

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ОТДЕЛ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМ АРХИТЕКТУРЫ

Л. И. ТАРУАШВИЛИ

ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ
СЛОВАРЬ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва
2004

Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 01-04-00066а

Издание Словаря осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 02-04-16039

Таруашвили Л. И.

Т 22 **Искусство Древней Греции: Словарь / Российская академия художеств; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; Отдел монументального искусства и проблем архитектуры. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 336 с., ил.**

ISBN 5-94457-188-8

Настоящее издание является опытом свода и представления в словарной форме данных по истории древнегреческого искусства. Будучи общедоступным по стилю изложения справочником, оно информирует о самых разных и порой малоизвестных сторонах искусства Древней Греции, особенно подробно освещая наиболее выдающиеся из его страниц. Вместе с тем данный словарь — авторский; в той мере, в какой это не противоречит его информационным целям, он отражает особый, свойственный его автору подход к памятникам истории искусства, подкрепляемый анализом отдельных художественных явлений.

Адресован искусствоведам и историкам различного профиля, студентам, изучающим историю искусств, и всем, кого интересует классическая древность.

ББК 85.1

*В оформлении переплета использовано: Кариатиды (коры) южного портика Эрехтейона на Афинском акрополе (421—406 гг. до н. э.);
Амфора с росписью Мастера Андокида: Геракл, пирующий на Олимпе (Ок. 530 г. до н. э., Аттика. Керамика. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства)*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavice@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book. Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5 94457 188 8



9 785944 571885 >

© Л. И. Таруашвили, 2004
© Языки славянской культуры, 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	13	Античные авторы	
Введение: Краткий очерк общей предыстории греческого искусства	16	об искусстве Древней Греции	45
А			
Абака	35	Анты	46
Агатарх	35	Апеллес	46
Агелад, <i>см.</i> Гагелад	35	Аполлино	46
Аглафонт Старший	35	Аполлодор	47
Агора	36	Аполлон Бельведерский	47
Агоракрит	36	«Апофеоз Гомера»	48
Агригент, <i>см.</i> Акрагант	36	Аргосские вазы	48
Адитон	36	Ареостиль	48
Айния-Триада	36	Арес Лудовизи	48
Аканф	37	Арибалл	49
Акрагант	37	Аристид Старший	49
Акролитический	38	Аристокл	49
Акрополь	38	Аристоноф	49
Акротерий	38	Арка	49
Акротири, <i>см.</i> Тира	38	Артемида Эфесская	50
Алабастр	38	Артемисион	50
Александрийская школа	38	Архаический период	51
Александрия	38	Архелай из Приены, <i>см.</i> «Апофеоз Гомера»	52
Алкамен	39	Архерм	52
Алксенор	40	Архитектоника	53
Алтарь Домиция Агенобарба	40	Архитектура	53
Амазономахия	42	Архитектурные ордера	55
Амниссос	42	Архитектурный ордер	56
Амфипростиль	42	Архитрав	57
Амфора	43	Асклепиодор	57
Ангелион и Тектей	43	Асклепизйон	57
Андокид	43	Аскос	57
Антаблемент	43	Ассос	57
Антемиий	43	Астилярный ордер	57
Аntenор	44	Астрагал	57
Антефиксы	44	Атланты	58
Антиохия на Оронте	44	Атталов дар	58
Антифил	44	Аттическая база	58
		Афина Парфенос	59
		Афинид, <i>см.</i> Бупал и Афинид	60
		Афинский акрополь	60
		Афины: Музейные собрания	64
		Афины: Памятники	67
		Аэтион	69

Б

База	70
Балюстры	70
Бассы	70
Белокурый эфеб	71
Бельведерский торс	72
Берлинский мастер	72
Боргезский боец	73
Боспор	73
Боэт	76
Боэф, см. Боэт	76
Браврон	76
Бриаксид	76
Британский музей	76
Бронза	78
Брунн, Генрих фон, см. Филологическая археология	80
Букрании	80
Буларх	80
Булевтерий	80
Бупал и Афинид	80

В

Ваза Киджи	81
Ваза Франсуа	81
Вазопись	82
Вазы	84
Вал	85
Валик	85
Вафио	85
Великая Греция	86
Венера Каллипига	87
Венера Капуанская, см. Венера Милосская	87
Венера Медицейская	87
Венера Милосская	87
Венера Таврическая	88
Вергина	88
Вертикализм	92
Вестибул	94
Виа	94
Винкельман, Иоганн Иоахим	94
Волюты	96
Выкружка	96
Выносная плита	96

Г

Гагелад	97
Галатон	97
Галикарнассский мавзолей, см. Мавсолей	97
Гейсон	97

Геммы	97
Генелей	99
Геометрический период	100
Геометрический стиль	100
Герайон на о. Самос	105
Герайон (храм Геры) в Олимпии	105
Геркулес Фарнезе	106
Герма	106
Гермес с младенцем Дионисом	107
Гермоген	108
Героон в Трисе, см. Триса	108
Гигантомахия	108
Гидрия	108
Гиматий	109
Гипетр	109
Гипотрахелий	109
Гипподам	109
Гиппокамп	109
Гирлянды	109
Глиптика	109
Горгонейон, см. Маска	110
Греко-Бактрия	110
Греко-скифское искусство	111
Греческая система ордеров	113
Грифон	113
Гусек	113
Гутты	113

