

УДК 903.27

**И.В. Ковтун***Институт экологии человека СО РАН  
пр. Советский, 18, Кемерово, 650099, Россия  
E-mail: vina\_veritas@mail.ru*

## ИНВАРИАНТНЫЙ АНАЛИЗ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

### Введение

Концепция “изобразительного инварианта” была сформулирована Я.А. Шером, предложившим применить принцип инвариантности в стилистическом анализе наскальных изображений [Каменецкий, Маршак, Шер, 1975, с. 62–71; Шер, 1980, с. 28–32; и др.]: “Те элементы изображений, которые при преобразовании других элементов остаются неизменными и устойчиво повторяются на разных по содержанию изображениях, будем называть изобразительными инвариантами” [Шер, 1980, с. 32].

На первый взгляд, все ясно: изображение состоит из содержательных и выразительных элементов, представляя собой единство того, что изображено (бык, лошадь, олень и т.д.) и как (в стиле мадлен, геометрическом, скифо-сибирском зверином и т.д.). Распознаваемость стиля основана на устойчивой повторяемости и неизменности (инвариантности) изобразительных элементов плана выражения, а элементы плана содержания меняются только в зависимости от смысла данного изображения [Первобытное искусство..., 1998, с. 77]. Тем самым означаемое (лошадь, олень, волк и т.д.) связывается с планом содержания, а означающее (скифо-сибирский стиль, таштыкский, курыканский и т.д.) – с планом выражения изобразительного языка [Шер, 1980, с. 41].

Инвариантный подход к анализу наскальных изображений, предложенный Я.А. Шером, был принят нами как фундаментальный методологический тезис, обоснованность которого не вызывала принципиальных возражений. Но в процессе инструментального

применения метода в алгоритме этой аналитической схемы обнаружились определенные противоречия и проблемы, что потребовало корректировки методологии и метода инвариантного анализа памятников (предметов) изобразительного искусства [Ковтун, 1993, с. 25–26; 2001, с. 6]. Отчасти внесенные изменения перекликаются с опубликованными ранее критическими замечаниями в адрес отдельных положений Я.А. Шера [Антонова, Раевский, 1981, с. 233; Кузьмина, 1983, с. 96; Переводчикова, 1994, с. 25–27]. Наиболее созвучной нашему пониманию проблемы представляется точка зрения Е.Е. Кузьминой, справедливо полагающей, что «для выделения стиля важна повторяемость не отдельного элемента (который может присутствовать в различных стилях – например, “запятая” на крупе), а повторяемость сочетания элементов стандартных блоков» [1983, с. 96].

К числу последних изысканий, отличающихся похожим методом анализа древнего изобразительного искусства, следует отнести работы французского исследователя Э. Ги [Guy, 1999, 2000]. Его статьи посвящены стилистическим особенностям ряда палеолитических изображений во Франции и на Иберийском полуострове. Автор указывает на три “формальные составляющие” [Guy, 1999, р. 66–69] или “графических стереотипа” [Guy, 2000], под ними понимается “выявление формальных элементов, на которых основывается общность этих рисунков, формирующая их стиль” [Guy, 1999, р. 65]. Э. Ги не использует понятие “инвариант”, но это не придает его подходу методологической новизны. По сути, автор обращается к принципу инвариантного анализа изображений,

правда, без указания на первоисточник. Подобная неосведомленность удивительна, т.к. одна из работ Я.А. Шера с изложением азов инвариантного подхода издана именно во Франции [Sher et al., 1994, р. I–III]. Безусловным достоинством исследований Э. Ги следует признать попытку выделения не только единичных иконографических признаков, неизменно повторяющихся в серии изображений, но и, что гораздо важнее, их инвариантных сочетаний.

### Инвариантные сочетания элементов изображения

Любой иконографический комплекс дифференцируется на устойчиво повторяющиеся, неизменные морфологические компоненты. Их можно назвать “стандартными блоками”, инвариантными элементами изображения,

изобразительными инвариантами – значения не имеет как в прямом, так и в семиотическом смысле этого слова. Сами по себе, как единичные признаки, даже в представленной серии содержательно различных образов, они ничего не доказывают и ничего не опровергают. Важен способ их сочетания, совпадение которого в представительной серии различных изображений и будет отображать иконографическую “транскрипцию стиля”, иначе говоря, стилистический инвариант. Это первое принципиальное отличие от концепции изобразительного инварианта Я.А. Шера. Решающие признаки инвариантности – устойчивость и неизменность – будут объективными только при сохранении неизменного сочетания нескольких устойчивых элементов изображения [Ковтун, 2003, с. 18–19]. Рассмотрим данную ситуацию на конкретных примерах.

Аргументируя свою идею, Я.А. Шер приводит два примера [1980, с. 33, рис. 1, 3; Sher et al., 1994, р. II,

