред. П. Д. Либеров, В. И. Гуляев. – Москва : Наука, 1971. – С. 24–35.
9. Артамонов, М. И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото / М. И. Артамонов. – Москва : Искусство, 1973. – 280 с.
10. Археология : учебник / под ред. академика РАН В. Л. Янина. – Москва : МГУ, 2006. – 608 с.
11. Балаш, А. Н. Поэтика мифа в современном академическом изобразительном искусстве: графические работы Хамида Савкуева к повести Василия Ливанова «Агния, дочь Агнии. Сказание о скифах» / А. Н. Балаш //

Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2020. – № 12. – С. 1017–1035. – DOI: 10.24411/2713-2021-2020-00031.

12. Балонов, Ф. Р. Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации) / Ф. Р. Балонов // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока / АН СССР, Ин-т востоковедения ; под ред. Б. А. Литвинского. – Москва : Наука, 1991. – С. 88–121.

13. Барбашина, Э. В. Учение Канта об архитектонике как способ аутентичного понимания его философии / Э. В. Барбашина // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2014. – Т. 12, № 1. – С. 151–156.

14. Баркова, Л. Л. Большой войлочный ковер из Пятого Пазырыкского кургана / Л. Л. Баркова // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург : материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А. Д. Грача. – Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 1998. – С. 137–142.

15. Баркова, Л. Л. Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана / Л. Л. Баркова // Археологический сборник. Вып. 25 : Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Ленинград : Искусство, 1984. – С. 83–89.

16. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. – Москва : Русское слово, 2003. – 957 с.

17. Белобородов, В. К. Мифы тайги и тундры [Электронный ресурс] / В. К. Белобородов // Югра. – 1993. – № 12. – С. 11–14. – URL: https://igrimkdc.hmansy.muzkult.ru/media/2019/01/19/1272703917/Zhurnal_Yugra_12_1993_g.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

18. Бердник, Е. С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении / Е. С. Бердник // Universum: филология и искусствоведение. – 2014. – № 2 (4). – С. 1–19.

19. Богданов, Е. С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии : (скифо-сибирская художественная традиция) /

Е. С. Богданов ; отв. ред. В. И. Молодин. – Новосибирск : Институт археологии и этнографии СО РАН, 2006. – 239 с.

20. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – Москва : Политиздат, 1975. – 399 с.

21. Булгаков, Д. А. Задачи виртуальной реконструкции формирования образов скифо-сибирского звериного стиля / Д. А. Булгаков, Е. Ф. Королькова, Н. Н. Решетникова // Научная сессия ГУАП : сборник докладов : в 3 ч., Санкт-Петербург, 06–10 апреля 2015 года / под общ. ред. Ю. А. Антохиной. Ч. II. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, 2015. – С. 174–183.

22. Виппер, Б. Р. Несколько тезисов к проблеме стиля / Б. Р. Виппер // Творчество. 1962. – № 9 (69). – Москва : Искусство, 1962.

23. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер ; вступ. статья Т. Н. Ливановой. – Москва : Искусство, 1970. – 591 с.

24. Власов, В. Г. Архитектоника, архитектоничность / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. I. А. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2004. – 576 с.

25. Власов, В. Г. Иллюстрированный художественный словарь / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург : Икар, 1993. – 272 с.

26. Власов, В. Г. Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 4 (56). – URL: http://archvuz.ru/2016_4/1 (дата обращения: 22.07.2024).

27. Власов, В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. – 264 с.

28. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – Москва : В. Шевчук, 2014. – 367 с.

29. Володина, К. А. Языковая архитектоника текстинга : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Володина Ксения Александровна. – Москва, 2013. – 172 с.

30. Галыгина, О. М. Сибирская неoarхаика / О. М. Галыгина // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 135–138. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011.

31. Гамова, Н. А. Виды симметрии в окружающей действительности / Н. А. Гамова, К. А. Поляков // Тенденции развития науки и образования. – 2021. – № 74-8. – С. 62–66.

32. Ганиев, Р. М. Архитектоника философско-культурологического мировоззрения : специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Ганиев Роберт Маликович. – Уфа, 2004. – 47 с.

33. Гончарик, Н. П. Графика Григория Гуркина / Н. П. Гончарик // Искусство Евразии. – 2015. – №1 (1). – С. 96–115. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008.

34. Горшков, А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности / А. И. Горшков. – Москва : Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. – 544 с.

35. Граков, Б. Н. Об этнических и культурных различиях в степных и лесостепных областях Евразийской части СССР в скифское время / Б. Н. Граков, А. И. Мелюкова // Вопросы скифо-сарматской археологии : по материалам конференции ИИМК АН СССР 1952 г. / отв. ред. Д. Б. Шелов. – Москва : Академия наук СССР, 1954. – С. 39–93.

36. Грязнов, М. П. Аржан : Царский курган раннескифского времени / М. П. Грязнов. – Ленинград : Наука, 1980. – 62 с.

37. Грязнов, М. П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии / М. П. Грязнов // Археологический сборник. Вып. 25 : Контакты и взаимодействие культур Евразии. – Ленинград : Искусство, 1984. – С. 79–82.

38. Грязнов М. П. Первый Пазырыкский курган [Таблица XII] / М. П. Грязнов ; Гос. Эрмитаж. – Ленинград : Гос. Эрмитаж, 1950. – 92 с.

39. Грязнов, М. П. Саяно-алтайский олень (этюд на тему скифо-сибирского звериного стиля) / М. П. Грязнов // Проблемы археологии. Вып. II : сборник статей в память профессора М. И. Артамонова. – Ленинград : Ленинградский государственный университет, 1978. – С. 222–232.

40. Гурьянова, Г. Г. Неоархаический проект сибирского искусства / Г. Г. Гурьянова // Новый университет. Серия: Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2013. – № 8 (29). – С. 35–39.

41. Даниэль, С. М. Картина классической эпохи : Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII в. / С. М. Даниэль. – Ленинград : Искусство ; Ленинградское отделение, 1986. – 196 с.

42. Делакруа / авт. текста : Д. Перова. – Москва : Директ-Медиа, 2010. – 48 с.

43. Добрицына, И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 412 с.

44. Дробышева, Е. Э. Теоретико-методологические обоснования концепта «архитектоника» в культурфилософской традиции / Е. Э. Дробышева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. – 2009. – № 1. – С. 202–211.

45. Егоров, В. Л. Древний штандарт из Хакасско-Минусинской котловины // Советская археология. – 1967. – № 1. – С. 250–253.

46. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. – Москва : Искусство, 1970. – 232 с.

47. Земпер, Г. Практическая эстетика / Готфрид Земпер ; пер. В. Г. Калиша. – Москва : Искусство, 1970. – 320 с.

48. Зенина, Т. В. Исследование древнего искусства как источник изучения основ композиции для студентов, обучающихся по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» / Т. В. Зенина // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2022. – № 1 (40). – С. 126–134. – DOI: 10.24412/2619-1504-2022-1-126-134.

49. Зенина, Т. В. Истоки S-образной композиционной схемы в скифо-сибирской звериной пластике / Т. В. Зенина // Вестник Гжельского государственного университета. – 2023. – № 3. – С. 88–101.

50. Зенина, Т. В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неoarхаике / Т. В. Зенина // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21, № 1. – С. 46–60.

51. Зенина, Т. В. Опыт внедрения тематического междисциплинарного блока «Скифское искусство» для студентов-керамистов / Т. В. Зенина // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 1 (28). – С. 84–88. – DOI: 10.24411/2619-1504-2019-00012.

52. Зенина, Т. В. Протоформы в скифской пластике / Т. В. Зенина // Месмахеровские чтения – 2023 : сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года. – Санкт-Петербург : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2023. – С. 242–248.

53. Зенина, Т. В. Скифские древности в работах Н. К. Рериха / Т. В. Зенина // Месмахеровские чтения – 2024 : сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2024 года. – Санкт-Петербург : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2024. – С. 136–141.

54. Зинченко, С. А. Проблема общих и особенных черт в художественном языке раннескифской эпохи (на примере золотых украшений из Чиликтинского кургана № 5) : специальность 07.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Зинченко Софья Анатольевна. – Москва, 2002. – 386 с.

55. Зоря, А. А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. / А. А. Зоря // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 334–340.

56. Зуев, В. Ю. Изучение жаботинских гравировок и проблема развития звериного стиля в европейской Скифии на рубеже VII–VI вв. до Р. Хр. / В. Ю. Зуев // Петербургский археологический вестник. № 6 : Скифы, сарматы, славяне, Русь : сборник археологических статей в честь 56-летия Д. А. Мачинского / ред. кол.: С.В. Белецкий [и др.]. – Санкт-Петербург : ФАРН, 1993. – С. 38–52.

57. Иванов, А. В. Архитектоника культуры в пространстве визуальной коммуникации: семантические художественные проекции и взаимосвязи / А. В. Иванов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 19 (374). – С. 32–37.

58. Ильинская, В. А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля / В. А. Ильинская // Советская археология. – 1965. – № 1. – С. 86–107.

59. Ильинская, В. А. Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве / В. А. Ильинская // Советская археология. – 1971. – № 2. – С. 64–85.

60. Ильинская, В. А. Современное состояние проблемы скифского звериного стиля / В. А. Ильинская // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / отв. ред. А. И. Мелюкова, М. Г. Мошкова. – Москва : Наука, 1976. – С. 9–29.

61. Итоги открытого конкурса с международным участием «Будущее в наших руках» / Департамент РОСГИДРОМЕТА по Приволжскому Федеральному Округу [сайт]. – [2013–2024]. – URL: <https://pfo.meteorf.ru/news/2020/itogi-otkryitogo-konkursa-s-mezhdunarodnyim-uchastiem-«budushhee-v-nashix-rukax».html> (дата обращения: 22.07.2024).

62. К 90-летию народного художника Республики Алтай Игната Ортонолова / Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина [Электронный ресурс] : [сайт]. – [Б. г]. – URL: <http://www.musey-anohina.ru/index.php/posetitelyam/vystavki/item/1820-k-90-letiyu-narodnogo-khudozhnika-respubliki-altaj-ignata-ortonulova> (дата обращения: 22.07.2024).

63. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры. В 2 т. Кн. 1: Историографический очерк и проблемы современной методологии. Закономерности культурогенеза, этапы развития культуры традиционного типа – от первобытности к Возрождению / М. С. Каган. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2003. – 367 с.

64. Каган, М. С. Морфология искусств / М. С. Каган. – Москва : Юрайт, 2019. – 389 с.

65. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 415 с.

66. Каган, М. С. Эстетика как философская наука. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. – 544 с.

67. Каменецкий, И. С. Анализ археологических источников : Возможности формализованного подхода / И. С. Каменецкий, Б. И. Маршак, Я. А. Шер. – Изд. 2-е. – Москва : ИА РАН, 2013. – 182 с.

68. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве / В. В. Кандинский. – Москва : Эксмо-Пресс, 2020. – 746 с.

69. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. – Москва : Мысль, 1994. – 591 с.

70. Канторович, А. Р. Гипотезы происхождения искусства скифо-сибирского звериного стиля и его восточноевропейского локального варианта в контексте проблемы евразийских миграций / А. Р. Канторович // Великие евразийские миграции : материалы Международной научной конференции, Элиста, 11–14 октября 2016 года / отв. ред. В. И. Колесник. – Элиста : Калмыцкий государственный университет имени Б. Б. Городовикова, 2016. – С. 21–29.

71. Канторович, А. Р. Еще раз о проблеме прародины восточноевропейского скифского звериного стиля / А. Р. Канторович // Материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа. Крупновские чтения 1971–2006. – Москва : Памятники исторической мысли, 2008. – С. 823–824.

72. Канторович, А. Р. К вопросу о стилистических истоках, причинах популярности и назначении приема «зооморфных превращений» в искусстве скифского звериного стиля / А. Р. Канторович // Историко-археологический альманах. Вып. 8. – Армавир ; Москва : Институт археологии РАН, 2002. – С. 20–33.

73. Канторович, А. Р. Проблема классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля (историографический очерк) / А. Р. Канторович // Российская археология. – 2014. – № 3. – С. 156–164.

74. Канторович, А. Р. Скифский звериный стиль Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук / Канторович Анатолий Робертович. – Москва, 2015. – 1724 с.

75. Кичигина, А. Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения / А. Г. Кичигина // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 183–187.

76. Клейн, Л. С. Археологическая типология / Л. С. Клейн. – Ленинград : Академия наук СССР [и др.], 1991. – 448 с.

77. Ковалев, А. А. Древнейшие датированные памятники скифо-сибирского звериного стиля (тип Наньшань Государственный Эрмитажнь) / А. А. Ковалев // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург : материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А. Д. Грача. – Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 1998. – С. 122–131.

78. Ковалев, А. А. О связях населения Саяно-Алтая и Ордоса в V–III веках до н. э. / А. А. Ковалев // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий : сборник научных статей конференции, Барнаул, 24–27 марта 1999 года. – Барнаул : Алтайский государственный университет, 1999. – С. 75–82.

79. Козлитина, Е. В. Произведения хакасских художников в фондах Новокузнецкого художественного музея [Электронный ресурс] / Е. В. Козлитина // Новокузнецкий художественный музей : [сайт]. [2023]. – URL:

<https://artkuznetsk.ru/proizvedeniya-hakasskih-hudozhnikov/> (дата обращения: 22.07.2024).

80. Кондаков, И. В. Архитектоника русской культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Кондаков Игорь Вадимович. – Москва, 1998. – 74 с.

81. Коренько, В. А. К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля / В. А. Коренько // Российская археология. – 1998. – № 4. – С. 64–77.

82. Королькова, Е. Ф. Властители степей / Е. Ф. Королькова. – Санкт-Петербург : Гос. Эрмитаж, АРС, 2006. – 136 с.

83. Королькова, Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности / Е. Ф. Королькова. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.

84. Королькова, Е. Ф. Между прошлым и будущим [Электронный ресурс] / Е. Ф. Королькова // Даши : [сайт]. – [2012–2023]. – URL: https://dashi-art.com/uploads/publication/Dashi_pub_Korolkova_ru.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

85. Королькова, Е. Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий / Е. Ф. Королькова. – Санкт-Петербург : [Б. и.], 1996. – 78 с.

86. Кравченко, О. А. Архитектоника трагического. К постановке проблемы / О. А. Кравченко // Литературоведческий сборник. Вып. 12. – Донецк : ДонНУ, 2002. – С. 30–34.

87. Красноярова, Н. Г. Деконструкция как исследовательская методология понимания текста / Н. Г. Красноярова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 4 (25). – С. 23–25. – DOI: 10.36809/2309-9380-2019-25-23-25.

88. Крахмалев, А. П. Формирование общих умений обучающихся как условие освоения компетентного подхода в обучении / А. П. Крахмалев ;

Федер. агентство по образованию, Омск. гос. пед. ун-т. – Омск : ОмГПУ, 2005. – 99 с.

89. Кузьмина, Е. Е. О «прочтении текста» изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени / Е. Е. Кузьмина // Вестник древней истории. – 1983. – № 1. – С. 95–105.

90. Лапинская, И. П. Архитектоника стиля русского художественного текста : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Лапинская Ирина Петровна. – Воронеж, 2013. – 409 с.

91. Ларичев, В. Е. Рерих и Сибирь : [Сборник] / В. Е. Ларичев, Е. П. Маточкин. – Новосибирск : Новосибирское книжное издательство, 1993. – 192 с.

92. Ли Бовей. Применение современных методов преподавания в российской системе художественного образования / Ли Бовей // Современное педагогическое образование. – 2020. – № 3. – С. 52–55.

93. Ливанов, В. Б. Агния, дочь Агнии: сказание о скифах / Василий Ливанов ; [ил. Хамида Савкуева]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2010. – 126 с.

94. Ломанова, Т. М. Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX–начала XXI веков / Т. М. Ломанова // Культура и искусство. – 2020. – № 4. – С. 1–14. – DOI: 10.7256/2454-0625.2020.4.32188.

95. Ломов, С. П. Образование и искусство в условиях глобализации / С. П. Ломов // Совершенствование методики преподавания изобразительного искусства и народных ремесел : сборник научно-методических трудов ; М-во образования Московской обл., Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Московский гос. обл. ун-т. – Москва : МГОУ, 2011. – С. 6–8.

96. Лопаткин, В. М. Интеграционные процессы в региональной системе педагогического образования / В. М. Лопаткин ; М-во образования Рос. Федерации. Барнаул. гос. пед. ун-т, Моск. пед. гос. ун-т. – Барнаул : Национальный фонд подготовки кадров, 2000. – 162 с.

97. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек-текст-семиосфера-история / Ю. М. Лотман ; предисл. В. В. Иванова ; Тартус. ун-т. – Москва : Языки русской культуры : Кошелев, 1996. – 447 с.

98. Луконин, В. Г. Искусство Древнего Ирана / В. Г. Луконин. – Москва : Искусство, 1977. – 232 с.

99. Магомедов, А. Д. Орнамент ювелирного искусства Дагестана: сохранение и развитие народных традиций / А. Д. Магомедов // Народные художественные промыслы Северного Кавказа : традиции и современность : сборник статей / Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы ; сост. А. Д. Магомедов, М. Г. Газимагомедов. – Махачкала : Дагестанский филиал АН СССР, 1988. – С. 96–109.

100. Мамыченко, С. А. Практико-ориентированная модель обучения студентов в учебном процессе современного вуза / С. А. Мамыченко // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2017. – № 2 (7). – С. 92–98.

101. Маточкин, Е. П. Археарт Сибири / Е. П. Маточкин // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2010. – № 5. – С. 227–232.

102. Маточкин, Е. П. Наследие скифов в творчестве И. И. Ортоңулова / Е. П. Маточкин // Сибирские древности. Памятники археологии и художественное творчество : материалы осеннего коллоквиума. Омск, октябрь 2002. – Омск : ООМНИ, 2002. – С. 65–69.

103. Маточкин, Е. П. Росписи И. И. Ортоңулова в Национальном музее Республики Алтай имени А. В. Анохина / Е. П. Маточкин // Анохинские чтения : материалы 5-ой научной конференции, посвященной 90-летию НМРА, 30–31 октября 2008 г. / Национальный музей РА им. А. В. Анохина. – Горно-Алтайск : Горно-Алтайское книжное издательство, 2008. – С. 52–54.

104. Медведев, А. В. Геометрия Фаворского. Основы композиции на плоскости / А. В. Медведев. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2014. – 196 с.

105. Минасян, Р. С. Один из вариантов изображения лежащего животного в скифо-сибирском искусстве / Р. С. Минасян // Петербургский археологический вестник. Вып. 6 : Скифы. Сарматы. Славяне. Русь : сборник археологических статей в честь 56-летия Д. А. Мачинского / ред. кол.: С.В. Белецкий [и др.]. – Санкт-Петербург : ФАРН, 1993. – С. 32–34.

106. Мириманов, В. Б. Универсалии дописьменного искусства / В. Б. Мириманов // Гуманитарная наука в России : соросовские лауреаты. История. Археология. Культурная антропология и этнография : материалы Всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук 1994 г. / сост. А. Р. Вяткин, С. А. Иванов ; ред. А. Р. Вяткин – Москва : [Б. и.], 1996. – С. 147–156.

107. Николаева, Л. Ю. Особенности художественного языка сибирской неoarхаики / Л. Ю. Николаева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 107–114.

108. Николай Яковлевич Третьяков (биография) [Электронный ресурс] // Архив : [сайт]. [2023]. – URL: https://artchive.ru/artists/63172~Nikolaj_Jakovlevich_Tret'jakov/biography (дата обращения: 22.07.2024)

109. Николина, Н. А. Филологический анализ текста : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / Н. А. Николина. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Академия, 2007. – 269 с.

110. Новожилов, И. И. Развитие и история метода копирования при обучении изобразительному искусству / И. И. Новожилов, К. М. Зубрилин // Проблемы современного образования. – 2023. – № 2. – С. 235–237.

111. Носков, М. В. Междисциплинарная интеграция в условиях компетентностного подхода / М. В. Носков, В. А. Шершнева // Высшее образование сегодня. – 2008. – № 9. – С. 23–25.

112. Окладников, А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья : Историко-археологическое исследование. Ч. I–II. / А. П. Окладников. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1950. – 412 с.

113. Павлов, В. И. Архитектоника живописи. Композиция в европейской живописи XV–XVI веков / В. Павлов. – Санкт-Петербург : Полиграфическое предприятие № 3, 2016. – 125 с.

114. Павлов, В. И. Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства / В. Павлов. – Санкт-Петербург : Полиграфическое предприятие № 3, 2017. – 307 с.

115. Пахтусова, Н. А. Интеграция практико-ориентированного теоретического подходов как необходимое условие подготовки современных кадров в профессионально-педагогическом образовании / Н. А. Пахтусова, И. Г. Самсонова, А. В. Подмарева // Современная высшая школа : инновационный аспект. – 2021. – № 4 (54). – С. 33–41. – DOI: 10.7442/2071-9620-2021-13-4-33-41.

116. Панофский, Э. Этюды по иконологии : гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский ; пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. – 478 с.

117. Переводчикова, Е. В. Искусство раннесакского времени Южного Урала и его восточные параллели / Е. В. Переводчикова, А. Д. Таиров // Stratumplus. – 2015. – № 3. – С. 121–141.

118. Переводчикова, Е. В. Прикубанский вариант скифского звериного стиля : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Переводчикова Елена Владимировна. – Москва, 1980. – 190 с.

119. Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи / Е. В. Переводчикова. – Москва : Восточная литература, 1994. – 206 с.