Д

Дамофонт	114
Дворцовый стиль	114
«Дедалиды»	115
Дедалический стиль	115
Дедалс	116
Дексамен	117
Делос	117
Дельфийский возничий	118
Дельфы	118
Деметрий	120
Дентикулы	120
Диастиль	120
Дидимайон	120
Динократ	121
Диоскурид с Самоса	121
Диоскурид. Резчик по камню	121
Дипен и Скиллид	121
Диптер	121
Дойдалс, см. Дедалс	121
Дорическая капитель	121
Дорический ордер	122
Дорожки	122
Дромос	122
Дурис	122

Е

Евант	123
Евпомп	123
Евтимид	123
Евтинтерия	123
Евтихид	123
Евфранор	124
Евфроний	124

Ж

Жемчужник	125
Живопись	125

З

Завитки	128
Закро	128
Зевксид	129
Зевс Олимпийский	129
Зофор	131
Зубчики, <i>см.</i> Дентикулы	131

И

Идолино	132
Изобразительное искусство	132
Изокефалия	132
Иктин	132
Инталия, <i>см.</i> Геммы	133
Интерколумний	133
Ионик	133
Ионическая база	133
Ионическая капитель	133
Ионический ордер	133
Искусство Древней Греции	134

К

Каблучок	136
Казанлык	136
Каламид	136
Калиптеры	137
Каллимах	137
Камея, <i>см.</i> Геммы	138
Канах	138
Каннелюры	138
Канфар	138
Капитель	138
Кариатиды	138
Карниз	138

Кассеты	138
Като-Закро, <i>см.</i> Закро	138
Кентавромахия	138
Керамика	139
Кессоны	139
Кефисодот	139
Киаф	139
Кикладская культура	139
Килик	141
Киматий	141
Клазоменская керамика	141
Классическая архитектура	142
Классический период	142
Классический стиль	144
Клитий, <i>см.</i> Ваза Франсуа	146
Кносс	146
«Коленопреклоненный бег»	148
Колокол	149
Колонна	149
Колосс	149
Колот	149
Контракция	149
Контрапост	150
Конха	150
Кора	150
Коринфская капитель	153
Коринфские вазы	153
Коринфский ордер	153
Коропластика	153
Костюм	154
Кратер	157
Крепида	157
Кресил	157
Критиев мальчик, <i>см.</i> Мальчик Крития	157
Критий и Несиот	157
Крито-микенское искусство, <i>см.</i> Минойско-микенское искусство	158
Ксанф	158
Ксенофант	159
Ксоан	159
Ктесилох	159
Кулачный боец	159
Курватуры	160
Курос	160

Л

Лаокоон	165
Лебес	166
Лекиф	166
Леохар	166
Лесбийский киматий	166
Ликий	166
Лисипп	166

Лисистрат	167
Листель	167
Листья	167
Лондон: Музейные собрания, <i>см.</i> Британский музей	167
Лутрофор	168

М

Мавсолей	169
Макрон	170
Маллия	170
Мальчик Крития	170
Мармария	171
Маска	172
Мастер Андокида, <i>см.</i> Андокид	172
Мастер Ахилла	172
Мастер Брига	172
Мастер Лисиппида, <i>см.</i> Андокид	172
Мастер Мидия	172
Мастер Ниобидов	172
Мастер Пана	173
Мастер Панетия	173
Мастер Пентесилей	173
Мастер Рампена	174
Меандр	174
Мегарон	175
Мегарские кубки	175
Мелантий	175
Мелосские (делосско-мелосские) вазы	175
Менелай	176
Ментор	176
Метопы	176
Микены	176
Микон	180
Милет	180
Мимезис	180
Минойско-микенское искусство	180
Мирина	184
Мирмекид и Калликрат	185
Мирон	185
Мирсинохори, <i>см.</i> Пилос	186
Мис, Мий	186
Модуль	186
Монеты	186
Моноптер	192
Морской стиль	192
Москва: Музейные собрания, <i>см.</i> Музей изобра- зительных искусств им. А. С. Пушкина	193
Мохлос	193
Мрамор	193
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	194
Мутулы	195

Н

Набегающая волна	196
Навкид	196
Наиск, <i>см.</i> Эдикула	196
Наксийская сфинкс	196
Наличник	197
Наос	197
Национальный музей в Неаполе	197
Неаполь: Музейные собрания, <i>см.</i> Национальный музей в Неаполе	199
Неоаттицизм	199
Неолит	200
Неполные изображения	201
Несиот, <i>см.</i> Критий и Несиот	201
Ника Самофракийская	201
Никий	202
Никомах	202
Нимфей	202

О

Обломы	203
Образ чуждой силы	203
Овербек, Иоганнес, <i>см.</i> Филологическая археология	205
Овы	205
Одеон	205
Ойкос	205
Ойнохоя	205
Олимпия	205
Ольпа	208
Опистодом	208
Оптические компенсации, <i>см.</i> Оптические поправки	208
Оптические поправки	208
Ордер, <i>см.</i> Архитектурный ордер	210
Ориентализирующий стиль	210
Орнамент	211

П

Павсаний	213
Павсий	213
Павсон	213
Пальметта	213
Пальметто-лотосовый орнамент, <i>см.</i> Антемий ..	214
Памфил	214
Памятник Гарпий, <i>см.</i> Ксанф	214
Памятник Нерейд, <i>см.</i> Ксанф	214
Панагюриште	214
Панен	214
Паррасий	214

