

Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В. Собинова  
Международный Центр  
комплексных художественных исследований

# Диалог искусств и арт-парадигм

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том 30**

*По материалам VIII Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»*

*16 ноября 2021 года*

**Из анналов Древнего мира**

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)  
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том 30: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. Из анналов Древнего мира / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 318 с.

**ISBN 978-5-94841-528-4 (Т. 30)**

**ISBN 978-5-94841-314-3**

В тридцатом томе предлагаемого альманаха представлен пятый блок статей российских и зарубежных участников VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»), который проводился 16 ноября 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания. В данном томе собраны материалы, посвящённые культуре Древнего мира и её проекциям на последующие исторические эпохи.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-528-4 (Т. 30)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Контурсы художественной культуры Древнего мира** ***Очерк первый***

Человечество издавна пользуется хронологическим разделением понятий *наша эра* и *до нашей эры* или *до Рождества Христова* и *от Рождества Христова*. Если исходить из данной точки отсчёта, то примерно за тысячелетие до Рождества Христова открывались горизонты Античности, а *Древний мир* – это всё, что было до Античности.

Развертывание художественной культуры этого времени тезисно можно представить в последовательном становлении таких важнейших смысловых категорий, как сотворение мира, сотворение человека и сотворение цивилизации, чему сопутствовало множество более частных явлений – например, отделение *homo sapiens* от природного мира, установление системы моральных и эстетических норм, рождение искусства, создание письменности и т. д.

Начнём с аксиомы: главная тема искусства всех времён и народов – *человек*. В искусстве Древности был свой поворот этой темы – *сотворение человека*. Причём сотворение человека было для художественного сознания тех времён чаще всего неразрывно связано с *сотворением мира*. Здесь опорой для нас служит в основном *мифология* – первоначальная, самая ранняя форма словесного творчества. И вот что любопытно. Мифология раскрывает картину не только происхождения мира и человека – она проникает глубже, рассказывая о том, что было *до* сотворения мира, в некоем *начале времён*.

И, согласно целому ряду доисторических преданий, абсолютно вся бытийная субстанция пребывала тогда в состоянии некоего неведомого и необъяснимого *ничто*. Возьмём характерные образцы мифологических описаний этого *ничто*. Сразу же обратим внимание на то, что приводятся образцы с разных континентов, принадлежащие народам, по чистому недоразумению имеющим почти одинаковое название.

## **Индийский миф** (американский континент).

*Всё было в состоянии неизвестности; всё было холодное, всё в молчании; всё бездвижное, тихое; и пространство неба было пусто...*

## **Индийский миф** (Азия).

*Не было ни пространства воздуха, ни неба над ним.*

*Не было тогда ни смерти, ни бессмертия.*

*Не было признаков дня или ночи.*

***Нечто**, одно **нечто** дышало по своему закону,*

*И не было ничего другого, кроме него.*

Постепенно в этом *нечто* вырисовывается некая материя под названием *хаос* – мировая бездна или первозданная пучина вод, но в любом случае беспредельное пространство, не имеющее форм и очертаний. Тёмный, слепой хаос становится лоном, в котором зарождается мир. Как это происходило? Согласно мифам, из хаоса вышли боги, создавшие всё существующее – небо и небесные светила, землю и ландшафт, людей, животных и растения. Кстати, по мифологическим источникам, люди появились раньше растений и животных. Судя по этой любопытной детали, человек изначально утверждал свою первенствующую роль в земном мире.

Древние предания разных народов дают всевозможные красочные описания данного этапа. Обратимся вначале к мифологии Месопотамии, где эта исходная ойкумена олицетворялась именами Апсú и его супруги Тиáмат: мешая воды, они создали первых богов.

*Когда вверху – небеса без названья,*

*А внизу земля была безымянна,*

*Когда Апсú, их первородный создатель,*

*И Тиáмат, что их породила,*

*Воды свои воедино мешали,*

*Ни болот, ни строений не было видно...*

*Тогда среди хаоса боги возникли.*

**(«Поэма о сотворении мира»)**

По египетским мифам, первым богом стало солнце и произошло это так: из вод поднялся холм, на котором распустился цветок лотоса, и оттуда появилось дитя по имени Ра (Солнце), как гласит предание, «осветившее землю, пребывавшую во мраке».

С наибольшей чёткостью возникновение мира представлено в начале Библии, в **Ветхом Завете**, который основан на самых давних мифологических представлениях древних евреев – это так называемые семь дней творения. Согласно Ветхому Завету, когда-то «Земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною». А дальше – общеизвестное:

*И сказал Бог: да будет свет, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днём, а тьму ночью: день первый.*

*И сказал Бог: да будет твердь, и отделил воду. И назвал Бог твердь небом: день второй.*

И так далее, вплоть до седьмого дня.

Поразительно, что при всём разнообразии вариаций на тему сотворения мира у многих народов оно описывается примерно одинаково. И вообще существует масса совпадений по различным эпизодам доисторического прошлого. Одно из таких совпадений – **миф о всемирном потопе**. Миф этот существовал в Месопотамии, у древних евреев, в Греции и в других странах.

В месопотамском **сказании о Гильгамеше** (к этому сказанию мы ещё вернёмся) повествование ведётся от лица очевидца потопа: накануне боги посоветовали ему сделать ковчег и этим спастись. Вот описание самогó потопа (фраза «*всё человечество стало глиной*» означает, что оно превратилось в мёртвых, и обратим внимание на характерную для древних символику числа 7).

*Едва занялось сияние утра,  
С основанья небес встала чёрная туча.  
Ходит ветер шесть дней, семь ночей,  
Потопом буря покрывает землю.  
При наступлении дня седьмого  
Буря с потопом войну прекратили,  
Успокоилось море, утих ураган...  
Открыл я отдушину – свет упал на лицо мне,  
Я на море взглянул – тишь настала,*

*И всё человечество стало глиной!..  
Я пал на колени, сел и плачу,  
По лицу моему побежали слёзы.*

Но если всемирный потоп – это то, что происходило с человеком (пусть даже единственным уцелевшим из наших первопредков), то ведь целый ряд событий Древности, описываемых в мифах, происходил до его появления на свет Божий! Здесь начинается загадочное, труднообъяснимое. Если придерживаться научных гипотез, наша планета образовалась около 4,5 миллиардов лет назад в результате гравитационной конденсации газопылевого вещества, рассеянного в окоლოსолнечном пространстве. Спустя приблизительно 2,5 миллиарда лет на остывшей Земле зародилась жизнь. Примерно 2 миллиона лет назад появился древнейший человек и только около 40 тысяч лет назад он обрёл современный вид (*Homo sapiens* – человек разумный).

Для сравнения можно привести расчёты одного из ведущих современных авторитетов по проблеме эволюции жизни на Земле (лауреат Нобелевской премии К.Де Дюв): 10 миллиардов лет назад образовалась Земля, 6,5 миллиардов лет назад возникли первые бактерии, 5,5 – первые клетки, 4,5 – появились грибы, 600 миллионов лет назад начал формироваться животный мир, 70 – появились приматы, 6 – обезьяны, 200 тысяч лет назад от шимпанзе отделился человек.

В любом случае, какой бы версии ни придерживаться, возникает вопрос: каким образом этот «младенец» (в сравнении с возрастом Земли и вечностью Вселенной) мог догадываться и моделировать в своих мифах то, что было задолго до его появления и даже до зарождения жизни как таковой?! Если это не божественное провидение, тогда нужно признать, что столь запредельную память человеку передала сама земная и вселенская материя – ведь он в конечном счёте является её порождением.

\* \* \*

Итак, сотворён мир и затем появился человек. А дальше по художественным памятникам можно проследить невероятно длительный, трудный и сложный процесс *сотворения человека* – человека в подлинном значении этого слова. Одним из знаков очеловечивания людей можно считать *рождение искусства* – произошло это около 30 тысяч лет назад, на стадии позднего палеолита. Первые следы искус-

ства мы встречаем в наиболее архаичных пластах мифологии, а также в самых древних скульптурных и наскальных изображениях.

Судя по ним, люди чрезвычайно долго не выделяли себя из природной среды. Первобытный человек видел окружающий мир, но почти не замечал самого себя. Своё внимание он прежде всего сосредоточил на объектах охоты. Поэтому на исходной стадии развития искусства так ничтожно мала доля человеческих изображений и такого исключительного мастерства достигло изображение животных (бизоны, олени, мамонты, носороги, пещерные львы и медведи, дикие лошади, кабаны).

Обратимся к наиболее известным наскальным изображениям (чаще всего это были изображения на стенах пещер) – самые примечательные в художественном отношении найдены в Испании и Франции.

Если осмотреть потолок знаменитой **пещеры Альтамира** (Испания), то обнаружим своего рода серию этюдов, выполненных первобытным художником (или целой «артелью» древних мастеров). Перед нами живописное нагромождение животных, с которыми имел дело древний человек: бизоны, вепри, дикие лошади и т.п. Поражает непосредственность живого восприятия природы, совершенство исполнения, меткость наблюдения, точность передачи анатомического строения, умение показать своеобразие облика и характерную позу животного. Смелый, энергичный штрих и большие пятна двух-трёх красок – вот тот минимальный круг средств, в опоре на которые наши далёкие предки добивались удивительных результатов.



Наскальная живопись. Потолок пещеры Альтамира.  
20–10 тыс. лет до н.э. Испания

Присмотримся внимательнее к одному из этих животных – **самка бизона**, в изображении которой поразительно точно и цепко схвачен силуэт и объём, обрисована грузная масса зверя. Нужно признать подлинное мастерство светотеневой моделировки: разная степень насыщенности красок, световые блики на туловище и на зрачке глаза. Две детали по краям изображения говорят об удивительной свободе рисунка: хвост и рога не воспроизведены в подробностях, а только намечены упругими линиями.



Самка бизона. Потолок пещеры Альтамира.  
20–10 тыс. лет до н.э. Испания

Ещё один конкретный образец – **пасущийся олень** (пещера Фон-де-Гом, Франция). Здесь с полным основанием можно говорить о подлинной поэтичности. Общая линия силуэта очерчена слегка, еле заметно, что усиливает эффект грациозности. Контур фигуры не заполнен сплошным покрытием краски – она нанесена только отдельными участками, передавая мерцающий трепет живой плоти. Причудливый росчерк-изгиб рогов своей заведомой гиперболичностью завершает впечатление раскованности живописного мазка.





Пасущийся олень. Пещера Фон де Гом.  
15 тыс. лет до н.э. Франция

Некоторые из подобных изображений вполне можно принять за современную живопись. Не случайно в XX столетии столь важные позиции приобрёл примитивизм (неопримитивизм) – художественное направление, возрождавшее на ином историческом витке отдельные черты и принципы примитивизма древних времён (понятно, что *примитивизм* – сугубо условное понятие, которым характеризуют признаки самой ранней стадии развития искусства).

Идущий от первобытного уклада и первобытного искусства культ животных давал знать о себе ещё много тысячелетий спустя: и во времена ранних цивилизаций, и во времена Античности, а в отдельных регионах и позже (к примеру, последние наскальные изображения в Африке относятся к XVII веку н.э.).

Среди подобных явлений большой интерес представляет так называемый «звериный стиль». В наиболее отчётливом виде он выступает в искусстве скифов VII–V веков до н.э. То были уже времена Античности; скифы – степные, «дикие» племена, в основном жившие в Северном Причерноморье (ныне это юг России и Украины).

Их художественное творчество носило прикладной характер: украшение (часто из золота) оружия, одежды, утвари, лошадиной сбруи. Фигурки зверей располагались применительно к форме вещи, которую они украшали. Техника – литьё и гравировка по металлу, резьба по дереву и кости. Однако при всём прикладном характере эти изображения отличались яркой образностью, сильной экспрессией.

Отличал их также предельный лаконизм (отброшено всё случайное, оставлено только наиболее характерное) и подчёркнутый динамизм (передавалось мускульное напряжение и нередко возникала иллюзия стремительного бега).

Один из подобных образцов – **пантера** (застёжка), где функция украшения обнаруживает себя в орнаменте стилизованных лап, уха и хвоста. Перед нами изображение разъярённого зверя, готовящегося к прыжку. В этой отливке из золота выделены свирепо раскрытая пасть, яростно раздутые ноздри, напрягшиеся мышечные массы. Динамическая устремлённость подчёркнута удлинённой шеей и тем, что хвост соединён с лапами в единую линию. Всё это «закручено» в тугую спираль-пружину собранной, концентрированной энергии.



Пантера. Келермесский курган. VI в. до н.э.  
Эрмитаж. Санкт-Петербург. Россия

**Олень** (украшение щита) – из ярких примеров мастерской передачи бега, почти превращающегося в полёт. Поджатые ноги как бы не касаются земли, мускулистая длинная шея и вытянутая вверх голова устремлены вперёд, большие ветвистые рога откинута назад, что усиливает впечатление полётного движения. Чрезвычайно любопытно то, что черты стилизованности в подобных изображениях отдалённо предвосхищают кубизм начала XX века: «разъятость» фигуры на составные части, откровенно ребристые грани отливки.



Олень. Скифский курган. VI век до н.э.  
Эрмитаж. Санкт-Петербург. Россия

И ещё один **олень** («звериный стиль» алтайских кочевников). Эта деревянная фигурка явно эстетизирована, в изображении предельно подчёркнуто то, что составляет «гордость» и своеобразную красоту оленя – ветвистые рога, поднимающиеся над животным пышной короной (воображение древнего художника выходит здесь на уровень символики).



Олень. Алтайские кочевники. V в. до н.э.  
Эрмитаж. Санкт-Петербург. Россия



Нечто подобное «звериному стилю» было и у многих других народов. Для примера можно напомнить известнейшую «**львиную капитель**» (колонна Ашоки из Сарнатха). В Древней Индии царские указы выбивались на мраморных колоннах, которые завершались капителью со львами.



«Львиная капитель».

Колонна Ашоки из Сарнатха. III в. до н.э. Индия

В данном случае львы выступали олицетворением царской власти и государственного могущества. И примечательно, что такая капитель стала национальной эмблемой современной Индии, то есть сохранилась в качестве важнейшего символа до сих пор.

Говоря о живучести «звериного стиля», обратимся в качестве свидетельства к двум образцам китайского изобразительного искусства.

**Лев** (аллея д<sup>у</sup>хов). Скульптурная аллея духов, ведущая к погребальному холму одного из китайских императоров, была создана из каменных статуй охранителей царства мёртвых – львов, коней, воинов. Перед нами одна из этих статуй. Лев предстаёт здесь как зверь-сторож – воинственный, грозный, в боевой позе, с раскрытой пастью. В его фигуре подчёркнута мощь, монументальная сила.



Лев. Аллея д<sup>у</sup>хов. VII в. н.э.  
Пекин. Китай

**Стена девяти драконов** (стена Цзюлунб<sup>и</sup> в парке Бэйхай, Пекин). Изображение девяти драконов – символ императорской власти и, как видим, «звериная» символика сохранялась вплоть до XVIII века. Если в предыдущей статуе можно было почувствовать воздействие на традицию «звериного стиля» варварской силы Средневековья, то здесь без труда улавливаются веяния эпохи Барокко: в невероятной изощрённости фантазии (диковинно-экзотическое плетение «изогнутых» форм фантастических «чудищ») и в феерической роскоши многоцветной гаммы сияющих красок поливной глазури (то, что по отношению к Барокко будет определяться понятием *барочный декоративизм*).



Стена девяти драконов. Стена Цюлунби в парке Бэйхай. 1756 г.  
Пекин. Китай

*Надежда Андрюшкова, Татьяна Вилюжанина (ДНР)*

## **Долгая дорога мифа: от древности до современности**

*В этот миг, созданный сплетением стихий,  
в глухую ночь, не озаренную еще солнцем сознания,  
раскрывается, как ночной цветок,  
обреченный к утру на гибель, то странное явление,  
которого мы уже не можем представить себе:  
слово и дело становятся неразличимы и тождественны,  
субъект и объект, кудесник и природа  
испытывают сладость полного единства.*

*А.Блок*

Трудно, наверно, назвать какую-либо отрасль социально-гуманитарного знания, которая бы обошла своим вниманием миф. Антропологи, философы, этнографы, филологи, историки, социологи, психологи и др. (Э.Б.Тэйлор, Дж.Фрезер, А.Ф.Лосев, Е.М.Мелетинский, Р.Барт, Э.Кассирер, Л.Леви-Брюль, К.Леви-Стросс, К.-Г.Юнг) рассматривают огромный мифологический пласт сознания человека, предметное пространство мифа.

*«На первый взгляд миф кажется запутанной и непонятной тканью, сотканной из нитей, которые совершенно несовместимы» [3, с. 62].*

Метафора пространства мифа – это немислимое, неисчислимое переплетение нитей, берущих свое начало в Древнем мире, где это переплетение синкретичное, причудливое, но и плотное, прочное, как тугой канат; в Средневековье оно тонкое, редкое, текучее, нити обрывались, исчезали.., а в наше время – сложный, густой и замысловатый узор из скрученных разноцветных нитей, увитых узлами («...все эти обрывки нитей терпеливо разбирали, связывали их кусочек с кусочком, наматывали пеструю, разноцветную нить на длинные шпули...» Н.С.Лесков. *Несмертельный Голован*).

Это пространство мифа *«должно позволять нам проводить эксперименты, предоставлять возможности снова и снова, пусть и в*



*ходе мысленного эксперимента, вязать узлы смыслов, осуществлять новое переплетение нитей, раз за разом нащупывая верное решение, которое коллеги (и это очень важно!) могут неоднократно повторять, ...подтверждая тем самым верность нашей теории, постулата или просто частного мнения» [11, с.5].*

Но, несмотря на то, что количество исследований, посвященных мифу, увеличивается из года в год, нет ответов на многие вопросы.

Почему миф, зародившийся в Древнем мире, не утратил своего значения в мире современном? Почему в период расцвета науки и техники, развития информационных технологий миф по-прежнему рассматривается как захватывающая «драма идей» (В. Найдыш)?

Изначальное понимание мифа как нарратива (англ. и фр. narrative – лат. narrare «рассказывать, повествовать» – повествование о некотором множестве взаимосвязанных событий, представленное в виде последовательности слов или образов), в котором в концентрированном виде представлены незыблемые устои мироустройства, универсальные ценности, свод правил организации жизненного пространства и т.п., трансформировалось в трактовку мифа как способа восприятия, понимания и объяснения окружающего мира.

Множество исследований разных направлений (Э.Кассирер, К.Леви-Строс, А.Ф.Лосев, М.Ю.Лотман, М.Элиаде и др.) привели к осмыслению мифа как специфического уровня, продукта мифологического сознания. Миф Древнего мира перестал рассматриваться как фантазии, вымысел, «заблуждения наивного ума» далеких предков, нечто невразумительное, ложное, находящееся на «задворках культуры»; напротив, несмотря на невозможность применения к мифу принципов объективности, научности, миф с универсальностью его структуры, функций и содержания, с его «живучестью» стал рассматриваться как одна из важнейших культурных форм.

Рассматривая проблемы мифологии, неизменно говорят об особом типе мышления, непонятном, инаковом, отличающемся от научного, логического, называя его «мифологическим», «архаическим», «дологическим», «магическим», «пралогическим» и др., однако не существует ни общепринятого определения данного феномена, ни взгляда на его природу. Если проанализировать семантический смысл указанных понятий, то можно заметить, что каждое из них характеризует одно и то же явление, но подчеркивает какую-либо из его особенностей. Так, используя термин «архаическое мышление», указываются временные характеристики, связанные с прошлым; понятие



«дологическое» мышление акцентирует внимание на особенностях познавательного процесса, «магическое мышление» допускает веру в существование надприродных сил. В психологии используется понятие «пралогическое» мышление.

Одними из первых в своих работах рассмотрели феномен пралогического мышления Э.Дюркгейм, Э.Тайлор, Л.Леви-Брюль, К.Леви-Строс и др.

Анализируя природу логического и пралогического мышления, Л.Леви-Брюль отмечает, что, существуя совместно, эти два мышления не наслаиваются, они действуют взаимно, влияя друг на друга. В его концепции пралогическое мышление носит мистический характер, основанный на человеческих представлениях о мире. Изучая мифы, суеверия, верования, Л.Леви-Брюль сделал выводы о существенной разнице между мышлением древних людей и мышлением цивилизованного человека. По его мнению, объем знаний древних людей был ограничен, индивидуальные представления, которые они черпали из своего опыта, были в основном результатом эмоций, чувств и интуиции, а не плодом рассуждений. В своих работах автор отмечает, что первичное мышление по своему составу мистическое, в нем нет дифференциации природного и надприродного, оно не чувствительно к противоречиям и руководствуется не законами логики, а законом причастности (партиципации), который описывает двойственность предметного восприятия примитивного человека [4]. В период древнегреческой архаики *«непостижимо для нас древняя душа ощущает как единое и цельное все то, что мы сознаем как различное и враждебное друг другу. Современное сознание различает понятия: жизнь, знание, религия, тайна, поэзия; для предков наших все это – одно, у них нет строгих понятий. Для нас – самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них – согласие с природой исконно и безмолвно; и мысли о неравенстве быть не могло»* [2].

Л.Леви-Брюль подчеркивает преобладание в первичном мышлении эмоциональных элементов, его нечувствительность к очевидным для современных людей противоречиям и мистическую ориентацию: *«...первобытное мышление совершенно равнодушно к требованиям логики и ее основному закону, закону противоречия. Оно не ищет противоречия, но и не избегает его. Оно не видит нелепости в том, чтобы отождествить два объективно разнородных предмета, часть с целым; оно без затруднения допускает многосущие предме-*

*та и его многоипостасность; оно не принимает в расчет свидетельств опыта...» [4, с.10].*

В своих научных поисках Леви-Брюль исходил из идей основателя социологического направления в этнологической науке Э.Дюркгейма. Он использовал одно из базовых дюркгеймовских понятий *коллективные представления*, определяемые как система верований и чувств, общая для членов одного общества и не зависящая от бытия отдельной личности. Как подчеркивал Леви-Брюль, коллективные представления передаются из поколения в поколение и *«навязывают себя личности, т. е. становятся для нее продуктом не рассуждения, а веры» [4, с. 20].* В качестве особенностей коллективных представлений ученый рассматривает эмоциональную интенсивность, нечувствительность к логическим противоречиям и непроницаемость для объективного опыта.

Коллективные представления имеют собственные законы, одним из которых является закон сопричастности (партиципации). Формулируя этот закон, Леви-Брюль пишет, что в душе каждого отдельного человека *«перемешиваются страх, надежда, религиозный ужас, пламенное желание и острая потребность слиться воедино с "общим началом"» [4, с. 28].* Это прежде всего потребность в сопричастности своей социальной группе, в идентификации с ней.

Продолжает развивать концепцию Л.Леви-Брюля К.Леви- Строс. Автор отмечает, что термин «дологическое» не означает, что этот тип мышления свойствен только первобытным людям. Пралогическое мышление заключается в восприятии мира человеком субъективно, через эмоции, человек не ищет объяснений мира, а воспринимает его таким, какой он есть. К.Леви-Строс отмечает, что пралогическое мышление – это мистический склад ума, который основан на нехватке знаний и неумении их анализировать, а также указывают на отсутствие познавательного элемента в коллективных представлениях [5].

Анализируя проблему пралогического мышления, И.Я.Стоянова выделила его психологические характеристики:

1) пралогическое мышление сформировалось в условиях первобытной культуры на ранних стадиях филогенеза в форме коллективных представлений;

2) содержание пралогического мышления основывается на вере в существование незримых сил, имеет магические защитные свойства;

3) пралогическое проявляется в совокупности обычаев, обрядов, ритуалов, чувстве религиозности и переживаний по отношению к ним;

4) пралогичность реализуется в ситуациях, которые имеют высокую ценностно-смысловую значимость [8].

Рассматривая вопрос исторической устойчивости пралогического мышления, Э.Тайлор и А.Уоллес указывали, что одной из причин является умышленное его культивирование властью в собственных интересах, с целью контроля над другими людьми. То есть преобладание у людей пралогического мышления является мощным инструментом их самообмана, такие люди легко поддаются массовому воздействию.

Э.Фромм рассматривает логическое и пралогическое мышление не как стадии, а как типы мышления, которые совместно существуют в одном обществе. С развитием общества пралогическое мышление вытесняется, уступая место логическому, доля которого увеличивается. Однако в обществе всегда будут сохраняться коллективные представления, которые демонстрирует партиципация [9].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что логическое и пралогическое мышление не образует эволюционную линию, а существует одновременно как в первобытном, так и в современном обществе. Пралогическое мышление содержит в себе разнообразные коллективные представления, которые сформировались еще в глубокой древности, однако присущи и современному человеку, являясь составляющим элементом его картины мира. Важно также отметить, что пралогическое мышление оказывает значительное воздействие на поведение и содержание психики человека. Так, в отношении к людям и к себе важную роль играют предчувствия, предзнаменования, а также характерно суеверная трактовка событий.

Психологические особенности коллективных представлений рассматривал К.-Г.Юнг. Он считал, что каждый человек несет в себе врожденный, проявляющийся в сновидениях и мифах элемент «коллективного бессознательного». По мнению К.-Г.Юнга, *«миф – это то, во что верят все, всегда и везде; следовательно, человек, который думает, что он может прожить без мифа или за пределами его, выпадает из нормы. Он подобен вырванному с корнем растению, лишенный подлинной связи и с прошлым, и с родовой жизнью, которая в нем продолжает себя, и с современным человеческим сообще-*

*ством. Это игра его разума, которая всегда оставляет в стороне его жизненные силы» [12, С 47].*

Он отмечал, что личностное бессознательное состоит главным образом из комплексов, содержание же коллективного бессознательного составляют архетипы, которые являются неотъемлемым коррелятом идеи коллективного бессознательного, указывает на существование определенных форм психики, которые присутствуют всегда и везде: в мифологических исследованиях их называют «мотивации»; в психологии первобытных людей они соответствуют концепции Л.Леви-Брюля о «коллективных представлениях»; в области сравнительной религии они были определены Губертом и Мауссом как «категории воображения», а А.Бастиан назвал их «элементарными или «первичными мыслями»[10].

Т.Г.Стефаненко отмечает, что человек первобытной культуры эмоционально причастен к окружающему миру, познает себя и этот мир в неразрывном единстве. Для современного человека свойственно использование различных категорий, включающих естественное и сверхъестественное, природу и культуру. Но если сравнить пралогическую ментальность людей примитивной культуры и современного человека с позиции субъективности восприятия не с научным мышлением, а с социальными представлениями, то качественных различий обнаружено не будет. Социальные представления крайне субъективны. Заключение в них стереотипы, предрассудки, иллюзорные корреляции и сегодня мешают индивидам адекватно воспринимать мир [7].

Миф оказался невероятно «живучим», он и сегодня «творит реальность», выступает как форма общественного сознания, способ понимания мира, проявляет себя в отношении человека к окружающему миру, в религии, литературе, искусстве, политике, философии. Миф в концентрированном виде содержит универсальные общечеловеческие ценности, способы организации жизненного пространства. Миф способствует установлению связи прошлого и настоящего, рационального и иррационального. В его основе лежит опыт многих поколений, и этот опыт по-прежнему значим для современного человека.

Смысловая сфера термина «миф» широка и многозначна. Вот только некоторые определения мифа:

✓ ложное знание, субъективно-ценностное представление с элементами условности, относительности;

- ✓ преднамеренный обман, искаженное представление о действительности;
- ✓ заблуждение, в котором переплетаются истинное и ложное, реальное и воображаемое;
- ✓ то, что противоречит личному опыту, не получило научного обоснования;
- ✓ то, с чем апеллируют не к разуму, здравому смыслу, а к чувствам, эмоциям
- ✓ вера во что-либо, свод убеждений;
- ✓ легенды, предания, сказки, фольклор и др.;
- ✓ фантастические, воображаемые образы, продукты нереалистического художественного преломления действительности;
- ✓ определенный тип философских воззрений и т.д. [6].

Возросший интерес современной психологии к феномену мифологического сознания обусловлен изменениями в социокультурном пространстве.

Наблюдаемое в последние годы распространение мистицизма и суеверности является прямым следствием усиления социальной, экономической и духовной нестабильности, вынуждающей прибегать при чувствах тревоги и бессилия к защите сверхъестественных и таинственных сил, к поиску иррациональных способов преодоления сложных ситуаций. Человек в периоды неопределенности, ломки системы ценностей, утраты привычных убеждений ищет новые жизненные ориентиры, и именно миф становится средством социального и личного ориентирования, способом компенсации недостатка позитивной информации, создает «подушку безопасности», зону комфорта. Миф (персональный, социальный, семейный) позволяет современному человеку находить опору в прошлом, решать насущные задачи бытия в настоящем, проектировать траекторию будущего. «В отличие от архаического мифа миф XX в. призван вернуть человеку чувство эмоционального и интеллектуального комфорта и утешения посреди хаоса, тем самым принимая на себя, даже в безрелигиозном своем варианте, одну из главных функций религии – функцию утешения...» [1, с.33].

А.С.Шаров утверждает, что в мифологическом восприятии современного человека выражается то, как человек понимает себя в мире, и это понимание проявляется в повседневной реальности. «По факту, по своему реальному существованию действительность остается в мифе *той же самой, что и в обычной жизни*, и только меняет-

ся её смысл и идея» Вещи в мифе имеют другой, чем в обыденной реальности, смысл, подчиняются особой идее. Отсюда *сфера мифа – это сфера выстраданных и пережитых смыслов*» [10, с.448].

Е.Л.Яковлева, сравнивая мифы древности и современности, обнаружила в них смещение акцентов с космичности на экзистенциальность. «Выявление мифологической специфики в древности и современности позволяет обнаружить динамику развития мифа от космичности, характерной для ранних форм, к человекосоразмерности в наши дни. При этом диалектичность, историзм, символизм, чудесность, индивидуалистичность и экспрессивность, заложенные в древних мифах, в современном мифе жизни переосмысливаются; вопросы происхождения, значимости поступков, нравственности, жизни и смерти уступили место повседневности, обыденности, но повседневности сугубо индивидуалистической, персональной, приватной. На первый план выходит индивидуалистичность, поддерживаемая чудесным и экспрессивным» [13, с.75].

Пройдя дорогу длиной в тысячелетия, миф остается живым, но не неизменным; сохранив экспрессивность, магичность, символизм, утратив историчность, миф динамично трансформируется по различным векторам: из сферы сверхъестественного в социальную реальность, от коллективных представлений до персональных, личностных смыслов, от наглядно-образного и телесно-чувственного отображения – к ценностно-смысловому, экзистенциальному постижению жизни.

Миф глубок и многомерен, и это инициирует не иссякающий интерес к нему и актуальность новых научных изысканий.

### *Литература*

1. Автономова Н.С. Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания / Отв. ред. и сост. И. Т. Касавин. – М.: Политиздат, 1990. – С. 30-57.

2. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы / под ред. Е. Аничкова и Д. Овсяннико-Куликовского т.1. «Народная словесность». – М., 1908.

[http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1906\\_poezia\\_zagovorov\\_i\\_zaklinaniy.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1906_poezia_zagovorov_i_zaklinaniy.shtml)

3. Кассирер Э. Функции мифа в социальной жизни человека / перевод Е.В. Боголюбовой, М.О. Альмаганбетова // Вестник МГУ. Сер 7. – №2. – С. 62-74.

4. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 602 с.
5. Леви-Строс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – С. 111–336.
6. Найдыш В.М. Мифология: учебное пособие. – М.: КНОРУС, 2010. – 432 с.
7. Стефаненко Т.Г. Этнопсихология: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.
8. Стоянова И.Я. Архаическое мышление и особенности психологической защиты / И.Я. Стоянова, В.Я. Семке // Очерки этнопсихологии и этнопсихиатрии. – Томск, 1999. – С. 94-113.
9. Фромм Э. Забытый язык: смысл снов, сказок, мифов. – М: Аст, Астрель, 2010. – 320 с.
10. Шаров А.С. Онтология персонального мифа жизни // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 9-2. – С. 445-449. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=30245>.
11. Шевченко О. Триумф власти. Советская историософия Ялтинской конференции. М., 2019. <https://kartaslov.ru>
12. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс-Универс, 1993. – С. 67-71.
13. Яковлева Е.Л. Динамика мифа: от космической к экзистенциальной онтологии. // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №4. – С. 70-77.

*Валентина Ищенко (Саратов)*

## **Пещерная живопись**

Истоки искусства уходят в глубокую древность. Первый весомый вклад в его развитие внесла первобытная эпоха. Именно в это время появляются зачатки первичных знаний, науки, религии, мифологии, письменности и всех видов художественного творчества. Помимо неповторимой свежести восприятия, яркости и силы выражения первые произведения искусства носят функциональный характер отражения действительности. Первостепенную роль из функций играет магико-религиозная [2].

Из всех видов художественного творчества наиболее яркое явление – пещерная живопись, которая прошла несколько этапов развития от примитивных рисунков до прекрасных фресок. Зародившись десятки тысячелетий назад, она внесла свой весомый вклад в становление и развитие как изобразительного искусства, так и всей культуры в целом. Помимо культурной ценности, рисунки первобытного человека содержат колоссальную научную информацию. Художественный мир пещерных росписей отражает все аспекты существования первобытного человека, дает ученым материал для восстановления и изучения далекого мира наших предков, раскрывая особенности их быта и повседневной жизни. Благодаря этим рисункам ученые знают какие изменения происходили в хозяйственном укладе и природной обстановке тех далеких эпох. Рисунки рассказывают, какие дикие животные служили объектом охоты для людей ледникового периода, несут информацию о нравах этих животных.

Подсчитано, что древними художниками в пещерах оставлено более 50000 изображений и рисунков. Среди них: птицы разных видов (страусы, гусиные, дрофы, хищные и т.д.), млекопитающие (бизоны, дикие быки-туры, мамонты, носороги, лошади, олени разных видов), горные животные (козлы и бараны), хищники (пещерные медведи, львы, гиены, рыси) и другие животные. На стенах многих скальных убежищ сохранились красочные росписи сцен охоты, собирательства, рисунки, изображающие танцы, музыкальные инструмен-



ты, выполненные из рога и трубчатых костей, ударные инструменты (в их наиболее примитивной форме), простейшие струнные с жилами животных, натянутыми на деревянных основаниях [1].

Больше всего древнейшей живописи найдено в Европе (от Испании до Урала). Она хорошо сохранилась на стенах заброшенных пещер, входы в которые оказались наглухо заваленными тысячелетия назад. В течение длительного времени самой природой в них поддерживалась одна и та же температура и влажность. Поэтому хорошо сохранилась не только настенная живопись, но и многие другие свидетельства деятельности человека, включая четкие следы босых ног взрослых и детей на сыром полу некоторых пещер.

Самыми крупными центрами распространения пещерной живописи являются провинции Франции и Испании. Общность манеры исполнения и художественного восприятия наскальных рисунков позволили ученым объединить отдельные очаги пещерного искусства в единый центр – Франко-Кантабрия. Отсюда и европейскую живопись стали называть франко-кантаберийской.

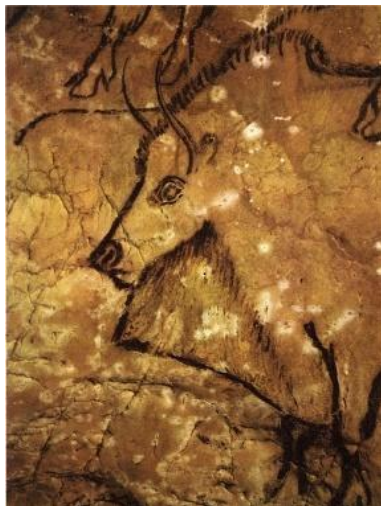
Для европейской пещерной живописи характерна в первую очередь полихромность. В композициях первобытные художники широко используют коричневую и желтую охру, древесный уголь и гематит (рис. 1).



Альтамира. Бизон

В состав красок входят минеральные красители, смешанные с животным жиром и соком растений. Именно они сделали цвета пещерных росписей особенно яркими. Совершенство реально выполненных рисунков подчеркивалось богатством цветовой палитры. Ос-

новные цвета – черный, красный, белый и желтый, смелое сочетание этих цветов в одном и том же рисунке создает определенную цветовую экспрессию в изображении могучих диких животных. В полном блеске пещерная живопись представлена в пещерах Альтамира, Нио, Фон де Гом, Ласко, и др. (рис. 2, 3).



Нию. Бизон



Фон де Гом. Пасущиеся олени

Следующий выразительный прием – дополнительная проработка гравировкой, кремневым резцом контура, что придает особую глубину росписи. Художники работают по глине, применяя пальцевой рисунок и лепку, точечную выбивку и пикетаж, барельефы и резьбу по камню, которые служат неотъемлемой частью методов проработки наскальных произведений. В ряде случаев мастера, пользуясь техникой выскребания красочного покрытия, усиливали светотеневую моделировку, добиваясь тем самым дополнительного объема изображения. Например, изображение лошади пещеры Ласко во Франции (рис. 4).



Ласко. Лошадь

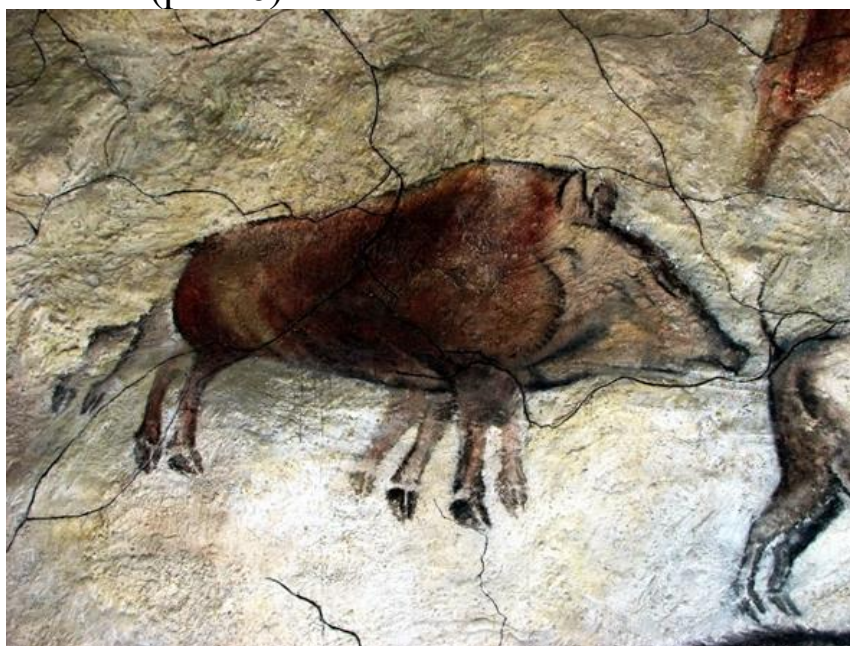


Иногда древние художники использовали готовую красочную поверхность как цветовую или предметную основу, переоформляли прежние рисунки (рис. 5).



Ласко. Плафон

Древние мастера, используя природные выпуклости потолка и контуры пещеры предавали рисункам естественность и пластику. Благодаря этому приему каждое изображение животного несет внутреннюю динамику движения. Однако в пещерных росписях отсутствовало композиционное единство в расположении фигур на плоскости, перспектива (рис. 6).



Альтамира. Кабан

Великое мадленское искусство пещерных росписей в эпоху его расцвета не было исключительным достоянием населения ограниченной части Европы, результатом творчества одной небольшой группы племен. В свете последних достижений археологической науки стало ясно, что франко-кантаберийская пещерная живопись – не локальное изолированное явление. За последние годы для науки было открыто большинство новых пещер и гротов, которые стали объектами специального изучения. Все это ломает сложившиеся представления о пределах распространения палеолитической живописи. Сравнительно недавние исследования открыли крупные центры пещерной живописи в Азии (пещеры Хойт-Цэнкер и Аршан-хад).

В настенных изображениях пещеры Хойт-Цэнкер, находящейся в Монголии, запечатлен совершенно своеобразный и яркий культурно-исторический и художественный мир. Росписи этой пещеры по многим параметрам обнаруживают четкое сходство с пещерными франко-кантаберийскими росписями Европы.

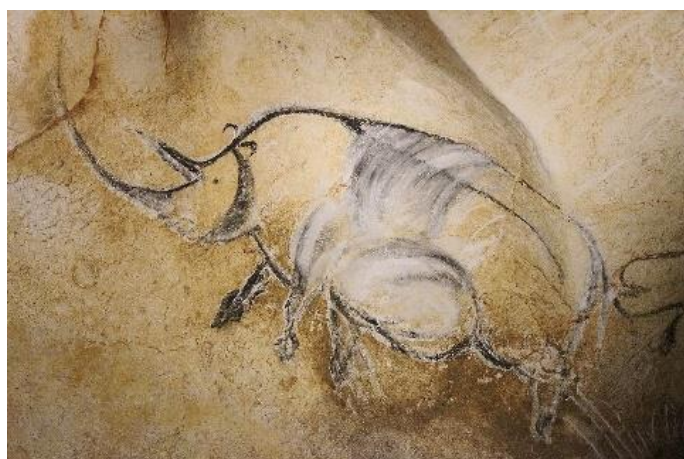
Во-первых, это – *анималистическая живопись*, в которой нет и намек на антропоморфные изображения. В азиатских рисунках представлен весь разнообразный мир животных, окружающих первобытных людей, вписывающихся в их жизненное пространство; обширный мир диких, еще неодомашненных животных, населявших в древности степи и пустыни Центральной Азии. Это богатейший мир, жизнью которого они жили сами и на который смотрели глазами охотника. На стенах пещеры перед зрителем вереницей проходят фигуры копытных животных, которые на протяжении тысячелетий были основой существования первобытных охотников. Это дикие круторогие быки, бараны-аргали, лошади или джигетаи, верблюды, слоны. Тут же изображены птицы, похожие на страусов. Есть и змеи – характерный элемент пустынных и степных ландшафтов, существа, которые наводили на древнего человека суеверный ужас.

Существенная черта европейских и азиатских росписей, художественного мировоззрения его создателей — это *реализм*. Непревзойденные четкие образы пещерной живописи и по сей день восхищают наших современников. В рисунках древних художников Франко-Кантабрии и монгольского Алтая, работавших в пещере Хойт-Цэнкер, метко схвачены самые броские и характерные особенности зверей, их специфические признаки. И вместе с тем все это показано без излишних подробностей, предельно лаконично. Фигуры живот-

ных обрисованы мастерски, уверенной рукой, с соблюдением реальных пропорций и форм их тела. Древние мастера подчеркнуто точно выделяли в облике изображаемого зверя самое главное, характерное именно для данного вида. Например, мощь зубра (пещера Ласко) и носорога (грот Шове), грация антилопы (Хойт-Цэнкер) (рис. 7, 8, 9).



Ласко. Зубры



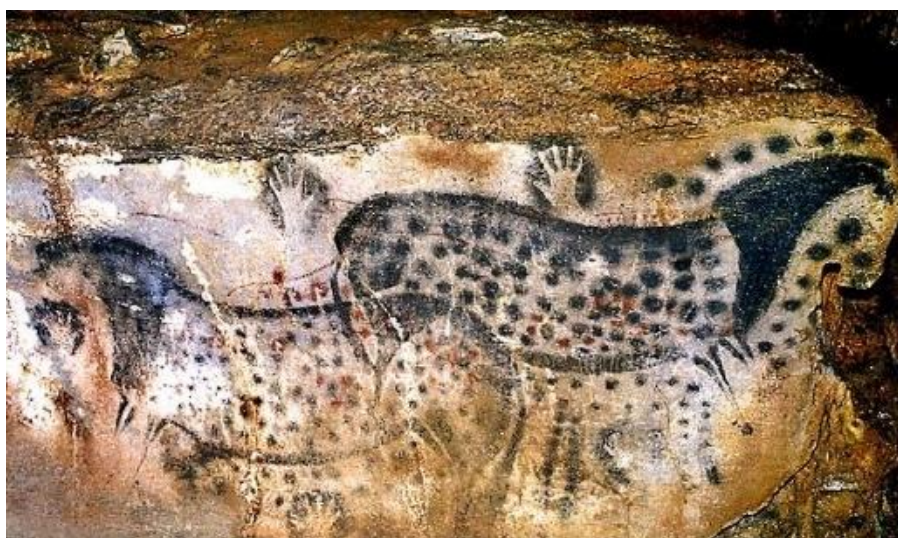
Шове. Шерстистый носорог



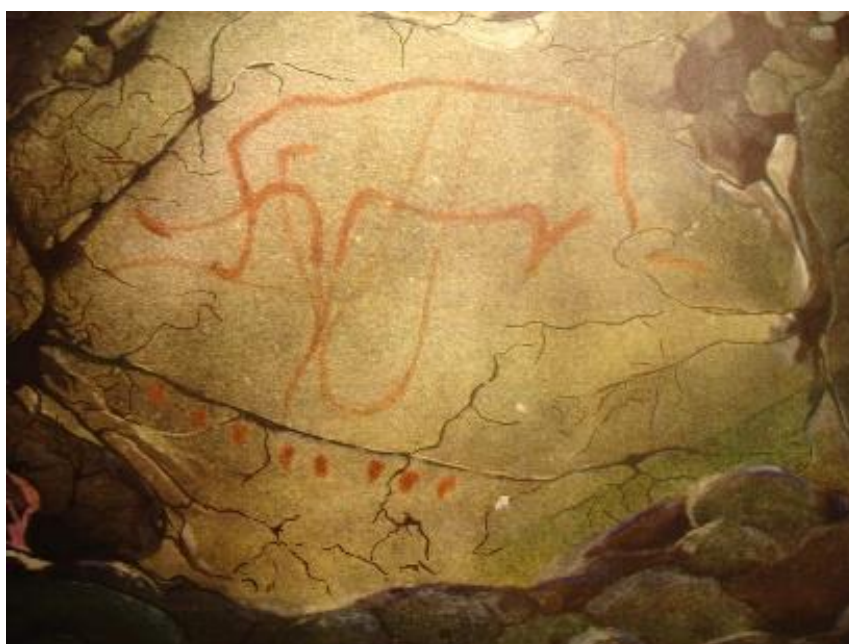
Хойт-Цэнкер. Антилопа



Идейное содержание настенных росписей дополняли и обогащали условные схематические знаки, несущие определенную смысловую нагрузку (стилизованные растительные формы, разбитые на квадраты прямоугольники, разноцветные волнистые линии, нанесенные как между изображениями животных, так и поверх них). В первую очередь к таким рисункам относятся овальные или круглые пятна или полосы из таких пятен. Например, точечные изображения на своде пещеры Пеш-Мерль (Франция) которые сопровождаются черными пятнами (рис. 10).



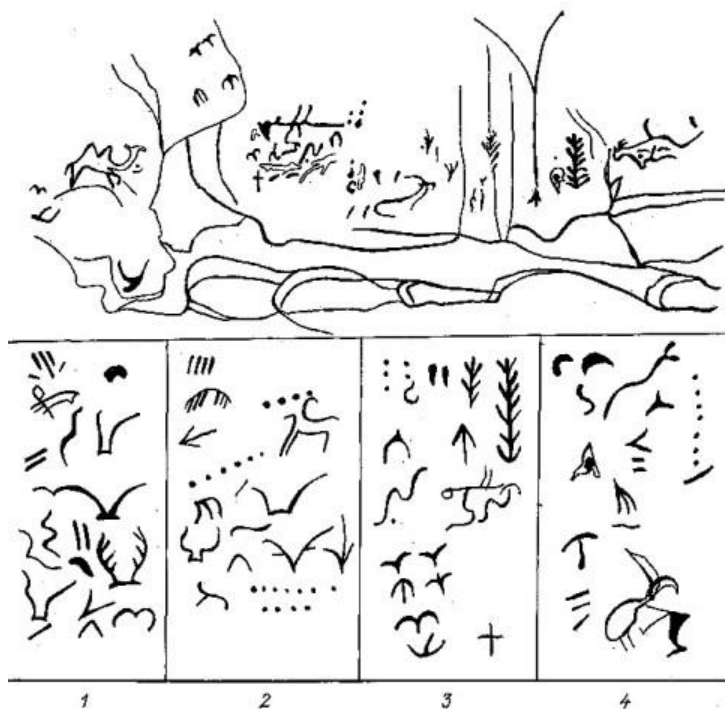
Пеш-Мерль



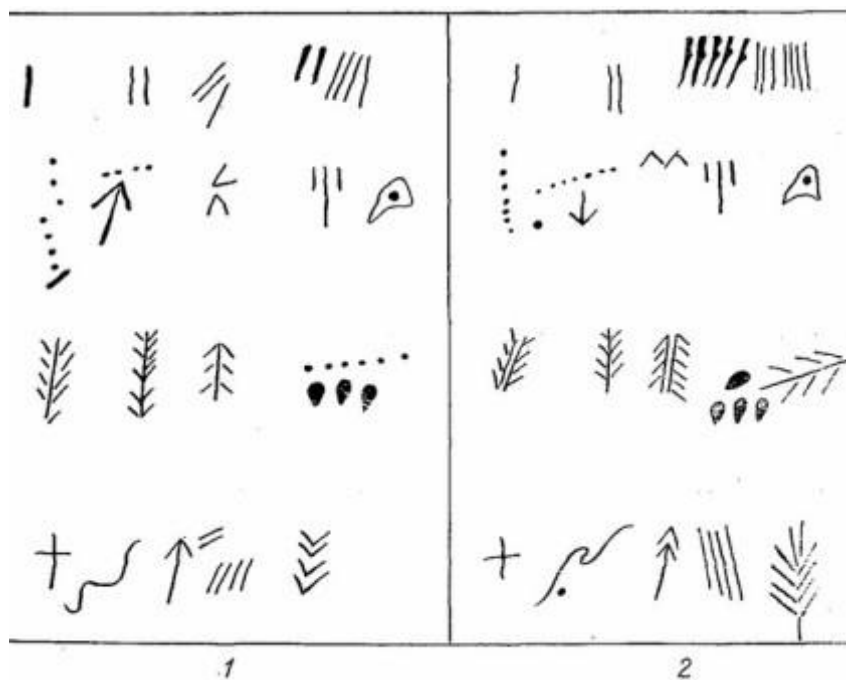
Хойт-Цэнкер

В пещере Хойт-Цэнкер такова великолепная по реалистической завершенности фигура ископаемого слона, которая сочетается с горизонтальной полоской из овальных знаков-пятен (рис.11).

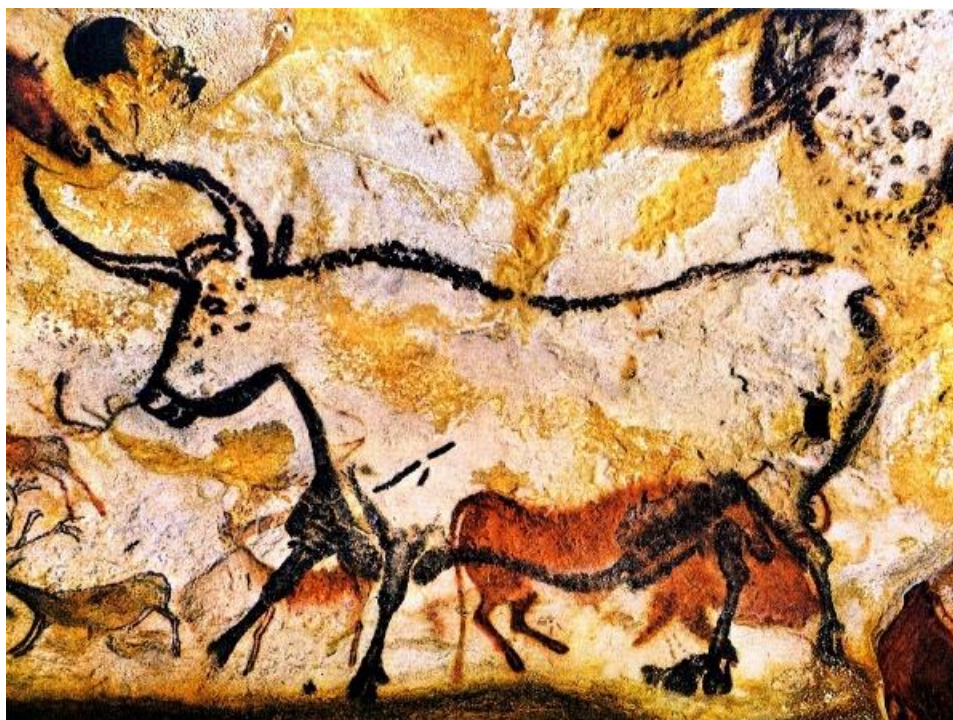
Характерной чертой схематических монгольских изображений знаков в Хойт-Цэнкере, служат деревья – «елочки» или «метелки». Этот сюжет не чужд и палеолитическому искусству Европы, в том числе пещерным росписям. Четко обрисованные резными линиями изображения в виде деревьев – «елочек» и «метелок» – хорошо представлены в мобильном искусстве западноевропейского палеолита в изделиях из кости, украшенных орнаментальной резьбой [4]. Таков, например, кусок оленьего рога из грота Трилобит, где веточки деревца, вырезанного на нем, заканчиваются стилизованными миндалевидными листочками (рис. 12).



Помимо условных знаков, похожих на деревья, и пятен в общем ассортименте условных схематических рисунков-знаков пещеры Хойт-Цэнкер имеются другие образцы таких знаков (рис. 13): трезубцы; треугольник; остроконечные знаки, напоминающие рога оленя; фигуры в виде овала с точкой внутри, похожие на изогнутые полосы; извилистые знаки, напоминающие змей и др.



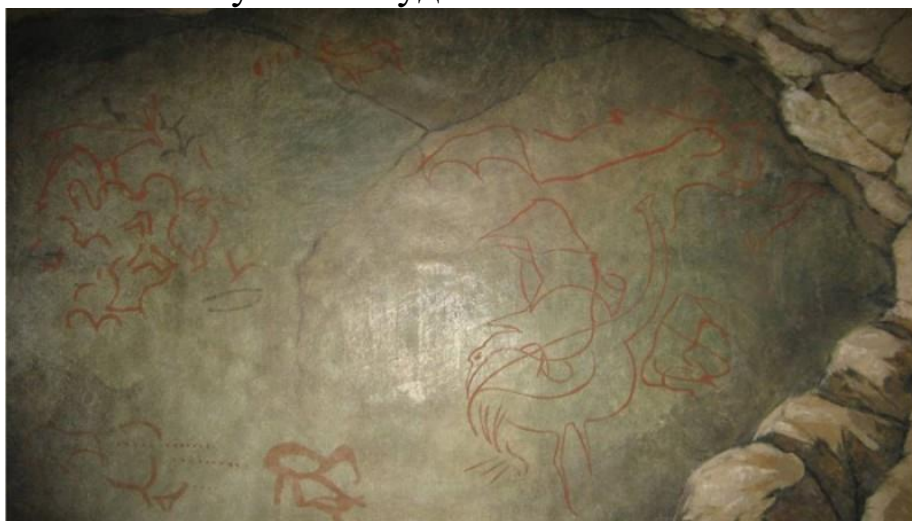
Европейскую и азиатскую живопись сближает часто применяемый *характерный композиционный прием: рисунки иногда перекрывают друг друга*. Расписывая пещеры Ласко мастера, не искали свободного места для новых изображений. Древний художник спокойно наносил свои рисунки поверх более ранних, полностью равнодушный к работе и творческой мысли своего предшественника (рис.14).



Ласко



Аналогично поступает и художник монгольского Алтая.



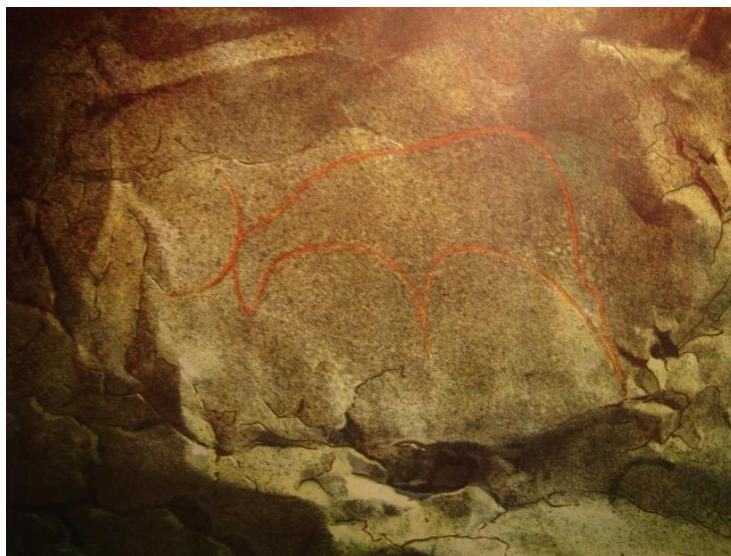
Хойт-Цэнкер

На общем фоне совпадений пещерных красочных росписей Монголии с искусством далекого палеолитического Запада особое значение приобретает состав древней фауны, представленный списком изображений животных из пещеры Хойт-Цэнкер (рис. 15).

Список этот начинается изображением быка. Бык – обычный сюжет настенных росписей и мобильного искусства Франции и Испании (быки Ласко и плафон Альтамиры). Особый вполне понятный интерес представляют далее в списке фауны пещерных рисунков Западной Монголии изображения животного в виде слона. Два рисунка животного с хоботом, обнаруженные в Хойт-Цэнкере, должно быть, изображают слона, скорее всего типичного для Востока слона-намадикуса, а не северного мамонта. У одного из них совершенно отчетливо виден не только хобот, но и бивни. Лошадь – сюжет классический, постоянный в палеолитических росписях Запада – в Хойт-Цэнкере представлена единственным рисунком, но очень своеобразным: у нее нет головы. Вместо головы – второй хвост.

Таким образом, искусство древних мастеров пещеры Хойт-Цэнкер, реалистическое и анималистическое в основе, по всем характерным чертам и идейной сущности обнаруживает ближайшее родство с творчеством палеолитических художников Европы, оставивших нам великолепное художественное наследие. Однако при общем совпадении с западноевропейским первобытным искусством в росписях Хойт-Цэнкера обнаруживается отчетливо выраженное своеобразие художественного мира. К его особенностям, в первую очередь,

относится *полное отсутствие в росписях человеческих фигур* – мир людей для его мастеров полностью безразличен и чужд.



Бык

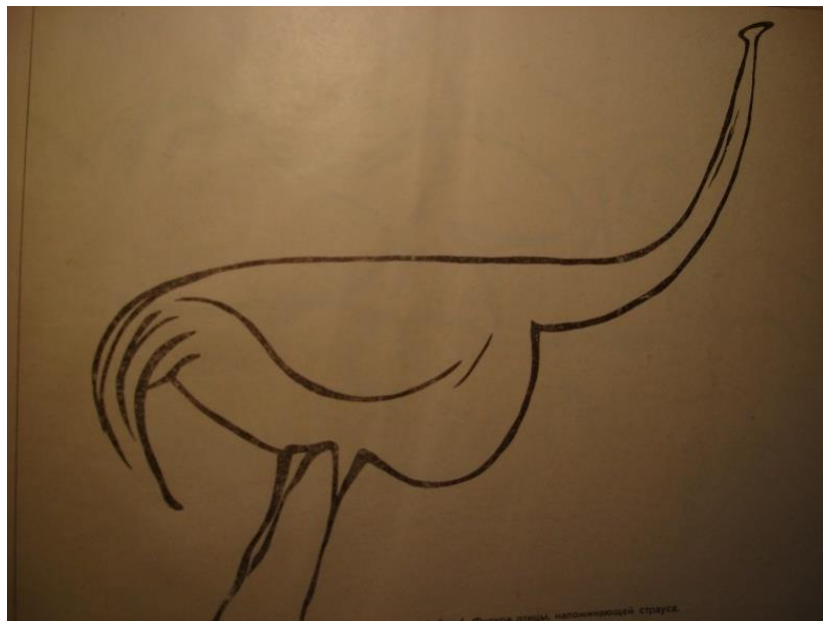
Характерная черта пещерного искусства Азии – *отсутствие полихромности. Главное средство выражения здесь – это контурный рисунок*, который выполнен в сдержанной, лаконичной, предельно стилизованной форме, имеет равномерную насыщенность цвета на всем протяжении (рис. 16).

Изображения обведены одной узкой полоской краски, она обычно дает замкнутый непрерывный контур тела животного, лишь иногда оставаясь незаконченной на брюхе зверя [3].

Образ зверя остается, таким образом, замкнутым в себе самом, резко ограниченным и изолированным от окружающего пространства. Он обособлен и ото всех других соседних изображений. Здесь не видно ощутимой логической связи, композиционного единства, нет повествования, рассказа о каких-то конкретных событиях. Даже в тех случаях, когда отдельные фигуры соприкасаются или налегают друг на друга, такое сочетание только усиливает общее впечатление их изолированности и независимости. Они просто-напросто пересекаются и налегают друг на друга механически, по воле случая [4]. При минимальных затратах средств художественной выразительности мастера каменного века добивались максимальной содержательности росписи путем моделировки толщины контура.

В росписях пещеры Хойт-Цэнкер *значительное место отводится миру пернатых, которые представлены во всем своем разнообразии*. Отметим, что в западноевропейских фресках в гротах Шове,

Коске это единичные образы. В азиатских росписях изображения птиц имеют определенную стилистику – округлое, почти овальное туловище, выразительно вытянутая вперед шея, которая заканчивается миниатюрной, как у страуса, головкой (рис. 17).



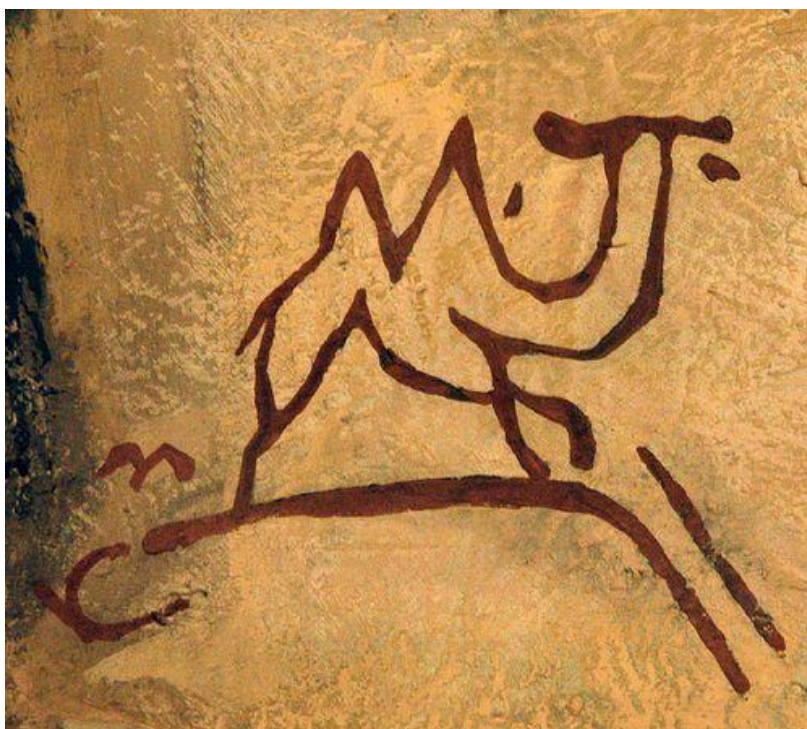
Страус

Еще одна отличительная черта хойт-цэнкеровских пещерных рисунков – их *статичность*. Звери не мчатся бешено вперед, не стремятся навстречу зрителю и не убегают от невидимого врага. Они стоят, как вкопанные, крепко упираясь в воображаемую почву ногами. При этом они не лишены внутренней динамики. Напротив, эти простые линейные рисунки заряжены сдержанной, но мощной внутренней силой. В них прослеживается стремление передать определенное настроение, эмоции. Например, мощная фигура быка всей своей тяжестью устремлена вперед, рога его развернуты навстречу невидимой опасности. Даже хвост и тот выражает предельное напряжение, охватившее животного – он подчеркивает это стремление вперед. Большой страус с горизонтальной полоской овальных пятен над ним вытянул вперед шею и чутко прислушивается, как бы пытаясь понять, откуда идут звуки и чем они ему грозят.

Всего яснее внутренний сдержанный динамизм можно проследить в изображении крупной фигуры верблюда. Длинная шея животного опущена широкой дугой к полу. Верблюд весь собран в каком-то напряженном нетерпеливом ожидании. Зрителю представляется, что еще мгновение – и вся его мощная фигура ринется вперед. Со-



вершено необычно переданы передние ноги верблюда. Они не вытянутые, как палки, а согнутые и перекрещенные друг с другом, как это можно видеть на кинокадре, на моментальном фотографическом снимке. Совсем так, как у настоящего, а не нарисованного зверя в тот момент, когда верблюд готовится к прыжку или, потревоженный, хочет встать и бежать. Крайне выразительна голова животного. На ней отсутствуют глаза и ноздри, видны только одни развернутые по сторонам широкие и явно лохматые уши. И все же у зрителя возникает ощущение, что верблюд смотрит на него в упор. Достигается этот эффект лаконичным приемом, употребленным древним художником – изображением широко развернутых по бокам головы ушей. Эти уши как бы ловят какие-то непонятные и волнующие для животного звуки. Так, при общей постановке фигуры животного в профиль, художнику удалось создать иллюзию головы, обращенной в фас. Это поистине неожиданная находка, настоящее открытие, смелый прорыв из области, где господствует плоскость, в мир перспективного изображения форм тела животного (рис. 18).



Верблюд

Верблюд из Хойт-Цэнкера по своей двуплановости представляет собой в первобытном искусстве явление необычное и неожиданное. Этот своеобразный прием передачи фигуры животного (туловище зверя показано в профиль, а голова смотрит на зрителя в упор или за-

гнута вбок) ближе всего к тому, что получило в специальной литературе по искусству палеолита наименование «скрученной перспективы» [3]. В пещерной живописи и в гравюрах франко-кантаберийской области Западной Европы нет прямых аналогий монгольской фигуре верблюда, изображенного этим удивительным по остроте способом, которым автору рисунка удалось показать, что животное смотрит на зрителя.

После анализа находок монгольской пещерной живописи исследователи пришли к мнению, что на Западе и Востоке, несмотря на общие закономерности развития первобытного общества, существовали самостоятельные центры возникновения палеолитической живописи. Художественно запечатленная в пещерных галереях картина мира развеяла миф о животноподобном предке современного человека. Ледниковые предшественники всего человечества явились родоначальником великих творческих открытий и создателем непреходящих эстетических ценностей.

### *Литература*

1. История древнего мира: первобытное общество: хрестоматия [Электронный ресурс]. - Ставрополь: Северо-Кавказский федеральный университет, 2018. 140 с. - URL: <https://www.iprbookshop.ru/99426.html> (дата обращения: 26.09.2021). Язык русский.
2. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. - Dresden: Veb Verlag Der Kunst, 1973; М.: Искусство, 1973. 322 с. (Серия «Малая история искусств»).
3. Ненахова Ю. Н. Наскальное искусство эпохи камня в трудах академика А.П. Окладникова [Электронный ресурс]. 2019. - URL: <https://vak.minobrnauki.gov.ru/advert/100041522> (дата обращения: 06.09.2021). Язык русский.
4. Новгородова Э. А. Мир петроглифов Монголии / отв. ред. М.В. Горелик. - М.: Наука. Главная ред. восточной литературы, 1984. 183 с.

*Ольга Смирнова (Оренбург)*

**Проблема коммерческого негативизма  
в системе первобытных культур  
и опыт ее изучения в России  
во второй половине XIX – начале XX века**

Материалы, составляющие разнообразные группы источников, свидетельствуют, что в традиционных обществах по отношению к людям, занятым коммерческой деятельностью, доминируют негативные настроения. В той или иной форме они наблюдаются в историческом опыте всех народов, осуществляющих переход от традиционных устоев натурального хозяйственного уклада к системе товарно-денежных отношений, нацеленных не столько на удовлетворение витальных потребностей производителя, сколько на получение прибыли в ходе разного рода коммерческих операций.

Исследователи, характеризующие первобытное общество и древние цивилизации, практически единодушно отмечают присущий им высокий уровень недоверия к сфере коммерческих отношений и к людям в них вовлеченным. Так, например, М.В.Довнар-Запольский (1867–1934) – отечественный историк, этнограф, фольклорист – писал в 1911 г.: поскольку род, как хозяйственная единица, не нуждается в обмене, то и первобытный человек, действуя в его замкнутом кругу, «не только не имеет врожденной склонности к обмену, но, напротив, питает отвращение к нему» [3, с. 4].

Семьдесят с лишним лет спустя практически на то же явление указывал и австрийский экономист Фридрих Хайек (1899–1992). В конце 1980-х гг. в широко известной работе «Пагубная самонадеянность» он подчеркивал: «На протяжении всей истории человечества торговцы были объектом всеобщего презрения и морального осуждения... человек, покупавший задешево и продававший втридорога, был заведомо бесчестен... Поведение купцов противоречило обычаям взаимности, распространенным в первобытных малых группах». Простые люди, писал исследователь, «всегда и повсюду видели

в торговле... что-то подозрительное, бесчестное и недостойное» [7, с. 157–158].

В изучении причин и сущности этого феномена обращают на себя внимание наблюдения российских исследователей рубежа XIX – XX в., в числе которых были этнографы, историки, экономисты, философы. Для них рост коммерческого негативизма при параллельном утверждении власти «золотого тельца», наиболее ярко проявившегося в России в пореформенный период, стал предметом самостоятельного изучения. Большинство из них трактовало данное явление как реакцию традиционной системы ценностей на реалии разрушающейся системы замкнутого натурального хозяйства под натиском развивающегося товарообмена, как натурального, так и денежного.

В этом контексте немалый интерес представляют работы Михаила Ивановича Кулишера (1847–1919) и Владимира Владимировича Святловского (1869–1927). Первый – российский этнограф, изучавший первобытное общество, его работы были широко известны современникам, в частности, их отмечал крупный английский ученый-этнограф Э.Тэйлор – автор знаменитой монографии «Первобытная культура» (1871). Второй – отечественный историк-экономист, обладатель обширной коллекции этнографических материалов по первобытному хозяйству народов Австралии и Океании, исследовавший экономические воззрения философов античности как представителей греческого полиса.

