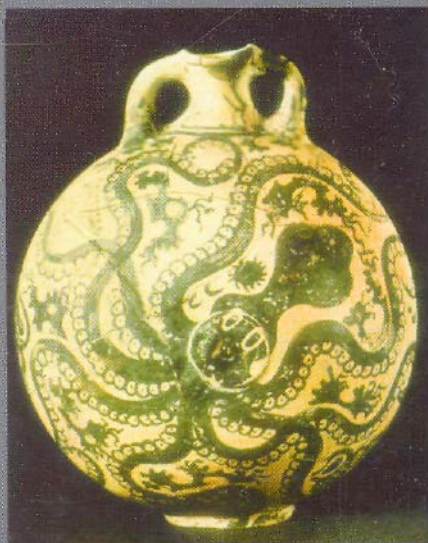


Э. Л. Лаевская

МИР МЕГАЛИТОВ и МИР КЕРАМИКИ

Две
художественные
традиции
в искусстве
доантичной
Европы



Э.Л. Лаевская

МИР МЕГАЛИТОВ и МИР КЕРАМИКИ

Две
художественные
традиции
в искусстве

доантичной

Европы

БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

Москва 1997

ISBN 5-87507-013-7

Элла Львовна ЛАЕВСКАЯ Мир мегалитов и мир керамики.

Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы

О БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ

СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

Москва 1997

Книга посвящена исследованию древнего искусства Европы на примере двух художественных традиций — мегалитической и керамической. Искусство Средиземноморья "рассматривается как воплощение доисторического и аполлонийского мировоззрения, а мегалитическое искусство — как магическая победа страха смерти. Взаимодействие мегалитического и керамического стилей продолжает жить в мифологической памяти человечества, из этого противостояния рождается последующая цивилизация Средних веков и Нового времени. Книга рассчитана на искусствоведов, историков культуры и читателей, интересующихся художественными проблемами древности.

Научный редактор: доктор искусствоведения Е. И. Ротенберг

Рецензент: кандидат искусствоведения В. Б. Блэк

Литературный редактор: Л. А. Пичхадзе

Корректор: Т. А. Горячева

Подбор иллюстраций: Д. Ю. Молок

Составление словника: И. К. Языкова

Верстка и оформление: М. Ю. Щербов

Издание осуществлено при финансовой поддержке

Российского Гуманитарного Научного Фонда (РГНФ).

Проект №96-04-16225

ОТ АВТОРА

Понятие «Древний Восток» давно и прочно вошло в арсенал науки. Со времен африканских походов Наполеона, с 40-х гг. XIX в., когда Эмиль Ботта начал копать холм у поселения Хорсабад, написано бесчисленное количество книг и статей по древнеегипетскому и переднеазиатскому изобразительному творчеству. В отечественных и зарубежных историях искусств изложение начинается чаще всего с долины Нила и Месопотамии. Все, что предшествует IV— III тысячелетиям до н. э., характеризуется как первобытная стадия и выносится «за такт». Однако уже в 80-е гг. прошлого века мир узнает о пещерной живописи Франко-Кан-табрии. Далее следует открытие и изучение мезолита, нового каменного века, энеолита. Постепенно выясняется, что к «доистории» относится гораздо больший временной промежуток, чем тот, который по установившейся периодизации входит в «историю». Более того — наряду с существованием «Древнего Востока» открывается и существование «Древнего Запада», проявившегося не только в своей географической принадлежности, но и в стилистическом своеобразии столь же рано, если не раньше Востока. Во всяком случае, художественные памятники, которые служат одним из главных свидетельств духовной эволюции дописьменной эпохи, доносят до нас две четко выраженные изобразительные концепции. Как современные лингвисты выделяют обособленные ветви и прародители древних языков, так, пользуясь инструментом искусствоведческого анализа, мы можем локализовать

корневые, основополагающие стилистические течения. Они закладывают фундамент европейской культуры вплоть до античного периода, их влияние прослеживается в средневековой Европе и в Европе Нового времени.

Не прямые и внешние воздействия, хотя их присутствие и значение также нельзя отрицать, а одновременное сосуществование, внутреннее взаимовлияние и взаимоотталкивание противоположных творческих систем определяют сущность отношений Востока и Запада. Невозможно во всей полноте понять одну систему, не соприкоснувшись с другой. Известный английский археолог Гордон Чайлд, начав с доисторической Британии, приходит к изучению раннего Переднего Востока и Египта. А поиски корней искусства Малой Азии, Месопотамии, Эгеиды уводят в западноевропейскую предысторию. При этом необходимо учесть, что на древнейших стадиях (эпоха камня и бронзы) в цельные стилистические районы объединены огромные территории. На Западе к центральному ядру Франции, Испании, Италии и Британских

островов примыкает значительная часть Средней и Северной Европы и Африканский материк. В восточный комплекс входят Передняя Азия, Эгейские острова, Юго-Восточная Европа и Балканский полуостров. Лишь постепенно, как бы стягивая, концентрируя силы, культурное развитие консолидируется в рамках Средиземноморья. Оно создает на античном этапе антитезу «эллинского — варварского» и «римского — варварского» с тем, чтобы потом, в эпоху позднего Рима и раннего христианства, вновь устремиться на некогда родственные земли и вовлечь их в формирование новых духовных ценностей. Перед нами предстают два колоссальных ареала древнейшего изобразительного творчества, определившие направленность европейской художественной эволюции на тысячелетия вперед. Проследить ути возникновения и развития этих двух традиций и составляет цель данной работы. Влияние искусства палеолита оказывается здесь огромным, хотя ни строй мыслей и образов, ни стилистика пещерной живописи не похожи ни на что последующее, не имеют прямых наследников и продолжателей. Мироощущение первобытного человека, его система ценностей и координат, — все настолько разнится с нами, что каждая попытка проникнуть в их глубины оборачивается неадекватным переводом грандиозного и целостного подлинника. За гранью нашей истории, в «метаисторическом» пространстве, зарождается и проходит свой путь это «метаискусство». Но оно закладывает основы будущей культуры, служит своеобразным генофондом. Из него черпают не только прямые его продолжатели — создатели западноевропейской мегалитики. Многие открытия франко-кантабрийских мастеров живут также в энеолите Передней Азии и Юго-Восточной Европы. Не затрагивая всей полноты проблем творчества каменного века, мы остановимся лишь на тех его аспектах, которые необходимы для нашего дальнейшего исследования.

Хотелось бы оговорить еще несколько моментов, чтобы не вызвать невольного недоумения читателей.

Как явствует из названия книги, нас интересует европейская художественная эволюция. Но некоторые части работы посвящены переднеазиатскому и древнеегипетскому искусству. Объясняется это тем, что географические границы не совпадают с границами стилистических процессов, и раннее творчество Ближнего Востока и долины Нила во многом «работает» на Европу.

В книге используются современные географические названия для стран и земель, древнейшие наименования которых неизвестны.

В тексте обозначаются «восточный» и «западный», «восточноевропейский» и «западноевропейский» художественные ареалы без повторного перечисления тех территорий, которые в эти ареалы входят.

Глава первая **Искусство каменного века**

Верхнепалеолитическое искусство предстает в виде единого монолита. От Атлантики до Сибири, от Центральной Европы до Африки формы малой пластики и характер гравировки на камне, кости и роге остаются неизменными, как схожи орудия труда, способы обработки материала, уровень развития производительных сил. Мы имеем дело с какой-то огромной «всемирной цивилизацией», но и у нее есть свой центр и своя периферия. Пещерное искусство — высшее художественное достижение древнего человека — сосредоточено в Западной Европе. Правда, безоговорочность этого положения несколько поколеблена находкой Каповой пещеры на Урале, открытием пещеры в Монголии. Но это лишь те исключения, которые подтверждают правило: основные и многочисленные памятники расположены во франко-кантабрийском районе, на территориях современных Испании, Франции, а также Италии. Небольшой участок Пиренейского перешейка заполнен пещерными памятниками, давая более разреженные ответвления в Северную Испанию, Центральную Францию, Альпы, в окрестности Рима и на крайний юг Апеннинского полуострова вплоть до Сицилии. Во временном промежутке приблизительно между XXX и XII тысячелетиями до н. э. здесь создаются первые известные нам на Земле художественные ансамбли.

Животное почти целиком занимает воображение древнейшего художника. Образ человека крайне редок, особенно в пещерных памятниках. Почему? Прежде всего, конечно, потому, что

животное — объект промысла и главный залог существования и продолжения рода. В настенных росписях не встречается изображений рыб, насекомых, змей, уникальны птицы и растения. В известной «сцене с мертвым» из Ляско птица на шесте чаще всего трактуется символически, а длинная линия с ветвями из той же пещеры — предположительный и чуть ли не единственный вегетативный мотив палеолитического искусства¹. Нет фона, пейзажа, нет живого пространства как такового. В Европе этого времени свободной ото льда остается только узкая полоса земли, и Юж-

ная Франция и Испания представляют собой приполярную тундру. В этой белой пустыне самым заметным оказывается крупный зверь. Но зверь не всякий. Не опасные хищники превалируют в этом изобразительном «каталоге». Мамонт, бизон, конь, носорог — крупные травоядные, основные объекты охоты, сильные своей огромностью, мощью, — вот кто привлекает внимание кроманьонских мастеров. Следуя за этими животными, люди проходят покрытые ледниками территории, преодолевают пространство, осваивают северную окраину позднепалеолитической ойкумены. Выслеживая добычу, охотники наблюдают передвижения стад, поиск самок, бои самцов. «Существует определенная связь между охотой на крупных зверей и расцветом первоначального искусства. Когда в Дордони и Верхних Пиренеях расцветала... настенная живопись, племена, жившие на юго-западных берегах Атлантики и Средиземноморья, не проявляли никаких видимых способностей;... охота на улиток и сбор морских ракушек... не питали их воображения, не обогащали их памяти динамическими впечатлениями... Племена, поддерживающие свою жизнь моллюсками, не были ни художниками, ни мастерами, они следовали закону наименьшего усилия...»². Так пишет знаток доисторической культуры аббат Анри Брейль.

Охотничий образ жизни франко-кантабрийцев отчасти объясняет, почему они изображают животных. Но почему они изображают их именно так, а не иначе, почему они воплощают звериные образы именно в пещерах — для этих и многих других вопросов ссылки на производительную деятельность оказываются недостаточными. Дело в том, что вся система работы первобытного художника, насколько мы можем ее восстановить, говорит о сугубо неутилитарной направленности и связана с очень большими трудностями. Вход в пещеру, как правило, чрезвычайно усложнен. Внутри естественные залы сменяются узкими галереями и коридорами, сквозь которые надо ползти и протискиваться. Живопись не всегда находится на легких для обозрения местах. Она может быть расположена на потолке, в самом низу или на скошенном отвесе стены, хотя рядом остается пустой доступная каменная плоскость.

Расписанные помещения не служат для бытовых нужд. Иногда их посещают единичное количество раз³, иногда работы продолжаются на протяжении жизни нескольких поколений⁴. Община содержит, кормит, охраняет мастеров, помогает сооружать помосты, освещать стены. Высечение рельефов на каменной поверхности каменным орудием по сложности немногим отличается от нынешней резки металлов⁵. Современники мамонтов и саблезубых тигров поднимаются над холодом оледенения, голодом и опасностями существования, почти полной технической беззащитностью. Они достигают художественных вершин, которые демонстрируют явное несовпадение развития человеческого духа и материального уровня цивилизации. Такая сила преодоления не может не породить колоссальный творческий импульс, не только изобразительный, но прежде всего духовный. Однако наш глаз не сразу различает эту цельность за кажущейся фиксацией отдельных реалий действительности.

Художники до тонкостей знают свои «модели» — как налита мощью фигура бизона из Фон де Гом, как сильно и грациозно поднята голова оленя с разветвляющимися рогами из Ляско, как точно изображены кони из Нио, как быдвигающие ноздрями, приносящиеся... Никогда во всей последующей истории живописи и скульптуры «анимализм» не достигнет уровня этих изображений, потому что никогда больше зверь не будет насущной центральной темой жизни и смерти. Даже в «эскизных» набросках, таких, как конь из Портель, мамонты из Руфиньяк, лани из Кова-ланос, схвачены самые существенные черты каждого животного. Фигуры следуют одна за другой, находят одна на другую, сгущаются, образуя скопления цветковых пятен, разрежаются вплоть до

отдельных изображений, до одного силуэта на всей поверхности стены. Они как огромные стада, передвижения которых по бесконечным оледенелым пустыням хаотичны и непредсказуемы. Их темные абрисы выделяются на более светлом фоне снеговых просторов. Незаселенные, пустынные пространства присутствуют здесь и в каменной неподвижности и холоде пещеры, и в голубовато-сером, желто-сером, зеленовато-сером цвете камня, из которого выступают к нам, как из неведомых глубин, иногда хорошо проработанные, иногда лишь намеченные силуэты зверей. В са-
Ю

мих же композициях нет намека ни на реальный пейзаж, ни на перспективную трехмерность. Все фигуры плоскостны и профильны, почти нет изображений в фас или в ракурсе. Реальная среда, введенная в образный строй палеолитической живописи, не трансформируется в среду иллюзорную, оставаясь крепко спаянной с природной данностью, с каменной стеной пещеры.

Палеолитические охотники ведут кочевой образ жизни, передвигаются вслед за стадами, проходят большие расстояния. У них в крови должно быть ощущение пространства. Но оно не освоено, не покорено настолько, чтобы создать из его отдельных элементов краткую «формулу» вселенной, как это будет впоследствии с творцами расписной керамики. Собираательство и охота — это еще не земледелие и не скотоводство, не творческое возделывание, приручение, преобразование природы. Это пока еще только пользование ее дарами, добывание их, хотя и «в поте лица своего». Не случайно каменная индустрия (орудия труда и охоты) кардинально не эволюционирует на протяжении многих тысячелетий — статика мышления налагает свою печать на все проявления палеолитической культуры. Еще не изобретены стрела и праща, дальность полета которых, усиленная механическими приспособлениями, зависит не только от мощи метнувшей их руки. Еще нет длинного гарпуна, появившегося лишь в самом конце верхнепалеолитической эпохи. Есть камень и копье, которое можно бросить на не слишком большое расстояние, которым можно колоть, только подойдя к добыче. И каждый единичный акт поимки и убиения животного превращается в событие, каждое отдельное явление зверя — в чудо. Животные на стенах пещер повторяются несчетное количество раз. Рядом, на одном участке, варьируются изображения быков, бизонов, коней. Еще один зверь, и еще один, и еще, друг за другом, повернувшись друг к другу, наложившись друг на друга. Они проходят перед нами, двигаясь по прямой, параллельно плоскости стены, как во фризах Ляско, или хаотично-кругообразно, как в «куполе» Альтамиры. Но скопление фигур не создает «сюжета», коллизии.

Животные разномасштабны (в Ляско, например, огромный тур помещен рядом с крошечной лошастью) и разнонаправлены. Толь-

11

ко сгущение красочных пятен рождает ощущение множественности, стадности. Тематические сцены, такие, как уже упоминавшаяся «сцена с мертвым», уникальны и связаны, скорее, не с событийными, а с понятийными, символическими пластами. Стена не объединена привычной для нас композиционной системой. Доминирующих точек — верха и низа, правого и левого — нет, они не акцентированы. Каждый зверь может занять свое место, никак не соотносясь с помещенным рядом собратом.

Все сказанное и определяет стилистику палеолитического искусства. Наряду с рисунками, ставшими теперь эталоном первобытного реализма, можно встретить примитивные насечки, треугольники, сетки. В темных тупиках, переходах и тоннелях размещены маленькие силуэты животных, женские торсы без голов и конечностей, серии наложенных один на другой мелких набросков. Они наполняют жизнью пространство пещеры и делят его на явные и тайные, доступные и недоступные для непосвященных области. Внятный язык центральных изображений соседствует с сакральным намеком, с усложненностью и «зашифровкой». Все объединено со всем в поддающуюся художественному осмыслению и одновременно ускользающую систему. Она состоит из разнородных явлений, не приведенных к общему знаменателю абстрактного мышления. Предельный реализм — и внереальность, точно

подмеченное движение — и замкнутость, художественность каждой отдельной особи — и внесобытийность. На постоянные смысловые и художественные антиномии наталкивается всякая попытка проникнуть в сущность палеолитического искусства. По-видимому, образы пещерного творчества несут в себе смысловую наполненность, выходящую за границы жизненной конкретности. Этот факт впервые осознает и формулирует французский исследователь Андре Леруа-Гуран.

По Леруа-Гурану, франко-кантабрийские ансамбли представляют собой не хаос несвязанных и разнородных элементов, но целостную картину мира. Сюжетный отбор изображений связан не только с реалиями охоты. Существует и какая-то иная система предпочтений. Так, в археологических слоях Ляско зафиксировано множество костей северного оленя, а его воплощение в жи-

12

вописи пещеры отсутствует⁶. Чаще всего в Ляско повторяются фигуры лошади и быка⁷. Та же картина характерна и для других памятников, только бык нередко заменяется бизоном⁸. Эти персонажи неизменны. Они располагаются друг над другом, в пределах одного стенного панно или в одном помещении. Вблизи них иногда появляется третий «герой» — козел или олень⁹. Все остальные животные занимают различное положение вокруг центральной пары. Их постоянное варьирование говорит о наличии определенного смыслового контекста. Более того. Удары копьем нанесены зверям на тех участках стен, где встречаются также знаки женских символов. Часто символы заменены реальными отверстиями, сделанными оружием¹⁰. Следовательно, в сознании кроманьонца рана и вульва тождественны, а убийство-смерть и зачатие-жизнь, охота и половой акт сливаются в единый цикл умирания и возрождения природных сил. Бизон (бык) и конь составляют единство, включающее верхний и нижний, человеческий и звериный, мужской и женский миры, — два основных жизнетворческих начала, от слияния и антагонизма которых проистекают плодородие или смерть.

Таким образом, пещера — это «храм», где животное являет собой сущность мироздания. Конечно, по памятникам искусства мы не можем восстановить целостный мир палеолитической эпохи. «... мы находимся в положении инопланетянина, который старается проникнуть в содержание христианской метафизики и этики, исходя только из анализа церковных фресок»¹¹. Однако мы ощущаем живое и мощное дыхание этого звериного космоса. В основе его лежит не только творческое мужское начало*, но и женское бытие, душа мира, мать-владычица рождения и смерти. Ее скульптурные воплощения, подобные знаменитой виллендорфской венере, встречаются во всех областях расселения палеолитического человека. Но связаны они более всего не с пещерным, а со стояночным творчеством. В пещерных комплексах Франко-Кантабрии животные заслоняют собой человека. Так, на языке эвенков, гиляков, эскимосов одно и то же слово означает и «бог» и «мир»¹².

13

ка. Зверь кажется более чутким, интуитивно одаренным. Он больше причастен природной тайне рождения и умирания. Известные «колдуны» из Труа Фрер — божества, духи или шаманы, наделенные как антропоморфными, так и зооморфными чертами, — демонстрируют не только неразрывную слитность первобытного охотника с окружающей его фауной, но и стремление воплотиться в животное, через него занять свое место во вселенной. Женские же и мужские символы, трансформированные и стилизованные женские фигуры, помещенные в самых укромных углах святилища, выполняют, по-видимому, другую функцию. Они служат целям непосредственной мистериальной практики общины. Дело в том, что сам нерукотворный храм кроманьонца воспринимается им как женщина. Это чувство поразительным образом посещает даже нашего современника. Открыватель Труа Фрер профессор Бегуен, преодолев все спелеологические сложности проникновения в лоно горы, воскликнул: «Поистине эта пещера девственна!»¹³ Тесные проходы, круглые ниши и ответвления, по-видимому, непосредственно отождествляются с вульвой. Прохождение по ним, прежде всего во время обряда инициации, равносильно сакраментальному соитию. А залы с росписями, в которые они приводят, символизируют чрево Богини-матери, наполненное зверями. Немые для нас рисунки оказываются участниками актов чародейств, человеческих жертвоприношений и ритуальных

иерогамных связей.

Может быть, существовала даже особая группа временных изображений, которые возникали перед мистерией или в ее процессе и уничтожались сразу же после ее окончания¹⁴. Что же касается основной, стабильной живописи, то она писалась охрой с добавлением крови и мозга животных, тогда как в глину, предназначенную для рельефов, входили измельченные кости зверя на его же жировой основе. И дело здесь не только в технологии, хотя таким образом получают стойкий материал для лепки и «масляные» краски, пережившие сотни тысячелетий. Сама технология возникает в связи с идеей зависимости предмета и его рукотворного подобия. Кроманьонское искусство — не отстраненное воспроизведение действительности. Здесь творится реальность

14

космического равновесия — реальность зарождения, размножения, убийства зверя. Она сопровождается словом, музыкой, пением, танцем — всем арсеналом мистериального магического действия. Недаром образы так конкретны и так настойчиво повторяемы — от их похожести и множественности зависит соотношение мифа и повседневной практики, ставящее тайны духовного мира на службу человеку.

Магическое восприятие жизни, не соединенное с универсумом религиозной связью (вспомним, что само слово *religare* значит «связывать», «соединять»), не может быть постоянным соучастником метафизического бытия. Оно может лишь выхватывать отдельные жизненные детали, заставляя их поворачиваться к себе не по духовным законам, а по логическим правилам долженствования. Анри Бергсон прекрасно формулирует это отличие магического ощущения от религиозного, назвав первое «статической религией» в противовес «религии динамической»¹⁵. Мы уже говорили об объективно существующем, но внутренне не освоенном пространстве, о собирательстве и охоте, далеких от творческого преобразования природы, о статике экономического развития палеолитического человека. «... магические представления обладают колоссальной силой и способны держать целые общества в состоянии неподвижности. «Коллективные представления» магизма, связанные с табу, ритуалами и традициями, накладывают свой отпечаток на все проявления жизни...»¹⁶ В искусстве Франко-Кантабрии эти черты оборачиваются обособленностью персонажей, отдельностью явления каждого зверя в рамках единого стенового панно. Но более всего статический характер кроманьонского художественного мышления сказывается в особой слитности с камнем, в особой «каменности» стилистики, лежащей в основе всего пещерного творчества. Палеолитический изобразительный космос формирует не только зверь. Здесь есть и еще один полноправный, а может быть и превалирующий, компонент. Скальные гrotы, подземные храмы, включающие в священный комплекс природную данность, говорят о культе гор, скал, камня как такового. Каменное пространство пещеры, ее сложные интерьеры, ее стены создают среду, в которой возникает и развивается

15

это искусство. В арсенале средств первобытного мастера нет монументальной скульптуры, целиком оторвавшейся от скальной основы. Редок и высокий рельеф. Главным пластическим элементом является врезанная линия, намечающая в известняке силуэт будущей фигуры. Внутри абриса поверхность рельефно обрабатывается или раскрашивается. Цветовое пятно, не ограниченное линией, форма, творимая чисто живописными средствами, встречаются лишь на поздних стадиях мадлена и говорят о начале разложения франко-кантабрийской художественной системы. Реальные выступы и впадины учитываются в композиции, служат средством усиления образных черт. Например, в так называемом Черном салоне Нио одно из естественных углублений напоминает голову оленя, и палеолитический человек пририсовывает к ней рога. А в другом помещении той же пещеры ямки, выточенные капающей водой, под рукой мастера превращаются в раны на теле бизона. Однако можно ли признать каменеющей пластичную линию контура «китайской лошади» из Ляско, изгиб спины и шеи оленя с фантастическими рогами оттуда же, легкую поступь лошади из Портель? Можно ли утверждать, что пасущиеся олени из Фон де Гом или лежащая

женщина из Ла Мадлен лишены «изысканности» и органики? Плафон «Большого зала» Альтамиры поражает хаотическим кружением бизонов, предваряющим бычьего воплощения всех солярных и лунных культов, все круговые зодиакальные системы. Фризы Ляско перетекают по стенам волнообразными линейными ритмами. И тем не менее наряду с видимой неупорядоченностью, с композиционной свободой, с жизненностью каждого отдельного персонажа здесь присутствует восприятие вселенной как неподвижной главенствующей данности. Это — последняя и самая существенная для нас антиномия кроманьонской художественной стилистики. В размещении сюжетов в пространстве святилища есть своя жесткая обусловленность. Леруа-Гуран выделяет несколько обязательных изобразительных зон — вход, коридоры, сужения, уголки альковного типа, залы и т. д.¹⁷ Каждой зоне соответствует своя тематика с постепенным нарастанием ее священной значимости от входа к центру «храма». В пер-

16

вых помещениях преобладают мужские знаковые изображения, в глубинных — женские. Бизоны, быки, лошади встречаются всегда в главных залах, на главных панно, в центральной их части. На периферии стен, но также в определенных сочетаниях, им сопутствуют козлы, олени, мамонты и прочие «герои». Они обнаруживают устойчивый сакральный контекст не только в отношении друг друга, но и во взаимодействии со сложными интерьерами пещеры, вовлекаемой таким образом в таинство этой художественной мистерии, становящейся ее полноправной участницей. Именно в сопоставлении и слитности скальной природы нерукотворного вместилища и плотной природы животного достигается в палеолитическом ансамбле равновесие неподвижного и подвижного, вечного и моментального, неорганического и органического — всех концов и начал бытия. И если свободное дыхание звериного мифа воссоздается на стенах святилища средствами искусства, то в роли единственного реального природного элемента выступает именно камень.

Изображения не просто высекаются в нем или на нем рисуются. Они как бы рождаются в валуне, составляют с ним одно целое. Достаточно взглянуть хотя бы на бизонов из Фон де Гом, чтобы возникло ощущение вечности существования этих силуэтов на этих стенах, их непреходящей жизни, слитой с бытием скалы. Животные, только чуть намеченные вовне, чуть выступают из глыбы, проявленные рукой шамана — художника. Под ними нет черты, обозначающей землю, почву, как нет ее ни в одной пещерной фреске. Персонажи росписи «зависают» в каменном пространстве, замурованные в нем, навечно остановленные в движении. Фигуры — только отдельные оживотворяющие знаки единой и главенствующей каменной вселенной, родственной заснеженным пространствам ледниковой Европы и хлбодному ждущему молчанию внутренности горы. В этом мире не может родиться оргиастическое искусство. Хотя круговорот зачатия - рождения - смерти — главная тема кроманьонской духовной жизни, она совершенно не наполнена сексуальными переживаниями как таковыми. Мы, по-видимому, не встречаем ни одной запечатленной сцены совокупления ни у животных, ни у антропоморф-

17

ных персонажей. Лейтмотив взаимодействия мужского и женского начал запрограммирован в живописи пещерных «храмов» — об этом мы уже упоминали. Но на «сюжетном» уровне он выходит на поверхность только в виде абстрактных и реальных символов пола. Такое же знаковое изображение представлено и в фигурке из Дольни Вестонице (рис. 1): вместо головы женское тело увенчано фаллосом. Многочисленные статуэтки Богини-матери неподвижны и фронтальны. Тяжеловесность и утрированность форм подчеркивают в них не витальную органику, а материнские функции. Положив руки на лоно, они как бы прислушиваются к великой тайне зачатия, уже совершившейся в них.

Художественная цивилизация Франко-Кантабрии уникальна. Об этом писали еще в 1906 г. Э. Карталяк и А. Брейль, это можно повторить и через девяносто лет после их высказывания. Несмотря на отдельные открытия пещерных росписей в других районах, европейский Запад продолжает оставаться средоточием классических ансамблей палеолита. Однако на пространствах Евразии и Африки найдено множество памятников, существующих вне пещер и обладающих самостоятельной значимостью. Это — стоянки первобытного человека. Ими особенно изобилуют Центральная Европа, Украина, территории по среднему течению Дона,

Крым, Кавказ, Сибирь. Обычно поселения располагаются на открытых местах, на речных террасах и представляют собой развитую систему круглых, овальных, реже прямоугольных общинных жилищ, укрепленных каменными плитами и земляными валами. У края ледника, где дерево является большой редкостью, остов дома складывается из бивней мамонта, рогов оленя, частей скелетов больших животных. Так еще совсем недавно чукчи сооружали свои вальсары из китовых костей. Современные раскопки позднепалеолитических поселений открывают монументальную картину гигантских костяных скоплений, тянущих-



Рис. 1. «Венера» из Дольни Вестонице

18

ся иногда на несколько километров. И лишь взгляд специалиста выделяет в них отдельные, особо значимые элементы. В Межи-риче, например, по обеим сторонам от входа в постройку размещаются черепа мамонтов, образующие основу конструкции перекрытия¹⁸. В Костенках львиный череп служит «замковым камнем», венцом кровли¹⁹. На некоторых «архитектурных деталях» этого рода можно видеть фрагменты орнамента, некоторые сохраняют следы охры — «краски жизни», известной археологам еще по неандертальским погребениям.

Утилитарные функции и здесь неотделимы от мировоззренческой основы. Костные конструкции, употребляемые за неимением других строительных материалов, вводят палеолитическую архитектуру в уже знакомый нам круг отождествления звериного и человеческого бытия. Стены дома — это скелет животного, интерьер — его утроба. А фланкирующие вход головы или фигуры — не скульптурные произведения, не плод творческого воображения художника, а реальные остовы мамонта, льва, оленя. Вообще, намеренное хранение скелетов и черепов животных встречается на многих стоянках — на этой основе создана теория А. Д. Столяра о происхождении первобытного искусства из сакрализованного «натурального макета»²⁰. Существенны для кроманьонца и человеческие черепа — их поврежденные во время каннибальских трапез останки найдены в стояночных отложениях²¹, они же используются в качестве обрядовых чаш²².

Жилью живых сопутствуют могилы умерших, прикрытые костями мамонта. Они обнаруживают черты сложного и разнообразного ритуала, вплоть до положения тела на каменный дольмен, цоколь которого украшен сценой охоты²³. Знаменитые рельефы с мужской фигурой и двумя «венерами» из Лоссель также относятся не к пещерному, а к стояночному искусству. Открытия в Мезине под Черниговом дополняют наши представления о духовной жизни вне горных «храмов»: по предположению С. Н. Бибикова, здесь раскопано помещение для молений с запасами красной и желтой охры и с большими раскрашенными костями мамонта, которые реконструируются как ритуальные музыкальные инструменты. Перед нами предстает какой-то особый пласт куль-

19

туры позднего каменного века, иной, чем франко-кантабрийский, но не менее значительный и гораздо более обширный территориально. Здесь, по сравнению с Испанией и Францией, больше развито так называемое мобильное искусство — небольшая скульптура, прикладное изобразительное творчество, художественная орнаментика. От Рейна до Байкала, от Арктики до Африки простирается эта «периферия» древнекаменной цивилизации, противостоящая «храмовому» искусству и взаимодействующая с ним. Точно так же обходятся без пещерных

святилищ современные наследники палеолитического человека — чукчи, эскимосы, аборигены Австралии. У них вплоть до начала XX в. в неприкосновенности сохраняется весь строй, вся сакраментальная полнота стояночной жизни: мелкая пластика и орнаментика, ритуальные танцы и священные одежды, колдуны-шаманы и дома для общих радений.

Зверь остается главной темой мобильного искусства, но соотношение героев здесь несколько иное. Среди статуэток из кости, камня, рога, среди гравировок на том же материале част мамонт, повторяются кони, бизоны, носороги, львицы. Это — основной репертуар и горных ансамблей. Лань, медведь в монументальных памятниках встречаются реже, чем на маленьких вещах. А вот северный олень — постоянный персонаж гравированных предметов — в настенном искусстве почти не фигурирует. Кроме того, прорисовка зайца на камне из Бельгии, скульптурки совы из Моравии, лебедей из Сибири, камбалы из Франции окончательно раздвигают границы сюжетов позднепалеолитического художественного творчества. На жезлах и рогах изображаются змеи, а иногда даже — растительные мотивы. Благодаря замкнутой композиции, характер которой диктуется абрисом вещи, фигуры кажутся лучше сгруппированными, объединенными в единые сюжеты, теряющиеся обычно в разнонаправленных стенных панно. Художник владеет формой предмета, она — у него в руках. Творческая воля мастера проявляется здесь более зримо, чем в святилищах, природная данность которых имеет магическую власть над кроманьонцем, несет в себе некое табу на ее изменимость. В ритмических повторах деталей можно видеть зарожде-

20

ние элементов орнаментального художественного мышления. И действительно, то, что в пещере существует как отдельный знак, как символ (точка, пятно, стрела), в прикладном изделии превращается в простой (точечный, елочный, ямочный) или в усложненный (спиральный, меандровый) декор. Он еще только намечен, ему еще предстоит сложиться в многообразную и всеохватывающую изобразительную систему. Но появляется он здесь — в стояночном искусстве древнего каменного века. В нем «зашифрованы» и половая, чаще всего — женская, символика, и соляр-но-лунные представления. Украшения в виде дисков, кружков, шариков также связаны с космогоническими воззрениями и распространены от Франции до Байкала. В своих формах они повторяют простейший набор палеолитического орнамента, но не процарапанного на плоскости, а воплотившегося в объемную вещь. Вообще, стояночная жизнь — это мир вещи, быта, мир, приближенный к людям и легче им осваиваемый. Отрешенная неподвижность и каменность пещерного мифа претворяется в «модельный» дом, построенный как обычное жилище, в сакральный предмет, который можно взять в руки, в орнамент, которым мастер покрывает изделие, чувствуя свою власть над ним... Пристальное внимание к крупному зверю — властителю жизни — отвлекается здесь и на подвижные, мелкие, менее внушительные существа — заяц, птица, рыба, насекомое, змея. Даже появившуюся из-под снега ветку с листьями видит обитатель землянки или костяного дома, выйдя за его порог при первых лучах скупого «арктического» солнца. Не случайно из поселений — Костенок, Дольни Вестонице, Ла-Феррасси — происходят изображения «оборотней», полулюдей-полузверей²⁴, почти не встречающиеся во фран-ко-кантабрийском искусстве. И не случайно, что уже упоминавшиеся нами «венеры» — палеолитические женские скульптурки, найденные на всей евразийской территории, — являются неотъемлемой принадлежностью именно стояночной художественной культуры.

Статуэтки «венер» не превышают по размерам 5—10 сантиметров и не выходят за пределы общего круга мелкой пластики древ-

21

некаменной эпохи. Трактуются они как богини-матери, как души-прародительницы, как жрицы²⁵ и, по-видимому, воплощают в себе и то, и другое, и третье, соединяя представления о душе мира, о женском начале, стоящем у истоков жизни и смерти. Иногда они заботливо уложены в специальные ямки-кладовые и прикрыты костями или каменными плитами²⁶. Таким образом имитируются обычаи людских погребений, причем не только в предполагаемых домах для «собраний» (как, например, в Дольни Вестонице), но и в жилищах, возле очагов. Очаг — средоточие жизни рода, он занимает центральную

часть постройки. Перед ним ставят священные предметы, подобные раскрашенному черепу мамонта в одном из домов Межирича²⁷. Так и статуэтки «венер» служат местными святынями, воплощенными в человеческий образ в отличие от звериного образа пещерных мифологических персонажей. Пещера — женщина не нуждается в дополнительном дублировании своей функции. Она — живая и всеобъемлющая — заключает все сущее в своем чреве. В горном «храме» возможны только символические и знаковые напоминания о женском и мужском началах. Такие же знаки пола — камешки с проделанным в них отверстием-вульвой и «скульптурки» фаллосов — есть и в поселениях. Но существуют они не одновременно с росписями. В ориньякско-солютрейский период, которым датируются все классические статуэтки «венер», в святилищах почти нет знаковых изображений. Зато к концу солютре и началу мадлена, когда мелкая пластика схематизируется, а затем и совсем исчезает, в пещерах появляются многочисленные женские и мужские символы и даже отдельные человеческие фигуры²⁸. Переключка стояночного и храмового миров не только существует, но и связана со сложными процессами взаимовлияний и взаимодополнений.

Материалом для мобильного художественного творчества служат кость, камень и не уступающий ему по твердости рог. Дерево в ледниковой Евразии — редкость, глина прячется под слоем снега и льда. Когда же она изредка используется для создания монументального рельефа (бизоны из Тюк-д'Одубер) или фигурок животных и «венер» (Дольни Вестонице), то ничем не обнаруживает своих изобразительных возможностей. Она уподобляется не-

22

подвижности камня, определяющего собой палеолитическую стилистику как таковую. В области вещи, поделки эта «каменность» наиболее полно воплощается в орудии — куске минерала, первоначально едва обработанном. К концу эпохи он совершенен по форме и пропорционален. Этнографические параллели косвенно указывают на ритуальное отношение первобытного человека к самому поделочному материалу. Американские индейцы пользуются раз и навсегда установленными и не подлежащими изменению подходами к копиям, а у австралийских аборигенов нарушение права рода на залежь влечет за собой кровную месть²⁹. И те, и другие выбирают для курительных трубок или топоришков лишь заметные по окраске породы³⁰. Позднепалеолитический инвентарь также сделан из кремня, роговика, кварцита, яшмы, змеевика, нефрита, горного хрусталя, обсидиана, то есть из камней, которые не только хорошо обкалываются и обладают достаточной твердостью, но и вводят древнейшую на земле индустрию в круг эстетических ценностей.

Масштабности, многообразию и цельности, совершенству и глубине первобытной художественной мысли можно поражаться непрестанно. От XXX до X тысячелетия до н. э. освоены все основные принципы изобразительного творчества — в ансамбле и в отдельных его компонентах, в композициях и в декоре. Создание священного пространства «храма»; канон развернутой на плоскости фигуры; фризовое и геральдическое построение сцены; соотношение вещи и ее воплощения; взаимодействие формы предмета и изображения. К чему бы мы ни прикоснулись, все имеет свои посттипы, постобразы, все получает развитие в последующей многотысячелетней истории искусства человечества. Об этом прекрасно пишет Н. К. Рерих еще в 1914 г., провидя интуицией художника и мыслителя выводы, к которым окончательно приходит современная наука: «Понимать каменный век как дикую некультурность — будет ошибкой неосведомленности. Ошибкой — обычных школьных путей. В дошедших до нас страницах времени камня нет... примитивности. В них чувствуем особую, слишком далекую от нас культуру. Настолько далекую, что с трудом удастся мысль о ней иным путем,

23

кроме уже избитой дороги — сравнения с дикарями. Человек каменного века родил

начала всех блестящих культур; он мог сделать это»³¹. Но дело не только в общей фундаментальной значимости палеолитической изобразительной культуры. В пещерных ансамблях впервые ставятся проблемы «статического» и «динамического» мироощущений, восприятия жизни как неподвижной и подвижной, неорганической и органической материи. Именно в этом смысле искусство древнекаменной эпохи является основой не только для западного мира мегалитов, но и для восточного мира керамики. И лишь как начало начал двух интересующих нас духовных и художественных принципов оно и рассматривается на страницах нашей книги.

С концом последнего, вюрмского оледенения (около X тысячелетия до н. э.) климат теплеет, условия жизни облегчаются. Появляются растения, убыстряется размножение и расселение животных. Мезолит — промежуточная стадия между палеолитом и неолитом — отмечен прежде всего чертами затухания великого пещерного искусства. В позднемадленскую эпоху монументальная живопись почти исчезает, остается только мобильное творчество. Размеры поселений уменьшаются. Жилища также становятся меньше, их планировка искривляется³². Часто в постройках отсутствует очаг³³, что, возможно, связано не только с деградацией традиций, но и с изменением природных условий. Каменный инвентарь представлен в основном мелкими инструментами правильных геометрических форм — так называемыми микролитами. Уже позднепалеолитические орудия, сделанные из разноцветных полудрагоценных камней, являют собой притягательное зрелище. Микролитические изделия, маленькие, прекрасно обточенные, овальные, круглые, прямоугольные, серповидные, похожи на предметы ювелирного искусства. Часто несколько вкладышей составляют единый инструмент с приделанной к нему костяной или даже деревянной рукояткой. Эти хрупкие изящные вещи производят двойственное впечатление. Они говорят одновременно об утонченности и о вырождении некогда мощной культуры камня.

24

Однако многие процессы, происходящие в мезолитическую и неолитическую эпоху, ведут не только к изживанию прошло-го, но и к подготовке будущего. Таяние ледников превращает равнины в огромные болота или гигантские реки. Спасаясь от наступающей воды, вслед за уходящими стадами люди покидают обжитые места и начинают селиться в горных долинах или на побережьях северных морей Англии, Скандинавии, Прибалтики³⁴. Границы существования охотничьих популяций раздвигаются вплоть до Американского материка³⁵. Осваиваются далекие окраины палеолитической вселенной, и на основе локальных вариантов начинают формироваться современные расы. Традиции искусства Франко-Кантабрии приносятся в Швецию и Карелию, в альпийские и приальпийские районы, в Среднюю Азию и Монголию. Но теперь из интерьера пещеры изображение выносится наружу, на поверхность скалы. Бытование мифа не связывается больше с замкнутым пространством, убежищем, чревом. Вслед за пробудившейся природой человек входит, вживается в мир. Петроглифы встречаются в гротах, под навесами скал, а чаще всего — просто на гранитных берегах морей, озер, рек или на отдельно лежащих валунах. Они становятся естественной принадлежностью ландшафта, сакрализуя его, включая в свой священный участок.

Среди нескольких европейских петроглифических ареалов прежде всего следует назвать области, сопредельные с Франко-Кантабрией и бывшие в позднем палеолите ее ближайшими культурными провинциями. Так, долина Валь-Камоника в итальянских Альпах представляет собой один из крупнейших в мире «музеев» наскального искусства. Окруженная лесистыми горами, она сохраняет существенную особенность пещерных ансамблей — их недоступность: вплоть до римлян, построивших здесь первую дорогу, попасть в долину можно было лишь с юга на лодках или с севера через два перевала. Самые ранние, мезолитические, изображения Валь-Камоники ограничиваются «анималистической» тематикой, черпающей свои образы из франко-кантабрийского наследия. Это в основном олени, вырезанные на скалах с учетом трещин и неровностей поверхности, с зафиксированными на те-

лах ранами в виде овальных углублений. Животные, выгравированные на стенах пещер Леванто и Аддора в Сицилии, также демонстрируют неразрывную связь с персонажами мадленской живописи и скульптуры. Но здесь же, в Аддоре, можно видеть и совершенно новую для палеолитического искусства композицию. Пропорциональные мужские фигуры, подобные «охотнику» лос-сельского рельефа, и стройные женские силуэты, совсем не похожие на тяжеловесных «венер», запечатлены в разнообразных позах в каком-то ритуальном действе. Впервые человеческое сообщество становится предметом внимания первобытного мастера, и не в статике, а в движении, объединяющем всех участников обряда в смысловую группу. Люди начинают осознавать себя отдельно от зверя, иными, чем звери. Петроглифы Апеннинского полуострова датируются X—IX тысячелетиями до н. э., они стоят на рубеже палеолита и мезолита, предвосхищая высочайшие достижения последнего, воплощенные в живописи так называемого Леванта. Поразительные по силе образности, по отточенности и завершенности, по полному разрыву со стилистикой древнекаменного века, фрески Восточной Испании (рис. 2) относятся исследователями к VIII—V тысячелетию до н. э. В ныне пустынном горном районе между Валенсией и Барселоной, в пещерах, а также у подножий отвесных скал, по краям долин и ущелий тянутся фризы, включающие в свои композиции сотни и сотни персонажей. С движением воздуха, с игрой бликов солнца на глади камня гармонирует движение сцен охоты, битв, религиозных церемоний. Здесь окончательно господствует не зверь, а человек в его коллективном активном существовании. Удлиненные фигурки пересекаются и взаимодействуют в различных перипетиях боя, преграждают путь стаду оленей, преследуют убегающего кабана. Туловища наклоняются, выгибаются как луки, ноги раскинуты,



Рис. 2. Наскальная живопись Восточной Испании (Леванта)

26

корпус уподоблен натянутой тетиве или летящей стреле. Руке, которая наносит на поверхность левантийских валунов раствор красной, черной, иногда белой краски, уже ведомо это новое оружие. Лук появляется именно в мезолитическую эпоху и свидетельствует об изменении отношения к пространству, к масштабам размещения в нем движущихся и неподвижных предметов. В испанских петроглифах нет деталей одежд, нет лиц, нет анатомически правильной построенности тел. Все подчинено законам молниеносного действия, даже сама техника рисунков.

Долго высекаемые рельефы в Леванте не встречаются совсем. Редки и врезанные контуры, заполненные цветовой заливкой, и крупные изображения, требующие кропотливого труда. Чаще всего краска в жидком виде быстро, без выписывания деталей наносится деревянной палочкой на каменную плоскость. От тщательной фиксации сюжетов пещерного «анимализма», за которыми скрывается, однако, недоступные нашей культуре символы и обобщения, художник переходит к суммарности, улавливающей более внятные для нас жизненные коллизии. Для охотника древнекаменной эпохи облик зверя изначально священен и неизменен. Человеческий же образ, так же как отдельные части человеческого тела, нуждается в сакрализации, в трансформации. Фигуры животных реальны, фигуры людей стилизованы — такая установка сохраняется в петроглифическом искусстве на

долгие тысячелетия после конца кроманьонской цивилизации. Но по сравнению с немногочисленностью, фрагментарностью, скованностью мира человека в палеолите в левантийских фресках он многообразен и предельно ограничен. Живопись передает поворот, жест, движение тела>его пластику, его говорящую «мимику». При этом моментальное соединяется с вечным, которое, так же как во фран-ко-кантабрийском творчестве, отдано внехудожественной, природной сфере камня, системе его совмещения с рисунком. В этом двуединстве в петроглифах Леванта побеждает стремительное, не знающее преград, полетное движение, овладевающее новым — открытым и свободным — пространством.

В отдельных чертах наскальной живописи Восточной Испании прослеживается связь с последующей художественной куль-

27

турой Средиземноморья. Так, поза «летучего галопа», основополагающая для крито-микенских памятников, в левантийских панно повторяется постоянно. Мы видим здесь и женщин с обнаженной грудью, одетых в колоколовидные юбки и танцующих вокруг маленькой фаллической фигурки, подобно участницам сцен минойской глиптики. Но дело не только во внешнем сходстве мотивов. Подвижность изображений Пиренейского полуострова, их разомкнутость, их слитность с окружающим близки основным свойствам минойского искусства, о котором еще пойдет речь в нашей работе. Все это позволяет некоторым ученым — например, Ф. Шахермейру — говорить об общей левантийско-средиземно-морской основе, подготавливающей почву для грядущего расцвета Эгеи и Греции*. Однако направленность в будущее, к культурам иного художественного языка, не уничтожает западной укорененности испанского мезолита. Несмотря на все отличия от кроманьонских комплексов, искусство Леванта возникает в непосредственной территориальной близости к Франко-Кантабрии и явно продолжает ту же линию овладения большими каменными плоскостями в реальной природной среде.

Живопись Пиренейского полуострова остается уникальным явлением мезолитического наследия, хотя и в некоторых других местах появляются крупные ансамбли, такие, как Кобыстан в Азербайджане или Зараут-сай в Узбекистане. Каждый из них отличается региональным своеобразием, хотя всем свойственно более реальное изображение животного и стилизованное — человека. Особой зоной, где найдены многочисленные петроглифы, оказывается европейский Север: Скандинавия и примыкающая к ней Карелия. Охотники приходят сюда, на неведомые земли, где условия существования приближаются к суровой жизни Франко-

* Мы бы добавили, что основа — не только левантийско-средиземно-морская, но и африканская, поскольку росписи Испании сходны с петроглифами Африки. Этот общий мезо-неолитический изобразительный субстракт действительно важен для минойского искусства, но не для керамического, составляющего существо наших анализов и выводов, а для фигуративного.

28

Кантабрии эпохи оледенения, где еще не завершены геологические процессы образования Европы — так, Англия в VIII тысячелетии до н. э. остается соединенной с материком³⁶. Здесь среднека-менный век продолжается вплоть до V тысячелетия до н. э., когда Передняя Азия, Египет и Восточное Средиземноморье стоят на пороге периода бронзы. Здесь постепенно вырабатывается виртуозная техника рыбной ловли, лепится неуклюжая керамика для хозяйственных нужд, практикуется ритуальный каннибализм. И сохраняется наскальное «анималистическое» искусство.

На гранитных скалах и валунах Норвегии высекаются животные — не группами, а каждое само по себе, отдельно, как в палеолитическом творчестве. Значительные размеры (некоторые фигуры достигают 8 м) и совершенство силуэтных линий свидетельствуют о дрящейся художественной традиции. Тем не менее набор главных персонажей совсем иной, чем в горных «храмах» Франко-Кантабрии. В главенствующую диаду камня и большого зверя вторгается еще один компонент — вода и все связанные с ней существа. Охотник одновременно становится рыболовом. Созданные им космогонии вмещают не только изображения медведя, оленя, лося, но и кита, и тюленя, водоплавающих птиц и рыб, земноводных и пресмыкающихся. Богатейшие россыпи их силуэтов можно видеть по берегам

и островам Белого моря и Онежского озера. Открытые святилища ориентированы на восход солнца³⁷ и служат, по-видимому, наглядной школой познания мира³⁸ и овладения им. Племена рыболовов и охотников на севере Европы продолжают существовать и в IV-III, и во II, и в I тысячелетиях до н. э. В Скандинавии наскальное искусство практикуется вплоть до эпохи викингов. Образы все более схематизируются, что затрагивает не только мир людей, но и мир зверей и вещей. Сюжетные группы, иногда оформленные в геральдические или порядные композиции, превалируют над отдельными фигурами. Орнаменты, символы, знаковые обозначения занимают существенное место. Это процесс повсеместный. Петроглифы века бронзы Кобыстана и Армении, Сахары и Гоби несут на себе единую печать. В Валь-Ка-монике, где изображения на скалах прослеживаются до времени

29

римской колонизации, в позднем неолите почти полностью исчезают образы животных, вытесненные стилизованными человеческими фигурами. Даже живопись испанского Леванта приходит в упадок в результате нарастающего стремления к условности. Гибкие, свободные, подвижные фигуры постепенно трансформируются в знаки, напоминающие детские рисунки. Начиная с конца позднего каменного века круг сюжетов значительно расширяется. Плуг, колесница, солярная ладья говорят о постепенном формировании в среде охотников мифологических представлений, взаимодействующих с мифологиями Египта и Передней Азии. Ведущие исторические центры перемещаются на Восток. В то время как на Западе тысячелетиями сохраняются традиционные жизненные и художественные формы, в Южной Анатолии и Северной Месопотамии зарождаются первые земледельческие поселки и возникает новое мировоззрение и новое искусство.

Глава вторая

Керамическое искусство Передней Азии

С конца позднего палеолита, когда наступает потепление и начинается таяние снега и льда, вода покрывает Южную и Центральную Европу. Равнины По, Роны, Рейна, Дуная превращаются в гигантские реки. По-видимому, именно это колоссальное наводнение, не сравнимое по масштабам ни с каким локальным разливом рек Месопотамии³⁹, остается в памяти потомства как сказание о «всемирном потопе». Причины катастрофы серьезно изучаются современными исследователями многих специальностей — астрономами и математиками, геофизиками и геологами, гляциологами и археологами, антропологами и филологами. Говорят об изменении наклона земной оси, о возможном столкновении Земли с небесным телом — астероидом или кометой, о захвате в земную орбиту Луны, об опускании некоего материка в Атлантический океане и появлении Гольфстрима, согревшего Европу⁴⁰. Из многих гипотез явствует, что переход от древнего к среднему каменному веку связан с космическим катаклизмом и совпадает приблизительно с XII—X тысячелетиями до н. э. — то есть со временем заката франко-кантабрийского пещерного искусства. Так или иначе, но на протяжении приблизительно трех тысячелетий, несмотря на улучшение климата, происходит падение численности населения⁴¹ и наблюдается регресс в каменной индустрии и художественном творчестве.

Лишь к VIII—VII тысячелетиям до н.э. начинается постепенное оживление социальной и культурной жизни, но не на Западе, слишком близко расположенном к предполагаемому центру катастрофы, а на Переднем Востоке. Здесь, в малоазийских долинах, недалеко от библейского Арарата, который остается в памяти человечества местом пристанища спасшихся от потопа людей⁴², появляются крупные раннеземледельческие поселки, такие как Чатал-Хююк, Хаджилар, Джан Хасан. Это время открытий во всех областях деятельности, время приручения животных, развития земледелия, изобретения ткачества, первого употребления кованой, а затем и литой меди. Мощный сдвиг, по-

31

лучивший в науке название «неолитической революции», обусловлен высвобождением творческих сил человечества на новом этапе его духовного развития.

Ближний Восток не входит в число ведущих центров изобразительного творчества древнего каменного века. Правда, на его территории найдены стоянки ашельской и мустьерской

культур, которые почти отсутствуют в других неевропейских регионах — например, в Индии и в Юго-Восточной Азии⁴³. Начиная с неандертальского периода восточные берега Средиземноморья оказываются тесно связанными с основным руслом развития европейского человека. В слое «В» пещеры Шанидар в иракском Курдистане существуют следы рисунков, сходных с франко-кантабрийской живописью, а в Анатолии открыто палеолитическое искусство западноевропейского типа. Эти факты, а также антропологические исследования могильников позволяют считать будущих свершителей «неолитической революции» прямыми потомками создателей пещерной цивилизации⁴⁴. Однако на всей территории Передней Азии не обнаружено ни одного памятника, который хотя бы отдаленно мог приблизиться к высокой изобразительной значимости кроманьонского искусства. Но со стадии мезолита Восток начинает опережать Запад. Сиро-финикийская степь и прилегающие к ней земли еще не выглядят как выжженная солнцем пустыня. Благоприятный климат, не отягощенный последствиями оледенения, бытование именно здесь диких злаков пшеницы и ячменя во флоре, диких форм овцы, козы и свиньи в фауне делают возможным переход от потребительского образа жизни к производящему. На рубеже этого великого перелома в Палестине возникает натуфийская культура.

Натуфийцы принадлежат к одному из ответвлений кроманьонской расы⁴⁵ и, подобно своим предшественникам, первоначально селятся в пещерах или на площадках перед ними. Они устраивают погребения вождей при помощи валунов⁴⁶, как в традиционной «архитектуре» камня. Они хранят черепа предков и врагов, что характерно и для европейских мезолитических поселений⁴⁷. Они пользуются каменными орудиями, живут охотой... Плоть от плоти «допотопного» человечества, тем не менее имен-

32

но натуфийцы создают новую систему существования и новые его формы. Они начинают заниматься земледелием, и в долине Иордана появляются первые оседлые поселки с жилищами, слепленными из глины. Одним из таких селений у большого источника и становится легендарный Иерихон, возникший в X тысячелетии до н.э. как деревушка и превратившийся около 8000 года до н.э. в город площадью не менее 4 гектаров. Здесь есть уже многие признаки высокой городской культуры Передней Азии — глинобитные дома из плоско-выпуклых кирпичей, знакомых археологам по будущим постройкам раннединастического Шумера, развитая система погребений, следы торговых сношений с Анатолией, Сирией, районами Красного моря. Но самое поразительное в раннеолитическом Иерихоне — его укрепления, его мощные стены, которые подновляются в течение многих и многих веков, пока существует город, и которые еще в конце II тысячелетия до н. э. служат серьезным препятствием для войск Иисуса Навина на пути его вторжения в Палестину⁴⁸. Укрепления раскопаны и даже сейчас производят внушительное впечатление. В скале пробит ров шириной 8,5 метра, за ним следует каменная пятиметровая преграда с предполагаемой кирпичной кладкой по ее верху. В стены встроена круглая башня с внутренней лестницей, цистерной и каналом для подачи воды. Эти атрибуты оборонного искусства, встречающиеся затем в истории всех времен и народов, здесь, в IX — VIII тысячелетии до н.э., предстают перед нами впервые, знаменуя собой начало расцвета оседлой цивилизации*.

* Иерихон вообще — первый известный на Земле город. С него начинается отсчет не только оседлой, но и городской цивилизации. Это явление не менее поразительное, чем все прочие свершения неолитического творчества — земледелие, скотоводство, обработка металлов. В феномене города сосредоточено проснувшееся самосознание людей, их тяга к себе подобным, их выделение из мира природы в искусственно созданное обиталище, за специально построенную стену. Тенденция к схематизации, наметившаяся в петроглифике с конца каменного века, отражает стремление художника трансформировать жизнь, по-новому са-квализовать ее в соответствии с новым мифом — мифом мира человека. В символике изображений на камне, в появившихся в них повсеместно

33

Иерихон — самое значительное, но не единственное натуфийское поселение. Для примера могут быть названы Эйнан в верховьях Иордана, Вади Фалла на горе Кармил, Бейда близ Петры. Более того. Селения, стадийно близкие к натуфийским, распространяются не только

в Палестине, но и в Анатолии (Белдиби), и в Ираке (Шанидар, Джармо), и на территориях, культурно тяготеющих к переднеазиатскому региону (докерамическая Хироки-тия на Кипре или Лепенский Вир в бывшей Югославии). Все они, несмотря на оседлость, сохраняют черты преемственности с палео- и мезолитической цивилизацией — каменные выкладки погребений, высокий уровень каменной индустрии, чаши и украшения из камня и кости, культ черепов, каменные зооморфные и антропоморфные статуэтки. На Кипре и в Югославии, наиболее удаленных от Ближнего Востока, и в VI, и в V тысячелетиях до н. э. жилища продолжают строить из известняка с ведущими к ним каменными дорогами и мощными камнем дворами. В самой же Передней Азии, на Анатолийском плато, в VII тысячелетии до н. э. рождается земледельческая культура, которая намного опережает и превосходит свое окружение. Если с натуфийцами Палестины связана хозяйственная революция — переход к оседлому образу жизни и земледелию, то жители малоазийских Чатал-Хююка, Хаджилара, Джан Хасана находят первые художественные формы для выражения мировоззрения эпохи. Мы уже говорили, что в Анатолии сохраняются отдельные памятники верхнепалеолитического периода. Таким образом, Малая Азия — уникальная часть Переднего Востока, где можно проследить непрерывную линию от пещерного искусства к искусству керамическому. Но это относится скорее к самой сфере изобразительной деятельности человека, чем к преемственности художественных форм. Во всяком случае, возникновение очагов земледелия на Анатолийском плато не связано с предшествующей натуфийской культурой⁴⁹. Чатал-Хююк (рис. 3) — самое

ладье, колеснице, плуге воплощается «культурное делание» эпохи, подобно тому как во многих мифах и сказаниях основателем города становится так называемый культурный герой.

34



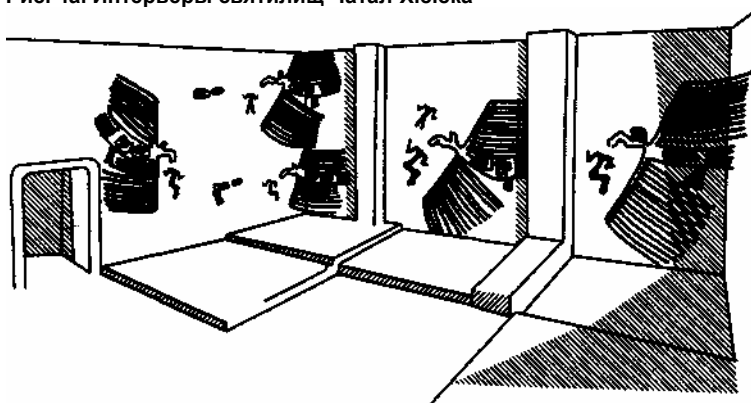
Рис. 3. Чатал-Хююк. План.

крупное поселение неолитической Передней Азии — более чем в три раза превышает Иерихон по площади и предполагаемой плотности населения. В глубину уходят двенадцать строительных горизонтов, укладываемых по радиоуглеродному методу в целое тысячелетие (приблизительно 6500-5650 гг. до н.э.). Находки демонстрируют такой уровень обработки каменных изделий, что оставляют далеко позади все известные памятники ближневосточного ареала. То же можно сказать об инкрустациях поделок разными сортами камня, о тканях, о деревянной посуде, поразительной по разнообразию форм и мастерству. Хорошо организованное земледелие и скотоводство, развитая система торговли, монополия на сбыт очень ценного обсидиана вплоть до Кипра, Леванта, Аравии, — все говорит о том, что в Чатал-Хююке представлены самые перспективные элементы городской культуры неолита. Однако для историка искусств процветание этого анатолийского города таит в себе совершенно особый интерес, который всегда сопутствует истории человечества. Если жилища Хирокитии сделаны из известняка, если глиняные постройки Шанидара базируются на каменном основании,

35

то дома Чатал-Хююка выложены из кирпича. Они все целиком, от фундамента до крыши, созданы из нового материала, из мягкой, послушной человеческим рукам глины, столь отличающейся от твердых камня, кости, рога. Именно ее преобладание над остальными природными ресурсами в Передней Азии и ее свойства диктуют многие стилистические черты вновь возникающей художественной ментальности. В натуфийском Иерихоне жилища также слеплены из глиняных комьев, но там еще очень сильна традиция камня: в фундаментах, в погребениях, а главное — в укреплениях, в мощных валунах и плитах, являющихся как бы продолжением скалы, в которой выбит ров. Глиняные домики Чатал-Хююка лепятся один к другому террасами так, что потолок нижнего является двором верхнего. План города похож на пчелиные соты — недаром их образ повторен в стенной композиции одного из святилищ. Жизненное пространство сведено к минимуму: улиц почти нет, нет отдельных подъездов, подходов к дверям, нет и дверей — в дом попадают через отверстие в крыше, по деревянной лестнице, ведущей с крыши соседа. Такая организация среды говорит, конечно, о сильном коллективном начале, о неразрушенном общинном сознании жителей Чатал-Хююка. Но в формах этих скученных, «сбитых» воедино глиняных строений, в не-

Рис. 4а. Интерьеры святилищ Чатал-Хююка



36

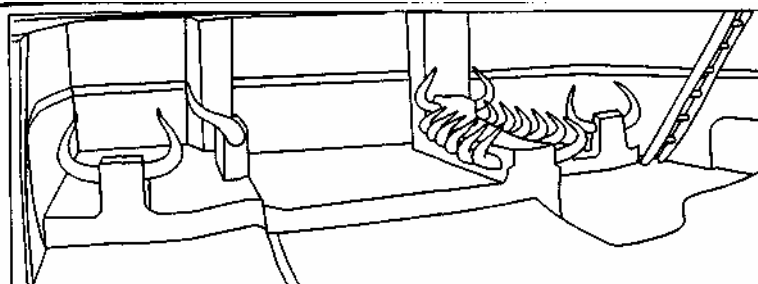
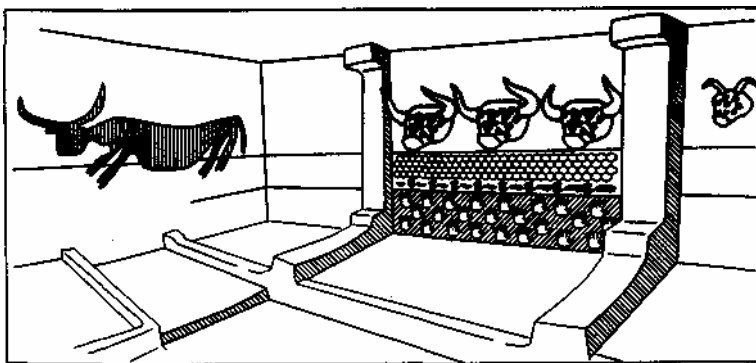


Рис. 4б. Интерьеры святилищ Чатал-Хююка

расчлененности идеи дома, не имеющего даже дверного проема, просматриваются также особенности нового мироощущения. Каждое небольшое здание, весь город в целом воспринимаются как рукотворный слепленный ком, похожий на глиняную круглую прасу, применявшуюся в Передней Азии наряду с мезолитической европейской стрелой. Даже многочисленные святилища внешне не выделяются из общего «улья» — они также вкраплены в застройку, также располагаются не в естественных пещерах, а в специально построенных человеком помещениях. И материалом для создания сакрального интерьера (рис. 4) также служит не камень, а глина, которая используется и для жилищ, и для рельефов и скульптур и которая предвещает появление маленького лепного вместилища — сосуда, подобного большому лепному вместилищу — архитектурному сооружению. Начало этому процес-

Рис. 4в. Интерьеры святилищ Чатал-Хююка



37

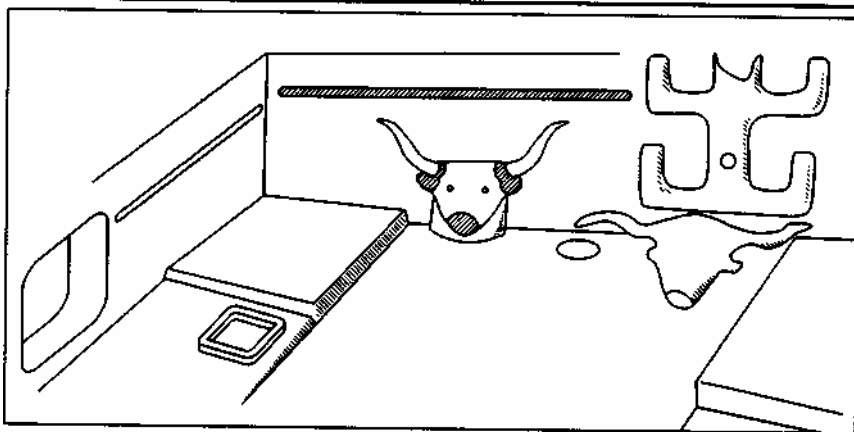


Рис. 4г. Интерьеры святилищ Чатал-Хююк

су положено еще в Иерихоне, в самой идее рождения рукотворного города.

Да и можно ли назвать интерьеры храмиков большими? Тесные и невысокие, они еще делятся на несколько комнат — обычно на четыре или пять. Низкие потолки, неровные проемы, отделяющие на разных уровнях находящиеся крохотные залы... Эти «каморки» содержат, однако, поразительный материал. Керамики в Чатал-Хююке еще не найдено — только в поздних слоях появля-

Рис. 4д. Роспись интерьеров святилищ Чатал-Хююк



38

ются грубые лепные изделия для хозяйственных нужд, которые никак нельзя рассматривать как произведения художественного творчества. Зато раскопки святилищ открывают редчайшие по сохранности и уникальные по содержанию, по семантико-стили-стической слитности росписи и рельефы. Собственно, это единственный дошедший до нас цельный ансамбль ближневосточного новокаменного века. Но дело не только в этом. Изобразительное наследие пещер переплетается здесь с новациями, создающими базу для дальнейшего развития искусства и мифологии. Отсюда берут начало многие явления не только месопотамской, но и эгейской, и даже греческой культур. Открытия Дж. Мелларта превращают Анатолийское плато из окраины «полумесяца плодородных земель»*, каким оно казалось еще несколько десятилетий назад, в перекресток между прошлым и будущим человеческой цивилизации.

В сакральном пространстве анатолийских святилищ продолжает главенствовать Богиня-мать.

Поза родительницы с раскинутыми руками и ногами повторяется в рельефах и в стенных росписях; она же прочитывается затем и в знаковом орнаменте ма-лоазийской расписной керамики. С темой прихода в мир естественно сочетается тема смерти, ибо «та, которая дает жизнь, может ее и отнять»⁵⁰. На стенах грифы клюют обезглавленные людские тела; символ гибели — клюв орла, соседствует с символом жизни — женской грудью; а в погребениях под полами храмов рядом с человеческими костями найдены кости челюстей хищников. И всюду присутствует образ быка: в рельефных и нарисованных головах и фигурах, в вылепленных и подлинных рогах на глиняных алтарях. На одной из фресок запечатлена сакральная игра с животным. Его же голова изображена под распластанными ногами роженицы — Богиня производит быка на свет. Не случайно Дж. Мелларт считает, что именно в бычьем облике предстает мужской партнер Великой богини⁵¹ — ее возлюбленный и, одновременно, ее дитя. А Б. Судски и И. Павлу видят в сочета-

* «Полумесяцем плодородных земель» принято называть древневосточный ареал.

39

нии узора бычьих голов (так называемого мотива букrania) и женского знака — розетки, — символ священного брака⁵². Добавим только, что этот орнамент не ограничен эпохой неолита. Он бытует в Восточном Средиземноморье вплоть до античного времени включительно. Здесь зарождаются и те представления, которые воплощаются затем в бычьих навершиях арф из месопо-тамского Ура, в многочисленных глиняных статуэтках Юго-Восточной Европы, об искусстве которой нам еще предстоит говорить, в культе критского быка, дожившем до наших дней в мифах о Пасифае, Минотавре, Европе, и наконец, в рогах библейских жертвенников, прикосновение к которым избавляет преступников от кары⁵³. Рога — неперенная принадлежность и миной-ских святилищ, и Ф. Шахермейр еще до открытия Дж. Мелларта был убежден, что этим Крит обязан неолитической Анатолии⁵⁴. В языке линейного письма «В» слово ru-wo означает и «бык» и «муж»⁵⁵. Среди фресковых изображений Чатал-Хююка встречается также двойной топор-лабрис — основополагающий символ ми-нойской религии и минойского искусства. А священная игра с быком, запечатленная в Чатал-Хююкском храме, затем многожды повторена в стенных росписях, мелкой пластике, глиптике Крита. Не исчезает она и в Малой Азии вплоть до эллинистической и римской эпохи. По мнению болгарского исследователя И. Маразова, она является возможной частью инициации⁵⁶, в результате которой юноша переходит из разряда мальчиков в разряд мужей. Отныне он считается способным воспроизводить и продолжать род, быть причастным к тайнам оплодотворения и рождения, но одновременно и смерти, символическим актом которой становится завершающий обряд тавроболия — убийство быка.

Но семантический комплекс «Богиня - Бык» — не единственный в Чатал-Хююке. В храме слоя VI найдена фреска, изображающая улей с последовательными фазами развития пчел от личинок до взрослых особей. Б. Судски и И. Павлу предлагают социальное толкование сюжета. Они видят в вариациях возраста насекомых отражение различного статуса членов рода⁵⁷. Действительно, в родовой структуре неолита может возникнуть аналогия между устройством роя и организацией человеческого обще-

40

ства. В стенном декоре неподалеку расположенного храма представлен город, разительно схожий с ульем. Да и реальный план Чатал-Хююка напоминает соты — мы уже об этом упоминали. Но социальная интерпретация не исключает иной. Идея перехода одного возраста в другой посвящена все тому же рождающему и умерщвляющему высшему началу. Улей уподоблен женскому чреву, которое зачинает и вынашивает таинственные ростки жизни, а следовательно, всегда связано с хтоническим, подземным, потусторонним, подобно сакральным пещерам палеолита. Пчела в восточносредиземноморском мире — постоянный атрибут женского божества. Дж. Мелларт сравнивает ее роль в культе анатолийской Великой богини и в культовом комплексе Артемиды Эфесской. До позднейших времен жрицы Артемиды носят название «мелисса» (пчела), а верховный жрец называется «трутень»⁵⁸. Тот же титул - «мелисса» - имеют и жрицы Деметры, Кибелы, Персефоны*. В статье И. Маразова собран обширный материал о родстве различных эманации Богини-матери с пчелой в хеттском, критском, греческом, римском наследии вплоть до остаточных воспоминаний об их близости в представлениях христианской эпохи⁵⁹. Более того. Память о священном браке

Богини-пчелы и Бога-быка навечно закреплена в религии и мифологии, в прозаической литературе и поэзии, в фольклоре и языке древней и средневековой Европы⁶⁰. В этой связи упоминаются имена Вергилия и Овидия, Диодора и Павсания, Аппиана, Варрона, Порфирия... В маленьких глиняных постройках малоазийского города конца VII - начала VI тысячелетия до н. э., в рисунках на их стенах закладывается фундамент нашей цивилизации. Под «пчелиной» фреской расположен фриз, на котором в три ряда в шахматном порядке изображены имитации отпечатков левой ладони человеческой руки. Они есть и в других раскопанных

* Здесь можно вспомнить строки О. Мандельштама, интуитивно воспринявшего глубинные смыслы древних мифологических пластов: «Возьми на радость из моих ладоней Немного солнца и немного меда, Как нам велели пчелы Персефоны». (Tristia)

41

помещениях и выделяются красной, розовой, серой, черной раскраской на светлом фоне обмазки, сплошь покрывая поверхность стены или образуя бордюр вокруг центральных композиций. Это поразительный по неожиданности мотив, напрямую возвращающий нас к художественным истокам человечества, к искусству палеолита. Там, в пещерах, гротах, навесах, среди быков, бизонов, коней, мамонтов, след руки, запечатленной красной охрой на каменном основании, служит одним из самых распространенных сюжетов. Почему же он возрождается здесь, в новом стадиальном и семантическом контексте, наполненном присутствием анатолийской Магна Матер? Дело в том, что рука в чатал-хююк-ской стенописи связана с Богиней не меньше, чем роженица, бык или улей. Противопоставление левого — правого существенно для мифологии и фольклора. Оно способствует не только пространственной ориентации, не только разграничению сакрального и профанного, доброго и злого. В палеолите, по Леруа-Гурану, левая сторона священна, она символизирует женское начало в противовес правому, мужскому⁶¹. И в Чатал-Хююке в постоянной повторяемости лишь левой ладони через века пронесено и закреплено свидетельство о присутствии здесь женского божества⁶². А в балканском свадебном фольклоре вплоть до XIX века сохраняется память о «левой пчеле» — символе брака, зачатия и рождения⁶³. Таков смысл сближения улья и рук в композиционной схеме чатал-хююкского комплекса.

Вообще традиции палеолита очень сильны в этом поздненеолитическом памятнике. В глиняных святилищах, как и в каменных пещерах, почитаются Богиня-мать и бык.

