

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.1>

Демченко Александр Иванович

[ДРЕВНИЙ МИР - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/7/1.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 7-21. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/7/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.1>

В рубрике **От главного редактора** планируется публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых будут последовательно рассмотрены крупнейшие эпохи: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение и т.д. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ДРЕВНИЙ МИР – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Человечество издавна пользуется хронологическим разделением *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 началась Античность, а *Древний мир* – это всё, что было до Античности.

Начнём с аксиомы: главная тема искусства всех времён и народов – *человек*. У искусства 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*.

Что же было тогда? Согласно целому ряду доисторических преданий, в начале времён было *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 признака дня или ночи.

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

И не было ничего другого, кроме него.

Постепенно в этом *ничто* вырисовывается некая материя под названием *хаос* – мировая бездна, или первоначальная 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 ставил себя первым в земном мире.

Древние предания разных народов дают всевозможные красочные описания данного этапа. Обратимся вначале к мифологии Месопотамии, где изначальная стихия олицетворялась именами Апусу и его супруги Тиамат: мешая воды, они создали первых богов.

Когда вверху – небеса без названья,

А внизу земля была безымянна,

Когда Апусу, их первородный создатель,

И Тиамат, 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 других странах.

В месопотамском сказании о Гильгамеше (к этому сказанию мы ещё вернёмся) повествование ведётся от лица очевидца потопа: накануне боги подсказали ему сделать ковчег и этим спастись. Вот описание самого потопа (фраза «*всё человечество стало глиной*» – то есть 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 предков), 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 околосолнечном 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 искусства 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-трех красок – вот тот минимальный круг средств, в опоре на которые наши далёкие предки добивались удивительных результатов.

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)

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.

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 первых 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, VI век до н.э.). 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, напряжённые 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.

Олень (украшение щита, VI век до н.э.) – 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 изображения отдалённо предвосхищают кубизм начала XX века: «разъятость» фигуры на составные части, откровенно ребристые грани отливки.

И ещё один **олень** («звериный стиль» алтайских кочевников, V век до н.э.). 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).

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

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 духов, VII век н.э.). 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.

Стена девяти драконов (стена Цзюлунбэ в парке Бэйхай – Пекин, XVIII век). Изображение девяти драконов – символ императорской власти и, как видим, «звериная» символика сохранялась вплоть до XVIII века.

Если в предыдущей статуе (лев, VII век) 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*).

* * *

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.

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 Гизе – Египет, первая половина III тысячелетия до н.э.). 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 – 1,70. 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).

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 шéду.

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, вторая половина VIII века до н.э.). 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 нога, поэтому входящему казалось, что каменный страж ожил и сдвинулся с места.



Шеду из дворца Саргона II (Ассирия)

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 натуре животное начало, и это отражается в мифологии следующим образом: звериное воспринимается теперь как злое, негативное (всякого рода драконы, змии и другие чудовища), 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 силен он ни был. Обратимся к поздним образцам искусства Древней Месопотамии и рассмотрим некоторые из ассирийских рельефов.

Охота на львов (рельеф из дворца Ашшурнацирапала II в Кальху – IX век до н.э.). Здесь изображена царская охота на львов – отсюда композиция «верноподданнического» толка, демонстрирующая разящую силу царской руки, что подчеркнуто концентрацией «результатов» охоты: один зверь уже погибает под копытами лошадей, другой вот-вот падёт от меткого выстрела.

Тем не менее 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.

Царь Ашшурбанапал на охоте (рельеф из дворца в Ниневии, VII век до н.э.). Лица светятся смелостью и отвагой, движения чёткие и отточенные, всё наполнено динамизмом, дышит волей и целеустремлённостью. Такой человек – уже действительно хозяин положения, он знает, чего хочет, и делает своё дело превосходно.

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

Раненая львица (фрагмент рельефа «Большая львиная охота» из дворца Ашшурбанапала в Ниневии, VII век до н.э.) – 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.

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 VIII тысячелетии до н.э., когда возникло земледелие и скотоводство).

Охота на оленей (одна 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.

Этот рисунок принадлежит значительно более позднему времени, чем те, которые мы отмечали в самом начале данной статьи. 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 начального 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 обрело способность к обобщению. Начиналось отчётливое осознание такого качества художественной образности, как условность.

