

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Григорьева А. Определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры: к постановке вопроса // Философия и культура. 2024. № 10. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.10.71893 EDN: QCKWVP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71893

Определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры: к постановке вопроса

Григорьева Алина

ORCID: 0000-0003-1473-6184

аспирант, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

127427, Россия, г. Москва, ул. Ботаническая, 17к1

✉ grigorieva.1997@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2024.10.71893

EDN:

QCKWVP

Дата направления статьи в редакцию:

05-10-2024

Дата публикации:

14-10-2024

Аннотация: Статья посвящена анализу семиотического поля термина «орнаментальная композиция» в контексте определений орнамента и композиции в искусстве пазырыкской культуры и его историографии. Предмет исследования – орнаментальные композиции из элитных погребений пазырыкской культуры разных периодов её развития – ранних Второго Башадарского кургана и могильника Туекта и позднего могильника Пазырык. Кроме того, в работе исследуется специфика применения терминов "композиция" и "орнамент" с целью выделить историю их значений, а также анализируются отдельные положения теоретических работ по исследованию теории композиции и орнамента. Цель исследования – выявить компоненты смыслового поля орнаментальной композиции, имеющие отношение к области взаимодействия композиции со зрителем, а не к области

значения конкретных фигуративных образов. В статье предлагается с помощью метода формального анализа в сочетании с некоторыми положениями гештальт-подхода, описанными в работах Э. Гомбриха и Р. Арнхейма проанализировать серию орнаментальных композиций с фигуративными образами и без них в искусстве пазырыкской культуры. Научная новизна исследования предопределена отсутствием в отечественной историографии работ, описывающих специфику значения орнаментальной композиции в контексте зрительного восприятия в искусстве пазырыкской культуры. Исследователи отмечают, что значение орнаментов в пазырыкском искусстве могло быть связано со значением многофигурных композиций (при включении в орнамент зооморфных образов) и отображать мировоззрение носителей пазырыкской культуры или же используемые при построении орнаментов виды симметрии могли отражать социальную структуру общества. Однако в обеих обозначенных тенденциях за рамками остается анализ орнаментальной композиции без фигуративных образов как структурно-смыслового, целостного произведения искусства, взаимодействующего со зрителем. В результате исследования выдвигается предположение возможности обозначения единого смыслового поля для орнаментальных и многофигурных композиций в пазырыкском искусстве. Уточнение и расширение области значения орнаментальной композиции позволяет обозначить единую специфику взаимодействия со зрителем как фигуративных, так и не фигуративных образов пазырыкского искусства, подчеркнуть игровой элемент в характере культуры.

Ключевые слова:

орнамент, звериный стиль, пазырыкская культура, Алтай, композиция, вопросы терминологии, значение орнамента, анализ визуального восприятия, погребения, скифо-сибирский мир

Термин «композиция» при описании искусства звериного стиля и, в частности, пазырыкской культуры, применяется давно и имеет богатую историографию. Его употребление в этом контексте приобрело определенную специфику – устойчивую ассоциацию с изображениями зверей, которая, вероятно, связана с тем, что исследователями анализировались преимущественно фигуративные композиции.

В общих теоретических работах по искусству звериного стиля под композицией понимают «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие» и признают роль композиции как «организатора» отношений произведения искусства и зрителя [\[6, с. 37\]](#). Однако в приложении к конкретному археологическому материалу подобное понимание сужается до связи смысла композиции только со значением фигуративных, способных действовать или «действующих» образов, которые её наполняют. То есть, как правило, до узнаваемых дискретных или композитных изображений животных, выполненных согласно конвенциям звериного стиля. В то же время, орнаменты (орнаментальные композиции), которые также распространены в искусстве различных культур звериного стиля, как могут состоять из образов, так и могут их не содержать.

Хотя исследователями отмечается сходство звериного стиля и орнамента [\[19, p.27\]](#), последний понимается как «украшение», элемент дизайна, не несущий обязательной смысловой нагрузки. Аналогичное понимание орнамента в контексте звериного стиля было высказано ранее Д.С. Раевским [\[9, с. 435\]](#). Роль украшения в этом случае исполняет

не сам образ, а орнамент на нём. Для орнаментальных нефигуративных мотивов и образов признается одна общая черта – они могут указывать на культурные контакты, служить маркерами, «знаками» транспорта художественных идей и образов [\[21, а также 18, с. 212\]](#). Однако в и этом случае остается вопрос – можно ли назвать «бессмысленными» орнаменты, которые на подобные связи не указывают и/или неспецифичны для определенного региона.