Перемешанные человеческие и звериные кости в погребениях, подлинныя рога на алтарях, черепа быков и баранов, обмазанные глиной и превращенные, таким образом, в круглую «скульптуру», — во всем просматривается неразрушенная общность религиозных представлений и художественной практики единой эпохи камня. В краски, которыми пользуются малоазийские художники, также подмешивается жир животных. В сцене игры с быком также главенствует огромный зверь, статичная фигура которого дана плоским красочным пятном в пределах линейного абриса. Только по

42

сравнению с палеолитическими собратьями Бык из Чатал-Хююка огрублен и схематизирован, в нем нет подлинной жизненной пластики пещерных изображений. Зато сфера сакральной человеческой деятельности сгущена и усилена. Крошечные фигурки в разнообразных позах стоят, идут, бегут, пляшут перед гигантским животным, сбоку от него, сзади, прыгают и кувыркаются на его спине. В мелькании палочек ног, рук, мужских туловищ выделяются иными размерами и конфигурацией ребенок и женщина. Здесь же присутствуют собака и лошади, которые принадлежат миру людей, а не миру противостоящего им зверя*. Образность палеолита и образность средиземноморского, левантийского мезолита встречаются на стене анатолийского святилища, подводя итоги свершениям искусства каменного века. Ибо в стилистике живописи Чатал-Хююка, так же как и в ее семантике, видны не только следы прошлого, но и начатки будущего. Отпечатки руки не оттиснуты, а написаны краской на специально предназначенных для этого ритмически регулярных фризах. Естественность взаимодействия ладони и камня заменена орнаментальной стилизацией, использующей старый мотив в новых целях. Образ Богини на стенах схематизирован почти до неузнаваемости, в нем ничего не остается от преувеличенно материнских форм палеолитических «венер». В росписях рубежа VII - VI тысячелетий до н. э., на пороге новой, керамической стадии анатолийского неолита,

изображения упорядочены, сведены к орнаменту, монограмме, как бы предваряя систему декора еще не появившихся глиняных сосудов. Звери скомпонованы в симметричные геральдические композиции, которые встречаются здесь впервые, а затем становятся одной из самых распространенных композиционных схем

* Отсюда явствует, что выезжающие на конях пикадоры — участники современной корриды, так естественно отождествляемые с рыцарскими традициями средневековой и постсредневековой Испании, на самом деле имеют несравненно более давнее происхождение, столь же давнее, как и сама игра с быком. И замечательно, что, несмотря на многожды менявшиеся за тысячелетия смыслы, главные анималистические «герои» остаются все теми же быком и лошастью палеолитической пещерной мистерии.

43

переднеазиатского искусства. Отдельные детали, несущие семантическую нагрузку, постепенно эволюционируют от реалий к знаку, уподобляются геометрическим символам, таким, как крест, ромб, плетенка. Все они будут повторены затем и в сюжете, и в художественном построении узоров гончарных изделий. Вспомним, что даже петроглифика Западной Европы, опирающаяся на реальную образность палеолитического искусства, постепенно схематизируется, подчиняясь требованиям времени. Рельефы и стенописи Чатал-Хююка напрямую предвосхищают возникновение изобразительного феномена расписной керамики.

Еще одна характерная черта малоазийского докерамического этапа — это особенности его мелкой пластики. Здесь, как и в росписях святилищ, традиция, восходящая к палеолиту, переосмыслена в преддверии новых культурных путей. Небольшие каменные статуэтки, найденные в натуфийских слоях, могут быть как натуралистическими (например, рукоять серпа в виде оленя из Эль Вада), так и схематизированными (человеческие головы из Эй-нана). Постепенно появляются новые сюжеты — прежде всего сидящий на быке бог, бородатый или юный, а также эротические сцены. Но, с точки зрения стиля, эта каменная скульптура столь же неподвижна и скована материалом, как изображения палеолитических «венер». Перелом наступает в тот момент, когда и мелкую пластику начинают лепить из глины. Некоторые образцы глиняных богинь дает Чатал-Хююк, но первенство здесь принадлежит Хаджилару. И хотя в Хаджиларе не найдены особые культовые постройки, многочисленные женские статуэтки (рис. 5) в жилищах говорят о существовании домашних алтарей и божеств. Фигурки повторяют тяжеловесность и утрированность тел классических образцов пещерной эпохи. Но фронтальности и неподвижности в них нет. Линии перетекают одна в другую, абрисы плавны и подвижны, позы сложны и многообразны. Женщина, сидящая на троне; рожаящая женщина; женщина, лежащая на боку, на животе; женщина в объятиях юного бога растительности — образ вечно воспроизводящей, рождающей и питающей основы мира дан не только в возвышенных материнских формах, но и в

44

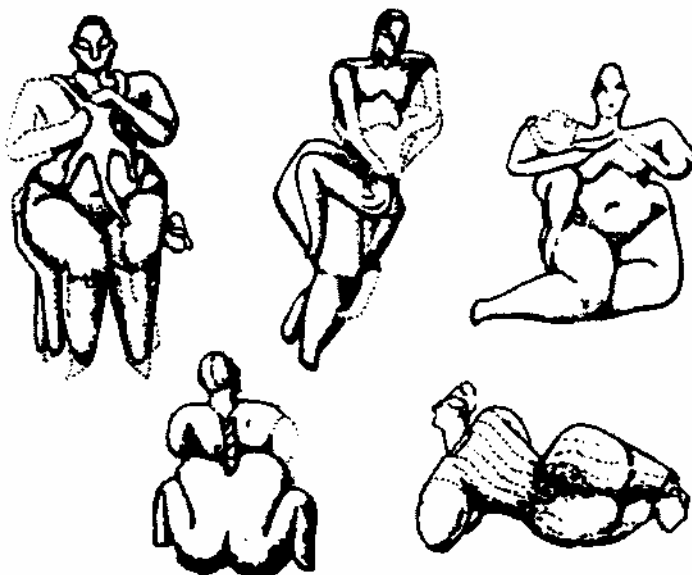


Рис. 5. Статуэтки Богини-матери из Хаджилара

формах священного брака, в формах сплетающихся, соединяющихся, оплодотворяющих и оплодотворяемых мировых начал, роднящих эти первые символы природного культа с будущими вегетативными религиями Передней Азии и Эгеи. Для сравнения вспомним палеолитические рельефы бизонов из Тюк д'Одубера или изваяния «венер» из Дольни Вестонице, где глина в руках ваятеля выглядит несравненно менее пластичной, чем известняк. Она уподоблена здесь косному камню — главному выразителю идеи мертвой заледенелой материи. В статуэтках Хаджилара оживает огранка изображений Восточной Испании. Только теперь она воплощается не в живописи на скалах, а в глиняной мелкой пластике.

Неолитическое искусство Чатал-Хююка доживает приблизительно до середины VI тысячелетия до н. э. Но в более поздних мало-азийских культурах Хаджилара и Джан Хасана ни стенопись, ни рельеф не получают дальнейшего развития. В раскопках

45 встречаются куски обмазки, покрытые примитивным геометрическим орнаментом⁶⁴ или просто окрашенные в кремовый и красный цвет. В ближневосточном ареале возникает не существовавший доселе феномен — расписная керамика, которая на несколько тысячелетий становится главной формой изобразительного творчества и вбирает в себя художественные новации пе-реднеазиатского докерамического этапа.

Что значит украшенный орнаментом сосуд? Как он возникает? Почему необходимо покрывать его поверхность живописным узором? Рождение керамики в Передней Азии — не уникальный фактор деятельности неолитического человека. Поздний каменный век повсеместно связан с появлением глиняной посуды. Но в Западной, Центральной и Северной Европе, на восточном побережье Средиземноморья (в периоды до распространения здесь месопотамского влияния), в Африке гончарные изделия не украшены совсем или украшены простейшим процарапанным и вдавленным узором в виде насечек, точек, ямок. Главная художественная направленность этих районов выражена в других видах изобразительного творчества — об этом мы еще будем говорить. Рождение ритуального сосуда с цельной системой росписи — мировоззренческая революция, тесно соприкасающаяся с изменениями, происшедшими в человеческом сознании и человеческой деятельности. В Передней Азии, а затем в прилегающих к ней Юго-Восточной Европе и Эгее, где наскальное искусство никогда не было достаточно развито, керамическая роспись, связанная с мифом и ритуалом, становится главным выразителем мироощущения и мироосознания эпохи.

Не пространство пещеры, не большая каменная стена, а маленький рукотворный сосуд концентрирует теперь в себе весь окружающий мир. Магия документального воспроизведения действительности в таинственной темноте естественного укрытия, пассивное потребление природных даров, жизнь в поисках жилья и пропитания уходят в прошлое. Место постоянного обитания земледельца энеолита — город или родовой поселок.

Основные формы его деятельности — аграрные работы и скотоводство. Теперь он не только берет, но и по мере сил преобразует; он — не

46

только дитя природы, не самое могучее среди прочих ее обитателей, но и устроитель своей жизни и своего мира. Изменяются созерцательные и мыслительные способности человека. Нет уже бесконечной смены картин, предстающих перед бродячим охотником и запечатленных в своей видимой неупорядоченности художником. У оседлого жителя появляется геометрический центр существования — родовое селение, прикрепляющее его к определенной точке земной поверхности. Над этой точкой происходит движение картин звездного неба, по отношению к этой точке определяется геометрия верха и низа, правого и левого. Круговорот дней и ночей, смена времен года и ритмика сельскохозяйственных работ — все говорит не о хаосе, а о космосе, об устроенности вселенной, о ее вечности и цикличности, статике и движении. Закономерность космического восприятия слепопотопной эпохи зафиксирована в Библии: «...И сказал Господь в сердце своем: не буду больше проклинать землю за человека,... и не буду больше поражать всего живущего... Впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся»⁶⁵. Глиняную «модель» такой вселенной и создает человек-Творец. Микрокосм, который сделан руками и уподоблен по форме ладони-чаше, который приспособлен к пропорциям человека и служит его нуждам, но одновременно вмещает в себя весь мир во всей его целостности и упорядоченности, в объективной данности и субъективном осмыслении, — вот что такое расписной энеолитический сосуд.

Орнаментированная керамика появляется в Малой Азии в VI тысячелетии до н. э. Земледельческие поселения Северной Месопотамии с прекрасными образцами расписных блюд и чаш датируются V тысячелетием. Слои с гончарной продукцией в Су-зиане и на Иранском плато относятся уже к IV — III тысячелетию до н. э. — энеолитическое керамическое искусство дольше всего сохраняется на восточной окраине переднеазиатского мира. Но сравнительно поздние произведения иранских мастеров никак нельзя назвать подражательными — это одна из вершин изобразительного творчества Переднего Востока эпохи энеолита. Напротив, художественная мысль западных районов (Сирии, Фи-

47

никии, Палестины) в данный период не идет дальше повторения простейших комбинаций малоазийских и северомесопотамских орнаментов — слишком сильна здесь связь с наследием докерамического искусства каменного века. Рассматривая лучшие достижения раннего переднеазиатского гончарного творчества, мы будем ориентироваться на три его центра — на Малую Азию, Северное Двуречье и Иран с прилегающим с запада Эламом. Вглядимся в эти глиняные изделия в виде тарелок, чаш, бокалов, в эти нанесенные на светлую поверхность обмазки узоры. Они очень разнообразны. Геометрические элементы — розетки и кресты, волноты и спирали, многоугольники и треугольники, прямые и волнистые линии. Природные формы — ветки растений, струи воды, выступы гор. Животный мир — змеи и скорпионы, рыбы и птицы, горные козлы, собаки, пятнистые хищники. Здесь присутствуют начатки всего будущего орнаментального творчества, отсюда последующая художественная мысль черпает бесконечные варианты декораций сосудов и живописных настенных композиций, резных камней и тканей. Многообразие воплощенных форм и явлений действительности роднит это первое керамическое искусство с предшествующей стадией изобразительного творчества — с пещерными и наскальными росписями приатлантической Европы и Западного Средиземноморья. Но гончар эпохи энеолита использует материал, отличающийся от естественной поверхности, которую расписывает палеолитический художник. Теперь мастер имеет дело с глиняным сосудом, и ему надо создавать новые средства выражения, находить новую художественную стилистику.

Разнообразие рассматриваемой керамики объясняется не только обширным набором орнаментов. Каждый район воспроизводит эти орнаменты по-своему, рождает свои варианты общенеолитического художественного языка. Вот перед нами сосуды малоазийского Хаджилара (рис. 6), быть может, самые ранние в истории человечества

расписные сосуды. Они имеют форму горшков и кувшинов, чаш и тарелок. Чаще всего декор нанесен красно-коричневой краской по розовой обожженной поверхности. Здесь есть сложные зигзаги, есть по видимости легко

48

читаемые горошины, треугольники, розетки, кресты, «лесенки». Но эти рисунки оказываются при ближайшем рассмотрении не простыми узорами, а зашифрованными в них и имеющими глубокое значение для создателей керамики символами. Так, три черточки, соединенные наподобие веточки-растения, являются схематизированным повторением оттиска человеческой руки. Треугольники и полукруги с двумя овалами — это головы с глазами. «Лесенка» из трех ступенек — это сидящая Богиня-мать. А взметнувшиеся по бокам орнаментальные «волны» или фланкирующие центральную «лесенку» две боковые — это звери, предстоящие Богине в геральдической композиции. В сложных переплетениях просматриваются изображения рогатой головы животного или длинной птичьей шеи и клюва. На тулове кувшина помещены один-два орнамента, выделяющиеся сложными контурами на светлом фоне обмазки. Это знаковая система, закрепляющая значения окружающего мира. Она граничит с пиктограммой, предваряет появление ранней письменности. Здесь нет еще цельного образа — все строится на подвижности, асимметрии, незамкнутости.

Острый треугольник, из вершины которого появляется нависающая одинокая спираль. Длинные «шеи» и гротескно торчащие «клювы» двух геометрических фигур, возникающих из темного основания. Прихотли-

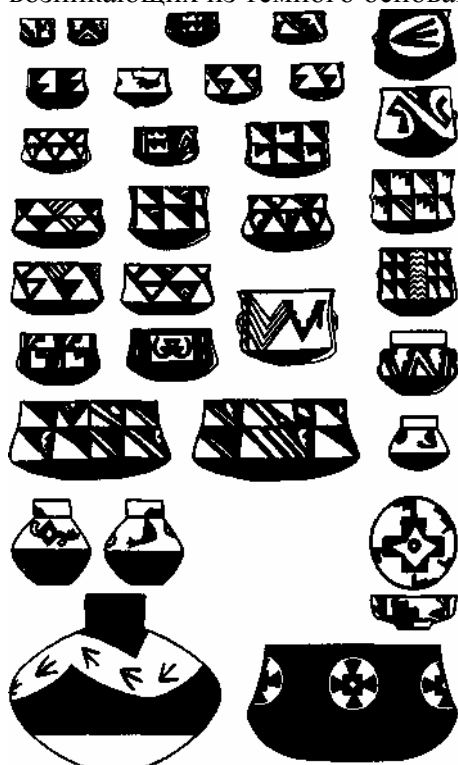


Рис. 6. Керамика Хаджилара

49

вые сочетания треугольников и тоненьких линий, прямых и острых углов, изгибов и завитков — таковы рисунки, даже вписанные в замкнутую рамочную композицию, включенные в упорядоченное построение общей системы росписи. Но сплошь и рядом и эти композиции основываются на асимметрии, на чуть видимом нарушении равновесия, создающем впечатление еле удерживаемого, балансирующего движения. Тектонические треугольники и ровные линии — но расположенные по косо́й вертикали, перерезающие поверхность сосуда. Симметричные «лесенки», поднимающиеся с двух сторон к горлу горшка и мерно обтекающие его пологие бока, — но в центре «покосившийся» на одну сторону завиток с треугольником на склоненной «спине». Повторяющие одна другую бегущие спирали — но их силуэты искажены, сведены «судорогой» сложного внутреннего движения. Орнамент оживает

на наших глазах, останавливается на грани геометрики и органики. Розетку-крест фланкируют руки, охватившие бока сосуда, кувшин смотрит глазами-спиралями и прорастает ручками-лапками, покоящимися на раздувшемся, как у лягушки, основании. Мир — превращение, мир — запечатленный фрагмент, вырванный из целого, — такой предстает перед нами хаджиларская керамика.

Новая система осмысления окружающего овладевает пока только отдельными элементами и приспособливает их к новой поверхности — поверхности глиняного изделия. Но иногда в этой единичности достигается такая степень обобщения, которая предопределяет дальнейший высочайший расцвет керамического искусства. Разомкнутая подвижная стилистика малоазийских эне-олитических орнаментов, шагнув через века господства передне-азиатских художественных систем, подготавливает дорогу для возникновения эгейского изобразительного творчества, является одной из его предшественниц. В уподоблении сосуда живому существу открывается отлитая в художественные формы сакральная значимость гончарного изделия. Она может быть прослежена еще в греческой геометрике и архаике, когда на могилах погребальные амфоры и статуи курсов взаимозаменяют друг друга. А прямоугольники и спирали, ромбы и кресты, объединенные

50

на хаджиларских тарелках в завершенные геометрические композиции, предшествуют керамике Северной Месопотамии V тысячелетия до н.э., где происходит окончательное сложение художественного языка переднеазиатской гончарной росписи.

Культура Телль-Халафа охватывает в V тысячелетии до н. э. большие районы севера Двуречья, а ее влияние простирается вплоть до восточного побережья Средиземного моря. Лучшие образцы ее керамики найдены в раскопках Телль-Арпачии, холма, расположенного к юго-востоку от Ниневии — будущей столицы Ассирии. Это чаще всего сосуды в форме тарелок-чаш (рис. 7) с нанесенными на розоватую поверхность геометрическими узорами. И по форме, и по набору используемых орнаментов, и по композиционным схемам чаши периода Телль-Халафа близки хад-жиларским тарелкам. Только калейдоскоп сменяющихся узоров Хаджилара претворяется в Телль-Халафе в полный и уравновешенный образ. Ромб с вписанными в него четырьмя лепестками четко читается на светлом фоне, выделяет и акцентирует центр. Круговая форма чаши подчеркнута рядом параллельных ярусов по краю с тектоническим декором. Центр другой чаши отмечен розеткой, ритм светлых лепестков которой создает как бы пульсирующее свечение, живое сияние из единой центральной точки. Но это победное органическое цветение окружено двумя поясами с регулярным шахматным орнаментом, мелким, уплотненным, неукоснительно чередующимся. Он зависит от сияющей розетки, расходится от нее или сходится к ней: самодовлеющая органика центра рождает упорядоченность периферии. Даже знакомое нам изображение рогатой головы животного — чаще всего бычьего черепа («мотив букrania») — вместо прихотливого, острого, графического обозначения на хаджиларских сосудах превращается в ус-

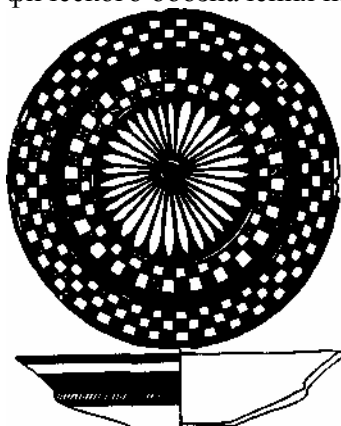


Рис. 7. Керамика Телль-Халафа

51

тойчивую четырехугольную фигуру, вписанную в круг. Сам овал тарелки дает готовый образец геометрического совершенства. Но в Телль-Арпачии бока кувшинов и горшков также покрыты ритмическим орнаментом в виде «чешуек» или пересекающихся линий,

что подтверждает общее стремление халафской культуры к геометризированной тектонике. Однако не вся энеолитическая керамика Северного Двуречья похожа на халафскую. Южнее, в Самарре, существует совершенно иная керамическая «школа», в которой органический мир не вытеснен за пределы художественного творчества. Основу самаррских гончарных росписей составляют изображения скорпионов и рыб, птиц и козлов. Иногда в общую орнаментальную схему вплетены даже фигуры мифологических антропоморфных персонажей. Есть и геометрические узоры. Они покрывают внешние стенки тарелок, как и в телль-халаф-ских изделиях. Но здесь узор не поярусный, он не замкнут отдельными полосами, неукоснительно чередующимися одна с другой. Штрихи-«елочки», наклонясь вправо и влево, свободно пересекают поверхность стенок. Меандр, поступательное движение которого впоследствии использует эгейское и греческое искусство, расположен на краю тарелки. Окаймляющие «реснички» подчеркивают вращательную направленность декора. Плывут по кругу изгибающиеся, парящие силуэты рыб. Зигзагообразные птичьи шеи, как молнии, пронзают розовое пространство фона, разламывают ромб, который сами же и образуют. Они усиливают распад центральной свастики, подобный взрыву ядра. Птичьи хвосты вонзаются в фон как излучения этого космического хаоса — творения. На другой чаше сомкнутые фигуры козлов в зеркальном отражении обрамлены линиями рогов и их повторами в поле изображения. Динамичное вращение скорпионов рождает вихрь, подхватывающий и развевающий волосы женоподобных существ в центре композиции.

Асимметричные рисунки Хаджилара кажутся рядом с самар-рскими росписями статичными. А между тем в динамике орнаментов Самарры есть своя жесткая закономерность. Они не по-

52

висают свободными завитками в пустом пространстве фона, как на хаджиларских сосудах. Они неразрывно связаны с чашей. Рыбы и скорпионы движутся по кругу, силуэты сцепленных козлов, птиц, антропоморфных фигур образуют ромбы и свастики. Внутренняя энергия декора следует логике формы, подчинена внешней данности. Геометрика доминирует над органикой, и в основе композиций ясно читаются фигуры круга, квадрата, креста.

Культурные центры древнего Двуречья постепенно перемещаются с севера на юг. Вместе с ними происходит передвижение и гончарного производства. В IV тысячелетии до н. э. оно базируется уже в южномесопотамских селениях, все более теряя свой творческий характер. Ко времени образования первых древневосточных государств расписной сосуд уступает место другим видам изобразительной деятельности. Но появляются новые области создания керамики - Сузиана и Иран. На восточной окраине Передней Азии идея возникновения глиняной сакральной утвари формируется, по-видимому, лишь к IV тысячелетию до н. э. Мы встречаемся здесь с уже знакомой по чашам Хаджилара и Телль-Халафа геометрической орнаментикой. На блюде из Суз в центре изображен равноконечный темный крест, вписанный в светлый круг, который, в свою очередь, помещен в треугольник. Величественная композиция окаймлена с трех сторон волнистыми линиями — может быть, водами Мирового океана — и большими «гребенками», похожими на солнечные лучи или на обозначение дождя. Те же Сузы демонстрируют примеры и фигуративного декора. Внутри чаши, в обрамлении треугольников и зигзагов-молний, стоит антропоморфная фигура со стрелами в руках — скорее всего, бог-громовник. Внутри другой чаши между «журчащими» струями умещается «стадо» двухголовых и многоногих мифологических существ.



Рис. 8. Сосуд из Персеполя

53

Среди находок из Персеполя есть знаменитый сосуд с двумя фигурами козлов (рис. 8). Завитки их рогов образуют рисунок свастики, стелющийся, заполняющий поверхность и предвещающий за тысячелетия утонченную декоративность ахеменидского искусства. Керамика Тали-Бакуна плотно, как ковер, заткана остроугольными узорами, внутри которых неожиданно проступают очертания присевшей и поддерживающей небесный свод Богини-матери или переплетающихся звериных тел. Причудливой геометрикой росписи Тали-Бакуна напоминают сосуды Хаджилара, хотя стилистически с ними совсем не связаны и образуют свою, индивидуальную группу.

Но что совершенно необычно в гончарных изделиях Элама и Персии — это создание завершенной композиции не в углубленном круге чаши-тарелки, а на внешних стенках сосуда. Правда, с первых же шагов существования искусства керамики изображения помещаются на чашах не только внутри, но и снаружи, а на горшках и кувшинах — только снаружи. Но они состоят либо из отдельных знаков, как в Хаджиларе, либо из сплошного орнамента, как в Телль-Халафе. Сузские и иранские мастера используют высокий сосуд с закругленным дном или бокал, расширяющийся кверху. Это позволяет заполнить стенки горизонтальными ярусами, каждый из которых занят определенным сюжетом. На сосуде из Тепе-Сйалка наверху — ряд хищников из породы кошачьих, затем — растения со спиральными завитками, водные зигзаги и предметы, напоминающие лодки. На кубке из того же Тепе-Сиалка — выразительные силуэты птиц и текущие воды. На прекрасном бокале из Суз (рис. 9) — длинношее птицы, ниже — собаки, еще ниже в рамке — козел с загнутыми рогами, в овале которых — ветка растения с клеточным орнаментом по бокам. Поражает монументальность замысла и исполнения этой росписи. Худож-

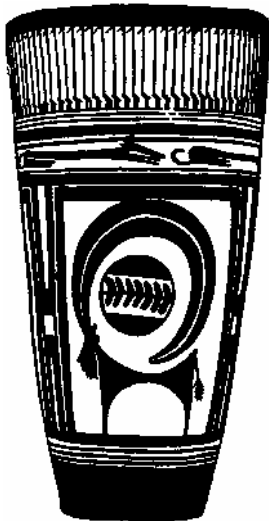


Рис.9. Бокал из Суз
54

ником использована и подчеркнута цилиндрическая форма — в бесконечной веренице птичьих шей-палочек, в стремительном беге-полете вытянутых по кругу собачьих тел. Динамика движения их не уступает самаррской и прямо предшествует идее возникновения цилиндрической печати. Но самаррские композиции, несмотря на то, что в них может входить несколько сюжетных элементов, очень цельны. Мощный круговой вихрь сбивает их в единый организм. Композиция сузского бокала сложнее. В ней сосуществует и стремительное вращение, и замкнутый силуэтный рисунок козла с декоративным равновесием овала рогов, треугольников туловища, отставленной кисточки хвоста. Сюда включены разномасштабные и разноподвижные узоры, демонстрирующие единство множественности, занимающие свое определенное место в ярусном и метопном членении поверхности вазы. В основе этой композиции — не круговая, а вертикальная схема с делением на отдельные «этажи». Такая конструкция тяготеет уже к более позднему мифологическому сознанию, когда из единой космической субстанции вычленяются небесный мир — верх, срединный мир — земля и подземный мир — низ.

Итак, взаимодействие органики декора и геометрии композиции, фигуративной и нефигуративной живописи играет решающую роль в энеолитических памятниках. Использование в гончарной росписи изобразительных элементов говорит о неразрывных связях с предшествующим этапом — с пещерным и наскальным творчеством. Таковы керамика Самарры и большая часть сузской и иранской керамики. Создание самодовлеющей геометрической системы — явление абсолютно новаторское. Таковы изделия Хаджилара и Телль-Халафа, и в этом смысле они — совершенный продукт искусства энеолита. Но даже элементы живого мира подчиняются законам орнаментики, вмещаются в рамки нескольких композиционных формул. Керамическая роспись впервые в истории художественного творчества говорит по преимуществу языком узора, языком всеобъемлющего символа. Малая поверхность сосуда рождает экономию средств. Мы видим не стаю птиц, а нескольких ее представителей, не стадо козлов, а одного-двух животных. Одновременно присутствует и емкость образа, когда немногими де-

55

талями дается представление о всеобщем. Многообразие жизненных форм сводится к основным элементам: овалы — рога, палочки — ноги, треугольники — туловище. Иногда деталь вообще заменяет целое — например, заполняющие поверхность персепольского кубка рога-спирали оказываются важнее остальных деталей туловища изображенных здесь козлов. Реальный мотив подчиняется самодовлеющей декоративной заданности.

Те же процессы характерны и для семантического отбора. Розетка — это и солнце, и образ оживотворяемой солнцем растительности, и, может быть, знак присутствия Богини-матери, как много веков спустя, в Месопотамии, становится она символом Инанны-Иштар, одной из

женских эманации произрастающих природных сил. Бык — знак мужского божества и одновременно

— лунный символ. Треугольники — горы; волнистые линии — вода, змея, подземный мир; ромб и квадрат — вселенная; крест или свастика — солярный знак. Каждая деталь росписи не случайна и многогранна — она повествует на своем языке о целостной системе земледельческого энеолитического космоса. Для его воплощения наиболее пригодной оказывается форма вогнутой чаши, которая замыкает изображение в круговом обзоре, подобном линии горизонта. Недаром первые каменные печати с узорами, сходными с керамической орнаментикой, имеют вид «пуговиц»-штампов и в оттиске на глине дают ту же форму круга. По кругу движутся орнаменты сосудов Самарры. Бесконечное круговое вращение лежит в основе и характерного для всего последующего искусства Передней Азии цилиндра-печати, в откатке которого многократно повторяется матрица оригинала. Это «динамическое», пользуясь терминологией А. Бергсона, мироощущение противоположно каменному, магическому, «статическому» мироощущению палеолитической Европы. Оно соответствует первым земледельческим религиям с их поклонением органической природе, с их представлением о цикличности мира, о вечном возрождении и умирании, вечном круговращении бытия и небытия. В пещерной живописи Франко-Кантабрии жизнь зарождается в неорганическом каменном лоне мировой Богини. В ближневосточном керамическом искусстве, напротив, реалии абстрагиро-

56

ваны, космос же подвижен и органичен. Начальные фазы схематизации образа и динамизации композиции мы находим еще в левантийской петроглифике. Но испанские художники средне- и новокаменного века существуют в русле западной фигуративной традиции.

Переднеазиатские гончары создают абсолютно новую изобразительную реальность, адекватную преобладающему, творческому пафосу эпохи. Что в записях сохраняется до нашего времени от первых проникновений человека в тайны творения? Древнейшее наследие располагает библейским «шестодневом» и вавилонским эпосом «Энума элиш», египетскими сказаниями и обрывками шумерских, угаритских, хеттских преданий. Все они не идут дальше III тысячелетия до н. э., хотя в своих «геологически» спрессованных слоях хранят следы гораздо более ранних напластований. Керамика дарит нам свидетельства тех эпох, когда нет еще письменности, но тысячелетиями существует художественное творчество — устное, словесное и фиксированное, орнаментальное. Если кроманьонскую культуру можно назвать «ме-такультурой» современного человечества, то гончарные росписи Передней Азии начинают новый цикл цивилизации, завершающие этапы которого надо искать в Европе Нового и Новейшего времени.

Глава третья

СТИЛИСТИКА КРИТО-МИКЕНСКОГО ИСКУССТВА И ЕЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Мы рассмотрели появление керамики в Малой Азии и в Северной Месопотамии, ее развитие и расцвет, приведший к вершинам изобразительного творчества энеолитической эпохи. В отличие от консервативной традиции западного мира камня, керамическая культура оказывается необычайно мобильной во всех ее аспектах. Она включает в себя такие разнозначимые, но по смыслу близкие компоненты, как убыстрение темпа развития земледельческого общества по сравнению с застойностью общества присваивающего; подвижность вновь возникающей религиозной системы, связанной с вегетативными культами Богини-матери; пластическую мягкость гончарных и малых скульптурных форм, воплощенных в податливом материале — глине; вертящийся гончарный круг, который постепенно заменяет ручную лепку сосудов... Принципиальная динамичность мышления проявляется здесь и еще в одной особенности — в постоянно возникающих на протяжении VI-IV тысячелетий до н. э. многочисленных вариациях керамической орнаментики, которая постепенно распространяется не только в пределах Передней Азии, но и захватывая прилегающие к ней территории Юго-Восточной Европы.

На землях современных Правобережной Украины, Молдавии, Венгрии, Румынии, Болгарии, бывшей Югославии в позднеэнеолитическую эпоху развиваются культуры так

называемой ленточной керамики, хорошо известные по селениям типа Стара Загора, Бонтешти, Гумельницы, Ариушд, Кукутени, Петрены, Три-полье. Их создатели — земледельцы, охотники, скотоводы, значительно опередившие в развитии окружающие племена, — выступают носителями изобразительной традиции, которая непосредственно связана с малоазийским искусством. Для всех поселков, найденных на этой огромной территории, характерны глинобитные жилища с глиняными лежанками, печами и алтарями, женские антропоморфные и зооморфные статуэтки, многочисленные расписные сосуды. Однако энеолитические мастера Дунай-

58

ско-Днепровского бассейна не просто повторяют образцы, созданные переднеазиатскими художниками. Прекрасно обожженная, разнообразная по формам, совершенная по исполнению, европейская ленточная керамика несет в себе новый образ, зерно совершенно нового художественного феномена.

В керамике Северного Двуречья даже подвижное изображение включено в круг или ограничено четкой формой тарелки, бокала, чаши. Ленточный орнамент стелется по стенкам сосуда, переползает на горло, ручки, уходит за круговую рамку дна. Узор не подчиняется конструкции изделия, живет по своим законам. Динамика художественного мышления оборачивается постепенным высвобождением орнамента из-под власти формы. Разорванные пересекающиеся ленты, заполненные параллельными линиями; сгустки энергии — закрученные спирали, выявляющие интенсивную внутреннюю жизнь узора; летящие спирали, как бы вытолкнутые длинной ножкой, на конце которой они повисают. На сосуде из поселения Журы завитки, отходящие от главного стержня, напоминают процветшие ветви, орнамент прямо ассоциируется с органической природой, останавливается на грани декора и изобразительной вегетативности. Не закономерность и регулярность природных чередований и смен, а сама смена, переход из одного состояния в другое акцентируется и в спиральных рисунках керамики, и в спиральных украшениях построек; может быть, та же идея лежит и в основе кругового или спирального расположения трипольских домов⁶⁶. В упругих завитках, в прорастающих ответвлениях, в живой органике керамического узора провидится близость с бегущими спиралями и растительными орнаментами минойского Крита. Сходство не только образное, но и фактическое: таблица вариантов спирали расписной дунайской керамики, составленная Ф. Шахермейром⁶⁷, почти целиком приложима к будущей критской вазописи.

Естественно, близость здесь только вскрывает общие корни, она только генетическая. В стадиальном и художественном отношении речь идет о разных явлениях. Первые века III тысячелетия до н.э. отмечены в Египте постройкой пирамид, в Месопотамии — архитектурой, скульптурой, глиптикой раннединастичес-

59

кого периода. Складываются особенности государственного устройства, внутреннее своеобразие каждого народа, складываются религия, язык, фольклор и письменность. На этом фоне анахронизмом выглядят расписные сосуды Европы, знаменующие собой последний переднеазиатско-европейский рубеж предистории и истории. «На краю обитаемого мира» проходит свой путь развития последняя позднеолитическая культура «полосы древних цивилизаций», типичная в ряду предшествующих и одновременно отличная от них в силу своей завершающей роли, изолированности и территориальной принадлежности. Она несет в себе зародыши замечательного расцвета, сама же умирает, отрезанная от магистральных путей развития, с которыми в это время уже связаны Центральная и Южная Греция и восточносредиземноморские острова.

Но и черноземные пространства Европы — только одна из «остановок» на пути эволюции интересующего нас орнамента. Корни его уходят вглубь Европейского материка, заселенного в V-IV тысячелетиях до н.э. племенами линейно-ленточной керамики. О взаимодействии ленточной и линейно-ленточной культур много писали и пишут.

Археологи решают, происходит ли юго-восточная посуда от центральноевропейской или в

своем начале сосуществует с ее поздними этапами. Мнение о генетической зависимости сменяется мнением о каких-то иных, менее тесных связях. Распространившиеся на стыке некерамических и керамических районов, от Бельгии и Восточной Франции на западе до Молдавии и Среднего Поднестровья на востоке, линейно-ленточные изделия — ранние и примитивные. Хозяйство основано на кочевом земледелии, общество живет без военной организации, без храмов, почти без ритуальных предметов, без тканей и печатей. Несовершенных форм лепные сосуды покрыты гравировкой, возвращающей нас к первоначальным стадиям керамического ремесла. Процарапанные композиции характерны для гончарной продукции и погребальных рельефов западного художественного круга — об этом мы будем говорить в следующей главе. Но центральноевропейские неолитические узоры дают нам первое представление о будущих спиральных и меанд-

60

ровых орнаментах. Во врезанных линиях, не творящих, а творимых, не напрягающихся в волевом усилии, а послушно следующих за рукой гончара, заложены тем не менее основы дунайско-балканского искусства медно-каменного века. Спираль помещена на боках сосуда; незавершенные «обрезанные» спирали соединены с меандрами разных форм и размеров; меандр и спираль стелятся по поверхности предмета... Но пока это еще не живописный рисунок, готовый совершить переход от неживого к живому, от орнаментики к органике, а лишь графическая фиксация определенной знаковой системы.

Независимо от того, как связаны друг с другом более ранняя и примитивная линейно-ленточная и более поздняя и развитая ленточная керамики, независимо от того, составляют ли они единое явление или следуют друг за другом как ступени общего художественного прогресса, — неизбежно рождается вопрос: почему же при их бесспорном родстве возникает столь различный результат? Чем объяснить, что своего абсолютного выражения керамическая Европа достигает не в западной ветви, первоначальной и основополагающей? Междуречье Рейна и Эльбы, где впервые появляются новые элементы, где найдены новые стилевые варианты декора, по-видимому, очень скоро оказывается отрезанным от остальной массы родственных племен. Носители центральной европейской культуры новокаменного века перемещаются на юго-восток, в теплый климат, на плодородные лёссовые земли. Несомненно, не проходит бесследно и близость очагов древних цивилизаций, о тесных связях с которыми говорят религиозные⁶⁸, лингвистические⁶⁹, антропологические⁷⁰ параллели. Недаром еще среди первых исследователей Триполья были ученые, настаивающие на его восточном, малоазийском происхождении; недаром до сих пор археологи стараются определить меру автохтонного и средиземноморского вкладов в черноземную европейскую культуру. Как бы проявился «западный субстрат» (по Ф. Шахермейру) без Месопотамии, уже создавшей к этому времени тель-халафское и самарское искусство, без Малой Азии, уже прошедшей вершины Хаджилара и Чатал-Хююка? Однако восточное влияние действует здесь опосредованно. Оно выявляет и стимулирует воз-

61

можности самостоятельного развития. В отдаленных районах, не подверженных его прямому воздействию, рождается орнаментика наиболее чистого стиля, те образцы спирального декора, которые можно считать классическими. Не так обстоит дело с греческой поздненеолитической культурой.

Греция не остается в стороне от единого процесса развития энеолита Юго-Восточной Европы. Фессалийская культура Димини (рис. 10) и территориально, и хронологически, и стилистически примыкает к культурам ленточной керамики. Мы встречаем здесь и овальные формы укреплений, и женские глиняные статуэтки, и уже знакомые нам динамичные керамические узоры. Разорванные ленты, не продолжающие друг друга, встречающиеся под разными углами, опоясывают кувшин, подчеркивают его кривизну, его шарообразность, движение его поверхности. В центре — как материализованный

символ этого внутреннего движения, внутренней энергии — свернутая в клубок спираль. S-образные спирали, цепляющиеся друг за друга, дающие меандровые ответвления, «прорастающие» в стороны, стелятся по поверхности другого сосуда. Вихревое линейное движение, сгущающееся тремя спиралями, заполняет дно чаши. Но меандр, покрывающий этот же сосуд снаружи, обрзан с двух сторон линиями, останавливающими его движение. В центре вставлена «шахматная доска» — мотив, мерная ритмичность которого используется во всей переднеазиатской керамике. Для неолитической Греции свойственно соединение двух принципов орнаментики, тектонического и атектонического. Особенно это заметно в рисунках позднего диминийского стиля, где отдельно взятая спираль замыкается в центре сетчатых прямоугольников.

62



Рис. 10. Керамика Димини

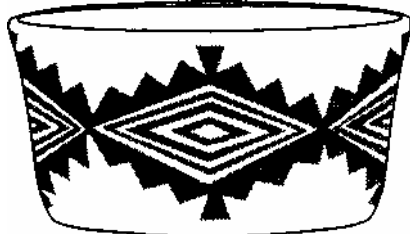


Рис. 11. керамика Сескло

Подобно населению халколитической Эллады, состоящему из средиземноморцев и дунайцев⁷¹, подобно природе Балканского полуострова, занимающей переходное положение между Европой, Африкой и Передней Азией, характер де-кора греческих гончарных изделий с первых же шагов свидетельствует об особой роли Средиземноморья как культурного средокрестия между Передним Востоком и Европой.

В этой встрече Греция не одинока. Черноземная Европа и Малая Азия вырабатывают общий архитектурный тип мегарона, общие формы керамических изделий. И если спиральный декор — результат именно центрально- и южноевропейского творчества, то образная база для его появления уже заложена в предшествующем искусстве малоазийско-балканского круга. Вспомним еще раз росписи хаджиларской керамики. Тектонический мир восточной орнаментики формально не нарушен, он только чуть изменен, чуть сдвинут, и это «чуть» создает колеблющиеся в равновесии, внутренне готовые к движению образы*. Та же готовность к движению в декоре греческой культуры Сескло (рис. 11), предшествующей Димини, оживляет треугольники, рвущиеся вверх в виде «языков пламени». В керамике доминойского Крита III тысячелетия до н.э. — в стиле Агиос Онуфриос — тонкие и толстые красно-коричневые полосы покрывают сосуд горизонтально, вертикально, наискось. Они встречаются и пересекаются, рас-

* Среди них есть и прямые предшественники бегущих спиралей. Только линии еще не ложатся свободно, а угловаты и напряженны.

63

ходятся и сближаются. Они балансируют на грани покоя и движения, воплощая динамику и напряженность бытия. Для росписи следующего по времени стиля Василики характерны

расплывающиеся пятна лака, подтеки, переливы цвета, предваряющие господство цветового пятна в минойской фресковой живописи. Процесс постепенно просыпающегося к самостоятельной жизни орнамента оказывается характерным для всего Восточного Средиземноморья и получает наивысшее свое развитие в феномене черноземной европейской керамики.

Мы проследили распространение нового спирального узора и его вариантов на европейских территориях, начиная с ранней линейно-ленточной керамики, появившейся в Центральной Европе в IV тысячелетии до н. э. Затем на юго-восточных черноземных землях в конце IV - начале III тысячелетия до н.э. расцветает орнаментика ленточных сосудов. К ним органически примыкает гончарное искусство северной Греции — Фессалии. Попробуем сравнить декор европейского культурного ареала с восточным. Посмотрим, встречается ли в энеолитическом и ранне-бронзовом творчестве Передней Азии подобный орнамент, и если да, то каковы его отличия.

Спирали посвящены многочисленные исследования. Это мотив, известный Древнему Востоку и даже довольно распространенный в его искусстве. Спираль бытует в ранних наскальных рисунках Судана⁷², в додинастической керамике Египта⁷³. Спиральные подвески — символ богини деторождения в Египте и Месопотамии⁷⁴. Спираль знакома нам по глиптике Джемдет-Насра и по металлическим находкам царских гробниц Ура. Концентрические круги, напоминающие замкнутые египетские спирали, украшают сосуд из Хаджилара⁷⁵. Волюты керамики Сиалка и Те-пе-Гиссара, уже упоминавшиеся нами спиралевидные рога козлов на персепольских чашах говорят о возможности включения в этот перечень и восточных районов Передней Азии. Только анализируя варианты спирали, только вскрывая стилистический смысл тех или иных изменений, мы можем выделить какие-то локальные группы и уяснить наличие или отсутствие между ними художественных связей.

64

Как мы уже говорили, идея движения в восточном искусстве всегда сопряжена с ограничивающей ее геометрикой. Так, например, раскинутые по поверхности рога козлов замкнуты формой сосуда, завершены в своем рисунке. На шумерском шлеме Мескаламдуга маленькие спиральки волос золотой «прически» расположены обособленно друг от друга. Рядом, но не вместе существуют круги и спирали на египетском сосуде. Что общего у этих изображений со стелющимися, движущимися, формообразующими рисунками европейских гончарных изделий? Орнамент ленточной керамики в том виде, в каком он составляет совершенно особый гончарный стиль, не имеет параллелей в предшествующем и одновременном восточном искусстве. Поиски путей его возникновения приводят нас не в центры древних цивилизаций, а в Среднюю Европу позднекаменной эпохи.

Вновь возникший балкано-дунайский творческий феномен необычайно важен для последующей истории искусства. На его основе зарождается и расцветает цивилизация Восточного Средиземноморья с развитой государственностью и развитой религиозно-художественной системой — первая цивилизация «мира керамики». Это минойская культура Крита. Крит не участвует активно в искусстве неолитической и раннебронзовой эпохи. По образному замечанию Н. А. Сидоровой, он в этот период «как бы накапливает силы» для грядущего расцвета⁷⁸. Однотонные, с процарапанным прямолинейным орнаментом критские сосуды не входят в число мировых художественных достижений каменного века и говорят о связях острова с некерамическим, скорее всего, с египетским художественным ареалом. Изделия стилей Аги-ос Онуфриос и Василики предвосхищают многие черты будущего минойского искусства, но тем не менее остаются местным явлением середины и второй половины III тысячелетия до н. э. К концу III тысячелетия становится заметен упадок в ранее процветавшем производстве каменных сосудов. В расписную керамику проникают новые элементы. Но все эти изменения не предвещают близкого скачка, неожиданной трансформации Крита на рубеже III и II тысячелетий до н. э. в центр новой культуры, импульсы которой, разойдясь по всему Средиземноморью, превра-

щают его из переднеазиатской окраины в колыбель европейской цивилизации. Крит, расположенный между Европой, Азией и Африкой, своим географическим положением притягивает и улавливает различные перекрещивающиеся влияния, чтобы каждое сделать кирпичиком в собственной постройке. Эта черта характерна для всякой складывающейся культуры, но особенно — для Средиземноморья, обладающего своей художественной индивидуальностью и вместе с тем лишенного географической замкнутости, свойственной, например, Египту. Исследователи находили и находят в основании минойской культуры западносредиземноморские и ливийские, египетские, малоазийские и переднеазиатские черты. Памятники искусства дают ответы на многие вопросы, волнующие современную науку, ведут своей дорогой в мире сталкивающихся гипотез и проблем.

Как распространяется декор европейской энеолитической керамики? Какими путями он приходит из Европы в Эгеиду? Спиральный орнамент появляется в критской керамической росписи на сосудах раннеминойского III периода, в конце III тысячелетия до н. э. Узенькие полоски бегущего декора, написанные белой краской по обмазке, располагаются по тулову кувшина горизонтально, пересекают его по диагонали, ложатся на темную поверхность светлыми бликами. В смысле живописной свободы штриха и выявления возможностей орнамента они предвосхищают завоевания развитого II тысячелетия до н.э. Но есть в этих ровненьких спиральных лентах связь и с предшествующим искусством периода ранней бронзы. В Средиземноморье это время отмечено расцветом Трои, городами Лесбоса, Лемноса и Ар-голиды. Внушительные фортификационные сооружения, храмы, дворцы, благоустроенные жилища, обилие золотых вещей — все это говорит о высокой городской цивилизации, связанной с переднеазиатскими центрами. Месопотамия и Анатолия так явно доминируют, так явно их превосходство, что не только прилегающие острова и Греция, но и Македония, и Юго-Восточная Европа втягиваются в их орбиту, следуют за ними на протяжении всего раннебронзового века. Можно говорить об общем изобразительном языке III тысячелетия до н. э. От Анатолии и

Кавказа до Болгарии и Венгрии превалирующим типом керамики становится однотонная посуда — черная, серая, кирпично-красная. Правда, она не изобретена в эту эпоху. В новокаменном веке производство нерасписной утвари существует параллельно с живописной традицией. Но не из этого второстепенного русла неолитического наследия черпаются образы новых произведений. Источник их иной.

Что вспоминается прежде всего в художественной культуре ранней бронзы? Египетские пирамиды, статуи, рельефы хрестоматийны. Они накладывают определенную «каменную» печать на все искусство Египта Древнего царства. А в Месопотамии? Находки царских гробниц Ура — золотой шлем Мескаламдуга, золотые украшения Шуб-Ад, золотой козел, золотой бык, венчающий арфу, золотой сосуд, золотой кинжал... Золото и глубокий тон лазурита, тончайшая обработка вещей, демонстрация роскоши и мастерства владения материалом. В Малой Азии в этот же ряд могут быть поставлены хаттские металлические штандарты и прекрасные золотые сосуды, в Троаде — так называемые сокровища царя Приама и клад из Полюхны. Отблеск сверкания драгоценных металлов лежит на всей раннебронзовой эпохе. Металл создает богатство и дает силу и могущество. Он становится не только мерилом ценностей, но делается главным эталоном времени, выражает главные его художественные и смысловые устремления. Керамическое искусство III тысячелетия до н.э. переживает, по прекрасной формулировке Ф. Шахермейра, «металлический шок»⁷⁷. Однотонная поверхность хорошо полируется, становится блестящей, подобно бронзе; мягкая глина имитирует четкую структуру металлического изделия. Получает широкое распространение гончарный круг, обращается особое внимание на качество обжига. Совершенная вещь, сделанная человеческими

руками, знаменует победу над материалом, над материей, подчинение ее стихии установленному миропорядку. Вся художественная культура стадии возникновения первых государств, установлений и законов независимо от местных вариантов проникнута торжеством формы над материей: им продиктовано появление зиккуратов и пирамид, цилиндрических шумерских ста-

67

туй и математически выверенных египетских рельефов, особое отношение к обработке металла и исчезновение расписной керамики.

Вспомним раскопки Трои, где не найдено ни живописи, ни даже скульптуры — только мощные цитадели, однотонные глиняные сосуды и ювелирные клады. Вспомним мраморные фигуры кикладских идолов — одно из особых явлений эгейского ранне-бронзового искусства. Конечно, в них продолжается неолитическая традиция, но ее отточенность связана с новой художественной образностью. Вспомним, наконец, своеобразную вершину формотворческих поисков гончарных мастеров — керамику Кипра, где раз усвоенное анатолийское наследие варьируется в различных сочетаниях, вырастает в невероятные построения, в какие-то керамические «лабиринты» и «химеры». Получают распространение так называемые лицевые урны. В кубках, чашах, кувшинах улавливается сходство с птицами и животными; их облик становится индивидуальным, как индивидуальные возникающие из имперсональных космогонии мифологические персонажи. Круглый сосуд на ножках с подобием «хвостика» сзади; традиционный кувшин, но с поднятым кверху «клювом»; «соусник» с тупым носиком и «соусник» с изящно выгнутой шеей... В этих вещах, троянских, кикладских, греческих, как бы оживает неолитическая малоазийская орнаментика, воплощаются в самостоятельные предметы гротескные узоры Хаджилара. Начавшееся и застывшее в переходном положении движение, раз найденное, продолжает существовать в образном арсенале Восточного Средиземноморья. Его можно узнать даже спустя тысячелетия в позах и жестах персонажей архаической греческой вазописи.

Однако даже в этом мире нерасписных изделий, рожденных зачарованностью металлом, мы встречаемся со знакомыми орнаментальными мотивами. Правда, спираль малоазийских сосудов конца III тысячелетия до н. э., — это, собственно, не спираль. Это — волнота, рельефно выделяющаяся на тулове амфоры. Ее форма родственна форме простых наверший троянских булавок, прямо восходящих к месопотамскому символу Богини-матери. В золотых украшениях спираль может присутствовать и в более слож-

68

ных вариантах — в ритмичном чередовании, в многократном повторении. Узор известной булавки из Трои, ограниченный вертикалями, замкнутый в четыре прямоугольника, по сути, не отличается от шумерских металлических орнаментов, и тем не менее точной аналогии этой вещи в памятниках Двуречья нет. Ме-сопотамские влияния мастера Илиона соединяют со своей художественной традицией. В Трое, тесно связанной с шумерскими металлургическими центрами, эта тенденция только намечена. Она получает развитие в более огражденных от восточных импульсов районах, и не в металле, прямо наследующем произведения урских ювелиров, а в керамике.

Первый развитый спиральный орнамент в Эгее появляется на сосудах Кикладских островов второй половины III тысячелетия до н. э. Мы почти ничего не знаем об этой керамике, о том, откуда она появляется и кто ее создатели. Киклады, как и другие эгейские острова, заселяются на рубеже IV-III тысячелетий до н. э., может быть, выходцами из Малой Азии⁷⁸. Х. Зервос считает переселенцев троянцами, принесшими на Киклады свою цивилизацию⁷⁹. В мраморных бокалах можно видеть какие-то подражания сузским образцам⁸⁰, а раннюю островную посуду А. Северине прямо называет «анатолийской»⁸¹. Даже типично кикладская «сковорода», по мнению Г. Чайлда, имеет прообраз в находке из царских гробниц Аладжа-Хююка в центральной Анатолии⁸². Связи с Передней Азией несомненны. Но в орнаменте глиняных ваз с Спроса угадывается иная ориентация. В центре Восточного Средиземноморья, в окружении раннебронзовой культуры, на нескольких островах неожиданно появляются вещи уникальные, трудно сопоставимые с переднеазиатской художественной стилистикой. Бегущая спираль лентой опоясывает тулово пиксиды. Цепляющиеся один за другой завитки спирального раппорта сплошным ковром покрывают поверхность так называемой сковороды

— сосуда для ритуальных целей. Мир — море, заключенное в едином плодоносящем женском чреве, лодка — человеческая жизнь, зарождающаяся в нем, — какая необычная концентрация и, одновременно, необычайная конкретность, связанная с эволюцией ми-

69

фологического мышления. Здесь создается усвоенная последующей культурой устойчивая мифологема — через полтора тысячелетия она вновь воплотится в совершенной художественной форме в знаменитом килике Эксекия «Дионис в ладье»*. Здесь же — явная переключка с минойским искусством. И лента бегущих спиралей, и бесконечный спиральный раппорт — два главных вида кикладских узоров, вычлененных из всего многообразия наследия и обращенных в будущее, к орнаментике II тысячелетия до н. э.

Тем не менее спирали группы Сирое заключены в ленту, ограничены овальной «сковородой». Они не прерываются, не выходят за границы вещи, они подчиняются конструкции, вновь получившей главенство над орнаментом. Рисунки могут быть очень разнообразны**, но это многообразие повторяющихся трафаретов — большинство узоров штамповано. Кикладский керамический декор зависит от «металлургического» мышления III тысячелетия до н. э., он ориентирован на образцы, выполненные в

* Можно наметить и еще одну «точку» существования в веках этого раз найденного и всеобъемлющего образа. У Вячеслава Иванова в начале его автобиографической поэмы «Младенчество» (1918) есть такие строки:

«И вышла из туманной лодки

На брег земного бытия

Изгнанница — душа моя». В его же «Зимних сонетах» (1919-1920):

«Близ мест, где челн души с безвестных взморий

Причалил, и земле рожден я был...»

(Сонет № 5).

В. Иванов, скорее всего, даже не знал, как выглядят раннебронзовые керамические изделия Кикладских островов. Он просто извлек из своих филологических изысканий и повторил в XX веке ту образную формулу, которой питалось Средиземноморье на протяжении многих столетий. Любопытно, что как раз в конце 10-х — начале 20-х гг. он работал над проблемами догреческого дионисийства (книга «Дионис и пради-онисийство» вышла в 1923 г.).

** Э. Боссерт насчитывает в кикладской керамике тридцать вариантов спирали⁸³.

70

другом материале. Вазы покрыты темной обмазкой и отполированы. Заполненные белой пастой не живописные врезанные линии узоров выделяются на темном фоне подобно тщательно свернутым и уложенным металлическим проволочкам. При взгляде на кикладские вещи вспоминается навершие троянской булавы с его ровными, одинаковыми завитками. Развитые же узоры Крита не укладываются в традиции III тысячелетия до н.э. Декор керамики Камарес, основополагающий для всего последующего эгейского искусства, дает свой ответ на загадку происхождения минойской культуры, которую решают историки, археологи, лингвисты. Во всей своей многочисленности, во всем своем многообразии, творческой активности и художественной уникальности этот декор свидетельствует о прямом родстве с поздненеолитической Юго-Восточной Европой. И стремление орнамента к движению, к беспредельности, и существование его по законам «органического произрастания»⁸⁴, и спиральное возвращение круговорота умирающей и воскресающей природы, не ограниченное геометрической формой, заложены в росписях сосудов Триполья и Ариушда, Стара Загоры и Димини. Отсюда приходят на Крит и полихромия вазовой живописи, и мотив «соцветия», и меандро-вый раппорт минойских печатей⁸⁵.

Мы не знаем, как осуществляется преемственность. У нас нет исторических данных, нет документальных подтверждений. Но есть обширная лингвистическая литература о языковой общности палеобалканского ареала и есть свидетельства керамической орнаментики, стилистический анализ которой подтверждает это родство. К началу среднеминойского периода все культуры европейской ленточной керамики приходят в упадок, носители их в своем движении к югу смешиваются со степными кочевыми племенами и растворяются в них. Крит с его культурной почвой, обогащенный египетскими и малоазийскими связями, с географическим положением средокрестия между тремя материками, по-видимому, принимает какой-то осколок последней гибнущей цивилизации неолита, поглощает его и

оплодотворяется им. Это соединение не сопровождается насильственными разрушениями. «Комбинация местных традиций и тенденций с вторжением... иноземцев представ-
71

ляется наиболее правдоподобным объяснением фактов»⁸⁶. Грань между механической штамповкой и живописной свободой, подчинением декора конструкции и выявлением его собственных формообразующих особенностей указывает и на близость к орнаментам Спроса и на отличие от них. Во всяком случае, реализация возможностей стиля начинается с подражания наиболее близким (и территориально, и хронологически) кикладским образцам, а завершается не только полным осмыслением европейского наследия, но и привнесением в него нового качества.

Рассмотрение развитого минойского изобразительного творчества мы также начинаем с керамики. Это продиктовано прежде всего хронологической последовательностью — существо всякой зарождающейся древней культуры переднеазиатского и восточно-средиземноморского региона выражается прежде всего в гончарной орнаментике. Узоры сосудов раннеминойского III периода рубежа III-II тысячелетий до н. э. опережают на Крите дворцовое строительство, фресковые росписи и служат основой для появления высокого вазового искусства. Но так называемая керамика Камарес в ее наиболее классических и совершенных образцах соседствует уже с развитой художественной культурой среднебронзового Крита. И тем не менее мы будем основываться в своем анализе именно на минойских гончарных росписях, а материал архитектуры, монументальной живописи, скульптуры будем привлекать по мере необходимости в добавление к керамическому материалу. На это есть свои существенные причины.

«Славный гончарами» Крит с его склонностью к живописной миниатюре именно в росписи ваз абсолютно выражает свою художественную сущность. Данному факту можно найти объяснение. На острове неолитические слои встречаются вплоть до среднеминойского II периода⁸⁷, то есть приблизительно до первой четверти II тысячелетия. И в дальнейшем минойская цивилизация, не прошедшая развитой раннебронзовой стадии, сохраняет связь с неолитической основой. О неизжитых элементах общинного строя говорят исследователи социальной жизни Крита. Матриархальный характер критской мифологии и критского культа,
72

влекущий за собой женственность идеала красоты, одежды, быта отмечают историки религий⁸⁸. На «пережитки очень древних традиций» указывают археологи, изучавшие раннюю архитектуру Кносса⁸⁹. «Глиняная» мягкость и неструктурность среднеминойских статуэток восходит к особенностям мелкой пластики энеолита. У В. М. Полевого есть наблюдение, касающееся стадий художественной эволюции: «Как только совершается переход от первобытного общества к классовому, как только древние племена бронзового века образуют самые ранние государства, магический знак и узор вытесняются изобразительным искусством...»⁹⁰. Это верно, и почти всегда так и происходит. Но на Крите среднеминойского периода существует государство со своей структурой, существует развитая торговля, устанавливается широкий контакт с другими странами, появляется дворцовое строительство, — а вот фигуративного искусства не возникает. Оно расцветает на несколько столетий позже в образах позднеминойской стенной живописи. Пока же присутствуют в основном только архитектура и керамика, делающая шаг к изобразительности, но остающаяся еще во власти древнего «знака и узора». Посуда на Крите даже лепится руками женщин, хотя обычно распространение круга является частью патриархальных преобразований и влечет за собой переход вазового производства от горшечниц к гончарам⁹¹. Здесь, в центре средне- и позднебронзового общества, в окружении прошедших долгий путь развития Передней Азии и Египта, закрепляется и преобразуется древний мир сакрального орнамента и сакрального сосуда как основная возможность художественного выражения, как концентрация важнейших стилистических свойств и традиционных знаний и представлений. Критская керамика Камарес производит переворот в искусстве древности. Большие пифосы и маленькие хрупкие чашечки, получившие в науке название яичных скорлупок, округлые вазы и фляги и амфоры поражают техническим и художественным совершенством, органическим цветением орнамента, яркостью раскраски. Они несут на себе печать бронзовой эпохи, когда, как правило, гончарное производство из ремесла превращается в искусство⁹². Но не исчезает и

девры с изделиями изначального гончарного творчества. Спираль и свастика, «шахматная доска», волнистые линии и треугольники — узоры Крита также воплощают в себе целостную картину мира. Тугие, свернутые в клубок спирали цепляются друг за друга, бегут по поверхности сосуда, вторят космическим ритмам всплесков. Замкнутая спираль чуть приоткрывается и выпускает отростки, создающие вокруг нее вихревое движение. Линии, соединяющие круги, прорастают на концах пальметками. Пять «бутонов» образуют основу и центр вертящейся пятилепестковой свастики. Ответвления завершаются лепестками, точки становятся ягодами, а изгибающиеся узоры — гибкими стеблями. Искривленная горизонталь в нижней части пифоса, кажется, прогибается под тяжестью спирали, на нее надавившей. Белая спираль заполняет поверхность кувшина, выделяясь на его темном фоне, почти объемно выступая из него в своем напряжении. Энергия, переполняющая образ, рвущаяся наружу, находит выход в бесконечных превращениях внутри самого узора. Напряженность разрешается в многообразных, сплетенных один с другим рисунках, внутренний рост сменяется цветением; динамика здесь не выглядит механической. Для сравнения вспомним росписи самаррских чаш. Как бы ни летели развеваемые ветром волосы женоподобных существ, как бы не крутились скорпионы и рыбы, они обречены на бесконечное вращение внутри круга. Они подчинены законам замкнутого пространства, как бы перекрыты куполом. В гораздо более поздней по времени живописи Камарес нет, однако, ни человеческих фигур, ни животных, — все заменяет орнамент. Но орнамент этот наполнен органической энергией, присущей живой, пульсирующей, прорастающей материи. И материя эта впервые свободна в своем прорастании и цветении. Отношения декора и формы сосуда строятся теперь по принципу взаимодействия и соподчинения.

Индивидуальность каждой вещи подчеркивает и яркая полихромия, не имеющая аналогий ни в предшествующем, ни в последующем керамическом искусстве Древнего мира. Появляются коричневые, темно-синие, красные фоны, красные, оранжевые, фиолетовые, желтые, белые узоры. Многообразие природных явлений не только умозрительно постигается и фиксируется, но и

концентрируется в эмоциональном ощущении праздничности бытия. Движение волн, морские просторы, ветер, сверканье воды под солнцем, более свободный и подвижный быт морских народов создают новое видение мира и новое отношение к миру, которые, раз возникнув, не исчезают на всем протяжении существования средиземноморской культуры. Мы находим эту особую радость даже в «геометрической» мерности гомеровского эпоса. В греческой же архаике восхищение жизнью расцветает с такой силой как бы впервые увиденного и обретенного, которая сопоставима только с начальной точкой на этом пути — со среднеминой-ской критской керамикой.

В это новое видение живого мира критские мастера включают бытие не только природно-вечное, но и сиюминутное, подвижное, хрупкое, подобное самим «яичным скорлупкам» Камарес. Что означает, например, имитация подтеков масла на стенках пифосов или рельефный рисунок, повторяющий плетение корзин, в которых эти пифосы перевозятся? Не попытка ли это запечатлеть временное состояние, временную функцию предмета, связать их с элементами действия, раздвинуть замкнутые рамки искусства? Или декор, имитирующий рисунок и окраску камней, узор в виде ракушек, объемные лилии, приделанные к тулову и ножке кратера, — где здесь искусство, а где природа, вторгающаяся в человеческое произведение, соединяющая его условность с условностью почти натуралистического подражания реальным формам*? Волнистые, «двигающиеся» чашечки Камарес разрушают незыблемый каркас вещи. Скульптурные фигурки глиняных зверьков и птиц, часто украшавшие верх сосудов в эгейской (особенно кипрской) раннебронзовой керамике, переселяются на дно чаш, лишая их функциональности и уничтожая разницу между внешним и внутренним пространством.

Однако начиная с позднего стиля Камарес усиливаются тен-

* Это соединение художественного и природного в искусстве Крита также коренится в неразрушенном наследии каменного века, в его природном мифе, противостоящем культурному мифу эпохи энеолита и бронзы.

денции тектонического характера⁹³. Общий уровень керамики рубежа XVIII-XVII вв. до н. э. начала времени Новых дворцов, приводит в недоумение. Мы видим кувшины, амфоры, чаши по большей части не расписанные, иногда повторяющие металлические формы анатолийского типа, а иногда имеющие неровную поверхность ранних лепных сосудов. Орнаменты являют собой отдаленное воспоминание 'росписей Камарес: параллельные линии, отдельные розетки, отдельные завитки со слабым намеком на растительные формы. Элементы узоров предшествующего стиля присутствуют, но целостной системы нет — она распалась. В поисках новых путей обращаются к более отдаленным эпохам: стекающие по стенкам ваз подтеки краски перекликаются с декором Василики, вновь расцветшее изготовление сосудов связано с неолитической традицией⁹⁴. Появляются фаянсовые бусы по типу украшений раннеминойского периода⁹⁵. Но главная струя критской орнаментики не иссякает — основной формой керамического декора остается бегущая спираль. На вазе из Закро она помещается в горизонтальной ленте, крупными витками заполняет предназначенное ей пространство. Она неровна и непараллельна, как будто и не было времени высокого расцвета вазовой живописи. Однако этот упадок мастерства, этот отход от уже достигнутого оборачивается и другой стороной — некоторой свободой от традиции. На отдельных сосудах рядом со спиральным фризом появляется растительный фриз. Процветшие пальметки и спирали, знаменующие грань между органическим и неорганическим декором в керамике Камарес, теперь находят свое новое воплощение, реализуют возможности внутреннего развития. Хрупкие, как бы трепещущие на ветру цветы и листья, склоняющиеся, выступающие за грани верхней и нижней линии фриза, складываются в тонкий рисунок. Его своеобразие, не имеющее параллелей в предшествующем искусстве Крита, устремлено в будущее — в позднеминойскую художественную культуру. Пока же эти переплетающиеся узоры составляют дополнение к большим, много раз обернутым вокруг центральной точки бегущим завиткам. Спираль превалирует, так как она расположена над растительным орнаментом, на плечах вазы. Растения ложатся светлы-

ми бликами по темной основе, спираль же написана темной краской по светлому фону. Впервые после трех веков господства живописного светлого мазка Крит вспоминает о наличии графической линии. Как тысячелетие спустя на греческих вазах Андоки-да, на сосудах конца среднеминойского периода отражается переходный момент в истории росписи, когда сосуществуют одновременно светлая по темному и темная по светлому живопись. Тем не менее есть в критском керамическом искусстве XVII в. до н. э. произведение, которое характеризует конец среднеминойской эпохи не только как время потерь и поисков. Это знаменитая ваза с лилиями из Кносского дворца. Цветовое решение светлого узора по золотисто-песочному фону идет от стиля Камарес. Здесь, правда, большее, чем в среднеминойской керамике, подчинение рисунка стройных цветов форме высокого, чуть расширяющегося кверху бокала. Прямой центральный стебель и два боковых, отклонившихся вправо и влево, составляют своеобразную геральдическую группу, напоминающую знак UK - h египетской письменности и похожие на него растительные мотивы египетской фресковой живописи⁹⁶. Конечно, сходство это лишь композиционное. Знаковое изображение в минойском памятнике наполняется живой жизнью растения. Волути головок стелятся по поверхности вазы, создавая повторяющийся ритмичный спиралевидный рисунок. Тонкая обработка декора, подчинение его единому замыслу — все говорит о следовании минойским традициям. Но здесь впервые происходит важнейшая для критского вазового орнамента трансформация. Не спиральный декор наполнен вегетативной энергией, а, напротив, цветок уподоблен спиральному декору. Обещанное орнаментом Камарес превращение неживого в живое совершается для нас именно в этой вещи. Несомненно, она была не единственной. Ваза с лилиями одновременно очень похожей на нее фреске из виллы в Амниссосе и другим произведениям стенной живописи Крита, появление которой датируется тем же XVII в. до н. э. Гончары могут теперь опереться на опыт изображения хотя и стилизованного, но предметного мира. Однако органическое чувство формы и одновременное ощущение жизни в ее своеобразии помогают минойским мас-

терам найти необходимую грань между реальностью и декоративностью. Именно лилия с ее головками-волютами соединяет в себе и прихотливую грацию природного творения, и напоминание об основном художественно-знаковом символе Крита — спиральном декоре. Кажется, что орнаментальный изгиб линий, канонический завиток живут в самом цветке, рвутся наружу, и только через них эта внутренняя сущность его и может быть выражена. Ваза с лилиями — переходная между двумя периодами — соединяет в себе наследие прошедшей и открытия грядущей эпохи эгейского искусства. Стебельки и листики на сосудах начала XVII в. до н.э. не проходят бесследно для опыта гончарных художников. В так называемом растительном стиле позднеминойского I периода мы видим те же хрупкие побеги, тонкие ветки, острые листья, узнаем индивидуальные свойства каждого растения. Светлая поверхность чаши с раскинутыми на ней, чуть наклонившимися травинками напоминает о пространстве неба, моря, о низком горизонте и пересекающих его стеблях; наложенные друг на друга и тесно покрывающие кувшин листья создают впечатление трудно проходимых зарослей; темные тюльпаны упруго изгибаются под порывами ветра. Удачно выбранный мотив, каждый раз особо найденное композиционное решение, цвет (темный на светлом, салатовый на белом) — все направлено на создание определенных ассоциаций, на возникновение связи между частным и общим, деталью и целостной картиной, которая только намечена и обращена к творческому воображению зрителя.

По словам Б. Р. Виппера, «тема критского искусства — весь мир, включая маленькую раковину или колеблемое морским ветром растение»⁹⁷. Для керамики этот мир ограничивается именно растением — здесь нет ни наземных животных, ни людей. Да и из всего богатства флоры избираются в основном только побеги травы — бесконечной в своем разнообразии и одновременно напоминающей листья и отростки неизобразительного орнамента. Даже теперь, когда потенциальная изобразительность предшествующего декора выведена на поверхность и реализована, мастера остаются верными все тому же «знаку и узору», который лежит в основе вазовой орнаментики и разрушение которого означает ко-

нец древнего керамического искусства. Стебли травы на чаше с одинаково раскинутыми листьями, с одинаковым наклоном вправо повторяются через определенный промежуток, заполняя своими вертикалями все пространство от нижней линии «позема» до верхней линии у горла сосуда. В кажущейся хаотичности «зарослей» на кувшине прослеживается определенная упорядоченность, определенная ритмика. Наклон тюльпанов следует изогнутой форме ойнохойи, на которой они изображены. Мы видим натуру, но «натуру ритмизованную», по прекрасной формулировке Ф. Матца. Реальные элементы бытия, не уничтожаясь и не переходя в геометрические узоры, приводятся в связь с общей композицией и с конструкцией сосуда. Они едины, как едины каркас и орнамент энеолитической керамики, как едины в своей форме и живописи изделия Камарес. Именно к яичным скорлупкам ближе всего чашечки и кувшины растительного позднеминойского стиля. Именно оттуда происходит и точная рассчитанность композиции, и хрупкость, и изысканность мотивов, и склонность к миниатюрной разработке — все те традиции среднеминойской керамической росписи, которые закладывают основы критской художественной образности и выражают в совершенной и законченной форме основные ее особенности.

В верности единому культурному руслу более всего убеждает одно из самых пленительных явлений минойского искусства — морской стиль керамической росписи, последний чисто критский художественный стиль. Возникнув во второй половине XVI столетия до н. э., он существует очень недолго — по-видимому, до катастрофы начала XV века⁹⁸, положившей конец творческому развитию островной цивилизации. Он вбирает в себя все самые главные открытия минойского искусства и на последнем подъеме подводит им итог. Морской стиль — настолько критское явление, что он часто заслоняет остальные варианты вазовой живописи, приобретает хрестоматийный характер, подобно наиболее известным произведениям фресковой живописи. Действительно, ваз морского стиля известно немного, и они связаны даже не с центральными столичными районами (из Кносса происходит только один фрагмент этого типа), а с восточными поселениями

похвастаться одной-двумя вещами; в Греции морской стиль вообще не найден⁹⁹. Географической локальности вторит и стратиграфическая локальность находок этой керамики¹⁰⁰. В стороне от главных мест исторических свершений, в короткий срок расцветает и гибнет последний плод поздней критской культуры.

Главной сюжетной основой этого стиля оказываются не растительный мир, не вегетативные силы земли, а море и рожденные им создания — осьминоги и моллюски, рыбы и морские звезды, раковины и кораллы. Море, которое на сосудах среднеминой-ского периода хоть и редко, но напоминает о себе в изображениях рыб и осьминогов¹⁰¹, которое незримо присутствует на вазах Камарес, на чашечках растительного стиля, в бесконечных как волны спиральных раппортах, в порывах морского ветра, гнущего цветы и травы, теперь безраздельно завладевает воображением критских мастеров. В этих кувшинах, ритонах и флягах сконцентрирован морской характер всей эгейской культуры, восприятие моря как плодоносящего божественного целого, как изначальной матери-воды, подобной матери-земле. С морем и его обитателями в минойскую керамику проникает животный мир, которого она раньше избегала. Но и здесь художники остаются в пределах «дозволенного» в керамическом искусстве, берут те формы, которые приближаются к растению, к орнаменту, продолжают быть верными «ритмизованной натуре». Напоминающие розетки морские звезды, похожие на тончайший узор моллюски и кораллы располагаются на поверхности ритона. Осьминог охватывает и держит вазу. Интенсивность энергии изображения, его взаимодействие с конструкцией сосуда, его утонченная продуманность роднят морские росписи с росписями Камарес. Начало и конец минойского художественного творчества отмечены чертами единого законченного стиля. Заполняющие пространство, прихотливо переплетающиеся щупальца осьминога персонифициру-

* Дворец в Като-Закро и назван, предположительно, местом их изготовления.