Переходя от живописности к почти нарочитой графичности, схематизируя изображение (называвшаяся «Охота на оленей» – своего рода «пляшущие человечки», как в детективной повести А. Конан Дойла), первобытный художник овладевал понятиями прямой и кривой линий, 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 VII 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 III 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 увенчивал 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.

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).

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** (XXVIII век до н.э.), 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.

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 Гизе (ныне пригород Каира) – так называемые **Великие пирамиды** (пирамида Хеопса и пирамиды его преемников Хефрена и Микерина, XXVII-XXVI века до н.э.).



Пирамиды в Гизе (Египет)

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.

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 всечеловеческая 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 мифы 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 божеству**», 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 Иштáр**» (Иштар – богиня плодородия). Обратим внимание на сильнейшую экспрессию: молящийся взывает к богине с пафосом, почти в экстазе. Примечательно здесь и горячее звание 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 скульптуре), 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 (приблизительно XIV век до н.э.) 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 приравнивался к богу.

Голова богини из Месопотамии (Белый храм в Уруке, начало III тысячелетия до н.э.) 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 милотвидностью, что, в частности, преломилось в прекрасной линии губ.

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.

Египетский скульптурный портрет составил в изобразительном искусстве целую эпоху. Мастера этой 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 Рахотепа с супругой, отстраняемся от скованности фигур, заданной требованиями ритуальной позы (эта скульптурная группа находилась в царской гробнице). Главное – лица.

У самого 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!»*.

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.



Рахотеп с супругой – фрагмент (супруга)

Вот так, постепенно, но неуклонно человек, каким он предстал в образах искусства, становился человеком. Происходило это вместе с сотворением цивилизации.

* * *

Итак, в Древности был сотворён мир и был сотворён человек. Но, кроме того, в те далёкие времена происходило ещё и *сотворение цивилизации*, были заложены её основания. Произошло это в III и II тысячелетиях до н.э. на отдельных, очень небольших территориях, которые мы называем древними очагами цивилизации.

По всей видимости, раньше всего в Месопотамии – здесь существовала цепь сменяющих друг друга государств: Шумер, Аккад, Вавилония, Ассирия. Чуть позже или почти одновременно – в Египте, а затем в бассейне рек Инд (будущая Индия) и Хуанхэ (будущий Китай).

Чем же отличались эти древние цивилизации от первобытных форм существования? Знать это важно и для нас, поскольку таким образом мы выясняем, в чём же суть цивилизации и цивилизованного человека как такового.

Для начала имеет смысл напомнить, что в это время произошёл скачок в производительной сфере, связанный с переходом к плавке и обработке металлов, что сыграло свою большую роль и для искусства – главным образом для архитектуры и скульптуры, получивших качественно новые технические возможности.

Скажем, в Египте шлифовка и укладка каменных блоков в тех же пирамидах осуществлялась настолько тщательно, что даже сейчас (спустя почти пять тысячелетий) между многими из этих блоков невозможно вставить лезвие бритвы – данная деталь без всяких комментариев говорит об уровне строительного мастерства.

От доисторической стихии цивилизация отличалась прежде всего внесением *упорядоченности* во все сферы жизни, что было связано с принципами централизации и строгой иерархичности, то есть с чётким разделением на высшие и низшие ступени в их соподчинении друг другу. В прямом своём виде эти принципы нашли выражение в возникновении раннеклассового общества и в образовании государства.

Отчётливо отразилось происходящее и на состоянии мифологии. Формируется пантеон богов как модель чёткой иерархии, упорядоченных отношений, соподчинений и «специализаций».

Можно напомнить, что семья олимпийских богов в греческой мифологии выглядела в «должностном» отношении так:

Зевс – царь богов, владыка вселенной;
его супруга Гера – царица богов, богиня неба, покровительница брака;
их сын Аполлон – бог света и солнца, он же бог знаний, покровитель наук и искусств;
их дочь Афина – богиня войны и победы, хранительница городов;
а далее Гефест – бог огня и ремёсел, Афродита – богиня любви и красоты, Дионис – бог виноградарства, виноделия и вина и т.д.

То есть каждое олимпийское божество имело свои строго определённые функции, свои полномочия, свой «департамент».

