

Иконографический канон и возможности половецкого мастера в выборе породы камня, стиля и техники обработки изваяния

The iconographic canon and possibilities of the Polovcian sculptor in choosing the stone type, style and sculpture processing technique

Огромное количество изваяний, обнаруженных в восточноевропейской степи, свидетельствует о широко поставленном их производстве. Над этим работали десятки мастерских и сотни мастеров. Как была организована работа в этих мастерских, какие у мастера были технические возможности и мотивы при выборе породы камня и стиля иконографии, какие были закономерности сложения иконографических образов во времени и пространстве, что для мастера являлось каноническим, приоритетным, т.е. не подлежало сомнению, изменению, а что можно было заменить какой-то альтернативой или вовсе проигнорировать? Эти и другие вопросы представляют серьезные исследовательские проблемы. Их осмысление будет гораздо продуктивнее на междисциплинарном уровне.

The huge number of statues found in the Eastern European steppe, evidence of their wide-set production. Dozens of workshops and hundreds of craftsmen worked on their production. How was the work in these workshops staged, what technical capabilities and motives did the master have when choosing the type of stone and style of iconography, what were the patterns of the addition of iconographic images in time and space, what was the canonical, priority for the master, and what could be replaced by some alternative or completely ignored? These and other questions are serious research problems. Using interdisciplinary methods we facilitate comprehension of these problems.

При типохронологическом исследовании значительного массива изваяний средневековых кочевников приходится сталкиваться с разными группами скульптур, которые объединяются общими закономерностями в построении художественной формы, композиции, жанра, декора, стиля и образа. Эти эстетические категории могут характеризовать искусство как на обширной территории в течение длительного времени, так и в локальных районах, существующее на протяжении небольшого временного отрезка. Разобраться в сложении и развитии этих искусствоведческих явлений, а также в их взаимосвязи с породой камня далеко не просто.

Канон и каноническое искусство. Закономерности указанных эстетико-культурологических категорий, общность их проявлений на конкретном источнике в искусствоведении нередко подводятся под понятие канон, что выглядит довольно расплывчато. Его поверхностное использование порой приводит исследователей к совершенно неоправданному помещению материала в некие жесткие религиозно-иконографические схемы. Особенно показательна в этом плане недавняя серия работ украинско-румынских археологов – Л.С. Гераськовой и И. Пыслару [2017а; 2017б; 2018], которые не сомневаются в значительном влиянии буддизма на иконографию изваяний средневековых кочевников Евразии. Краткую критику их концепции автор отразил в работе [Евглевский, 2020], но на этом останавливаться нельзя, иначе при накоплении эмпирического материала, при каждом шаге вперед в реальности окажется два шага назад, как это и случилось в работах упомянутых коллег.

В качестве самостоятельной эстетической категории термин канон впервые появился в V в. до н.э., когда греческий скульптор Поликлет написал трактат «Канон», где обосновал идеальные пропорции человеческого тела, т.е. предложил некий норматив, образец для подражания. Но, если в античной культуре канон «входил, главным образом, в практичес-

кую часть художественного творчества» [Проблема..., 1973], то в эпоху Средневековья он, сохранив значение конкретного неукоснительного правила, влился в творческий процесс мастера еще и в качестве иконографической и космогонической системы, получил разновекторный символический смысл.

В наше время к каноническим искусствам (скульптура, живопись и т.д.) стали относить самые высокие взлеты всех без исключения культур древности и Средневековья. Кроме того, канонические признаки исследователи продолжают находить и для искусства гораздо более раннего времени [Проблема..., 1973]. Однако классическое употребление термина канон как правила, нормы, образца, строгой пропорции не совсем совпадает с пониманием каноничности искусства, исходящим из более широкой и емкой характеристики. Не исчезая из области практического предписания, канон в то же время в конкретных ситуациях переходит в категорию стилистической характеристики искусства [Проблема..., 1973].

В работе предпринята попытка на примере половецких изваяний «набросать» общую схему того, как шел выбор на относительно узком пространстве наиболее подходящей для изготовления изваяния породы камня, на основе чего продумывались техника обработки и стиль исполнения, в совокупности формирующие необходимый образ.