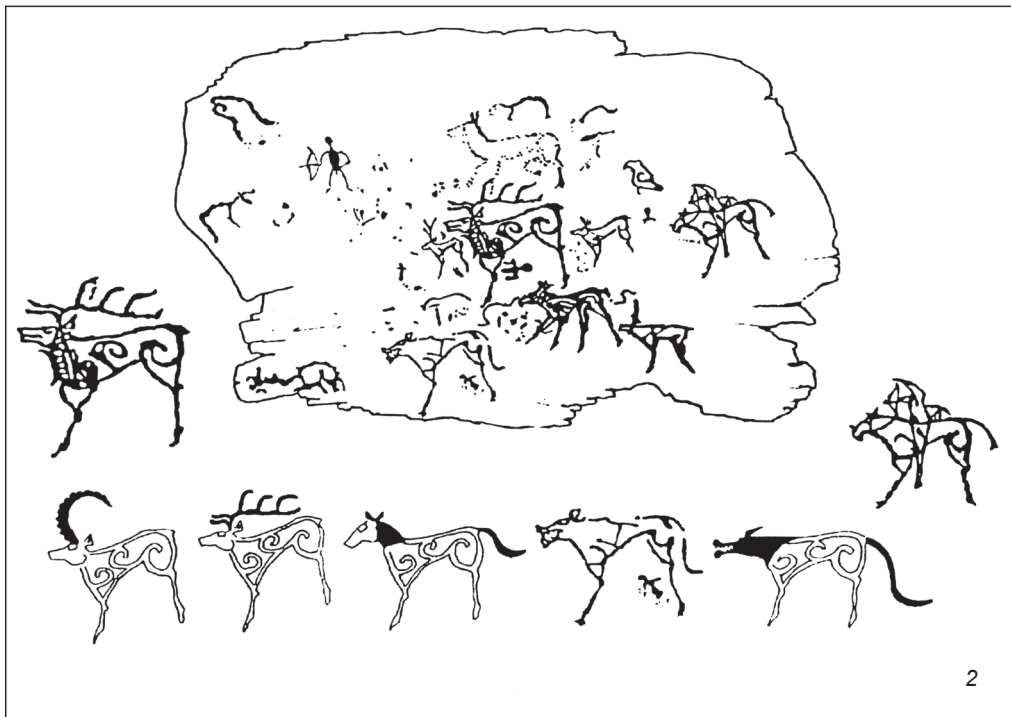
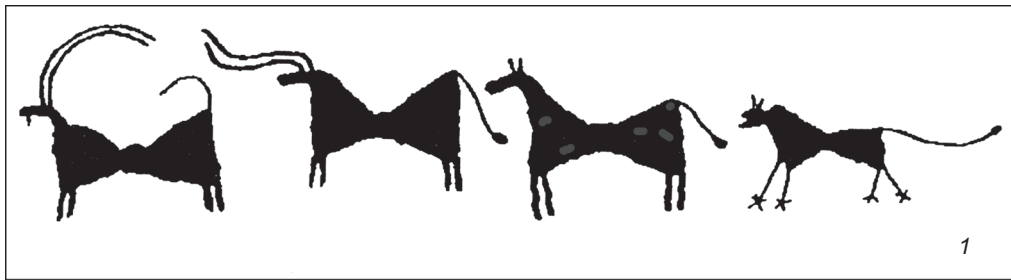


Рис. 1. Примеры семантических (изменяемых) и стилистических (инвариантных) элементов [Sher J. et al., 1994].  
1 – Саймалы-Таш; 2 – Усть-Туба III–60.

fig. 1, 2] (рис. 1), один из которых включает изображения животных в скифо-сибирском зверином стиле. Здесь автор выделяет, по его мнению, главные, стилиобразующие, устойчиво повторяющиеся “стандартные блоки” изображения (план выражения) и изменяющиеся элементы, определяющие видовую принадлежность изображенного животного (план содержания): “Образы разных животных создаются в результате замены содержательных элементов при сохранении основных изобразительных инвариантов” [Шер, 1980, с. 35]. Безусловно, это очень удачный иллюстративный пример, не требующий иной аргументации помимо воспринимаемой визуальной. К сожалению, подобных аналогий не так много, в большинстве случаев все гораздо сложнее. Но главное здесь то, что критерием стилистического своеобразия является только один “стандартный блок”, или “изобразительный инвариант”. В данном случае этот существенный, на наш взгляд, недостаток удачно компенсирован идеальностью совпадения. Но при выявлении менее очевидных иконографических параллелей отмеченный методологический пробел снижает эффективность верного по своей сути исследовательского подхода.

Более наглядно эту коллизию можно пояснить примером из области абстрактного искусства, используя трехзональные орнаментальные схемы андроновских сосудов. В серии из семи таких сосудов три отличаются от прочих неизменным повторением одних и тех же мотивов в каждой из трех зон. Назовем их орнаментальный сюжет условно исходным: зона венчика (I) – цепочка треугольников; зона шейки-плечика (II) – каннелюры; зона тулова (III) – “елочка” (рис. 2, 1). Орнаментальные схемы совпадают идеально, поэтому судить о наличии или отсутствии здесь признаков инвариантности излишне. Оставшиеся четыре сосуда, также с трехзональной разбивкой орнаментального поля, отличаются как от рассмотренных выше, так и друг от друга (рис. 2, 2–5). У каждого экземпляра отличные от других орнаментальные мотивы II и III зон. Однако все семь сосудов имеют одинаковую орнаментацию венчика, состоящую из цепочки треугольников (рис. 2, 1–5). Является ли в данном случае мотив зоны I “изобразительным инвариантом”? Формальные признаки инвариантности, конечно же, есть: цепочка треугольников присутствует на венчиках огромного количества андроновских сосудов. Но как ни парадоксально, не это обстоятельство является основанием общего мнения о единстве геометрического стиля андроновского орнамента.

На фоне преобразования мотивов II и III зон устойчивое повторение цепочки треугольников в I зоне остается малозаметным, она воспринимается как исключительно декоративный элемент. Это не совсем так, но в предложенном ракурсе более важен факт отсутствия устойчивого, т.е. инвариантного, сочета-

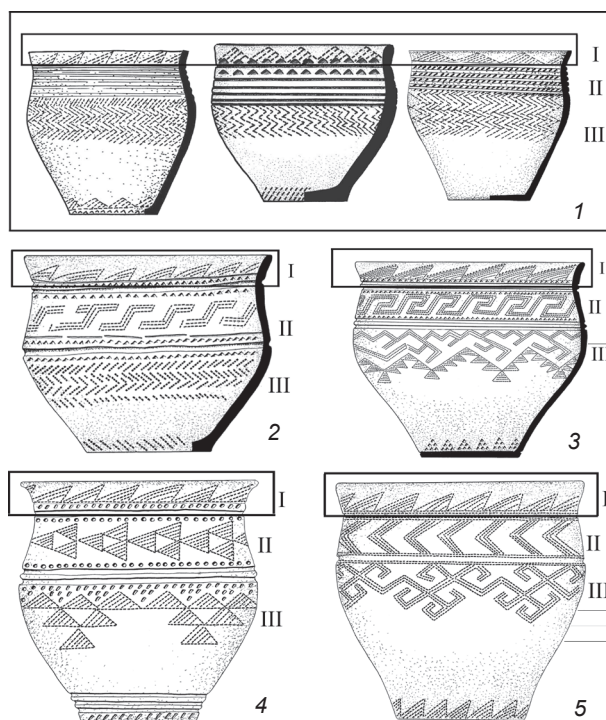


Рис. 2. Графическая модель безинвариантного преобразования орнаментального сюжета.