80

ют спирали и ленты ранней керамической орнаментики. Два функциональных отверстия между горлом вазы и ее ручками дублируют и укрупняют овалы глаз чудовища, повторяющиеся округлые выпуклости его присосок. Эти пустые безличные «глазницы» предельно концентрируют образ. Они смотрят на зрителя из той бездны, откуда всплывает, как бы прилипая к стеклянным стенкам аквариума-сосуда, сам царь непознаваемых водных глубин. Осьминог становится воплощением природных сил, претворяется в древний орнаментальный знак, одновременно не теряя ни реальности, ни своих характерных свойств. Но светлые узоры среднеминойской керамики выделяются и концентрируются на темном фоне, стараясь его преодолеть и выйти за его пределы. Изображениям морского стиля преодолеть нечего. Светлый фон не создает границ, темный рисунок превалирует, захватывает пространство и творит форму самого предмета. Недаром, как подмечено Б. Р. Виппером, в это время оказывается предпочтение двум наименее конструктивным видам сосудов. У фляги нет тела, «нет ни верха, ни низа; она подобна мыльному пузырю или огромной капле... чудесным образом скристаллизовавшейся в пространстве»¹⁰². Ритон не имеет «ножки, никакого прочного основания и напоминает висющую в воздухе сосульку морской воды»¹⁰³. Неоформленная, вечно подвижная морская стихия оказывается наиболее адекватно'й окончательному развеществлению минойского художественного видения.

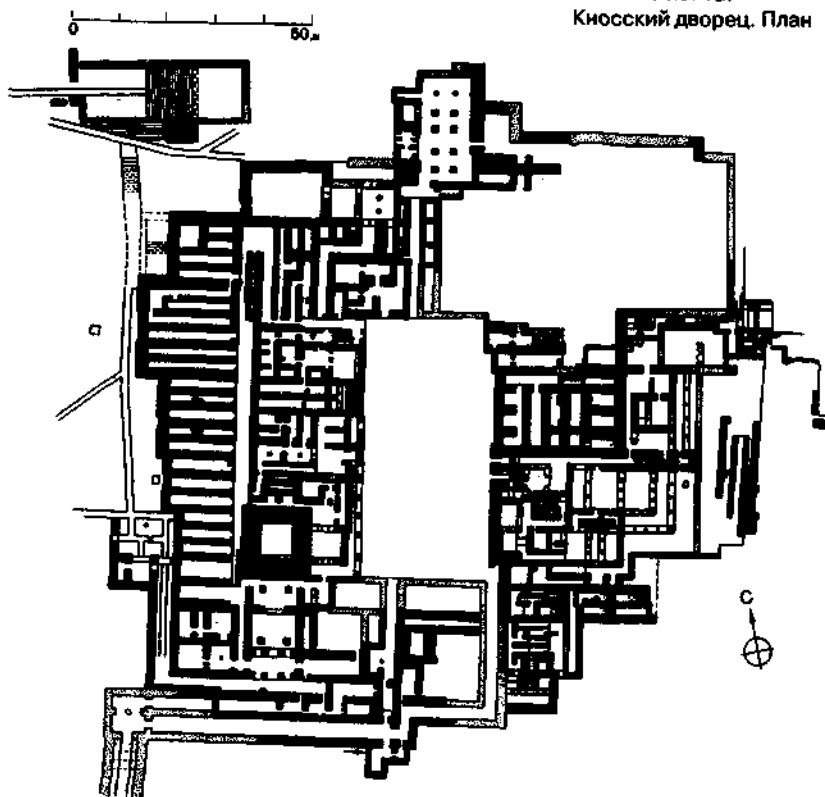
Тесное слияние с природой, стремление раствориться в окружающем, вобрать его в себя, овладеть им так, что подчас исчезают границы вещи и мира, характерно не только для стилистики критского керамического искусства. Этими же чертами отмечена вся минойская культура, все ее виды и проявления. Критские дворцы (рис. 12) — Старые, возникшие на рубеже III - II тысячелетия до н. э., и Новые, сменившие их около XVII в. до н. э., — состоят из группирующихся вокруг центрального двора помещений. Они настолько не подчинены регулярному плану, настолько прихотливы и запутанны, что рождают образ Лабиринта, из которого нет выхода. Архитектура дворцов основывается на чередовании массы и пространства, помещений, находящихся на раз-

81

ных уровнях, затемненных и освещенных помещений. Эта ритмика создает из отдельных элементов единое целое, удерживает его в балансирующем равновесии, наглядно выраженном в форме критской колонны. Она не изобразительна, как не изобразителен керамический декор

Камарес. Она не антропоморфна, хотя ее пропорции можно сблизить с широкими в плечах и узкими в бедрах мужскими фигурами минойского изобразительного искусства. И тем не менее можно представить себе уподобление ее не только живому, но и высшему существу в культе Зевса-колонны и Артемиды-колонны¹⁰⁴, в геральдических композициях, которые хорошо известны по Львиным воротам в Микенах и по сюжетам крито-микенской глиптики.

Рис. 12.
Кносский дворец. План



Для сравнения вспомним каменные «лотосы» и «папирусы» Луксора и Карнака. Огромные, тесно поставленные, все они выполняют одну и ту же функцию — держат ряд за рядом балки перекрытий, как держали их столбы ранних заупокойных храмов Древнего царства. Луксорские и карнакские колонны — те же столбы, массивные и неподвижные. Сходство с нильскими растениями для них — момент чисто внешний: органические формы подчиняются их каменной природе. Красные кносские колонны, выделяющиеся на фоне стены, акцентирующиеся в пространстве, взбегают вверх по пролетам лестниц, «рассыпаются» внутри помещений, поддерживают портики, фланкируют двери и окна. Их функции бесконечны в своем разнообразии, подобно разнообразию форм архитектуры, их породившей. Они выявляют внутреннюю жизнь архитектурных масс, их движение и покой, сосуществование и взаимоотталкивание. Не в уподоблении потолка храма небу, а колонн — гигантскому каменному лесу выражается на Крите представление о мироздании. Не символ, не намек на живое в неживом, в мире мертвой и косной материи, а сама жизнь этой материи, сама конструкция, сопряжение перекрытий и опор, вертикалей и горизонталей, подъемов и спадов — это тот же «мерами вспыхивающий и мерами угасающий» ритм космической жизни, которым оживотворены бегущие спирали, разорванные ленты, процветшие пальметки керамического орнамента. Многие столетия спустя это же обожествление и мифологизация материи, выявление присущей ей внутренней энергии, внутренних законов ее существования ляжет в основу греческой философии и греческого классического искусства. Взаимодействие архитектурных масс явится в зримом образе фронтовых и метопных гигантов и кентавромахий, а волевое усилие колонн периптера свяжется с фигурами куросов, а затем и кор Эрехтейона. На рубеже средне- и позднебронзовой эпохи и фресковое искусство Крита обретает

совершенные формы выражения. Оно рождает темы и образы, которые даже во фрагментах и обломках дают представление об особом стиле, особом духовном наполнении минойской культуры. «Парижанка», «Дамы в голубом», дельфины и рыбы, куропатки и кошка в зарослях всплывают в нашей

83

памяти при упоминании о критской цивилизации: Теперь уже нельзя сказать, что Крит чем-то отличается от древневосточных стран, что он выражает себя только в архитектуре и керамике, что живопись его — анахронизм для эпохи бронзы — ограничивается вазовой декорацией. Теперь жизнь минойского государства во всех его проявлениях, религиозных и общественных, — в дворцовых помещениях, на священных участках, в окружающей природе — запечатлена во фресковой живописи.

Репрезентативное изображение «Царя-жреца», повторяющее трехчастное египетское членение фигуры на плоскости; темная окраска мужских и светлая — женских тел; двухмерность, не разрушающая поверхность стены, — кажется, что восточная живопись обрела еще одну опорную точку, дала еще одно ответвление. Но взглянем в «Голубую птицу» из Кносса — пятно, почти не ограниченное линией и акцентированное лишь поднимающимся вверх синим клювом. Посмотрим на «мраморные» переливы голубого орнамента, продолжающего расплываться вокруг фигуры птицы, образующего среду, с которой она составляет единое целое. А как двумя мазками красной краски переданы мягкие, чуть приоткрытые губы «Парижанки»! А тяжелые головки цветов, как бы белым кружевом окаймляющие «Собирателя шафрана»! Не раскрашивание внутри контура, а динамичный и подвижный мазок лежит в основе критской стенной росписи. Если линия — то не ограничивающая, а «обегающая», извилистыми подъемами и спадами обтекающая профиль, змеящаяся в женских прическах, ломающая и изгибающая человеческую фигуру в виде центробежной дуги. Если длящийся рассказ — то в следующих одна за другой сценах, замкнутых в горизонтальной ленте. Она переползает со стены на стену без учета конструкции помещения точно так же, как динамичные орнаменты линейной керамики рвутся выйти за пределы формы сосуда. В центре этого горизонтального двухмерного пространства — человек, окруженный землей сверху и снизу, свисающими цветами сверху и снизу, горами сверху и снизу. Пейзаж охватывает фигуры людей и животных, они оказываются внутри него, становятся его частью, подобно нерукотворным храмам — пещерам, гротам, рощам, подобно самой Бо-

84

гине-матери, покровительнице природного мира, все и вся пронизывающей своим присутствием.

На Крите вокруг дворцов и поселений нет оборонительных стен, которые ограничивают их естественный рост, отделяют их от окружающего пространства. Нет монументальных памятников и ансамблей, требующих четкой структурной формы. Предпочтение отдается мягкой глине, слоновой кости, гипсу. Делаются небольшие статуэтки, динамичные, неконструктивные, ярко раскрашенные. На Крите отсутствуют стенные надписи, отсутствует желание сохранить в веках память о себе. Некоторые исследователи считают, что кроме глиняных табличек с линейным письмом «В», представляющих лишь документы административно-хозяйственной отчетности, существовали менее стойкие материалы для письма, не пережившие тысячелетий. Но можно согласиться с Ю. Е. Чистяковым, что, вероятнее всего, записанных хроник или литературных произведений просто не было¹⁰⁵. Литературное творчество не записывалось, оно было устным¹⁰⁶. В платоновском «Тимее» так определяется это свойство средиземноморской цивилизации в отличие от письменных цивилизаций Древнего Востока: «... выжившие на протяжении многих поколений умирали, не оставляя по себе никаких записей и потому как бы немотствуя»¹⁰⁷. Культура, вся основывающаяся на движении, растворении и созидании, возрождении и умирании, не испытывает необходимости закреплять свое историческое существование в надписях на стенах храмов и дворцов или в анналах летописей. Для нее естественнее выразить себя в мифе или в росписи хрупкого керамического сосуда. Даже вооружение критян, даже способы ведения боя говорят о той же направленности — например, тяжелый панцирь неизвестен на острове до позднеминойского периода¹⁰⁸, а фехтование и кулачный бой*, требующие от противников легкости и подвижности, достигают высокой степени развития¹⁰⁹. «Все течет» —

эта мысль эфес-ца Гераклита через тысячелетие как бы улавливает и концентрирует в себе мироощущение древней Эгеи.

* Сохранился великолепный фрагмент фрески с острова Фера (Санто-рин) с изображением кулачных бойцов.

85

Таков путь художественной культуры керамического региона — от первобытных земледельческих общин до государственности мощной морской державы, от живописного декора на поверхности сосуда до возникновения всех элементов изобразительного творчества. Тем не менее, и на таком стадийно позднем этапе керамика остается здесь основополагающим фактором художественного развития. Более того. Динамика декора, мягкость и подвижность форм, свойственные гончарной изобразительной культуре с момента ее возникновения, претворяются и оформляются на Крите в цельную систему.

Мы проследили развитие минойского искусства от возникновения до времени высших его достижений. Мы специально останавливались не на отличиях одного периода от другого, не на новых приобретениях и открытиях, которые есть в критской культуре так же, как и во всякой другой, а на том, что объединяет различные временные стадии и художественные явления. Цельность критской культуры поразительна — возможно, этому способствует и ее островной характер. С первого шага до последнего, во всех видах и проявлениях Миноя демонстрирует приверженность особому, только ей свойственному стилистическому языку. На его основе мы попытаемся воссоздать «внутреннее наполнение» этой цивилизации, присущее ей мировоззрение. Критское погружение в природную жизнь может быть воспринято современным сознанием как чистая «пейзажность», подобно тому, как греческий миф о человеке породил некогда винкельмановско-лессин-говский образ безмятежной и эстетизированной Эллады. На самом деле, многие символы критской религии, зафиксированные в вазовой и монументальной живописи, уже известны современной науке. Несомненно священный смысл имеет основополагающая для минойского художественного творчества спираль. Недаром ее изображением отмечены и фасад горного святилища на ритоне из Като-Закро, и стол для возлияний из Феста. Мужское божество в виде быка постоянно встречается и во фресках, и в пластике, и в керамике (например, знакомый еще со времен Чатал-Хююка мотив «букrania»). Значимость связанного с тем же мужским божеством двойного топора-лабриса А. Ф. Лосев сравнива-

86

ет лишь со значимостью креста в христианскую эпоху¹¹⁰. Комбинация двойного топора и деревянной колонны, известная по минойской глиптике, рассматривается иногда как символ брака Неба и Земли¹¹¹, о том же мифе, по мнению Кука, свидетельствует и живопись саркофага из Агия-Триады¹¹². Змеи в руках «змеиных богинь», змейка, вплетающаяся в прическу «Парижанки», относятся к распространенным хтоническим атрибутам. Но наряду с этими явно читаемыми мотивами есть и другие, которые тонут в общем потоке сюжетов, захватывающих цельностью и силой погружения в природную жизнь, своеобразием ее трактовки. Вспомним, например, чашечки Камарес с рельефным изображением ракушек. Раковины — один из символов женского начала во многих религиях, начиная с эпохи палеолита, — найдены при раскопках в кносском тайнике вместе с другими культовыми предметами: извлекаемые из них трубные звуки используются в богослужении¹¹³. Душа, принимающая зримый образ птицы, — мотив и палеолитической сцены с мертвым, и египетских иероглифов, и египетского искусства; о душе — летящей птице в античной религии говорит А. Ф. Лосев¹¹⁴. А. Эванс считает изображение птиц, сидящих на ритуальных предметах, внешним выражением божественного присутствия¹¹⁵. А бабочка, по одной из реконструкций помещенная рядом с фигурой «Царя-жреца»? На ее символическом значении в критском искусстве настаивает С. Маринатос¹¹⁶. В греческом языке слово *vi/i*хл обозначает и «бабочку», «мотылька»¹¹⁷ и «душу»¹¹⁷

Это обожествление воздушных существ. Но то же относится и к морским существам, и к самому морю как к целому. Прекрасно подобранные сведения о поклонении морю содержатся в статье А. В. Болдырева¹¹⁸. Автор, правда, основывается на греческом материале, но многие

факты, особенно касающиеся раннего времени, связанные с Орфеем, с Элевсинскими мистериями, заимствуются эллинами из предшествующей восточносредиземноморской мифологии. О моллюске-наутилусе как животном, близком к Владычице морей, будущей Афродите, пишет П. А. Флоренский¹¹⁹, подчеркивая, что «наутилический орнамент — не украшение, а священный символ жизни»¹²⁰. На символическое

87

значение осьминога указывает С. Маринатос¹²¹, а изображения дельфина и летучих рыб найдены в том же тайнике, что и раковины, рядом с мраморным крестом и «змеиными богинями».

Обожествление вегетативной жизни также не вызывает сомнений — оно естественно для религии Крита с поклонением Богине-матери и ее спутнику — юному богу растительности. Минойский Крит, по-видимому, изобилует девственными лесами, «и строительный лес, который доставляли Тутмосу III... кефтиу, оставался обычным материалом для постройки кораблей во всем Средиземноморье»¹²². Культ дерева, зафиксированный многими изображениями глиптики, подтверждается существованием священной кипарисовой рощи около пещеры Зевса на Иде¹²³. Почитается и отдельная ветвь — она возлагается наряду с кувшином для возлияний и лабрисом к «рогам посвящения»¹²⁴, а на вазах растительного стиля мы видим изображение ветки оливы или плюща. Чтима и виноградная лоза: на кувшине с Феры коллекции Афинского национального археологического музея помещен орнамент из гроздьев винограда. Ныне скалистый Крит славится в древности не только своими лесами — он вообще считается одним из наиболее плодородных и цветущих островов¹²⁵. Для нужд парфюмерии используются анис и шафран, фиалки и розы¹²⁶, а соседний Кипр и в греческое время называют «благовонным островом». Шафран и крокус посвящены Великой богине¹²⁷, о значении лилии как символа страны пишет С. Маринатос¹²⁸. Цветок этот связан и с лабрисом — переплетения двойных топоров с лилиями и головами быков найдены в керамических росписях. А гибридные формы лилий в религиозных сценах, таких как «Царь-жрец», А. Эванс считает гиацинтом¹²⁹, мифологический комплекс которого М. Нильссон сближает не только с Аполлоном, но и с критским Зевсом¹³⁰. Вспомним гомеровский сакральный брак Зевса и Геры — ложем богам служит Гаргарская вершина Иды, взрастившая «донник росистый, шафран и густые цветы гиацинта...»¹³¹. В схолиях на Гесиода сказано, что бык-Зевс, похитивший собиравшую цветы Европу, «из пасти своей дышал шафраном»¹³². Ахилл Татий в описании картины на сюжет «Похищение Европы» подробно останавливается на изображении огороженного (священ-

88

ного?) луга, где «под листьями кустов на грядках рядами цветы росли, нарциссы и розы с миртами»¹³³. Мы знаем еще один эпизод с собиранием цветов в греческой мифологии — похищение Кору Аидом, а известная кносская фреска «Собиратель шафрана» некоторыми исследователями ставится в связь с Элевсином¹³⁴. О происхождении Деметры Элевсинской и всего комплекса мистерий из древнего культа Артемиды, более всего популярного на Крите, пишет М. Нильссон¹³⁵, а орфики считают Персефону матерью критского Загрея-Диониса¹³⁶. Примеры можно было бы продолжить, но и из сказанного ясно, что обожествление мира в целом и во всех его проявлениях, пантеизм, который знаком нам по греческой религии, делает в минойском искусстве священным все изображаемое, и нет ничего, что выходило бы за грани этого живого, произрастающего и цветущего божественного космоса. В нем нет места многим сторонам жизни — например, труду или войнам, хорошо известным в рельефе и живописи Египта. Цветы и травы, бабочки и птицы, животные и люди создают в своей совокупности некое подобие Элизия, страны блаженных, где жизнь и смерть безболезненно переходят одна в другую в вечном космическом процессе. Но наряду с дворцом-святилищем, наряду с огороженным священным участком, священной рощей, лугом существуют и подвальные крипты для религиозных церемоний, и горные пещеры — естественные храмы Великой богини¹³⁷ и Зевса Идейского. Например, пещера Психро на горе Ласити с мощным участком, огражденным циклопической кладкой, с верхним помещением, где сооружен алтарь, с подземельем, источником, сталактитовыми пещерами, естественными туннелями-переходами и водными каналами в центре горы¹³⁸ представляет собой целый город. Она является, подобно кносскому Лабиринту и его обитателю Минотавру, отражением

таинственной хтонической жизни и неожиданным напоминанием в этом мире солнца, моря и вегетативного цветения о начале начал — палеолитических пещерах, также связанных с культом Великой богини. Эта жизнь порождает своих служителей-аскетов, свои кровавые жертвоприношения¹³⁹, свои оргии¹⁴⁰. Вот другая сторона минойской религии, повернутая не

только к возрождению природы, но и к ее умиранию, «уподоблению ее бессмертной человеческой душе»¹⁴¹. Именно это двуединство будет впоследствии закреплено на греческой почве в мистериях Деметры и Персефоны.

Однако при сравнении минойской и греческой религий напрашиваются параллели не только с Элевсинскими таинствами, но и с тем комплексом представлений, с той особой атмосферой взаимоотношений с богом и служения ему, которые содержатся в культе Диониса¹⁴². Многие перечисленные нами священные символы критского искусства, особенности критского богопочитания так или иначе входят затем в дионисийский культ. Так, афинский праздник Анфестерий — это праздник Диониса, душ и цветов¹⁴³. От мифов, связанных с Гиацинтом, тянется нить не только к Аполлону, но и к Криту и к Дионису¹⁴⁴. Менады часто мыслятся со змеями в волосах и в руках, подобно «Парижанке» или статуэткам «змеиных богинь». В дионисийских изображениях Ольвии двойной топор сочетается с бычьими черепами, увенчанными лозой и плющом¹⁴⁵. Рев быка служит вакханкам сигналом для начала оргий, во время которых их жертвами становятся те же быки¹⁴⁶. По словам Плутарха, Дионис — не только бог вина, но и бог влаги вообще и, следовательно, бог морской влаги, моря¹⁴⁷. Во второй день Анфестерий, празднующий виноградную гроздь и виноградное вино, статуя Диониса выносятся в морской ладье. Почитаемым символом дионисийской религии является также и дельфин¹⁴⁸. Миф о бракосочетании с Ариадной также связывает Диониса с Критом. М. Нильссон называет Ариадну минойской богиней¹⁴⁹. Культ ее распространен не только на Крите, но и на других восточносредиземноморских островах. Так, на Наксосе празднуются два праздника в честь Ариадны — один веселый, посвященный ее браку с Дионисом, другой печальный — в связи с ее смертью¹⁵⁰. В Аргосе гробницу Ариадны показывают в храме критского Диониса¹⁵¹. Осхофории — праздник сбора винограда и маслин — учрежден Тесеем также в честь Диониса и Ариадны¹⁵².

Здесь приведены только некоторые отрывочные свидетельства, взяты лишь некоторые необходимые нам аспекты проблемы, которую можно было бы сформулировать как «Крит и Дионис».

90

Ни мифология, ни изобразительная традиция, ни современная наука не противоречат помещению этих двух понятий не только рядом, но и во внутреннем взаимодействии одного с другим. Однако дело не только в отождествлении многих особенностей критского богопочитания с будущим культом сына Семелы. Для нас гораздо важнее сближение стилистики минойского искусства с теми дионисийскими чертами, которые наиболее характерны для греческого осмысления религиозного наследия от орфиков до неоплатоников, до поэмы «Деяния Диониса» Нонна Панополитанского, подытожившего уже в V в. э. античную традицию.

Рождение Диониса (второе — по сложной системе орфических представлений¹⁵³) происходит уже в исторические времена. Поклонение ему завоевывает право на существование. Он сам, со свитой, ходит из страны в страну и учреждает свой культ. Греция, Азия, Индия — такова протяженность его следования. Служительницы Диониса — вакханки — всегда изображаются в бурном движении; они бегут в горы, перескакивают через расселины, их одежды развеваются, голоса усиливаются и множатся горным эхом. В позднем гимне критскому Зевсу¹⁵⁴, происходящему из Палекастро, бог призывается в винные чаши, в стада, на поля, в ульи, в города, на корабли, и каждое прошение начинается со слова «прыгни (устремись с оплодотворением)» (пер. А. Ф. Лосева). Здесь же переводчик замечает: «... это посещение бурное. Зевс проносится (Прыгает, скачет)»¹⁵⁵. Но связь Диониса с движением не ограничивается только земным пространством — с севера на юг, с запада на восток. Как бог растительности, он соединяет также небо, землю и подземный мир, причастен как к жизни, так и к смерти. Он двойственен и двумя своими сторонами — умирающий и воскресающий — охватывает и вмещает космические явления, существующие между этими крайними точками

бытия. Дионис — все во всем, он — «растекающаяся цельность»¹⁵⁶. Аполлон — единство, Дионис — множество, — это основной постулат всех богословских и философских систем античности, базирующихся на раннем дионисизме. Связь с ним достигается экстазом, «священным безумием», в котором личность выходит из своих границ и сливается с космической жизнью. Так совершается единение отдельного с общим.

91

Не находим ли мы здесь соприкосновения с тем отношением к миру, пространству, движению, которые открываются в минойском искусстве? Не сказывается ли в критской художественной культуре глубинная причастность догреческому восточносредиземноморскому дионисизму II тысячелетия до н. э.? После трудов В. И. Иванова, который интуитивно его «нащупал», и работ А. Ф. Лосева, который документально доказал его существование, мы можем представить себе, насколько пронизывает «пра-дионисийство» мифологическое и мистериальное творчество Крита¹⁵⁷. Это явление еще не связано с именем самого Диониса. Он только несколько раз назван в египетских табличках, он только упомянут у Гомера. Ему еще предстоит воскреснуть на греческой почве в начале VII в. до н. э. и породить значительные новации эллинской философии и эллинского искусства. Но по сути, по внутреннему ощущению, по стремлению вырваться за границы отдельного предмета, слиться с окружающим и вместить его в себя, по непреодолимой никакими формальными преградами склонности к движению минойское искусство может рассматриваться как одно из проявлений средиземноморского стихийно-природного осознания жизни, многие элементы которого входят позднее в дионисийский культ. Отсюда цветение мира в критской керамике и монументальной живописи, пейзажи, запечатлевшие отдельные фрагменты «текущей Вечности» (А. Ф. Лосев), цветное пятно, не ограниченное линией и готовое изменить очертания. Отсюда подчеркнутое, аффектированное движение человеческих фигур в стенных росписях, мелкой пластике и глиптике, отсюда же специфика архитектурного творчества, в основу которого положено подчинение материи движению, освещению, цвету. План Кносского дворца напоминает запутанную нить Ариадны или рисунок Лабиринта, запечатленный в танце¹⁵⁸, во фресковом изображении¹⁵⁹, помещенный на критских монетах¹⁶⁰, повторенный в спирали или меандре орнамента. Линия «на ходу», не останавливаясь, создает особый тип человеческого профиля, змеится в волосах, изгибается мягкими дугами в контурах животных и сама стремится вырваться за пределы вещного мира, развоплотиться и бежать, свиваясь и развиваясь в горизонталь-

92

ных рамках бесконечного плоскостного пространства.

Отсутствие индивидуальной отстраненности в восприятии жизни говорит о природно-непосредственном взгляде на мир, о той «детскости», которая, по словам беседующего с Солоном египетского жреца, изначально присуща эллинской цивилизации*. Этот единый в жизни и смерти мировой цикл отличается от гомеровского царства мертвых, лучше которого даже участь живого поденщика¹⁶²! В эпосе так же, как и в орнаментах «геометрической» керамики начала I тысячелетия до н. э., отражена точка зрения иной культуры и иной стадии развития, с уже расчлененным представлением о верхе и низе, земле и преисподней, человеке и мире. Разделение на высший, средний и подземный мир есть и в восточных космогониях¹⁶³. По мнению Н. А. Иофан, с которой мы совершенно согласны, в отличие от этой «вертикальной» модели минойская культура дает свою, «горизонтальную», вернее даже не горизонтальную, а вытянутую по горизонтали, но бесконечно возвращающуюся¹⁶⁴, несущую в себе идею вечной смены и вечного родства бытия и небытия. Здесь выявлено древнейшее мировосприятие земледельцев — создателей святилищ, мелкой пластики и керамики Чатал-Хююка и Хаджилара, вращающихся по кругу мировых вихрей самаррских чаш, не говоря уже о стелящихся и бегущих узорах гончарных изделий Юго-Восточной Европы. И какой орнаментальный знак может лучше служить этой цели, чем спираль, устремленная вперед, но заключенными в ней витками многократно повторяющая форму круга? Или спиральный раппорт, растекающийся, заполняющий все новое и новое пространство, но содержащий то же постоянное напоминание о кругообразном возвращении**? Эта же горизонтальная устремленность, преобразованная в линию, сдерживает внутреннюю подвижность критской стенной живописи в двухмерных рамках, ме-

* «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца!»¹⁶¹

**Любопытно, что в поздней греческой традиции дионисийский дифирамб называется круговым хором в отличие от четырехугольника в честь Аполлона¹⁶⁵, а во Фракии в честь Диониса строят круглые храмы¹⁶⁶.

93

жду верхней и нижней границей пейзажного обрамления. Даже архитектура критских дворцов лишена глубинной протяженности, лишена единого «анфиладного» устремления. Ее рассредоточенное в стороны «лабиринтное» движение также сохраняет своеобразную плоскостность. О внутренней близости критского наследия и эллинского дио-нисизма говорят и некоторые факты в истории греческого искусства. Ионийско-эолийская островная и малоазийская культура архаической Греции охватывает территориально как раз те области, которые наиболее удерживают и сохраняют в первой половине I тысячелетия до н. э. минойские традиции. Здесь древние сказания претворяются в гомеровский эпос, здесь появляются первые натурфилософы и среди них — уже цитировавшийся нами Гераклит с его философией текучего, изменчивого, неповторяемого. Отсюда эллинские мореходы и торговцы отправляются основывать колонии и достигают берегов Испании и Италии, Южного Причерноморья, Крыма и Кавказа. Вновь, после замкнутости «геометрической» эпохи, раздвинуты горизонты, увидены и почувствованы море, морские просторы, ритм движения волн. Ими рождены и рассказы о странствиях Одиссея и аргонавтов, и выющиеся линии растительных узоров, и орнаментальная вязь, покрывающая амфоры и ойнохойи.

Активизировавшаяся торговля открывает Греции культурные богатства Передней Азии и Египта. Появляются подражания восточным сюжетам и композициям в бронзе и глиптике¹⁶⁷, появляется египетско-финикийская форма печати-скарабея. На вазах среди геометрических узоров возникают борющиеся или предстоящие Богине геральдические группы, чудовищные сфинксы и химеры, львы, терзающие оленей. Керамический стиль, сложившийся к VII в. до н. э., носит в науке название ориентализирующего. Но в рядах животных, шествующих друг за другом, в четверках коней, запряженных в колесницы, в розетках и свастиках, разбросанных в незаполненном поле вазы, чувствуется близость к еще одному источнику, гораздо более органичному для Эллады, чем Восток, — к эгейскому искусству II тысячелетия до н. э. Свиваются в пальметки лозы и бутоны, формы кувшинов начинают утолщаться и круглиться.

Зарождается

94

новое направление на Крите¹⁶⁸, а в числе ведущих его центров можно назвать крупные ионийские города. Усиливается орнаментальность в архитектуре, в рельефе, в круглой пластике. Коры Акрополя с дробящимися складками их одеяний, с бегущими по плечам локонами причесок вызывают в памяти подвижную линию критского искусства. В исследованиях по античному изобразительному творчеству эти памятники всегда связываются с возрождением эгейских традиций. Но архаика — время расцвета и дионисийского культа, время введения его в Афинах Писистрата и его преемников¹⁶⁹. Более того. Архаическая эпоха остро ставит вопрос о религиях Аполлона и Диониса в их противостоянии и в их слиянии в масштабах всей Эллады¹⁷⁰. И на всем протяжении развития греческого искусства усиление эгейских черт одновременно усилению почитания Диониса, а победа континентального дорийского идеала связана с исчезновением или ослаблением его культа (например, в «гомеровские» века или в период строгой классики).

Это также доказывает, что минойско-ионийское мировосприятие несет в себе видение, родственное дионисийскому, и само является стихийно-дионисийским, хотя и существует до оформления мифологического образа сына Семелы. Не случайно так гармонично всплывает в творчестве великого вазописца архаической Эллады Эксекия, в его знаменитом «Дионисе в ладье», представление о замкнутом микрокосме, плодоносящем морском чреве, с божественным кораблем посередине. Идея, рожденная еще доминойским, кикладским искусством, для нас особенно существенна тем оформлением, которое она получает в Греции VI в. до н. э. В рамках мифа о тирренских корабельщиках, минуя повествовательный и событийный момент, мастер в высочайшем по художественному уровню решении отражает все основные аспекты восточносредиземноморских верований о Вакхе — его морскую природу, его связь с ладьей, с образом дельфина и символом виноградно-й лозы. Вот какими

жизнеспособными оказываются эти представления — они питают еще начало классической эпохи, знаменующей конечную точку древнего стихийно-природного осознания мира.

95

Что же это за явление, охватившее огромные европейские территории и донесенное до нашего времени в виде орнамента? Оно воплощается затем и в развитых формах искусства, и в развитых мифологических формах. Что можно сказать о его первых носителях? Эти вопросы встают перед исследователями начиная с 1900-х гг. вплоть до настоящего момента. И большинство ученых сближает создателей ленточной керамики с индоевропейцами или родственными индоевропейцам племенами. Более того. В очень многих работах их отождествляют с фракийцами¹⁷¹, населявшими эти районы в исторические времена. Конечно, название условно. По-видимому, речь должна идти о протофракийцах, так же как о протолувийцах, протохеттах — о той большой этнической, языковой и культурной общности, которой еще предстоит разойтись по разным территориальным и историческим путям. Но мнение о фракийцах как носителях ленточного декора интересно в контексте нашей темы вот с какой точки зрения: по античной традиции культ Диониса приходит в Грецию с севера, из Фракии¹⁷². Древних авторов поддерживают У. Виламовиц и О. Керн, Э. Роде и Т. Кречмер. Особое поклонение Дионису во Фракии сохраняется и в историческую эпоху — обширный материал по этой теме собран в книге Г. Михайлова¹⁷³. В мифе откладывается глубинная народная память, он выполняет роль своеобразной духовной летописи. В живом предании сохраняется факт, записанный также языком древнейшего искусства: мироощущение, вошедшее затем в дионисизм, рождается в Юго-Восточной Европе. Энеолитическая орнаментика свидетельствует о духовной жизни предков восточносредиземноморской цивилизации, и, основываясь на анализе художественных источников, мы можем сделать свои выводы о происхождении культа сына Семелы и о сложении фундамента эгейского искусства*. * Конечно, мы прослеживаем лишь одну линию происхождения культуры Крита. Она воплощается прежде всего в керамическом декоре и связана непосредственно с темой нашей работы. За пределами рассмотрения остаются другие «составляющие» минойского художественного творчества — малоазийские, египетские, африканские, западно-средиземноморские влияния.

96

С начала позднеминойского периода в Средиземноморье усиливается процесс критской колонизации. Минойские колонии охватывают острова Эгейского моря, сиро-финикийское и малоазийское побережье. Торговое и культурное влияние державы Мино-са достигает Месопотамии на востоке и Испании на западе. В эту орбиту втягивается и материковая Греция, где возникает микенская культура. Ее начало датируется XVII в. до н. э., временем постройки Новых дворцов на Крите. Ее главные центры — Микены и Тиринф (рис. 13), Аргос, Спарта и Пилос — располагаются в южной части Балканского полуострова, наиболее близко примыкающей к эгейскому островному миру. Миноя «переселяется» на материк, расцветает здесь оазисами дворцов с фресковыми изображениями женских процессий, певцов и летящих птиц. Спиральный орнамент, который отсутствует в среднебронзовой Греции, покрывает теперь надгробные стелы и входные колонны гробниц-толосов, металлические изделия и керамические сосуды. Появляются ритоны в виде головы быка и сцены с быком на кубках из Вафио, сделанных критскими мастерами. Появляются животные в позе «летучего галопы» и осьминоги, бабочки и лилии на золотых чашах, пластинах и нагрудниках. Ввозятся островные перстни-печати. На вазах лабрисы, растения, крупные ленты бегущих спиралей соединяются в характерных для позднеминойского стиля сочетаниях. В этом «повороте мате-

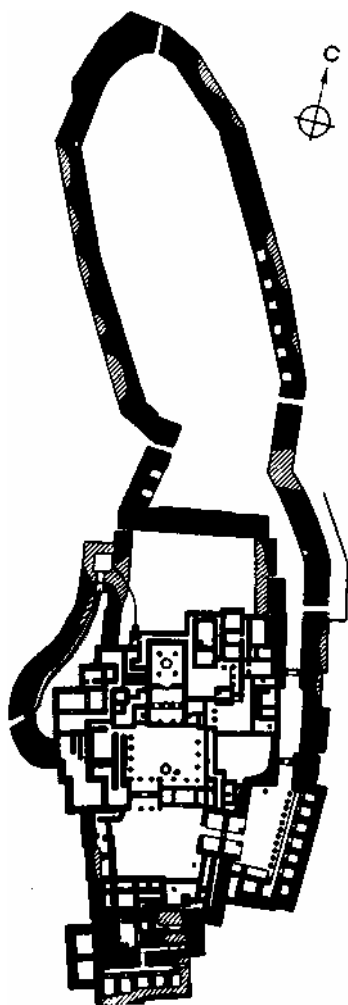


Рис. 13. Тиринф. План
97

рика к морю»¹⁷⁴, в этом приятии чужой культуры тонут, казалось бы, все оттенки самостоятельного видения. Точка зрения А. Эван-са, впервые объединившего Крит и Микены в единый художественный феномен, понятна и естественна. Однако при ближайшем рассмотрении под верхним критским слоем можно угадать пласты, не связанные с Миной и вовсе от нее отличные.

Вопрос о причинах смены среднеэлладского периода микенским не может считаться решенным в современной науке. Обилие выдвинутых в связи с данной проблемой предположений не уступает количеству гипотез о возникновении минойской цивилизации. Эллинская мифология сохраняет рассказы об иноземных пришельцах, о множестве триб и диалектов на территории позднебронзовой Греции¹⁷⁵. Картина, которую демонстрирует микенское искусство, столь же сложна и многослойна. В Арголиде возникает один из центров мировой культуры II тысячелетия до н. э., впитывающий достижения соседних стран, открытый влияниям, связанный как с материком, так и с островным эгейским миром. И тем не менее микенское художественное творчество может рассматриваться как целостное явление. В архитектуре и в живописи, в керамике и в прикладном искусстве здесь, как и на Крите, прослеживается единое стилистическое русло. Оно диаметрально противоположно Криту и обнаруживает явную местную направленность, родственную как среднебронзовой Греции, так и будущей дорийской Элладе. Даже подчиняясь минойской традиции, материковые мастера постепенно осмысливают ее и перерабатывают.

Островное изобразительное творчество мы начинали рассматривать с керамики. Попытаемся проследить развитие и микенского гончарного искусства, выявить его закономерности и сопоставить их со стилистикой критской вазовой орнаментики. Уже среди позднеминойских сосудов XVI в. до н. э. известна группа памятников, выполненных в нехарактерной для Крита манере. Это вазы так называемого узорчатого или зрелого стиля. В их росписи продолжают использоваться спиральные и растительные орнаменты, но появляются и новые для гончарной

живописи символические лабрис, щит, «мотив букrania», ветка оливы. С ними

98

в минойский декор впервые проникает изобразительность, не связанная с воплощением витальной органики. Знак, выражающий понятие, становится главенствующим, символика начинает превалировать над стилистикой. Двойные топоры, бычьи головы, побеги оливы и плюща, спирали — все соединено в росписи одного сосуда, скомпоновано и размещено так, чтобы не нарушить и подчеркнуть его структуру. Статичность общего впечатления еще усиливается цветовым решением — орнаменты нанесены темной краской по светлому фону. Темный силуэт подчеркивает линейное начало, отделяет изображенные предметы один от другого. Даже раппорт напоминает здесь не живописные, растекающиеся узоры сосудов Камарес, а штампованные спирали Спроса. Требование большой плоскости уже не определяется тягой декора к распространению вширь, но обнаруживает стремление к нарочитой монументализации. Эти тенденции, противоположные традициям подвижного, формообразующего орнамента, возникают внутри искусства Крита и подготавливают его завоевание иной художественной концепцией. В период наивысшего расцвета минойская культура делает шаг по пути новой встречи островного мира с материком, по пути слияния Мины и Греции в единую крито-микенскую цивилизацию.

Стремление к укрупнению масштаба, к использованию всей поверхности стены наблюдается в это время и во фресковой живописи. В таких композициях, как «Царь-жрец» или «Игра с быком», нарастает линейная ритмика*. Победа чуждого начала особенно заметна в поздней «Фреске с грифонами» из тронного зала Кносского дворца¹⁷⁶. Она датируется уже второй половиной XV в. до н. э., временем предполагаемого завоевания Крита микенцами. К тому же периоду относится и дворцовый стиль критской керамики. Некоторые ученые считают его результатом местной художественной эволюции, другие же — начиная с А. Эванса (и их большинство), — видят здесь явление, принесенное микенскими завоевателями. В Греции дворцовый стиль возникает в начале

* Даже если часть этого впечатления отнести за счет не очень удачной реставрации, общая тенденция все-таки остается.

99

XV в. до н. э. одновременно с первыми голосовыми сооружениями. Наиболее популярным становится большой трехручный сосуд минойского типа с декором, повторяющим мотивы критского растительного или морского стиля. Это самое раннее копирование микенскими мастерами островных изделий. До XV в. до н. э. минойские сосуды экспортируются на материк, но история элладской керамики идет собственным путем, связанным с местными традициями ранней и средней бронзы.

Первые же вазы микенских шахтовых гробниц конца XVII —

XVI вв. до н. э. демонстрируют принадлежность к совершенно иному стилистическому кругу, чем критские гончарные изделия. Корпус пифоса покрыт ритмически чередующимися ромбами. Горизонтальные линии, многократно повторяющиеся на горле и в нижней части тулова, нанесены на другой сосуд. Эта приверженность к геометрическим фигурам и прямым линиям характерна для некоторых типов ранней керамики — кикладской, кипрской, а также матовой среднеэлладской. Однако в центре микенской вазы, между двумя ярусами параллельных полос, появляется опоясывающая кувшин веточка со спиральками. Парно соединенные завитки, как бы прообразующие рисунок ионийской капители, помещены и под горлом вазы. Контрастируя с простым геометрическим узором, выделяясь на светлом фоне обмазки, крутые маленькие волюты подобны молодым побегам. Это начальное цветение, первые криволинейные орнаменты, первое приобщение материковых художников к органическим формам восточносредиземноморского искусства.

Но вот перед нами так называемые эфирейские кубки XV в. до н. э. — времени максимального слияния микенских художественных традиций с островной гончарной культурой. Розетки и лилии, крокусы и моллюски-аргонавты, — хорошо знакомый набор излюбленных критских мотивов. Но узор становится не живописным, а графическим. Он отделен от природной среды — воздуха, ветра, воды — невидимо присутствующей в минойском изображении, делающей его частью окружающего пространства. Верх кубка сглажен, превращен в объемную поверхность, на которой удобно помещаются волюты цветка

или раскинутые щупальцы.

100

Линейно прочерченные темной краской, они теряют связь с реальным предметом, который призваны изображать, становятся не живой лилией и не наutilusом — их схематизированным знаком. Да и сами сосуды «... приобретают теперь определенную, прочную структуру. Они стоят на крепкой ножке, которая... подчеркнута широкой полосой черной глазури. Корпус вазы отделяется и от ножки, и от горлышка, как профилировкой... форм, так и... узором. Каждый элемент... выполняет свои определенные тектонические функции»¹⁷⁷.

В орнаментике больших амфор повторяются в определенной последовательности спиралевидные отростки моллюсков, веточки водорослей и коралловых рифов. Мы вспоминаем здесь о «ритмизированной натуре» критского декора. «Ритмизация» остается, а вот «натура» меняется почти неузнаваемо. Темные абрисы предметов, выделяясь на светлом фоне, создают вязь сложных линейных рисунков. Щупальцы осьминогов утончаются, листья плюща чередуются с орнаментальными розетками. Крона пальмы и верх папируса превращаются в две валюты, подобные валюте цветка на эфирейских кубках. Появляется восточная геральдическая композиция, не привившаяся на Крите в силу знаковой замкнутости и упорядоченной симметрии. «Постепенно исчезает... любовь к случайным, живописным сочетаниям,... тенденция к динамике, к диагоналям, к вращательному движению, которая господствовала в критской керамике, начиная со стиля Камарес. Орнаментальный узор опять становится статическим, разбивается на ряд горизонтальных полос, подчеркивает вертикальные оси сосуда; линия снова торжествует над красочным пятном»¹⁷⁸. В этих элегантных трехручных амфорах, где, казалось бы, минойское искусство торжествует победу, местные черты проявляются с особой силой. Полностью овладев островной изобразительной системой, научившись не только подражать ей, но и трансформировать ее, греческие мастера постепенно от нее освобождаются.

Морские мотивы в микенской керамике не иссякают с исчезновением дворцового стиля. Мы находим осьминогов и моллюсков и на амфорах, и на эфирейских кубках, и на глиняных саркофагах-

101

ларнаках второй половины II тысячелетия до н. э. Но кто узнает минойский мир подводных существ в этих поставленных вертикально «столбиках» аргонавтов, подчеркивающих вытянувшуюся и истончившуюся ножку бокала, в этих щупальцах, покрывающих всю поверхность амфоры изгибающимися лентами? Геометризация теперь не просто стилизует объекты изображения. Она проникает внутрь вещей, развоплощает их, уподобляет неизобразительной орнаментике, из которой они все когда-то возникли. Однако, если спирали и ленты энеолитической керамики несли в себе энергию будущего расцвета искусства, были полны его возможностями и его формами, то декор позднемикенских ваз лишен какой бы то ни было органики. Глаза осьминога превращаются в два кружка, которым вторят завитки на концах отростков, а соцветие папируса обозначается перекрещивающимися под углом линиями с несколькими параллельными дугами. Крупные бегущие спирали или бесконечный раппорт уже не встречаются. По плечам вазы располагаются изящные спиральные «веточки» и валюты, пустое пространство заполнено штрихованными треугольниками. Можно увидеть и чисто геометрический мотив — например, «скорлупки», подобные сотовым ячейкам. Внизу, начиная с середины тулова и до ножки, чередуются широкие и узкие горизонтальные линии, как бы материализующие вращение гончарного круга, натягивающие «канаты» и «нити» вокруг центральной оси амфоры. Они странным образом возвращают нас к начальным шагам эгейской керамики, к критскому стилю Агиос Онуфриос. Только на критских кувшинах линии располагались нерегулярно; позднемикенский горизонтальный орнамент упорядочен. Он выявляет архитектуру амфоры и подчиняется ее законам. Такое оформление нижней части вазы становится в это время почти обычным. Попадаются даже сосуды, целиком покрытые параллельными линиями, без добавления какого-либо иного декора. Но иногда тяга к строгой структурности вдруг нарушается, и мы видим вертикальные полосы или волнистые линейные узоры, пересекающие амфору по диагонали и прямо восходящие к раннебронзовым прототипам. Так проявляется стремление всякой угасающей цивилизации вернуться к своим

истокам.

102

Процесс постепенного застывания орнаментальных форм, победа статического и графического начала, распадение целостной системы вазовой росписи особенно наглядно прослеживается на поздних этапах существования микенской керамики. Сосуды стиля зернохранилища, датирующиеся рубежом XIII–XII вв. до н. э., украшены волнистыми линиями, концентрическими полукругами, горизонтальными полосами. Используются лишь отдельные компоненты эгейской гончарной живописи. Они вынуты из общего контекста, остановлены, использованы в новых композиционных комбинациях. Если до этого момента мы могли говорить о трансформации критского наследия, то теперь варианты превращений исчерпаны, и перед нами предстает искусство антиминной-ское по своей направленности. Ближе всего оно стоит к домикен-ской, среднеэлладской эпохе и по наиболее часто употребляемым формам сосудов, и по геометризации мышления, и по стремлению ограничить декор простейшими элементами, почти свести его на нет. От этих ваз всего шаг также до протогеометрических греческих амфор — те же прямые и волнистые линии, те же концентрические круги, то же деление на ярусы и метопы. Материковое искусство выполняет роль разрушителя островного наследия, связуя воедино домикенскую и послемикенскую традицию. Конечно, нельзя забывать о требованиях времени: крито-микенская цивилизация близится к своему завершению. Однако дело не только в стадильных причинах. Прежде всего здесь срабатывают локальные художественные закономерности. Знаменательно высказывание Н. А. Сидоровой о том, что на вазы дворцового стиля «могли оказать воздействие изделия из металла и камня — по четкости рисунка... роспись им не уступает»¹⁷⁹. Не живописное видение порождает эту орнаментику, несмотря на всю ее сюжетную и композиционную близость минойской вазописи. Не подъемы и спады спиралей и лент керамического декора воплощают для жителя позднебронзовой Греции основы мироздания. Сквозь образы и формы, зародившиеся в подвижной, вечно меняющейся атмосфере островной ментальное™, пробивается совершенно иной художественный идеал с приверженностью к замкнутости, к тектонике, к неподвижности тяжелых масс и монументальных объемов.

103

Микенская архитектура известна по нескольким типам построек. Это прежде всего — ранние шахтовые погребения; затем гроб-ницы-толосы, появившиеся в конце XVI—XV вв. до н. э.; и, наконец, — крепости и дворцы. Все они совсем по-иному относятся к окружающему пространству, чем архитектура Крита. Захоронения XVI в. до н. э. в Микенах, так называемые шахтовые гробницы, образуют два могильных круга, отграниченных тесно поставленными каменными плитами. Такие сооружения не встречаются в минойском Средиземноморье, зато они близки мегалитическому погребальному зодчеству. Каждая гробница отмечена стоящей известняковой плитой. Мужские памятники украшены рельефами, женские довольствуются лишь гладью отесанного камня. В крепостной архитектуре (рис. 13) мощные глыбы циклопической кладки стен, пилонов, сводов преобразуют растекающийся критский «лабиринт» в военное укрепление. Деление дворца на внутренний двор, продомос и мегарон (рис. 14) подчеркивает его целевую устремленность. Интерьер главного зала четко организован благодаря поддерживающим перекрытия колоннам, очагу в центре, трону правителя у противоположной от входа стены. Почти тысячелетие спустя ранние эллинские храмы повторяют и переработают замкнутые и упорядоченные формы мегарона. Самостоятельностью и законченностью архитектурного решения отличаются и тол осы (рис. 15). Они восходят к курганным погребениям евро-пейско-средиземноморского круга, и их поздние сородичи доживают до второй половины I тысячелетия до н. э. — например, на далеких берегах Северного Причерноморья, в окрестностях Пантикапея — Керчи. Коридор-дромос, выложенный плитами, ведет в массивную, темную, замкнутую во внутреннем пространстве камеру.

Несомненно, то, что мы можем видеть в развалинах, — это остов микенской архитектуры. Сверху на него «набрасывалось» ми-нойское «покрывало» — роспись стен, яркие ткани. В быту использовали островные украшения и утварь. По пилосским таб-

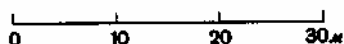
104



Рис. 14. План мегарона (Пилос)



Рис. 15. План толоса



дичкам факт изготовления вещи критским мастером служит ее ¹ высшим оценочным критерием¹⁸⁰. Но в той ос-> нове, которая предстает нашим глазам, нет ничего минойского. Особая массивность, «каменность», статичность роднят микенскую архитектуру, скорее, с хеттскими образцами — об этнической близости их творцов с ахейскими греками мы еще будем говорить. Есть здесь и прямые аналогии. Так, например, знаменитые Львиные ворота, неразрывно слитые в представлении многих поколений с Микенами, восходят к анатолийским прототипам¹⁸¹. Миграционная волна, выплеснувшая на историческую арену одновременно и хеттов, и протомикенцев, связана, видимо, с мегалитическими территориями — может быть, с причерноморско-каспийским ареалом.

Теперь взглянем в дошедшие до нас фресковые фрагменты дворцов Фив и Тиринфа, Микен и Пилоса. Эти изображения выполнены в той же технике, что и критские росписи, состоят из тех же процессий женщин с дарами и летящих птиц, розеток и нау-тилусового орнамента. Дамы одеты в пышные юбки и кофты, обнажающие грудь, их кудри змеятся, прически завершаются завитками, напоминающими об излюбленной критской спирали. Однако облик участниц церемонии все же меняется, так как меняется отношение художника к форме и линии. Достаточно сравнить бегущий абрис профиля «Парижанки», ее мягкие губы, данные пятном расплывающейся краски, с классической вертикалью лба и носа героини микенской фрески. Достаточно сравнить мелко выющиеся, трепещущие кудри с линейно-орнаментальной разделкой прядей волос и уха. В тиринфской сцене «Выезда охотниц» цельные туники подчеркивают вертикали стоящих фигур и за-

105

меняют критскую одежду, закрывающую и одновременно обнажающую женское тело, несущую двойную функцию отделения от окружающего и слияния с ним, «Охотницы» и изображены уже в полный профиль, демонстрируя интерес художника к реальному облику человека вне связи его с окружающим пространством. Аккуратно повторяющиеся кроны деревьев не похожи на раскинувшиеся ветки и цветы критской живописи, а свисающие «со-сульки» в «Летящих птицах» отличаются от плавных, перетекающих скал, напоминающих округлые холмы, возвышенности и спады самой земли. Все останавливается, ограничивается контуром, отделяется одно от другого. Линия, теряющая пространственную подвижность, укладывается узорами внутри силуэта, становится не стилизованной сущностью изображения, а лишь его средством.

Конечно, дошедшие живописные фрагменты датируются более всего XIII в. до н. э., и их особенности могут быть восприняты как черты поздней художественной стадии. В какой-то мере это так и есть. Но вот перед нами искусство шахтовых гробниц XVI в. до н. э. — время только возникающего микенского творчества. Стенной живописи здесь нет — минойское влияние еще не успело изменить местных традиций. Зато присутствует монументальная скульптура, которая не встречается на Крите. Над погребением воздвигается стела, либо гладкая, либо украшенная неглубоким рельефом. Половину каменного прямоугольника занимает плетенка Эгейского раппорта; вклинивается спираль и в поле с главным сюжетом. Однако техника резьбы по камню диктует совершенно иной подход к изображению, чем

живопись. Замкнутыми компактными массами выступают фигуры из углубленного фона, спирали ложатся ровно, с геометрической последовательностью. За спиной возничего и над лошадью помещены две волюты, похожие на навершия переднеазиатских и троянских булавок раннебронзового времени или на символ богини плодородия. Подвижный средиземноморский орнамент трансформируется в единичный знак. Компановка сцены с колесницей кажется неумелой, весь рельеф выглядит нарочито «каменным» и примитивным. Изображение лишь намечено в монолите, который сам по себе являет сакральную и эстетическую ценность. Такое же

106

отношение к камню демонстрирует и более поздняя группа Львиных ворот. Хотя и в композиции, и в стилистике здесь гораздо больше чувствуется влияние Древнего Востока, но иератический, строго следующий геральдике сюжет соотнесен с циклопической кладкой. Он выявляет ее природную мощь в звериных образах. Между архитектурой и скульптурой уже установлена смысловая и тектоническая связь, которая лежит в основе греческого монументального синтеза. Плита с львицами закрывает проем над входом, подобно фронтонным и метопным композициям, заполняющим пустоты в конструкции эллинского храма. О существовании статуарной микенской пластики свидетельствуют дошедшие до нашего времени голова из расписного стука и фрагменты хотя и глиняных, но крупных скульптур с острова Кеос¹⁸². В то же время мелкие терракотовые фигурки, столь характерные для критского искусства и восходящие к энеолитическим традициям, в материковом творчестве большого распространения не получают. Есть среди микенских находок и еще одна группа памятников, где разительное несходство между Миной и Грецией выступает особенно явно. Это золотые маски правителей Микен, похороненных в шахтовых гробницах. Художники не стремятся к портрету, не передают в подробностях реальный лик умершего. На тонких золотых листах рельефно выделены лишь отдельные детали, как на погребальных личинах многих «примитивных» народов. Стадиально изделия позднелладских мастеров сближаются не с современными им цивилизованными «собратьями», — например, с портретами египетских саркофагов, — а с возникшими на тысячелетие позднее фракийскими и иллирийскими лицевыми накладками. Маски из некрополя Требениште VI в. до н. э. в бывшей Югославии демонстрируют ту же распластанность, те же намеченные рельефом детали, ту же орнаментальную трактовку бровей и волос. Однако микенские памятники — уже не только магические пластины, отделяющие мертвого от живых, устанавливающие грань между двумя мирами. Прямой длинный нос, энергичные тонкие губы, поднятые кончики усов дают вариант этого «образа смерти». Круглые выпуклые глаза и змеящаяся улыбка — другой вариант той же идеи. На отрешенном оттиске просту-

107

пают черты, присущие именно данному персонажу, подобно тому как в эпосе несколькими чертами один герой отличается от другого. Это все-таки уже «портрет», но портрет сакральный, «оберегающий... усопшего в царстве теней»¹⁸³, связанный с совершенно иным, чем на Крите, подходом к миру и человеку. Здесь превалирует желание не растворить человеческий образ в общем природном и мировом потоке, а выделить его, закрепить в скульптурной несмешиваемости с другими элементами бытия.

Местный субстрат прослеживается не только в искусстве микенской Греции. Рождающимся и умирающим вегетативным божествам Крита противопоставлены вечно сущие владыки возникающего предолимпийского пантеона¹⁸⁴. Судя по пилосским табличкам, «ни один из... родовых богов не забыт и не вытеснен минойской Великой богиней»¹⁸⁵. Поклонение Зевсу зафиксировано в Греции с начала II тысячелетия до н. э., то есть со среднебронзово-й эпохи¹⁸⁶. Мы имеем дело с континентальной и военной культурой, в основе которой лежит почитание мужского, а не женского божества. Она не может не породить своего героического культа — отсюда закрепление лика умершего в маске, отсюда память об усопшем, воплощаемая в надгробных стелах и погребальных играх¹⁸⁷, прообразах олимпийских, истмийских, панафинейских и других священных состязаний эллинов. Охотничьи и военные подвиги покойного запечатлены на известняковых плитах шахтовых гробниц¹⁸⁸. Сцены охоты и битв встречаются, в отличие от критских сюжетов, и в монументальной живописи, и в вазописи так называемого изобразительного стиля. Складываются песни-оймы фиванского цикла, ранние

сказания об аргонавтах, появляется эпический гекзаметр. Зарождается героическая мифология, которая образует основу, самое существо будущего феномена эл-линства. Но образы и формы микенского искусства возникают не в позднебронзовую эпоху. Подобно критским, и они имеют свою историю. Их корни уходят в Грецию начала II тысячелетия до н. э., а через нее — в восточносредиземноморскую цивилизацию периода ранней бронзы.

108

На рубеже III—II тысячелетий до н. э., одновременно с началом среднеминойской стадии на Крите, в материковой Греции проявляется среднеэлладская культура. Она приходит на смену ранней бронзе в результате завоевания извне. Исследователи присваивают пришельцам название миниев по легендарному народу, обосновавшемуся в Беотии, в Орхомене. Реальная археологическая картина действительно указывает на Орхомен как на центр вторжения. И наиболее яркое художественное достижение миниев также связано с Орхоменом. Это его гончарная продукция. Вылепленные на круге, имеющие характерный серый, реже желтый, красный или черный цвет, кубки, канфаросы, «подставки для фруктов» не похожи на керамику ни одного предшествующего стиля Эгеи. Отсутствие росписи, подражание в форме и окраске металлической посуде¹⁸⁹, особое внимание, уделяемое качеству глины, высокая техника обжига свидетельствуют о прямом продолжении предшествующего раннебронзового искусства. Жизнеспособность этих традиций доказывает появившаяся также в начале II тысячелетия до н. э. хеттская керамика. В ее удлинённых, вытянутых «клювах», в граненых линиях содержится уже знакомое нам малоазийское повторение металлических форм в глине, прослеживаются «застывшие в движении» силуэты сосудов III тысячелетия до н. э.¹⁹⁰. Только еще заметнее становится формальное совершенство, граненее и четче детали, фиксированнее характерная образность. Прямое продолжение устремлений раннебронзового периода чувствуется в особом отношении к ювелирным изделиям, к работам по металлу, которое характерно и для хеттских вещей, и для редких по количеству и простых по форме украшений среднеэлладской Греции.

Найденные при раскопках Трои VI немногочисленные предметы редко могут быть сопоставлены по качеству с архитектурой. В веках Троя сохраняет эпитет «крепостенной» — и в предшествующих слоях, и теперь, в начале II тысячелетия до н. э., для троянцев ничто не имеет такой цены, как конструкция, архитектурная или керамическая, как техническое совершенство вещи, как победа созданной человеческим творчеством формы над материей. Достаточно сравнить, например, близкие территориаль-

109

но сооружения хеттской Хаттусы, подавляющие своей массивностью, первозданной нетронутостью отдельного блока, с утилитарной красотой укреплений Илиона. Словом, Троя продолжает традиции искусства «металлургического шока», о котором мы уже говорили. Но вот керамику шестого слоя Илиона никак нельзя назвать традиционной. Если на протяжении приблизительно тысячелетия (от Трои I до Трои V) известно лишь несколько новых керамических типов, то Троя VI дает полную смену репертуара, обрывает связи с наследием¹⁹¹. В минойских сосудах, характерных и для среднебронзовой Греции, и для Трои VI, главным средством художественного выражения остается форма вазы, но здесь нет стремления ни к остановленному движению, ни к образности малоазийско-эгейского стиля ранней бронзы. Здесь доминирует абсолютная симметрия, абсолютная построенность и закономерность, чистая «предметность», без каких бы то ни было антропоморфных или зооморфных уподоблений. Ребристые ножки кубков и горла чаш, усиливающие функциональную отделенность одной части сосуда от другой, устойчивость и массивность пропорций, — все выявляет и закрепляет в немногих отточенных вариантах формально-техническую направленность культуры эпохи металла. «Ремесло» и «искусство» сближаются в совершенном по мастерству и уникальном гончарном стиле.

Однако и этот стиль, несмотря на свою уникальность, также имеет корни в раннебронзовом III тысячелетии до н. э. Вслед за Дж. Меллартом мы можем сблизить его с посудой анатолийского Бейджесултана, датирующегося приблизительно 2250 г. до н. э.¹⁹². Мы видим те же формы, ту же ребристую декорацию, те же ручки, ту же симметрию,

построенность и тяжеловесность. Эти черты не характерны для других малоазийских изделий. Правда, бей-джесуланская керамика только частью вылеплена на круге, частью же — от руки и, кроме того, имеет не серый, а красный цвет глины. Но, конечно же, не качество материала, зависящее от локальных природных условий, а вещи, из нее создаваемые, не сопоставимые ни с какими иными, должны быть здесь решающим аргументом¹⁹³. Художественный анализ памятников подтверждает выводы археологических исследований. Имеются три пункта,

НО

объединенных одной гончарной «школой», — Бейджесулан, Троя, беотийский Орхомен, где хронологический приоритет принадлежит бейджесуланским «протоминиям». Из Анатолии минийская керамика перемещается на троянское побережье и в Грецию. Это передвижение сопряжено с возникновением Трои VI и с вторжением в Беотию на рубеже III—II тысячелетий до н. э.

Справившись после сокрушительного нашествия, Греция сред-неэлладского периода не вступает в тесные контакты с островным миром. Морские связи ограничиваются соседними с Беотией Кикладами. Торговля с Критом прервана, в орнаменте немногочисленных расписных сосудов нет мотива спирали. Что касается минийских кубков, то они, как мы уже говорили, абсолютно не похожи ни на европейскую ленточную, ни на эгейскую керамику. В среднебронзовой Элладе не развиваются архитектура, скульптура, настенная живопись. Замкнутый сельский образ жизни не способствует активному подъему культуры. Новая художественная концепция выражена здесь прежде всего в гончарном искусстве. И выражена она с такой предельной завершенностью, которая позволяет противопоставить эту небольшую группу однотонной посуды глухого времени в истории Греции высочайшим достижениям критской вазовой живописи. Конечно, речь идет именно о концепции, но никак не об уровне ее воплощения. Потенциальные возможности минийского художественного феномена становятся ощутимыми только в свете дальнейшей исторической перспективы.

Какую бы характерную особенность керамики Камарес мы ни взяли, в среднеэлладских кубках мы находим противоположное ей качество. Органическое слияние формы сосуда с росписью, пульсирующее биение жизни, в ней заложенное, — и отсутствие живописи, четкий абрис, жесткое господство построенное™. Устремленность — и статика, атектоника — и тектоника, вегетативная образность — и полный отказ от нее. В минийском изделии нет живых изгибов ладони-чаши, нет уподобления рукотворному космосу. В нем совсем не ощущается связь с неолитической традицией. Это уже почти не керамика в изначальном, пластическом ее понимании, это — архитектура, только выраженная кера-

111

мическими средствами. В ее приверженности мере и числу, уравновешенности и симметрии заложено особое отношение ее творцов к закономерностям бытия, склонность к фиксации не моментального, а вечного и незыблемого. Но в остром гранении, в валиках ребристого декора, в твердости глины и приданном ей блеске нет чувства инертности материала. Здесь прослеживается свойственная металлической утвари подчиненность материи рукам мастера, изменяемость ее в зависимости от воли художника. Подчеркнутая «сделанность» и «вещность» минийского кубка также контрастирует с «естественностью» критской чашечки, с уподоблением ее фрагменту природного бытия.

Перечисленные особенности искусства среднеэлладского периода не исчезают с его окончанием. Они становятся основополагающими для дальнейшего изобразительного творчества Греции. Мы можем проследить эту преемственность не только на керамических формах начала II тысячелетия до н. э., просуществовавших до конца микенской эпохи*. Весь строй, вся внутренняя направленность микенской культуры с ее стремлением к оформленному™, застыванию, упорядочиванию критского наследия, несет в себе минийские черты. Более того. Мироздание, в основе которого лежит мера и число, понимание красоты как правильности, симметрии и самоограничения воплощают и геометрическая керамика, и

классические архитектура и скульптура, и эллинская философия. Эта «оформляющая сторона» в античные времена персонифицируется в образе Аполлона в противовес неоформленному и неупорядоченному дионисизму¹⁹⁴. Традиция о европейской родине Диониса подтверждается путями распространения расписной ленточной керамики. Что же можно сказать о локализации аполлонийских культов в связи с географией раннего «аполлонийского» искусства?

Вопрос о близости сына Лето к троянцам и о враждебном отношении его к грекам впервые развернуто ставит У. Виламовиц¹⁹⁵.

* Так, например, уже упоминавшиеся эфирейские кубки наиболее явно наследуют минийским памятникам.

112

О большей популярности праздников Аполлона в Малой Азии по сравнению с Элладой говорит М. Нильссон¹⁹⁶. Напротив, на Делосе и в Дельфах Кифаред всегда мыслится пришельцем¹⁹⁷. Имя Лето встречается в Юго-Западной Анатолии и родственно ликийскому и карийскому *lada* — «жена», «мать», «женщина»¹⁹⁸. В Греции культы Лето редки¹⁹⁹. Аполлон, Лето и Артемида фигурируют в мифе о Ниобе, связанном с хеттско-фригийским Сипи-лом. Некоторые ученые сближают Аполлона с хеттским Апулу-насом — божеством ворот, охранителем города²⁰⁰. Интересна находка у ворот Трои каменных столбов-менгиров, по мнению А. Ф. Лосева и могущих быть ранними изображениями Аполлона — стража Илиона²⁰¹, и подтверждающих его изначально мегалитическое происхождение. Это только очень немногие выдержки из огромной литературы, посвященной данному вопросу.

Но и они доказывают, что мифологический комплекс сына Лето концентрируется в тех же анатолийских районах, где возникает керамика Бейджесултана и Трои VI.

Аполлон близок не только территориям, на которых создаются кубки, канфаросы и «вазы для фруктов». Он близок воплощенному в них духу технического мастерства, совершенного труда, одерживающего победу над неоформленной материей. Если Дионис возрождает экстатические культы Богини-матери, то Аполлон — бог творческих свершений, осознанных в металлургическую эпоху. Уже связь его с искусством указывает на это. Однако Кифаред также покровитель и ремесел, и строительства — недаром вместе с Посейдоном он строит троянские стены царю Лаомедонту*. В отличие от Диониса, вобравшего с себя древние неолитические черты, Аполлон в его эстетическом, оформляющем аспекте связан именно с эпохой бронзы. Он рождается в ее среде, хотя далеко не сразу приобретает образ классического Феба. В микенских надписях упоминаются только Лето и Артемида — собственного имени Аполлона там еще нет²⁰², как нет там и имени Диониса. Но о ликийцах, строивших укрепления вокруг Ти-ринфа²⁰³, о карийцах, населявших побережье Арголиды и почитав-

* Замечательно, что Вакх, напротив, мыслится сокрушающим стены.

ИЗ

ших Зевса Карийского в Беотии²⁰⁴, о лелегах — основателях мес-сенийского Пилоса и первых жителях Спарты²⁰⁵ говорят источники, сохранившие какие-то воспоминания об участии малоазийских народов в греческой истории бронзового века. Как и в случае с Дионисом, мифологическая память закрепляет реальное знание о передвижениях племен, их духовной ориентации и культурных контактах.

В дальнейшем противостояние и взаимодействие дионисийского и аполлонийского начал в эгейской художественной традиции прослеживается вплоть до высокой классики, когда ионийский и дорийский идеалы — подвижность и статика, свобода и подчинение, плоть и конструкция — сливаются в едином творческом подъеме искусства перикловской эпохи. Но и в самой основе своей противоположность между «европейско-дионисийским» и «малоазийско-аполлонийским», очевидно, не является такой определенной и несмешиваемой, как это представлялось по памятникам изобразительного искусства. Причастность Охомена — главного города миниев — к дионисийскому культу²⁰⁶; многие указания на раннее почитание Аполлона и близких к нему героев — (Орфея, Асклепия) во Фракии²⁰⁷; Гиперборея, традиционно локализуемая к северу от Балканских гор²⁰⁸ (но все таки, скорее, на крайнем западе, а не на востоке Европы), — эти и многие другие факты свидетельствуют об очень древнем параллельном существовании пра-Диониса и пра-Аполлона в палеобалканской среде.

Впоследствии в Дельфах их изначальная родственность окончательно выявляется и закрепляется. Но в изобразительном наследии доантичной эпохи следов этого единства нет. Южноевропейская культура периода бронзы близка к западно-анатолийской, но в ней нет ничего похожего на минийскую керамику, которая остается уникальным малоазиатско-греческим явлением*.

* Кубки, бокалы, чаши, похожие на минийские, бытуют и в Закавказье. Они есть, например, в Музее истории Азербайджана. Не отличаясь совершенством бейджесултанских или орхоменских изделий, они повторяют их формы, их серый цвет и также датируются эпохой бронзы.

114

не пересекающихся до прихода их в Элладу ни географически, ни стилистически.

Европейская орнаментика балкано-дунайского круга дает начало критскому искусству и связана с дионисийским мифологическим комплексом; гончарная продукция Бейджесул-тана, являясь родоначальницей минийской керамики Трои и Греции, находится в связи с мифами об Аполлоне.

Среди застывающих форм вазовой микенской росписи, среди повторяющихся орнаментов, постепенно теряющих связь с минойскими образцами, зарождаются новые художественные явления, целиком обращенные не к прошлому, а к будущему эгейской культуры. Таков изобразительный стиль позднемикенской керамики — поразительное явление гончарного творчества второй половины II тысячелетия до н. э.

На протяжении работы подчеркивалось, что традиция неизобразительного узора остается основополагающей для восточно-средиземноморской керамики вплоть до позднебронзовой эпохи. Исключения очень редки²⁰⁹ и относятся, скорее, ко времени сложения стиля, чем к его развитым этапам. Самая большая трансформация вазового декора в критском искусстве не идет дальше мотивов, стоящих на грани орнаментального и предметного мира: трав, цветов, моллюсков. Но в XV—XIV вв. до н. э. по всему Восточному Средиземноморью распространяется изобразительный или живописный стиль, название которого, принятое в современной науке, уже говорит о его основных свойствах. На сосудах — обычно больших амфорах и кратерах, представляющих достаточную площадь для художника — помещаются целые сцены: запряженная колесница, отъезд героя на корабле, морское сражение, предстояние перед сидящей на троне Богиней. Изделия изобразительного стиля встречаются как в самой Греции — в Ти-ринфе, Микенах, Коринфе, Аргосе, так и в крупных восточных центрах микенской торговли и колонизации — на Родосе, Кипре, в Финикии. Керамика этого типа становится неотъемлемой частью позднемикенского искусства и свидетельствует о развитых связях Восточного Средиземноморья середины и второй половины II тысячелетия до н. э. В ее сюжетах видят влияние дворцо-

115

вых фресок микенской Греции²¹⁰. Г. Милонас продлевает традицию к истокам позднебронзового греческого искусства и связывает сцены с колесницами на вазах с погребальными стелами шахтовых гробниц²¹¹. А. Фурумарк находит в живописном стиле элементы критской дворцовой керамики²¹².

Новая тематика гончарной росписи рождается в культурных границах Эгеи. Но в стремлении разместить на сосуде единую сюжетную сцену, в отношении к керамическому изделию как к поверхности для нанесения фигуративного изображения усматривается все-таки, прежде всего, не связь с эгейской традицией, а разрыв с ней. В этом искусстве, предвосхитившем греческую керамику, открывшем новые пути вазовой эволюции чувствуется влияние какой-то иной, не средиземноморской художественной концепции. «Греция II тысячелетия находилась в теснейшем, не имеющем себе равных даже много веков спустя контакте с цивилизациями Ближнего Востока и Передней Азии, контакте, предполагающем широкую циркуляцию и фильтрацию поэтических сюжетов и художественных форм»²¹³. Не только эгейские влияния передаются на Восток через ахейских путешественников, торговцев и колонистов. Восточные напластования в микенской Греции оказываются столь сильны, что даже после разрушительного нашествия дорийцев и «темных веков» они вновь возрождаются в архаическом искусстве. Они питаются здесь не только современными впечатлениями VII—VI вв. до н. э., но и

средиземноморским наследием, от которого они уже неотделимы. Агамемнон и Мене-лай, герои Троянской войны, греки из греков, ведут свой род от лидийца Пелопса²¹⁴. В Каппадокии еще в римское время продолжает существовать иератическая каста, причисляемая к Орестей-дам²¹⁵. Мифологические свидетельства о Кадме косвенно указывают на финикийское происхождение Фив²¹⁶. Древнейший инвентарь фиванского дворца также резко отличается от обычных микенских находок. Последующие связи Кадмеи с Передней Азией доказываются скоплением цилиндров-печатей в поздних слоях города²¹⁷. Изображения львов, сфинксов, приемы резьбы по слоновой кости и само наличие этого экзотического материала, техника металлической инкрустации²¹⁸ и многие другие факты свидетель-

116

ствуют о вторжении восточных мотивов, восточных ремесленных навыков, восточных художественных вкусов в микенское изобразительное творчество. В линейном письме «В» сохраняются заимствованные слова семитского происхождения²¹⁹. Параллелями между греческой и переднеазиатской мифологией занимаются многие исследователи. С тем же культурным ареалом связано и появление сцен битвы и охоты на колеснице, типичных во второй половине II тысячелетия до н. э. не только для искусства Греции, но и для других стран Эгеи и Ближнего Востока.