120. Перминов, Е. А. Методология моделирования как основа реализации междисциплинарного подхода в подготовке студентов педагогических

направлений / Е. А. Перминов, В. А. Тестов // Образование и наука. – 2020. – № 6. – С. 9–30. – DOI: 10.17853/1994-5639-2020-6-9-30.

121. Петров, Ф. Н. Геометрические орнаменты и символы «Страны городов» как универсальный язык описания мира / Ф. Н. Петров // Аркаим. По страницам древней истории Южного Урала : сборник статей. – Челябинск : Крокус, 2004. – С. 106–109.

122. Плужников, В. И. Термины российского архитектурного наследия : Словарь-гlossарий / В. И. Плужников. – Москва : Искусство, 1995. – 159 с.

123. Погребова, М. Н. К вопросу о скифском зверином стиле (Доклад, прочитанный на заседании сектора скифо-сарматской археологии ИИМК в апреле 1949 г. о статье К. Шефольда «Скифский звериный стиль на юге России») / М. Н. Погребова // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. XXXIV / отв. ред. А. Д. Удадьцов. – Москва; Ленинград : Академия наук СССР, 1950. – С. 129–141.

124. Погребова, М. Н. Ранние скифы и древний Восток. К истории становления скифской культуры / М. Н. Погребова, Д. С. Раевский ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. – Москва : Наука, 1992. – 263 с.

125. Подольский, М. Л. Зверь, который был сам по себе : феноменология скифского звериного стиля / М. Л. Подольский. – Санкт-Петербург : ЭлекСис, 2010. – 163 с.

126. Полосьмак, Н. В. «Стережущие золото грифы» (ак-алахинские курганы) / Н. В. Полосьмак ; отв. ред. А. П. Деревянко ; Рос. АН, Сиб. отд-ние, Ин-т археологии и этнографии. – Новосибирск : Наука: Сибирская издательская фирма, 1994. – 124 с.

127. Полосьмак, Н. В. Татуировка у пазырыкцев / Н. В. Полосьмак // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 4. – С. 95–102.

128. Привалова, В. М. Орнаментальная культура. Аналитический обзор символов и знаков геометрического орнамента в антропологической картине мира / В. М. Привалова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 3-1. – С. 255–263.

129. Прошкина, О. А. Неоархаика в изобразительном искусстве Сибири рубежа XX–XXI вв. / О. А. Прошкина // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 4 (12). – С. 11–17.

130. Радлов, В. В. Сибирские древности: из путевых записок по Сибири / В. В. Радлов ; пер. с нем. [и предисл.] гр. А. А. Бобринского. – Санкт-Петербург : И. Н. Скороходов, 1896. – 72 с.

131. Раевский, Д. С. Культурно-историческое единство или культурный континуум? / Д. С. Раевский // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 207 : Античная археология и памятники железного века на территории СССР. – Москва : Наука, 1993. – С. 30–32.

132. Раевский, Д. С. Мир скифской культуры / Д. С. Раевский. – Москва : Языки славянских культур, 2006. – 598 с.

133. Раевский, Д. С. Модель мира скифской культуры : Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. / Д. С. Раевский. – Москва : Наука, 1985. – 256 с.

134. Раевский, Д. С. О возможности новых подходов к изучению звериного стиля скифской эпохи / Д. С. Раевский // Древние цивилизации Евразии. История и культура : материалы международной научной конференции, посвящ. 75-летию проф. Б. А. Литвинского, Москва, 14–16 октября 1998 г. / отв. ред. А. В. Седов. – Москва : Восточная литература РАН, 2001. – С. 81–83.

135. Рерих, Н. К. Листы дневника. Т. 2 (1936–1941) / Николай Рерих – 2-е изд. – Москва : Международный центр Рерихов : Мастер-Банк, 2000. – 515 с.

136. Рещикова, И. П. Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве / И. П. Рещикова // Вопросы изучения истории и культуры народов Центральной Азии и со-предельных регионов: материалы Международной научно-практической конференции к 80-летию ученого-тувиноведа С. И. Вайнштейна, Кызыл, 5–8 сентября 2006 / сост. А. О. Дыртык-оол, У. П. Опей-оол; Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тува. – Кызыл : Тувинское книжное издательство, 2006. – С. 346–358.

137. Ростовцев, М. И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических / М. И. Ростовцев. – Ленинград : Типография I Ленинградской Трудовой Артели Печатников, 1925. – 623 с.

138. Рошин, С. П. Композиция как учебная дисциплина / С. П. Рошин // Наука и школа. – 2018. – № 2. – С. 80–83.

139. Руденко, С. И. Второй Пазырыкский курган : Результаты работ Экспедиции Ин-та истории материальной культуры АН СССР в 1947 г. : Предварительное сообщение / С. И. Руденко ; Гос. Эрмитаж. – Ленинград : Гос. Эрмитаж, 1948. – 64 с.

140. Руденко, С. И. Древнейшая «скифская» татуировка / С. И. Руденко // Советская этнография. – 1949. – № 3. – С. 133–143.

141. Руденко, С. И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н. э.) / С. И. Руденко ; АН СССР. Ин-т археологии. – Москва : Восточная литература, 1961. – 68 с.

142. Руденко, С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время / С. И. Руденко ; Акад. наук СССР. Ин-т археологии. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1960. – 360 с.

143. Руденко, С. И. Пятый Пазырыкский курган / С. И. Руденко // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. XXXVII. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1951. – С. 106–116.

144. Рукавишникова, И. В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая / И. В. Рукавишникова // Археологический альманах. № 21 : Изобразительное искусство в археологическом наследии : сборник статей / гл. ред. А. В. Колесник. – Донецк : Лебедь, 2010. – С. 287–319.

145. Рукавишникова И. В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII–III вв. до н.э. : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Рукавишникова Ирина Викторовна. – Москва, 2006. – 440 с.

146. Савинов Д. Г. Изобразительные памятники раннескифского времени : искусство композиции / Д. Г. Савинов // Труды Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IX : Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2012. – С. 35–55.

147. Савинов, Д. Г. Карасукская традиция и «аржано-майэмирский» стиль / Д. Г. Савинов // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург : материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А. Д. Грача. – Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 1998. – С. 132–136.

148. Савинов, Д. Г. Ранние кочевники Верхнего Енисея. Археологические культуры и культурогенез / Д. Г. Савинов. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2002. – 204 с.

149. Сибирский миф. Голоса территорий: образы и символы архаических культур в современном творчестве : живопись – графика – скульптура – декоративно-прикладное искусство – объект – инсталляция – медиа-арт : Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Тюмень / [Ф. Буреева и др.]. – Омск : Экипаж, 2005. – 95 с.

150. Симонова, С. А. Архитектоника культуры: проблемы этико-эстетического синтеза : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Симонова Светлана Анатольевна. – Санкт-Петербург, 2008. – 185 с.

151. Сеницын, А. А. Вопросы формализации в археологии / А. А. Сеницын // Археологические вести. – 1993. – № 2. – С. 191–195.

152. Смирнов, К. Ф. Савромато-сарматский звериный стиль / К. Ф. Смирнов // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии : сборник / отв. ред. А. И. Мелюкова, М. Г. Мошкова. – Москва : Наука, 1976. – С. 74–89.

153. Смирнов, К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов / К. Ф. Смирнов. – Москва : Наука, 1964. – 379 с.

154. Смирнов, С. И. Шрифт и шрифтовой плакат [Текст] / С. И. Смирнов. – Москва : Плакат, 1977. – 144 с.
155. Сны Сибири : Сибирь и Дальний Восток в археологии и современном искусстве : [выставка], Москва, Государственный исторический музей, 27 октября 2022 – 30 января 2023 : [альбом-путеводитель] / ОАО «РЖД», Фонд развития науки и культуры «Таволга» [и др.] ; авт-сост. : Н. Ю. Смирнов, К. А. Светляков. – Москва : Кучково поле Музеон, 2022. – 287 с.
156. Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – Москва : Искусство, 1968. – 224 с.
157. Спицын, А. А. К вопросу о хронологии золотых сибирских блях с изображением животных / А. А. Спицын // Записки Русского археологического общества. Новая серия. Т. XII. Вып. 1–2. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1901. – С. 277–282.
158. Спицын, А. А. Сибирская коллекция Кунсткамеры / А. А. Спицын // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. Т. VIII. Вып. 1. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1906. – С. 227–248.
159. Степанова, Т. М. Иконика : морфология визуального образа как система паттернов / Т. М. Степанова, А. В. Степанов // Известия Уральского федерального университета. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. – 2016. – Т. 22, № 3 (153). – С. 152–160.
160. Стратегия модернизации содержания общего образования : Материалы для разработки документов по обновлению общего образования. – Москва : Мир книги, 2001. – 104 с.
161. Суховольских, Т. В. Искусствоведческий анализ древнего искусства на примере изучения скифосибирского звериного стиля / Т. В. Суховольских // Месмахеровские чтения – 2018 : материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2018 г. / науч. ред. А. О. Котломанов. – Санкт-Петербург : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-

Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2018. – С. 209–214.

162. Суховольских, Т. В. Композиционный анализ бронзовой бляхи из кургана Аржан-1 / Т. В. Суховольских // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-3 (86). – С. 178–181.

163. Суховольских, Т. В. Некоторые аспекты методологии скифского стиля / Т. В. Суховольских // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2 : Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 3. – С. 52–55.

164. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – Москва : Советский художник, 1988. – 587 с.

165. Фармаковский, Б. В. Архаический период в России / Б. В. Фармаковский // Материалы по археологии России. Вып. 34. – Петроград : Типография Главного Управления Уделов, 1914. – С. 15–78.

166. Федоров-Давыдов, Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов / Г. А. Федоров-Давыдов. – Москва : Искусство, 1976. – 228 с.

167. Фурсикова, Е. Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Фурсикова Евгения Георгиевна. – Санкт-Петербург, 2002. – 185 с.

168. Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток : материалы межрегиональной научно-практической конференции. Новокузнецк, 21 августа 2019 г. [Электронный ресурс] / Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России», Новокузнецкое городское отделение ; сост. Высоцкая Т. М., Новокузнецк, 2019. – 150 с. – URL: https://shr42.ru/wp-content/uploads/2019/12/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%

B2%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%8B.pdf (дата обращения: 22.07.2024).

169. Черемисин, Д. В. К семантике образа клювоголового оленя в пазырыкском искусстве / Д. В. Черемисин // Труды сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IV : Тропую тысячелетий : сборник научных трудов, посвященный юбилею Марианны Арташировны Дэвлет. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2008. – С. 99–105.

170. Черемисина, Н. В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и в композиции текста / Н. В. Черемисина // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения : Рус. яз. : Межвузовский сборник научных трудов / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина; редкол. : Л. Ю. Максимов (отв. ред.) и др. – Москва : МГПИ, 1987. – С. 13–25.