ния данного мотива с каким-либо другим. Дело в том, что сочетание подразумевает “смысловую” связку, наличие которой характеризует изобразительное искусство как вторичную моделирующую систему, выстроенную по типу языка [Лотман, 2000, с. 22]. Нет “смысловой” связки – нет сочетания; нет сочетания – нет инварианта. Эта логическая формула представлена в графической модели (рис. 3), иллюстрирующей рассмотренный случай, где цепочку треугольников символизирует черный треугольник А, а изменяющиеся мотивы II и III зон обозначены неповторяющимися буквами и символами.

Другой пример на аналогичном материале, но с диаметрально противоположным результатом. В качестве условно-исходной возьмем орнаментальную схему трех андроновских сосудов из предыдущего примера (рис. 4, 1). Сравним представленный на них орнаментальный сюжет с похожим, запечатленным еще на шести андроновских сосудах (рис. 4, 2–7). Единственное отличие связано с орнаментацией I зоны. На трех сосудах с условно-исходной орнаментальной схемой эту зону занимает цепочка треугольников, а на четырех из шести представленных для сравнения экземплярах – другие мотивы (рис. 4, 1–5), в двух случаях орнаментация I зоны отсутствует вовсе и орнаментальный сюжет состоит не из трех, а из двух зон (рис. 4, 6, 7). Таким образом, в данном примере орнаментация I зоны видоизменяется вплоть до полного



ТРАНСФОРМАЦИЯ



Рис. 3. Схема безвариантного преобразования системы.

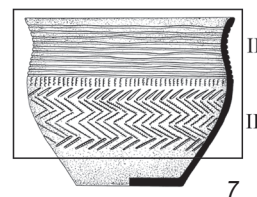
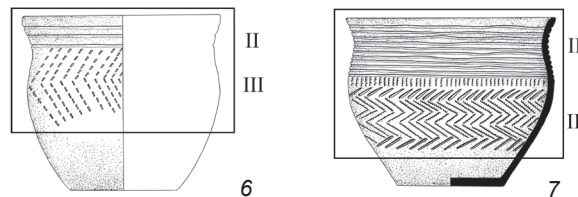
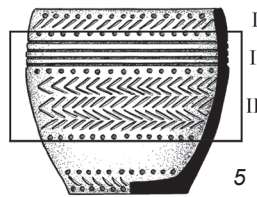
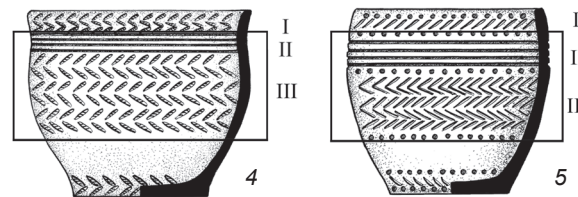
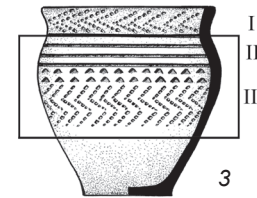
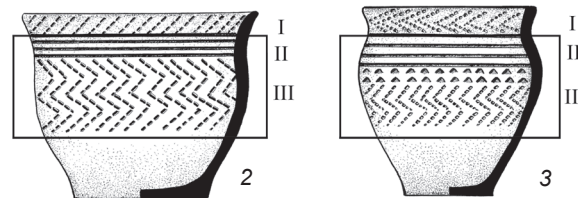
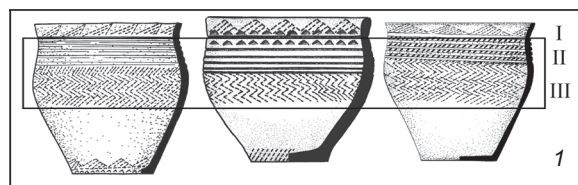
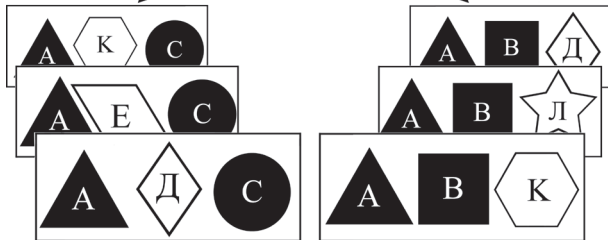


Рис. 4. Графическая модель инвариантного преобразования орнаментального сюжета.



ТРАНСФОРМАЦИЯ



ИНВАРИАНТ



ИНВАРИАНТ

Рис. 5. Схема инвариантного преобразования системы.

исчезновения. При этом орнаментальные мотивы II и III зон остаются неизменными (рис. 4, 1–7). Иначе говоря, преобразование или полное исчезновение мотива I зоны не влияет на характер орнаментации последующих двух, т.е. в данном случае нет устойчивого сочетания, а стало быть, нет и “смысловой” связки, являющейся основой инвариантной структуры. В то же время между II и III зонами она есть. Вне зависимости от орнаментации венчика орнаментальные мотивы во II и III зонах остаются неизменными: II – каннелюры, III – “елочка” (рис. 4, 1–7). Подобное сочетание является инвариантным, т.к. устойчивое сохранение одного мотива неизменно влечет появление другого.

Прибегнув к приему графического моделирования, можно продемонстрировать различие между двумя рассмотренными примерами. В иконографической системе ABC (см. рис. 3) элемент A сохраняется при всех преобразованиях элементов B или C. В данном случае A – не инвариант, а ставший частью новой системы элемент без признаков преобразования – дериват, реликт, механическая копия, эпигонство и т.п. Но если в иконографической системе ABC при любых преобразованиях B неизменными остаются A и C или при любых преобразованиях C также устойчиво неизменными остаются A и B, то AC и AB – это

инвариант, в основание которого положен не единственный признак, а устойчивость неизменного сочетания нескольких элементов (рис. 5).