В 1878 г. М.И.Кулишер в журнале «Слово» опубликовал работу «Происхождение и развитие торговли и торгового класса. Очерки по сравнительной истории нравственности и общественной жизни» [1]. Своеобразным посылом этой статьи было утверждение, что политико-экономы в своих изысканиях исходят из ложного тезиса о купле-продаже как исконной черте человечества.

Ученый опровергал это мнение. Основываясь на обширном эмпирическом материале, он подчеркивал, что в первобытном обществе торговли, а тем более стремления к получению прибыли за счет ближнего, фактически не существовало. Более того, приобретение чего-либо за вознаграждение рассматривалось аномалией, а приобретение чего-либо с целью перепродажи – колоссальной нецелесообразностью [1, № 8, с. 47].

В работе «Происхождение и развитие торговли и торгового класса» ученый подчеркивал, что для представителей древнего сообщества было очевидным и не подвергающимся сомнению представ-

ление о том, что «член общины, не может и не должен заниматься обиранием своих членов, своих земляков» [1, № 9–10, с. 200]. В то же время общинникам не возбранялись торговые контакты с иноплеменниками, т.к. в них видели представителей чуждого, враждебного мира, взаимодействие с которым вполне допускало любого рода негативные действия, в том числе и нечестность.

Хорошо зная эти установки, туземцы всегда смотрели на торговцев как источник потенциальной опасности и относились к ним с недоверием. Кулишер писал: «Со страхом и трепетом приближались друг к другу лица, принадлежавшие к различным “мирам”. Взаимно-мирные отношения могут быть прерваны в каждую минуту и каждая из сторон считает необходимым держаться поодаль, чтобы не попасть в беду, не подвергнуться нападению. Покупатель и продавец – враги, вечные, неумолимые враги. Они приостановили вражду, вечные распри только временно, с тем, чтобы сделать возможным обмен продуктов и на то время, пока обмен продолжается» [1, № 8, с. 48]. Неслучайно, – подчеркивал исследователь, – торговые операции в первобытных обществах свершались лишь на нейтральных полосах – территориях, разграничивающих места расселения соседствующих этносов, дабы не допустить приближения вражеских сил к месту проживания рода [1, № 9–10, с. 201].

Примечательно, что эти нейтральные полосы, как писал Кулишер, отделялись от заселенных и возделанных территорий специальными камнями фаллической формы, именуемых гермами (термесами, гермесами). Этим истуканам приписывались магические свойства покровителей торговых сделок. От их же названия в античной мифологии произошло и имя бога Гермеса, которого считали не только торговцем, но и страшным плутом, помощником грабителей, воров и мошенников [1, № 8, с. 49]. Этот факт, по мнению ученого, служил одним из характерных подтверждений широкого бытования в древнем обществе недоверия к коммерческим сделкам, для которых обман был сущностью онтологической.

Выявляя специфику системы хозяйственных отношений родоплеменного общества, исследователь пришел к заключению, что потребовался «весьма значительный период времени в жизни человечества для того, чтобы выработать, превратить человека в торговца, купца, сделать... пригодным по нравственным качествам к торговому делу» [1, № 8, с. 47]. Исследователь писал: «Первоначально соседние, окрестные сельские общины сходятся в известное время для торгово-



го обмена. Позже из этих общин начинают выделяться отдельные группы людей в виде кочующих купеческих артелей-караванов для производства товарного обмена с более отдаленными общинами. Торговля становится специальным занятием этой группы лиц, этих странствующих общин. С течением времени эти кочующие общины становятся оседлыми, они водворяются на тех местах, с которыми до сих пор находились в торговых сношениях. Они входят как постоянный, необходимый элемент в состав общин, но отнюдь не в состав тех общин, к которым они принадлежат по рождению» [1, № 9–10, с. 200]. Таким образом, резюмировал Кулишер, торговый обмен первоначально возник между членами различных общин, т.е. между врагами, а поэтому неслучайно торговля и в позднейшие времена рассматривалась туземной общиной как занятие, направленное против интересов ее членов.

Повседневный характер торговые операции обрели лишь в ходе длительной исторической трансформации. Ученый писал, что это произошло тогда, когда наряду с чужеземным возникло и самородное, туземное купечество, оказавшееся по нравственным качествам способным вступать в торговые отношения не только с «чужими», но и со «своими». Туземные купцы начали применять в сделках с соплеменниками те же приемы, которые использовали в торговых сношениях с иностранцами. Они стали хитрить со «своими», для сбыта товаров стали обманывать «своих», стали фактически врагами по отношению к «своим», как до того были только по отношению к чужеродцам [1, № 9–10, с. 204]. В свою очередь, и соплеменники стали испытывать к торгующим сородичам те же чувства недоверия, что и к чужакам. Так, подчеркивал Кулишер, на месте прежней общинно-хозяйственной солидарности установилась рознь и вражда коммерческих интересов [1, № 9–10, с. 201].

Впоследствии, как показали наблюдения ряда отечественных и зарубежных исследователей, коммерческий негативизм стал неотъемлемой чертой хозяйственной системы всех традиционных обществ [2; 3; 4]. Развернутая характеристика вопроса была представлена в начале XX в. в работах историка-экономиста В.В.Святловского [5; 6].

Исследователь обращал внимание, что у всех народов коммерческий негативизм отчетливо проявлялся в период разложения родового строя и ослабления основ замкнутого натурального хозяйства. Так, например, подчеркивал он, у древних евреев резкое отрицание коммерческой деятельности отчетливо проявилось во второй поло-

вине II – начале I тысячелетия до н.э., т.е. ходе распада общинных отношений. В этих условиях наблюдалось усиление материального благосостояния одних за счет разорения других. Рост социального неравенства породил социальный протест, что ясно отразилось в суждениях пророков, выступавших против роскоши, пьянства, чревоугодия и всех видов несправедливости. Подтверждая свои наблюдения, Святловский цитировал пророка Исайя, говорившего, обращаясь к богачам: «Горе вам, приобретающие дом к дому, присоединяющие поле к полю, так, что другим не остается места, как будто вы одни поселены на земле» [5, с. 16].

Источником всех бедствий, писал Святловский, пророки, а вслед за ними и раввины, считали упадок веры и измену нравственным правилам, завещанных древностью. Они призывали не торговать, не отдавать сыновей в лавочки, т.к. этот промысел связан с грабительством [5, с. 18]. В разных вариациях они настойчиво подчеркивали: «Мы, евреи... не имеем расположения к торговле... а занимаемся мы, главным образом, возделыванием нашей чудной земли» [5, с. 19]. Лучшее будущее виделось только в возврате к земледелию, основанному на родовой собственности на условиях наследственного держания от Бога за обязанность исполнять его законы.

Аналогичные настроения, подчеркивал Святловский, проявились и в древнегреческом обществе, когда на рубеже VI–V в. до н.э. наметилась тенденция перехода от натурального хозяйства к хозяйству, основанному на коммерческом обмене [5, с. 22]. В этих условиях произошел общественный раскол на сторонников и противников новых хозяйственных отношений как отражение позиций двух главных общественно-экономических мирозозерцаний [5, с. 23].

Характеризуя обозначившиеся противоречия, Святловский подчеркивал, что если одни представители греческой интеллектуальной элиты «не приходили в отчаяние» перед новыми формами хозяйственной практики или «первыми зачатками капитализма» (это понятие он употреблял с высокой долей условности – *О.С.*), «видя в разложении коммунистического строя и замене его индивидуалистическим залог дальнейшего развития», то другие – их резко осуждали [6, с. 6; 5, с. 23]. Опираясь на архаические легенды, последние говорили о неких идеальных обществах, которым неизвестны ни бедность, ни чрезмерное богатство [5, с. 24].

Наиболее емко негативная точка зрения была представлена Платоном (428–347). Философа возмущали страсть к наживе, мещанская

суета торгового оборота, а также рост пропасти между богатством и бедностью [5, с. 32]. Особым порицанием он подвергал так называемого «среднего человека». Платон его характеризовал как обыкновенного стяжателя, у которого даже добродетели – воздержание, трудолюбие, бережливость, самообладание – мотивированы одним коммерческим расчетом или «расчетом мелкой душонки» [5, с. 32]. По мнению философа, государство, допускающее широкое распространение такого рода социальных типов, не может быть ни счастливо, ни едино, т.к. в нем будет бушевать вражда классов, раздираемых коммерческим интересом [5, с. 32].

Отрицательно Платон отзывался и о торговле, считая ее занятием презренным, разжигающим корыстолюбие. Лучшей формой товарооборота он считал обмен продуктами без посредства денег, которые, по его мнению, было бы лучше изгнать из обращения. В целях ограничения зла, проистекающего от торговли, он предлагал воспретить продажу в кредит и взимание процента, а также установить законом нормированную оценку товаров [5, с. 34]. При этом, Платон считал, что лучшие люди не могут участвовать в торговых сделках, т.к. это всегда вредит их нравственности, а их силы должны быть направлены на дела более значимые. По-настоящему достойными для человека занятиями философ считал только земледелие и простое ремесло как удовлетворяющие насущные потребности и не позволяющие, с одной стороны, впасть в бедность, а с другой – достичь несметных богатств, рождающих изнеженность и бездействие [5, с. 38].

Во-первых, он резко осуждал любую деятельность, мотивированную не свободой волеизъявления («для себя или для друзей, или просто из добродетели»), а социальной зависимостью или экономической необходимостью. Такой род деятельности он объявлял рабским трудом, недостойным и недопустимым для высокого звания свободного человека [5, с. 59].

Во-вторых, он отрицательно относился к скапливанию богатств свыше той меры, которая необходима для обеспечения благополучного существования. Такой порядок получения благ он называл хрематистикой – *chrematistika*, которую противопоставил экономии (*oikonomia*) как искусству домоводства, домовладения, цель которого видел в благородном самообеспечении, а не накапливании излишнего [5, с. 53].

В-третьих, он осуждал торговлю, ведущуюся в целях получения безграничного барыша и роскоши. Торговлю он считал возможной

лишь как средство получения необходимых благ, которые недостижимы естественными путями, т.е. на основе земледельческого труда [5, с. 54].

В-четвертых, он осуждал взимание процентов, основанное на стремлении беспредельно увеличивать богатство за счет превращения денег из средства в цель обменных операций. На этом основании, отмечал Святловский, философ заявлял, что «ростовщичество по всей справедливости заслуживает презрения, т.к. прибыль получается здесь от самих денег», употребляющихся не на то, для чего они были изобретены [5, с. 57].

Таким образом, резюмировал исследователь, Платон рассматривал все проблемы хозяйственно-экономического характера через призму норм морали. Их он считал основой механизма регулирования и главным критерием оценки всех сфер общественных отношений, в том числе и экономической.

Так, М. И. Кулишер и В. В. Святловский, опираясь на обширный эмпирический материал, убедительно показали, что неприязненная настороженность к коммерческим отношениям и к людям, в них вовлеченным, является неотъемлемой чертой цивилизационного развития. Эти мировоззренческие установки были реакцией традиционного общества, ориентированного на соблюдение родового, коллективного интереса, на проявляющееся и обособляющееся частное, индивидуальное начало, нацеленное на извлечение личной выгоды и пренебрежение к интересу другого. В итоге ученые приходили к заключению, что коммерческий негативизм присущ всем народам, однако в системе каждой культуры он выражается по-своему.

### *Литература*

1. Кулишер М.И. Происхождение и развитие торговли и торгового класса. Очерки по сравнительной истории нравственности и общественной жизни [Текст] / М.И.Кулишер // Слово. – 1878. – № 8, № 9-10.

2. Бюхер К. Возникновение народного хозяйства: публичные лекции и очерки [Текст] / К. Бюхер; под ред. и с предисловием приват-доцента Санкт-Петербургского университета М. И. Кулишера. – СПб.: Типография Н.Н.Клобукова, 1907. – 207 с.

3. Довнар-Запольский М.В. История русского народного хозяйства [Текст] / М.И.Довнар-Запольский. – Киев, – СПб.: Склад издания в книжных магазинах Оглоблина, 1911. – Т. 1. – 963 с.

4. Мэн Г. Деревенские общины на Востоке и Западе шесть лекций: с приложением статьи Дж. Ст. Милля «Деревенские общины» Мэна [Текст] / Г. Мэн; пер. с англ., под ред. Н.С. Кутейникова. – М.: URSS, КРАСАНД, 2010. – 160 с.

5. Святловский В. В. Очерки по истории экономических воззрений на Западе и в России [Текст] / В. В. Святловский. – СПб.: «Герольд», 1913. – Ч. I. – 544 с.

6. Святловский В.В. Примитивно-торговое государство как форма быта [Текст] / В. В. Святловский. – СПб.: «Герольд», 1914. – 250 с.

7. Хайек Ф. А. Пагубная самонадеянность. Ошибки социализма [Текст] / Ф. А. Хайек. – М.: Изд-во «Новости», 1992. – 304 с.

*Maria Strenacikova Sr.,  
Maria Strenacikova Jr. ( Slovakia)  
Мария Стреначикова Старшая,  
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)*

**Archaeological paleolithic research in Slovakia**  
**Археологические исследования**  
**эпохи палеолита в Словакии**

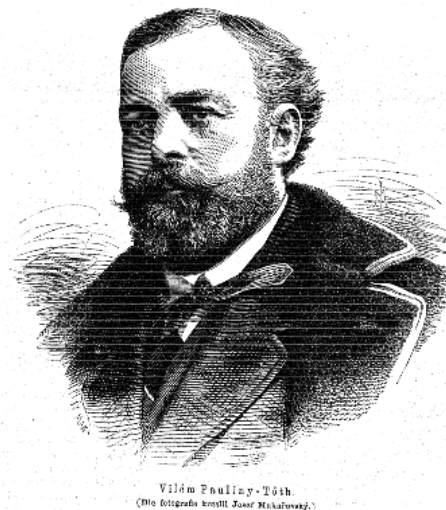
Исследование палеолита в Словакии развивалось в несколько этапов, которые были связаны с социальной и политической ситуацией в стране. Его начало относится к середине XIX века, когда оно носило характер любительского исследования. На следующих этапах исследование уже проводилась на научной основе образованными археологами, которые предпочитали междисциплинарный подход к сохранным реликвиям и интерпретации исторических находок на основе комплексной и объективной методологии. В настоящее время словацкая археология прочно интегрирована в европейскую и мировую науку и исследовательские проекты.

Until World War I, today's Slovakia was a part of the Hungarian Kingdom and it did not even have precisely defined administrative borders. The activity of domestic scholars focused on achieving national freedom and on the codification of rights. Research was largely in the hands of generally educated priests, who were but laymen in the field of distant history.

After the war, and with the establishment of the Czechoslovak Republic, a scientific basis for archaeological research began to form, but its course was soon complicated by both the fascist research institute Ahnenerbe (Heritage of the Ancestors) and the onset of World War II. Cicero's famous words "Inter arma silent Musae", and their paraphrase "Inter arma silent Leges" have been confirmed (the right of the stronger persists and art and science are silenced).

The mid-1960s brought significant progress to Paleolithic research. It persists to this day, and is characterized by an interdisciplinary approach to preserved findings. Archeology, paleontology, speleology, anthropology, sociology, culturology and other cooperating disciplines try to interpret historical findings in a complex and objective whole. In the following text, we will try to briefly describe important personalities and turning points in individual phases of Slovak Paleolithic research.

The first mentions of the oldest epoch of mankind appear in the middle of the 19th century in the work of **Viliam Paulíny-Tóth** (1826–1877), a leading Slovak politician, writer and nationalist. He fought for the Slovak nation and often documented his rights by the oldest history. In a scientific work "Slovenské bájeslovie" [Slovak Mythology] (1876), which he published at his own expense, he mentions as an example the unique Paleolithic findings from Aurignac and Cro-Magnon, and he smoothly moves to the Slovak territory: "*...in a newly discovered cave on the hill Mních in Liptov, Mr. Majláth excavated a cave-man*" (Pauliny, online). We want to emphasize that Paulíny-Tóth worked with the most up-to-date information. He wrote about finds from Western Europe as early as in 1864, when western research was just in its beginnings (Michalík, p. 6). The aforementioned Béla Majláth also carried out research in the cave Beša in 1871 (as the first speleological research in the whole of Hungarian Kingdom); revision research was carried out only two years before publishing Paulíny's book in 1874 (Nevizánsky, online).



Pic. 1: Viliam Paulíny-Tóth (online)

Research activities in the field of Slovak history continued thanks to another nationalist and national awakener **Andrej Kmet'** (1841-1908).

This comprehensively educated Catholic priest, an amateur in archeology, enthusiastically devoted his whole life to archeology, which brought him the name "Slovak Schliemann". In 1902, Kmet' learned about the discovery of mammoth bones in Beša (a small village in southern Slovakia), which were excavated while digging a cellar under the house of Áron Krén. He arrived into Beša, started digging, bought the mammoth torso, and took the complete find home. He thoroughly cleaned, preserved, partially restored the bones, and handed them over to the museum in Martin. This way he ensured that the rare find remained in Slovakia and was not transported to Budapest in Hungary (Ďurišová, online).



Pic. 2: Andrej Kmet' (online)

Thematically, the mammoth was also incorporated into the coat of arms of the village Beša, and with the consent of the heralds, mammoth tusks surround agricultural symbols. *"Beša is the only village in Slovakia and probably also in Europe, which has mammoth tusks in its coat of arms"* (Beša, online).



Pic. 3: Coat of arms of the village Beša (online)



The founder of Slovak speleo archeology is **Samuel Roth** (1851-1889), a Slovak who studied with excellent grades and obtained a doctorate in science at the University of Budapest. Throughout his short life, the scientist focused on geological and archaeological research. He thoroughly examined several caves, excavated a surprising amount of paleontological material, revealed prehistoric cultural layers (fragments of pottery, tools made of bones and stone, fossil bones of various animals and among them, the remains of a domesticated dog – the oldest finding in Slovakia). He accurately recorded and published the results of his findings, but several important Hungarian scientists, e.g. Ferenc Pulszky and Lajos Lóczy tried to question his results. Their counter-arguments were only partially accepted in the 19th Century, but revised research in the 20th Century confirmed the correctness of S. Roth's statements (Prikryl, online).



Pic. 4: Samuel Roth (online)

A remarkable person who entered the history of Slovak archeology is the German Baron **Emil Friedrich Johannes Hoenning O'Caroll** (1833-1894). He spent most of his life in Slovakia, devoting himself to biology and archeology. He became famous for his excavations on Púchovská skala (Púchov Rock in central Slovakia). He left a record about the finds in his atlas, together with "*... an entry about the life of Paleolithic hunters, about a workshop for processing deer and reindeer antlers, about hundreds of cut and broken antler pieces, some quite clearly worked by human hands*" (Dvořák, 2010, p. 11). Unfortunately, no one has paid scientific attention to Hoenning's excavations, and the baron has gradually fallen into oblivion. Only the popular historian and non-fiction author Pavel Dvořák

described in detail his personality and unusual fate in the fascinating monograph "Podivný barón" [Strange Baron] (1993). The publication was preceded by 15-years long intensive research; Dvořák called Baron Hoenning "*the discoverer of the Hungarian, and thus the Slovak Paleolithic*" (Dvořák, 2010, p. 19).

In the interwar period, the Paleolithic archaeological fund was significantly enriched with unique finds from new archaeological sites. Slovak and in Slovakia working researchers became known at the Society of European Archaeologists. Archeology began to be taught at the University of Bratislava (1924) and the graduates formed a strong generation of ambitious professionals.

The nestor of Slovak archeology is the Czech scientist **Jan Eisner** (1885-1967). He came to Slovakia in 1919, developed a concept of prehistoric research, organized extensive field research, lectured at the university, worked in the most important historical and scientific institutions, and built the image of archeology as an erudite scientific discipline. In 1933, he published the first monograph "Slovensko v pravěku" [Slovakia in Prehistory], in which he summarized all known information about the discovery sites. In the introduction, he writes that his text is based on literary reports, sources from discovery sites, private collections, and collections in museums: "*I studied all Slovak collections, some of them in great detail*" (Eisner, 1933, p. III, online).



Pic. 5: Commemorative medal – Ján Eisner (online)

Another Czech archaeologist and historian **Josef Skutil** (1904-1965) belongs to the same generation of Slovak archeologists. He received education in the field of Paleolithic at the most prestigious universities: at Sorbonna in Paris, at American School of Prehistoric Research in London, and at the Institut de la Paléontologie humaine again in Paris. In 1938, he published a comprehensive work "Paleolitikum Slovenska a Podkarpatskej Rusi" [Paleolithicum of Slovakia and Subcarpathian Russia], in which he completed all known material and literature. The author stated: *"Today, we know ... a total of 14 Paleolithic stations and many individual and smaller Paleolithic finds ... I provide a description of these stations, an overview of unique Paleolithic finds and finally, a revision of supposed Paleolithic findings and overestimated findings"* (Skutil, p. 41, online ). The text part of the book is enriched with a unique documentary material in the form of pictures, tables and maps.

A generational contemporary of Eisner and Skutil was the Slovak versatile scholar **Štefan Janšák** (1886–1972), who was the first chairperson of the Slovak Archaeological Society and a university teacher. The results of Janšák's extraordinary field and collection activities are deposited in the Slovak National Museum in Martin. These include personal findings and donations from more than 535 archeological sites and situations located in the districts of at least 212 villages or towns. A specific part of the donation is a collection of 350 kg of obsidian instruments and waste bits which were used in the Paleolithic. It represents the largest collection in Central Europe. (Both, 2017)

During World War II., the German scientist **Lothar Friedrich Zotz** (1899–1967) entered the scene of Slovak archeology. The optimal conditions for his successful work were created by the interplay of several factors: Czech researchers were forced to leave the country and return to their homeland, turbulent war years decimated domestic Slovak research, Ahnenerbe community sought prehistoric evidence about Germans' roots and Zotz was a prominent figure and a member of the Nazi party. He easily obtained permits from the highest Slovak and German cities for research in Slovakia (in a foreign state). He focused on the rich archaeological locality Moravany nad Váhom near the world-famous spa Piešťany, where he organized the first systematic Paleolithic research in Slovak history, in 1941 and 1943. He discovered rare remains of dwellings, numerous stone tools and even a workshop for their production, a number of fossil bones from various animals. He gained great scientific fame: according to Michalík,

*"Lothar Zotz's research from this period belongs to the golden fund of the European Paleolithic" (Michalík, 2021, p. 6).*



Pic. 6: Zotz Friedrich (online)

The first decade of the post-war years was spent in restoring the signs of life, the consolidation and restoration of the state marked by the war, building a new ideological and economic monopoly of the regime. The turbulent times did not invest into research, which is also documented by the situation at the State Archaeological Institute in Martin, which had only two permanent employees (Dejiny [History], online). The way to the gradual flourishing of research opened in the 1960s. The Archaeological Institute became a part of the Slovak Academy of Sciences and Arts, both its field and extended expeditions were established, sites were centrally registered, the Depository of Archaeological Finds in Trnava was established for temporary and permanent preservation of findings, the map of Paleolithic sites expanded to include new stations and entire agglomerations. The Department of Archeology at the University in Bratislava has been transformed into an excellent scientific and pedagogical workplace... In Slovakia, scientific monographs and studies have been published, receiving extremely positive feedback and awards in Europe and at world scientific forums. Also, international conferences, seminars and colloquia have been organized, and the archaeological research has been supported by the interdisciplinary basis. Top experts have paid attention to the formation of the historical consciousness of the nation, and they have created many scientific-popularization contributions, exhibitions and lectures in both real and virtual space.

The development of Slovak archeology has progressed literally rapidly since its inception. This is documented by the growing professional

level of preserved and published texts. In the 19th century, one of the last Slovak polyhistorians, Andrej Kmet', described the production of stone tools in the Paleolithic as follows: *"One hard stone was thrown or hammered by a human against another hard stone. What was chipped off, he collected and from those splinters he chose the sharpest ones for cutting, the most pointed for piercing and shooting, the wider ones for hewing, others for beating, etc."* (Michalík, 2021, p. 5) 50 years later, archaeologists exactly described the sites, created situational maps of research, and used scientific terminology in the artifacts analysis. Moreover, after another 50 years, Slovak archeology has firmly established itself on the elite ground of European and world science and research. Its nestor, prof. Jozef Vladár states: *"It [the archeology] introduced Slovakia, which was archeologically terra incognita, to a European science. The results of our research have brought not only knowledge of the ancient Slovak history, but also of a broader context"* (Semanco, online).

### **Литература**

1. Беша. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [www.besa.sk/menu/o-obci](http://www.besa.sk/menu/o-obci)
2. Ботх М. Локачны каталог археологицкей збиеркы Стефана Йаншака. // Зборньк Словенскехо народнехо музея в Мартине, Етнографиа (Ед. Даса Ферклова), 2017. – с. 66-104
3. Дейины по року 1918 // АрцхеолгиаСК. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <http://www.archeologiask.sk/slovenska-archeologia/dejiny-slovenskej-archeologie/dejiny-po-r-1918.html>
4. Дуришова А. Мамут з Беше. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <http://www.zitava.sk/pozitavie-v-praveku/mamut-z-bese>
5. Дворак П. Стопы давней минулости 1. Будмерице: Выдавателство Рак, 2010. – с. 278
6. Еиснер Й. Словенско в правеку. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://www.academia.edu/15068672>
7. Мицхалик Т. Палеолит а мезолит старшиа а стредна доба каменна. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. Цопыригхт Арцхеолгиа СК, 2021. <http://www.archeologiask.sk/slovenska-archeologia/chronologia-a-kultury/paleolit-mezolit.html>. – с. 15
8. Невизанскы Г. Арцхеолгиа Липтова. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://x.facebook.com/ArcheologiaSK/photos/a.197795177028188/2122444081229945/?type=3&source=48&\\_\\_tn\\_\\_=ЕНН-Р](https://x.facebook.com/ArcheologiaSK/photos/a.197795177028188/2122444081229945/?type=3&source=48&__tn__=ЕНН-Р)

9. Паулины-Тотх В. Словенске байесловие, 2020. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1983/Pauliny-Toth\\_Slovenske-bajeslovie](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1983/Pauliny-Toth_Slovenske-bajeslovie). – с. 116.
10. Прикрыл Л. В. Самуел Ротх. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://www.quark.sk/zakladatel-slovenskej-speleoarcheologie/>
11. Семанцо Е. Словенско ма своју Тройу ай Мыкены, 2009. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://www.e-obce.sk/clanky/1048.html>
12. Скутил Й. Палеолитикум Словенска а Подкарпатскей Руси. Мартин: Матица словенска, 1958. – с. 288. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://issuu.com/ruslanfatula/docs/skutil-jozefpaleolitikum-slovens>

### *Иллюстрации*

1. Илл. 1: Вилиам Паулины-Тотх. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Viliam\\_Pauliny-Tóth#/media/Soubor:Viliam\\_Pauliny\\_Toth\\_1877.png](https://cs.wikipedia.org/wiki/Viliam_Pauliny-Tóth#/media/Soubor:Viliam_Pauliny_Toth_1877.png)
2. Илл. 2: Андрей Кмет. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://sk.wikipedia.org/wiki/Andrej\\_Kme%C5%A5#/media/S%C3%BAbor:Andrejkmet.jpg](https://sk.wikipedia.org/wiki/Andrej_Kme%C5%A5#/media/S%C3%BAbor:Andrejkmet.jpg)
3. Илл. 3: Ерб обще Беша. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://sk.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Roth\\_\(pr%C3%ADrodovedec\)#/media/S%C3%BAbor:R%C3%B3th\\_Samu.jpg](https://sk.wikipedia.org/wiki/Samuel_Roth_(pr%C3%ADrodovedec)#/media/S%C3%BAbor:R%C3%B3th_Samu.jpg)
4. Илл. 4: Самуел Ротх. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://sk.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Roth\\_\(pr%C3%ADrodovedec\)#/media/S%C3%BAbor:R%C3%B3th\\_Samu.jpg](https://sk.wikipedia.org/wiki/Samuel_Roth_(pr%C3%ADrodovedec)#/media/S%C3%BAbor:R%C3%B3th_Samu.jpg)
5. Илл. 5: Цоммеморативе медал Йан Еиснер. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://www.postoveznamky.sk/images/nahlady/PPP\\_2021\\_029\\_BRATISLAVA\\_J\\_Eisner\\_nestor\\_slovenskej\\_archeologie\\_V\\_obrazokm\\_1910.jpg](https://www.postoveznamky.sk/images/nahlady/PPP_2021_029_BRATISLAVA_J_Eisner_nestor_slovenskej_archeologie_V_obrazokm_1910.jpg)
6. Илл. 6: Зотз Фридрицх. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://www.arup.cas.cz/wp-content/uploads/2020/06/Zotz.jpg>

*Наталья Киреева (Саратов)*

## **Музыкальная театрализация как проявление творческой активности древнего человека: к вопросу об аксиологии искусства**

Современное состояние искусства способствует тому, что наука сегодня всё чаще стала задаваться вопросом о значении искусства для человека, в результате чего актуализируется аксиологический подход к исследованию художественных явлений. Осмысление ценностного аспекта музыкальных феноменов предполагает изучение не только конкретных примеров творений, но и рассмотрение условий, в которых возникает и функционирует данный материал. Если исходить из постулата, что каждый социально устоявшийся тип звуковой организации служит отражением общественного сознания, то любые сформировавшиеся музыкальные закономерности являются следствием развития человечества и возникают по мере того, как становятся ценностно необходимыми. Это, несомненно, отвечает объективным принципам целеполагания мирового устройства. В свете вышесказанного представляется интересным рассмотрение формирования и развития ценностного значения музыкально-театральных действий для человека первобытнообщинного строя.

Говоря о музыкальной культуре первобытного строя, когда она ещё не являлась субстанционально самостоятельной, а была тесно вплетена в процесс реальной жизни, можно уже констатировать факт потребности дикаря в выражении эмоций при помощи пантомимических игр и пантомимических заклинаний. Древний человек был твёрдо убеждён, что совокупностью определённых действий, жестов, напевов можно оказать реальное воздействие на окружающую его среду. Поскольку данный вид деятельности являлся главной надеждой и одновременно средством преобразования условий, то не подлежит сомнению ценность театрально-музыкального сопровождения реальной жизни человека того времени. При этом точкой отсчёта ценности служил ориентир на собственные ощущения человека: если

приятно самому, то должно быть приятно и другим, и духу; то, что воздействует на себя, то должно также воздействовать на других и на природу.

Магический напев слагается из концентрата ритмических и интонационных оборотов, воздействие которых было проверено сначала на самом исполнителе, потом на сочленах своего коллектива, то есть становится неким «проверенным результатом» общественной коммуникативной трудовой деятельности. Помимо непосредственного сопровождения практических действий, данные процессы играли большую роль в настройке эмоционального состояния перед каким-либо делом, выполняя тем самым функцию эмоциональной стабилизации. Таким образом, магическое исполнение ритуальных действий было обращено не только на природу, но и на самого человека.

В современной социокультурной ситуации, обогащённой и одновременно скованной технократическим развитием, образованный человек становится заложником своих собственных, и, что ещё хуже, навязанных нехарактерных для него норм. В такой ситуации очевидным становится необходимость переключения сознания в сторону природы, которая служит ориентиром во многих параметрах сохранения фундамента жизнедеятельности. Речь, безусловно, не идёт о тотальном отказе от культуры, но лишь о преодолении отчуждения и восстановлении природного, жизненно необходимого баланса.

Возвращаясь к прошлому, следует подчеркнуть, что является важным и тот факт, что ритуальные песни-пляски совершались не только непосредственно в момент трудового акта, но и воспроизводились в обобщённой независимой форме — полностью или частично проигрывались отдельно, вне реально существующей ситуации и объектов. Манипуляции, например, могли совершаться с нарисованным на земле изображением. В дальнейшем подобные ритуальные действия начинают (сначала неосознанно) отдаляться от своего первоначального магического применения, приобретая черты схематичности и условности. При этом из поколения в поколение происходит своего рода отбор и кристаллизация концентрата ритмичных пантомимических движений и интонационных оборотов, имеющих определённое смысловое содержание (повелительное, волевое, заклинательное, повествовательное, лирическое и др.). То же касается и танцевально-пластической составляющей ритуала: у каждого танца формируется своё предназначение: одни могут исполняться только днём, другие — только ночью, одни — на восходе солнца, другие — на за-



кате. К тому же сами танцы должны были следовать друг за другом в определённой последовательности, изменение которой не представлялось возможным. Так же некоторым танцам предопределялись обязательные наряды.

Естественно, люди тогда ещё не могли пользоваться всеми выразительными средствами театрально-музыкальной культуры, но уже были знакомы представителям доклассового общества такие основные её параметры, как ритм, тембр, продолжительность звучания, сила и скорость звука — именно те свойства, которые могут быть органично связаны с движением и жестом. Были известны также простейшие нормы формообразования — такие, как симметрия и повтор отдельных формул, некоторая закруглённость структуры. Примечательно, что данные процессы были зафиксированы исследователями в разных, не сообщающихся между собой племенах, что в ещё большей мере подчёркивает значение необходимости эмоционального выражения с помощью своеобразной синкретической пантомимы для человека того далёкого времени.

В дальнейшем постепенно происходит развитие зачатков музыкальной культуры, проявляющееся в отражении содержательной составляющей общественного развития, выражающегося, прежде всего, в многосторонней эволюции музыкально пространства: расширение используемого диапазона, привлечение новых тембров (также посредством введения новых инструментов), формирование многоголосия, выделение более тонких средств выразительности и усложнённых музыкальных форм.

Так, музыкально-театральное искусство прорастает в эволюционном процессе развёртывающейся кристаллизации особой потребности «становящегося» человека в эстетическом познании мира и одновременном творении по-иному упорядоченного собственного мира по результатам познания и получения в равной степени от процесса и результата радости и удовольствия. Данный факт свидетельствует о том, что «вторая природа» оказывается естественным продолжением «природы первой» — первозданной, и вместе с этим органически необходима, потому как в ходе эстетического развития человек обретает те качества, которые можно получить только в процессе культурной деятельности. Это и является показателем онтологической укоренённости, с одной стороны, и коммуникативно-аксиологического преобразования, с другой. Отличительной чертой в ряду остальных становится придание смысла эстетическому образу.

Оформленность музыкально-театрального действия уже в те далёкие времена стала обретать черты театральности и даже специфической театрализации, что можно охарактеризовать, проведя параллели с театром как художественным явлением.

Так, театральность – совокупность свойств, признаков объектов, явлений, процессов так или иначе связанных с театром, с театральной деятельностью; театральность источника может быть распознана и оценена непосредственно воспринимающим без участия намеренных действий источника. Театрализация, напротив, предполагает осознанную действенность адресанта и адресата — театрально организованный во времени и пространстве процесс представления; соответственно театрализация отличается своей направленностью, нацеленностью на другого, то есть театрализация разворачивается не с самим собой (хотя этот элемент, безусловно, присутствует), а с другими участниками общения. Коммуникативность заложена в самой сущности музыкальной театрализации, поскольку всякая театрализация изначально ориентирована на восприятие реципиента и выступает как представление для зрителя.

Исследователи констатируют, что музыкальная деятельность развивается в двух направлениях: в непосредственном практическом акте коммуникации — сбор людей по сигналу, сопровождение практической деятельности, а также уже в более обобщённом виде — вне реальной ситуации, то есть уже в искусственно созданной. Здесь важную роль играет абстрагированная деятельность воображения, в зачаточных формах — воспоминания и предвосхищения результата, что также является очень ценным шагом на пути к развитию памяти и культурного мышления. Показательным служит и факт актуализации интровертной погружённости дикаря. Характер используемых текстов и напевов, порой даже динамики и темпа соответствовал коллективной коммуникативной ситуации и коммуникативному послы, вместе с тем «прачеловек» мог уже выразить в звуке и собственное отношение к происходящему. Данные процессы играли также большую роль в настройке эмоционального состояния перед каким-либо делом, выполняя тем самым функцию эмоциональной стабилизации, обретения духовного заряда. Таким образом, магическое исполнение ритуальных действий было обращено не только на природу, но и на самого человека.

В процессе отбора — «социального обобщения» — ритмоинтонационного материала образовалось несколько типов музыкаль-

ных оборотов, которые составят в дальнейшем костяк различных напевов: повелительно-волевые обороты (основа заклинательных напевов), обороты, в которых тем или иным способом выражается чувственное отношение древнего человека к миру (основа лирических напевов), обороты повествовательного, речевого характера (основа напевов эпического характера, сказа-речитации).

С течением времени музыкальная деятельность становится всё более условной, абстрактно-символической; происходит формирование новых типов песен: бытовые повествовательные, колыбельные, увеселительные песни-пляски. На пути выделения музыкального искусства из синкретического единства роль последнего достаточно важна: сначала оно естественным образом сопровождало окончание успешной охоты, затем стало использоваться для увеселения и в других случаях, то есть создавалось уже преднамеренно.

Говоря о характере самих напевов, следует отметить, что самые ранние музыкально-ритмические обороты достаточно просты и представляют собой последования двух-трёх тонов, диапазон которых не превышает малую терцию. Движение тонов при всём ритмическом разнообразии, построено по кругу с постоянным возвращением к первичному обороту с его неоднократным повторением. Склонность к такому «круговому» характеру построения интонаций связано и с возможностью материала оказывать особое воздействие: гипнотизирующее — в магических заклинаниях, в увеселительных напевах повторение основных мелодических оборотов влекло за собой нарастание удовольствия, что зачастую приводило участников мероприятий в экстатическое состояние, в колыбельных же напевах размеренное, спокойное повторение мелодических ритмо-формул действовало успокаивающе.

Стоит подчеркнуть, что концентрат вышеупомянутых оборотов переходит из одной разновидности напевов в другую, «окрас» напевов зависит от целевой, функциональной установки на действие или воздействие. Интонационное однообразие напевов компенсируется изменением других свойств звука — например, темпа и динамики: от спокойных вступлений до порой бурного *presto* к завершению, от *pp* до существенного *f* (соответственно характеру исполняемого материала). Со временем происходит формирование структурного оформления музыкального фрагмента: начальных оборотов и концовок, вплоть до элементарного вида периодического построения. Как спра-

ведливо подчёркивает Н.А.Таршис, «Пение героя было и его душой, и его телом» [17, с. 9].

Важно также отметить, что подобные напевы являются типичными для разных европейских и внеевропейских племён эволюционного этапа охоты и собирательства. Основной детерминантой данного положения являются однотипные социально-экономические условия, чем и обусловлено возникновение на различных, не сообщающихся между собой территориях, сходных музыкальных первоэлементов. Это служит также основополагающим принципом обращения к данному периоду существования человека ввиду необходимости актуализации осмысления потребностей и ценностей первозданного человека, соединённого с Природой и не обременённого культурным развитием.

Принципиальным отличием следующего этапа эволюции является то, что коллективные маскарадные действия (численный состав которых мог достигать 200 участников) наделены уже не только производственно-магическим характером, а представляют собой преднамеренные действия, складывающиеся в некое синтетическое целое. Это не просто поток неорганизованных театрализованных движений, находящихся в едином порыве людей, но определённая последовательная деятельность, включающая разнохарактерные «номера», сформированные в разное время в различных общественных ситуациях. Здесь они обретают единый содержательный контекст, основное ценностное значение которого — получение удовольствия.

Формирование родового строя влечёт за собой изменение социальной роли театрально-музыкальной деятельности. Происходит рост мыслительного обобщения, выражающегося в уходе от воплощения прямой действительности в сторону большей образности.

В повсеместно бытовавшей тогда песня-пляске всё тело являлось средством выразительности и могло звучать как инструмент. Человеческое тело — первый ударный и духовой музыкальный инструмент. При помощи ударов ладонями, свиста, игры на губах развивалось тембровое и звуковое оформление песни. С течением времени происходит расширение игрового действия за счёт включения средств ближайшего окружения: палка, бубенцы, травинки и др., — всё это воспринималось как дублирование с целью усиления именно тех звуков, которые издавались при помощи тела. В этой связи можно говорить об инструментальной музыке как о следствии трансформации движений и звуков тела в звуковые структуры, создаваемые в

дальнейшем посредством инструмента. «Другими словами, можно утверждать, что исторически музыкальный инструмент — это одновременно и отделившийся от тела жест и отделившийся ото рта звук, то есть некое новое качество, некий новый, взаимопереходящий синтез, некое новое, необыденное мышление, наконец», — констатирует И.И.Земцовский [8].

Из вышеизложенного можно заметить, что на данном этапе социального развития человек использует лишь малую часть возможностей звука. Выяснение причины этого отсылает к определению роли функциональной основы искусства на этом уровне эволюции общества. «Прачеловек» использует свойства звука настолько, насколько он ему был функционально необходим, то есть прямо пропорционально уровню своего социального и эмоционального развития, которое находилось ещё в зачаточном состоянии. Так, например, не было надобности, а, следовательно, и потребности, с помощью звуковых соотношений выражать богатство внутренних переживаний, либо раскрывать в более значительных пределах всё многообразие явлений действительности. Данные задачи не могли входить в круг осознаваемых и, следовательно, не могли повлечь за собой соответствующей творческой деятельности. Главными для человека того времени считались выразительные средства, которые могли быть естественным образом связаны с движением и жестом, направленных на самого себя — для своего рода моторной разрядки или наоборот — эмоционального настроения, либо с целью непосредственного (позже опосредованного) воздействия на кого-либо другого. Подходящими свойствами используемого тона в таком случае оказались продолжительность и сила звучания, тембр, а не ладовое соотношение тонов, которое будет освоено гораздо позже. Интересным представляется тот факт, что музыка древнего человека (вплоть до средневекового) изобиловала резкими диссонансами. По всей вероятности, естественное наложение повторяющихся попевок создавало условия для возникновения созвучий в секунду, септиму, нону. Данная возможность переросла в необходимость и стала сопутствующим элементом развития многоголосия в принципе.

Здесь вступает в силу аксиологический фактор. Данное событие не было случайностью, оно намеренно создавалось с целью получения того или иного воздействующего эмоционального эффекта. Привыкший к шумовым и ударным эффектам, древний человек стремился использовать внешние свойства звука с целью восприятия его яр-

кой кричащей краски, создающей возбуждающий эффект. В согласованности с ударными инструментами и человеческими хлопками и выкриками, музыка достигала должного, нередко опьяняющего эффекта. Человек искал гармонию в себе самом и в окружающем его мире: «первые гармонические тела есть тела ритуальных пений и танцев», — констатировал М. К. Мамардашвили [12, с. 48]. Всё это помогало упорядочивать человеку свои состояния и мысли, создавало ощущение полноты бытия. Известно, что даже первые математические теоремы были выведены на основе изучения звучащей струны.

Звуковой и изобразительный языки исторически развивались параллельно, можно даже сказать, совместно. Наряду с использованием самого естественного пластического материала выражения — своего тела — появляется маска, что ещё также свидетельствует о возрастающем уровне образного обобщения и стилизации. Уже можно заметить тенденцию выделения из общей массы участников солистов, а также стремление некоторых исполнителей специально выделиться и поразить зрителей особой искусной выучкой.

С разделением труда происходит и дифференциация ритуальных действий, и, следовательно, театральном-музыкального материала. На вычленение особого вида действий оказало влияние формирование родов и конкуренции за право владения более богатыми природными территориями, что повлекло за собой выделение в особый ранг военной деятельности. В данном контексте военные песни-пляски стали выполнять особую функцию: подъём воинского духа, ободрение, настройка воина на устрашение врага. Данные ритуальные действия выполнялись как в моменты нападения и боя, так и в условиях мирного времени: это могли быть воспоминания о минувшей схватке и победе, а также тренировка и подготовка к новым битвам. Естественными средствами образной передачи становятся волевые ритмы, соответствующая сила звука и чёткий темп походного шага.

Особым образом на формирование обобщённой деятельности сказалось объединение племён в союзы, что вызвало к жизни определённые закономерности существования театральном-музыкального материала. При таком племенном объединении (при возможной конфронтации) не происходит тотальный отказ ритуальных действий какой-либо стороны, но, наоборот, совершается некое соединение песен-плясок в общий танец, формируется совместное синтетическое действие.



На этом этапе развития общества в некоторых племенах стала появляться традиция, когда вождь племени считал необходимым иметь свои собственные особые напевы, определяя тем самым даже в данном виде деятельности символ славы и могущества. Более того, вождь имел свой исключительный музыкальный (духовой) инструмент, на котором ему одному разрешалось «задавать тон» происходящему. Со временем ситуация всё более усугубляется: регулирование музыкальной культурой переходит к представителям привилегированной верхушки – вождям и шаманам. Появляются запреты на использование некоторых напевов, а также на игру на определённых музыкальных инструментах. Так, уже можно констатировать, что подобным путём происходит своего рода закрепление права на музыкальное искусство за служителями религиозного культа, что продлится достаточно длительное время.

Постепенно возникает потребность в «заказе» музыкального материала у способных к этому делу людей. Появляется проблема благодарности и оплаты за труд. Тем самым формируется материальная ценность продукта театрально-музыкальной деятельности, что является важным этапом на пути становления аксиологической системы. Конечно, такое «искусство» представляло ещё ценность во взаимосвязи с ритуальными, якобы «магическими» свойствами покупаемой песни. Считалось, что в песне заключена волшебная мантра (например, целительная) и через выучку песни она начинала действовать и благосклонно влиять на ту ситуацию, для которой предназначалась. Особенно ценными были величальные и прославляющие песни-пляски. С их исполнением был связан специальный общественный ритуал, который должно было совершить лицо, в чью честь исполнялась та или иная песня-пляска. Чистое восприятие действительности, не затуманенное и не отягощённое цивилизацией, позволяло входить древнему человеку в определённый резонанс с другими людьми и с самой природой. В частности, у огнеземельцев, больше чем у индейцев и даже ведда было широкое и глубокое восприятие действительности.

Дальнейшее развитие первобытного человека шло по пути формирования системы общественного устройства, обособления различных форм труда, а также обретения дуалистической условной религии (зачатки антропоморфизма и пантеизма), что могло свидетельствовать о ещё более активном развитии способности к абстрактному мышлению. Некоторые племена поднялись до использования пикто-

графической письменности — на древесной коре и оборотной стороне шкур животных записывались даже песни. Это, в свою очередь, служит явным признаком того, что музыкальные явления представляли собой особого рода ценность, которую древний человек стремился запечатлеть и сохранить. Более того, как пишет Л.Г.Морган, «пляска являлась неотъемлемым общественным институтом» [15, с. 177]. Об этом говорит также и всё многомерное разнообразие, которым обладала музыкальная культура того времени: большое количество песен-плясок, «жанровые» разновидности (заклинательные, религиозные, похоронные, любовные и др.), исполнительские составы (сольное и групповое исполнение), инструментальная музыка (различные виды инструментария), танцы-пантомимы. Появляются даже некие управляющие, которые следят за ходом представлений и выполняют своего рода функцию дирижёра. То есть этот процесс становится достаточно выстроенным и коллективно слаженным. Происходит всё большая трансформация магической производственной функции в эстетическую. Развитие пантомимических действий и военных плясок, славительных и заклинательных песен, театрализованных соревновательных игр, зачатки антропоморфизма в религиозных мистериальных представлениях в какой-то мере подготавливают почву и подводят уже к древнегреческому искусству.

Наряду с рассмотренными выше примерами зачатков музыкальной культуры на доклассовом и начальном этапе классового развития общества у диких ведда, огнеземельцев, бразильских индейцев екуана стоит также обратить внимание на развитие деятельности в рассматриваемой области у древних мексиканцев (в период до завоевания европейцами — по Моргану — уровень «средней стадии варварства»). Примечательно, что последняя упомянутая культура получила самостоятельное развитие, не имея сильного воздействия извне довольно длительное время, в результате чего сохранились данные, благодаря которым можно составить довольно точное представление об исследуемой культуре. Констатируется тот факт, что особенности и характер художеств вполне соответствуют закономерностям искусства, сложившегося в древних евразийских государствах. Этот факт подтверждает и обустройство жилищной площади, имеющее значительное сходство с культурой стран Средиземноморья: пирамидообразные сооружения, фрески, декоративный орнамент, керамика и многое другое.

Рассматриваемые культуры прежде всего имеют много общего в стадийном отношении: родоплеменной строй с формирующимися элементами классового общества по причине выделения правящей верхушки и образования групп рабов (бывших военнопленных); разделение труда (кузнецы, каменотёсы, плотники, гончары, музыканты, ткачи и пр.). Стоит отметить, что уже тогда расширяется дифференциация в области религии и искусства по направлению жреческому, военному, народному и так называемому «придворному». Народное искусство заметно противопоставляется культуре господствующей верхушки. В развивающемся искусстве примитивизм переплетается со всё чаще появляющейся утончённой орнаментикой.

То же самое можно найти и в музыкальной культуре: развитую музыку жреческого культа, «придворную» музыку, сопровождение общественных календарных и победных празднеств. Нередко события отмечались масштабными грандиозными действиями, насыщенными пышностью и блеском. Торжества происходили на центральной площади главного города (на свежем воздухе), либо в больших помещениях, которые спустя некоторое время испанские завоеватели назвали «дворцами». Длительность данных мероприятий была довольно продолжительной: начиналось событие ранним утром и заканчивалось глубокой ночью. Количество исполнителей превышало тысячу участников. Наравне с взрослыми участвовали и дети семи-восьми лет.

Сохранились данные, с помощью которых удалось воссоздать некоторые действия торжеств. Празднества начинались пронзительным свистом нескольких индейцев, который подхватывался и поддерживался в дальнейшем ударными инструментами. Первые танцевальные движения носят величественный характер и исполняются размеренно. Напев, который запевают два корифея, затем подхватывается остальной массой танцующих и поющих одновременно людей. Постепенно звучность и темп динамизируются, достигая возможных предельных значений.

Участники события умело управляли движениями своего тела. Более того, отмечается поразительная точность в выполнении групповых действий, которые совершались настолько выверено и согласованно, что было трудно уловить даже малейшее расхождение в самих движениях, в ритме и темпе. Участники делились на группы, которые выстраивались концентрическими кругами, образуя в дальнейшем определённые символические фигуры. Таким образом,

можно заметить, что синтетические театрализованные представления являли собой полное единство музыки и движений, насыщенных эмоциональной выразительностью и страстностью.

В коммуникативно-аксиологическом разрезе важным является тот факт, что музыкально-театральная канва таких масштабных празднеств тщательно подготавливалась. Разрабатывалась специальная программа, в которой было указано, какие песни и танцы необходимо исполнять. Если возникала надобность в новом «произведении», то оно заранее специально подготавливалось, разучивалось и репетировалось. Соответственно, если была необходима подготовка, то имелись и люди, которые эту подготовку осуществляли. Даже был построен особый дом *Miskoakali*, в котором собирались отобранные участники будущих торжественных действ. Там же и происходило обучение исполнителей.

Помимо общественных масштабных торжественных мероприятий мексиканцами проводились и что-то похожее на отдельные театральные представления. Чаще всего они были посвящены памяти выдающихся, легендарных событий. Организовывались такие представления на специально созданной квадратной сцене, которая существенно возвышалась над уровнем земли, это позволяло зрителям со всех сторон видеть происходящее. Сцена тщательно украшалась цветами и зеленью. Актёры выступали всегда в костюмах и зачастую в масках; они воспроизводили не только разные воинственные ситуации, но и сатирические. После окончания «спектаклей» и актёры, и зрители участвовали в общей танцевальной процессии.

Итак, становится очевидно, что мексиканская музыкальная культура обладает сходством с искусством других цивилизаций подобного уровня развития, как по внешнему оформлению мероприятия, так и по развитию внутримызыкальной практики. Существуют горизонтальные и вертикальные связи. Несмотря на всевозможное разнообразие природных условий, в которые были вписаны разумные живые существа на нашей планете, они были подчинены единому онтологическому закону сохранения жизни. При этом, как утверждал флорентийский натуралист второй половины XVII века Ф.Реди, всякий живой организм происходит от другого живого же организма. Эта детерминированность, заложенная природой, действует на всех уровнях бытия — от физического до духовного. Объединяющим, как можно заметить, становится интенция к самовыражению и самовозвышению, радости и просвещению. Желание сотворить что-

нибудь прекрасное или значительное из себя или из чего-либо раскрывается как всеобщее свойство человека даже самых непохожих друг на друга культур.

Как было сказано выше, у первобытного человека уже возникло желание к тому, чтобы разнообразить музыкальную составляющую действ. Корни этого преобразования имеют социальную подоснову. Благодаря тому, что у человека возникла потребность выделиться из толпы, из окружающего коллектива, раскрыть своё творческое «я», он начинает издавать разные, отличные от основной музыкальной канвы звуки, сопровождающиеся порой отличным от централизующего ритмом. В результате постепенно стало зарождаться многоголосие как одновременное звучание различных, разнородных звуков, объединённых всё же общим замыслом и принципом осуществления, раскрывающих при этом разные стороны общего содержания.

У истоков такого многоголосия лежало ленточное двухголосие, при котором напев исполнялся параллельными квинтами или октавами, позже квартами и терциями, в силу различных тембров, составляющих хор. Общественный строй, в котором развивается такое многоголосие ещё нерасчленённый, в нём ещё нет планомерного, последовательного расслоения на половозрастные группы. Следующим этапом является так называемая гетерофония. Основной её характеристикой на первых порах становится несущественное интонационное и ритмическое отклонение от унисонного звучания (например, в деятельности ведда). С развитием гетерофонии возникает её очередной вид — так называемое мелизматическое двухголосие, в котором один из звучащих голосов становится вспомогательным и расцвечивает, варьирует, обрамляет основной тон. В таком виде музыкальный материал не мог допускать значительного развития: мелизматическое ленточное многоголосие было скованно канвой параллелизма — необходимостью постоянного сохранения остова напева. Социальные условия возникновения гетерофонии имеют некоторое движение в сторону дифференциации коллективных представлений, сопровождающейся повышением роли индивидуального начала.

Важное место среди исследуемых ранних видов многоголосия имеет бурдонное многоголосие, в котором напев разворачивается на фоне длительно выдержанного тона (бурдона) и может быть расположен над бурдоном или под ним; есть примеры, когда длящийся тон располагается в середине, между тем как два других голоса музыкально обрамляют его. Примечательно, что такое пение возникло за-



долго до того, когда музыкальные инструменты стали помощниками исполнителей. То есть данный бурдон изначально воспроизводился вокально и лишь позже был поручен музыкальному инструменту. В данном случае уже имеется достаточно чёткое противопоставление мелодического рельефа и фона. Это также обусловлено и социальной эволюцией общества: бурдонное пение распространено на средней стадии развития доклассового общества, когда осуществляется переход к более развитому родовому строю. Взаимодействие разветвлённой линии и выдержанного тона имеет особое аксиологическое значение: органнй пункт — общий знаменатель, своего рода объединяющее начало, вместе с тем задерживающее движение вперёд и одновременно вызывающее новые повторения напева: статика и кругодвижение — то, что непременно является выражением доклассового мышления.

Более развитым становится вид имитационного многоголосия, в нём есть своеобразно построенный, параллельно развивающийся тематический материал, связанный внутренним смысловым единством. Сначала это была каноническая имитация с буквальным повторением напева, что может быть обусловлено сильно развитой способностью дикаря к подражанию. Вместе с эволюцией канонической имитации происходит разделение единого песенно-танцевального коллектива на два полухория. При этом ещё нет выделения каждого исполнителя или группы, пытающейся осознанно и свободно индивидуализировать исполнение напева. Исследователи отмечают достаточно широкое повсеместное распространение канонической имитации, что говорит о том, что данный вид многоголосия нравился древнему человеку, доставлял ему особого рода удовольствие. Это подтверждает и тот факт, что в более позднее время встречается данный вид исполнения.

Несколько позже каноническая имитация перерастает в свободную. В отдельных случаях достигает достаточно разветвлённого тематического развития, что даёт даже возможность говорить о предвосхищении различных приёмов франко-фламандских полифонических школ. Эта стадия значительно выше и представляет гораздо бóльшие возможности для видоизменения основной попевки, что в дальнейшем приводит к возникновению ростков тематического развития и создаёт предпосылки для развития многоголосия гармонического типа. Однако гармоническое многоголосие будет развиваться несравненно медленнее, чем типы линейного многоголо-

сия. Видимо, для полноценного развития гармонического многоголосия необходимы были совершенно иные условия, в которых нашло бы свою плодородную почву гармоническое мышление. И это достаточно длительный процесс, прошедший через Средневековье, и лишь на подступах к следующему периоду гармоническое мышление вступит в свои права. Это обусловлено развитием индивидуальности человека и привнесением автономного личностного начала в искусство.

На первый взгляд, данные разделения выглядят довольно искусственно, но, вместе с тем, это важно сделать, чтобы понять, насколько уже для древнего человека было важно музыкальное развитие, что он ощущал в этом потребность. Речь не идёт, безусловно, о многоголосии в нынешнем понимании этого вида координации изложения звуков, констатируется лишь факт его истоков и потребность в развитии музыкальном с эволюцией социальной. Многоголосие становится не результатом искусственного формирования, но результатом естественного развития форм творческого мышления, возникающего вместе с музыкальным становлением человека.

Таким образом, многоголосие является результатом естественного развития первичных форм музыки на ранних этапах становления мышления человека, достигшего определённого уровня социального развития, независимо от эволюции языкознания (языковладения) и других всевозможных областей культуры и науки. Оно возникало в разных местах земного шара, у различных народностей с наступлением необходимого для этого стадийного уровня развития.

В наземном мире имеется общечеловеческий, можно даже сказать — надприродный автономный стержень, проявление которого можно обнаружить даже у не сообщающихся народов аналогичной степени развития. Именно благодаря ему складываются определённые ценностные отношения как человека с человеком, так и человека с окружающим материальным миром. Видимо, корень формирующейся художественной культурной системы имеет единый духовный ориентир, направляющий развитие именно в данное русло. Отобранное и выдержанное временем общественное, пройдя сквозь отдельного человека, принимает психологическую форму, переживается индивидуумом и затем обретает признаки и свойства искусства, отвечающие всему комплексу психологических потребностей.

Стоит отметить, что изначально отбирались элементы по принципу приятности. Сюда, вероятно, могли включаться ощущения, имеющие различную природу происхождения. Одним из стимулирующих принципов было также стремление в получении нового впечатления. С течением времени они «облагораживались», принимали всё более эстетическую форму, некоторые из них стали составлять основу художественных форм.

Таким образом, можно чётко охарактеризовать формирующееся ценностное отношение к театрально-музыкальной деятельности на данном этапе развития общества: от прямого воздействия на природу до уже весьма опосредованного воздействия на человека, имеющего не прямую практическую цель, а условную, даже развлекательную. При этом, как было показано выше, человек меняет и отношение к самим средствам, с помощью которых достигается данная цель. Для него театрализованное действо становится не просто естественным средством выражения и воздействия, а преднамеренным средством достижения цели — «покрасоваться». В данном случае он уже может обладать неким правом выбора — слиться с толпой, либо улучшить свои умения и выделиться из толпы. Право выбора действия и возможности проявления реакций становятся онтологически ценностными для последующего развития души человека. Если имеется потребность, следовательно, появляется и значимость, ценность в развитии такого рода деятельности — напрямую влияющего на формирование архетипов театрально-музыкального искусства. Доминирующую роль в данном процессе играет преобладание телесного и зачатков трансцендентного через пробуждающегося осознание и осмысление отделения от природного. Это происходит средствами музыкально-театрального действия.

Для такого открытого типа человека, для которого естественным состоянием является действие, а не созерцательность, утверждение через проявление трансцендентных переживаний служит необходимым условием становления своего «я». Важнейшим способом развёртывания дифференциации служит развивающаяся способность к рефлексии «сходное — отличное». Это относится как к оформлению ощущений автономности — животный мир и «я», а также к осознанию отделённости — «я» и другой человек. С одной стороны, человек является частью природного мира, с другой же, он уже ощущает отталкивающую силу того надзвериного начала, что содержится в его духовном существе. При всём этом древнему

человеку необходимо почувствовать ценность себя не самого по себе, а как победителя среди представителей земного мира. Посредством этого происходит конституирование собственно человеческого бытия. Дополнительные возможности, смягчающие и облагораживающие этот процесс, проявляются через актуализацию сверхприродного содержания, обладающего чрезвычайно сильной интенцией к саморазвёртыванию. Это происходит путём осмысления необходимости проявления осознанного порядка — порядка иного, сверхприродного уровня через изобретение чего-то принципиально «нового». Трансцендирование посредством элементов музыкально-театрального действия поставило человека на путь освоения и осознания человеком субъективной сложности собственного сознания в условиях формирующейся антропокультурной действительности.

### *Литература*

1. Агирбов С. Р., Сказко А. С. Потребности человека и происхождение искусства // Наука и современность. — 2011. — № 13-1. — С. 71–75.
2. Аралова Е. В. К истокам искусства как части духовной культуры общества // Власть. — 2014. — № 5. — С. 89–93.
3. Борко Т. И. Человек в поисках себя: антропоморфные изображения первобытного искусства // Человек. — 2018. — № 2. — С. 79–95.
4. Васякин Е. Н., Виноградова А. И. Цели и задачи первобытного искусства // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. — 2015. — Т. 2. — № 11. — С. 636–637.
5. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Т. 1., изд. 2-е. — М.: Музгиз, 1960. — 488 с.
6. Демченко А. И. Древний мир — магистрали художественного творчества // Манускрипт. — Тамбов: Грамота, 2018. — № 7. — С. 7–21.
7. Жукова Д. Е. Искусство и духовность первобытного человека // История и обществознание. — 2014. — № XI. — С. 63–66.
8. Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) [Электронный ресурс]: Открытый текст. Электронное периодическое издание. — Режим доступа: [http://www.opentextnn.ru/museum/museum\\_of\\_anthropology/folkmusical/?id=4997#\\_ftnref3](http://www.opentextnn.ru/museum/museum_of_anthropology/folkmusical/?id=4997#_ftnref3)

9. Игнатенкова А. П. Поиск различий в мышлении первобытного и современного человека как один из способов изучения феномена первобытного искусства // Социально-гуманитарные знания: взгляд молодых исследователей. Материалы межвуз. студ. науч.-практ. конф. — М., 2019. — С. 37–41.
10. Казаков Е. Ф. Душа первобытного человека // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2013. — № 4–1 (56). — С. 197–201.
11. Клягин Н. В. Первоязык мышления // Мир психологии. — 2009. — № 2 (58). — С. 59–69.
12. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М.: Педагогика-пресс, 1994. — 602 с.
13. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. — М.: Изд-во Логос, 2004. — 272 с.
14. Морган Л. Г. Древнее общество. — Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1935. — 373 с.
15. Морган Л. Г. Пляска как общественный институт. — Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1938. — 197 с.
16. Ополев П. В. Антропологические аспекты сложности в культуре // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 3 (33). — С. 11–25.
17. Таршис Н. А. Музыка спектакля. — Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1978. — 128 с.
18. Тейлор Э. Б. Первобытная культура. Кн. 1. — М.: Терра-Книжный клуб, 2009. — 459 с.
19. Тейлор Э. Б. Первобытная культура. Кн. 2. — М.: Терра-Книжный клуб, 2009. — 493 с.
20. Тэрнер В. Символ и ритуал. — М.: Наука, 1983. — 277 с.
21. Ферворн М. К психологии первобытного искусства. — М.: Красанд, 2011. — 120 с.



*Марина Панова (Петербург)*

## **Тема «Культура Древнего мира» в научных поисках искусствоведов Санкт-Петербурга**

Тема «Культура Древнего мира» в научных поисках искусствоведов Санкт-Петербурга стала предметом исследования довольно малого круга специалистов. Объяснение тому – малодоступность фактического (предметного) материала, параллельные связи со смежными специальностями (этнография, история, культурология), в которых артефакты не претендуют на художественность, а позиционируют лишь конкретику материального наличия и вещественной сохранности, малое число специалистов, владеющих узкоспециальными знаниями, в том числе древними языками.

В статье представлен обзор научных тем, представленных к защите на соискание ученой степени кандидата наук и доктора наук по специальности 17.00.04 (изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура) в диссертационный совет, созданный на базе Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

### *Древний Китай, археологические памятники*

Цивилизация Древнего Китая насчитывает более 5 тысяч лет, а письменные источники относятся ко II тысячелетию до н. э. Научные открытия в области археологии и смежных с ней дисциплин музеефицированы. Музейный мир КНР ко второму десятилетию XXI в. представлен удивительно разнообразной тематикой: от архаики неолита и эпохи Шан Инь (XVII–XV—XII–XI вв. до н.э.) до погребальной скульптуры императоров, от живописи до каллиграфии, от древнего театра кукол и теней до современного кинематографа, от буддийского искусства до культуры чая и т. д.

*Даосские предметы.* Среди многочисленных божеств даосского Пантеона наиболее ярко выделяется группа Восьми Бессмертных – легендарные фигуры, ставшие популярными в Средние века, воспроизводившиеся в росписи глазурированного фарфора.

*Бронзовые изделия.* В рамки китайского бронзового века входят эпохи правления династии Ся (XXI–XVI вв. до н. э.), Шан (XVI–XI вв. до н. э.) и Чжао (XI в. – 221 г. до н. э.). Самая древняя цивилизация Ся совпала с началом обработки бронзы. Развитие литья из бронзы повлияло на социальный состав общества. Вокруг медных и оловянных шахт, а эти металлы входят в состав бронзы, образовывались свои сообщества. Были созданы цеха, где из бронзы изготавливались различные изделия, от посуды до оружия. В литейном производстве династии Шан использовалась технология составной формы, что выделяло этот период своеобразной мануфактурной техникой. Разделение труда замечается в процессе изготовления форм культово-магических сосудов и в нанесении орнаментальной цепи рисунков, имеющих зачастую не столько декоративный, сколько ритуально-охранительный характер, что проявляется в изображении звериных фигур, частей тела, устрашающих конечностей, пасти, зубов. Линии отчетливы и ясны. Со временем появляется «громовой орнамент», символизирующий удары молний.

*Керамическое искусство.* К среднему и позднему неолиту (примерно 5000–1500 гг. обширное число основных археологических культур в Китае были земледельческими. В их практику входило изготовление множества больших сосудов, часто ярко окрашенных или украшенных резьбой или оттиском. Привлекательность добавлял декор, который был выполнен в абстрактном стиле или в виде стилизованных животных. Рыба является фирменным блюдом поселения на реке Банпо. Отличительная керамика Маджияяо с оранжевыми корпусами и черной краской характеризуется тонкой пастообразной текстурой, тонкими стенками и полированными поверхностями; Почти полное отсутствие дефектов в извлеченных горшках указывает на высокий уровень контроля качества в производственном процессе.

*Резьба по камню от Ханьской до Цинской эпох.* В IV–I тысячелетиях до н. э. было популярно создавать круглые диски (би), связанные с культом неба, с круглым отверстием в центре. Это прошение силы от Неба. Квадратные в поперечном сечении удлиненные предметы со сквозным цилиндрическим отверстием в центре типа цун (кун) скорее всего связаны с культом земли.

*Ткачество.* Шелк широко применялся в хозяйстве. Помимо использования в качестве ткани для одежды и вышивки, из него изготавливали струны для музыкальных инструментов, тетивы для луков, делали лески рыбной ловли и даже бумагу. Во времена правления ди-

настии Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) шелк стал своего рода универсальным денежным эквивалентом: крестьяне платили налоги зерном и шелком, чиновникам государство платило также шелком. Музейно-фольклорная деревня народности Ли и Мяо в пейзажном районе Силун г. Ваньнина. Синтез сохранения материального и нематериального наследия очевиден в деятельности музея шелка г. Ханчжоу провинции Чжэцзян, крупнейшего музея шелка в мире. В разделах музея представлены все процессы, из которых состоит производство шелка: от шелковичных червей до ткачества и крашения [3, с. 19]. Таким образом, современный зритель узнает об одном из главных направлений культурно-цивилизационного пути многовековой истории Китая.

Самые ценные археологические находки направляются для регистрации в Пекин, и затем многие из них передаются в Музей истории Китая. Остальные хранятся на местах. Когда при раскопках обнаруживают уникальные памятники или комплексы, создают музей «in situ», что свидетельствует о том, что Китай следует в общем фарватере мирового музейного дела. Так поступили с «глиняной армией» императора Цинь Шихуанди в провинции Шэньси, доисторической деревней Баньпо близ Сианя и неолитической стоянкой Дахэцунь.

Археологи в процессе раскопок и реставрации, благодаря тщательным полевым исследованиям и изощренным методам анализа материала, из которого изготовлены фигурки «Терракотовой армии», в целом установили технические методы изготовления терракотовых фигур и прояснили суть художественного процесса. Вся технология схожа с мануфактурной: ручная, поэтапная, системно сборная. Процесс изготовления антропоморфной фигуры в монументальном исполнении основан на ручной лепке; головы людей и лошадей сначала изготавливались штамповкой, затем детали вырезались вручную. С точки зрения ремесленного процесса сначала формовалась глиняная заготовка, затем ее дважды обрабатывали и делали резьбу по глине. Голова, руки и туловище изготавливались отдельно, а затем соединялись, после формования и сушки в тени их помещали в печь, после обжига их окрашивали, разрабатывается техника изготовления терракотовых погребальных фигур воинов.

Диссертационное исследование Ли Сяочунь посвящено прекрасно известному в историографии памятнику – так называемой, терракотовой армии императора Цинь Шихуана в Сиане, созданной приблизительно в 221–207 гг. до н.э. и обнаруженной археологами в 1974 г. С момента своего обнаружения этот комплекс продолжает ак-

тивно изучаться специалистами самых разных дисциплин и стал одним из основных символов китайской цивилизации как таковой. Это обстоятельство определяет как преимущества, существующие для автора нового исследования, посвященного этому памятнику, так и стоящие перед ним трудности. К числу преимуществ относится изученность самых разных аспектов данного объекта, что создаёт необходимость для новых исследователей найти для его рассмотрения собственную, оригинальную исследовательскую перспективу. Однако, несмотря на кажущуюся простоту технологической цепочки, по мере решения задач производительности появляется уникальный образ [1].

В русскоязычной историографии отсутствуют исследования, которые обобщали бы и материалы по истории создания комплекса Линму дяосу [4, с. 7–9], и художественные и технологические методы, используемые при изготовлении фигур, и программу по дальнейшему исследованию природы образности, и созданию программ и методик сохранения памятников. Следовательно, восполнение лакун вполне оправданно появлением данной научной работы.