171. Чирков, В. Ф. Искусство Сибири. История вопроса в фактологическом и историографическом аспектах. К постановке проблемы / В. Ф. Чирков // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2019. – № 1. – С. 99–106.

172. Членова, Н. Л. К вопросу о первичных материалах предметов в зверином стиле / Н. Л. Членова // Материалы и исследования по археологии. № 177 : Проблемы скифской археологии / отв. ред. П. Д. Либеров, В. И. Гуляев. – Москва : Наука, 1971. – С. 208–217.

173. Членова, Н. Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры / Н. Л. Членова ; АН СССР. Ин-т археологии. – Москва : Наука, 1967. – 299 с.

174. Членова, Н. Л. Скифский олень // Материалы и исследования по археологии. № 115 : Памятники скифо-сарматской культуры / отв. ред. К. Ф. Смирнов. – Москва : Академия наук СССР, 1962. – С. 167–205.

175. Чугунов, К. В. Аржан-1 и Аржан-2: сравнительный анализ / К. В. Чугунов // Наследие народов Центральной Азии и сопредельных территорий : изучение, сохранение и использование : материалы международной научно-

практической конференции, Кызыл, 9–10 сентября 2009 г. В 2 ч. Часть 1. – Кызыл : Аныяк, 2009. – С. 48–52.

176. Чугунов, К. В. Аржан-источник / К. В. Чугунов // Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве : из материалов раскопок, проводившихся в 2000–2003 гг. Центрально-Азиатской археологической экспедицией Государственного Эрмитажа совместно с Германским археологическим институтом / ред. О. А. Федосеенко. – Санкт-Петербург : Славия, 2004. – С. 10–39.

177. Чугунов, К. В. Искусство Аржана-2 : стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы / К. В. Чугунов // Европейская Сарматия : сборник, посвященный М. Б. Шукину, по материалам конференции, проведенной в рамках XIV чтений памяти А. Мачинской, Старая Ладога, 26–27 декабря 2009 / отв. ред. Д. А. Мачинский. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2011. – С. 39–60.

178. Чугунов, К. В. Элитное захоронение раннескифского времени в кургане Чинге-Тей I : предварительная публикация и перспективы исследований / К. В. Чугунов, Н. А. Сутягина // Camera praehistorica. – 2022. – № 2 (9). – С. 8–25. – DOI: 10.31250/2658-3828-2022-2-8-25.

179. Шапиро, М. Стиль / М. Шапиро // Советское искусствознание. Вып. 24 : Проблемы современного искусства : сборник статей / ред. кол.: В. М. Полевой [и др.]. – Москва : Советский художник, 1988. – С. 385 – 425.

180. Шер, Я. А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля / Я. А. Шер // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 2. : сборник памяти М. К. Кадырбаева. – Алматы ; Москва : Гылым, 1998. – С. 218–230.

181. Шер, Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии / Я. А. Шер. – Москва : Наука, 1980. – 328 с.

182. Шкурко, А. И. Звериный стиль в искусстве и культуре лесостепной Скифии VII–III вв. до н. э. : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Шкурко Александр Иванович. – Москва, 1975. – 240 с.

183. Шмит, Ф. И. Избранное. Искусство : проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. – Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 912 с.

184. Эдинг, Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля : монография / Д. Н. Эдинг. – Москва : Государственный исторический музей, 1940. – 84 с. (Труды Государственного исторического музея. Вып. 10).

185. Borovka, G. I. Scythian Art / G. I. Borovka. – London : Ernest Benn, 1928. – 185 p.

186. Borovka, G. I. Wanderungen eines archaisch-griechischen motives uber Skythien und Baktrien nach Alt-China / G. I. Borovka // Sonderabdruck aus : Funfundwanzig jahre Romisch Germanische Kommission an die Feier des 9–11 Dezember 1927 ; Hrsg. von der Römisch-germanischen Kommission des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches. – Berlin ; Leipzig : W. de Gruyter & Co., 1930. – S. 52–81.

187. Herzfeld, E. Iran in the Ancient / E. Herzfeld. – New York : Oxford University Press, 1941. – 363 p.

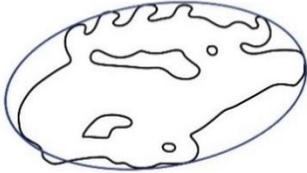
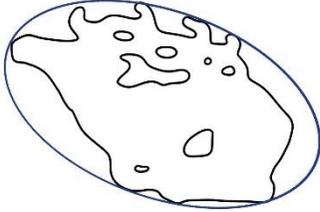
188. Minns, E. H. Scythians and Greeks. A survey of ancient history and archaeology on the north coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus / E. H. Minns. – Cambridge : the University Press, 1914. – 720 p.

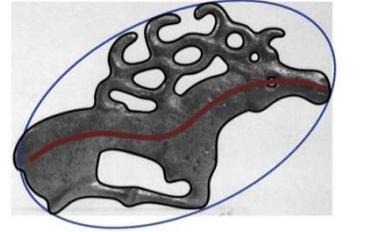
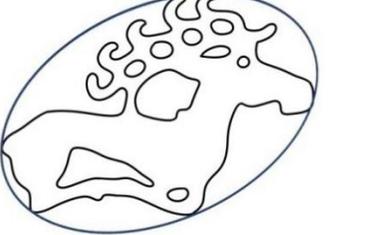
189. Rostovtzeff, M. The animal style in South Russia and China / M. Rostovtzeff. – Princeton: Princeton University Press, 1929. – 112 p.

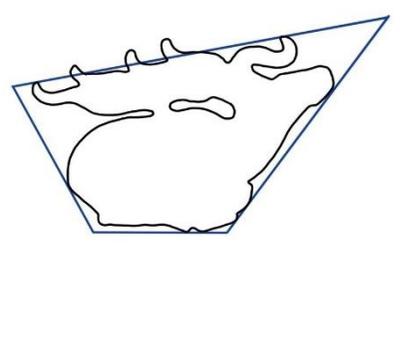
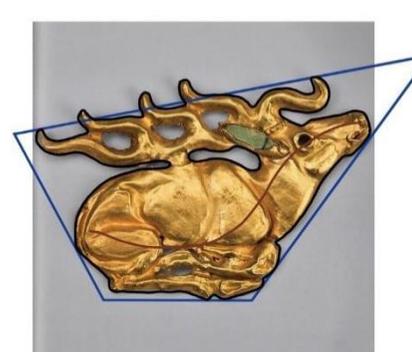
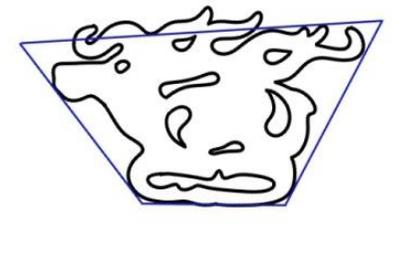
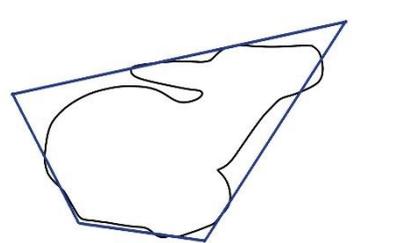
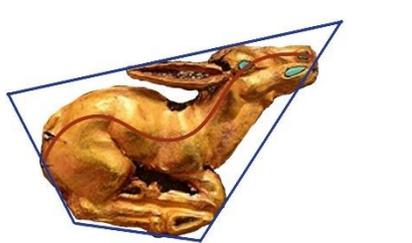
190. Schefold, K. Der Skythische Tierstil in Südrussland / K. Schefold // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – 1938. – Vol. 12. – P. 1–78.

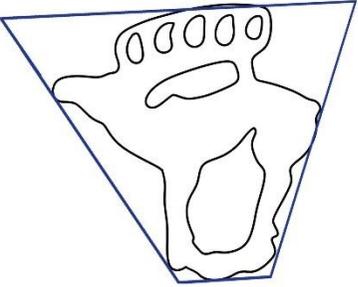
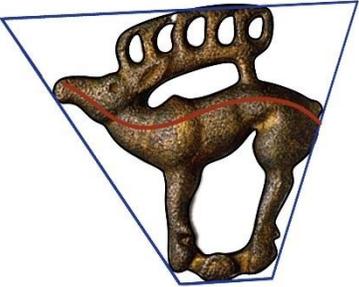
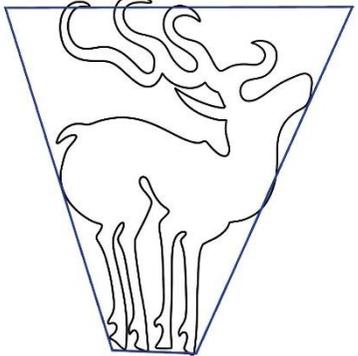
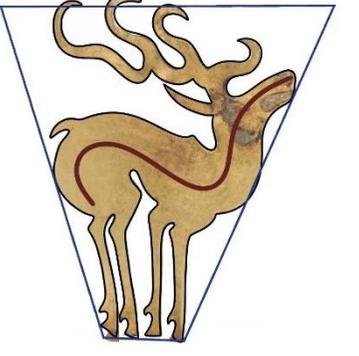
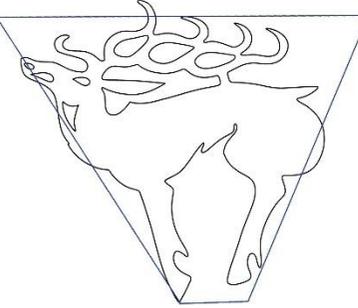
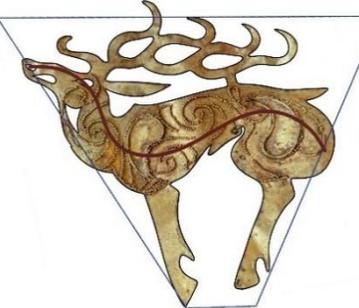
ПРИЛОЖЕНИЕ А

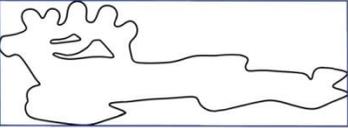
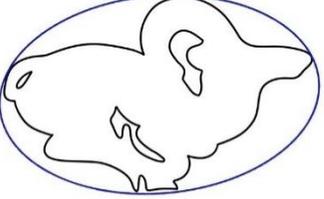
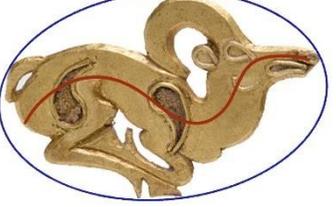
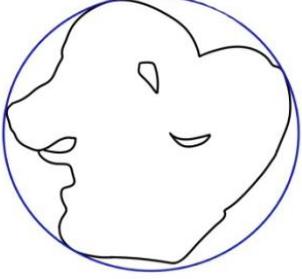
Алгоритм выявления архитектоники памятников скифо-сибирского звериного стиля