### **Генерация стилей: устойчивость изобразительных вариаций**

Потенциал инвариантного анализа не исчерпывается фиксацией повторяющихся сочетаний иконографических признаков изображений. Выявление устойчивой неизменности таких сочетаний позволяет аргументировать стилистическое единство того или иного изобразительного комплекса, но и только. Например, изображения быков (или коров) разливской стилистической группы окуневской традиции являются эталонным примером подобного сочетания. Здесь усматривается не один “стандартный блок”, а неизменно повторяющаяся совокупность, как минимум, четырех инвариантных элементов, присутствующих в каждом изображении: а) подтреугольно-вытянутый “поджарый” корпус; б) грациальные, прямо поставленные передние и лукообразно изогнутые задние ноги; в) выступ в нижней части груди; г) гипертрофированно вытянутая зауженная морда и т.д. (рис. 4–7, 11а). Но как и в примере Я.А. Шера, стилистическое единство разливских изображений столь очевидно, что для его констатации излишне прибегать к членению каждого рисунка на инвариантные составляющие.

Когда сходство выглядит очевиднее различий, последние заслуживают более пристального внимания. Так, на одних разливских изображениях есть “горб”, а на других его нет; на одних круп животного показан неестественно грациальным, на других он близок к реальным пропорциям; на одних линия спины передана дугообразным прогибом, на других нет; на одних рога направлены вперед, на других вверх; на одних есть декоративно-орнаментальная отделка корпуса и морды, на других нет и т.д. По некоторым из этих изобразительных вариаций, а равно их сочетаниям, можно судить о стилистических прототипах и производных разливского иконографического канона. Однако к самому канону, как неизменному сочетанию инвариантных элементов, данные детали изображения никакого отношения не имеют. Но именно в амплитуде демонстрируемых ими изобразительных вариаций прослеживаются черты сходства разливских изображений с рисунками старшей тувино-алтайской и тепсейской стилистических групп “окуневской” традиции (рис. 6). От собственно инвариантных признаков сохранилась лишь архитектура стиля, а именно единство позы изображенного животного (быка, коровы, лошади, козла и т.д.). Но это совпадение акцентировано серией “атипичных” элементов – изобразительных вариаций, по которым угадываются истоки

разливского иконографического канона и перспективы его трансформации (см. рис. 6).

Какое содержательное определение следует дать таким элементам? В концепции изобразительного инварианта ответа на этот вопрос нет; а рецензенты и критики Я.А. Шера также обходят его молчанием. Между тем речь идет о динамике самого процесса трансформации старых и генерации новых изобразительных стилей. Отсюда еще одна разница в понимании природы изобразительного инварианта: либо как следствия различных иконографических преобразований, либо как стилистической константы, проявляющейся на фоне последних, что не исключает наличия признаков инвариантности в каком-то одном из этих двух случаев. Просто неизменная совокупность устойчивых преобразований также представляет собой своего рода “динамичный” инвариант. Это второе принципиальное отличие от концепции изобразительного инварианта Я.А. Шера. На основе устойчивых изобразительных вариаций одних стилей формируются неизменные канонические элементы изображений других стилей.

Таким образом, инвариант – это не только неизменная величина, проявляющаяся на фоне различных преобразований, но и сумма инвариантных преобразований, формирующих неизменные величины; “стандартные блоки”, инвариантные элементы изображения, изобразительные инварианты и т.п. Выявление последних, безусловно, важная составляющая, а зачастую и отправная точка процедуры инвариантного анализа изображений. Но, в сущности, это узкий исследовательский срез, регистрирующий данное качество группы объектов без ответа на вопрос: каким образом оно сформировалось? В этих рамках проблема генерации художественных стилей не имеет решения, т.к. предметом анализа являются канонические, стилиобразующие элементы, а не сумма “атипичных” изобразительных вариаций. Не связанная каноническими ограничениями область изобразительных вариаций представляется потенциальным носителем зарождающихся стилистических форм. Например, рисунки лосей тутальской стилистической группы “ангарской” традиции своими пропорциями напоминают изображения оленей скифской эпохи. Характерная “клювовидная”, вытянуто-изогнутая морда зверя, треугольный выступ “горба” и диагональное расположение вертикально скомпонованных рисунков также указывают на параллели с оленными камнями и петроглифами этого времени [Ковтун, 2001, с. 52–53, 128]. Примером подобной стилистической трансформации является и линия разливско-тепсейско-варчинских параллелей (рис. 6, 4–11). Стилизованные изобразительные вариации разливской модели составляют один из базовых иконографических субстратов тепсейской стилистической группы, а опосредованно и варчинской.