Техники выполнения каменных рельефов, их типология и эволюция являются творческим научным изысканием молодого ученого. Определена классификация техник резьбы по каменным рельефам, рассмотрено время их появления и закономерности развития. В период начала–середины династии Западная Хань в изготовлении каменных рельефов в провинции Шаньдун преобладала техника линейной резьбы. Позже техника резьбы по камню стала более разнообразной. В середине–конце династии Западная Хань техника резьбы с вогнутой поверхностью появилась на основе техники линейной резьбы. Далее, примерно в конце династии Западная Хань, в провинции Шаньдун появилась техника барельефа, а также в начале династии Восточная Хань, в этом регионе распространилась техника резьбы с выпуклой поверхностью, которая характеризуется плоскими выпуклыми или текстурированными изображениями (барельеф). В середине–конце династии Восточная Хань при изготовлении каменных рельефов появились техники горельефа и ажурной резьбы. Развитие техники резьбы демонстрирует их совершенствование в соответствии с необходимостью передачи более сложных предметов.

«Типология сюжетов шаньдунских каменных рельефов, разработанная автором, основана на “художественных функциях” изображений. Среди различных сюжетов можно выделить: изображения, защищающие от злых духов и защищающие от порчи; социальные и

бытовые сюжеты, сцены из жизни умерших; исторические рассказы — рассказы о мире бессмертных и духов — истории, связанные с культом предков и культом плодородия. Появление и развитие этих сюжетов последовали за культом предков и ритуалом жертвоприношений владельцу гробницы, представляя определенные каноны. Сюжеты каменных рельефов провинции Шаньдун, в отличие от рельефов других провинций, оригинальны — например, здесь присутствуют сцены пахоты на волах, ткачества шелка, истории, имеющие воспитательное значение для потомков, неизвестные в других районах Китая, что отражает региональные особенности искусства этого региона» [2, с. 12].

### *Древний Египет и римская эпоха*

Несмотря на известную приверженность христианству, копты продолжают традиции использования благопожелательной символики, корни которой глубоко уходят в язычество [11, р. 73–74].

На позднеантичных египетских тканях конца IV–VII вв. часто встречаются мужские и женские портретные образы [5, с. 14] и бюсты в медальонах. Исследования, посвященные этим памятникам, касаются только отдельных образцов, в основном, тканей с аллегориями и персонификациями, в то время как в целом их типология и иконография еще не становились предметом специального изучения [7, с. 57].

Композиции погрудных изображений в медальоне в большом количестве встречаются на пурпурных тканях, производство которых приходится на период с IV по VII вв. Ранние примеры включают медальон с головой Медузы Горгоны, изображение которой иногда встречается на позднеантичных саркофагах и стелах, играющих роль апотропея, и фрагмент обрамления оторочки туники с изображением Диониса в центре и двумя бюстами в медальонах по бокам. Одна из композиций, IV в. — это медальон в виде восьмиконечной звезды, в центре которого находится изображение головы юноши в тиаре или юноши с перевязью на груди и густой шапкой волнистых волос. Лучи звезды и свободное поле ткани заполнены листьями и побегом виноградной лозы. В центре другой фиолетовой вставки выткан прямоугольник с линейным орнаментом. Вдоль фриза расположены медальоны, образованные стилизованными побегами виноградной лозы с изображениями юношей на груди. Обычно центр композиции занимает апотропейный знак в виде плетений, узел Соломона, мотив ла-

биринта, виноградная лоза, растущая из канфара, символ древа жизни. Другой медальон из коллекции Эрмитажа показывает, как композиция перемещается от фриза к центру. Пышные листья побегов аканта растут из вазы с изогнутым венчиком, образуя небольшие медальоны по всему фону вставки. В двух верхних, сохранившихся медальонах, вытканы нагрудные изображения юношей, голова одного из которых украшена диадемой. Представленные на тканях изображения близко соотносятся с текстом 91 псалма: «Праведник цветет, как пальма, возвышается, подобно кедрю на Ливане. Насажденные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего» (Пс. 91:13–14).

Своеобразным мостиком языческого и христианского искусства Востока и важным аспектом понимания размышлений древних людей и жителей Средних веков о сути и предназначении человеческой жизни может служить изучение символики коптских тканей. О.В.Ошарина приходит к выводу: «Образ льва, связанный с глубокой древности с солнечными культами и хтоническими представлениями, с самого начала predetermined многозначность его символики и богатое разнообразие иконографических мотивов. Прототипом для создания этих композиций послужили многочисленные образцы эллинистического искусства, а также памятники, связанные с ветхозаветной традицией, идущей из Сирии и ближневосточными мотивами, переработанными сасанидскими мастерами в течение нескольких веков. Изображение льва чаще всего встречается на туниках, причем происходящих из двух бывших греческих полисов, Ахмима и Антиной. В качестве символа воскресения его иногда заменяют фигурки дельфинов, которые, так же как изображения орла, чаще встречаются на погребальных стелах как проводники человеческих душ. Посредником между миром живых и умерших христианские богословы выбрали праведника Иова, который теряет свое земное тело в надежде обрести небесное. С темой перехода души в мир иной также связана символика двери, с одной стороны, продолжающая традиции греко-римского искусства, с другой, прямо ассоциируясь с евангельскими словами «Я есмь дверь» (Ин.10:1). Она была зримым образом Воскресения и Спасения. Если Лазарь должен пройти сквозь эту дверь, чтобы присоединиться к живым, то праведный Иов, наоборот, отрекаясь от мира и находясь в движении между этим миром и следующим, теряет свое земное тело в чаянии обрести плоть небесную. Использование символов греко-римского искусства, как правило, было связано с населением бывших античных полисов. В христианской



культуре Египта, где традиция заботы об умерших имела тысячелетнюю историю, позднеантичные символы носили, в основном, погребальный характер, в отличие от самой метрополии, в которой преобладала символика евхаристии» [6, с. 22].

Исследователь древнегреческой керамики А.Е.Петракова, в поле зрения которой находится визуальный аспект древнегреческой вазописи, ищет подтверждение сюжетной изобразительности в письменных источниках, проводя параллель между иконологией и иконографией. Обращение к римской эпохе совершенно оправданно [12, р. 70]. «Помимо проблем интерпретации мифологических персонажей в вазописи на базе письменных источников, не всегда очевидной представляется интерпретация персонажей, изображенных в контексте бытовых сцен» [9, с. 247].

Делавауд-Роукс предложил типологию изображений основных персонажей керамических сосудов Древней Греции на основе их мускулиного типа: «Персонажи имеют условно-идеально-типизированные тела и лица» [10, р. 233]. В изображенных сценах отражаются сцены нарративного, неписьменного характера, сведения, полученные по устному пересказу, что и является наиболее ценным открытием, наиболее необходимым условием для формирования знаний о культуре прошлого у современного зрителя. Работа хранителя собрания произведений искусства прошлого заключается наряду с вопросами датировки и атрибуции и интерпретацией сюжетной линии [9, с. 236].

«Впервые не только в отечественном, но и в мировом искусствоведении предпринята попытка формулировки комплекса методов, необходимых для разностороннего и полного исследования произведений афинской вазописи, хранящихся в музейном собрании и поступивших в него путем приобретения у частных лиц или же путем передачи из материалов археологических раскопок.

В научной работе предлагается рассматривать такие направления исследования произведений афинской вазописи, как атрибуция, интерпретация, история поступления, история реставрации, археологический контекст, не как отдельные сферы деятельности узких специалистов, занимающихся теоретической разработкой одного из этих направлений, а как комплекс проводимых научным сотрудником применительно к конкретному произведению вазописи в музейном хранении: только так, по мнению автора, возможно достичь результа-

тов, отражающих максимально возможную полноту сведений о произведении искусства» [8, с. 20].

### *Литература*

1. Ананьев В. Г. Отзыв на автореферат диссертации «Мемориальный скульптурный комплекс "Терракотная армия" императора Цинь Шихуана. Историографическая модель исследования». Ли Сяочунь,. Электронный ресурс. URL: [otzyv\\_ananyev.pdf/](http://otzyv_ananyev.pdf/). Дата обращения: 30.10.2021.

2. Би Чжижэн. Каменные рельефы эпохи Хань провинции Шаньдун: контекст, сюжеты, стилистика и композиция: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2021. 24 с. С. 12.

3. Ван Вэй. СобираТЕЛЬСкая деятельность и формы презентации национального искусства в музеях КНР: автореферат. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 22 с. С. 19.

4. Ли Сяочунь. Мемориальный скульптурный комплекс «Терракотная армия» императора Цинь Шихуана. Историографическая модель исследования: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2019. 25 с. С. 7–9.

5. Матье М. Э., Ляпунова К. С. Художественные ткани коптского Египта. М.- Л., 1951 . С. 14.

6. Ошарина О. В. Иконография и символика Воскресения в христианском искусстве Египта IV–VII вв.: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2009. 23 с. С. 22.

7. Ошарина О. В. Новая интерпретация погрудных изображений в медальонах на коптских тканях IV–VI вв. //Античная древность и средние века. 2017. Вып. 45. С. 57–76. С. 57.

8. Петракова А. Е. Методология комплексного искусствоведческого исследования афинской вазописи: теория и практика на примере коллекции Государственного Эрмитажа: автореф. ...доктора искусствоведения. СПб., 2013. 58 с. С. 20.

9. Петракова А. Е. Проблемы интерпретации изображений на аттической черной и краснофигурной керамике на основе сведений античной нарративной традиции //Вестник РГГУ. Серия: История, филология, культурология, востоковедение. 2013. № 17 (118). С. 236–270. С. 236.

10. Delavaud-Roux M.-H. P. L'énigme des danseurs barbues au parasol et les vases des Lénéennes' //Revue Archéologique 2 (1995). P. 227–263.

11. Grabar A. Christian iconography: a study of its origins. New York, 1968. P. 73–74.

12. Petrakova A. The history of ancient Greek and roman art in Russian treatises of the second half of the 18th and early 19th centuries // Pegasus 10 (2010). /Hrsg. H. Bredekamp, A. Nesselrath. P. 41–78.

### *Иллюстрации*



1. Нефритовый диск. 3300–2200 гг. до н.э. Лянчжу.





2. Сосуд. 1600–1050 гг. Хубэй.



3. Керамические сосуды. 3300–2200 до н.э. Маджиаяо.





4. Каменные рельефы эпохи Хань. до 221 г. до н.э.



5. Рельефы провинции Шандунь. до 221 г. до н. э.





6. Коптский текстиль. II–V в. до н.э.





7. Коптская погребальная ткань. II–V вв. до н.э.



8. Амфора. 540 г. до н. э.



9. Чернофигурная ваза. IV в. до н.э.

*Светлана Шлыкова (Саратов)*

**Интерпретация донжуановского текста  
в пьесе П.Потёмкина «Дон Жуан – супруг смерти»  
в ракурсе аккадской мифологии  
и древнегреческой трагедии**

Мировой художественный универсум актуализировал так называемые «вечные образы», которые, возникнув в определенную историческую эпоху, изначально несли в себе узкую смысловую направленность. Но дальнейшие их интерпретации позволили закрепить за ними общезначимые архетипические составляющие. Воплотив в вечных образах общезначимую антропологическую аксиологию, одновременно выявив противоречия в развитии человечества, литературный процесс на каждом новом витке социокультурных и исторических формаций подводит к новому переосмыслению, казалось бы, устоявшихся образов.

К.Д.Бальмонт в эссе «Тип Дон Жуана в мировой литературе» писал: «В самом деле, существуют великие мировые типы, неизменно приковывающие наше внимание. Похититель небесного огня Прометей, обративший свою неземную душу к земножителям; волшебник и чернокнижник, Фауст, вступивший в договор с Дьяволом; несчастный отец неблагодарных детей король Лир; смешной и трагичный рыцарь мечты Дон Кихот; гений сомнения Гамлет; царственный себялюбец и убийца Макбет; демонический Ричард Третий, полный разрушительного сарказма, злой дух обмана Яго, этот дьявол в образе человека; красивый соблазнитель женщин, Дон Жуан — эти призраки, более живучие, чем миллионы так называемых живых людей, нераздельно слиты с нашею душой, они составляют её часть, и влияют на наши чувства и на наши поступки» [4] .

Но, по справедливому мнению А.И.Демченко, «с наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот» [7, с. 544].

Примечательно, что основные литературные архетипы европейской культуры Нового времени появились практически одновременно: народная книга о Фаусте (1587), Гамлет (1601), Дон Кихот (1605), Дон Жуан (1630). Каждый из них по-своему преломляет основные человеческие рефлексии: познание смысла бытия, утоление страсти, поиск истины, веру в идеал. При этом именно образ Дон Жуана становится самым притягательным для интерпретационных поисков. А.И.Демченко так комментирует данный факт: «Дон Жуан – может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире – повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жаждой чувственных наслаждений. Ещё шире – образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желание во всём дойти до последнего предела) [7, с. 544].

Истоки мифа лежат в глубокой древности – так, по гипотезе Р.Шульца, легенда о Дон Жуане является «ренессансным отголоском традиции изображения оживающих мстящих статуй, возникшей в результате столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии, то есть эпохи возникновения Книдского мифа. ... Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших» [12, с. 79]. В.Е.Багно по этому поводу пишет, что данный миф «возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования мифа о Насмешнике, истоки которого находятся в глубокой древности» [2].

Еще одним источником происхождения мифологемы о беспутном испанце можно считать средневековые легенды, фаблю и фарсы, в которых встречается типаж рыцаря-обольстителя. Таким образом, в сопряжении античных мифов и средневековых легенд возник тип обольстителя, насмешника, нечестивца, за которым закрепилось имя Дон Жуан.

Образ Дон Жуана, как одного из вечных ноуменов мировой культуры, постоянно трансформировался в ходе смены культурно-исторических эпох. Авантюрно-героический типаж покрывается романтическим флёром, становясь демоном познания в поиске вечного

идеала, затем наделялся чертами ницшеанского сверхчеловека, торжествующим и лишённым трагической маски, конфликтующим не с обществом, а с судьбой. В постмодернизме он становится и вовсе не субъектом, а объектом текста.

Рассмотрим кратко генезис, структуру и особенности бытования в разных историко-культурных контекстах мифа о Дон Жуане, одного из важнейших в европейской культуре. Мифологема о Дон Жуане корнями уходит в обрядово-ритуальные действия, так же как и миф об Эдипе, постулируя нарушения родовых связей. Кроме того, образ Дон Жуана вбирает в себя архаические черты трикстера, которые накладываются на ряд древнегреческих мифов об осквернении статуи [8].

Наиболее развёрнутое бытование сюжета находим на Пиренейском полуострове, где функционируют севильские предания о Дон Хуане, переработанные сюжеты из средневековых рыцарских романов и контаминированные с реальными прототипами. В этих образах чётко прослеживается двойственность героя – обольстителя и святоотца, разрушающего устойчивые родовые порядки. Уже здесь можно проследить основную сюжетную канву, которая ведёт от преступления/преступления общественных законов к неизбежному наказанию, исполнителем которого выступает Каменный гость.

Наиболее удачной литературной обработкой стала пьеса Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» (1630), в которой в полном соответствии взглядам автора-богослова и барочной эстетике Дон Жуан изображён примитивным лжецом и распутником.

Затем Дон Жуан перемещается в итальянскую комедию дель арте, погружаясь в народную грубовато-комическую стихию, в которой нет места назидательно-морализаторским сентенциям. Новаторская комедия Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) становится своеобразной полемикой с произведением Т. Де Молины. Мольер приспособливает сюжет к требованиям классицизма, позиционируя героя как борца с ханжеской моралью. Эту же линию можно проследить в пьесе К.Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник».

В период романтизма сюжет о Дон Жуане вплетается в романтическое двоемирие с его вечной погоней за идеалом. В опере Моцарта «Дон Жуан» (1787) и последующих её литературных и философских интерпретациях в новелле Э.Т.А.Гохмана «Случай из жизни образованного молодого человека» (1814), драматической поэме Н.Ленау «Дон Жуан» (1851) и эссе С. Кьеркегора «Непосредственно-



эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало» (1843) находим продолжение моцартовского представления «любви как вечной мелодии».

Незавершённая поэма Байрона «Дон Жуан» (1819–1823) выбивается из русла романтической эстетики, являясь реализацией «пикарескной» составляющей мифологемы – герой безвольно отдаётся жизненным перипетиям, в которых обольщают и совращают его, а не он.

Вскоре в трактовке образа происходит своеобразная контаминация двух героев – Дон Жуана и Фауста, что не удивительно, ведь, несмотря на их внешне диаметрально противоположные устремления, у героев много общего. В образе Дон Жуана присутствуют и тяга к познанию, и демоническое начало, провоцирующие его на сопоставление с другим вечным образом мировой литературы – Фаустом. Соединение двух героев в одном произведении находим у Николауса Фогта в романе «Красильня, или Типография в Майнце» (1809). Интересна в этом плане и стихотворная трагедия 1829 года К.Д.Граббе «Дон Жуан и Фауст», в которой два вечных героя мировой литературы выступают в одной сюжетной линии. Будучи выразителями вечного стремления к абсолюту самоосуществления, они позиционируют авторский просветительский взгляд на вопрос о том, что важнее – «дух красоты, веселья и вина или дух гробов?»

А.Мюссэ в поэме «Намуна» (1832) окрашивает любовные искания героя идеалистической философией. Мотив покаяния впервые встречается в новелле П.Мериме «Души чистилища» (1834). Французский символизм также не преминул наложить свой отпечаток на вечный образ в таких произведениях, как «Дон Жуан в аду» Ш.Бодлера (1857), «Одуроченный Дон Жуан» П.Верлена (1884), «Самое прекрасное чувство в жизни Дон Жуана» Ж.А.Барбе, «Детство дон Жуана» и «Выбор дон Жуана» Р.М.Рильке.

В новейшее время мы сталкиваемся с парадоксальными интерпретациями образа в произведениях Б.Шоу «Дон Жуан объясняет» (1887), «Человек и сверхчеловек» (1901–1903), незаконченной пьесе Э.Ростана «Последняя ночь Дон Жуана» (1921), К.Чапека «Исповедь Дон Жуана» (1932); А.Камю актуализирует Дон Жуана в своем эссе «Миф о Сизифе», вводя героя в контекст философии абсурда; Эдён фон Хорват в пьесе «Дон Жуан приходит с войны» (1936) эксплуатирует вечный образ для создания народной социально-критической комедии.



Постмодерн также не обошёл стороной данный мифообраз в произведениях С. де Мадарьяга и Рохо в драматической фантазии «Донжуанология, или Шесть Дон Жуанов и одна дама» (1950), М.Фриша «Дон Жуан, или любовь к геометрии» (1953), Гильерме Фигейредо «Дон Жуан» (1951), М. Унамуно «Брат Хуан, или Мир есть театр» (1954) и т.д. Интерес к этому герою не утихает и в XXI веке, в котором образ Дон-Жуана продолжает эволюционировать.

В России образ Дон Жуана был также чрезвычайно востребован, и прежде всего в кукольных представлениях, при этом собственно русского текста кукольной комедии не существовало. В.Н.Перетц в своём исследовании [10] говорит о репертуаре заезжих «показывателей выпускных кукол», посетивших Петербург в царствование императрицы Анны Иоанновны с постановкой о «Житии и смерти Дон Жана, или Зерцале злочинной юности». В 1783 г. в Петербурге был представлен балет «Дон Жуан» на музыку М.Медведева, в 1790-м одноименный пантомимный балет на музыку К.Каноббио и К.Глюка; этот балет возобновил И.Вальберх в 1818 г. Опера Моцарта была представлена на русской сцене впервые в 1828 г. На этом чисто театральном фоне и появился пушкинский «Каменный гость» (1830), одна из самых ярких в мировой литературе интерпретаций мифа о Дон Жуане.

Как известно, А.С.Пушкин обращается к теме Дон Жуана в первую болдинскую осень в 1830 году. Дон Гуан Пушкина стал одним из наиболее полных и совершенных воплощений данного сюжета в мировой культуре, коррелятом ренессансной концепции любви. В период подготовки к женитьбе на Н.Гончаровой поэт, с одной стороны, словно прощается с прежней разгульной жизнью, со своими донжуанскими похождениями. С другой – примеряет на себя роль супруга, профетически заглядывая в будущее. Отсюда название пьесы «Каменный гость», которое смещает акцент на практически внесценического персонажа – Командора, и убитый супруг занимает заглавное место в сюжетобразующей линии пьесы. В этот же период Пушкин заканчивает работу над «Евгением Онегиным», романом в стихах, созданным наподобие поэмы Байрона «Дон Жуан». В восьмой главе вновь всплывает темы донжуанства. Онегин/Дон Жуан страстно влюбляется в уже замужнюю Татьяну/Донну Анну и преследует её. После твёрдого отказа героини Онегин/Дон Жуан остаётся наедине с супругом/Командором. «Но шпор незапный звон раздался, И муж Татьяны показался». И в эту «злую минуту» для героя автор расстаётся

с ним. Дальнейшая его судьба нам остаётся неизвестной. Но известна судьба Пушкина, который спустя шесть лет выступит в роли Командора – супруга, защищающего честь семьи, и падёт от смертельного ранения, нанесённого самым ничтожным из всех Дон Жуанов.

Вслед за Пушкиным к образу Дон Жуана обращаются Н.Щербина «Дон Хуан и месяц» (1842), А.К.Толстой в одноимённой драматической поэме (1862–1867), затем развитие мифообраза осуществляют Ф.М.Достоевский в таких типах, как Свидригайлов и Ставрогин, и М.Арцыбашев в «Санине» (1907).

Этот список можно продолжить трагедией «Дон Жуан» (1895) А.И.Мордвина-Щодро, «Севильский оболститель» (1896) А.Н.Бежецкого, «Дон-Жуан» (1908) С.Н.Дурылина, «Каменный хозяин» (1912) Л.Украинки и т.д.

Но особое место занимает развитие образа и сюжета в эпоху Серебряного века русской культуры.

Статья Бальмонта «Тип Дон Жуана в мировой литературе» (1904) стала теоретическим обоснованием и нового всплеска интереса к мировому образу, и возможности весьма необычных интерпретаций сюжета. В начале нового столетия К.Бальмонт, подытоживая многовековой опыт жизни этого образа, не только его актуализирует на теоретически-эссеистском уровне, но и предвосхищает новую волну возрождений образа, утверждая, что символический лик Дон Жуана никогда не умрет и что в сложной душе Дон Жуана много скрытых ликов. «Но мы знаем лишь единичную разработку Лира, Дон Кихота, и Гамлета. Мы только в Мефистофеле видим родного брата и двойника Яго. Мы любим Ричарда Третьего главным образом за тот демонизм, который, частично, повторяется в Яго и в Севильском Оболстителе. И лишь один Дон Жуан нашел целую толпу высокоталантливых художников, которой он овладел, как смеющийся и страшный атаман владеет шайкой разбойников. Ну, конечно, это не совсем так... Но Дон Жуан превосходит всех, он владычествует над более обширной толпой, он входит в блестящий зал, где общее внимание уже сосредоточилось на двух-трех лицах, и внезапно все взоры обращаются к нему. ... Почему наша мысль так упорно возвращается к к этому образу? Почему ни пошлые литературные его вариации в стиле Мольера, ни отвратительные жизненные карикатуры на него в будничной реальности, не могут убить в нашей душе невольного влечения к соблазнителью? На этот вопрос легко ответить.

Есть явный романтический общепонятный Дон Жуан, который умер, и есть тайный символический лик Дон Жуана, есть Дон Жуан, который никогда не умрет. В сложном явлении много сторон, и в сложной душе Дон Жуана много скрытых ликов. Не забудем, что Дон Жуан легенды неукротим в своей смелости, что он во всём доходит до последней грани, что он не боится смерти, и что к нему приходят с мистическими предостережениями обитатели запредельного, этим самым показывая, что у него бессмертная душа, о которой заботится Вечный Дух, правящий бурями Хаоса.

Наше влечение к Дон Жуану коренится в самой психологии любви. Любовь есть драгоценнейший наш талисман, который дал нам лучшие наслаждения и самые страшные страдания, бросал нас тысячу раз в бездонные пропасти и дикие леса, и открыл нам тысячу раз ослепительную бездонность неба. Мы вечно глядим на этот талисман, но мы никогда не можем его разгадать» [4, с. 175–205].

Таким образом, сформулированный Бальмонтом тезис о непреходящем значении образа Дон Жуана проясняет факт возрождения интереса к этой фигуре в новом столетии. Именно так, в русле символической интерпретации, шло восприятие образа Дон Жуана в среде поэтов и писателей Серебряного века.

Литература Серебряного века часто обращалась к вечным мировым образам в попытке переосмыслить рубежную эпоху, трансформировать традиционные мотивы и образы. Становится более востребованным внутренний мир героя, личная трагедия человека, попавшего в хаос мировых событий. Дон Жуан – вечный скиталец, изгой, одиночка – как нельзя лучше соответствовал устремлениям символизма, по своей многоплановости и многогранности приближаясь к символу.

Диффузное мышление, взаимопроникновение в ткань чужого произведения, как свойство литературного процесса Серебряного века, позволили создать неповторимый единый образ Величайшего обольстителя, ставшего особенно любимым в рубежную эпоху. Последнее отнюдь не случайно. Серебряный век – век переломный, время революций и время духовных исканий. Писатели и поэты стремились понять сущность человека, как можно глубже проникнуть в его внутренний мир.

Дон Жуан Серебряного века намного противоречивей и многогранней своих предшественников, он сохраняет романтическую огранку, переплетая её с символическими новациями модернизма, что

вычерчивает дуальный внутренний мир героя и глубоко метафизическое восприятие мира. Дон Жуан рубежной эпохи – демиург и отшельник, дух света и тьмы, заложник своего эгоцентризма, одинокий странник в вечном поиске идеальной любви.

Доказательством повышенного интереса к Дон Жуану может служить простое перечисление произведений авторов Серебряного века на данную тематику: *Марина Цветаева*: «Дон Жуан», «На заре морозной...», «Долго на заре туманной...», «После стольких роз, городов и тостов...», «Ровно – полночь...», «И была у Дон Жуана – шпага...», «И падает щёлковый пояс...», «И разжигая во встречном взоре...»; *Николай Гумилёв*: «Он поклялся в строгом храме...», «Дон Жуан» (1910), «Дон Жуан в Египте» (1912); *Константин Бальмонт*: «Звёздный хоровод», «LXXVII. Дон Жуан», «La luna plena... Полная луна...» (1897), «Он будет мстить. С бесстрашием пирата...» (1897), «Что ж, Дон Люис? Вопрос – совсем нетрудный...» (1897), «Сгущался вечер. Запад угасал...» (1897), «Промчались дни желанья светлой славы...» (1897); *Валерий Брюсов* «Дон Жуан» (1900), *Александр Блок* «Шаги командора» (1912), в шутке-арлекинаде А.Амфитеатрова «Дон Жуан в Неаполе» (1915). Эти глубоко разные поэтические миниатюры объединяет в единый текст донжуанианы Серебряного века трактовка образа, отражающая, во-первых, идею идеалистической концепции любви В.С.Соловьева, весьма популярную в эпоху Серебряного века, и, во-вторых, мотив трагедии человека, заглянувшего в бездну страсти и остающегося, в конечном счёте, в одиночестве.

Итог этих интерпретационных поисков был подведён Анной Ахматовой в эссе «“Каменный гость” Пушкина», написанном в 1947 году и закрепившем именно за Пушкиным точку отсчета русской донжуанианы и конкретно Серебряного века.

Как известно, поиск этот был прерван революционными событиями, ввергнувшими страну в гражданское противостояние. Но удивительным образом интерес к образу Дон Жуана не угас в вихре революции и Гражданской войны. Писатели, ставшие вынужденными изгнанниками из России, вновь и вновь возвращаются к этому мифу, как связующей ниточке с прошлой жизнью, пытаясь воплотить старый образ в новых реалиях. Именно в 20–30 годы прошлого века он станет востребованным у писателей-эмигрантов.

Дон Жуан первой волны русской эмиграции во многом похож на героя Серебряного века, но и заметно отличается. Синописис этих произведений мало отличается от устоявшейся фабульной линии, в то

время как образ героя рассматривался одновременно в символистском русле и насмешливо-пародийном ключе. Как справедливо заметил И.Бабанов, «пародийные и парадоксальные трактовки легенды о Дон Жуане начинают превалировать в литературе XX века» [1, с. 175] и особенно в эмигрантской среде. Таким образом, из всех архетипов Возрождения и Нового времени эмиграция обратила свой взор лишь к Дон Жуану, в то время как другим – Фаусту, Дон Кихоту, Гамлету – места в новой реальности не нашлось. Но социально-политически катаклизмы, революция, войны, изгнание, безусловно, наложили отпечаток на этот мифообраз.

Перечислим произведения, авторы которых, совершив бегство от окружающего хаоса, террора и разрухи революции, искали спасения и отдушину в вечных, устоявшихся ценностях культуры: драматическая сцена «Дон Жуан» (1922) Б.Зайцева, «Дон Жуан» (1922–1923) Н.Оцупа, пьеса П.Потёмкина «Дон Жуан — супруг смерти» (1924), сонет «В изгнание» (1927) С.Рафальского, «Седая прядь, и руки Дон Жуана...» (1929) В.Андреева, «Гость» (1924) В.Набокова. В 1926 г. в первом номере журнала «Новый дом» появились два стихотворения: «Дон Жуан, патрон и покровитель...» Георгия Адамовича и «Ответ Дон Жуана» Зинаиды Гиппиус. Затем последовали стихотворение С.Нерис «Последняя любовь Дон Жуана» (1927) и драматическая поэма В.Корвин-Пиотровского «Смерть Дон Жуана» (1929)<sup>1</sup>.

Обратимся к анализу пьесы «Дон Жуан – супруг смерти», автор которой оригинально подошёл к трактовке вечного образа соблазителя и распутника, интерпретируя его в свете мифологии и классической аристотелевской поэтики. Трехактная комедия написана в 1924 г. известным в своё время сатириком и юмористом Петром Потёмкиным<sup>2</sup> в соавторстве<sup>3</sup> с журналистом Соломоном Поляковым-Литовцевым. Она имела сценический успех, будучи поставленной в возродившемся в Париже кабаре «Летучая мышь», а в начале 1925 г.

---

<sup>1</sup> И в конце XX века писатели обращаются к вечному образу в следующих произведениях: «Конец Дон-Жуана» (1938) и «Старый Дон-Жуан» (1976) Давида Самойлова, драма «Другой Дон-Жуан» (1976) Эдуардо Манета, пьеса «Продолжение Дон Жуана» (1979) Эдуарда Радзинского, поэма «Дон Жуан» (1980—1986) Константина Помренина, драматическая трилогия «Дон Жуан» (1983) Владимира Казакова, пьеса «Последняя женщина сеньора Хуана» (1987) Леонида Жуховицкого, пьеса «Последняя любовь Дон Жуана, или Эшафот любви» Эрика-Эмманюэля Шмита, пьеса «Дон Жуан?.. Дон Жуан!» Михаила Дунаева.

<sup>2</sup> Пётр Петрович Потёмкин (1886—1926) — поэт-сатирик, автор многочисленных кабаре-миниатюр, представитель творческой интеллигенции Серебряного века.

<sup>3</sup> Некоторые исследователи склоняются к мнению, что Поляковым была разработана только отдельная сюжетная линия, связанная с бунтом.

с большим успехом прошла в римском «Театре независимых». Это произведение никогда не шло на театральных подмостках ни в Советском Союзе, ни в современной России, и только в 2020 году было издано в России в сборнике «Театральные миниатюры Серебряного века».

Версия П.Потёмкина<sup>4</sup>, являясь бесспорной составляющей единого Текста о Дон Жуане, имеет свою уникальную природу и весьма оригинальный поворот в трактовке мирового сюжета. Потёмкинский ракурс рассмотрения этого «вечного» образа мировой литературы, безусловно, является парадоксальным разрешением мифа о Дон Жуане, что было характерным в среде русской эмиграции 20–30-х годов прошлого века. Потёмкин, став представителем литературы русского зарубежья первой волны эмиграции, осуществил право писателя на литературную шутку и мистификацию, столь характерные для Серебряного века. В данной пьесе новизна интерпретации и игровое начало заложены уже в заглавии – канонический образ героя никак не предполагал статуса женатого человека. Сама структура пьесы весьма оригинальна в сочетании классицистических и модернистских драматургических подходов, на которые указывает Антонелла д'Амелия: минус приём, приёмы перевернутой ситуации, лжезавязки, нереализованного сюжетного хода [6, с. 91–92].

Фабульная линия пьесы, жанр которой автор определяет как комедия, незатейлива и в начале действия имеет явную тенденцию к диалогу с пратекстом о севильском обольстителе и мировыми текстами предыдущих веков. Потёмкин оставляет пространственный континуум действия в Мадриде, разрывая временной — ремаркой: «Вне времени», подчёркивающей вневременность образа героя. Прибывший в харчевню под Мадридом Дон Жуан ждёт Лепорелло (перипетии сюжета изменят его имя на Лепориуса), которого характеризует не слугой, а приятелем. Лепорелло с запиской о свидании был послан в монастырь, где находится Донна Анна, которая по ходу развития пьесы так и не выйдет за рамки внесценического персонажа. Не теряя времени даром, Дон Жуан начинает флиртовать с дочерью хозяина харчевни Агнессой, тайно влюблённой в легенды о Дон Жуане. В разговоре герой характеризует себя: «Дон-Жуан и некрасив, и неумён, и скучен, – когда он не любит, когда молчит... Но когда Дон-Жуан любит!.. Но когда в его душе просыпается страсть!.. Когда

---

<sup>4</sup> Тема и образ Дон Жуана увлекали Потёмкина ещё до эмиграции. Известен стихотворный набросок «Дон Жуан», который Потёмкин не успел завершить ее из-за революции.



сердце насыщает его голос музыкой и зажигает вдохновение его речь, – о, тогда Дон Жуан прекрасен, неотразим, страшен!...»<sup>5</sup>

Ухаживания прерывают инквизиторы, преследующие героя. Его арест останавливает «величественная фигура в маске и плаще инквизитора». «Властным, холодным голосом» Маска говорит: «Оставьте Дон Жуана. Я пришла за ним. Он мой!» и представляется: «Я — Смерть». Дон Жуан принимает Смерть за придумавшую хитрый план свидеться с ним Донну Анну, но Смерть снимает маску и перед взором героя предстаёт «прекрасное строгое лицо с чёрными пылающими глазами, сквозь красоту которого смутно проступает очерк черепа». Дон Жуан инстинктивно пугается, но быстро приходит в себя и начинает препираться с гостьей, бросая ей в лицо презрительные слова о ничтожности её существования: «Боюсь, что я неосторожным словом пробудил в вас какую-нибудь тайную боль... например, боль о том, что вам некуда спешить, что перед вами нет цели, что бесплодно ваше дело, что бессмысленно скучен ваш бесконечный путь среди колыбелей и гробов. Вы сокрушаете старика, а завтра он возвращается в мир ребёнком и победоносно смеётся над вашим могуществом. Вы сеете гроб, вы пожинаете колыбели. Вы похищаете любовника, но никогда вы не могли убить любовь».

Слова Смерти о том, что она не женщина, которую можно соблазнить, заставляют героя принять вызов. Вступая в общение с воплощенной пустотой, флиртуя со Смертью, он надеется отсрочить тем самым свой конец. И это ему блестяще удаётся. Смерть, сама того не замечая, поддается чарам великого соблазнителя и превращается в обыкновенную женщину: «Смерть ставит косу у стула и робким движением поспешно поправляет надо лбом волосы». Признание Дон Жуана в любви к Смерти окончательно снимает с неё флёр демонической inferнальности: «Смерть – источник всякой любви. Она рождает любовь, она её и питает. Какой холодный ужас объял бы мир без мысли о смерти, о последней цели». И Смерть признаётся в любви к Дон Жуану: «Люблю! Ты – жизнь. Ты – мой супруг». Тем временем оставленную косу подбирает Лепорелло и понимает, что с помощью такого инструмента можно хорошо заработать.

Второе действие начинается спустя десять лет. Лепорелло, называя себя доктором Лепориусом и понимая, что ничем не рискует, ведь после превращения Смерти в обычную женщину, люди переста-

---

<sup>5</sup> Здесь и дальше цит. по: Театральные миниатюры Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. статья, биогр. очерки и примеч. Н.Букс. М.: ОГИ, 2020. — 816 с., ил. С. 465—508.

ли умирать, занимается врачеванием больных. Дон Жуан, став супругом Смерти, тоже перерождается, вместо «севильского озорника» и блистательного соблазнителя он является на сцену опустошенным и усталым. Десятилетний брак со Смертью он называет «мукой», поскольку «вперед – бесконечность» и, самое для него страшное, – отсутствие перемен. Смерть также проходит несколько стадий превращений. Сняв страшную и величественную маску, она перерождается в «шикарную даму», которая «округлилась, отяжелела, но красива», на плечах пёстрая шаль, Дон Жуана называет её – Вита (лат. – жизнь). Используя оксюморон – Смерть по имени Жизнь, автор подчёркивает полную победу Дон Жуана над Смертью<sup>6</sup>. Травестийность этого образа доходит до гиперболизации, когда на приёме у доктора Лепорисуса стало очевидным, что Смерть – боится смерти.

Дон Жуан, верный себе, за десятилетие пресытился жизнью со Смертью, которая после соблазнения Дон Жуаном совсем сходит с пьедестала вечности, превратившись в ревнивую, “ничтожную, жалкую, пошлую, мстительную и трусливую” жену. Призывая Лепорелло помочь ему избавиться от неё, Дон Жуан восклицает: «Если бы ты только знал, как ужасна Смерть в образе жизни! Если бы ты знал, как смерть ничтожна, жалка, пошла, мнительна, труслива, когда она сходит со своего таинственного высокого пьедестала! Куда девается её величие, её возвышенный смысл, её строгая красота, когда она смешивается с жизнью». И умоляет друга освободить его, вернув Смерти косу.

Третье действие начинается со сцены всеобщего бунта, причиной которого послужило наступившее после превращения Смерти в обыкновенную женщину бессмертие – после того, как Смерть прекратила работу, все перестали умирать. Таким образом, избежав смерти, Дон Жуан спровоцировал революционную ситуацию.

Новая сюжетная линия соткана из политических намеков и реминисценций на перипетии недавнего прошлого России. Сцена бунта наполнена узнаваемыми лозунгами: «Долой правительство! Долой паразитов! Долой узурпаторов! Долой короля!», «Мир – хижинам, война – дворцам!» – один из лозунгов Великой французской революции, также широко употреблявшийся в ходе Революции 1917 года в

---

<sup>6</sup> Подобный приём корреспондирует с рядом произведений начала прошлого века: футуристической оперой М.Матюшина и А.Кручёных «Победа над Солнцем» (1913), с новеллой-сказкой Ф.Сологуба «Пленённая смерть», трагическими буффонадами В.Хлебникова «Ошибка Смерти» и О.Мандельштама «Барышня смерть», М.Горького «Девушка и смерть».

России, и портретами политических деятелей. Так, И.Лежава отмечает несомненное сходство Принца с великим князем Владимиром Кирилловичем, поддержавшем на первых порах революцию: «Я пришел сюда, чтобы быть с вами, с моим народом в этот исторический час, когда вы мужественно восстали против тирании дряхлой, бессильной, губительной власти. <...>. Поклянитесь, граждане, что не разойдетесь до победы... Довольно морочить нас пустыми обещаниями... За мной, товарищи, за мной!..» Министр напоминает Керенского, известного своими демагогическими речами: «Это не смена лиц, а смена программы... Горе отечеству, когда народ не мрет. Горе хижинам, горе дворцам. <...> Я облечен диктаторской властью и приму все меры... Вот моя программа. Пункт первый: мобилизация всех бактерий и микробов страны... Пункт второй: будут открыты все террариумы и выпущены все змеи» [9].

Сын старого короля, ожидавший скорую смерть отца, чтобы самому взойти на трон, возглавляет восстание, цель которого – возвращение смерти. Всё действие рефреном пронизывают выкрики толпы: «Смерть! Верните нам смерть!» Каждый из этого нестройного хора преследует свои цели: принц жаждет унаследовать трон и власть, молодым жёнам надоели их старые мужья, инквизиторы не могут наказать еретиков, старики просто устали жить, гробовщикам некому продавать гробы. Дон Жуан выходит к восставшему народу и, потрясая косой, обличает собравшихся на площади за меркантильные интересы: «Вернуть вам смерть... Но разве вы её достойны? ... я возвращаю вам Смерть не во имя ваших жалких вожделений, а во имя её величия». С каждым произносимым словом Донна Вита возвращает свой торжественный облик, возвращает свою косу и вновь становится Смертью.

Анализируя пьесу, Ф.Гербер отметил чужеродность этого конфликта и сделал вывод о том, что в драме Потёмкина «серьезные аспекты тематики находятся в меньшинстве в сравнении с комизмом, пародией и сатирой. Так что замысел драмы не направлен на дальнейшее развитие Дон-Жуанской тематики или литературного мифа, а на современность, на легкое развлечение с политическими оттенками» [5]. Вряд ли можно согласиться с подобным пониманием произведения. Стоит только провести аналогию с Онегиным (отчасти также выступающим в роли донжуанствующего повесы), которого Пушкин задумывал вывести на Сенатскую площадь во время восстания декабристов, но так и не довёл до конца этот замысел, как становится

понятна аллюзивная отсылка Потёмкина, который выводит своего героя на площадь во время бунта.

Поэтому сцена бунта в третьем действии только на первый взгляд выглядит инородным элементом, логически не связанным с основной фабульной линией. Именно сцена бунта становится кульминацией действия, контаминирующей три сюжетные коллизии – философскую, любовную и политическую. Герои пьесы, вовлеченные в хаотический *dance macabre*, смогли вырваться из его круга посредством жертвенного поступка Дон Жуана, восстановившего паритет жизни и смерти в королевстве. Впрочем, по меткому наблюдению А.д'Амелии, «пафос гибели героя окончательно дезавуируется возгласом герольда с балкона: “Король умер – Да здравствует король!”, означая не только реальную смерть старого короля, но и крылатое выражение, иносказательно означающее бесконечную повторяемость “человеческой комедии”» [6, с. 95].

Пьеса Потёмкина, унаследовавшая многие традиционные мотивы, является оригинальным произведением, тесно связанным с литературно-философским контекстом эпохи Серебряного века. В пьесе присутствуют черты модернистской поэтики: образ смерти, символичность, мистицизм.

В произведении Потёмкина можно выявить широкий набор интертекстуальных связей: *цитаты* как текстуальные связи, *реминисценции* как контекстуальные связи и *аллюзии*, выводящие текст на метатекстуальный уровень прочтения.

Текстуальные связи строятся на цитатно-комическом переосмыслении мотивов и сюжетных ходов ряда драматургических произведений на данный сюжет: Пушкина — «Каменный гость», «Скупой рыцарь»; Мольера – «Дон Жуан, или Каменный пир», «Лекарь поневоле», Гумилёва – «Дон Жуан в Египте», Блока – «Король на площади». Сюжетная канва о любовной победе дон Жуана над Смертью корреспондирует к новелле-сказке Ф.К.Сологуба «Пленённая смерть».

В пьесе Потёмкин отрефлектировал «фаустианскую тему», выведя мотив сделки не с сатаной, а с инфернальным образом Смерти. О характерных чертах святотатца и распутника мы узнаём только из ремарок, Потёмкин постулирует своего героя мыслящим и трагическим персонажем, стоящим не перед выбором между жизнью и смертью, а ищущим смысла жизни и смерти. Соблазнение Смерти нарушило пограничное состояние, и в результате разрушения границы

между жизнью и смертью Дон Жуан на короткий период – на десять лет – становится сверхчеловеком, который повелевает самой Смертью. Но в итоге понимает, что соблазнив Смерть, он низвёл до пошлой кабаретной интрижки величайшую тайну бытия.

Символика маски, используемая автором, была весьма востребованным мотивом в художественной парадигме Серебряного века. Отголоском таинственной незнакомки, снежной маски – поэтических иллюзий Серебряного века, сологубовских маскарадов и новеллы Э.По «Маска красной смерти» станет появление Смерти-Маски в потемкинском Дон Жуане. Мизансцена с появлением Смерти в маске и инквизиторском плаще напоминает маскарадную буффонаду, и словно понимая это, Смерть снимает маску, являя свой бледный торжественный лик. Но, соблазнённая Дон Жуаном, Смерть пудрит лицо, и этот символический жест ведёт к обретению новой маски – лица обыкновенной женщины. И только после ритуала возвращения в себя Смерть сбрасывает и эту маску.

И, конечно, самыми широкими текстуальными связями в пьесе обрастает образ Смерти. Если в классической интерпретации inferнальным заслоном на пути безбожного и распутного Дон Жуана выступал Командор в облике ожившей для покаяния нечестивца статуи, то у Потёмкина пожатие «каменной десницы» не возымело успеха, и сама Смерть приходит за Дон Жуаном.

«Философия Смерти, мистика в начале XX в. были модными. Из поэзии они перекочевали в театр, в новую драматургию, в которой Потемкин был далеко не последней фигурой», – замечает Ирина Лежава. Действительно, дискурс смерти, в 1909–1912 гг. усиленно эксплуатируемой в альманахе «Смерть», вылился и на театральные подмостки: в 1909 г. шла «Веселая Смерть» Н.Евреинова, в 1915 г. ставится пьеса Хлебникова «Ошибка смерти», в 1923 г. В.Набоков сочинил пьесу «Смерть». Таким образом, философское осмысление Смерти было весьма востребованным в начале XX в., и Потемкин не стал исключением.

*Реминисценции* в качестве контекстуальных связей находим в концептуальном осмыслении в пьесе выдвинутой модерном оппозиции Eros et Thanatos. Смерть всегда была вписана в контекст мировой культуры как философская рефлексия, но в сопряжении с любовью смерть стали рассматривать в рубежную эпоху fin de siècle, эпоху декаданса. Инфернальность сюжета пьесы вписывается в бинарную оп-

позицию Эрос и Танатос – знаковых ноуменов культурного пространства XX в., чрезвычайно популярных в эпоху модернизма.

По мнению А.д'Амелии часть диалога построена на «обыгрывании центральной декадентской апофегмы “любовь к смерти”» [6, с. 92]. Исследователь приводит пример из статьи театрального обозревателя, в которой указывается, что в сюжете комедии воспроизведен «пик всех мировых подвигов Дон Жуана – покорение самой Смерти», при этом автор предлагает философски-символическую трактовку пьесы: «Идея преобразования смерти в жизнь, возможно, подсказана глубоким и таинственным чувством смерти, испытанным человеком в любви, т.е. желанием умереть в самый высший миг любви, так как каждое сильное выражение любви граничит со смертью» [6, с. 96].

*Аллюзии*, выводящие текст на метатекстуальный уровень понимания, апеллируют к аккадской мифологии и структуре древнегреческой трагедии.

Сцены преобразования Смерти в пьесе отсылают к аккадскому мифу о нисхождении Иштар. Вспомним, как страж подземного царства Эрешкигаль, проводя Иштар через семь врат, снимал поочерёдно с неё амулеты. Затем Иштар была заперта в подземном царстве, из-за чего на земле замерла жизнь, все живое перестало размножаться. Испугались этого боги и попросили отпустить богиню. Проходя обратно чрез семь врат, Иштар надевала свои амулеты, возвращая себе силу богини.

Потёмкин зеркально отображает ситуацию – Смерть приходит из подземного мира и, наоборот, приобретая вещи, теряет силу. В результате на земле замирает не жизнь, а смерть, что также ведёт к негативным последствиям. Проследим за алгоритмом трансформации её в заурядную женщину: отложила косу, поправила волосы, пошатнулась, упала на стул, закрыла лицо, заплакала. Затем приняла из рук Дон Жуана зеркало и пудреницу, напудрилась и накинула шаль. Обратное превращение в божество прошло по той же схеме – смерть стерла с лица пудру, сорвала с себя пеструю шаль, взяла косу в руку – и стала вновь величественна, строга, прекрасна и страшна.

Аллюзии к древнегреческой трагедии приводят к рассмотрению внутреннего членения трагедии, выведенного Аристотелем в «Поэтике»: перипетия или перелом, узнавание, страсть. Перипетией в пьесе выступает бунт против вечной жизни/отсутствия смерти, в результате чего герой осознаёт своё место, своё я; процесс узнавания происходит и со Смертью. Страсть ведёт к гибели героя.

Потёмкин обыгрывает ключевые элементы древнегреческой трагедии – узнавание и превращение в самого себя как познание связей между причиной и следствием и как определение своего места в мире. И Смерть и Дон Жуан трансформируясь в Иных, проходят процесс инициации в течение 10 лет, в определённый момент завершающийся узнаванием и превращением в самих себя, возвращением к исходной точке. Смерть узнаёт, или как бы вспоминает себя, в тот момент, когда Дон Жуан осознаёт своё место, своё предназначение.

Финальные сцены прочитываются антитезой библейскому выражению «смертию смерть поправ». Христос своей жертвенной смертью принёс людям избавление от порабощения и страха перед ней, показав, что смерти как таковой нет, Дон Жуан забрав у людей на десять лет смерть, смертью своей даровал её людям как бесценный дар.

Конфликт пьесы разрешается в русле этической парадоксальности, сопряжённой с идеей превосходства над миром, в котором нет места идеалу. Потёмкин отходит от общепонятной романтической версии образа героя и сюжета, сатирический пласт соблазнения смерти сопрягается с хаосом политических потрясений. Дон Жуан Потёмкина слышит не шаги смерти или командора, а шаги Времени и Истории. Герой сбрасывает личину средневекового распутника, становясь современником XX века, человеком революционной эпохи.

### *Литература*

1. Бабанов И. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 175.
2. Багно В.Е. Дон Жуан // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб.: Наука, 2004. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – С. 132—138. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-1322.htm>
3. Багно В. Расплата за своеволие, или воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000.
4. Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Горные вершины. М.: Книгоиздательство «Гриф», 1904. – С. 173–205.
5. Геблер Ф. Дон Жуан в творчестве русских эмигрантов первой волны / Don Juan in the Works of Russian Emigrants of the First Wave // Литература русской эмиграции. Olomouc. 2016. S. 120–130. <https://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1188>



6. д'Амелия А. Микродрамы П.П.Потёмкина на сцене театра Независимых // EUROPA ORIENTALIS 32 (2013)  
[http://www.europaorientalis.it/uploads/files/damelia\\_\(79-98\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/damelia_(79-98).pdf)
7. Демченко А.И. Постлюдия // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART III». Art-Barocco. 4 ноября 2020 года / Редакторы-составители О.А.Белецкая, А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2020. – 610 с.
8. Дон Жуан Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН  
<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=294>
9. Лежава И. Дон Жуан – Супруг Смерти П.Потемкина (14.12.2010), <http://www.proza.ru/2010/12/14/570>.
10. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85–185.
11. Театральные миниатюры Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. статья, биогр. очерки и примеч. Н.Букс. М.: ОГИ, 2020. – 816 с., ил. С. 465–508.
12. Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. München: Fink, 1985. 134 с.

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Музыказнание Древнего мира**

Можно предположить, что исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней как видом искусства, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в *мифологических представлениях* разных народов.

Отчётливее и многообразнее всего это нашло себя в греческих мифах. В согласии с ними, бог Аполлон нередко изображался с кифарой в руках. Марсий (сатир или силен) подобрал флейту, брошенную Афиной (богиня пренебрегла ею, увидев, как некрасиво раздуваются её щёки при игре), в игре на ней достиг необычайного искусства и бросил вызов самому Аполлону. Соперником Аполлона был и знаменитый музыкант Лин. Фамирид отличался необыкновенной игрой на кифаре и вызвал на состязание муз, покровительниц искусства. Олимп (не путать со священной горой, местом пребывания богов во главе с Зевсом) стал законодателем правил игры на авлосе и законов гармонии, понимаемой как согласованность, благозвучие, совершенство.

Наряду с запечатлением личности и художественной деятельности древнейших музыкантов делались попытки осмысления таинственных сил, заложенных в музыке. Это находим, например, в мифах о таких легендарных музыкантах, как Амфион (игрой на лире приводил в движение камни), Орфей (чудесным пением очаровывал богов и людей, укрощал дикие силы природы) и Арион (дельфин, зачарованный его чудесным пением, спас его от гибели, вынеся на берег). Позже, в гомеровских поэмах, возникших на мифологической почве, рассказывается о музыкантах (Демодок и Фемий), об использовании музыки в трудовых процессах, религиозных церемониях и народных празднествах.

Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии (Шумер и Аккад, затем Ассирия, Вавилон). Известно, что некоторые египтяне в качестве учителей и придворных музыкантов находились в Греции и

Риме. В Месопотамии музыке принадлежала значительная роль, здесь музыканты в социальной иерархии стояли непосредственно после царей и богов. По представлениям людей этой цивилизации, музыкальный звук обладал чудодейственной силой, что в частности отразилось в мифе об одной из богинь, который стал прообразом легенды об Орфее.

Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев (иудеи и израильтяне, населявшие Палестину) – в Библии содержатся первые опыты определений, связанных с музыкально-теоретическими понятиями, описаниями инструментов и исполнительских приёмов.

Истоки профессиональной музыки Индии восходят к цивилизациям городов Хараппа и Мохенджо-Даро (3-е тысячелетие до н.э.). Ещё задолго до создания соответствующих трактатов древние индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. И только значительно позже философско-эстетические и теоретические принципы индийского классического искусства получили обоснование в трудах «Натьяшастра» Бхараты (приблизительно II–IV вв. н.э.), «Брихаддеша» Матанги (V–VII вв.), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (XIII в.), «Сварамелакаланидхи» Рамаматхи (XVI в.).

В Китае с древности верили в могущество музыки, жителям этой страны всегда была присуща особого рода метафизическая и натурфилософская зачарованность теорией и акустикой, что нашло своё отражение в сотнях трактатов, появившихся уже на заре национальной письменности.

Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Поэтому многие крупнейшие мыслители самым непосредственным образом занимались вопросами музыкальной эстетики и теории. И при том, что теория музыки делилась на гармонику, ритмику и метрику (соответствовало музыкальному, танцевальному и словесному компонентам), тот же синкретизм (то есть слитность, нерасчленённость) был свойствен и художественному творчеству (по Аристотелю, полная реализация всех потенций мелодии осуществляется в сочетании с поэтическим словом и танцем).

Употребляя слово *античный*, приходится иметь в виду, что это относилось главным образом к древнегреческим музыкальным теоретикам (в том числе работавшим в лоне римской культуры), поскольку

вклад римских учёных в античную науку о музыке очень невелик (один из немногих примечательных латинских трудов – «*Disciplinarum*» Марка Аврелия Варрона, I в. до н.э.).

\* \* \*

Так как музыка древних народов была преимущественно одноголосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась по существу учением о *мелодии*. В одном из античных трактатов говорится: «*Музыка есть наука о совершенном мелосе*», причём «*совершенный мелос*» подразумевал единство слова, ритма и напева.

Исходным пунктом этого триединства являлась метрика – раздел, посвящённый стихотворным размерам, определявшим последовательность слоговых и, тем самым, музыкальных длительностей (с соответствующим ритмом и размером). Такое понимание метрики сохранилось и в Средние века, хотя в связи с постепенным отделением стиха от музыки уже в эллинистическую эпоху метрика чаще включается в грамматику, чем в теорию музыки. Со времён Возрождения метрика, как учение о стихотворных размерах, окончательно входит в теорию поэзии.

Понятие мелодии определялось в сопоставлении с речью (в законченном виде это различие откристаллизовалось у Аристоксена, вторая половина IV в. до н.э.). Общее между ними – звук голоса. Но в отличие от речи мелос – это интервально-ступенчатое движение звуков. Фиксировались следующие виды мелодического движения: постепенное и скачкообразное, повторение звука и его задержка, то есть достаточно длительное пропевание тона.

Именно с мелодическим началом было связано и понятие *мелопея* (от греч. *напев, песня и делаю*) – то, что буквально означало построение мелодии и со временем стало именоваться *композицией, сочинением* (мелопей – сочинитель лирических песен, композитор). В этом разделе древнегреческой теории освещалось участие различных элементов музыки (типы мелодического рисунка, ритма и метра, интервалы, лады и т.д.) в создании музыкального целого. И поскольку это целое связывалось с текстовой основой, то композиция обычно представляла как тексто-музыкальная форма.

Становлению теории музыки как науки способствовала деятельность Пифагора и его последователей. *Пифагор*, древнегреческий философ, математик (ок.580–500 до н.э.), положил начало пифагоре-

изму. Это одно из наиболее значительных течений в античной мысли – религиозно-философское учение, исходившее из представления о числе как основе всего существующего. Труды Пифагора не сохранились, фрагменты из них и пересказы их содержания представлены в работах других авторов.

Пифагор стал основателем древнегреческой научной школы (пифагорейская школа, со второй половины VI в. до н.э.). Среди ряда наук (математика, астрономия, философия и др.) *пифагорейцы* видное место отводили музыке. Среди крупных представителей этой школы, исследовавших явления музыки – Лас Гермiónский (ок.550 – начало V в. до н.э.), Гíппас (начало или первая половина V в. до н.э.), Филола́й (ок.470 – начало IV в. до н.э.), Архíт (ок.428 – ок.365 до н.э.), Евдо́кс (ок.408 – ок.355 до н.э.). Принадлежащие *Филолаю* тексты о музыке – наиболее значительные из всех сохранившихся до Аристоксена, его сочинение «О природе» (сохранилось в пересказе) посвящено изложению учения Пифагора.

О влиятельности пифагорейской школы говорит и то, что к пифагореизму примыкали также писавшие о музыке Платон, Эвклид, Эратосфен, Дидим, а позже, уже во времена Раннего Средневековья – Никомах и Птолемей. К примеру, Эратосфён (ок.276–194 до н.э.), древнегреческий учёный, поэт, музыкант эпохи эллинизма, руководил знаменитой Александрийской библиотекой.

Пифагор и его последователи открыли и научно сформулировали ряд акустических законов музыки, тем самым заложив основания музыкальной акустики. Для своих опытов они пользовались акустическим прибором и музыкальным инструментом под названием *монохорд* (греч. *одна* и *струна*; буквально – *однострунный, однострунный*). По преданию, изобретённый Пифагором, он был распространён в Древней Греции и Риме, а позже в Западной Европе вплоть до XIX века. Состоял из продолговатого деревянного корпуса, вдоль которого натягивалась струна. Высота звука менялась при передвижении нефиксированной подставки. Монохорд применяли главным образом при обучении пению и в теории музыки для определения интервалов и ладов, а также в акустических экспериментах.

Пифагорейцы установили зависимость между высотой тона звучащей струны и её длиной, вывели числовое выражение интервалов. К примеру, путём опытов было определено, что  $\frac{2}{3}$  натянутой струны дают звук на чистую квинту выше основного тона, возникающего при

колебании всей струны,  $3/4$  струны дают кварту, а половина струны – октаву.

Пифагорейское понимание музыки исходило из математических соотношений между звуками, получаемыми при делении струны. На базе философии числа и эстетики пропорций пифагорейцы разработали музыкально-теоретическую науку как специальную область знания, включающую учение о звуке, интервалах, ладах, консонансе и диссонансе, а также теорию музыкальной системы и чистого акустического (пифагорейского или пифагорова) строя.

Тех, кто отстаивал и развивал подобные принципы, стали именовать *канониками* (канон – греч. *правило, образец, традиция*). Их взгляды со временем начали оспаривать последователи Аристоксена, которых называли *гармониками* – вероятнее всего, по заголовку трактата Аристоксена «Элементы гармоник» (гармоника у древних греков – учение об интервалах и звукорядах, то есть о звуковысотных отношениях, причём *гармониями* именовались тогда ладовые звукоряды).

*Аристоксён*, древнегреческий философ, музыкальный теоретик (вторая половина IV в. до н.э.), будучи учеником Аристотеля, предпринял попытку синтезировать аристотелевскую концепцию с критически переосмысленными элементами учения Пифагора. Ему приписывается 453 сочинения на разные темы, ни одно из них не сохранилось полностью.

Вся совокупность понятий античной музыки приведена в его работах в связную, упорядоченную систему. Он дифференцировал музыкальные явления по их высоте, интервалике, ладовой основе, композиционным принципам и ряду других признаков, исследовал природу музыкальных интервалов (их классификация по консонантности и диссонантности звучания, по степени сложности и структуре) и ладовых звукорядов (выявляя в частности их «окраску»).

В основе разногласий между сторонниками Пифагора и Аристоксена лежало разное понимание природы музыки как искусства. В противоположность каноникам, гармоник в качестве критерия оценки различных интервалов выдвинули не абсолютную их величину, выведенную путём математического расчёта (измерения частей струны монохорда), а слуховое восприятие.

Единицей измерения интервалов у гармоников служил целый тон, все прочие интервалы рассматривались как совокупность нескольких целых тонов (например, октава, равная шести целым тонам)

или как часть целого тона (его половина, треть, четверть и т.п.). Хотя эта система лишь приблизительно отражала величину реальных интервалов, она обладала значительно большей простотой и практичностью в сравнении с системой каноников.

За отмеченной полемикой стояло нечто большее, чем просто измерение интервалов. В противовес абстрагированно-числовому пониманию музыки утверждалась концепция непосредственного, эмпирически-слухового её восприятия. В альтернативе, выдвинутой Аристоксеном, впервые заявило о себе теоретическое обоснование живого, чувственного ощущения искусства звуков; его принципиально важный тезис: «*О величинах интервалов мы судим при помощи слуха*».

Кстати, в опоре на этот тезис Аристоксен высказал предположение, что в «*непосредственной слышимости*» музыкальные звуки несколько отклоняются от чистого строя, сконструированного пифагорейской школой – мысль, которая через два с лишним тысячелетия получит практическую реализацию в системе темперации.

\* \* \*

**Музыкальная эстетика** рассматриваемого периода вбирала в себя чрезвычайно широкий круг вопросов. Так, **Гераклит** (ок.530–470 до н.э.) в соответствии со своими общефилософскими установками указал на диалектическую природу музыки. У ряда мыслителей зарождается понимание музыки как отражения определённых качеств человеческой природы или как подражания человеческим состояниям, а также отображения явлений и событий внешнего мира, воспринимаемых посредством слуха.

Центральной проблемой эстетики того времени стал этос музыки. Разумеется, существовало и чисто гедонистическое восприятие музыкального искусства. Характерно, что древнеегипетское название музыки *хи* означает *удовольствие*. Позже развлекательная функция музыкального искусства будет доминирующей в Древнем Риме, хотя и там наблюдалась определённая оппозиция к облегчённой трактовке этого рода художественного творчества (одно из свидетельств – трактат Дамона, I в. до н.э.). Однако господствовало истолкование возможностей и назначения музыки в самом серьёзном ключе.

Учение об **этосе** (греч. *обычай, нрав, характер*) трактует музыку как важнейшее средство нравственного воздействия на человека. Кроме того, под этосом понимались свойства музыки, аналогичные душевным и телесным качествам человека. Подобные представления



коренились в греческой мифологии, широко развёрнуты в лирической поэзии (Терпандр, Алкей, Сапфо, Пиндар) и подвергнуты самому тщательному рассмотрению многими философами. Уже Пифагор могущество музыки усматривал в воздействии этоса мелодии на душу человека. Законченную этическую концепцию музыки разработали Платон и особенно Аристотель.

**Платон**, древнегреческий философ (427–347 или 348 до н.э.), ученик Сократа. Исследования музыкально-эстетических и музыкально-теоретических проблем содержатся в ряде его сочинений («Государство», «Законы», «Тимей», «Пир», «Филеб» и др.). Свои музыкально-философские воззрения он часто облакал в образно-поэтическую форму. Платон подчёркивал этическую ценность музыки, её пользу в общественной жизни.

**Аристотель**, древнегреческий философ, естествоиспытатель, социолог, психолог, эстетик, музыкальный теоретик (384–322 до н.э.). Его сочинения охватывают все отрасли тогдашнего знания. Вопросы музыки отражены в различных трудах («Метафизика», «Политика», «Поэтика», «О душе», «Риторика» и др.). Фигурирующий под его именем трактат «Проблемы», по-видимому, относится к школе Аристотеля и написан не без влияния пифагорейцев – он содержит теорию звука (зависимость между его высотой и длиной струны), теорию ладов и учение об их этосе (речь идёт о нравственно-воспитательном значении музыки).

Будучи учеником Платона, Аристотель воспринял его воззрения, однако не разделял многих его идей. Так, следуя учителю, этот философ подчёркивал нравственное значение музыки, но, вопреки ему, считал, что она способствует и постижению истины, воспроизводит различные человеческие характеры (реально существующие или идеальные, то есть какими они должны быть), а движения мелодии воссоздают в обобщённой форме психические движения души. По Аристотелю, главное назначение музыки – познавательное и нравственно-наставляющее, она должна *«сделать нашу жизнь более радужной»*, доставлять *«безвредную радость»* и *«интеллектуальное развлечение»*.

Своими практическими сторонами этос был нацелен на задачи **музыкального воспитания**, что было составной частью *мусического воспитания* – системы умственного, нравственного и эстетического воспитания в Древней Греции, включавшего литературное и музыкальное образование, знакомство с основами наук, изучение оратор-

ского искусства, политики, этики, философии (наибольшее развитие мусическое воспитание получило в системе афинского воспитания, где оно сочеталось с гимнастикой).

Платон придавал большое значение музыкальному воспитанию как важнейшему средству формирования нравственности. По Аристотелю, музыка предназначена главным образом для воспитания и заполнения разумного досуга. Вслед за Платоном и Аристотелем античная эстетика всемерно акцентировала нравственно-воспитательную роль музыкального искусства, рассматривая его как средство гармоничного развития личности. В этом отношении безусловно поддерживалась мысль Платона, что мусическое образование доступно для всякого молодого человека и что не может и не должен стоять вопрос о музыкальности или немусическости ученика.

Мусическое образование было введено как обязательное, им были охвачены дети в возрасте от 7 до 16 лет. Его основой являлись хоровое пение, игра на флейте, лире и кифаре. Известно, что в Аркадии все граждане до 30 лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке, а в Спарте, Фивах и Афинах учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом).

В деле музыкального воспитания каждый город-республика исходил из своих этико-политических предпочтений. С этой точки зрения примечательно, что в Спарте оно носило ярко выраженный военно-прикладной характер, и Плутарх замечает: *«В самих спартанских песнях было что-то воспламеняющее мужество, возбуждавшее энтузиазм и призывавшее на подвиги».*

\* \* \*

Из общеэстетических установок этоса и музыкального воспитания вытекали всевозможные конкретизации, связанные с истолкованием соответствующего воздействия тех или иных элементов музыки. Платон в своём *«идеальном государстве»* допускал лишь нравственно-укрепляющие лады и ритмы. Согласно Аристотелю, музыка обладает способностью посредством различных ладов, размеров, ритмов, тембров (*«окрасок звучания»*) приводить людей в различное душевное состояние, формировать их характеры и нравственный мир. С конца V века до н.э. формировалось герменевтическое учение, которое приписывало определённый этос музыкальным ладам, музыкально-поэтическим метрам, голосам, инструментам.

Более всего и прежде всего сказанное касалось ладовых структур («гармоний»), которые были самым ранним предметом исследований в музыкальной науке. Первое научное объяснение лада в европейском музыкознании принадлежит пифагорейской школе (со второй половины VI в. до н.э.). Объяснив лад на основе теории числа, пифагорейцы подчеркнули значение простейших звукоотношений как фактора, регулирующего ладообразование. Отталкиваясь от этой исходной базы, Аристоксен и многие другие древнегреческие учёные, включая Эвклида (III век до н.э., работал в области математики, астрономии, оптики), развили теорию лада и выработали её важнейшие понятия.

В основе модальной системы античной Греции, как упорядоченной одноголосной звуковысотности, лежали отношения консонансов – таковыми считались кварта, квинта и октава. При этом определяющим был интервал кварты, а его составляющие воспринимались как устои. Отсюда проистекала исключительная значимость тетраховордовости.

Все музыкальные связи осознавались в рамках кварты, а основной категорией ладового мышления древних греков были различные виды *тетрахорда* (греч. *четыре* и *струна*; буквально – *четырёхструнный*) как 4-ступенного звукоряда в диапазоне кварты. Сочетание тетрахордов друг с другом привело к возникновению более сложных ладовых структур (наиболее важные среди них – октавные лады).

Система древнегреческих монодических ладов включала семь диатонических звукорядов (по недоразумению, произошедшему в Средние века, их названия не совпадают с современными, поэтому здесь и далее для облегчения ориентации в скобках приводятся современные ладовые аналоги): гиподорийский (эолийский), гипофригийский (миксолидийский), гиполидийский (лидийский), дорийский (фригийский), фригийский (дорийский), лидийский (ионийский), миксолидийский (локрийский). Если перевести на буквенные обозначения, получим: *a, g, f, e, d, c, h* – как видим, лады перечислялись сверху вниз (так же сверху вниз читались звуки и в самих звукорядах).

Возвращаясь к этосу, следует заметить, что различные лады связывались с определёнными типами эмоций и соответствующим воздействием на человека, на чём были основаны рекомендации о применении тех или иных видов музыки в общественной жизни и в воспитании юношества.

Так, дорийский (фригийский) лад характеризовался как мужественный, серьёзный, и «*ровные, спокойные*» мелодии, написанные в этом ладу, расценивались Аристотелем как способствующие воспитанию мужества и рассудительности. Гераклид Понтийский добавляет на этот счёт, что дорийский лад «*отличается характером величественным, мрачным и могучим*».

Фригийский (дорийский) лад воспринимался как неуравновешенный, возбуждающий, экстатический, пригодный для «*очищения*» страстей. Аристотель подтверждал, что этому ладу «*свойствен страстный, оргиастический характер*», «*он действует на нас возбуждающим образом*».

Лидийский (ионийский) лад представлялся грустным, жалобным и, по мнению Платона, эти свойства ещё более усугублялись в миксолидийском (локрийском) ладу. И т.д.

Отмеченная традиция этической характеристики ладовых структур оказалась весьма устойчивой. За пределами Античности как таковой её продолжили позднегреческие теоретики (Ямвлих, Аристид Квинтиллиан), представители средневековой науки (Бозций, Гвидо д'Ареццо), а параллельно и деятели арабского музыкознания (аль-Фараби). Через многие столетия на совсем иной исторической и художественной почве проблема этоса возродилась в так называемой теории аффектов.