Стамнос	257
Стебли	257
Стела	257
Стереобат	258
Стержень колонны, см. Фуст	258
Стефан	258
Стилобат	259
Стиль Айиос-Онуфриос	259
Стиль Василики	259
Стиль Камарес	259
Стиль Пиргос	260
Стомион	260
Стоя	260
Строгий стиль, см. Классический период	260
Стронгилион	260
Сфирелатон	260
Сценография	261

Т

Танагра	262
Театр: Архитектура	264
Тегея	265
Тектей, см. Ангелион и Тектей	265
Тектоника	265
Тектонические системы	266
Тектонические фигуры	266
Телестерион	266
Тения	267
Теодор	267
Теон	267
Тера, см. Тира	267
Тетрахроматизм	267
Тиманф	267
Тимомах	268
Тимонид	268
Тимофей	268
Тимохар	268
Тимпан	268
Тира	269
Тиринф	270
Тирренские амфоры	271
Толос	271
Торус	271
Триглифо-метопный фриз	272
Триглифы	272
Триса	272
Трон Лудовизи	273
Трохил	273
Троянская культура	273

У

Умирающий галл	275
Ушки	275

Ф

Фавн Барберини	276
Фанагорийские фигурные сосуды	276
Фарнезский бык	278
Фаросский маяк	278
Фасции	279
Федим	279
Фера, см. Тира	279
Фессалийский неолит	279
Фест	280
Фиванская школа	280
Фидий	281
Фикеллура	282
Филиск	282
Филоксен	282
Филологическая археология	282
Филон	284
Фолос, см. Толос	284
Фриз	284
Фронтон	284
Фуртвенглер, Адольф, см. Филологическая археология	284
Фуст	284

Х

Харет	286
Хиазм	286
Хитон	286
Хламида	287
Храм Артемиды на Керкире (Корфу)	287
Храм в антах	288
Храм Зевса в Олимпии	288
Хрисоэлефантинный	290

Ц

Целла	291
Церетанские гидрии	291

Ч

Частный дом	292
Четвертной вал	292
Чимбия	292

Ш

Шейка	293
-------------	-----

Э

Эвант, см. Евант	294
Эвпомп, см. Евпомп	294



ПРЕДИСЛОВИЕ

Характерной особенностью нынешнего состояния знаний об искусстве Древней Греции является дистанция, если не сказать — разрыв, между огромным объемом наличных эмпирических данных о памятниках, с одной стороны, и небольшой, сравнительно с этим объемом, степенью упорядоченности данных (неясностью и противоречивостью хронологической и географической локализации, стилевой классификации и т. д.), с другой. При этом дистанция, и без того уже очень большая, имеет тенденцию расти, прежде всего, конечно, благодаря успехам археологии.

Одна из причин такого положения дел — положение, когда осмысление материала все больше отстает от его накопления и первичного описания, — состоит в том, что при всем своем обилии археологический материал, как правило, фрагментарен, а данные литературных источников — неполные и не всегда ясные. Что же до выделяющихся на общем фоне успехов, достигнутых в историческом изучении некоторых малых искусств, таких как глиптика, вазопись, монеты, то они вызваны рядом специальных обстоятельств — прежде всего относительной полнотой и представительностью их материала — и по контрасту подчеркивают высокую степень гипотетичности, которая характерна для истории больших искусств Древней Греции, а значит, и древнегреческого искусства в целом.

Другая причина связана, вероятно, с общими культурно-историческими процессами, ныне протекающими и ведущими к утрате многими людьми, не исключая ученых, вкуса к широким обобщениям, место которого начинает занимать интерес к неповторимости частного факта. Как бы то ни было, но инструментов для искусствоведческой интерпретации памятников, равно как для создания общей картины истории античного греческого искусства, становится все менее согласованным с массивом дошедших

(и доходящих) от этого искусства материальных остатков.

В итоге число выходящих в свет общих работ по древнегреческому искусству, работ, нацеленных на решение общих проблем его интерпретации, во всем мире и в нашей стране за последние десятилетия существенно сократилось. Можно было бы отнестись к этому спокойно, как к неизбежному побочному последствию научного прогресса, ожидая, что с течением времени интерес к эллинскому искусству как историческому феномену неизбежно вернется сам собой и что, следовательно, специально его стимулировать нет никакого смысла. Но такая позиция, если она станет общепринятой, будет лишь способствовать обострению и без того острой и застарелой социально-культурной проблемы, состоящей в том, что современное правовое демократическое общество отрывается от своих культурно-исторических корней, которые, как известно, лежат в античной, и прежде всего эллинской, древности. Ограничиваться переизданиями или пересказами значит создавать видимость решения проблемы. Конечно, в прошлом было написано немало общих работ по древнегреческому искусству, поныне сохраняющих далеко не только историографическое значение и заслуживающих того, чтобы их по-прежнему читали; из написанных отечественными авторами я бы особо отметил книгу Б. Р. Виппера «Искусство Древней Греции». Однако и фактический материал, в них изложенный, и подход к нему не во всем отвечают современным запросам, а потому не мешало бы время от времени дополнять их книгами, освещающими тот же предмет с современных позиций. Между тем, когда всестороннему освещению подлежит столь еще (или лучше сказать — уже?) далекий от подобающей упорядоченности материал, как древнегреческое искусство, обращение к жанру монографии, задающему одномерную направленность изложению фактов

и идей и при этом фиксирующему авторские акценты, может, как мне кажется, стеснить свободу читателя в выборе подходящих для него точек зрения на материал и авторскую концепцию. Исходя из этого, я счел словарную форму в данном случае предпочтительной. Полагаю, что ввиду поставленных мною целей ее преимущество состоит также в том, что она позволяет автору особенно подробно останавливаться на частных фактах и памятниках, подвергая их многостороннему анализу и толкованию, чего автор не мог бы позволить себе в монографии, не рискуя отвлечь этим внимание от основной линии изложения. Но именно в нюансах, которыми авторам монографий иногда приходится жертвовать ради композиционной стройности, могут прятаться подсказки нового подхода к материалу в целом.