Причиной обозначенного смыслового противоречия, как представляется, может служить сформировавшаяся традиция употребления термина «композиция». Исследователи применяют его интуитивно, связывая его в первую очередь с сюжетом, мифом и воплощающими их фигуративными образами, характерными для определенной культуры и отражающими мировоззрение её носителей. Нечеткое понимание границ «смысла» или «замысла» композиции, отличий его от структуры или же конструкции произведения и привело к сужению этой категории и невозможности экстраполировать её на неизобразительные композиции, в том числе орнаментальные.

Для решения обозначенных терминологических проблем предлагается последовательно проанализировать понимание композиции в приложении к конкретному археологическому материалу – искусству пазырыкской культуры, и соотнести его с корпусом определений «композиции» в общих теоретических работах. Результаты такого историографического анализа позволят обозначить семантическое поле, которое приписывается композиции как термину и выделить, какие «компоненты» этого поля выделяются исследователями композициям пазырыкской культуры (1).

Второй этап анализа – соотнести поле возможных значений композиции с областью возможных значений орнамента (орнаментальной композиции). Так как в историографии пазырыкской культуры отсутствуют исследования, которые бы ставили её орнаменты в общий контекст теоретических работ по орнаментальным композициям, то перед анализом конкретного материала предлагается рассмотреть работы О. Грабара и Э. Гомбриха, чтобы очертить поле потенциальных значений орнамента, а затем на материале пазырыкского искусства продемонстрировать их реализацию в конкретной культуре.

История значений композиции и орнамента в искусстве пазырыкской культуры

В историографии искусства скифо-сибирского мира и, в частности, пазырыкской культуры, понятие «композиции» редко становилось предметом специального исследования. Ключевые тезисы в этом направлении представлены в работах Д.Г. Савинова и И.В. Рукавишниковой (2).

В статье «Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции» Д.Г. Савинова [\[14\]](#) слово «композиция» применяется будто в двух значениях. С одной стороны, для обозначения «сюжетной» или «повествовательной» композиции, в контексте полемики со сторонниками «переднеазиатской теории» происхождения художественного языка скифского искусства [\[14, с. 35–36\]](#). С другой, для обозначения формальных композиционных принципов. Впрочем, в этой статье композиционные принципы тоже не мыслятся без некой сюжетной (в первую очередь – мифологической) первоосновы, выразителями которых они должны являться по мнению Д.Г. Савинова [\[14, с. 37–38\]](#).

Композиция понимается исследователем как действие организованное, замкнутое в

собственных пределах [\[14, с. 35 и с. 38, а также 6, с. 37\]](#). С характеристикой замкнутости можно согласиться, так как она не противоречит описанной, например, С.М. Даниэлем концепции, который отмечает, что «взаимодействие регулярного поля с входящими в него знаками и представляет собой <...> основной композиционный акт» [\[4, с. 13\]](#). Эту характеристику подчеркивает и Рудольф Арнхейм, в формальном определении композиции как «расположения изобразительных элементов, которое создает замкнутое, сбалансированное целое, структурированное таким образом, что конфигурация сил отражает замысел автора» [\[20, р. 215-216\]](#).

Показательно, как по-разному исследователи понимают составляющие композиции. И С.М. Даниэль, и Р. Арнхейм определяют их как «знаки» или «элементы», а не фигуры, что противоречит позиции Д.Г. Савинова, по которой организованность предполагает либо действие, либо сочетание фигур, «сам характер расположения которых – знаковое определение такого действия» [\[14, с. 38\]](#). Для «знаков» и «элементов» функция «действия» становится необязательной, а значит и композиция утрачивает «необходимую» связь с фигурами, способными действовать, и повествовательным сюжетом.