Сильнейшим фактором цивилизации становится *город*. Стягивая к себе материальные и духовные ресурсы своего территориального окружения, город в определённом смысле – хищник, спрут, однако благодаря концентрации интеллектуальных и физических сил он оказывается центром прогресса различных сторон жизни и, в частности, центром наиболее интенсивного развития художественной культуры.

И естественно, что именно в городах стала стремительно развиваться архитектура Древнего мира. По данным археологии, самые большие города этого времени были построены в долине реки Инд – с середины III тысячелетия до н.э., на территории современного Пакистана.

Они были раскопаны возле селений Мохэнджо-Даро и Харáппа, в связи с чем и получили свои названия. Оба города имели строгую планировку в виде прямоугольной сети широких улиц.

В **Мохэнджо-Даро** на возвышении стояла цитадель, укреплённая мощными стенами. Двух- и трёхэтажные здания возводились из обожжённого кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Большое внимание уделялось благоустройству, существовала отлаженная система водоснабжения и канализации (водопровод был даже в верхних этажах).

Об уровне культуры этих городов говорят скульптурные находки. К примеру, если фигурка **танцовщицы из Мохэнджо-Даро** (III тысячелетие до н.э.) ещё несёт на себе следы пластики позднего первобытного искусства (черты «варварского» схематизма, характерная гиперболичность образа, но вместе с тем почти «эстетская» изощрённость и стилизованность изображения), то **мужской торс из Харáппы** (первая половина II тысячелетия до н.э., к сожалению, сохранился только обломок статуи) – это образец превосходной лепки тела в его материальной осязаемости, в законченном ощущении красоты человеческих форм. А ведь перед нами работы столь давнего времени, но уже приближающие к образцам античной скульптуры!

Успехи городской архитектуры Древнего мира были поразительны. Возводились большие дома и дворцы, состоявшие из множества помещений различного назначения. Появились колонны, арки, своды.

Закладывались и основы градостроительства. Выделяется главная улица, вводится разбивка города на геометрически правильные кварталы, ведётся зонированная застройка по социально-имущественному признаку: районы, предназначенные для состоятельной части населения, и места, отведённые для проживания бедноты – своего рода проекция называвшихся выше принципов упорядоченности и иерархичности.

Определённым итогом и средоточием развития архитектуры древнего города можно считать Вавилон, один из основных центров Месопотамии. Его руины дают некоторое представление о былом могуществе этого города – в своё время, защищённый водами Евфрата и толстой стеной с множеством башен, он был неприступен. Реконструкция позволяет восстановить облик Вавилона, который славился чёткостью планировки, пышностью, великолепием и мощью сооружений.

Одно из них – легендарные **«Висячие сады»**, причисленные древними греками к *семи чудесам света*. Иначе они назывались «Садами Семирамиды» (по сказанию о красавице, в честь которой царь Вавилонии воздвиг этот дворец). Деревья и кустарники располагались по уступам таким образом, что издали казалось, будто они поднялись над землёй и всё сооружение как бы висит в воздухе.

* * *

Ещё один признак цивилизованности состоит в кристаллизации системы *моральных норм и установлений*. В многочисленных образцах дидактической литературы находим совершенно ясное, осознанное понимание добра и зла, допустимого и нежелательного в отношениях между людьми – то есть, если воспользоваться строкой В. Маяковского, *«что такое хорошо и что такое плохо»*.

Вслушаемся, к примеру, в **«Книгу мёртвых»** (это в Египте было нечто вроде руководства для умершего в его загробной жизни). В её 125-й главе (в 125-й – представим себе общий объём этого «пособия») усопший обращается к богу с оправдательной речью, в которой перечисляет около восьмидесяти доказательств своей праведности.

Я не чинил людям зла.

Я не лицемерил.

Я не лгал.

Я не оскорблял другого.

Я не сквернословил.

Я не крал.

Я не совершал прелюбодеяния.

Я не поднимал руку на слабого.

Я не убивал...

и т.д.

Перечень своих достоинств умерший завершает заклинанием:

Я чист, чист, чист, чист!

В сущности, это уже совершенно сложившаяся система нравственных заповедей-табу, которая позже (через тысячелетие!) будет воспринята и заново сформулирована в Библии.

Цивилизация – это соответствующий *уровень мышления*, в том числе и мышления художественного. И ко II тысячелетию до н.э. мы в обилии встречаем образцы весьма развитого художественного стиля во всех областях искусства.