«Охотницы» на тиринфской фреске; фараон-лучник на шкатулке Тутанхамона; летящий по кругу охотник на золотой чаше из Угарита; натягивающие лук кентавры касситских рельефов глиптики — все они дают различные варианты одного и того же сюжета. Чтобы выяснить его родину, надо продвинуться на север переднеазиатского мира, в области господства «горных» народов — хеттов и хурритов, кочевников и коневодов, военная колесница которых проникает как в армии многих государств, так и в их быт, и в художественную культуру. На ортостатах из Аладжа-Хююка, Телль-Халафа, Малатии, на средне- и новоассирийских печатях мы встречаем лучников, пеших и едущих на колеснице, целящихся в фантастическое или реальное животное. Среди участников борьбы можно встретить страуса — охота на него представлена на вазе изобразительного стиля из Рас-Шамры²²⁰. В короткий хитон героя среднеассирийских цилиндров одет предполагаемый Геракл со стокгольмского кратера²²¹. Восточным влиянием объясняет В. Карагеоргис и длинные одеяния некоторых персонажей живописной керамики²²². А. Фурумарк и в форме ам-форовидного кратера видит повторение сирийского прототипа²²³. Да и само появление изобразительного стиля именно в эпоху близких эгеовосточных контактов кажется нам не случайным.

Несомненно, многие вазовые композиции идентифицируются с определенными сюжетами греческих преданий. Уже упоминавшийся герой у дерева может быть соотнесен с Гераклом, путешествующим в поисках садов Гесперид. Сцена на так называемом «Кратере Зевса» рассматривается как иллюстрация одного из фрагментов «Илиады»²²⁴.

Конь перед колесницей, по мнению

117

К. М. Колобовой, служит предметом поклонения и связан со знаменитым троянским конем²²⁵. Греческая мифология уходит корнями в позднебронзовый период, который становится для классической Эллады героическим веком. Имена позднейших мифологических и эпических персонажей уже представлены в пилос-ских табличках, а единственно известные нам микенские надписи, связанные не с хозяйственной отчетностью, а с культом и храмом, найдены как раз на Кипре²²⁶ — в точке наибольшего развития и распространения изобразительного стиля. И тем не менее нужен толчок извне, чтобы распалась целостная система орнаментальной росписи, ведущая свое начало еще из позднего неолита. Этот переход стадияльно неизбежен в каждой культуре, и сцены на амфороидных кратерах отождествляются с эллинскими, а не с переднеазиатскими сказаниями. Но именно Древний Восток обладает долгим опытом антропоморфного изображения не только в монументальном искусстве, но и в малых его формах. Восточные элементы в сюжетике, в отдельных деталях росписи указывают, что служит катализатором для зреющего в недрах микенского творчества

явления, что помогает ему расцвести именно на восточных окраинах державы ахейцев, этнически родственных хеттским пришельцам в Переднюю Азию. Их искусство связано с образами, принесенными мощными волнами индоевропейской миграции из прикаспийских и причерноморских степей в первой половине II тысячелетия до н. э. Темы лучника, колесницы, корабля известны не только по микенским кратерам, но и по петроглифам бронзового века Северной Европы. Они выгравированы, например, на каменных плитах кургана Кивик (рис. 16) в Южной Швеции. Поистине период поздней бронзы может быть назван «интернациональной эпохой», по словам американской исследовательницы Э. Порады²²⁷. Однако, несмотря на все сюжетные новшества, стилистика изобразительной керамики демонстрирует неразрывную связь с эгейской художественной средой. На гидрии из Угарита мы видим удлинённый и изогнутый силуэт лошади, слишком мягкий и эластичный для конского корпуса; откинувшиеся назад и прогибающиеся в пояснице человеческие фигурки; ноги коня, выходящие

118

за границы изображения в следующий, орнаментальный пояс росписи. «Кратер Зевса» отличается свободой композиции. Здесь чувствуется переработка подвижных форм, неограниченных плоскостей, неотделяемых друг от друга объемов минойской стенной живописи. Но это уже слабое воспоминание о прежней раскованности. Изгибающиеся фигурки существуют не в пейзажном пространстве, где природные линии вторят им своими живыми ритмами. Сюжетная сцена подчиняется архитектонике сосуда. Пространство ограничивается полосой, отведенной для изображения, а также графическим абрисом каждой фигуры и каждой вещи. Люди помещены в замкнутый объем колесницы, из которой выглядывают только верхние части лишенных рук туловищ с одинаковыми силуэтами. Одежды и колесница покрыты одинаковыми горошинами. В отсеках колес — четыре узорных квадрата, в поле вазы — орнаментальные волноты. Линия теперь не только очерчивает предмет. Она ломается и изгибается, утолщается и утончается, почти сходит на нет, она старается уложиться в границы отдельных объемов и форм, которые ей предложены. Минойская подвижность, безграничность, витальность оборачиваются гротеском и орнаментальностью. Остатки старых художественных приемов выглядят как стилизация, манера, как проявление пробуждающейся индивидуализации. Не случайно исследователи стремятся выявить в живописи этих кратеров и амфор не только отдельные школы, но и руку отдельных мастеров. Те же черты характеризуют и второй этап изобразительного стиля, когда мифологические сцены сменяются сценами с животными, рыбами, птицами и священным деревом. Кажется, наступает некоторая реакция на «недопустимое» для Эгеи отношение к вазовому орнаменту — человеческая фигура здесь почти не встречается. Но в быках и оленях, фланкирующих древо жизни,



Рис. 16.
Могильная плита кургана Кивик

119

очень мало минойского. Такие сюжеты распространены в перед-неазиатской глиптике, костяной резьбе, в текстиле. В геральдических композициях проглядывает восточная принадлежность этого искусства, далеко ушедшего от эгейской основы. Остается только некоторая эластичность абриса и утрировка движения, которое мы отмечали и в кратерах с колесницами. Остается стремление к орнаментальности, завершающей бег линии,

претворяющей его в затейливые завитки и узоры, в изгибающиеся волнотами рога, в звездочки и розетки на теле быка. Именно эти упорядоченные композиции, эти отточенные силуэты, это элегантное соединение контура с декоративной разделкой внутри него и принимает как отправную точку для своего развития архаическая греческая керамика.

Но среди ваз живописного стиля есть группа произведений, которую и сюжетно, и стилистически можно выделить из общей массы продукции. Это керамика Крита конца XIV—XIII вв. до н. э., в основном и представляющая теперь все минойское искусство²²⁸. Здесь не большой кратер, структурно расчлененный на горло, тулово, ножку, а мягкая, расплывающаяся книзу фляга. Характерные сюжеты — птицы, когтящие рыб. Быки, олени, сфинксы — весь остальной репертуар микенской керамики, заимствованный с Востока, на Крите не прививается. Критские вазописцы берут наименее оторванные от растительных и морских форм компоненты. Птицы и рыбы окружены стилизованными побегами папируса, волнистыми линиями, типично минойскими горками. В ритме силуэта птицы, в ее шее, спине и груди мы видим плавный и упругий изгиб, подобный излюбленной минойской параболе. Туловище расчленено на отсеки, заполненные параллельными штрихами. Такими же темными мазками переданы перья крыльев и хвоста, такими же волнами и точками изображены горки и соцветия папируса. Между фигурами разбросаны большие и малые розетки. Но это не орнаментальность текстильного изделия, которую мы видели на микенских кратерах с быками. Линии, замкнутые формой птичьего туловища, направлены в разные стороны. Они повторяют изгиб шеи и груди, ломаются сбоку, устремляются к хвосту и сходят на нет на его конце. Они на-

120

поминают взметнувшееся опахало в поднятом крыле, сгущаются в волнах горок и точках папируса. Они продолжают жить своей своеобразной жизнью даже в этом тесном пространстве, где нет возможности двигаться свободно. Линии стараются уместиться в нем, улечься в предлагаемых границах, они возвращаются, разбиваются на отдельные палочки, точки, брызги как бегущая морская волна, натолкнувшаяся на непреодолимое препятствие. Этот трепет жизни, не угасающий и в самых поздних критских вещах, сохраняет последний отблеск минойской культуры перед лицом ее близящегося конца.

Итак, мы проследили эволюцию искусства мира керамики от протокерамического творчества и первых гончарных изделий до развитых художественных систем Восточного Средиземноморья. Здесь наша тема исчерпана. Вернемся в Западную Европу и посмотрим, что происходит на родине пещерного искусства в те тысячелетия, когда Передняя Азия и Эгея остаются центрами древних цивилизаций.

Глава четвертая **Искусство мира мегалитов**

В Западной, Центральной и Северной Европе неолитическая стадия наступает много позже, чем на Переднем Востоке, в V, IV, даже в III тысячелетии до н. э. В отсталых районах, в общинах, занимающихся охотой и рыболовством, мезолитическая экономика держится до II тысячелетия до н. э., и еще в начале нашей эры античные авторы пишут о сохранившихся в удаленных уголках материка племенах каменного века²²⁹. Но в целом между 5000 и 2000 гг. до н. э. население западного ареала постепенно как самостоятельно вводит, так и заимствует те новации, которые составляют существо переднеазиатской и восточносредиземноморской «неолитической революции». Одно из главных мест в ней занимает, как мы уже говорили, возникновение керамики. Древнейшая гончарная культура Западного Средиземноморья датируется первой половиной V тысячелетия до н. э. Грубые горшки примитивных форм, шаровидные и круглодонные, покрыты защипами, оттисками гребенчатого штампа, палочки, ногтя или своеобразной сердцевидной раковины *cardium*. Найдена эта штампованная посуда на Корсике и Мальте, на Эльбе и в Сицилии, в Италии, на юге Франции и на испанском побережье. Но стадияльно она относится к изначальному общечеловеческому творчеству и встречается в неолитических слоях повсюду, вплоть до Китая и Южной Африки²³⁰. Отпечаток ногтя заменяет знак руки на стенах пещеры, а раковина *cardium* известна еще по использованию ее во II тысячелетии до н. э. в критских мистериях Великой богини. На сосуде фиксируются священные оттиски, однако это оттиски реальных предметов, не переосмысленные пока в изобразительные символы. В Западной Европе такая керамика характерна и для более северных территорий — для Бельгии, Нидерландов, а также для Англии,

Шотландии, Ирландии, Скандинавии, где она сохраняется вплоть до эпохи бронзы, до культуры курганных погребений. Толстенные горшки типа эртебёлле (рис. 17), знаменующие переход от мезолита к неолиту в Швеции и Ютландии, орнаментированы по верхнему краю штриховкой и

122

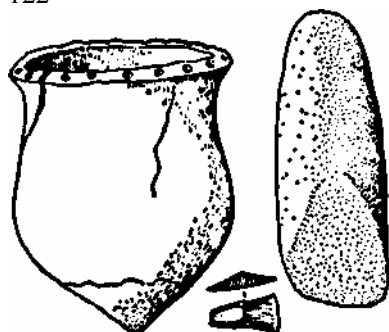


Рис. 17. Керамика Эртебёлле

ямками — знаком Богини-матери со времен пещерного искусства.

Особой принадлежностью инвентаря европейских мезолитических стоянок являются расписные или гравированные гальки. Они подобны магическим чурингам — обиталищам душ умерших австралийских аборигенов. На овальные камешки чаще всего красной краской нанесены пятна и полосы, кресты и зигзаги, решетки и звезды.

Здесь присутствуют варианты живописных гончарных орнаментов, только не собранные в систему, а разрозненные, как буквы алфавита, еще не сложенные в слова. Но, несмотря на такое предварение, самостоятельной расписной керамики в западном регионе не возникает. Она появляется лишь на Апеннинском полуострове и прилегающих к нему островах, связанных каботажным плаванием с Восточным Средиземноморьем, а через Адриатику и по суше — с балкано-дунайскими культурами. И в то время как на средиземноморском побережье Франции и Испании продолжают изготавливать архаическую штампованную посуду, а в глубине материка существуют племена с мезолитической экономикой, в Италии появляется не только импортная гончарная продукция, но и местная имитация ленточной керамики, сосудов типа Секло и Димини: ряды закрашенных треугольников и лабиринтные рисунки, зигзагообразные параллельные линии и пламенеющие «языки» сложного узора, сталкивающиеся разнонаправленные зубцы, полосы и ленты бегущей спирали. Варианты керамического орнамента повторяются и на пинтадерах — небольших терракотовых печатях, предназначенных, скорее всего, для татуировки²³¹: спиральный раппорт или закручивающиеся по углам четырехугольного штампа волюты напоминают тончайший декор ран-неэлладской глиптики. И все это — на фоне местной посуды *cardium* или горшков с грубыми пальцевыми защипами. Контраст столь велик, что некоторые исследователи видят в расписной не-

123

олитической продукции Италии и близлежащих островов свидетельство не влияния, а крупной миграции с Востока²³².

Связи Апеннинского полуострова с миром керамики не прекращаются и в эпоху бронзы. Рядом с орнаментированными изделиями бытуют однотонные сосуды с красной поверхностью, похожие на керамику Анатолии, Трои, Лемноса III тысячелетия до н. э. На темнолощеных блестящих кувшинах, явно подражающих металлической утвари, процарапаны и вытеснены спиральные и меандровые узоры, узоры в виде лабиринта. В других областях Западного Средиземноморья, например, в Испании, веяние Востока чувствуется слабее. Но и здесь в неолитических слоях находят кикладские бусы и каменные статуэтки²³³, а в гончарном декоре явны прямые параллели с балкано-дунайской стилистикой. Эгейская топонимика прослеживается и в некоторых названиях прибрежных частей Южной Франции. Однако, несмотря на все влияния, не посуда с живописным орнаментом составляет существо западного изобразительного творчества. На протяжении четырех тысячелетий (с V по II тысячелетие до н. э.) на пространствах от Атлантики до Дуная, от Скандинавии до Средиземного моря зарождаются, завоевывают друг друга, смешиваются, исчезают многие этнические группы, народы и племена. Сменяется огромное количество археологических культур, в пестроте которых порой трудно разобраться. Но во всем этом обилии исторической

жизни, по традиции продолжающей именоваться «доисторией», остается неизменным и четко прослеживается совершенно определенное художественное явление — западноевропейская керамика неолита и бронзы. В целом она никогда не служила предметом искусствоведческого исследования, и это большая потеря для науки, так как анализ западных гончарных изделий приводит к очень важным результатам и выводам. При этом археологический принцип дробности отдельных культур уступает место объединению по региональным стилевым признакам.

Неуклюжие горшки, гладкие или покрытые защипами и оттисками раковины, сохраняются и в неолите Испании, и в позднем медном веке Сицилии, и во французской культуре Сены — Уазы — Марны, создавшей классические образцы мегалитичес-

ких построек. В Англии примитивная глиняная утварь сопутствует развитым курганным захоронениям. В Бельгии, Нидерландах, Скандинавии этот первоначальный слой гончарной продукции доживает до позднебронзового периода. Для обширных лесных зон Евразии характерна ямочно-гребенчатая керамика, покрытая углублениями, оттисками гребенчатого штампа и веревки. В Италии и во Франции, в Дании и Швеции распространены сосуды с процарапанными после обжига полосами, зигзагами, треугольниками и другими простейшими узорами. Мы уже встречали их на костяных и каменных предметах мобильного искусства эпохи палеолита и на мезолитических камешках — чурингах. Только теперь они перенесены на глиняную поверхность и приспособлены к форме рукотворного вместилища. Этот декор не создает изобразительной цельности. Он относится к области не стилистики, а семантики, общей для всего человечества со времен появления *Homo sapiens*'а. Может быть, это только начало развития западноевропейской керамики? Но вот перед нами тарелки, миски, горшки типа шассей — французского варианта мощной ветви гончарного творчества Запада. На востоке Франции и в Швейцарии она носит название кортайо, в Италии — лагоцца (рис. 18), захватывает земли вдоль Рейна, заходит в Бельгию, Чехию, Баварию, Австрию. Эта посуда индивидуальна, ее не спутаешь ни с какой другой — сложившиеся, узнаваемые формы, ряды рельефных шишечек или сосков вдоль шейки, врезанные треугольники, ленты, полосатые квадраты с инкрустацией красного или белого цвета. И все. Немногочисленные детали, почерпнутые из богатого арсенала неолитической орнаментики, скупно отмерены на долю каждого изделия. Кажется, что и здесь речь идет о фиксации отдельной знаковой информации, а не о создании единой художественной картины мира.

И во времени (IV—III тысячелетия до н. э.), и в пространстве

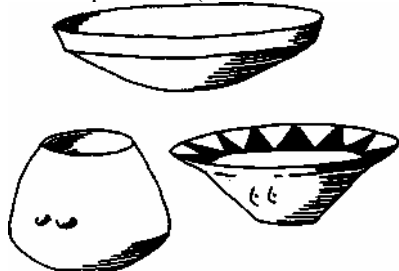


Рис. 18. Керамика лагоцца

125



(от прирейнских районов до Сербии) керамика шассей — кортайо — лагоцца соприкасается с линейно-ленточной керамикой, которая рассматривалась в предыдущей главе нашей работы как предшественница расписных гончарных культур Юго-Восточной Европы. Действительно, и в том, и в другом случае мастера пользуются не только техникой процарапывания рисунка, но и его инкрустацией. А на некоторых чашах кортайо встречается криволинейный узор в виде единичных спиралей или вписанных друг в друга полукружий. Но кроме этих моментов в линейно-ленточных рисунках присутствует такое обилие вариантов декора, такое творческое богатство композиций, такая связь с предшествующими (Хаджилар) и

последующими (Три-полье, Карпаты, Балканы, Кавказ) гончарными стилями, что рядом с тарелками шассей они выглядят энциклопедней расписной вазовой орнаментики.

Рис 1д

Сосуществующие рядом носители двух

Воронковидный кубок керамических групп явно тяготеют к различным творческим традициям.

Творцы линейно-ленточных узоров принадлежат к восточному ареалу, создатели шассей — кортайо — лагоцца — к западному.

Неолит Центральной и Северной Европы также имеет свою крупную керамическую культуру, носящую название культуры воронковидных кубков (рис. 19). Она занимает территорию от Южной Швеции и Дании до Польши и юго-западных областей Украины. Датируется она IV—II тысячелетием до н. э. и встречается как в ранних земляных могилах, так и в курганах Скандинавии, Германии, Польши. И на всем протяжении своего существования, на всех землях, где они бытуют, кубки с воронковидными шейками, бутылки, кувшины сохраняют неорнаментированную поверхность, иногда покрытую ямочными углублениями, насечками или отпечатками шнура. Поздняя северная группа этой посуды украшена выпуклыми ребристыми полосами. Западные и восточные кубки конца III — начала II тысячелетия до н. э. имеют гораздо больше локальных вариантов — процарапанные волнистые линии, заштрихованные прямоугольники, ромбы... И опять

126



же — это всё: простейшие геометрические элементы, повторенные в простейших композиционных сочетаниях. Среди форм воронковидной керамики встречаются «вазы для фруктов», знакомые нам по минойскому, малоазийскому, балкано-дунайскому гончарному искусству. Это позволяет Б. Беккеру говорить о миграции из Юго-Восточной Европы²³⁴. Но даже факт связи с «миром керамики» ничего не меняет в орнаментике северо- и центральноевропейских неолитических сосудов. Лаконичный рисунок, умело расположенный на поверхности предмета, напоминает аскетическую Цельность мобильного искусства палеолита, его отрешенную от стилевой витальности эстетику.

Во многих районах слои воронковидных кубков перекрыты напластованиями шнуровой керамики (рис. 20) или, как ее еще называют, керамики культуры боевых топоров. Бурная экспансия ее носителей в конце III тысячелетия до н. э. на территории от Рейна до Волги и от Скандинавии до Швейцарии вызывает большой научный интерес в связи с проблемами индогерманизации Европейского материка. Как явствует из названия, на горшках, кувшинах и чашах этой культуры отпечатаны отиски шнура или насечкой и штампом имитированы его следы. Шнуровая орнаментика характерна и для других гончарных изделий — например, для шаровидных амфор и воронкообразных кувшинов, для неолитической керамики Бретани. С точки зрения семантики, шнур расшифровывается, по-видимому, как символ власти, связующий пространственно-временные понятия. Таким он и предстает в истории духовной культуры — к примеру, в обрядах японского синтоизма²³⁵. На древний сакральный смысл веревки указывают также и «узловое письмо», сохранившееся у многих «примитивных» народов, и право христианских пастырей «вязать и решить». Что же касается стилистики, то шнуровая керамика опускается до первоначального уровня сосудов *cardium* или горшков с ногтевым отпечатком, несущим на себе след реального, художественно не преобразованного предмета. Поздняя посуда племен боевых топоров чаще всего вообще ли-

127

шена орнаментики. Когда же узоры есть, то они очень точны и совершенны, но опять же не

выходят за рамки уже известного нам набора — рельефные горизонтальные линии, процарапанные зигзаги, треугольники, «елочки».

Наконец, последняя крупная гончарная культура неолитической Западной Европы — это колоколовидные кубки. По времени — рубеж III — II тысячелетий до н. э. — она совпадает со шнуровой керамикой, вместе с ней знаменуя постепенное завершение века камня и переход к бронзовой эпохе. По мнению археологов, она зарождается на Пиренейском полуострове или даже в Северо-Западной Африке и распространяется оттуда на север — до Дании и Англии, на северо-восток — до Польши и Венгрии, на восток — до Италии, Сардинии и Сицилии. Во всех этих областях создаются свои варианты чаш, кувшинов и мисок, но везде как отличительный признак обязателен сосуд в виде опрокинутого колокола. Так же как в глиняных изделиях носителей боевых топоров, в керамике колоколовидных кубков чувствуется мастерство, далеко ушедшее от примитивности первых лепных вместилищ. Тонкостенная, обожженная до розового цвета, она сочетает в себе изящную выверенность форм с отсутствием строгой симметрии — свойство, которое делает ручную посуду столь одушевленной и которое чаще всего теряется с появлением гончарного круга. Очень хороши миски на ножках, украшенные выпуклыми горизонтальными валиками с насечками разного ритма. Но особенно значительны сами кубки — с коническим основанием, с изгибающейся линией силуэта, едва заметно суживающейся к центру тулова и расширяющейся к горлу сосуда. Орнаментальные полосы соседствуют со свободными от рисунка ярусами, и это чередование наполнено как эпически-мерной ритмикой, так и иллюзией вращения тонких узорчатых лент вокруг цилиндрического тела кубка. Такая концентрация образности при минимуме использования средств, такая слитность формы и декора, движения и статики свидетельствуют о том, что гончарное неолитическое искусство западного ареала достигает своего расцвета. Тем более поразительна скудость элементов, из которых складывается эта художественная цельность, — все те же зигзаги, треугольники, параллельные линии.

128



В предыдущей главе мы говорили о переломе, пережитом гончарным творчеством Греции, Македонии и Юго-Восточной Европы в III тысячелетии до н. э. в связи с наступлением эры металла. До Центральной и Западной Европы последствия «металлургического шока» докатываются только ко II тысячелетию до н. э. Если раньше влияние балкано-дунайских районов было спонтанным и нерегулярным, то теперь оно приобретает тотальный характер в центральных землях и прослеживается вплоть до Пиренейского полуострова. Так, например, приблизительно с 1700 по 1000 гг. до н. э. в Испании и Португалии бытует культура Эль-аргар (рис. 21). Кубки на ножке, вазы, чаши, красные или черные, лощеные, подражающие металлической утвари, говорят о явном анатолийском влиянии²³⁶. Среди традиционных каменных погребений появляются захоронения в больших глиняных сосудах, сформированных из отдельных частей и со-

Рис. 21.

единенных перед обжигом. Но если здесь керамика Эль-аргар вкрапления мира керамики выглядят как

отдельные островки, внедрившиеся в многослойную стихию местного творчества, то в Центральной Европе, непосредственно примыкающей к дунайским областям, рождается своя гончарная стилистика, свой вариант всеобщего художественного языка периода бронзы. Унетичская культура, занимающая земли Германии, Австрии, Чехии, Словакии, Польши, демонстрирует хорошо развитое металлургическое производство. Клинки ножей и кинжалов покрыты гравировкой, а рукоятки — инкрустацией из кости и янтаря. Много бронзовых и золотых булавок и браслетов. Близ Вормса найдены двойные топоры-лабрысы критского или кипрского типа, украшения из слоновой кости и средиземноморских раковин²³⁷. Перед нами — типичная культурная среда металлургического общества II тысячелетия до н. э. Классичес-

кая форма гончарных изделий — чаша с большой вогнутой шейкой. Тулово острой гранью отделено от доньшка. Поверхность обработана безупречно. В мастерстве владения металлом, в от-
129

точности абрисов глиняной утвари, в металлической чеканности объемов проявляется магистральное художественное устремление эпохи. Общая подчиненность анатолийским образцам сказывается и в некоторой «гротескности» образа — в утрированной расширенности сосуда книзу, в кажущемся стремлении линий ту-лова разлететься в стороны, если бы не сдерживающая роль гранений, преломляющих и дробящих форму предмета.

В поздней унетичской культуре (рис. 22) (вторая половина II тысячелетия до н. э.) керамика приобретает более мягкие силуэты. Не так явна анатолийская направленность, больше чувствуется связь с местной неолитической средой. Вновь лепятся округлые горшки, на плечиках появляется пунктирный линейный орнамент. Но наряду со следованием глубинной европейской традиции продолжают подражать и малоазийской стилистике. Гончарное произведение строится как ступенчатая пирамида с ребристыми уступами, как архитектурное сооружение, а не изделие из мягкого податливого материала. Это уже не предмет ремесленного искусства. Это самостоятельный художественный памятник, урна, содержащая кремированный прах умершего. Именно в период поздней бронзы в Центральной Европе наряду с курганами получают распространение поля погребальных урн, где глиняное вместилище выполняет роль каменного ящика — гроба. Создатели полей погребений (их иногда отождествляют с будущими фригийцами и иллирийцами) оказываются настолько ^{ко сильными, что} осуществляют оставившую Урна след «обратную» миграционную связь — вторга-
Пианелло ются в Юго- Восточную Европу и в Средиземноморье²³⁸. Находки центральноевропейской бронзы есть в Италии и Греции, на Крите и Кипре, в Сирии и Египте. Некоторые исследователи даже связывают с фактом этого вторжения падение микенских городов и конец государства хеттов²³⁹. Монументализация урны, превращение ее, независимо от размеров, одновременно во вместилище и надгробный памятник свойственно всей полосе полей погребений и близких ей культур



130

вплоть до Италии, где без этих характерных сосудов бронзовой эпохи невозможно понять стилистику предэтрусской погребальной утвари вилланова-голассекка-эсте. Здесь же, по-видимому, надо искать мировоззренческие корни такого явления, как надгробные амфоры гомеровской Греции.

Итак, «металлургический шок» производит одинаковое действие как в Юго-Восточной, так и в Центральной Европе. Распространяется влияние анатолийского керамического стиля, почти исчезает орнаментика. Но взглянемся в изделия карпатских, дунайских, балканских мастеров этого времени. Амфоры, прообразы будущих киликов, «вазы для фруктов», бокалы и чаши, асимметричные кувшины — весь каталог малоазийских форм налицо. Он очень разнообразен — гораздо разнообразнее, чем в более западных районах. Силуэты плавны, мягки и одновременно выверены, отточены долгой традицией. Все предметы вылеплены от руки в отличие от анатолийской посуды, которая отмечена печатью «механического» совершенства. Благодаря этому количественное богатство форм юго-восточной керамики претворяется в качественную индивидуальность каждой вещи. Особая асимметрия, особая выпуклость, изгиб, впадина создают неповторимую

образность данной керамической школы. Она сочетает в себе высокий профессионализм металлургического времени и глубинное понимание специфики гончарного искусства. Гранения сглажены, металлическая чеканность уступает место перетеканию одной части в другую. Две наискось идущие линии; волнистые углубления; процарапанная волюта на выпуклом «брюшке» кувшина — в основе все тот же, сдерживаемый формальной стилистикой эпохи, но живой орнамент, имманентно подвижный, несущий в себе возможности вегетативного цветения, спаянный с глиняной плотью вазы. Рядом с его художественным богатством одновременные сосуды Центральной Европы кажутся либо примитивными, либо слишком сделанными, архитектурными, нарушающими изначальную скульптурную заданность гончарного творчества. Восточный регион остается миром керамики даже в условиях, казалось бы, полной победы ремесленного техницизма.

131

Однако и в западном регионе не вся гончарная продукция оказывается под властью анатолийского влияния. Рядом с полями погребальных урн, на тех же землях, существует культура курганных погребений, амфоры, чаши, кувшины которой продолжают местную неолитическую традицию. Если в формах иногда и проглядывает некоторая характерная «гротескность», то врезанный орнамент, заполненный белой инкрустацией, целиком составлен из прежнего набора рисунков — прямых и волнистых линий, штриховки, ямок, треугольников. Только узоров теперь становится больше, они занимают тулово изделия, чередуясь в ритмической последовательности. Тонкое кружево процарапанного декора из треугольников и заштрихованных ярусов покрывает горшки Скандинавии — области, практически не затронутой малоазийским влиянием. Очень красивы и завершены английские «сосуды для хранения пищи» (рис. 23) — элегантные формы, спаянность предмета и декора, совершенные линии резьбы, умелое сочетание выгравированного и лепного орнамента. В той же Британии, которая в бронзовом веке поднимается до культурных вершин западного региона, возникает местный вариант погребальной урны, ничуть не уступающий в монументальности континентальным образцам, хотя от них и не зависящий. В большом «воротнике» (рис. 24), венчающем урну, в плавном силуэте ее тулова, в линиях, «елочках», насечках, «косичках» ее орнамента нет ни одной детали, обязанной своим происхождением Средиземноморью. Но в абсолютности найденных пропорций, в количественном соотношении узоров, в качестве ТИС-



рис. 23. «Сосуд для хранения пищи»



Рис. 24.

Воротниковая
британская урна

132



нения, в свободном владении всем арсеналом традиционных средств чувствуется дыхание большой цивилизации, вобравшей в себя поступательное развитие многих тысячелетий. На чаше из Лос Милларес (Испания) изображены два больших стилизованных глаза с дужками бровей, а на Лужицких погребальных вместилищах выпуклости скульптурно оформлены как женские груди. Английские «виноградные чаши» (рис. 25) сплошь покрыты выпуклыми налечами — это древнее представление о многогрудой богине доживает вплоть до эллинско-римской эпохи. Перед нами — свидетельства стадийного перехода от всеобщего мифа к развитой мифологии, всегда сопровождаемого индивидуализацией имперсональной модели мира неолитической керамики.

Таким образом, в районах, не затронутых «металлургическим шоком», в период бронзы принципы неолитического гончарного искусства не только сохраняются, но и приумножаются. Очень любопытно, но тот же механизм србатывает и в мире керамики, в Восточном Средиземноморье КОНЦА III — II ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО «Виноградная н. э. На этапе средней и поздней бронзы на Крита — чаша»

те, благодаря неразрушенным неолитическим традициям, рождается феномен вазописи, уникальный в окружающем его море нерасписной посуды и одновременно вобравший в себя все достижения эпохи. Конечно, здесь можно говорить только об общих закономерностях времени, но никак не о художественной значимости явлений. Несмотря на отсутствие государств и границ, несмотря на разомкнутость территорий, пронизываемых бесконечными передвижениями племен, ни в одном уголке Западной Европы не появляется ничего похожего на расписную керамику. В какие-то моменты, особенно в центральных районах, к этой идее подходят очень близко — в постоянных контактах с восточными областями, в бытовании в Баварии и Австрии орнаментированных глиняных алтарей и мелкой глиняной пластики, в росписях стен неолитических жилищ Германии²⁴⁰. Для западноевропейского человека V—II тысячелетий до н. э. изделие гончара — столь же священный предмет,

133

сколь и для жителя балкано-дунайского ареала, Крита или Малой Азии. На сосуде помещают сакральные знаки-узоры, его бросают в ручей и в болото в качестве жертвоприношения²⁴¹, он служит вместилищем праха умершего. Из скудного орнаментального каталога, привычного для мастера, вырастает богатство вариантов, благородная ясность и простота. Многообразная геометрия рисунков неолита и бронзы принимается затем в наследство и гальштатскими горшечниками, и эллинскими художниками гомеровского периода, и создателями предэтрусских культур Италии.

Почему же все-таки «орнаментальный каталог» западноевропейских гончаров так скуден и однообразен? Что же, те, кто создают колоколовидные кубки или уэссекские урны с воротниками, могут воспроизвести только простейшие геометрические узоры?

Художники достигают совершенства в своей традиции. Отчего они ни разу не пытаются выйти за ее пределы? Объяснение этому надо искать не в изобразительной недостаточности нерасписной керамики. Все, что касается мастерства, — отработка формы, органика соединения формы и декора, вариантность узоров — найдено и выявлено здесь в процессе развития предельно. Но если из рук художников Телль-Халафа, Самар-ры, Суз, Триполья, Крита выходит глиняный микрокосм, «икона»* мира, то гончару западного неолита и бронзы это не дано. В его ведении — не орнамент, претворенный во всеобъемлющий образ и потому несущий в себе внутреннюю потенцию к сколь угодно трансформации. В его ведении — лишь фиксированный и ритмически обработанный семантический знак. Сакрально-художественную реальность, адекватную их мировоззренческой реальности, обитатели мира мегалитов творят не в хрупкой глине, а в традиционном для их культурного круга камне, и не в искусственно вылепленной модели, а в реальных пространственно-объемных категориях.

* В первоначальном смысле этого слова: ΕΙΚΟΝ — образ.

134

В то время как в Передней Азии пройдены уже многие ступени «неолитической

революции», в Западном Средиземноморье — на Апеннинском и Пиренейском полуостровах — люди продолжают жить и погребать своих умерших в пещерах. Даже стены естественных убежищ и пристроенных к ним укрытий кое-где покрываются рисунками животных и сцен охоты, продолжающих искусство испанского Леванта эпохи мезолита. Культура пещер, как ее называют, существует долго — с V до середины III тысячелетия до н. э.²⁴², уживаясь и с местными неолитическими преобразованиями, и с художественными новациями из балкано-дунай-ских областей. Иногда пещерные захоронения выделены каменной выкладкой²⁴³, подобно мезолитическим погребениям тарде-нуазцев, окружавших могилы поставленными на ребро плоскими камнями²⁴⁴. Наряду с пещерами устраиваются и поселки, защищенные высеченными в скалах рвами и каменными стенами из кусков скалы. Вспомним укрепления Иерихона, возникшие также на рубеже средне- и новокаменного века, — они стадияльно родственны селениям Апулии и Аликанте. В палестинской фортификации фигурируют и каменные стены, и рвы. Есть здесь и культ черепов, развитый также в Западном Средиземноморье. Но тем не менее — какое отличие от затерянных на окраине тогдашней ойкумены деревень! В Иерихоне мезолитические традиции претворяются в прообразы восточносредиземноморской городской цивилизации, к которой тяготеют также и идущие за Иерихоном Хирокития на Кипре и Лепенский Вир в Югославии. В поселках Португалии, Испании, Италии, хотя они и моложе своих восточных собратьев, чувствуется непреодоленная еще первобытность жизненного уклада. Постепенно, однако, с наступлением энеолита, и здесь происходит качественный сдвиг от использования природной данности к созданию новой художественной реальности. Стадияльно он соответствует возникновению в восточном регионе феномена расписной керамики. Но на западе Европы творческая мысль идет в ином направлении. ВIV тысячелетии до н. э. параллельно с пещерными захоронениями на Пиренейском полуострове появляются каменные ящики-цисты, могилы круглой формы со сложен-

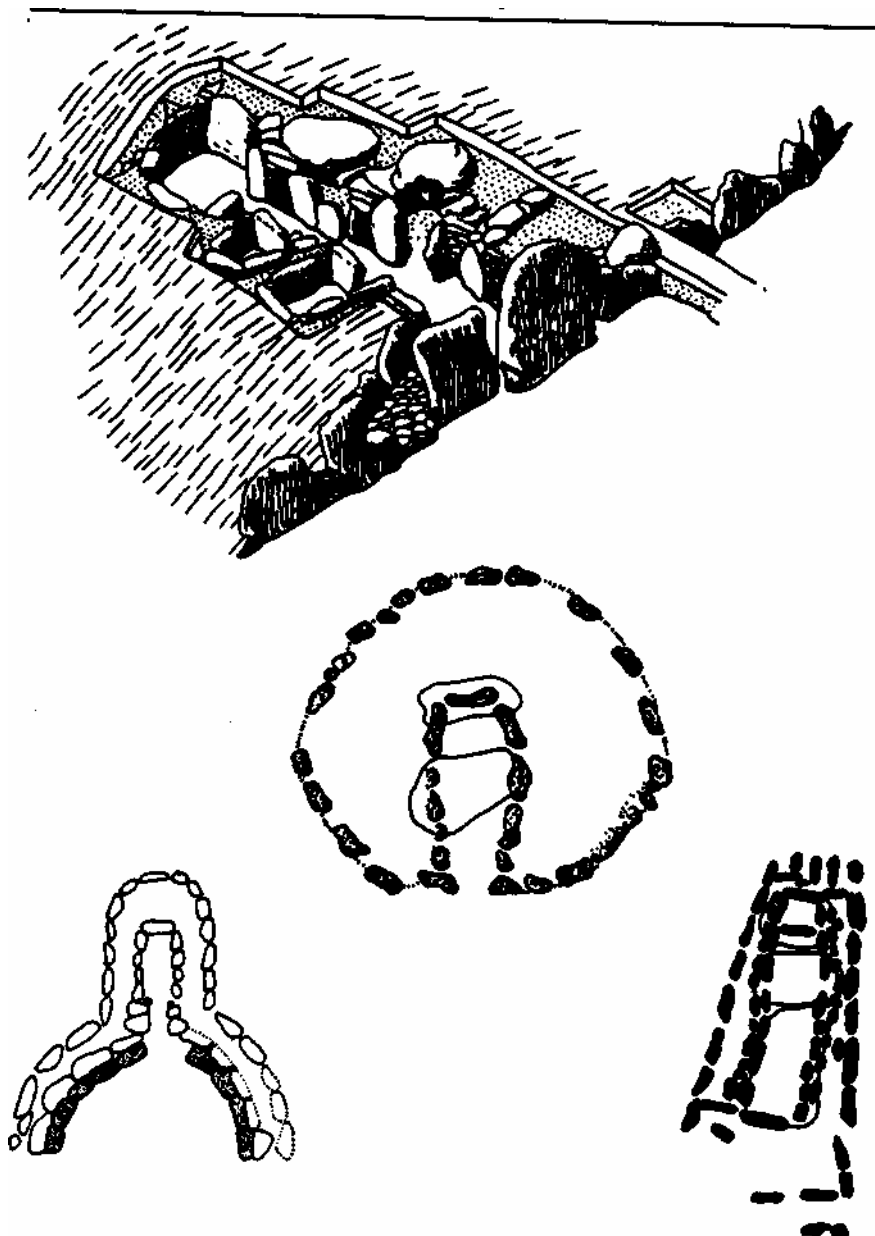


Рис. 26. Мегалитические гробницы
136

ными из камня стенами, дольмены, а также вырубленные в скалах гробницы с ведущим к ним шахтовым ходом (рис. 26). Такие же скальные камеры характерны для Сицилии и Сардинии мед-нокаменного века. Во французской и швейцарской культуре кор-тайо преобладают цисты, а в культуре Сены—Уазы—Марны есть и искусственные пещеры, и дольмены, и крытые галереи из больших камней, где вдоль стен размещены в скорченном положении покойники. И дальше, на протяжении второй половины IV—II тысячелетий до н. э., по всей Западной Европе распространяются эти характерные и очень устойчивые типы погребальных сооружений. В Испании — это толосы и цисты; в Португалии — цисты; в Италии — цисты и скальные гробницы; в Сицилии, Сардинии и на Корсике — галереи, курганные насыпи, цисты, скальные гробницы, дольмены; в Южной Франции — крытые галереи, дольмены, искусственные пещеры. На противоположном конце материка — в Скандинавии — та же картина: дольмены, гробницы с ходами, каменные ящики, курганы. Средняя Европа — цисты и курганы. Бельгия и Нидерланды — небольшие дольмены и курганы. Англия, Уэльс, Шотландия, Ирландия — дольмены, толосы, крытые галереи, цисты, курганы. К погребальным постройкам примыкают укрепленные жилые поселения, а позже — и настоящие крепости. Однако и в смысле численного перевеса, и в смысле стилистической проявленности архитектура Западной Европы эпохи неолита и бронзы — это прежде всего архитектура погребальная.

Так в искусство мира мегалитов входит собственно мегалитическое творчество. Оно заполняет собой обширный пространственно-временной промежуток и вполне может быть не только сопоставлено с художественными открытиями мира керамики, но и противопоставлено им во всей полноте своей изобразительной концепции и в совершенстве достигнутых результатов. Тем не менее в отличие от Передней Азии, Крита, Микен мегалитическая Европа не служит предметом искусствоведческих исследований даже в зарубежной литературе (археологи Запада мегалитикой занимаются успешно). В нашем искусствоведении нет ни одной книги по данной проблеме. Не претендуя на полный охват огром-

137

ного материала, рассмотрим лишь те аспекты, которые необходимы в русле нашей работы.

Термин «мегалиты» происходит от греческого *μέγας*; — большой и *λίθος*; — камень. В отличие от многих неудачных определений, закрепившихся в научном языке, данное слово очень точно выявляет существо дела. Действительно, какие бы сооружения мы ни рассматривали — цисты (каменные гробы-ящики), дольмены (гробницы из поставленных на ребра валунов или плит, перекрытых сверху плитой), менгиры (поставленные вертикально камни), циклопические постройки (сложенные из валунов без связующего стены, здания, гробницы), — всюду главным и единственным «действующим лицом» будет камень. Огромные необработанные глыбы производят потрясающее впечатление. Они кажутся творением не человеческих рук, а неких природно-ми-фологических сил — так близок их внешний вид естественным нагромождениям гор и скал или каменным скоплениям, оставленным на европейских равнинах последним оледенением*. В них еще живо отношение к камню-фетишу, камню — священной природной данности, которого не могло не быть в палеолите. Камень — орудие и оружие; гора или скала, в которой находится пещера-храм; изображение на каменной стене, как бы проступающее на ней, рожденное ею, — этот мир, переданный в наследство мезолитической и неолитической Европе, доживает в ее отдаленных уголках вплоть до античной эпохи. Даже антропологический тип части европейского населения (прежде всего Франции) остается кроманьонским²⁴⁵. Сохраняются погребальные традиции и ритуалы²⁴⁶, приемы и навыки строительства. В палеолитической «архитектуре» предваряются типы сооруже-

* Не случайно во всех местах бытования мегалитов их появление приписывают циклопам, гигантам, сказочным существам. Скальные гробницы Сардинии местное население называет «дома ведьм», а дольмены Кавказа считаются «домами карликов». Бретонские легенды утверждают, что менгиры Карнака, Менека и Кермарио — это окаменевшие римские legionеры. В сочельник колдовство утрачивает силу, и воины спускаются к реке напиться.

138

ний — так, в ориньякских слоях Сен-Жермен — Ла-Ривьер останки девушки покоятся на небольшом дольмене, на котором высечена сцена охоты²⁴⁷. Кстати, самые ранние дольмены неолитической Европы датируются IV тысячелетием до н. э. — именно они древнее многих других мегалитов.

Тем не менее культура «больших камней» принадлежит не палеолиту и не мезолиту. Мегалитические постройки возникают в новокаменный период, но расцвет их приходится на энеолит и век бронзы, а в Ирландии и Скандинавии они продолжают использоваться и в I тысячелетии до н. э. Пещерные погребения сохраняются на этапе перехода от камня к металлу. Однако проснувшийся для созидания обособленной изобразительной цельности человек этим не довольствуется. Он создает искусственную пещеру как таковую, а затем ее замену в цисте, дольмене, грубо сложенном толосе. Да, любая форма мегалитической гробницы есть прежде всего имитация пещерного пространства²⁴⁸, что, естественно, особенно чувствуется в интерьере. Если снаружи камни образуют какое-то подобие конструкции, хотя бы и сверхчеловеческой, то внутри необработанная поверхность плит и земляной пол рожают иллюзию абсолютной непричастности творческого разума к возникновению этого вместилища смерти. А менгиры, поддерживающие перекрытия, напоминают сталактиты или выточенные водами столбы, усиливая ощущение сложности

и непознаваемости рукотворного «пещерного чрева». Циста или дольмен воспроизводят лоно, где сходятся концы и начала бытия. Недаром наиболее древнее положение усопшего — скорченная поза, подобная позе зародыша, — прослеживается в западноевропейских захоронениях на всем протяжении существования мегалитов. В скальных гробницах с шахтовым ходом выражается, по-видимому, более сложное смысловое решение — прохождение человека по путям, ведущим к лону богини, в котором покоится все тот же умерший — рождающийся.

Возникает новый вариант сакрального пространства, стадияльно сходный с восточным, но образно ему противоположный. Идея всеобъемлющего женского чрева воплощена и в интерьерах святилищ Чатал-Хююка, и в гончарном творчестве. Совершенным

139

выражением ее может служить уже упоминавшаяся ритуальная кикладская «сковорода», где море, покрытое спиралями-волнами, и зарождающаяся жизнь-корабль существуют внутри материнской утробы — вселенной. Кстати, и хронологически — III тысячелетие до н. э. — эгейский сосуд совпадает с развитым периодом мегалитики. Но какое несходство во всем — в способе выражения, в материале, в изобразительной концентрации образа. Кикладский мастер создает соразмерную человеку вещь и одновременно умопостигаемую модель космоса. Строитель гробницы имеет дело с колоссальными реальными массами, действительно преобразует пространство и вынуждает человека вступать с этим пространством в непосредственный контакт. Интерьеры множатся и разветвляются: от простейших толосов, цист, дольменов к крытым галереям, курганам, к соединению отдельных типов погребений. Многочисленные виды мегалитических сооружений являют собой лишь усложненные варианты изначально осознанной художественной идеи. Как нет двух одинаково декорированных сосудов, хотя набор орнаментальных элементов переходит из одной керамической культуры в другую, так точно нет и двух похожих построек, несмотря на их четко выраженную типологию. В основном гробницы — коллективные, но есть и одиночные. Около могилы может стоять один менгир, а может находиться и несколько — в виде вытянутой аллеи, в виде кромлеха (круга или концентрических кругов). К толосам и к скальным шахтам примыкают боковые помещения, дворики, «передние». Крытые галереи имеют изредка квадратный, чаще — прямоугольный план. Удивительные метаморфозы происходят с дольменами: дольмены — «грибы» (плита на нескольких камнях), «дома», четырехугольные, круглые, двойные. Очень часто к дольмену, как к скальной гробнице, ведет коридор-дромос или подземный ход, и над всем сооружением насыпается земляной холм. Иногда насыпь делают из камней, под которыми устраивают камеры-склепы овальной, многоугольной или крестовидной формы.

Так с конца IV до конца III тысячелетия до н. э. в мегалитическом творчестве происходит процесс создания различных видов погребальной архитектуры. «Большие камни» уже при-

140

сутствуют, но пик грандиозности замыслов и масштабности воплощения еще впереди. К концу III тысячелетия до н. э., когда ранний период металла сменяется стадией развитой бронзы, происходит постепенная консолидация изобразительных идей. Она сопровождается осознанием ценности найденных форм не только в их подражании природной данности, но и в их непохожести на нее, в их явной рукотворности. Циста — чрево, толос и дольмен — дом, скальная шахта — пещера, крытая галерея — полностью сотворенное человеком замещение пещеры начинают объединяться в границах одного всеохватного ансамбля. Разно-вариантность означает здесь, как и в расписной керамике Передней Азии, полное сложение мифа и творческое использование его в каждом вновь рождающемся произведении. По всей Европе от Атлантики до Польши и Волыни, от Скандинавии до Кавказа и Средиземноморья вырастают курганные насыпи — не первоначальные холмики, а горы из земли и камня. Они присутствуют теперь и в

специальной культуре курганных погребений, и во всех других культурах, разнящихся этносом и экономическим укладом, гончарной продукцией и приближенностью к очагам цивилизации. Они насыпаются равно над цистой с косяками и над глиняной урной с сожженным прахом. Треугольные и трапециевидные — в Польше и Прибалтике; двойные — каменно-земляные — в Тюрингии; каменные, окруженные каменным же венцом — в культуре курганных погребений... Близ Дармштадта под насыпью круг из тесно стоящих деревянных столбов окаймляет могильную яму²⁴⁹ — такие же одинарные или двойные круги внутри курганов известны в Голландии. Северные курганы — длинные, большие, обложенные камнями, или полукруглые, с земляным покровом сверху, с камнями во втором слое. И среди булыжников — маленькие камеры со стоящими в них крошечными урнами для праха как образ материнского чрева с плодом в окружении каменной вселенной. Уин-дмиллхиллские и уэссекские курганы Британии; округлые или вытянутые, насчитывают от 30 до 500 м в длину, отделены от окружающего пространства небольшими земляными валами и кольцевым рвом. Курган Нью Грейндж в Ирландии диаметром

141

60 м и высотой (сохранившейся!) 13 м имеет по краю насыпи вертикально поставленные, плотно примыкающие один к другому камни, покрытые орнаментом. Внутри — погребальная камера с ложным сводом и ведущий к ней дромос. Таково же устройство северных надгробных насыпей культуры воронковидных кубков. Часто холм возводится над дольменом, на Кавказе же дольмен ставится поверх кургана. В степях Северного Причерноморья низ надгробия состоит из насыпи и обступающих ее орнаментированных камней, а верх сложен из бревен наподобие кочевого шатра.

Нетрудно заметить, что памятники, называемые курганами, на самом деле сочетают в себе известные уже до II тысячелетия до н. э. типы построек. Курганные сооружения не только включают их в свой ансамбль. Они придают им особую художественную и смысловую завершенность и значимость. Орнаментированные ортостаты, ограничивающие по кругу сакральный участок, известны еще из палеолита. Мезолитические захоронения тарденуазцев также обложены камнями. Вообще, идея эта очень древняя. Она существует во всех районах, связанных с палеолитическим наследием вплоть до натуфийского Эйнана в Палестине²⁵⁰. Но через тысячелетия, в мегалитической Европе, она приобретает подлинно архитектурный размах²⁵¹. Действительно, курган — это не просто полустершийся холм, каким мы его видим сейчас. Это сложная художественная конструкция, ядро которой — погребальная камера (каково бы ни было ее устройство) и насыпь над ней. Человек продолжает творить в искусстве свою «новую реальность». Теперь он уже не довольствуется имитацией пещеры-чрева. Он воспроизводит и гору-скалу, с которой она природно связана. Но и это еще не все. Строитель включает в подвластную ему территорию прилегающее пространство, отгораживая священный участок насыпью и рвом. Все элементы мира присутствуют в этом акте художественного преобразования реальности: камень как основной структурный материал — в кромлехе, дромосе, гробнице; земля, уподобленная в насыпи камню; вода опоясывающего погребальный холм рва; дерево, из которого часто сделано собственно вместилище для умершего*. Если в палеолитическую эпоху камню уподобляли кость и глину, то теперь ему служат, его окружают, в него вмещаются и прочие составляющие ожившей после оледенения природы. Приоритет камня, тяга к необработанной его первозданности обращены в прошлое — к традициям каменного века. Способность к сложному преобразованию и конструированию, «деланность» и завершенность результата коренятся в общей направленности художественной культуры бронзового века. Как ни непохожи холмы смерти Западной Европы на глиняные изделия Малой Азии III тысячелетия до н. э., основа у них одна — стремление не к подражательности, а к «искусственности», к искусству как таковому.

142

Архитектура курганов несет двойственную смысловую нагрузку. С одной стороны, она выявляет место захоронения, делает его отмеченным, издалека видимым. Но одновременно все обилие «устройств», наращиваемых вокруг центральной точки, как бы специально

преграждает и умозрительный и реальный к ней доступ. Вспомним, что в ансамблях Франко-Кантабрии сакральная значимость изображений усиливается по мере продвижения вглубь пещеры. Так и в курганных памятниках надо преодолеть много разнообразных пространственных и физических слоев, снять множество «одежд», чтобы обнажить сокровенную сущность постройки — маленькую урну с прахом или цисту с костяком. Не так ли в сказках Иван-царевич добывает власть над жизнью и смертью Кащея Бессмертного, убивая птицу, доставая из нее яйцо, вынимая иглу и ломая ее кончик? Сравнение это имеет не только образное, но и смысловое значение. Существование Кащея в подземном царстве, связь его с потусторонним миром, со скелетом, с костью явно свидетельствует о происхождении его образа из мегалитического творчества. «Птица — душа»²⁵², «яйцо — овал — вселенная»²⁵³ хорошо известны в глубинных напластованиях человеческой культуры. Роль иглы также не может быть случайной*. Бронзовые иглы-булавки (рис. 27) с различными на-вершиями (в виде петли, спирали, ушка, шара, сосуда) найдены в

* Отсюда — и наш, доживший до XX в. н. э. обычай полагать тело не просто в могильную яму, но в деревянный гроб.

143

погребальном инвентаре Западной, Северной и Центральной Европы в изобилии. Вообще, ритуал захоронения в курганах сложен. Часто он сопровождается убиением жен, слуг, рабов²⁵⁴; кое-где есть следы и неизжитого каннибализма. Иногда землю под холмом предварительно вспахивают²⁵⁵, что свидетельствует об идее прорастания души, о культе плодородия, переплетающемся с хтоническими культами. Вспомним, кстати: чтобы добыть в Колхиде руно, Ясон также должен вспахать и засеять поле драконьи-

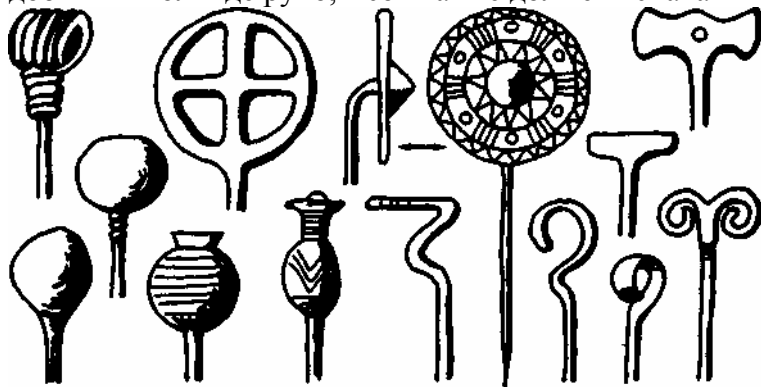


Рис. 27. Некоторые типы булавок

ми зубами, из которых вырастают подземные воины. Колхида-Абхазия принадлежит к районам активного бытования мегалитических сооружений.

И вся последующая мифология Европы уже немыслима без этих рукотворных холмов и гор, усеивающих европейскую землю, где гуще, где реже, но ставших обязательной принадлежностью ее исторического пейзажа. В сказках Ирландии вплоть до

* Приношу благодарность Н. А. Иофан, указавшей на то, что народы Севера в процессе изменения своего жизненного уклада менее всего склонны расставаться с костяными, декорированными резьбой иглами. Приемля другие дары цивилизации, они оставляют за собой право пользоваться «допотопными», палеолитическими приспособлениями для шитья.

144

XIX — XX вв. почитается ушедший под землю «народ холмов», и певец древности, романтик Р. Стивенсон в балладе о вересковом меде отождествляет его с пиктами — докельтским населением Британии. Сигурд встречает ожившую от волшебного сна валькирию Сигдриву на горе, окруженной оградой из камней и щитов²⁵⁶. В исландских сагах живые сражаются с умершими, выходящими из каменных курганов²⁵⁷. Традиция курганных погребений не завершается на рубеже двух эр. Она переходит в I тысячелетие н. э., и не только в кельто-скандинавском, но и в славянском, и в степном ареалах. В степях Северного Причерноморья, в окружении современного города, на скалистых берегах Норвежского моря курганы одинаково оживотворяют ландшафт, и теперь свидетельствуя о творческой силе человеческого духа.

Каков же смысл этого творчества? Что «движет горы» мегалитической архитектуры? Что

заставляет людей перемещать многотонные валуны, взваливать их один на другой, насыпать земляные холмы, копать или пробивать в камне рвы, — и все это при тогдашнем уровне техники? Кирками строителям служат рога оленя, лопатами — бычьи кости, кремневые и деревянные орудия²⁵⁸. Землю и булыжники они перетаскивают в плетеных корзинах или в кожаных мешках. Установлено, что тысяча человек должны работать семь лет, чтобы доставить часть необходимых для крупного сооружения плит из близлежащей местности²⁵⁹ (а доставляют и из более отдаленных областей!). Тридцать два молодых рабочих в упряжке из кожаных ремней поднимают по плоскости груз всего в 1,5 тонны²⁶⁰ (а камни бывают весом и в 100 и в 300 тонн!). Как устанавливают менгиры? При помощи земляной насыпи? деревянной башни? пандусов из бревен²⁶¹? Все предположения равно говорят о колоссальной затрате сил, о мобилизации устремлений большого человеческого коллектива. Действительно, без развитой родовой структуры общества такие памятники возвести невозможно, и гробницы мегалитической эпохи, насчитывающие до 1000 и более захоронений, подтверждают это единство. Почему же люди трудятся как муравьи, чтобы построить не убежище, не дом, даже не храм, а погребальное сооружение? А. А. Формозов считает, что «все... надмогильные памятники-

145

ки появились на достаточно позднем этапе истории, когда сложилось совершенно иное отношение к человеку...», и в различных районах преломилась одна и та же идея «... могилы как вечного памятника погребенному»²⁶². Действительно, появление развитой мегалитической архитектуры связано с изменением отношения человека к человеку. Но прежде всего не к конкретному человеку, могилу которого хотят особо выделить, например, по социальному признаку. Западный регион приходит к той же, неизбежной, стадии антропоморфизации мифа, которая уже известна нам по малоазийской и балкано-дунайской керамике в виде женских (реже — мужских) фигурок, по троянским лицевым урнам III тысячелетия до н. э. Гончарное творчество мегалитических территорий не знает мягкой скульптурной лепки, органичной для мира керамики. Здесь живые человеческие черты угадываются в неживом труднее — с помощью знака, намека, символа. Мы говорили о кувшинах лужицкой культуры с выступами, подобными женской груди, о горшке конца III тысячелетия до н. э. из Лос-Милларес с процарапанными глазами. Рисунок в виде двух магических глаз входит в разряд устойчивых мегалитических символов и имеет распространение от Средиземноморья до Скандинавии. Из гробницы в Лос-Милларес происходит небольшой алебастровый идол (рис. 28) — столбик, на котором обозначены глаза, брови и по три больших пальца с двух сторон. Он напоминает ксоаны — эллинскую пластику той эпохи, когда из единого имперсонального космоса начинают выделяться первые оформляющие образы*. Только греки вступают на этот путь поздно — лишь в начале I тысячелетия до н. э., Западная же Европа — в конце III — II тысячелетия до н. э. Рельефы с изображением женской фигуры в гробницах или отдельно стоящие антропоморф-

* Кстати, и мотив глаз известен в греческой вазописи — вспомним не раз упомянутый килик «Дионис в ладье» Эксекия: его внешние стенки «смотрят на нас большими стилизованными глазами.



Рис. 28.
Идол из Лос-Милларес

146

ные стелы — обязательная принадлежность искусства Пиренейского полуострова и Южной Франции, Бретани и районов Сены — Уазы — Марны, Италии и Корсики. Есть камни с проступающими на них человеческими чертами и в Северном Причерноморье, и А. А.

Формозов связывает их появление с непосредственным влиянием западных мегалитических культур²⁶³. В причерноморских степях стелы, венчающие курганы, порождают долгую традицию — их влияние прослеживается и в скифских надгробных скульптурах, и в половецких изваяниях²⁴. По-видимому, изначально та же идея заложена и в эллинском обычае ставить на могиле статую курiosa.

По-разному решается вопрос о смысле антропоморфных рельефов мира мегалитов. Исследователи говорят о них как о предках-родоначальниках, как об идолах. Называют их и «богинями погребений» (рис. 29)²⁶⁵. Ни одно из толкований не должно быть отброшено — полисеманτικότητα древнего искусства вбирает в себя многие противоречивые для современного сознания понятия и представления. На фигурах часто присутствуют женские знаки пола, но это — не обязательное правило. Может быть намечена только голова. Бывают изображены руки и лицо в виде рисунка, напоминающего греческую букву со, в виде Т-образного рисунка. Иногда детализируются атрибуты, среди которых первое место занимает топор или молот. Он — почти постоянный спутник «богини погребений», его же находят в качестве амулетов во всех областях распространения мегалитики. Выше упоминалась занимающая значительную европейскую территорию культура шнуровой керамики — каменные полированные топоры являются основным ее отличием*. Здесь начало и будущего молота Тора, и молота кузнеца Гефеста как атрибутов личного воплощения древнего бога-громовника, а еще раньше — отнимающей и дающей жизнь громовницы. На «туловище» одной из итальянских стел выгравирована стрела — обычная характеристика громовержца. Зато про меч или про кинжал в ножнах уже труднее

* Носители боевых топоров, скорее всего, видят в них и оружие, и знак власти, и атрибут бога²⁶⁶.

147

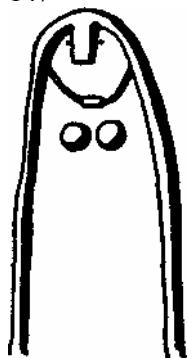


Рис. 29.
«Богиня
погребений»

сказать, каким целям он служит — мифологическим или «реальным»: кто перед нами — бог, герой или вождь. Именно рубеж энеолита и бронзы отмечен значительным накоплением ценностей и усилением межплеменных отношений. Возрастает роль мужчины-воина, появляется специализи-

рованное оружие²⁴ с устоявшейся эстетикой выделки и оформления. Бронзовый век, предтеча железного века, вступает в свои права. Естественно, возрастает и роль вождя-предводителя — пастуший посох и пояс, изображаемые на многих «статуях», относятся к знакам власти²⁶⁸. По-видимому, скульптура западного региона второй половины III — II тысячелетия до н. э. дает возможность проследить переход к осознанию мужского, оформляющего начала бытия, в то время как «мир керамики» в лице Мinoи продолжает творить под знаком всеобъемлющей и всерождающей Великой богини.

Но как медленно воплощается на Западе это оформляющее начало! С каким трудом проступают в камне человеческие черты! Ранние плиты просто венчаются выступом, долженствующим обозначать голову. Позже в твердом материале намечают облик персонажа, детали его убранства. В сущности, мегалитическая стела продолжает оставаться менгиром, который лишь постепенно «просыпается» к жизни. Если в палеолите для усиления скульптурного образа используются неровности скалы и скульптура входит составной частью в природную данность, то теперь, напротив,

каменный блок отделяется от стены и преобразуется. Как в сосудах начинают угадываться антропоморфные формы, так и камень, изначально почитаемый как таковой, несущий в себе священное изображение зверя, теперь становится средством для воплощения человека. По законам статуарной пластики он сам стремится воплотиться, стать человеком. Однако менгир сохраняет очертания валуна и его пропорции, не соотносимые с размерами ни палеолитических «венер», ни статуэток Хаджилара или Три-полья. Там, в Передней Азии и Юго-Восточной Европе, скульп-

148

тура рождается совсем не так. Она появляется много раньше и соазу находит органику своего языка. Конечно, мезо-неолитические культуры Востока еще полны наследием каменного мира. Каменные фундаменты жилищ и каменные выкладки надгробий Шанидара; каменные стены Иерихона и его прекрасные чаши, тарелки, браслеты из камня; вымощенная камнем двухкилометровая дорога Хирокитии, ее известняковые доматолосы, ее каменные сосуды и статуэтки; жилища из известняка в Лепенском Вире, каменные очаги, камешки-гальки с изображением животных и орнаментов... В святилищах Иерихона VII тысячелетия до н. э. есть даже стелы или грубо обработанные столбы, предвосхищающие мегалитические памятники. Но рядом с нерасчлененными фетишами возникают совершенно новые художественные явления. В Лепенском Вире, в Югославии, найдены уникальные для того времени каменные головы и «бюсты» в натуральную величину. Они помещены вблизи главного очага постройки и, видимо, служат заменой подлинных черепов предков — звериных (вспомним раскрашенный череп мамонта у очага палеолитического дома в Межириче) и человеческих. Иерихонские мастера, в отличие от югославских творящие не на периферии формообразующего восточного ареала, а в его центре, находят иное решение той же задачи. Людские черепа используются как священный остов для «портрета», обмазываются глиной (рис. 30). В обмазке моделируются черты лица, глаза инкрустируются раковинами, волосы и усы обозначаются краской. Шаг от «натурального макета» к художественному преобразованию действительности сделан, и не с помощью камня, как в Лепенском Вире, а с помощью нового материала. Окончательно оторвавшиеся от каменной или костяной основы глиняные изваяния возникают здесь же, в Иерихоне. Они не ограничиваются только маленькими статуэтками Богини-матери или животных. Обнаружены фрагменты двух крупных натурали-

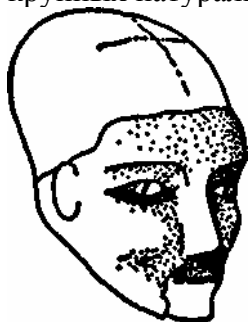


Рис. 30.
Иерихон. Неолитическая глиняная маска

149

стически исполненных групп, в каждую из которых входят фигуры мужчины, женщины и ребенка. Найдены и другие фрагменты круглой глиняной скульптуры²⁶⁹. Итак, VII тысячелетие до н. э.... Еще нет гончарных изделий, еще четыре тысячи лет остается до создания шумерской цивилизации. На заре существования мир керамики уже заявляет о себе как о пластическом художественном мире, и это качество остается для него основополагающим, как бы оно ни трансформировалось в дальнейшем. Совсем иную картину мы видим в западном искусстве. Антропоморфные стелы, где человеческие черты лишь угадываются в камне, где изваяние создается не благодаря материалу, а вопреки ему, датируются III - I тысячелетиями до н. э. До этой же эпохи доживает получивший распространение во всех мегалитических культурах обычай трепанации черепов и ношения

кружков-амулетов из черепной кости²⁷⁰. Для Европы оказывается существенным не преодоление архаического культа, а, напротив, его укоренение в религиозном сознании вплоть до кельтской эпохи. Это естественно. Там, где священен камень, должна быть священна и кость. Она выступает «дублером» камня еще в период палеолита и почти повторяет его в своей твердости и неподатливости. Поразительное открытие сделано Г. Чайлдом на Оркнейских островах — северной оконечности Шотландии. Там находится одна из известнейших мегалитических гробниц Мэс-Хью, соперничающая с ирландскими захоронениями совершенством-орнаментального декора и богатством погребального инвентаря. Видимо, Оркнеи входят в зону крупных центров мегалитики и наследующих ей культур — недаром по легендам Круглого Стола именно оттуда ко двору короля Артура прибывают чародей Гавейн и его братья Агравейн, Гарет и Гахерис. Г. Чайлдом на Оркнеях раскопано поселение Скара Брей, в котором стены хижин сложены из каменных плит, внутри устроены каменные очаги, у стен стоят каменные сундуки и отгороженные камнем лежа. Все устройство жилья напоминает оборудование домов Малой Азии и балкано-дунайского региона, только глиняные стены, очаги, лежа заменены каменными. Глина легче поддается обработке, она теплее камня и, кажется, создает больше

150

удобств для существования человека. И она есть на Оркнейских островах (а где ее нет?) — полы хижин в Скара Брей обмазаны глиной. И тем не менее люди создают вокруг себя привычный и естественный для их мировосприятия каменный микрокосм. В Дартмуте каменные дома окружены каменным валом. В Девере-ле каменные валы и рвы образуют также загоны для скота, защищают пахотные поля, служат изгородями вдоль дорог... В этом мире, созданном из камня, им огороженном, им пронизанным, действительно почти невозможно прорасти живому побегу. Как присутствуют в камне звери на стенах палеолитических пещер, так каменеют и человеческие фигуры, пытающиеся высвободиться из каменного блока. Вегетативное цветение природы, смена дня и ночи, зимы и лета не влияют на стилистику архитектуры мегалитов, как бы остаются ею незамеченными. Хотя с конца оледенения в X тысячелетии до н. э. проходят долгие тысячелетия, существо западного искусства не меняется — меняются только его формы. Этим и объясняется особое отношение мегалитического человека к смерти, исключительная его на ней сосредоточенность. Проблема ухода из жизни и посмертной судьбы стоит и перед кроманьонцем, и перед мезолитическим охотником, и перед земледельцем неолита. Она не только неотделима от Homo sapiens'a, но возникает даже ранее его появления. Свидетельство тому — сознательный характер неандертальских захоронений, сопровождающихся определенным погребальным обрядом и инвентарем²⁷¹. Однако создатели франко-кантабрийской культуры хоронят умерших в тех же пещерах, в которых совершают свои радения, рядом с которыми или в преддверии которых устраивают свои стоянки. Существование живых и мертвых нераздельно — по-видимому, оно перетекает из одной системы бытия в другую, подобно полиэikonическим изображениям или оборотничеству, все во все перевоплощающему. Такое отношение к покойникам как к не ушедшим, но лишь ставшим невидимыми, наследует у каменного века и вновь складывающийся мир керамики. В натуфийском Иерихоне²⁷² и в Чатал-Хюкже погребают под полами жилищ, в частности — под глиняными платформами²⁷³, на которых сидят и спят живые. Жители Хирокитии на

151

Кипре хоронят не только под полами, но и между домами селения²⁷⁴, а в Неа Никомедии (Македония) — между домами и даже без заупокойных даров²⁷⁵. На этом фоне и складываются первые земледельческие религии Богини-матери, где человек воспринимает себя подобным природе, где умерший должен неизбежно возродиться, подобно брошенному в землю зерну. Недаром возникает круговая форма чаш энеолитической керамики и круговое движение гончарных орнаментов. Недаром в Месопотамии рождается цилиндрическая печать, вращение которой по глине дает бесконечную ленту откатки. И недаром именно в мире керамики приобретает такое значение спираль — образ вечно движущегося и вечно возвращающегося к своим истокам бытия. Мегалитика с ее огромными каменными валунами, с ее водруженными одна на другую плитами, с прямыми аллеями менгиров не знает законов вегетативного обновления. Здесь властвуют линейная перспектива, прямые углы, и даже в

лабиринтных выкладках и круглых кромлехах властвует не мягкая «телесная» пластика, а трудно покоряющаяся человеку архитектура. В мегалитике нет оргиа-стичности, как нет ее и в палеолитическом изобразительном искусстве. В некоторых мегалитических постройках замечено чередование двух повторяющихся типов камней — высоких, длинных и широких, ромбовидных. Исследователи полагают, что они символизируют мужское и женское начала²⁷⁶ и, следовательно, связаны с культом плодородия, как, например связан с ним упоминавшийся нами обычай распашки земли под курганом. Но смысловой уровень не переходит здесь в эмоциональное переживание; «называние» не влияет на образный строй изображаемого. Итак, мегалитический человек отличает себя от зверя и камня, обладает самосознанием отдельной особи, но в мир возрождающейся и умирающей природы ему войти трудно. А раз так, значит и нет у него внутри примирения со смертью. Тогда где же искать ему спасения от нее? В сохранении того, что есть, в противостоянии смерти. Вся погребальная архитектура мегалитики направлена на сохранение тела, костяка, на обеспечение ему таких условий существования в загробном мире, которые похожи на жизнь, которые и есть жизнь. Уже первые постройки «больших

152

каменей» — толосы и дольмены — напоминают жилые дома²⁷⁷. Передняя плита дольмена имеет отверстие — овальное, круглое или прямоугольное. Оно уподоблено двери и предназначено для входа и выхода души, а также для того, чтобы живые могли доставлять ей пищу. Часто вход выделяется и особо оформляется в виде дромоса, крытой галереи, «передней» с высеченными в скале «пилястрами». В Северном Причерноморье деревянное навершие кургана сходно с шатром — обычным убежищем кочевника-степняка. Способы постройки жилищ палеолита — овалы и круглые планы, каменные и земляные ограждения, предваряющие главное помещение «сени»²⁷⁸ — все эти навыки перенесены в мегалитической архитектуре на возведение не столько жилых, сколько погребальных сооружений. Селения также обносятся каменной стеной, рвом и насыпью, так что оформление земного дома и дома загробного оказывается единым. Но в мегалитических поселках это делается прежде всего из соображений безопасности, а не из стремления создать некую художественно-мировоззренческую цельность. Во всяком случае, селения Западной Европы энеолита и бронзы почти не дают памятников, которые можно было бы сравнить с дольменом или курганом. Кладбища чаще всего не смешиваются с жильем — они в отличие от керамического мира вынесены за стены и образуют отдельные «города мертвых», гораздо более значительные по изобразительному решению и по богатству инвентаря, чем обиталища живых. Если органическое единство с природой не достигнуто, если нет чувства естественности конца, чувства необходимости уйти, чтобы потом вернуться, если упокоение близких не столь обычное дело, что их можно положить под ложе, где спят и начинают новые жизни, — смерть становится неестественной. Она сродни косному камню, она неподвижна и не вольна сама преобразиться в жизнь. Нужны неимоверные, нечеловеческие усилия для того, чтобы преодолеть этот разрыв, чтобы заставить небытие отступить. Отсюда — во-одушевленность всех членов общины при постройке гробницы, отсюда — напряжение всех внешних и внутренних ресурсов при перемещении гигантских каменных объемов. Потому эти объемы и должны быть именно гигантскими, невыразимыми. Мега-

153

литическая архитектура на смысловом уровне сродни заговору, камланию, сродни колдовскому магическому обряду в надежде вырвать и удержать жизнь. Великая жажда бессмертия — вот стимул, который движет «каменные горы» мегалитики. Однако мегалитическое зодчество — не только зодчество смерти. Центральная идея вырастает в целостный культурный феномен со своей религией, храмами, с выходами в те области искусства, где оперируют не только камнем, но и другими материалами. Изучение изобразительного творчества мегалитики во всей его множественности особенно важно, так как в отличие от Передней Азии и Восточного Средиземноморья оно остается для нас единственным свидетельством духовной жизни западного ареала на многие бесписьменные столетия. Вплоть до начала I тысячелетия до н. э. искусство «больших камней» мигрирует в пределах зоны своего распространения, спонтанно

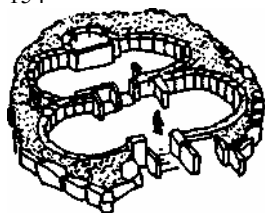
давая особо значимые результаты в отдельных районах. К ним прежде всего относятся Западное Средиземноморье. Здесь, по мнению исследователей, рождаются первые в Европе каменные гробницы²⁷⁹,

здесь же, на острове Мальта, начиная с середины III и до конца II тысячелетия до н. э. создаются уникальные строения (рис. 31). Прежде всего кроме обычных скальных камер в Галь Сафлиене открыт так называемый гипогей — кладбище-лабиринт, где хоронят на протяжении жизни многих поколений, где предыдущие костяки отодвига-

ют к стенам, чтобы их место заняли последующие. Мальтийский гипогей напоминает (Мальта), **Общиивидхрама**

ет пещерные города и монастыри, только служит он не живым, а мертвым. Несмотря на разросшуюся структуру заупокойного комплекса, его первичная ячейка — вырубленная в горах шахта — не представляет собой ничего нового по сравнению с другими памятниками подобного рода. Но входом в мальтийское кладбище служит сооружение из чуть наклоненных к центру вертикально поставленных

154



плит, перекрытых горизонтальной плитой. В передней плоскости оставлена большая прямоугольная «амбразура» — дверь. Хорошо обработанные каменные балки складываются в нарочито упорядоченную конструкцию, напоминающую архитектуру Львиных ворот в Микенах или фасадные обрамления древнеегипетских храмов.