И.В. Рукавишникова, в отличие от Д.Г. Савинова, на первый взгляд, не связывает композицию исключительно с образами. Исследовательница на основании анализа работ Г.А. Франкфорта, Дж. Уилсона, Т. Якобсона, Е.В. Шорохова, М.С. Кагана и Н.А. Гончаровой делает вывод о том, что композиция – это «замысел плюс построение» [\[13, с. 5\]](#). Но при этом она выделяет следующие характеристики композиции в искусстве культуры: «а) передача ритма, движения; б) выделение сюжетно-композиционного центра; в) симметрия и асимметрия» [\[13, с. 40\]](#) (3). То есть при раскрытии автором изначального определения происходит сужение «замысла» композиции до сюжетной составляющей «сюжетно-композиционного центра». Не преследуя цель выявить специфику орнаментов, И.В. Рукавишникова отмечает, что эти принципы схожи для орнаментальных и изобразительных композиций, но «последние несут более выразительную смысловую нагрузку» [\[13, с. 41\]](#).

Анализируя смысловой компонент изобразительных композиций, И.В. Рукавишникова приходит к выводу, что он включает «информацию об исходной иконографической схеме, может содержать информацию о заимствованном каноне, ее составляющие построения имеют определенное значение» [\[13, с. 118\]](#). Такое понимание композиции аналогично представлению С. Даниэля о двуедином составе композиционной формы. Исследователь выделяет в ней два компонента: «нечто данное, <...> заимствованное из предыдущего коллективного художественного опыта, и нечто новое, найденное в результате индивидуального опыта» [\[4, с. 11\]](#). Однако, как и при сопоставлении с позицией Д.Г. Савинова отметим, что общие в искусствоведении категории «данного» и «нового», не привязанные к образам и действиям, сужаются до «иконографической схемы» и «канона».

Непосредственно значению орнаментальных композиций пазырыкской культуры посвящена статья С.С. Сорокина [\[15\]](#). Исследователь не приводит формального определения, но отмечает, что в композиционных построениях можно проследить следы «социальной психологии» носителей культуры [\[15, с. 173\]](#). С.С. Сорокин рассматривает композицию орнаментов в первую очередь с точки зрения используемых видов симметрии, а также выделяет некоторые, входящие в их состав элементы и мотивы. С.С.

Сорокин не выделяет орнаменты пазырыкской культуры в отдельную категорию, а анализирует их совместно с орнаментальными композициями кочевников Азии в широком контексте искусства Азии. На основании сопоставления композиционных схем с социальной структурой различных обществ, С.С. Сорокин приходит к выводу, что «семантически значимые симметричные композиции с центральным доминантным элементом закономерно несвойственны искусству ранних кочевников Азии» и выделяет преимущественно композиции с зеркальной симметрией, которые «не несут семантической нагрузки (или, возможно, утратили её в процессе многократного копирования); они всякий раз обусловлены функциональной симметричностью предмета, с которым связаны»[\[15, с. 181\]](#).

Вывод С.С. Сорокина, при всей возможной обоснованности с точки зрения отображения в композициях социальной структуры общества (4), содержит несколько противоречий. Изначальное предположение автора о связи композиций исключительно с социальной психологией приводит к выводу о том, что орнаменты, в которых эту связь проследить не удалось, смысл теряют. Выделение группы семантически «пустых» орнаментов, в свою очередь, противоречит приведенным выше определениям композиции (5). Выявленная несогласованность смысловых компонентов композиции в рамках одной культуры вынуждает обратиться к более широкому историографическому контексту исследования орнаментов.

Воплощение некоторых значений орнамента в искусстве пазырыкской культуры

В русскоязычной традиции, одними из наиболее актуальных и обоснованных в области значения орнаментальных композиций представляются работы Е.Г. Старковой по изучению орнаментов культуры Кукутени-Триполье. Исследовательница, как и С.С. Сорокин, акцентирует внимание на видах симметрии, используемых для построения орнаментов, и отдельно выделяет репертуар их элементов и мотивов. Вывод Е.Г. Старковой также соответствует выводу С.С. Сорокина о том, что композиционные схемы могут отражать социальную структуру общества [\[16, с. 430\]](#).

Направление, представленное работами С.С. Сорокина и Е.Г. Старковой, позволяя выявить определённый «компонент» смыслового поля орнамента, требует тем не менее массового исследования материала. Это ограничение вполне оправдано и признается исследователями [\[16, с. 430\]](#), но вновь обнажает проблему несоответствия семантических полей орнаментальной и изобразительной композиции – представление результатов изучения комплекса орнаментальных композиций практически нивелирует значение одной из них. Результаты анализа, информативные для обладающего корпусом разновременных памятников исследователя, не отображают смысловое значение орнамента для зрителя, который смотрит на одно из произведений этой выборки.