Мастерские и выбор породы камня. Огромное количество средневековых изваяний, обнаруженных в восточноевропейской степи (от Левобережья Нижнего Днестра до Правобережья Нижней Волги), свидетельствует о хорошо и широко поставленном у кочевников производстве. Но особенно много скульптур появилось в период так называемого развитого половецкого времени (2я пол. XII–1я пол. XIII вв.), когда их было изготовлено около 90 % от всего известного ныне массива, т.е. над производством изваяний работали десятки мастерских в течение одного-двух поколений. Понятно и то, что мастерские располагались в непосредственной близости от карьеров, хотя есть факты, когда выломанные монолиты могли перевозиться на большие расстояния, возможно, туда, где работал хороший мастер или зарекомендовавшая себя мастерская.

Примечательно то, что для каждого периода изготовления скульптур в восточноевропейских степях была характерна та или иная порода. Так, статистика отобранных автором нескольких сотен образцов камня свидетельствует о том, что для раннего периода (IX–XI вв.) в большинстве случаев использовался твердый камень – гранит или реже гнейс. Для 1й пол. XII в. преимущественно использовался песчаник, хотя в отдельных случаях продолжали изготавливать из более твердых пород. Для развитого половецкого периода (2я пол. XII – 1я пол. XIII вв.), в зависимости от местности, применялись различные разновидности песчаника (как правило, мелкозернистого), известняка или ракушечника: для Северного Приазовья – это, в основном, песчаник, для Предкавказья – песчаник, известняк и ракушечник, для Крыма – известняк и ракушечник. При наличии выбора мастера в этот период отдавали предпочтение мягким разновидностям указанных пород, которые были более податливыми для исполнения на скульптуре детализированной иконографии. Когда же проработка деталей иконографии достигла своего пика, то в местностях, где были развиты меловые отложения, часто отдавалось предпочтение мелу и мергелю.

В развитый и поздний (XIII в.) периоды также использовался железистый песчаник (железняк), встречающийся лишь в отдельных районах восточноевропейских степей (Саратовская обл., юг Донецкой обл., северо-запад Днепропетровской обл.). Эти территории довольно отдалены друг от друга, а потому каждая находка скульптуры из железняка за их пределами будет свидетельствовать о перевозке монолита или готового изваяния на значительное расстояние. Но совершенно очевидно, что широкое использование той или иной породы камня в отдельные периоды времени определялось не модой, а мировоззренческими принципами и наличием выходов на поверхность той или иной породы в данной местности.

В ранние периоды (до конца XI в.) в восточноевропейских степях господствовали принципы изготовления фигур-бюстов с минимальным наличием иконографических деталей. Во многом поэтому мастер, очевидно, делал упор на прочность камня, какими являются граниты и гнейсы, но максимально учитывалось и наличие их разновидностей вблизи производства изваяния. Вероятно, этот природно обусловленный фактор в восточноевропейских степях был связан с очагом изготовления древнетюркских изваяний на Алтае. Но с развитием определенных взглядов на роль изваяний в мировоззренческих представлениях, стало значительно больше внимания придаваться деталям иконографии, и, как следствие, мастера для реализации соответствующего образа вынужденно переходили к более мягким породам – песчаникам, известнякам и ракушечнику.

С закреплением и развитием новых канонических и художественно-эстетических веяний, а также с эволюцией стиля требовался не только переход к более мягким породам камня, но и внимание к их разновидностям, т.е. выбирался еще более мягкий камень, а для песчаников предпочтение отдавалось мелкозернистым видам. Наконец, позже, там, где это было возможно, использовался мел. Он позволял не только наиболее тщательно высечь детали иконографии, но и применить технику прорисовывания, которая была не столь эффективна для песчаника, известняка, ракушечника и совсем неэффективна для более твердых пород – гранита, гнейса и др.

В поздний период (XIII в.), который охватывает преимущественно золотоордынское время, использование мела для появившихся снова фигур-бюстов практически не наблюдается, а также отсутствуют находки из гранитов и гнейсов. Использовались песчаники, известняки и ракушечники. И поскольку это был период угасания изготовления изваяний, то стали актуальны некоторые старые стилистические принципы, присущие раннему периоду.