Постройки, встречающиеся по всей Мальте, особенно же сохранившиеся в Джгантие и Тарксиене, и носят в науке условное название «храмов», а также «святилищ» или «дворцов». Их подлинное назначение неизвестно. Ясно только, что они не могут быть гробницами — одновременные камеры в близлежащих скалах и полное отсутствие захоронений в стенах самих «храмов» это подтверждают²⁸⁰. Загадку представляют собой и жилища людей, создавших мальтийскую «храмовую культуру». Их поселений просто нет или во всяком случае до сих пор не найдено ни одного. Существуют только погребения и как-то связанное с ним культовое зодчество. «Островом мертвых» предстает мегалитическая Мальта взору современного исследователя. Может быть, новейшая гипотеза о Кносском дворце как о заупокойном святилище приложима и к сооружениям Тарксиены? Мы имеем дело с такой стадией мифологического сознания, когда сакральное и профан-ное начала трудно отделимы друг от друга.

Храмы Мальты отвечают всем требованиям мегалитики — они сложены из блоков, насчитывающих до 6 метров в длину, их нижняя часть углублена на 3-4 метра в скалу. Их фасады с дверями напоминают передние стены дольменов с входным отверстием. Самая крупная постройка комплекса в Джгантие имеет протяженность 30 метров.

Налицо и «большие камни», и гигантские размеры, и неповранные связи с природной каменной основой. Но при сравнении западносредиземноморского зодчества с мегалитическими гробницами приатлантических районов или Скандинавии обнаруживается разница подхода их создателей к архитектурной форме. Мальтийские святилища, несмотря на всю их огромность, упорядочены в плане, достаточно точны в отделке блоков и в подгонке их друг к другу. Материал подчинен здесь зримой конструктивной идее, которая соотносится с подвластными человеку законами соразмерности и симметрии. Этим свой-

ствам островной западносредиземноморской архитектуры есть свое объяснение. Не говоря уже о Центральной Европе, находящейся в постоянном и тесном контакте с миром керамики, весь Запад III-II тысячелетий до н. э. испытывает влияние культуры Восточного Средиземноморья. В Сицилии в ранне- и среднебронзовых слоях найдены элладские пиксиды и мечи, подражающие микенскому оружию²⁸¹. На Пиренейском полуострове встречаются керамические и золотые изделия из Эгеи²⁸². Клад на острове Готланд среди прочих предметов содержит миниатюрные топо-рики-лабрисы из янтаря²⁸³. В погребальный инвентарь курганов Британии входят фаянсовые бусы, кинжалы и золотые кубки микенского типа, а также янтарные предметы, повторяющие балканские, кипрские и критские образцы²⁸⁴. Это лишь выборочные примеры из общей картины взаимодействия двух миров. Некоторые ученые вообще считают, что такие поселения, как Мезас де Аста, Лос-Милларес, Вилла Нова де Сан Педро, основаны колонистами с Востока, настолько архитектура, керамика, мелкая пластика, ювелирные предметы сходны с кикладскими — особенно с искусством Хиландриани на Спресе. Близость большой цивилизации чувствуется в прикладном изобразительном творчестве Западного Средиземноморья, создающем фон для архитектуры мегалитов. На Мальте, так же как в Сицилии, Сардинии, на Корсике, бытуют и местные статуи-менгиры, и мраморные кикладские идолы, схематизированные или с чертами стеатопигии. Иногда же стоящие, сидящие, лежащие женские фигурки сделаны не из камня, а из глины. Они возвращают нас даже не к эгейской, а к малоазийской традиции VII-VI тысячелетий до н. э.

Таким образом, редкая для мегалитики «цивилизованность» мальтийского зодчества обусловлена прямыми и тесными контактами с искусством Восточного Средиземноморья. Тем не менее святилища Мальты принадлежат именно миру мегалитов, как принадлежит ему изобразительное творчество всего Апеннинского полуострова и близлежащих островов. В этом убеждает не только доступная взгляду любого наблюдателя количественная монументальность масс и объемов. Есть в архитектуре «больших камней» своя тайнопись, которая обращена лишь к посвященно-

156

му, к «знающему». Она запрятана в святое святыни постройки — в ее план — и служит как бы «краеугольным камнем», на котором зиждется здание. Так, в Сардинии скальным гробницам часто предшествует «передняя», имеющая в плане рисунок пары рогов. Гипогей культуры Сены — Уазы — Марны базируется на стилизованной женской фигуре, повторенной в зеркальном отражении, как в современных игровых картах*.

Схематизированная фигура просматривается и в основании некоторых мегалитических построек Балеарских островов — так называемых талайотов. Весь приморский север Европы покрыт концентрическими каменными выкладками — лабиринтами, которые воспроизводят круглые и эллипсовидные планы кромлехов, утверждая их отдельную сакральную ценность. Основа мальтийского храма — помещение в виде трилистника с двумя-тремя овальными пристройками — также заслуживает внимания. Возникнув не случайно, повторяясь от здания к зданию, от постройки к постройке, этот рисунок больше всего напоминает силуэт статуэток тучной богини, распространенных в мелкой пластике Анатолии, Кикладских островов, Сицилии, Корсики и самой Мальты. Во всяком случае, положенные рядом скульптурное изображение и архитектурный план выглядят как художественные явления одного порядка, как произведения, выполненные одной рукой. Эта поразительная деталь точно характеризует художественное мышление именно мегалитического региона. Пластическая образность Восточного Средиземноморья заставляет архитектуру минойских дворцов существовать по законам живого тела, поддерживающего тяжесть, сбегаящего и взбегающего по лестницам, сгущающего и разряжающего действенную энергию. Тайны здесь нет — сакральный смысл переживается всем существом, каждой клеткой и ячейкой ансамбля, и всякий вошедший делается его соучастником. В «мире камня», напротив, скульптурный образ становится архитектурой, раз и навсегда закрепленным магическим знаком, не влияющим на вос-

приятие памятника. Подчас символ даже не скрыт, но человечес-

* Такие рельефные композиции встречаются в палеолитическом искусстве, и трактуются они как половой акт либо как роды²⁸⁵.

157

кий глаз не может вместить его из-за гигантских размеров*. Неважно. Эти пропорции, это знание, эти тайны не ориентируются на человека и не соотносятся с ним.

Близость эгейской культуры сказывается не только в более цивилизованных формах построек Мальты, но и в ее рельефах. На камнях из Тарксиены изображены процессии животных, чаще всего — козлов. Они напоминают скальные композиции петроглифических районов. Однако в них есть и завершенная фризовость, характерная для древневосточного искусства. Но особенно разнообразны, многосложны, красивы мальтийские орнаменты. Среди них встречаются закрученные спирали с отходящими вверх и вниз отростками, процветшие спирали, образующие сложный стелящийся по плоскости рисунок, волнообразные спирали, предвосхищающие декор античной эпохи. Линии ложатся на поверхность камня одновременно свободно и упорядоченно, закрепляя вегетативную минойскую образность в ритмике повторяющегося узора. Спиральный декор обычен и для других территорий средиземноморского Запада — так, например, им отмечены каменные плиты-«двери» сицилийских гробниц. На одной из плит мы видим оплодотворяемую или рожаящую фигуру в виде спиральной волуты — древнего символа переднеазиатской Богини-матери. Спираль присутствует и на уже знакомых нам итальянских керамических изделиях. Для Средиземноморья это естественно. В условиях небольшого и замкнутого бассейна трудно устоять перед воздействием столь мощного катализатора, каким является ближневосточный и крито-балкано-дунайский ареал. Гораздо удивительнее, что на противоположном конце Западной Европы — в Бретани и особенно в Ирландии — также существует спиральный орнамент, причем в том же качестве, что и на южных островах: он украшает мегалитические постройки. Гробницы Ирландии, сходные с континентальными бретонскими образцами, представляют собой земляные или каменные курганные насыпи,

* Таковы, например, знаменитая Насыпь Большой змеи под Пиблсом в штате Огайо и другие гигантские погребальные выкладки американских индейцев.

158

под которыми скрыты камеры-склепы овальной, многоугольной, чаще же — крестовидной формы. Крыши и стены гробниц, стены входных коридоров-дромосов, окаймляющие насыпь ортостаты покрыты врезанными изображениями. Концентрические круги и овалы, чашевидные знаки, одинарные, двойные и даже тройные спирали образуют сложную семантическую систему, подобную системе декора нерасписных процарапанных сосудов. Но в отточенности формы — впечатляющая сила этих гравированных валунов. Их колдовской смысл, их «знак и узор» еще не заслонены эстетическим совершенством долгой культурной традиции. Но иногда, как, например, на камне из погребальной камеры Нью-Грейнджа, упругие завивающиеся линии ложатся так свободно, с таким изяществом и одновременно с такой жизненной силой подлинного художественного явления, которые могут сравниться лишь со спиральным раппортом критских ваз Камарес.

Однако спираль не является обязательной принадлежностью мира мегалитов. В ирландских могилах наряду со спиральным узором присутствуют прямоугольные фигуры. На курганных плитах и на каменных цистах степного Причерноморья изображены зигзаги, ромбы, треугольники, волнистые линии. Спирали среди них нет. Спиральный декор пульсирует в самой глубине художественной почвы Западной Европы, неожиданно проявляясь вовне в разных вариантах и в разных пространственных точках. Подвижность его существования отражает разомкнутость западной культурной территории бронзового века, ее независимость от жестких государственных и этнических границ. Общие религиозные идеи и символы²⁸⁶, близкие формы архитектуры и орнаментики наводят на мысль, что мегалитика создана «какой-то амальгамой схожих в культурном отношении народов... поддерживающих связь с Британией и другими землями на севере, с Испанией

и Средиземноморьем на юге и востоке»²⁸⁷. Трудно переоценить значение этого колоссального взаимобмена людьми и идеями. Уже в II тысячелетии до н. э. так называемые янтарные пути пересекают всю Европу²⁸⁸. Бусы из прибалтийского янтаря найдены в шахтовых могилах Микен, в погребениях унетицкой культуры, в теллях итальянской культуры «террамар». От Скандина-

159

вии до Средиземноморья через Бреннерский перевал текут в разных направлениях драгоценные металлы и изделия из них. Золото, бирюза, янтарь, слоновая кость, африканские раковины, яшма найдены в португальских и испанских толосах; медь из Германии и Чехии, предметы из Австрии и Сардинии покоятся в итальянских гробницах. Унетицкие вещи известны во Франции, в Италии, Скандинавии. И среди керамики, инструментов, оружия, украшений обязательно присутствуют медные, бронзовые, серебряные, золотые спирали в виде наверший мечей и булавок, в виде подвесок, фибул и браслетов, наручей и налокотников. Их очень много в Центральной Европе, откуда они распространяются в другие области. Эти амулеты-украшения связаны с особой стороной хозяйственного творчества века металла. Добыча руды, плавка, литье — дело сложное. На нем, видимо, специализируются целые общины. Исследователи, изучающие проблемы древней металлургии, приходят к существенному выводу: система развития производства и обмена его товаром предполагает сложную структуру общества²⁸⁹. Бронза в слитках — объект обмена далеко от районов изготовления. Но особое место в шкале ценностей занимает серебро, добываемое в Испании и в Эгее, и конечно же золото.

Ирландия по богатству месторождений воспринимается в Европе бронзового века как страна золота, а ее население — как люди, занимающиеся преимущественно металлургией. Хорошо известны ирландские золотые «лунулы» — шейные украшения в виде полумесяца, которые вывозятся в Британию и на континент²⁹⁰. На изделиях из металла спирального орнамента в Ирландии нет. Зато рядом — в Скандинавии — ситуация резко меняется. Параллельно с каменными курганами и мегалитическими гробницами, сложенными из диких валунов, в Скандинавии на всем протяжении II и I тысячелетий до н. э. сохраняется такая архаическая художественная форма, как наскальные рисунки. На гранитных скалах западного побережья Швеции и Норвегии вырезаны животные, корабли, повозки, пастух со стадом, земледelec с плугом и волами, сцены охоты. Встречаются солнечные диски, спирали, свастики. Стилистику петроглифов наследуют и надгробные каменные плиты — например, упоминавшиеся надгробия шведско-

160

го кургана Кивик (рис. 16 на стр. 119). Здесь также изображены люди на колесницах, сцены жертвоприношений, боевые корабли, священные ладьи с солнечным диском, топоры, орнаменты. От памятников эпохи бронзы и раннего железа прямая преемственность ведет к стелам викингов — мегалитика Севера стойко консервативна. Тем поразительнее на этом застойном фоне выглядит высочайшая металлическая индустрия Скандинавии II тысячелетия до н. э.: большие духовые инструменты — луры, культовые колесницы, многочисленные жертвенные клады на дне озер и болот — бронзовые мечи, топоры, вазы, золотые чаши и ковши. Инкрустация из янтаря и пасты, процарапанные геометрические узоры, но более всего — ленты бегущей спирали или плотно посаженные отдельные завитки, помещенные на тулове чаши, порядно вторящие своеобразной форме сосуда — «шляпы», покрывающие тончайшей паутиной гравировки поверхность золотого изделия... Спиральный орнамент столь обычен для прикладного изобразительного творчества Скандинавии века бронзы, что по нему оно узнается и датируется. Прослеживаются модификации спирали из II в I тысячелетие до н. э. — в гальштатский период, в кельтскую эпоху. И так на протяжении трех тысячелетий вплоть до переселения народов и ранней романики живет, развивается и преобразуется это специфическое искусство, выражающее себя по преимуществу в вещи и ее орнаментации. Произведения

мастеров Швеции, Норвегии, Дании позволяют говорить о явлении «металлургического шока» не только в мире керамики, но и в мире камня, о металлургическом художественном творчестве как «третьей силе» в общем культурном соотношении двух миров.

Как же попадает спираль в Ирландию и Скандинавию? Как возникает ее «вторая родина» на диаметрально противоположной от Юго-Востока северо-западной оконечности материка? В эпоху камня спиральный декор здесь не зафиксирован. Узоры в виде отдельных завитков или волют приходят на Север извне, вместе с искусством обработки металла. Они прибывают сюда из Центральной Европы, в свою очередь связанной с дунайскими территориями*. Унетицкие металлические украшения и их местные реплики часто встречаются в скандинавских курганах²⁹¹. Только

161

северные аналоги крупнее и роскошнее своих пришлых «собратьев». Это — широкие, богато декорированные золотые «воротники», манжетовидные браслеты, двучленные фибулы. Они обнаруживают породистость укорененного художественного явления и не подвержены потоку влияний, как подвержена им культура земель между Рейном и Эльбой. Кроме того, скандинавские художники фиксируют не только отдельный мотив змеевидного браслета или волутообразного навершия. Они улавливают идею развитого декора, докрывающего поверхность предмета лентой непрерывной спирали или сплошным рисунком раппорта. Не случайно среди восточносредиземноморских памятников здесь прежде всего вспоминается керамика Кикладских островов III тысячелетия до н. э. Подчас сходство столь велико, что можно было бы говорить о тождестве, если бы не разность материалов. Но ведь глиняные горшки, пиксиды, «сковороды» Спроса с их четкой формой, ровной спиральной гравировкой, выделенной белой пастой на темном фоне обмазки, вдохновлены тем же металлургическим творчеством эпохи, что и золотая утварь Швеции, Дании, севера Германии. И как для эгейского гончара естественна поверхность сосуда, так для мегалитического архитектора привычна каменная плоскость. Орнаментальное искусство Северной Европы проявляет себя не только в металле, усвоенном в эпоху бронзы как керамическим, так и мегалитическим ареалом, но и в спиральных петроглифах Швеции и в гробничных плитах Ирландии. Богатейший спиральный декор европейского Севера свидетельствует: как ни противоположны в своем художественном творчестве западный и восточный миры, границы между ними зыбки и проницаемы*.

* Но дело здесь не только в юго-восточном влиянии. Вспомним, что спираль и меандр впервые появляются на неолитических сосудах линейно-ленточной культуры именно в междуречье Рейна и Эльбы. Отсюда они мигрируют в балкано-дунайский регион, а затем — на восточносредиземноморские острова. В художественной почве центрально-европейского субстрата с IV тысячелетия до н. э. сохраняется память о неразрывной связи мобильного предмета и спирального орнамента.

162

Вслед за движением спирального орнамента мы продвинулись из Средиземноморья в Скандинавию. Но рассмотрение западно-средиземноморского искусства II тысячелетия до н. э. не может быть ограничено лишь мальтийскими храмами. В отличие от Мальты, расположенной вблизи Ионического моря и открытой для прямых воздействий Эгеи, Корсика, Сардиния, Балеарские острова надежно «спрятаны» между Апеннинским полуостровом и Испанией и принадлежат к явно выраженным мегалитическим территориям. Тем не менее и здесь очень сильны восточносредиземноморские (особенно кикладские) влияния, чаще всего — не в форме местных подражаний, а в виде прямого экспорта мобильной изобразительной продукции. Исключение составляет Сардиния, где во второй половине II тысячелетия до н. э. получает распространение чисто местное производство так называемых «бронзетти» — маленьких бронзовых скульптурок, во множестве хранящихся ныне в Национальном музее столицы острова Кальяри. Некоторые фигурки повреждены, но в основном они прекрасно сохранились. Вопреки общей направленности мегалитики «бронзетти» редко обнаруживают в захоронениях. По большей части их находят в древних святилищах, расположенных на возвышенностях, близ источников, подобно минойским природным храмам. Вотивный характер

мелкой пластики Сардинии объясняет, по-видимому, и ее сюжетное разнообразие: человек с приношениями; лучник в позе предстоящего; целящийся из лука воин; вождь с посохом и жертвенным ножом; воин во всеоружии и со щитом; сцена поединка... Из перечня явствует, что «бронзет-

* И далее можно наблюдать подспудную, но неразрывную связанность сюжетов и образов скандинавского эпоса и легенд Круглого Стола с восточным и средиземноморским наследием, почти «дословное» цитирование в узорах гальштатской керамики или стел викингов малоазийских, месопотамских, эгейских орнаментальных композиций. Спираль северной металлической утвари II тысячелетия до н. э. оказывается первым дошедшим до нас, зафиксированным «бродячим сюжетом» из долгого ряда тех, которые питают затем кельтскую и романскую, германскую и славянскую Европу своими спрессованными мифологическими, сказочными, художественными пластами.

163

ти» в основном отражают реалии мужской, героической культуры. Рогатые шлемы и круглые щиты, которыми снабжены фигурки, упоминаются также в египетских источниках — там, где повествуется о нападениях на страну фараонов так называемых народов моря. Среди прочих племен там фигурируют «шардана», отождествляемые большинством исследователей с сардинцами²⁹². Однако, кроме шлемов и щитов, оснащение маленьких бронзовых воинов включает и священные топоры, и посохи, и короткие мечи — уже известные нам атрибуты земной и небесной власти персонажей мегалитических стел. И, действительно, как разделить реальное и мифологическое в этом искусстве, если в ряду вождей, служителей, лучников с полным правом присутствует четырехглазый и четырехрукий воин, а юный бог, оплакиваемый Богиней-матерью, имеет на груди изображение подлинного меча народа «шардана»?

Так же как и выделка золотых сосудов Скандинавии, производство сардинских «бронзетти» тесно связано с эпохой металла — в данном случае с эксплуатацией островных медных рудников, которые найдены в раскопках вместе с плавильными печами икладами металлических изделий. И стилистически эти подвижные фигурки ничуть не похожи на каменеющие статуи — менгиры, рожденные той же землей Сардинии. Многочисленные и очень живые, вотивные статуэтки не только сохраняют для нас детали давно ушедшего быта, но и создают свой художественный мир, стилизованный в духе многовековых традиций средиземноморского и переднеазиатского искусства бронзы. Удлиненные, уплощенные, слегка гротескные, состоящие подчас как бы из отдельных соединенных друг с другом палочек, «бронзетти» выглядят примитивными, но примитивность эта кажущаяся. За ней стоят глубинные пласты мифологических представлений и определенная система изобразительного видения. Металлические статуэтки Крита, например, гораздо более пропорциональны и пластичны. А вот изделия Анатолии и Кавказа II — I тысячелетия до н. э. можно вспомнить в связи с «бронзетти». Недаром египетские «шардана» рядом черт соприкасаются и с малоазийским этносом²⁹³. В некоторых вещах просматривается сходство с луристан-

164

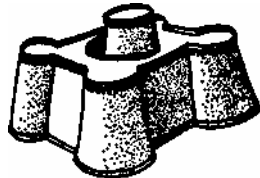
ской бронзой, истоки которой также ищут на Кавказе, и с этрусской мелкой пластикой. Но являясь частью металлургической культуры мегалитики от Италии до Урарту и гор Загроса, «бронзетти» тем не менее остаются совершенно самостоятельным и сразу узнаваемым художественным явлением.

Да и почва, их породившая, очень определенна и ничем не напоминает восточносредиземноморскую. Сардиния, как и Корсика, и Балеары, относится к районам, где искусство «больших камней» доживает до первой половины I тысячелетия до н. э. Селение Эстерцили в Сардинии известно по большому сооружению — видимо, храму, — сложенному из валунов и обнесенному эл-липсообразной выкладкой. Но более всего знамениты нураге (рис. 32) — каменные башни, служившие культовым целям* и одновременно защищавшие селения, подобные брочам Шотландии. Эти полуразрушенные твердыни и сейчас еще производят грозное впечатление, воплощая в себе мощную воинственность культуры «шардана». Нураге довольно однотипны по конструкции. Обычно башня соединена переходами с различными пристройками. Иногда и нураге, и селение вокруг нее защищены

дополнительной овальной или четырехугольной циклопической стеной с выступающими бастионами. Колоссальная толщина кладки нураге оставляет внутри лишь небольшое пространство для конусообразных помещений, расположенных на разных уровнях и соединенных между собой винтовой лестницей. В разрезе такая башня напоминает мегалитическую гробницу: толща камня — как основная материальная субстанция, и в ней — крошечные жилые каморки, подобные цистам. Чрезвычайно запутанны планы нураге. Множество ответвлений, тупиков, обходов создает сложные «лабиринты», что связано, конечно, с функциональным назначением башен как военных сооружений. Но, видимо, дело не только в этом. Во всяком случае, ^{Рис. 32} -такое толкование не объясняет всей сложности ардинии

* В некоторых нураге найдены «бронзетти».

165



ности построения помещений нураге. В планах сардинских башен просматриваются, как и в других мегалитических постройках, необычные фигуры, стилизованные изображения, смысл которых в данном случае для нас утерян. Поразительным образом, отдаленно похожие «лабиринты», геометрические «схемы» — символы покрывают каменную плиту, хранящуюся в музее города Черкассы²⁹⁴. Она связана со степным Причерноморьем, испытывавшим, как уже говорилось, в III—II тысячелетии до н. э. прямое воздействие западной мегалитики. На Корсике и Балеарах также известны нураге — здесь их называют соответственно торри и талайоты. Только на одной Ме-норке их насчитывается до трехсот. Каждая деревня с башней обнесена стеной, в юго-восточной части которой находится таула — менгир с лежащей на нем плитой. Эти большие монументы отмечают места священных участков и сакрализуют расположенные под их «сенью» жилища. В больших селениях существует по несколько таула. А рядом, составляя с ними единый смысловой ансамбль, но выходя за пределы жилья живых, высятся сложенные из циклопических квадратов погребальные постройки в форме перевернутой ладьи. Местное население до сих пор так их и называет «наветас» («кораблик») (рис. 33). Среди сардинских «бронзетти» также есть фигурки, стоящие на ладье. На Корсике и в Сардинии встречаются мраморные ладьеобразные сосуды²⁹⁵. Высечены изображения лодок и на стенах ирландских гробниц. Население Британии эпохи бронзы хоронит своих умерших в дубовых колодах, похожих на лодки. Боевые и культовые корабли — непременная принадлежность скандинавских петроглифов. А на острове Альс, в Дании, в жертвенном месте в болоте найден затопленный корабль²⁹⁶. Погребальный смысл ладьи-корабля сохраняется и у викингов, и в славянском мире, доживая в сказаниях приморского Севера до нашего времени²⁹⁷. Внутри наветас представляет собой обычную мегалитическую гробницу камерного типа: к погребальному помещению ведет коридор, у входа установлена плита с амбразурой. Таким образом, «кораблик» — это и дольмен, и каменный курган, и «храм», зашифрованная символика которого выведена «на поверхность», наглядно воплоще-

166

на в архитектурной форме. Образность, превалирующая над зна-ковостью, в сочетании со зримыми навыками строительного искусства, свидетельствует о близости центров цивилизации, о пересечении культурных дорог мира камня и мира керамики. Именно поэтому, несмотря на существенный вклад западносредиземноморского бассейна в мегалитическое творчество, главные достижения мегалитики связаны не с югом Европы. В районах, наиболее удаленных от влияний восточного ареала, существо монументального каменного мышления проявляется с наибольшей полнотой. Местом концентрированного и абсолютного воплощения ис-

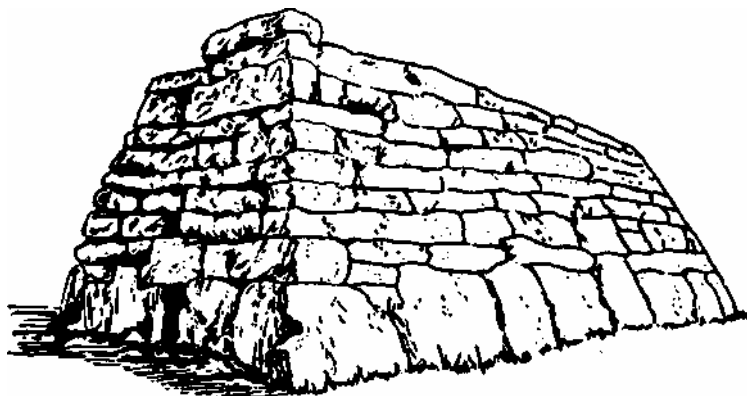


Рис. 33. Мегалитическая камерная гробница (наветас) в Эс-Тудонсе (о. Менорка)

куства «больших камней», его заповедной зоной становится Атлантика — западная окраина Европейского материка. На континенте это легендарная Арморика — полуостров Бретань, лежащий на путях из Средиземноморья к оловянным рудникам Корнуэлла и золотым залежам Ирландии, и сам богатый золотом, оловом и бирюзой²⁹⁸. Его археологические глубины хранят следы многих напластований — от керамики колоколовидных кубков до богатейшей британской уэссекской культуры, в местном варианте названной «армориканской культурой одиночных погребений». Весь полуостров и по сей день воспринимается как осколок ста-

167
рины, не только бретонско-кельтской, но еще и более ранней, времен энеолита и бронзы, дающей основу и жизнь всем последующим эпохам. Похоронные обряды мегалитической Бретани монументальны и сложны — в жертву приносятся лошади и крупный рогатый скот²⁹⁹. Ритуальный инвентарь включает в себя прекрасно отполированные каменные топоры³⁰⁰, подобные оружию культуры боевых топоров. Под стать развитым религиозным представлениям и погребальная архитектура полуострова. В Бретани присутствуют все возможные могильные устройства, практикующиеся в западном регионе — дольмены, толосы, крытые галереи, гробницы с коридорами, курганы. Есть здесь и культовые постройки, и укрепленные поселения. Есть и резные или рисованные изображения спиралей, лент, прямоугольных мотивов, оружия, схематизированных изображений животных или «богини погребений». Такова, например, гробница в Гавр Инис — одна из самых декорированных в Западной Европе. На ее валунах вырезаны волнистые линии, концентрические овалы, полукруги, спирали, образующие сложный «лабиринтный» узор. Он восполняет негнущуюся прямизну мегалитической архитектуры и повторяет в укрупненном виде орнаментику, известную на Западе еще с палеолитической эпохи. Подобным же, хотя и более упрощенным декором украшена костяная подвеска из Пржедмости (Моравия), датирующаяся приблизительно XXV тысячелетием до н. э.³⁰¹. А на одновременном ей бивне мамонта можно видеть композицию, «расшифровывающую» мотив концентрических окружностей: ими обозначены вульва и грудь стилизованной женской фигуры³⁰².

О самобытности построек «больших камней» Бретани можно судить хотя бы из сравнения дольменов Морбигана с дольменами Кавказа — мегалитическими сооружениями территории, наиболее приближенной к Передней Азии³⁰³. Кавказские дольмены, до сих пор сохранившиеся даже в таких обжитых районах, как окрестности Сухуми, несмотря на свою тяжеловесность, являют примитивный вариант цивилизованной архитектуры. Здесь можно говорить и о пропорциях, и о делении на крышу и стены, отмеченные даже подобием пилястр, с отверстием-входом в плос-

168

кости передней плиты. Рядом с ними дольмены Бретани выглядят действительно как природные нагромождения гигантских валунов. Массивный плоский камень, придавивший своей тяжестью небольшие камни-подножия, или высокие столбы, на которых покоится необработанная плита, — в художественном образе этих конструкций деятельность человека сведена к минимуму, завуалирована. И дело здесь вовсе не в низком уровне строительства, не в недостаточном умении мастеров. Напротив, трудно заподозрить создателей мощных, впечатляющих, долговечных сооружений, в которых колоссальный труд столь искусно скрыт за естественно-фантастическим обликом, в беспомощности. Остается признать, что мы имеем

дело с древнейшим отношением к камню как к фетишу, как к главному элементу бытия. Его данность должна быть предельно нерушима, сакральное пространство рукотворной пещеры должно быть сохранено. Любопытно, что даже после победы христианства, то есть в I тысячелетний, э., в Западной Европе продолжается почитание мистических свойств валунов — так глубока и сильна традиция. В 459 г. синод в Арле осуждает тех, кто поклоняется камням, деревьям, источникам (перечислен типично кельтский набор священных реалий). С языческим культом камня сталкивается в своей религиозной политике и Карл Великий*. Дольмены Морбигана датируются рубежом III—II тысячелетий до н. э. Приатлантические районы переживают в это время лишь конец каменного века. Отделка орудий — шлифовка, полировка, пиление, сверление — приобретает совершенные формы. Достаточно вспомнить прекрасные полированные топоры Центральной Европы или той же Америки. Карнакские находки сделаны из редких пород — жадеита и фибролита³⁰⁵. Производится подземная добыча сырья — кремневые неолитические шахты во множестве найдены во Франции, Англии, Бельгии.

* Кельтское одухотворение камней, уходящее корнями в мегалитическую эпоху, живет в европейской литературной традиции вплоть до XX в. В русской поэзии в этой связи можно вспомнить стихотворение Н. С. Гумилева «Камень»³⁰⁴.

169

Они достигают 14-15 метров глубины. Огромны мастерские кремневых орудий — так, Гран Прессиньи во Франции занимает около 12 километров в длину. Пути импорта ведут отсюда в Бретань и Швейцарию, в Бельгию и Голландию³⁰⁶. Таким образом, сама культура камня явно набирает силы, постепенно разрастаясь до гигантских, поистине — «мегалитических», размеров. Но причины особой масштабности изобразительных решений бретонской мегалитики объясняются не только стадияльными, но и региональными особенностями. Средиземноморье, в котором, по мнению исследователей, появляются первые толосовые и дольменные гробницы, которое дает свои, очень существенные варианты архитектуры «больших камней», обладает совершенно иными природными пропорциями, нежели Атлантика. В замкнутом морском бассейне, на небольших островах, в непосредственной близости от восточного ареала мегалитические сооружения, как мы уже видели, цивилизуются. Приатлантические районы Европы в III—II тысячелетиях до н. э. пустынные — по данным Г. Кларка, плотность населения Британии в неолите исчисляется приблизительно одним человеком на 12 квадратных километров³⁰⁷. Бретань остается малозаселенной и в гораздо более поздние периоды, и ее скалистые берега выдаются в океан как далекий форпост Европы: она «... является конечным пунктом путешествий по суше в поисках блаженных островов...» (Г. Чайлд)³⁰⁸. Не уютный, соразмерный человеку мир юга, а пустынные земные и водные пространства, камень и океан формируют мегалитику Арморика и Англии, Ирландии и Скандинавии, где курганы высятся по побережьям северных морей. В «темные века» европейских народов, когда первые свидетельства о кельтской миграции в Ирландию соотносятся на Востоке уже с эпохой Александра Македонского, обитатели земель «на западе солнца» творят свою историю, свою мифологию и свою архитектуру.

В Бретани присутствуют разные виды мегалитических сооружений, но более всего она знаменита менгирами. Вообще, вертикально поставленные камни бытуют во всех областях западного региона. Чаще всего они помещаются отдельно, как стелы, но

170

почти обязательно соотносятся с погребениями. Бретонские менгиры достигают 4, 5 и более метров в высоту. Камень в Керлоасе у Плоарзеля насчитывает 12 метров. В Морбигане лежит упавший и разбившийся на куски менгир: его высота равнялась, по-видимому, 20 метрам, а вес достигал 350 тонн. Но мегалиты Бретани поразительны не только своими размерами. На южном берегу полуострова, у городка Карнак, можно видеть странный каменный лес — 3000 менгиров сопровождают путника на протяжении 4 километров. В полутора километрах от Карнака, у Ме-нека, тянется аллея шириной более 90 метров и длиной в километр. Состоит она из 11 параллельных рядов камней. Всего их

здесь около 1100. Метрах в 320 от Менека — местечко Кермарио (в переводе с бретонского — «место мертвых»). Здесь стоят 1000 гранитных столбов, образующих 10 рядов и тянущихся на 1180 метров. Еще в 90 метрах — Керлескан («место сожжения»). 13 рядов менгиров занимают площадь шириной около 130 метров и длиной 820 метров. Эти аллеи целенаправлены. В Менеке дорога приводит к огромному полукругу из 70 тесно поставленных камней. В Кермарио — к дольмену и могильнику в близлежащем Кер-кадо. В Керлескане — к неправильной формы каменной окружности, охватывающей галерейную гробницу под насыпью. Над гробницей помещен один высокий менгир. Все аллеи ориентированы с северо-востока на юго-запад. Все они, видимо, составляют единый колоссальный ансамбль. Он производит ошеломляющее впечатление. Высота камней увеличивается с приближением к погребениям, и кажется «будто видишь войско, беспощадное, непобедимое, вечное. Оно продвигается вперед, вырастая по мере продвижения»³⁰⁹. Не случайно оно представляется местным жителям в виде окаменевших римских легионеров. И не случайно Ясон, пришелец совсем из иного, керамического, теплого, соразмерного человеку мира, сталкивается на колхидском поле с безличной ратью, прорастающей из зубов дракона. Подлинность художественного чутья, всегда поражающая в эллинском мифотворчестве, подтверждается в данном случае прямыми параллелями из далекого грекам бретонского фольклора и из впечатлений современного исследователя.

171

Менгиры только чуть обтесаны, им лишь придана доминирующая вертикальная направленность. Каждый камень имеет свой облик, свою неповторимую естественную форму. Они поднимаются из земли как многочисленные указующие персты, как зубы дракона не только эллинской, но и будущей скандинавской мифологии, как фантастические фаллосы. По мнению некоторых исследователей, они связаны с фаллическим культом плодородия. Во всяком случае, отдельно стоящие столбы, встречающиеся, например, в Италии, на Корсике, имеют фаллосообразное завершение. Так же выглядят затем многие камни эпохи викингов в Скандинавии. Одни авторы видят в менгирах, как и в стелах, идолов, другие — воплощение предков³¹⁰. Подтверждением тому, что валуны несут в себе нераскрытую идею антропоморфной стелы (по свойствам древнего искусства это никак не уничтожает верности иных толкований), служат хотя бы изображения на подобных же камнях «богини погребений», о которой уже шла речь в нашей работе. В раскопках вокруг менгиров находят кости животных, мелкие сосуды, глиняные черепки, иногда следы кострищ. Это — огромные жертвенные поля. Здесь люди должны преодолевать реальное пространство, затрачивать реальное время, переходя от камня к камню или следя взглядом за уходящими к линии горизонта ориентирами. Как в пещерном искусстве Франко-Кантабрии, как в петроглифическом творчестве, присутствует здесь и масштабность, и овладение камнем как основным материалом, и включение естественного пространства в изобразительный замысел. Только мегалитические художники Бретани еще более активны в овладении пространством, они захватывают, буквально поглощают его. В мерной мифо-эпической ритмике чередующихся менгиров объединяются в карнакском ансамбле в единое целое многие километры пути, вовлекая человека в шествие гранитных столбов, исподволь направляя его волю. Не противопоставляя себя природе, а напротив, как бы ей подчиняясь, соотносясь с ней, творческий разум ее преобразует. Само существо мегалитики выражено здесь столь полно и совершенно, что именно бретонский ее вариант может быть противопоставлен крошечным,

ле-

172

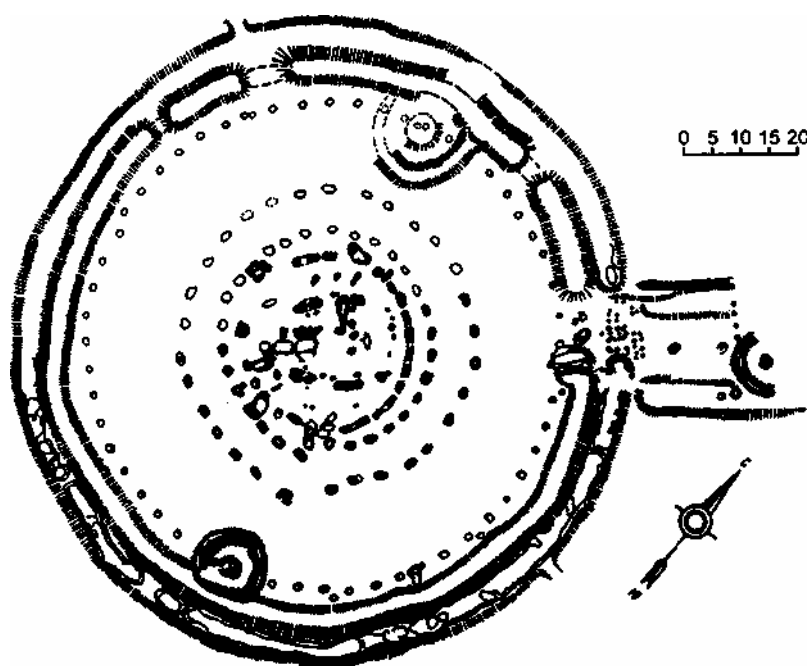


Рис. 34. Стоунхендж. План

пящимся друг к другу глиняным святилищам Чатал-Хююка или умозрительной гончарной модели вселенной мира керамики.

Достижения архитектуры Бретани подводят нас к рассмотрению кульминационной точки развития западноевропейской мегалитики. В 380 километрах к северо-востоку от Карнака, по другую сторону Ла-Манша, на Солсберийской равнине высится Стоунхендж (рис. 34,35) — самое известное из мегалитических сооружений. Его популярность в Англии и за ее пределами огромна. Сотни построек эпохи неолита и бронзы на территории Великобритании удостоены лишь нескольких схематичных планов. Стоунхенджем занимались и занимаются любители и специалисты - от историков и археологов до астрономов и геологов. Это существенно не только для самого «восьмого чуда света», как называют Стоунхендж, но и для всего комплекса проблем мегалитической культуры. Хотя памятник под Солсбери и уникален, тем

173



Рис. 35.
Стоунхендж. Общий вид центральной части

не менее он порожден зодчеством «больших камней» и является его апогеем и итогом. В сердцевине своей Стоунхендж — круг, огороженный менгирами, то есть кромлех, один из основных типов мегалитического строительства. Да, каменный мир Запада — непластичный мир прямых углов, но в нем есть свои полукружья и окружности. Мы много раз встречались с ними. Не говоря уже об орнаментах ирландских и бретонских гробниц, это круглые и эллипсовидные камеры скальных погребений Сицилии и Липарских островов; дольмены и цисты, окруженные вертикально поставленными камнями в Сардинии, на Корсике, во французской культуре Сены — Уазы — Марны; овальные курганы, огороженные валунами в Средней и Северной Европе; захоронения под курганами, выделенные деревянными и каменными столбами... Встречаются урны и цисты в окружении камней даже в Карпатах — на стыке «каменного» и «глиняного» ареалов. Кромлехи Бретани, Британии, Ирландии, Оркнейских островов уже вплотную приближают нас к месту возникновения ансамбля под Солсбери. По мере неолитизации Англии, долго остававшейся мезолитической, здесь воз-

никают крытые галереи, дольмены с коридорами, курганные насыпи, каменные выкладки. Собственно Британия, Уэльс, Шотландия буквально усеяны монументами мегалитической эпохи. «Чем дольше живешь здесь, тем больше и больше... видишь вокруг... следы жилья и трудов доисторического человека. Это давно исчезнувшее племя напоминает о себе повсюду — вот его пещеры, вот могилы, вот огромные каменные глыбы, оставшиеся там, где, по-видимому, были его капища». Как ни странно, эта цитата взята не из специального труда или путеводителя, а из знаменитой «Собаки Баскервилей» Артура Конан-Дойля³¹¹, который любил и тонко чувствовал историю и прекрасно воспроизвел пейзажный фон

174

повести. Сумрачные, теряющиеся за горизонтом торфяные болота и серые однообразные холмы — вот характерный ландшафт Юго-Западной Англии, как графства Девоншир, откуда доктор Ватсон пишет Шерлоку Холмсу, так и находящейся неподалеку от него Солсберийской равнины.

Итак, Стоунхендж не одинок. Рядом с ним расположены многие архитектурные памятники, возможно, современные ему или более древние, но, несомненно, связанные с ним в культурном и художественном отношении. Это прежде всего *курганы* — насыпные холмы с захоронениями. В радиусе приблизительно 35 километров от Стоунхенджа их найдено около 350 — больше, чем в любом другом районе Британии. Старейшие из них называются длинными могильниками. Насыпи из обломков мела, которым богаты данные места, возводятся между 3000 и 2000 гг. до н. э. Наиболее значительная из них — курган в Вест-Кеннете длиной в 107 метров, являющийся самой большой из известных доисторических могил Англии и Уэльса. Ряды менгиров высятся с боков и на задней стороне кургана. В передней части — само погребение: центральный коридор с ответвлениями для пяти камер. Трудно вообразить более внушительное место упокоения, чем этот огромный холм, окаймленный белыми траншеями, обложенный камнем, с каменными столпами, охраняющими вход. Длинные могильники перемежаются круглыми, более поздними, из которых большие содержат мужские кости, а меньшие, неприязательные — женские. Еще одно сооружение почти в километре к северу от Стоунхенджа — Курсус. Его латинское название «Бега» ничего не говорит о его назначении и лишь традиционно сохраняется с XVIII в. Курсус представляет собой полосу около 90 метров в ширину и 2,8 километра в длину, с тянувшимися по бокам рвами и валами. Может быть, это ритуальная дорога или место для каких-то обрядов. С одного конца Курсус обрывается у длинного могильника, с другого — соединен с двумя круглыми надгробными насыпями.

Затем — Вудхендж в 3 километрах к северо-востоку от Стоунхенджа. Уже из названия явствует, что сооружен был кромлех («хендж» — в английском варианте) из дерева, от которого, есте-

175

ственно, ничего не дошло, кроме отметин столбов. Сохранился круг диаметром около 60 метров, вал, внутри вала — ров. Предполагают, что на столбах лежала кровля с высоким гребнем и отверстием в центре. Вудхендж мог быть храмом и местом народных собраний. Кроме того, в нем найдено захоронение с возможными следами человеческих жертвоприношений. В 27 километрах от Вудхенджа на холме Овертон-хилл расположено так называемое Святилище. Кроме деревянных столбов, основания которых найдены и исследованы, здесь высятся два кольца вертикальных камней. Два ряда менгиров (более 100 пар) окаймляют

176

аллею, ведущую от Святилища к Эвбери (рис. 36), отстоящему от него на 2,5 километра. Это наиболее известный и наиболее значительный из окружающих Стоунхендж комплексов. Он сильно разрушен, так как находится под домами, улицами и полями одноименного селения и даже не воспринимается сразу как целостный ансамбль. Лучше всего монумент просматривается с воздуха. Тогда становится понятно, что состоит он из огромного кромлеха, диаметром 350 метров, и окружен рвом и валом. Кроме того, два круга камней помещены внутри главного хенджа. И наконец — Силбери-хилл (близ Вест-Кеннета и в 25 километрах к северу от Стоунхенджа). Это самый большой из искусственных холмов Европы; по словам Дж. Хокинса, — ее «великая пирамида». Коническая гора с пологими склонами имеет

сохранившуюся высоту 40 метров, а диаметр основания — свыше 180 метров. Несмотря на то, что Силбери-хилл похож на гигантский могильник, погребение в нем до сих пор не найдено и назначение его неясно.

Таким образом, Солсберийская равнина не случайно оказывается местом возведения Стоунхенджа. Задолго до его появления она уже священна для неолитического населения Британии, как священны земли вокруг бретонского Карнака, как священны они везде, где культовые постройки возникают одна за другой на протяжении веков. Так же постепенно, на протяжении веков, создается и сам Стоунхендж. Около пятисот лет он существует, видимо, как скромный деревянный кромлех. Затем, около 1900 г. до н. э. начинаются каменные работы, которые длятся до 1600-1500-х гг. «Стоунхендж был построен... примерно на тысячу лет позже египетских пирамид и за несколько столетий до падения Трои. Создание его совпало по времени с расцветом минойской цивилизации на Крите... Стоунхендж был совсем новым в те времена, когда Авраам жил в Харране; прежде чем он стал старым, народ израильский побывал в плену египетском и был выведен из него Моисеем»³¹². Еще нет Львиных ворот в Микенах, еще не свершена реформа Эхнатона и не существует амарнского искусства, еще многие века отделяют Восточное Средиземноморье от рождения библейских пророков и Гомера... А здесь, на пустынь-

177

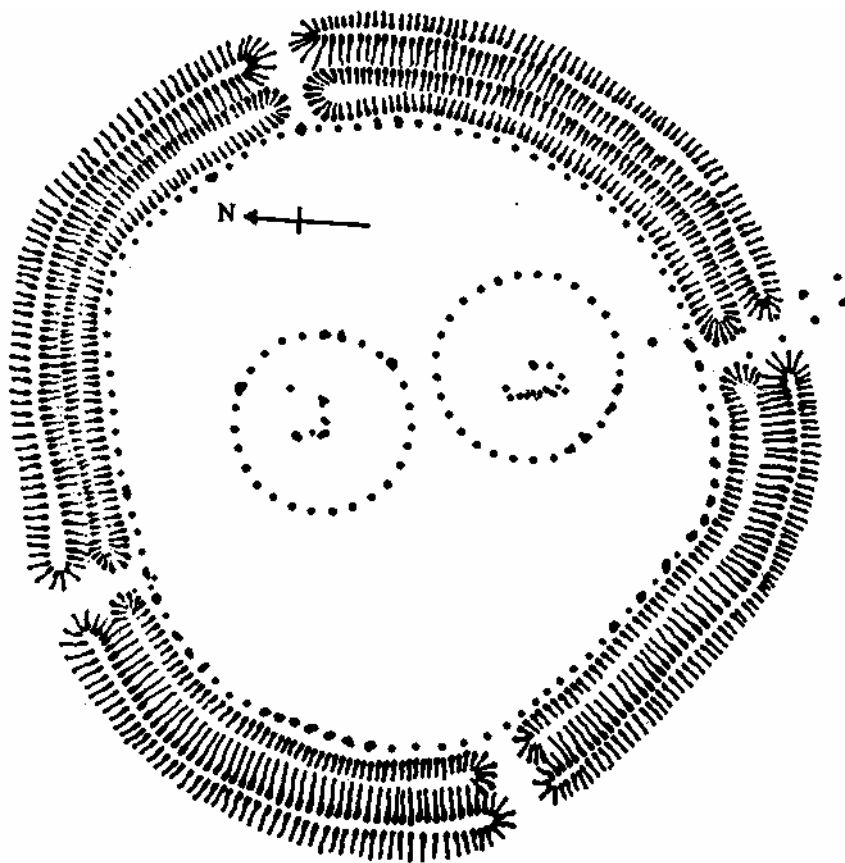


Рис.36. Эвбюри. План

ном зеленом острове за Столпами Геракла, в ином мире и в ином измерении, Западная Европа подводит итог своей великой каменной цивилизации.

Не сразу рождается целостное решение. Стоунхендж — не просто титаническое нагромождение камней, как может показаться несведущему зрителю. Его природная монументальность уживается с тончайшим человеческим расчетом, с мощным размахом архитектурного видения и инженерного конструирования. К постройке от реки Эйвон ведет дорога, обозначенная менгирами и подобная аллеям Бретани. В пределах аллеи располагается так называемый пяточный камень, опоясанный дополнительным рвом. Два земляных вала и ров между ними, когда-то наполненный водой, огораживают святилище. В ограде поставлены два concentric каменных круга (внешний несет на себе покрытие из плит) и один полукруг — «подкова». Внутри этого замкнутого овала стоят пять трилитов*, окаймляя

горизонтальный «алтарный» камень. Каменным кругам вторят три ряда лунок, заполняющих пространство между внешним хенджем и внутренним рвом. В один ансамбль собраны все варианты мегалитических сооружений — подобия грибовидных дольменов; стоящие менгиры; спиральные «лабиринты»; круги кромлехов; насыпь, напоминающая о курганах; ров, часто служащий границей захоронений и мест для жертвоприношений. Здесь повторяются архитектурные образы стелы, погребения, святилища, сводя воедино различные сакральные функции, создавая свое целостное воплощение вселенной, насквозь проникнутое реальностью пространства и его преодоления. В Стоунхендже, так же как в аллеях менгиров Бретани, модель мира разомкнута. Ряды каменных столбов, земляной вал и вода, воздух и солнце — все природные элементы являются равноправными составляющими действия, процессии, на которую рассчитан Стоунхендж. Человек движется в заданном направлении и ритме, соизмеряет свой шаг с чередованием менги-

В традиции изучения Стоунхенджа трилитами принято называть мегалитическую конструктивную ячейку из трех камней: двух вертикальных и лежащего на них горизонтального.

178

ров входной аллеи, видит возникающее перед ним сооружение в различных ракурсах и пространственных совмещениях. Трилиты постепенно увеличиваются к центру, подводя взор к главному пилону — самой большой конструкции во всей гигантской структуре монумента. Участники церемонии вытягиваются в прямую линию на дороге, образуют спираль, входя в концентрические «лабиринты», вторят абрису круга внутри кромлеха или трех овалов земляных лунок. Люди сами становятся необходимым компонентом архитектурного оформления и реализуют его скрытые орнаментальные ссормы, претворяясь в живой действенный орнамент. Как свойственно великому произведению искусства, Стоунхендж взаимодействует с современным исследователем на равных, открывая ему свои художественные и мировоззренческие «тайны». Шаг за шагом погружаясь в образы и мысли четырех-тысячелетней давности, мы отрешаемся от бытовых реалий, забываем, что создатели главного ансамбля Солсберийской равнины существуют на рубеже каменного века и века металла. Орудия обитателей Британских островов эпохи энеолита найдены во множестве. Это уже упоминавшиеся нами кирки из рогов оленя, лопаты из бычьих лопаток, обточенные камни, деревянные молотки. Обладатели этих первобытных орудий и есть вдохновители, зодчие, исполнители, создавшие Стоунхендж. В солсберийский мел, отличающийся особой твердостью, при помощи удара каким-то тяжелым предметом вгоняется костяная кирка. Затем ее поворачивают из стороны в сторону, чтобы выломать кусок, который передается по цепочке или уносится в корзине. Выяснено, что при такой технике за 9 часов тяжелейшего труда рабочий может выкопать 1 кубический метр породы³¹³. А доставка валунов? А установка их — стоящих, вертикальных, и лежащих на них, горизонтальных? А твердость камня, который камнем же надо и обрабатывать? И так изо дня в день, из года в год, из поколения в поколение — более трехсот лет тяжелого труда, потонувшего в величии результата. Пирамиду Хеопса возводят десятки тысяч рабов; Стоунхендж — сотни, самое большее — тысячи. Но не рабов, а свободных, воодушевленных общей религиозной идеей людей. Они, подобно строителям средневековых соборов, добровольно отдают

179

этим камням труд, умение, силы. Когда необработанные или первично обработанные глыбы прибывают в Стоунхендж, начинается более тонкая их шлифовка. Затем требуется опустить многотонный валун в твердую землю на необходимую глубину и зафиксировать его. Монолиты расставлены на своих местах с точностью попадания до 30 сантиметров. Вершинам менгиров придается вогнутость, а нижней стороне перекадин — выпуклость, чтобы воспрепятствовать скольжению. Более того. Вертикали столбов снабжены энтазисами, создающими зрительную иллюзию прямой линии — это за тысячелетие до рождения системы греческого ордера. Далее. Верхние уровни трилитов и кольца совпадают — значит, производятся дополнительные измерения и обколка уже после установки камней. Это только выборочные примеры технических сложностей и достижений художников и каменотесов Англии II тысячелетия до н. э. Перед нами — не стихийное, не «варварское» нагромождение. Перед нами — архитектура, продуманная, исчисленная,

ювелирно выполненная. С огромными валунами обращаются как с микролитами, шлифуя их, придавая им нужную форму, выводя и «выписывая» ими монументальный каменный орнамент, как будто в руках у мастера глиняный сосуд и кисточка для нанесения живописного узора.

Какую же смысловую нагрузку несет Стоунхендж? Основная ли мегалитическая идея создания вечного дома движет строителями, или «восьмое чудо света» значит для них нечто большее, чем просто памятник смерти? Сразу можно ответить: британский монумент служит гробницей. В нем обнаружено несколько следов захоронений. Правда, мы сталкивались с тем, что большие кромлехи Запада не обязательно являются местом упокоения. Но они обязательно находятся поблизости от цисты, дольмена, гале-рейного погребения и часто соединены с ними аллеей менгиров. Что касается погребений вокруг Стоунхенджа, то в них нет недостатка — длинными и круглыми могильниками покрыта вся равнина. Кроме того, при исследовании памятника выяснена следующая существенная деталь. Лунки последнего ряда, опоясывающего внешнее каменное кольцо (так называемые лунки Обри), засыпаны дробленым мелом с добавлением обугленной утвари

—
180

булавок, мелких сосудов, керамических черепков и так далее. Это обычный набор жертвенных предметов, который встречается, например, и вокруг менгиров Бретани. Но в Стоунхендже дробленый мел — основное составляющее почвы, на которой стоит постройка, его земли — смешан с золой кремированных человеческих костей. И таких засыпок сделано несколько. Таким образом, Стоунхендж поставлен на людском прахе, он связан с ним, настолько связан с идеей смерти, что она лежит в самом его основании. Память о поклонении предкам в этом месте остается в веках, и зафиксирована она в «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского. Он пишет, что Стоунхендж построен волшебником Мерлином как надгробие бриттским воинам, вероломно убитым на этом месте саксами^{31*}. Однако, если солсберийский кромлех и не лишен свойства всех «больших камней» так или иначе соседствовать с «памятью смертной», она одна не исчерпывает всех его функций. В кругах близлежащего ансамбля Эвбери чередуются столпообразные и ромбовидные валуны. Упоминалось, что некоторые исследователи трактуют их как мужские и женские символы. Это — естественное предположение. Ромб — характерный знак Богини-матери во многих древних религиях, а с фаллическим значением менгира и стелы нам уже приходилось сталкиваться. Кстати, и в самом Стоунхендже один из важнейших композиционных и смысловых ориентиров — пяточный камень — имеет явно выраженную фаллообразную форму. Многие из валунов внутреннего кольца и подковы Стоунхенджа также приближены к форме ромба или столпа. Но вертикали преобладают — в знаковой системе культа плодородия здесь превалирует мужское начало.

Значит — культ смерти и культ плодородия. Альфа и омега мирозерцания мегалитического человека. Но и этим не исчерпывается смысловая значимость воздвигнутого им сооружения. Дж. Хокинс упоминает, что резные деревянные и раскрашенные колонны Святилища могли быть похожи на ритуальные столбы индейцев, бытовавшие в их среде еще в XIX в.³¹⁵. Но тогда они похожи и на африканские тотемы, и на тотемы Океании, и на столбы в славянских капищах, где также присутствуют рвы и валы. Кромлехи поздненеолитической Британии стадильно родствен-

181

ны образу капища как такового. Стоунхендж, Вудхендж, Святилище, Эвбери суть гигантские капища, следы своеобразной «капищной цивилизации», первобытно-древней, но дожившей на крайнем западе Европы до II тысячелетия до н. э. и ставшей современницей истории хеттов, Вавилона, минойского Крита. И эта пережиточная древность в следующем семантическом слое Стоунхенджа поразительно и неожиданно смыкается с новейшими достижениями науки. Обязаны мы этим астроному Джеральду Хокинсу, профессору Бостонского университета и сотруднику Смит-соновской астрофизической обсерватории. Англичанин по происхождению,

он глубоко заинтересовался Стоунхенджем и первый догадался свести лицом к лицу памятник мегалитического зодчества и электронно-вычислительную машину. Результаты оказались феноменальными по значимости. На ориентацию Стоунхенджа по Солнцу обращали внимание многие астрономы. Но Хокинс рассчитал и вычислил каждую точку каждого камня и каждую линию, соединяющую столбы и арки/Пересказывать всю систему его изысканий нет необходимости — его труд доступен нашему читателю*. Остановимся лишь на главных выводах книги, так как астрономическое назначение Стоунхенджа — не просто еще один штрих в изучении памятника и еще одно отвлеченное сведение о нем. Стоунхендж возводился в эпоху, когда нет расщепления на «образ» и «знание», и без понимания его космической функции многие образные моменты в его постижении остаются нераскрытыми. По Дж. Хокинсу, главная ось монумента указывает на восход в день летнего солнцестояния, когда Солнце поднимается прямо над пяточным камнем, а проемы трилитов фиксируют это положение. Есть также ориентир зимнего солнцестояния и все другие точки движения как Солнца, так и Луны. Каждая гигантская арка трилита вместе с какой-либо аркой внешнего кольца обязательно нацелены на одно из положений светил. 56 лунок Обри, заполненные мелом, яркие, заметные, — наглядный календарь затмений, а главное кольцо из 30 камней отсчитывает

* Из всех работ о Стоунхендже книга Дж. Хокинса и Дж. Уайта — единственная, переведенная на русский язык.

182

вают дни месяцев. Географическая широта, на которой возведен Стоунхендж, практически оптимальна для того, чтобы необходимые солнечные и лунные направления дали в плане постройки прямой угол. Стоит сдвинуть памятник к югу или к северу, и вся астрономическая геометрия претерпит кардинальные изменения: фигура, образуемая опорными камнями, превратится из прямоугольника в параллелограмм. Совершенные формы ансамбля окажутся искривленными. Строители не допустили этого. Они создали монументальную геометрическую модель вселенной и поместили эту модель на единственную широту в северном полушарии, ей соответствующую. Цель, к которой триста лет шли, сменяясь, поколения британских племен, была достигнута.

Вот зачем понадобилась строителям Стоунхенджа ювелирная, почти «микролитическая» обработка тех «макролитов», с которыми они имели дело. Вот зачем они добивались абсолютно точной постановки каждого камня на предназначенное только для него место. В расположении камней, в сменяющих один другой основных планах сооружения и даже в выборе для его постройки Солсберийской равнины содержится огромное богатство информации. Стоунхендж представляет собой уникальную криптограмму, художественные формы которой тесно спаяны с их функциональной значимостью. И какая простота, гармония, симметрия! Зодчие каждый раз идут к искомому результату самым прямым и естественным путем, подобно архитекторам всех великих эпох, будь то греческая классика или западноевропейская романтика. В кромлехе Солсберийской равнины нет ничего стилизованного, ничего надуманного, художественно сгущенного. Это прекрасно сработанный инструмент и величественное произведение искусства, вычислительный календарь каменного века и храм солнцепоклонников. Отмеченные валунами-ориентирами небесный путь светила и земное шествие, земной человеческий путь совмещаются, как только молящийся попадает в этот мир камня и солнца, в этот священный предел, где восходящий диск венчает пяточный камень, где лучи пронизывают пустоты между пилонами и в определенное время точно попадают на каменную плиту. Рассчитанная «режиссура» света, действенное участие в жизни светила, в

183

его приходах и уходах, делают Стоунхендж огромным органом, улавливающим ритмику космоса. Р. С. Ньюэллу принадлежит следующая замечательная догадка: «... так как план Стоунхенджа напоминает захоронение, то он в некотором роде — погребальный храм Солнца, которое уходит в подземный мир в конце года...»³¹⁶. Действительно, огромный кромлех на Солсберийской равнине — не только человеческая гробница, но и место умирания и возрождения светила, поклонение которому во множестве зафиксировано на мегалитическом Севере. Вспомним хотя бы круглые солярные знаки и сакральные ладьи с

дисками в петроглифах Швеции и Норвегии или модель культовой повозки из Трундхольма. В британском святилище также заложено концентрическое движение по кругу. А камни внешнего и внутреннего колец установлены так, что рисунок их по отношению один к другому напоминает в плане колесо с короткими спицами — основополагающий символ Солнца³¹⁷. В контексте Стоунхенджа как места солярного культа становится понятным и преобладание здесь фаллических столбов над женскими ромбами. Храм посвящен мужскому божеству — богу-Солнцу, богу-Небу — и эта мужская направленность гармонирует с каменной мощью, незыблемостью, неорганистичностью «больших камней» постройки в отличие от подвижной текучести керамического мира критской Великой богини. Кстати, имя чародея Мерлина, которого Гальфрид Монмутский называет строителем Стоунхенджа, выводят из искаженного имени древнекельтского бога неба Мэрддина³¹⁸. Ему могли поклоняться в таких же каменных капищах. В одном из уэльских преданий утверждается, что до появления людей Британия называлась «Клас Мэрддин» — «Удел Мерлина».

Не только сама жизнь небесных светил занимает британца конца каменного века. Небо шлет знаки, необходимые в труде. «Все наши нынешние знания о небе, полезные для сельского хозяйства, опираются главным образом на наблюдения... восхода неподвижных звезд, их захода и четырех важнейших точек: двух Тропиков, или солнцестояний, и двух равноденствий, которые делят год на четыре четверти по различным временам...»³¹⁹, — пишет Плиний. Да, такие религиозно-прагматические наблюде-

184

ния существенны даже для античной эпохи. Вспомним, какие великие поэты занимаются темой сельскохозяйственных работ — Гесиод в «Трудах и днях», Вергилий в «Георгиках». И до настоящего времени рудименты древней нераздельной слитности культа и календаря сохраняются в системе вычисления дат иудейской и христианской Пасхи. Во II тысячелетии до н. э. эта связь неразрывна и определяет, регламентирует быт. Земледелие укореняется в Центральной и Западной Европе позже, чем в восточном ареале, и не везде развивается равномерно. Но кромлех на Солсберийской равнине возводится сотни лет. Первые строители Стоунхенджа — скотоводы. Это носители культуры кубков, перекочевавшие в Англию с материка³²⁰. Стоунхендж помогает узнать, когда начинать вспашку, когда — сев, когда — уборку урожая. Образ каменной вселенной, бесконечно повторяющейся в концентрических кругах, бесконечно вращающейся, удаляющейся в круговом движении от центра и возвращающейся, сжимающейся до одной точки алтарного камня, вселенной, оживотворенной лучами солнца, таинственно освещаемой светом луны, — эта огромная модель мира отсчитывает не только его пространственные вехи, но и временные отрезки. Мощные трилиты улавливают, фиксируют ритмику лет, сезонов и месяцев, недель и дней. Живой орнамент «больших камней» Стоунхенджа, реально воплощающий пространственно-временные категории, помогает лучше понять не только мегалитическую архитектуру, не только резные узоры на ее стенах, но и декор керамических изделий, в который нельзя проникнуть и который нельзя измерить. Стадиальная общность мегалитов и керамики рождает единство их семантического языка, независимо от их диаметрально противоположной стилистической и образной направленности. В кругах, спиралях, треугольниках, ромбах гончарной росписи зафиксированы те же пространственно-временные ритмы земледельцев и скотоводов, записанные на изобразительном языке иной культуры.

Но естественно, что новые данные о Стоунхендже углубляют прежде всего наше понимание мира мегалитов. Зодчество «больших камней» едино, и храм на Солсберийской равнине включает

185

канонические для мегалитики элементы. Так что же, вся западная архитектура III—II тысячелетий до н. э. связана с астрономической прагматикой? Искусство «больших камней» очень плохо изучено вообще, а с данной точки зрения тем более. Но кое-что и сейчас уже известно. Многие таула на Минорке ориентированы по солнцу и луне³²¹. Вудхендж направлен

на точку восхода в день летнего солнцестояния. Это положение отмечают два камня, специально выделенные среди деревянных колонн кромлеха³²². Особый интерес вызывают кольца-выкладки, которые, как уже говорилось, во множестве покрывают Англию, Шотландию, Ирландию, Скандинавию, Беломорье. В Карелии они именуются «лабиринтами», по-гэльски их называют «турсаканы» — «плакальщики», а в Корнуэлле, напротив, — «веселые девы»³²³. Александр Том, почетный профессор инженерных наук в Оксфорде, тщательно изучив и измерив ряд таких колец, приходит, как и Дж. Хокинс, к удивительным результатам. Одни из этих сооружений — правильные круги. Другие же кажутся неправильными, небрежно вычерченными; такие «неправильные» окружности лежат в основании некоторых могильников Карнака. На самом деле, по мнению Тома, они состоят из двух половин — точного полукруга и части, сплюсненной и вытянутой в соответствии с вычислением числа л. Встречаются среди выкладок и сложные для расчетов правильные эллипсы, и фигуры, которые невозможно «вычертить» без теоремы Пифагора³²⁴. «Трудно поверить, что они знали эту теорему, но похоже на то, что знали», — пишет Дж. Хокинс. Далее он дает замечательную формулировку: «Они записывали свои результаты камнями»³²⁵. Исследован и еще один мегалитический монумент — Каллениш на Льюисе, самом северном из Гебридских островов. Ансамбль датируется приблизительно 1500 г. до н. э. и состоит из аллеи, кромлеха, центр которого отмечен менгиром, и еще нескольких расположенных поблизости камней. Каллениш, подобно Стоунхенджу, поставлен близ своей критической широты, удаление от которой грозило бы постройке искривлением всех ее форм. Ось аллеи памятника, расположение камней круга, число менгиров аллеи не случайны и имеют свое астрономическое обоснование. В его контексте Каллениш

186

предстает одним из самых ранних известных нам лунно-солнечных календарей. Как утверждает Хокинс, строители Стоунхенджа и Каллениша могли также располагать основами знаний точной навигации³²⁶.

В том, что людям океанической мегалитической культуры известны определенные сведения о космосе или, тем паче, о навигации, нет ничего невозможного. Поздний неолит — это вообще, как мы уже говорили, тысячелетия земледельческой и городской революций, эпоха, когда человечество в разных областях земли изобретает и осваивает плуг, колесо, пандус, рычаг, парус, арку, прядение, ткачество, гончарный круг, выплавку металла, изготовление стекла, печение хлеба, пивоварение... Однако этот всеобщий всплеск творческого потенциала приобретает в мире мегалитов особый оттенок. Выше упоминалось о сокровенной архитектурной символике «больших камней». Астрономическое назначение Стоунхенджа передается учеными жрецами из уст в уста³²⁷, подобно всем данным практического характера, хранящимся в их среде. В отличие от Передней Азии и Восточного Средиземноморья, где рано возникают религии Богини-матери, на Западе, в рамках продолжающейся магической традиции, накапливаются эзотерические сведения об окружающем мире³²⁸. Тайнознание рождает знание: «... магия есть первобытный двойник науки»³²⁹. Сакральные религии, помогающие «овладеть» вселенной, осознаются впоследствии как реалии естественно-научные. Этой особенности духовного строя мегалитического человека и обязан своим появлением Стоунхендж, в котором в точных кругах и гигантских монолитах, расположенных по строгому плану, явлена, закреплена и умножена тенденция зодчества мира камня реально «познать» пространство и время. Религиозное мироощущение, в основе своей всегда более созерцательное, чем магическое, не испытывает нужды в создании «абсолютного подобия» и творит свою новую реальность, свое «умозрение в красках» на стенках хрупких керамических сосудов.

Именно благодаря вещественности воплощения мегалитическая архитектура стремится вместить в себя все известные ей космогонические элементы. Уже курган предстает как некий синтез

187

погребального памятника. Стоунхендж в этом смысле оказывается примером всеобщего и абсолютного решения. Миф возрождающегося и умирающего Солнца нигде в мегалитике, насколько мы ее знаем и насколько она до нас дошла, не осуществлен с такой полнотой, как в этом «пантеоне светил». И нигде не достигнуто такого наглядного взаимодействия двух

основных составляющих мегалитической вселенной — Солнца и Камня. Тяга к камню, культ камня явно просматривается в Стоунхендже. Его не может заслонить ни единство архитектурного замысла, ни образное единство памятника. Разные валуны, разные их формы, разные цвета соседствуют в святилище. Пяточный камень — почти не обработанный, естественный песчаник, опоясанный собственным рвом, который подчеркивает его особую значимость. Внешнее кольцо — из темно-серых местных сарсенов. Второе кольцо и подкова — из голубоватых камней, привезенных с гор Преселли в Уэльсе³³⁰. Они включают в себя несколько разных пород, подобранных по цвету, — долерит, риолит, вулканический туф. Алтарная плита вообще уникальна с точки зрения минералогии. Это бледно-зеленый песчаник со множеством слюдяных вкраплений, загорающихся сиянием в тот рассчитанный момент, когда на «алтарь» попадают солнечные лучи. Он доставлен с побережья Уэльса, отстоящего еще на 50 километров от преселльских карьеров³³¹. Меловая почва Солсберийской равнины также использована в постройке — благодаря ей выделяется кольцо лунок Обри и сверкает белизной внутренний вал.

«Стоунхендж удивительно живописен. Я готов просидеть здесь весь летний день, следя, как укорачиваются и снова удлиняются его тени...» (Г. Джеймс)³³². Но кроме чисто художественных задач в подборе камней по цвету есть какой-то скрытый от нас смысл. На дне почти каждой лунки покоится осколок голубого риолита. Что это? Жертвоприношение? Священный символ, положенный в основание постройки, подобно человеческому праху? Есть еще одна, может быть косвенная, параллель, указывающая на сакральность голубых камней главного кромлеха под Солсбери. Известно, что обитатели Англии каменного и бронзового века наносили на свои тела голубую татуировку³³³. Менгиры Бре-

188
тани также имеют свой цвет — они серо-зеленые, гранитные. В Нью-Грейндже зеленые валуны опорной стены соседствуют с входными плитами из белого кварца. Камни разной породы используются и для устройства курганов Северного Причерноморья. В Стоунхендже «режиссура» цвета вторит «режиссуре» света, сосредоточивая в одной постройке многообразие минералогических красок Земли. Священно все, что связано с монолитами. Священна доставка — «... вполне возможно, что камни устанавливались в ритуальном порядке, а затем перевозились на нужное место»³³⁴. Священен каждый отдельный камень — некоторые (особо почитаемые?) почему-то взяты из функционирующего в то время кромлеха Эвбери и перенесены в Стоунхендж³³⁵. Знаменателен следующий отрывок из «Истории бриттов», касающийся возведения Стоунхенджа: «На это Мерлин заметил: «Если ты хочешь украсить могилы убитых мужей отменно прочным сооружением, пошли к Кольцу Великанов, которое находится на горе Килларо в Ибернии. Оно выложено камнями, с которыми никто из людей нашего времени не мог бы управиться... Камни огромны, и нет никого, чья сила могла бы их сдвинуть. И если расположить эти глыбы вокруг площадки, где покоятся тела убиенных так же, как это сделано там, они тут встанут навеки... Камни исполнены тайн и придают лечебные свойства различным снадобьям..... Там нет камня, который был бы лишен лекарственных свойств»³³⁶.

И еще один компонент космогонической культуры мира присутствует в Стоунхендже. Это вода. Аллея соединяет Святилище с рекой Эйвон, рукотворным продолжением которой являются рвы, окружающие храм. Система рвов и валов — воды и земли в их культивированной, возделанной человеком ипостаси — составляет обязательную принадлежность почти всех крупных мегалитических сооружений. Вода и земля, вернее — суша, вообще дают образ мира, образ географической среды, рождающей развитую мегалитику. Средиземноморье, но более всего — Атлантика с ее безбрежными просторами океана, со скалистыми берегами, с пеной прибоя в скалах и фьордах образует то необходимое природное обрамление, в которое вписываются и ансамбли Бретани, и

189
петроглифы и курганы Скандинавии, и гробницы Ирландии. Каменные селения Оркнейских островов, Каллениш, стоящий на самой северной точке Гебридов, на границе обитаемой ойкумены и неведомых водных путей, — все это памятники, соседствующие со Стоунхенджем, служащие его обрамлением. «Астрономами и мореходами» называет создателей мегалитов В.