Показательно при этом, что исследования в искусстве пазырыкской культуры большого корпуса орнаментальных композиций методами формального анализа каждого произведения в отдельности также не раскрывают семантику композиции, а сосредоточены на выделении и описании её структуры – перечислении элементов и их расположения относительно друг друга. Сужение орнамента до структуры наиболее ясно декларировано в работе Е.Г. Фурсиковой. Исследовательница не только противопоставляет орнамент и композицию [\[17, с. 82\]](#) (6), но и при рассмотрении материалов пазырыкской культуры описывает ряды повторяющихся мотивов, например, на конской узде и связь между элементами в одном мотиве, как орнаментальные структуры [\[17, с. 88\]](#).

Приведенный обзор показывает, что, хотя орнамент и обозначался исследователями как композиция, в семантической нагруженности ему либо отказывалось вовсе, либо её считали незначительной. Тем не менее, в историографии орнамента вне рамок археологических культур он редко позиционировался как «семантически пустой» (7). В частности, в искусствоведении в контексте обозначенного выше определения композиции Р. Арнхейма, можно выделить работу Эрнста Гомбриха «The Sense of Order». Как указано выше, понятие композиции в трактовке Р. Арнхейма неотделимо от понятия центра и организующих его «полей силы». Значение «fields of force» для орнамента разъясняет в своей работе Э. Гомбрих (8).

Анализируя различные структуры для одного набора элементов, Э. Гомбрих приходит к выводу: если мы «добавляем идентичные симметричные элементы, то любой, помещенный в центр мотив (даже бессмысленные каракули – А.Г. (9)), не замаскированный больше повторением, будет выделяться и требовать внимания»^[22, p.155]. Причины подобного явления Э. Гомбрих находит в действии «полей сил», которые «высвечивают мощный эффект симметрий и соответствий»^[22, p.155], так как «уже сам факт оформления в рамку, подчеркивает особые, качества, можно сказать, достоинство»^[22, p.156]. Исследователь заключает, что увидеть нашу реакцию на такое визуальное воздействие «field of force» можно не только в орнаменте. Например, мы считаем естественным, что «на церемонии значимое действующее лицо будет в центре, в окружении фигур, чьи личность или достоинство менее важны и задача которых, в основном, подчеркнуть значение главного персонажа»^[22, p. 156].

Действие «полей силы» можно продемонстрировать в пазырыкском искусстве на трех композициях из кургана Туюкта 1. Первый – кожаная аппликация с изображением четырех голов грифонов^[11, рис. 88]. Мотив орнамента – голова грифона, которая поворачивается вокруг центра четыре раза на 90°, образуя центральносимметричную композицию (10). Композиционный центр остается пустым и незаполненным, но именно заключение его «в рамку» из образов сосредотачивает на нем взгляд зрителя. Не смотря на множество прорезей в образах, доминирующей остается центральная ромбовидная фигура.

Аналогичный принцип используется в композиции на щите^[11, т. CXXVII,4]. В этом случае, судя по цветной реконструкции С.И. Руденко, используется также поворот вокруг центра мотивов в виде заштрихованных треугольников. Разница с прошлым изображением с точки зрения структуры отсутствует, но проявляется в наличии цвета – различная окраска полос треугольников позволяет выделить два разных мотива, каждый из которых поворачивается на 180°. Но изменение колористической схемы не меняет, в этом случае, конструктивно-смысловую – пустой, окруженный мотивами центр по-прежнему притягивает взгляд зрителя.

Значение описанного приема в пазырыкском искусстве позволяет прояснить третий пример – бляха с изображением двух голов лосей^[11, т. XCI,4]. Структура проста – композиция состоит из двух симметричных относительно центральной оси голов. Но геометрический и интуитивный центры изображения в композиции незначительно различаются. В исследовании общих закономерностей и психологии восприятия композиции Р. Арнхейм показывает, что различные центры композиции могут располагаться близко друг от друга, но не обязательно совпадают^[20, p. 21]. В случае с изображением на бляхе интуитивно взгляд зрителя принимает за центр пустоту, образованную изгибами морд лосей. Именно на эффекте выделения пустого центра

строится первоначальное восприятие изображения – как одного фантастического образа, а не сочетания двух различных. Возникает эффект близкий к восприятию «загадочной картинки», вынуждающий зрителя «распутывать» изображение, размышлять над образом.