Стили. Значительное количество изваяний позволило распределить материал на несколько условных стилистических групп, хотя и очень неравномерных по объему. Особенно выделяются две большие группы – стоящие и сидящие скульптуры, датирующиеся 2й пол. XII – сер. XIII вв., которые без затруднения можно отнести к своеобразным каноническим образам. Они характеризуются многими повторяющимися на значительных территориях и на большом количестве скульптур иконографическими деталями, тщательностью обработки, как правило, соблюдением пропорций фигур, единообразием композиционных решений (единой иконографической схемой, общностью принципов структуры образа). У этих двух групп скульптур есть свои отличительные особенности (иногда они уникальны), их можно по-разному группировать между собой или же дробить на отдельные подтипы и варианты, но, в целом, они составляют два ярко выраженных стиля. На каком-то промежутке времени (очевидно, в 4й четв. XII – 1й четв. XIII в.) они сосуществовали, но в дальнейшем практика изготовления стоящих изваяний, похоже, постепенно уступает место сидящим, если, конечно, речь не идет о принципиально разных этнокультурных линиях.

Стоящие и сидящие изваяния, похоже, в рамках 1й пол. XIII в. сменяются фигурами-бюстами; процесс их смены проходит не столь быстро, о чем свидетельствует относительно большое количество переходных вариантов. У стоящих и сидящих скульптур последовательно исчезают ноги, декоративные элементы одежды, сама одежда, поясной набор вещей, далее руки, сосуд и т.д., а значит типологическая и социальная выраженность. Наконец, практически стираются и половые различия. Почти не проявляются некоторые технические приемы обработки (например, шлифовка), свойственные стоящим и сидящим изваяниям. Вновь (как для ранних изваяний) частично, а несколько позже и полностью игнорируется обработка тыльной стороны. Боковые грани в лучшем случае лишь подтесываются, в результате чего фигуре-бюсту для реалистичности образа человека придается талированность. Совершенно не обрабатывается нижняя часть монолита (ниже условного уровня по-

яса), где по определению не предполагалась демонстрация каких-либо иконографических элементов. Уменьшается ширина и высота скульптур, а значит и их массивность. Изваяния, как правило, приобретают столбовидную форму. Сохраняющиеся в составе иконографии до последнего завершающего этапа головные уборы и украшения (как половые индикаторы) становятся схематичными.

Хотя эта поздняя группа фигур-бюстов является, прежде всего, ярким хронологическим показателем угасания практики изготовления изваяний и исчезновения каких-либо намеков на канон, тем не менее, ее следует рассматривать как самостоятельный стиль. Более того, в известной степени это явление можно даже охарактеризовать как своеобразную каноничность, отражающую определенные изменения в различных сторонах жизнедеятельности кочевников, неизбежно влияющих на соответствующее понимание функции и образа изваяния. Стилистическая общность этой группы фигур-бюстов проявляется на довольно широком пространстве степей от Нижней Волги на востоке, до Северо-Восточного Приазовья на западе, от Правобережья Среднего Дона на севере до предгорий Северного Кавказа на юге.

Совсем другое дело – последующее стремительное полное угасание изготовления фигур-бюстов, которые теряют даже свой упрощенный стиль, в результате чего каждое высеченное в этот период изваяние становится индивидуальным во всем, нередко приобретает черты ярко выраженной асимметрии, выглядит совершенно безликим и ощутимо уменьшается в размерах. За исключением отдельных экземпляров с той или иной внешней привлекательностью, в этой группе уже нет ничего из того, что называется, художественной выразительностью, реалистичностью образа и тем более эстетическим идеалом, что в разной степени было свойственно всем предшествующим группам скульптур. Складывается убеждение, что мастер хотел как можно быстрее закончить едва начатую работу. Эти немногочисленные наиболее поздние скульптуры, разбросанные преимущественно на окраинах Половецкой степи, объединяются между собой лишь тем, что они являются фигурами-бюстами.

Все вышесказанное относительно поздних фигур-бюстов вовсе не означает, что они совершенно не информативны. Грубая индивидуальность каждого из них создает ощущение природно-дикой стихийности и ненамеренной схематичности, что в совокупности наводит на мысль о возвращении в некую архаичную форму первобытного искусства, вдруг выплеснувшуюся в кочевой степи в золотоордынское время. Здесь есть над чем подумать. Во всяком случае, такую грубую манеру изготовления, безликость и бесформенность не следует называть примитивным искусством и, тем более, бездарным и безобразным, хотя бы потому, что примитивного искусства не может быть по определению. Это своя неповторимая, хотя и умирающая стихия камнерезного искусства, еще относительно недавно выражавшаяся в пышности иконографии и величавости образов.