\* \* \*

В созвучии с древнегреческим этосом в музыкальных трактатах стран Древнего Востока утверждалось, что музыкальное воспитание призвано привести в равновесие добродетели, развивать в людях такие качества, как человечность, справедливость, искренность и предусмотрительность. Особенно интенсивно подобное направление музыкальной эстетики развивалось в Индии и Китае.

В Индии известен миф, герой которого стремится достигнуть милости богов и славы, обучаясь искусству пения у мудрой птицы по прозвищу «*Друг песен*», так как овладеть этим искусством означало освободиться от дурных чувств и желаний. Существовали воззрения, согласно которым музыка и музыкальное воспитание не только доставляют наслаждение, но и способствуют достижению благочестия и богатства.

Музыкальное искусство привлекалось здесь в целях воспитания с самых древних времён. Были выработаны требования к музыке,

призванной воздействовать на людей определённого возраста. Так, для детей считалась полезной весёлая музыка в быстром темпе, для юношества – в умеренном, для людей зрелого возраста – в медленном движении, спокойного и торжественного характера.

В индийских трактатах устанавливается непосредственная связь между состояниями души человека и определёнными ладами и мелодическими формулами, даётся подробная их классификация с точки зрения выразительных возможностей. В индийской музыке сложилась оригинальная ладовая система с семью основными звуками и градацией октавы на 22 интервала. Каждому музыкальному звуку соответствовал определённый поэтико-цветовой символ, а лад, составленный с учётом преобладания тех или иных тонов и опорных ступеней, рассматривался как носитель конкретного образно-эмоционального содержания.

Переходя к музыкальному искусству и музыкальной теории Древнего Китая, прежде необходимо заметить, что здесь раньше, чем в Древней Греции, были установлены важнейшие для этой национальной культуры ладовые константы. Уже в VII веке до н.э. (трактат «Гуань-цзы») в 12-ступенной звуковой системе было выделено пять важнейших тонов, которые образовали пентатонный звукоряд, и дано его числовое определение, а в VI–V веках до н.э. теоретически обоснована 7-ступенная звуковая система.

Китайские мыслители признавали власть музыки над разумом и эмоциями человека и подчёркивали её воспитательную роль. Законченное изложение подобных взгляды получили в этическом учении Конфуция, которое в отношении воспитательного значения музыки отдельными своими сторонами соприкасается с взглядами Платона (он родился почти на полтора столетия позже Конфуция).

**Конфуций** (латинизированная форма от Кун-цзы – «учитель Кун», ок.551–479 до н.э.), древнекитайский философ, создатель учения, которое со II века до н.э. и до начала XX столетия являлось официальной государственной идеологией. Он требовал подчинения музыки строгой регламентации, запрещая исполнять всё, что преследует иную цель, чем воспитание нравственности.

Эта концепция развивалась в сочинениях его последователей, в том числе Мэн-цзы (ок.372–289 до н.э.) и Сюнь-цзы (ок.313 – ок.238 до н.э.). Подобно отдельным философам античной Греции, конфуцианцы выступали за необходимость государственного контроля над музыкой, призванного не допустить её отрицательного воздействия, и

именно благодаря влиянию конфуцианской доктрины вопросы музыкального воспитания в Древнем Китае находились в ведении государства.

В IV веке до н.э. конфуцианское учение о музыке подверг критике философ-утопист Мо-цзы, протестовавший против утилитарного подхода к музыке и музыкальному воспитанию. Но более существенным было то, что позже, помимо господствующего конфуцианства, достаточно широкое распространение получили музыкальные проекции даосизма и буддизма.

**Даосизм** (кит. *дао цзя* или *дао цзяо*) возник в середине I тысячелетия до н.э. и к началу н.э. оформился в развитую религию. Цель адептов даосизма – достичь единства с первоосновой мира (дао – суть бытия). Согласно их представлениям, музыка должна способствовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека, его слиянию с природой. Буддийское мировоззрение (буддизм возник также в середине I тысячелетия до н.э., но в Индии, и затем в качестве первой мировой религии получил хождение в Китае) подчёркивало в музыке мистическое начало, способствующее постижению сути бытия и процессу духовного совершенствования человека.

Значительно позже (с XIII в.) теоретики, оценивая воззрения древних, говорили: *«Даосы поют о чувствах, буддисты – о сущности, конфуцианцы – о принципах»*. В условиях множественных течений мысли естественно возникали и синтезы, например – даоско-буддийское мировоззрение. Так, в трактате Цзи Кана (III век н.э.) конфуцианской доктрине противопоставлено понимание музыки как сугубо индивидуальной, мистической сферы, а не только общественной категории. По его концепции, музыка – это наивысшее выражение дао, она приобщает человека к вечному и великому, благодаря ей он освобождается от чувства своего ничтожества.

\* \* \*

Музыкальные представления древних часто носили **космологический характер**. Вопрос о соотношении универсальных законов бытия и закономерностей музыки восходит к мифологическим верованиям человечества. В своём теоретическом обосновании космологические определения музыки связаны с учением о числе как основе сущего.

В наиболее отчётливом виде это учение сложилось в Европе в русле пифагорейства, на Дальнем Востоке – в кругу конфуцианства.

Числа понимались не отвлечённо, а наглядно, отождествляясь с физическими стихиями и геометрическими фигурами. Поэтому во всякой упорядоченности (космической, человеческой, звуковой) видели число.

Начнём рассмотрение музыкальной космологии с восточной оконечности евразийского пространства, где это учение сложилось раньше, и будем постепенно продвигаться к античной Греции, где оно обрело особенно рельефные формы.

В Древнем Китае конфуцианские трактаты отражали весьма разнообразные интерпретации музыкальных явлений. Это могли быть чисто натурфилософские параллели. К примеру, происхождение пентатоники объяснялось подражанием природе: первый звук – гром, второй – шум ветра в ветвях, третий – потрескивание дров в огне, четвёртый и пятый – журчание ручья. Ступени той же пентатонной гаммы могли наделяться символикой социального происхождения: первый тон – дворец, правитель; второй – беседа (совет), чиновники; третий – рог, народ; четвёртый – деяния, манифестации; пятый – объекты, крылья.

Наконец, имели место и самые широкие толкования. Так каждому звуку в 12-ступенной системе придавался общепhilosophский смысл: нечётные звуки воплощали светлое, небесное, активное, мужское начало, чётные – тёмное, земное, пассивное, женское начало; вся совокупность звуков выражала 12 знаков зодиака, 12 месяцев года, 12 периодов суток и т.д.

В Индии звук рассматривался в виде энергии космоса, дающей начало жизни, и считалось, что ритм развития Вселенной воплощается посредством определённого сочетания звуков. На основе космологических представлений в музыкальной теории сложились аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы.

В Месопотамии и Египте ещё до Пифагора и его последователей возникло понимание музыки как отражения космического порядка, господствующего в природе и человеческой жизни. В культурах Месопотамии музыкально-теоретическая система во многом сформировалась под влиянием астрологии, и в ней, подобно китайской, особое значение имели цифры 5 (число известных в Древности планет, а также чувств человека) и 7 (число дней недели), с которыми связаны 5-ступенный ангемитонный и 7-ступенный диатонический звукоряды.



В Египте эпоха Среднего царства (ок.2050 – ок.1700 до н.э.) приносит опыты музыковедческих трудов, в которых рассматривается космологическая теория связи музыки с небесными светилами. Кроме того, звуки инструментов отождествлялись древними египтянами с определённым звучанием тех или иных предметов и явлений (дерево, железо, ветер и т.п.) и воспринимались как средство общения человека с природой. Звуку приписывалась священная, магическая сила (например, тростниковую флейту ассоциировали с плодородием).

\* \* \*

Выдающийся знаток Античности А.Лосев утверждал, что «*основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос*». Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов.

Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в «*тетрактиде*» («четверице»), то есть в совокупности первых четырёх чисел, которые в сумме образуют «декаду» ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ). «Тетрактида» содержит основные музыкальные интервалы – октаву ( $2 : 1$ ), квинту ( $3 : 2$ ) и кварту ( $4 : 3$ ). Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство.

Это и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно в дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам:  $e - d - c - h - a - g - f$  (имеет смысл напомнить, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности учение о «тетрактиде») со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим, Филолай (рубеж IV в. до н.э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё «беспредельно, неопределённо и неясно».

Платон (вторая половина IV века до н.э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика «четверицы»). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы. Рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV в. до н.э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее, в согласии с ним и пифагореизмом Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естественного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры (онтология – учение о бытии) законы космоса («мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, окружность).

Исходя из тетрахорда как прасновы древнегреческой музыки, возникла категория *гептахорда* (от греч. *семь* и *струна*; буквально – *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение 7-ступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре тетрахордов (например,  $d - c - b - a +$

*a – g – f – e*). На этой утилитарной почве выросла теория «*небесного гентахорда*» – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

\* \* \*

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям:

- скажем, Птолемей (первая половина II века н.э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел;

- Кассиодор (V в.) и Исидор Севильский (рубеж VII в.) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основе мироздания;

- Гвидо д'Ареццо (первая половина XI в.) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им 4-линейным нотным станом.

В древнерусской музыкальной эстетике (вслед за византийскими авторами) душа, ум, язык и уста уподоблялись гуслиям, певцу, бубну и струнам. В средневековой музыкальной теории арабского мира четыре телесные функции человека сопоставлялись с четырьмя струнами лютни, а четырём основным ритмам соответствовали знаки Зодиака, фазы Луны, стороны света, времена года и деление суток.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV в.), когда самой авторитетной оставалась «философия музыки» **Бозция** (начало VI в.). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело

и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «*Законы Вселенной – законы музыки*». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах», построенный в форме послания к Филиппу де Витри).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал *Иоганнес Кéплер* (1571–1630), немецкий астроном, математик, философ, один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619).

В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге обсуждаются консонанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает свою «гармонию сфер».

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик *Марéн Мерсéнн* (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, подобно трактату Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).

Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э.Мак-Клайн, Р.Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы.

По мнению Александра Черепнина (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), «*смысл всякого художественного произведения в открытии своего духовного*

мира», что ведёт «через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом» – именно в этом видится «наивысшая задача для художника».

Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждал: *«Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении».*

\* \* \*

В целом музыкальная эстетика Античности (как и последовавшего за ним Средневековья) представляла собой своеобразный мифолого-теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке преобладали над выяснением специфики искусства в целом и музыки в частности. Это согласуется с положением музыкального искусства, которое ещё не выделилось из практически-жизненной сферы и пока что не стало самостоятельным видом художественного освоения действительности.

Тем не менее, заложенные древними основы теоретического осмысления музыкально-художественных реалий и процессов оказали огромное воздействие на развитие науки о музыке. В отдельных странах (Индия, Китай) они едва ли не до сих пор сохраняют значение классической базы. Воздействие древнегреческой теории и эстетики (прежде всего через наследие Пифагора, Платона, Аристотеля и Аристоксена) самым непосредственным образом сказывалось на состоянии европейского, а также арабского музыкознания вплоть до времён Возрождения. Понятия, установленные античными учёными, существуют и в современной музыкальной практике (музыка, ритм, мелодия, лад, гармония и т.п.).

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Контуры художественной культуры Древнего мира** ***Очерк второй***

Предшествующее изложение подводит к следующему выводу: начиная с Древности, искусство зафиксировало длительную стадию слияния человека с животным миром. И не только потому, например, что звери были объектом охоты, но более всего потому, что в самом человеке было ещё очень много от животного. Он как бы ощущал себя в обличье зверя, подражал ему. Не случайно многие животные почитались священными и в них видели предков людей.

Но постепенно человек начинает «отпочковываться» от природной стихии, *выделяться из неё*. Происходило своего рода прорастание человеческого начала из природных форм. В художественной фантазии возникает такое любопытное явление, как *зооантропоморфные существа*, то есть фантастические гибриды животного (*зоо*) и человека (*антропо*). Подобные художественные опыты осуществлялись уже в первобытные времена.

«**Колдун**» – наскальное изображение в одной из французских пещер (пещера «Трёх братьев»). Надо признать: перед нами весьма загадочное измышление фантазии, способное поставить в тупик. Современный зритель вправе заподозрить здесь самый настоящий гротеск, причём в той форме, которую можно обозначить как гротеск-фантазм. Что это? Животное, которое встало на задние лапы и хочет походить на человека, или переодетый охотник, в убранстве зверя совершающий магический танец? Скорее всего второе – обращает на себя внимание общий контур фигуры, особенно обрисовка ног. В любом случае, это странное существо самым причудливым образом сочетает в себе признаки человека и животного.

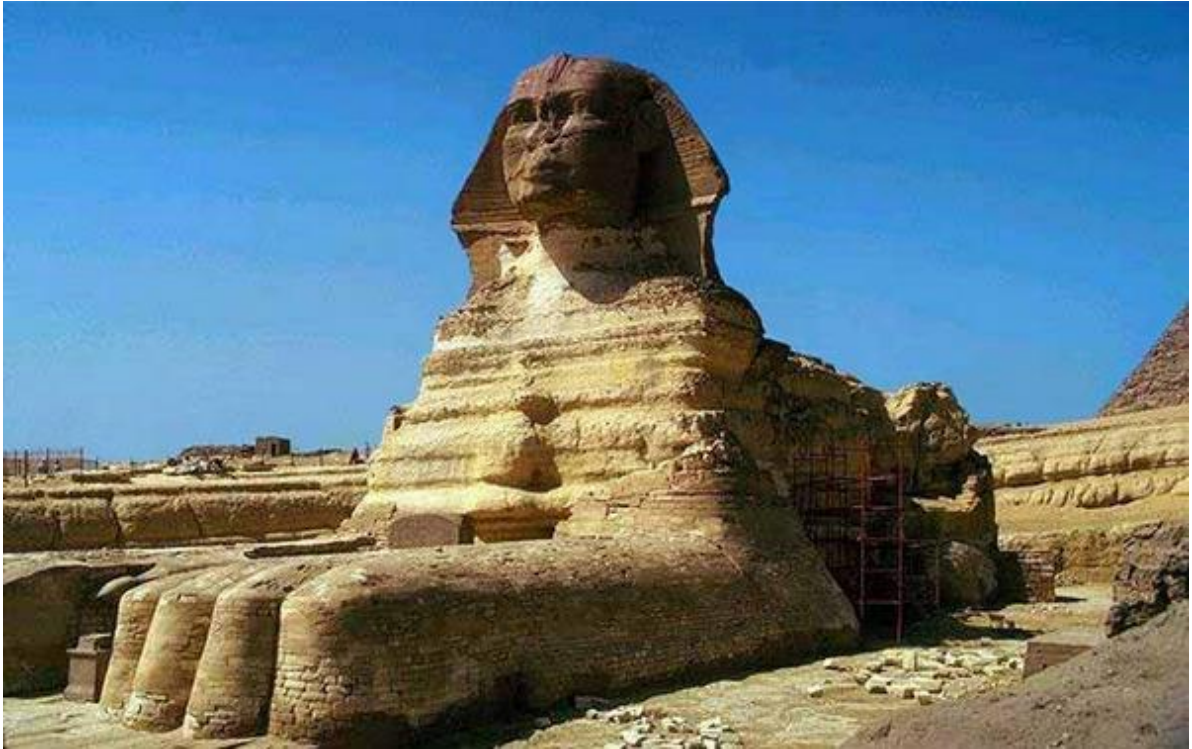




«Колдун». Пещера «Трёх братьев».  
Около 13 тыс. лет до н.э. Франция

Наибольшее распространение получил образ животного с человеческой головой, которая олицетворяла разум, как бы вырастающий из животной оболочки. Самый известный вариант – египетский сфинкс: лев с головой человека. Причём чаще всего это была не просто голова человека вообще, а портретная голова фараона.

Знаменитейший образец – так называемый **Большой сфинкс** (сфинкс фараона Хафра в Гíze, Египет). Его основу составляет известняковая скала, которая по форме напоминала фигуру лежащего льва и была обработана в виде колоссального сфинкса. Размеры огромны: высота 20 м, длина 57 м, лицо имеет 5 м в высоту, нос – 1,7 м. В сочетании со столь внушительными размерами человеческое лицо и львиное туловище были призваны производить впечатление непостижимости и сверхъестественной, а потому неодолимой силы (олицетворение мощи фараона, его безраздельной власти).



Большой сфинкс. Около 2575–2465 гг. до н.э.  
Гиза. Египет

В подобных изображениях чувствуется стремление нашего древнего предка обрести человеческое, разумное, но без утраты первозданной природной силы. В максимальной концентрации это стремление представлено в более поздних по времени изваяниях месопотамских шеду.

Шеду – фантастический крылатый бык с человеческой головой, что было своего рода идеалом древнего человека. Эти огромные каменные фигуры воплощали сверхъестественные возможности живого существа, их предельность: тело животного как воплощение могучей силы, крылья птицы – способность летать, голова человека как олицетворение разума.

**Шеду из дворца Саргона II** (Дур-Шаррукин [Хорсабад], Ассирия). Здесь очень примечательно лицо – оно «ясновидящее», на нём лежит печать мудрости. Кроме того, в этой мощной, истинно монументальной скульптуре любопытна такая деталь: чтобы показать фигуру одновременно и в покое, и в движении, ей добавляли лишнюю ногу. И поскольку то был немой страж царских ворот, пятая нога создавала особый эффект. Входящий во дворец видел поначалу только передние ноги шеду, поэтому казалось, что он стоит в спокойной позе. Когда же посетитель обходил статую сбоку, одна из передних ног исчезала из поля зрения, зато становилась видна пятая, шагающая но-

га, поэтому входящему казалось, что каменный страж ожил и сдвинулся с места.



Шеду. Дворец Саргона II. Вторая половина VIII в. до н.э.  
Дур-Шаррукин. Ассирия (ныне Ирак)

Со временем человек начинает не только *выделяться* из природной стихии, но и *отделяться от неё*, подчас почти демонстративно противопоставляя себя ей. Он преодолевает в своей природе животное начало, и это отражается в мифологии следующим образом: звериное воспринимается теперь как злое, негативное (всякого рода драконы, змии и другие чудища), а человеческое – как доброе, положительное. Тогда же складываются мифы о борьбе людей-героев с чудовищами.



Нечто аналогичное находим и в изобразительном искусстве, где всё чаще воспроизводятся сцены охоты, в которых люди уверенно одерживают верх над любым зверем, как бы страшен и силён он ни был. Обратимся к поздним образцам искусства Древней Месопотамии и рассмотрим некоторые из ассирийских рельефов.

**Охота на львов** (рельеф из дворца Ашшурбанапала II в Кальху). Здесь изображена *царская* охота на львов – отсюда композиция «верноподданнического» толка, демонстрирующая разящую силу царской руки, что подчёркнуто концентрацией «результатов» охоты: один зверь уже погибает под копытами лошадей, другой вот-вот падёт от меткого выстрела. В конечном счёте не столь важно, что перед нами царь. Существеннее другое: пафос смелого противоборства с диким и могучим зверем, спокойная уверенность человека в своей победе.



Охота на львов. Рельеф из дворца Ашшурбанапала II. IX в. до н.э.  
Кальху. Ассирия (ныне Ирак)

**Царь Ашшурбанапал на охоте** (рельеф из дворца в Ниневии, Ассирия). Лица светятся смелостью и отвагой, движения чёткие и отточенные, всё наполнено динамизмом, дышит волей и целеустремлённостью. Такие герои – уже действительно хозяева положения, они знают, чего хотят, и делают своё дело превосходно.

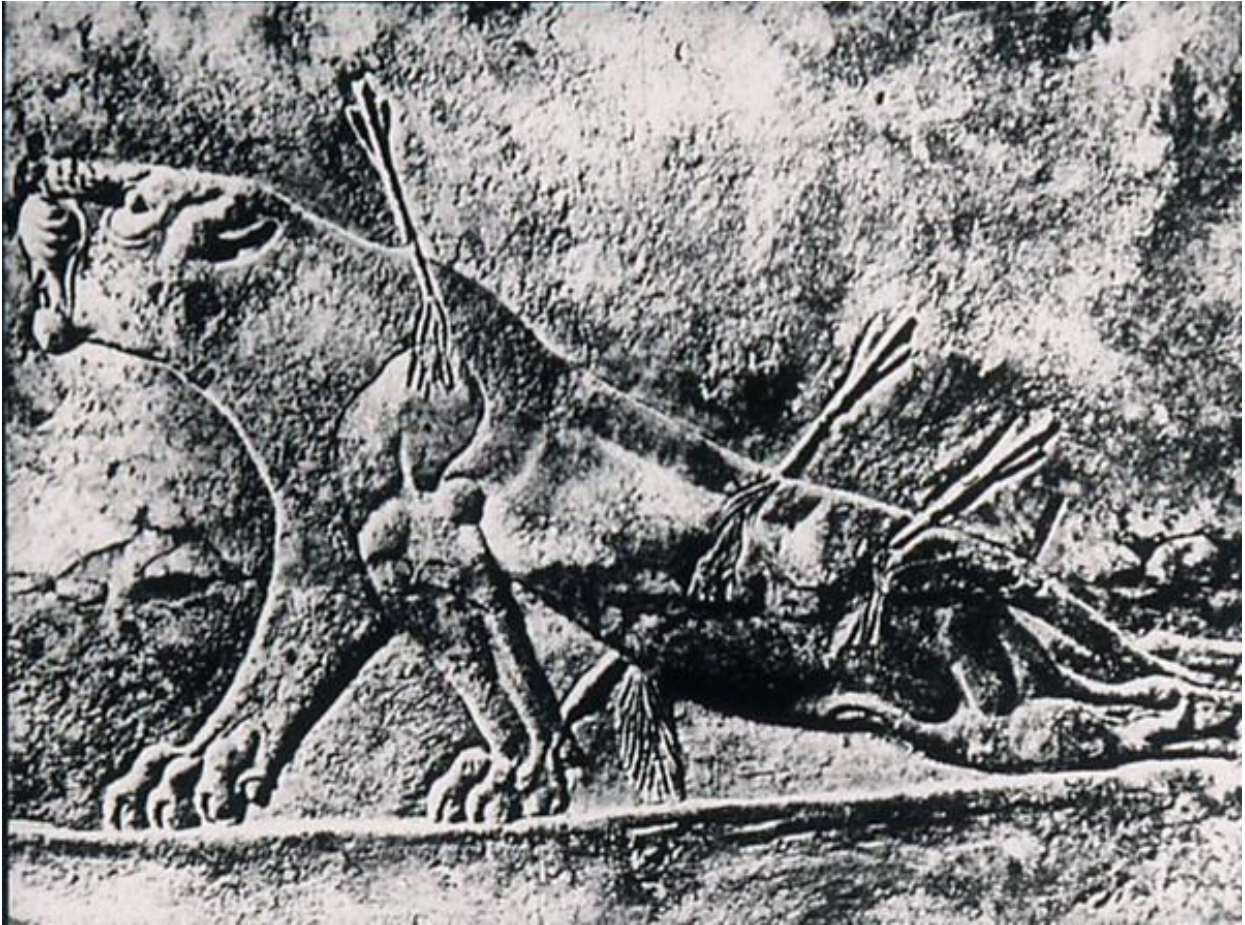


Царь Ашшурбанапал на охоте. Рельеф из дворца в Ниневии.  
VII в. до н.э. Ассирия (ныне Ирак)

И вот что примечательно: создателям ассирийских рельефов особенно удавались изображения раненых, умирающих и убитых хищников, то есть показ *гибели* врагов человека.

Изображение **раненой львицы** на рельефе «Большая львиная охота» из дворца Ашшурбанапала в Ниневии – настоящий шедевр. Впечатляет потрясающая передача состояния зверя, который силится удержаться на ногах. Выпукло подан контраст ещё живой передней части тела и безжизненно волочащихся ног, пронзённых стрелами. Осязаемо ощущается предсмертный рёв, несущийся из раскрытой пасти.





Раненая львица. Фрагмент рельефа «Большая львиная охота».  
Дворец Ашшурбанапала в Ниневии. VII в. до н.э.  
Ассирия (ныне Ирак)

Необходимо заметить, что первые из подобных сюжетов, знаменующих победу человека над природой, появились ещё в эпоху наскальных рисунков, но уже не на стадии палеолита, а в эпоху неолита (примерно в 8-м тысячелетии до н.э., когда возникло земледелие и скотоводство).

Сцена **охоты на оленей** в одной из пещер в Испании передаёт противостояние человека и животного мира с законченной отчётливостью. Идея «конфронтации» передана в композиции чёткой расстановкой двух флангов: стадо животных движется справа налево, а фигурки людей с луками развёрнуты в противоположном направлении.



Охота на оленей. Ущелье Валлторта.  
Около 8-го тыс. до н.э. Испания

Этот рисунок принадлежит значительно более позднему времени, чем те, которые мы отмечали в самом начале данного очерка. И что сразу же бросается в глаза: он несомненно проигрывает пещерным росписям раннего первобытного искусства в живописности, явно уступает им в художественной силе.

Однако ценой определённых потерь приобреталось новое качество:

- во-первых, в наскальных рисунках исходного этапа почти всегда изображались только единичные, отдельные фигуры, а теперь мы видим стремление связать несколько изображений, создать многофигурную композицию;

- во-вторых, возникло чувство динамики, обретена способность передавать действие, событие, сюжет;

- и, может быть, самое главное – утратив непосредственность восприятия живой природы, искусство обретало способность к обобщению, то есть начиналось отчётливое осознание такого качества художественной образности, как условность.



Переходя от живописности к почти нарочитой графичности, схематизируя изображение («Охота на оленей» – своего рода «пляшущие человечки», как в детективной повести А.Конан Дойла), первобытный художник овладевал понятиями прямой и кривой линии, окружности, квадрата, треугольника и т.п. – так искусство вступило в необходимую для себя стадию геометризма, что означало и переход к абстрактным формам мышления.

\* \* \*

*Геометризм* (как техническая и эстетическая категория) своей чёткостью, упорядоченностью, рационализмом противопоставлялся стихийности и произвольности природных форм. С наибольшей последовательностью его принципы заявили о себе в возникновении архитектуры. А начиналась она, естественно, с постройки жилищ. Самые давние дома (в нынешнем понимании), ставшие постоянным местом обитания, относятся к 7-му тысячелетию до н.э. – об этом свидетельствуют раскопки в Иерихоне (территория современной Иордании) и Чатал-Хююке (территория современной Турции). Сооружали их из высушенных на воздухе глиняных кирпичей.

Дом превратился в символ самого человека, отделившего себя от природы, нашедшего своё прочное место во Вселенной. В ходе развития древнего зодчества на основе дальнейшей разработки конструкции жилища возникли такие сооружения, как дворец и храм. Идея храма как жилища богов, вероятно, раньше всего зародилась и была реализована в Месопотамии (там же, по мнению многих учёных, на рубеже 3-го тысячелетия до н.э. возникло самое древнее государство на Земле – Шумер). Созданный тогда тип такого сооружения получил название *зиккурат*. Чтобы как можно выше вознести божество, месопотамские зодчие применили ступенчатую конструкцию.

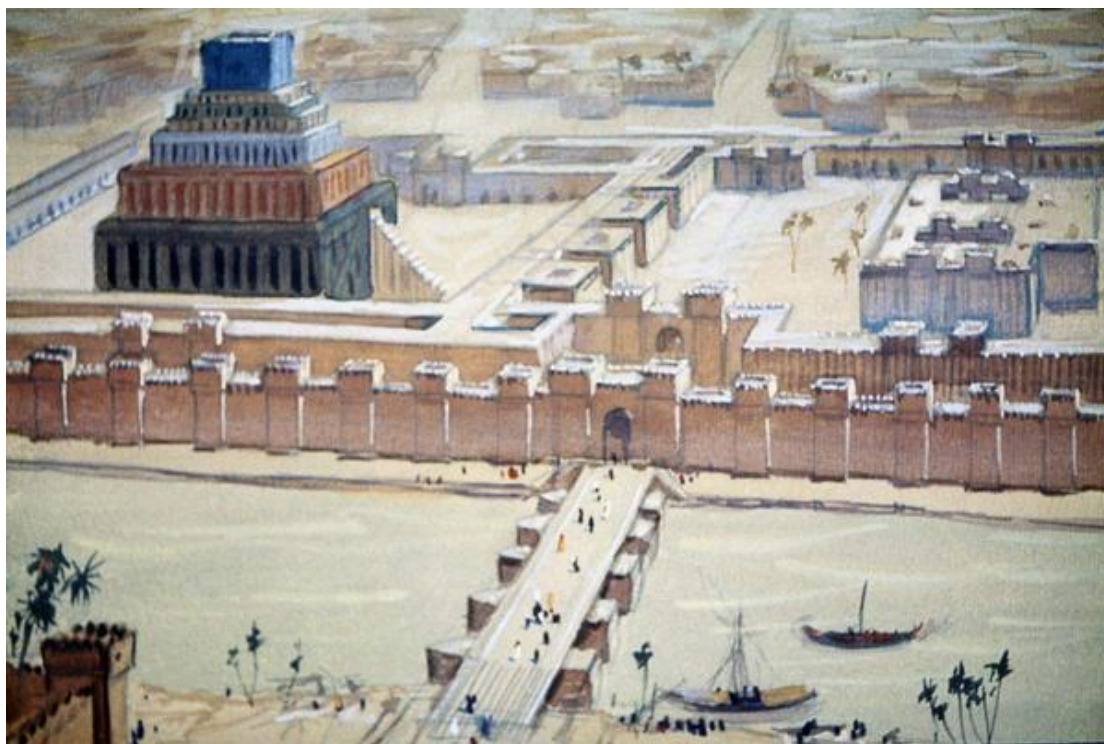
Если взять для примера **зиккурат бога Луны в Уре** (XXI век до н.э., Ур – город-государство в Древней Месопотамии), то до нашего времени сохранилась сложенная из сырца платформа 10-метровой высоты. В основании храма – прямоугольник размерами 63 × 43 м. Над ним поднимались три яруса (нижний из них просматривается до сих пор). Их венчал небольшой храм, облицованный голубыми изразцами. Ярусы были связаны между собой лестницами. С земли к парадному входу в верхней части вели пандусы (их наклонные линии хорошо видны).

Даже в таком, разрушенном состоянии, храм производит большое впечатление. Он как бы прорастает из пустынной почвы, гордо вздымаясь над ней, противопоставленный природному окружению своей монолитностью, красотой чётких линий, чеканностью форм.



Зиккурат бога Луны. XXI в. до н.э. Ур. Месопотамия

Говоря о храмах Месопотамии, обратимся к **зиккурату в Вавилоне** (известен как реконструкция). Число ярусов в зиккуратах варьировалось от трёх до семи. Здесь они вздымались на высоту 90 метров, так что вершина храма была видна из любой точки города. В этой многоступенчатой конструкции принцип геометризма выражен со всей явственностью: поставленные друг на друга постепенно уменьшающиеся объёмы (параллелепипеды) – от начала до конца жёстко выдержанная архитектурная идея (кстати, в таком своём виде зиккурат предвосхищал будущие мавзолеи, которые начнут воздвигать со времён Античности).



Зиккурат. Вавилон. IX в. до н.э. Реконструкция

По всей видимости, опыт строителей месопотамских зиккуратов оказал воздействие на египетское зодчество с его кульминацией в знаменитых пирамидах. Достаточно взглянуть на самую раннюю из них – **пирамида фараона Джосера**, с которой началось строительство подобных сооружений. Данное сооружение несомненно близко к зиккурату, в отличие от которого здесь уже строго выдержана ступенчатая конструкция. Сейчас это почти руины, но в своё время пирамида состояла из семи поясов.



Пирамида Джосера. XXVIII в. до н.э. Саккара. Египет



При всём переходном характере (эволюция от зиккурата к пирамиде) данный архитектурный опыт позволил сформулировать два важнейших момента. Во-первых, основным материалом египетского зодчества отныне становится камень, и пирамида Джосера – первая известная в истории монументальная *каменная* постройка (до этого использовались дерево, глина, кирпич). И во-вторых, отныне сооружение начало стремительно расти вверх, возникла концепция вертикализма – высота этой пирамиды свыше 60 м.

Пирамида Джосера открыла путь к созданию совершенного, законченного типа подобной постройки, что своего высшего пункта достигло в ансамбле пирамид в Гíze (ныне пригород Каира) – так называемые **Великие пирамиды**: пирамида Хеопса и пирамиды его преемников Хефрена и Микерина. Они были причислены во времена Античности к *семи чудесам света*. Каждую из пирамид окружал архитектурный ансамбль: маленькие пирамиды цариц, заупокойные храмы, монументальные ворота, усыпальницы родственников фараона, молельни, царские статуи, сфинксы.



Пирамиды. XXVII–XXVI вв. до н.э. Гиза. Египет

Наиболее грандиозное из сооружений подобного типа – **пирамида Хеопса**, в её нынешнем состоянии уже весьма пострадавшая от времени. Она до сих пор остаётся самым крупным каменным сооружением мира (высота около 150 м, длина одной стороны основания 233 м). Сложена пирамида из отёсанных и плотно пригнанных друг к

другу известняковых блоков весом от 2,5 до 30 тонн. На её сооружение пошло почти 2,5 миллиона таких блоков.

Поскольку пирамиды по своей функции были гробницами (усыпальница фараона – жилище, предназначенное для посмертной жизни владыки), они наглухо замуровывались и благодаря этому представляли собой абсолютно замкнутый в себе монолитный объём. Таким образом, тенденция к геометризму получила в них предельное выражение. Безукоризненные по форме, основанные на очень точном и сложном математическом расчёте (кроме всего прочего он давал труднообъяснимый эффект сохранности мумифицированных останков), пирамиды стали уникальным творением древнего человека.

Их колоссальная каменная масса, облечённая в строго рациональную конструкцию (как некий идеал абстрактного мышления), величественно вздымалась над окружающей пустыней, чётко выделяясь на фоне неба. Она олицетворяла устремление ввысь над *ничто*, над *хаосом* и становилась на заре человеческой истории символом возвышения разума и труда над стихией природы.

Это был величайший акт самоутверждения не только египетской цивилизации, но и человечества в целом. Потому что с прагматической точки зрения сооружение пирамид было нелепостью и даже безумием. Концентрировать материальные и человеческие ресурсы всей страны, вкладывать в строительство пирамиды тяжелейший труд нескольких поколений ради увековечивания одного человека (пусть и верховного владыки)?!

Нет, за этим, в конечном счёте, стояла грандиозная глобальная идея: Египет, как самая могучая из древнейших цивилизаций, воздвигал в пирамидах бесподобный памятник человечеству в исторический момент его выхода из первоприродного бытия, на заре его осмысленного существования.

\* \* \*

И последнее по поводу сотворения человека. Длительное время для художественной системы Древности определяющим было божественное начало, но постепенно в мир искусства всё активнее входят *образы людей*. С этой точки зрения любопытна смена персонажей, происходившая на определённом этапе в мифологии многих народов.

На исходной стадии мифотворчества в центре находились боги. Они часто представляли в облике различных явлений природы: солнце, вода, ветер, земля, звёзды и т.п. Позже начинают создаваться ми-

фы о полубогах, то есть существах, рождённых богами и смертными. А затем возникают сказания о людях – прежде всего героях, богатырях или тех, кто был необыкновенно искусным в каком-либо деле.

То же происходило и в других художественных жанрах. Скажем, в словесности длительное время доминировали гимны богам, выступавшим в качестве надличной, всемогущей силы – отсюда восторг поклонения, безраздельная преданность молящихся, их непоколебимая вера. Вот, к примеру, египетский **«Гимн верховному боже-ству»**, которое воспевается как источник жизни, творец всего живого (другое название – **«Гимн Атону»**, середина XIV века до н.э.). Здесь встретится слово *Река* с большой буквы, поскольку имеется в виду главное природное богатство Египта – Нил.

*Ты установил ход времени, чтобы вновь и вновь рождалось сотворённое тобою. Ты создал далёкое небо, чтобы восходить на нём, чтобы видеть всё, сотворённое тобою. Ты единственный. Из себя, единого, творишь ты мириады образов своих. Города и селения, поля и дороги и Река созерцают тебя, каждое око устремлено к тебе.*

Кстати, здесь уже достаточно отчётливо выражена идея единого Бога, вездесущего и всеобъемлющего – того Бога, которого мы знаем по Библии.

А вот месопотамский **«Гимн-молитва к богине Иштар»** (Иштар – богиня плодородия). Обратим внимание на сильнейшую экспрессию: молящийся взывает к богине с пафосом, почти в экстазе. Примечательно здесь и горячее взывание молитвенного обращения – склоняясь перед надличной силой, уповая на её милость.

*Помилуй меня, Иштар, надели долей!  
Ласково взгляни, прими молитвы!  
Выбери путь для меня, укажи дорогу!  
Лики твои я познал – озари благодатью!  
Велений твоих ожидаю – будь милосердна!  
Всесилью молюсь твоему – да пребуду я в мире!*

Нет спору, лучшие из гимнов богам превосходны. Но со временем и в количественном, и в качественном отношении их всё более перекрывает слово, обращённое к человеку. Ещё интенсивнее этот процесс шёл в изобразительном искусстве (прежде всего в скульпту-



ре), и если, с одной стороны, царей иногда стремились уподобить божеству, то, с другой стороны, напротив, богам пытались придать человеческие черты. Вот два контрастных примера.

В статуе **фараона Тутанхамона** на первый план выдвинуты атрибуты монаршей власти (мы видим их в твёрдо сжатых руках, скрещённых в сакральном жесте), акцентированы черты застывшего величия и высокомерно-холодного отчуждения от обычного, земного. Всем этим фараон как бы приравнялся к богу.



Тутанхамон. XIV в. до н.э.

Египетский национальный музей. Каир. Египет

**Голова богини из Месопотамии** (Белый храм в Уруке) в дошедшем до нас виде (с пустыми глазницами и повреждённым носом) несколько отпугивает. Некогда у неё были инкрустированные глаза – инкрустация глаз цветными камнями очень распространилась в

скульптуре Ближнего Востока и придавала изображениям живость, достоверность. Строгие черты лица, его суровость и величественность выступают в сочетании с несомненной женственностью, даже милостью, что в частности преломилось в прекрасной линии губ.



Голова богини. Белый храм. Начало 3-го тыс. до н.э.  
Урук. Месопотамия

Со временем и царственных особ стали всё чаще изображать «без затей», реально, как обычных живых людей. Так, в египетской **статуе царицы** (известняк) признаки высокого положения изображённой здесь особы формально учтены (тяжеловесное убранство), но при восприятии они отходят на задний план перед непосредственностью «поведения» этого молодого существа: грациозный поворот головы, на лице играет лёгкая улыбка, всё дышит живостью и непринуждённостью.



Царица. XII в. до н.э. Храм Рамсеса III. Карнак. Египет

Египетский скульптурный портрет составил в изобразительном искусстве целую эпоху. Мастера данной традиции ставили перед собой задачу добиваться полной достоверности, максимального сходства с моделью. Это достигалось и упомянутым уже приёмом изображения глаз с помощью инкрустации различными материалами, что придавало лицу статуи особую жизненность.

Осматривая изображение **Рахотэпа с супругой**, отстранимся от скованности фигур, заданной требованиями ритуальной позы (эта скульптурная группа находилась в царской гробнице). Главное – лица.





Рахотеп с супругой. Первая половина 3-го тыс. до н.э.  
Египетский национальный музей. Каир. Египет

У самогó Рахотепа находим до физиологизма точную лепку реального человеческого лица, предельную чёткость и ясность в выявлении индивидуального облика модели. Вообще острота и осязаемость передачи портретного сходства была настолько впечатляющей, что удавалось добиться эффекта «живой» скульптуры. На этот счёт известны характерные случаи. Однажды во время раскопок, открыв помещение с подобными статуями, рабочие побросали лопаты и бросились бежать. В другой раз феллахи (египетские крестьяне), увидев аналогичное изображение, закричали: *«Да это наши староста!»*



Рахотеп. Фрагмент



Супруга Рахотепа. Фрагмент

Теперь обратим внимание на супругу Рахотепа. Насколько великолепно переданы общий рельеф лица, очарование девической припухлости щёк и губ, нежная бледность лица! И заметим такую пикантную деталь, как густо подведённые глаза. Артефакты подобного рода позволяют сделать вывод: пусть очень постепенно, но неуклонно человек, каким он представал в образах искусства, становился человеком. Происходило это вместе с сотворением цивилизации.

*Maria Strenacikova Sr.,  
Maria Strenacikova Jr. ( Slovakia)  
Мария Стреначикова Старшая,  
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)*

## **Art in Slovakia in prehistoric times** **Словацкое искусство в доисторическое время**

Археологические исследования на территории сегодняшней Словакии выявили редкие артефакты древнейшего периода в истории человечества, артефакты из доисторических времен. Они представлены двумя уникальными женскими скульптурами Венеры. В статье представлена статуя эпохи палеолита – Моравская Венера. Изготовлена она из бивня мамонта и являет собой художественное выражение плодородия матриархата. Здесь также описывается «жемчужина» периода неолита – Венера Градоцкая, Magna Mater как богиня урожая, успеха, дарителя жизни и благополучия.

Although Slovakia is a small country in the middle of Europe important settlement zones were created on its present territory already at the dawn of human history. Far-back history has left its distinct traces hidden in the present valleys around rivers, in the basins of mountain ranges, in travertine mounds, and in old geological layers below the fertile lowlands. Archaeological research gradually reveals messages immersed in the depths of time, and modern science seeks to reconstruct the life of prehistoric man; not only his way of hunting, living, or thinking, but also his cult ideas, art, culture... The only factual historical source for learning about our ancient ancestors are material bases provided by the archaeological research; both – ecofacts created by nature without human intervention, and artifacts that are the result of human activity.

In further text, we will try to approach unique prehistoric artifacts included in a huge range of archaeological findings in Slovakia. We will focus on mobile artifacts that meet the criteria of artistic creation, although we emphasize that the exact definition of prehistoric art has not yet been strictly resolved. We focus on the oldest art manifestations that do not re-



quire, from the point of view of contemporary art science, the intervention of experimental archeology (such as musical instruments), and *"we can reciprocate them in the most possible original form even today"* (Makky, 2017, p. 101). Therefore, we will present two representative objects from the oldest period in human history, from prehistory. The first one originated in the Slovak Paleolithic (from the Latin words *palaeo* = old, *lithos* = stone), and the second one in the Neolithic. The artifacts presented have long had the status of an art work, and they are in perfect accordance even with the latest Slovak proposal of the prehistoric art definition by L. Makky. This young scientist created a sophisticated cluster-disjunctive definition based on 13 unambiguous criteria. (Makky, 2017, pp. 110–111).

The results of archaeological research confirm that the territory of today's Slovakia *"has been, from the oldest times, intersected by trade routes connecting Southeastern Europe with Western, Northern and Eastern Europe."* (Vladár, 2006, p. 230) The prehistoric "crossroad" fulfilled its primary trade mission, but it has naturally become also a crossroad of cultures. Ethnic groups of near and far territories met, interacted with each other and, in addition to material trade products, passed on their own specific customs, traditions, rituals, conventions, opinions, norms, etc. Cultural transfer took place between integrated communities and cultural omnis. In one direction, local peculiarities were enriched by foreign influences in the form of imports, and in the opposite direction, they influenced foreign cultures as exports. Several Slovak artifacts from the prehistoric period provide a picture of the foreign elements implication, sometimes even the foreign influences assimilation, which is a confirmation of both - intensive movement along major cultural roads, and intercultural communication of our prehistoric ancestors. Interculturation does not mean a loss or a reduction of local originality, but it implies creativity. According to Piaček, *"culture can many of other cultures re-create, create over again, and form in a living context of itself"* (Piaček, 2014, p. 78).

### **Venus of Moravany nad Váhom**

The popular Slovak historian and the author of non-fiction Pavel Dvořák, poetically named this small statuette *"The First Lady of Slovak Prehistory"* (Dvořák, 2010, p. 52). Justifiably, because it is the first and the oldest find of female figure in Slovakia. Its origin is, based on the principle of the C14 carbon method, estimated to 22,860 ( $\pm 400$ ) years.



Pic. 1: Venus of Moravany (online)

The small human figure has a size of 7.5 cm. It is made of a mammoth tusk and its surface is smoothed. It depicts a woman with highlighted features of a woman's body (wide hips, large breasts, massive thighs, voluminous abdomen). It symbolizes the mother cult, the power of fertility, the preservation of the genus, which were the main attributes of the Paleolithic matrilineal filial system. Figures of a woman – a mother who was given the designation of Venus after the Roman goddess of beauty, became the artistic expressions of the matriarchy (Paulík, 1980, p. 18). Their mission is not completely clarified, but most experts believe that *"the predecessors of later priests, so-called shamans, used them for magical ceremonies to conjure up the power of fertility"* (Kopúnek, 2017, online).

An international research team from the University of Colorado Anschutz Medical Campus has published an interesting theory about the disproportionality of the Venus body. The researchers applied the knowledge of anthropology, archeology and medicine and, based on exact measurements of the body of Venus, came to the theory that the proportions of figures correlate with climatic conditions and the alternation of ice ages during prehistory. The falling temperatures brought a lack of food and nutritional stress, and at that time, "obese" figures, which gave hope that the mother would survive and the family would be preserved were created. At a time of global warming and better food availability, the body size of the Venus was shrinking. (Kelly, online)

A Paleolithic gem, the Venus of Moravany is still fabled by a number of mysteries and ambiguities. It is said that the statuette was ploughed by Štefan Hullman-Petrech in 1925 in Moravany nad Váhom (Slovak town).

He donated it to Bernhard Germann, a guest in the nearby spa in Piešťany. Germann was a layman, so he asked the German archaeologist prof. Lothar Zotz to make an expertise, and he forwarded him the statuette. The further fate of Venus is already historically documented: Germann committed suicide; the statuette became the property of Zotz, who sent it to the Musée de l'Homme (Museum of a Man) in Paris, where it was given to the renowned scientist abbot Henri Breuil to confirm authenticity. The authenticity was confirmed, and the original was returned to Zotz in Germany. However, prof. Zotz did not respond to the calls of Slovak archaeologists. It was not until 1966 that Zotz accepted the invitation to meet the Slovak scientist Juraj Bárta, and after the Archaeological Congress in Prague finished, he visited Slovakia. J. Bárta recalls: *"In the family environment in the afternoon, we presented him ... a confirmation from the new director of the Museum of a Man, that the original Moravian Venus was returned to him. Finally, we agreed to return her to Slovakia"* (Kopúnek, 2017, online). The fate of Venus continued to be complicated: prof. Zotz died unexpectedly. However, in 1967, his assistant and collaborator personally handed over the Venus of Moravany to the Archaeological Institute in Nitra, where it is preserved to this day.

### **Venus of Nitriansky Hrádok**

During the final Stone Age period, in the Neolithic, about 5,000 years ago, the first human community settled in Nitriansky Hrádok in southern Slovakia. It gradually changed the face of the countryside. Our ancestors concentrated all their waste in one place. From pot-sherds, bones, debris of clay houses and other waste, a hill "grew" - a terrain formation, the tell. In analogy with Schliemann's Troy, which appeared in the tell Hisarlik, the tell in Nitriansky Hrádok was given the name Slovak Troy. It was hiding tens of thousands of objects and fragments, and among them a gem, a statue of a woman. In 1950, Vendelín Laco, a student who assisted in archaeological research, discovered it. To this day, he remembers his rare find: *"At first, we discovered only the big butt of the statue, but when we showed it to our leader, he immediately called to Nitra, and they came in four cars from there. Based on the contour lines of the soil, they estimated that this was a finding from a period several thousand years before Christ."* (MA, IT, 2009, online) The expertise dates the age of the finding back to 4,800 – 3,500 BC The statuette of a sitting woman is 27 cm high; it is made of clay fired to a dark red color. It is the first Neolithic finding of female plastic in Slovakia.



Pic. 2: Monument to the Venus of Nitriansky Hrádok in Nitriansky Hrádok (photo by Pogány Péter, online)

Venus sits on a specially preserved seat (Novotný, 2013, p. 76), she is slimmer than her Paleolithic predecessors, but with massive thighs and only symbolically shaped feet. According to Vladár, it symbolizes the goddess of harvest, success, the giver of life and well-being (Vladár, 1979, p. 19). Her hands, in an adoration gesture, point to prayer, pray during ceremonies (Paulík, 1980, p. 36). These are the attributes for which the figure was named Magna Mater – the Great Mother. Its modern glory was ensured by its depiction on a coin worth 2 Slovak crowns, which was officially used as currency in Slovakia in the years 1993–2008.



Pic. 3. Slovak coin (photo by Ľ. Malinovský, online)

Slovak scientists are aware that research in any historical epoch cannot be definitively completed, because it is always necessary to take into account the possibility of new findings and the discovery of new connections. Perhaps the mysteries and enigmas fabling the Venus of Moravia and the Magna Mater will be solved. According to Ľ. Novotný, prehistoric art cannot be understood "*as an archive of looking at the world of a certain culture, which is waiting to be read*" (Novotný, 2014, p. 67).

## *Литература*

1. Дворак П. Стопы давней minulosti 1. Будмерице: Выдавателство Рак, 2010. – с. 278.
2. Келлы Д. ЦУ Ансхутз Ресearхер Офферс Нею Тхеоры он Венус Фигуринес. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://news.cuanschutz.edu/news-stories/cu-anschutz-researcher-offers-new-theory-on-venus-figurines>.
3. Копунек Г. Осуд Моравианскей венуше овплывнила седмичка в датуме. 2017. [онлине]. [цит. 15-09-2021].
4. МА, ИТ. На пениазох сошка ай диевча з Бине. 2009. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. <https://mynitra.sme.sk/diskusie/1489606/napeniachoch-soska-aj-dievca-z-bine.html>.
5. Маккы Л. Образ, умение а култура добы железней на Словенску. Пресов: Прешовска универзита в Прешове, 2017. – с. 311.
6. Новотны, Л. Почияткы правекехо умения на Словенску. Тхе бегиннингс оф прехисториц арт ин Словакия. Мартин: Матица словенска, 2013. – с. 250.
7. Паулик Й. Правеке умение на Словенску. Братислава: Татран, 1980. – с. 250.
8. Пиачек Й. Сынкритицизмус – филозофия конкорданцие. Братислава: Хронка, 2014. – с. 247.
9. Пиачек Й. Помоцны словник филозофа. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [josefpiacek.info/2012/05/interkulturalita-in-gs](http://josefpiacek.info/2012/05/interkulturalita-in-gs).
10. Владар Й. Штефан Йаншак а словенска музеология. Студиа Хисторица Нитриенсия 13. Нитра: УКФ, 2006. – с. 229-237.
11. Владар Й. Венуше словенскехо правеку. Братислава: Татран, 1979. – с. 64.

## *Иллюстрации*

1. Илл. 1: Венус из Мораваны. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://www.moravany.sk/e\\_download.php?file=data/editor/16sk\\_1.pdf&original=Venusa.pdf](https://www.moravany.sk/e_download.php?file=data/editor/16sk_1.pdf&original=Venusa.pdf)
2. Илл. 2: Венус из Нитриански Храдок. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [https://www.moravany.sk/e\\_download.php?file=data/editor/16sk\\_1.pdf&original=Venusa.pdf](https://www.moravany.sk/e_download.php?file=data/editor/16sk_1.pdf&original=Venusa.pdf)
3. Илл. 3: Словенска корона. [онлине]. [цит. 15-09-2021]. [http://coins.lmsystem.sk/index.php?p=SR2\\_2K](http://coins.lmsystem.sk/index.php?p=SR2_2K)

*Ольга Алиева (Екатеринбург)*

## **Культура камня в скульптурной пластике Древнего Египта**

Неприметный на вид образец природного камня способен донести информацию о доисторической эпохе развития земли. В каменной толще застыли потоки извергающейся лавы вулканов, слои раскалённого пепла и дна морского океана, фрагменты деревьев и следы гигантских животных, облик простейших организмов и древних растений. И если формирование камня начинается ещё до возникновения жизни на планете, то история его использования в искусстве связана непосредственно с деятельностью человека, который постепенно в процессе своего развития раскрывал потенциал возможностей этого уникального материала и осваивал способы его обработки.

Как и всякий другой материал, камень имеет свои особенности, физические и эстетические свойства. Он обладает прочностью, способной противостоять влиянию времени, твёрдостью, податливостью в обработке. Из многих составляющих слагается и красота камня. Каждая культура вкладывала своё понимание свойств камня, утверждала свои приёмы работы и эстетические принципы.

Первые опыты работы с камнем происходили уже в первобытном обществе. Человек использовал кремь, кварц, обсидиан, яшму, кристаллические сланцы. Все они отличались высокой твёрдостью, образовывали при сколе острый край или иглоподобное окончание. Из таких камней изготавливались примитивные ножи, скребки, наконечники стрел, копий и другие инструменты. Несмотря на то, что камень использовался в основном в быту, облегчая труд, помогая в войне и охоте, имеются сведения и о попытках художественной обработки этого материала. Из податливого в обработке мягкого камня первобытные люди изготавливали небольшие скульптуры. Например, так называемые «палеолитические Венеры», представляющие собой грубо оформленные женские фигуры из известняка.

Интерес к камню как материалу для художественного творчества развивался и в культуре Древнего мира. Особая роль в понимании



уникальных возможностей этого материала принадлежит искусству Древнего Египта. Развитию камнеобработки в стране способствовало наличие собственных месторождений как строительного, так и самоцветного камня. В результате торговли с другими государствами использовалось и привозное сырьё. Древние мастера применяли камень в строительстве, в монументальной скульптуре, в декоративно-прикладном искусстве.

Своеобразное явление в изобразительном искусстве Древнего Египта – каменная скульптура малых форм. Прочная, твёрдая субстанция материала располагала к обобщению и лаконизму трактовки религиозно-магических представлений египтян, подчиняясь монументальному величию египетского искусства. Известный советский искусствовед В. В. Павлов, специализирующийся на истории искусства Древнего Египта, утверждал: «Поскольку же храмовая и гробничная скульптура, пластика малых форм и рельеф являлись неотъемлемой частью архитектуры, постольку все эти виды изобразительного искусства и подчинялись монументальным формам зодчества» [1, с. 14].

Являясь составной частью культа, заупокойного ритуала, скульптура дополняла пространство усыпальниц царей, знатных и богатых жителей государства, храмов. Чтобы умерший мог счастливо жить после смерти, его надо было снабдить всем, чем он обладал на земле. Поэтому, кроме мумии, в гробницу помещали портретную статую покойника, иногда не одну, куда должна была вселиться его жизненная сила, называемая «Ка». А также необходимо было сохранить умершему богатство – рабов, скот, семью. Гуманная египетская религия не требовала человеческих жертв, а обращалась к возможностям искусства. Множество небольших статуэток заменяли покойному слуг, его окружали сцены земных событий. И камень играл заметную роль во всём этом многообразии.

Создавая пластику небольших размеров для погребального ритуала, древние мастера стремились к отождествлению художественного образа с его реальным прототипом, путём эффектного подбора камня и мастерства его обработки. Малая камнерезная пластика в искусстве Древнего Египта сформировала своеобразное отношение к физическим и эстетическим свойствам камня.

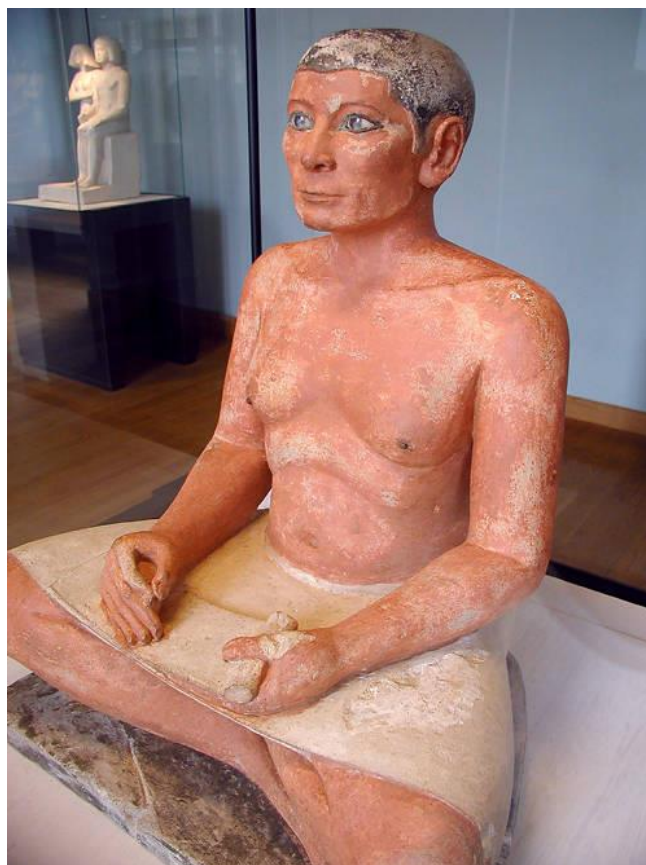
Особенно часто египтяне использовали в скульптуре сравнительно мягкий известняк, а также базальт, диорит, гранит. Сдержанные цветовые оттенки камня и податливость в работе способствовали се-

рьёзной лепке объёма, передаче сложной реалистической пластики формы, которая была необходима для портретных изображений. Ведь портретная статуя должна была точно воспроизводить облик умершего, передавать индивидуальные черты. К тому же древние художники нередко прибегали к покраске скульптуры для убедительности образа, стараясь приблизить изображение к натуре. Камнерезные произведения приобретали своеобразное звучание, близкое реалистическому восприятию.

Цельность и монолитность объёма дополнялась цветовой информацией. А также использовалась техника инкрустации глаз цветными камнями, поверхность которых посредством полировки доводили до глянца, имитирующего поверхность глаза с «живым» блеском. Для глаз подбирались камни, способные хорошо полироваться и блестеть. В роли белка обычно использовался белый кальцит, алебастр, раковина. Тёмная радужка была сделана из обсидиана, часто использующегося для этой цели.

В середине III тысячелетия до н. э. неизвестным ваятелем создано скульптурное изображение царского писца Каи из раскрашенного известняка. Он сидит на невысокой прямоугольной подставке, скрестив ноги, внутренне собранный, готовый записывать приказы фараона. На разведённых в стороны коленях лежит папирус, придерживаемый левой рукой писца.

В правой руке он держит палочку. В маленькой статуэтке царского писца привлекает внимание прежде всего лицо изображаемого с выдающимися скулами, широким разрезом узких, туго сжатых губ и тонким силуэтом носа с сильно раздутыми ноздрями. В.В.Павлов отмечает, что глаза персонажа «искусно инкрустированы алебастром, чёрным камнем, серебром и вставленным из горного хрусталя зрачком» [1, с. 14]. Их полированная поверхность выделяется своим блеском на фоне матовой фактуры покрашенного камня, привлекая к себе взгляд зрителя и наполняя скульптурное произведение жизненностью.



Царский писец Каи. Египет.  
Середина III тыс. до н. э. Известняк.  
Париж, Лувр.

Интересный образец раскрашенной скульптуры из камня с инкрустированными глазами – статуи царевича Рахотепа и его жены Неферт, находящиеся в Каирском музее. Хотя они сразу были задуманы как парные, каждая из скульптур абсолютно самостоятельна. Рахотеп и Неферт изображены сидящими на кубических с высокими спинками тронах. Одна рука Рахотепа прижата к груди, другая покоится на коленях. Руки Неферт скрещены на груди. Лица наделены индивидуальными чертами. Особенно поражают глаза Неферт из прозрачного голубоватого кварца, обведённые чёрной линией. Поверхности инкрустированных глаз полированы и сверкают стеклянным блеском, имитируя влажные от природы глазные яблоки. Фактура мягкого окрашенного камня представляет собой матовый, слегка пористый характер поверхности, имитируя бархатистость кожи, волос и ткани одежды. Причёска с множественными косичками, выполненными путём графической насечки поверхности камня, дополняет выразительный женский образ.



Царевич Рахотеп и его жена Неферт. Древний Египет.  
Раскрашенный известняк. Каир, Каирский музей.

Использовались для сходства с натурой и природные колористические свойства камня. Египтяне отметили способность текстурного рисунка камня имитировать реальность. Текстура – одно из главных внешних свойств камня, под которой следует понимать проявление

на поверхности внутреннего строения камня в виде рисунка. Внутреннее строение камней зависит от условий их происхождения. Минералы и горные породы возникают в самых различных условиях: при остывании расплавленных масс, находящихся в недрах земли или поднимающихся на поверхность (например, во время вулканических извержений). Состоящие из различных веществ, имеющих цветовые характеристики, массы застывают в какой-то определённый момент и окаменевают. Это может произойти при полном перемешивании составляющих массу элементов, тогда камень имеет достаточно однородную текстуру, или при частичном перемешивании, тогда хромофоры – элементы носителя цвета могут располагаться чёткими или расплывчатыми полосами, пятнами, вкраплениями. Содержание в минерале хромофоров определяет интенсивность (яркость) его цвета, контрастность цветовых сочетаний в камне. Причудливость, характер текстурного рисунка камня, обусловлены расположением и формой хромофоров в момент застывания или затвердения массы [2, с. 10].

Древнеегипетские художники высоко ценили текстурные возможности камня как средство выражения художественной образности. Они подметили способность текстуры камня имитировать натурные особенности, придавая образу убедительность.

Примером использования текстуры камня при создании скульптурных произведений может служить хранящаяся в Британском музее голова фараона Аменхотепа III, которая была установлена в заупокойном храме правителя в Фивах. Скульптура выполнена из кварцита, плотного сорта кристаллического кварца, который наделён мягкими красноватыми тонами, образующими переходы от молочного и нежно-розового вплоть до красного кирпичного. Текстурный рисунок камня гармонично дополняет пластическую форму головы. Полосчатые включения лаконично окаймляют овал лица. Поднимаясь кверху, тёмные и светлые полосы веерообразно распадаются в области головного убора, подчёркивая его торжественность. Тёмные включения с плавными очертаниями в лицевой части оживляют пластический образ, наполняя лицо пигментацией и подчёркивая мимику. Вместе с тем живописные переходы не мешают целостности восприятия формы, а лишь дополняют её. В тени глазниц, созданной тёмным пятном в природном рисунке камня, слегка угадывается слезник и глазной зрачок. Цветовые акценты в уголках губ придают лицу лёгкую улыбку. Удачно использованный в работе текстурный рисунок помогает прочтению сформированного пластическими средствами объёма.





Голова фараона Аменхотепа III. Древний Египет. Кварцит.  
Лондон, Британский музей.

В собрании Британского музея находится ваза в форме птицы, выполненная из мраморной брекчия. Брекчия представляет собой горную породу, состоящую из сцементированных пород или минералов. Обусловленный происхождением камня текстурный рисунок содержит пятна различного размера светло-охристого тона, перемежающиеся с более тёмными включениями. Светлые и тёмные пятнообразные включения с резкими очертаниями, образующие текстурный рисунок камня, украшают пластическую форму птицы, добавляя произведению элемент декоративности. Широкая полоса из сцементированных включений обвивает шею и опускается на грудь пернатого персонажа. Разноформенные пятна украшают также спинку и короткий хвостик. Крупные светлые участки камня произвольной формы, выделенные тёмным контуром, расположены по бокам и выглядят



своеобразной стилизацией крыльев. Такое распределение рисунка по пластической форме говорит о внимательном отношении древних художников к текстуре камня, являющейся средством выражения в древнеегипетской пластике. Обобщённая пластическая форма птицы дополнена стилизованным декором, в роли которого выступает текстурный рисунок брекчии.



Ваза в форме птицы. Древний Египет. Мраморная брекчия.  
Лондон, Британский музей.

То же можно наблюдать в следующем примере. Сосуд в виде животного, изображающий бога Таурета, выполнен из красно-коричневой брекчии со светло-охристыми включениями. У звероподобного божества вытянутая пасть с крупными оскаленными зубами, торчащие в сторону маленькие ушки. Коричневого цвета пластическая поверхность дополнена большими и малыми светлыми пятнами различной конфигурации. Пятнообразные включения с резкими очертаниями украшают шкуру животного, изображая особенность расцветки.



Сосуд в форме бога Туарета. Древний Египет. Мраморная брекчия.  
Лондон, Британский музей.

Использование текстуры камня в скульптурном произведении предполагало определённую степень пластической моделировки объёма. Форма решалась обобщённо без излишней детализации, которую вносит рисунок камня. То, что можно было сделать путём резьбы в камне, восполнялось живописно-графическими особенностями материала.

Наряду с резьбой и подбором камня, египтяне значительно обогатили традицию обработки материала. Путём шлифовки они добивались гладкой поверхности камня. Значительным шагом стала возможность полировки, позволившая сиять «стеклянным» блеском поверхность камня, выявляя насыщенность цвета и текстурного рисунка.

ка. Интересны и опыты древних мастеров по взаимодействию различных фактур поверхности в скульптурном изображении.

Малая камнерезная скульптура Древнего Египта сформировала своеобразную культуру камня как материала для художественного творчества. Основные принципы работы с материалом были с интересом восприняты другими народами. Используя достаточно скромные материалы, путём бережного деликатного подхода к работе с ним египетские художники добивались максимальной выразительности художественной образности, определяемой философско-эстетическим мировоззрением народа. Высекая образы своих современников, своих представлений и окружения в «вечном» материале, культура Древнего Египта не только донесла их до нас их внешний облик с характерными чертами и особенностями, но и продемонстрировала художественные возможности камня.

Наработанные ещё до нашей эры приёмы работы с камнем можно наблюдать и сейчас в современном камнерезном искусстве. К примеру, уральские камнерезы активно используют текстурные возможности камня для имитации натуральных особенностей. Дошёл до наших дней и метод инкрустации глаз персонажа скульптурного изображения. Он применяется в полихромной пластике отечественных мастеров и, как и тысячи лет назад, оживляет взгляд каменных статуэток. Поэтому, останавливаясь сегодня на этой культуре, мы возвращаемся к истокам художественной обработки камня, дополняя историю этого материала яркой страницей его «творческой жизни».

### *Литература*

1. Павлов В.В. Египетская пластика малых форм / В.В.Павлов, С.И.Ходжаш. – М.: Искусство, 1985. – 116 с.
2. Соболевский В.И. Замечательные минералы [Текст] / В.И.Соболевский. – М.: Просвещение, 1983. – 191 с., ил.

*Нина Новомлинова (Саратов)*

## **Представления о процессе восприятия в различные исторические эпохи**

Одним из главнейших психических процессов в жизни человека, является восприятие. Оно представляет собой, по мнению исследователей (О.П.Денисовой, В.Г.Степанова, А.Э.Петросян и др.), наглядно-образное отражение действующих в данный момент на органы чувств предметов и явлений действительности в совокупности их различных свойств и частей [1]. Восприятие необходимо нам для накопления и целостного представления образов окружающего мира, и также оно развивает творческие способности. Важно отметить, что зрительного и чувственного ощущения от предметов недостаточно для полного понимания образа, это только первичная стадия его познания, так как только благодаря способности мыслить, удастся его достроить и получить цельное представление о нем. Отсюда следует, что в процессе восприятия большая роль принадлежит сознанию человека. Категориальность восприятия характеризуется свойством человека все предметы и явления обозначать словами-понятиями, относить их к определенным категориям. Воспринимают не органы чувств, а человек, поэтому на восприятие всегда оказывают влияние особенности личности. «В этом заключается апперцепция – зависимость восприятия от содержания психической жизни человека, от особенностей его личности» [1]. Способность воспринимать мир развивается и взрослеет вместе с нами и требует определенных упражнений. Карл Маркс считал: «Для воспитания «человеческого» в человеке необходимо обучать его восприятию, изобразительная деятельность способствует этому» [2]. Современное образование большое внимание уделяет предметам духовно-эстетического профиля, в школах вводятся уроки, например, «Беседа об искусстве», «МХК», неизменно в младших классах проходят занятия по изобразительному искусству.

Сейчас в силу мощного развития современного искусства перед преподавателями, искусствоведами встает вопрос, как говорить с

детьми, посетителями музеев об искусстве XX и настоящего века. Зрителю важно открыть основные принципы композиций, рисунка, научить читать характеры, обращать внимание на детали, которые подсказывают идею произведения, обозначают эпоху и многое другое. Важно чтобы зритель не просто перечислял предметы, изображенные на картине: женщина, лес, воин в доспехах. Считается, что работы старых мастеров понять намного проще, чем живопись XX века. Предполагается, что искусство давних эпох в целом вызывает у нас доверие – сложилось это в силу того, что живописцы хорошо владели своим ремеслом, вместе с масштабностью сюжетов, «солидность» старого искусства и пиетет с нашей стороны, вызываемый его вековой историей – все это вместе выглядит в глазах современного человека чем-то надежным. С оглядкой на этот багаж старого искусства, мы склонны в современном искусстве выделять в первую очередь те черты, которыми оно не обладает [3].

Интересно, что восприятие человека зависит от его окружающей среды, если заглянуть в глубину веков, то можно отметить, что восприятие человечества менялось в зависимости от социально-политических, идеологических, культурных установок в обществе. Восприятие произведений искусства усложняется ореолом окружающих его клише и предрассудков. В независимости от нашего желания, мы все равно снабжены целым набором стереотипов, которые кажутся нам осмысленными суждениями, а на самом деле мешают возникновению личных мыслей.

Более подробно рассмотрим изменения особенностей восприятия искусства в течение веков. С древнейших времен глаз приравнивали Солнцу, его провозглашали владыкой человеческих чувств, его свидетельства представляли достоверными. Леонардо да Винчи писал: «Мы ясно знаем, что зрение – это одно из быстрейших действий, какие только существуют; в одной точке оно видит бесконечно много форм и, тем не менее, понимает сразу лишь один предмет. Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей, и не переходи ко второй, если ты до этого не хорошо усвоил в памяти и на практике первую... Но зрение может быть обманчивым, при полном доверии ему может появиться иллюзия реальности» [2]. Существует вид деятельности, в котором совмещение кажущегося и действительного является важнейшим принципом – это изобразительное искусство.

Ведутся разнообразные исследования о происхождении и эволюции органов восприятия. «Не исключено, что развитие шло по пути преобразования примитивной нервной системы, реагирующей на прикосновения в зрительную систему, обслуживающую примитивные глаза, поскольку кожный покров был чувствителен не только к прикосновению, но и к свету» [2]. Так как условия жизни в первобытном обществе были суровые, человек ориентировался на сигналы об опасности из внешнего мира. Зрение развивалось в этой обстановке, вероятно, как реакция, вызванная движущимися тенями по поверхности кожи. Лишь позднее, с возникновением оптической системы, способной формировать изображение в глазу, появилось распознавание объектов. Обозначим два основных пункта: 1) то, что формирование процесса восприятия связано с деятельностью организма в целом; 2), протекание восприятия осуществляется путем преобразования деятельности, из чего следует, что понятие «деятельности» лежит в основе этого процесса.