Таким образом, две основанные на различных принципах симметрии – центральной и осевой, структуры изображения, могут иметь и общий смысловой компонент – стремление к концентрации взгляда зрителя на пустоте между мотивами и вместе с тем его отвлечение от них. При этом именно фокусирование на центре позволяет «собрать композицию» в одно, хотя и обманчивое, на первый взгляд, целое. Эффект «обмана», некой визуальной игры приводит нас к следующей, выделенной Олегом Грабаром характеристике орнамента – стремлению к интеллектуальному «общению» со зрителем [\[3, с. 240\]](#).

Одним из наиболее ярких, как представляется, примеров такой визуальной запутанности, стремления «провести» зрителя путем загадок является в пазырыкском искусстве орнамент на шубе из Второго Пазырыкского кургана [\[10, т. XCIII, 1\]](#). Чтобы раскрыть специфику воздействия орнамента в этом изображении, вновь обратимся к работе Э. Гомбриха.

Исследователь, анализируя потерю одним мотивом значения в ряду повторений на примере работы Энди Уорхола «Мэрилин Монро» отмечал, что повторение стимулирует нас выделить из уникального образа «один элемент – глаз, рот или простую тень, который сливается в новый узор» [\[22, р. 151\]](#).

В случае с пазырыкским орнаментом повтор вынуждает нас последовательно отмечать либо серию голов баранов, либо ряд петушиных гребней, серию «бутонов». И только концентрация на одном крупном мотиве орнамента позволяет «собрать» его в единое целое – баран, изображенный под петушиным гребнем и под изогнутой дугой «клюва» орнитоморфного существа как бы включается в сцену терзания, скрытую в этом мотиве.

Кроме того, можно согласиться с мнением О. Грабара о том, что полученное в результате некоторого умственного усилия представление о целостной композиции, связи её со сценой терзания, может доставить зрителю удовольствие, «проводником» которого также является орнамент. Орнамент, доставляя удовольствие, дает зрителю свободу в выборе смыслов [\[23, р. 237\]](#) – остановиться на значении одного фигуративного образа, абстрактном изображении орнитоморфного существа или собрать их в целостный мотив.

Заключение

Орнамент, таким образом, с точки зрения взаимодействия со зрителем может выполнять «организующую» и «деструктивную» роли. Первую играет орнамент, который как рама обрамляет изображение, придавая значение всему, что находится внутри. Вторую, отмеченную Э. Гомбрихом при анализе восприятия работы Энди Уорхола «Мэрилин Монро» «организующую» роль также прослеживает Р. Арнхейм.

Р. Арнхейм, анализируя серии простых геометрических фигур (квадратов, кругов, треугольник) разного размера отмечает, что при их восприятии зрителем реализуется «принцип подобия». Исследователь утверждает, что по этому принципу «чем больше части <...> модели похожи <...> друг на друга, тем сильнее они будут восприниматься как расположенные вместе» [\[1, с. 80\]](#). Как представляется, именно этот принцип в своих наблюдениях реализует Э. Гомбрих, когда отмечает, что похожие друг на друга глаза,

нос, рот на сериях изображений превращаются (иными словами, группируются зрителем) в отдельные визуальные ряды.

Выделенные «компоненты» позволяют продемонстрировать, что в область смысла любой, в том числе орнаментальной, композиции, необходимо включать весь спектр взаимодействий произведения со зрителем, потому что все они являются эффектом, результатом созданной автором конструкции, его замыслом. И кроме того, работа автора с данным, т.е. присутствующим и вне композиции фигуративным образом или нефигуративным орнаментальным элементом также составляет «новое», обозначенное С.М. Даниэлем.

Значение орнамента в пазырыкском искусстве, конечно, не ограничивается двумя выделенными «компонентами». Тем не менее, они позволяют продемонстрировать, что в область смысла любой, в том числе орнаментальной, композиции, необходимо включать весь спектр взаимодействий произведения со зрителем, потому что все они являются эффектом, результатом созданной автором конструкции, его замыслом. И кроме того, работа автора с данным, т.е. присутствующим и вне композиции фигуративным образом или нефигуративным орнаментальным элементом также составляет «новое», обозначенное С.М. Даниэлем.