Будучи единственным автором словаря, я, разумеется, никак не мог наделить его качествами образцового справочного издания (*standard book*) для специалистов-антиковедов. Читав их работы, имея честь и преимущество общаться с многими из них, я не могу не знать, что объем их профессиональной эрудиции, как правило, значительно превосходит скромный запас моих познаний. Если я все же решился взяться за написание данного словаря, то руководствуясь лишь двумя соображениями. Первое из них — то, что похожие по тематике и объему словари в отечественной литературе до сих пор отсутствовали, а потому эта книга могла бы, как я полагаю, заполнить вакантное место, приняв на себя роль справочника если не для специалистов по античному искусству, то для искусствоведов иного профиля, для гуманитариев вообще, а также для широкого круга любителей искусства и древности. Второе, и главное, — то, что я счел целесообразным и в научном смысле продуктивным применение к обширному материалу древнегреческого искусства тех методов анализа визуально-пластических образов, которые вырабатывались мной на протяжении моей самостоятельной искусствоведческой деятельности, приводя, в частности, новые аргументы в пользу традиционного взгляда, по которому главная линия развития эллинского искусства вела к классическому стилю V—IV вв. до н. э., после чего данный стиль оставался центростремительной силой, определявшей общий характер художественного творчества в греческом и, шире, в античном мире. Таким образом, функции предлагаемого мною словаря не сводятся к одним информационным, а потому он не может считаться справочником в строгом смысле слова. Это — словарь авторский: избежать в нем выражения индивидуальной

позиции невозможно даже при соответствующем намерении. Понимая это, я с самого начала не ставил себе такой цели, но стремился излагать свою позицию там, где таковое уместно, и притом в такой форме, которая позволяла бы читателю легко от нее дистанцироваться, каждый раз выбирая свой, наиболее для него удобный маршрут по тексту. Удалось ли мне своей цели достичь и, если удалось, то в какой мере, об этом пусть он же, читатель, и судит.

Может возникнуть вопрос, почему я даю определения, притом нередко длинные, тем предметам, полное представление о которых незамедлительно даст уже простейший рисунок; это касается, например, некоторых архитектурных деталей. Считаю, однако, что задача словаря (если, конечно, это не подручное практическое пособие) состоит в передаче не представлений, — пусть даже очень ярких, — но понятий. Говоря иначе, словарь не просто доносит, но логически анализирует простые представления, включая их таким образом в интеллектуальный обиход, а это без вербализации невозможно. И если данную процедуру мне не везде удалось сочетать с уместной приятностью и легкостью слога, то я заранее приношу взыскательному читателю мои в том искренние извинения.

Цитаты из античных литературных источников приводятся здесь в переводах на русский язык, иногда в сопровождении текста оригинала. Цитаты из Плиния Ст. даются преимущественно в переводе Г. А. Тароняна, из Павсания — в переводе С. П. Кондратьева, из Витрувия — в переводе Ф. А. Петровского, из Квинтилиана — в моем. Источники цитат см. в *Рекомендуемой литературе*.

Что касается общих правил оформления текста словаря, то они в целом никак не отличаются от общепринятых и не требуют специальных предупреждений. Хочу лишь обратить внимание на три особенности. Первая состоит в употреблении сходных форм «ионийский» — «ионический», «дорийский» — «дорический». Разница в их грамматической форме — не следствие недосмотра: она отражает нетождественность их значений. В отличие от этноисторического значения определений «ионийский» и «дорийский», определения «ионический» и «дорический» имеют архитектурно-историческое значение причастности определяемого понятия к соответствующим ордерам, которые именно так принято называть в отечественной литературе; менять сложившуюся традицию я не решился. Вторая особенность — это звездочка (*), предваряющая в отдельных случаях греческое написание имени; здесь она показыва-

ет, что данное написание до нас не дошло и восстановлено по его передаче в латинских источниках. Именно эта, древняя форма латинской транслитерации (а не современная, окончательно еще не установившаяся) приводится здесь в заголовках статей после собственных имен и их греческого написания; такова третья особенность.

В работе над этой книгой мне доводилось пользоваться бескорыстной помощью разных людей, которым я глубоко признателен. Среди них — все те, кто принимал участие в неоднократных обсуждениях моей рукописи в Отделе монументального искусства и архитектуры НИИ РАХ, где мною и была выполнена данная работа. Особо благодарю двух моих сотрудников по этому отделу — кандидата искусствоведения Ю. Е. Ревзину и кандидата архитектуры И. Е. Путятину. Отдельное спасибо — кандидату архитектуры Н. Н. Асимову (ЦНРПМ), великодушно согласившемуся принять участие в обсуждении. За ценные и доброжелательные замечания, высказанные в отзывах на рукопись данной книги, от души благодарю также моих глубокоуважаемых коллег, доктора искусствоведения Л. И. Акимову (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и доктора искусствоведения М. Н. Соколова (НИИ РАХ). Самую же глубокую признательность хочу выразить В. Ю. и И. Ю. Станковским за их бесценную и всестороннюю помощь и поддержку.