И.Е.Данилова пишет о том, что словесное обоснование картины заключается в жесте. Он может заменить слова, но также он несет пластический смысл произведения, заключаясь в движении. В этом плане затруднительно трактовать искусство Древнего мира, так как перечисленные характеристики жеста в данную эпоху не совмещаются. Пластика жеста, его сдержанная экспрессивность, гармония в нахождении поз и движений существуют в полном несоответствии со словесной информацией, которая сообщается в многочисленных текстах, часто расположенных не только на фоне, но и непосредственно на самих фигурах изображенных персонажей. Слово отрывается от жеста, речь как бы разорвана на составные элементы.

Представления об устройстве зрительного аппарата и о процессах восприятия в Античности имели мифологическое влияние. По Платону, способность зрения дарована людям Богами: «Из орудий они, прежде всего, устроили те, что несут с собой свет, то есть глаза, и сопрягли их [с лицом] вот по какой причине: они замыслили, чтобы явилось тело, которое если бы огонь, не имеющий свойства жечь, но изливающий мягкое свечение, и искусно сделали его подобным обычному дневному свету. Дело в том, что внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственник свету дня...» [2]. Согласно этому представлению Евклид, Птолемей и другие математики сформировали основы геометрической оптики, которые оставались актуальными до XVII столетия. Существовало еще одно представление выдвину-



тое Эпикуром о «призраках» или «слепках», которые отделяются от освещенных тел и попадают в глаз. В представлении о зрительных «щупальцах», протянутых из глаза и в представлении о попадаемых в глаз «моделях» вещей есть общее, близкое к мысли об осязательной способности зрения. Зрение тонкое и далеко распространенное осязание – это мысль не только сама по себе значительна, но и способна объяснить многое в искусстве Античности.

В античную культуру процесс восприятия стал полнее, изображение более выдает себя за действительность. Художественный образ в эту эпоху стал сам по себе олицетворением эстетической ценности и превратился в объект бескорыстного созерцания. Художники в Античности достигли большого мастерства в передаче изображения, они теперь детальнее смотрели на мир, они умели выразить взгляд человека, чувства, показать его жилища, природную среду. Филострат Младший так определил особенность живописного искусства: «...для него является способность невидимое делать видимым...» [2].

Необходимо подчеркнуть, что уже в античную эпоху была высказана поистине замечательная мысль римского медика Галена о том, что глаз является неотделимой частью мозга.

В эпоху Средневековья концепция «Невидимое делать видимым» изменяется. Изображение истолковывается как посредник на пути от зримого к незримому, соответственно то же относится к восприятию. «Средневековый художник, - пишет И. Е. Данилова, – представлял себе мир умозрительно: фигуры, предметы, пейзаж в любом средневековом произведении расположены так, как их никогда нельзя увидеть; в таком отношении друг с другом их можно только представить себе, вообразить. Но для этого нужно закрыть глаза: зрение мешает, визуальные впечатления затемняют, разрушают цельность и закономерность общей картины» [4]. Художник не в силах полностью воплотить идею произведения через зримые образы, главное можно представить себе только мысленно. Изобразительные элементы принимают характер условных знаков, а изображение выстраивается в особого рода текст. В психологическом отношении изобразительность Средневековья стремится не к образам восприятия, а к образам представления. Трактовка средневекового изображения с позиций чисто зрительных может сильно исказить действительное положение вещей, визуальный опыт – лишь один из компонентов средневековой изобразительности, притом далеко не главный [4].

Научные представления о работе и устройстве глаза в Средневековье пришли из Античности, и новые разработки в данном вопросе в это время не были созданы. Но можно упомянуть весьма интересную теорию арабского мыслителя Альхазена, он полагал, что «видимый пучок» лучей исходит от предмета к глазу, хрусталик которого является чувствующим органом. Объяснял он этот процесс так: изображение предмета передается на расстояние физическими лучами, посланными из каждой точки предмета к соответствующей точке чувствительной поверхности хрусталика, который и создает восприятие целого предмета через отдельное восприятие каждой его точки. Альхазен также дал описание эксперименту с темной камерой. Если поместить несколько свечей снаружи у отверстия, ведущего в камеру, где у отверстия помещен непрозрачный экран или предмет, то на этом экране или предмете возникнет изображение каждой из этих свечей. Фактически это означало изобретение камеры обскуры, но на тот момент ученый не смог усмотреть в ней модель образования отражения в глазу [2]. В Европе в XIII столетии также появились первые значительные исследования в области оптики – это работы Родэжера Бэкона. В Италии были изобретены очки. Однако ученые-оптики не только не приветствовали замечательное изобретение Альхазена, но считали его источником заблуждений.

В эпоху Возрождения ситуация полностью меняется, человек становится в центр вселенной и подробно за ней наблюдает. Картина мира обретает действительно зримые черты. Великий итальянский гуманист Леон Баттиста Альберти писал: «Нет ничего более могущественного, ничего более быстрого, ничего более достойного, чем глаз». Леонардо да Винчи говорил: «Кто мог бы думать, что столь тесное пространство способно вместить в себе образы всей вселенной?» [2]. Соответственно трудам ученого, зрение как бы включает в себя способности всех чувств и свидетельствует о всей вселенной. Вдохновленный сознанием своего творческого могущества, глаз готов превзойти саму природу и реализует эту готовность в живописи. Руководимая глазом, она не только отражение всего богатства и разнообразия природных предметов, но и формирование возможных миров. Леонардо разработал идею видения инженерного подхода к проблемам зрения. Он также вернулся к сравнению глаз с камерой обскуры.

В эпоху Возрождения понятие прямая, линейная перспектива получает теоретическое толкование, подкрепленное математически-

ми расчетами, что являлось великим открытием, которое мы используем и изучаем по настоящее время. Перспектива разрешила живописи охватить видимый мир как единое пространственное целое. Включение перспективного принципа в систему ренессансной композиции означало одновременно и включение в нее зрителя как неперемещаемого структурного звена. Через точку зрения, горизонт, ракурса определяется позиция зрителя по отношению к изображению [2].

Человек видит и изображает не только и столько то, что непосредственно охватывается взором, но реализует в зримой форме определенные комплексы представлений о мире и о самом себе. «Для всей психики этой эпохи прямая перспектива в искусстве – не только радостно открытый, но и ревниво оберегаемый закон зрительного восприятия мира. Перспективное построение картины по этому закону очень точно выражает собою определенную формулу взаимоотношения между миром и человеком» [3]. В станковой композиции открытие перспективы дало художнику возможность создания реального трехмерного пространства. В монументально-декоративных росписях произошло то же самое, было завоевано новое пространство – иллюзорное [3].

Рассмотрим теории, разработанные на закате XIX века. Ассоциативная теория, созданная Г.Гельмгольцем и Э.Герингом, ключевым моментом в процессе возникновения восприятия определяет опыт из прошлого в синтезе с текущими ощущениями, которые возникают под внешними физическими воздействиями на органы чувств [5]. При восприятии образа нам открываются свойства, с которыми мы сталкивались на практике в жизни.

Сторонники структурного восприятия В.Бунд, Э.Б.Титченер и гештальтпсихологии М.Вертхаймер, В.Келлер, К.Коффка развивали положения гештальттеории, поскольку она нашла, прежде всего, применение в области изобразительного искусства [5]. Структуралисты раскладывали процессы сознания на разные части. Пытались изучать ощущение как чистую единицу сознания. По их мнению, образ восприятия складывается из ощущений и образов памяти [6]. Гештальтпсихология, напротив, делала упор на целостности сознания.

Таким образом, можно определить, что с годами трансформируются общественно значимые модели восприятия и критерии их достоверности. Поэтому люди, казалось бы, владеющие одной системой сбора оптической информации, получают неодинаковые сведения о

событиях и явлениях действительности. Также свое влияние на процесс восприятия оказывает структура общественной деятельности. В последующее время проводились исследования по вопросу устройства зрительного аппарата и художники в наши дни проводят различные эксперименты, но база все же была заложена в эпоху Возрождения. Отсюда следует, что педагогам, искусствоведам постоянно необходимо совершенствовать систему подачи материала зрителям, чтобы соотносить ее с современными представлениями людей и приучать понимать процесс создания художником произведения.

### *Литература*

1. Денисова О.П. Психология и педагогика/ О.П. Денисова. – М.: ФЛИНТА, 2013. – 240 с.
2. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
3. Франсуаза Барб-Галль. Как говорить с детьми об искусстве XX века/ Франсуаза Барб-Галль. – Спб.: Арка, 2017. – 179 с.
4. Данилова И.Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века/ И.Е. Данилова. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 67 с.
5. Катханова Ю.Ф., Дун Юэ. Формирование способности гармоничного цветового восприятия художника-педагога / Ю.Ф. Катханова, Дун Юэ// Преподаватель XXI века. 2016. №3. С. 204-211.
6. Структуралистская теория восприятия Э. Титчера.// Студенческая электронная библиотека [Электронный ресурс] URL:<https://students-library.com> (дата обращения 09.10.21)

*Татьяна Гершбейн (Израиль)*

## Отзвуки Исхода

*«И взяла Мариам пророчица, сестра Ааронова, в руку свою тимпан, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием. И воспела Мариам пред ними: пойте Господу, ибо высоко превознесся Он; коня и всадника его ввергнул в море» (Исх. 15:20-21)*

Шёл седьмой день Исхода. Многотысячный караван беженцев приблизился к побережью Тростникового (Красного) моря и остановился. Наступали сумерки, последние лучи заходящего солнца освещали водную гладь. Внезапно на горизонте с противоположной стороны появились столбы пыли, которые быстро разрастались до огромной серой завесы. Пыль немного рассеялась и народ увидел тёмные очертания сотен боевых египетских колесниц, посланных фараоном вдогонку беглым рабам. Люди оказались в ловушке: впереди – море, позади – враг. Налетел ураган, начался дождь. Сильные порывы ветра перекрывали крики, плач и молитвы обречённых людей. Вспышка молнии осветила фигуру стоявшего на скале Моисея, который высоко поднял посох и направил его в сторону моря. И свершилось чудо: воды моря расступились и люди прошли по дну, как по суше. На другом берегу Моисей вновь поднял руку и море вернулось в своё обычное состояние, обрушив водяные массы на египетские колесницы, преследовавшие караван. Моисей и все мужчины начали петь «Песнь моря» – гимн, прославляющий Творца за чудесное спасение уходящих из рабства людей. Мирьям и все женщины присоединились к пению, сопровождая его игрой на тимпанах. Так и сохранилась в памяти народа пророчица Мирьям с ударным инструментом в руках, который в честь неё назван «тоф Мирьям» (ивр. «тоф» – барабан).

Тоф Мирьям или рамный барабан – один из древнейших ударных инструментов, известных человечеству. Он представляет собой односторонний мембранофон, состоящий из узкой деревянной обечайки

(цельной или с металлическими «тарелочками» в прорезях), на которую натянута кожаная мембрана. Разновидности этого инструмента существовали во многих культурах. Самый древний экземпляр, которому предположительно 3500 лет, найден на раскопках в Ираке. Там же найдена бронзовая статуэтка, возраст которой – 5000 лет: женщина, играющая на таком инструменте. Разнообразные женские фигурки, держащие в руках круглый плоский предмет, извлечены при раскопках гробниц железного века на территории Израиля. Изучая подобные статуэтки, найденные археологами в странах Средиземноморья, ученые пришли к пониманию специфики инструмента: круглый барабан был более характерен для древней финикийской культуры, прямоугольный – для египетской, играли на них руками. Исполнительницами были преимущественно женщины, которые ритмически организовывали своё пение, а иногда и танец. Предположительно, изготавливали эти инструменты тоже женщины, натягивая кожу на сито для просеивания муки. Тоф, видимо, не использовали в храмовой службе, его звуки сопровождали уличные праздничные шествия.

Массовое производство и использование подобного барабана началось в Месопотамии в третьем тысячелетии до н. э., отсюда инструмент распространился во все страны Ближнего Востока. Название «tof», вероятно, произошедшее от шумерского tur/dur, позже в разных вариантах появилось в других семитских языках: turri – в ассирийском, turra – в арамейском, duff – в арабском. Название из семитских языков перешло в древнегреческий – τυ(μ)ρανον – и в латинский – tympanum. Всего известно более 50 названий подобных инструментов, наиболее распространены на Востоке рик (арабские страны), дойра (Центральная Азия), дэф (Иран).

Многочисленные упоминания о рамном барабане встречаются в Библии, как правило, при описании торжеств. В ветхозаветных текстах Септуагинты, Вульгаты, славянской Библии и других переводах «тоф» обозначен словом «тимпан». Так, в комментариях Элиэзера бен Гиркана (первая половина II века) к главе о сотворении первого человека – Адама, в описании его свадьбы присутствуют ангелы, которые играют на барабанах, сопровождая праздничное шествие. В собственно библейском тексте впервые появляется тимпан в истории побега Иакова с семьёй из Паддан-Арама. Тесть Иакова Лаван догоняет его и упрекает: «Зачем ты убежал тайно, и укрылся от меня, и не сказал мне? Я отпустил бы тебя с веселием и с песнями, с тимпаном и с гуслиями» (Быт. 31:27).



Следующее упоминание об инструменте – в сцене перехода через Красное море, где чудом спасшийся народ ликует и поёт, а женщины по призыву пророчицы Мирьям сопровождают пение игрой на тимпанах. В средневековых комментариях на библейские тексты поднимается вполне логичный вопрос: откуда у женщин на берегу моря появились ударные инструменты? Ещё в Египте женщины, собирая в спешке перед побегом самое необходимое для всей семьи, нашли время для изготовления тимпанов. Никто не знал, куда Моисей поведёт людей и сколько времени продлится пеший поход, но женщины верили, что результатом будет освобождение от рабства – мечта многих поколений. К столь важному моменту они должны были подготовиться, чтобы спеть и сыграть на тимпанах, прославляя рождение свободного народа.

Тимпан, сопровождающий радостные события, появляется и в более поздних библейских историях: дочь Иевфая с тимпаном в руке встречает отца, победившего аммонитян, женщины пляшут и поют в сопровождении тимпанов в честь победы юного Давида над Голиафом. Многочисленные упоминания о тимпане находим в псалмах Давида. Так, например, определяется порядок праздничных шествий: «...впереди шли поющие, позади играющие на орудиях, в середине девы с тимпанами» (Псал. 67: 26). В пророчествах Иеремии о возвращении народа из Вавилонского плена звучит вера в то, что племена Израиля вновь обретут свою родину и «...дева Израилева, снова будешь украшаться тимпанами твоими и выходить в хороводе веселящихся.» (Иер. 31: 4). После разрушения Второго Храма (70 г. н.э.), ставшего национальной трагедией, римский император Веспасиан, стремясь изжить даже малейшие проявления радости из жизни пленённого народа, запретил игру на тимпанах (в более поздних комментариях на эту эпоху инструмент называется «танбур»). Сидение на тимпанах, сопровождавшееся плачем, стало признаком траура.

В комментариях на тему Исхода подмечено и терапевтическое влияние игры на этих инструментах. Во время сорокалетних странствий народа по пустыне Мирьям регулярно собирала женщин для совместного пения в сопровождении тимпанов. Посредством музыки пророчица вселяла в них уверенность, радовала, вдохновляла, подбадривала. Эти занятия положительно сказывались на психологическом состоянии женщин: в критических ситуациях их отличал больший, по сравнению с мужчинами, оптимизм.

Особое влияние ритма и ударных инструментов на человека, обозначенное ещё в древности, активно используется в терапевтической практике с детьми и взрослыми. Существенное место занимает ритм в методиках работы с пожилыми людьми. Ритмичная музыка является стимулом к движению у людей с проблемами опорно-двигательной системы, например, при восстановлении после переломов. По мнению невролога А.Пателя, «в каждой культуре существует определённая форма музыки с регулярно повторяющимися тактами, периодичными ударами, которые требуют временной согласованности между исполнителями и порождают двигательный ответ у слушателей» [5, с. 301], то есть связь слуховой и двигательной систем является универсальной для человека. Многочисленные исследования подтверждают, что чувство ритма, как сочетание движения и музыки, присуще исключительно человеку.

Использование разнообразных ударных инструментов в древних обрядах африканских племен легло в основу музыкотерапии А. Менегетти, который утверждал, что звучание ударных инструментов вызывает у участников процесса телесное ощущение радости бытия, а это приводит к оздоровлению организма. «Музыкотерапией занимаются не для укрепления тех или иных органов: в самом деле, она не ставит целью лишь излечение, а стремится усилить тот естественный процесс, посредством которого счастливое бытие формирует человека. Исцеление же является неизбежным следствием этого» [1, с. 18].

Американский невролог и нейропсихолог О.Сакс отмечает проявления силы и власти ритма в маршах, ритмичных трудовых песнях, их терапевтическое влияние на пациентов. «Больной нуждается не только в метрической структуре ритма и свободном движении мелодии – в её рисунке и траектории, её взлетах и падениях, её напряжении и свободе – он нуждается также в “воле” и преднамеренности музыки, именно они возвращают больному свободу овладения собственной кинетической мелодией» [5, с. 329]. О. Сакс приводит примеры растормаживающего влияния ритмичной музыки на больных, перенесших летаргический энцефалит, на людей страдающих болезнью Паркинсона (в аспекте как речевых, так и двигательных функций).

Исследования последнего десятилетия посвящены изучению воздействия ритмов на человека: проводятся клинические испытания, целью которых является анализ влияния звуковых ритмических раздражителей на изменение активности человека. По мнению ученых,

«основой терапевтического воздействия музыки является ритм, ритмическое переживание». [3, с. 42]. Подход к сущности ритма как художественной категории приводит исследователей к выводам, что восприятие музыки это не только духовный, а и активно-действенный, слухо-моторный процесс, в котором музыкальный ритм оказывает существенное влияние на процесс коллективных действий и деятельности. Двигательные действия являются не только результатом, но и условием ритмического переживания.

Приобретает популярность так называемая барабанная терапия [2], которая используется для контроля над болевыми ощущениями, стимуляции иммунной системы, синхронизации мозговой активности, ощущения единства с окружением, эмоционального освобождения, снятия стресса, индивидуальной самореализации. Исследования подчёркивают положительное влияние барабанной терапии при болезни Альцгеймера, Паркинсона.

Барабанная мембрана становится одним из действенных средств невербальной коммуникации с пожилыми людьми, обычное общение с которыми по той или иной причине предельно осложнено. Тоф Мирьям обладает многими качествами, необходимыми для музыкальных занятий с подобными пациентами.

Преимущества инструмента:

- 1) незначительный вес (легко удерживается одной рукой);
- 2) удобная конструкция (наличие в обечайке отверстия для большого пальца);
- 3) чувствительная мембрана, не требующая усилий для звукоизвлечения (тоф, обтянутый натуральной кожей, рекомендуется перед занятием немного нагреть);
- 4) инструмент достаточно плоский, при необходимости можно положить его на стол и ударять пальцами, рукой или палочкой сверху;
- 5) довольно большая поверхность мембраны позволяет играть вдвоём;
- 6) тарелочки, вмонтированные в обечайку, обогащают звучание дополнительными тембрами.

А. – пациентка гериатрического центра, страдающая тяжёлой формой деменции альцгеймеровского типа («стадия повторяющихся движений», по классификации Н.Файл). «Люди на этой стадии страдают от поражений мозга, приводящих к его дегенерации. Они утрачивают способность разговаривать и используют движения и ритмы,

чтобы выразить свои базовые человеческие потребности» [6, с. 85]. Болезненная действительность способствует более глубокому уходу в себя, поэтому людям необходима поддержка в сохранении их состояния путём возвращения даже на короткое время рационального мышления. Снижение напряжения также позволяет избежать ещё большей деградации.

А. прикована к инвалидному креслу, глаза полуприкрыты, иногда реагирует на имя и прикосновение. Время концентрации минимальное: изредка удаётся на несколько минут установить с ней зрительный контакт, потом она опять «уходит» в свой мир. Из-за тяжёлой когнитивной деградации пациентка не в состоянии выполнить простейшие действия. Вербальная коммуникация с А. практически невозможна. Часты вспышки гнева: она начинает стучать рукой по столу и выкрикивать отдельные слоги. В такие периоды А. не реагирует на обращение к ней и не позволяет отодвинуть себя от стола. Естественно, подобные проявления выводят из душевного равновесия других пациентов отделения.

Во время одного из таких приступов, когда женщина агрессивно била ладонью по столу, я подошла и попыталась пообщаться. Я села напротив, чтобы наши глаза были на одном уровне, но установить зрительный контакт мне не удалось: её взгляд был «стеклянным». Она не реагировала ни на своё имя, ни на прикосновение. Я подстроилась под её позу, дыхание и начала стучать ладонью по столу вместе с ней. Пациентка по-прежнему не обращала на меня никакого внимания. Я начала добавлять между её ударами один или несколько своих ударов. Хаотичный стук превращался в своеобразный ритмический диалог: она как бы отстукивала метрические доли, а я заполняла промежутки между ними более мелкими длительностями. В какой-то момент она прекратила стучать и вполне осмысленно посмотрела на меня: выражение лица было умиротворённым, напряжение ушло.

Мы продолжали наше общение ежедневно, иногда по несколько раз в день на её месте в столовой. В один из дней я принесла большой плоский тоф Мирьям без металлических пластинок, предварительно подогрев кожаную мембрану для более качественного звучания. Пациентка с особой агрессивностью стучала по столу. Я осторожно подложила инструмент под её руку, придерживая обечайку с противоположной стороны. А. мгновенно отреагировала! Возможно, её ладонь почувствовала прикосновение к тёплой коже, или тембр вызвал из глубин памяти какие-то ассоциации, но она подняла на меня глаза.

Я подключилась и начался наш ритмический диалог. Кожа давала возможность извлекать более разнообразные по тембру звуки, соответственно, ритмическое общение приобретало более художественную окраску. На последующих занятиях я попробовала постепенно замедлять темп своих ритмических «вкраплений» и через некоторое время пациентка тоже замедляла – она слышала меня и реагировала. Я начинала играть тише – и А. тоже ослабляла силу удара, что существенно снижало агрессию.

С подобными пациентами успех одного занятия не означает, что при последующих встречах не придётся начинать сначала: болезнь стирает из памяти события настоящего. И всё же, в результате наших регулярных ритмических упражнений произошли определённые изменения. Пациентка начала узнавать меня, положительно реагировать на мой приход. Мы «здоровались» на мембране: я приносила тоф Мирьям, отстукивала на нём какую-нибудь ритмическую фигуру и протягивала пациентке – она отвечала иногда одиночными ударами, иногда более пространно. В один из дней после удачной ритмической «разминки» я предложила А. поехать в музыкальную комнату. На удивление персонала она, не сопротивляясь, позволила отодвинуть себя от стола.

Мы продолжили наше ритмическое общение в музыкальной комнате, где было уютнее и тише, чем в общей столовой. Я показала пациентке различные ударные этнические инструменты, но её интересовал только тоф Мирьям. Она начала с силой стучать по нему, я присоединилась с пальцевыми тарелочками – звучание приобрело вполне художественную окраску. Я продолжила подбирать различные ударные, как правило, более нежные по звучанию (треугольник, колокольчики) и внимательно наблюдала за реакцией пациентки, пытаясь определить, что ей нравится больше. Со временем я убедилась, что тоф Мирьям, а особенно его разновидность с металлическими пластинками в обечайке, вызывает у А. положительные эмоции: во время игры расслаблялись мышцы её лица, теплел взгляд, появлялась улыбка. Древний инструмент продолжал нести радость!

На определённом этапе я решила ввести мелодию в ритмические диалоги: подстроила под стук пациентки по мембране пунктирный ритм и начала напевать известную израильскую маршевую песню времён её молодости. А. отбивала ритм более осмысленно, а к третьему-четвёртому повторению куплета с припевом начала еле заметно двигать нижней челюстью и языком, хотя рот оставался закрытым.

Благодаря упражнениям с песнями между нами всё чаще устанавливался зрительный контакт, постепенно А. начала петь вместе со мной. Наблюдая за её реакциями: мимикой, дыханием, осанкой, я отбирала и другие песни той же эпохи – так вырисовался круг значимых для неё мелодий. Когда она слышит их, начинает напевать, организуя удары рукой по барабану под ритм песни, притаптывая ногой в такт. Я сажусь прямо против неё, пою, утрированно артикулируя текст, и она подхватывает отдельные слова, а иногда и целые фразы. В повседневной жизни А. не разговаривает.

После занятий пациентка возвращается в отделение успокоенной, односложно отвечает на простые вопросы, смотрит в глаза, реагирует на происходящее. По словам персонала, наметилось общее улучшение в общении с А.: она менее агрессивна при обыденных процедурах (купание, укладывание в кровать и т. п.), с ней проще найти общий язык.

Регулярные ритмические занятия важны для подобных пациентов, потому что –

- 1) не позволяют больному человеку окончательно уйти «в себя» и отстраниться от окружающего мира (переход в «вегетативное состояние» по классификации Н. Файл);
- 2) ритм обычно вызывает в теле реакцию на физиологическом уровне; отталкиваясь от первичных проявлений, можно продолжать работу, используя другие методики;
- 3) стук пациента по столу, на первый взгляд не несущий никакой информации, на самом деле – крик о помощи, желание что-то передать на невербальном уровне, потому что слова «распадаются» и со временем исчезают. Устанавливая с подобным пациентом контакт посредством мембраны или даже стука по столу, инструктор даёт больному ощущение, что он не один – его слышат, его понимают, с ним общаются на его языке. Вероятно, пациент не запомнит, что происходило на предыдущих занятиях, но, тем не менее, он начнёт узнавать инструктора и реагировать на его приход. На эмоциональном уровне у него сохранится положительное ощущение, связанное с данным конкретным человеком, что откроет новые возможности для продолжения занятий в музыкальной комнате.

Если при проведении занятий с пациентами на тяжёлой стадии болезни Альцгеймера необходимо ограничить количество звуковых стимулов, то для музыкального общения с пожилыми людьми на



ранней и средней стадиях заболевания эффективным представляется использование разнообразных ударных инструментов. Их отбор проводится по определенным критериям:

1. Важно, чтобы инструмент выглядел профессионально: он должен быть изготовлен из дерева или металла, а не из пластика, особенно цветного.
2. Инструмент может быть этническим или принадлежать к группе оркестровых ударных инструментов (треугольник, тарелки, ксилофон), но не должен вызывать ассоциацию с детскими погремушками или ударными инструментами, используемыми на уроках ритмики в детских садах.
3. Желательно, чтобы инструмент был изготовлен одной из известных фирм (приветствуется наличие логотипа производителя на инструменте – свидетельство серьезности занятий).
4. Инструмент должен обладать качественным звуком, чтобы не разочаровывать пациента и не снижать уровень заинтересованности.
5. Необходим достаточно большой выбор инструментов, отличающихся по принадлежности к музыкальным культурам и по способам звукоизвлечения.
6. Инструмент должен быть достаточно простым в способе звукоизвлечения, удобным для пациентов, соответствовать их психофизическим данным.
7. Желательно наличие редких этнических инструментов, внешний вид которых может вызывать различные ассоциации и служить стимулом к вербальному общению.

Ощущение ненужности, снижение физической активности, сужение сферы деятельности, социальная изоляция, потеря интереса к жизни, страх перед окружающим миром сопровождают людей на начальных стадиях болезни Альцгеймера. Пациенты в той или иной мере осознают изменения в своём состоянии: проблемы с кратковременной памятью, сложности в подборе нужного слова, нарушения пластичности речи. Им важно сохранить уважение к себе, поэтому характерным для подобных пациентов является обострённое чувство собственного достоинства. Какими бы аутентичными ни были этнические ударные инструменты, всегда найдётся в группе человек, который с пренебрежением назовёт их детскими игрушками. И только особая смысловая наполненность барабана Мирьям, его связь с исто-

рией Исхода – центрального события в еврейской традиции, позволяет успешно использовать этот простой инструмент в музыкальной терапии с подобными пациентами.

Проблемы, которые всё же могут возникнуть в работе с барабаном Мирьям, довольно просто решить:

- 1) простота звукоизвлечения снижает интерес к инструменту. Необходимо продемонстрировать на мембране особые, более эффективные, исполнительские приёмы, которые, как правило, производят впечатление на пациентов и вызывают у них желание повторить;
- 2) существует некоторое пренебрежение к инструменту в связи с активным использованием его в работе с детьми. Имеет смысл напоминать пациенту о связи инструмента с «Песней моря» в исполнении пророчицы Мирьям («Песня моря» довольно известна, так как включена в текст утренней молитвы, кроме этого, читается несколько раз в году на праздники).

Л. – пациентка отделения для людей на легкой и средней стадиях болезни Альцгеймера. Подростком её привезли из одной из арабских стран, в Израиле она получила хорошее академическое образование, много лет была на серьёзной руководящей должности. Общаясь с ней, довольно сложно понять, что она больна: ухоженная, модно одетая женщина, которая с лёгкостью общается на любую тему. При более длительном общении становятся заметными нарушения кратковременной памяти, проблемы с подбором нужного слова, но пациентка осознаёт это и в разговоре умело вуалирует. Л. могла бы жить дома, но участились её уходы в неизвестном направлении. Она забывала даже привычные маршруты, не знала, как вернуться домой, тем самым подвергая свою жизнь опасности. В медцентре она ощутила себя гостьей, случайно попавшей в среду больных людей. Л. практически ни с кем не разговаривала, отпускала обидные замечания по поводу внешнего вида и поведения других пациентов, безосновательно критиковала персонал, общаясь только с авторитетными, по её мнению, людьми: врачом, заведующей отделением. Она категорически отказывалась участвовать в каких бы то ни было групповых занятиях, тем самым отрицая свою принадлежность к группе. Пациенты сторонились её.

На моих групповых музыкальных занятиях Л. неизменно присутствовала от начала до конца, наблюдая издали, а потом говорила мне: «Ну и для кого ты всё это проводишь? Кто тебя здесь может по-

нять и оценить?» Со временем между нами сложились довольно корректные отношения: я время от времени обращалась к ней с каким-либо вопросом, она достаточно любезно отвечала. Иногда она показывала мне интересную книгу, старые фотографии, новый костюм. Незадолго до праздника Песах, посвященного Исходу из Египта, я обратилась к ней с просьбой научить меня песням, которые пели в доме её родителей. За праздничным столом в этот вечер евреи различных этнических общин читают Агаду – историю Исхода – текст, сходный по содержанию, но существенно различающийся по мелодиям песен, вплетённых в его канву. Л. скептически отнеслась к моей просьбе, аргументируя, что я, как представитель ашкеназской общины (выходцы из Европы), не в состоянии понять, а тем более воспроизвести восточную интонацию (она имела в виду наличие микроинтервалов в структуре музыкальных модусов – макамов).

После нескольких моих просьб Л. согласилась позаниматься со мной. Я пришла на урок с нотной тетрадью, старательно записывала мелодию старинной песни, переспрашивала, если возникали сомнения, пыталась воспроизвести голосом и на синтезаторе (в некоторых моделях синтезаторов существует функция изменения звуковысотного соотношения между клавишами для построения восточных ладов). Она была приятно удивлена, что мне удалось приблизиться к аутентичному звучанию восточной мелодии. Мы вместе исполнили песню – пациентка явно получала удовольствие от занятия, ей нравилось меня обучать. Я поинтересовалась, какой усуль (ритмоформулу) используют для сопровождения этой песни ударными и протянула ей тоф Мирьям, напомнив о роли инструмента в истории Исхода. Л. начала нащупывать пальцами ритм, после нескольких попыток он зазвучал довольно уверенно. Выражение её лица изменилось: черты лица смягчились, в глазах появилась теплота и нежность. Допев, она начала рассказывать о своих родителях, о доме, в котором прошло её детство. В голосе присутствовали особые трогательные интонации, которые в её обычной речи отсутствовали.

Мы продолжили наши музыкальные встречи, Л. обучала меня старинным песням и ритмам, после чего мы их исполняли. Создавая аккомпанемент для песен, пациентка начала импровизировать на барабане Мирьям, обогащая его звучание различными исполнительскими приемами. Наши регулярные индивидуальные занятия повлияли на поведение Л. в повседневной жизни: она стала более открытой, терпимой и приятной в общении. Её можно было увидеть в окруже-

нии пациентов отделения, с которыми она оживленно разговаривала, но она всё ещё не была готова участвовать в групповых занятиях, по-прежнему сидела сзади и наблюдала.

На одном из групповых музыкальных занятий в канун праздника Песах я раздала участникам ударные инструменты для создания аккомпанемента к песням на тексты Агады. Положила тоф Мирьям перед Л., сидевшей в отдалении. Пациенты с воодушевлением пели: «Мы были рабами, сейчас мы свободный народ», сопровождая исполнение простым ритмом. Л. тоже прикоснулась к мембране – групповое музицирование неожиданно увлекло её. В какой-то момент она встала со своего места, вышла с инструментом перед группой и начала красиво импровизировать на определённую ритмоформулу. Женщина стояла, выпрямившись, и держала тоф на уровне лица, удивительно напоминая изображения пророчицы Мирьям на средневековых манускриптах.

В тексте пасхальной Агады есть глубоко философская идея: «В каждом поколении человек обязан рассматривать себя, будто он сам вышел из Египта» [4, с. 30]. Звуки древнего барабана Мирьям не только продолжают через века нести ощущение радости, но и воссоздают атмосферу Исхода – особого единения народа, вышедшего из рабства на свободу.

### *Литература*

1. Менегетти А. Музыка души. Введение в музыкотерапию. – СПб: ИПЦ «Паллада», 1992.
2. Михайлова Цв, Барабанная терапия: эффективный метод при социально-медицинской помощи / Цв. Михайлова, С. Гаров // «Наука. Мысль: электронный периодический журнал». Научный журнал. – 2016. – № 12. – С. 31-36.
3. Овчинникова Т. С. Изучение влияния музыкальных ритмов на человека / Т. С. Овчинникова, Т. Г. Кузнецова, М. В. Горбачева // Музыкальная психология и психотерапия. Научно-методический журнал. – 2011. – N4 (25). – С. 41-45.
4. Пасхальная Агада. – М: Пальфот Лтд., 2016.
5. Сакс О. Музыкафилия. – М.: Издательство АСТ, 2017.
6. פייל, נ' (2016). תיקוף – שיטה פורצת דרך. ירושלים: אשל

## Ближневосточная мелизматическая музыка в пении Торы

Ближневосточная мелизматическая музыка получила своё развитие в пении Торы, а также в масорете в VII–VIII в. Мелизматика появилась в григорианском хорале, где мелизм исполнялся в некоторых разделах мессы, и постепенно в Аллилуиа. Почти одновременно с григоринским хоралом развивается Византийский Обряд, где также используются мелизматические техники. В рамках традиций религиозной еврейской музыки, мелизмы и сейчас широко используются в воспевании Торы, чтении Пророков и во время богослужений [4].

Тора в переводе со священного, древнееврейского языка означает учение, закон. Это Божественное откровение, данное еврейскому народу на горе Синай и записанное пророком Моше в пяти книгах. Очень часто слово Тора называют Пятикнижие или «Хумаш» (на иврите от слова «хамеш»-пять), но это есть Учение и законы иудаизма. Пятикнижие это первая часть Танаха и состоит из пяти книг: Эти книги, а именно части Пятикнижия называют по первому слову, с которого начинается книга: Берешит (Бытие), Шмот (Исход), Ваикра (Левит), Бемидбар (Числа), Дварим (Второзаконие) [6]. В обычном издании Танаха существуют два уровня текста: буквы и огласовка. В масоретском тексте можно выделить и другие уровни, прежде всего *теамим* – значки, играющие роль ударений и знаков препинания. Эти знаки выступают как подобие нот для речитативного чтения, поэтому их называют знаками кантилляции. **Кантилляция** (от лат. *cantilo* – напевать), напевная речитация, основной вид синагогального литургического речитатива.

Ближневосточная музыка охватывает обширный регион, от Марокко до Ирана. Принято считать, что некоторые музыкальные стили Ближнего Востока оказали влияние на Индию, а также Среднюю Азию, Испанию и Балканы. Общим фактором объединения народов разных языков, культур и наций является религия. Начиная с VII века, преобладание Ислама позволило арабскому и византийскому влиянию быстро распространиться по региону

[4]. Арабская гамма мелодична и основана на различных макаматах. В отличие от большей части западной музыки, арабская музыка включает четверть тона между нотами, часто за счёт использования струнных инструментов (например, уд) или человеческого голоса. Другие отличительные характеристики музыки Ближнего Востока и Северной Африки включают очень сложные ритмические структуры, обычно напряженный вокальный тон и монофоническую текстуру. В традиционной ближневосточной музыке не используются аккорды или гармония.

Традиционная ближневосточная музыка может длиться от одного до трёх часов, перерастая в ожидаемые и кульминационные моменты, или *тараб*. Главными отличиями тараба являются сложные ритмы и сложный текст. По всему Ближнему Востоку можно услышать песни хвалы и молитвы. Начиная с XIX века чтецы начали петь Коран, строго соблюдая законы и правила. Такая форма чтения Корана называется таджвид. Таджвид – правило орфоэпического чтения Корана и соответствующая кораническая дисциплина, это наука, через которую узнают, как давать каждому звуку должное и полагающееся по артикуляции её свойствам. Система арабского письма предусматривает передачу лишь согласных и долгих гласных звуков, краткие гласные на письме не изображаются. Однако для уточнения характера кратких гласных в определенных случаях, как например, в Священном Коране, пророческих преданиях, учебных пособиях, они обозначаются с помощью специальных подстрочных или надстрочных знаков, называемых огласовками. Огласовка ставится над или под буквой, обозначающей согласный звук. Гласные значки в иврите, закрепившие за библейским текстом определенную мелодическую артикуляцию, отражают высоту звука: точка под буквой «а» – на низкий звук, а точка над буквой «а» – на высокий. Так переход от слога к слогу сопровождался музыкальным интервалом.

Как известно, текст Танаха во время синогогальной службы произносится нараспев т.е. кантиллируется. Свиток, по которому читают Тору, не содержит никаких пометок, однако при обучении используется текст, снабженный огласовками и таамей-амикра (акцентами или знаками кантилляции). Современная, так называемая тиверианская система помет была разработана масоретами в VI–IX веках, вытеснив более ранние палестинскую и вавилонскую системы. Вплоть до XIX века в работах еврейских ученых, посвященных таамей-амикра, отсутствует указание на то, каким образом интонирова-



лись те или иные знаки. В течение тысячелетий евреи жили с европейскими народами, которые поначалу также пользовались адиастематическими формами нотации, но постепенно переходили к другим, позволяющим точно фиксировать высоту и длительности звучания, а также интервальные соотношения [2]. Многие формы ранних записей сегодня не расшифрованы. Ученые работают над транскрипциями нотаций (экфонетических знаков), ранних памятников древнерусской певческой традиции, расшифровываются знамена (крюки, фиты), невмы, хазы.

В современной синагоге, как и тысячу лет назад, в литургии используется беспометный текст, и это можно понять как следствие неизменной древней традиции, наряду с существованием свитка, а не более практичной на наш взгляд книги. Но в процессе освоения этого текста при его изучении вне службы продолжают применяться древняя система помет. На музыкальные значения таамей-амикра обращали внимание средневековые европейские просветители. Иоганнес Рейхлин (1455–1522) в третьей части своего трактата об акцентах приводит не только историческое обоснование пения во время еврейской синагогальной службы, но и отрывок текста, в котором над каждым словом сверху киноварью на иврите надписано название соответствующего ему знака кантилляции. Далее на нескольких разворотах напечатаны нотные расшифровки знаков в пятилинейной квадратной нотации. Ключи расположены справа, таким образом нотный текст идёт в ту же сторону, что и подписанные снизу названия таамей-амикро. Каждый знак последовательно расшифрован для дисканта, баса, альты и тенора (четырёхголосное пение), основная мелодия помещена в теноровой партии.

Столетия спустя также в обработке для четырёх голосов вышли сборники с мелодиями тридцати трёх еврейских псалмов и песнопений (молитв и пиютов) в обработке Соломона Росси (1570–1629), считающегося представителем так называемого иудейского барокко. В этом сборнике пятилинейная нотация читается, как принято в европейской музыкальной практике, слева направо. Текст на иврите расположенный под нотами, разбит на слоги. Каждый слог читается справа налево, но слоги проставлены под соответствующими нотами, то есть идут слева направо [7]. Например слово halleluja оказывается представлено как ellah-ul-aj.

Кантилляция Торы – область музыкальной культуры евреев Восточной Европы вызывает немало разногласий. Публичное чтение

(кантилляция) священных текстов – постоянная, устойчивая практика, сохраняющаяся на протяжении длительного времени. На древнееврейском и арабском языке первые труды, в которых разъяснялись особенности использования таамим, появились в X–XI веках, однако интонирование священных текстов в них не рассматривалось как музыкальное явление. Давность возникновения кантилляции и её сохранность становятся предметом обсуждения ещё в период Средневековья.

Одним из первых апологетов, утверждавших, что традиционный метод чтения Торы в земле Израиля был сохранен и передавался без искажений из поколения в поколение, был караимский грамматик и комментатор Священного Писания Абу аль-Фарадж Гарун [7]. В XVI–XVII веках исследователи, направляемые, с одной стороны, интересом к изучению каббалы, с другой – потребностями нарастающего протестантского движения, во главу угла ставили не столько вопрос о времени и месте возникновения письменности, сколько о собственно языке Торы как праязыке, давшем начало всем европейским наречиям. Элия Левита, исследовавший масоретскую традицию, привёл данные, свидетельствующие о том, что знаки кантилляции появились после письменной фиксации Талмуда. Однако вплоть до конца XVIII века многие европейские ученые выступали с критикой этой позиции. В трудах Йоханнеса Рейхлина, Себастьяна Мюнстера, Эрколе Боттригари, Марена Мерсенна, Афанасия Кирхера, Джулио Бартолоччи принимается во внимание также и музыкальное значение таамей-амикра. В трактате Рейхлина впервые даны нотные расшифровки знаков. Однако лишь в XIX веке появились исследования, в которых еврейская литургия рассматривалась как музыкальное действие, и интонационное содержание знаков главенствовало. В работах канторов Самуэля Намбурга, Джозефа Зингера, Авраама Баера, Эдуарда Бирнбаума формируются способы анализа, ставшие ведущими в музыкальной компаративистике.

Во второй половине XIX века были составлены коллекции, а затем и антологии. Мелодии, зафиксированные в них, в дальнейшем принимаются за примеры звучания литургии. Разрабатывается теория модального строения песнопений, причём модусы соотносятся с греческими ладами и григорианикой. В конце XIX века выходят два тома классической работы таамей-амикра – Вильяма Викеса [1].

В России внимание к синагогальным песнопениям возникло на волне националистического движения на рубеже XIX–XX веков.

Первое описание на русском языке собственно синагогальной кантилляции и фиксирующих ее знаков дал человек, не имевший академического музыкального образования, но прошедший хедер и ешиву, – художник, публицист и библиограф Давид Маггид. Учёный много лет посвятил попыткам изложить в простой форме суть кантилляции и лишь в 1927 году опубликовал о ней статью. Зиновий Кисельгоф опубликовал кантилляционные напевы в заключительном разделе сборника «Песни для еврейской школы и семьи», где поместил нотации устойчивых мелодических формул, согласно которым интонировались священные книги.

После Первой мировой войны, а затем революции деятельность общества еврейской народной музыки начала угасать. С утверждением Советской власти тема кантилляции стала нежелательной, а затем и табуированной, как в связи с «клерикальной» основой, так и вследствие националистической направленности. Исследования зарубежных коллег, касающиеся этой области, также надолго оказались недоступны для отечественных учёных. Важнейшее направление работы Авраама Цви Идельсона состояло в сопоставлении богослужебных песнопений, бытовавших в разных общинах, и выявлении в них общих мелодических элементов, которые должны были помочь в отыскании инвариантов – тех самых храмовых мелодий, от которых, как считалось, вела своё происхождение литургическая практика [3]. Причина, по которой даже самые скептически настроенные исследователи допускают сохранение в еврейской богослужебной практике мелодических ур-элементов, состоит в наличии устойчивой письменной традиции, которая фиксировала напевы при помощи специальных знаков.

Система масоретских помет оформилась существенно позднее, чем тексты, которым она была придана. Знаки начали вносить в кодексы, распространявшиеся в IV–VI веках н.э. Помимо дошедшей до настоящего времени тивериадской системы знаков, существовали более ранние вавилонская и палестинская. Самый ранний из дошедших до нас полностью текст с масоретским аппаратом – так называемый Ленинградский кодекс, датируется 1008–1010 годами [8]. Разработанная масоретами система помет существует в неизменном виде более тысячи лет. Она сохраняет свою значимость для всех, исповедующих иудаизм, а также для тех, кто занимается еврейской культурой.

Сегодня мелизматика используется в музыке Ближнего Востока, Африки, Балкан и афроамериканцев, фаду (португальский), фла-

менко (испанский), некоторых азиатских и кельтских народных музыкальных произведениях. Мелизматика также часто встречается в западной популярной музыке, в частности – джаз: Рэй Чарльз, Арета Франклин и Стиви Уандер [5]. Также мелизмы используют поп-исполнители – такие, как Майкл Джексон, Уитни Хьюстон, Мэрайя Кэри, Бейонсе, Кристина Агилера и другие. Во время затухания трека Beatles 1966 года «I Want to Tell You» можно услышать, как басист Пол Маккартни поёт пронзительную мелизматическую линию в стиле классической индийской музыки. Традиционная французская песня «Глория», под которую обычно поётся гимн «Ангелы, которых мы слышали на небесах» содержит одну из самых мелизматических последовательностей в популярном христианском гимне. Дважды в припеве «о» слова «Глория» проходит через 16 различных нот. «Ding Dong Merrily on High» в аранжировке Джорджа Рэтклиффа Вудворда содержит еще более длинную мелизму из 31 ноты. «Мессия» Джорджа Фридриха Генделя, содержит множество примеров пропевания мелизмов, как в следующем отрывке из припева «Для нас родился ребенок» (Часть I, № 12). Линии сопрано и альты включают 57-нотную мелизму в слове «рожденный».

The image displays a musical score for the hymn "For unto us a Child is born" from George Frideric Handel's "Messiah", Part I, No. 12. The score is arranged for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "For un-to us a Child is born un-to us a Child is born Un-to us a son is giv-en un-to us a son is giv-en un-to us". The score features a prominent melisma in the word "un-to" (written as "un-to us" in the lyrics) which is repeated multiple times across the vocal lines, illustrating the concept of melisma discussed in the text. The melisma is a long, continuous run of notes on a single syllable.

Яркий пример есть у легендарной группы Queen в «Богемской рапсодии», в которой мелизм на слогах «-со» (от «magnifico») и «go» (от «отпусти меня») составляет часть драматической структуры песни. Вольфганг Амадей Моцарт также использует мелизмы в своей Реквиемной мессе ре минор.

Анализируя мелизматическое пение, можно сказать, что мелизматика имеет вариационную, импровизационную основу. Общая тенденция исторического развития орнаментики есть стремление к сохранению элементов импровизационности. На исполнении мелизмов основывается принцип построения импровизационной линии. В момент чтения Корана для построения импровизации чтец обращается к практике опевания, то есть мелизмам. Неотъемлемой частью в исполнении импровизации являются выбор темпа, выбор необходимой певческой позиции, выделение значимых слов и правильность произнесения гласных и согласных звуков, обязательное выдерживание долгой и выразительной паузы между внутренними разделами. Последняя, практикуемая профессиональными исполнителями текста Корана, представляла собой особый тип распева текста – это была декламация с плачем в голосе и без музыкального ритма, без выявления метрической структуры стиха.

В процессе эволюции мелизматика очень прочно вошла в жизнь современных исполнителей – как вокалистов, так и инструменталистов. В современном мире люди, которые позиционируют себя как джазовые исполнители, опираются только на историю возникновения джазовой импровизации. Но ведь истоки импровизации и возникновение мелизма уходят далеко в прошлое, в самое начало создания мира. Сейчас импровизация является одним из самых ярких художественных акцентов в музыке и является одним из способов самовыражения.

### *Литература*

1. Абу Хамид Мухаммад ал-Газали ал-Туси. Кимийа-йи са'адат («Эликсир счастья») Часть 2: Рукн 2: Обычай (с Прилож. А и В) / Пер. с перс, вступ. ст., коммент. и указ. А. А. Хисматулина. СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2007. – 466 с.
2. Густерин П.В. Первый переводчик и первое издание Корана на русском языке. Исламоведение / П.В.Густерин, 2011. № 1.

3. Джалаладдин Руми Поэма о скрытом смысле: Избранные притчи. Перевод Наума Гребнева. / Руми Джалаладдин – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука» 1986. 272 с.
4. Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / Отв. ред. док. искусствоведения Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 336 с.
5. Сайфуллина Г.Р. Музыка священного слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре / Г.Р. Сайфуллина – Казань, 1999. – 230 с.
6. Сокровищница зикра. Книга поминания Аллаха. – Казань, 2000. – 36 с.
7. Фермер Х.А. История арабской музыки до 13 века / Х.А. Фермер; Том X, 1977.
8. Хисматулин А.А. Суфийская ритуальная практика: на примере братства Накшбандийа / А.А. Хисматулин: СПб., 1996. – 208 с.



*Элла Радаева (Самара)*

**«Миф об Эдипе»:  
новое смысловое пространство  
в трудах Владимира Пимонова**

Данная работа представляет собой рецензию на монографию профессора-эмерита, уже много лет проживающего в Дании, Владимира Ивановича Пимонова (*Миф об Эдипе. Структура — мотивы — сюжет: монография / В.И. Пимонов. — Москва: ФЛИНТА, 2022. — 160 с.*).

Объектом исследования В.И.Пимонова служит миф об Эдипе как «теоретическая “оперативная модель”, именно как совокупность всех его версий и вариантов». Учитывая многообразие поднимаемых автором проблем и беспрецедентную глубину анализа, эта работа подводит черту под важным этапом в истории филологических интерпретаций одного из главных сюжетов западноевропейской литературы. Автор предлагает неожиданное многовариантное прочтение некоторых узловых моментов мифа об Эдипе, опираясь на значения слов в оригинальных древнегреческих текстах.

Книга В.И.Пимонова состоит из 13 глав, а также предисловия и «постскриптума» автора.

В первой главе («От Гомера до Павсания») рассмотрен сюжет мифа об Эдипе в изложении разных авторов. Также представлена и таблица сравнительных характеристик сюжетных мотивов в истории культуры.

Во второй главе («Что такое миф об Эдипе?») – сводка стереотипных представлений о мифе в массовой культуре. Как справедливо утверждает автор, популярность учения З. Фрейда об эдиповом комплексе нивелировало исконный сюжет мифа об Эдипе, между тем «Эдип был выброшен из дому на третий день после своего рождения. В детстве он не знал своей матери, поэтому утверждение о его эротической привязанности к ней лишено оснований» [с. 26]. И эта глава представляется особенно ценной, учитывая, что на сегодняшний день в обывательском сознании понятие «эдипов комплекс» закреплен до-

статочно прочно, тогда как знание его мифологических истоков (истоков ли?) весьма расплывчато.

Здесь же В.И.Пимонов вновь закономерно обращается к древним текстам, обнаруживая, в частности, неожиданное для нас сближение русской сказки с сюжетом об Эдипе. Объединяющим началом служит загадка Сфинги (о том, кто ходит сначала на четырех ногах, затем на двух и далее – на трех), которая красной нитью проходит сквозь все исследования В.И.Пимонова о фиванском царе.

Приведем здесь самый пикантный пример из выводов ученого (он берет за основу сказку № 70 из собрания Д.К.Зеленина (1914): «В сказке мотив «четвероногости» выражен в амурной позе супружеской пары (мужик завалил жену на пол), мотив «двуногости» завуалирован в образе птицы (сороки), а мотив «треногости» — в обценной метафоре «палка в зад...це». Слово «палка» в значении эрегированного («распухшего») пениса перекликается с этимологией греческого имени Эдипа (Οἰδίπους), которое означает «распухшая нога» <...>. Загадку Сфинги и русскую сказку объединяет общая тема символического изменения числа ног — четыре ноги, две ноги, три ноги. Русскую народную сказку про мужика и сюжет об Эдипе сближает и общая тематика, связанная с нанесением физического ущерба путём связывания ног и воздействием железным предметом [с. 29].

Вышеупомянутая загадка Сфинги в третьей главе монографии («Культ жертвоприношения и миф о близнецах») остается предметом изучения уже в контексте ее сходства с гимном из древнеиндийской «Ригведы» («обсуждается вероятность прочтения загадки Сфинги о «многоногом существе» как разновидности загадки о «беременности», связь с обрядом жертвоприношения животных» [с. 4]).

В последующих главах («Миф в свете фольклора», «Имя как свернутый сюжет», «Сюжет мести: от Софокла до Аристотеля», «Оживающая статуя и смерть героя» и др.) рассматривается специфика поворотов сюжета, завуалированная семантика греческого имени, обуславливающая эти повороты, мотивы «зрения — слепоты», «знания — незнания» и «убийства — мести», альтернативные прочтения загадки Сфинги (в частности, предлагается «прочтение загадки Сфинги на метаязыковом уровне как аллегории математических понятий (треугольника и др.)» [с. 6]).

Чтобы продемонстрировать глубину лингвистического анализа автором древних текстов, остановимся на выдержках из главы восьмой («Мотив лошади как предвестие судьбы Эдипа»), где «показано,

что в образе «четвероногого» существа в загадке Сфинги завуалирован мотив лошади, который проецируется на образ Эдипа и оказывается скрытым предвестием происходящих с ним событий. Описана семантическая связь между мотивом и героем. Речь идёт о метафорическом сопоставлении Эдипа с лошадью, его символическом превращении в «четвероное» существо (когда он опирается на двух своих дочерей, названных «костылями») и его смерти в Колоне — «стране лошадей». Скрытое предвестие, завуалированное в мотиве лошади, актуализируется в рамках обобщенного расширенного сюжета (оперативной модели мифа), внешним контуром которого служит легенда о боге лошадей Посейдоне» [с. 5–6].

Здесь вновь не можем обойтись без обширного цитирования — исключительно с целью продемонстрировать траекторию мысли исследователя и диапазон привлекаемого им материала. Так, по словам автора, «ответ Эдипа (на загадку Сфинги – Э.Р.) допускает альтернативное прочтение. Содержащееся в нем греческое слово τετράπους (от τέσσαρες — четыре + πούς — нога) — «четвероногий», которое в силу «автоматизма восприятия» традиционно связывают с «ребенком», практически не употребляется в отношении человека. В античных текстах это слово обычно служит прежде всего для обозначения животного, обычно лошади или коровы <...>. Например, в мифе об основании города Фивы, которые были заложены прадедом Эдипа Кадмом в том месте, где возлегла «четвероногая» корова: «Χορός· Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν Τύριος, ᾧ τετρασκελῆς μόσχος ἀδάματον πέσημα» <...> — «Кадм, сын Тирского царя, пришел в эту землю и перед ним упала четвероногая стельная корова» (перевод — В.П.). У Геродота слово «четвероногий» употреблено при описании гиппопотама (οἱ δὲ ἵπλοι οἱ ποτάμιοι <...> τετράπους ἐστί — Herod. IV, 71), который назван «водяной лошадью». Слово «четвероногий» (τετράπους) в отношении животного встречается у Геродота, Платона, Аристотеля. В Новом Завете: «В нём находились всякие четвероногие земные, звери» — «ἐν ᾧ υπήρχεν παντα τα τετραποδα της γης και τα θηρι» (Деяния апостолов 10:12). У Платона: «преданный наслаждению, пытается, как четвероное животное (τετράποδος) покрыть и оплодотворить» (Федр 250e). Аристотель в «Метафизике» противопоставляет «двуногого», то есть человека, лошади — «четвероногой»: «οἷον ποῖόν τι ἄνθρωπος ζῷον ὅτι δίπουν, ἵπλος δὲ τετράπους» (V. xiv)» [с. 91].

Заслуживает внимания и девятая глава («Загадка о всаднике»), т.к. ранее никто не предлагал трактовку загадки Сфинги как загадки о «всаднике на лошади», т.е. о двух существах (человеке и животном). Эта идея выражена в книге следующим образом: «Наша догадка состоит в том, что ответ Эдипа на загадку «про ноги» включает в себе одновременно как иносказательное описание стадий жизни «человека», так и закамуфлированное описание фигуры «всадника» — одного из центральных мотивов мифа об Эдипе [с. 103] <...> Прочтение загадки Сфинги как описания символической фигуры всадника, образованной посредством виртуального соединения двух существ — «двуногого» человека и «четвероногого» животного, — также находит опору в работах по реконструкции индоевропейского прототипа загадки «про ноги» [с. 105–106].

Бесценной для литературоведов, специализирующихся на изучении поэзии и стихосложения, будет глава тринадцатая книги («Загадка Сфинги: анатомия стопы»), где выдвигается идея о том, что «канонический текст загадки в версии Асклепиада включает в себе подспудную метазагадку о стихотворном размере, которым она написана. Предлагаемое альтернативное прочтение основано на металитературной перекличке между анатомической стопой «многоногого» существа в загадке и метрической стопой дактилического гекзаметра» [с. 7]. Приведем фрагмент исследования: «Загадка о существе с меняющимся числом ног распространена в фольклоре разных народов мира <...>. Опираясь на литературную историю загадки Сфинги, можно предположить, что изначально это была метазагадка о метре, которым она была написана, то есть о дактилическом гекзаметре. Такое прочтение имеет корни в античной традиции мета-описания в тексте загадок того стихотворного размера, которым этот текст написан. Вот пример из «Палатинской антологии»:

Filia Icarii, prudens Penelopea  
Sex pedibus incedens, tribus dactylus apparuit  
<...>.

«Дочь Икария, умная Пенелопа;  
Шесть ног, три пальца у нее»  
(перевод В.П.).

Речь идет, конечно, не о том, что у Пенелопы шесть ног и три пальца. Вторая строка описывает здесь не Пенелопу, а первую строку, точнее ее метр — гекзаметр, в котором шесть стоп, из которых три дактиля. Известны и мнемонические фразы для запоминания сти-

хотворного размера: «Вырыта дактилем яма глубокая» (дактиль); В глубокой теснине Дарьяла, где жил Амфибрахий седой (амфибрахий). Идея о взаимосвязи метра и семантики восходит к древнегреческому софисту Дамону (V в. до н.э.) и обсуждается в «Республике» Платона <...>. Сократа интересует мнение Дамона о том, какой метр лучше подходит для описания раболепия, жестокости, гордыни и безумия» [с. 146].

Или, в той же главе, в подразделе «Человек – дактиль» не менее сенсационное на сегодняшний день открытие: «Разгадка Эдипа содержит ключевое слово ἄνθρωπον (человек — в аккумулятиве) в котором первый ударный слог более долгий, чем два последующих, что можно записать как: \_UU, то есть как дактиль. По правилам просодии «вскоре после Христа слово ἄνθρωπον <...> произносилось как дактиль» <...>. Тем самым в прозаическом ответе Эдипа обнаруживается неожиданная аллюзия на метрическую стопу, лежащую в основе стихотворной загадки Сфинги. В метафорическом смысле, основанном на двойственном значении слова стопа, «Эдип кладёт стопу себе в рот» <...>» [с. 147-148].

Формат рецензии, разумеется, не позволяет осветить все аспекты изучения автором его предмета, и даже все наиболее любопытные из них. Однако в целом, ознакомившись с монографией В.И.Пимонова, мы не можем не согласиться с размышлениями ученого о судьбе мифологии в его своеобразном постскриптуме к книге: «Если понимать под мифом совокупность всех его версий, включая научные толкования, то можно ли считать частью этой совокупности и литературоведческие прочтения мифа об Эдипе — наряду, например, с его воплощениями в драматургии? Вот как на этот вопрос отвечает учёный-физик (*В.И.Пимонов ссылается на доктора физико-математических наук О.Б.Заславского – Э.Р.*): «Пьеса — как художественный текст — может менять (расширять) объект, но “прибором” не является. Драмы Софокла вполне допустимо рассматривать как вариант архисюжета об Эдипе. А литературоведческое исследование — это именно “прибор”, который растворяться в объекте не может. Ну разве что представить себе совсем уж маловероятный случай: появилось исследование, которое публика почему-то стала воспринимать в качестве нового варианта мифа, причем настолько поразившего умы, что он начал распространяться как фольклор». В этой связи приходит на ум изложение сюжета об Эдипе в знаменитой книге «Легенды и мифы Древней Греции», написанной профессором-

историком Н.А.Куном (1877—1940). Научно-популярная версия мифа, которая, как следует из предисловия к старым советским изданиям, была ориентирована на преподавателей истории, филологов, искусствоведов и «всех работников культурного фронта», до сих пор воспринимается массовым читателем как одна из наиболее правдивых и заслуживающих доверия» [с. 152–153].

До нас, к сожалению, не дошел «Эдип» Эсхила (467 год до н.э.) и Еврипида. Но «пимоновским» мифом с многочисленными пластами, ставших предметом многолетнего исследования ученого, по праву можно продолжить этот ряд, а по глубине погружения в структуру, по увлекательности наблюдения за траекторией осмысления трагедии «Эдип» – продолжить и ряд художественных (!) произведений авторов, касавшихся этой темы: от Сенеки и Корнеля до Луи Арагона и Ю.Волкова. Бесспорно, книга – поистине знаковое событие в истории культуры XXI века.

«Миф об Эдипе...» В.И.Пимонова рекомендуется и как пособие для преподавания античной литературы в вузе: для студентов, магистрантов и аспирантов это послужило бы ярким примером самого «въедливого» анализа любого произведения.

Таким образом, монография была бы интересна не только специалистам – узкого и широкого профиля, но и всем неравнодушным к современному гуманитарному знанию: это блестящая возможность поразиться скрупулезности структурного анализа, открывающего огромные залежи смыслов в пространстве текста, и блестящей эрудиции автора.



*Наталья Калугина (Москва)*

## **Пирамида Гая Цестия и ее образы в русском искусстве XVIII–XIX веков**

Пирамидальные конструкции достаточно распространены в мировой архитектуре. Во многом эти предпочтения зодчих разных времен связаны с обращением к магической фигуре треугольника. Методом триангуляции достигалась гармонизация всех частей сооружения и закладывался содержательный аспект стабильности конструкции с одной стороны и ее устремленности ввысь с другой, что было особенно значимо для культового строительства.

Ярким примером обращения к форме пирамиды в Древнем мире является погребальный комплекс на плато Гиза, функция которого выходит далеко за рамки такого вида искусства, как архитектура. Египетские пирамиды, расположенные по сторонам света и ориентированные на звезды, уподоблены приметным мемориалам с сакральным характером. Внешняя компактность и минимальный, пригодный для использования внутренний объем, сближает эти строения в большей степени с монументальной скульптурой, нежели с архитектурой. Именно эту идею пирамиды и развивали проектировщики последующих эпох при сооружении надгробий и мавзолеев, которые были распространены и в «малой» архитектуре Древнего Рима.

Наибольшей грандиозностью в Римской империи отличались памятные сооружения патрициев, которые стремились увековечить в истории себя и свои деяния. С V в. до н.э. по санитарным представлениям захоронения на территории города были запрещены, но из-за разрастания его территории со временем оказывались внутри и возле городских стен. Так случилось и с мавзолеем Гая Цестия Эпулона, который прославился на весь мир, как итальянская Пирамида.

О личности Цестия известно крайне мало. Он был современником императора Августа (63 г. до н.э. – 14 г. н.э.) и приходился братом известному архитектору того времени Луцию Цестию, имя которого носит мост через Тибр (ponte Cestio, 46 г. до н.э.). Он соединяет остров Тиберина с районом Трастевере. Из приставки к имени понят-

но, что Цестий был членом одной из четырех великих римских жреческих коллегий Эпулонов, образование которой относят к 196 году до н.э. Эпулонам в Древнем Риме поручали устройство праздников для народа и торжественных пиршеств в честь богов. Так, очевидно, он не был ни великим полководцем, ни активным политиком, но благодаря Пирамиде его имя сделалось бессмертным...

Кем же тогда был Цестий,  
И что мне до него? ...  
Для меня он человек, который умер и был похоронен  
Чтобы оставить Пирамиду.

Так рассуждал английский романист Томас Харди в своем стихотворении «Рим. У Пирамиды Цестия вблизи от могил Шелли и Китса» (Rome. At the Pyramid of Cestius Near the Graves of Shelley and Keats, 1887).



Пирамида Гая Цестия. 12 г. до н.э. Рим.  
Фото автора 2020.

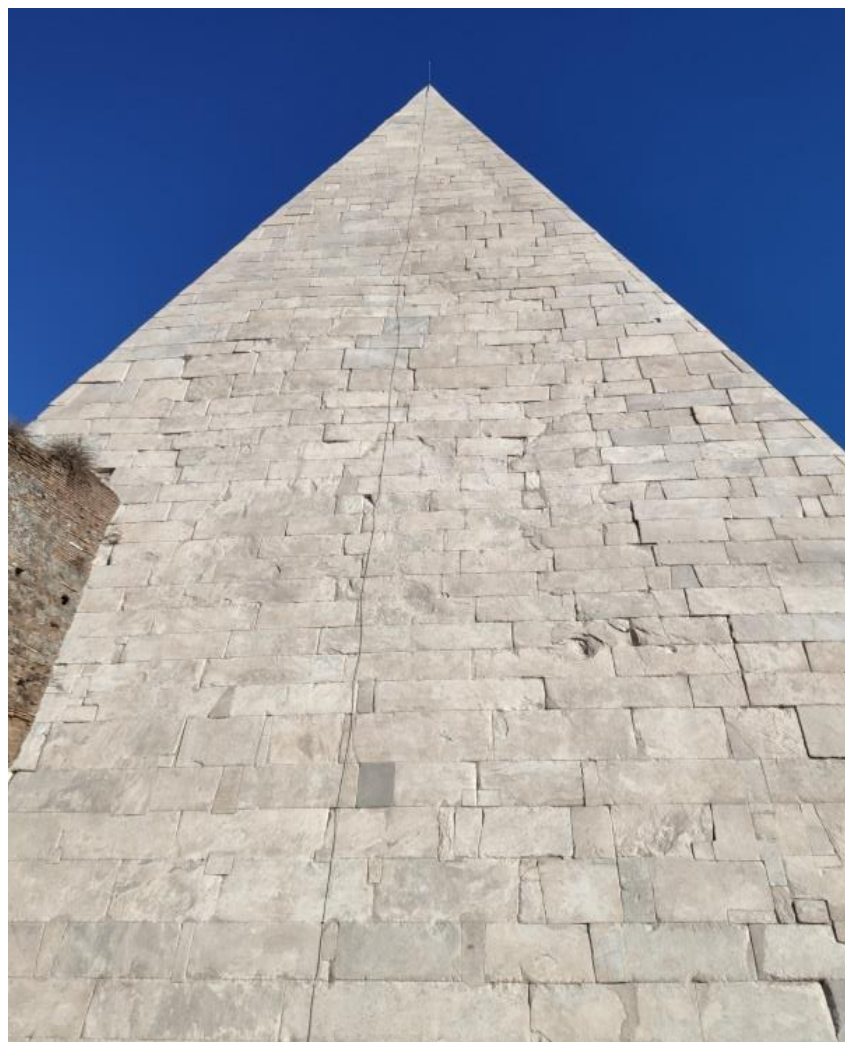
Пирамида Цестия действительно считается одним из самых узнаваемых и притягательных древних строений южной части Рима – при том, что ее облик нельзя назвать характерным для классической городской застройки.

Появление Пирамиды в Риме связано с увлечением древнеегипетскими атрибутами, которые вошли в моду после того, как в 30 го-

ду до н.э., в связи со смертью царицы Клеопатры VII и Марка Антония, Египет попал под власть Рима. В это время в страну начали массово ввозиться исторические артефакты, которыми украшали дома и городское пространство.

Возможно, в 23 г. до н.э. Гай Цестий принимал участие в завоевательных походах римлян в Нубийское царство, где мог видеть пирамидальные строения и пожелал быть погребенным по канонам местной культуры. Как гласит надпись, сохранившаяся на одной из плит, после смерти Цестий завещал родственникам забальзамировать его тело и захоронить в Пирамиде, строительство которой было предписано завершить в течении 330 дней после его кончины.

Возведение Пирамиды в Риме относят к 12 году до н.э.



Пирамида Гая Цестия. 12 г. до н.э. Рим.  
Фото автора 2020.



У подножия пирамиды Гая Цестия.  
Монте Тестаччо. Рим.  
Фото автора 2020.

Так, простояв чуть более двадцати веков, она сохранилась до наших дней в неизменном состоянии. Длина основания Пирамиды около 30 метров, а высота 36,4 метра. Подобно пирамидам Египта гробница Гая Цестия была сложена из камня и облицована мраморными плитами, по которым, согласно представлениям древних египтян, душа усопшего восходила в Космос. При этом ее размер и внутреннее устройство не соответствовали знаменитым прототипам. Из нововведений было и применение при в строительстве бетона, который древние римляне изобрели еще во II веке до н.э.

Попасть в Пирамиду можно через вход, сделанный в ходе ее реставрации в 1663 году. Погребальная камера с полукруглым сводчатым потолком гладко оштукатурена и покрыта фресками в стиле Помпей<sup>7</sup>. В ней археологами XIX века были обнаружены две бронзовые статуи усопшего. Во время раскопок были также найдены две колонны, которые были установлены по углам от Пирамиды, и две мраморные таблички с надписями. Сейчас они хранятся в музее Капитолия.

---

<sup>7</sup> Зейферт М.Г. Архитектура Рима: преемственность и стили. Казань, 2016. С. 55.



Вершина Пирамиды Цестия, возведенной на Авентинском холме, возвышается над районом Тестацчо, который получил свое название по одноименной искусственной насыпи, сложенной из черепков использованных и разбитых амфор. В этих сосудах древние римляне перевозили на продажу масло и вино.