Подобный подход позволит не только расширить поле потенциального значения орнамента в пазырыкской культуре, но и в дальнейшем рассматривать его в контексте звериного стиля не как «каллиграфическое украшение» [\[9, с. 435\]](#), но как одно из органических, присущих в целом этому направлению стремлений к созданию визуальной загадки, игры со зрителем, не раз отмеченной исследователями этого искусства как характерной его черты [\[8, с. 108, а также 6, с. 12\]](#).

Орнаментальную композицию в искусстве пазырыкской культуры, таким образом, предлагается понимать как расположение орнаментальных элементов по системе мысленных линий, создаваемой взглядом зрителя, таким образом, что их конфигурация создает сбалансированное целое, отражающее замысел автора. Безусловно, все выделенные смысловые уровни орнаментальной композиции не могут и, вероятно, и не должны быть раскрыты в одной работе, так как требуют принципиально различных подходов – изучения композиции одного произведения, взятого в его уникальной цельности или представления результатов выборки памятников, где по объективным правилам анализа выделяется и интерпретируется только один параметр композиции, например, симметрия. Тем не менее, представляется возможным и необходимым оговаривать их, чтобы обозначить потенциальное значение орнамента в культуре.

Примечания:

1. Безусловно, можно согласиться с мнением С. Даниэля о том, что выработать единое содержание понятия композиции в истории искусства практически невозможно [\[4, с. 10\]](#), так же, как, вероятно, эту задачу не решить в рамках настоящей работы и для звериного стиля как художественного направления. Тем не менее, представляется возможной и необходимой попытка сформулировать единое определение в отношении искусства одной археологической культуры. Так как, представляя звериный стиль как художественное направление, мы определяем искусство пазырыкской культуры как локальный вариант в этом направлении [\[6, с. 23, 13, с. 4\]](#), то для этого стиля должны быть определены единые композиционные принципы для изобразительных и неизобразительных композиций.

2. Не представляли как центральную исследовательскую задачу, но изучали проблемы

понимания композиции в зверином стиле также Д.С. Раевский, Е.Ф. Королькова, И.В. Переводчика. Работы этих исследователей были проанализированы Д.Г. Савиновым, поэтому не представлены в настоящей работе отдельно.

3. В дальнейшем И.В. Рукавишников также связывает смысловое поле композиций в искусстве культур Саяно-Алтая с выражением мировоззрения общества через повествование, взаимодействие образов [\[12, с. 287\]](#).

4. Исследование этого вопроса не является предметом настоящей работы, поэтому в контексте анализа границ смыслового поля орнаментальной композиции, отметим только, что в историографии зафиксирована его связь с социальной психологией общества. Подобная связь согласуется с известным нам мнением о том, что исследование композиции выводит в сферу «социального функционирования искусства» [\[4, с. 6\]](#).

5. Выделение только одного компонента – вида симметрии при анализе орнаментов приводит, как представляется, к некоторой подмене: вместо анализа композиции, происходит анализ структуры произведения. Проблема соотношения композиции и структуры не относится к задачам настоящего исследования, однако отметим, что именно структура понимается как «не обязательно завершенное целое», для которого «важен лишь общий “принцип формообразования”», элементы которого могут меняться [\[2, с. 23\]](#).

6. Описывая обложку ножен меча из могильника Тагискен, исследовательница приходит к выводу, что «данное изображение воспринимается скорее как композиция, а не фрагмент орнамента». Понимание композиции в этом исследовании не выражено в формальном определении, но по ряду утверждений автора можно предположить, что композиция понимается практически как синоним сюжета.

Автор представляет её как «систему «взаимоотношений между персонажами, <...> благодаря которой и образуется повествовательная ткань произведения» [\[17, с. 5\]](#). Отметим, что позиция Е.Г. Фурсиковой не анализируется нами подробно в виду во многом опровержения её (хотя и невольного) в представленной работе Д.Г. Савинова. Исследователи, на наш взгляд, высказывают различные точки зрения о композиции. Так, по мнению Е.Г. Фурсиковой «Почти полное отсутствие в скифо-сибирском искусстве композиций как таковых давно замечено исследователями. <...> На деле различные операции симметрии заменяют в нем композицию...» [\[17, с. 4-5\]](#).