Литература

Гераськова Л.С., Пыслару И. Буддийские черты в монументальной скульптуре средневековых тюркоязычных кочевников // Археологическое наследие Центрального Казахстана: изучение и сохранение. Алматы, 2017а. С. 103–113.

Гераськова Л.С., Пыслару И. А.Х. Маргулан и проблемы изучения монументальной скульптуры древних тюрков, кыпчаков и половцев // Археологическое наследие Центрального Казахстана: изучение и сохранение. Алматы, 2017б. С. 114–124.

Гераськова Л.С., Пыслару И. Предок, герой, враг, божество? // Маргулановские чтения – 2018. Духовная модернизация и археологическое наследие: сб. мат. междунар. науч.-практ. конф. Алматы – Актобе. 2018. С. 553–567.

Евглевский А.В. Буддийское влияние на иконографию изваяний средневековых кочевников Евразии: Гипотезы, домыслы и реалии // Древние и средневековые культуры Центральной Азии (становление, развитие и взаимодействие урбанизированных и скотоводческих обществ): мат. междунар. конф., посвящ. 100-летию д.и.н. А.М. Мандельштама и 90-летию д.и.н. И.Н. Хлопина. СПб.: ИИМК РАН. 2020. С. 274–276.

Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / под ред. *И.Ф. Мури-ан*. М.: «Наука» – «Восточная литература», 1973. 256 с.

И.В. Чечушков¹, П.И. Калинин², А.С. Якимов³
I.V. Chechushkov, P.I. Kalinin, A.S. Yakimov

¹*Институт проблем освоения севера Тюменского НЦ СО РАН, г. Тюмень, chivpost@gmail.com*

²*Институт физико-химических и биологических проблем почвоведения РАН, г. Пуццино*

³*Институт криосферы Земли Тюменского НЦ СО РАН, г. Тюмень*

Содержание фосфора в культурном слое поселения Каменный Амбар (Южное Зауралье): предварительное сообщение

The content of phosphorus in the cultural layer of the Kamennyi Ambar settlement (Southern Trans-Urals): preliminary results

Работа посвящена анализу различий в накоплении фосфора в постройках и межжилищном пространстве поселения позднего бронзового века Каменный Амбар в Южном Зауралье и их интерпретация путем сравнения с содержанием в естественных и современных антропогенных почвах. В результате геохимического исследования были выявлены существенные превышения по содержанию фосфора в пределах построек синташтинско-петровского и срубно-алакульского периодов. Возможным объяснением может служить скотоводческая направленность поселков с зимним содержанием животных внутри жилищ.

In this paper we analyze patterns of phosphorus accumulation inside and outside houses of the Late Bronze Age settlement of Kamenny Ambar in the South Trans-Urals. We interpret the observed patterns by comparison with the content of phosphorus in natural and modern anthropogenic soils. A significant excess in phosphorus content was revealed inside the buildings of both settlement periods. A possible explanation of high levels of phosphorus is keeping animals inside the buildings in the winter time.

Начиная с 1970-х гг., фосфор рассматривается как один из непосредственных маркеров человеческой деятельности. Поступая из почвы в растения, фосфор по пищевой цепочке доходит до животных и человека, а затем выводится из организма и накапливается в почвах. Относительно высокое содержание органического фосфора связано с такими видами человеческой деятельности как утилизация пищевых отходов, аккумуляция продуктов жизнедеятельности домашних животных, удобрение почвы. Распределение фосфора по площади культурного слоя археологического памятника способствует выявлению зон различных типов деятельности, прежде всего, связанных с хозяйственной активностью. Относительная стабильность и низкая мобильность фосфора позволяют определять и интерпретировать археологические памятники возрастом до 10000 лет [Holliday, 2004, p. 304–306].

Поселенческие памятники синташтинско-петровского типа расположены в лесостепной и степной зоне Южного Зауралья и датируются XXI–XIX вв. до н.э. в системе радиоуглеродной хронологии [Чечушков и др., 2020]. Обычно сплошная застройка поселений обнесена обводными валами и рвами, внутри которых располагаются жилые и хозяйственные