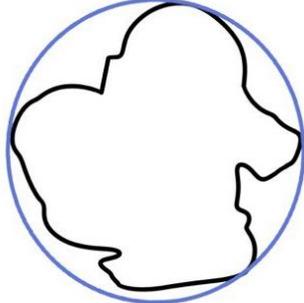
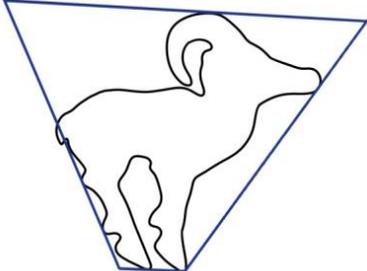
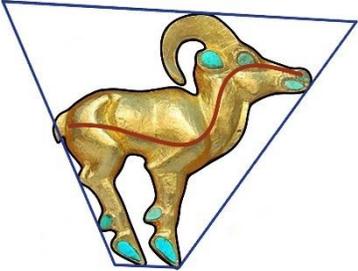
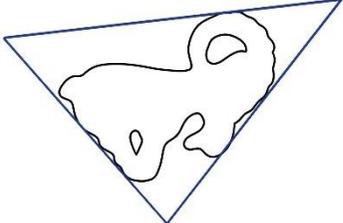
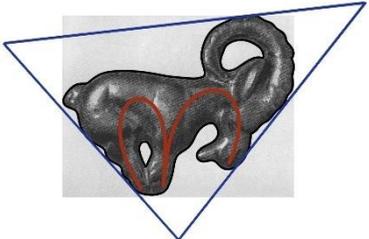
№ п/п	Памятник	Информация (наименование, датировка, место хранения)	Внешний контур	Внутренняя структура
КОПЫТНЫЕ				
А1		Бронзовая оленья бляха, VIII—III вв. до н.э., Хакасский национальный краеведческий музей имени Л.Р. Кызласова		
А2		Бронзовая оленья бляха, пер. пол. I тыс. до н.э., Государственный Эрмитаж		
А3		Бронзовая оленья бляха, пер. пол. I тыс. до н.э., Государственный Эрмитаж		

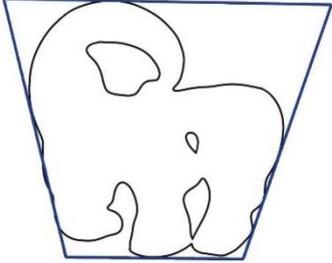
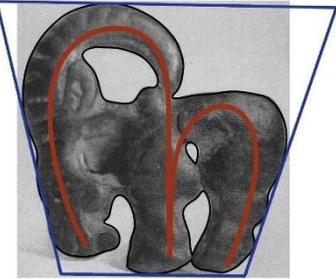
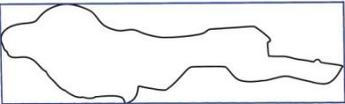
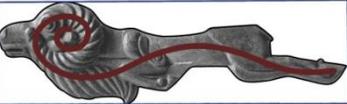
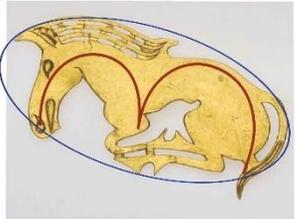
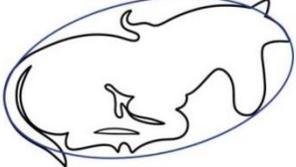
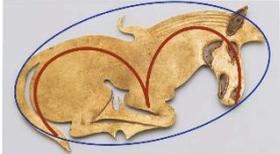
A4		<p>Бронзовая оленняя бляха, V в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A5		<p>Бронзовая оленняя бляха, V в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A6		<p>Бронзовая оленняя бляха, VI–III вв. до н. э., Музей "Археология, этнография и экология Сибири" Кемеровского государственного университета</p>		
A7		<p>Бронзовая оленняя бляха, V в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		

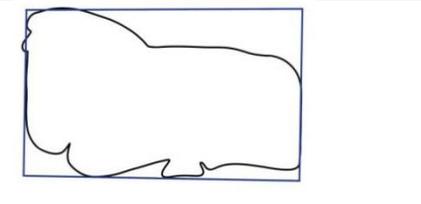
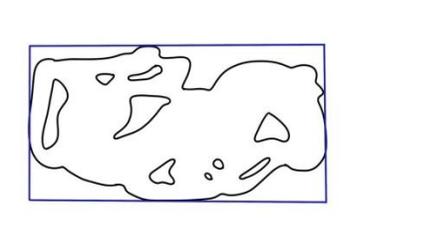
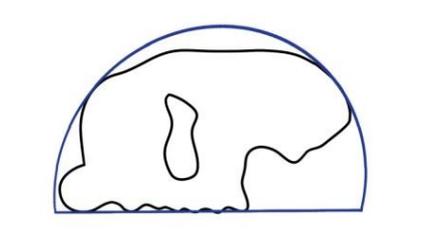
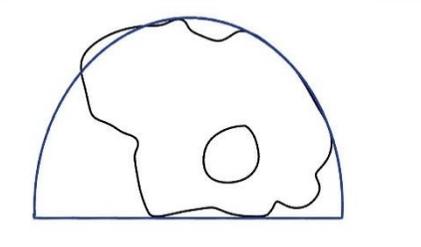
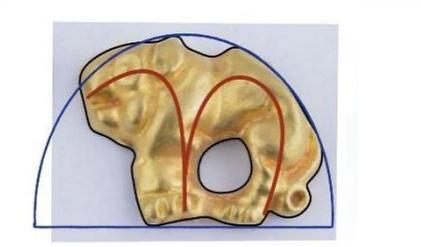
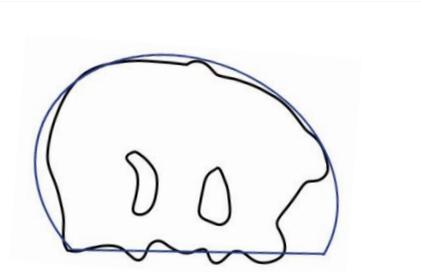
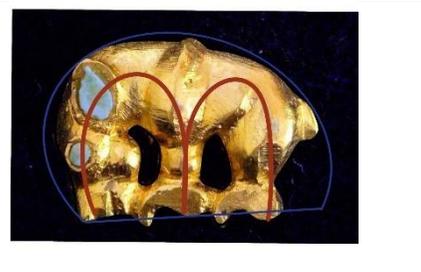
A8		<p>Золотая оленья бляха, конец VIII века до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A9		<p>Золотая оленья бляха, V—III в.в. до н. э., Институт археологии А.Х. Маргулана</p>		
A10		<p>Золотая оленья бляха, рубеж IX—VIII веков до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		

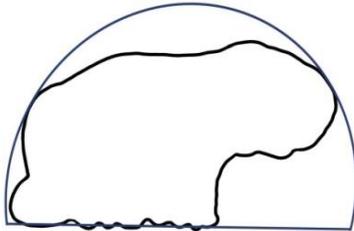
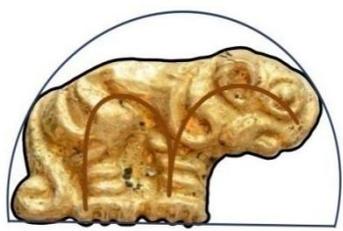
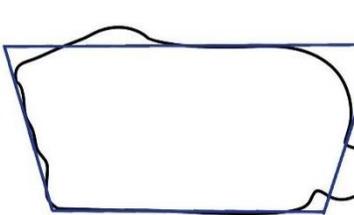
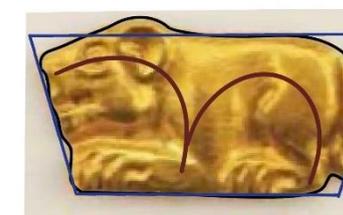
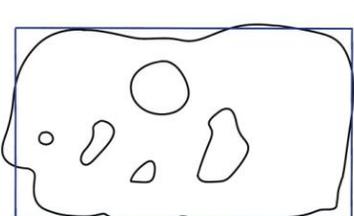
A11		<p>Бронзовая оленья бляха VII–VI век до н.э., Институт этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая</p>		
A12		<p>Золотое навершие в виде оленя, рубеж IX—VIII веков до н. э, Государственный Эрмитаж</p>		
A13		<p>Золотое навершие в виде оленя, рубеж IX—VIII вв. до н. э, Государственный Эрмитаж</p>		

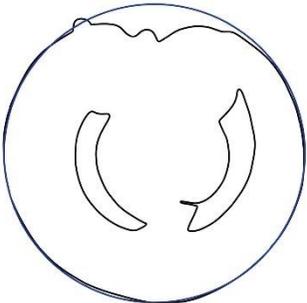
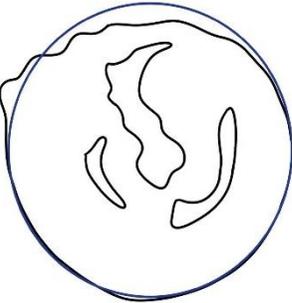
A14		<p>Деревянный олень, деталь узды, IV в. до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		
A15		<p>Деревянная пластина с рельефной фигурой лося, случайная находка, Государственный Эрмитаж</p>		
A16		<p>Золотая бляха в виде барана, рубеж IX—VIII вв. до н. э, Государственный Эрмитаж</p>		
A17		<p>Деревянная бляха с кожаными вставками в виде фигурки горного барана, V—IV вв. н.э., Государственный Эрмитаж</p>		

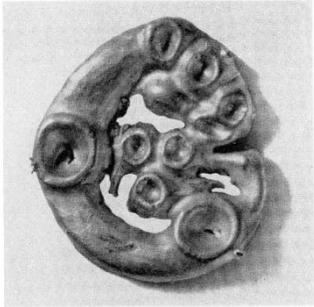
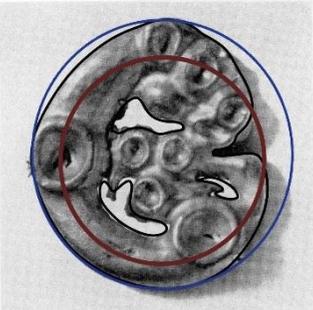
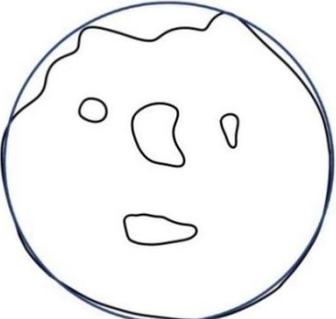
A18		<p>Деревянная бляха с кожными вставками в виде фигурки горного барана, V–IV вв. н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A19		<p>Золотая оленняя бляха в виде барана, рубеж IX—VIII веков до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		
A20		<p>Бронзовая бляха в виде горного барана, VI век до н.э., Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартянова»</p>		