В словаре приняты следующие сокращения:

арх. — архитектор,
в. — высота,
г. — город,
греч. — греческий,
зд. — здесь,
ит. — итальянский,
кон. — конец,
лат. — латинский,
миф. — мифологический,
н. э. — наша эра,
нач. — начало,
нем. — немецкий,
о. — остров,
ок. — около,
п-ов — полуостров,
посл. — последний,
сер. — середина,
совр. — современный,
Ст. — Старший,
фр. — французский,
четв. — четверть.

Знак < означает: «слово происходит от...».

Цифры курсивом, заключенные в угловые скобки, соответствуют номерам иллюстраций, к которым они отсылают.



ВВЕДЕНИЕ:

КРАТКИЙ ОЧЕРК ОБЩЕЙ ПРЕДЫСТОРИИ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Палеолит. Минуло уже два, если не больше, миллиона лет с тех пор, как на Земле появилось существо, способное ходить прямо и свободной от опорной функции, гибкой кистью руки мастерить для своей трудовой деятельности вспомогательные средства, или орудия, — существо, именуемое человеком. Борясь за выживание в суровых условиях ледникового периода, древний человек, поначалу дикий и беспомощный, сумел со временем достичь огромных успехов: он самостоятельно научился пользоваться огнем и ловко обрабатывать камень, строить примитивные жилища и шить из шкур одежду. После себя он оставил разнообразные следы усердия и проворства — каменные рубила, скребки, ножи, даже фрагменты жилых построек, — а около 60 тыс. лет тому назад стал уже, как считают некоторые исследователи, обнаруживать признаки простейших религиозных верований и ритуальных действий, с ними связанных, которые были бы невозможны без развитых психических способностей, таких, как воображение. Тем не менее найденные до сих пор следы жизнедеятельности древних людей не содержат ничего такого, что бы дало веское основание судить о наличии у них и самых зачаточных форм художественной деятельности раньше, чем за 30 тыс. лет до нашего времени, т. е. до того, как эволюция семейства человекоподобных существ (гоминид) завершилась появлением человека современного вида, называемого *homo sapiens*, «человек разумный». Именно его появлением отмечена граница, которая в археологической периодизации делит п а л е о л и т (или, иначе, древнекаменный век), эту самую раннюю и длительную эпоху в доисторическом развитии человечества, на два больших периода: ранний, или н и ж н и й (т. е. представленный остатками из более глубоких археологических слоев), палеолит и поздний, или (соответственно) в е р х н и й, палеолит.

Этот последний характеризуется в геологическом отношении продолжением ледниковой эпохи (плейстоцена), а в антропологическом — возникновением, борьбой за существование и решительной победой к р о м а н ь о н ц а как типа человека, который по своим биологическим данным (прежде всего по объему мозга и высоте лобных долей) и по обусловленным ими психическим способностям (таким, как мышление, воображение, способность уживаться в сообществе) превзошел всех своих предшественников по эволюции, включая непосредственного предшественника — неандертальца. Как и неандертальцы, кроманьонцы жили первобытной общиной, кормились охотой и собирательством, но владели значительно более совершенной техникой обработки камня, по-прежнему остающегося незаменимым материалом для создания главных орудий труда. Это привело к разительному улучшению качества орудий, а также к увеличению их разнообразия. Главная же для нас характеристика верхнего палеолита — это наличие в числе его памятников произведений пластических искусств.

Палеолитическое искусство ставит перед исследователями целый ряд интригующих вопросов, на некоторые из которых едва ли будут когда-нибудь найдены окончательные ответы. Так, одной из главных загадок верхнего палеолита является случившийся тогда феноменальный расцвет изобразительного творчества, его высокое совершенство.

Сам факт появления искусства в верхнем палеолите еще можно истолковать как следствие хозяйственного прогресса: древний человек, говорят археологи, скорее всего именно к тому времени научился создавать запасы продовольствия, в частности коптить мясо, и это дало ему необходимый для творчества досуг. Можно, кроме того, более или менее убедительно объяснить высокий уровень палеолити-

ческой изобразительности тем, что основой палеолитического хозяйства была охота, требующая развитой наблюдательности и зрительной памяти, которые и сделали возможным точное и живое воспроизведение окружающего мира, и прежде всего, конечно, объектов охоты. Наконец, к этому объяснению можно добавить, что в ту раннюю пору неразвитость языка как средства общения — в частности, передачи опыта — вынуждала при обучении молодежи знаниям и приемам, необходимым охотнику, больше полагаться на изобразительные пособия и направленные на них наглядные действия, отчего такие пособия и стали особо востребованными. Гораздо сложнее объяснить то, что изобразительное искусство возникло сразу, в уже зрелых и полноценных формах, отмеченных зрительным правдоподобием и удивительной жизненностью. Это не значит, что палеолитическое искусство не развивалось. Напротив, оно переходило от форм простых и даже упрощенных к сложным и разработанным. Но если судить по достаточно обширному и показательному археологическому материалу, искусство раннего человечества в своем развитии не прошло подготовительного этапа проб и ошибок, аналогичного тому, который оно всегда проходит в своем онтогенезе, т. е. в процессе формирования способности к рисунку у отдельного человека, когда тот, будучи ребенком, от хаотичных каракулей переходит к предельно схематичным изображениям и лишь потом — если, конечно, не перестает рисовать — приближается к внешнему правдоподобию. Что же касается находимых в палеолитических пещерах бесформенных и запутанных следов, прочерченных пальцами на глине (т. н. макароны), то они не предшествуют развитым изображениям, но современны им, а потому не могут считаться следами становления первобытного искусства. Таким образом, искусство возникло, скорее всего, сразу, без подготовительного этапа, и найти этому поразительному факту сколько-нибудь убедительное объяснение едва ли возможно.