В. Иванов. Кто бы ни были эти люди, они закладывают фундамент последующей культуры Западной Европы по крайней мере вплоть до первых веков II тысячелетия, э. Еще в 1899 г. профессор А. Т. Эванс пишет: «... Стоунхендж представляет собой высокоразвитый образец погребальной культуры, где... поклонение усопшим предкам могло соединяться с поклонением кельтскому Зевсу; в этом случае божество почиталось там в образе священного дуба»³³⁷. Действительно, дуб, чтимый в будущей кельтской мифологии, также связан с кромlechами поздненеолитической Британии. В Армингалле близ Норвича два ряда опоясывают гигантские дубовые столбы до 2 метров в диаметре основания и, вероятно, до 60 метров высоты*. Дерево определяет и архитектуру Вудхенджа, и начальные стадии возведения Святилища³³⁹. И сам Стоунхендж в первых своих вариантах существует в виде деревянной постройки. Очевидно, в мифологическом ряду «Солнце — Камень — Земля — Вода» дерево, особенно в лесных зонах, может заменять камень. Но замена эта ощущается мегалитическим сознанием как неполнота воплощения и при первой же возможности восполняется каменным образом вселенной. Еще в VIII в.н. э. у Ненния, в рассказе о «дивах дивных» Ирландии, читаем: «Тут есть... озеро, в котором дерево превращается в камень. Люди вырезают деревянные чурки и, придав им различный облик, бросают в озеро, и они остаются там целый год, а по истечении года эти изделия становятся каменными...»³⁴⁰.

* Замечательно, что средневековая Англия не только помнит о древней сакральной значимости дуба, но и связывает ее с камелотским циклом. Так, хронист XII в. Гиральд Камбрейский, повествуя о чудесно обретенном в Гластонском аббатстве погребении Артура, в качестве вместилища для тел короля и его жены ГENEVY называет выдолбленный дубовый ствол³³⁸.

190

—~~£~~СТОУНХЕНДЖ - не только венец мегалитического искусства, но и абсолютное выражение его сути. Все художественные средства, которыми пользуются строители солсберийского солнечного храма вся образная структура памятника не выходят за грани стилистики мегалитики. Камни Стоунхенджа огромны и никак не соотносятся с людскими пропорциями. Расстояния между пилонами трилитов столь малы, что туда с трудом входит голова человека. Принцип количественной монументальности, доминанта громадных валунов выдержаны с неукоснительной последовательностью. Налицо и сакральность плана сооружения, сокровенная солярная «информация», заложенная в его основании. Г. Вибе замечает: «Если на Стоунхендж смотреть с земли, нельзя заметить никакого порядка. Он внушительен, только когда его видишь в плане, сверху. Однако неолитический человек не располагал самолетами, чтобы взирать с них на свое творение. Поэтому он, быть может, сообщал о своем умении силам неба... своим богам»³⁴¹. Что касается внушительности Стоунхенджа, здесь можно не согласиться с доктором Вибе — ансамбль впечатляет со всех точек зрения. Что же касается основного смысла приведенной цитаты, то — да, подобно очень многим мегалитам, храм на Солсберийской равнине настолько не соизмерим с нами, что его нельзя охватить одним взглядом, отождествить с собой, как это происходит, например, с постройками греческой ордерной архитектуры. Здесь превалирует не человеческое, а сверхчеловеческое, не субъективное, а объективное. Те же причины заставляют древнее население Арморики сооружать свои гигантские многокилометровые выкладки, а зодчих английских кромlechов устанавливать менгиры наиболее гладкой, обработанной стороной не вовне, а вовнутрь³⁴², поворачивать их фасадом не к зрителю, а к священному участку. Есть в Стоунхендже и характерное для архитектуры «больших камней» сложное, многоступенное построение, и овладение пространством, властно захватывающим как можно большую территорию. Не только аллея менгиров, соединяющая Стоунхендж с рекой Эй-вон, подводит к храму. Существует еще одна современная ему трехсотдвадцатикилометровая дорога, которая тянется от Солсберийской равнины к Норфолкскому побережью севернее Лон-

191

дона. Она осуществляет выход ансамбля к морю и расширяется на своем протяжении, по словам Хокинса, в гигантское «супершоссе с четырехрядным движением. Зачем... людям, возможно, еще не знавшим колесных повозок, понадобилась такая широкая дорога? Кто шел или ехал по ней за долгие века до того, как римляне проложили прямые и узкие дороги?...»³⁴³. Вся жизнь мира мегалитов, весь размах, все пропорции этой жизни заставляют вспомнить строки Библии: «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны

Божий стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им: это сильные, издревле славные люди»³⁴⁴. Если вспомнить, что сказано это о допотопной эпохе, то есть, предположительно, о современниках франко-кантабрийской цивилизации, то каменотесы Западной Европы III—II тысячелетия до н. э. оказываются их достойными продолжателями. Да, Стоунхендж не одинок. Да, он выражает существо мегалитической идеи. В нем сосредоточено все самое существенное, что есть в искусстве «больших камней». И он окружен этими «камнями» — все ансамбли Солсберийской равнины, соединенные аллеями менгиров и перемежающиеся могильниками, складываются в единую систему. А вокруг — сотни памятников, разбросанных по Англии, Уэльсу, Шотландии, Ирландии. Дальше — Скандинавия, усеянная выкладками, курганами, надгробными стелами. Это к северу от Стоунхенджа, куда указывает идущая от него Норфолкская дорога. А к югу, на противоположном берегу Ла-Манша — ансамбль Бретани, который составляет вместе с постройками Солсберийской равнины самую сердцевину мегалитики. Затем — погребальная архитектура культуры Сены — Уазы — Марны, толосы Пиренейского полуострова, сооружения Балеарских островов и Корсики, нураге Сардинии... Круглые кромлехи центра — Англии и Бретани — как спирали керамических узоров концентрируют и сгущают энергию, которую, раскрутившись, отдают «вытолкнутым» из них каменным аллеям. Аллеи вливаются в следующие круги — и дальше, дальше, все более разрежаясь к северу и югу, но присоединяя все новые и новые территории... Вот он — наглядный захват мегалитического пространства,

192

икона мира, реально развернутая на тысячах километров, на священных погребальных полях от Скандинавии до Средиземноморья. И вот он — пространственный, архитектурный аналог того образа, который мы видим на гравированных камнях Гавр Инис, а еще раньше — в мобильном искусстве палеолита. Едины не только сами памятники, так похожие один на другой, что существует теория о «миссионерском» распространении мегалитического воззрения из какой-то единой точки³⁴⁵. К выводам об общности населения Западной Европы III—II тысячелетия до н. э. приходят и лингвисты³⁴⁶. Есть свидетельства подобного рода и в древних преданиях, записанных в ирландской «Книге Завоеваний». Согласно ей, пути народов, бесконечно выплескивающихся на остров, почти всегда пролегают через Испанию и Северную Африку*³⁴⁷. На западных островах пришельцы оседают, их странствия кончаются. Здесь они оказываются отрезанными от постоянных контактов, легко поддерживаемых по суше. Все хенджи Британии, за исключением солсберийского, датируются неолитическим периодом, хотя на материке бытование кромлехов относится уже к эпохе бронзы. Совпадая по времени, круги континентальной Европы и Англии не совпадают по стадии. В Ирландии постройки «больших камней» возводятся и в железном веке. Стоунхендж — детище этой застойной традиции. В его архитектуре мегалитика увековечена и прославлена спустя тысячелетие после ее возникновения. Но прославлена она именно благодаря позднему появлению английского Святилища. В главном храме Солсберийской равнины, большей своей частью принадлежавшем уже бронзовой эпохе, есть такая завершенность и укрупненность замысла, такое техническое совершенство, которые невозможны для неолитического творчества. Отставание британской культуры оборачивается консолидацией форм, подведением итогов и созданием, перефразируя Дж. Хокинса, памятника смерти и жизни, на многие тысячелетия пережившего своих творцов³⁴⁸.

* Тем же путем, по Гальфриду Монмутскому, в Британию приплыли троянцы, а по Неннию, в Ирландию — предки скоттов. (См.: *Гальфрид Монмутский. История бриттов*).

193

Связи со Стоунхенджем возникает еще одна чрезвычайно важная проблема — итоговая для основной темы нашей работы. В Британии, Ирландии, Скандинавии нет рельефов «богини погребений». Здесь, вдали от средиземноморской культурной почвы, камень присутствует в своем основном качестве, не стараясь принять чуждый ему образ материи. И если ирландские гробницы покрыты тонкой сетью орнамента, то в Стоунхендже нет и его. Каменные столпы английского кромлеха говорят сами за себя. Но все-таки рельефы в храме под Солсбери есть. Их немного. На некоторых из сарсеновых камней внешнего круга вырезано в общей сложности до тридцати пяти изображений топоров и кинжалов. Это не удивительно. Бронзовый век, как уже говорилось, отмечен ростом роли вооружения, и рельефные рисунки

Стонхенджа могут служить заменой подлинных votivных приношений. Могут они быть и символами-напоминаниями присутствия в валунах той силы, которая в южных стелах принимает вид громовницы, гро-мовника, жреца или вождя. Важно другое. Среди оружия, вырезанного на столпах Стонхенджа, есть изображение кинжала в ножнах микенского типа. Датировка рельефа по ряду признаков устанавливается с большой точностью — приблизительно 1670 г. до н. э.³⁴⁹. Собственно, и сам факт появления такого рисунка вполне объясним — по всей Европе бронзовой эпохи распространено подлинное микенское оружие или местные его имитации. Есть оно и в Британии. Англия этого периода уже демонстрирует те черты, которые становятся для нее характерными на всем пути ее дальнейшего развития. Она сочетает островную отъединенность и консерватизм традиций с активным торговым и культурным обменом «мирового» масштаба. В курганах уэссекских племен, являющихся строителями Стонхенджа на его завершающих этапах, найдены фаянсовые бусы из Египта и топоры из Ирландии, кусок балтийского янтаря в золотой критской оправе и гагатовые ожерелья скоттов, микенские выпрямители для стрел и миниатюрные сосуды из Нормандии, амулеты-секиры из северонемецких земель и булавки из Центральной Европы³⁵⁰. Фаянс, оружие, золотые кубки из Восточного Средиземноморья — обычная погребальная утварь уэссекских вождей. Если при этом вспомнить импульсы эгей-

194

ских влияний, донесших спиральный орнамент до Скандинавии, то не покажется странным мнение о прямых взаимодействиях Британии и крито-микенского мира в середине и второй половине II тысячелетия до н. э.³⁵¹. Его сторонник Р. Аткинсон, проводивший археологические исследования в Стонхендже, считает, что связи были очень значительными. Он находит восточносредиземноморские черты не только во многих предметах из могил Солсберийской равнины и окружающих территорий. Он находит их в самой системе погребений, помещенных внутри Стонхенджа. Труд Р. Ат-кинсона совершенно в ином свете представляет нам английскую уэссекскую культуру и ее носителей³⁵².

Однако из своих ценных исследований английский археолог делает более чем странный вывод. Он приходит к мысли, что сам Стонхендж построен выходцами из Восточного Средиземноморья. Мыслить так — значит не понимать, к сожалению, основных стилистических закономерностей развития как мегалитического, так и эгейского искусства. Уникальный Стонхендж, Стонхендж — шедевр архитектурного и инженерного замыслов, является плотью от плоти зодчества «больших камней» — мы об этом уже не раз говорили. Он не может быть выведен ни из какой иной традиции, кроме мегалитической. Если бы другие крупные памятники Западной Европы, прежде всего самой Британии (к примеру — Эв Бери), были изучены так же, как изучен знаменитый солсберийский кромлех, может быть, последний показался бы менее уникальным и более традиционным. Даже если и предположить участие в создании святилища каких-то пришлых мастеров, их вклад совершенно растворен в местном культурном субстрате, и вычленив его невозможно. Тем не менее теория Р. Аткинсона интересна именно как свидетельство тесных взаимодействий Британии и Эгеи II тысячелетия до н. э.

Но мы располагаем и неизмеримо более ранними свидетельствами. Это прежде всего место из сочинений историка I в. до н. э. Диодора Сицилийского, которое приводится во всех научных трудах о Стонхендже. Диодор описывает остров гипербореев, расположенный далеко на севере. На этом острове родилась Лето — мать Аполлона, и более всего в Гиперборее почитают солнечного

195

бога. «И есть также на этом острове великолепное святилище Аполлона, а также прекрасный храм, украшенный многочисленными жертвоприношениями, сферический по форме...

Гиперборей... очень дружелюбно относятся к грекам, и особенно к афинянам и делосцам, которые унаследовали эту доброжелательность с самых древних времен. Говорят, что некоторые греки посещали Гиперборею и оставили в храме богатые подношения... Говорят также, что с этого острова Луна видна так, будто она очень близка к Земле, и глаз различает на ней такие же возвышенности... Говорят также, что бог посещает остров каждые 19 лет; это период, за который звезды завершают свой путь по небу и возвращаются на прежнее место... При своем появлении бог играет на кифаре и танцует ночь напролет от весеннего

равнодействия до восхода Плеяд... А, цари этого города и хранители святилища именуются Бо-реадами, так как они происходят от Борея, и должности эти передаются в их роду из поколения в поколение»³⁵³. Удивительное свидетельство... Сферический храм, посвященный Солнцу, где наблюдают небо, где точно знают периоды ухода и возвращения звезд, время наступления весеннего равнодействия и восхода Плеяд... Дж. Хокинс, проводивший многие дополнительные исследования в контексте данного отрывка, объясняет чисто астрономически и девятнадцатилетний цикл посещения острова Аполлоном. Цикл этот связан с периодичностью затмений³⁵⁴. Диодора Сицилийского называют историком-универсалом, и, скорее всего, он основывается на подлинных знаниях северных стран восточное - средиземноморскими торговцами янтарем, которые передвигались по сухопутным «янтарным путям» или совершали морские переезды. Что еще известно из античной традиции о гипербореях? Плиний сообщает подробности, типичные для всякой страны «блаженных»: благоприятный климат (но это же подчеркивает и Диодор), отсутствие вражды и болезней. Но есть и в его повествовании детали, похожие на подлинные реалии. Гипербореи живут в лесах и рощах, где поклоняются своим богам — действительная практика пришельцев-кельтов, а до них — мегалитического населения Западной Европы. На-ночь они прячутся в пещерах — какое-то отдаленное воспоминание о долго сохранявшейся

196

на Западе культуре пещер. Великий Пиндар восклицает: «Ни на кораблях, ни по суше не отыщешь ты дивной дороги к главной агоре гипербореев».

То, что ученые греки и римляне могут сохранять память о далекой стране на севере, не так уж удивительно. Гораздо удивительнее, что многие тысячелетия не имеющий письменности англо-ирландский мир помнит о своих контактах с Восточным Средиземноморьем. Здесь основное слово — за уже цитированной нами «Книгой Завоеваний». Ее свидетельства тем более ценны, что Ирландия, в отличие от Британии, никогда не была завоевана римлянами, и преемственность преданий не прерывалась в ней вплоть до I тысячелетия, э. включительно. Третий по счету народ, приплывший в Ирландию, согласно «Книге Завоеваний», прибыл в нее из Греции через Скифию. Из Греции ведет свой род и четвертый народ. Из Греции происходят и трудолюбивые земледельцы фир болг, натаскивавшие в мешках плодородные земли на пустоши. Из Греции — и пришельцы, названные «туата де дананн» — «народ Даны». Они отличаются большой ученостью и на своей родине «ходят между афинянами и филистимлянами»³⁵⁵. Через Грецию в Британию пролегают пути троянцев и в «Истории Гальфрида»³⁵⁶. Так что же? Может быть, действительно, все эти свидетельства говорят о тесной связи двух регионов? Может быть, в рассказе Диодора Сицилийского, в словах Пиндара об «агоре гипербореев» речь действительно идет о Стонхенд-же? Строительство на Солсберийской равнине одновременно расцвету минойской цивилизации. Две важнейшие кульминационные точки двух разнопространственных ойкумен совпадают по времени. Есть и еще общее: и Крит, и Британия — острова. И на том, и на другом острове, благодаря их отъединенности, происходит закрепление древних традиций. И тот, и другой являются транзитными зонами, перекрестками торговых и культурных путей. Эта двойственность, видимо, помогает создать и в Англии, и

* Таким образом, они мореходы. Вспомним, кстати, что у Диодора афиняне названы друзьями гипербореев наряду с делосцами — особыми почитателями Аполлона.

197

в Мinoе вершины художественного выражения мира мегалитов и мира керамики. Но на этом их сходство кончается. Критская архитектура почти не пользуется камнем, он ей чужд. На каменном цоколе возводятся стены из кирпича-сырца с деревянными балками и переплетами. Даже колонны Кносского дворца вырезаны из дерева, затем оштукатурены и расписаны, подобно керамическому изделию, которое покрывается обмазкой и разрисовывается. Даже базы колонн и полы — по большей части не каменные, а гипсовые, то есть сделаны из мягкого материала, легко поддающегося формовке.

Еще отчетливее различие мира керамики и мира мегалитов проступает в их понимании пространства. Не только памятники «больших камней» поглощают его. Минойские архитектура, живопись, мелкая пластика, вазопись также взаимодействуют с пространством, стараются с ним слиться, в него перетечь — все это уже рассматривалось в предыдущей главе.

Но именно — «слиться» и «перетечь». Вся стилистика критского изобразительного творчества — это стилистика «растекающейся цельности». План Кносского дворца с лепящимися одно к другому помещениями-сотами, ячейки которых могут беспредельно расти вширь, более всего похож на план Чатал-Хююка. Бегущая в двухмерной плоскости линия росписей как повиллика оплетает данное ей пространство, завивается в нем, растекается параллельно плоскости стены. Щупальца осьминогов охватывают шаровидную основу вазы. Как непохоже это по-женски обвивающее, изгибающееся, иллюзорное стремление на волевою, покоряющую, направленную не вширь, а вглубь поступь менгиров, завоевывающих реальные территории, печатающих свой мерный шаг в многокилометровых комплексах Бретани и Солсберийской равнины! Как непохожи эти покрытые красным лаком, атектонические, балансирующие колонны на огромные недвижные валуны галерейных гробниц Испании или трилитов Стоунхенджа! Они так же противоположны друг другу, как противоположны мировоззрения, их породившие: вечно умирающая и воскресающая, изменчивая и закономерная религия Богини-матери — и прямолинейная антитеза жизни и смерти, от которой спасает лишь предельное усилие, воле-

198

вой магический акт. Гипербореей греческих источников и сказаний могут быть расположенные за «Столпами Геракла» Британские острова с их средоточием — сферическим храмом Стоунхендж-жем. Но может быть, Гиперборея — это вообще «мир мегалитов», настолько чуждый и противоположный Восточному Средиземноморью, что он представляется потусторонним — тем более, что он действительно полон памятью о мертвых и памятниками мертвым. Недаром Калипсо семь лет удерживает здесь Одиссея. Имя нимфы (КаХию — «та, что скрывает») указывает на ее связь со смертью, а ее остров локализуется, по античной традиции, на Крайнем западе³⁵⁷. Таким образом, он соседствует с Мальтой, где высятся «храмы» и «гробницы», с Балеарами, где стоят по берегам каменные могилы — наветас. Этот мир камня и смерти — достойный антагонист Крита и Греции. Ему есть что сказать и есть что противопоставить.

Эллинская Гиперборея — земля Аполлона. Бог неба, бог солнца, он более всего похож на божество, которому поклоняются в Стоунхендже. Но Аполлон — и бог искусства, творчества, умения, делания, бог формообразующих устремлений эпохи бронзы. И эта его черта также связывает с ним храм на Солсберийской равнине — не только великий художественный памятник, но и уникальный астрономический «прибор». Вот продолжение легенды о Мерлине, который советует королю для постройки Стоунхенджа привезти из Ирландии (древней Ибернии) камни под названием «Пляска Великанов». Посланные короля, как ни стараются, не могут сдвинуть монолиты. Тогда «Мерлин рассмеялся и измыслил свои собственные орудия... сдвинул камни с... легкостью;... заставил перетаскать их к кораблям и на них погрузиться... и установил вокруг могил не иначе чем они были расставлены на горе Килла-рао... и доказал тем самым, что разум сильнее мощи»³⁵⁸. В «Истории бриттов» говорится, что посланных от короля было 15 тысяч человек³⁵⁹. Здесь явно указание на тяжелые массовые работы. Но вот что замечательно — чародей Мерлин переносит «Пляску Великанов» из Ирландии на Солсберийскую равнину не колдовством. Он применяет «собственные орудия», он пользуется техническим искусством и гордится своим «разумом», победившим

199

«мощь». Он — герой технической металлургической эпохи, так же как и Аполлон — строитель троянских стен. Вспомним — у ворот Трои найдены каменные столбы-менгиры, которые, по мнению ряда исследователей, и могут быть первыми изображениями Аполлона — хеттского Апулунаса, хранителя врат Илиона³⁶⁰. Вообще малоазиатское побережье и прилегающие к нему острова — Лесбос, Лемнос, Хиос, Киклады — в III тысячелетии до н. э. стоят на границе между миром мегалитов и миром керамики, как бы колеблясь и выбирая, каким путем пойдет дальше развитие искусства Восточного Средиземноморья. Во втором слое Илиона присутствуют ритуальные каменные топоры, подобные топорам Бретани и европейской культуры шнуговой керамики. А в Трое I найдена стела с типично мегалитической трактовкой «лица» в виде перевернутой греческой со. Каменная кладка «крепкостенной» Трои, каменные дома, их каменная обстановка — лежанки, скамьи, очаги, но обмазанные глиной³⁶¹. Полиохни на Лемносе — мощные каменные стены с бастиянами, но

дома из кирпича-сырца. Ха-ландриани на Сиросе — два ряда циклопических стен с башнями, дома из камня, полы каменные, глиной не обмазаны. Погребения — в цистах и в толосах. Зато другие поселения Киклад стен не имеют³⁶². Лерна на восточном берегу Греции, напротив Киклад-ских островов — крепость с двойными стенами и башнями, захоронения в каменных цистах, но в глиняных пифосах³⁶³. На этом фоне процветает нерасписная керамика сложных форм, оказавшая влияние на всю Южную, Центральную и Западную Европу бронзовой эпохи. Да и уникальные гончарные изделия Спроса, о которых мы не раз говорили, украшены спиральным орнаментом, но не живописным, а врезанным, подражающим металлической штамповке.

Здесь царствуют металл и камень, здесь развивается своеобразная крепостная культура, знакомая керамическим территориям еще по укреплениям Иерихона. Эта двойственность прерывается лишь на Крите начала II тысячелетия до н. э., и Восточное Средиземноморье быстро превращается в цветущую Миною с четко выраженной керамической ориентацией. Но прививки мегалитического творчества в восточном регионе на этом

200

не кончаются. Хетты приносят в Малую Азию такое ощущение необработанной тяжести камня как основы мироздания, что рядом с ним сложенные из отесанных квадратов «аполлонийские» стены Трои действительно выглядят как произведение искусства, как еще один пример «разума сильнее мощи». Но более всего в русле нашей темы нас должна заинтересовать архитектура микенской Греции. Она начинается с двух кругов шахтовых гробниц. Гробниц, а не дворцов — их уничтожили позднейшие постройки, а погребения остались нетронутыми, по-видимому, как наиболее почитаемая часть раннего акрополя Микен. Погребальный круг В огорожен валунами, круг А — двойным кольцом из стоящих каменных плит. Да это же хорошо знакомая нам форма кромлеха! И сами могилы, прямоугольные, выложенные камнем, подражают цистовым захоронениям. И стелы над ними, гладкие или украшенные низким рельефом, напоминают надгробные плиты Скандинавии. Золотые маски, закрывавшие лица умерших, «изучены и проанализированы с антропологической точки зрения Э. Фишером, который установил, что микенские правители... были, наиболее вероятно, нордического типа, совершенно отличного от арменоидной или восточной, африканской и альпийской рас, так же как почти наверняка и от крито-минойского или средиземноморского типа»³⁶⁴. С Востока на Запад шли металлургия, керамика, спиральный орнамент, с Запада на Восток — мегалитика... И далее все зодчество Микен и Тиринфа отмечено чертами искусства «больших камней»: циклопические стены крепостей с бастиянами у входов; купольные толосы с дро-мосами, не отличающиеся от всех толосовых западносредиземноморских гробниц; архитектура Львиных ворот, похожая как на хеттские, так и на мальтийские образцы. Вот они: истоки представлений о двух изобразительных традициях доантичной Европы. Они уловлены тончайшим «локатором» эллинского художественного чутья и претворены в мифо-эстетические категории «дионисийского» и «аполлонийского». Эти традиции составляют основу греческого, а следовательно, — и всего последующего европейского искусства.

Заключение

ДАЛЬНЕЙШИЕ СУДЬБЫ МИРАМЕГАЛИТОВ и МИРАКЕРАМИКИ

Итак, рассмотрение двух художественных потоков в искусстве доантичной Европы завершено. Мы проследили возникновение и расцвет этих традиций в главных европейских точках их бытования — в западном и восточном ареалах. Но существует еще и сложная картина их распространения в пространстве и существования во времени. «Мегалитическое» и «керамическое» творчество разнятся не только по внутренней сути и внешним формам. Они очень различны и по количественно-территориальному признаку. Искусство «больших камней», наследующее франко-кантабрийской цивилизации, превращающее обработанный человеком камень из микролита в макролит, в гигантское подобие нерукотворных природных нагромождений, наследует и «всемирную» масштабность палеолитической культуры. Мегалитическое мышление не замыкается только в пределах Европы. Мегалиты есть и в Полинезии, и в Индии, и в Японии, и в Беринго-море, и в Америке. При этом районы, в которых возникают памятники особой значимости, либо расположены по побережьям океанов и морей, либо так или иначе с

ними связаны. Существует специальная литература, доказывающая распространение мегалитических изобразительных идей по морским путям³⁶⁵. Это очень возможно, если вспомнить, какими первоклассными мореходами были строители «больших камней». Но, видимо, дело здесь не только в заимствовании идей, но и в традициях территорий, хранящих неразрывную связь с палео- и мезолитическими культурными пластами. Здесь есть даже такие точные совпадения, которые могут указывать на еще не прослеженные закономерности развития. Так, приатлантические области, близкие к местам существования пещерных комплексов, становятся центрами западноевропейской мегалитики. А огромные территории Средней и Восточной Европы и Сибири, давшие в кроманьонскую эпоху высокие образцы стояночного искусства, и в III—II тысячелетии до н. э. порождают искусство, более тяготеющее к

202

вещи. Во всяком случае, в Центральной Европе нет крупных мегалитических памятников, зато керамические «стили» и сакральные предметы типа полированных боевых топоров, булавок, подвесок, фибул приобретают доминантное значение.

Всеобщая «каменная» основа человеческой культуры просматривается даже в районах Восточного Средиземноморья, перекрытых затем «керамическими» напластованиями. В этой связи мы уже говорили об эгейских островах и Троаде III тысячелетия до н. э. Сирия, Финикия, Палестина — натуфийские земли, породившие такие переходные художественные явления, как Иерихон или Эйнан, — и в дальнейшем не дают особо высоких достижений в керамической росписи. В Ветхом Завете можно встретить примеры пережиточного культа камня: каменные жертвенники Авраама и Иакова в Вефиле и Мамре³⁶⁶, камень под головой Иакова в ночь видения лестницы с ангелами³⁶⁷, насыпь из камней, воздвигнутая Иаковом и Лаваном в знак заключения их союза³⁶⁸, и множество других. При раскопках обнаружены эти священные валуны и столбы на холмах и возвышенностях. Даже еврейский обряд обрезания, заменивший более древнее оскотление как образ кровавой жертвы, встречается у индейцев Америки, у аборигенов Австралии и Полинезии, у жителей Африки, то есть в местах существования «каменной» культуры. К израильтянам он попадает из Египта, о чем свидетельствуют Геродот, Иосиф Флавий и Ориген³⁶⁹. Есть в Палестине и свои выкладки, как, например, лабиринт Эль-Хорейтун, связанный с культом святого Харитона*, и свои дольмены³⁷⁰. И далее, вплоть до евангельских времен, — до Вифлеемской пещеры, до пещер, откуда выходит воскресший Лазарь и куда полагается умерший Христос, — почитание каменного сакрального вместилища рождения и смерти говорит о неизжитых корнях мира камня. Да ведь и Крит начинается с процарапанных сосудов, с близости отдельных черт изобразительного творчества Западного Средиземноморью и Африке. И в период расцвета на острове сохраняются подземные крипты, мощенные священные участки, ого-

* Автор благодарна за это указание Е. Н. Максимову, ныне уже покойному.

203

рожденные циклопической кладкой. Так что же, наше деление доантичного искусства на мир керамики и мир мегалитов неверно? Чистого мира керамики нет в истории древнего художественного творчества? Почему же, он есть. Это Малая Азия времени Чатал-Хююка и Хаджилара. Это Месопотамия, как ранняя, энеолитическая, так и наследующая ей, шумерская. Это Элам и Иран эпохи позднего неолита. Это Юго-Восточная Европа, мир балкано-дунайских и трипольских гончарных изделий и малой пластики. И это, конечно же, Крит II тысячелетия до н. э., «керамическое» цветение которого затмевает все другие многослойные его проявления. Но ведь все это — такая малость по сравнению со «всемирностью» каменных художественных традиций? Да, во всемирном масштабе эта территория невелика. Более того — она уникальна*. Существенна именно уникальность, неповторимость этого замкнутого и сравнительно небольшого географического пространства с его теплым климатом и в основном соразмерной человеку природой. Именно данные районы оказываются той «лабораторией», в которой рождаются важнейшие явления будущей европейской цивилизации. Такова сила сублимации орнаментального мышления — значительное осознается и совершается в малом,

будь то поверхность глиняной чаши или реальная пространственная среда.

Во вступлении к книге упоминалось, что искусство, рассматриваемое нами как древнеевропейское, не совпадает с географическими границами Европы. Во всяком случае, как мы уже имели возможность убедиться, дунайско-балканское изобразительное творчество и творчество Восточного Средиземноморья генетически связаны с энеолитом и бронзой Передней Азии. Представлен-

* Если не считать небольших ответвлений в Китай времени расписных неолитических сосудов Ян-Шао и в Индию периода Мохенджо-Даро и Хараппы. Но проблемы взаимосвязи названных культур с керамикой соответственно Триполья и Ирана — тема отдельного исследования. В границы данной работы с ее европейской ориентацией эти вопросы не укладываются.

204



ная картина оказывается неполной и еще без одного художественного района — без культуры Египта, близость которого к судьбам мира мегалитов и мира керамики несомненна. Страна фараонов располагается в северо-восточной части Африки. И Нил — главная артерия, главный стержень жизни страны — впадает в Сре-

Рис 36 ДИЗемное МОре как раз на- наскальные росписи Южной Африки

против Хирокитии на Кипре и Чатал-Хююка в Анатолии. А на западе североафриканский берег отделен от Европы лишь узкой полосой Гибралтарского пролива. В VIII—VII тысячелетии до н. э., одновременно с наскальной живописью испанского Леванта, на севере Африки, в Сахаре, а также на юге материка появляется наскальное искусство. Оно непосредственно причастно той петроглифической общности, которая охватывает Западную Европу от Скандинавии до Италии и Испании. Изображения так называемого скотоводческого периода (эпохи неолита) района Тассилин-Аджер отмечены теми же сюжетными чертами, что и иберийские росписи. А живопись Южной Африки (рис. 36) близка петроглифам Испании и стилистически, иногда — вплоть до буквальных повторений. Силуэтные фигурки, изгибающиеся, наклоняющиеся, летящие в беге; широкие плечи, узкие талии мужских персонажей; характерный изгиб живота и спины, напоминающей параболу и придающий элемент напряженного движения даже спокойной позе — как поразительно сохраняется в средиземноморском бассейне вплоть до минойской эпохи стиливая подвижность, наэлектризованная заряженность этого искусства! По поверхности светлой скалы свободно разбросаны темные деревья с раскинутыми листьями и с изгибающимися стволами. Здесь заложены основы будущей «пей-

205



Рис. 37.
Керамика
Бадари

ажной» живописи Эгеи с такими ее достижениями, как знаменитые санторинские фрески. Тем не менее, искусство Южной Африки — это петроглифическое искусство, которое, как правило, приводит в результате внутреннего развития к рождению не керамики, а мегалитов.

В Африке возникает мегалитическое творчество, но благодаря особым условиям оно приобретает несколько иные, чем в Европе, черты.

На рубеже IV—III тысячелетий до н. э., когда в Испании и Франции появляются ранние мегалитические погребения, в Месопотамии и Египте начинают складываться первые в истории человечества государства. В то время как в других частях Африки продолжается искусство наскальной живописи (в некоторых частях материка оно сохраняется вплоть до XX в.н. э.), на берегах Нила создаются новые социальные и художественные формы. Но в путях сложения египетской изобразительной культуры просматривается глубинная связь с породившей ее африканской почвой. Прежде всего в додинастическом Египте нет цельной системы расписной керамики как основного выразителя мировоззренческих устремлений эпохи. Неорнаментированные изделия характерны для всего североафриканского массива, для Сахары и Судана. Часть гончарной нильской продукции — колоковидные кубки та-сийского периода, посуда поселений Меримде — вообще близка керамике неолитической Европы от Иберийского полуострова до Британских островов³⁷¹. На амратийских сосудах врезанные узоры повторяют отдельные элементы энеолитической орнаментики. Но основополагающие памятники гончарного творчества Египта, непосредственно предшествующие времени ранних фараонов, — это погребальные горшки, чаши, тарелки с изображением тотемов номов, ритуальных сцен охоты и путешествий на загробной ладье (рис.37).

Здесь нет идеально симметричной космической геометрии переднеазиатских сосудов, здесь воспроизведены отдельные эпизоды сакрализованного быта, подобные наскальным рисункам. Даже в одежде персонажей этих керамических росписей есть общие

206

черты с одеянием охотников, скотоводов, воинов петроглифов Северной Африки и испанского Леванта: оперенные головные уборы, мужские набедренные повязки с футляром спереди, ножные браслеты³⁷². В песчаной додинастической могиле нет большой каменной плоскости для изображений. Известен только один монументальный памятник такого рода — роспись из гробницы вождя в Иераконполе, — также отмеченный характерными особенностями наскального искусства. Во всех других случаях скалу или стену заменяет глиняный сосуд или палетка. Ранняя египетская керамика происходит от совершенно иного корня, чем керамика Малой Азии, Месопотамии, Персии. Гончарная традиция на берегах Нила ведет свою родословную из того же источника, что и египетская иероглифика, в надписях на камне так никогда и не проделавшая пути от изображения к знаку, так и оставшаяся «картинкой», написанной или выбитой на поверхности стелы или пилона. Не случайно в Египте широкое распространение получает производство каменных сосудов, невозможное для переднеазиатского региона не только из-за отсутствия необходимого материала, но и по совершенно иному способу художественного мышления. Позднейшее бытование каменных ваз на Крите, в центре эгейской керамической культуры, красноречиво свидетельствует об испытанном Миной египетском влиянии.

В логике становления изобразительного творчества Египта происходит свой переход от петроглифики к мегалитическому искусству. Монументальность и неподвижность архитектуры и скульптуры долины Нила начала III тысячелетия до н. э. непосредственно иллюстрирует значение термина «мегалит» — «большой камень». Сама идея вместилища смерти — пирамиды, поразившая воображение древних и в течение всех последующих тысячелетий служившая символом древнеегипетской культуры, могла родиться только из представления о священной горе, о гигантском валуне-фетише. Нерасчлененность объема пирамиды, почти полное отсутствие внутреннего пространства делает тесную и маленькую камеру — замурованный ящик — подобной европейским дольменным или цистовым захоронениям. Причастность архитектурного построения гробниц Хуфу, Хаф-

207

ра, Менкаура астрономическим культам* перекликается с назначением и устройством кромлехов Западной Европы, и прежде всего — британского Стоунхенджа³⁷³. О

Стоунхендже напоминает и заупокойный храм фараона Хефрена в Гизе. Каменные столбы с положенными на них каменными балками — это конструкция главного круга английского кромлеха, его трилитов. Да и вообще любая дверь любой погребальной камеры или святилища Древнего царства — два косяка-блока с лежащей на них плитой —

является вариацией все того же трилитного мотива. Мысль о сакральной ценности отдельно стоящего камня реализуется в излюбленной форме менгира-obeliska, начиная с солнечных храмов времени V—VI династий. Стена доминирует над чуть выступающим или врезанным рельефом. Гранитный, песчаниковый, обсидиановый блок главенствует над появившейся из него статуей, которая продолжает быть скованной этим блоком в своей строгой фронтальности, с прижатыми к бокам руками и сдвинутыми ногами. Здесь также исключен всякий порыв, всякое движение, душевное и телесное. Несмотря на тесные контакты с переднеазиатским миром, искусство Нильской долины сохраняет свойственное мегалитическому художественному кругу восприятие жизни как неорганической, неподвижной, каменной природы. Даже мертвое тело не может превратиться в прах — оно должно быть уподоблено вечному камню в мумии или в заменяющей ее заупокойной портретной статуе. Египетская религия создает редкое в истории человеческих верований представление: окруженной бесплодной пустыней земле поклоняются не как женскому, но как мужскому божеству. А почитание умирающего и воскресающего Осириса приобретает

* Завершающие дохристианскую мистическую традицию неоплатоники в лице Прокла утверждают, что пирамиды возведены как обсерватории (см., например: *Лауэр Ж.Ф.* Загадки египетских пирамид. М., 1966, с. 160). В книге собраны сведения об «астрономических» и «математических» теориях изучения египетских погребальных памятников от древности до наших дней (с. 156-181), хотя сам Лауэр относится к этим теориям по большей части отрицательно.

208

оттенок внеорганистического, обрядово-нравственного культа, влияющего на загробные судьбы людей.

Все сказанное более всего, конечно, относится к художественной культуре Древнего царства, которая выражает творческую концепцию Египта в чистом виде. Далее египетское искусство претерпевает долгую эволюцию от приобщения к широким международным контактам в период гиксосского владычества до прямых взаимодействий с Эгеей при фараонах XVIII династии, и особенно при Аменхотепе IV. Но основное иконографическое и стилистическое русло архитектуры, скульптуры, монументальной живописи долины Нила не меняется на всем протяжении их существования. И в более поздние эпохи можно найти глубинную перекличку с древней традицией. Так, мы уже говорили, что лотосы и папирусы колонн Луксора и Карнака подчиняются каменной природе опоры-столпа. Сходство с растительными формами для них — момент не органический, а символический. Нагромождение этих огромных колонн превращает интерьер в недвижимый каменный лес, выявляет приоритет косной материи, главенство ее неподвижной мощи. Однако самый удивительный пример поздней реализации мегалитической образности связан не с изначальной «каменностью» мышления египетских мастеров, а с их отношением к пространству. Взаимосвязь между гробницей в пустыне и заупокойным святилищем на грани пустыни и долины, а также воды, реки мыслится как включение окружающего ландшафта в систему архитектурного замысла. Развитая протяженность ансамбля оформляется к Новому царству в систему классического храма, где подводящая к пилонам аллея сфинксов являет собой как бы осуществленную изобразительность европейских аллей менгиров. Иногда в зодчестве «больших камней» можно встретить и прямые параллели с египетскими архитектурными формами — так, в энеолитическом Провансе отдельные погребальные камеры покрыты каменными пирамидами³⁷⁴.

Перекличка с мегалитическим воззрением прослеживается во многих чертах египетской культуры. Особый интерес к смерти, исключительная важность погребальных сооружений, вынос «городов мертвых» в отдельную зону, вне жилья живых, приоритет

209

заупокойных храмов, то есть сведение функций культа в основном к обслуживанию загробных нужд — все эти установки близки к западноевропейским. Есть совпадения и в религиозной символике — например, солнечная и заупокойная ладья*, всевидящее «око Гора» как вариант мегалитического мотива двух глаз. Совпадает и эзотерическая направленность

сакрального знания, и владение им замкнутой кастой жрецов. Вообще, приверженность древнеегипетской изобразительной культуры идеям «больших камней» еще ждет своего углубленного исследования. В археологической литературе со времен О. Монтелиуса и С. Мюллера решается вопрос о том, где искать первооснову мегалитики — в Египте или в Европе³⁷⁵. Доказательства расового единства населения Пиренейского полуострова и Африки эпохи неолита и бронзы предоставляет нам современная антропология³⁷⁶. Зафиксирована связь Африканского материка, Испании и англо-ирландского мира и в памяти поколений, прежде всего, в не раз цитированной «Книге завоеваний». Первый народ, прибывший в Ирландию, привез «свои навыки и умения... из Африки через ту часть Европы, которую мы теперь называем Испанией»**. Из Испании явился и второй народ. Один из представителей шестого народа женился на дочери фараона. Их потомки отправились из Египта в Испанию, а оттуда в Ирландию³⁷⁷. Из Африки в Ирландию доставили великаны и те камни, которые при помощи Мерлина были перенесены затем на Солсберийскую равнину для строительства Стоунхенджа. И в дальнейшем Африка продолжает оставаться стойко мегалитическим районом. И пунийское изобразительное творчество, и придысламское искусство севера континента, и христианские памятники Алжира, Туниса, Эфиопии демонстрируют связь с архитектурными и скульптурными формами «больших камней». Через Африку приплыли в Британию троянцы во главе с Брутом и

* Замечательно, что сама пирамида, наряду с обелиском, является символом древнего гелиопольского культа солнечного бога Ра (см.: *Брет У., Трамп Д.* Археологический словарь, с. 58).

** Кстати, об этих людях сообщается еще одна интересная подробность — «они строили башни».

210

в «Истории бриттов»³⁷⁸. Но египетское искусство рождается не в Европе, и даже не на западе Африки, а на ее северо-востоке, на стыке с Азиатским материком. Древнеегипетская культура корнями вырастает из западной изобразительной ветви, но она также органически входит в переднеазиатский и восточносредиземно-морский художественный конгломерат. Параллельно с месопотамскими городами-государствами возникает в долине Нила рабовладельческая деспотия, параллельно с ними проходит она все стадии духовной, культурной, социальной эволюции, которые составляют единое понятие «Древний Восток». Совершается постоянный взаимопроникающий обмен, но проявляются и стадияльно общие черты. На каждой территории вырабатывается свой изобразительный канон, наличие которого становится важнейшим признаком древневосточного искусства. Только все, что в Египте и сейчас можно видеть воочию — каменные гробницы, сфинксы, заупокойные храмы, «населенные» портретными статуями, рельефами и росписями, — все это в Месопотамии превратилось в спрессованные временем холмы, возвышающиеся среди пустыни. Глина для построек — недолговечный материал, а каменной архитектуры Двуречье не знает. Крупная каменная скульптура появляется лишь в ассирийскую эпоху. Рельефы шумерские мастера предпочитают изготавливать из хрупких раковин, и тела умерших не балзамируют, не пытаются уподобить недолговечную плоть долговечности камня. Эта плоть слеплена богами из горсти земного праха — представление, заимствованное затем авторами Библии³⁷⁹ и переданное религиозному сознанию христианского человечества. В самой основе месопотамского искусства, в орнаментике энеолитической керамики лежит круг, спираль, свастика — символы не вечной незыблемости, а поступательного движения, ухода и возврата, обратимости. Цилиндр-печать, вращаясь, многократно повторяет откатку на глине. Шумерские, вавилонские, ассирийские статуи продолжают сохранять округлость своей цилиндрической первоосновы, в то время как египетская скульптура всегда умозрительно подчинена кубическому каменному блоку с его четкой геометрикой и прямыми углами. Даже в ассирийских дворцовых рельефах I тысячелетия до н. э. прогля-

211

дывает тот же древний принцип откатки — бесконечного круга превращений, бесконечная цепь событий, переходящих с плиты на плиту, из зала в зал. И каждая фигура — только звено в ряду ей подобных, только орнаментальный знак, хотя и отмеченный чертами физически могучей личности. Да, Египет и Передняя Азия составляют двуединство древневосточной стадии исторической эволюции человечества. Да, они подчиняются общим законам совершенно по-разному, потому что связаны не только с различными, но и с диаметрально

противоположными, с противостоящими один другому мегалитическим и керамическим художественными ареалами.

Но есть один момент в эволюции Египта, когда мощное излучение критской изобразительной стилистики, ее новаторский характер и ее динамика вовлекают долину Нила в сферу минойского художественного влияния. В течение гиксосского периода и первых веков Нового царства расширяются связи с окружающими странами, меняется отношение египтян к иноземцам и иноземному. Исчезает замкнутый характер социальной и культурной жизни. Ко времени Аменхотепа III — отца Эхнатона — складывается изобразительный стиль XVIII династии, более живописный и более свободный, с женственной мягкостью силуэтов и линий, с изысканной декоративностью. В религии, литературе, языке, быте происходят значительные сдвиги. Речь иноземных посланников, купцов и солдат звучит на улицах городов.

Дипломатическая переписка почти полностью ведется на вавилонском языке. Верховное божество Фив — Амон — воспринимает некоторые черты пе-реднеазиатских богов. Фигура реформатора Эхнатона возникает не на пустом месте. Его мать — не египтянка, его воспитатель — возможно, критянин. Он набирает наемников в армию и куши-тов, сирийцев и ливийцев в свою охрану³⁸⁰. Он опирается не на традиционную знать, а на вновь выдвинувшихся и возвышенных им людей. По его требованию древнюю иероглифику пытаются соотнести с разговорным языком³⁸¹. В рельефах и в дворцовых фресках изображается частная жизнь фараона. Да и само поклонение новому солнечному богу не заключает в себе ничего эзоте-

212

рического, ничего, что было бы связано с кастой специально посвященных жрецов.

Нехарактерный для Египта культ, приобщающий всякого человека, всех людей к произрастающим силам природы, и совершается не в таинственном полумраке храма, а при стечении народа, в открытом святилище, которое обрамлено зеленью посаженных вокруг него деревьев³⁸².

Сближение с природными религиями не может не повлечь за собой открытия нового художественного видения. Дж. Пендлбе-ри объясняет это явление эмиграцией в Египет мастеров с захваченного микенцами Крита³⁸³. Несомненно, на египетское искусство времени Аменхотепа IV работает какое-то количество критян. У Б. Б. Пиотровского собран материал по памятникам гробницы Тутанхамона, непосредственно примыкающим к амарн-скому периоду. Помимо вещей, явно сделанных эгейцами, отмечены изделия по видимости египетские, но с грубыми ошибками в надписях, в начертании титулатуры фараона³⁸⁴, в каноническом размещении священных символических изображений. И тем не менее представить все новации эпохи Ахетатона как результат лишь внешних влияний — значит упростить вопрос и исказить истину. Как Эхнатон, несмотря на неегиптянку-мать и все возможные заимствования, принадлежит истории Египта, как его религия, несмотря на видимый разрыв с прошлым, имеет корни в мегалитике долины Нила — прежде всего в гелиопольском культе Ра, так и искусство Амарны остается искусством страны фараонов.

Фасады святилищ Атона оформлены так же, как фасады храмов традиционных богов.

Сохраняется соотношение архитектуры и пластики, сакральный смысл скульптуры и ее портретность. Сохраняется способ изображения фигур на плоскости, ярусное построение рельефа, разномасштабность персонажей в зависимости от их положения в мировой иерархии. Остается неизменной слитность рельефа и надписи. Остается незыблемым камень — материал, без которого с древнейших времен невозможно искусство Египта. Художественный канон не нарушен. Более того, сами новшества приобретают характер канона³⁸⁵, включаются в процесс узаконивания раз найденного. Меняется не мировоззрение,

213

а мироощущение мастера, и вместе с ним претерпевает кардинальные изменения стилистика памятника. Мы имеем дело с глубинными сдвигами, с внутренним раскрытием египетского искусства навстречу восточносредиземноморской культуре второй половины II тысячелетия до н. э. Если в период Среднего царства, во время гиксосского владычества влияния касались, в основном, лишь мобильных форм (например, спиральный декор на скарабях, ювелирных изделиях, тканях), то теперь изменения затрагивают рельеф, настенную живопись и скульптуру.

Уже с эпохи Аменхотепа III предпочтение отдается растительным орнаментам, вокруг дворцов разбиваются сады и парки, «садовая» тематика проникает в мелкую пластику и в поэзию. Спираль и меандры, лотосы, плоды и виноградные гроздья, листья и пальметки в различных сочетаниях покрывают полы и потолки жилых помещений. В парадной части дворца Эхнатона наряду с колоннами, которые имитируют связки папирусов, пальмовых и финиковых веток, появляются изгибы древесных стволов и вьющихся растений³⁸⁶. Они необычны для египетского изобразительного творчества, но хорошо известны по росписям и керамическим узорам Миной. Среди обитателей нильских зарослей на полу комнаты для отдыха фараона помещены бычки в позах «летучего галопа». Здесь же — порхающие бабочки, слишком легкие и подвижные для предшествующего искусства Египта, но часто встречающиеся на крито-микенских памятниках. Рядом с геомет-ризированными лотосами мы увидим растения, пришедшие из иного мира. Тончайшие стебельки, пересекающие друг друга, колеблющиеся — они сохраняют даже колорит своих минойских прообразов. Такие узоры болотного и салатного цвета по светлому фону украшают-критскую керамику растительного стиля. Декоративные волноты вторят завиткам цветов, характерным для эгейской живописи. Изысканные «букеты» из нескольких веточек и бутонов близки «пейзажным» композициям с острова Фера.

В ранних рельефах Амарны дробный абрис ломает традиционную, геометрически точную форму, образы искажены и утрированы. Линия реализует вонне внутреннюю подвижность и неустойчивость, родственную подвижности родосской, кипрской,

214

микенской вазописи изобразительного стиля. Но рядом с изломом, почти гротеском, появляется гармонически округлый рисунок. Он трансформирует неправильный очерк впалой груди и выступающего живота в упругую параболу — излюбленный мотив критского художественного творчества. Эта причастность вос-точносредиземноморскому мировидению открывает новые глубины в египетском искусстве, в духовной зрелости амарнской пластики. Момент размежевания с прошлым завершен. Изобразительное овладение органикой мира соединяется с вновь обретенной классической формой. Впервые в культуре долины Нила перед нами предстает одухотворенная красота. Не только традиционная верность натуре, но трепет жизни, одушевляющей камень, рождает эту неповторимую голову Нефертити, плавно вознесенную на стройной шее, эти живые губы, мягкую и текучую линию профиля, округлость щек и нежность кожи. Мастера Ахетатона создают просвечивающее сквозь прозрачное одеяние обнаженное женское тело и как бы светящиеся изнутри алебастровые вазы, уподобленные золотистой и теплой человеческой плоти. Здесь мимолетно возникает и гибнет феномен, на тысячелетие предва-ривший появление эллинского искусства. Оно также основывается на восточносредиземноморской традиции, также соединяет подвижную органику с совершенной скульптурной формой. Тожественные задачи рожают близкие результаты, разнящиеся, однако, всем стадиальным и региональным несходством Египта и Греции. Но их переключка обусловлена отнюдь не случайными факторами.

Реформа Эхнатона предвосхищает многие культурные явления, возникшие позже в рамках Восточного Средиземноморья и обращенные, как и эллинское творчество, к европейскому будущему. Не говоря уже о том, что первая монотеистическая религия устанавливается волей одного человека, опередившего во времени библейских пророков и греческих философов, есть и еще моменты, которые необходимо отметить. В гимнах Атону, приписываемых самому фараону-еретику, прослеживается близость с финикийской религиозной поэзией, а через нее - и с библейской Книгой Псалмов. Обозрение космических горизонтов бы-

215

тия, общая радость и благодарение всей твари — основной мотив как славословия Солнцу из гробницы вельможи Эйе, так и «пред-начина-тельного» 103 псалма (по нумерации, принятой в Восточной Церкви). Минойское искусство, представляющее нам не словесную, а изобразительную ветвь средиземноморской культуры, окрашено в те же радостные тона космического цветения и произрастания. Улыбкой встречают открывающийся им мир ар-хаические курсы и коры. Поистине: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца!» В свою очередь, стилистике критского изобразительного искусства сродни многие свойства библейской поэтики, ее подвижная, разомкнутая

образность³⁸⁷. Хотя мы фиксируем лишь самые общие аспекты сближения восточносредиземноморских культур второй половины II тысячелетия до н. э., из сказанного явствует, что долина Нила вносит свой существенный вклад в создание основ европейской цивилизации. Искусство Ахетатона угасает уже при ближайших преемниках Аменхотепа IV, но оно становится высшим достижением египетского изобразительного творчества и одной из художественных вершин человечества. Более того. Именно здесь, в середине II тысячелетия до н. э., начинается то объединение эгейского и неэгейского, «варварского», которое окончательно оформляется и осознается как исторический процесс в эпоху эллинизма. Вое гочносредиземноморская изобразительная эволюция доводит до высшего предельного воплощения мысль о вечной подвижности и множественности неолитического гончарного космоса. Ми-нойская культура — конечная точка на этом пути. Но идея вылепленного из глины сосуда как модели мироздания оказывается необычайно жизнеспособной для восточного ареала. В греческих геометрических амфорах IX-VIII вв. до н. э. все противоположно природной изменчивости критского орнамента, все построено и вычислено. Тем не менее геометрика также несет в себе функцию керамики - предшественницы развитых изобразительных форм, керамики - мифо-орнаментальной иконы мира. Здесь речь идет уже о начале I тысячелетия до н. э., об эпохе, отстоящей по

216

меньшей мере на четыре тысячелетия от расписных сосудов Малой Азии и Северной Месопотамии. Но «керамическая» направленность сказывается на эллинской почве и в последующие периоды. Ею объясняется масштабность и значимость стадиально очень позднего феномена архаической и классической вазописи. В храме-периптере с его почти полным отсутствием внутреннего пространства, с его оживотворенным чувством материи, уподобляющим каменную конструкцию плоти, угадывается генетическое родство с непространственным пластичным гончарным изделием. Эллинская скульптура, идеально-прекрасная, возвышен-но-беспорывная, воплощающая в человеческом облике все общие законы мироустройства, родственна как космической интуиции первых гончарных художников, так и будущим умозрениям византийских богословов. Равноконечный центрический крест, лежащий в основе восточнохристианского храма, его перекрытое куполом-чашей равновесное вместилище, непространственная канонически упорядоченная икона как изобразительное воплощение духовного идеала Восточной Церкви, преобладание углубления над внешней, действенной экспансией — это лишь отдельные проявления эллинско-византийского творческого феномена, за которым просматриваются напластования породившей их керамической почвы.

Свою перспективную линию развития можно наметить и в западноевропейском ареале. Итальянская керамика раннего железного века, подобно гончарным изделиям энеолита и бронзы, демонстрирует любопытное скрещение западных и восточных художественных черт. Узоры погребальных урн Вилланова повторяют меандровые формы греческой геометрической декорировки. Но в Болонье, в Тарквиниях, в Чертозе этот орнамент — не живописный, а врезанный. Он остается верным западносредиземноморскому керамическому наследию даже в преддверии возникновения культуры этрусков. С их возвышением Италия, а в ее лице — и весь западный регион обретает, наконец, историческую почву, вступает в границы цивилизованной ойкумены. Обаяние эллинского искусства так велико, его влиянием объясняются столь многочисленные проявления местного зодчества, скульп-

217

туры, живописи, что этруское творчество часто рассматривается как один из вариантов греческой архаики. Между тем искусство Этрурии — явление сложное и многослойное. Наряду с явными и лежащими на поверхности греческими связями можно вычленить и малоазийские влияния, зафиксированные в предании о прародителе Энее, бежавшем из разоренной Трои. Есть в искусстве доримской Италии и заальпийские, протокельтские и кельтские черты. Но базой для всех последующих напластований служит здесь древняя каменная традиция, проявившаяся прежде и сильнее всего в погребальной архитектуре - изначальной точке приложения западной мегалитики.

Еще в период Вилланова наиболее часты камерные и цисто-вые захоронения. В

предэтрасской Ветулонии распространяются большие круги из необтесанных камней, а в этрусской Италии — вырубленные в скале гробницы с насыпными курганами. Местная керамика «буккери» украшена по темной поверхности врезанным, наклепным, скульптурным орнаментом. Расписные же гончарные изделия вызваны к жизни эллинским искусством и повторяют, чаще всего со значительной утратой художественной целостности, сюжеты и композиции греческой мифологии и вазописи. Эта связанная с глубинным наследием стилистическая линия сохраняется в Этрурии до очень позднего времени. Так, гробница Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге, датирующаяся I в. до н. э., восходит к круглому насыпному кургану. Только теперь его объем целиком выложен из обработанных и хорошо пригнанных друг к другу квадратов.

Прочная нить преемственности не прерывается и в Риме — позднем наследнике мегалитического искусства Западной Европы. Этрусский курган — «тумулус» продолжает жить и в круглой форме раннереспубликанских храмов, и в замкнутом овале Колизея, и в архитектуре Пантеона и Мавзолея Адриана. Заимствованный из Греции ордер теряет свою пластичность, побеждается традиционной инертностью, каменной «мертвостью» материи. Мощные объемы, монументальные построения, грандиозные размеры ближе духу римских мастеров, чем вариации на темы эллинского зодчества. На небольшой территории древнего города

218

вырастают, притертые одна к другой, огромные постройки, стремящиеся вырваться за теснящие их пределы квартала, улицы, площади. Захват пространства, который составляет пафос архитектуры Рима, воплощается в шагающей образности арок и акведуков, в размахе форумов, в растущих вверх зданиях, во вздымающихся и опускающихся ритмах самого рельефа Вечного города, его знаменитого семихолмия. Римская пластика тяготеет к портрету, выросшему из погребальной урны и погребальной маски, из стремления закрепить, остановить, увековечить уходящий облик умершего. Таково же стремление египетских скульпторов, а кроме Египта, погребальные маски найдены также в испытавших мегалитическое влияние шахтовых гробницах Микен. По-видимому, все сказанное — и есть во многом ключ к искусству Рима, к его особенности, самобытности, к его непохожести на принадлежащее другому изобразительному кругу искусство Эллады. С этим художественным мироощущением сочетается и политическое осознание державности Рима, поглощение чужого пространства, чужих земель. Позднейшее существование западной традиции, столь же сильное и долговечное, как и существование ее восточного антипода, претворяется в протяженность плана романских и готических базилик и в сравнительно раннюю замену иконы картиной с перспективным построением, в самосознание католичества как действительно вселенской религии и в пространственность ансамблей барочного Рима во главе с площадью святого Петра Бернини. Если на Востоке речь идет об умозраительном *преображении* материи и пространства, то на Западе всегда — об их *преодолении*. В ранних глубинах европейской культуры зарождаются такие жизнеспособные феномены, которые определяют затем многие черты греческой и римской художественной ментальности и входят составной частью в историю Церкви и в историю европейской цивилизации Средних веков и Нового времени. Однако это уже тема другой работы.

Примечания

Глава первая **Искусство каменного века**

¹ *Абрамова З. А.* Ляско. — В кн.:

Первобытное искусство. Новосибирск, 1971, с. 60.

² *Брешь А.* Запад — родина великого наскального искусства. — В кн.: Первобытное искусство, с. 41-42.

³ *Леруа-Гуран А.* Первобытная религия. — В кн.: Первобытное искусство, с. 84.

⁴ *Абрамова З. А.* Указ, соч., с. 78.

⁵ *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1985, с. 189.

⁶ *Льороа-Гуран А.* Эстетическая религиозная интерпретация на фикурите и символите в праисто-

рия. — Изкуство, 1981, № 9/10, с. 4.

⁷ Абрамова З. А. Указ, соч., с. 71.

⁸ Лъороа-Гуран А., Ор. cit, с. 4.

⁹ Леруа-Гуран А. Указ, соч., с. 89.

¹⁰ Лъороа-Гуран А., Ор. cit, с. 6.

«Ibid», с. 5.

¹² См.: Анисимов А. М. Космогонические представления народов Севера. М., 1959, с. 9 и след.; Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 30.

¹³ См.: Маринска Р. Образът в па-леолитното изкуство. — Изкуст-во, 1981, № 9/10, с. 25.

¹⁴ Елинек Я. Указ, соч., с. 530.

¹⁵ Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994. В отечественной религиозно-философской традиции этой проблеме посвящена книга: Светлов Э. Магизм и единобожие. Религиозный путь человечества до эпохи Великих Учителей. Вгухеlex, 1971. —

¹⁶ Светлов Э. Указ, соч., с. 86.

¹⁷ См.: Топоров В. Н. Изобразительное искусство и мифология. — Мифы народов мира. Т. 1. М. 1980, с. 484-485.

¹⁸ Елинек Я. Указ, соч., с. 256.

¹⁹ Там же, с. 242.

²⁰ Столяр А. Д. Происхождение искусства. Л., 1985.

²¹ Елинек Я. Указ, соч., с. 113.

²² Там же, с. 115.

²³ Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век. М., 1973, с. 160.

²⁴ Абрамова З. А. Палеолитическая скульптура на территории СССР. Автореф. канд. дисс. Л., 1958, с. 13.

²⁵ Там же, с. 7-8.

²⁶ Окладников А. П. Искусство эпохи палеолита. — В кн.: История искусства народов СССР. Т. 1. М., 1971, с. 17.

²⁷ Елинек Я. Указ, соч., с. 256.

²⁸ Монгайт А. Л. Указ, соч., с. 150. ²¹ Елинек Я. Указ, соч., с. 130.

220

³⁰ Там же, с. 129.

³¹ Рерих Н. К. Радость искусству. Собр. соч. Т. 1. М., 1914, с. 137.

³² Елинек Я. Указ, соч., с. 267.

³³ Там же, с. 225.

³⁵ Елинек Я. Указ, соч., с. 161-162.

³⁶ Монгайт А. Л. Указ, соч., с. 188.

³⁷ Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980, с. 59.

³⁴ Монгайт А. Л. Указ, соч., с. 173. ³⁸ Там же, с. 66.

Глава вторая **Керамическое искусство Передней Азии**

³⁹ Вуллс Л. Ур халдеев. М., 1961, с. 26-27.

⁴⁰ Своеобразным справочником по данной проблеме может служить книга: Зайдлер Л. Атлантида. М., 1966, с. 245-335.

⁴¹ См., например, данные по отложениям слоев пещеры Шанидар в Курдистане: Мелларт Дж. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М., 1982, с. 318.

⁴² См.: Быт 8:1-4.

⁴³ Елинек Я. Указ, соч., с. 149-151.

⁴⁴ Мелларт Дж. Указ, соч., с. 81.

⁴⁵ Монгайт А. Л. Указ, соч., с. 127.

⁴⁶ Мелларт Дж. Указ, соч., с. 28-29.

⁴⁷ Монгайт А. Л. Указ, соч.,

с. 177-178. Елинек Я. Указ, соч., с. 113.

⁴⁸ См.: ИсНав 6:1-19.

⁴⁹ См.: Чайлд Г. Древнейший Восток в свете новых раскопок. М., 1956, с. 167.

⁵⁰ Морозов И. Богът-бик и боги-нята-пчела от Чатал-Хюйюк — начало на един мит. — Изкуство, 1981, № 9/10, с. 51.

⁵¹ Мелларт Дж. Указ, соч., с. 91.

⁵² См.: Морозов И. Указ, соч., с. 52.

⁵³ См.: 3 Цар 1:50; 2:28.

⁵⁴ *Schachermeyr F.* Die minoische Kultur des alten Kreta. Stuttgart, 1964, S. 157.

⁵⁵ *Иванов В. В.* Древнейшие культурные и языковые связи южнобалканского и малоазийского ареала. — Доклады и сообщения советской делегации на III конгрессе ICESEB, 1974, с. 6-7.

⁵⁶ *Морозов И.* Указ, соч., с. 57-58.

⁵⁷ Там же, с. 55.

⁵⁸ *Cook A. B.* The Bee in Greek Mythology. - JHS, 1985, XV, p.1.

⁵⁹ *Морозов И.* Указ.соч., с. 52-63.

⁶⁰ Там же, с. 56-58.

⁶¹ *Leroi-Gourhan A.* Les religions de la prehistorie. Paris, 1965, p. 76.

⁶² *Иванов В. В.* Чатал-Гююк и Балканы. Проблемы этнических связей и культурных контактов. М., 1979, с. 9-10; *Антонова Е.* О характере религиозных представлений неолитических

221

обитателей Анатолии. В кн.: Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979, с. 34.

⁶³ *Морозов И.* Указ, соч., с. 55. ⁶⁴ *Мелларт Дж.* Указ, соч., с. 82. 65 См.: Быт 8:21-22.

Глава третья

Стилистика крито-микенского искусства и ее мировоззренческие основы

⁶⁶ *Формозов А. А.* Археологические путешествия. М., 1974, с. 52.

⁶⁷ *Schachermeyr F.* Die altesten Kulturen Griechenlands. Stuttgart, 1955, 8.101, Abb. 19.

⁶⁸ *Schachermeyr F.* Agais und Orient. Wien, 1967, S.17.

⁶⁹ *Горнунг Б. В.* Проблема распространения индоевропейской речи в доисторические эпохи. — Тезисы докладов на сессии Отделения исторических наук. М.-Л., 1956, с. 30.

⁷⁰ См.: *Пассек Т. С.* Новое из истории трипольских племен Днепро-Днестровского междуречья. М., 1964, с. 9; *Чайлд Г.* Указ, соч., с. 137

⁷¹ *Charles R. P.* Le peuplement de Chypre dans l'Antiquite. Etude anthropologique. — Etudes Chypriotes, 1962, v. 2, p. 64.

⁷² *Hintze F., Hintze U.* Alte Kulturen , in Sudan. Leipzig, 1966, S. 40.

⁷³ *Baumgartel E. J.* The cultures of prehistoric Egypt. London, 1955, p. 75, fig. 26.

⁷⁴ *Frankfort H.* A note on the lady of birth. — Journal of Near Eastern Studies, 1944, v. 3, No 3, p. 198-200.

⁷⁵ *Alkim Bahadır U.* Anatolia I (Des origines à la fin du II-e millenaire av. J.-C.). Ceneve-Paris-Munich, 1968, N14.

⁷⁶ *Сидорова Н. А.* Искусство эгейского мира. М., 1972, с. 27.

⁷⁷ *Schachermeyr F.* Agais und Orient., S. 19.

⁷⁸ *Колобова К. М.* Греция в III—II тысячелетии до н. э. Л., 1955, с.3.

⁷⁹ *Zervos Ch.* L'art des Cyclades. Paris, 1957, p. 11.

so Ibid.

⁸⁰ *Severyns A.* Grece et Proche-Orient avant Homere. Bruxelles, 1968, p. 33.

⁸¹ *Чайлд Г.* Указ, соч., с. 90.

⁸² *Bossert E. M.* Die gestempelten Verzierung auf frthbronze-zeitlichen Gefassen der Agais. — Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Institute, 1960, Bd. 75, 5.4.

⁸³ *Schachermeyr F.* Die minoische Kultur..., S. 58.

ss Ibid., S. 60.

222

⁸⁴ *Клейн Л. С.* Кипр и Крит в «Археологии мира». — ВДИ, 1973, No 2, с. 161.

⁸⁵ *Титов В. С.* Вопросы хронологии среднего бронзового века Крита. — В кн.: Археология Старого и Нового Света. М., 1966, с. 40.

⁸⁶ См., напр.: *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 263.

⁸⁷ *Пендлбери Дж.* Археология Крита. М., 1950, с. 116.

⁸⁸ *Полевой В. М.* Искусство Греции. Древний мир. М., 1970, с. 76.

⁸⁹ *Frankfort H.* Studies in early Pottery of Near East. London, 1927, v. II, p. 143.

⁹⁰ *Bunper Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972, с. 52.

⁹¹ *Furumark A.* Studies in aegean decorative art. Stockholm, 1939, p. 25.

⁹² *Сидорова Н. А.* Указ, соч., с. 136.

⁹³ *Чайлд Г.* Указ, соч., с. 64.

⁹⁴ См.: *Петровский Н. С.* Египетский язык. Л., 1958,

- с. 51.; *Marinatos S.* «Numerous Years of Joyful Life» from Mycenae.- BSA. V. 46. 1951, p, 167-169.
- ⁹⁷ *Bunper Б. Р.* Указ, соч., с. 18.
- ⁹⁸ *Сидорова Н. А.* Указ, соч., с. 122.
- ⁹⁹ *Vermeule E.* Greece in Bronze Age. Chicago — London, 1964, p. 141.
- ¹⁰⁰ *Furumark A.* The settlement at Jalysos and the Aegean history c. 1550-1400 B. C. - *Opuscula Archaeologica*, 1950, v. 6, p. 255; *Vermeule E.* The Fall of Knossos and the Palace Style. — *AJ A*, 1963, v. 67, N2, p. 196-197; *Vermeule E.* Greece in Bronze Age, p. 144.
- ¹⁰¹ См., напр.: *Zervos Ch.* L'art de la Crate neolithique et minoenne. Paris, 1956, p. 251, table. 349.
- ¹⁰² *Bunper Б. Р.* Указ, соч., с. 55.
- ¹⁰³ Там же.
- ¹⁰⁴ *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 37. *ИДС Чистяков Ю. Е.* Дешифровка линейного письма В и проблема микенских традиций в изучении истории культуры послемикенской и архаической Греции. — Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1962, с. 70.
- ¹⁰⁶ *Гринцер П. А.* Две эпохи литературных связей. — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971, с. 12.
- ¹⁰⁷ *Платон.* Диалоги. Т.3. М., 1971, с. 464. О безразличном отношении эллинов к письменному характеру собственной культуры см.: *Аве-ринцев С. С.* Поэтика ранне-византийской литературы. М., 1977, с. 192,194,205,208.
- ¹⁰⁸ *ПендлбериДж.* Указ, соч., с. 288. и» Там же, с. 289.
- ¹¹⁰ *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 115. "1 Там же, с. 117.
- ¹¹² Там же, с. 116.
- ¹¹³ *ПендлбериДж.* Указ, соч., с. 290.
- ¹¹⁴ *Лосев Л. Ф.* Указ, соч., с. 43.
- 223
- ¹¹⁵ *ПендлбериДж.* Указ, соч., с. 290.
- ¹¹⁶ *Marinates S.* Op. cit., p. 107.
- ¹¹⁷ *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 41.
- ¹¹⁸ *Болдырев А. В.* Религия древнегреческих мореходов. — В кн.: Религия и общество. Л., 1926, с. 144-167.
- ¹¹⁹ *Флоренский П. А.* Первые шаги философии. Вып. I. Сергиев Посад, 1917, с. 68-69.
- 120 Там же, с. 69.
- 121 *Marinates S.* Op. cit, p. 107.
- ¹²² *ПендлбериДж.* Указ, соч., с. 34.
- ¹²³ *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 105. На с. 113 — выдержка из Лукреция о горе Иде как родине всех земных злаков.
- ¹²⁴ *ПендлбериДж.* Указ., соч., с. 290.
- ¹²⁵ Там же, с. 35.
- ¹²⁶ *Яйленко В. П.* Рецензия на книгу: *Stella L.A.* La civiltà micenea nei documenti contemporanei. Roma, 1965. — ВДИ, 1970, № 4, с. 156.
- ¹²⁷ *Богаевский Б. Л.* Крит и Микены. М.-Л., 1924, с. 116.
- i²» *Marinates S.* Op. cit, p. 110-112.
- i²91bid,p. 107.
- ¹³⁰ *Nilsson M. P.* The Minoan — Mycenaean religion and its survival in Greek religion. London, 1927.
- "I Илиада, XIV, 348.
- i" *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 198.
- I" Там же, с. 202.
- ¹³⁴ *Богаевский Б. Л.* Мужское божество на Крите. — В кн.: Яфетический сборник. Т.6. 1930, с. 179 (со ссылкой на: *Deonna L.* Quelques croyances superstitieuses de la Grèce ancienne. — «Revue des études grecques», 1929, N195-196, p. 119). «S *Nilsson M. P.* Op. cit., p. 446-448.
- 136 *Мелетинский Е. М.* Мифы Древнего мира в сравнительном освещении. — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971, с. 112.
- 137 *Nilsson M. P.* Op. cit., p.67-69.
- 138 *Лосев Л. Ф.* Указ, соч., с. ПО.
- 139 Там же, с. 107. I⁴" Там же.
- i⁴1 *Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая религия. Пг., 1918, с. 106.