Если начать с мифологии, то со временем в ней сложился именно такой, эстетически развитой стиль. В частности, это сказалось в том, что из отдельных мифов формируются целые циклы сказаний о судьбах богов и героев.

В греческой мифологии среди подобных разветвлённых повествований наиболее масштабным и ярким является **цикл мифов о Геракле**. В них подробно излагается история его рождения от Зевса и смертной женщины, детство, первые деяния и приключения, затем знаменитые двенадцать подвигов и события дальнейшей жизни, в конце которой он был приобщён к сонму бессмертных.

Образ легендарного героя раскрывается с разных сторон, изложение насыщено колоритными эпизодами. Есть и такие, которые ярко характеризуют не только силу, отвагу, волю Геракла, но и, например, его хитроумие, в чём он, пожалуй, не уступает Одиссею.

Суть одного из подобных эпизодов состоит в следующем. В числе двенадцати подвигов Геракла был и тот, что заключался в поисках золотых яблок. Добравшись до края земли, он прибегает к посредничеству Атланта (только тот может добыть эти яблоки) и на время берётся за его работу – взваливает на себя небесный свод.

Атлант, вернувшись с яблоками, намеревается сам отнести их в Грецию, оставив Геракла держать небо, поскольку ему это занятие опостылело. Однако Гераклу удаётся перехитрить гиганта: он соглашается держать небосвод, но просит дать ему возможность для удобства положить на голову подушку.

Простодушный Атлант встаёт на его место, а Геракл забирает яблоки и благополучно удаляется, проявив тем самым завидную находчивость.

Переходя к литературе, прежде отметим чрезвычайно примечательный факт – создание *письменности*. Раньше всего, на рубеже III тысячелетия до н.э., она возникла в Месопотамии и Египте.

Письменность – важнейший знак цивилизации. Её создание позволило перейти от устного словесного творчества к письменной литературе, то есть к литературе в полном смысле слова. Ведь сам термин *литература* происходит от латинского слова *littera* (*буква*) и означает *написанное*.

В ходе длительной эволюции, начиная с первых связанных текстов, всё чаще появляются многоэпизодные повествования, а манера изложения становится всё более гибкой и красочной.

Распространённым жанром древней литературы была так называемая *надпись*. Надписи высекались на гробницах царей и вельмож, постепенно превращаясь в развёрнутую биографию, приобретающая всё большую выразительность, силу и наглядность образов.

Одна из самых примечательных надписей известна под названием **«Рассказ Синухэ»**. Как и во всех других образцах этого жанра, повествование здесь ведётся от первого лица. В основе сюжета – приключения египтянина, служившего при фараоне. Опасаясь стать жертвой начавшейся дворцовой смуты, он бежит

из Египта, скитается на чужбине, а когда приходит старость, мечтает вернуться на родину. Возможно, впервые в истории литературы передана глубокая тоска человека по отчизне.

«О бог, предназначавший моё бегство, кто бы ни был ты, будь милосерд, приведи меня на царское по-дворье! Быть может, ты дашь мне узреть края, где сердце моё бывает что ни день. Что желаннее погребения в той стране, где родился? Приди мне на помощь!».

Желание Синухе исполняется. Его с почестями принимают при дворе фараона и обещают с почётом пре-дать погребению, что впоследствии и было выполнено. Этот сюжет изложен неизвестным автором с тонким знанием человеческой психологии. Он с удивительной полнотой воссоздаёт окружающую героя действи-тельность, в том числе дворцовый быт и придворные нравы.

«Рассказ Синухе» – описание совершенно конкретной судьбы реального человека, маленький бытовой роман Древности, очень достоверный, живой по языку. Но более соответствовали духу времени произведе-ния «высокого» стиля – эпические повествования о героях.

Выделяется среди них «Сказание о Гильгамеше». Этот, самый большой по объёму текст месопотам-ской литературы создан на мифологической основе. Называют предположительного автора (Син-лике-уннинни, заклинатель из города Урука). Он не просто соединил разрозненные легенды, но тщательно про-думал и организовал исходный материал, придав ему глубокий философский смысл.