Зона распространения палеолитического искусства охватывает гигантские пространства евразийского континента, простираясь от западных областей Европы до Сибири включительно. Но бесспорное ее средоточие, территория, на которой было создано и за последние два века обнаружено большинство художественных созданий (при этом — большинство бесспорных шедевров) палеолита, находится на крайнем западе этой зоны, в т. н. франко-кантабрийской (или, иначе, испано-аквитанской) области, включающей юго-запад Франции (департаменты Дор-

донь, Арьеж, Верхние Пиренеи и др.) и север Испании (автономные области Кантабрия, Астурия и др.).

Тематический круг палеолитического искусства относительно ограничен; его составляют в основном объекты жизненных интересов первобытного охотника. Это прежде всего фигуры животных: дикой лошади, бизона, северного оленя и т. д.; среди изображений человека заметно преобладают изображения женщин, особенно скульптурные (см. ниже).

В археологическом и музейно-хранительском отношении художественные памятники палеолита принято делить на две большие группы: «настенное» искусство, т. е. изображения, нанесенные на стены пещер и на скалы, и «мобильное» искусство, являющееся, как правило, искусством малых форм. С точки зрения истории искусств, однако, значительно важнее другое деление, показывающее, что в палеолитическом искусстве уже налицо все основные виды пластического творчества, за исключением разве что архитектуры (примитивные постройки кроманьонцев вряд ли имели художественную функцию). Это прежде всего упомянутое изобразительное творчество в двух его главных проявлениях: изображения плоскостные (живопись, гравировки) и скульптурные (круглая скульптура, рельефы), но это также и орнамент, оперирующий формами абстрактными или, по крайней мере, настолько стилизованными, что реальные прообразы в них непосредственно не угадываются. Живопись сосредоточена преимущественно во франко-кантабрийской области (известны 100 пещер и гротов с росписями), но встречается и в других местах, например, в Шишкино на Лене и в Каповой пещере на Урале. Она украшает, как правило, стены в глубине пещер, изредка — скалы: в палеолите живопись — почти исключительно монументальное искусство. Иное дело гравировки, которые можно встретить как на стенах пещер и скалах (в последнем случае их называют петроглифами), так и на мобильных предметах, главным образом — костяных: т. н. жезлах, копье-металках, пластинах и каменных плитах.

Размещение рисунков и пластических фигурок на орудиях в качестве украшений позволяет говорить о появлении в палеолите также прикладного искусства. Шедевром последнего является костяная копье-металка с венчающей ее скульптурной фигуркой куро-патки в Музее национальных древностей (Сен-Жермен-ан-Ле); в то же время эта фигурка — произведение круглой скульптуры, которая в палеолите вообще была очень распространена. Ее наиболее известные памятники — это т. н. палеолитические венеры, фигурки высотой от 12 до 22 см, представля-



1. **Женщина с рогом.**

Рельефная плита из Лосселя (Франция). Верхний палеолит

ющие очень толстых обнаженных женщин с большой отвислой грудью; в них обычно усматривают обожествленных прародительниц, воплощающих и обеспечивающих производящую силу природы. Скульптурный рельеф палеолита бывает разным по своей выразительности: одни рельефы лишь немного выступают над поверхностью фона, едва отличаясь от гравировок-петроглифов; другие имеют развитую трехмерную форму. В рельефах, как и в живописи, часто изображаются охотничьи животные, но, как и в круглой скульптуре, в них бывают представлены «венеры». Одна из них фигурирует в известном рельефе <1> из Лосселя (Музей в Бордо) с головой, повернутой в профиль, и корпусом анфас: в правой руке она держит рог.

Нездоровая тучность палеолитических венер, способная озадачить современного зрителя, поскольку решительно противоречит его идеалу женской красоты, не только показательна как древний символ всеобщего природного изобилия и благополучия, говорящий нам о главных жизненных ценностях и религиозных представлениях кроманьонца; она по-своему выразительна и в эстетическом отношении. Больше того, если суметь отвлечься от непривычных особенностей образного языка, можно будет заметить, что в палеолитических венерах отразилась та глубоко укорененная в человеке склонность художествен-



2. **Лошадь.** Роспись Осевой галереи пещеры Ласко (Франция). Деталь. Верхний палеолит