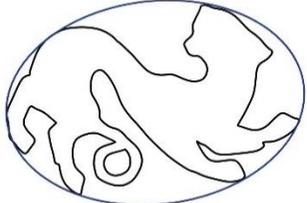
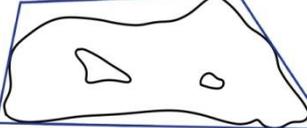
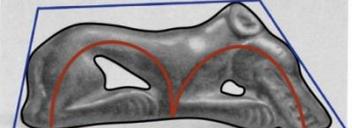
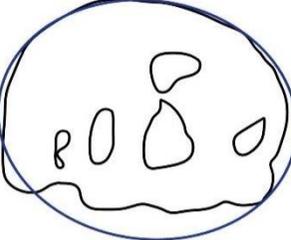
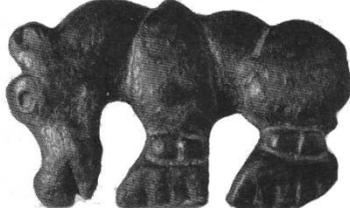
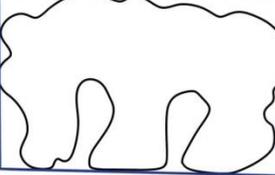
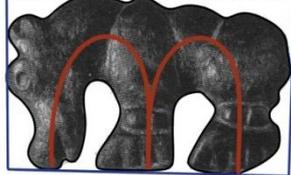
A21		<p>Бронзовый козел, Минусинская степь, Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартянова»</p>		
A22		<p>Деревянная часть упряжи в виде фигурки горного барана, V–IV вв. н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A23		<p>Золотая бляха в виде лошади, рубеж IX—VIII вв., Государственный Эрмитаж</p>		
A24		<p>Золотая нашивка в виде лошади, рубеж IX—VIII вв. до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		

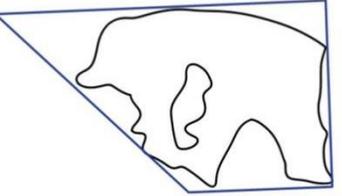
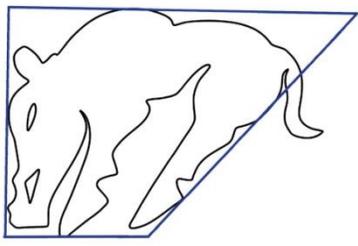
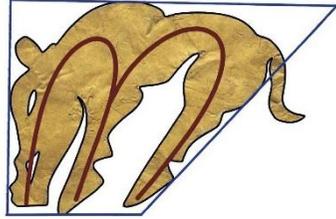
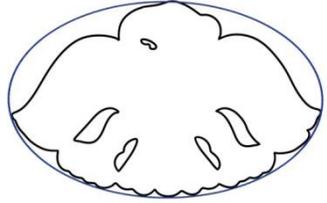
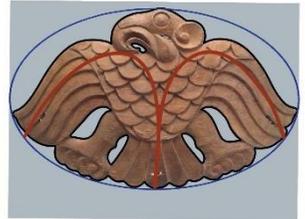
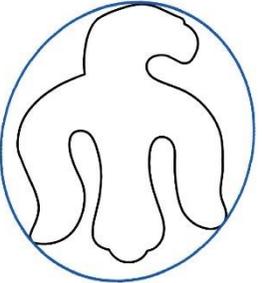
A25		Роговая пластина в виде лошади, V–III вв. до н. э., Государственный Эрмитаж		
A26		Бронзовая бляха в виде лошади, V–III вв. до н. э., Национальный музей Тувы		
A27		Золотая бляха в виде кошачьего хищника, вторая половина VII в. до н. э., Государственный Эрмитаж		
A28		Золотая бляха в виде кошачьего хищника, VII–VI вв. до н. э., Государственный Эрмитаж		
A29		Золотая бляха в виде кошачьего хищника, V–VI вв. до н. э., Центрального государственного музея Республики Казахстан		

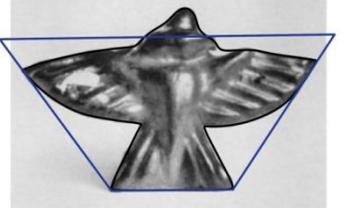
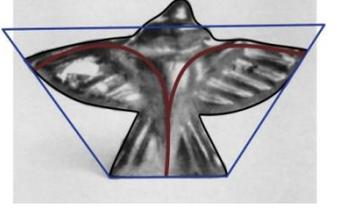
A30		<p>Золотая бляха в виде кошачьего хищника, вторая половина VII века до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		
A31		<p>Золотая бляха в форме кошачьего хищника, IV–II вв. до н.э., Национальный музей Республики Казахстан</p>		
A32		<p>Бронзовая бляха в виде хищника, V в. до н.э., Хакасский национальный краеведческий музей имени Л.Р. Кызласова</p>		
A33		<p>Бронзовая бляха кошачьего хищника в круге, случайна находка, Государственный Эрмитаж</p>		

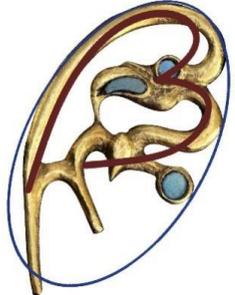
A34		<p>Бронзовая бляха кошачьего хищника в круге, VIII–VII вв. до н.э., Национальный музей Республики Тува</p>		
A35		<p>Золотая бляха кошачьего хищника в круге, VII–VI вв. до н.э., Институт археологии им. А. Х. Маргулана</p>		
A36		<p>Бронзовая бляха в виде свернувшегося хищника, IX–VII вв. до н.э., Институт археологии Российской академии наук</p>		

A37		<p>Бронзовая бляха в виде свернувшегося хищника, VIII в. до н.э., Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартянова»</p>		
A38		<p>Бронзовая бляха в виде свернувшегося хищника, VIII–VII вв. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A39		<p>Деревянная бляха с хищника с вывернутым крупом, III в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		

A40		<p>Золотая бляха в виде кошачьего хищника, V–IV вв. до н.э., Музей археологии Алматы</p>		
A41		<p>Бронзовая бляха в виде хищника, V в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A42		<p>Бронзовая сбруйная бляха в виде хищника, V–IV вв. до н.э., Институт археологии и этнографии. Сибирского отделения Российской академии наук</p>		
A43		<p>Бронзовая бляха в виде медведя, V–IV вв. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		

A44		<p>Золотые бляшки в виде фигуры кабана, вторая половина VII в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A45		<p>Золотая аппликация в виде кабана, VII в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A46		<p>Деревянная бляха, в VI в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A47		<p>Деревянная бляха, VI в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		

A48		<p>Золотая бляха в виде птицы, V–IV в. до н.э., Северо-Казахстанский краеведческий музей</p>		
A49		<p>Золотая бляха в виде птицы, VII в. до н.э., Государственный Эрмитаж</p>		
A50		<p>Золотая бляха в виде птицы, V—IV вв. до н. э., Государственный Эрмитаж</p>		
A51		<p>Бронзовая бляха в виде птицы, случайная находка, Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартыанова»</p>		

A52		Золотая бляха в виде птицы, конец VIII века до н.э., Институт археологии А.Х. Маргулана		
-----	---	--	---	---

ПРИЛОЖЕНИЕ Б
Альбом иллюстраций



Рис. Б1. – Н.К. Рерих. Эскизы к Сибирскому фризу: Несут оленя, 1903.
Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник



Рис. Б2. – Н.К. Рерих. Эскизы к Сибирскому фризу: Медведь. 1903. Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник



Рис. Б3. – Н.К. Рерих. Эскизы к Сибирскому фризу: Бег на колесницах. 1903.
Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник

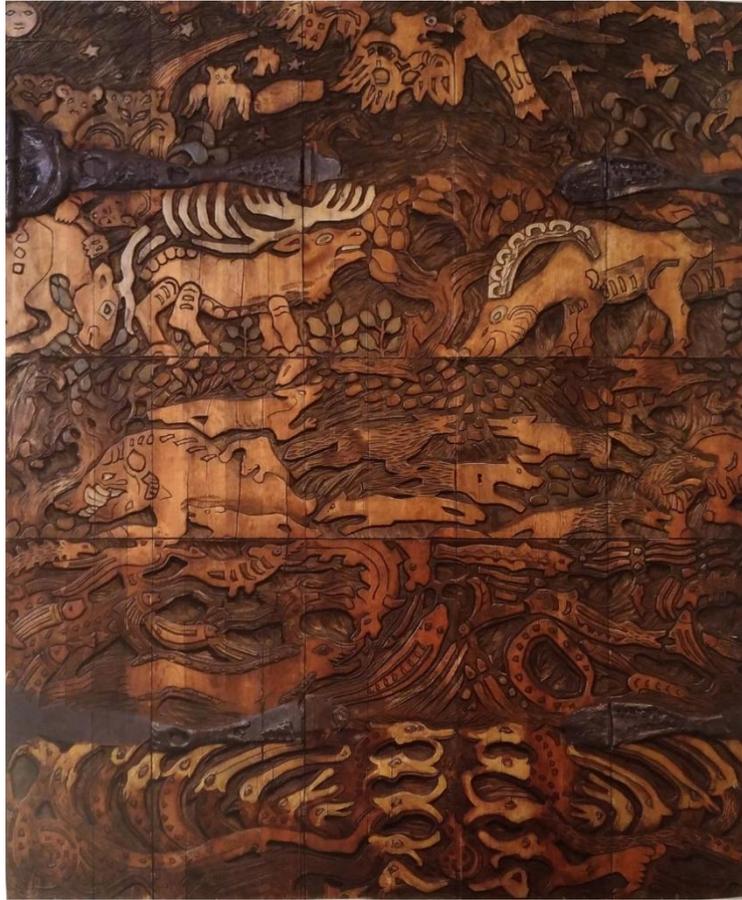


Рис. Б4. – Н.К. Рерих. Шкаф из коллекции Тенишевой. 1903. Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник



Рис. Б5. – Н.К. Рерих. Шкаф из коллекции Тенишевой. 1905 (?). Частная коллекция. США



Рис. Б6. – Г.И. Чорос-Гуркин. 1930. Скифы на охоте. Государственный художественный музей Алтайского края. Барнаул



Рис. Б7. – В.Ф. Капелько. Знамена древних тагарцев. 1973. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