Хотя исследователи едины во мнении, что для композиции нужны отношения, действия, которые и могут придать повествовательный характер, в работе Д.Г. Савинова артикулирован неявный и возможный знаковый их характер. Позиция Е.Г. Фурсиковой представляется менее обоснованной, чем точка зрения Д.Г. Савинова. Исследовательница не приводит в своей работе формального определения композиции и сужает её понимание до повествования, не анализируя имеющийся на момент публикации работы корпус исследований искусствоведов и археологов по данной проблеме.

7. Обзор историографии и актуальных в настоящее время тенденций в изучении орнамента и, в частности, его семантики представлен в работе И.В. Палагута «Исследования орнамента: основные направления и перспективы» [\[7\]](#). Из исчерпывающего обзора методов исследования орнамента в контексте анализа пазырыкского искусства предлагается обратить внимание на работы Эрнста Гомбриха и Олега Грабара. Данная выборка основана на двух причинах. Во-первых, именно в этих работах орнамент показан в цельной композиции одного предмета и наиболее широко

раскрыт спектр его возможных значений как для создателя, так и для зрителя. Во-вторых, как представляется, методы Э. Гомбриха по исследованию визуального восприятия орнамента могут быть органично дополнены представлениями о значении орнамента в неевропейской культуре О. Грабара. Олег Грабар отмечает, что самоограничение Э. Гомбриха в исследовании орнамента во многом европейской традицией не позволяет полностью раскрыть потенциал его метода [\[23, p. 42\]](#), и то время, как одна из задач работы по исследованию орнамента в исламском искусстве – показать вклад, который идеи и представления, выработанные на основе неклассического искусства, могут внести в понимание искусства в целом [\[23, p. 22\]](#).

8. Работа Э. Гомбриха опубликована впервые в 1979 году, Р. Арнхейма – в 1982. С точки зрения хронологии было бы уместно указать, что, скорее Р. Арнхейм применяет в своей работе понятие, использованное ранее Э. Гомбрихом. Тем более, что исследователь указывает на трактовку Э. Гомбриха как на один из частных случаев действия полей [\[20, p. 54\]](#). Однако, если Рудольф Арнхейм разработал общую систему понятий, которая позволяет включить орнамент в универсальную для истории искусства концепцию композиции, то характеристики орнаментальной композиции, на наш взгляд, полнее представлены в посвященной специфике декоративного искусства работе Эрнста Гомбриха. Конкретизируя общие характеристики композиции до орнаментальных, мы действуем в рамках принятого в работе из-за её проблематики метода дедуктивного исследования.

9. Примечание не случайно, так как пример Э. Гомбриха основан именно на анализе композиций платка, одним из элементов которых выступают каракули (scrawl), нарисованные Джоном Рёскином [\[22, p. 154-155\]](#).

10. Так как мотивом орнамента выступает фигуративный образ, то данная композиция была также описана в вышеупомянутой работе И.В. Рукавишниковой и отнесена к центральносимметричным, центробежным композициям [\[13, т. 1, с. 304\]](#). По мнению исследовательницы в таких композициях отражены «понятия цикличности, вечного движения» [\[13, с. 127\]](#). Анализ взаимодействия орнамента со зрителем позволяет расширить сематическое поле подобных композиций, включить в него стремление «срежессировать» визуальную реакцию на изображение, выстроить её так, чтобы «обмануть» восприятие и сфокусировать взгляд на пустоте.

Библиография

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 392 с.
2. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
3. Грабар О. Формирование исламского искусства. – М.: ООО Садр, 2016. – 448 с.
4. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века – Л.: Искусство, 1986. – 199 с.
5. 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. – 272 с.
6. Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи: к формированию глоссария основных терминов и понятий. – Санкт-Петербург, 1996. – 78 с.
7. Палагута И.В. Исследования орнамента: основные направления и перспективы. НИР: грант № 19-112-50079. Российский фонд фундаментальных исследований, 2019.