Герой сказания – легендарный правитель Урука (город-государство в Месопотамии), живший на рубеже XXVI века до н.э. Поначалу это буйствующий богатырь, не знающий удержу. Затем, под влиянием благо-раживающей дружбы с Энкиду (богатырь, равный ему по силе и отваге), Гильгамеш совершает множество подвигов, в том числе предпринимает поход против свирепого Хумбабы (хранитель горы кедров) для того, *«чтобы всё, что есть злого, уничтожить на свете»*. Таким образом в конечном счёте высвечена подчёрк-нуто позитивная идея, овладевшая сознанием героя.

Ключевым для повествования становится момент, когда Гильгамеш, потрясённый смертью друга, предаёт-ся горестным раздумьям о бренности жизни. Плач Гильгамеша, звучащий в ответ на расспросы встречаемых, наполнен сильнейшей драматической экспрессией, за которой стоит и чувство глубокой человеческой при-вязанности, и отчаяние непоправимой беды.

*«Как не впасть щекам моим, голове не поникнуть,
Не быть сердцу печальным, лицу не увянуть...
Энкиду, младший брат мой,
С кем мы, встретившись вместе, шли в горы,
На перевалах горных львов убивали,
В кедровом лесу погубили Хумбабу,
Энкиду, друг мой, которого я так любил,
С которым делили труды мы –
Его постигла судьба человека!
Шесть дней, семь ночей я плакал над ним,
Не предавая могиле –
Не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?..
Как же смолчу я, как успокоюсь?
Энкиду, друг мой любимый, стал он землёю!».*

Примечателен финал этого сказания. Герой признаёт своё поражение в тщетных поисках бессмертия. После долгих странствий он возвращается в Урук и находит утешение, любуясь видом возведённых вокруг города стен. Ведь когда-то они с Энкиду, убив злого Хумбабу, добыли кедровый лес для сооружения кре-постных стен Урука и для строительства храма.

Так автор подводит к итоговой мысли: *«Смертен человек, но живут его деяния»*. Пройдут тысячелетия, и к такому же выводу о высшем смысле человеческой жизни придёт Гёте в своём «Фаусте».

* * *

Цивилизованный человек – это человек с развитой *эмоциональной сферой*, что предполагает многообра-зие чувств и ощущений, их тонкость и гибкость. С наибольшей отчётливостью данное качество представле-но в лирической поэзии Древнего мира, расцвет которой приходится опять-таки на завершающую стадию его эволюции (примерно с середины II тысячелетия до н.э.).

Магистральная линия поэтической лирики того времени связана с раскрытием чувства любви во всевоз-можных его проявлениях. Это чувство выступало и как показатель, даже синоним истинно человеческого (имея в виду, что только человек способен на подобные проявления).

Его запечатление наиболее примечательно в самом значительном явлении древней поэзии – египетской лирике. Тонкое понимание человеческой природы, многогранный спектр эмоций, разветвлённая система жиз-ненных ситуаций, восторги любви и терзания ревности – всё, уже абсолютно всё было представлено в сло-весности того далёкого тысячелетия.

*Её точёный лоб меня пленил,
Подобно западне из кипариса.
Приманкой были кудри,
И я, как дикий гусь, попал в ловушку.*

В этих строках совершенно явственно осознанность происходящего (не без доли иронии), подкреплённая поэтическим мастерством: в каждой строке приводится штрих, передающий плен любви (*пленил, западня, приманка, ловушка*).

Древние поэты воспевали власть любви, которая возносит любящее сердце выше любого престола.

*Отяжелив густым бальзамом кудри,
Наполнив руки ветками персеи,
Себе кажусь владычицей Египта,
Когда сжимаешь ты меня в объятьях.*

Впечатляет гармоничное слияние духовных и телесных начал любви, что придаёт чувству особую полнокровность.

*Как бы я желала, мой прекрасный,
Стать твоей заботливой хозяйкой,
Чтоб рука моя в твоей руке лежала,
Чтоб любовь моя была тебе отрадой.*

В восторженном описании предмета любви древние поэты ищут новые и новые нюансы, чтобы всячески расцветить своё восхищение и поклонение.

*У неё горделивая шея над сверкающей грудью.
Кудри её – лазурит неподдельный.
Золота лучше – округлые плечи её!
С венчиком лотоса могут сравниться персты.*

*Поступь её благородна,
И стройные бёдра
Словно ведут на ходу спор о её красоте.
Сердце моё похищает она, величаво кивнув.*

В одной из строф этого стихотворения находим следующее наблюдение.