В 271–275 годах в связи с участвовавшими набегами варваров император Аврелиан обнес Рим крепостной стеной. Так Пирамида стала частью оборонительного кордона и использовалась в качестве бастиона для наружного обозрения местности. Рядом с ней находятся знаменитые ворота Сан-Паоло, ранее служившие входом в город, и также ставшие частью Аврелиановой стены. Когда за городской оградой появились захоронения, Пирамида сделалась маяком грандиозного погребального комплекса, где предавали земле иностранных подданных не католического вероисповедания.

Появление на этом месте кладбища, которое по праву считают одним из самых впечатляющих в мире, относится к середине XVIII века. Но его официальное открытие состоялось в 1821 году в связи с большим числом путешествующих иностранцев – студентов, ученых, дипломатов, писателей и живописцев, которые по долгу службы или за впечатлениями съезжались в Италию со всего мира и находили смерть в «Вечном» городе.

Первым человеком, который, как теперь известно, был похоронен на кладбище в 1738 году, был выпускник Оксфорда по имени Ленгтон, умерший в возрасте 25 лет. Спустя 210 лет, его останки были обнаружены у подножия Пирамиды во время археологических раскопок.

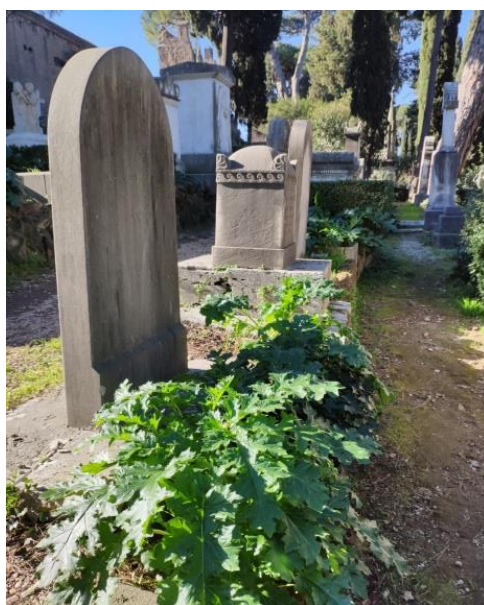
Древние обычаи не позволяли хоронить умерших при дневном свете. Погребение проводилось в течение ночи. Неизвестно, откуда в Рим пришла эта традиция. Вероятно, она соблюдалась для того, чтобы защитить гостей города и их родных от возможного преследования со стороны местных жителей. Исключения из правил проведения похорон в темное время суток предоставлялось лишь скорбящим преклонного возраста или родственникам умершего высокого ранга. Траурные процессии шествовали при свете лучин и факелов, что придавало всему действу поистине мистический характер. Эта обрядовая таинственность распространялась и на образ Пирамиды...

Сейчас на кладбище покоится около четырех тысяч человек. Здесь под богатыми художественными надгробиями нашли последний приют великие деятели разных стран, в том числе российские

подданные, представители аристократических фамилий: князья Барятинские, Волконские, Гагарины, Голицыны, Трубецкие, Шаховские, Щербатовы, графы Мусины-Пушкины, Соллогубы, Строгановы, Ферзены, Шереметевы, бароны Врангели, Ганы, Таубе и Тизенгаузен; военачальник П.П.Богаевский; воспитатель императора Александра II генерал К.К.Мердер; художники: П.Н.Орлов, М.Т.Марков, М.И.Лебедев, В.И.Штергнберг, И.Г.Давыдов и К.П.Брюллов.

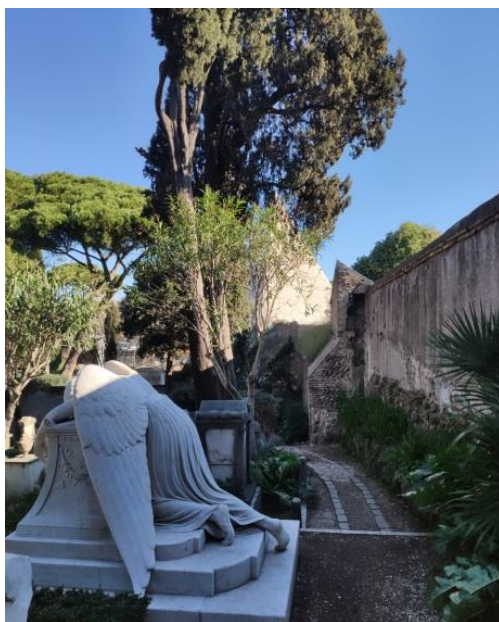


Брюллов А.П., Щурупов М.А.  
Памятник на могиле К.П. Брюллова. После 1852.  
Монте Тестаччо. Рим. Фото автора 2020.



Захоронения на кладбище Монте Тестаччо. Рим.  
Фото автора 2020.





Стори У. Памятник «Ангел боли»  
на могиле жены Ивлин Элдридж Стори. 1895.  
Монте Тестаччо. Рим.  
На дальнем плане пирамида Гая Цестия.  
Фото автора 2020.

Из-за большого количества захоронений представителей творческих профессий Монте Тестаччо иногда называют «кладбищем художников и поэтов».

«Что за земля Италия! Никаким образом не можете вы ее представить себе. О, если бы вы взглянули только на это ослепляющее небо, все тонущее в сиянии! Все прекрасно под этим небом; что ни развалина, то и картина; на человеке какой-то сверкающий колорит; строение, дерево, дело природы, дело искусства – все, кажется, дышит и говорит под этим небом. Когда вам все изменит, когда вам больше ничего не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию. Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к божеству»<sup>8</sup>, – писал Н.В. Гоголь, который лично знал многих из тех, чей покой сейчас хранит Пирамида.

Усыпальница Гая Цестия, в тени которой со временем разрослось кладбище, стала романтическим символом ожившей истории, магическим куполом места, где проходит ожидание «жизни после

---

<sup>8</sup> Письмо Н.В. Гоголя к П.А. Плетневу. Рим. 2 ноября 1837 // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 11. Письма 1836–1841. М., 1952. С. 114.

жизни»... Недаром над входом на кладбище заглавными буквами выбито единственное слово: «RESURRECTURIS» – «Для тех, кто воскреснет». Идею оживления поддерживает и растущий на могилах акант. Это растение, символ бессмертия и спасения, в древности высаживали на могилах героев.

Возвышаясь над некрополем, Пирамида предвосхищает горькие думы путников, создает у прохожих соответствующее месту элегическое настроение и напоминает о вечности души – главной доктрине заупокойного культа древних египтян, чьи религиозные воззрения отразились в облике главного символа имперского Рима. Сущность этого уникального памятника-мемориала неизменно привлекала архитекторов последующих столетий и породила идеи повторить облик Пирамиды в другой архитектурно-пространственной среде. Встречаются ее образы и в отечественном искусстве.

В Российской империи египетский стиль распространился в конце XVIII – начале XIX века и существовал в рамках классицизма, который придерживался античных эстетических канонов и стал воплощением поисков идеала в культуре прошлых эпох, в том числе в Римской империи династии Птолемеев. В эпоху правления Екатерины II столичный Петербург перестал походить на Амстердам и превратился в Рим на Севере. При этом особое внимание уделялось греко-римскому наследию, которое благодаря установкам на интерес к человеку (антропоцентризм), его стремление к совершенствованию, тяге к порядку и гармонии во внутренних и внешних проявлениях почиталось за образец для подражания как эталон или классика. Влияние Античности также стало важным этапом на пути европеизации России и ее приобщения к западной культуре и эстетике.

4 ноября 1764 года Екатерина II даровала устав Академии художеств. С этого времени образовательное учреждение становится центром художественной жизни страны. Здесь закладывается собрание антиков и коллекция эстампов с изображением древних памятников, которые использовались в качестве учебного пособия для воспитанников. В систему обучения входило копирование живописных полотен европейских мастеров, представленных в собрании Эрмитажа. Распространенным явлением на заре становления Академии было и привлечение в стены учебного заведения иностранных художников, которые вели преподавательскую деятельность и параллельно занимались творчеством, исполняя заказы императорского двора. Все это способствовало знакомству молодых специалистов с европейскими

памятниками, образы которых находили прямое отражение в отечественном искусстве. Положительные результаты в деле приобщения к европейскому наследию достигались и благодаря путешествиям.

В правление Екатерины II получили распространение образовательные, так называемые пенсионерские поездки за границу для начинающих архитекторов и художников. Право на продолжение обучения в чужих краях получали отличившиеся ученики в качестве награды за профессионализм выполнения выпускной работы.

Пенсионерство было неотъемлемой частью государственной политики Российской империи, которая испытывала потребность в собственных квалифицированных художественных кадрах. Положение о пенсионерстве как образовательном путешествии было разработано основателем Академии художеств графом И.И. Шуваловым. Первые пенсионеры отправились за границу еще в 1760 году. Через четыре года, согласно Уставу Академии, оно сделалось обязательным компонентом программы академического обучения.

Во время пребывания за границей можно было познакомиться с собраниями музеев и частными коллекциями, посетить ателье знаменитых художников и получить у них уроки мастерства, но главное — воочию увидеть произведения искусства, ранее знакомые только по изображениям. Пенсионеры целенаправленно предпринимали многочисленные поездки и параллельно знакомились с населением посещаемых земель, особенностями ландшафта, черпали научные знания, приобщались к местной культуре и традициям. Такие путешествия помогали художникам в постижении и даже своего рода «переживании» всемирной истории, формировали особый синтезированный взгляд на мировую культуру и способствовали обогащению русского искусства за счет творческого опыта разных стран.

В обязательную программу занятий академических выпускников архитектурного класса в Европе входила графическая фиксация и составление проектов реставраций разрушенных памятников. Фактически они представляли нечто среднее между научными графическими реконструкциями и архитектурными фантазиями и не подразумевали воплощения в натуре. Работы пенсионеров, прежде всего, демонстрировали широту образного мышления и художественное мастерство авторов проектов. «В число архитектурных упражнений давно уже вошло в обыкновение реставрировать развалины... Это полезное для художников упражнение представляет много интересного и для любителя. Художнику оно дает случай изучать науку в самом ее источ-

нике, предлагая надежное руководство к познанию истории древнего зодчества»<sup>9</sup>, – писала «Художественная газета».

В XVIII веке Академия художеств отправляла своих выпускников преимущественно во Францию и Италию. Но после событий 1812 года из-за нестабильной ситуации в Европе очередность поездок за границу была нарушена. Выезды были приостановлены и возобновились только в 1818 году, когда политическая обстановка в странах наладилась.

Франция надолго была исключена из списка мест, обязательных для посещения пенсионерами Академии художеств. Тем не менее, победа над Францией в Отечественной войне воодушевила на подражание знаковым для этой страны явлениям культуры и стала поводом для ряда заимствований в сфере искусства. После итальянской компании (1796–1797) и египетской экспедиции (1798–1801) Наполеона Бонапарта, Франция стала центром распространения моды на стилистику Ближнего Востока, Апеннинского полуострова и Балкан во всем мире, включая Российскую империю.

Античная культура проникла в Россию еще в XVIII столетии. Она нашла отражение во всех видах изобразительного искусства и особенно в архитектуре, которой Екатерина II отдавала наибольшее предпочтение. Превалирующая роль архитектуры стала следствием масштабной городской застройки, которая взяла курс на новую эстетику. Период правления Екатерины Великой стал временем массового издания переводов греческих и римских авторов. В это время начали проводиться целенаправленные археологические раскопки. Сосредоточенные на побережье Черного моря они давали немало знаний о культурных традициях греческих полисов и римских колоний. Императрица покупала коллекции античных артефактов, выписывала увражи и гравюры с видами древних построек и лично вела дискуссии с авторами проектов, обсуждая планы и стратегию строительства. Среди фаворитов государыни, как известно, были архитекторы Н.А.Львов и Ч. Камерон, которые переосмыслили античные мотивы и воплотили их в отечественном зодчестве.

Со времени восшествия на престол Екатерина II никогда не покидала пределов России. Тем не менее, она не осталась в стороне от увлечения наследием греко-римской цивилизации, которое захватило всю Европу. Государыня писала скульптору Э.Фальконе о своем

---

<sup>9</sup> Взгляд на выставку художественных произведений. Архитектурные произведения // Художественная газета. 1840. № 1. 1 января. С. 27.

намерении привнести дух древних памятников в пригороды северной столицы: «Я желала бы иметь проект античного дома, распланированного как в древности... Я в состоянии выстроить такую греко-римскую рапсодию в моем Царском-Сельском саду»<sup>10</sup>. Лейтмотивом этой эпической архитектурной оды стала Царско-Сельская Пирамида – один из первых павильонов пейзажной части Екатерининского парка.

Необычное для пригорода Санкт-Петербурга строение было возведено недалеко от Лебяжьего пруда еще в 1770–1772 годах по проекту архитектора В.И.Неелова. Но уже в 1774 году Пирамида была разобрана и заново отстроена в 1782–1783 годах Чарлзом Камероном. Парковый павильон Царского Села, повторение знаменитой Пирамиды Гая Цестия в Риме, была также спроектирована как мавзолей. Состоящая из кирпича и облицованная тесаными гранитом, она действительно напоминает знаменитый прототип. Внутри Пирамиды в специальных нишах некогда были установлены подлинные римские погребальные урны. Архитектор повторил даже стоящие по углам колонны, вытесанные из разноцветных пород мрамора. Со стороны главной дорожки парка расположен вход. А на противоположной грани, у подножия Пирамиды, были преданы земле три любимые собаки Екатерины II: Том Андерсон, Земира и Дюшес. Места их погребения во времена самодержицы отмечали мраморные таблички, которые со временем были утрачены.



Камерон Ч. Павильон Пирамида. 1782–1783.  
Санкт-Петербург. Царское Село. Фото автора 2021.

<sup>10</sup> *Ходасевич Г.Д.* Агатовые комнаты Екатерины II в Царском Селе. «Терем, Олимпу равный». М., 2019. С. 18.

Помимо Камерона образ Пирамиды Цестия неоднократно повторял в своих проектах Н.А.Львов – главный отечественный последователь архитектора Палладио, который, вслед за великим итальянцем, часто прибегал в своем творчестве к символичным и ассоциативным формам античного зодчества, таким как ротонда и пирамида. По его проекту пирамидой-колокольней была дополнена Троицкая православная церковь в Санкт-Петербурге (1785–1790).

Интересно, что уже сам по себе образ пирамиды нес идею нетленности и сбережения, того, что она хранила внутри себя. Эта сущность пирамиды стала поводом для распространения ее формы в русской усадебной архитектуре, в частности в качестве погребов-ледников для продуктов. Многие полагали, что съестные припасы сохраняли свежесть уже благодаря нахождению в мистическом многограннике, где замедляется время... Пирамидальный погреб сохранился на территории бывшей усадьбы Никольское-Черенчицы – родового поместья Николая Львова. Одновременно с обустройством собственной усадьбы он аналогичным образом спроектировал ледник и в усадьбе своих родственников в Митино (Обе в Тверской области (1780-е гг.)).

Не последнюю роль в том, что в пригородах Российской империи появлялись уголки, оформленные в духе Античности играли и личные впечатления хозяев резиденций, которые во время путешествий по Италии проникались романтикой живописных руин. И несмотря на то, что в силу климатических особенностей Москвы и Санкт-Петербурга органичного единства ордерных построек с ландшафтом добиться было сложно, привнесенные на северную почву образцы греко-римской архитектуры порождали ассоциации с обетованной землей Италии. Так, помимо Царского Села, римские памятники нашли отражение в оформлении Павловска – загородной резиденции Павла I под Петербургом. В Вечном городе под псевдонимами граф и графиня Северные будущий император с супругой Марией Федоровной находились всего две недели своего путешествия по Европе (1781–1782). Однако этого хватило, чтобы Павел полюбил римские древности. Впоследствии для своих дворцов великокняжеская чета заказала серию уменьшенных мраморных копий античной скульптуры из Ватиканской коллекции и приобрела альбомы «Римских древностей» с гравюрами Дж.-Б. Пиранези. Павел Петрович также сделал заказ на четыре картины французскому «живописцу ру-



ин» Губеру Роберу<sup>11</sup>. Его масштабное полотно «Собрание древних зданий Рима» (1786) с Пирамидой Цестия до сих пор украшает интерьер Танцевального зала дворца в Павловске. В интерьере павловского дома при Павле I была также представлена синяя ваза из цветного стекла с видом моста Саларио, Пирамиды Гая Цестия и ворот Сан-Паоло в Риме (Конец XVIII века). Впоследствии она перешла в собрание Государственного Русского музея, где хранится по сей день.

После смерти императора Мария Федоровна пожелала увековечить память убиенного супруга мемориалом, что вновь стало поводом для обращения к памятнику в Риме. В конкурсе на составление проекта монумента принимали участие сразу несколько архитекторов. Среди них был А.Д. Захаров, который спроектировал мавзолей-памятник Павлу I Павловске в виде усеченной пирамиды, декорированной скульптурой (1802). Вход Захаров предполагал оформить монументальным дорическим портиком, фланкированным башнями, а по сторонам подводящей к нему лестницы установить на ступенчатых основаниях жертвенники наподобие античных. Однако проект Захарова не был осуществлен. Памятник «Супругу-Благодетелю», как известно, был установлен по проекту французского архитектора Жана-Франсуа Тома де Томона. Однако сам факт обращения к образу Пирамиды Цестия свидетельствует о популярности римского строения и его влиянии на мировоззрение мастеров эпохи классицизма.



Павловский дворец. Нижний (Египетский) вестибюль.  
Санкт-Петербург. Павловск. Фото автора 2021.

---

<sup>11</sup> Федорова В.В. Посещение Рима великим князем Павлом Петровичем, будущим императором Павлом I, с супругой великой княжной Марией Федоровной под псевдонимом граф и графиня Северные // Гатчина сквозь столетия / <http://www.history-gatchina.ru/article/index.php>



Павловский дворец. Танцевальный зал.  
Г.Робер. «Античные памятники Рима». 1782.  
Санкт-Петербург. Павловск. Фото автора 2021.

Первая половина XIX века стала этапом процветания археологии и искусствознания. Историзм мышления привел к развитию такого масштабного идейно-художественного направления как романтизм, для которого было свойственно обращение к памятникам прошлых эпох. Многочисленные ископаемые находки и успехи ученых в освоении древнего наследия привлекли внимание общественности к античной архитектуре в целом и к Италии в частности. Интерес к загадкам прошлого был инициирован и публикациями в общедоступных изданиях. В периодической печати начала века регулярно приводились сведения о деятельности археологов на территории итальянской столицы. Так, в журнале «Русский инвалид или Военные ведомости» за 1824 год было напечатано сообщение о том, что «на склоне Квиринальского холма открыли водопровод и комнату, углубленную под землю...», «... на горе Палатинской у ц. Св. Григория, открыли также внутренность древних покоев и ...нашли статую Минервы во весь рост, но без головы и правой руки», а на Аппиевой дороге нашли остатки древнего цирка «внушительных размеров»<sup>12</sup>.

Настоящее преклонение мастеров художественного Олимпа перед памятниками античного искусства проявилось в стенах Импе-

---

<sup>12</sup> Зарубежные новости // Русский инвалид или Военные ведомости. 1824. № 266. Ноябрь. 10. С. 1063, 1064.

раторской Академии художеств во время президентства А.Н.Оленина (1817–1843). Он прилагал максимальные усилия для того, чтобы приобщить академических педагогов и воспитанников к этому пласту мирового культурного наследия<sup>13</sup>.

Вся система академического обучения была ориентирована на античные образцы<sup>14</sup>. Активно пополнялось собрание гипсовых слепков с подлинных произведений античной скульптуры и архитектуры, которыми руководствовались при возведении и украшении зданий в Санкт-Петербурге<sup>15</sup>. Методика подражания не формам, а «своеобразию и изобретательности греков», не повторять, а анализировать ... вложила новый смысл в исследование и штудирование древних памятников»<sup>16</sup>. В библиотеке Академии было представлено шесть экземпляров трудов Дж.-Батт. Пиранези<sup>17</sup>, где среди эстампов с изображениями римских древностей можно было увидеть и римскую Пирамиду. «Пирамиду Цестия и старую городскую стену с воротами Сан-Паоло» можно видеть и на литографии французского мастера-изобретателя хромолитографии Годфруа Энгельманна. Под его началом в Париже проходили обучение русские архитекторы А.А.Тон<sup>18</sup> и А.П.Брюллов<sup>19</sup>, посланники Академии художеств, которые постигали в Европе искусство литографии.

В процессе обучения академики могли видеть Пирамиду Цестия, например, на гравюрах с картины Джованни Паоло Панини «Руины с Пирамидой Гая Цестия» (около 1740), эстампах Бартоломео Пинелли и Джузеппе Вази; живописных полотнах Джованни Гизольфи «Пейзаж с Пирамидой Цестия». (XVII век) и Гюбера Робера «Пи-

---

<sup>13</sup> Богдан В.-И.Т. Музей Академии художеств // Наше наследие. 2003. № 65. С. 96–108.

<sup>14</sup> Фролов Э.Д. У истоков русского неоклассицизма: А.Н. Оленин и С.С. Уваров // Деятели русской науки. Вып. 4. СПб., 2008.

<sup>15</sup> Из дипломатической переписки известно, что по поручению комиссии по построению Исаакиевского собора в октябре 1826 года А.Н. Оленин вел переговоры с русскими представителями в Италии о переправке гипсовой модели одной из капителей портика римского Пантеона (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Д. 109. Т. I. Л. 62).

<sup>16</sup> Славина Т.А. Константин Тон. Л., 1989. С. 21.

<sup>17</sup> Лист № 110 из серии «Vedute di Roma» (Дж. Б. Пиранези). (Одар-Боярская К.Н. Библиотека Академии художеств за 225 лет и ее роль в художественном образовании и воспитании художников // Вопросы художественного образования: Тематический сборник научных трудов. Материалы по истории русской и советской художественной школы / Под ред. И.А. Бартенева. Л., 1983. Вып. XXXIII. С. 21).

<sup>18</sup> Миролобова Г.А. Александр Тон и его роль в истории развития ранней русской литографии // Труды Государственного Эрмитажа. Русская культура и искусство 3. Л.: Аврора, 1974. Т. XV. С. 58–74

<sup>19</sup> Калугина Н.А. Александр Брюллов. Архитектор и рисовальщик. М., 2021. С. 373 – 397.

рамида Цестия» (1760-е), а также наблюдать ее воочию. Известен натуральный рисунок родного брата А.А.Тона, тоже архитектора Константина Тона, который зарисовал некатолическое кладбище Тестаччо в Риме и возвышающуюся над ним Пирамиду в романтическую лунную ночь (пенсионер в Европе с 1819 по 1828 г.)<sup>20</sup>. Участок кладбища с могилой генерал-адъютанта К.К.Мердера на фоне Пирамиды изобразил в 1835 году Ф.А.Бруни. Акварель с могилой княжны П.П.Вяземской, дочери знаменитого литератора, принадлежит кисти М.И.Лебедева (1835)<sup>21</sup>. Фоном еще свежего захоронения служит Пирамида Гая Цестия. Вид ее поросших растениями граней усиливает скорбную ноту рисунка, навивая размышления о главенстве сил природы и неумолимом течении времени.

Под руководством А.Н.Оленина велась работа по изучению и восстановлению памятников Древней Руси<sup>22</sup>. А Академия художеств стала центром по выявлению, собирательству отечественных древностей и распространению каноничных образцов классики. Так начале XIX века, по аналогии с мемориальным комплексом в Риме, появился храм-пирамида в Казани. Он был возведен по проекту ученика Ч.Камерона архитектора Н.Ф.Алферова над могилой воинов Ивана Грозного, погибших при взятии города в 1552 году. Схожая по духу Пирамида – православный храм Святого Николая был выстроен на Крымском полуострове, на братском кладбище защитникам Севастополя, павшим в войне 1854–1855 годов.

Обустройство ансамбля севастопольского некрополя началось в 1856 году. Автором первого проекта Пирамиды стал активно практикующий модный петербургский зодчий А.И.Штакеншнейдер – приверженец историзма, который умело прибегал в своем творчестве к различным стилевым направлениям, создавал проекты в греческом и римском вкусе. Штакеншнейдер много путешествовал по Европе и находился на обучении в Италии, где, как и многие русские пенсионеры, обращал взор на культовые античные строения. Судя по чертежам, именно он предложил центральный мемориал на кладбище в виде Пирамиды, ассоциируя его с мавзолеем на некрополе в Риме – своеобразным символом памяти, вечности и покоя. Окончательный

---

<sup>20</sup> Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В.Щусева, Москва. Инв. Р – 6807.

<sup>21</sup> Государственный Исторический музей. Инв. И II 1616.

<sup>22</sup> Аксенова Г.В. Президент Академии художеств А.Н. Оленин и развитие русской «художественной археологии» // Преподаватель XXI век. 2010. № 2. Ч. 2. С. 266–275.

проект Пирамиды – храма Святого Николая принадлежит архитектору Алексею Александровичу Авдееву, который объединил эпический комплекс в единое целое... При этом он внес в проект Штакеншнейдера, более близкого к римскому прототипу, ряд изменений.

Строительство святилища началось в 1857 году и затянулось на долгие тринадцать лет. Завершенный в 1870 году храм некрополя в Севастополе, подобно итальянской Пирамиде производит неизгладимое впечатление. Высота Пирамиды 27 метров, что на 3 метра ниже, чем аналогичное строение в Риме. Тем не менее, установленная на возвышенности, она хорошо видна со всех сторон и является доминантой северной части города. Основанием постройки служит высокий цоколь 20,5×20,5 м., сложенный из квадров крымбальского известняка, обработанных крупным рустом и прочеканенных свинцом, отлитым из пуль, собранных на местах сражений. С четырех сторон Пирамиды выступают ризалиты, над которыми в два яруса расположены окна, обрамленные колоннами дорического ордена. Внутри Пирамиды устроен храм крестово-купольного типа. В его нижней части установлены 38 мраморных табличек, где упомянуты имена 943 воинов разных чинов, павших во время обороны Севастополя в 1854–1855 годах. С внешней стороны, на стенах церкви можно видеть 56 диоритовых досок с наименованием участвовавших в обороне частей<sup>23</sup>. Так простыми художественными средствами на основе четкой геометрической формы было спроектировано и оформлено непревзойденное по силе эмоционального воздействия религиозное сооружение, которое объединяет сложную символику древних культов с ныне переживаемой скорбью за трагически погибших родных и соотечественников.

Так, многообразно конструктивная и образная форма Пирамиды Гая Цестия нашла отражение в памятниках искусства XVIII–XIX веков. Являясь прототипом ряда декоративных построек и мемориальных сооружений, римская Пирамида сделалась культовым ориентиром для создания объектов ритуального характера и напоминанием о великом прошлом древней цивилизации, частичка которой так или иначе продолжает существовать и на территории России...

---

<sup>23</sup> *Шавшин В.Г.* Свято-Никольский храм-памятник // Каменная летопись Севастополя. Киев., 2004. С. 168–170.



Авдеев А.А. Храм Святого Николая  
на братском кладбище защитникам Севастополя. 1856–1870.  
Крым. Севастополь. Фото автора 2021.



Братское кладбище защитников Севастополя  
во время Крымской войны.  
На дальнем плане Храм Святого Николая.  
Крым. Севастополь. Фото автора 2021.





Авдеев А.А. Храм Святого Николая  
на братском кладбище защитникам Севастополя. 1856–1870.  
Крым. Севастополь. Фото автора 2021.

### *Литература*

1. Воронов М.Г., Ходасевич Г.Д. Архитектурный ансамбль Камерона в Пушкине. Л., 1990. – 107 с.
2. Зейферт М.Г. Архитектура Рима: преемственность и стили. Казань, 2016. – 230 с.
3. Болгова А.М., Болгов Н.Н. Роль античного наследия в просветительской политике Екатерины II // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов. Вып. 3. Белгород, 1998. С. 105–112.
4. Калугина Н.А. Русские архитекторы-пенсионеры в Италии. Первая половина XIX века // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. Сб. статей. М., 2013. С. 225–233.
5. Макушинский А.А. У пирамиды. Эссе, статьи, фрагменты. М., «Новый хронограф», 2011. – 384 с.
6. Российский некрополь / Русское генеалогическое о-во. Санкт-Петербург: ВИРД, 1996. Вып. 6: Тестаччо. Некатолическое кладбище для иностранцев в Риме: Алфавит. список рус. захоронений / Ванда Гасперович, Михаил Катин-Ярцев, Михаил Талалай, Андрей Шумков. СПб.: ВИРД, 2000. – 156 с.

7. Сидорова Н.А. Античная культура в контексте русской культуры эпохи Екатерины Великой. Тезисы докладов Международной конференции Екатерина Великая: эпоха российской истории. СПб., 1996. С. 269–271.

8. Талалай М.Г. Российский некрополь в Италии. Серия «Российский некрополь». Выпуск 21 / Под ред. А.А. Шумкова. М., 2014. – 908 с.

9. Шавшин В.Г. Каменная летопись Севастополя. Киев, 2004. – 384 с.

10. Beck-Friis J. The Protestant cemetery in Rome. The cemetery of Artist and Poets. Sweden. Reprinted in Rome. 2010. – 40 p.

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Прометей и ему подобные**

К временам Античности у некоторых народов Закавказья и в Греции сложились эпосы о героях-богоборцах. Среди них наиболее широкий резонанс получили сказания об Абрскиле, Амирани и Прометее. Они имеют общие корни и можно предположить, что корни эти восходят к мифам и сказкам шумеров и даже, возможно, к более ранним памятникам дописьменной культуры. По археологическим свидетельствам, истоки названных сказаний обнаруживаются с 3 тысячелетия до н.э., но окончательно они сформировались в античные времена.

Вероятно, ранее всего сложился богоборческий эпос в Абхазии. Национальной гордостью этой маленькой страны является порождение народной мечты – сказочный богатырь **Абрскйл**. Рождённый чудесным образом, он *«заговорил на следующий день после рождения и рос не по дням, а по часам. Через пять дней выглядел уже десятилетним, на шестой день сделал себе лук и стрелы, через десять дней простился с матерью, уходя защищать родину от врагов»* [3, 323–324]. Заявленный с самого начала мифологический гиперболизм пронизывает всё повествование об Абрскиле.

Свою землю абхазы называют *Апсны (Страна души)*. Она часто подвергалась нападениям чужеземцев, которые разоряли её. *«Абрскил собрал храбрых сородичей и в жарких битвах победил врагов. Одно его имя наводило страх на недругов: они боялись обнажить оружие – их шашки и кинжалы ржавели в ножнах»*. [3, 325] Но Абрскил прославился не только как непобедимый богатырь, защитник своего народа. Он стал олицетворением добра, благодетелем мирной жизни. Абрскил решил, что способен на то, что под силу только верховному богу Анцва, и он может соперничать с ним. За это разгневанный бог велел заковать дерзкого героя в цепи и заточить его в неприступной пещере.

Образу Абрскила близок Амирани грузинской мифологии. Согласно лингвистическим изысканиям имя Амирани представляет со-

бой абхазское название солнца (*амра*), а слово *бырскил* (корневая основа имени *Абрскил*) – *солнышко*, то есть дословно *дитя солнца*, что оказывается совершенно тождественным имени Амирани.

По одной из основных версий грузинского мифа и народного эпоса «Амираниани», **Амирани** («Дитя солнца») был рождён богиней охоты Дали от смертного охотника, получил в младенчестве силу от омовения в воде волшебного родника, а на его теле были божественные знаки – например, изображение солнца и луны на плечах. Он огромного роста, похож на чёрную тучу, готовую разразиться ливнем, обладает неутомимостью волка, силой двенадцати пар быков и буйволов и настолько могуч, что земля с трудом выдерживает его. Ради благополучия людей Амирани ведёт битвы с чудовищами и злыми духами, он обучил смертных добыванию огня и обработке металла. Подобно Абрскилу, этот богатырь из гордыни вступает в единоборство с небожителями, выказывая дерзость и неповиновение. Бог жестоко наказывает его, заковав в цепи в одной из пещер Кавказского хребта, где его печень (или сердце) клюёт орёл.

Осмысливая мифы о закавказских стратотерпцах, приходится констатировать содержащееся в них множество параллелей к общеизвестной легенде о Прометее. Вряд ли случайны те факты, что он был прикован в горах Кавказа, а греческие писатели V–IV веков до н.э. свидетельствовали существование мифа об Амирани. Снимая вопрос о каких-либо приоритетах, в том числе предположения о том, что образ грузинского героя лёг в основу сюжета греческого сказания о великом богоборце, можно по крайней мере с достаточной уверенностью утверждать, что предания об Абрскиле и Амирани дошли до Греции, где они слились с местным мифом о Прометее, и в любом случае есть все основания именовать Абрскила абхазским Прометеем, как и Амирани – грузинским Прометеем.

Переходя к греческому мифу о **Прометее**, необходимо признать, что именно он приобрёл общечеловеческое распространение, а его герой является символом гуманизма, став истоком одной из «вечных тем» искусства. Этот, один из самых чтимых мифологических персонажей вызвал к жизни поистине бесконечную череду всевозможных художественных отображений. В греческой литературе о нём впервые заговорил Гесиод в поэмах «Труды и дни» и «Теогония» (VIII век до н.э.). Изображая Прометея как друга людей, жестоко наказанного Зевсом, он высказывает критические суждения и по самому факту хищения огня (Прометей – «*обманщик*»), но более всего ввиду того,

что истолковывает прометеев дар людям как точку отсчёта несчастий и бед человечества.

Законченное и на этот раз безусловно позитивное истолкование образ Прометея получил в посвящённой ему трилогии трагедий Эсхила, из которых сохранилась только одна – «Прометей прикованный» (первая половина V века до н.э.). После этого произведения деяния героя-богоборца обсуждались в античной словесности всесторонне и широко: в пьесах неизвестных авторов «Прометей-огневозжигатель» и «Прометей», в трагедиях «Колхидянки» Софокла и «Прометей» Акция, в комедиях «Птицы» Аристофана и «Антропогония» Антифана, в диалоге Платона «Протагор» и в «Метаморфозах» Овидия.

Нить мифологического повествования о Прометее уходит в те времена, когда появились молодые боги во главе с Зевсом, захватившие власть над миром. Титаны повели против них войну, но всеведущий Прометей советовал им покориться Зевсу, превосходящему их своей мудростью. Его не послушались, и он перешёл на сторону Зевса, который, в конечном счёте, одержал победу и низверг титанов в мрачный Тартар. Победив враждебных себе титанов, Зевс-громовержец не посчитал нужным быть благодарным тем, кто помогал ему в той битве. В том числе он сторонится Прометея, который предвидел это, однако продолжал помогать Зевсу, сознавая, что его правление сулит миру благотворные перемены в сравнении с тем диким, первобытным состоянием, из которого не могли выйти его сородичи-титаны.

Уже в этом просматривается позитивная роль Прометея как сторонника прогресса и как носителя культуры. В греческой мифологии он был тем, кого по праву именуют культурным героем. Переходя к тому, что сделал Прометей во благо людей, приходится обходить стороной разноречия греческой мифологии в отношении возникновения человеческого племени. По одной версии, к временам Зевса люди на Земле уже существовали, но они, подобно диким титанам, пребывали в первобытном состоянии и предполагалось заменить их новым, более разумным и цивилизованным поколением. По другой версии, людей до воцарения Зевса не было вообще и предполагалось их создать, что царь богов поручил сделать Прометею.

В любом случае, то были существа слабые, жалкие, беспомощные, неодухотворённые, пребывавшие в поистине пещерном состоянии. Прометей возгорел желанием преобразить их существование.

Опять-таки не будем перечислять различные варианты того, каким образом он похитил искру божественного огня и передал её людям. Важен результат: благодаря этому жизнь человечества обрела осмысленность и разумность. И, кроме того, Прометею обычно приписываются всевозможные благодеяния, которые он принёс роду человеческому, сделавшие его существование по-настоящему цивилизованным.

За всё это и особенно за похищение олимпийского огня Зевс, не любивший людей, разгневался на Прометея. Местом казни были выбраны неприступные горы Кавказа, который в представлениях древних греков лежал на самом краю земли – то был дикий, пустынный, мрачный край, страна скифов. После того, как посланцы Зевса приковали Прометея к скале, каждый день (или каждый третий день) прилетал огромный орёл, разрывал когтями тело Прометея и расклёвывал его печень; за ночь рана затягивалась, но орёл прилетал снова...

Конкретизируем некоторые моменты мифа о Прометее, исходя из текста трагедии Эсхила. В её центре – размышления главного героя о судьбах человечества. Перечислив сделанное им, он подытоживает рассуждения о достижениях человеческого труда и человеческой мысли, ставших явью ко времени Эсхила: *«Итак, коль кратким словом хочешь всё обнять, // От Прометея у людей искусства все...»* [10, 96]. Защищая род человеческий от недоброжелательства богов, Прометей выступает против беспредела самовластия, что вносит в повествование мощный гуманистический заряд.

Осуществляя взятую на себя миссию благодетеля человечества и заранее зная, что его ждут за это неслыханные муки, мятежный подвижник неукоснительно следует поставленной цели. Это делает его самым возвышенным и трагическим образом греческой мифологии, воплощением несгибаемого мужества, символом несокрушимой и всепобеждающей отваги духа. Гордое непокорство Прометея и огромная нравственная сила, которую он черпает в сознании своей правоты, ярко выражены в его последнем монологе [10, 114–115].

*... муки терпеть*

*Врагу от врага – совсем не позор.*

*Змей расщеплённой молния пусть*

*Метнётся на грудь мне, пусть воздух дрожит*

*От грома, от бешенства бури, пускай*

*Земля содрогнётся до самых глубин,*



*До самых корней под ветром тугим!  
Пусть море, бушующе, взъярит валы  
И хлынет на тропы небесных звёзд,  
Пускай в преисподнюю, в Тартар пусть,  
Во мрак непроглядный тело моё  
Безжалостным вихрем швырнёт судьба –  
Убить меня всё же не смогут!*

Рассмотренные выше типологически близкие образы героев-богоборцев находятся в ряду целой плеяды аналогичных порождений художественной фантазии. Допустим, в мифологии Кавказа широко распространены легенды о богатырях, прикованных к скале. Таковы Артавазд, Мгер Младший и Шидар в Армении, Рокапи у имеретинцев, Бородатый великан у кабардинцев и т.д. Но в данной цепи сходных сюжетов сознание человечества выделило для себя прежде всего сказания об Абрскиле, Амирани и особенно о Прометее. Это произошло и в силу художественных достоинств данных эпосов, и по причине того, что с деяниями их героев так неразрывно связана идея человеколюбия и самоотверженного служения людям. Отсюда шлейф благородства, сопровождающий этих героев и соответственно – сохраняющееся в веках высокое их почитание со стороны рода людского как подвижников, святых, мучеников во имя человечества.

Культуросоздающие подвиги легендарных бунтарей становились олицетворением пытливого человеческой мысли, несли в себе веру в творческие силы людей, и вместе с огнём, похищенным у небес, это коренным образом выделяло человека из всего природного мира, что в известной мере делало его равным богам. Следовательно, важнейший внутренний смысл рассмотренных героических эпосов был связан с самоутверждением человечества. Именно это отмечал в своём стихотворении «Эсхил» наш Иван Бунин [2, 223].

*...чело суровое с таким  
Величием, с такою мощью духа,  
Какая подобает лишь богам  
Да смертному, дерзнувшему впервые  
Восславить дух и дерзновенье смертных!*

### *Литература*

1. Бгажба Х.С. Об абхазском героическом эпосе // Вопросы изучения эпоса народов СССР. – М., 1958. С. 188-200.
2. Бунин И.А. Собрание сочинений в 6 томах. Т.1. – М., 1987. 482 с.
3. Джапуа З.Б. Абхазские эпические сказания. – Сухум, 2003. 378 с.
4. Козьменко К.И. Кавказские легенды о прикованных богатырях и миф о Прометее. // Кавказский сборник Ставропольского пединститута. Кн.1 – Ставрополь. 1949. С.57-76.
5. Мелетинский Е.М. Предки Прометея (культурный герой в мифе и эпосе) // Вестник истории мировой культуры. М., 1958, № 3. С.114-132.
6. Мищенко Ф.Г. Божество Прометей в трагедии Эсхила // Слово. 1879, № 2. С.199-216.
7. Пластов Г.К. «Теогония» Гесиода и Прометей. – Спб., 1897. 579 с.
8. Салакая Ш.К. Абхазский народный героический эпос. – Тб., 1966. 386 с.
9. Чиковани М.Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амირани. – М., 1966. 326 с.
10. Эсхил Прометей прикованный // Античная драма. – М., 1970. 768 с.

## Свод артефактов Древнего мира (А–Н)

В датировке арабскими цифрами указываются годы и тысячелетия (с добавлением *тыс.*), римскими – века.

~ – данный значок вводится в датировке вместо слов *около, приблизительно, примерно.*

Прописные буквы используются только для имён собственных

Полужирным курсивом обозначены имена авторов произведений искусства (например, *Хемиун, Кабтилани-Мардук* и т.д.)

**абазины**

**абасы́**

**абашевская культура**

**аббевильская культура**

**Абеальцу-Филигос**, археологическая культура

**Абзú** (Апсу), миф

**А́бидос**, город (Египет)

**Абнацаю́**, миф (абхаз.)

**Абу-Симбел**

**Абусирские папирусы**

**Абхазия**

**Аваллон**, миф (кельты)

**Аварский каганат**, государство

**аватара** (нисхождение), миф (индуизм)

**аварцы**

**авары**

**аватара**

**Авгиевы конюшни**

**Авдеево**, археологическая культура

**Авдеевская стоянка**

**Авель**, миф

**Авеста**

**Авонавилона**, миф (зуньи)

**Авсергово**, археологическая культура  
**Австралия и Океания**  
**Австрия**  
**Агадес**  
**Агды**, миф (эвенки, орочи, ороки)  
**Агни́**, миф, Веды (Индия)  
**агулы**  
**Адад**, миф (Шумер)  
**«Ададнерари, светлый государь...»** – см.: **«Надпись Ададнерари I»**  
**Адапа**, миф  
**Ад-Дейр**, храм, близ Петры (Набатейя)  
**Аддора**  
**аденская культура**, археологическая  
**Аджария**  
**адлербергская культура**, археологическая  
**адоранты**, скульптурный жанр (Шумер)  
**адыгейцы**  
**Адыгея**  
**адыги**  
**ажарагс** (ожрагис), музыкальный инструмент  
**ажурная бляха** (VI–VIII вв. н.э.) деревня Ныргэнда, Удмуртия (Россия)  
**азелинская культура**, археологическая  
**Азербайджан**  
**азильская культура**, археологическая  
**Азия**  
**Азы́хская пещера**, стоянка  
**А́йеке**, миф (саамы)  
**Айерс-Рок**  
**Айке**, миф (саамы)  
**аймара**  
**айны**  
**Акапана**, пирамида – Тиауанако (Боливия)  
**акванчи**, пластика – Нигерия  
**акведук** – Джерван, близ Ниневии (Месопотамия)  
**Аккад**  
**аккадский правитель**, голова (2350 до н.э./2300–2000 до н.э.) Месопотамия

**аккаржанская культура**, археологическая  
**акробатический танец**, остракон (Египет)  
**акробатический танец**, рельеф – храм Амона, Карнак, близ Фив (Египет)  
**акробатка** (акробатка, делающая «мостик»), остракон (XII век до н.э./1300 до н.э.) Египет  
**акробаты с быком**  
**акрополь** (Копан – майя)  
**акрополь** (Крит)  
**акрополь** (Микены)  
**акрополь** (Тиринф)  
**акротерий**, Фанагория  
**Акротири**  
**Аксум**  
**Аксумский обелиск** – см.: **стелы** (Аксум)  
**алакульская культура**, археологическая  
**Аламито**, археологическая культура (Аргентина)  
**аланы**  
**Алара**, царь Куша  
**Албания**  
**алебастровая ваза** (ваза с изображением культовых сцен) (~3000 до н.э.) – Урук (Месопотамия)  
**алебастровый сосуд Пепи II** (Египет)  
**алеманны**  
**алеуты**  
**Алжир**  
**аллеи дүхов** (Китай)  
**аллеи менгиров** – см.: **Карнакские камни**  
**аллея бараноголовых сфинксов**, Карнак (Египет)  
**аллея сфинксов** (XV–XIII вв. до н.э.) Карнак и Луксор (Египет)  
**Алмендриш**, кромлех и менгир (5–4 тыс. до н.э.) близ г.Эвора (Португалия)  
**Алтай**  
**«Алтан тобчи»** («Алтан товч») – см.: **«Сокровенное сказание»**  
**алтарь Энуа**, скульптура (Бенин)  
**Алтун-Ха**, город (майя)  
**Алтын-Депе**, археологическая культура  
**Алты́н-Депé** (Алтын-Тепе), городище и цивилизация (Туркмения)

**Алтын–10**, поселение (~VI–IV вв. до н.э.) Афганистан

**Алумбрера**, археологическая керамика, 350–500 н.э. (Аргентина)

**Альвастра**, посёлок (Швеция)

**Альпы**

**Альта** – см.: **петроглифы (Альта)**

**Альтамира** – см.: **петроглифы (Альтамира)**

**Альтендорфская гробница**

**Амарна**, см.: **Эхнатон**

**амарнское искусство**

**«Ам-Дуат»**, текст (Египет)

**Аменемоп и Хапи**, роспись (1113–1085 до н.э.), саркофаг (Египет)

**Аменемопе** – см.: **«Поучение Аменемопе»**

**Аменемхет I** – см.: **«Поучение Аменемхета I»**

**Аменемхет с женой и матерью**, скульптура (Египет)

**Аменемхет III**, голова

**Аменемхет III**, скульптурные изображения (вторая половина XIX века до н.э.) Египет

**Аменемхет III**, статуя

**Аменемхет III в образе сфинкса** (вторая половина XIX века до н.э.), статуя (Египет)

**Аменемхет III с женой и матерью**

**Аменхотеп**, жрец

**Аменхотеп**, зодчий (Египет)

**Аменхотеп**, статуэтка (Египет)

**Аменхотеп, брат Рамеса, и его жена**, рельеф (Египет)

**Аменхотеп и его жена**, рельеф

**Аменхотеп и Раннаи**, статуэтки (середина 2 тыс. до н.э.) Египет

**Аменхотеп Младший**, зодчий (XV век до н.э.) Египет

**Аменхотеп I**, изображения

**Аменхотеп I**, статуя (XV век до н.э.) Фивы (Египет)

**Аменхотеп II**, статуя (Египет)

**Аменхотеп III**, скульптурные изображения (Египет)

**Аменхотеп III**, скульптурный портрет, гробница Хаемхета (Египет)

**Аменхотеп IV** – см.: **Эхнатон**

**Америка**

**американский Стоунхендж**



**амирабадская культура**, археологическая (Хорезм)  
**Амон**, миф  
**Амон**, статуэтка (Египет)  
**Амон и Тахарка**, скульптурная группа (Египет)  
**Амон-Ра**, изображения (Египет)  
**амратская культура**, археологическая  
**Амри**, поселение и археологическая культура (Пакистан)  
**амрита**, миф  
**Аму-Дарьинский клад** (~VI–IV вв. до н.э.)  
**амулёт**  
**амфора** (Дипилон)  
**амфора** (Чертомлык) (IV век до н.э.) курган Чертомлык  
**амфора дворцового стиля**  
**Ан**  
**Аналлы** (Чанини)  
**ананьинская культура**, археологическая  
**анасази**, археологическая культура  
**Анат**, миф  
**Анау**, археологическая культура  
**Анаусская культура**, археологическая  
**Ангола**  
**андаманцы**  
**Андорра**  
**андроновская культура**, археологическая  
**Андский канделябр**, петроглиф – близ г.Писко (Перу)  
**анетовская культура**, археологическая  
**Анзуд** (Анзу, Зу), миф  
**Анзуд**, рельеф – Лагаш (Месопотамия)  
**Анзуд, терзающий льва**, плита – Лагаш (Месопотамия)  
**Ани**, мудрец  
**анимализм**  
**анималистический жанр**  
**анимизм**, миф  
**анналы**, литературно-исторический жанр  
**«Анналы»**, текст, **Чанини** (Египет)  
**«Анналы Ашшурнасирпала II»**, текст  
**«Анналы Синахериба»**, текст (691 до н.э.)  
**«Анналы Тутмоса III»**, текст (рубеж XV века до н.э.) Египет

**ансамбль дольменов** (XXV век до н.э.) Антекера, близ Малаги (Испания)

**Ансильта**, архологическая культура

**Антеф**, статуя (2910–2010 до н.э.) Египет

**Антигуа и Барбуда**

**антилопа**, рельеф – храм Ниусерра (Египет)

**антилопы**, петроглиф

**«антрополит Мерседес»**, фигура

**антропоморф**, обзор

**антропоморфизм**

**антропоморфия**

**антропоморфная ваза** – Сан-Бартоломе (Эквадор)

**антропоморфная личина**, петроглиф – Шереметьевские скалы, Хабаровский край (Россия)

**антропоморфная фигурка**

**антропоморфные изваяния** (Южная Сибирь)

**антропоморфные камни** (скифы)

**антропоморфные сосуды** (XXVIII до н.э.) Винк (Европа)

**антропоморфный сосуд**

**Ану** (Ан), миф

**Ану-Антум**, храм (~170 до н.э.) Урук (Месопотамия)

**Анубис**, изображения (Египет)

**Анубис**, миф (II тыс. до н.э.) Египет

**Анубис**, статуэтка (Египет)

**Анубис**, статуя (1-е тыс. до н.э.) Египет

**Анубис в образе собаки**, статуэтка, гробница Тутанхамона (Египет)

**Анубис с мумией**, роспись, гробница Сеннеджема (Египет)

**Анхнеснеферибр**, скульптурный портрет

**Анх-па-херду**, статуя (Египет)

**Анхрау**, статуя (Египет)

**Анххаф**, бюст (первая половина 3 тыс. до н.э.) гробница, Гиза (Египет)

**Анхшешонк** – см.: «Поучение Анхшешонка»

**Анцава**, миф

**апада́на** (Ахемениды)

**апада́на** (Персеполь) (520–460 до н.э.) дворец, Персеполь (Ахемениды)

**апада́на** (Сузы) (IV век до н.э.), Сузы (Ахемениды)

**апада́на Дария и Ксеркса** – см.: **ападана** (Персеполь)  
**апеннинская культура**, археологическая  
**Апеннины**  
**Апис**, миф (Египет)  
**Аполлон**  
**Апоп**, миф (Египет)  
**Априес**, статуи (Египет)  
**апсары** (апсарас)  
**Апсха**, сказания  
**арауканы**  
**Аргентина**  
**Аргиштихинили**, крепость (Урарту)  
**аренсбургская культура**, археологическая  
**арии** (арийцы)  
**арийцы** – см.: **Веды**  
**Арк**, крепость, I н.э., Бухара (Узбекистан)  
**аркаимская культура**  
**Армазис-хеви**  
**Армения**  
**армия Цинь Шихуанди** – см.: **террактотовая армия**  
**армориканская культура**, археологическая  
**армянин, несущий дань ахеменидскому царю**, рельеф (XI–V до н.э./VI–V вв. до н.э.) Персеполь (Иран)  
**Арнхемленд**  
**Аррапха**, город (Месопотамия)  
**Артемида**  
**артефакты** (Авдеево)  
**артефакты** (Австралия)  
**артефакты** (аланы)  
**артефакты** (Альтамира)  
**артефакты** (Анау)  
**артефакты** (Англь) Англъ Сюр, Англён (Франция)  
**артефакты** (арабы)  
**артефакты** (Артик)  
**артефакты** (Африка)  
**артефакты** (Ашаит) гробница Ашаит (Египет)  
**артефакты** (Балават)  
**артефакты** (Бенин)  
**артефакты** (Брасемпуй)

артефакты (Брюникель)  
артефакты (Буреть) Буреть, Сибирь (Россия)  
артефакты (Варна) Варна (Болгария)  
артефакты (Венесуэла)  
артефакты (2-й Пазырык)  
артефакты (Горбуновский) Горбуновский торфяник, Сибирь  
(Россия)  
артефакты (Горж) Горж д'Анфёр  
артефакты (Гурдан)  
артефакты (Дольни) стоянка, Дольни-Вестонице (Чехия)  
артефакты (Илэк) Илекские курганы, на реке Илек, Урал (Россия)  
артефакты (иллирийцы)  
артефакты (Истюрц), пещера Истюрц, департамент Нижние  
Пиренеи (Франция)  
артефакты (Кальвйн)  
артефакты (Кара-Тепе), Кара-Тепе, близ ж/д станции Артык  
(Южная Туркмения)  
артефакты (Китай)  
артефакты (Костёнки)  
артефакты (Кюль) поселение Кюль-тапа (Армения)  
артефакты (Ла Коломбёр)  
артефакты (Ла Мадлен) грот Ла Мадлен (Франция)  
артефакты (Ла Мері) пещера Ла Мери (Франция)  
артефакты (Ла Ферраси)  
артефакты (Ла Шер)  
артефакты (Ласко) пещера Ласко (Франция)  
артефакты (Латвия)  
артефакты (Ле Вейриё)  
артефакты (Ложері) Ложери Ба (Франция)  
артефакты (Лортё)  
артефакты (Лоссель)  
артефакты (Мадара)  
артефакты (Мальта) Мальта, Сибирь (Россия)  
артефакты (Мачу-Пикчу)  
артефакты (Мезинская) Мезинская стоянка, близ Чернигова  
(Украина)  
артефакты (Монтеспан) пещера Монтеспан (Франция)  
артефакты (Намазга) Намазга-Тепе

**артефакты** (Нимруд)

**артефакты** (Нио) пещера Нио (Франция)

**артефакты** (Новая Гвинея) Новая Гвинея (острова Ириан Джая)

#### Индонезия

**артефакты** (Оберка́ссель)

**артефакты** (Обирахмат) пещера Обирахмат (Узбекистан)

**артефакты** (Океания)

**артефакты** (Оленеостровский) Оленеостровский могильник

**артефакты** (Пазарык)

**артефакты** (Пер) пещера Пер-нон-Пер//Пернон

**артефакты** (Первобытная эра)

**артефакты** (Пермон)

**артефакты** (Пеш) пещера Пеш Мерль

**артефакты** (Полинезия)

**артефакты** (Польша)

**артефакты** (Пржедмости) Пржедмости (Чехия)

**артефакты** (Рамосе)

**артефакты** (Савиньяно) Савиньяно (Италия)

**артефакты** (Селье)

**артефакты** (скифы)

**артефакты** (Тейжа)

**артефакты** (Тепе Гавр) Тепе Гавр, близ Мосула (Месопотамия)

**артефакты** (Тешикташ) пещера Тешикташ (Узбекистан)

**артефакты** (Трезимено)

**артефакты** (Триалети) курганы Триалети (Грузия)

**артефакты** (Труа́) пещера Труа фрер (пещера Трёх братьев)

#### Франция

**артефакты** (Тумба) озеро Тумба, Заир (Африка)

**артефакты** (Тутанхамон) (XIV век до н.э.//1361 до н.э.) гробница Тутанхамона близ Фив (Египет): **трон Тутанхамона; золотая маска Тутанхамона** (погребальная маска Тутанхамона); **саркофаг Тутанхамона; трон Тутанхамона; Тутанхамон, голова** (Египет); **Тутанхамон, маска; Тутанхамон, статуя; Тутанхамон и Анхесенамон, рельеф** (Египет); **Тутанхамон на колеснице, роспись; Тутанхамон на ладье в образе Хора повергает врага; Тутанхамон с женой в саду, рельеф; богиня-охранительница, статуэтка; браслет со скарабеем; кобра, ожерелье; Нут, пектораль; охота на львов, роспись** – ларец Тутанхамона.

**артефакты** (Тюк) пещера Тюк д'Одубёр (Франция)

**артефакты (Узбекистан)**

**артефакты (Хиу)**

**артефакты (Чирчэо)**

**артефакты (Швабский)**

**артефакты (Швеция)**

**артефакты (Элам)**

**артефакты (Эфиопия)**

**артефакты (Япония)**

**Арктический могильник**

**арфа в форме головы быка – см.: бык (арфа)**

**арфист**

**архаизмы**

**архаика**

**архánтропы**

**археологические культуры**

**археологические культуры (Британия)**

**археологические культуры (Германия)**

**археологические культуры (германцы)**

**археологические культуры (Иордания)**

**археологические культуры (Испания)**

**археологические культуры (Кавказ)**

**археологические культуры (Нидерланды)**

**археологические культуры (Поднепровье и Северное Причерноморье)**

**археологические культуры (Скандинавия)**

**археологические культуры (Северная Осетия)**

**археологические культуры (славяне)**

**археологические культуры (Средняя Азия)**

**археологические культуры (Франция)**

**археологические эры**

**архитектура – обзор**

**архитектура (Америка)**

**архитектура (Аравия)**

**архитектура (Армения)**

**архитектура (Ассирия)**

**архитектура (Африка)**

**архитектура (Ахемениды)**

**архитектура (ацтеки)**

**архитектура (Ближний Восток)**



архитектура (Вавилон)  
архитектура (Египет)  
архитектура (Закавказье)  
архитектура (Зимбабве)  
архитектура (ингуши)  
архитектура (Индия)  
архитектура (Индская цивилизация)  
архитектура (инки)  
архитектура (Ирак)  
архитектура (Иран)  
архитектура (Испания)  
архитектура (Китай)  
архитектура (Корея)  
архитектура (Латвия)  
архитектура (Магриб)  
архитектура (майя)  
архитектура (Марокко)  
архитектура (Месопотамия)  
архитектура (Новая Каледония)  
архитектура (Нововавилонское царство)  
архитектура (Океания)  
архитектура (Первобытная эра)  
архитектура (Персия)  
архитектура (Средняя Азия)  
архитектура (Тепе Гавр)  
архитектура (Тунис)  
архитектура (Финикия)  
архитектура (цивилизации Древнего мира)  
архитектура (Шумер и Аккад)  
архитектура (Эриду)  
архитектура (Южная Азия)  
архитектурный ансамбль (Персеполь)  
арчинцы  
асва, археологическая культура  
Аскола, археологическая культура  
«Ассаргадон» (Ассирийская надпись»), сонет *В. Брюсов*  
ассирийские сановники, фреска  
Ассирия

**Ассиро-вавилонская культура, ассиро-вавилонская эпоха – см.: цивилизации (Месопотамия)**

**Астарта, миф**

**Астарта – см.: Иштар**

**Астувансалми**

**атавизмы зооморфизма**

**атерийская культура, археологическая**

**Атлант**

**Атлантида, мифическая страна**

**атлántроп**

**Атон – см.: амарнское искусство**

**Атон – см.: Эхнатон**

**Атрахасис – см.: «Сказание об Атрахасисе»**

**«Атхарваведа», текст**

**афанасьевская культура, археологическая**

**Афганистан**

**Афонтова гора – см.: афонтовская культура**

**афонтовская культура, археологическая**

**афоризм – см.: литература**

**афрагидская культура, археологическая (Хорезм)**

**Афрасиаб, городище**

**афригидская культура, археологическая**

**Африка**

**Африка, маски**

**африкáнтроп**

**афро-португальская пластика**

**Афродита**

**Афродита (Ниса)**

**Ахалгорийский клад (Грузия)**

**ахеменидская культура – см.: цивилизация (Ахемениды)**

**ахеменидский ритон (Иран)**

**ахеменидский царь, статуэтка**

**Ахемениды**

**Ахетатон – см.: амарнское искусство**

**Ахилл (Ахиллес)**

**Ахтой – см.: «Поучение Ахтоя»**

**ацангуара (Абхазия)**

**ацаны, миф**

**ацтеки**

**ацтекская мифология** – см.: **мифы (ацтеки)**

**«ача»**, голова (тотонаки)

**ашёльская культура**, археологическая

**Ашиг-Гариб**

**ашуги**

**Ашшур** (Ассур), город (Ассирия)

**Ашшур**, миф

**Ашшурбанал**

**Ашшурбанал II**, скульптурные изображения (вторая половина IX века до н.э.) Ассирия

**Ашшурбанал на охоте**, рельеф (вторая половина IX века до н.э.) Ассирия

**Ашшурбаниал**

**Ашшурбаниал**, скульптурные изображения (первая половина VII века до н.э.) Ассирия

**Ашшурабаниал** (~VII век до н.э.) дворец, Ниневия (Ассирия)

**Ашшурбаниал в виде строителя храма**, стела (669–665 до н.э.) Ассирия (Месопотамия)

**Ашшурабаниал в колеснице**

**Ашшурабаниал на охоте**

**Ашшурбаниал II**

**Ашшурнасирапал II**, статуя (883–859 до н.э.//первая половина IX века до н.э.) Кальху (Ассирия)

**Ашшурнацирпал**, статуя (Ассирия)

**«Ашшуру, отцу богов...»** – см.: **«Воинская реляция Саргона II»**

**аятская культура**, археологическая

**Ба**, миф (Египет)

**Ба**, статуэтка (600 до н.э.) Египет

**Баал**, миф

**Баал**, рельеф

**Баальбек**

**Бабá Джан-Тепé**, поселение (Мидия)

**Бабадаг**, археологическая культура

**Багра́м**, город

**бадарийская культура**, археологическая

**бадегульская культура**

**баденская культура**

**Бадори**, археологическая культура  
**Байкальские неолитические культуры**  
**Байрамали**  
**Бакенхонсу**, жрец и зодчий (Египет)  
**Бáксбаквалануксивэ**  
**Бактрийско-Маргинская цивилизация**  
**Бактрийско-Маргианский археологический комплекс**  
**Бактрия**  
**Бал Са**, миф  
**Баланда II**  
**Бала-Хиссар**  
**балахнинская культура**  
**Бали** (Индонезия)  
**Балкано-Карпатская металлургическая провинция**  
**Балканы**  
**Балкарцы**  
**Балты**  
**Балу** – см.: **Баал**  
**Бамбата**, археологическая культура  
**Бами**, поселение (Туркмения)  
**Баньпо**, поселения (начало 3 тыс. до н.э.) близ г.Сиань (Китай)  
**Барбадос**  
**барадостская культура**  
**Барбашин Овраг**, археологическая культура  
**барельеф**, см.: **рельеф**  
**барельеф** (VII век до н.э.) стены, Вавилон (Месопотамия)  
**барельеф с музыкантами** – см.: **музыканты**, **барельеф**  
**барельефы** (Накше) скалы Накше-Раджаб (Иран)  
**барельефы** (Саккара)  
**Барранкас**, археологическая керамика  
**баррао** – см.: **веррако**  
**басараби** (культура басараби), археологическая культура  
**Бастет**, статуэтка (Египет)  
**батальный жанр**  
**бахмутинская культура**  
**Бахрейн**  
**Башадарские курганы**, Алтай (Россия)  
**Башкирия**  
**башни**

**башни** (XIV–XVIII вв. н.э.) – село Лисри, Северная Осетия (Россия)

**башни Су-Нураксиди-Барумини** – см.: **Су-Нураксиди-Барумини**

**бегущая лошадь**, поясная пряжка (1 тыс. до н.э.) Северная Осетия (Россия)

**бегущие фигуры**, петроглиф – полуостров Арнхемленд (Австралия)

**«Бедняк из Ниппура»** («Ниппурец, муж смиренный и бедный...»)/«Ниппурский бедняк»/«Сказка о ниппурском бедняке»), сказка (середина – вторая половина 2 тыс. до н.э.) Месопотамия

**Бейд**, поселение

**Бейт-Гуврин** (Мораша, Элевтерополис) город (с III века до н.э.)

**Бекен-Хонсу**, голова статуи (Египет)

**Беларусь**

**«белая дама»**

**«белая дама»** (Маак), петроглиф (4 тыс. до н.э.//середина 2 тыс. до н.э.) пещера Маак, близ горы Брандберг (Намибия)

**Белая дама** (Софоар) – см.: **богиня с рогами**

**«белая дама»** (Тассилин), петроглиф – плато Тассилин-Аджер, Аунгет (Сахара)

**Белая пирамида** – см.: **Великая Белая пирамида** (Китай)

**Белая пирамида** – см.: **Ломаная пирамида**

**белобродская культура**

**белогрудовская культура**

**беломорская культура**, археологическая

**Беломорские петроглифы** – см.: **петроглифы** (Беломорск)

**белуджистанские культуры**, археологические (Индия)

**Белый храм** (Египет) – см.: **Карнак и Луксор**

**Белый храм** (Урук) (4 тыс. до н.э.//середина 4 тыс. до н.э.//конец 4 тыс. до н.э.//XXXIII век до н.э.) Урук (Шумер)

**Бени-Хасан**

**Березняки**, городище (III–V вв. н.э.)

**берингоморская культура**, археологическая

**Берит**

**Берлинская стела**

**Берлинский папирус**

**«Бес»**, петроглиф, мыс Бесов Нос, берег Онежского озера

**Бес**, статуэтка (Египет)

**Бес**, статуя – Саис (Египет)

**«Беседа господина с рабом»** – см.: «Диалог господина с рабом»

**«Беседа лошади с волком»**, текст (Месопотамия)

**«Беседа разочарованного со своей душой//со своим духом»** (Диалог//Спор разочарованного со своей душой) (~XX век до н.э.//XXII–XIX века до н.э.), текст (Египет)

**«Беседа серебра с бронзой»**, текст (Месопотамия)

**«Беседа серебра с золотом»**, текст (Месопотамия)

**«Беседа тамариска с финиковой пальмой»** текст (Месопотамия)

**Бессарабский клад** – см.: **Бородинский клад**

**Бехистунская надпись**, рельеф (конец VI века до н.э.) Передняя Азия

**Бехистунская надпись**, текст (конец VI века до н.э.) Передняя Азия

**Бехистунская скала** – см.: **Бехистунская надпись**

**Беюкдаш**, петроглифы (XII век н.э.?) Азербайджан

**Би** – см.: **Ба**

**библиотека Ашшурбанипала** (Ассирия)

**Бибракта**, культовый центр (конец первого тысячелетия до н.э. – IV век н.э.)

**бизон** (Альтамира) – пещера Альтамира (Испания)

**бизон** (Нио́) – пещера Нио́, Франция

**бизон** (Тюрса́к) голова – Тюрса́к (Франция)

**бизоны**, пластика – пещера Тюк д'Одубёр (Франция)

**биография**, литературный жанр

**бирнирк**, археологическая культура

**Бискупин**, поселение

**Бискупинское селище**

**Бисутун**

**битб-хилани** (хетты)

**битва**, роспись (вторая половина VIII века н.э.) – храм, Бонамбак, штат Чьяпас (Мексика)

**битва бога Солнца с чудовищем**, рельеф (Месопотамия)

**битва на верблюдах**, рельеф (VII век до н.э.//середина VII века до н.э.//669 до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

**битва на мосту**, рельеф (147 н.э.) гробница У Лян-цы, провинция Шаньдун (Китай)

**«Битва Нипурты и Асага»**, эпос

**битва при Кадеше**, рельеф, Рамсесеум, Фивы (Египет)

**битва Солнца с чудовищем**, рельеф (Мексика)

**битхилани** – см.: **бит-хилани**

**бит-хилани** (хетты)

**Бичикту-Бом**, петроглифы – Алтай (Россия)

**Бишапур**, город

**Ближний и Средний Восток**

**блюдо** (Угарит) (XI век до н.э.) Угарит (Финикия)

**боборькинская культура**

**бог, Бог**

**бог Ану**

**бог Анубис** – см.: **Анубис**

**бог весны Макуильшочитль** – см.: **Макуильшочитль**

**бог Кетцалькоатль** (Кетуалькоатль) – см.: **Кетцалькоатль**

**бог моря Олокун** – см.: **Олокун**

**бог Нефертем** – см.: **Нефертем**

**бог рыболовства**, сосуд (IV век н.э.) Перу

**бог смерти**, пластина, Монте Альбане (Мексика)

**бог Солнца**, горельеф (VII–XVIII вв. н.э.) Паленке (Мексика)

**бог Солнца**, мифы разных народов

**бог-творец Амон**, скульптура (XXI век до н.э.), храм Амона, Карнак (Египет)

**бог Тейшебу** – см.: **Тейшебу**

**бог Хор**, см.: **Гор** (Хор)

**«Бог чумы Эрра»** («Царь всех обиталищ...»//«Поэма о боге чумы Эрре»//«Эпос Эрры»), поэма (конец 2 тыс. до н.э.) (Месопотамия)

**Кабтилани-Мардук**

**Богатыри**, археологическая культура

**боги**, мифы

**боги**, мифы (Египет)

**богини-сёстры Нефтида и Исида** – см.: **Нефтида и Исида**

**богини Хатхор, Исида и царица Нефертари** – рельеф, Малый храм, Абу-Симбел (Египет)

**богиня**, статуэтка (Вавилон)

**богиня**, статуэтка (III век до н.э.) Месопотамия

**богиня**, статуя, Телль-Халар (Месопотамия)



**богиня** (Угарит), статуэтка (2 тыс. до н.э.) Угарит (Финикия)  
**богиня** (Урук), голова (3 тыс. до н.э.//начало 3 тыс. до н.э.//~3000 до н.э.) Белый храм, Урук (Шумер)  
**богиня благополучия**, голова (Ифе)  
**богиня Инанна** – см.: **Инанна**  
**богиня Исида ведёт царицу Нефертари в гробницу** – см.: **Исида ведёт Нефертари в гробницу**  
**богиня Иштар** – см.: **Иштар**  
**богиня Иштар с двумя жрецами** – см.: **Иштар с двумя жрицами**  
**богиня Коатликуэ** – см.: **Коатликуэ**  
**богиня Маат осеняет знаком анх фараона Сети I** – см.: **Маат осеняет знаком анх Сети I**  
**богиня-мать**, статуэтки (Индия)  
**богиня-мать**, статуэтки (Иран)  
**богиня Мут-Сехмет** – см.: **Мут-Сехмет**  
**богиня на фантастическом звере**  
**богиня, нюхающая цветок**, статуэтка (Старовавилонское царство)  
**богиня-охранительница**, статуэтка (Египет)  
**богиня плодородия**, статуэтка (III век до н.э.– III век н.э.) Вавилон (Месопотамия)  
**богиня плодородия, кормящая козлов**, рельеф (XIV век до н.э.//XII век до н.э.//1200–1050 до н.э.) Угарит (Финикия)  
**богиня-покровительница зверей**  
**богиня радости и фараон Сети I** – см.: **Хатхор и Сети I**  
**богиня с обнажённой грудью**  
**богиня с рогами**, петроглиф (8–4-е тыс. до н.э.), массив Сефар, плато Тассилин-Аджер, Ауангет (Сахара)  
**богиня Селкит**  
**богиня Сехмет** – см.: **Сехмет**  
**богиня со змеями**  
**богиня с ребёнком на руках**  
**богиня Хатхор и фараон Сети I** – см.: **Хатхор и Сети I**  
**богиня Хванинда** – см.: **Хванинда**  
**бог Кецуалькоатль**  
**бог Нефертем**  
**бог смерти**  
**богородская резьба**