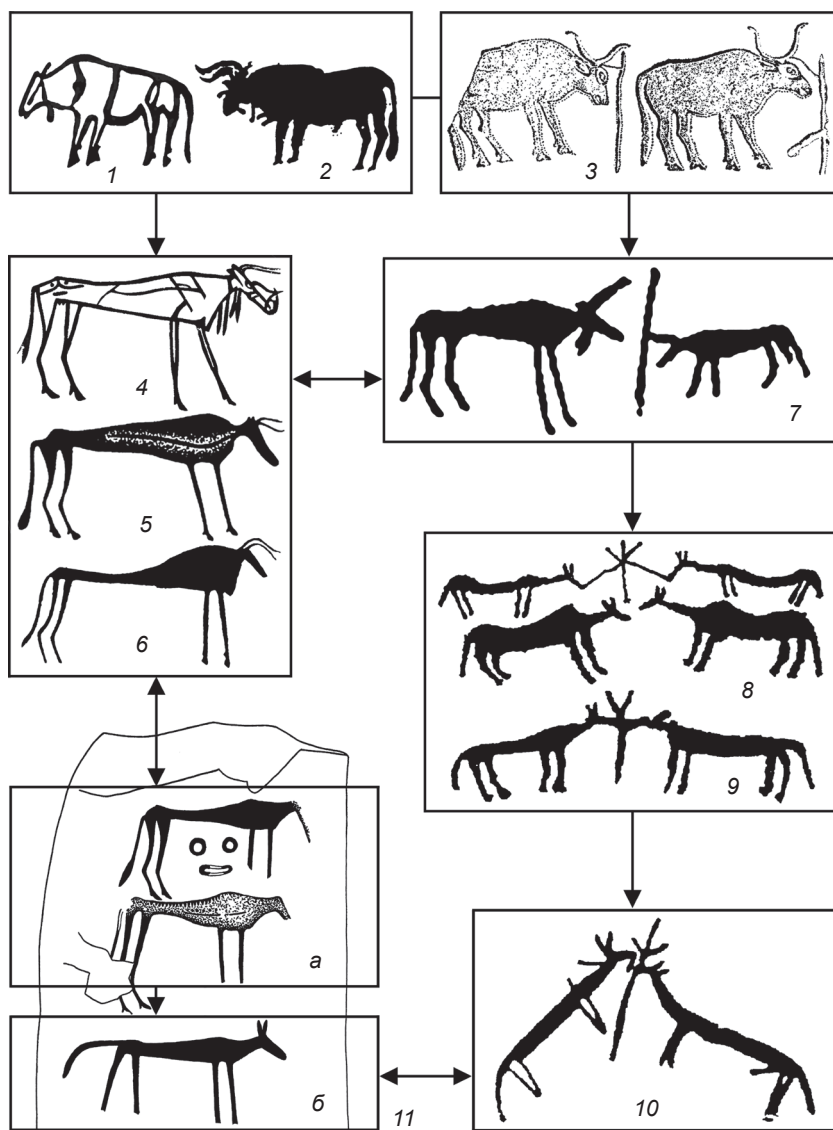


Рис. 6. Трансформация и преемственность стилей: старшая тувино-алтайская, разливская, тепсейская и варчинская группы.

1 – Бижиктиг-Хая [Дэвлет, 1990]; 2 – Цагаан-Салаа IV [Jacobson, Kubarev, Tseevendorj, 2001]; 3 – Озерное [Молодин, Погожева, 1990]; 4, 7 – Разлив X [Leont'ev, Kapel'ko, 2002]; 5 – Кызлаский чаатас [Там же]; 6 – с. Троицкое [Там же]; 8 – Тепсей I [Sher et al., 1994]; 9 – Тепсей III [Там же]; 10 – северный берег Варчи I [Там же]; 11 – оз. Черное [Leont'ev, Kapel'ko, 2002].

Итак, структура изобразительного комплекса включает две группы инвариантных элементов. Первая олицетворяет иконографический канон, образованный неизменными сочетаниями устойчивых изобразительных элементов. Она связана только с данным изобразительным стилем и исчезает с его закатом. Вторая группа представлена совокупностью изобразительных вариаций, демонстрирующих диапазон возможных отклонений от канонической нормы. Инвариантность элементов данной группы двойка. Это либо инвариантный остаток, унаследованный от генетически предшествующего стилистического канона,

либо устойчивое сочетание “атипичных” изобразительных вариаций, неизменность которых дает начало генерации нового стиля. В этом смысле сосуществование канонических и “атипичных” элементов подобно соотношению ядра и периферии модели археологического типа Д. Кларка. Немаловажно, что и здесь вариации, колебания и изменчивость признаются “базисом развития, основой того механизма, посредством которого один тип предметов переходит в другой тип” [Федоров-Давыдов, 1970, с. 265].

Таким образом, слишком общее представление об изобразительном инварианте, сохраняющемся при

всех преобразованиях, должно быть уточнено тем, что и “сам инвариант определяется совокупностью этих преобразований” [Иванов, Топоров, 1975, с. 44].

В сущности, любой художественный стиль является нормативной системой изобразительного искажения передаваемых объектов и моделируемого пространства. Благодаря различиям инвариантных составляющих каждого иконографического комплекса эти искажения приобретают стилистическую узнаваемость. Так, инвариантность изобразительного канона становится залогом сохранения стилистического своеобразия, а инвариантность изобразительных вариаций – необходимым условием становления производных стилистических форм.

### Смысл и стиль.

#### Кардинальные и ординарные элементы изображения

За инвариантным преобразованием плана выражения (стиль) просматривается кардинальное видоизменение плана содержания (образ). Изображения лосей тутальской стилистической группы приобретают черты “летающих оленей” скифского периода, а нарастающая схематизация в разливских изображениях быков трансформирует этот канон в тепсейские и варчинские рисунки, передающие образ лошади. Каковы причины подобных стилистических метаморфоз? В первом случае иконографическая система использует несвойственные ей, заимствованные выразительные средства для изображения традиционного персонажа. Но одновременно новые элементы плана выражения свидетельствуют и о трансформации содержания этого образа. Так, под изображением лося, выполненным в стилистической манере, характерной для “летающих оленей”, мог подразумеваться “летающий лось”, семантически равнозначный упомянутому прототипу. Синтез двух изобразительных традиций давал начало и новому иконографическому канону, и новому смысловому значению охватываемых им образов, сюжетов и композиций. При формировании тепсейско-варчинской стилистической модели из разливской серии заимствовались выразительные элементы, соответствующие изобразительному символу новой эпохи – образу лошади. Тем самым изобразительные вариации разливских петроглифов с менее выраженными чертами образа быка получали больше шансов на повторное воспроизведение, и наоборот. Так “атипичные” вариации перерастают в иконографически неизменные и статистически устойчивые изобразительные серии. По сути, это процесс становления стилистической инвариантности нового изобразительного канона. Как видно, его формирование обусловлено либо изменением значения образа, либо прогрессиру-

ющей трансформацией всего плана содержания иконографического комплекса.