*Встречных мужей вынуждает она обернуться
И вслед поглядеть непременно ...
Ей стоит лишь из дому выйти –
И люди её, как богиню, приветствуют – с первого шага.*

Подчас наталкиваешься на поразительно изысканный строй стиха, и тогда приходится говорить об истинной, законченной поэтике.

*В моём венке – вьюнок.
Я вью венки – твой юный лоб венчать...*

*Ведь я тебе принадлежу,
Как сад,
Где мной взлелеяны цветы
И сладко пахнущие травы.*

*Рука моя лежит в руке твоей.
По телу разливается блаженство,
Ликует сердце.
Мы идём бок о бок.*

*Мне голос твой – что сладкое вино.
Я им жива.
Еды с питьём нужнее мне
Твой взгляд.*

*В моём венке – вьюнок.
Я вью венки – твой юный лоб венчать...*

* * *

Цивилизация – это в сравнении с первобытными временами и совсем иной характер *отношений человека с природой*. Укротив её, став её хозяином, человек уже не рассматривает природу только как место обитания, он начинает проникаться чувством её красоты, обретает способность любоваться ею, поэтизировать её.

Художники древних цивилизаций (прежде всего Египта) научились, в сравнении с первобытным искусством, совершенно по-новому показывать животный мир: их интересует не только и даже не столько достоверность изображения, сколько его живописность, своеобразие ракурса. И делают они это, с восторгом любясь земной, водной и пернатой живностью. Обратимся к отдельным египетским росписям.

Удод (роспись гробницы в Бени-Хасане). Обращает на себя внимание нарядность красок и то, как всемерно подчеркнуто яркое оперение, как выделены «предметы гордости» этой птицы (украшения головы). Перед нами, можно сказать, элитный («выставочный») экземпляр. Очень поэтично обрисовано дерево, на котором устроился удод – сучья, ветки, листья, плоды.

Гуси – живая сценка, выполненная наивно, но свежо. Художник постарался вместить в малое пространство как можно больше «объектов»: кроме птиц – зелень, гнездо с яйцами, летящие бабочки. Всё это обрисовано удивительно непосредственно и жизнерадостно.

И, продолжая рассмотрение образцов египетского искусства, заметим, что в ходе своего развития (особенно на завершающей стадии Древнего мира) оно всё больше склонялось к пышности, детализации и утонченности. Вот несколько иллюстраций.

Храм Амона в Карнаке – монументальное, даже циклопическое сооружение с массивными, тяжёлыми колоннами, которые щедро украшены вырезанными в камне изображениями. Всё здесь выступает олицетворением могущества и пышности египетского государства.

Плакальщицы (настенная роспись). Здесь поражает детализированная проработка большой группы женщин, отправляющих траурный ритуал. В выражениях лиц и жестах плакальщиц мастерски передано экзотическое голошение по умершему.

Плывущая девушка (слоновая кость и дерево, конец XV века до н.э.) – туалетная ложечка в виде плывущей девушки с цветком лотоса в руках. Это предмет обихода (ложечкой служит углубление в «лотосе»), то есть область *прикладного* искусства.

Но как всё эстетизировано (неожиданный ракурс, вытянутые пропорции), какая достигнута тонкость и грациозность! В том числе в детали, почти неприметной для нас: большому лотосу ложечки вторит ожерелье, украшающее шею девушки, сделанное в виде лепестков того же цветка.

В русле той же эстетизированности находятся утончённо-изысканные скульптурные портреты царицы Нефертити, выполненные в первой половине XIV века до н.э. мастером Тутмесом.



Тутмес. Голова царицы Нефертити

Известнейшая **голова царицы Нефертити** создана как портрет с тиарой (высокий головной убор) в характерной для египетского искусства технике раскрашенного известняка: лицо окрашено в розовый цвет, губы – в красный, брови – в чёрный, что дополнено синей тиарой и разноцветным ожерельем.

Глаза выполнены из горного хрусталя со зрачком из чёрного дерева, что дополняют синяя тиара и разноцветное ожерелье. Обращает на себя внимание и сама по себе совершенно нестандартная модель: подчёркнуто удлинённая шея, общая одухотворённость облика.