ного вкуса, которая — так или иначе, больше или меньше — стихийно сказывалась на искусстве во все время его истории, продолжая заметно влиять на него и поныне. Это неодолимое тяготение к эффекту интригующей двойственности, зачарованность неким кокетством образа, который поддразнивает воображение сочетанием несочетаемых свойств и одновременно (как бы странно это ни звучало в применении к столь дородным фигурам) желание пережить хотя бы в фантазии чувство освобождения от телесного бремени. Своеобразная выразительность венер проявляется в их тектоническом характере и обусловлена тем, что невероятно грузная фигура с прямо-таки балетной легкостью, как будто бы на пуантах, балансирует на своих совсем крошечных ступнях с опущенными вниз носками. Но такое же намерение художника сгладить впечатление от работы опорных частей, одновременно увеличив объем несомой массы тела, мы видим и в палеолитических изображениях животных. Их копыта, как правило, либо вовсе не нарисованы, либо намечены более небрежно и легко, чем остальные части тела. Между тем ближе к концу палеолита их корпус — что особенно видно в изображениях диких лошадей <2>, самых частых животных палеолитической живописи, — заметно вырастает относительно ног (а также головы), достигая гипертрофированных размеров, и становится все более рельефным; последнее касается и живописных изображений, где корпус иногда моделируется неким подобием светотени, т. е. затемнениями по краям силуэта (например, у бизонов плафона в Альтамире). От такой трактовки — трактовки, при которой опорные части вуалируются, а несомые, наоборот, зрительно акцентируются <3>, фигура обретает тектоническую двусмысленность: кажется, будто в одно и то же время она и необычно тяжела, ибо очень толста и объемна, и невероятно легка, ибо без малейшего труда несет свой объем на едва заметных и тонких опорах, т. е. как будто бы состоит из очень легкого вещества. К этому добавим, что и сами эти опоры не упираются ни в какую наглядно представленную поверхность: статуарные фигурки лишены планта под ногами, а в живописи почва вообще никак не намечена, так что у зрителя невольно возникает впечатление свободного парения тел в воздухе. На это можно было бы возразить, что отсутствие намеков на опорную поверхность вызвано равнодушием или неспособностью палеолитических художников к передаче среды. Но такое возражение наглядно опровергается примерами, показывающими, что среда, чьи физические свойства способствуют утра-

те веса находящихся в ней тел, а именно среда водная, передается этими художниками достаточно внятно. Это роспись с изображением плывущих оленей в пещере Ласко (департамент Дордонь) и особенно гравировка на костяной пластине из Лорте (Сен-Жермен-ан-Ле, Музей национальных древностей), также запечатлевшая плывущих оленей с копытами, повисшими в прозрачной толще воды, в которой снуют крупные рыбы. Из чего следует, что землю палеолитический художник не изображал по эстетическим мотивам, стремясь избежать указания на действие силы, делающей тела весомыми.

Атектоническое впечатление производят также фигуры людей в живописи и гравировках палеолита. Обычно они представлены больше или меньше наклоненными вперед (как это мы видим, например, в знаменитом изображении человека в маске оленя в пещере Труа Фрер, департамент Арьеж), иногда — падающими назад (как человек или человекоподобный идол в «апсиде» пещеры Ласко, департамент Дордонь), и даже изображенные в профиль «портретные» головы представлены сильно подавшимися вперед, как головы животных¹. Но такое шаткое, отклоняющееся от стабильной вертикальности положение фигуры в сочетании с ее фактической неподвижностью провоцирует парадоксальное впечатление, что весомое по природе человеческое тело вдруг, без всякой внешней поддержки, совершенно свободно зависло в воздухе, будто оно совсем или почти невесомое. Явное противоречие? Конечно. Только здесь, как и в прочих рассмотренных выше случаях, это отнюдь не случайная оплошность, недосмотр или небрежность художника; иначе бы оно

¹ Но физическим сложением людей верхнего палеолита такую особенность объяснить невозможно. Последним из предков современного человека, обладавшим наклонной позой, был питекантроп. Однако уже неандертальца, появившегося за 200 тыс. лет до кроманьонца, эволюция наделила таким скелетом, который предполагал совершенную вертикальность как при стоянии, так и при ходьбе. Таким образом, ко времени появления палеолитического искусства прямая осанка (наряду с развитой кистью руки и относительно большим объемом мозга это один из триады биологических признаков, или гоминидной триады, выделяющей человека из мира животных) полностью определилась уже столь давно, что палеолитическая тенденция изображать человека в наклонных, неустойчивых позах не может объясняться даже наследственной памятью. Не может ее достаточно объяснить и особая роль животных в мировоззрении человека-охотника. Ведь значение охотничьего хозяйства осталось определяющим и в следующую за палеолитом эпоху мезолита, однако подход к тектонике человеческой фигуры тогда изменился принципиально (см. об этом далее).

не воспроизводилось в палеолитическом искусстве с таким постоянством.

В подтверждение можно сослаться еще на одну, даже более показательную, чем предыдущие, совокупность фактов, говорящую о том, что алогичность палеолитическими художниками допускалась вполне осознанно. Это т. н. палимпсесты, т. е. пересекающиеся и как бы просвечивающие одно через другое изображения. Впрочем, в ряде случаев такое совмещение изображений может показаться ненамеренным. Это те случаи, когда новые рисунки нанесены поверх старых, часто даже значительно более древних, и при этом одни, казалось бы, никак с другими не вяжутся. Но уже одно это свидетельствует, что художники палеолита