**бог-творец Амон**  
**бодрокерештурская культура** (археологическая)  
**божества, статуи** (ацтеки) Мексика  
**божества, статуэтки** (Финикия)  
**божественная птица-сокол, пектораль** (Египет)  
**божество** (ацтеки)  
**божество** (Гавайи), фигура – Гавайские острова (Океания)  
**божество** (Каролин), статуэтка, Каролинские острова (Океания)  
**божество** (Копан), голова, Лагаш (Месопотамия)  
**божество** (Мексика), статуя (V–VI века н.э.) Мексика  
**божество** (ольмеки), ритуальный топор  
**божество** (Теотиуакан), статуя (V–VI века н.э.) Теотиуакан (Мексика)  
**божество** (Угарит), голова (вторая половина 2 тыс. до н.э.) Угарит (Финикия)  
**божество** (Финикия), статуэтки  
**божество** (Чамелекон), статуя (IV–IX века н.э.) Чамелекон (майя) Гондурас  
**божество дождя Чак-Мооль** – см.: **Чак-Мооль**  
**божество огня, фигурка** – Галичский клад, Костромская обл. (Россия)  
**божок** – см.: **идол**  
**боксеры**, изображение (3-е тыс. до н.э.) Шумер (Месопотамия)  
**боксеры**, рельефы (2-е тыс. до н.э.) Египет  
**боксеры**, рисунок (5-е тыс. до н.э.) Багдад  
**боксирующие мальчики**  
**Болгария**  
**болерадская культура** (археологическая)  
**Боливия**  
**Болинциняну**, археологическая культура  
**большая голова**, Нок  
**большая голова для реликвария**  
**большая диадема** (XXIV–XXII века до н.э.) клад «А»  
**большая львиная охота**, рельеф (VII век до н.э.//середина VII века до н.э.//669 до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия Ассирия (Месопотамия)  
**Большая пирамида**, Ушмаль (майя)  
**большая процессионная колоннада Аменхотепа III**  
**большесемейный дом**

**Большое поле для игры в мяч (Уэго де Пелота) (VI–VII века н.э.)** Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)  
**«Большой гимн Амону-Ра», текст (Египет)**  
**Большой гипостильный зал**  
**Большой Зимбабве, архитектурный комплекс, Зимбабве**  
**большой крылатый скарабей**  
**большой крылатый скарабей и богини Нефтида и Исида,**  
пектораль (Египет)  
**Большой сфинкс (Великий сфинкс, сфинкс фараона Хафра) (3 тыс. до н.э.//первая половина 3 тыс. до н.э.//XXIX–XXVIII до н.э.//XXVIII до н.э.//XXVII до н.э.)** Гиза (Египет) *Хемун*  
**Большой храм (Большой храм Рамсеса III) – см.: Абу-Симбел**  
**Большой храм, Зимбабве (Африка)**  
**Большой храм, Кауачи (Перу)**  
**Большой храм Рамсеса II (первая половина XIII века до н.э.)**  
Абу-Симбел (Египет)  
**Большой Шигирский идол (8 тыс. до н.э.)** Калата, Урал (Россия)  
**Бонампак, город (майя)**  
**бондарихинская культура (археологическая)**  
**Бори (Грузия)**  
**бородатый мужчина, бюст – Мохенджо-Даро (Индия)**  
**Бородинский клад (Бессарабский клад)**  
**Борсиппа – см.: Эзида**  
**борьба борцов, фреска**  
**борьба героя с демоном, сосуд (Перу)**  
**борьба дракона с кошачьими хищниками, пластина – могильник, Сидоровка (скифы)**  
**борьба животных, седло, Пазырык**  
**Босния и Герцеговина**  
**Боспор (Боспорское государство)**  
**Ботанический рельеф**  
**Ботсвана**  
**Бохуслен – см.: петроглифы (Бохуслен)**  
**Боян, археологическая культура**  
**Боярка, городище (VII–III вв. до н.э.) г.Боярка (Украина)**  
**Боярская писаница, петроглифы (Россия)**  
**Бразилия**  
**Брандберг – см.: петроглифы (Брандберг)**

**браслет**, Мезино, река Десна (Украина)

**браслет** (V – IV века до н.э.) – скифы

**браслет Аххотеп** (браслет царицы Аххотеп) (~1530 до н.э.) Египет

**браслет Аххотепа**

**браслет с амулетом «гуджат»** (~1334–1328 до н.э.) Египет

**браслет с застёжкой (скарабей)** – (~1334–1328 до н.э.) Египет

**браслет со скарабеем** (XIV век до н.э./1361 до н.э.) близ Фив (Египет)

**браслет царицы Аххотеп** – см.: **браслет Аххотеп**

**браслеты Рамсеса II** (Египет)

**брахманизм**

**Бромме** (Броммена), археологическая культура

**бронзовая бляха** (IV век до н.э.) – скифы

**бронзовая пряжка** (1 тыс. до н.э.) Иберия (Грузия)

**бронзовые сосуды** (XIV–XI века до н.э.) Китай

**бронзовый век** (обзор)

**бронзовый пояс** (Самтавро) (первая половина 1 тыс. до н.э.) Самтавро (Грузия)

**бронзовый пояс** (Триалети) (первая половина 1 тыс. до н.э.) Триалети (Грузия)

**бронзовый щит** (первая половина 1 тыс. до н.э.) Кармир-Блур, Тейшебаини (Армения)

**Бру-на-Бойн** (комплекс на реке Бойн), мегалиты (2750–2250 до н.э.) – Ирландия; в составе комплекса: **Даут** – восточная часть,

**Ньюгрейндж** – центральная часть, **Наут** – западная часть

**Бубань-Сэлкуца-Криводол** – см.: **Коджадермен-Гумельница**  
**Кораново VI**

**бубенец в виде воина-орла** (ацтеки)

**буго-днестровская культура** (археологическая)

**Бугонский некрополь** (XXXXVIII век до н.э.) близ г.Ла-Мот-Сент-Эре (Франция)

**Будакалас**– см.: **баденская культура**

**буддизм**

**Бургундия**

**бургунды**

**Буреть**, поселение – Иркутская обл., Сибирь (Россия)

**Буркина-Фасо**

**бусы с подвеской лунулой**

**бутмирская культура** (археологическая)

**Бухара**, город

**бушмены**, петроглифы – см.: **петроглифы** (бушмены)

«**Бхагавадгита**», книга

**Бхимбетка** – см.: **петроглифы** (Бхимбетка)

**Бхимбетка**, скальные жилища

**бык** (Агия)

**бык**, арфа (середина 3 тыс. до н.э.//XXX век до н.э.) царская гробница, Ур, Шумер (Месопотамия)

**бык** (Бычья), статуэтка, пещера Бычья гора, Моравия (Чехия)

**бык** (Като), ритон

**бык** (Китай), ритон

**бык** (Кнос)

**бык** (Ласко́), петроглиф, пещера Ласко́ (Франция)

**бык** (Майкоп)

**бык** (Микены)

**бык** (Персеполь)

**бык** (скифы), навершие (VII–II вв. до н.э.)

**бык** (Ур)

**бык** (Хорнос), петроглиф, пещера Хорнос де ла Пенья (Испания)

**бык** (Чехия)

**бык** (Эль-Обейд), статуэтка (~2600 до н.э.) Эль-Обейд

**быки**

**Быки**, археологическая культура

**быргындынская культура** (археологическая)

**бытовой жанр**

**бычок**, статуэтка (Йемен)

**бычок**, украшение балдахина, Майкопский курган

**бычок в зарослях лотоса**, роспись – дворец, Ахетатон (Амарна)

Египет

**Бэйсинь**, археологическая культура

**Бюйюккале**, цитадель (2 тыс. до н.э.)

«**В доме, где есть пиво...**» – см.: «**Наставление женщине**»

«**В начале моего царствования..**» – см.: «**Анналы Ашшурнацирапала II**»

**Ваагн**, миф (армянский)

**Ваал**, см.: **Баал**//**Балу**

**Ваан**, миф (армянский)

**Вавилон**, город и государство (Месопотамия)

**Вавилония**

**Вавилония**, глиптика

**вавилоно-ассирийская культура**

**Вавилонская башня** – см.: **Этеменанки**

**вавилонская богиня плодородия** – см.: **богиня плодородия**

**«Вавилонская теодицея»** («Мудрый муж, постой...»), поэма (первая половина XI века н.э.) Вавилон (Месопотамия) *Эсагил-кини-уббиб*

**Вадд**, статуя-святилище, оазис Думат (Центральная Аравия)

**Ваджранга**, миф (Индия)

**ваза** (Куль) курган Куль-Оба (скифы)

**ваза** (Оахаки) – Оахаки (Мексика)

**ваза** (Сирос)

**ваза** (скифы) (не ранее VI до н.э.) скифы

**ваза** (Сузы)

**ваза** (Урук)

**ваза** (Чертомлык) курган Чертомлык (Северное Причерноморье)

**ваза в форме двух уток** (Египет)

**ваза в форме льва** (конец XX–XVIII века до н.э.) Культеп (Ассирия)

**ваза для вина** (~1370 до н.э.) Египет

**ваза с геометрическим орнаментом** (середина 4 тыс. до н.э.)

Египет

**ваза с крылатыми монстрами** – см.: **крылатые монстры**

**ваза с осьминогом**

**ваза с полихромной надписью**, Оахака (миштеки)

**ваза с рисунком** (3-е тысячелетие до н.э.) Индия

**ваза с фигурными носиками** – Антьокия (Колумбия)

**ваза Энтемены//Энтермена** – Ур, Лагаш (Месопотамия)

**вазопись**

**вазопись** (Греция)

**вазы** (майя)

**вазы** (скифы)

**вазы Камарес**

**Вакернас**, археологическая керамика (Аргентина)

**валентиновская культура** (археологическая)

**валлийская мифология** – см.: **мифы (валлийцы//уэльсцы)**

**Валь-Камонике**  
**Вальтора**  
**Вани**, городище (Грузия)  
**Ванская скала**, цитадель (IX–VIII века до н.э.) берег озера Ван  
(Урарту)  
**вардар-моравская культура** (археологическая)  
**Варна**, археологическая культура  
**Варненский некрополь** – см.: **Варна** (археологическая культу-  
ра)  
**Вáруна**, гимны  
**Вáруна**, миф  
**василиск**, миф  
**Васиштха**, миф  
**Ватья**, археологическая культура  
**Веды**  
**великаны**, мифы  
**Великая Армения**  
**Великая Белая пирамида**, близ г.Сиань (Китай)  
**великая эннеада**, миф (Египет)  
**Великие пирамиды** – см.: **пирамиды** (Гиза)  
**Великий зиккурат** – см.: **Этеменнигуру**  
**Великий Зимбабве**  
**Великий сфинкс** – см.: **Большой сфинкс**  
**Великий храм**, Теночтитлан (Мексика)  
**вельбарская культура** (археологическая)  
**вельможа Каапер** – см.: **Каапер**  
**Венгрия**  
**венедская культура** (археологическая)  
**Венера** (Берехат) – Берехат-Рам, близ г.Арад, Голанские высоты  
(Палестина)  
**Венера** (Брассемпу́й) (~20 тыс. до н.э.) Брассемпу́й (Франция)  
**Венера** (Вестонице) – см.: **Венеры** (Дольни)  
**Венера** (Виллендорф) (XXIV–XXII тыс. до н.э.) Виллендорф  
(Австрия)  
**Венера** (Гальгенберг) – Гальгенберг (Австрия)  
**Венера** (Канничелла)  
**Венера** (Леспюжю́), статуэтка (21 тыс. до н.э.) Леспюжю, Акви-  
тания (Франция)  
**Венера** (Ложерí), статуэтка, Ложерí-Бас, Дордонь( Франция)



**Венера** (Мадлен), рельеф, пещера Ла Мадлен (Франция)  
**Венера** (Ментона), статуэтка, Ментона, Ривьера (Италия)  
**Венера** (Сапиньяно), статуэтка, Сапиньяно (Италия)  
**Венера** (Тан) – близ г.Тан-Тан (Марокко)  
**Венера** (Холе), статуэтка (40–35 тыс. до н.э./26 тыс. до н.э.)  
 пещера Холе-Фельс, близ г.Шельклинген, Швабия (Германия)  
**Венера Вестоницкая** – см.: **Венера** (Дольни)  
**Венера Виллендорфская** – см.: **Венера** (Виллендорф)  
**Венера Лоссельская** – см.: **Венера** (Лоссэль)  
**Венера Невшат**, статуэтка  
**Венера Швабская** – см.: **Венера** (Холе)  
**Венеры** (Авдеево), статуэтки – Авдеево, Курская область (Россия)  
**Венеры** (Бальци), статуэтки – пещеры Бальци Восси (Италия)  
**Венеры** (Гагарино), статуэтки – село Гагарино, Липецкая область (Россия)  
**Венеры** (Дольни), статуэтки (между 29–25 тыс. до н.э./25 тыс. до н.э.) Дольни Вестонице, Моравия (Чехия)  
**Венеры** (Костёнки), статуэтки (~20 тыс. до н.э.) – село Костёнки, Воронежская область (Россия)  
**Венеры** (Лоссэль), рельефы – у посёлка Лоссель, коммуна Марикé, Дордонь (Франция)  
**Венеры** (Мальта) (21–19 тыс. до н.э.) стоянка Мальта, Иркутская область (Россия)  
**Венеры** (палеолитические), статуэтки и рельефы (27–25 тыс. до н.э.)  
**Венесуэла**  
**венук**, украшение – скифы  
**вепсы**  
**вера в чудеса**  
**Веретье**, археологическая культура  
**«Верноподданное поучение»**, текст (Египет)  
**веррако** (баррао) – Испания и Португалия  
**верхневолжская культура** (археологическая)  
**Веселиново**, археологическая культура  
**Вест-Индия**  
**Весткарский папирус** – см.: **«Папирус Весткар»**  
**Вестоницкая Венера** – см.: **Венеры** (Дольни)  
**ветви и цветы**

## **Ветхий Завет**

**вешáпи** – см.: **вишапы**

**веяние и молотьба**, роспись (2 тыс. до н.э.) Египет

**вёсла** – Соломоновы острова (Меланезия)

**«Взятие Иоппы (Яффы)»**, текст (~XII век до н.э.) Египет

**взятие крепости**, рельеф (рубеж XI века до н.э.) Ассирия (Месопотамия)

**Викс**, курган

**Виллендорф-костёнковская культура**, археологическая

**Вилланова**, археологическая культура

**Виллендорфская Венера** – см.: **Венера** (Виллендорф)

**вйлы** (самовйлы, дивы, самодивы), миф

**Вильтон**, археологическая культура

**Виндмилл-Хилл**, археологическая культура

**винковацкая культура** (археологическая)

**винные сосуды**

**Винча**, археологическая культура

**виолы**

**«Випасанк»**, эпос (Армения)

**Виракоча**, рельеф, ворота Солнца, Тиауанако (Боливия)

**Виракоче**, миф (инки)

**висло-неманская (жуцевская) культура** (археологическая)

**висячие сады Семирамиды** (или Аметис//сады Семирамиды) (VII век до н.э.//605 до н.э. //600 до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**вишáп** (~2–1 тыс. до н.э.) Имирзек (Армения)

**вишапы** (вешáпи) мифы и изваяния (Армения, Грузия)

**«Владыку мудрости хочу восславить...»** – см.: **«Невинный страдалец»**

**вогулы (манси)**

**водяные существа**, мифы

**военная лодка** (нос)

**«Военная песнь Хаммурапи»** («Эллиль дал тебе величье...») (первая половина XVIII века до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**военная сцена**, рельеф (883–859 до н.э.) дворец Ашшурнасир-пала II, Кальху (Ассирия)

**военнопленные**, статуи, Тонина, штат Чьяпас (Мексика)

**Военный госпиталь**, археологическая культура (~ 400000 до н.э.) Байкальская Сибирь

**возвращение раненых нубийцев в своё село**, рельеф – храм, Абу-Симбел (Египет)

**возвращение экспедиции из страны Пунт**, рельефы

**воин**, голова

**воин** (Бенин), голова – Бенин (Нигерия)

**воин** (Бонампак)

**воин** (Джебба), Джебба (Нигерия)

**воин** (Паленке), голова – Паленке (Мексика)

**воин в шлеме**

**воин-орёл**, голова – Мексика

**воин с пращей**, фигура – Мексика

**«Воинская реляция Саргона II»** («Ашшуру, отцу богов...») (конец VIII века до н.э.) Ассирия (Месопотамия)

**воины** (Египет) – см.: **возвращение экспедиции из страны**

**Пунт**

**воины** (Египет) рельеф, храм Хатшепсут, Деир-Эль-Бахари

**воины** (Иран) рельеф (V до н.э.), фриз, Сузы (Иран)

**воины** (Иран) («бессмертные») рельеф/панно (Иран)

**воины** (Иран) рельефы, лестница ападаны, Персеполь (Иран)

**воины** (Испания) петроглиф (Испания)

**воины** (Мексика) статуи (X–XII н.э.) храм, близ Тулы (Мексика)

**воины**, петроглиф

**воины** (скифы) изображения на чаше

**воины**, статуи

**воины** (Толлана) статуи, Толлана (тольтеки)

**воины, девушки и пастухи**

**воины направляются в город** – см.: **воины, девушки, пастухи**

**воины-орлы**, скульптурные фигуры (ацтеки)

**воины с конями**

**«Война мышей и лягушек»**, эпос

**волк**, украшение (VII–II века до н.э.)

**Волконский дольмен** – село Волконка, близ Сочи, Краснодарский край (Россия)

**волосовская культура** (археологическая)

**волшебная чаша шаха Джамшида**, миф (Иран)

**волшебник**, миф

**волшебники**, мифы

**Волынцевское поселение и могильник** – село Волынцево, Сумская область (Украина)

**ворота** (Балават) (859–824 до н.э.) дворец Балават (Ассирия)  
**ворота** (Мачу)  
**ворота Иштар** (вторая половина VIII века до н.э./VII–VI века до н. э./VI век до н. э./575 до н.э.) Вавилон (Месопотамия)  
**ворота Солнца** (Мачу) дворец, Мачу-Пикчу (Перу)  
**ворота Солнца** (Тиауанако) – см.: **врата Солнца**  
**Восток**  
**Восточная Азия**  
**Восточная Африка**  
**Восточная Испания**, петроглифы  
**восточные славяне**  
**«Восхваление Нила»**, поэма (~XXI–XVII века до н. э.) Египет  
**«Восхваление писателей»**, текст (XII век до н.э.) – папирус Честер Битти IV (Египет)  
**вотивный трон с женской фигурой**  
**врата Солнца** (1500–800 до н.э.) Тиауанако, район озера Титикака (инки)  
**всадник**, скульптура (XV–XVII вв.) Бенин (Африка)  
**всадники**, роспись (VIII–VII века до н.э.) дворец Тил-Барсиб  
**всадники в горах**, рельеф (VII века до н.э.?) дворец Синахериба, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)  
**«Всемирное Писание»**, свод религиозных текстов (от Древности до Постмодерна) – художественные аспекты  
**всемирный потоп** – см.: **потоп**  
**вучедольская голубка**, сосуд  
**вучедольская культура** (археологическая)  
**выезд охотниц**  
**выезд Эхнатона и Нефертити**, рельеф – гробница Панехси (Египет)  
**Вылчитрына**  
**вымышленные животные и люди**, рельефы (VI–V века до н.э.) Ассирия  
**высокопоставленный чиновник**, статуэтка (~2400 до н.э.), храм Иштар, М’ари (Шумер)  
**Вьетнам**  
**Вэдастра**, археологическая культура  
**Гавайские острова**  
**Гагарино**, археологическая культура

**Гагаринская стоянка**  
газели, рельеф (VII век до н.э./середина VII века до н.э./669 до н.э.), дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

**Гаити**

**Гайана**  
«Гайманова могила», курган

**Галичский клад** – Костромская обл. (Россия)

**галлы, Галлия**

**Гальгенбергская Венера**  
гальки (Бирзек)

**гальштатская культура** (~900–400 до н.э.)

**гамаюнская культура**, археологическая

**Гамбия**  
гамбургская культура, археологическая

**Гана**

**Ганга**, миф

**Гарамантида**, государство, цивилизация

**гаревская культура**, археологическая

**Гарни**, крепость

**Гваделупа**

**Гватемала**

**Гвиана**

**Гвинея**

**Гвинея-Бисау**

**гейдельбергский человек**

**Гелиополь (Иуну)** – близ Каира (Египет)

**Гёмма**  
гении-хранители, статуи

**геоглифы** – см.: **петроглифы**

**геоглифы** (Америка)

**геоглифы** (Мохаве)

**геоглифы** (Наска)

**геоглифы** (Пальпа), Пальпа (Перу)

**геоглифы** (Паракас)

**геоглифы** (Сан-Хосе)

**геоглифы** (Эффингтон)

**Геоксюр**, поселение – у станции Геоксюр, близ г.Теджен (Туркмения)

**геометрический стиль** (скифы)

**Гера**

**Геракл**

**Геракл, амфора**

**геральдический лев, статуя – ратуша, Львов (Украина)**

**герб княжеского рода Прошянов**

**герб Флоренции (~1386–1466) Флоренция (Италия) *Донателло***

**герзёйская культура, археологическая**

**германская мифология – см.: мифы (германцы)**

**германцы**

**герои-боги – см.: легендарные герои**

**герой, скульптура (1 тыс. до н.э.) Халчаян (Узбекистан)**

**герой, душащий льва, рельеф (721–705 до н.э.) дворец Саргона II, Хорсабад, Ассирия (Месопотамия)**

**Герцейская эпоха**

**Гёбекли-Тепе (Гобекли-Тепе), храмовый комплекс (9 тыс. до н.э.) близ г.Шанлыурф (Турция)**

**Гжантия – см.: Джгантия**

**Гиза, комплекс пирамид (XXVI–XXIII века до н.э.) Гиза (Египет)**

**гизехские головы – см.: головы (Гиза)**

**«Гильгамеш» – см.: «Сказание о Гильгамеше»**

**«Гильгамеш и Ага», сказание**

**«Гильгамеш и Акка», былина**

**«Гильгамеш и гора бессмертных», сказание**

**Гильгамеш со львом – см.: герой, душащий льва**

**«Гильгамеш, Энкиду и подземный мир», текст**

**Гималаи**

**«Гимн» (гробница Эйе) – см.: «Гимн Атону»**

**«Гимн Аменхотепа IV» – см.: «Гимн Атону»**

**«Гимн Амона Тутмосу III», текст (Египет)**

**«Гимн Амону», текст**

**«Гимн Амону-Ра», текст**

**«Гимн Атону», текст (XVI до н.э.//~1402 до н.э.) гробница Эйе (Египет) с.20**

**«Гимн богу Атону» – см.: «Гимн Атону»**

**«Гимн Варуне»**

**«Гимн верховному божеству» – см.: «Гимн Атону»**

**«Гимн к Хапи», текст – Египет**

**«Гимн-молитва богине Иштар» (XVI до н.э.) Месопотамия**  
с.20

**«Гимн Осирису» – Египет**  
**«Гимн о сотворении мира», текст – «Ригведа» (Индия)**  
**«Гимн Сенусерту III» (Египет)**  
**«Гимн Тутмосу III», текст – Египет**  
**«Гимн Шульги», стихотворение – Шумер (Месопотамия)**  
**гимны, Шумер (Месопотамия)**  
**«Гимны диадемам», текст (XVII до н.э.) Египет**  
**гимны к богине Инанне, Аккад (Месопотамия)**  
**гимны Солнцу – обзор**  
**гимны Солнцу (середина 2 тыс. до н.э.) хетты (Малая Азия)**  
**гиперпамять**  
**гипогей // Гипогей, храм, Паола (Мальта)**  
**гипогей Паола – см.: Паола**  
**гипогей Хал-Сафлиени – см.: Хал-Сафлиени**  
**гипостиль**  
**гипостильный зал**  
**гиппопотам, статуэтка (~XX–XIX до н.э.) Египет**  
**гиппопотам Уильяма – Египет**  
**гиссарская культура**  
**Гиссáр-Тепé (Иран)**  
**Гиян, поселение**  
**Главная дорога процессий**  
**Главная улица – см.: Вавилон**  
**Главный дворец, Ахетатон (Египет)**  
**Главный храм (Кетцалькоатль) – Кетцалькоатль**  
**Главный храм (Теночтитлан) – Теночтитлан (Мексика)**  
**Главный храм (Чичен-Ица) Мексика**  
**глазковская культура, археологическая**  
**Глáстонбери, поселение**  
**глиптика (Древний мир) – обзор**  
**глиптика (Ассирия)**  
**глиптика (Ахемениды)**  
**глиптика (Вавилония)**  
**глиптика (Египет)**  
**глиптика (Месопотамия)**  
**глиптика (Урарту)**  
**глиптика (Шумер)**



**гляденовская культура**, археологическая  
**Гляденовское костыще**  
**Гмерти**, миф  
**Гнёздовские курганы** – близ Смоленска (Россия)  
**Гобекли-Тепе** – см.: **Гёбекли-Тепе**  
**Гобустан**, петроглифы (Азербайджан)  
**Гогул**  
**Голассек**, археологическая культура  
**Голленштайн**, менгир (4 тыс. до н.э.) близ г.Блискатель, округ  
Саарпфальц, Саар (Германия)  
**голова** (Гвинея), сосуд (Новая Гвинея)  
**голова** (Гиза) (середина 3 тыс. до н.э./XXVII век до н.э.) Гиза  
(Египет)  
**голова** (Дольни) Дóльни-Вестóнице (Чехия)  
**голова** (Ита)  
**голова** (Ифе) культура Ифе (Нигерия)  
**голова** (йоруба)  
**голова** (Лагос) (500–200 до н.э.) Лагос (Нигерия)  
**голова** (Микены)  
**голова** (Мочика)  
**голова** (Ниневия)  
**голова** (Нок) (500–200 до н.э.) Нок (Нигерия)  
**голова** (Океания) острова Адмиралтейства (Океания)  
**голова** (Перу) сосуд (Перу)  
**голова** (Рио) Рио-Искуанде (Эквадор)  
**голова** (Сабакты) стоянка Сабакты  
**голова** (Сальт)  
**голова** (Сан) Сан-Лоренсо (ольмеки)  
**голова** (Ушмаль)  
**голова богини** (начало 3 тыс. до н.э.) Белый храм, Урук (Месопотамия)  
**голова богини из Урука**– см.: **богиня**, голова (Урук)  
**голова быка** (арфа) – см.: **бык** (арфа)  
**голова быка** (Месопотамия)  
**голова в красной короне**, статуэтка (Египет)  
**голова зверя**  
**голова зебры**, петроглиф  
**голова лани**, петроглиф  
**голова лосихи**, ручка ложки

**голова лося**  
**голова лошади**  
**голова медведя**  
**голова мёртвого** (ацтеки)  
**голова мёртвого** (Мексика)  
**голова мужской статуи** (первая половина 3 тыс. до н.э.) Египет  
**голова мужской статуи** (XV век до н.э.)  
**голова оленя**, петроглиф  
**голова персидского воина**, рельеф  
**голова правителя** – Ниневия (Месопотамия)  
**голова Саргона** – см.: **аккадский правитель**  
**голова слона** – см.: **слон**  
**головки львов** (40–35 тыс. до н.э.) поселение Костёнки, близ  
Воронежа (Россия)  
**головной убор царицы** – Египет (?)  
**головы** (ацтеки)  
**головы** (Гиза) (гизехские головы) Гиза (Египет)  
**головы** (Йемен)  
**головы** (Мохенджо)  
**головы** (ольмеки) Мексика  
**головы** (Пасха)  
**голос**  
**голубая птица**  
**голуби на чаше**  
**Гондвана**, мифический материк  
**Гондурас**  
**Гониа**, крепость  
**гончарная ваза с пиктограммами**  
**Гор** (Хор), миф (Египет)  
**гора Беюкдаш** – см.: **Беюкдаш**  
**гора Брандберг** – см.: **Брандберг**  
**Гораполлон**  
**горбуновская культура**, археологическая  
**Горбуновский торфяник**, поселение (рубеж 2 тыс. до н.э.) близ  
Нижнего Тагила, Свердловская область (Россия)  
**горгенская культура**, археологическая  
**горит**  
**горный козёл** (Сибирь), фигурка – Сибирь (Россия)

**горный козёл** (Хорнос), петроглиф – пещера Хорнос де ла Пенья (Испания)

**города**

**городецкая культура**, археологическая

**городища** – обзор

**городища** (Средняя Азия)

**город-сад, город-спутник**

**городцовская культура**, археологическая

**горожанин**, статуэтка

**горшочек**

**гости**, роспись (XV век до н.э.) гробница Нахт, Фивы (Египет)

**государство Ахеменидов**

**государство Селевкидов**

**готтентоты**

**готы**

**граветтская культура**, археологическая

**гравированные камни**

**гравировка лиц**

**гравировка по камню и кости** – обзор

**Градешница** – см.: **Винча**

**градостроительство**

**графика** (Древний мир) – обзор

**гребенчатая керамика**, археологическая культура

**гребенчато-накольчатая керамика**, археологическая культура

**гребень** (рубеж IV века до н.э.) скифы

**гребец в ладье**, остракон

**Гренландия**

**Греция**

«Грех мой, как дым...» – см.: «Да отпустит...»

**гриоты** – Гвинея (Африка)

**гриф и кобра**, ожерелье (Египет)

**грифон** (гриф), миф

**грифон** – см.: **звериный стиль**

**грифоны**

**гробница**

**гробница** (Альтендорф) (не ранее XXXIV века до н.э.) Альтендорф (Германия)

**гробница** (Бени) Бени-Хасан (Египет)

**гробница** (Бет-Халлар) Египет

**гробница** (Даи) Даи-Дехтере (Иран)  
**гробница** (Дуккани) Дуккани-Дауде, близ Касре-Ширина (Иран)  
**гробница** (Инань)  
**гробница** (Казале) (первая половина VI века до н.э.) Казале Мариттимо, близ Вольтерры (Италия)  
**гробница** (Казанлык) (IV век до н.э.) (Болгария)  
**гробница** (Кивик) – Швеция  
**гробница** (Куль)  
**гробница** (Медум)  
**гробница** (Накш) (V век до н.э.) Накш-и-Рустем (Иран)  
**гробница** (Саккара)  
**гробница** (Фивы)  
**гробница Аменехмета III**  
**гробница Атрея**  
**гробница Аххотепа**  
**гробница гигантов** (середина 2 – середина 1 тыс. до н.э.) Сардиния  
**гробница Дария I** (IV век до н.э.) долина Накши-Рустем (Иран)  
**гробница Домус-де-Джанас** – см.: Домус-де-Джанас  
**гробница Джесеркарасенеба**  
**гробница Кира** (гробница Кира II Великого) (560 до н.э.//~530 до н.э.) Пасаргады (Иран)  
**гробница Кира II**  
**гробница Куту** (III–I века до н.э.) Перуджа (Италия)  
**гробница Ментухотепа I** (Египет)  
**гробница Мерерука**  
**гробница Нахта**  
**гробница Небомуна**  
**гробница Нефертари** (Египет)  
**гробница правителя Синанка**  
**гробница Птаххотепа**  
**гробница Рамзеса**  
**гробница Реголини-Галасси** (конец VII– VI век до н.э.) Черветери (Италия)  
**гробница Рехмира**  
**гробница семейства Кай Куту** – см.: гробница Куту  
**гробница Сеннеджема**  
**гробница Сеннефера**

**гробница Таусерт и Сетнахта (XII век до н.э.) Долина царей**  
(Египет)  
**гробница Ти**  
**гробница Тутанхамона**  
**гробница Тутмоса I**  
**гробница У Лян-цы**  
**гробница Флабелли (рубеж VI века до н.э.) Поджо Поркаречча,**  
Популония (Италия)  
**гробница Хаемхета**  
**гробница Хенеку**  
**гробница Хени**  
**гробница Хиу**  
**гробница Хнумхотепа I**  
**гробница Хнумхотепа II**  
**гробница Хоремхеба – Саккара(Египет)**  
**гробница Хо Цюйбина**  
**гробница царя Кира – см.: гробница Кира**  
**гробница Цинь Шихуанди**  
**гробницы – обзор**  
**гробницы (Бени)**  
**гробницы (Египет)**  
**гробницы (Карроумор)**  
**гробницы (Меир)**  
**гробницы (Накш)**  
**гробницы (Саккара)**  
**гробницы (Свештари) (III век до н.э.) Свештари (Болгария)**  
**гробницы (Сычуань)**  
**гробницы (Фивы)**  
**гробницы (Эль-Берш)**  
**гробницы (Эль-Каба)**  
**гробницы гигантов (Сардиния)**  
**гробницы-дольмены – см.: дольмены**  
**гробницы знати (Египет)**  
**гром и молния, мифы**  
**грот Шахты – см.: петроглифы**  
**Грузия**  
**группа Тысячи колонн – см.: Тысяча колонн**  
**гуарани**

**Гудеа**, статуя (4–3 тыс. до н.э./2290–2255 до н.э.) Лагаш, Шумер (Месопотамия)

**Гуджарат**

**Гумельница**, археологическая культура

**Гупты**

**гусаны**

**гуси** (Египет), роспись (XV–XIII века до н.э.) Египет, *Нефериаст*

**гуси** (Медум), роспись (3 тыс. до н.э.) гробница Нефермаата и Итет, Медум (Египет)

**гусь**, роспись (Египет)

**гхассульская культура**, археологическая

**Гямигай**

**гянджа-карабахская культура** – см.: **Ходжалы-Кедабекская культура**

«**Да отпустит...**» («Грех мой, как дым...»), заклинание (первая половина 1 тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**Давэнькоу**, археологическая культура

**Дагестан**

**Дальверзинское поселение**

**Дальний Восток** – см.: **Восточная Азия**

**Дальний Восток** (Россия)

«**дама из Эльче**»

**дамы в голубом**

«**Данниилу и сын его Акхат**», текст

**данники**, рельеф (V век до н.э.) Персеполь (Иран)

**даосизм**

**даосская мифология** – см.: **мифология (дао)**

**Даргавс**, селение

**даргинцы**

**Дарий**

**Дарий I**, скульптура

**Дарий I**, статуя

**дароносительница**, статуэтка – Слут (Египет)

**дароносительницы, возглавляемые жрецом**

**дарственная пластина** (VI–VIII века н.э.) – Пермская обл. (Россия)

**дарума**

**Даут** – см.: **Бру-на-Бойн**

**Дахшур** – см.: **Дашур**

**Дашлы**, поселение

**Дашлы-3**, поселение (2 тыс. до н.э.) Афганистан

**Дашур** (Дахшур/Дашхур), некрополь – Мемфис (Египет)

**Дашхур** – см.: **Дашур**

**«Два брата»**

**две принцессы** (дочери Эхнатона и Нефертити), роспись (XIV век до н.э.) дворец, Эхнатон//Амарна

**двойная гробница** – Саккара (Египет)

**двойник умершего** – см.: **ка**

**дворец** (Аньян) (~XII век до н.э.) Аньян (Китай)

**дворец** (Ахетатон) (начало XIV века до н.э.) Ахетатон//Амарна (Египет)

**дворец** (Ашшур) (I век н.э.) Ашшур (Персия)

**дворец** (Бишапур) (266 до н.э.) Бишапур (Иран)

**дворец** (Гор)

**дворец** (Дашлы) Дашлы-3 (Афганистан)

**дворец** (Дур-Шаррукин)

**дворец** (Кальху) Кальху, Ассирия (Месопотамия)

**дворец** (Кар) Кар-Тукльти-Нинурта, Ассирия (Месопотамия)

**дворец** (Киш) (XXVIII–XXV века до н.э.) Киш, Шумер (Месопотамия)

**дворец** (Копан) (V–IX века н.э.) Копан (Гондурас)

**дворец** (Ктесифон) (III–VI века н.э.) Ктесифон (Иран)

**дворец** (Кукке)

**дворец** (Мари)

**дворец** (Ниса)

**дворец** (Паленке) (VII–VIII века н.э.) Паленке

**дворец** (Пасаргады)

**дворец** (Персеполь) (конец VI–IV век до н.э.) Персеполь (Иран)

**дворец** (Сузы)

**«дворец»** (Тель-Брак)

**дворец** (Тиль) (IX–VIII до н.э.), Тиль-Барсиб, Ассирия (Месопотамия)

**дворец** (Ур) (XXI до н.э.), Ур (Месопотамия)

**дворец** (Ушмаль) (не позднее XI века н.э.), Ушмала, Мерида (Мексика)

**дворец** (Хатра) (середина 2 тыс. до н.э.) Хатра (Иран)



дворец (Хорсабад)  
дворец (Экбатаны) – см.: **Экбатаны**  
дворец **Аменхотепа III**  
дворец **Ардашира I** (VI век до н.э.) Фирусобад (Иран)  
дворец **Асархаддона** (VII век до н.э.), Кальху, Ассирия (Месопотамия)  
дворец **Ашшурбанипала**, архитектура, рельефы (VII век до н.э.//середина VII века до н.э. //669 до н.э.), Ниневия, Ассирия (Месопотамия)  
дворец **Ашшурнасирпала** (IX век до н.э.// IX–VII века до н.э.//883–859 до н.э.) Кальху, Ассирия (Месопотамия)  
дворец **Ашшурнасирпала II**  
дворец **Ашшурнацырпала**  
дворец **Дария**, Персеполь (Иран)  
дворец **Дария** (Сузы)  
дворец **Зимрилима//Зимрихима** (XXI век до н.э.//XX век до н.э.//XVIII век до н.э.) Мари, Ассирия (Месопотамия)  
дворец и две колесницы – см.: **колесницы возле дворца**  
дворец **Кира Великого** (Экбатаны)  
дворец-крепость (Вавилон) – см.: **дворец Навуходоносора II**  
дворец-крепость (Дур-Шаррукин) Ассирия  
дворец **Монтесумы II**  
дворец **Навуходоносора II** – Вавилон (Месопотамия)  
дворец **парадных царей** (Урук) Месопотамия  
Дворец **правителя** – Митла (Мексика)  
дворец **правителя** (I–X века н.э.) Ушмала, полуостров Юкатан (Мексика)  
дворец **Рамсеса III** (XII век до н.э.) Мединет-Абу (Египет)  
дворец **с колоннами** – Тахин (Мексика)  
дворец **Салманасара III**  
дворец **Саргона II** (VIII до н.э.//712–707 до н.э.) Дур-Шаррукин, Ассирия (Месопотамия)  
дворец **саркофагов** – Тиауанако (Боливия)  
дворец **Семирамиды** («Висячие сады»)  
дворец **Синахериба**, рельефы (вторая половина VIII века до н.э.//705 до н.э.) дворец Синахериба, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)  
дворец **Тил-Барсиба** (VII век до н.э.) Ассирия  
дворец **фараона**

**дворец-крепость** – Вавилон (Месопотамия)  
**дворцовый комплекс** (Персеполь)  
**дворцы** – обзор  
**дворцы** (Ахемениды)  
**дворцы** (Египет)  
**дворцы** (Месопотамия)  
**дворцы – убранство** (Ассирия)  
**двуглавый олень**, фигурка  
**дева** (девы) – см.: **дэва** (дэвы)  
**Девкалион** – см.: **потоп** (Девкалион)  
**девушка** (Китай)  
**девушка** (Хатра), рельеф (I век до н.э.) дворец, Хатра (Иран)  
**девушка-лютница** (XII–XI века до н.э.) остракон (Египет)  
**девушка, несущая жертвенные дары**, статуэтка (XXI век до н.э.) Египет  
**девушка перед ночью**, остракон (Египет)  
**девушка-служанка**, статуэтка (Египет)  
**девушки с букетами цветов**, роспись – гробница Аменемхеба, Дейр-эль-Медина (Египет)  
**«Девятнадцать древних стихотворений»**  
**Дейр-эль-Бахри** – близ Фив (Египет)  
**декоративное искусство** – обзор  
**декоративное искусство** (Египет)  
**декоративное искусство** (Индия)  
**декоративно-прикладное искусство** – см.: **декоративное искусство**  
**декоративные изделия** – остров Новая Ирландия (Меланезия)  
**Дель Ромито** – см.: **петроглифы** (Дель)  
**демон**, голова  
**дендроглифы** – см.: **петроглифы**  
**Деревня некрополей**  
**дерево с певчими птицами**, роспись (XX век до н.э.//XIX век до н.э.) гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет)  
**деревянная архитектура**  
**деспотия**  
**«Деяния и походы царей Саргона и Нарамсина»**, эпос (XXIV–XXI века до н.э.)  
**Джабруд**, археологическая культура (Сирия)  
**джайтунская культура**, археологическая

**Джамшид**

**Джанба-Кала**, археологическая культура (Хорезм)

**Джанбас-Кала**, городище

**Джармо**, археологическая культура

**Джармук** – см.: **Ярмук**

**Джгантия**, храмы (Мальта)

**Джебель-Бен-Гнема**

**Джейтун**, поселение – близ Ашхабада (Туркмения)

**джейтунская культура**, археологическая

**Джемдет-Наср**, археологическая культура

**Джесер Джесеру** – см.: **храм Хатшепсут**

**Джехути** – см.: **Тот**

**Джибути**

**джирофтская культура**, археологическая

**Джосер** – см.: **пирамида Джосера**

**Джосер**, статуя (начало 3 тыс. до н.э.) Саккара (Египет)

**Джуешть-Марица**, археологическая культура

**Джхангар** – см.: **джхангарская культура**

**джхангарская культура**

**Джхукар**, археологическая культура

**джкукарская культура**, археологическая

**дзёмон** (период дзёмон), археологическая культура (8–1-е тыс.

до н.э.) Япония

**ди**

**диадема** (Казахстан)

**диадема** (I век до н.э.) скифы

**диадема** (клад «А») – см.: **Большая диадема**

**диадема Сат-Хатхор-Иунит** (~XXIII до н.э./XVIII до н.э.) Еги-

пет

**«Диалог господина с рабом»** («Раб, повинуйся мне!..»//«Беседа господина с рабом»//«Разговор господина с рабом»), текст (1-е тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**«Диалог разочарованного со своей душой»** – см.: **«Беседа разочарованного со своей душой»**

**дива** (дивы) – см.: **дэва** (дэвы)

**дидактическая литература**

**Дидуфри**, голова (2620–2599 до н.э.) Египет

**дикая кошка**, роспись (XX век до н.э./XIX век до н.э.) гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет)

**Дилвара**, храм  
**Димíни** (городище) – см.: **Димини** (археологическая культура)  
**Димини**, археологическая культура  
**диоритовая голова** (Вавилония)  
**дири́нгская культура**, археологическая  
**Дисханга́р** – см.: **дисханга́рская культура**  
**дисханга́рская культура**, археологическая  
**Дискука́р** – см.: **дискука́рская культура**  
**дискука́рская культура**, археологическая  
**Дитха́пни**, поселение  
**диффузио́низм**  
**Днепродви́нская культура**, археологическая  
**днепро-донецкая культура**, археологическая  
**днепропри́пятская культура**, археологическая  
**добро и зло**  
**добыча каменной соли**  
**доение коровы**, рельеф (XIV до н.э.) Египет  
**доинкская цивилизация** (~V–III века до н.э.) пустыня Наска (Перу)  
**доисторическая эра, доисторический период, доисторическое искусство** – см.: **первобытное искусство**  
**докембрий**  
**доколумбова Америка**  
**доколумбова цивилизация** – см.: **Америка**  
**долганы**  
**долина Валь-Камоника**  
**Долина вельмож** – см.: **гробницы (знать)**  
**Долина знати** – см.: **гробницы (знать)**  
**долина Коа**  
**долина Кувшинов** (Лаос)  
**Долина пирамид**  
**долина Твифелтфонтейн**  
**Долина фараонов** – см.: **гробницы (фараоны)**  
**Долина царей** (XVI–XI до н.э.) Египет  
**Долина царей** – см.: **гробницы (фараоны)**  
**Долина цариц** – см.: **гробницы (царицы)**  
**Долина чудес** – см.: **петроглифы (Долина)**  
**Доли́нское поселение**  
**дольмен** – Геленджик, Северный Кавказ (Россия)

дольмен (Каменноостский)  
 дольменная культура  
 дольмены – обзор  
 дольмены (Абхазия)  
 дольмены (Адыгея)  
 дольмены (Антекера) (XXV век до н.э.) Антекера. Малага (Испания)  
 дольмены (Балканы)  
 дольмены (Болгария)  
 дольмены (Бретань)  
 дольмены (Геленджик)  
 дольмены (Германия)  
 дольмены (Гиват)  
 дольмены (Дания)  
 дольмены (Европа)  
 дольмены (Испания)  
 дольмены (Кавказ) (3–2 тыс. до н.э.) Западный Кавказ (Россия)  
 дольмены (Корея)  
 дольмены (Корсика) – Корсика (Франция)  
 дольмены (Кошка)  
 дольмены (Крюкунó) Крюкунó, Бретань (Франция)  
 дольмены (Лазаревское)  
 дольмены (Малая Азия)  
 дольмены (Рокния)  
 дольмены (Северная Африка)  
 дольмены (Тамилнад) (3 тыс. до н.э.) штат Тамилнад (Индия)  
 дольмены (Урал)  
 дольмены (Франция)  
 Дóльни-Вестóнице, стоянка (~27 тыс. до н.э.//6–3 тыс. до н.э.)  
 Дольни-Вестонице (Чехия)  
 «Дом волшебника» – Ушмаль, полуостров Юкатан (Мексика)  
 Дом голубей (Голубятня) Ушмаль  
 «Дом карлика» («Пирамида волшебника») (I–X века н.э.) Ушмаль, полуостров Юкатан (Мексика)  
 Дом колдуна – см.: Дом волшебника  
 дом Нэп-оф-Хауар – см.: Нэп-оф-Хауар  
 «Дом Рассела» (Египет)  
 Дом собраний («Варерунанга») – близ г.Роторуа (Новая Зеландия)

**Доминика** (Доминиканская республика)

**Домус-де-Джанас**, гробница (~XXXV до н.э.) Лотцоран, Сардиния

**донгшонская культура**, археологическая

**донецкая культура**, археологическая

**донурагическая цивилизация**, археологическая

**Дорога мёртвых** (V–VI века н.э.) Теотиукан (Мексика)

**Дорога процессий** (VII–VI века до н. э.//575 до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**доставка зерна с поля**, рельеф

**дочери Аменхотепа III**, рельеф – гробница Херуфа//Херуефа (Египет)

**дочери Джебхутхетепе**, роспись (Египет)

**дочери Эхнатона**, роспись (начало XIV века до н. э.) дворец, Ахетатон//Амарна (Египет)

**дочери Эхнатона и Нефертити** – см.: две принцессы

**дочь Эхнатона**, голова (начало XIV века до н. э.) дворец, Ахетатон//Амарна (Египет)

**дракон**

**дракон Лак**

**дракон**, свернувшийся в кольцо

**драконы перед деревом жизни**

**древнеберингомёрская культура**

**Древнее царство**, эпоха

**древнезападная культура**, археологическая

**древнемордовская культура**, археологическая

**древнерусская мифология** – см.: мифы (Древняя Русь)

**древние цивилизации**

**древние цивилизации** (Аккад)

**древние цивилизации** (Америка)

**древние цивилизации** (Анатолия)

**древние цивилизации** (Ассирия)

**древние цивилизации** (Ахемениды)

**древние цивилизации** (Ближний Восток)

**древние цивилизации** (Вавилон)

**древние цивилизации** (Восток)

**древние цивилизации** (Восточная Азия)

**древние цивилизации** (гараманты)

**древние цивилизации** (Египет)

древние цивилизации (Индия)  
древние цивилизации (Иран)  
древние цивилизации (Китай)  
древние цивилизации (Малая Азия)  
древние цивилизации (Месопотамия)  
древние цивилизации (Никарагуа)  
древние цивилизации (Нововавилонское царство)  
древние цивилизации (Передний Восток)  
древние цивилизации (Персия)  
древние цивилизации (сапотеки)  
древние цивилизации (Средний Восток)  
древние цивилизации (Старовавилонское царство)  
древние цивилизации (Тропическая Африка)  
древние цивилизации (Урарту)  
древние цивилизации (Шумер и Аккад)

Древний мир (Древность), общие сведения и понятия, художественная культура – обзор

Древо жизни, миф

«Дрезденская рукопись»

Дуат, структура Вселенной (Египет)

дудештская культура, археологическая

Думузи – см.: Инанна-Думузи, Иштар и Думузи

дунайские культуры, археологические

дунгане

Дур-Унташ, город

Дур-Унташ (Чогха-Замбиль), храмовый комплекс (1250 до н.э.)

Иран

Дур-Шаррукйн, город

духовный жанр

душа, миф

Дхло-Дхло, археологическая культура

Дхогавира, город (Индия)

Дьябло, археологическая керамика

дьявол (сатана, чёрт, Иблис), миф

дьяковская культура, археологическая

дэва (дева), миф

Дэнджер (Дейнджер), поселение

дюктайская культура, археологическая



**Евразийская металлургическая провинция, археологическая**  
**Европа**

**европеиды**

**Египет**

**египетская мифология – см.: мифы (Египет)**

**египетская цивилизация**

**египетские короны, серьги**

**египетские солдаты из экспедиции**

**египтянка в лодке, остракон (XI век до н.э.) Египет**

**египтянка, плывущая на ладье, остракон (XI век до н.э.) Египет**

**Елисеевичи, стоянка**

**еловская культура, археологическая**

**Еловый**

**еманаевская культура, археологическая**

**енисейские остяки (кеты)**

**енисейские самоеды (энцы)**

**железный век – обзор**

**женская голова (Бенин)**

**женская голова (Брасемпуй) – грот Папы, близ Брасемпуй, департамент Ланды (Франция)**

**женская голова (Бугенвиль) – остров Бугенвиль, Соломоновы острова (Океания)**

**женская голова (Дольни)**

**женская голова (Ифе) – Ифе (Нигерия)**

**женская голова (Кальху)**

**женская голова (Карнарвен)**

**женская голова (Ур) (XXXI–XXII века до н.э.) Ур (Месопотамия)**

**женская голова (Урук)**

**женская головка (Урук) (начало 3 тыс. до н.э.//XXX век до н.э.) Урук (Месопотамия)**

**женская статуэтка (Вавилон) (1 тыс. до н.э.) храм Иштар, Вавилон (Месопотамия)**

**женская статуэтка (Виллендорф) – см.: Венера (Виллендорф)**

**женская статуэтка (Гагарино)**

**женская статуэтка (Иштар)**

**женская статуэтка (Кара-Тепе)**

**женская статуэтка** (Кличевич)  
**женская статуэтка** (Пржедмост)  
**женская статуэтка** (Ридó) грот Ридó, Леспюгé (Франция)  
**женская статуэтка** (Туркмения)  
**женская статуэтка** (Уруа)  
**женская статуэтка** (Элам) (рубеж 1 тыс. до н.э.) Элам  
**женская фигура, табурет** – Уруа, Балуба (Конго)  
**женские статуэтки** – обзор  
**женские статуэтки** (Азия) (6–5 тыс. до н.э.) Малая Азия и Месопотамия  
**женские статуэтки** (Алателия и Месопотамия)  
**женские статуэтки** (Бактрия) (начало 2 тыс. до н.э.) Бактрия  
**женские статуэтки** (Выхватинцы)  
**женские статуэтки** (Европа) Юго-Восточная и Центральная Европа  
**женские статуэтки** (Кара-Тепе)  
**женские статуэтки** (Костёнки)  
**женские статуэтки** (Кырна)  
**женские статуэтки** (Малая Азия)  
**женские статуэтки** (Триполье)  
**женские статуэтки** (Туркмения) (3 тыс. до н.э.) Кара-Тепе (Туркмения)  
**женские статуэтки** (Финикия)  
**женские статуэтки** (Хотылёво)  
**женские фигуры** (Триполье) (6–2 тыс. до н.э.) село Триполье, Киевская обл. (Украина)  
**женские фигуры** (Финикия) (XII до н.э.) храм, Финикия  
**женский монастырь** (Двор монахинь) Ушмаль (Мексика)  
**женский портрет, голова** (Египет)  
**женщина** (Бактрия), статуэтка (начало 2 тыс. до н.э.) Бактрия  
**женщина** (Бенин), голова (Бенин)  
**женщина** (Круазáр), рельеф – Круазар, департамент Марна (Франция)  
**женщина** (храм Иштар), статуэтка (1 тыс. до н.э.) храм Иштар, Вавилон (Месопотамия)  
**женщина в длинном парике**, статуя (3 тыс. до н.э.)  
**женщина, готовящая пиво**, статуэтка (вторая половина 3 тыс. до н.э.) Египет

**женщина с козой**, рельеф (7 тыс. до н.э./VII век до н.э.) Кархемиш

**женщина с кубком** (женщина с рогом), рельеф – Лоссэль, департамент Верхние Пиренеи (Франция)

**женщина, собирающая дикий мёд**, петроглиф – Арана (Испания)

**женщины**, петроглиф, Тассили (Сакара)

**женщины, играющие на арфе, лютне и тамбурине** (Египет)

**женщины, смотрящие на представление**

**жертвоприношение** (Америка)

**жертвоприношение** (Бенин), рельеф (Бенин)

**жертвоприношение** (Мари), роспись (2 тыс. до н.э.) дворец, Мари

**жертвоприношение** (Саккара), рельеф (середина 3 тыс. до н.э.) Саккара (Египет)

**жертвоприношения**

**живопись** (Америка)

**живопись** (Ассирия)

**живопись** (ацтеки)

**живопись** (Египет)

**живопись** (Индия)

**живопись и графика** (Первобытная эра) – обзор

**живопись и графика** (Древний мир) – обзор

**животное** (Перу), сосуд (Перу)

**животные и растения**, композиция (XV век до н.э.) Фивы (Египет)

**животный и растительный мир**, изображения

**животный мир**, живопись на коре – полуостров Арнхемленд (Австралия)

**животный мир**, рельефы

**жилища** (5–1 тыс. до н.э.) – окрестности Альп (Бавария, Баден-Вюртемберг), Германия

**жилища** (Бхимбетка)

**жилища** (Ифе)

**жилище** (Замбия)

**жилище**, костяная пластинка, стоянка Сахтыш II (Россия)

**жилище** (Шенгавит)

**жираф**, петроглиф (Трансвааль)

**житейские истины**

**жрец**, статуэтка, камень, Амман (Иордания)  
**жрец** (Египет), голова статуи//статуэтки (XV век до н.э.) Египет  
**жрец** (Мемфис), голова (V век до н.э.) Мемфис, Египет  
**жрец** (Месопотамия), статуэтка (3 тыс. до н.э.) Месопотамия  
**жрец** (Мохенджо-Даро), статуэтка//бюст (3 тыс. до н.э.//3000–2000 до н.э.//XXIV–XVII века до н.э.) Мохенджо-Даро (Пакистан)  
**жрец Аменхотеп** – см.: **жрец Аменхотеп и жрица**  
**жрец Аменхотеп**, статуэтка (XV век до н.э.) Египет  
**жрец Аменхотеп и жрица Раннаи**, статуи (XVI век до н.э.) Египет

**жрец в длинном одеянии**, статуя (Египет)  
**жрец Пинеджем I** – Карнак (Египет)  
**жук-скарабей**, ожерелье  
**жуки-скарабеи**, украшения – Египет  
**журавли**, рельеф (середина 3 тыс. до н.э.) Саккара (Египет)  
**жуцевская культура** – см.: **висло-неманская культура**

**завоевание Иерихона**, мозаика

**загадочный холм** – см.: **Американский Стоунхендж**

**загородный дворец Аменхотепа I**

**загробная жизнь**, мифы

**загробный мир**, мифы (Египет)

**задумавшийся Чокве**, статуя (Ангола)

**Заикино Пепелище**, археологическая культура

**Заир**

**Закавказье**

**«Закливание двенадцати пещер»**, текст (Египет)

**«Закливание-молитва к Иштар»** («Тебе – мольбы мои...») (середина 2 – середина 1 тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**«Закливание-молитва к Иштар»** («Хорошо молиться тебе...») (середина 2 – середина 1 тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**«Законы Ур-Намму»**, текст (XXI век до н.э.) Шумер (Месопотамия)

**«Законы Хаммурапи»**, текст (XVIII век до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**Зал ста колонн**

**Заманбаба**, археологическая культура

**Замбия**

**замок** (590 до н.э.) *Кассир, Ширин*

замок (Джубейль)  
Западная Азия (Передняя Азия)  
Западная Европа  
Западная Сахара  
западно-семитская мифология – см.: мифы (западные семиты)  
западные славяне  
Зарайск, археологическая культура  
Зараут-Камар  
Заратуштра, зороастризм – см.: Авеста  
Зараут-Сай, петроглиф (Узбекистан)  
зарзийская культура  
заросли папируса на Ниле, роспись (XIV век до н.э.) Египет  
заросли с летящими утками, роспись (начало XIV века до н.э.)  
дворец, Ахетатон//Амарна (Египет)  
зарубинецкая культура, археологическая  
застёжка – скифы  
заупокойная литература – см.: заупокойные тексты  
заупокойные тексты, погребальные тексты (Египет)  
заупокойный комплекс Аменемхета III (~1800–1810 до н.э.)  
Хавара (Египет)  
заупокойный комплекс Джосера – Египет  
заупокойный культ  
заупокойный культ (Египет)  
заупокойный культ (энцы)  
заупокойный пир, роспись – гробница Нахта, Абд-эль-Курна (Египет)  
заупокойный храм Аменемхета III – см.: храм Аменемхета III  
заупокойный храм Хафра Гиза (Египет)  
заупокойный храм Хефрена – см.: храм Хефрена  
Збручский идол  
звериный пир  
звериный стиль – обзор  
звериный стиль (Алтай)  
звериный стиль (Алтай и Южная Сибирь)  
звериный стиль (Аму-Дарья)  
звериный стиль (Блюменфельд)  
звериный стиль (Зивие)

**звериный стиль** (Келермесская)  
**звериный стиль** (Костромская)  
**звериный стиль** (Литой)  
**звериный стиль** (Пазырык)  
**звериный стиль** (саки)  
**звериный стиль** (Северный Афганистан)  
**звериный стиль** (Семь)  
**звериный стиль** (скифы)  
**звериный стиль** (славяне)  
**звериный стиль** (Солоха)  
**звериный стиль** (Ульсский)  
**звериный стиль** (Хакасия)  
**звериный стиль** (Чёрные)  
**звероголовый демон с жертвенным животным в руках**  
(XXII–XXI века до н.э.) Лагаш (Месопотамия)  
**зверь**, статуэтка (~V–VIII н.э.) Оахака (сапотеки)  
**звёздные боги**, мифы  
**Зевс**  
**Земля** – см.: **сотворение мира**  
**Земля** (эволюция)  
**Земля**, мифы (Греция)  
**зернотёрка** – Никарагуа  
**Зивие́**, могильник и клад – Зивие́, близ г.Секкез, Курдистан  
(Иран)  
**зиккурат** (Борсиппа) (1 тыс. до н. э.) Борсиппа (Месопотамия)  
**зиккурат** (Вавилон) (1 тыс. до н. э.) Вавилон (Месопотамия)  
**зиккурат** (Дур-Унташ)  
**зиккурат** (Дур-Шаррукин)  
**зиккурат** (Мáри) (1 тыс. до н. э.) Мáри, Шумер (Месопотамия)  
**зиккурат** (Унташ) (XIII век до н.э.) Дур-Унташ (Чогха-  
Замбиль//Чога-Зембиль), Элам  
**зиккурат** (Ур) – см.: **Этеменнигуру**  
**зиккурат** (Чога)  
**зиккурат** (Чогха) (3 тыс. до н. э.//2 тыс. до н. э.//~1250 до н. э.)  
Чогха-Замбиль//Чога-Зембиль (Элам)  
**зиккурат** (Шаррукин) (1 тыс. до н. э.) Дур- Шаррукин (Месопотамия)  
**зиккурат бога Луны Ур** (Месопотамия)  
**зиккурат Ур-Намму** – см.: **Ур-Намму**

**зиккурат Этеменанки** – см.: Этеменанки  
**зиккурат Этеменнигуру** – см.: Этеменнигуру  
**зиккураты** – обзор  
**Зимба́бве**, археологическая культура  
**«зимний» дворец**  
**Зиусидра**, миф  
**Злота**, археологическая культура  
**«Злые демоны утулку»**, текст (Месопотамия)  
**злые духи**, мифы  
**«Змеебо́рец Лугальбанд»**, сказание (первая половина 3 тыс. до н. э.?)  
**змей (змий)** – сказочное чудовище с туловищем змеи  
**знатная египтянка за туалетом**, роспись  
**знатный человек**  
**знатный человек, увешанный драгоценностями**, фигурка – остров Хайна, Кампече (Мексика)  
**зодчий Хеси́ра** – см.: Хеси́ра  
**Золотариха**, археологическая культура  
**золотая гривна (IV век до н.э.)** курган Куль-Оба  
**золотая колесница**  
**золотая маска (инки)**  
**золотая маска (Колумбия)**  
**золотая маска Тутанхамона** – см.: гробница Тутанхамона  
**золотая пантера (VI век до н.э.)** Келермесский курган  
**золотая пантера** – см.: пантера (скифы)  
**золотая пластинка из Аму-Дарьинского клада**  
**золотая серьга (IV век до н.э.)** Феодосия  
**золотая фигурка (Колумбия)**  
**золотая чаша (Астрахань)**  
**золотая чаша (Келермес)**  
**золотое украшение в виде двух пчёл**  
**золотой браслет**  
**золотой браслет со скарабеем**  
**золотой век**  
**золотой гребень (IV век до н.э.)** курган Солоха, близ Никополя  
**золотой кубок (гос-во Ахеменидов)**  
**золотой кубок (Хасанлу)**  
**золотой кувшин** – Амударьинский клад  
**золотой олень (VI век до н.э.)** станица Костромская



**золотой ритон, квази-сфинкс** (V век до н.э.) Хамадин (Иран)

**Золотой сад** (Куско)

**золотые блюда**

**золотые изделия** (4 тыс. до н. э.) Варна (Болгария)

**золотые маски** (VI век до н.э.) Требениште, близ Охрида (Македония)

**золотые перстни-печати** – Амударьинский клад

**золотые самолётики** (Колумбия)

**зооантропоморфия, зооантропоморфизм**

**зооантропоморфные существа**

**зооморфия, зооморфизм**

**зороастризм** – художественные аспекты

**зороастрийские храмы** (Персия)

**зрелищные искусства** (обряды, церемонии, игры, представления и проч. как истоки театра)

**Зу** – см.: Анзу

**зубр** – пещера Ласкó (Франция)

**иберо-маврусийская культура.** Археологическая

**Иби-ил, статуэтка** (~2500 до н.э.) Мáри

**ибис** – см.: Тот

**ибис, священная птица бога Тота** (1 тыс. до н.э.) Египет

**Ибих-иль, статуэтка**

**Иблис** – см: дьявол

**«Ива богини Иннин»**, песнь (первая половина 3 тыс. до н.э.)

**Игетейский Лог**, археологическая культура

**«иглы Клеопатры»**, обелиски

**игра в мяч** (Америка)

**игра в мяч, роспись** (Египет)

**игра с быком**

**игральный диск**

**играющие дельфины**

**игрок в мяч, рельеф** – майя (Мексика)

**игрушка**

**идея бессмертия**

**йдол**

**идол** (Збруч)

**идол плодородия**

**идолы**

**Идримиш** (XV век до н.э.) Алалах (Сирия)  
**идущие воины**  
**идущие мужчины, статуи** (Египет)  
**Идфу** – см.: **Эдфу**  
**иеневская культура, археологическая**  
**Иерихон, город** (Иордания)  
**Иерусалимский храм**  
**изваяние** (Елисаветинская)  
**изваяние** (Краснодарский)  
**изваяние** Увэр-Хангайский айман (Монголия)  
**изваяния** – см.: **каменные изваяния**  
**изделия из нефрита** (1.027 до н.э.) династия Чжоу (Китай)  
**Изида**– см.: **Исида**  
**Изида** – см.: **Осирис**  
**изображения на плитах и колчанах** (Урарту)  
**изобразительное искусство** (Первобытная эра) – обзор  
**изобразительное искусство** (Ранние цивилизации) – обзор  
**изобразительное искусство** (ацтеки)  
**изобразительное искусство** (Египет)  
**изобразительное искусство** (жанры)  
**изобразительное искусство** (Индия)  
**изобразительное искусство** (Иран)  
**изобразительное искусство** (Месопотамия)  
**изобразительное искусство** (Первобытность)  
**изобразительное искусство** (Сасаниды)  
**изобразительное искусство** (Средняя Азия)  
**изобразительное искусство** (Шумер)  
**изобразительное искусство** (Шумер и Аккад)  
**изобразительное искусство** (Шумеро-Аккадское царство)  
**Израиль**  
**Израиль** – см.: **Палестина**  
**«Изречения», текст**  
**Изысканность**  
**Имдугуд** – см.: **Анзуд**  
**именьковская культура**  
**имеретинская культура, археологическая**  
**Импредо, археологическая культура**  
**импровизация** – см.: **искусство**  
**Имхотеп** – см.: **пирамида Джосера**

**Имхотеп** – см.: «Поучение Имхотепа»

**Имхотеп**, зодчий, мудрец (~XXVIII век до н.э.//вторая половина XXVII века до н.э.) Египет

**Имхотеп**, статуэтка

**Имхотеп**, статуэтки

**Имхотеп**

**Инанна**, золотая маска (6 тыс. до н.э.//5 тыс. до н.э.//4 тыс. до н.э.) Белый храм, Урук (Месопотамия)

**Инанна**, сосуд

**Инанна**, статуэтка

**Инанна** см.: **Иштар**

«**Инанна – Думузи**» – см.: «**Иштар и Думузи**»

**Инаньская гробница**

**Инбу-хедж** – см.: **Мемфис**

**Ингушетия**

**индейская мифология** – см.: **мифы (индейцы)**

**индейские народы**

**индийская мифология** – см.: **мифы (Индия)**

**Индия**

**индоевропейцы**

**индоиранцы**

**Индокитай**

**Индонезия**

**Индра**

**Индская цивилизация** (Хараппская цивилизация)

**Индуизм**

**индуистская мифология**

**инки**

**Иннин**, миф

«**Иннин-Думузи**», цикл песен

**Инпут** – см.: **Анубис**

**интерьер**

**Инти**, бог Солнца

**Интипампа** (XX век до н.э.)

**Инти-Пунку** – см.: **врата Солнца**

**интонация**

**инструментальная музыка**

**Инь**

**Ильянга**

## **Иордания**

**иордансмюльская культура**, археологическая

**Ипет-Исут**, храм (XX век до н.э.) Карнак (Египет)

**Ипет Рос**, храм

**Ипет-сут** – см.: **храм Амона Ра**

**ипиутан**, археологическая культура

## **Ирак**

## **Иран**

## **Ирландия**

**ирландская мифология** – см.: **мифология**

## **ирокезы**

**Исайя**, пророк

**Исдес** – см.: **Анубис**

**Исефет** – см.: **Маат**

**Иси**, рельеф (середина 3тыс. до н.э.) – Египет

**Исида** – см.: **Осирис**

**Исида**, статуя

**Исида ведёт Нефертари в гробницу** – гробница Нефертари, Долина цариц (Египет)

**Исида и Серапис**, медальон (222–180 до н.э.) Египет

**искусство** - обзор

**искусство** (Ранние цивилизации)

**искусство римских провинций**

**искусство Римской империи**

**искусствоведение** – см.: **искусство**

**искусствовзнание**

**Исла-дель-Соль** (начало XIII века н.э.) Боливия

## **Исландия**

## **Испания**

**исполнение**

**исполнительское искусство** – см.: **музыкальное искусство**

**истоки цивилизации**

**исторический жанр** – см.: **изобразительное искусство**

**исторический жанр** – см.: **искусство**

**«История Венамуна//Уну-Амона»**, текст (~XI век до н.э.) Еги-

пет

**«История Синухе»** – см.: **«Повесть Синухе»**

**«История Уну-Амона»** – см.: **«История Венамуна»**

**Истукан** – см.: **идол**

**исцеляющая статуя** (IV век до н.э.) Египет

**Италия**

**ительмены**

**Иудея**

**Ифе**, археологическая культура (Нигерия)

**Ицукусима** – см.: **святыня Изиды**

**Ишй́мский клад**

**Иштар**

**Иштар**, голова (начало 3 тыс. до н.э.) Урук, Шумер (Месопотамия)

**Иштар**, миф

**Иштар**, статуя (XVIII век до н.э.) дворец, Мэри

«**Иштар и Думузи**», цикл мифов

**Иштар с двумя жрицами** (XIX–XVIII века до н.э.) дворец, Мэри (Месопотамия)

**Иштар с сосудом в руках**, статуя

**Йашчилан** – см.: **пластика** (Йашчилан)

**Йашчин** (город) (~II век н.э.) Мексика

**Йемен**

**Йомон**, археологический период (Япония)

**ка** (двойник умершего), миф (Египет)

«**ка**» и египтское искусство

**Ка** (Ку, Кэ)

**ка Аменемхета III**

**Каана**

**Каапер** («сельский староста»), статуя (середина 3 тыс. до н.э.//XXX–XXIII века до н.э.) гробница Каапера, Саккара (Египет)

**Кабан-Зардушт**, святилище

**Кабан-Зардушт**, святилище огня (VI–V века до н.э.) Накши-Рустам (Иран)

**Кабо-Верде**

**Кавит за туалетом**, рельеф (XXI век до н.э.) Египет

**Кагемни** – см.: «**Поучение Кагемни**»

«**Кадешская поэма**» (Египет)