- ¹⁴² См.: *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 143.
- ¹⁴³ *Иванов В. И.* О Дионисе орфическом. — *Русская мысль*, 1913, №11, с.83.
- ¹⁴⁴ *Лосев А. Ф.* Указ, соч., с. 274-275.
- ¹⁴⁵ *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 115.
- ¹⁴⁶ *Еврипид.* Вакханки, 735-746.
- ¹⁴⁷ См.: *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство, с. 77.
- ¹⁴⁸ Там же, с. 21, 116.
- ¹⁴⁹ *Nilsson M. P.* Op. cit., p. 452.
- 150 *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Тесей, XX.
- 151 *Nilsson M. P.* Op. cit., p. 453.
- (ссылка на Павсания — *Paus.*, II, 23,7).
- ¹⁵² *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Тесей, XXIII.
- 224
- 153 *Глаголев С.* Греческая религия.
- 4.1. Сергиев Посад, 1909, с. 229-231; *Мелетинский Е. М.* Указ, соч., с. 112.
- ¹⁵⁴ О близости критского Зевса с Дионисом см.: *Лосев А. Ф.* Олимпийская мифология в ее социально-экономическом развитии. — *Ученые записки МШИ им. В. И. Ленина, кафедра классической филологии*, т. 72, вып. 3, М., 1953, с. 39. Подробнее об этом же см.: *Лосев А. Ф.* Античная мифология..., с. 142-146.
- 155 Там же, с. 109.
- ¹⁵⁶ Там же, с. 156.
- 157 Там же, с. 143.
- 158 *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Тесей, XXI.
- 159 *Пендлбери Дж.* Указ, соч., с. 176.
- ¹⁶⁰ *Лосев А. Ф.* Античная мифология..., с. 213.
- ¹⁶¹ *Платон.* Диалоги. Тимей, XXII.
- ¹⁶² Одиссея, XI.
- ¹⁶³ См. об этом: *Иофан Н. А.* Керамика Дзёмон как феномен неолита и энеолита. — В кн.: Соотношение древних культур Сибири с культурами сопредельных территорий. Новосибирск, 1975, с. 170. Вспомним в этой связи и бокал из Суз, о котором мы говорили в предыдущей главе.
- ¹⁶⁴ Там же.
- ¹⁶⁵ См.: *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — *Ученые записки МШИ им. В. И. Ленина*, вып. 4. М., 1954, с. 245.
- ¹⁶⁶ *Иванов В. И.* О Дионисе орфическом..., с. 82)
- ¹⁶⁷ *Boardman J.* Archaic greek gems. London, 1968, p. 39.
- ¹⁶⁸ *Блаватский В. Д.* История античной расписной керамики. М., 1953, с. 80-81.
- ¹⁶⁹ *Иванов В. И.* О Дионисе орфическом..., с. 79-80.
- ¹⁷⁰ См., напр.: *Лосев А. Ф.* Олимпийская мифология..., с. 175-177.
- 171 Напр., М. А. Артамонов (см.: *Пассек Т. С.* Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья. — *МИ А*, 1961, № 84, с. 11); Б. В. Горнунг (Проблема распространения индоевропейской речи..., с. 40); П. Н. Третьяков (См.: *Пассек Т. С.* Раннеземледельческие (трипольские) племена..., с. 11). Э. Р. фон Штерн называет в числе сторонников этого мнения Г. Шмидта (*Штерн Э. Р. фон.* Доисторическая греческая культура на юге России. — *Труды XIII Археологического съезда*, т. 1. 1907, с. 48). Х. Хенкен непосредственно связывает культуры ленточной керамики с фракофригийской группой (*Hencken H.* Indo-European Languages and Archaeology, 1955, p. 39). ¹⁷² См., напр.: *Nilsson M. P.* Op. cit, p. 492.
- 225
- ¹⁷³ *Михайлов Г. Траките.* София, 1972, с.193-227.
- ¹⁷⁴ *Vermeule E.* Greece in Bronze Age..., p. 106.
- ¹⁷⁵ *ibid*, p. 108-109.
- ¹⁷⁶ *Hopkins C.* A review of the Thron room at Cnossos. — *AJA*, 1963, v.67, N4, p.416-/d9.
- ¹⁷⁷ *Bunper B. P.* Указ, соч., с. 56.

- ¹⁷⁸ Там же.
- ¹⁷⁹ Сидорова Н. А. Указ, соч., с. 174.
- ¹⁸⁰ Лурье С. Я. Язык и культура микенской Греции. М. — Л., 1957, с. 259.
- ¹⁸¹ См., напр.: Томсон Д. Доисторический эгейский мир. Т. I. М., 1958, с. 404-405.
- ¹⁸² Сидорова Н. А. Искусство эгейского мира, с. 200.
- ¹⁸³ Иванов В. И. По звездам. СПб, 1909, с. 347.
- ¹⁸⁴ Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 247.
- ¹⁸⁵ Mylonas G. Mycenae and the Mycenaean age. Princeton, 1966, p. 137.
- ¹⁸⁶ Ibid.
- ¹⁸⁷ См. напр.: Vermeule E. Greece in Bronze Age, p. 91-92; Mylonas G. The figured Micenaean Stelai. — AJA, 1951, v. 55, No 2, p. 134-147.
- ¹⁸⁸ Vermeule E, Greece in Bronze Age..., p. 92.
- ¹⁸⁹ «Серый, красный и желтый цвета, без сомнения, имитируют серебро, медь и золото» (Mellaart J. The end of the Early Bronze Age in Anatolia and the Aegean.-AJA, v. 62, No 1, p. 16).
- ¹⁹⁰ О значении раннебронзового хаттского наследия для хеттского искусства см.: Akurgal E. The art of Hittites. N. Y., 1962, p. 39-56.
- ¹⁹¹ Blegen C. W. Troy and the Trojans. N. Y., 1963, p. 112-113.
- ¹⁹² Mellaart J. The end..., p. 17-18.
- ¹⁹³ Такого же мнения придерживается и К. Бледжен (см.: Mellaart J. The end..., p. 15) и сам Дж. Мелларт (Ibid., p. 17).
- ¹⁹⁴ См. об этом, напр.: Иванов В. И. О Дионисе орфическом..., с. 73-75; Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 334.
- ¹⁹⁵ См.: Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 269.
- ¹⁹⁶ Nilsson B. P. Op. cit, p. 443; см. также: Томсон Д. Указ, соч., с. 292.
- ¹⁹⁷ Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 270.
- ¹⁹⁸ Лосев А. Ф. Лето. - В кн.: Мифы народов мира, т. 2, с. 51; см. также: Nilsson M. P. Op. cit, p. 444.
- ¹⁹⁹ Томсон Д. Указ, соч, с. 292.
- ²⁰⁰ Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 270; Мелетинский Е. М, Указ, соч, с. 123.
- ²⁰¹ Лосев А. Ф. Античная мифология..., с. 272 (ссылка на М. Нильсона); см. также: Blegen C. W. Op. cit. p. 138-139.
- ²⁰² Лурье С. Я. Указ, соч, с. 290.
- ²⁰³ Томсон Д. Указ, соч, с. 162. ²⁰⁴ Там же, -с. 166.
- ²⁰⁵ Там же, с. 168.
- ²⁰⁶ Иванов В. И. Дионис и прадиионисийство..., с. 45, 101.
- ²⁰⁷ Михайлов Г. Указ, соч, с. 193-195, 233-235.
- ²⁰⁸ Там же, с. 233.
- ²⁰⁹ Напр., человеческая фигура на черепке среднеминойского I периода из Феста. См.: Hood S. The Minoans Crete in the Bronze Age. London, 1971, p. 47, fig. 17.
- ²¹⁰ Савельев Ю. А. Культура Кипра конца II — первой половины I тысячелетия до н. э. Диссертация на звание кандидата исторических наук. М, Шб, с. U; Сидорова Н. А. Вазопись. — Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1962, с. 101.
- ²¹¹ Mylonas J. Mycenae..., p. 200.
- ²¹² Furumark A. The settlement..., p. 269.
- ²¹³ Гринцер П. А. Указ, соч., с. 13.
- ²¹⁴ Тюменев А. И. К вопросу об этногенезе греческого народа. -ВДИ, 1953, №4, с. 35-36.
- ²¹⁵ Томсон Д. Указ, соч, с. 405-406.
- ²¹⁶ Колобова К. М. Находки цилиндров-печатей в Фивах и спор о Кадме. - ВДИ, 1970, №2, с. 117; см. также: Томсон Д. Указ, соч, с. 376-377.
- ²¹⁷ Колобова К. М. Находки цилиндров-печатей в Фивах..., с. 112; Erlenmeyer M., Erlenmeyer H. Kassitische Goldarbeiten aus dem Schachtgrab III in Mycene? - Kadmos, 1965, Bd. 3, Hft. 2, S. 177.

218 Kantor H. J. Ivory carving in the Mycenaean period. — *Archaeology*, 1960, v. 13, No 1, p. 25.

²¹⁹ Лурье С. Я. Микенские надписи и Древний Восток. — В кн.: Проблемы социально-экономической истории Древнего мира. М.-Л, 1963, с. 172-175.

220 Karageorghis V. Myth and Epic in

Mycenaean Vase Painting. — *AJA*, 1958, v. 62, No 4, p. 384 (pi. 98, fig. 1; pi. 101, fig. 10).

221 Ibid, p. 386 (pi. 101, fig. 11).

²²² Ibid., p. 383; Karageorghis V. Les personnages en robe sur les vases mycéniens. — *BCH*, 1959, v. 83, No 1, p. 193-205.

223 Furumark A. The settlement..., p. 269.

224 Karageorghis V. Treasures in the Cyprus Museum. Nicosie, 1962, p. 14.

²²⁵ Колобова К. М. Из истории раннегреческого общества. Л, 1951, с. 52-65.

²²⁶ Ленцман Я. А. Рабство в микенской и гомеровской Греции. М., 1963, с. 107.

227 porada E. Mesopotamian art in cylinder seals. N.-Y., 1947, p. 52.

228 Сидорова Н. А. Искусство згейского мира, с. 211.

227

Глава четвертая **Искусство мира мегалитов**

²²⁹ См., напр.: Корнелий Тацит. О происхождении германцев, 46.

²³⁰ Монгайт А. Л. Указ, соч., с. 324-325.

231 Там же, с. 325.

²³² Там же, с. 300.

233 Там же, с. 303.

²³⁴ Там же, с. 278.

²³⁵ Иофан Н. А. Культура древней Японии. М., 1974, с. 49.

²³⁶ Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века. М., 1974, с. 99.

²³⁷ Там же, с. 57.

238 Gimbutas M. Bronze Age Cultures in Central and Eastern Europe. The Hague — London - Paris, 1965.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Монгайт А. Л. Бронзовый и железный века, с. 57, 61.

²⁴¹ Монгайт А. Л. Каменный век, с. 322.

²⁴² Там же, с. 302.

243 Там же, с. 303.

²⁴⁴ Там же, с. 179.

²⁴⁵ Там же, с. 204.

246 Это подробно прослеживается, например, в неоднократно цитированной книге Я. Елинека.

²⁴⁷ Монгайт А. Л. Каменный век, с. 159-160.

²⁴⁸ Это мнение существует в науке еще со времен Г. де Мортилье.

²⁴⁹ Монгайт А. Л. Бронзовый и железный века, с. 58.

²⁵⁰ Мелларт Дж. Указ, соч., с. 28.

²⁵¹ Грязное М. П. Курган как архи-

тектурный памятник. — Тезисы докладов на заседаниях Отделения исторических наук АН СССР, посвященных итогам полевых исследований в 1960 г. Института археологии и Института этнографии. М., 1961, с. 22-25.

252 Иванов В. В., Топоров В. Н. Птицы. — В кн.: Мифы народов мира, т. 2, с. 347.

²⁵³ Топоров В. Н. Яйцо мировое. — Там же, с. 681.

²⁵⁴ Монгайт А. Л. Бронзовый и железный века, с. 55.

255 Там же, с. 103.

256 Речи Сигдривы. — В кн.:

Старшая Эдда. М. — Л., 1963, с. 109.

²⁵⁷ Сага о людях из Лаксдаля. — В кн.: Исландские саги. М., 1956, с. 306-307.

²⁵⁸ Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. М., 1984, с. 89.

«9 Там же, с. 95. ²⁶⁰ Там же, с. 93.

²⁶¹ Там же, с. 101-102.

262 Формозов А. А. Искусство неолита и бронзового века в степной полосе Северного

228

- Причерноморья. — В кн.: История искусства народов СССР, т. 1. М., 1971, с. 55.
- 263 *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству. М., 1969, с. 181-184.
- 264 Там же. «Каменные бабы эпохи железа есть еще в Прибалтике, Подолии, на Северном Кавказе...» (Там же, с. 240).
- 265 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 258.
- 266 Там же, с. 279, 323.
- 267 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 5.
- 268 *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству, с. 187.
- 269 *МеллартДж.* Указ, соч., с. 44.
- 270 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 287.
- 271 *Елинек Я.* Указ, соч., с. 113.
- 272 *МеллартДж.* Указ, соч., с. 39.
- 273 Там же, с. 84.
- 274 Там же, с. 56.
- 275 Там же, с. 109.
- 276 *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 115-116.
- 277 *Блэк В. Б.* Мегалитические сооружения Кавказа и Закавказья. — В кн.: История искусства народов СССР, с. 44; см. также: *Морковин В. И.* Дольмены Кавказа (некоторые итоги изучения). - СА, 1973, № 1, с. 10.
- 278 *Елинек Я.* Указ, соч., с. 220-235.
- 279 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 263.
- 280 Там же, с. 308.
- 281 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 94.
- 282 Там же, с. 99.
- 283 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 274.
- 284 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 112.
- 285 См. *Елинек Я.* Указ, соч., с. 381.
- 286 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 263.
- 287 *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 121-122.
- 288 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 117-118.
- 289 Там же, с. 3. 290 Там же, с. 112.
- 291 Там же, с. 100.
- 292 *Тураев Б. А.* История Древнего Востока. Т.1. Л., 1936, с. 312-314. «Шардана» также служат наемниками в египетском войске (Там же, с. 304).
- 293 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 96.
- 294 *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству, с. 156.
- 295 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 307.
- 296 *Монгайт А. Л.* Бронзовый и железный века, с. 112, 108.
- 297 См., напр.: *Шергин Б.* Любовь сильнее смерти. — В кн.: *Шергин Б.* Избранное. М., 1977, с. 324-325.
- 298 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 266.
- 299 *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 122.
- 229
- 300 *Врет У. Трамп Д.* Археологический словарь. М., 1990, с. 102.
- 301 См.: *Елинек Я.* Указ, соч., с. 429, илл. 683.
- 302 Там же, с. 399, илл. 641.
- 303 *Маркович В. И.* Указ, соч., с. 22.
- 304 *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 17-18.
- 305 *Врет У., Трамп Д.* Указ, соч., с. 102.
- 306 *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 264-265.
- 307 Там же, с. 269.
- 308 Цит. по: *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 266.
- 309 *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 121.
- 310 См.: *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 258.

- ³¹¹ *Конан Дойль А.* Собака Баскервилей. — В кн.: *Конан Дойль А.* Собр. соч. Т.3. М., 1966, с. 76.
- ³¹² *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 62.
- ³¹³ Там же, с. 90.
- ³¹⁴ *Гальфрид Монмутский.* История бриттов, 130. — В кн.: *Гальфрид Монмутский.* История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984, с. 88-89.
- ³¹⁵ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 111.
- ³¹⁶ Цит. по кн.: *Хокинс Дж. УайтДж.* Указ, соч., с. 167.
- ³¹⁷ *Иванов В. В.* Колесо. — В кн.: Мифы народов мира. Т. 1, с. 664.
- ³¹⁸ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 19. См. также: *Шкунаев С. В.* Артур. — Мифы народов мира, т. 1, с. 108.
- ³¹⁹ *Плиний.* Естественная история, XVIII, 25.
- ³²⁰ *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 270.
- ³²¹ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 163-164.
- ³²² Там же, с. 110-111.
- ³²³ Там же, с. 192.
- ³²⁴ Там же, с. 192-193. ^{3"} Там же, с. 193.
- ³²⁶ Там же, с. 238-242.
- ³²⁷ Там же, с. 191.
- ³²⁸ *Светлов Э.* Указ, соч., с. 76-77.
- ³²⁹ Там же, с. 91.
- ³³⁰ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 83.
- ³³¹ Там же, с. 83-84.
- ³³² Цит. по кн.: *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 213..
- ³³³ Там же, с. 91.
- ³³⁴ Там же, с. 18.
- ³³⁵ Там же, с. 95.
- ³³⁶ *Гальфрид Монмутский.* Указ, соч., с. 87.
- ³³⁷ Цит. по: *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 19.
- ³³⁸ *Михайлов А. Д.* Книга Гальфри-да Монмутского и ее судьба. — В кн.: *Гальфрид Монмутский.* Указ, соч., с. 223-224.
- ³³⁹ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 110-111.
- ³⁴⁰ Цит. по: *Гальфрид Монмутский.* Указ, соч., с. 193.
- ³⁴¹ Цит. по: *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 200.
- ²³⁰
- ³⁴² Там же, с. 99-100.
- ³⁴³ Там же, с. 120.
- ³⁴⁴ Быт 6:4.
- ³⁴⁵ *Монгайт А. Л.* Каменный век, с. 263.
- ³⁴⁶ См., напр., *Смирнов А.А.* Древнеирландский эпос. — В кн.: Ирландские саги. М. — Л., 1961, с. 7.
- ³⁴⁷ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 47, 50.
- ³⁴⁸ Там же, с. 120.
- ³⁴⁹ Там же, с. 82.
- ³⁵⁰ Там же, с. 58-59.
- ³⁵¹ Там же, с. 76.
- ^{3"} *Atkinson R.J. C.* Stonehenge. London, 1956. 353 Историческая библиотека. 11,47.
- ³⁵⁴ *Хокинс Дж., УайтДж.* Указ, соч., с. 178-182.
- ³⁵⁵ Там же, с. 47-49.
- ³⁵⁶ См.: *Гальфрид Монмутский.* Указ, соч., с. 7-12.

357 т.-Г. А. Калипсо. — Мифы

народов мира, т. I, с. 616.

³⁵⁸ Гальфрид Монмутский. Указ.

соч., с. 88-89.

359 Там же, с. 88.

360 См. также: Blegen C. W. Op. cit, 138-139.

361 Монгайт А. Л. Бронзовый и железный века, с. 30.

362 Там же, с. 31-33.

363 Там же, с. 39.

36⁴ Blegen C. W. Early Greek Portraits. - AJA, 1962, v. 66, №3, p. 245.

Заклучение

Дальнейшие судьбы

мира мегалитов и мира керамики

365 См., напр., Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству, с. 181-182.

366 Быт 12:7; 35:1-3.

36⁷ Быт 28:11. Пробудившись, Иаков ставит этот камень как памятный знак места, где произошло видение. (Быт 28:19).

368 Быт 31:45-46.

³⁶⁹ Косидовский З. Библейские

сказания. М., 1975, с. 79-80; Ньюпрем Э. Библейский словарь. Торонто, 1980, с. 284.

³⁷⁰ Косидовский З. Указ, соч., с. 161.

371 Чайлд Г. Указ, соч., с. 90. ³⁷² Там же, с. 107.

³⁷³ Хокинс Дж. Кроме Стоунхенджа.

М., 1977.

³⁷⁴ Монгайт А. Л. Каменный век, с. 265.

³⁷⁵ Там же, с. 263. ³⁷⁶ Там же, с. 183, 303.

³⁷⁷ Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа, с. 47, 50, 51.

³⁷⁸ Гальфрид Монмутский. История

бриттов, 17 — В кн.: Гальфрид Монмутский. Указ, соч., с. 13-14.

231

379 Быт 2:7.

³⁸⁰ Пиотровский Б. Б. Об инозем-

ных предметах в гробнице Ту-танхамона. — В кн.: Тутанхамон и его время. М., 1976, с. 11.

³⁸¹ Матеев М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.-М., 1961, с. 322.

³⁸² Там же, с. 325.

³⁸³ См., напр., свидетельство М. Чабб (Чабб М. Здесь жила Нефертити. М., 1961, с. 62-63).

³⁸⁴ Пиотровский Б. Б. Указ, соч., с. 14, 15. ^{38*} Матеев М. Э. Указ, соч., с. 270.

³⁸⁶ Там же, с. 330.

³⁸⁷ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов). — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971, с. 229.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

АВТОХТОННОСТЬ - местное (непривнесенное извне) происхождение культуры.

АГИА-ТРИАДА — минойский дворец на юге Крита. По-видимому, заменил собой в качестве царской резиденции в 1600 г. до н. э. дворец в Фесте. Небольшой город вокруг него сохранялся и в более поздние времена.

АЛАДЖА-ХЮЮК - (Alacha Hüyük)

— телль (холм) на севере центральной Турции, был заселен в период энеолита (IV-III тыс. до н. э.). На его территории находится знаменитый могильник, насчитывающий 13 погребений (примерно 1250 г. до н. э.).

АЛЬТАМИРА — пещера, расположенная в северных отрогах Пиренеев (Испания), представляет собой наиболее значительную «картинную галерею» времени палеолита. Открыта в 1869-1870 г. На ее стенах изображены бизоны и другие животные. Радиоуглеродный анализ определяет возраст фресок -15500 лет.

АМАРНА, АМАРНСКОЕ ИСКУССТВО

— (Телль-эль-Амарна) — населенный пункт в Египте на месте древней столицы Ахетатона («горизонт солнечного диска») времени фараона Эхнатона (XIV в. до н. э.). Там открыты дворцы, храмы, жилые дома, найден богатейший архив клинописных табличек, представляющих переписку египетских фараонов XVIII династии с государствами Древнего мира.

АМРАТИЙСКАЯ КУЛЬТУРА, Амрат-ская (Amratian) — додинастическая культура Древнего Египта, получившая название от поселения Эль-Амра (3800-3600 гг. до н. э.). Обнаруженные могильники, например Негада, позволяют предположить, что здесь были внушительного размера поселения с развитым хозяйством, в основе которого было земледелие и скотоводство. Здесь найдены кремневые и бронзовые орудия, керамика (красная посуда с белым узором).

АРГАР КУЛЬТУРА (El Argar) — поселение раннебронзового века на вершине холма Альмерии в Юго-Восточной Испании. Датируется 1800-1000 гг. до н.э.

АРИУЩД (Ariusd) — позднепалеолитическое поселение культуры Кукутени в Румынии.

АРМОРИКА — Армориканская возвышенность на северо-западе Франции, в Нормандии, на полуострове Бретань.

АХЕМЕНИДСКОЕ ИСКУССТВО — ис-

кусство Передней Азии времени династии Ахеменидов, персидских царей (VI-IV вв. до н. э.). Период Ахеменидов занимает огром-

233

ное место в мировой истории и культуре, расцвет иранской цивилизации был поистине грандиозным, особенно благодаря тесным контактам Персии с цивилизациями Востока и Европы.

Наскальная надпись в Бехистуне позволила расшифровать древнюю клинопись Элама и Вавилона.

БЕЙДЖЕСУЛТАН — телль в Западной Турции. Раскопки здесь дали интересные данные о местных культурах бронзового века, современных хеттской империи, но не входящих в нее.

Возможно, в хеттских источниках эта культура упоминается под названием «Ар-ваза».

БОЕВЫХ ТОПОРОВ КУЛЬТУРА -культура времени позднего неолита и медного века, распространенная наряду со шнуровой керамикой и кубками. Боевые топоры, предназначавшиеся для военных целей, имеют отверстие для насадки, противоположный от лезвия конец сделан в виде молотка, выпуклости или острия. На Востоке были распространены такие золотые топоры, но имели они, в основном, церемониальное значение. В средневековье сохранились железные боевые топоры у викингов.

ВОЙН КУЛЬТУРА - в излучине р. Войн, к северу от Дублина (Ирландия) найдена группа ритуальных доисторических памятников, среди которых хенджи, огромные коридорные гробницы, курганы. Наименование б.к. иногда употребляют для всех исторических памятников, найденных на территории Ирландии. Характерными чертами этой культуры являются богато орнаментированная керамика и костяные булавы с мако-видными или грибовидными наконечниками.

БРОНЗА, БРОНЗЫ ЭПОХА - исторический период, сменивший энеолит, характеризующийся распространением металлургии бронзы, бронзовых орудий и оружия. Время э. б. кон. IV-кон. II тыс. до н. э. (в некоторых регионах позднее). На смену б. э. пришел железный век.

БРОЧ (англ. *broch*) — круглая башня сухой кладки 45-70 футов (13,7-21,3 м) в диаметре, использовалась как укрепленное жилище. В Северной и Западной Шотландии известно около 400 таких башен.

БУККЕРО (итал. *Buccheri*) — высококачественная серая керамика с черной, реже — серой блестящей поверхностью, изготавливалась этрусками в VIII-IV вв. до н. э.

ВАЗА ДЛЯ ФРУКТОВ — условное название сосуда доисторических культур, имеющего форму вазы на высокой ножке.

«ВЕНЕРЫ» ПАЛЕОЛИТА — скульп-

туры палеолитического времени, передающие мифологически обобщенный образ женщины.

«Натурализм» изображения про-

234

обобщенный образ женщины. «Натурализм» изображения продиктован сакральным символизмом, выражающим идею праматери.

ВЕСТ КЕННЕТ (West Kennet) — гробница, расположенная к западу от Мальборо (Уилтшир, Англия), под одним из крупнейших курганов в Британии. Имеет две пары боковых и одну тупиковую камеру. Датируется 2570 (± 150) гг. до н. э.

ВЕФИЛЬ — (*евр.* Бет-Эль — Дом Божий) — место в 19 км. от Иерусалима, где Иакову приснилась лестница, спускающаяся с небес на землю.

ВИЛЛАНОВА КУЛЬТУРА — сформировалась на территории Италии (в районе примерно нынешней Тосканы) в IX в. до н. э. Вскоре после этого носители этой культуры перешли горы и обосновались в новом месте (ныне — Болонья; Вилланова — название деревни в ее окрестностях). Постепенно культура В. сменяется этрусской: на юге — в VIII в. до н.э., на севере — в VI в. до н. э. Появление В. к. и ее исчезновение остается загадочным. Возможно, это культура была инородной (в пользу чего свидетельствует высокий уровень металлообработки), неясно, была ли она покорена этрусками или постепенно приобрела черты их культуры. Крупные поселения свидетельствуют о высокоразвитом ремесле.

ВОРОНКОВИДНЫХ КУБКОВ КУЛЬТУРА — первая неолитическая культура Европы, сформировавшаяся к 3000 г. до н. э. на Северо-Европейской равнине. Типичная форма керамики — воронковидные кубки. Важными признаками этой культуры являются также мегалитические сооружения и курганные насыпи Южной Скандинавии.

ВОТИВНАЯ ПЛАСТИКА - предмет или группа предметов, предназначавшихся для священных мест, посвященных божеству. Они, как правило, не имеют утилитарного назначения.

ВЮРМ, ВЮРМСКОЕ ОЛЕДЕНЕНИЕ - последнее плейстоценовое оледенение в Альпах (от 70 до 11 тысяч лет назад). Сопоставляется по времени с вислинским оледенением Северной и Центральной Европы, валдайским на Восточно-Европейской равнине и висконсинским в Северной Америке.

ГАЛЕРЕЙНАЯ ГРОБНИЦА — форма камерной гробницы, в которой коридор и сама камера не имеют выраженных отличий. Поэтому конструкция напоминает мегалитический коридор под продолговатой насыпью. Такие гробницы встречаются по всей Европе от Швеции до Южной Италии и Каталонии.

235

ГЕОМЕТРИКА — геометрический период, геометрический стиль — ранняя стадия (IX-XIII вв. до н. э.) развития греческого искусства, характеризуется геометрическим орнаментом в вазописи, геометрическим изображением людей и животных, схематичными бронзовыми статуэтками.

ГИКСЫ, ГИКСОСЫ — кочевники пустыни, известны как «пастушеские цари» или «чужеземные князья», вторглись в Египет в конце Среднего царства. Г. зафиксированы в Палестине среднебронзового века, для их поселков характерны небольшие глиняные валы вне стен.

ГЛАСТОНБЕРИ — городище бриттов в Англии, относится к латенской культуре (последние века до н. э.). Здесь найдены остатки домов, бытовые предметы, керамика.

ГЛИПТИКА (*от греч.* глипто — вырезаю) — искусство резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях.

ГОЛАСЕККА КУЛЬТУРА — культура железного века Пьемонта и Ломбардии, распространена в долине верхнего течения р. По. Получила название от одного из памятников, найденных близ Милана. Эта культура относится к типу культуры погребальных урн, значительно беднее Эсте и Болоньи. Орнамент кованой посуды, найденной в погребениях, часто содержит мотив «солнечной ладьи и лебедя».

ГРАФФИТИ — фигурки или надписи, нацарапанные на поверхности. Встречаются на скалах, на домах, на керамике.

ГУМЕЛЬНИЦА — культура позднего неолита в Восточной Румынии и Болгарии 2700-2000 гг. до н. э.

ДЖАРМО — поселение в горах За-гроса, в северном Ираке; относится к 6500 г. до н. э. Население его занималось земледелием и скотоводством (разведением коз), строило глинобитные дома, пользовалось каменными орудиями.

ДИМИНИ — небольшое укрепленное поселение позднего неолита в Фессалии (Центральная Греция). Характерная керамика — спиралевидные и меандровые росписи черного и белого цветов на желтом или кремовом фоне. Долгое время связывалась с дунайской культурой, сейчас ученые склоняются к ее кикладскому происхождению.

ДОЛЬМЕН (*англ.* dolmen) — в первых археологических трудах термин использовался как собирательное название для мегалитических камерных гробниц. В английском языке явл. устаревшим, зато широко используется в других языках. В таких сооружениях иногда находят изображение существа (божества), обозначенного весьма примитивно, иногда просто парой глаз или бровей, в некоторых

236

случаях — подчеркивалась грудь (что дает ученым возможность предположить, что это изображение Богини-матери). Обозначается термином «дольменное божество».

ДРОМОС — коридорный проход, через который осуществляется доступ к погребальной камере коридорной гробницы или толоса (камеры в виде улья со ступенчатым перекрытием).

ДУНАЙСКАЯ КУЛЬТУРА — первая земледельческая культура большей части Центральной и Восточной Европы с 4500 г. до н. э. Характеризуется подсечно-огневым земледелием, использованием клиновидных топоров, изготовлением линейно-ленточной керамики. В начале IV тыс. до н. э. распадается на ряд региональных культур.

ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК — быстрое распространение железа, имевшего очевидные преимущества перед бронзой, обусловило новый этап культуры. (В некоторых регионах, например в Африке, железо было первым металлом, бронза отсутствует. В Америке железо появилось только с прибытием европейцев.) В Европе ж. в. начинается около 1100 г. до н. э.

ЗИККУРАТ — прямоугольный ступенчатый храм. З. строили шумеры, а также их потомки, в честь богов. Наиболее известные з. — в Уре и Вавилоне (легендарная Вавилонская башня). Лучшее з. сохранилось в Чога-Занбиле (Элам).

ЗООМОРФИЗМ — представление, а также изображение богов в виде животных, предшествующее в искусстве, а иногда и сопутствующее, антропоморфизму, изображению богов в виде человека. Соединение двух принципов видно на примере египетских изображений — например бога Гора, изображаемого в виде человека с птичьей головой.

ИБЕРИЯ (Iberia, страна иберов) — древнее название Испании.

ИБЕРНИЯ (Ibernia) — древнее название Ирландии.

ИБЕРЫ — народ, населявший восточные и юго-восточные прибрежные районы Испании в I тыс. до н. э.

ИЕРАТИКА, ИЕРАТИЗМ (от *греч.* ие-ратикос — священный) — торжественная застылость и отвлеченность изображений в религиозном искусстве как выражение идеи предстания.

ИЕРОГАМИЯ — мифологический мотив, как правило, передающий космогонический акт — брак неба и земли. В ритуалах выражался браком царя и жрицы. В греческой мифологии часто встречается мотив брака бога (Зевса, Посейдона и проч.) с земными женщинами.

ИНИЦИАЦИЯ (от *лат.* Initiatio — совершение таинств) посвятель-

237

ные обряды в первобытном обществе, связанные с переводом юношей и девушек в возрастную класс взрослых мужчин и женщин. Древнейшие и. датируются мусть-ерским периодом (пещера Базуа. Сев. Италия, VII-IV вв. до н. э.) ИНТАЛИЯ — рисунок, вырезанный на камне или на металле, чаще всего применяется в изготовлении печатей.

КАМЕННЫЙ ВЕК — наиболее ранний технологический период в истории человечества, когда металл был неизвестен и орудия изготавливались из камня, дерева, кости или рога. Продолжительность в различных регионах неодинакова. Делится на стадии: палеолит, древний каменный век, начинается примерно 1,75 млн. лет назад; мезолит — с отступлением ледников, около 8300 г. до н.э.; неолит, новокаменный век, — 9000-6000 гг. до н. э.

КАМЕННАЯ ГРОБНИЦА — погребальное сооружение из камня, часто мегалитическое по конструкции, длительное время служившее склепом для последовательных захоронений. Термин используется также для скальных гробниц, особенно шахто-камерного типа.

КАНФАР, КАНФАРОС — древне-греческий кубок для вина с двумя вертикальными ручками. Обычно глиняный, реже металлический.

КАПОВА ПЕЩЕРА — знаменитый памятник верхне-палеолитического искусства, расположенный в горном районе Южного Урала. Единственный памятник на территории России, содержащий образцы древнейшей монументальной росписи. На стенах двух залов обнаружено более сорока изображений различных животных. КАРМЕЛ, КАРМИЛ, КАРМЕЛЬ — гора в Палестине, хорошо известная по библейским текстам. Пещеры на склонах этой горы дали многоступенчатую стратиграфическую шкалу, охватывающую большую часть палеолита. Здесь же обнаружены останки неандертальского человека и Homo sapiens. КАРНАК — (полуостров Бретань, Франция) — комплекс мегалитов времени неолита — начала бронзового века, то есть конец III — II тыс. до н. э. Здесь сохранилось около 3000 менгиров, объединенных в три группы, а также серии каменных курганов. КАРНАК (древнеегипетск. Ипет-Исут) — современное название селения, расположенного неподалеку от Луксора, представляет остатки храмового комплекса Фив, прежде всего грандиозного храма Амона, периода Нового царства. Помимо великолепной архитектуры, К. славится богатым скульптурным и декоративным убранством. Сохранились обелиски, статуи, аллея сфинксов.

238

КИВИК — провинция Сконе, Южная Швеция место расположения одной из крупнейших погребальных насыпей в Скандинавии.

КИЛИК — древнегреческий сосуд для питья вина: плоская чаша на подставке с двумя горизонтальными ручками. Глиняный, реже металлический.

КНОСС — основной дворец минойцев, находится близ Гераклиона, в центральной части северного побережья о. Крит.

КОЛОКОЛОВИДНЫХ КУБКОВ КУЛЬТУРА — культура эпохи неолита (III — нач. II тыс. до н. э.) в Великобритании, Южной и Центральной Европе. Названа по характерной форме сосудов. Характеризуется развитым хозяйством: скотоводством, зачатками земледелия, металлообработкой, собирательством, охотой.

КРАТЕР — большая открытая чаша с двумя ручками, использовалась греками для смешения вина. Распространена в микенском и классическом периодах в Греции. Встречается по всей территории Европы, например у кельтов (захоронение в Вив Виксе).

КРИПТА — сводчатое подземное помещение в древнеримской архитектуре. В христианских храмах к. — это подземная часовня или усыпальница.

КРОМАНЬОН — скальный навес в Дордони (Юго-Западная Франция). В 1868 г. здесь были впервые обнаружены остатки *Homo sapiens* (неоантроп, кроманьонец) в слое, содержащем верхнепалеолитические орудия. Самые ранние из них - на уровне 40 тыс. лет.

КРОМЛЕХ — слово валлийского происхождения, используется в широком смысле для обозначения всех мегалитических сооружений. В более узком смысле, в отечественной науке, термин означает кольцо из камней вокруг кургана.

КУКУТЕНИ — энеолитическая культура в Румынии, родственная трипольской. Ранняя фаза — 3380 г. до н. э. Поздняя — 3000 г. до н. э.

КУРГАН — округлая или продолговатая насыпь, воздвигнутая над одним или несколькими захоронениями.

КУРГАННЫХ ПОГРЕБЕНИЙ КУЛЬТУРА — группа культур среднебронзового века большей части Центральной и Восточной Европы, датируется 1500-1200 гг. до н. э. Выделяются главным образом на основе погребального обряда — ингумации (захоронения в земле), реже кремации.

ЛАГОЦЦА — озерное поселение близ Милана (Северная Италия), по этому названию именована культура западного неолита, связанная, а возможно, и происходящая от культур Шассе и Кортайо (памятники того периода на территории Франции и Швейцарии). Характерны для Л. темные полированные кругло-

донные сосуды и миски с редким орнаментом из заштрихованных треугольников. Эта культура появилась до 2850 г. до н. э. и распространилась по всему Апеннинскому полуострову.

ЛАРНАК — терракотовый гроб.

ЛИНЕЙНО-ЛЕНТОЧНАЯ КЕРАМИКА — керамика I стадии Дунайской культуры, представлена полусферическими чашами и шаровидными сосудами, обычно круглодонными. Название происходит от стандартной орнаментации — параллельных лент, образующих спирали, меандры, шевроны.

ЛОЖНЫЙ ВХОД — иногда связан с внешним двориком, устраивался в длинном кургане, перекрывавшем гробницу в том месте, где обычно находится вход. Доступ в погребальную камеру открывается со стороны насыпи.

ЛУЖИЦКАЯ КУЛЬТУРА - культура полей погребальных урн, сформировавшаяся около 1200 г. до н. э. в Восточной Германии, на большей части Польши, Чехии и Словакии. Характерны бронзовые изделия и высококачественная темная керамика (с добавлением фаянса в глину), украшенная рельефным и капелированным орнаментом.

ЛУРИСТАНСКАЯ БРОНЗА — В районе центрального Загроса, на границе Ирана и Ирака, в 1100-700 гг. до н. э. процветала бронзовая индустрия. Разнообразные изделия отличаются широким использованием антропоморфных и зооморфных изображений в орнаменте.

ЛЯСКО — пещера в Монтиньяке (Дордонь, Франция), один из наиболее знаменитых памятников пещерного искусства. Открыта в 1940 г. и относится к верхнепалеолитическому периоду.

МЕАНДР — непрерывный узор ленты или отдельной линии с равномерными изгибами, спиральными или прямоугольными.

МЕГАЛИТЫ — сооружения из больших камней, к их числу относятся менгиры и аллеи менгиров, каменные кольца и определенные виды хенджей, различные типы камерных гробниц. Термин «мегалитическая гробница» используется в более широком смысле для любого подземного склепа независимо от размеров камней, используемых при его постройке.

МЕГАРОН — тип дома, состоящего из прямоугольного помещения, боковые стены которого продолжены в сторону входа и образуют портик, иногда с колоннами. В центре помещения обычно находится большой очаг, у задней стены или между боковыми стенами устраивались дополнительные комнаты. Форма м. появляется в Трое в середине III тыс. до н. э. и существует на территории Турции в более поздние времена. Известна в Греции, в пери-

од Сескло (V тыс. до н. э.) и получает широкое развитие в микенских культурах.

МЕДНЫЙ ВЕК - период, когда медь была главным материалом для изготовления орудий и оружия. Более удачными, однако, являются термины «энеолит» или «халко-лит», предполагающий применение как меди, так и камня, наряду с бронзой.

МЕЗОЛИТ - переходный период от палеолита к неолиту, когда в условиях, созданных отступлением ледников около 8300 г. до н. э., продолжал существовать прежний охотничье-собираТЕЛЬНЫЙ образ жизни. Мезолитические кремниевые индустрии часто характеризуются изобилием микролитов. Период заканчивается с переходом к производящему хозяйству неолита, основанному на скотоводстве и земледелии. На Ближнем Востоке М. был коротким, в Британии же, напротив, переход к неолиту осуществился не ранее IV тыс. до н. э.

МЕНГИРЫ — отдельно стоящие ка-мени, установленные вертикально. С трудом поддаются датировке. В Ирландии и Юго-Западной Англии м. отмечены захоронения начиная с периода кубков вплоть до средне-и позднебронзового века. Возможно, некоторые бретонские м. относятся к более раннему сроку. Некоторые из них украшены чашевидными знаками. В более поздние времена м. встречаются и в культурах других территорий.

МЕТОПЫ — прямоугольные, почти квадратные плиты, часто украшавшиеся скульптурой, составляющие в чередование с триглифами (вертикальными каменны-

• ми плитами с продольными вырезами) фриз дорического ордера.

МИКЕНЫ — город, давший название периоду бронзового века в Греции, находится на Аргосской долине в Восточном Пелопоннесе. Окружен массивными стенами циклопической кладки, доступ в город открывался через «Львиные ворота». На вершине холма обнаружены остатки дворца, на склонах — остатки домов. Подземные резервуары обеспечивали жителей города водой. Г. Шлиман обнаружил здесь шахтовые гробницы.

МИКРОЛИТ — мелкое орудие, выполненное на пластине или отще-пе размером меньше дюйма, в виде трапеции, треугольника и т. д. Применялись в качестве наконечников стрел, вставлялись в расщепленную основу из рога, дерева, кости. Микролиты характерны для мезолитического периода Старого Света, хотя и не ограничены им.

МИНОЙЦЫ — народ, населявший остров Крит в бронзовом веке. Название происходит от легендарного царя Миноса (предложе-
241

но сэром Артуром Эвансом). Первые цивилизованные европейцы с довольно высоким уровнем жизни, материальные условия их вполне напоминают современные. Как культурная группа появляются около 2500 г. до н. э. Термин минойцы имеет строго культурное значение, так как в расовом отношении критяне были смешанной группой.

МУСТЬЕ — кремниевая индустрия, связанная с неандертальским человеком. Кремниевый инвентарь мустьерского типа (скребла), треугольные остроконечники, сделанные на отщепах и, в некоторых вариантах, хорошо обработанные ручные рубила встречаются почти во всех частях Евразии и в Северной Африке, где составляют средний слой палеолита.

НЕОЛИТ — «новокаменный век», термин, предложенный в 1865 г. Леббоком (лордом Эвбюри) для эпохи, в которой человек перешел к производству пищи путем выращивания растений и приручения животных. Хотя основным материалом для орудий оставался камень, т. н. неолитическая революция произошла примерно в 9000-6000 гг. до н. э., что позволило перейти к оседлому образу жизни, а это обеспечило дальнейший ход цивилизации. В этот период появляется глиняная посуда и прядильное ткачество.

НЬЮ-ГРЕЙНДЖ - одна из знамени-

тых коридорных гробниц Ирландии. Является частью могильника на берегу р. Войн в 25 милях от Дублина. Над погребальной камерой находится ступенчатый свод. На стенах камеры и сводах выдолблены необычные рисунки, среди которых тройная спираль. На некотором расстоянии от первоначального основания насыпи расположено концентрическое кольцо из камней. Датировка памятника — 2500 г. до н. э.

ОЙНОХОЙЯ—древнегреческий глиняный или металлический сосуд для вина с венчиком горла в виде трилистника, часто расписной.

ОРИНЬЯК — кремневая индустрия верхнепалеолитического типа, обнаружена на территории Франции, встречается восточнее — на Балканах, в Палестине, Иране и Афганистане. Для раннего О. характерны костяные наконечники с расщепленным основанием, на западе в это время появляется пещерное искусство. Примерная дата — 31000 г. до н. э., хотя в Центральной Европе эта стадия могла начаться и раньше — 42350-1900гг. до н. э.

ОРТОСТАТ — большой камень или плита, установленные вертикально. Из таких камней часто

сложены мегалитические гробницы.

ПАЛЕОЛИТ — древний каменный век, начинается примерно 1,75 млн. лет назад с появлением человека и древнейших орудий, про-
242

должается в течение большей части ледникового периода до окончательного отступления ледников в 8300 г. до н.э.

ПАЛЬМЕТКА — украшение в виде пальмового листа, в искусстве декоративный мотив орнамента, скульптуры и проч.

ПЕРСЕПОЛЬ — город, основанный Дарием I как столица Ахеменидов после 518 г. до н. э. Разрушен Александром Македонским в 331 г. до н. э. — Жемчужина ахеменидского искусства.

ПЕТРОГЛИФ — наскальный рисунок или надпись..

ПИЛОС — дворец и город микенского времени, согласно преданиям, здесь правил Нестор. Город находился на западном побережье Пелопоннеса, у Наваринского пролива. Из континентальных памятников пилосский дворец сохранился лучше всего. Мегарон с фресками и расписным полом имеет большой архив, откуда происходят 1200 табличек с линейным ПИСЬМОМ (**ПИЛОССКИЕ ТАБЛИЧКИ**). Когда город был разрушен в XIII в. до н. э., эти таблички были обожжены, что способствовало их сохранению.

ПИФОС — большой керамический сосуд для хранения масла или зерна. Иногда использовался для захоронений.

ПЛЕЙСТОЦЕН — геологический период, соответствующий последней, или Великой, эпохе оледене-

ния. Дата начала колеблется от 3,5 до 1,3 млн лет назад. Отступление ледников — 8300 г. до н. э.

ПОЛИОХНИ — поселение на о. Лемнос (север Эгейского бассейна). Соответствует первым шести слоям Трои. Здесь обнаружен мегарон, улицы, мощенные каменными плитами, каменные стены, керамика и проч.

ПОЛЯ ПОГРЕБАЛЬНЫХ УРН - МОГИЛЬНИК, состоящий из одиночных погребений. По обряду кремации, прах помещался в керамические сосуды — погребальные урны. В период бронзового века были распространены по всей территории Европы.

РАДИОКАРБОННЫЙ, РАДИОУГЛЕРОДНЫЙ МЕТОД — метод определения археологических памятников, основанный на измерении пропорции углекислого газа и его радиоактивного изотопа в органическом веществе.

РИТОН — глубокий сосуд с одной ручкой, предназначенный для возлияний, а также для жертвоприношений. Р. изготавливались из драгоценных материалов, имели изысканные формы. Типичны для минойской и микенской культур, для классической Греции и империи Ахеменидов. В основе р. лежит рог животного. Иногда такие рога украшали драгоценными металлами (подобные рога находят в скифских и славянских курганах).

243

РОЗЕТКА — орнаментальный мотив в виде распустившегося цветка.

САМАРРА — расписная керамика VI тыс. до н. э., обнаружена в слоях, подстилающих столицу халифов Аббасидов в Ираке. Отличается искусным изображением птиц, рыб, животных, людей, некоторые композиции стилизованы под геометрический орнамент. Открытые чаши орнаментированы особенно тщательно. Комплекс Самарра имеет связи с Ираном, но встречается только в Месопотамии. Эта культура была поглощена халифской традицией около 5000 г. до н.э.

САНТОРИН (ТИРА) - группа вулканических островов в Эгейском море в архипелаге Киклады. Здесь раскопаны древнейшие центры Эллаดской культуры.

САРСЕНЫ — песчаные блоки, встречающиеся на меловых холмах Уилшира, представляют собой остатки третичного песчаника, когда-то покрывавшего весь этот район. Использовались строителями Стоунхенджа, Эвби-ри и некоторых мегалитических камерных гробниц.

СЕНЫ-УАЗЫ-МАРНЫ КУЛЬТУРА, или **СУМ** — культура финального периода неолита — медного века в Парижском бассейне (2400-1600 гг. до н. э.), наиболее известна мегалитическими гробницами типа галерейных, в которых погребальная камера отделяется от входа плитой-амбразурой. Аналогичные гробницы высекались в меловой местности Марны, в некоторых случаях на стенах вырезаны изображения топоров или схематизированных «богинь». В инвентаре выделяются поперечные наконечники стрел, роговые муфты, грубые плоскодонные сосуды цилиндрической формы. Культура **СУМ**, по-видимому, имеет более сложное происхождение, ее элементы встречаются и в других регионах. Тип мегалитических гробниц СУМ расположен от Бретани до Бельгии, Вест-фалии, Швеции. Сходная грубая керамика встречается в

Западной Франции, Швейцарии и Дании.

СЕСКЛО — неолитическое поселение близ Волоса в Фессалии (Греция). Это название получила керамика, распространенная по всей континентальной Греции в среднем неолите (V тыс. до н. э.). Характерными чертами является белый ангоб (покрытие сосудов), по которому красной краской нанесены геометрические орнаменты (наиболее типичный — зигзаг).

СИЛБЮРИ-ХИЛЛ — крупнейший искусственный холм доисторического периода в Европе, расположенный к западу от Мальборо (Уилшир, Англия). В разрезах видно, что холм сооружался в три этапа, возможно, с небольшими интервалами.

СКАРА-БРЕЙ — неолитическое посе-

244

ление на Оркнейских островах. Из-за отсутствия там строевого леса внутреннее убранство домов делали из камня, в результате чего интерьеры достаточно хорошо сохранились. На позднем этапе поселок состоял из 6 или 7 домов и хижины-мастерской, тесно сгруппированных и соединенных мощеными переходами. Керамика — плоскодонные чаши, расширяющиеся кверху.

СОЛЮТРЕ — верхнепалеолитическая индустрия, получила свое название от Солютре близ Масона, департамент Сона-а-Луара. Радиоуглеродным методом датируется 19000-18000 гг. до н. э. Для этой культуры характерны кремниевые листовидные наконечники.

СОЛЯРНЫЕ МИФЫ — мифологизация Солнца. Связаны с астральными, прежде всего лунарными мифами. В солярных мифах распространена брачная символика (традиционный мотив супружества солнца и луны), часто правители государств считались детьми солнца. Солярные божества, в свою очередь, как правило, возглавляли пантеон. Характерны мифы о сражении солнца с ночными чудовищами (борьба света и тьмы), уподобление солнца колесу (мотив свастики) и мифы о солнечной колеснице. Солнце представляется нередко как глаз, око бога.

СТЕАТОПИТИЯ — сильное развитие подкожного жира на бедрах и ягодицах человека, особенно характерное для некоторых древнеафриканских народов.

СТОНХЕНДЖ — одно из наиболее знаменитых британских мегалитических сооружений.

ТАРДЕНУАЗСКАЯ КУЛЬТУРА — культура мезолита в юго-западной Франции. Характеризуется трапециевидными наконечниками стрел и небольшими пластинами. От VI тыс. до н. э. вплоть до появлений первых земледельцев неолита встречается по всей территории Центральной Европы.

ТАРКСИЕНА — памятник в Восточной Мальте, раскопанный в 1915-1917 гг. Представляет собой комплекс из четырех храмов доисторического типа, в настоящее время датируется 2800-1900 гг. до н. э. Наиболее значительная находка — фрагмент (нижняя часть) тучной богини, которая в полном виде достигала 9 футов (2,7 м) высоты. В период бронзового века на руинах были устроены могильники по обряду кремации.

ТЕЛЛЬ — холм, образующийся над поселением, существующим длительное время; обычно встречается в местах, где в строительстве применялся сырцовый кирпич, материал недолговечный и слишком распространенный, чтобы его спасать. Накопление отходов спо-

245

собствовало нарастанию холма до 100 футов (30,5 м) в высоту. На Ближнем Востоке такие холмы представляют ценнейший материал для археологических раскопок. Термин «телль» — арабского происхождения, синонимы: «тепе» — персидский, «хуюк» — турецкий.

ТЕРРАМАРЫ — местное название для холмов из чернозема, на которых расположены поселения бронзового века между Болоньей и Пармой (долина По, Северная Италия). На некоторых из них видны валы и столбы, предполагавшие защиту поселений от наводнения. Носители этой культуры переселились из дунайского региона в среднебронзовом веке (II тыс. до н. э.), с ними распространился в Италии обряд захоронения в урне. Культура отличается высокой техникой обработки бронзы. Для нее характерна также темлощенная керамика с концентрическими желобками и рогатыми ручками. Оказала большое влияние на формирование апеннинской культуры.

ТИРИНФ — цитадель, расположенная в 10 милях (16,1 км) к югу от Микен. Раскопана Шлиманом в 1884-1885 гг., позже исследовалась и другими экспедициями из Германии. Дворец правителя, мегарон, имеющий дворик с галереей, украшен фресками в минойском стиле. На знаменитой фреске изображена придворная дама с орнаментированной шкатулкой. Кладка циклопическая, галереи перекрыты ступенчатым сводом. Сооружение этих стен приписывали ликийским циклопам. Однако стены не спасли город от разрушения в XIII в. до н.э.

ТОЛОС — камера в форме улья, строилась из камня и перекрывалась ступенчатым сводом. В археологии Эгейского бассейна этот термин употребляется для гробниц аналогичной формы (например, сокровищница Атрея в Микенах), кроме того, так называются погребальные камеры некото-

рых коридорных гробниц.

ТРИПОЛЬЕ, ТРИПОЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА — названа по месту возле Киева. Распространена в период энеолита на правобережной Украине и в Молдавии, в Восточной Румынии ей соответствует культура Кукутени. Происхождение неясно, ранний этап характеризуется линейно-ленточной керамикой, жилищами в виде землянок и небольших глинобитных надземных «площадок».

ТРОЯ — холм Гиссарлык, известный грекам как Илион, находится в Турции в районе Дарданелл. В 1871 г. идентифицирован Г. Шлиманом с гомеровской Троей. До 1890 г. Шлиман провел здесь три экспедиции, в результате которых обнаружено, что на этом месте сменяли друг друга 9 городов.

246

Троя-П, по мнению Г. Шлимана, и является описанным в Илиаде городом.

УНЕТИЦКАЯ КУЛЬТУРА — В строгом смысле, культура раннебронзового века (центр — Чехия и Моравия), ее объединяют также с культурами аналогичной технологии обработки металла (сначала меди, потом — бронзы), распространенными от Венгрии и Северной Германии до Баварии и Швейцарии. В числе характерных металлических предметов — слитки в виде торквесов (шейное кольцо с несомкнутыми концами), различные булавки, топоры, кинжалы, алебарды. Известны богатые захоронения в домиках мертвых (деревянных или каменных гробницах под курганами).

УРНА — общий термин для сосуда крупных и средних размеров околосцилиндрической формы, обычно без ручек. Использовали, по всей видимости, для хранения продуктов, но чаще всего они встречаются в могильниках, где служат для содержания праха после кремации (т. н. погребальные урны или кувшинные захоронения).

УШЕБТИ — статуэтки, которые в Древнем Египте помещали в могилу, чтобы они выполняли необходимые обязанности по отношению к умершему. Изготавливались из дерева, камня, терракоты или фаянса. В некоторых захоронениях число ушебти соответствует количеству дней в году.

УЭССЕКСКАЯ КУЛЬТУРА — культура раннебронзового века в южной Англии. Поселения до сих пор не обнаружены, весь материал происходит из богатых могил (около 100) под курганами (колоколо-видными или круглыми). На I этапе (1650-1550 гг. до н. э.) захоронения производились по обряду ингумации, иногда в деревянных гробах. На II этапе (1500-1400 гг. до н. э.) преобладает кремация. Металлические изделия встречаются часто, на втором этапе преобладает бронза.

Источником богатства вождей, видимо, была торговля, так как в могилах встречаются предметы со всей Европы, что свидетельствует об обширных связях. Местный британский элемент лучше всего представлен в погребальном обряде и в керамике («чаши для благовоний», «урны с воротником»). Об обществе, создавшем эту культуру, известно чрезвычайно мало, но, судя по Стоунхенджу III, общественное устройство имело четкую централизацию.

ФЕСТ — минойский дворец на юге о. Крит, раскапывался итальянскими археологами с 1900 г. Вершина холма была срезана при сооружении дворца в среднеминойском периоде (ок. 1900 г. до н. э.) и большая часть неолитических раннеминойских отложений

247

уничтожена. Планировка дворца типична для минойской культуры — большой центральный двор окружен парадными залами, жилыми помещениями. Во дворце сохранились фрески и загадочный предмет — т. н. фестский диск — глиняный диск диаметром 6 дюймов (15,2 см), на обеих сторонах которого прочитываются вдавленные по спирали знаки. Символика указывает на их анатолийское происхождение, но убедительной расшифровки пока нет.

ФИБУЛА — декоративная брошь в форме безопасной английской булавки. Наиболее ранние датируются примерно 1300 г. до н. э. Вопрос о месте происхождения не ясен. Существует два центра распространения — Северная Италия и микенская Греция. В Северной Европе игла часто изготавливалась отдельно от дужки, с которой скреплялась при скалывании.

ХАДЖИЛАР — поселение эпохи неолита и энеолита в г. Бурдур (Турция). Ранние слои относятся к VIII-VII тыс. до н. э., когда собирательство и охотничество постепенно сменялись земледелием. В VI-V тыс. до н. э. поселок уже имеет укрепления и культуру с развитым скотоводством и земледелием.

ХАЛКОЛИТ — медный век, более распространено другое название — энеолит.

ХЕНДЖ — вид мегалитических па-

мятников, встречающихся только на Британских островах, состоят из округлого обширного про-

странства, ограниченного ровом, с внешней стороны которого насыпан вал. Первый тип хенджа имеет один вход, второй — два. Некоторые имеют дополнительные черты — погребения, вертикальные камни, столбы. Самый знаменитый — Стоухендж.

ХЕТТЫ (или **ХАТТИ** в египетских источниках) — народ, проникший около 2000 г. до н. э. в Анатолию и Левант. Подробности его происхождения не ясны. Хеттское государство было довольно примитивным, но обладало большой силой. Хеттское иероглифическое письмо свидетельствует, что язык этого народа — индоевропейский, наиболее ранний из известных. Хетты рано открыли секрет плавки железа и хранили его до самого своего падения.

ЦИКЛОПИЧЕСКАЯ КЛАДКА - кладка, в которой использованы крупные камни неправильной формы, тесно прилегающие один к другому. Древние греки приписывали циклопам постройку стен Тиринфа. Такая техника широко распространена и по всему Средиземноморью, и по всему миру (например, в культуре инков).

ЦИЛИНДРИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ - не-

большой предмет цилиндрической формы из камня или из глины, на котором в технике инта-248

лии (углубленного рельефа) вырезаны письмена, которые посредством прокатки переносят на мягкую глину или воск. Особенно распространены такие печати были в Месопотамии.

ЦИСТА — каменный ящик для захоронений, состоявший из тонких плит.

ЧАШЕВИДНЫЙ ЗНАК - вырезанное в камне чашевидное углубление, часто окруженное концентрическими кругами, которые в свою очередь могут быть разделены радиальными линиями. Такие знаки встречаются в Британии, на горных валунах, на менгирах, плитах цист. Классические изображения относятся к бронзовому веку. Некоторые параллели можно найти и в Испании.

ШАНИДАР — пещера в горах Загро-са (Иран), где различные культуры сменяли одна другую в течении длительного времени. Нижний слой содержит мустьер-ский материал с несколькими неандертальскими погребениями. В следующем слое — появляется пластинчатая индустрия верхнепалеолитического типа, затем, после перерыва — зарзыйская индустрия позднего палеолита с множеством мелких орудий и настоящими микролитами.

ШАССЕ-КОРТАЙО-ЛАГОЦЦА - не-олитические культуры на территории Франции, Швейцарии и Италии. Характерные элементы

культуры — погребения в камерных гробницах или цистах, распространена круглодонная керамика с геометрическим орнаментом и ручками в виде «флейты Пана».

ШАХТОВЫЕ ГРОБНИЦЫ — ТИП ПО-гребального сооружения, в котором захоронение осуществлялось на дне узкой ямы. Они встречаются в разных частях света. Наиболее известные — в Микенах.

ШНУРОВАЯ КЕРАМИКА - посуда, украшенная шнуровым орнаментом; встречается в локальных вариантах почти по всей Северной Европе от Ютландии до Волги в конце III тыс. до н.э. Наиболее распространенные формы — кубок и шаровидная амфора. Носители этой культуры занимались примитивным земледелием, для них характерны каменные боевые топоры. Захоронения, как правило, одиночные, под небольшим курганом. Происхождение культуры не совсем ясно. Высказываются предположения, что носители этой культуры — первые индоевропейцы на континенте.

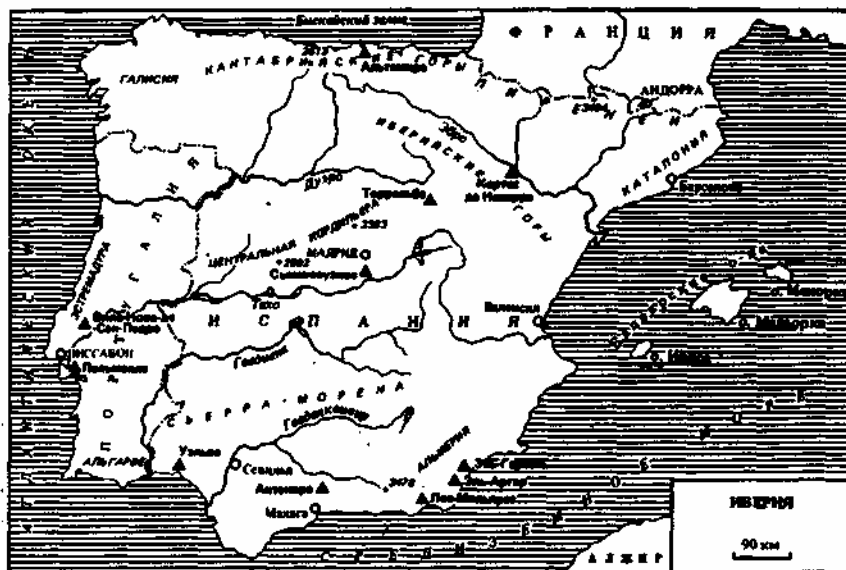
ЭГЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА (иначе — кри-то-микенская) — условный термин для обозначения культуры Древней Греции эпохи бронзы (ок. 2800-1100 гг. до н.э.). Выделяются географические варианты: на Крите — минойская культура, в материковой Греции эл-

249

ладская, на островах Эгейского моря — кикладская культура. **ЭЛАМ** — широкая долина рек Керхе и Капун в Юго-Западном Иране; географически является продолжением южной равнины Месопотамии. Основной памятник — город Сузы, в культуре которого наблюдаются устойчивые параллели с месопотамской культурой. Расцвет государства Элам происходил в XIII-XII вв. до н.э. **ЭЛЛАДСКАЯ КУЛЬТУРА** — в археологии так обозначается культура бронзового века, распространенная в 2500-1100 гг. до н.э. в Центральной Греции и на Пелопоннесе. Развалины крепостей и гробниц в Микенах, Тиринфе, Пилосе свидетельствуют о высоком развитии искусства и богатстве этой культуры.

ЭНЕОЛИТ — медный век.

Географические карты

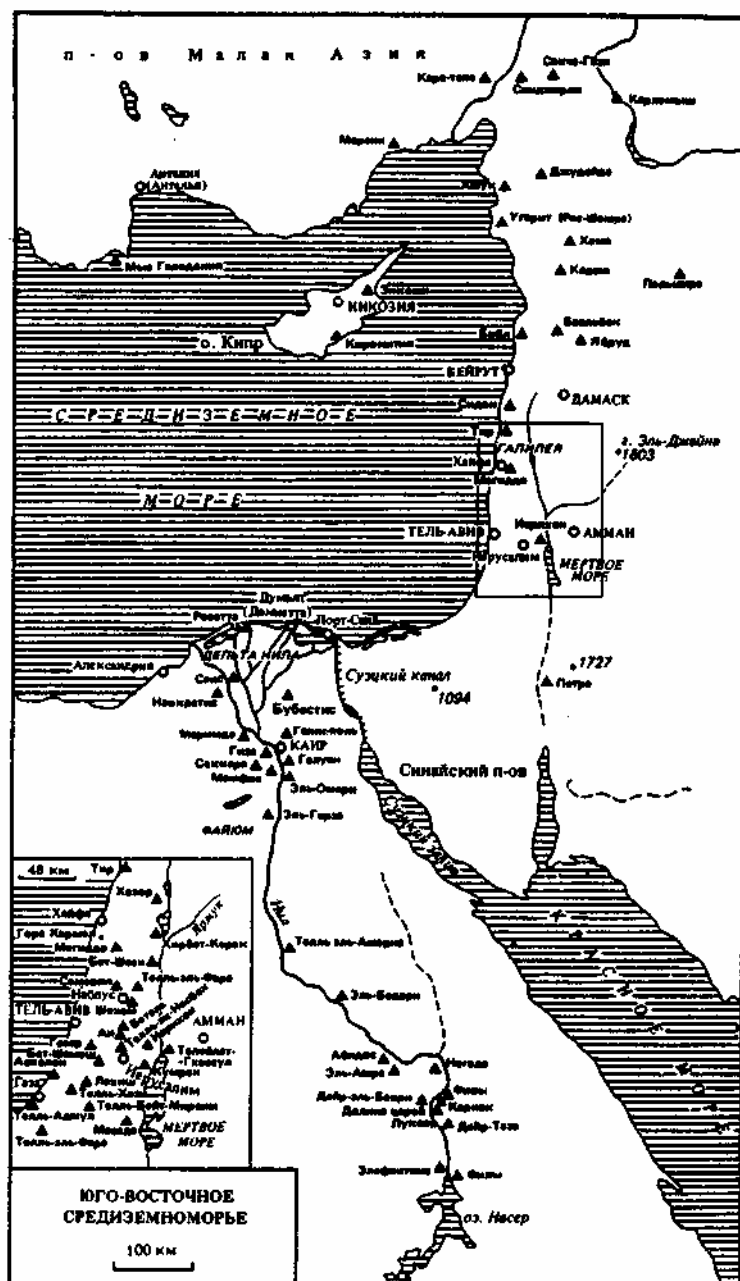












БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ СВЯТОГО АПОСТОЛА АНДРЕЯ



Библейско-Богословский Институт (ББИ) сочетает в се-**история** бе особенности конфессионального и светского учебного заведения. Его отличительными чертами являются ориентация на мирян, открытость межконфессиональному диалогу и свободным дискуссиям, акцент на изучение современной библиистики и христианской культуры. Необходимость создания открытой православной богословской школы для просветительско-образовательной деятельности среди широких слоев населения стала особенно ощутимой в годы перестройки, когда смена социальных ориентиров привела к тому, что в Церковь пришло много новых людей. ББИ продолжает традицию открытого богословского образования, заложенную протоиереем Александром Менем. Отец Александр, замечательный пастырь и проповедник, занимался активной христианско-просветительской деятельностью и катехизацией новообращенных. Книги

отца Александра, выходившие сначала за рубежом, а потом и в России, всегда пользовались огромной популярностью. Как только это стало возможным, он начал читать публичные лекции по библеистике, истории религиозного пути человечества и Церкви, религиозной философии и богословию. Залы домов культуры и академических институтов, учебные аудитории ВУЗов, в которых проходили лекции, всегда были переполнены.

Из этих лекций вырос Воскресный Православный Университет. Первый учебный год начался 8 сентября 1990 года с лекции «Христианство», прочитанной отцом Александром. На следующий день, в воскресенье, он был убит по дороге к своему храму. Продолжать начатое дело и воплощать замыслы в жизнь пришлось его ученикам. В 1991 году был организован Общедоступный Православный Университет — общественная организация для катехизации и евангелизации населения. В 1993 году работу Университета благословил Патриарх Московский и Всея

258
Руси Алексей II. В 1995 году на базе учебных программ, разработанных в Университете, был создан Библейско-Богословский Институт — учебное заведение, готовящее специалистов с высшим гуманитарно-богословским образованием.

Структура ББИ отражает историю его развития. Первый (подготовительный) курс представляет собой цикл «введений» (в Библию, православное богослужение, историю Церкви, церковные искусство и литературу и т.д.). Приемные экзамены не проводятся. Слушатели, желающие систематизировать свои знания и продолжить образование на старших курсах, сдают экзамены и зачеты.

Острая нехватка преподавателей христианских дисциплин потребовала создания специальных учебных программ. На втором курсе, наряду с общими предметами, преподаются основы христианской педагогики и другие дисциплины, необходимые будущему катехизатору и преподавателю.

На 3-5 курсах студенты проходят специализацию по одной из ведущих кафедр — библеистики, философии и богословия, истории Церкви, христианской культуры и других.

Библейско- Сейчас в ББИ на пяти курсах обучается около 100
Богословский студентов и преподают свыше 40 высококвалифицированных
специалистов. Среди них - сотрудни-

сегодня ники Российской Академии Наук, МГУ, РГГУ, Московской и Санкт-Петербургской Духовных Академий, Российского Библейского Общества и Отдела внешних церковных связей Московского Патриархата. Зачисление на второй курс проводится по результатам вступительных экзаменов (или экзаменов за первый курс) и собеседования. Предполагается знание кандидатом одного из современных иностранных языков (английского, немецкого, французского), основ библеистики, христианского богословия, философии, истории Церкви, церковного искусства и богослужения. В некоторых случаях возможно снижение требований, если студент способен за короткое время самостоятельно ликвидировать пробелы. По многим предметам хороших учебников на русском языке нет или они устарели. Поэтому студентам приходится работать с иноязычной литературой. Некоторые циклы лекций читают приглашенные зарубежные специалисты.

Преподаватели ББИ стремятся возобновить древнюю православную традицию углубленного изучения Библии. Работая в тесном со-

259
трудничестве с Российским Библейским Обществом, возрождению которого активно способствовал отец Александр Мень, Институт имеет доступ к современной литературе по библеистике, сотрудники Общества читают в нем лекции. Особое внимание к изучению Библии отличает Библейско-Богословский Институт от других православных учебных заведений.

Издательская Одной из важнейших задач ББИ является подготов-**программа** ка и издание современных учебных пособий, новых переводов книг Священного Писания на русский язык и другой необходимой литературы. ББИ издает журнал *«Страницы: Богословие, культура и образование»* и популярный иллюстрированный альманах *«Мир Библии»*, участвует в выпуске *Церковно-общественного вестника*.

Без тесного сотрудничества и разносторонних контактов с другими христианскими учебными заведениями в странах бывшего Советского Союза невозможно всерьез говорить о возрождении религиозного образования в России. Распространение среди них изданий ББИ

является первым шагом в этом направлении. В будущем мы надеемся иметь возможность обмена преподавателями и студентами. Это особенно важно для богословских школ, расположенных на периферии страны, где нехватка книг и преподавателей ощущается еще острее.

Библиотека Библиотека насчитывает свыше 2000 наименований книг и журналов, многие из которых представляют большую библиографическую и научную ценность. Основное внимание при ее комплектовании уделяется изданиям по библеистике, истории Церкви, богословию, философии и христианской культуре.

Большую помощь в пополнении книжного фонда оказывают зарубежные христианские организации, включая ведущие издательства Eerdmans и Zondervan (США), SPCK (Великобритания). Тем не менее, книг, особенно учебников, катастрофически не хватает.

Институт будет благодарен за помощь в приобретении необходимой литературы.

Организация научных конференций, семинаров и **программы** встреч является одной из форм участия Института в и **проекты** жизни Вселенской Церкви. Большой интерес у специалистов вызывает проводимый ББИ научно-методический семинар «Богословие, культура, образование». Еженедельно

260

выходит в эфир радиопрограмма ББИ •«Мост к истине». Используя связи с российскими и зарубежными христианскими и светскими организациями, Институт более эффективно реализует свои учебно-методические и научные планы. Без сомнения, эти связи будут крепнуть, и сотрудничество станет еще более плодотворным. Уже сейчас некоторые наши студенты и преподаватели имеют возможность продолжать свое обучение и стажироваться в ведущих зарубежных университетах. Мы надеемся, что осуществление хотя бы части упомянутых программ и проектов будет способствовать лучшему взаимопониманию людей различных культурных, религиозных и национальных традиций и поможет навести мост через пропасть, разделяющую Церковь и общество в России.

Основным препятствием для дальнейшего развития Института является отсутствие собственного дома с лекционными залами, комнатами для проведения семинарских занятий, конференций и встреч, помещениями для библиотеки, офиса и издательства. *Многие образовательные и издательские программы находятся под угрозой срыва из-за отсутствия средств.*

Мы обращаемся к христианским и светским организациям, банкам, благотворительным фондам и всем людям, которые внимательно и сочувственно следят за развитием ситуации в России, с просьбой о поддержке. Беспечность и равнодушие, проявленные сегодня, могут дорого обойтись завтра.

Наш расчетный счет:

Мещанское ОСБ № 7811/096, р/с 2467063, БИК 044583342 к/с 002890806; к/с 342164500 в МБ АКСБ РФ ИНН 7702046672

Адрес для писем:

Россия, 121019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

Телефон: (095)233-27-90; Факс: (095)551-34-62,230-29-02

E-mail: btc@theology.msk.ru

261

Издательская программа

***«НІДІНІЕ ІОСНОІНОЕ ЮГОСЯОВІЕ».** Лрпшшат Лат Іу»ттт.

Книга архиепископа Михаила построена на материалах общего курса основного богословия, который автор в течение многих лет читает в Санкт-Петербургской Духовной Академии. Книга окажется полезной не только учащимся духовных учебных заведений, но и всем, интересующимся проблемами богословия. 232 с., 60х90/16.

***«ТСШ ПШОСНМ ЦЕРКОВНОСТЬ**

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА» Аопмшкп Янош Мудьюан.

Автор, один из старейших наших иерархов, рисует облик нынешней церкви. Им движет стремление излечить церковь от присущих ей, как всякому живому организму, недостатков. Главная мысль всей книги проста: единственный путь к спасению-любовь ко Христу. 128с., 60х90/16.

«ПИОН НОВОГО ЗАВЕТА».

ff»t И. Ннщр. Период с оиганиаого.

Перевод известного учебника по истории формирования канона Нового Завета. Книга рассчитана на специалистов в области Нового Завета, студентов-библеистов, а так же всех, кто самостоятельно изучает Новый Завет. 60х90/16

•«ТЕКСТОЛОГИ! НОВОГО ЗАЛПА». Срох Я. Јбагар. Переезд с оигмаого.

Перевод классической работы известного американского ученого Брюса Мецгера. Не одно поколение западных библеистов изучало по этому учебнику текстологию Нового Завета. Теперь настала очередь и русского читателя. 352 с., 60х90/16.

«НОВЫЙ ЗАЛЕТ: ЕДИНСТВО И МНОГООБРАЗИЕ. Иссмцонмн природы ршмгмо хрмтмкли» Дж. ЈЕwufi Перевод с оигяийского

Книга Дж. Данна - одно из лучших современных пособий по изучению Нового Завета. Эта работа соединяет в себе исследование текста Нового Завета с историко-социальной характеристикой жизни первых христианских общин, помогая преодолеть пропасть между текстологическими исследованиями и богословской интерпретацией Священного Писания в духе раннего исторического христианства. 500с., 60х90/16.

«СКОРНИК ЯВНЫХ ПРОГРАММ ВВИ, 1W».

Учебные программы разрабатывались в течение ряда лет преподавателями ББИ. Многие курсы являются уникальными и стали предметом оживленных дискуссий на научно-методических семинарах ББИ. Учебные программы, содержащие подробную библиографию, являются необходимым пособием для студентов. Сборник будет полезен преподавателям духовных школ, а также всем лю-

дям, самостоятельно изучающим библеистику, богословие, историю церкви, философию и смежные дисциплины. 160 с., 60х90/16.

«ПРАВОСЛАВНА! ЦЕРКОВЬ В ИСТОРИИ РУСИ,

РОССИИ И СССР» М- > Поашюкп».

Это учебное пособие предназначено для богословских семинарий и институтов и может быть использовано как вспомогательный материал к курсу по истории России в средней школе. В книге рассматривается роль Православной церкви в истории России и ее взаимоотношение с государством на разных этапах. Книга содержит методические указания для преподавателей. 408 с., 60х90/16.

***«РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНА! ЦЕРКОВЬ И КОМУНИСТИЧЕСКОЕ ГОСУДАРСТВО. Документы •фотоматериалы If 17-1*41 п.».**

Составитель: О. Ю. (асшии).