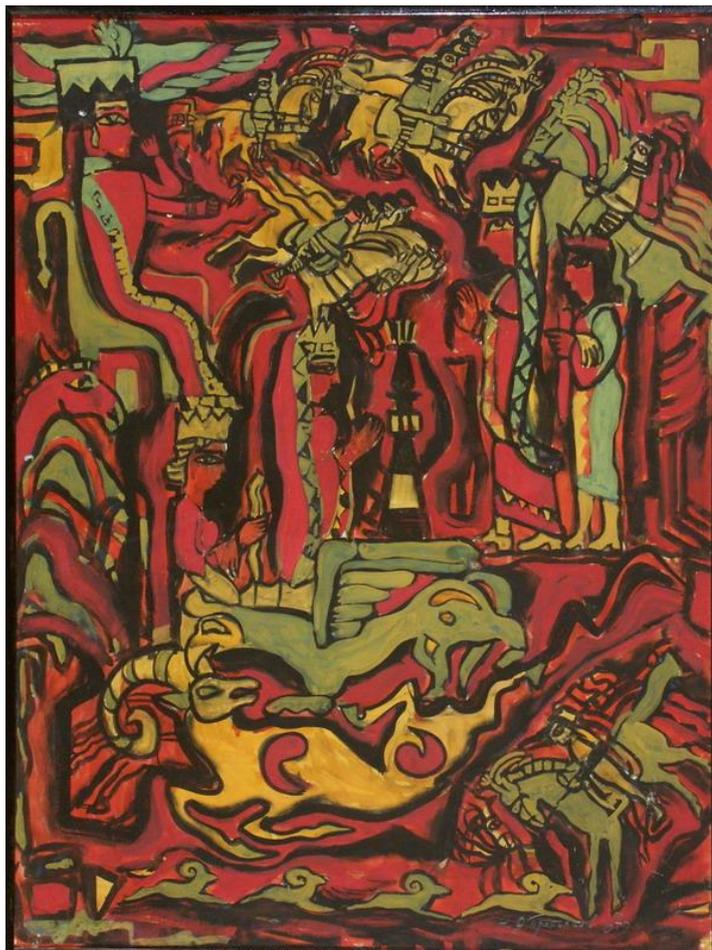


Рис. Б8. – Н.Я. Третьяков. Пазырыкские древности. 1967. Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Рис. Б9. – Ю.Н. Капустин. Тайные силы скифов. 1997. Государственный художественный музей Алтайского края



Рис. Б10. – Ю.Н. Капустин. Когтистый зверь. 1999. Государственный художественный музей Алтайского края

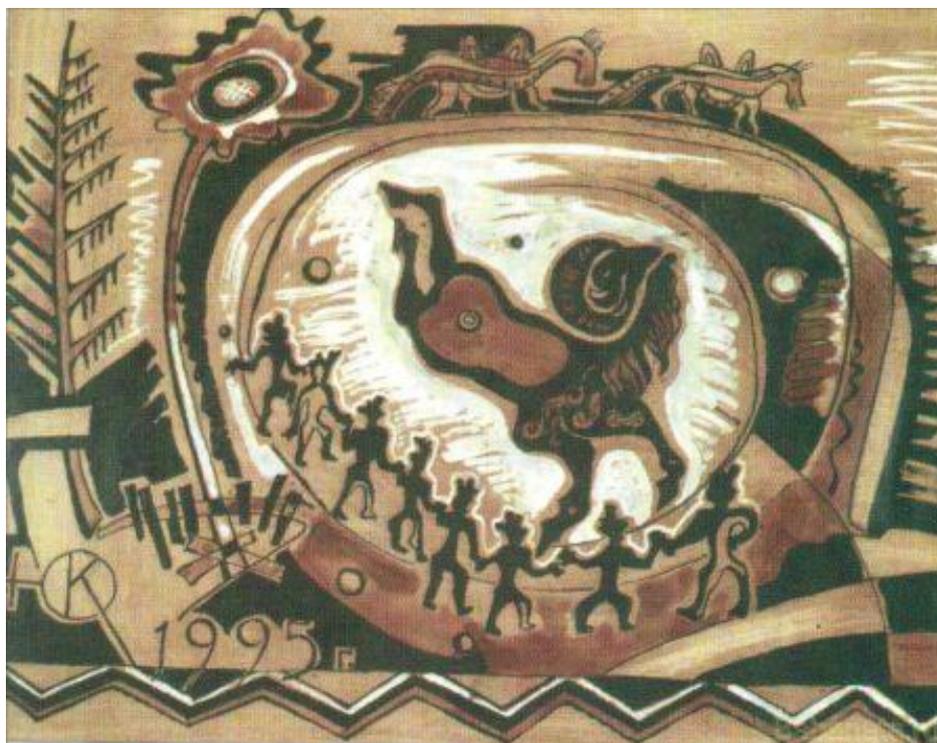


Рис. Б11. – Ю.Н. Капустин. Якутский танец. 1995. Государственный художественный музей Алтайского края

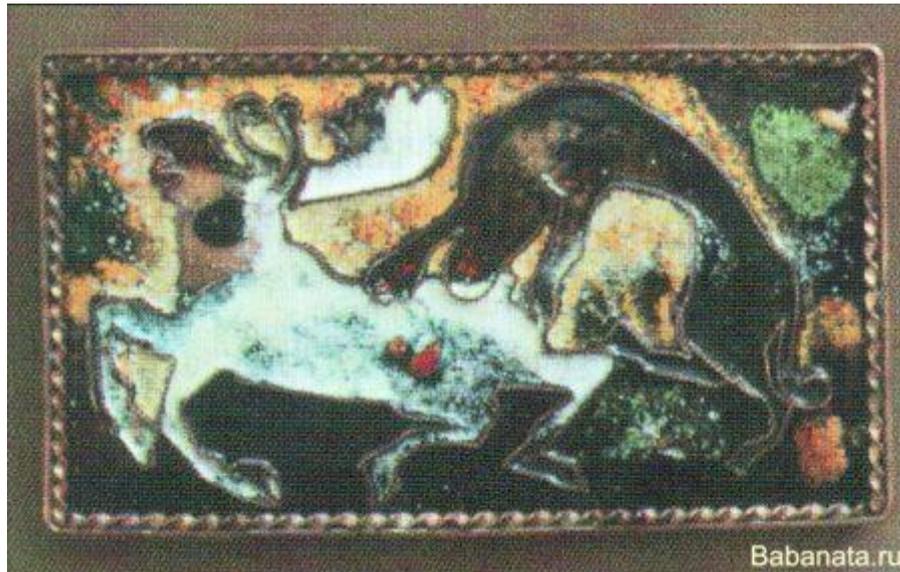
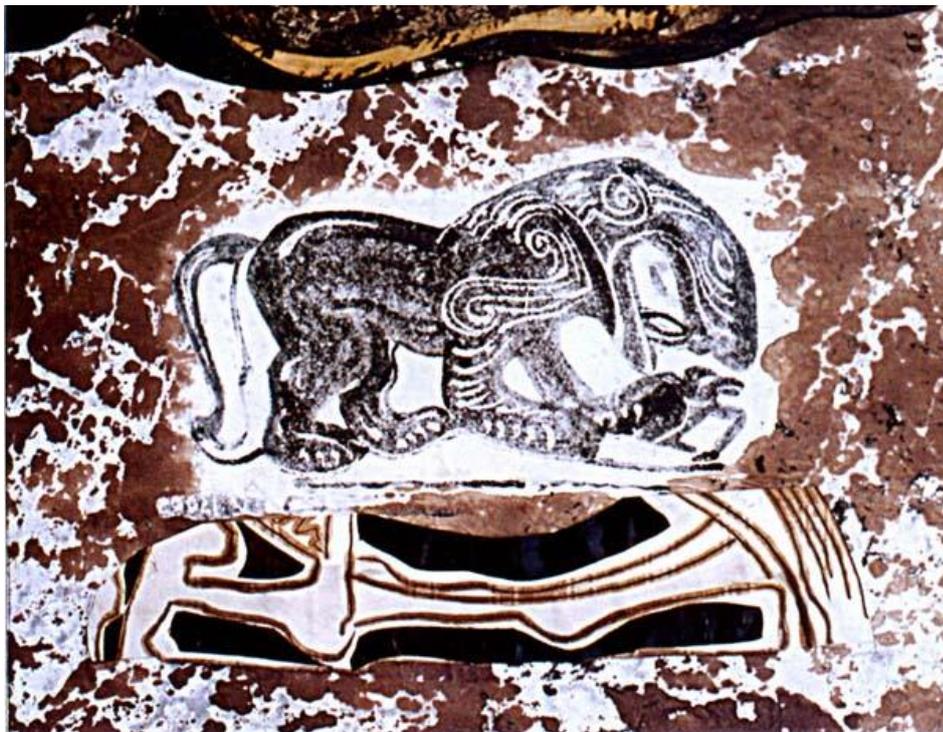


Рис. Б12. – Ю.Н. Капустин. Нападение на лося. 1995. Государственный художественный музей Алтайского края



«Рисунок на скифский сюжет № 1»,
бум., кузбасс-лак, 70х35, 2004 г.

Рис. Б13. – Ю.Н. Капустин. Рисунок на скифский сюжет. 2004. Государственный художественный музей Алтайского края



Рис. Б14. – Ю.Н. Капустин. Сакральные рисунки скифского вождя. 2013. Государственный художественный музей Алтайского края



Рис. Б15. – И.И. Ортоңулов. Кочкор-Ай (Месяц Барана). 1970. Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина

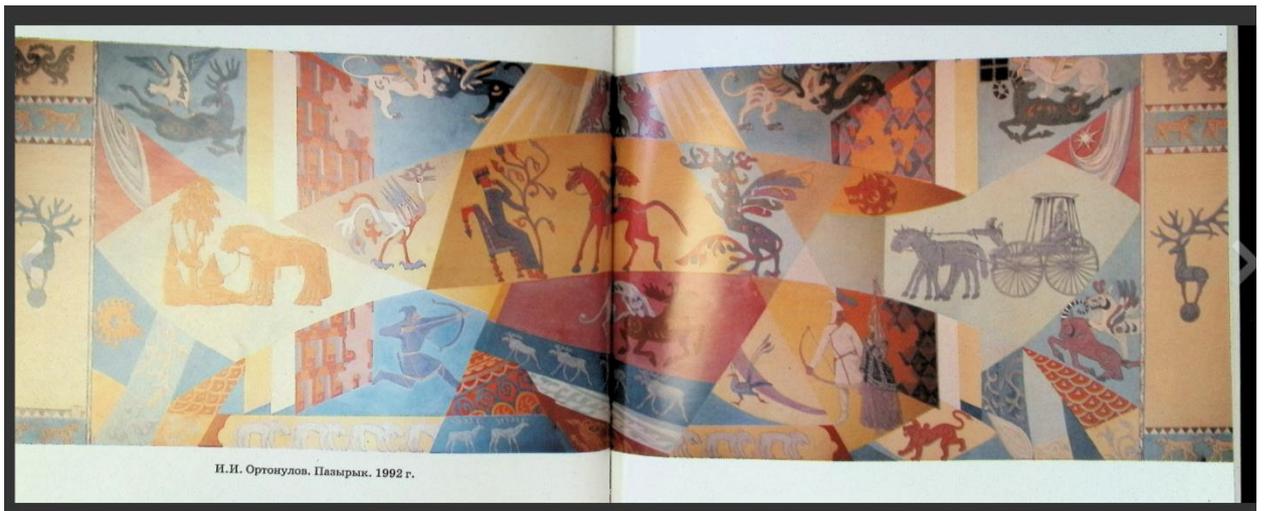


Рис. Б16. – И.И. Ортоңулов. Пазырык. 1992. Монументальная роспись для оформления залов Национального музея Республики Алтай имени А.В. Анохина