8. Раевский Д.С. Кулланда С.В. Погребова М.Н. Визуальный фольклор. Поэтика скифского звериного стиля. – М.: Институт востоковедения РАН, 2013. – 274 с.
9. Раевский Д.С. Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 600 с.
10. Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.: Академия наук СССР, 1953. – 402 с.
11. Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.: Академия наук СССР, 1960. – 360 с.
12. Рукавишников И.В. Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая// Археологический альманах. № 21: Изобразительное искусство в археологическом наследии, 2010. – С. 287-319
13. Рукавишников И. В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII-III вв. до н. э. [Текст] : дис. ... канд. ист. наук. – М., 2002. – 440 с.
14. Савинов Д.Г. Изобразительные памятники раннескифского времени: искусство композиции, 2012 // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. Тр. САИПИ. Вып. IX, 2012. – С. 35-55
15. Сорокин С.С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье, 1978. – С. 172-191
16. Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры// Археологические вести. Вып. 32, 2021. – С. 416-432
17. Фурсикова, Е.Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля: Дис... канд. Искусствоведения. Санкт-Петербург, 2001
18. Яценко С.А. О сарматской орнаментике//Древности Северного Кавказа и прилегающих территорий, 2022 – 212 с.
19. Andreeva P. Fantastic Fauna from China to Crimea Image-Making in Eurasian Nomadic Societies, 700 BCE–500 CE. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. – 316 p.
20. Arnheim R. The power of the center. A study of composition in the visual arts. – Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1982. – 228 p.
21. Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk// Artibus Asiae, Vol. 22 №4, 1959. – 313-339 p.
22. Gombrich E.H. The Sense of order. A study in the Psychology of Decorative Art. –Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984. – 411 p.
23. Grabar O. The mediation of ornament. – Princeton: Princeton University Press, 1989. – 284 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье, как автор обозначил в заголовке наряду с решаемой проблемой («Определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры: к постановке вопроса»), является объем понятия композиция применительно к орнаменту пазырыкской культуры — «орнаментальная композиция». Статья носит, таким образом, методический характер постановки проблемы, и автор правомерно в качестве объекта исследования рассматривает специальный теоретический дискурс.

Автор рассмотрел ключевые тезисы в работах Д. Г. Савинова и И. В. Рукавишниковой, где композиция связана с образным содержанием орнамента, а за тем сравнил подход

Д. Г. Савинова с трактовками понятия композиции И.В. Рукавишниковой (композиция – это «замысел плюс построение»), С. С. Сорокина и Е.Г. Старковой (композиция орнаментов в аспекте используемых видов симметрии, логика схем которых раскрывает социальную организацию создавших их общества), Е. Г. Фурсиковой (противопоставление орнамента и композиции). Автор отмечает, «что, хотя орнамент и обозначался исследователями как композиция, в семантической нагруженности ему либо отказывалось вовсе, либо её считали незначительной», когда «вне рамок археологических культур он редко позиционировался как "семантически пустой"» и дополняет рассмотренный археологический дискурс более широким теоретизированием искусствоведов, допуская, в том числе, вслед за С. М. Даниэлем, «что выработать единое содержание понятия композиции в истории искусства практически невозможно». Тем не менее, историография изучения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры, как отметил автор, обнаруживает два непересекающихся подхода. В итоге автор приходит к логичному выводу, что возможен комплексный подход к анализу орнаментальной композиции в искусстве пазырыкской культуры на различных уровнях, если предмет исследования понимать как «расположение орнаментальных элементов по системе мысленных линий, создаваемой взглядом зрителя, таким образом, что их конфигурация создает сбалансированное целое, отражающее замысел автора». Вывод автора хорошо обоснован и заслуживает доверия.

Таким образом, автор рассмотрел предмет исследования на высоком теоретическом уровне, и представленная на рецензирование статья заслуживает публикации в журнале «Философия и культура».

Методология исследования строится на последовательном анализе понимания композиции в приложении к конкретному археологическому материалу (искусству пазырыкской культуры), и соотношении его с корпусом определений «композиции» в общих теоретических работах. В результате автор обозначил общее семантическое поле термина «композиция» и выделил его базовые компоненты для комплексного исследования орнаментальных композиций пазырыкской культуры. Автор предложил собственное определение орнаментальной композиции, раскрывающее методические перспективы комплексного изучения орнаментальных композиций пазырыкской культуры на структурно-функциональном и семантическом уровнях. Таким образом, автор не только обозначил проблему уточнения объема понятия, но предложил собственное её решение на примере орнаментальных композиций пазырыкской культуры.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что определение границ значения орнаментальных композиций в искусстве пазырыкской культуры позволяет вывести специальный научный дискурс на новый более высокий теоретический уровень. Научная новизна исследования, состоящая в анализе репрезентативной выборки теоретических работ и авторском определении орнаментальной композиции, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный. Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без нарушений ГОСТа и редакционных требований.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть рекомендована к публикации.