Книга вводит в научный оборот ранее не публиковавшиеся документы по истории государственно-церковных отношений в России с 1917 по 1941гг. Издание проиллюстрировано уникальными фотографиями из фондов архивов кинофотодокументов Москвы и Санкт-Петербурга. Книга будет полезна для студентов, изучающих историю современной церкви, историков Церкви, и всех, кто интересуется проблемами взаимоотношений церкви и государства. 32 фотографии, 352 с., 60х90/16.

«РЕЛИГИОЗНА! «НОСОМ! 1-Н ВВ.»

Я. И. Лкшми».

В книге охватывается период развития древней философии от I до VI в. по Р. Х. Представлены: (бион Александрийский, поздние стоики Рима, неоплатонический синтез (Плотин, Прокл и др.), религиозно-философские аспекты творчества раннехристианских мыслителей и Отцов церкви, из которых особая посвящена Аврелию Августину. Историко-философский материал рассматривается под углом зрения современной философии религии. Пособие рассчитано на студентов гуманитарно-богословских высших учебных заведений. 60х90/16.

«ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФСКУЮ ГЕРМЕНЕВТИКУ».

Я. И. Лкшмко.

В книге представлен курс лекций по философской герменевтике для студентов гуманитарных ВУЗов. Излагаются общие принципы и подходы к истолкованию текстов, предложенные философами XIX-XX вв. Философские идеи соотношены со специальными вопросами библейской экзегетики: полнота смысла, демифологизация, история форм, соотношение с церковным преданием. 120 с., 60х90/16.

«ВВЕДЕНИЕ В КОПТСКУЮ ГРАММАТИКУ (саидспидмст)». Я*. И. Пятм.

Перевод с английского, вступительная статья, примечания, подбор коптских текстов для чтения М. К. Трофимовой. Книга, принадлежащая перу известного английского коптолога, включает в себе краткое изложение основ грам-

матики коптского языка. Она является хорошим руководством для специалистов и студентов, желающих овладеть языком, на котором дошли до нас бесценные документы по истории христианства и различного рода религиозных и философских течений древности. На русском языке учебника коптского языка нет. 160 с., 60х90/16.

•«МИР ВИВЯИИ» И»

прпри

В альманахе представлены очерки по истории Древнего мира библейских времен, рассказы о новейших изысканиях филологов и археологов, комментарии к трудным для понимания местам Писания. Иллюстрации помогают увидеть ту землю, на которой разворачивались события библейской истории, познакомиться с остатками древних культур, вновь открываемых археологами, ощутить реальность библейских событий. Издание рассчитано на широкий круг читателей. 112с., 84х108/16. Подписной индекс 39338.

«НАРОД И ЦАРСТВО. О богосююм пути иройшго

•«СТРАНИЦЫ». Журнш ВВИ.

Богословие, культура, образование - три направления журнала, который отражает деятельность научно-методического семинара преподавателей ББИ. Этот еженедельный семинар собирает специалистов из разных областей знания. Журнал рассчитан на образованного читателя, широкую университетскую аудиторию, он будет интересен и более широкому кругу читателей. Для студентов ББИ и других высших духовных учебных заведений "Страницы" окажутся своеобразным учебным пособием по многим дисциплинам. 160 с., илл., 60х90/16. Подписной индекс 40600.

«КНИГА ВЪИТИ1». Новый триод.

нерола • ото сип с

ри

бып

мри». Л.

Книга посвящена анализу образа невинного страдальца в литературе Древнего Востока - египетской поэзии и сказках, эпосе Шумера и Вавилона; исследованию образа Мессии в апокрифической литературе, возникновению еврейского мученичества и его особого искупительного смысла; затрагивается круг вопросов, относящихся к эпохе становления христианской церкви, проповеди апостола Павла и совместного существования иудаизма, иудеохристианства и эллинистического христианства. Заключительный раздел книги посвящен двум темам: секуляризации и Катастрофе европейского еврейства в годы Второй мировой войны. Это первая непереводаемая русская монография, посвященная данной теме.

«МАЛА! СЕСТРА МАГДАЛЕНА ИИСУСА». Нагрей Сипт. Период с внимание

Книга рассказывает о жизни современной христианской подвижницы - Малой сестры Магдалены Иисуса. Сестра Магдалена еще до II Ватиканского Собора думала о том, как в современных условиях наилучшим образом сочетать монашеское призвание с активным участием в ежедневной жизни беднейших слоев населения. Книга рассчитана на самый широкий круг читателей и является первой в серии «Современные христианские подвижники». 352 с., 16.

«ВЕРА ГЛАЗАМИ ФИЗИКА».

Джоя Паяпнаора. Период с английского.

Книга известного профессора математической физики, англиканского священника, богослова, президента Queens' Cotege в Кембридже посвящена проблемам соотношения Откровения и естественнонаучных исследований. Книга построена как толкование на Символ веры и является замечательным образцом современной апологетики. Издание будет интересна как ученым так и широкому кругу читателей. 300 с., 60х90/16.

Пршншом к журналу «Стронивм». Перевод, подготовленный Международным библейским обществом, сочетает общедоступность изложения с точностью передачи смысла еврейского оригинала. Перевод рассчитан как на специалистов-переводчиков так и на широкий круг читателей. 170 с.

««ХРИСТИАНСКОЕ ЕДИНСТВО: ПРОВЯЕМЫ МЕККОНФКСИОНАЯЫМГО ДИАЛОГА».

Ссорим стой. Приминни к журналу «Страницы».

Приложение представляет собой сборник докладов специалистов по проблемам экуменизма и межконфессиональных отношений и представляет собой академический взгляд на проблему. Рассчитан на историков церкви а так же всех, интересующихся

проблемами современной церкви и вопросами межконфессионального диалога. 160 с., 60х90/16

«ПРИМИРЕНИЕ» Сборник трудов конференции в честь 100-летия Святого Креста (Ньютона), IMSr. Период с французского. Принадлежит к журналу «Страницы». В сборник вошли доклады сделанные на коллоквиуме, посвященном богословским аспектам проблемы примирения между христианскими конфессиями. Публикуются выступления богословов разных конфессий, в том числе и православных. Сборник привлечет всех интересующихся внутрехристианским диалогом и проблемами современной церкви. 192с., 60х90/16.

ДЕЯНИЯ АПОСТОЛОВ. Кошенин. Той I (1-14 гл.) И. А. «июнь»

Комментарий носит историко-филологический характер, освещая последние достижения библеистики, текстологии и археологии. В издании содержится греческий текст (по критическому изданию Nestle-Aland) и филологический перевод.

Книга рассчитана как на читателей, владеющих древнегреческим языком, так и на тех, кто с ним не знаком. 360 с., 60х90/16.

* - Вышли в свет.

• - Подписаться можно через Объединенный каталог федеральной службы почтовой связи на 1998 г.

263

ОГЛАВЛЕНИЕ

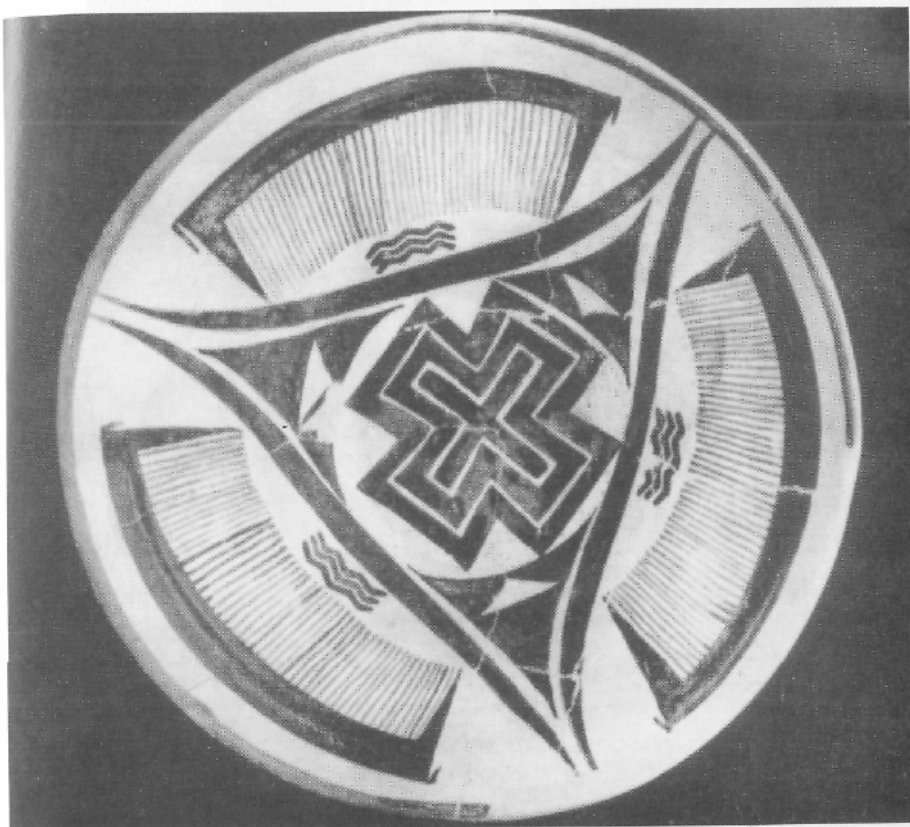
<i>От автора</i>	3
<i>Глава первая</i>	
Искусство каменного века	8
<i>Глава вторая</i>	
Керамическое искусство Передней Азии	31
<i>Глава третья</i>	
Стилистика крито-микенского искусства и ее мировоззренческие основы	58
<i>Глава четвертая</i>	
Искусство мира мегалитов.....	122
<i>Заключение</i>	
Дальнейшие судьбы мира мегалитов и мира керамики.....	202
<i>Примечания</i>	220
<i>Географические карты</i>	251
<i>Словарь терминов</i>	233



Образцы керамики из Самарры, Месопотамия. V тыс. до н. э.



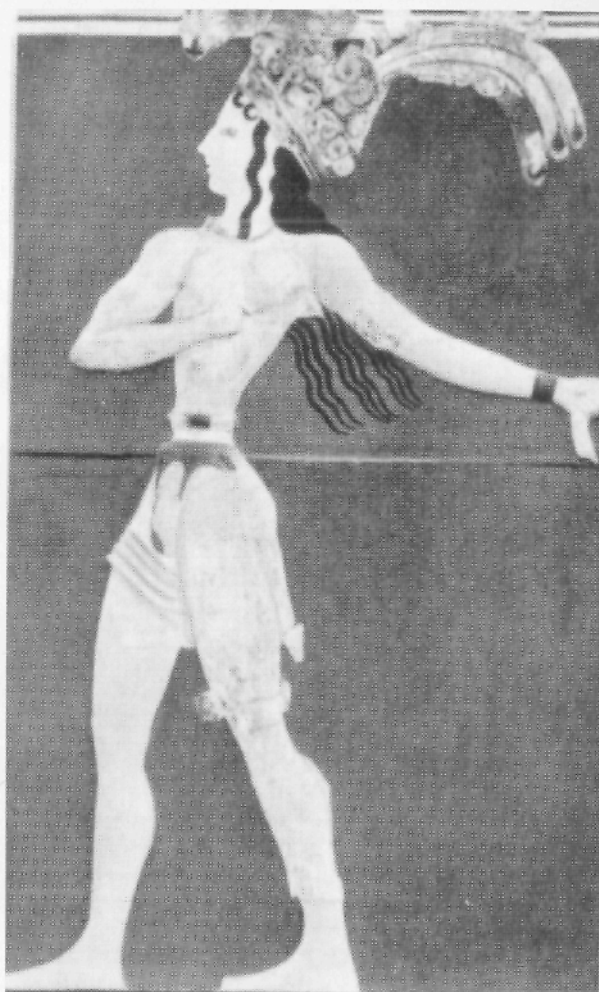
«Ваза для фруктов». Стил Камарес. Из Старого дворца в Фесте, Крит. Начало II тыс. до н. э. Гераклион, Музей



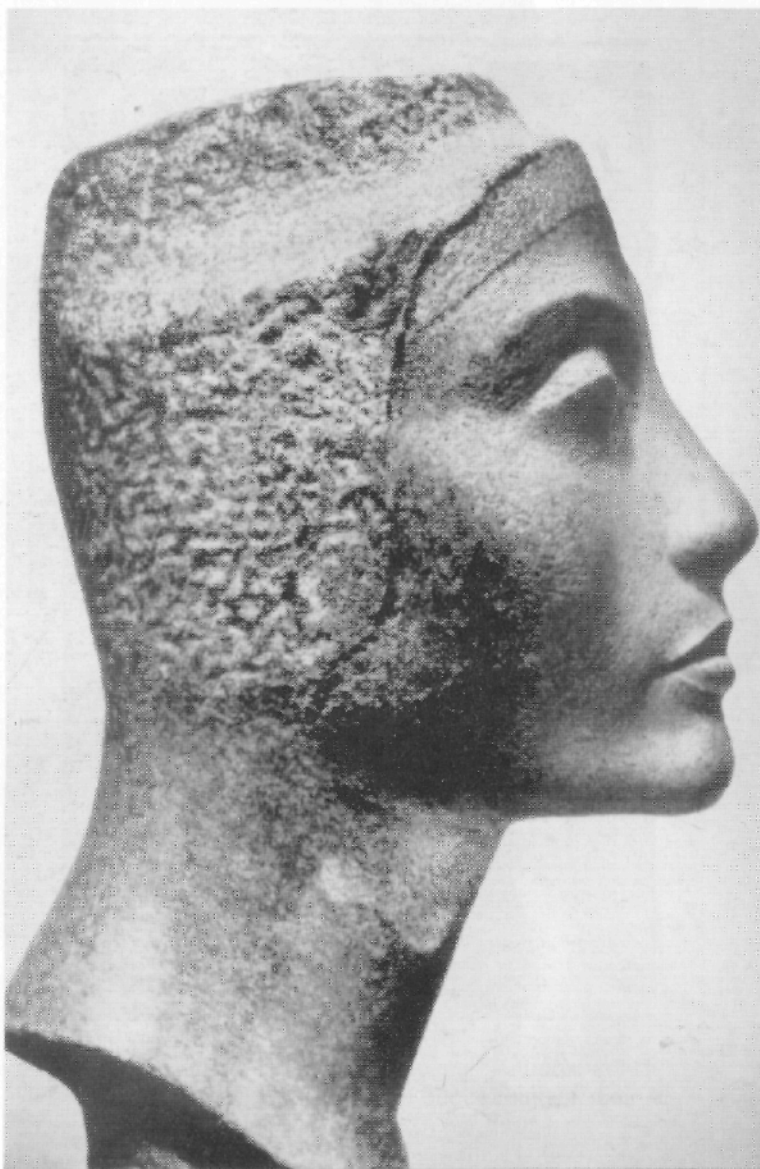
Блюдо из Суз, Элам. Культура Сузы А. Конец IV тыс. до н. э. Париж, Лувр



«Арфист». Статуэтка с о. Керос, Киклады. Около 2000 г. до н. э.
Афины, Национальный музей



«Царь-жрец». «Рельефная» фреска из центрального вестибюля дворца в Кноссе, Крит. 1-я половина XV в. до н. э. Гераклион, Музей



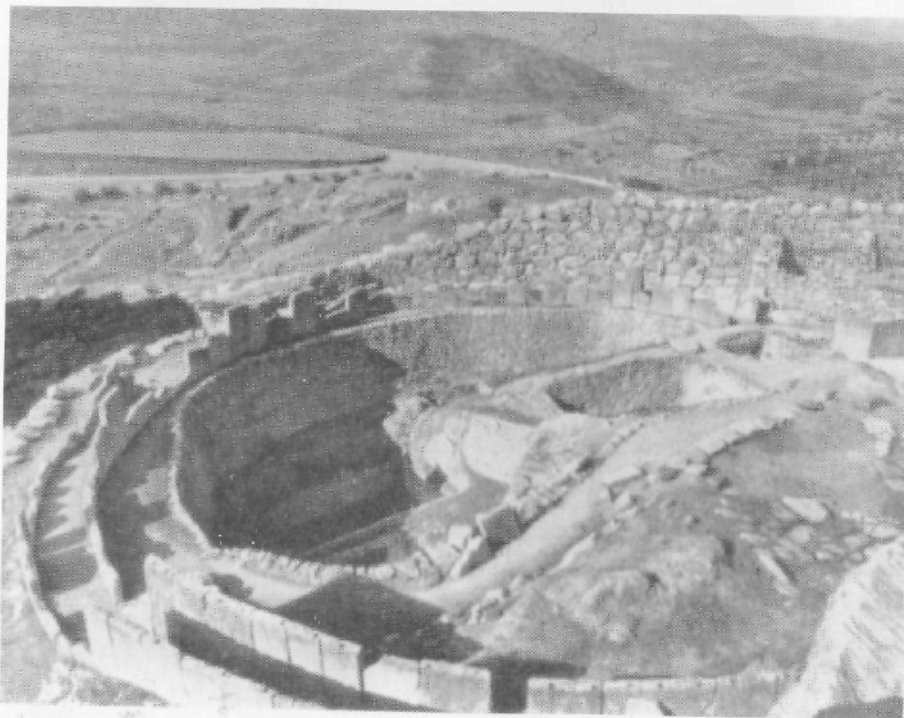
Голова царицы Нефертити. Из Амарны, Египет. XVIII династия.
1-я четверть XIV в. до н. э. Каир, Египетский музей



Мужская статуя. Из Лагаша, Шумер. XXII в. до н. э.
Лондон, Британский музей



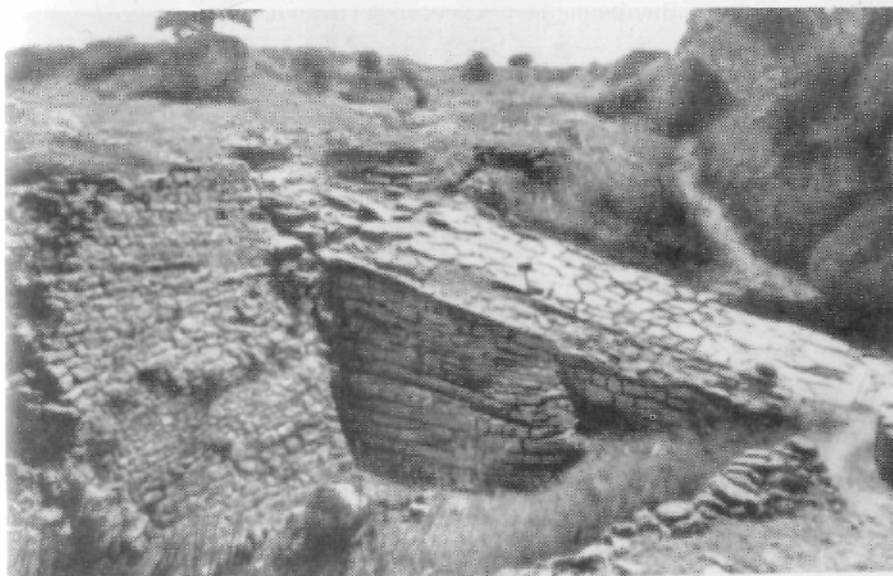
Менгиры в Карнаке, Морбиган, Бретань. Поздний неолит



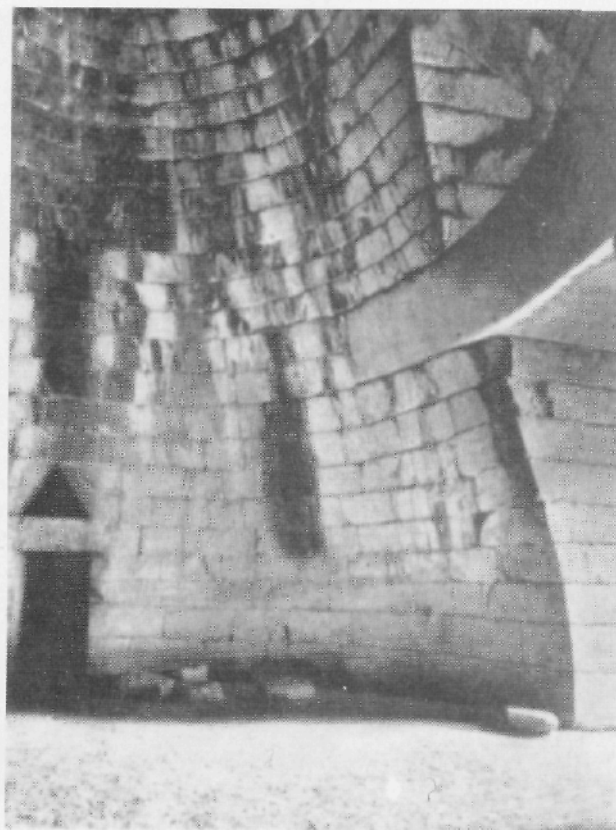
Круг гробниц А в Микенах, Пелопоннес. XVI в. до н. э.



«Львиные ворота» в Микенах, Пелопоннес. Конец XIV–XIII вв. до н. э.



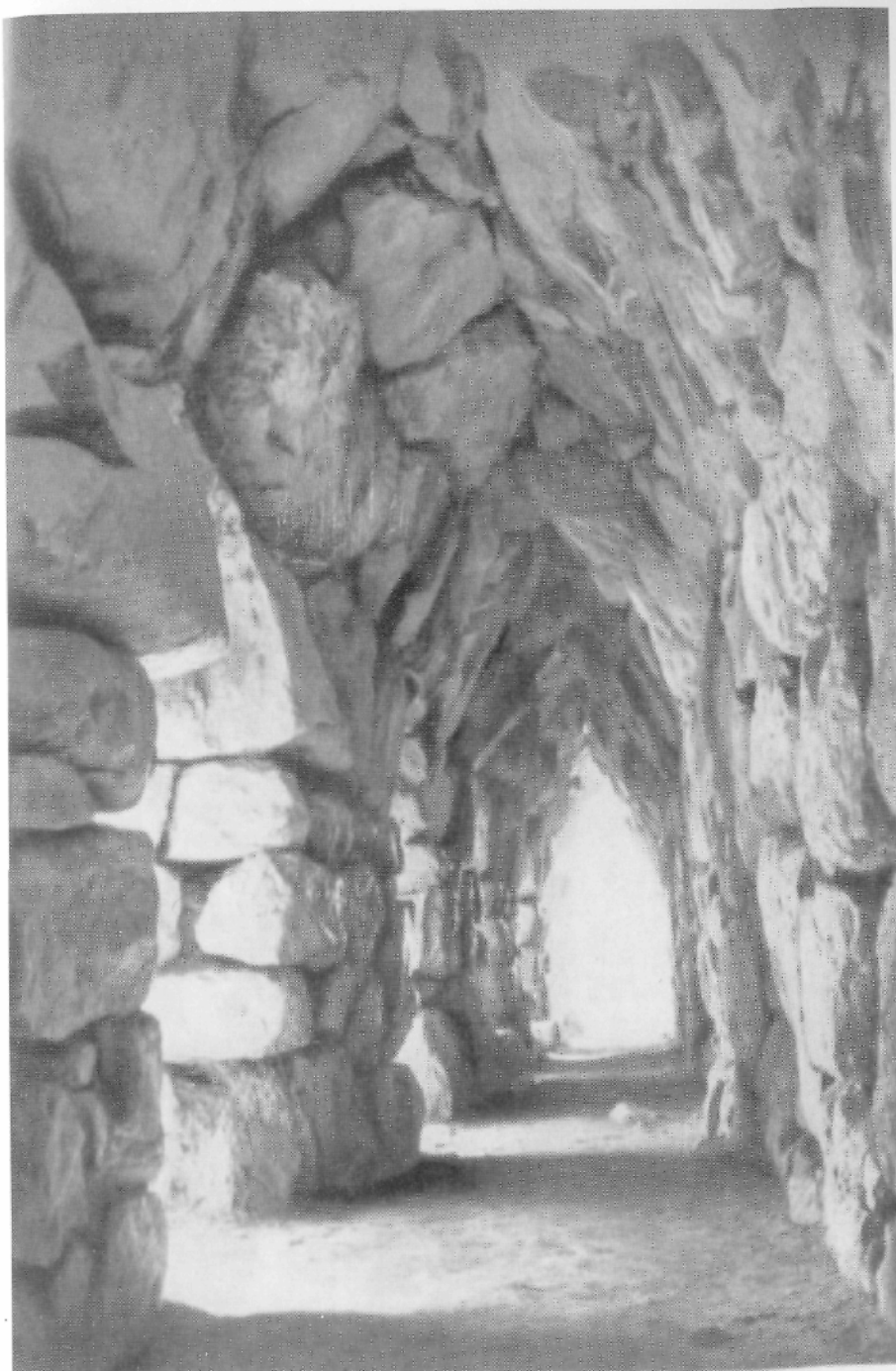
Крепостные стены Трои II. Холм Гиссарлык. 3-я четверть III тыс. до н. э.



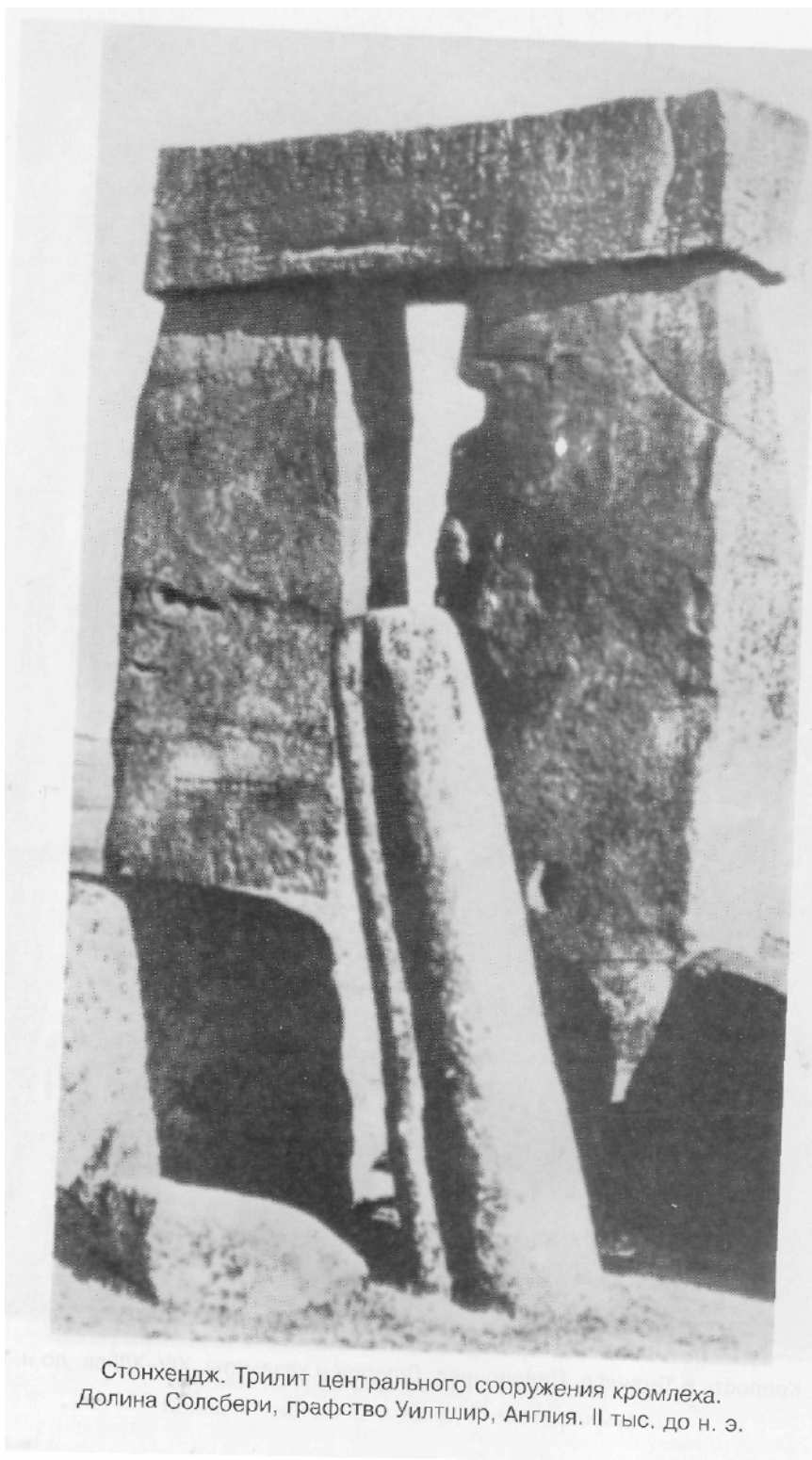
Толос, т. наз. «гробница Атрея», близ Микен.
Внутренний вид камеры. XIII в. до н. э.



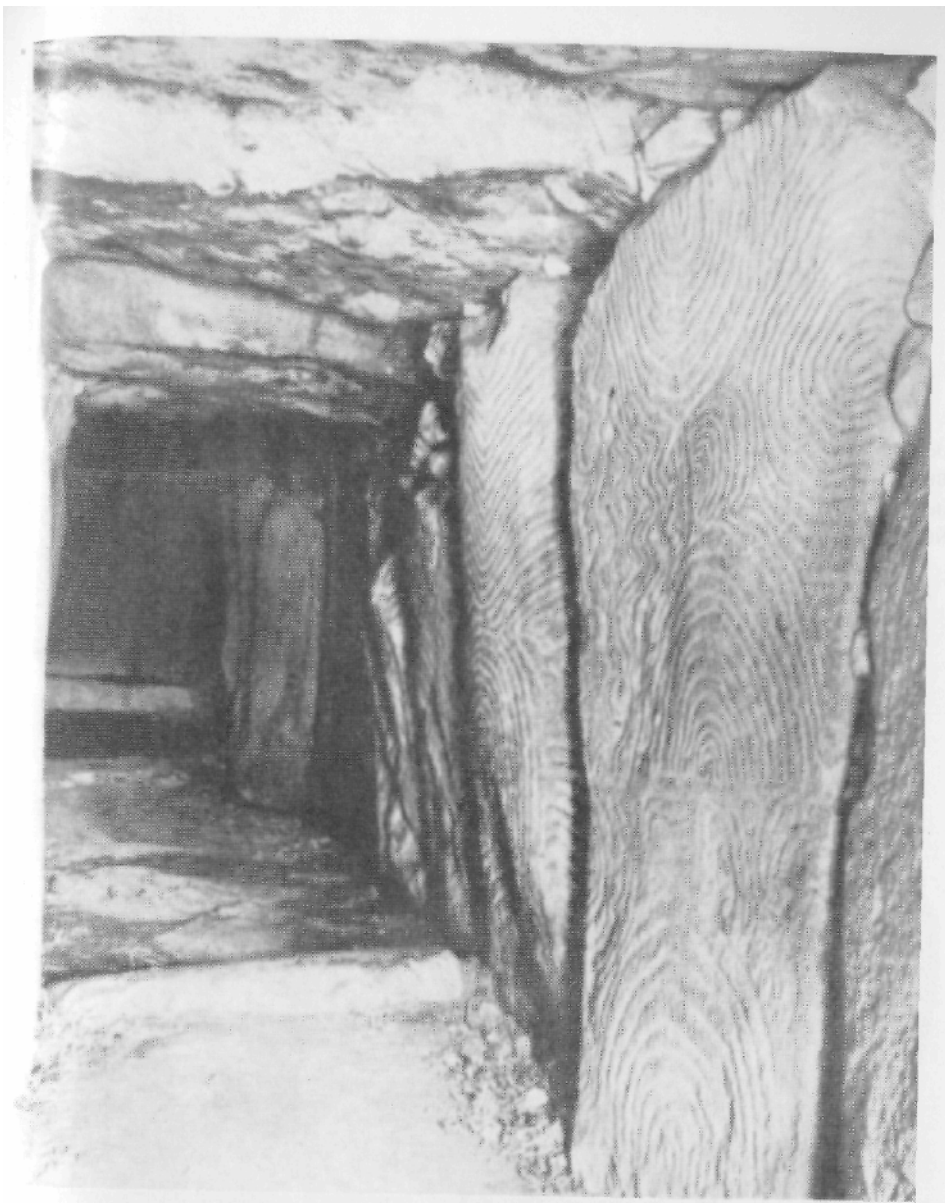
Роспись из гробницы вождя в Иераконополе.
Конец IV тыс. до н. э. Каир, Египетский музей



Крепость в Тиринфе, Пелопоннес. Галерея и казематы. XIV–XIII вв. до н. э.



Стонхендж. Трилит центрального сооружения кромлеха.
Долина Солсбери, графство Уилтшир, Англия. II тыс. до н. э.



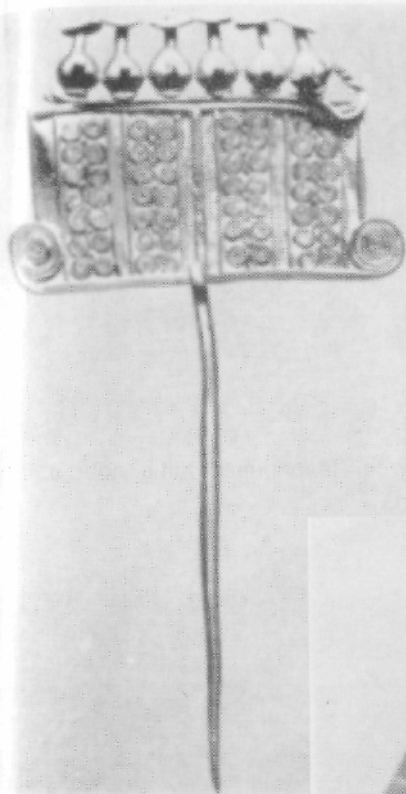
Коридорная гробница в Гавр Инисе, Морбиган, Бретань. III–II тыс. до н. э.



Жилище I в Скара Брэ, Оркнейские острова. Поздний неолит



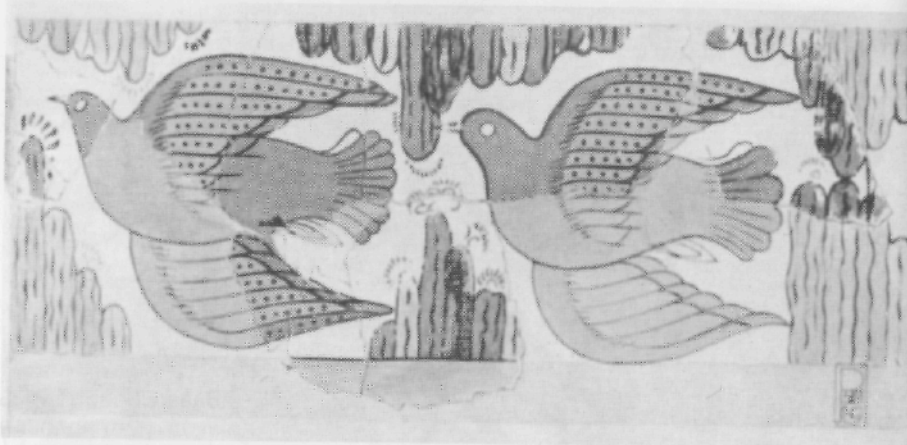
Статуя богини из Хагар Кима, Мальта. 2800–1900 гг. до н. э.



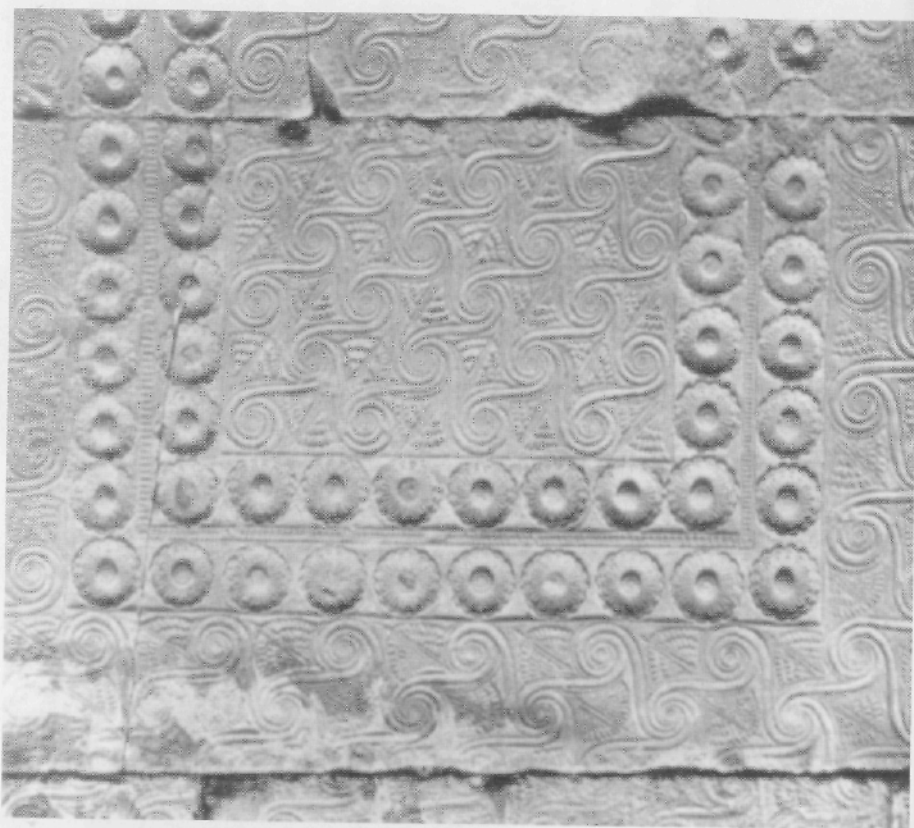
Золотая булавка. Троя II.
Середина III тыс. до н. э.
Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина

Ваза Сирос-группы.
Киклады. 2-я половина
III тыс. до н. э. Афины,
Национальный музей

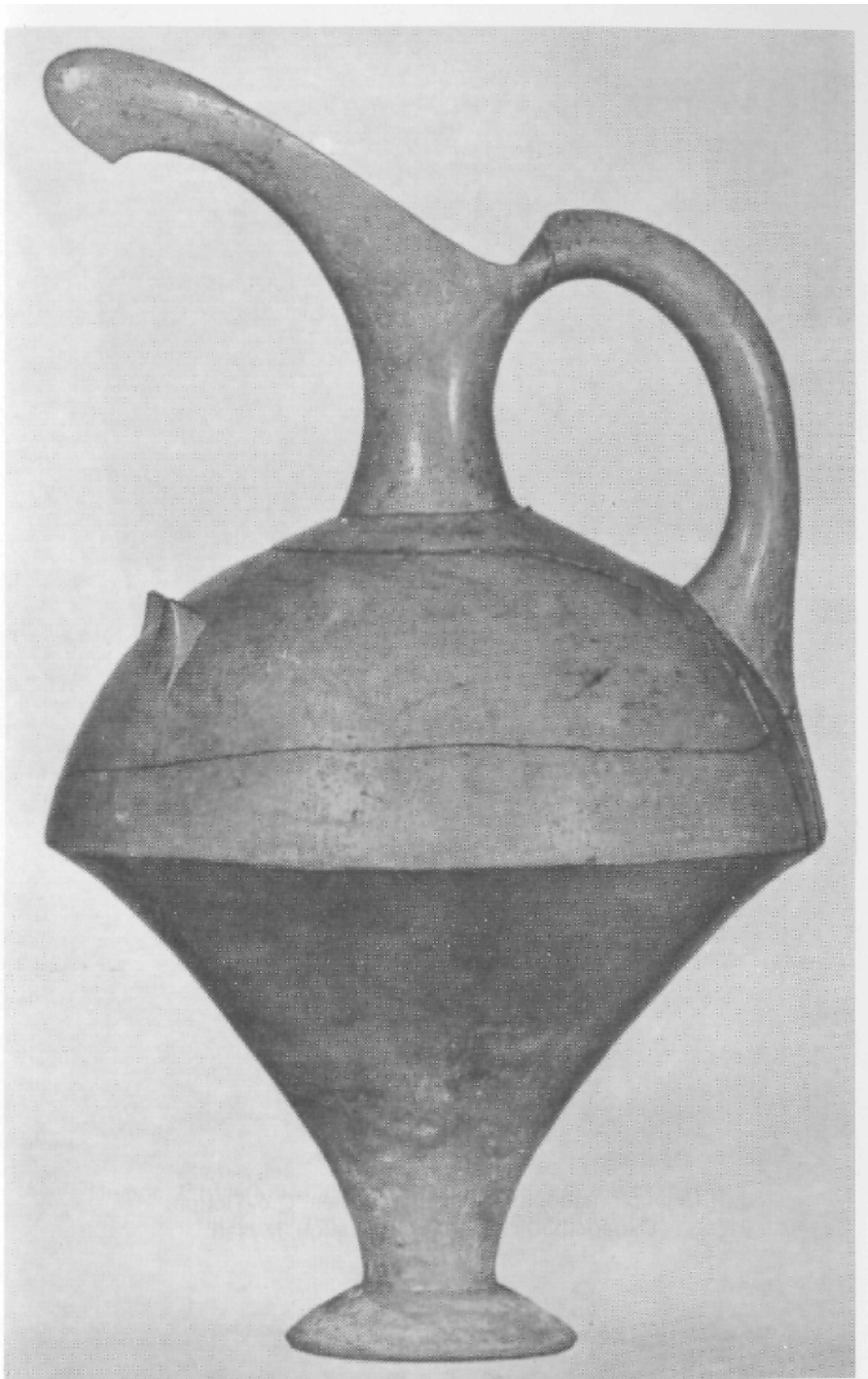




Летающие птицы. Фреска из дворца в Пилосе, Пелопоннес. XIII в. до н. э.



Плита с рельефным орнаментом, из толоса в Орхомене, Беотия. XIII в. до н. э.



Сосуд. Из Кюльтепе, Анатолия. XVIII в. до н. э.
Анкара, Археологический музей



Пифос с изображением букраниев. С о. Псира.
Около 1550 г. до н. э. Гераклион, Музей



Пифос. Стил Камарес. Из Старого дворца в Фесте, Крит.
Начало II тыс. до н. э. Гераклион, Музей



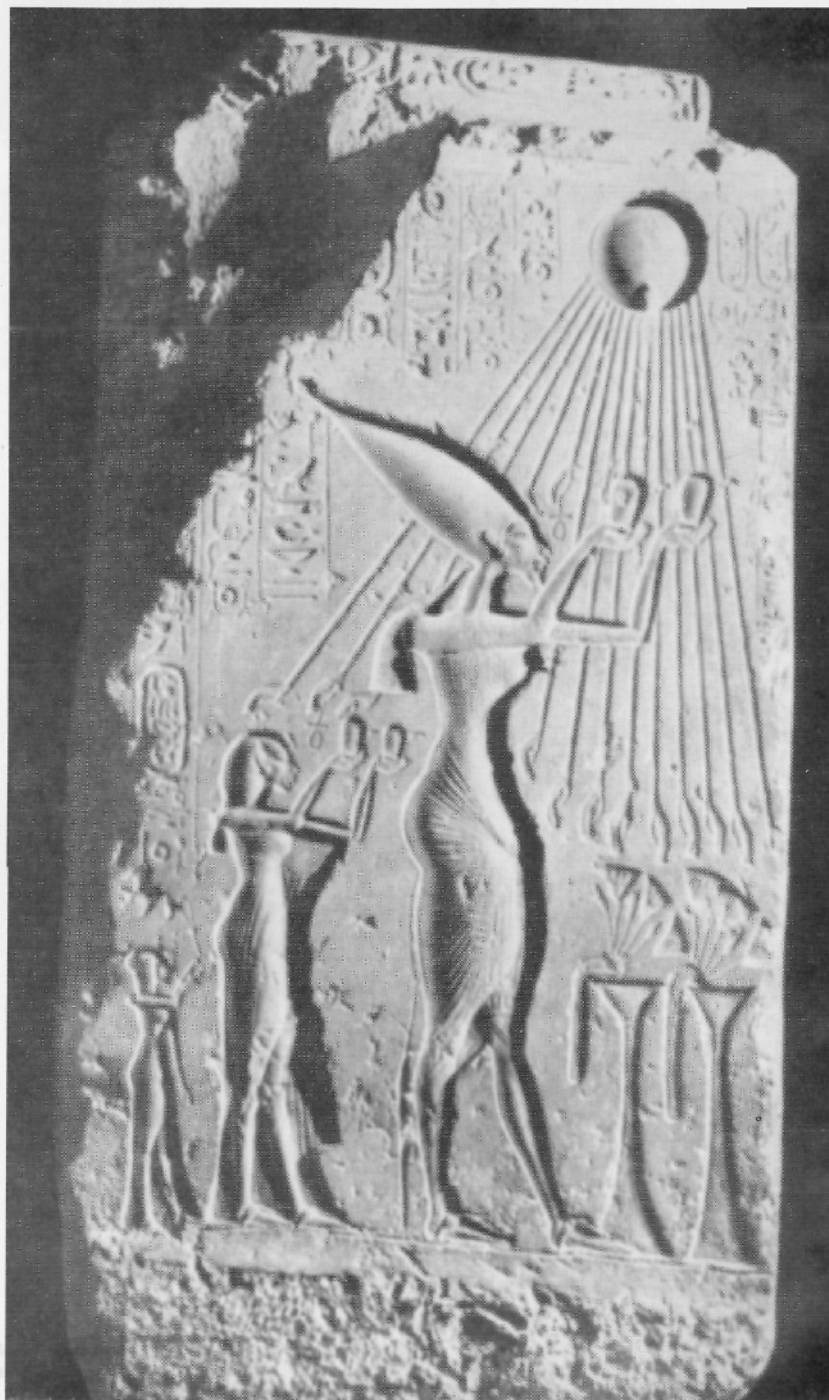
Кубок из Трои VI. Около 1500 г. до н. э. Берлин,
Музей первобытного общества и древней истории



Кубок из Микен («серая микенская керамика»).
Начало II тыс. до н. э. Лондон, Британский музей



Кубок с изображением моллюсков. XIV в. до н. э.



Поклонение Атону. Рельеф из храма Атона в Ахетатоне, Амарна, Египет.
XVIII династия. 1-я четверть XIV в. до н. э. Каир, Египетский музей



Ритуальный сосуд «кикладская сковорода». С о. Сирос, Киклады.
2-я половина III тыс. до н. э. Афины, Национальный музей



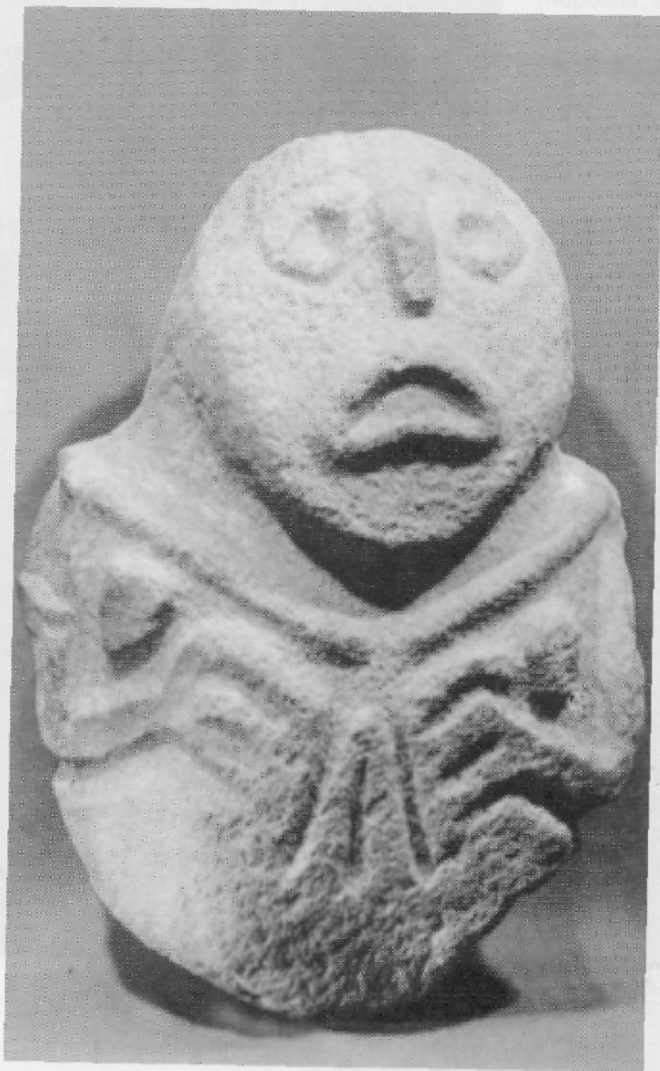
Кувшин с изображением
наутилусов. Критская
работа. Из Египта.
Конец XVI в. до н. э.
Марсель, музей Борели



Расписной сосуд.
Из Микен, Пелопоннес.
1-я половина XVI в. до н. э.
Афины, Национальный
музей



«Колоколовидный кубок». Около 2000 г. до н. э.



Каменный идол. Из жилища 44 на поселении Лепенски
Вир II. Сербия. VI тыс. до н. э. Белград, Народный музей



Золотая погребальная маска («маска Агамемнона»).

Из шахтовой гробницы V круга А в Микенах, Пелопоннес.

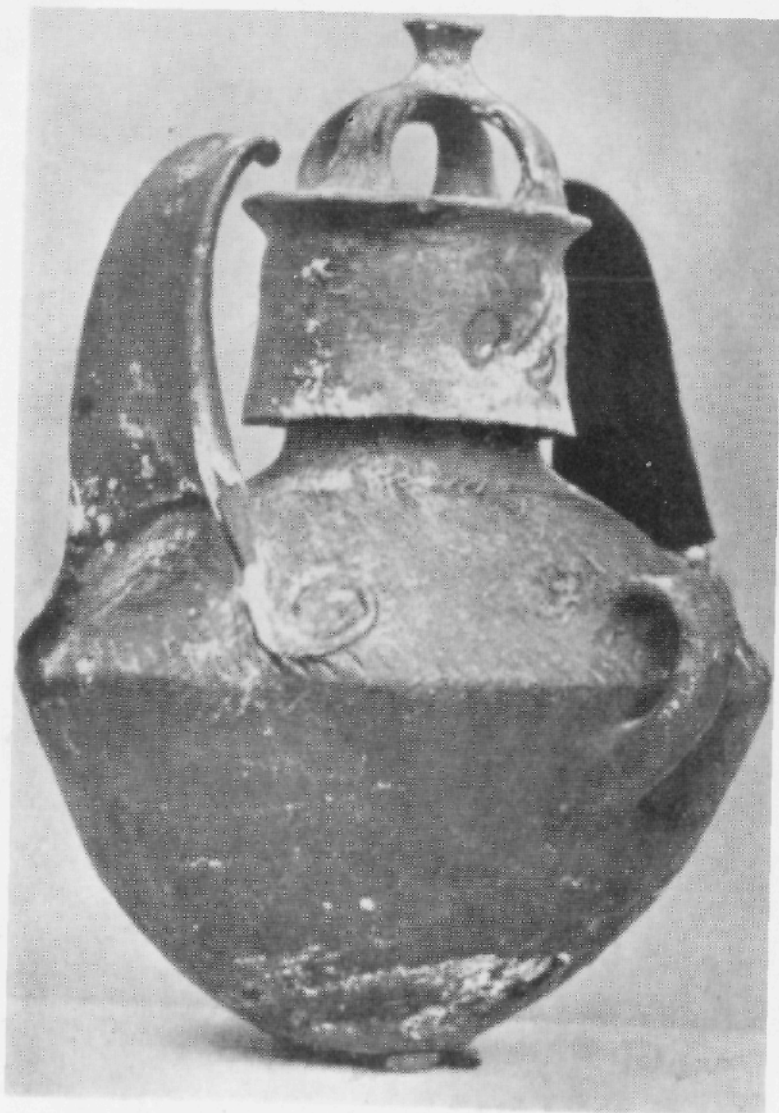
2-я половина XVI в. до н. э. Афины, Национальный музей



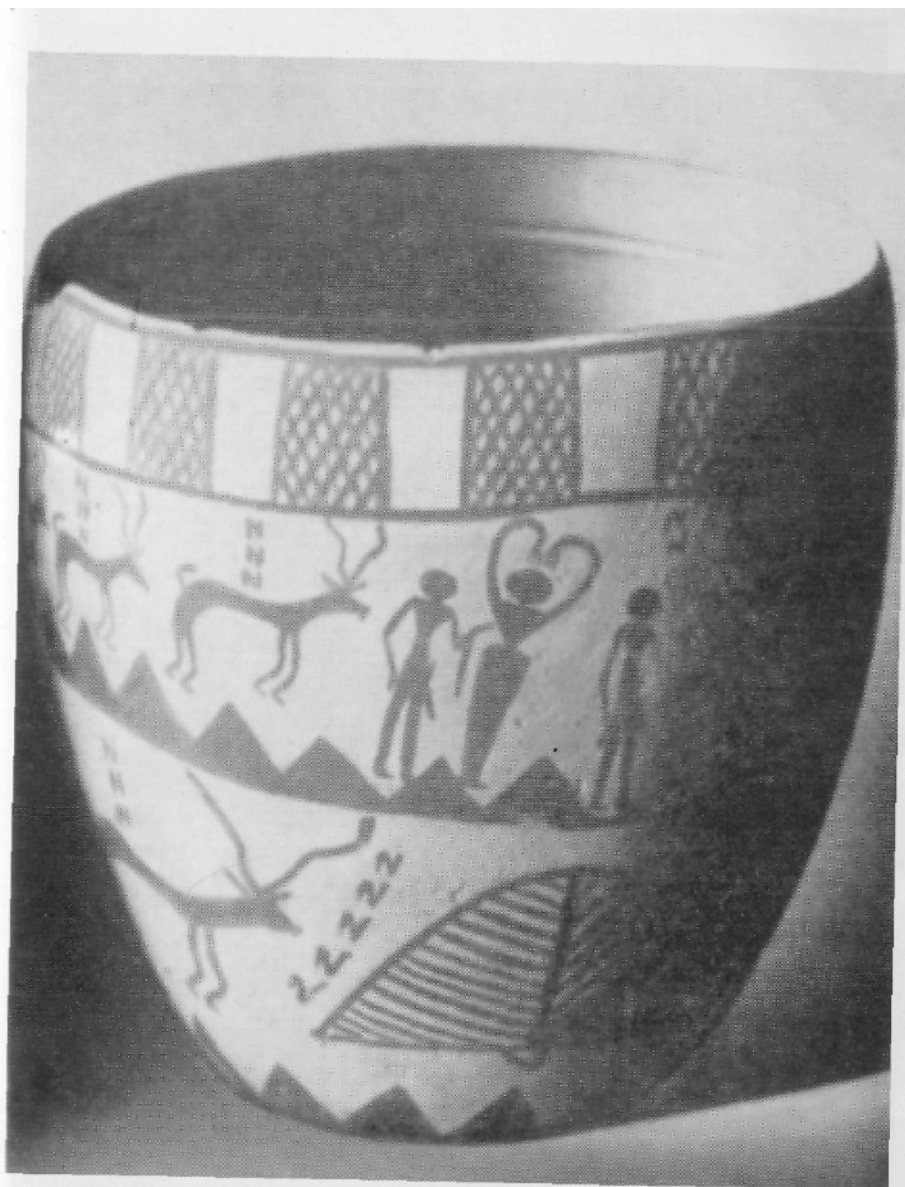
Пифос с геометрической росписью. Из Микен, Пелопоннес. 1-я половина XVI в. до н. э. Афины, Национальный музей



Эксекий. Дионис в ладье. Роспись дна килика.
Около 530 г. до н. э. Мюнхен, Античные собрания



Амфора. Троя IV. Около 2000 г. до н. э. Берлин, Музей
первобытного общества и древней истории



Герзейский расписной сосуд. Египет. Середина IV тыс. до н. э.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей



Львиные ворота в городской стене Хаттусы, Богазкёй, Анатолия.
XV–XII вв. до н. э.



Бизоны. Живопись в пещере Альтамира. Провинция Сантандер, Испания. Верхний палеолит, около 15 500 лет назад.



«Сцена с мертвецом». Живопись в пещере Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, около 14 150 лет назад.



Олень. Живопись в пещере Ласко. Департамент Дордонь, Франция.
Верхний палеолит



Лошадь «в капюшоне» и знак руки. Живопись в пещере
Пеш-Мерль. Департамент Ло, Франция.
Верхний палеолит



Охота на оленей. Живопись ущелья Вальторта, Восточная Испания.
Мезолит. VIII тыс. до н. э.



Золотой шлем царя Мескаламдуга. Из царской гробницы в Уре, Шумер.
Около 2600 г. до н. э. Багдад, Иракский музей



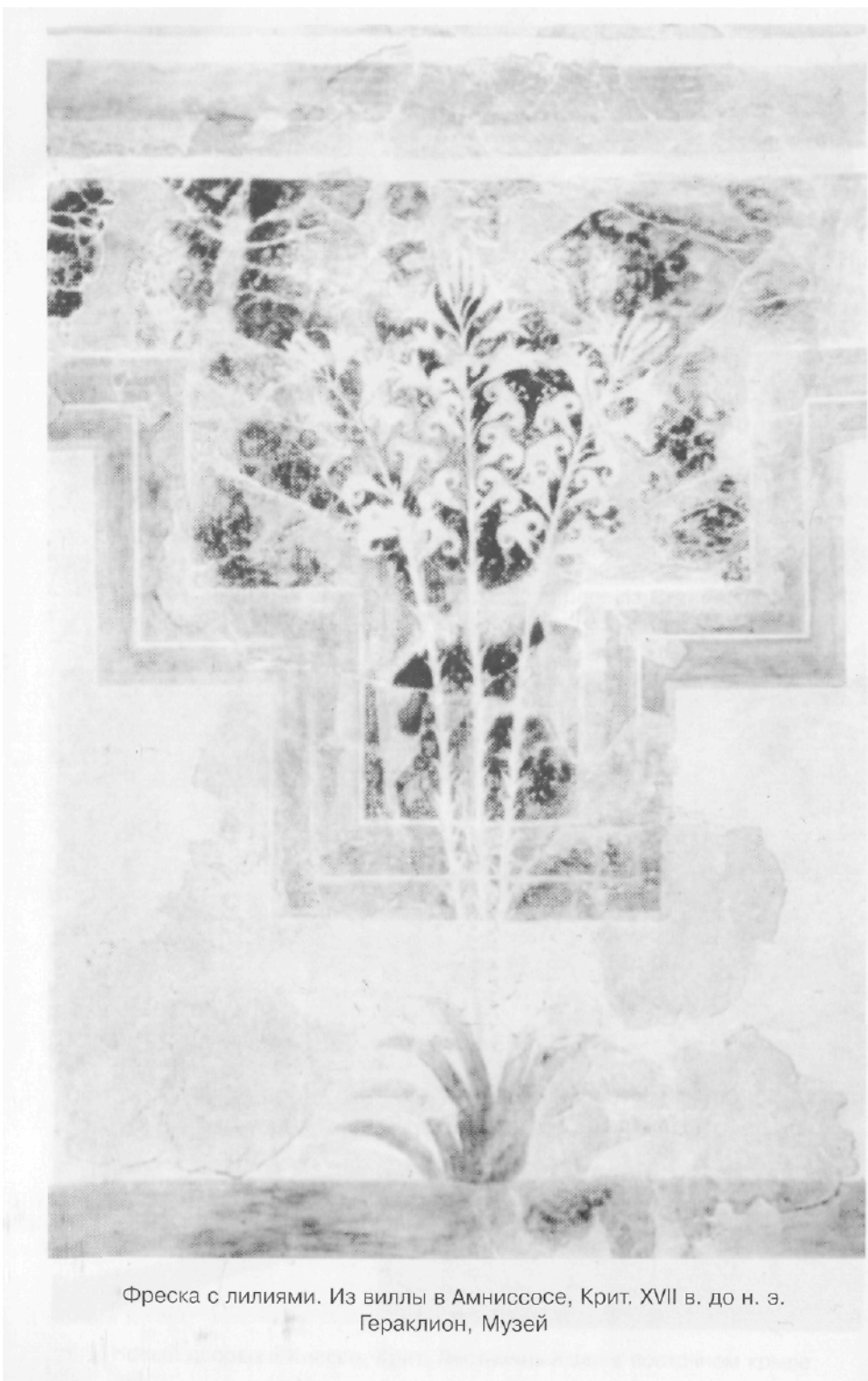
Чашечка «яичная скорлупка». Стил Камарес. Из Старого дворца в Фесте, Крит. Начало II тыс. до н. э. Гераклион, Музей



Новый дворец в Кноссе, Крит. Лестничный зал в восточном крыле



Кратер с лилиями. Стил Камарес. Из Старого дворца в Фесте, Крит.
Начало II тыс. до н. э. Гераклион, Музей



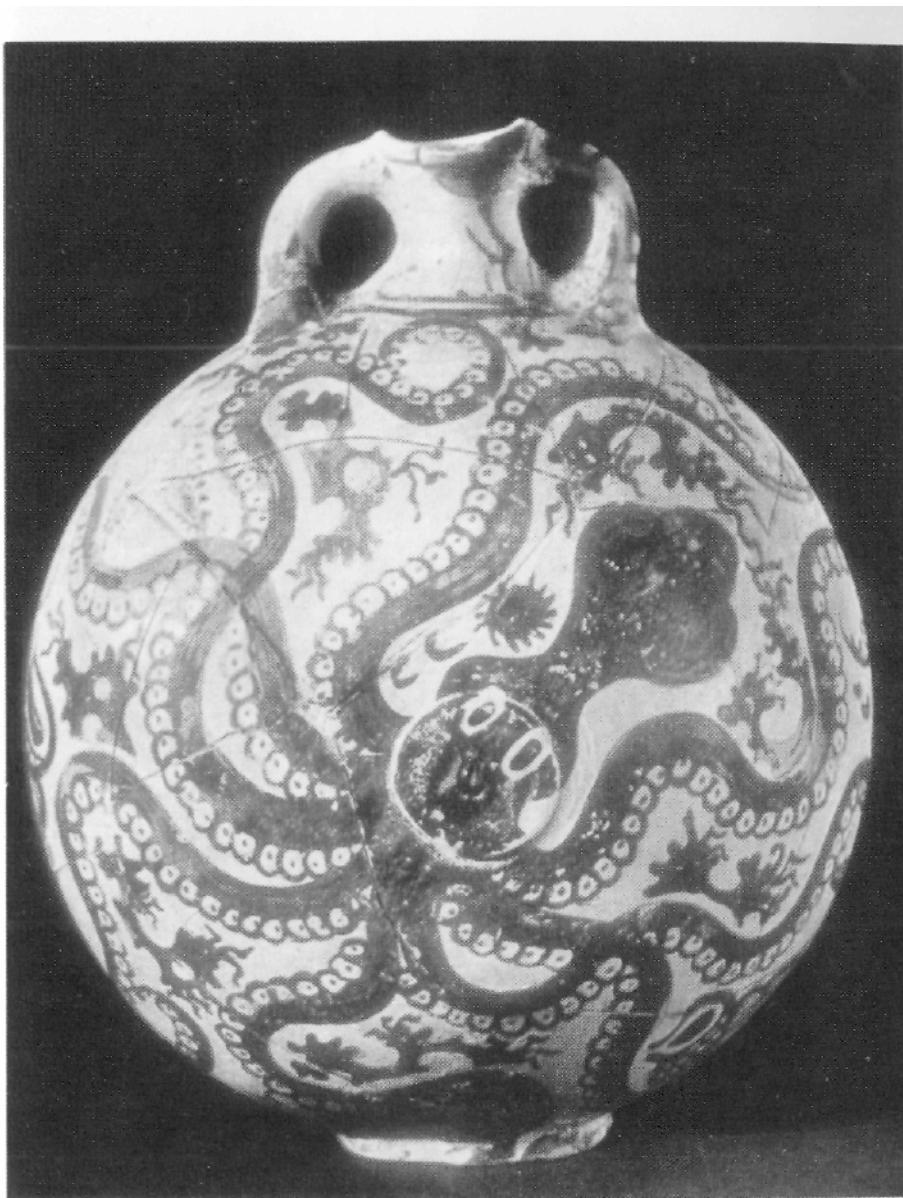
Фреска с лилиями. Из виллы в Амниссосе, Крит. XVII в. до н. э.
Гераклион, Музей



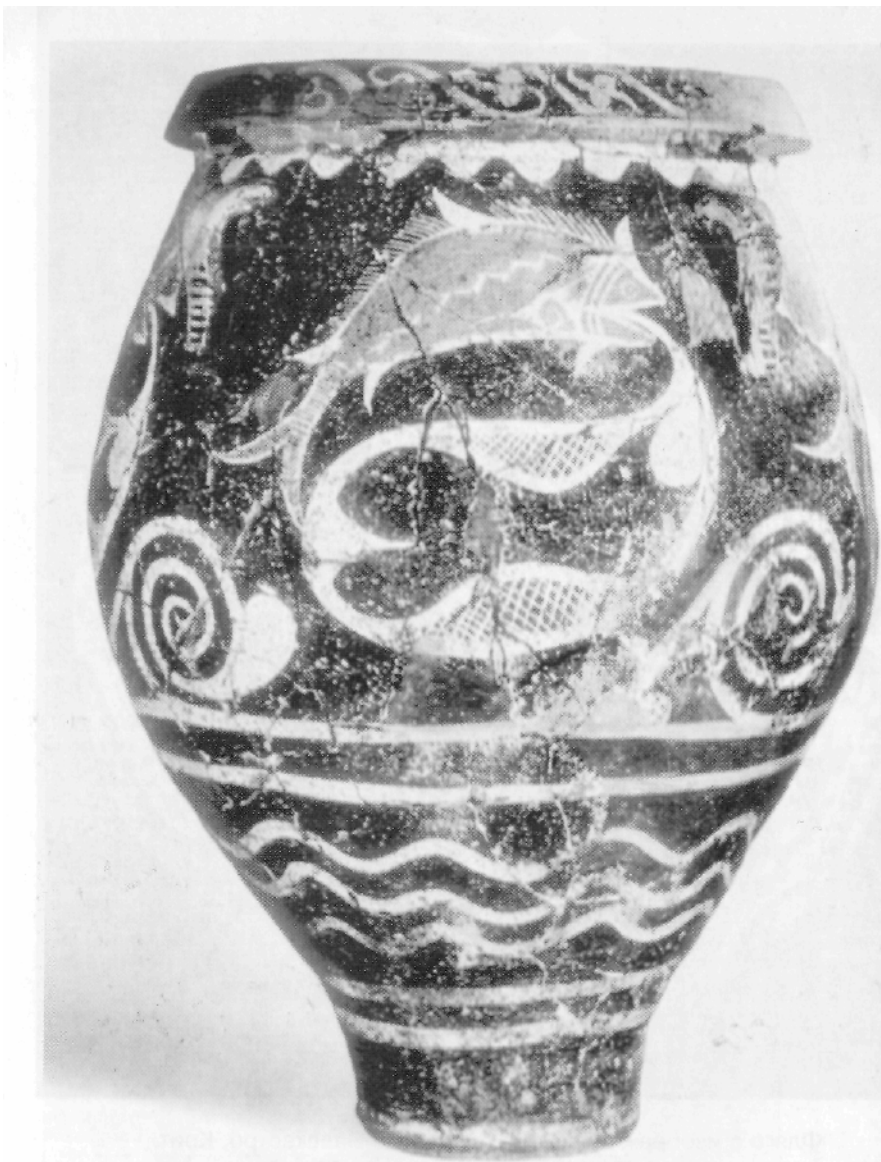
«Парижанка». Фрагмент «фрески раскладных стульев». Из дворца в Кноссе, Крит. Около 1500 г. до н. э. Гераклион, Музей



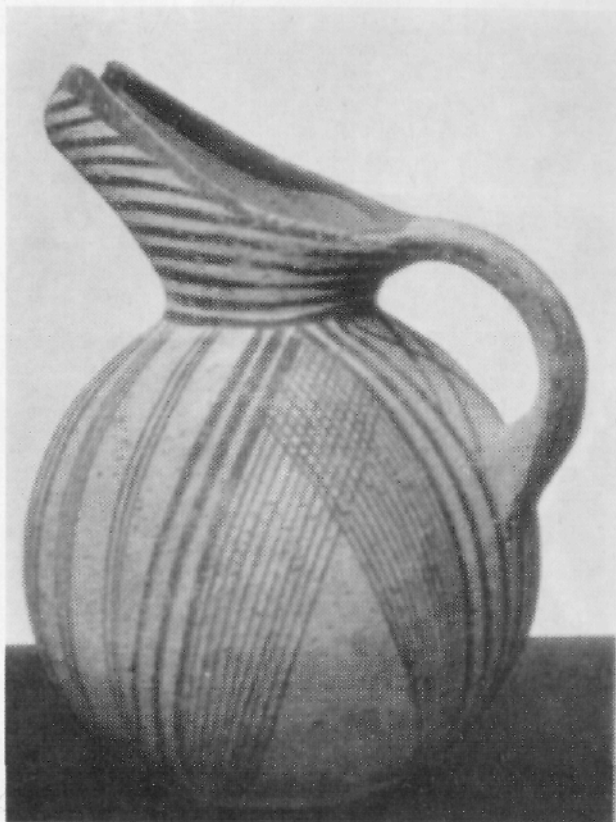
Ритон с изображением морских существ. Из Като-Закро, Крит. Конец XVI в. до н. э. Гераклион, Музей



Фляга с изображением осьминога. Из Палекастро, Крит.
Конец XVI в. до н. э. Гераклион, Музей



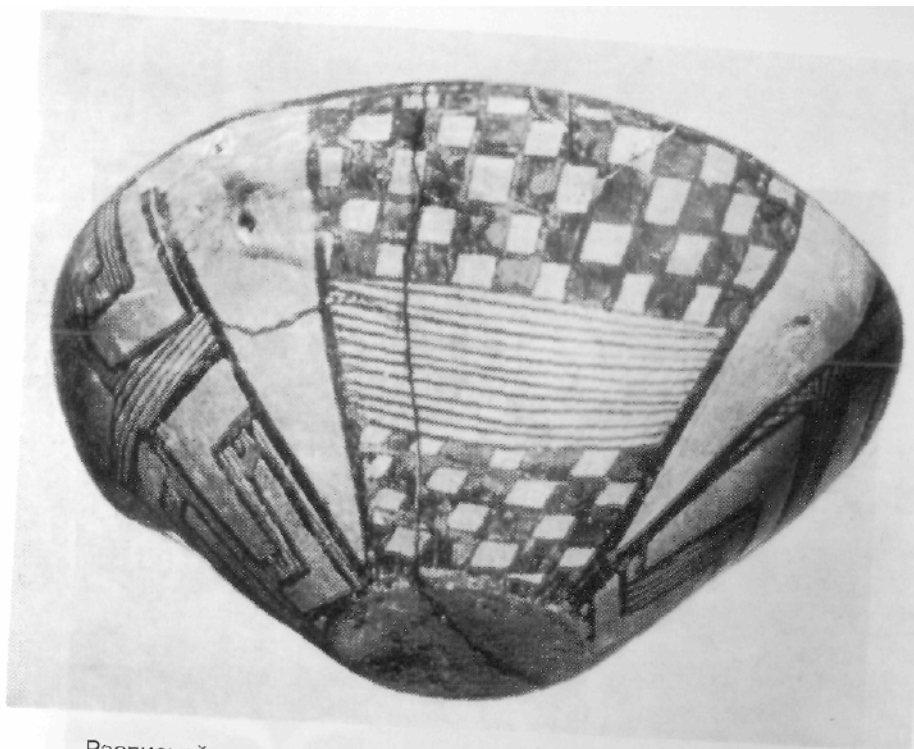
Пифос. Стил Камарес. Из Старого дворца в Фесте, Крит.
Начало II тыс. до н. э. Гераклион, Музей



Кувшин с росписью. Из Агиос Онуфриос, Крит.
Середина III тыс. до н. э. Гераклион, Музей



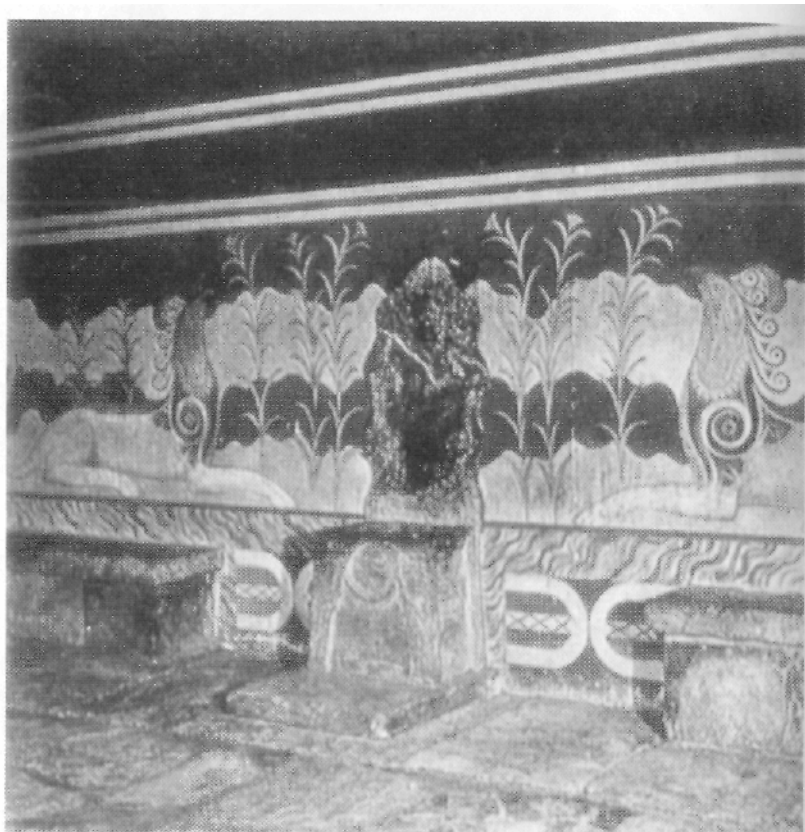
Женщина, несущая дары. Фрагмент «фрески процессий». Из дворца в Тиринфе, Пелопоннес. XIII в. до н. э. Афины, Национальный музей



Расписной сосуд. Из Димини, Фессалия. Начало III тыс. до н. э.
Афины, Национальный музей



«Собиратель шафрана». Фреска из дворца в Кноссе, Крит.
XVII в. до н. э. Гераклион, Музей



Фреска с грифонами в тронном зале дворца в Кноссе, Крит.
Вторая половина XV в. до н. э. Реконструкция