Соотношение плана содержания и плана выражения остается самой дискуссионной областью метода инвариантного анализа произведений изобразительного искусства. Семантическую составляющую этой проблемы Я.А. Шер рассматривает сквозь призму эксплицитных признаков, символизирующих вид изображенных животных: «...для искусства западноевропейского верхнего палеолита повсеместно характерны непропорциональные грузные корпуса животных, не соответствующие размерам головы или ног. Этот признак остается неизменным (инвариантным) у изображений животных разных видов. По одному туловищу вид животного определить невозможно. Следовательно, семантически этот признак не “работает”. Семантическая нагрузка ложится на такие детали, как головы и хвосты, копыта и т.п. Эти детали отражают план содержания» [Первобытное искусство..., 1998, с. 78]. Несмотря на прозвучавшую критику [Антонова, Раевский, 1981, с. 233], в таком разграничении есть своя логика сугубо эмпирического подхода. Другое дело, что она применима к ситуациям, в которых отсутствует проблема распознавания образа, имеющего реальный “образец для подражания” – денотат. Если же изображение воплощает мыслимый, но не существующий в реальности персонаж – сигнификат и (или) передано посредством знаковых символов, что тогда следует считать планом выражения, а что – планом содержания? Например, с чем можно сопоставить изображения личин или “фантастических хищников” на среднеенейских менгирах и стелах, кроме как с им же подобными? Их следует отнести к числу рисунков, содержание которых “передается формульно, в виде комбинации ключевых символов...” [Михайлов, 2001, с. 236]. Изобразительные элементы рассматриваемого статуарного комплекса еще не трансформированы до уровня абстрактных знаков, но уже не составляют и собственно фигуративного стиля, передающего реалии окружающего мира. Подобная двойственность отличает иконографические системы, план содержания которых аккумулирует объемную, но “свернутую” информацию об изображенных объектах. Поэтому инвариантность плана выражения таких изображений проявляется в сочетаниях элементов, передающих кардинальную сущность представленных персонажей, совершаемых ими действий или окружающих их вещей. Соответственно, эти изобразительные элементы также могут именоваться кардинальными. Их инвариантные сочетания выполняют функцию иконографического кода, передающего генеральную идею плана содержания изобразительного контекста.

Кардинальным изобразительным элементам сопутствуют иные, не отличающиеся такой же устойчиво повторяющейся неизменностью. Их можно назвать

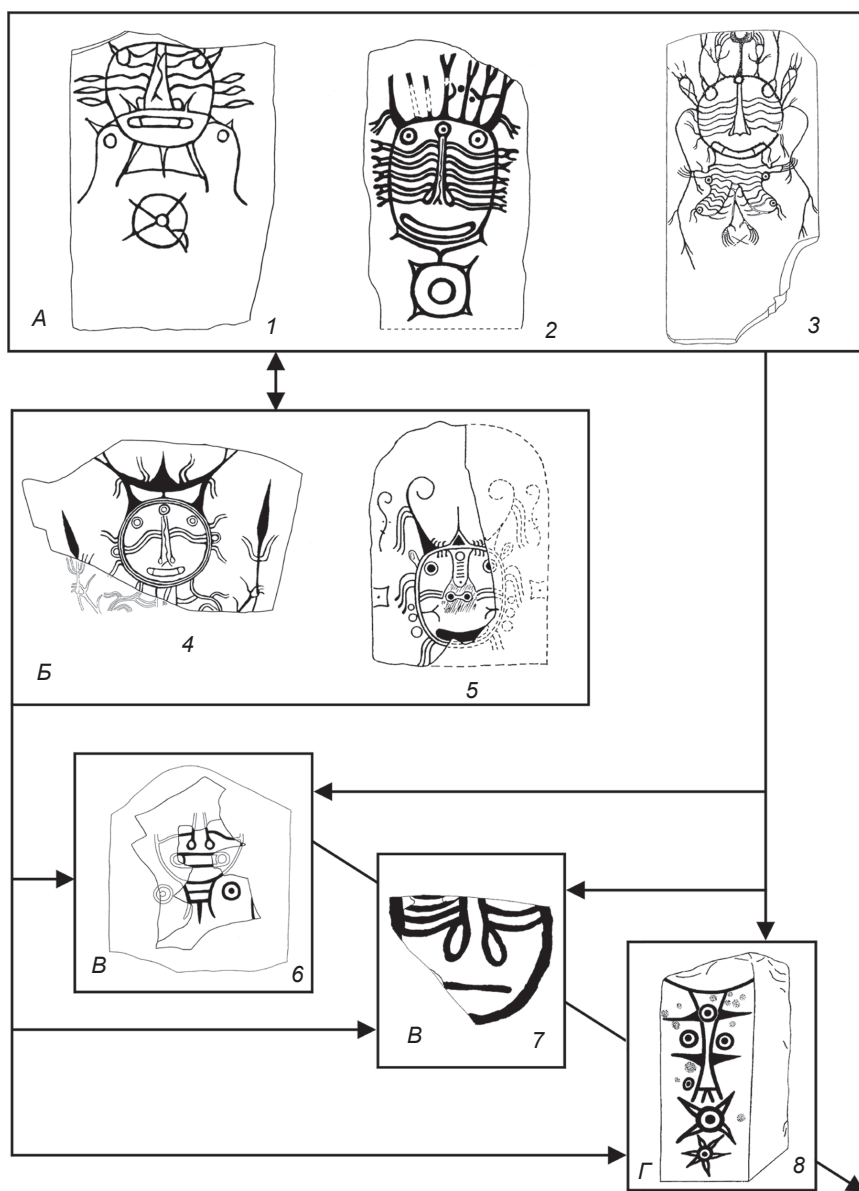


Рис. 7. Инвариантность кардинальных и трансформация ординарных элементов в изображениях “окуневских” личин [Leont’ev, Kapel’ko, 2002].  
 1 – Лебяженский могильник; 2 – Верхний Аскиз I; 3 – Разлив X; 4 – Черновая VIII; 5 – ул. Кызлас;  
 6 – р. Карыш, погребение; 7 – Черновая VIII; 8 – левый берег р. Ут, Хакасия. р. Ут, Хакасия.

ординарными, поскольку их наличие или отсутствие не влечет за собой появления или исчезновения других элементов изображения. В отличие от кардинальных, ординарные элементы спорадически изменчивы и не образуют инвариантных сочетаний. В общем плане выражения они чаще отражают локальные и индивидуальные особенности художественного “почерка”. Смысловая функция ординарных элементов в структуре плана содержания сводится к передаче “второстепенной” или узкоспециализированной информации об изображенном объекте.