**Казанлыкская гробница** (Фракия)

**Казбегский клад** (VI–V века до н.э.)

**Каи**, статуя (середина 3 тыс. до н.э.//XXX–XXIII века до н.э.)  
гробница Каи, Саккара (Египет)

**Каир**

**каирн**

**каирский писец** – см.: **писец**

**каирский писец**, статуя (Египет)

**Каймановы острова**

**Какаду**

**Калакмуль**

**Каласасайя**, храм – Тиауанако (Боливия)

**Калат Джармо** – см.: **Джермо**

**Калах**, город (Месопотамия)

**Калаха** – см.: **Кальху**

**календарный камень** (камень Солнца) Теночтитлан (Мексика)

**Кали**, миф (Индия)

**Калибанган**, город (Индия)

**Калима**, археологическая культура (Колумбия)

**Калланиш** (камни Калланиша) (XXIX–XXVI века до н.э.//XXV  
век до н.э.) остров Льюис, Шотландия (Великобритания)

**калтаминарская культура**, археологическая

**Калураз** – см.: **Марлик** и **Калураз**

**Кальис**, город (инки)

**кальтаминарская культура**

**Кáльху** (Káлах), город (XIII–VII века до н.э.) близ г.Нимруд,  
Ассирия (Месопотамия)

**камеи** (Месопотамия)

**каменная баба** (VII–VIII века н.э.) Южная Сибирь (Россия)

**каменная могила**

**каменно-балковская культура**, археологическая

**каменные бабы** – обзор

**каменные бабы** (Монголия)

**каменные бабы** (6–2 тыс. до н.э.) Северное Причерноморье

**каменные изваяния** (Пасха) остров Пасхи, Полинезия (Океа-  
ния)

**каменные изваяния** (Сибирь) Сибирь

**каменные изваяния лошадей и баранов**

**каменные могильники**

**каменные сооружения** (бронзовый и железный века) – обзор

**каменные ящики**, археологическая культура

**каменные ящики** (погребальные сооружения)  
**каменный век**  
**каменный столб**  
**Каменское городище**  
**камень Солнца**  
**Камерун**  
**Каминальгую, город** (Гватемала)  
**камни Калланиша** – см.: **Калланиш**  
**кампинийская культура**, археологическая  
**камчадалы**  
**Камчатка**  
**Канада**  
**Канделария**, археологическая культура  
**Канничелла**  
**Канозерские петроглифы** (Россия)  
**Канóпа**  
**Канчо-Роано** (Испания)  
**капитель** (глоссарий)  
**капитель колонны** (V–IV века до н.э.) дворец, Сузы (Иран)  
**капитель с головами быков** (начало IV века до н.э.) Сузы (Иран)  
**капитель с человеческой головой** (V век до н.э.) Иран  
**Капитолийская волчица**  
**Капище**  
**Капова пещера** – см.: **петроглифы** (Капова)  
**Капо-ди-Понте**  
**капсийская культура**, археологическая  
**кара-абызская культура**  
**караван из Ханаана**  
**карагасы** (тофы, тофалары)  
**Карагодеуáшх**, курган (IV–III века до н.э.) близ станицы Крымская, Краснодарский край (Россия)  
**Каракола** – см.: **петроглифы** (Каракола)  
**Караколь** – см.: **Эль-Караколь**  
**Караколь, город**  
**каракольская культура**  
**Караново**, археологическая культура  
**карасукская культура**  
**Карá-Тепé**(Туркмения) поселение – Туркмения



**Кара́-Тепе́** (Турция) город (IX–VII века до н.э.) Турция

**Карачаево-Черкесия**

**Карачарово**, археологическая культура

**Карашамбский некрополь**

**кара-якуповская культура**

**каргалинский клад**

**каргопольская культура** (археологическая)

**карельская культура** (археологическая)

**кариатиды** – «Храм утренней звезды», Толлан

**карикату́ра**

**карлики-ацаны**, миф

**Кармир-Блур**

**Кармир-Блур** (Тейшебаини) – Армения

**Карнаву**. Город

**Карнак** (Фивы в составе этого города)

**Карнак**

**Карнак** – см.: **Карнак и Луксор**

**Карнак и Луксор**, храмовые комплексы, Фивы (Египет): +**храм**

**Амона** (Карнак) (XVIII–XV века до н.э.// XVI век до н.э. //XV–XIII до н. э.) Карнак (Египет) *Инени, Инет-Исут, Аменхотеп, Аменхотеп Младший с.32*; +**храм Амона** (Луксор) (XVI до н.э.//XV век до н.э.//XV–XIII до н. э.//XIV век до н.э.) Луксор, Фивы (Египет) *Аменхотеп Младший, Гори, Сути*

**карнакские камни** (XXXXV–XXIII века до н.э.) Карнак, Франция

**Карнакское поле**

**Каролинские о-ва**

**Каромама**, статуэтка (XI век – 332 до н.э.//~860 до н.э.) Египет

**Карпаты**

**Карроумор**, мегалит (XXXIII–XXXV века до н.э.) Слайго (Ирландия)

**«карстовый палеолит»**

**картина** – см.: **изобразительное искусство**

**Каса Пата**, святилище

**каспийская культура**

**Каср-ибн-Вардан** - Древность ли?

**кассит**, голова (XIV век до н.э.)

**касситы**

**Кастильо**

**Кастильо** (Чавин), храм (VII–V века до н.э.) Чавин-де-Уантаре (Перу)

**Кастильо** (Чичен), храм (VII–V века до н.э.) Чичен-Ица (Перу)  
**катакомбная культура** (археологическая)

**Катакомбы**

**Катанда**, курганы

**катастрофичность бытия**

**Катар**

**Кауачи**, поселение

**каунчинская культура**, археологическая

**Кахаль-Печ**

**Кахокиа**, город

**кайка́нтско-хорочбе́вская культура** (археологическая)

**квакацеби** Аджания (Грузия)

**кебарская культура** (археологическая)

**Келермесские курганы**

**кельтеминарская культура** (археологическая)

**кельтская мифология** – см.: **мифы (кельты)**

**кельты**

**кембрий**

**Кения**

**Кенкольский могильник**

**Кенотафы**

**керамика**

**керамика** (Америка)

**керамика** (Аравия)

**керамика** (Армения) 2 тыс. до н.э.

**керамика** (Африка)

**керамика** (Бразилия)

**керамика** (Вануата)

**керамика** (Геоксюр)

**керамика** (Дольни-Вестонице) – см.: **Дольни-Вестонице**

**керамика** (Древний мир) – обзор

**керамика** (Египет)

**керамика** (Закавказье)

**керамика** (Индия)

**керамика** (инки)

**керамика** (Иран)

**керамика** (Каминалогу́) (майя)

**керамика** (Карадепе)  
**керамика** (Китай)  
**керамика** (Малая Азия)  
**керамика** (Малая Азия и Месопотамия) 6–5 тыс. до н.э.  
**керамика** (Месопотамия)  
**керамика** (мочика)  
**керамика** (Набатейя)  
**керамика** (Ниневия) конец 5 – 4 тыс. до н.э., Ниневия (Месопотамия)  
**+керамика** (первобытное искусство) – обзор  
**керамика** (ранние цивилизации) – обзор  
**керамика** (Сузы) Месопотамия  
**керамика** (Сузы) Элам  
**керамика** (Триполье)  
**керамика** (Финикия)  
**керамика** (хетты)  
**керамика и статуэтки** (Босния и Герцеговина)  
**керамика и торевтика** (Хасанлу)  
**керамические сосуды** (Египет)  
**керамические сосуды** (Китай) 3 тыс. до н.э.  
**керамические сосуды** (Яншао)  
**керамический сосуд** (Китай)  
**кереки**  
**Керлескán**, аллея менгиров  
**Кермарю**, аллея менгиров  
**Керносовский идол**  
**керубы**  
**Кетцалькоатль** (Кетуалькоатль), статуя (начало XVI века н.э.)  
**Кеты**  
**Кечуа**  
**Кёрёш**, поселения (6–5 тыс. до н.э.) по реке Кёрёш  
**Кивикская гробница** – см.: **гробница** (Кивик)  
**Киев**, город  
**киевская культура**, археологическая  
**Кизил-Кобинская культура**, археологическая  
**кимбая**, археологическая культура  
**Кимберли** – см.: **петроглифы** (Кимберли)  
**кинжал с ножнами**  
**Кинич-Ахау**, голова

**ки́новарь** – см.: **изобразительное искусство**  
**киноискусство**  
**киоск Тахарка/Тахарки** (Египет)  
**Кипр**  
**Кир Великий**  
**Киргизия**  
**Кирена**, археологический заповедник  
**Кирибати**  
**Киригуа**, археологический заповедник  
**Киригуа**, город (Гватемала)  
**Китай**  
**китайская мифология** – см.: **мифы (Китай)**  
**китайский божок**  
**Киукайс**, археологическая культура  
**Кифара**  
**Кифарист**, статуэтка  
**Киш**, город – Шумер (Месопотамия)  
**Кия**, головка – Шумер (Месопотамия)  
**клавишные музыкальные инструменты**  
**клад (Борово)**  
**клад (Букьовцы)**  
**клад (близ Варны)**  
**клад (Галич)**  
**клад (Владина)**  
**клад (Зивие)**  
**клад (середина IV века до н.э.) село Летница (Болгария)**  
**клад (Луковит)**  
**клад (Панагюриште)**  
**клад (близ Плевен)**  
**клад (Радювен)**  
**клад (Рогозеи)**  
**клад (Якимово)**  
**кладбище менгиров**  
**клады (Болгария)**  
**клеевая живопись** – см.: **изобразительное искусство**  
**клектонская культура** (археологическая)  
**Кличевацкий идол** (2 тыс. до н.э.) Сербия  
**Кловис**, археологическая культура  
**Клукайнен**, археологическая культура

**«Книга Акера»** – см.: **«Книга Земли»**  
**«Книга Амдуат»**, тексты  
**«Книга врат»**, текст (Египет)  
**«Книга двух путей»**, текст (Египет)  
**«Книга дня»**, текст  
**«Книга Дня и Ночи»**, текст (Египет)  
**«Книга загробного мира»**, текст  
**«Книга Земли»** («Книга Акера», «Создание солнечного диска»),  
 текст – Египет  
**«Книга истории»** («Шуцзин»)  
**«Книга Коровы»** – см.: **«Книга Небесной Коровы»**  
**«Книга мёртвых»** (XVII–XI века до н.э. // XXIII век до н.э.)  
 Египет с.26  
**«Книга небес»** («книга неба») текст  
**«Книга небесной коровы»**, текст  
**«Книга ночи»**, текст  
**«Книга Нут»**, текст  
**«Книга о пути и добродетели»**, текст  
**«Книга Пещер»**, текст (Египет)  
**«Книга пирамид»** – фрагменты  
**«Книга о сикоморе и оливковом дереве»**, текст  
**«Книга перемен»** («Ицзин»), текст  
**«Книга перемещения вечности»**, текст  
**«Книга песен»** («Шицзин»)  
**«Книга Пещер»**, текст  
**«Книги дыхания»**, текст  
**Коа**, петроглифы (20 тыс. до н.э.) долина Коа, близ города Вила-  
 Нова-де-Фош-Коа (Португалия)  
**Коатликуэ**, статуя (Мексика)  
**кобаноколжский круг**  
**кобанская культура** (археологическая)  
**кобра**, ожерелье – см.: **гробница Тутанхамона**  
**Кобустан** – см.: **петроглифы** (Кобустан)  
**Кобустан** (петроглифы)  
**ковёр Нонн-Улы**  
**ковёр** (Пазырык)  
**ковроткачество**  
**ковш** (рубеж 2 тыс. до н.э.) Горбуновский торфяник, близ Ниж-  
 него Тагила, Свердловская область (Россия)

**«Когда боги, подобно людям...»** – см.: **«Сказание об Атрахасисе»**  
**«Когда вверху...»** – см.: **«Энума элиш»**  
**«Когда вверху...»**, миф  
**коготасайская культура**, археологическая  
**«Кодекс Хаммурапи»**, текст и рельеф  
**Коджадермен-Гумельница** – Караново VI, археологическая культура  
**козёл, собаки и фламинго**, сосуд (3 тыс. до н.э.) могильник, близ Суз (Элам)  
**Койолксаухки**, статуя  
**Койот**, изображение на щите  
**кокоревская культура**, археологическая  
**колдовство**, миф  
**колдовство, колдуны** – см.: **магия**  
**«колдун»**, петроглиф – пещера Труа́-Фрер (Франция) **с.12**  
**Колдуны** – см.: **колдовство**  
**коленопреклонённая Хатшепсут**, статуя  
**колесница (Дуплян)** (конец 2 тыс. до н.э.) Дуплян (Сербия)  
**колесница (Сычуань)**  
**колесница (Шретвег)** (VIII– VI века до н.э.) Шретвег (Австрия)  
**колесницы (Ахетатон)**  
**колесницы (Дуплян)**  
**колесницы, кувшинчик (IV век до н.э.)** Фракия  
**колесницы возле дворца** (дворец и две колесницы), рельеф (IX век до н.э.) Нимруд (Египет)  
**коллекция скифо-сибирского золота Петра I**  
**колоколовидные сосуды (3 – 2 тыс. до н.э.)**  
**колонада Аминхотепа**  
**колосс Аменхотепа IV (~1400 до н.э.)** Карнак (Египет)  
**колосс Эхнатона (2 тыс. до н.э.)** Египет  
**колоссы Аменхотепа III (конец XV века до н.э.)** храм Аменхотепа III, Фивы (Египет)  
**колоссы Мемнона (Египет)**  
**колоссы Рамсеса II (XIII век до н.э.)** Абу-Симбел (Египет)  
**колочинская культура**, археологическая  
**Колумбия**  
**колхидо-кобанская культура**, археологическая  
**колхидская культура (археологическая)**

**колхидско-кобанская культура**, археологическая  
**комаровская культура** (археологическая)  
**Комбарель** – см.: **петроглифы** (Комбарель)  
**Комедия** – см.: **искусство, литература**  
**комплекс на реке Бойн** – см.: **Бру-на-Бойн**  
**комплекс храмов** – остров Мальта  
**Комса**, археологическая культура  
**Конго**  
**Кондоруаси**, археологическая культура  
**конёк** (VIII–VII века до н.э.) Луристан (Иран)  
**кони**, рельеф (чаша) (III век до н.э.) Бактрия  
**конный скиф**, бляшка  
**консонанс и диссонанс**  
**кончанский могильник**  
**конь**, серебряная чаша  
**конь**, статуэтка (VIII век до н.э.) Олимпия (Греция)  
**конь**, украшение пряжки (Северный Кавказ)  
**конь с повозкой**, статуэтка (III век до н.э. – III век н.э.) Китай  
**Копан**, город (Гондурас)  
**Копан**, городище  
**Копёнский Чаатас**  
**коптяновская культура**, археологическая  
**корабли** (Финикия)  
**Кораново**, археологическая культура  
**корвар** – Западная Новая Гвинея (Океания)  
**корвары**, скульптура  
**Кордильеры**  
**Корея**  
**Кориканча//Кориканчи**, храм Солнца (XII–XIII века  
н.э.//начало XIII века н.э.//1438 н.э.) Куско (Перу)  
**Корконский дольмен** – Морбиган (Франция)  
**корма военной лодки** – Новая Зеландия (Океания)  
**кормление антилоп**, роспись – гробница Кхнумхотепа, близ  
Бени-Хасана (Египет)  
**корова и лошади**  
**«королева»**, деталь декора (X–XII века н.э.) Ушмаль (Мексика)  
**королева-мать**, скульптура  
**королевская чета**, скульптура  
**королевский дворец**



**королевы**, скульптурные портреты  
**король Идримиш** – см.: **Идримиш**  
**коронованная голова** (XI–XV века н.э.) Нигерия  
**короны**  
**Корт-Кайрн**, гробница  
**Корчак**, археологическая культура  
**коршун и кошка**  
**коряки**  
**Коске**  
**космогонический эпос**  
**космос**  
**Коста Рика**  
**Костёнки**, поселение, скульптурные фигурки – близ Воронежа  
(Россия)  
**костёнковская стоянка**  
**костёнковско-авдеевская культура**, археологическая  
**Костёнковско-Борщевские стоянки** – река Дон, у села Костён-  
ки, близ Воронежа (Россия)  
**костёнковско-стрелецкая культура** (археологическая)  
**костолацкая культура**, археологическая  
**Костромская**, станица – Ставрополье (Россия)  
**кость Ишанго** (9–7 тыс. до н.э.) стоянка Ишанго (Бельгийское  
Конго)  
**Кот д Ивуар**  
**Кот-Диджи**, археологическая культура  
**Коцофень**, археологическая культура  
**кошка ест рыбу**, роспись – гробница Нахта (Египет)  
**кошка и павиан**, остракон  
**кошка, охотящаяся за фазаном**, фреска  
**кошка, павиан и птица**, остракон (XII–XI века до н.э.) – Египет  
**кошкинская культура**, археологическая  
**Крайний Север**  
**Красная горка**, археологическая культура  
**Красная пирамида** – см.: **Розовая пирамида**  
**красная точка**, петроглиф  
**Красная часовня** – Карнак (Египет)  
**краснодеревщики и ювелиры**, роспись  
**Красное здание** (4 тыс. до н.э.) Урук (Месопотамия)  
**Красное святилище** Карнак (Египет)

**«Красноречивый поселянин»** («Красноречивый крестьянин»),  
текст (~XX век до н.э.) Египет  
**крашенная керамика**  
**кремль** – см.: **крепость**  
**кремль**  
**крепости**  
**крепости** (Египет)  
**крепости** (Закавказье)  
**крепость**  
**крепость** (Тиринф)

**крепость Бала-Хиссар** – см.: **Бала-Хиссар**  
**крепость Масада**  
**крепость на Ванской скале** (Армения)  
**Кресвелл**, археологическая культура  
**крестьяне, собирающие папирус**, роспись – гробница, деревня  
Дейр эль-Медина (Египет)  
**крестьянин с упряжкой быков**, статуэтка  
**крито-микенская культура** – см.: **эгейская культура**  
**Кришна**, миф (Индия)  
**Кроманьонцы**  
**кромлех**  
**кромлех** – см.: **мегалиты**  
**кромлех** (Стоунхендж)  
**кромлех Алмедриш**  
**кромлехи** – обзор  
**кроуновская культура**, археологическая  
**круг Бродгара** (XXV–XX века до н.э.) Оркнейские острова,  
Шотландия (Великобритания)  
**круглая скульптура**  
**«Круглый храм»** – Дашлы-3 (Афганистан)  
**крылатое божество**, рельеф (Ассирия)  
**крылатые ассирийские быки**  
**крылатые быки с человеческой головой** – см.: **шеду**  
**крылатые дүхи**, рельеф (750 до н.э.) – Финикия)  
**крылатые львы**, фигурки (вторая половина 1 тыс. до н.э.) «Се-  
миреченский алтарь», Семиречье  
**крылатые монстры**, ваза (XIV–XIII века до н.э.) Марликий  
(Иран)

**крылатый богочеловек**  
**крылатый бык с человеческой головой**  
**крылатый дух с жертвенной козой и веткой в руке, рельеф**  
(IX век до н.э.) Ассирия  
**крылатый козерог, ручка вазы (IV век до н.э.)**  
**крылатый козёл (XII–VIII век до н.э.) Иран**  
**крылатый лев, статуя**  
**крылатый скарабей, пектораль (~1334–1328) Египет**  
**крылатый скарабей и богини**  
**крылатый сфинкс (XIII век до н.э.//XII век до н.э.) Финикия**  
(Палестина)  
**ксилография – см.: изобразительное искусство (гравюра)**  
**ксилофон – см.: музыкальные инструменты**  
**куб Заратустры**  
**Кубань**  
**кубок (Ледце) – Ледце (Чехия)**  
**кубок (Триалети) (середина 2 тыс. до н.э.) – Триалети (Грузия)**  
**кубок (гробница Хаар-Нейт, Саккара) Египет**  
**кубок из электра (начало 1 тыс. до н.э.) Иран**  
**кубок с инкрустацией (~3000 до н.э.) Хафаджа (Месопотамия)**  
**Кувейт**  
**кувшин (летающий журавль)**  
**Кударо, поселения – гора Часавалихох, река Джоджори (Южная**  
Осетия)  
**кукрескская культура, археологическая**  
**Кукулькан (Эль Кастильо)**  
**Кукулькан – см.: Кетцалькоатль**  
**Кукулькан, пирамида**  
**Кукулькана, пирамида**  
**Кукутени, археологическая культура**  
**Кукутэни, поселение (середина 4-го – 3-е тыс. до н.э.) у села**  
Кукутени, близ города Яссы (Румыния)  
**кулайская культура, археологическая**  
**Куль-Оба, курган – близ г. Керчь, Крым (Россия)**  
**куль-обская ваза**  
**Кульпхó, археологический памятник (Корея)**  
**культ, миф**  
**культ загробного существования**  
**культ обрядности**

культ предков, миф  
культовая башня (VI век до н.э.) Накш-и-Рустем (Иран)  
культовый сосуд (начало 3 тыс. до н.э.) храм богини Иннины,  
Урук (Месопотамия)  
культура  
культура Анау – см.: Анау  
культура бамбета  
культура басараби – см.: басараби  
культура боевых топоров (археологическая)  
культура боевых топоров – см.: культуры шнуровой кера-  
мики  
культура Боян – см.: Боян  
культура Варна – см.: Варна  
культура Винча – см.: Винча  
культура воронковидных кубков (археологическая)  
культура галек (археологическая)  
культура гребенчатой керамики (археологическая)  
культура гребенчато-ямочной керамики  
культура Гумельница – см.: Гумельница  
культура Джуешть-Марица – см.: Джуешть-Марица  
культура длинных курганов, археологическая  
культура долины Инда, археологическая  
культура дольменов  
культура задунайской инкрустированной керамики, архео-  
логическая  
культура Ифе – см.: Ифе  
культура каменных могильников с оградками  
культура Караново – см.: Караново  
культура кардинальной / кардиумной керамики – см.: им-  
прессо  
культура керамики с отпечатками резной лопатки  
культура колоколовидных кубков (археологическая)  
культура Кораново – см.: Кораново  
культура крашеной керамики (археологическая)  
культура кубков, археологическая  
культура кувшинных погребений, археологическая  
культура Кукутени – см.: Кукутени  
культура курганных могил, археологическая  
культура курганных погребений (археологическая)

культура ладьевидных топоров (археологическая)  
культура ленточной керамики, археологическая  
культура линейно-ленточной керамики (археологическая)  
культура Маглемозе – см.: Маглемозе  
культура Марица – см.: Марица  
культура моравской расписной керамики, археологическая  
культура накольчатой жемчужной керамики, археологическая  
культура накольчато-ленточной керамики, археологическая  
культура Нок – см.: Нок  
культура одиночных погребений, археологическая  
культура окрашенных костяков  
культура Оциери – см.: Оциери  
культура погребальных урн, археологическая  
культура полей погребальных урн  
культура полей погребения (археологическая)  
культура пражского типа  
культура Ремеделло – см.: Ремеделло  
культура Роны, археологическая  
культура Сены-Уазы-Марны, археологическая  
культура Сескло – см.: Сескло  
культура сетчатой керамики (культура текстильной керамики), археологическая  
культура Сиалк – см.: Сиалк  
культура спирально-меандрового орнамента, археологическая  
культура строителей дольменов – см.: дольменная культура  
культура текстильной керамики, археологическая  
культура Тисы, археологическая  
культура Хаманджия – см.: Хаманджия  
культура Чернаводэ – см.: Чернаводэ  
культура Чиму – см.: Чиму  
культура Чирипа – см.: Чирипа  
культура шаровидных амфор, археологическая  
культура шнуровой керамики (археологическая)  
культура шнуровой керамики и боевых топоров  
культура штрихованной керамики  
культура яёи – см.: яёи  
культура ямных погребений – см.: пшеворская культура

**культура ямочно-гребенчатой керамики** – см.: **культура гребенчатой керамики**

**культура ямочно-гребенчатой керамики**, археологическая  
**культура Яншао** (археологическая)

**культура Яншао** – см.: **Яншао**

**культурный герой**

**культурный герой** – см.: **легендарные герои**

**культурный слой** – см.: **археологические культуры**

**культуры крашеной керамики**

**культуры линейно-ленточной керамики**, археологические

**культуры полей погребения**, археологические

**культуры раковинных куч**, археологические

**культуры расписной керамики**, археологические

**культуры степной бронзы**, археологические

**культуры шнуровской керамики**, археологические

**культуры шнуровской керамики** (культура боевых топоров),  
археологические

**культуры ямочно-гребенчатой керамики**,

**культуры ямочной («ямочно-гребенчатой») керамики**, археологические

**культы** (религиозные культы)

**Кумранские рукописи** – см.: **«Свитки Мёртвого моря»**

**кундаская культура**

**Кун-цзы** – см.: **Конфуций**

**«Купальня инков»** (XV–XVI века н.э.) Тампу-Мачае (Перу)

**Купол**

**Куранган** рельефы

**курган** (IV век до н.э.) Аджигёле (Румыния)

**курган** (близ г. Майкопа)

**курганная культура**, археологические

**курганы**, погребальные сооружения – обзор

**курганы** (Триалети)

**куро-араксская культура**, археологическая

**куро-аракский энеолит**, археологическая культура

**куропатки в скалах**, роспись (XVI век до н.э.) Караван-сарай,  
Кнос (Греция)

**курумчинская культура**

**Куско**, город (Перу)

**Кутлуг-Тепе**, поселение (VI–IV века до н.э.) Афганистан

**Кухе-Ходжа**, дворец

**кухонные кучи**, археологическая культура

**Куш**

**кушнаренковская культура**, археологическая

**Куэлан**, крепость

**Куюнджик**, городище – близ Мосула (Ирак)

**Кыз-Кала** (кёшк Кыз-Кала), замок (VII век н.э.) Мерв (Туркмения)

**Кызы́л-Ванк**, могильник – у станции Кызыванк, Нахичеванская автономная республика (Азербайджан)

**Кыргызский каланат**

**Кюль-тепé** (Кайсери)

**Кюль-тепé** (Нахичевань)

**Кюль-тепé** (Эчмиадзин)

**Лаас-Гааль** – см.: **петроглифы** (Лаас)

«**Лабиринт**», здание (Египет)

«**Лабиринт**», храм, Хавара (Египет)

**лабиринты**

**Ла-Вента**, город (Мексика)

**Лавразия**, суперконтинент

**Лавразия** – см.: **сотворение мира**

**Лагáш**, город и государство – Шумер (Месопотамия)

**Ла-Граветт**, стоянка – пещера Ла-Граветт, департамент Дордонь (Франция)

**лад**

**лад, ладовая организация** – см.: **музыкальное искусство**

**ладья с матросами**, рельеф (середина 3 тыс. до н.э.) гробница Ахетхотепа (Египет)

**Лакм-Ха** – см.: **Паленке**

**лаковое блюдо** – Чанша (Китай)

**Лактапата**

**Лáкшми**, миф

**лама**, фигурка (XV–XVI века н.э.) Перу

**Ла-Мадлен** – см.: **петроглифы** (Мадлен)

**Ламанай**, город

**ландшафтная архитектура**

**лани**, изображение на пластинке

**лань**, фигурка



**Ланьтянь.** Стоянка

**«Лао-цзы»** – см.: **«Книга о Пути и Добродетели»**, см.: **«Дао цзан»**

**Ларса**, город (Месопотамия) Ларс?

**ласиньская культура**, археологическая

**Ласко** – см.: **петроглифы (Ласко)**

**Латвия**

**Латен**, городище (Швейцария)

**Лáтенская культура** (вторая половина 3 тыс. до н.э.//V век до н.э. – I век н.э.), археологическая

**Лафолидо**, скульптура (Ифе)

**«Лахар и Ашнан»**, текст

**Лакхиш (Лагиш)** – см.: **Тель-эд-Дувейр**

**Леандр**, миф

**Лебак-Сибедуг**, мегалитический комплекс

**Лебеди**. Серебряная чаша

**лев** – откуда?

**лев** (аллея), скульптура (VII век до н.э.//VII век н.э.) аллея дýхов (Китай) **с.12**

**лев**, аппликация (Бенин)

**лев** (Бактрия), рельеф – сосуд (Бактрия)

**лев** (Вавилон – Дорога), изразцы (VI век до н.э.) Дорога процессий, Вавилон (Месопотамия)

**лев** (Вавилон – тронный зал), изразцы (VI век до н.э.) тронный зал царя Навуходоносора, Вавилон (Месопотамия)

**лев** (Культеп), ваза (конец XX–XVIII века до н.э.) Культеп, Ассирия (Месопотамия)

**лев** (Пекин), скульптура (XV век н.э.) «Запретный город», Пекин (Китай)

**лев** (Сиань), скульптура (VII век н.э.) аллея духов, близ Сианя (Китай)

**лев** (Тагистен), украшение – Тагистен, Приаралье

**лев, изрыкающий кровь**, рельеф (Ассирия)

**лев – хранитель могилы** (III век до н.э.) Китай

**леваллуазская техника**, археологическая

**Левиафан**, миф (библейский)

**Левй-Строс**

**легенда о Газй** (Индия)

**«Легенда о Саргоне»**, сказание (Месопотамия)

**«Легенда о Саргоне Аккадском»** (3 тыс. до н. э.)  
**легендарные герои**  
**легенды о царе Карату** (Угарит)  
**«леди»** («леди» из Теллоха) (~2150 до н.э.) Теллох (прежде Гирсу), Шумер (Месопотамия)  
**ледниковый период**  
**«Лейденский ппирус»** – см.: **«Речения Ипусера»**  
**Ле-Менэк**, аллея менгиров, Карнак, Бретань (Франция)  
**Лемурия**, остров-миф  
**Лендьел**, археологическая культура  
**лендьельская культура**, архелогическая  
**леопарды**, петроглиф – Феццане (Ливия)  
**леопарды**, скульптура (Бенин)  
**Лептис-Магна**, город (ок.900 до н.э.) Финикия  
**«летний» дворец Алтын-10** (Северный Афганистан)  
**Летний дворец Навуходоносора II** – Вавилон (Месопотамия)  
**Летопись Аргишти I**  
**Летопись Ашшурбанапала** – см.: **«Цилиндр Рассама»**  
**Летопись Ашшурбанапала**, текст (Ассирия)  
**«Летопись какчикелей»**, текст – Мексика  
**летопись Сардури II**  
**Ливан**  
**«ливийские воины»**  
**Ливия**  
**Лидия**, государство  
**лилии**, ваза  
**Лингби** – см.: **аренбургская культура**  
**линии Наска** Наска (Америка)  
**липчинская культура**, археологическая  
**лира**  
**лирика**  
**лирическая поэзия**  
**лирическая поэзия** (Египет) **с.30-31**  
**литавры**  
**«Литании Ра»**, текст (Египет)  
**Литва**  
**литература** – обзор  
**литература** (Америка)  
**литература** (ацтеки)

литература (Восток)  
литература (Египет)  
литература (Индия)  
литература (Китай)  
литература (Месопотамия)  
литература (Шумер и Аккад)  
«Литературное письмо», текст (~XII век до н.э.) Египет  
Литой курган – см.: Мельгуновский курган  
литургические плачи  
лицевая урна (Дания)  
лодка с гребцами, фигурка (Египет)  
лодка с рыбаками, статуэтка (Египет)  
лодки (Новая Зеландия)  
Ломаная пирамида – см.: пирамиды Снофру  
ломоватовская культура, археологическая  
лосиная голова  
лосиная голова, топор (Швеция)  
лосиха, голова (3–2 тыс. до н.э.) Шигирский торфяник, Свердловская обл. (Россия)  
Лос-Мильярес, поселение (Испания)  
Лоссельская Венера  
лось, голова (4–3 тыс. до н.э.) Оленеостровский могильник  
лось, человек и лодка, петроглиф (3 тыс. до н.э.) Западная Сибирь (Россия)  
лот, миф  
Лотхал. Город  
лошадиные головы  
лошадка, сосуд (VII век до н.э.) Сузы (Иран)  
лошадка, украшение на дышле колесницы, Ур (Месопотамия)  
лошадь (Египет)  
лошадь (Мас), голова – Мас д'Азиль, департамент Арьеж (Франция)  
лошадь (Нио́), голова – пещера Нио́ (Франция)  
лошадь, рисунок – Египет  
луба, государство  
лубок (Индия)  
Луврский писец – см.: Каи  
Лугальбанда, миф (Месопотамия)  
лужицкая культура (XIII–IV века до н.э.), археологическая

**Луксор** – см.: **Карнак и Луксор**

**Луксор**, Фивы (Египт)

**Луксорский храм** – см.: **храм Амона (Луксор)**

**Луксорский храм** (Египет)

**Луншань**, археологическая культура

«**Луньюй**» («Суждения и беседы»), текст (Китай)

**Луристан** (Иран)

**луристанские бронзы**

**луристанские бронзы** (Иран)

**луристанские бронзы** (Мидия)

**лучник Дария I**, рельеф

**лучники** (515 до н.э.) дворец Дария I, Сузы

**лучники Дария** – см.: **стрелки Дария**

**Лчашен**, комплекс археологических памятников (с 3 тыс. до н.э.) близ села Лчашен (Армения)

**лыжник** (человек из Рёдёй), петроглиф (6–2 тыс. до н.э.) Рёдёй, провинция Норланд (Норвегия)

**лыжники**, петроглиф – Карелия (Россия)

**Львиная капитель** (III век до н.э./середина III века до н.э./~243 до н.э.) стамбха//колонна Ашоки, Сарнатх (Индия) **с.11**

**Львиная терраса** – см.: **Терраса львов**

**Львиные ворота** (Хаттумалия) Хаттумалия

**Львиные ворота** (Хаттус//Хаттуса) (2 тыс. до н.э./~1350–1250 до н.э.) Хаттус//Хаттуса (Турция)

**львиный грифон**, золотая бляха

**львица**

**львица**, статуя (~XXX–XXVIII века до н.э.) Элам

**львица Гуэннола**, статуэтка (3 тыс. до н.э./XXX–XXVIII века до н.э.) Месопотамия

**львица, разрывающая африканца**, рельеф

**львы**, скульптура, храм Нектанеба I (Египет)

**Льяктапата**, город (начало XIII века) Перу

**ляловская культура**, археологическая

**люблянская культура**, археологическая

**Любовная песня Шу-Суэну** («Ты, пьянящий сердце моё...»)

**Люксембург**

**лютня**

**Маади**, археологическая культура

**Маа́ди**, поселение  
**Мааниамон**, статуэтка/статуя (конец XV века до н.э.) Египет  
**Маат, маат** – Египет  
**Маат и Исефет**  
**Маат осеняет знаком анх Сети I**, роспись – гробница Сети I  
(Египет)  
**Мавзолей Ходжи Ахмеда Ясави**  
**Магадхи**, государство (~VII век до н.э.)  
**магия**, миф  
**Ма́глемозе**, археологическая культура (7–5 тыс. до н.э.)  
**мадле́н**  
**мадленская культура** (~16–8 тыс. до н.э.) Европа  
**мадленское время**  
**Мадхубани** – см.: **росписи** (Мадхубани)  
**мадхубани**, живопись (Индия)  
**маздеизм**, религия  
**мазунинская культура**– см.: **бахмутинская культура**  
**мазунинская культура**, археологическая  
**Маи**, статуэтка (Египет)  
**Маи и Мерит**, скульптурная группа (Египет)  
**майкопская культура**  
**Майкопский курган** (рубеж 2 тыс. до н.э.) Майкоп, Северный  
Кавказ (Россия)  
**майо́лика**  
**майя**, народ, археологическая культура (Центральная Америка)  
**Майя**, зодчий (Египет)  
**майянская мифология** – см.: **мифы (майя)**  
**Майяпан**, город – полуостров Юкатан (Мексика)  
**Макарово 4**, археологическая культура  
**«Максимы Ани»**, текст  
**«Максимы Птаххотепа»**, текст (Египет)  
**Макуильшочитль**, статуя – ацтеки (Мексика)  
**Малайский архипелаг**  
**маланган** (Петербург) – остров Новая Ирландия (Меланезия)  
**маланган** (Прага) – остров Новая Ирландия (Меланезия)  
**маланган Северн.Нов.Ирландия** (Океания)  
**маланганы** (обзор) – остров Новая Ирландия (Меланезия)  
**Малая Азия**

**Малая Сья**, поселение, пластика (32 тыс. до н.э.) Хакасия (Россия)

**малый барабан**

**Малый Менék**

**Малый скальный храм** – см.: **храм Нефертари//Нефертити**

**Малый храм** – Абу Симбел (Египет)

**Малый храм Нифертари** Абу Симбел (Египет)

**Мальта** (Алтай), стоянка, пластика – Алтай (Россия)

**Мальта** (Сибирь) стоянка – Сибирь (Россия)

**Мальта** (Средиземноморье)

**мальтинско-буретская культура**, археологическая

**мальтинско-бурятская культура**, археологическая

**мамонт**, петроглиф – пещера Комбарель (Франция)

**Мána** (Манна), государство

**Манданы**

**Манефóн**. Историк (Египет)

**Манзалия**, археологическая культура

**Мани**

**Маништушу**. Статуя (Месопотамия)

**манихейская литература**

**Мантуемхет**, голова статуи (Египет)

**Маолин**, погребальный комплекс

**маори** (Новая Зеландия)

**Маргианская цивилизация** – см.: **Бахтрийско-Маргианская цивилизация**

**Мардзокко**, статуя льва

**Мáрдук**, миф

**Мардук**, рельеф (XII век до н.э.) Вавилония (Месопотамия)

**Мардук**, статуя (IX век до н.э.) Нимруд

**Мáри**, город – Шумер (Месопотамия)

**Мари** – см.: **дворец Зимрилима**

**Мариба**, город (Аравия)

**Марийцы**

**марíна** – см.: **пейзаж**

**Марица**, археологическая культура

**Маркизские острова**

**Маркина Гора**, археологическая культура

**Марлик и Калураз**, могильники – Гилян, Урал (Россия)

**Марокко**

**«марсианский бог»**, петроглиф

**Мартыновский клад**

**марш**

**Масада**, крепость (25 тыс. до н.э.) близ г.Арад (Израиль)

**Маска** (Ангола)

**маска** (Гвинея) – остров Новая Гвинея (Океания)

**маска** (Ирландия) – Восточная Новая Ирландия (Меланезия)

**маска** (Номои) – острова Номои (Океания)

**маска** (Паленке) – храм Солнца, Паленке

**маска** (Сепик) – долина реки Сепик, Северная Новая Гвинея (Океания)

**маска** (Торрес) – острова пролива Торреса (Океания)

**маска** (Тутанхамон) саркофаг Тутанхамона

**маска Агамемнона**

**маска-картонаж царевны** (1900 до н.э.) Египет

**маска Саргона** – см.: аккадский правитель

**маска «сеньора де Сипан»** (III век до н.э.) Сипан (Перу)

**маска-шлем** (I век н.э.) Хомс (Сирия)

**маски** (бамбара)

**маски** – банда

**маски** (Бенин)

**маски** (Берег Слоновой кости)

**маски** (нимба)

**маски** (Камерун)

**маски Мерерука** (Египет)

**масляная живопись** – см.: **изобразительное искусство, живопись**

**мастаба**

**мастаба** (Египет)

**мастаба Идоут**

**мастаба Мерерука**

**мастаба Птаххотепа**

**мастаба Птахшепсеса**

**мастаба Ранофера** (Египет)

**мастаба Чи**

**мастабы** – обзор

**Мастара**, церковь

**Матриархат**

**маунды** (Кахокиа)

**маунды** (Северная Америка)  
**маунды** (Этова)  
**Мафусайл**, миф  
**«Махабхарата»**, эпос (Индия)  
**Мачу-Пикчу**, город (XIII–XV века н.э.// XIV–XV века н.э.//середина XV века н.э.//1440 н.э.) (Перу)  
**Мачу-Пикчу**, крепость  
**Мачу-Пикчу**, цитадель  
**Мдина**, город  
**мегаилы**  
**мегалит Карроумор**  
**мегалитическая обсерватория** (~5 тыс. до н.э.) Набта-Плайя, Нубия (Египет)  
**мегалитические культуры**, археологические  
**мегалитические памятники (Карнак)**  
**мегалитические святилища** (мегалитические храмы) (9 тыс. до н.э.//XXXV век до н.э.) Мальта  
**Мегалитические сооружения**  
**мегалитические храмы** – см.: **мегалитические святилища**  
**мегалитические храмы** (Мальта)  
**мегалиты** (обзор)  
**мегалиты** (Англия)  
**мегалиты** (Бретань)  
**мегалиты** (Закавказье)  
**мегалиты** (Индонезия)  
**мегалиты** (Ирландия)  
**мегалиты** (Калланиш)  
**мегалиты** (Карнак) (5–2 тыс. до н.э.), Карнак, Бретань (Франция)  
**мегалиты** (Корсика)  
**мегалиты** (Малекула)  
**мегалиты** (Мальта) мегалитические постройки – Мальта (Средиземноморье)  
**мегалиты** (Пума Пунку)  
**мегалиты** (Стеннес) (не позднее XXX до н.э.) Оркнейские острова, Шотландия (Великобритания)  
**мегалиты** (Франция)  
**мэгарон**  
**Мегиддо**, городище (Палестина)



**медведь** (Дольни), петроглиф – Дольни Вестоницы (Чехия)  
**«медведь»** (Финихаг) (6–2 тыс. до н.э.) Финихаг, Афьорд, провинция Норланд (Норвегия)

**медведь-человек**, фигурка – Гаревское костыще, Пермская обл.(Россия)

**Медея и дочери Пелия**, гтвящие смертельный напиток для своего отца, рельеф

**Мединет-Абу** (храм Рамсеса III) – (первая половина XIII век до н.э.) Луксор?//Абу-Симбел, Нубия (Египет)

**медно-бронзовый век**

**медные духовые инструменты**

**медные духовые инструменты** – см.: музыкальные инструменты

**медный век**

**медный век** (Казахстан)

**медный век** (энеолит)

**Медум//Мейдум** (Египет)

**Медум**, некрополь (Египет)

**медумские гуси** – см.: гуси (Медум)

**мезенская роспись**

**Мезинская стоянка** – у села Мезин, Черниговская обл.(Украина)

**Мезозой**

**мезолит** – см.: каменный век

**мезолит** – обзор

**мезолит** (Казахстан)

**мезолит** (Сахара)

**мезолит** (среднекаменный век)

**мезолит** (эпипалеолит)

**Мейдумски гуси**

**Мексика**

**Меланезия**

**Мелек-Чесменский курган**

**Мелизмы**

**Мелизмы** – см.: орнаментика

**Мелитопольский курган**

**Мелка-Контуре** (Эфиопия)

**меловой период**

**мелодия**

**Мельгуновский клад** – см.: **звериный стиль** (Литой)  
**Мельгуновский курган** (Литой курган)  
**Мелькарт**, миф (Финикия)  
**Мельхитуй 2**  
**Мёмфис** (Египет), город (Египет)  
**Мемфис** (Иран), город (Иран)  
**менгир** (Бая) – Бая-Хаманджия  
**менгир** (Филигозе) (вторая половина 1 тыс. до н.э.) Филигозе, Корсика (Франция)  
**менгир Голленштайн** – см.: **Голленштайн**  
**менгиры** – см.: **мegalиты**  
**менгиры** (обзор)  
**менгиры** (Алер)  
**менгиры** (Бретань) Бретань (Франция)  
**менгиры** (Грузия)  
**менгиры** (Карнак) (конец 3 – 2 тыс. до н.э.) Карнак, Бретань (Франция)  
**менгиры** (Тондидару)  
**менгиры** (Франция)  
**менгиры** (Хошун)  
**Менкаугор**, статуэтка (Египет)  
**Менкаура́ с богинями** – см.: **Микерин с богинями**  
**Ментелово**, археологическая культура  
**Ментухотеп I**, рельеф (Египет)  
**Ментухотеп I**, статуя (Египет)  
**Ментухотеп II**, статуя (Египет)  
**меотская культура**, археологическая  
**Мерв**, город (Туркмения)  
**мергарская культура**, археологическая  
**Мергарх**, город (Индия)  
**Мерикар** – см.: «**Поучение Мерикару**»  
**Мерикара** – см.: «**Поучение Мерикару**»  
**Меримде**, археологическая культура  
**Меримде-Бени-Саламе**, археологическая культура  
**Меритамон**, голова – саркофаг Меритамон (Египет)  
**Мероз**  
**Мерси́н** (Юмюк-Тепе), поселение, близ г. Мерсин (Турция)  
**мерянская культура**, археологическая

**Меса-Верде**, городище (VI–XIII) национальный парк Меса-Верде, штат Колорадо (США)

**Месса-Верди** (Северная Америка)

**Месопотамия** (Междуречье, Двуречье)

**мессеби** (Палестина)

**металлические конструкции**

**металлопластика** (Месопотамия)

**металлопластика** (Урарту)

**меццо-сопрано**

**меч и ножны** (3 тыс. до н.э.) Ур (Месопотамия)

**мечеть Имама**

**Мёллерстуффоссен**

**мёртвый лев**, рельеф

**Мидия** (Мидийское царство)

**Микерин** (Менкаура), статуя (Египет)

**Микерин, богиня Хатхор и богиня-покровительница нома** – см.: **Микерин с богинями**

**Микерин и его жена Хамерернебти**, скульптурная группа (~2548–2530 до н.э.) Египет

**Микерин и Хатор**, статуи

**Микерин с богинями**, скульптурная группа (первая половина 3 тыс. до н.э./XXVII век до н.э.) храм Микерина, Гиза (Египет)

**Микерин с женой** – см.: **Микерин и его жена Хамерернебти**

**Микерин с царицей**

**Микронезия**

**милоградская культура**

**«Мими»**, стиль рисунков (петроглифы)

**Мингечаур**, археологический комплекс – г. Мингечаур (Азербайджан)

**Миниатюра** – см.: **изобразительно искусство**

**Минотавр**, миф

**минтади** (нтади), пластика (Африка)

**Минь-Хань**, скульптурный портрет

**Мирисамон**, мумия и саркофаг (Египет)

**Миссисипи**, археологическая культура

**Митла**, город (Мексика)

**Митра**, миф

**миф о всемирном потопе** – см.: **всемирный потоп**

**«Миф о солнечном глазе»**, текст (~IV век до н.э.) Египет

**«Миф об Адапе» – см.: Адапа**

**миф об Эдипе**

**миф об Эрре**

**мифические персонажи, ручка котла (VIII–VII века до н.э.)**

Урарту

**мифологическая сцена, роспись и гравировка – острова Палау, Микронезия (Океания)**

**мифологические образы в скифо-сарматской культуре**

**мифологический жанр – см.: исторический жанр (искусство)**

**мифология – обзор (Древний мир)**

**мифология (Австралия)**

**мифология (Азербайджан)**

**мифология (Аккад)**

**мифология (Америка)**

**мифология (Аравия)**

**мифология (Африка)**

**мифология (ацтеки)**

**мифология (Восток)**

**мифология (дао)**

**мифология (Египет)**

**мифология (Западная Европа)**

**мифология (Западные семиты)**

**мифология (Индия)**

**мифология (Китай)**

**мифология (майя)**

**мифология (Месопотамия)**

**мифология (Микронезия)**

**мифология (Славяне)**

**мифология (Шумер и Аккод)**

**мифология (энцы)**

**мифология (Япония)**

**мифы (обзор)**

**мифы (Аккад)**

**мифы (Америка)**

**мифы (ацтеки)**

**мифы (брахманизм)**

**мифы (буддизм)**

**мифы (Вавилон, Вавилония)**

**мифы (валлийцы-уэльсцы)**

**мифы** (варварские народы Европы)  
**мифы** (Веды)  
**мифы** (Венгрия)  
**мифы** (восточные славяне)  
**мифы** (германцы)  
**мифы** (Греция)  
**мифы** (даосизм)  
**мифы** (Древняя Русь) – см.: **мифы** (Русь)  
**мифы** (Египет)  
**мифы** (западные семиты)  
**мифы** (зороастризм)  
**мифы** (индейцы) **с.5**  
**мифы** (Индия) **с.6**  
**мифы** (индуизм)  
**мифы** (Ирландия)  
**мифы** (кельты)  
**мифы** (Китай)  
**мифы** (майя) – майянская мифология  
**мифы** (Месопотамия)  
**мифы** (Микронезия)  
**мифы** (Полинезия)  
**мифы** (Русь)  
**мифы** (Север)  
**мифы** (синтоизм)  
**мифы** (Скандинавия)  
**мифы** (скифы)  
**мифы** (славяне)  
**мифы** (уэльсцы) – см.: **мифы** (валлийцы, уэльсцы)  
**мифы** (Финикия)  
**мифы** (Шумер)  
**мифы** (Япония)  
**мифы древности**  
**мифы об Исиде и Озирисе**, цикл (VII век до н.э.) Египет  
**Михаил**  
**Михельсбергская культура**, археологическая  
**Мишенское**, археологическая культура  
**миштэки**, археологическая культура  
**Мнайдра**, святилище  
**многоголосие**

**многоэтажные здания**

**моаи**, статуи (II век н.э.//между 1250 и 1500 н.э.) остров Пасхи (Чили)

**моаи** – см.: **каменные изваяния**

**моаи кавакава** – остров Пасхи (Чили)

**Могиланская могила**, близ г.Врацы (Болгария)

**Могиланский курган**, близ Врацы (Болгария)

**могильник** (XIV–IX века до н.э.) близ г.Артик (Армения)

**могильники**, археологическая культура

**Могольон**, археологическая культура

**модель башни**, Пекин (Китай)

**Модлонское поселение** (вторая половина 3 тыс. до н.э.)

**модуляция**

**мозаика**

**мозаика** – см.: **изобразительное искусство**

**мозаика** (Эрех)

**мозаика Барберини** – см.: **Нильский пейзаж**

**Мозамбик**

**Моисей**, миф

**Молдавия**

**молельня Сенусерта I** – Карнак (Египет)

**молитва у водоёма под пальмовым деревом**, роспись – гробница Пашеду и гробница Аменнахт, Дейр эль-Медина (Египет)

**молитва у источника**, рисунок (X век до н.э.) Египет

**молодовская культура**, археологическая

**молодой воин**, голова – Паленке (Мексика)

**Молох**, миф

**молящаяся**, статуэтка

**молящаяся женщина** (Лагаш) (XII век до н.э.) Лагаш (Месопотамия)

**молящаяся женщина** (Сузы) (~XXXIII век до н.э.//~3300 до н.э.) Сузы

**молящаяся женщина** (Урук) – Урук, Шумер (Месопотамия)

**молящиеся**, рельеф (конец 2 тыс. до н.э.)

**молящийся** (Шумер), статуя (3 тыс. до н.э.//1792–1750 до н.э.) Шумер (Месопотамия)

**Монголия**

**Монджуклы**, поселение

**мондзейская культура**, археологическая

**монодия**  
**монодра́ма** – см.: **монолог**  
**монолит Понсе**, статуя  
**монолог**  
**Мономотапа**, государство  
**Мóнте-Альба́не**, город (Мексика)  
**Монте Титон**  
**Монтеору**, археологическая культура  
**Монтеспан** – см.: **петроглифы (Монтеспан)**  
**Монтсеррат**  
**Монтуэмхет**, статуя (Египет)  
**монументальная живопись** – см.: **изобразительное искусство**  
**монументальная пропаганда**  
**монументально-декоративная живопись** – см.: **декоративное искусство**  
**монументально-декоративное искусство живопись** – см.: **декоративное искусство**  
**монументальное искусство** – см.: **декоративное искусство**  
**монументальное искусство**  
**Морай**, город (начало XIII века н.э.) Перу  
**Мордовия**  
**морская экспедиция**, роспись  
**мотив**  
**Мохенджо-Даро** (3 тыс. до н.э./3–2 тыс. до н.э.) Пакистан **с.24**  
**Мо-цзы**  
**Моче**  
**Мочика** – см.: **Моче**  
**Мочи́ка**, археологическая культура (Перу)  
**Мочика**, индийская цивилизация (Перу)  
**мощинская культура**, археологическая  
**мудрость**  
**«Мудрый муж, постой...»** – см.: **«Вавилонская теодицея»**  
**«Муж со стеном...»** – см.: **«Невинный страдалец»**  
**мужицкая культура**, археологическая  
**мужская голова**  
**мужская голова (Египет)** (3 тыс. до н.э.) Египет  
**мужская голова (Мадаин)** (~700 до н.э.) Мадаин-Салих (Саудовская Аравия)  
**мужская голова (Сальт)** Египет

мужская голова (Сузы) Иран  
мужская статуэтка – культура Сао (Южная Африка)  
мужская статуя (Лагаш) Месопотамия  
мужская фигура (Гвинея), крючок – Новая Гвинея  
мужская фигура (майя), статуя – Мексика  
мужская фигура (ольмеки), статуя – Мексика  
мужская фигурка, Габон (Африка)  
мужской торс (первая половина 2 тыс. до н.э.//~XXIV–XX века до н.э.) Хараппа (Индия) с.24  
«Муж со стенаньем...» – см.: «Невинный страдалец»  
мужчина, голова статуи (Египет)  
мужчина в головном уборе, скульптурный портрет (Ифе)  
мужчина и женщина, петроглиф – плато Тассилин-Аджер (Ал-жир)  
мужчина перед жертвенным столом, рельеф (конец 2 тыс. до н.э.) Египет  
Музей петроглифов – Альта (Норвегия)  
музицирующие женщины, рельеф  
музыка  
музыка (ительмены)  
музыка и танец (ирокезы) – см.: **Первобытность**  
музыка и танец (Первобытность)  
музыка и танец (Самоа)  
музыкальная культура  
музыкальная культура – обзор  
музыкальная культура (Америка)  
музыкальная культура (Анды)  
музыкальная культура (Аравия)  
музыкальная культура (Армения)  
музыкальная культура (Африка)  
музыкальная культура (ацтеки)  
музыкальная культура (Древн. мир)  
музыкальная культура (Египет)  
музыкальная культура (Зап.Сахара)  
музыкальная культура (Зимбабве)  
музыкальная культура (Израиль)  
музыкальная культура (индейцы)  
музыкальная культура (Индия)  
музыкальная культура (инки)



**музыкальная культура (Китай)**  
**музыкальная культура (Латин.Америка)**  
**музыкальная культура (майя)**  
**музыкальная культура (Месопотамия)**  
**музыкальная культура (Палестина)**  
**музыкальная культура (Памир)**  
**музыкальная культура (Парагвай)**  
**музыкальная культура (Первобытн.эра)**  
**музыкальная культура (ранние цивилизации)**  
**музыкальная культура (Руанда)**  
**музыкальная культура (Таджикистан)**  
**музыкальная культура (Япония)**  
**музыкальная форма**  
**музыкальная форма – см.: музыкальное искусство**  
**музыкальное искусство**  
**музыкальное искусство** духов.орк.  
**музыкальное искусство (жанры)**  
**музыкальное искусство (звуковые системы, лад)**  
**музыкальное искусство (интервал)**  
**музыкальное искусство (интонация)**  
**музыкальное искусство (инструменты)**  
**музыкальное искусство (Австралия)**  
**музыкальное искусство (Америка)**  
**музыкальное искусство (Арктика)**  
**музыкальное искусство (ассиро-вавилонское)**  
**музыкальное искусство (Африка)**  
**музыкальное искусство (ацтеки)**  
**музыкальное искусство (Боливия)**  
**музыкальное искусство (евреи)**  
**музыкальное искусство (Египет)**  
**музыкальное искусство (Закавказье)**  
**музыкальное искусство (Индия)**  
**музыкальное искусство (Казахстан)**  
**музыкальное искусство (Китай)**  
**музыкальное искусство (Месопотамия)**  
**музыкальное искусство (Передняя Азия)**  
**музыкальное искусство (Персия)**  
**музыкальное искусство (Северная Африка)**  
**музыкальное искусство (славяне)**

**музыкальное искусство** (Таджикистан)  
**музыкальное искусство** (Шумер)  
**музыкальные инструменты** (Древний мир)  
**музыкальные инструменты** (обзор)  
**музыкальные инструменты** (Аршат) 3 тыс. до н.э., Армения  
**музыкальные инструменты** (Африка)  
**музыкальные инструменты** (Грузия)  
**музыкальный театр** – см.: **музыкальное искусство**  
**музыкант, скульптура** – Бенин (Африка)  
**музыкант, статуэтка** – Бенин (Нигерия)  
**музыкантши, роспись** (XVII век до н.э.//конец XV века до н.э.)  
гробница, Фивы (Египет)  
**музыкантши и танцовщицы на пиру, фреска**  
**музыкантши на пиру**  
**музыканты** (барельеф) ~XXIV век до н.э., Саккара (Египет)  
**музыканты** (Саккара)  
**музыканты** (Фивы), роспись (XV век до н.э.//XIV век до н.э.)  
гробница Нахта, Фивы (Египет)  
**музыканты и танцовщицы, роспись** (~1400 до н.э.) гробница  
Небамуна, Фивы (Египет)  
**музыканты и танцоры, рельеф, погребение, пров.Сычуань**  
(Китай)  
**музыканты на пиру, рельеф, гробница Аххотепа, Саккара**  
(Египет)  
**музыковедение** – см.: **искусствознание**  
**муиска, археологическая культура** (Колумбия)  
**Мундигак, поселение** (конец 4–3 тыс. до н.э.) Афганистан  
**Мусá** – см.: **Моисей**  
**Мусавварáт-эс-Сúфра, Судан**  
**Мустье, исторический период**  
**мустьерская культура** (300–28 тыс. до н.э.)  
**Мут-Сéхмет** (Сахмет, Сохмет), статуя (XV век до н.э.//~1403–  
1365 до н.э.) Египет  
**Мцхета** (Грузия)  
**«мыслитель», фигурка**  
**«Мыслитель из Чернаводы», статуэтка**  
**Мьянма** (Бирма)  
**Мэй Шэн** (Китай)  
**«Мэн-цзы»**

**Мяндаш, миф (саамы)**

**Набатейская цивилизация**

**Набатейское царство**

**наборный браслет с застёжкой в виде скарабея (Египет)**

**Набу, статуя (Ассирия)**

**навершие жезла (Северный Кавказ)**

**Навета-дес-Тудонс, гробница – остров Минорка, Балеарские острова**

**Нага́да, археологическая культура**

**Нагая девушка, статуэтка**

**нагрудное украшение Тутанхамона**

**нагрудные пластины – Ла-Тола (Эквадор)**

**надгробие Ихернофрета (Египет)**

**надписи, литературный жанр, Шумер (Месопотамия)**

**надписи, тексты – обзор**

**надписи ассирийских царей, тексты (Ассирия)**

**«Надписи Гудеа», текст – Лагаш (Месопотамия)**

**надпись**

**«Надпись Ададнерари I» («Ададнерари, светлый государь...»), текст (XIV век до н.э.) Ассирия (Месопотамия)**

**надпись Уни, текст (Египет)**

**надпись Хархуфа, текст (Египет)**

**«Надпись Шеши», текст – Египет**

**«Наказы Аменемхета», текст – Египет**

**накладка на мумию (птица ба)**

**наконечники жезлов (Ифе)**

**Накш-и-Рустем, рельефы (IX–VII века до н.э.)**

**Накши-Рустем, усыпальница (Ахемениды)**

**Накши-Рустем, город (Иран)**

**Накше-Раджаб**

**Нал-Кундара, город (Индия)**

**«Наль и Дамаянти» – см.: «Махабхарата»**

**Намазга-Депе, городище**

**Намазга-Тепе, поселение (Туркмения)**

**Нан-Мадол, Нанмантол, город**

**Нан-Мадол, город – остров Понапе, Каролинские острова (Океания)**

**нападение волка на серну, украшение (начало IV века до н.э.)**

**Фракия**

**Напир-асу, статуя (XV–XII века до н.э.//XIII век до н.э.//~1250 до н.э.) Сузы (Элам)**

**«Нарамсин (Нарам-Суэн)», легенды, Аккад (Месопотамия)**

**Нариньо, археологическая культура (Колумбия)**

**народное творчество**

**народы Дальнего Востока (Россия)**

**народы Крайнего Севера (Россия)**

**народы Сибири**

**нартский эпос**

**«нарты»**

**наска, археологическая культура**

**Наска, цивилизация**

**Наска – см.: геоглифы (Наска, Пальпа)**

**Наска, геоглифы, плато Наско (Перу)**

**Наска (Америка)**

**наскальные изображения – см.: петроглифы**

**«Наставление женщине» («В доме, где есть пиво...»), текст**

**натуральные лады – см.: лад**

**натуфийская культура, археологическая**

**натюрморт – см.: изобразительное искусство**

**Науру**

**Наут – см.: Бру-на-Бойн**

**наутилусы, кувшин (конец XVI века до н.э.) Египет**

**Наушаро, город (Индия)**

**нахичеванская культура, археологическая**

**Нахти, статуя (1991 и 1928 до н.э.) Асьют (Египет?)**

**нахтский этнос**

**национальный парк Серра-да-Капивара**

**Нганасаны**

**неандертальцы**

**Неа-Никомедия, археологическая культура**

**небесные планеты, гром и другие явления природы, рельеф**

**небо, мифы**

**Невалы-Чори, поселение (9–6 тыс. до н.э.) и храм (11–6 тыс. до н.э.) Турция**

**«Невинный страдалец» («Владыку мудрости хочу восславить...»), поэма (~XIII век до н.э.) Вавилон (Месопотамия)**

**«Невинный страдалец»** («Муж со стенаньем...»), поэма (2 тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

**Негада**, археологическая культура

**негадская культура**, археологическая

**незыблемость соц. строя, обожествление фараона**

**неизвестный вельможа**, статуя (Египет)

**Нейт**, миф (Египет)

**некрополи** (Египт)

**некрополь** (Канничелла)

**некрополь** (Нехен)

**некрополь (Ур)** (3 тыс. до н.э., Ур (Месопотамия))

**некрополь Панталика**

**некрополь Рамсеса III Фивы** (Египет)

**некрополь Саккара**

**Нектонейб**, статуя (595–589 до н.э.) Египет

**неманская культура** (неолит), археологическая

**Неми́ровское городище**, поселение

**неоантропы**

**неолит** (обзор)

**неолит – см.: каменный век**

**неолит** (Иран)

**неолит** (Казахстан)

**неолит** (Корея)

**неолит** (Сибирь)

**неолитические культуры**

**неопали́мая купина́ – см.: Ветхий Завет**

**«Нергаль и Эрешкигаль»** («Когда пир устроили боги...»), поэма (Месопотамия)

**«Нергаль и Эрешкигаль»** («Царицу народов хочу я восславить...»), поэма (Месопотамия)

**Нерха – см.: петроглфы** (Нерха)

**Нефериркара**

**Нефертари**, роспись

**Нефертари**, скульптура (Египет)

**Нефертари во время молитвы**, роспись – гробница Нефертари, Фивы (Египет)

**Нефертем**, статуэтка (IV–I до н.э.) Египет

**Неферти – см.: «Пророчество Неферти»**

**Нефертити**, бюст (XIV век до н.э.//начало XIV века до н.э.//~1351–1334 до н.э.) (Египет) *Тутмес с.33*

**Нефертити**, голова (Египет) *Тутмес*

**Нефертити** – разное

**Нефертити**, скульптурные портреты (XIV век до н.э.) Египет

**Нефертити** – см.: **амаринское искусство**

**Нефертити и богиня Исида**, фреска

**Нефтида и Исида** (богини-сёстры Нефтида и Исида), пектораль (Египет)

**Нечерихет** (Джосер)

**Нечто**, миф

**Ниаи с супругой Исет**, скульптурная группа (Египет)

**нижневолжская культура**, археологическая

**Нижний заупокойный храм Гиза** (Египет)

**Никарагуа**

**Нильский пейзаж**, мозаика (I век до н.э.) Пренест

**Нимруд** – см.: **Кальху**

**Нингирсу**, миф – Месопотамия

**Ниневия**, город – Ассирия (Месопотамия)

«**Нинурта**» (Подвиги и деяния Нинурты)

**Нинурта**. миф

**Нинхурсаг** – см.: **Иштар и Думузи**

**Нинхурсаг** – см.: «**Энки и Нинхурсаг**»

**Ниппур**, город – Шумер (Месопотамия)

«**Ниппурец, муж смиренный и бедный...**» – см.: «**Бедняк из**

**Ниппура**»

«**Ниппурский бедняк**» – см.: «**Бедняк из Ниппура**»

«**Ниппурский бедняк**», поэма

**Ниса**, город

«**Нисхождение богини Иннин в преисподнюю**», песнь (первая половина 3 тыс. до н.э.)

**Нисхождение Иштар**

**Ниусерр**, статуэтка (Египет)

**Ноа**, археологическая культура

**Новая Гвинея**

**Новая Гвинея**, пластика

**Новая Зеландия**, государство, лодки (резные детали) – Полинезия

**Новелла**

**Новочеркасский клад**  
**Нойн-Ула/Нойн-Ула**, могильник  
**Ной**, миф  
**Нок**, археологическая культура, пластика  
**номоли**, статуэтки – Сьерра-Леоне (Африка)  
**Норвегия**  
**носительница даров**, статуя (Египет)  
**носильщица**, статуэтка (XX–XVIII века до н.э.) Египет  
**носорог**, петроглиф (Трансвааль)  
**Нофер**, рельеф – Ложная дверь, мастаба Нофера (Египет)  
**Нофрет** (Египет)  
**Нофретари**, рельеф (Египет)  
**Нсалу-Адриво**, петроглифы (до XI века н.э.) пещера Нсалу-Адриво, Замбия  
**нтади** – см.: **минтади**  
**Нубия** (Судан)  
**Нузу**, город (Месопотамия)  
**Нут**, пектораль – см.: **гробница Тутанхамона**  
**Нух** – см.: **всемирный потоп**  
**Нуши Джан-Тепе**, поселение – холм Нуши Джан-Тепе (Мидия)  
**Ньюгрейндж** – см.: **Бру-на-Бойн**  
**Нэп-оф-Хауар**, дом (XXXV–XXI века до н.э.)  
**Нюйва и Фуси**, рельеф (Китай)

*Окончание см. в конце следующего тома*

## Сведения об авторах

**Алиева** Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета.

**Андрюшкова** Надежда Петровна (ДНР) – старший преподаватель кафедры психологии Донецкого национального университета.

**Вилюжанина** Татьяна Анатольевна (Донецк, ДНР) – кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии Донецкого национального университета.

**Гершбейн** Татьяна Шмуэлевна (Рамат-Ган, Израиль) – доктор философии, музыковед, психолог, музыкотерапевт Медицинского гериатрического центра.

**Демченко** Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

**Демченко** Галина Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ.

**Ищенко** Валентина Алексеевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

**Калугина** Наталья Александровна (Москва) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи (хранитель музейных предметов).



**Киреева** Наталья Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, учёный секретарь Диссертационного совета при Саратовской консерватории.

**Назаренко** Лилия Андреевна (ЛНР) – соискатель Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

**Новомлинова** Нина Михайловна (Саратов) – магистр педагогического образования, преподаватель Детской художественной школы.

**Панова** Марина Шотовна (Петербург) – начальник отдела аттестации кадров высшей квалификации Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

**Радаева** Элла Александровна (Самара) – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского социально-педагогического университета, научный редактор журнала «Известия Самарского федерального исследовательского центра Российской академии наук»

**Смирнова** Ольга Алексеевна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры педагогики, социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Strenáčiková Mária Jr. (Стреначикова Мария Младшая)** (Словакия) – доктор философии, доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

**Strenáčiková Mária Sr. (Стреначикова Мария Старшая)** (Словакия) – магистр искусств, кандидат наук, доцент кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии ис-

кусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

**Шлыкова** Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

## Содержание

Александр Демченко (Саратов) Контурсы художественной культуры Древнего мира. <i>Очерк первый</i> .....	3
Надежда Андрюшкова, Татьяна Виллюжанина (ДНР) Долгая дорога мифа: от древности до современности .....	15
Валентина Ищенко (Саратов) Пещерная живопись .....	24
Ольга Смирнова (Оренбург) Проблема коммерческого негативизма в системе первобытных культур и опыт ее изучения в России во второй половине XIX – начале XX века .....	38
Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr. ( Slovakia) Мария Стреначикова Старшая, Мария Стреначикова Младшая (Словакия) Archaeological paleolithic research in Slovakia Археологические исследования эпохи палеолита в Словакии .....	46
Наталья Киреева (Саратов) Музыкальная театрализация как проявление творческой активности древнего человека: к вопросу об аксиологии искусства .....	55
Марина Панова (Петербург) Тема «Культура Древнего мира» в научных поисках искусствоведов Санкт-Петербурга .....	73
Светлана Шлыкова (Саратов) Интерпретация донжуановского текста в пьесе П.Потёмкина «Дон Жуан – супруг смерти» в ракурсе аккадской мифологии и древнегреческой трагедии .....	87

Александр Демченко (Саратов) Музыкальное знание Древнего мира .....	105
Александр Демченко (Саратов) Контурные художественной культуры Древнего мира. <i>Очерк второй</i> ....	123
Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr. ( Slovakia) Мария Стреначикова Старшая, Мария Стреначикова Младшая (Словакия) Art in Slovakia in prehistoric times Словацкое искусство в доисторическое время .....	142
Ольга Алиева (Екатеринбург) Культура камня в скульптурной пластике Древнего Египта .....	148
Нина Новомлинова (Саратов) Представления о процессе восприятия в различные исторические эпохи .....	158
Татьяна Гершбейн (Израиль) Отзвуки Исхода .....	165
Лилия Назаренко (ЛНР) Ближневосточная мелизматическая музыка в пении Торы.....	177
Элла Радаева (Самара) «Миф об Эдипе»: новое смысловое пространство в трудах Владимира Пимонова.....	185
Наталья Калугина (Москва) Пирамида Гая Цестия и ее образы в русском искусстве XVIII–XIX веков .....	191
Александр Демченко (Саратов) Прометей и ему подобные.....	211
Галина Демченко (Саратов) Свод артефактов Древнего мира (А–Н).....	217
Сведения об авторах .....	313

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 30

По материалам VIII Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»

16 ноября 2021 года

Из анналов Древнего мира

Редактор: С.Шлыкова

Компьютерная верстка: С.Шлыковой

---

Подписано к печати 17.01.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 20. Уч.-изд. л. 12,4. Тираж 100. Заказ 6.

---

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1