Рис. Б17. – С.В. Дыков. Дух воды. 2010. Личная коллекция



Рис. Б18. – С.В. Дыков. Месяц белой рыбы. 2011. Личная коллекция

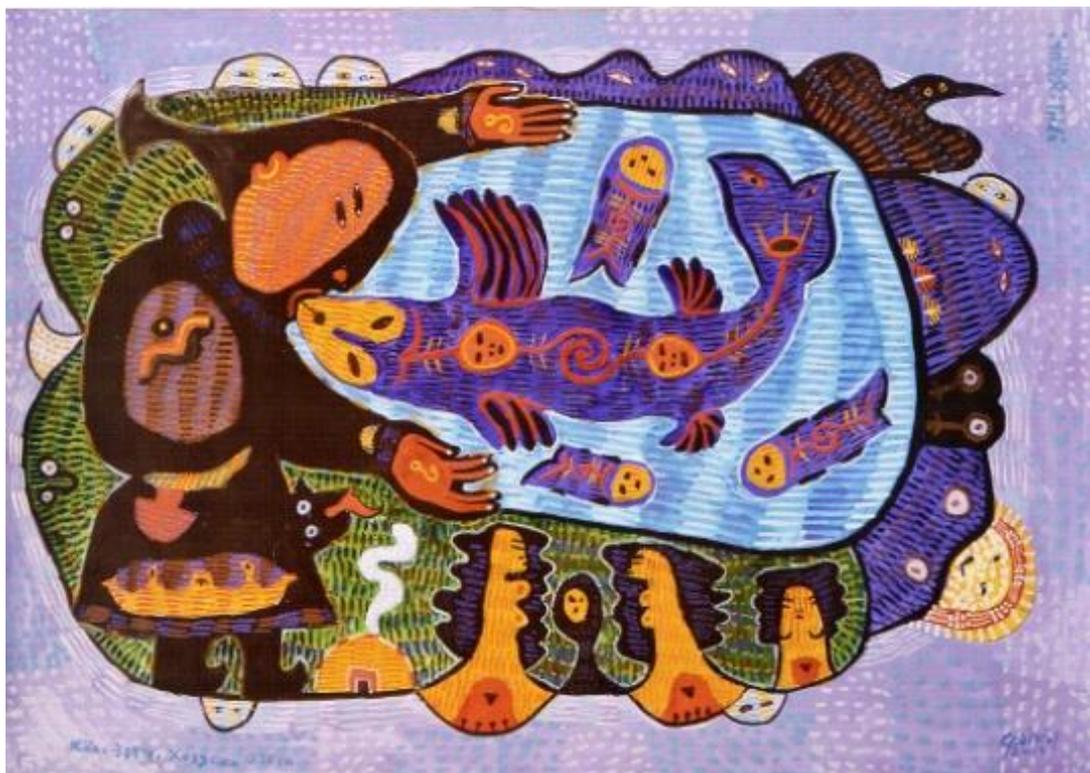


Рис. Б19. – С.В. Дыков. Хозяйка озера. 2012. Личная коллекция



Рис. Б20. – С.В. Дыков. Челканская легенда. 2018. Личная коллекция



Рис. Б21. – С.В. Дыков. Обретение бубна. 2010. Личная коллекция



Рис. Б22. – С.В. Дыков. День и ночь. 2019. Личная коллекция



Рис. Б23. – С.В. Дыков. Дерево Укока. 2022. Личная коллекция



Рис. Б24. – Ч.У. Шой. Преподношение предков. 2014. Этнокультурном комплексе «Алдын-Булак». Республика Тува



Рис. Б25. – Ч.У. Шой. Царь зверей. 2023. Личная коллекция М.В. Мосенкова

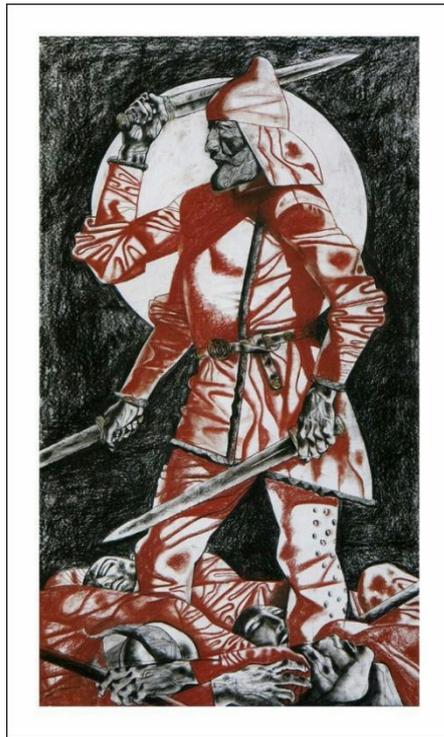


Рис. Б26. – Х.В. Савкуев. Иллюстраций к книге В.Б. Ливанова «Агния, дочь Агнии: сказание о скифах»: Царь Мадай трехрукий. 2011. Личная коллекция

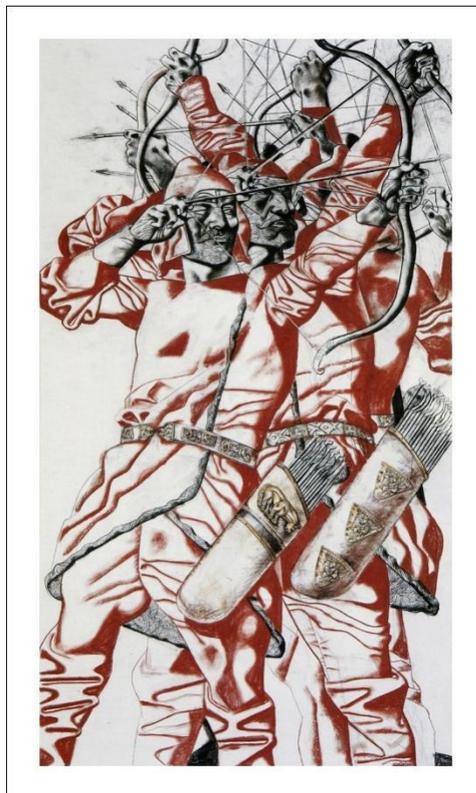


Рис. Б27. – Х.В. Савкуев. Иллюстраций к книге В.Б. Ливанова «Агния, дочь Агнии: сказание о скифах»: Лучники. 2011. Личная коллекция



Рис. Б28. – Г.К. Челбогашев. Звуки природы. 2015. Музей этнографии и природы Горной Шории. г. Таштагол, Кемеровская область



Рис. Б29. – Г.К. Челбогашев. Принцесса Алтая. 2012. Музей этнографии и природы Горной Шории. г. Таштагол, Кемеровская область

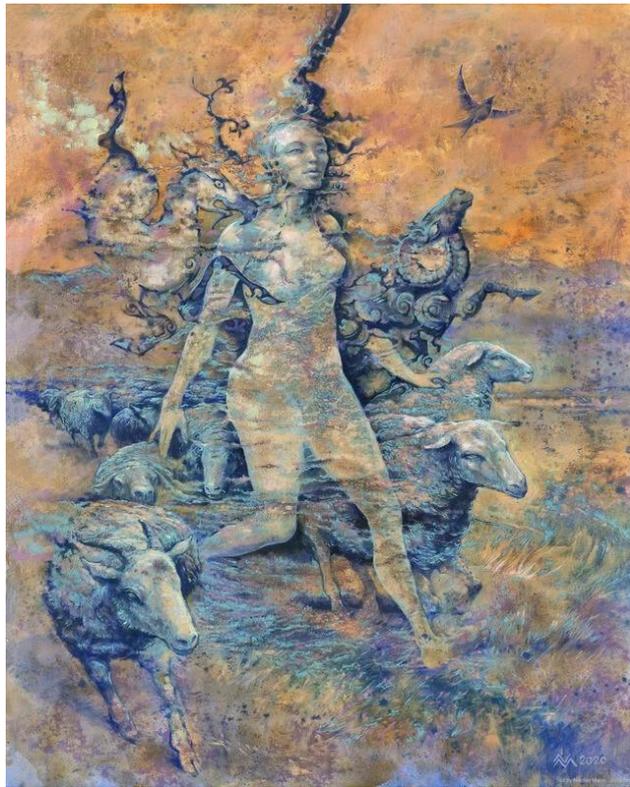


Рис. Б30. – Н.Н. Марци. Дух Пастушки Укока. 2021. Личная коллекция



Рис. Б31. – Н.Н. Марци. Принцесса Укока. 2023. Личная коллекция



Рис. Б32. – Д.Б. Намдаков. Царская охота. 2013. Г. Кызыла, Республика Тува



Рис. Б33. – А.В. Манжурьев. Колыбель. 2014. Национальный художественный музей Республики Саха. Якутия

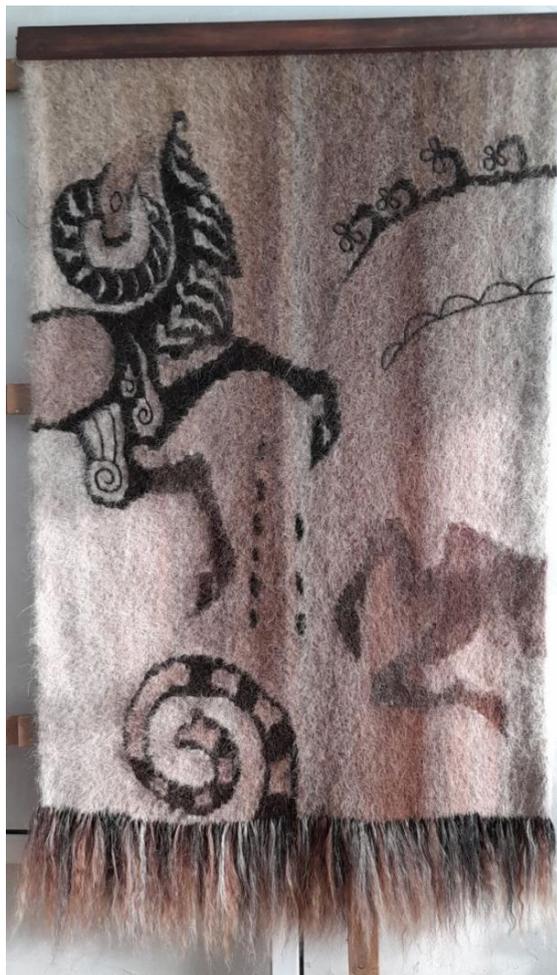


Рис. Б34. – Н.Е. Федулова. Скифские тату. 2018. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева



Рис. Б35. – Е.Н. Яснур. Земля древних. 2022. Личная коллекция