Подтверждая сказанное, рассмотрим ранее выделенные типологические группы “окуневских” личин [Ковтун, 2001, с. 132–133]. Первая характеризуется исходящим из “третьего глаза” “носом” с каплевидными “ноздриями”, расходящимися от него поперечными зигзагообразными линиями и в ряде случаев зигзагообразной, раздваивающейся на конце линией в абрисе “носа” (рис. 7). Перечисленные изобразительные элементы в данной группе личин являются кардинальными. Их сочетание устойчиво повторяется в каждом изображении, и в этом смысле остается



неизменным, или инвариантным. Даже откровенно стилизованные экземпляры демонстрируют узнаваемость всех составляющих данной иконографической формулы [Там же, с. 133] (см. рис. 7). При этом иные изобразительные элементы: “корона”, рот, знаки и образы под подбородком личины, абрис шеи и туловища, детали фона и т.д. – могли существенно видоизменяться или отсутствовать вовсе. В данной типологической группе они являются ординарными. Между этими элементами нет взаимообусловленной связи, их наличие или отсутствие не приводит к появлению или исчезновению других элементов изображе-

ния, а их вариации не влияют на устойчивость кардинальных элементов и неизменность образуемого ими сочетания (см. рис. 7).

Никто и никогда уже не сможет достоверно установить, какое смысловое значение вкладывали в изображения данного статуарного комплекса его создатели. Но приведенный пример подтверждает использование ими устойчивых иконографических формул, неизменное повторение которых свидетельствует об их содержательной преемственности. Своим существованием они были обязаны стремлению сохранить и воспроизвести нечто содержательно значимое. В этом

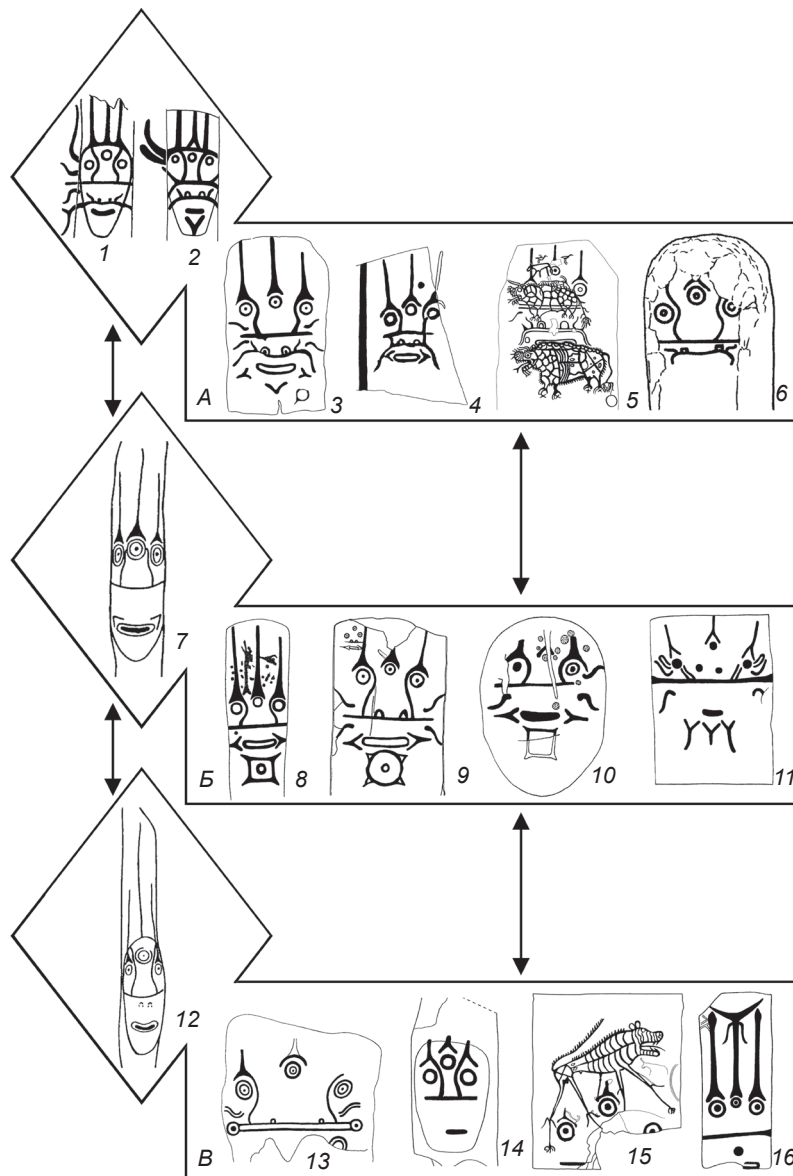


Рис. 8. Инвариантность кардинальных и трансформация ординарных элементов в изображениях “окуневских” личин [Leont’ev, Kapel’ko, 2002].

1 – Верхнебиджинская степь; 2 – ул. Кызлас; 3 – Верхний Аскиз I; 4, 9, 15, 16 – Черновая VIII; 5 – р. Аскиз; 6 – оз. Тустухкель; 7 – ул. Тазмина; 8 – р. Абакан; 10, 13 – р. Камышта; 11 – р. Тея; 12 – неизвестное местонахождение; 14 – пос. Ербинский.

стремлении и состоит первопричина инвариантности кардинальных элементов, визуально воспринимаемой как воспроизводство стиля, но, в сущности, символизирующей воспроизведенный смысл. Соотношение смысла и стиля напоминает взаимосвязь мифа и ритуала. Воспроизводство кардинальных элементов стиля сопоставимо с ритуальным актом, многократно передающим главное в содержании мифа. Посредством этого “ритуала” инвариантность смысла из жанра устного повествования переносилась в область изобразительной практики, предопределяя иконографический контекст. Так ментальность культуры формирует атрибуты ее самовыражения, включая и изобразительный стиль. Думается, стилистическим критерием можно руководствоваться, характеризуя мировоззренческое единство одной культурной традиции и определяя ее отличие от другой.

