

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

В.Б. Мириманов

ЧЕТВЕРТЫЙ ВСАДНИК
АПОКАЛИПСИСА

Эстетика смерти

*Смерть / Вечность в ритуальном искусстве
от палеолита до Возрождения*

Москва 2002

ББК 87.8
М 63

Мириманов В.Б.

Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М.: Российск.
гос. гуманитарн. ун-т, 2002. 133 с. (Серия «Чтения по истории и тео-
рии культуры». Вып. 32.)

ISBN 5-7281-0520-3

ISBN 5-7281-0520-3

© Мириманов В.Б., 2002
© Российский государственный
гуманитарный университет 2002

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы.

Велимир Хлебников

Слово «эстетика» не должно вводить в заблуждение. В этой работе речь не идет об эстетизации эйдоса смерти – о таких явлениях, как живопись Бёклина и Климта, надгробие Оскара Уайльда, супрематический гроб Малевича. «Эстетика» используется здесь как широкое понятие. Развернутое название исследования – «Смерть / Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения: Эстетика. Символика. Стилистика» – отражает последовательность (эстетика – символика – стилистика), в которой проявляет себя особенное эйдоса смерти.

Исследование параметров стиля в изобразительном искусстве, в частности отношение стиль–сюжет (сюжет–модель, сюжет–эйдос), показывает, что специфическое культуры выражает себя отношением к смерти. Как задник театральной декорации создает глубину сцены и организует спектакль, так парадигма смерти определяет структуру картины мира.

На протяжении доисторического периода два концепта – смерти и возрождающейся жизни – составляли основу культуры. Представление о вечности как посмертном существовании определяло дух и облик древних цивилизаций Старого и Нового Света. Абсолютной доминантой Средневековья была Вера – вера в Спасение – *спасение от смерти*.

В XV в. христианская иконография неожиданно взрывается феноменом «Дане макабр». Это происходит в момент экстатического накала религиозных движений, разгула массовой смерти, а также появления науки, экспериментальных исследований.

Смерть, о которой сказано: «Но и богам невозможно от общего смертного часа / Милого им человека избавить, когда он уж предан / В руки навек усыпляющей Смерти...» (Одиссея, гл. II, стих 255),

ничего не уступила и тогда, когда новая вера, вера в могущество научного знания, достигла своего апогея. Неустрашимость смерти обозначила предел человеческих возможностей – не только реальных, но и воображаемых. В сцене «Обновленный мир» знаменитой поэмы Шелли «Прометей освобожденный» читаем:

Завеса, называвшаяся жизнью
И размалеванная в подражанье
Надеждам человека и любви,
Отныне сорвана, личина спала,
И человек опять уже свободен
От страхов, культов, глупости и злобы
И розни наций, классов и родов.
Неудержим, умен и благороден...
И только не избавился от пут
Изменчивости, Случая и Смерти...

Необъятность материала, его герметичность и его «запредельный» характер¹ были причиной того, что я уклонялся от этой темы, в полной мере сознавая ее значение. Во время поездки в Германию и Францию зимой 2000 г. все выглядело так, как будто материал сам стал проявлять активность².

Предлагаемое исследование только фрагментарно прикасается к теме смерти в ритуальном искусстве и в лучшем случае дает возможность приблизиться к специфике сюжета. Насколько мне известно, это первая попытка такого анализа, включающего первобытное и традиционное искусство. Ближе всего к избранной теме работа Э. Панофски «Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini», изданная в 1964 г.

I. Первобытная эпоха. Традиционные культуры

Погребальные инсталляции (палеолит – бронзовый век). основополагающие концепты дописьменной эпохи. Дольмен и менгир – морфологемы смерти и жизни; пирамида; эволюция гроба; саркофаг. Традиционные культуры: культ предков, погребальный обряд, символика смерти.

Жизнь – наше единственное достояние, и смерть – наш единственный враг...

Рене Мыслен

Погребения среднего палеолита (мустье) не содержат предметов изобразительного искусства. Погребение вообще старше изображения. Однако, как показывает анализ сопутствующего материала, не старше искусства.