Очарование и обаяние подлинной женственности соответствует имени царицы (*Нефертити* на древнеегипетском означало *Красавица грядёт*).

* * *

Просматривая подобные работы, можно сделать вывод о тех высотах, которых достигло искусство Древности на её завершающем этапе. И ещё один важнейший момент, отмечающий жизнь развитой цивилизации, состоит в существовании *альтернатив* и того, что мы называем *плюрализмом*. Выражается это в множественности точек зрения, позиций, умонастроений, что раскрывает богатство и насыщенность духовной культуры.

В атмосфере подобной раскованности человек осмеливался усомниться, казалось бы, в самых незыблемых устоях идеологии Древности, в том числе в существовании загробной жизни.

Вот какие «крамольные» рассуждения находим в музыкально-поэтическом опусе под названием **«Песнь арфиста»** (она исполнялась арфистами – отсюда название), где речь идёт о загробной жизни.

*Никто ещё не приходил оттуда,
Чтоб рассказать, что там.
А потому утешь свою душу,
Пусть душа твоя позабудет
О приготовлениях к просветленью.*

*Следуй желаньям сердца,
Пока существуешь.
Причитанья никого не спасли от могилы,
Так празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя мыслью о смерти.
Видишь, никто не взял с собой своего достоянья.
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.*

Да, «Песнь арфиста» утверждает, что всё на земле бrenно, решительно всё обречено на исчезновение, надеяться на потустороннее существование не имеет смысла и потому надо наслаждаться «посюсторонней» жизнью. И подобные мысли звучали в стране, где столь многое было подчинено заботам о загробном мире!

Это свидетельство того, что на определённом этапе монолит мирозерцания Древности начинал расшатываться. Возникла оппозиция к господствующим представлениям. Такая оппозиционность могла выливаться на исходе Древнего мира в разуверенность и даже в открыто пессимистические настроения.

Вслушаемся в принадлежащий египетской литературе «Спор разочарованного со своей душой». Герой поэмы чрезвычайно критично оценивает царящие в современности той эпохи нравы, жизнь для него – скопище зла и преступлений.

Вот почему смерть представляется ему желанным избавлением от превратностей земного существования. Здесь превосходно использована заклинательная поэтика (многократный повтор начальной фразы), лексика предстаёт очень развитой, а поэтическое мышление свободно оперирует всякого рода метафорами.

*Кому мне открыться сегодня?
Алчны сердца,
На чужое зарится каждый.*

*Кому мне открыться сегодня?
Над жертвой глумится наглец,
А людям потеха – и только!*

*Кому мне открыться сегодня?
Зло наводило всю землю,
Нет ему ни конца и ни края...*

И дальше –

*Мне смерть представляется ныне
Исцеленьем больного,
Исходом из плена страданья.*

*Мне смерть представляется ныне
Лотоса благоуханьем,
Безмятежностью на берегу опьяненья.*

*Мне смерть представляется ныне
Домом родным
После долгих лет заточенья.*

На пессимистической волне времени трагедийные мотивы возникают и в греческой мифологии. Сильнейший из них получил выражение в преданиях о родовом проклятье, которое приводит к гибели нескольких поколений.

Наиболее известен **миф об Эдипе**. Его отец, царь Лай, проклят за кражу чужого ребёнка и случайно погибает от руки собственного сына. Покончила с собой Иокаста (жена сначала Лая, а потом по неведению и Эдипа) – покончила, узнав, что Эдип – её сын. Вступив в единоборство, убивают друг друга оба сына Эдипа, а позже погибают и их сыновья. Вот такая череда роковых злоключений.

* * *

Всё только что сказанное (появившиеся в искусстве черты пышности и утончённости, настроения разочарования и неверия, трагедийные мотивы) было свидетельством *заката* Древнего мира. С подобными фазами заката, исхода, истощения мы встретимся в будущем ещё не раз – именно на стадиях завершения больших исторических периодов.

Однако каждый такой закат отнюдь не означал «конца времени» и конца искусства. После «заката» обязательно следовал «восход». Восход новой исторической эпохи и, соответственно, новый подъём искусства. Так было и после заката культуры древних цивилизаций, на смену которым пришло искусство Античности, когда передняя линия развития переместилась с Востока (Месопотамия, Египет) на европейскую почву (Древняя Греция, Древний Рим).