Таким образом, фактор ассоциативной узнаваемости изображения по эксплицитным, явно выраженным признакам вовсе не решающий для семантической реконструкции. Разумеется, рога скорее будут присутствовать в рисунке быка, чем лошади, а, скажем, грива – наоборот. Но даже симптоматичные признаки не всегда совпадают с индикаторами значения образа, которые при подобном истолковании смысла не столько аргументируются, сколько провозглашаются. Как резонно замечает сам Я.А. Шер, “вряд ли когда-либо удастся во всех случаях точно узнать, имел ли в виду древний художник данного быка, который был сегодня съеден, или быка-тотема, или быка, выступающего в качестве символа солярного культа” [Шер, 1980, с. 41]. Поэтому отождествление плана содержания с элементами, олицетворяющими вид изображенного животного, предлагаемое Я.А. Шером, более соответствует стадии визуального суждения. В этом третьем принципиальное отличие от концепции изобразительного инварианта Я.А. Шера. Средства выражения смыслового значения изображения проявляются в неизменности сочетания устойчивых иконографических элементов. Например, поводом к выделению другой типологической группы “окуневских” личин послужило неизменное сочетание ряда устойчивых элементов, а именно: трехлучевой “короны”, исходящей из “бровей”, в большинстве случаев переходящих в абрис “носа” с поперечной линией под ним или местом, где он должен находиться [Ковтун, 2001, с. 133] (рис. 8). Перечисленные изобразительные элементы в данной группе личин являются кардинальными, а их сочетание инвариантным. Видоизменение или утрата ординарных элементов, не входящих в инвариантную связку, – результат процесса стилизации рассматриваемых изображений. Иконографическая редукция персонажа начиналась с видоизменения или утраты “ноздрей” и (или) “усов” (рис. 8, Б) и за-

канчивалась исчезновением “рта” либо изменением его формы (рис. 8, В) и т.д. Нетрудно заметить, что трансформация или потеря данных деталей никак не отражались на инвариантном сочетании кардинальных элементов изображения. Эта иконографическая формула устойчиво сохраняется даже на самых стилизованных экземплярах (рис. 8, 14–16). Вероятно, сочетанием данных элементов олицетворялась самая значимая информация об изображенном персонаже. При любой редукции стиля отказаться от этой семантической составляющей без радикального изменения смыслового значения было невозможно. Поэтому стилизация данной группы личин и не коснулась инвариантного сочетания кардинальных элементов.

### Заключение

Рассмотренные примеры призваны продемонстрировать различные способы инструментального применения метода инвариантного анализа древнего изобразительного искусства. Разумеется, подобный подход не может являться единственным, тем более единственно верным. Думается, это только один из множества возможных ракурсов анализа традиций древнего изобразительного искусства. Но в определенном смысле его потенциал представляется почти универсальным. С учетом внесенных корректив этот метод применим к орнаментальным композициям и фигуративным изображениям, а также к фигуративно-знаковым комплексам ритуально-прикладного (термин Д.Г. Савинова [2003, с. 68]) и собственно изобразительного искусства.

### Список литературы

- Антонова Е.В., Раевский Д.С. [Рецензия] // Народы Азии и Африки. – 1981. – № 4. – С. 230–236. – Рец. на кн.: Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
- Дэвлет М.А. Листы каменной книги Улуг-Хема. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1990. – 120 с.
- Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 44–76.
- Каменецкий И.С., Маршак Б.И., Шер Я.А. Анализ археологических источников (возможности формализованного подхода). – М.: Наука, 1975. – 176 с.
- Ковтун И.В. Петроглифы Висящего Камня и хронология томских писаниц. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1993. – 140 с.
- Ковтун И.В. Изобразительные традиции эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2001. – 184 с.

**Ковтун И.В.** Иконографический инвариант (историография и методология) // Вестн. НГУ. Сер. История, философия. – 2003. – Т. 2. – Вып. 3: Археология и этнография. – С. 16–23.

**Кузьмина Е.Е.** О “прочтении текста” изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени: Методика анализа памятников // Вестник древней истории. – 1983. – № 1. – С. 95–105.

**Лотман Ю.М.** Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 14–285.

**Михайлов Ю.И.** Мировоззрение древних обществ юга Западной Сибири (эпоха бронзы). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2001. – 363 с.

**Молодин В.И., Погожева А.П.** Плита из Озерного (Горный Алтай) // СА. – 1990. – № 1. – С. 167–177.

**Первобытное искусство:** проблема происхождения // Н.С. Бледнова, Л.Б. Вишняцкий, Е.С. Гольдшмидт, Т.Н. Дмитриева, Я.А. Шер; Под ред. Я.А. Шера. – Кемерово: Никалс, 1998. – 211 с.

**Переводчикова Е.В.** Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 1994. – 206 с.

**Савинов Д.Г.** Торгажакские гальки (основные аспекты изучения, интерпретация) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2003. – № 2 (14). – С. 48–70.

**Федоров-Давыдов Г.А.** Понятия “археологический тип” и “археологическая культура” в “Аналитической археологии” Дэвида Кларка // СА. – 1970. – № 3. – С. 258–270.

**Шер Я.А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.

**Guy E.** Contribution de la stylistique à l'estimation chronologique des piquetages paléolithiques de la vallée du Coa (Portugal) // L'art paléolithique à l'air libre: Le paysage modifié par l'image. – Tautavel-Campôme: Gaep & Geopre, 1999. – P. 67–72.

**Guy E.** Des écoles artistiques au Paléolithique? // La Recherche: La naissance de l'art. Hors ser. – 2000. – N 4. – P. 60–61.

**Jacobson E., Kubarev V., Tseevendorj D.** Mongolie du Nord-Ouest: Tsagaan Salaa/Baga Oigor. – P.: De Boccard, 2001. – 481 p. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja. A. Sher; T. V. 6). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 6).

**Leont'ev N., Kapel'ko V.** Steinstelen der Okunev-Kultur. – Berlin: Deutsches archäologisches Institute, 2002. – 230 S. – (Archäologie in Eurasien; Bd. 13).

**Sher J., Blednova N., Legchilo N., Smirnov D.** Sibérie du Sud I: Oglakhty I–III (Russie, Khakassie). – P.: De Boccard, 1994. – N 1. – 153 p. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale; T.V. 1). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 1).