3. **Мамонт.** Роспись пещеры Пеш-Мерль (Франция). Деталь. Верхний палеолит

относились к подобному совмещению по меньшей мере как к допустимому: в отличие от художников более поздних эпох, они не стремились непременно его избегать, а значит, мало были озабочены легкой читаемостью и ясностью создаваемых изображений. К тому же есть и такие примеры, которые говорят, что и в указанных случаях им было далеко не чуждо влечение к озадачивающей двусмысленности образа. Так, с одной стороны, разные изображения, составляющие палимпсест, запутывают и лишают ясности друг друга, а с другой — они уже увязываются таким образом, что их контуры образуют гармоничное сочетание, заставляя думать о целостном художественном замысле или, по крайней мере, о его поэтапном развитии, от изображения к изображению. При этом число составляющих палимпсест изображений иногда бывает настолько большим, что различить их все можно, лишь внимательно присматриваясь и меняя зрительскую позицию. Так обстоит дело, в частности, с гравированным палимпсестом на песчаниковой плите из уже упомянутой пещеры Труа Фрер, где в сложнейшем переплетении контуров различимы пять женских фигур. Усматривать в нем что-то вроде эскизов или этюдов было бы совершенно ошибочно. Ведь этот палимпсест, как и некоторые

другие, подобные ему, гравирован на камне, и, конечно, никто не стал бы расходовать силы и время на заведомо бессмысленную работу — фиксирование рабочих набросков в трудоемком материале.

Таким образом, палимпсесты в своем развитом виде — это прием, и прием этот по сути дела тождествен пересечению в авангардистской живописи т. н. межвоенного периода. Он создает двойное впечатление. Первое — что изображенные предметы взаимопроницаемы, а значит, лишены плотности и осязаемости. Второе — что это предметы такого мира, где тягостная необходимость не имеет власти и где соответственно возможны взаимоисключающие вещи (например, когда несколько плотных предметов занимают одно и то же место в пространстве). Подобное впечатление есть следствие общей нацеленности палеолитического искусства на создание эффекта ирреальности — эффекта, скорее всего, очень желанного для души палеолитического человека, которого одновременно третировали и суровая природа ледниковой эпохи (по подсчетам, почти 90% людей тогда гибли, не достигнув 40 лет)¹, и, надо думать, репрессивная коллективность его же собственного сообщества и который поэтому должен был испытывать острую нужду в психологической компенсации за постоянно переносимые невзгоды и обиды. Получить такую позволяла ему, помимо прочего, также и эта неявная, но вместе с тем вполне ощутимая алогичность призрачно-легких образов творимого им искусства, так как она могла дать временное ощущение, что мир не совсем реален, а потому не так страшен. Не случайно один из главных мотивов палеолитической малой пластики — птица в полете, атектонический и одновременно универсальный символ души, освободившейся от тела. Пожалуй, именно из потребности в такого рода образах и как раз в верхнем палеолите родилась эстетика будущей волшебной сказки. И только по завершении палеолита искусство вступило на долгий и сложный путь становления иного, статуарного, идеала уравновешенно стоящей и тождественной себе фигуры, воплощающей бодрствующее сознание, — идеала, достигнутого примерно через 10 тысячелетий уже в искусстве Древней Греции.

Таким образом, идеал палеолитического художника — как живописца, так и скульптора — был, в сущности, фантастичен. Впрочем этому утверждению должна, казалось бы, противоречить одна важная особенность его созданий. При первом взгляде на них

фантастика не бросается в глаза; напротив, первое, что замечает в них зритель, это поразительное по точности воспроизведение визуальных образов реального мира, отмеченное нами выше. Конечно, реализм палеолитического искусства в значительной мере ограничен оптической стороной образа и сопряжен с игнорированием тектонически значимых свойств. И все же его присутствие очевидно. О чем это говорит? О том, что не одна склонность к эффекту ирреального имела влияние на палеолитическое искусство, но что не менее, а иногда и более важным фактором, определившим его лицо, был мощный реалистический инстинкт, стремление к жизненному подобию. Но если тяга к ирреальному возникала как потребность травмированной психики индивида в утешительной иллюзии, то первобытный реализм палеолита был в конечном счете обусловлен практическими нуждами коллектива: на полных жизни, реалистичных изображениях молодежь общины тренировала необходимую ей в будущем охотничью наблюдательность, через них знакомилась с объектами своего предстоящего промысла и развивала зрительную память, на них, как на макетах, осваивала приемы охоты.

Короче говоря, две названные функции — психически-компенсаторная и инструктивная — повлияли определяюще, хотя и каждая по-своему, на характер палеолитического изобразительного творчества. Что же касается применения палеолитических изображений в магических обрядах (о котором, по распространенному мнению, свидетельствуют оставленные на некоторых из них следы метания копий и т. п.), то вряд ли оно как-то влияло на их стиль и степень жизненности, так как эффективность обряда скорее всего не увязывалась с этими признаками. Влияние магии и религии на изображения времен палеолита ограничивалось, вероятно, тематической областью и выбором тех загадочных условных знаков, которые рядом с этими изображениями встречаются. Но то, как и в чем именно это влияние сказывалось, каков религиозный смысл этих изображений и этих знаков, какова их символика, до сих пор остается областью гипотез, хотя нередко и весьма обоснованных, базирующихся на серьезном анализе статистических закономерностей. Согласно самому распространенному толкованию, главная магическая цель палеолитического искусства — пробуждение, усиление и поддержание плодоносящих сил природы, главная тема — природа как вечно рождающее материнское чрево. Соответственно, большинство изображений и знаков интерпретируются как символы двух начал,

¹ См.: Монгайт А. Л. Археология Западной Европы: Каменный век. М.: Наука, 1973. С. 148.