Ростки этого великого будущего возникали на греческих территориях задолго до I тысячелетия до н.э. (основное время Античности), как раз в период цветения древних цивилизаций. Это и греческая мифология, о которой говорилось уже не раз и которая стала базой расцвета античной литературы. Это и художественные достижения *эгейской цивилизации*.

Она развивалась на островах и побережье Эгейского моря (отсюда название) почти одновременно с цивилизациями Месопотамии и Египта (то есть с III тысячелетия до н.э.), но расцвет её приходится на более поздний период (II тысячелетие, с XVIII века до н.э.).

Самые значительные результаты дала художественная культура острова *Крит*. Здесь, как и в других греческих государствах того времени (очень небольших по территории и населению), централизующую роль играл дворец правителя (царя). Дворец стягивал к себе всё существенное, в том числе и в отношении искусства. На острове Крит таким центром являлся царский дворец в городе Кноссе.

Кносский дворец даёт представление о массивности построек подобного типа, об оригинальном типе колонн (они сужаются книзу), о специфике сооружений того времени (световой колодец – большое отверстие в потолке, пропускающее свет и воздух).

Этот огромный комплекс создавался несколько столетий (окончательно он сложился к XVI веку до н.э.). Размеры дворца (его площадь 120 x 120 м), запутанный план и великолепное внутреннее убранство, дополненное всякого рода живописными эффектами, производили сильнейшее впечатление на современников, что отразилось в мифах о загадочном Лабиринте и его хозяине, человеко-быке Минотавре.

Говоря о живописных эффектах Кносского дворца, имеется в виду раскраска колонн и других деталей интерьера, а также то, что стены помещений покрывались штукатуркой и расписывались. Декоративная живопись (фрески на стенах дворцов, общественных зданий, богатых домов) была разнообразной по сюжетике, яркой, красочной, смелой по рисунку и контрастности цветовых сопоставлений, что отражало свежесть восприятия, свойственную древним обитателям острова Крит.

Больших успехов достигло прикладное искусство. Помимо красоты форм, утварь отличалась разнообразием орнамента, основанного на всевозможных растительных и животных мотивах. Орнамент выполнялся очень тонко, изящно, изобретательно.

Может быть, самое примечательное в эгейском искусстве – художественная керамика (обычно это вазы), украшенная росписью, что вылилось в отдельный вид искусства. Вазопись на Крите достигла высокого совершенства исполнения и отличалась исключительным богатством фантазии.

Один из шедевров критской керамики – **ваза с осьминогом**. Её форма расплывчатая, словно текучая, она всецело подчинена поразительно затейливой росписи, изображающей осьминога, его эластичные щупальца, мускулистое тело и горящие глаза. Вокруг него – водоросли и кораллы.



Ваза с осьминогом (Кносский дворец)

Разумеется, эгейская культура существовала не только на острове Крит, развивалась она и на других территориях Древней Греции. Археологические изыскания позволили реконструировать, например, архитектуру и декоративное убранство дворца Нестора, известного нам по «Илиаде» Гомера – он был мудрым советчиком греков, воевавших против Трои, царствовал в Пилосе, древнегреческом городе XVI-XIII веков до н.э. на западном побережье Пелопонесса (полуостров на юге Греции).

Что обращает на себя особое внимание во внутреннем пространстве дворца, так это очень светлый, празднично-жизнелюбивый и гармоничный облик сооружения, предвосхищающий эстетические устремления классической греческой архитектуры.

Эгейская цивилизация послужила своего рода мостиком от Древнего Востока к европейской Античности. Но при определённых связях с древневосточной культурой направленность эгейского искусства во многом иная – в нём уже явно просматриваются черты будущей древнегреческой художественной классики. Это сказывается в его динамичной природе, светском характере и ярко выраженном *художественном* акценте (свободная игра фантазии, артистизм выполнения), а также в облике персонажей.

Однако это будущее, а пока подведём некоторые итоги по искусству Древнего мира. То было время рождения мира, человека, цивилизации и самого художественного творчества. На протяжении трудноисчисляемой временной дистанции искусство совершало свои первые шаги, закладывая тот фундамент, на котором выросла культура последующих тысячелетий. Искусство совершало свои первые шаги, но уже и тогда было создано немало подлинных шедевров, и в них высвечено то главное, что составляет суть человеческой натуры и окружающего её мира.