Факт первых захоронений устанавливается по специально вырытым углублениям. Изредка рядом с останками находят предметы природного происхождения: рога барана (детское захоронение, Тешик-Таш, Узбекистан), страусовое яйцо и рога лани (детское погребение Ното 11 из Кафзеха, Израиль), остатки цветов, цветочная пыльца (двойное погребение из Шандара, Ирак). Иногда обнаруживают конструкции из камня. Это может быть каменная кладка, окружающая голову (неандертальское погребение из Ла-Шапель-о-Сент, Франция), или каменная плита, закрывающая могилу (Ла-Феррасси, Дордонь, Франция). Это последнее захоронение¹ замечательно тем, что здесь впервые возникают знаки: на внутренней стороне плиты сделано восемь углублений, расположенных попарно.

Древнейшие известные сегодня захоронения имеют возраст приблизительно 75 тыс. лет. Почти все они располагаются в местах стоянок первобытного человека – в пещерах, под навесами. Позднее, в верхнем палеолите, появляются новые типы захоронений. Сопутствующий им инвентарь, следы ритуальных действий указывают на то, что представление о смерти с этого времени становится структурным элементом картины мира, при этом можно лишь предположительно говорить об истоках погребального риту-

ала (страх перед мертвым? «плач по умершему»? обретение его покровительства? овладение его силой?).

Погребения индивидуальные и коллективные в гротах, пещерах, искусственных углублениях под открытым небом, с камнем-подушкой или в виде саркофага, выложенного из камня или костей мамонта, насыпанные курганы, укрывающие вырытые в земле погребальные камеры, дольмены (плиты, вес которых достигает ста тонн), крытые аллеи, сложные системы подземелий – все это исключительные по выразительности памятники, свидетельствующие так или иначе о противостоянии смерти.

Представления о смерти как жизни в ином мире будут развернуты со всей возможной детализацией в мифологии и искусстве Древнего Египта, однако представления о посмертном существовании уже отчетливо выражены в погребениях, ритуалах, искусстве дописьменных культур.

Независимо от пола и возраста умершего рядом с ним в палеолитических захоронениях находят типичные для данного места и времени виды оружия и орудий: отщепы, каменные рубила, скребки, копьеметалки, наконечники копий. В половине случаев верхнепалеолитические захоронения содержат красную охру, которая выстилает ложе, иногда покрывает костяк, при этом три четверти скелетов имеют на себе украшения².

В Западной Европе преобладают ожерелья и браслеты из небольших круглых раковин, клыков и зубов животных (преимущественно лисиц и оленей), в Восточной – такие же круглые бусы изготовлены из бивня мамонта; здесь к ним также добавляются перфорированные зубы, особенно клыки, животных. Раковины, зубы, костяные бусы и другие перфорированные предметы входят в состав головных уборов и композиций, украшающих одежду. В женском погребении в Гримальди (грот Кавийон, Бальци-Росси, Италия) на черепе сохранились остатки головного убора, набранного из двухсот раковин и обрамлявших его двадцати двух оленьих клыков. Против лицевой части черепа была проведена полоса красной охрой и положено острие из кости, у затылочной – два длинных кремневых отщепы. Находящиеся там же другие погребения, среди которых два двойных, посыпаны охрой и имеют украшения из раковин, оленьих клыков и рыбьих скелетов.

Наибольшее количество украшений содержит Сунгирское мужское погребение (г. Владимир, Россия). Обнаруженный здесь скелет

рослого мужчины в возрасте около 60 лет покрыт светлой охрой и усыпан костяными бусами, которые были, очевидно, нашиты на одежду и составляли головной убор. Последний, помимо бус, был украшен клыками лисицы и каменной пластиной. Из бивня мамонта также изготовлены надетые на скелет браслеты и большое ожерелье. Возле трупа были положены кремневый нож, массивный скребок и фрагмент костяной рукоятки, покрытый гравированным орнаментом из спиралей. В палеолитических погребениях нет предметов, специально изготовленных для погребального ритуала. Находящиеся здесь украшения, орудия, оружие – это, несомненно, обычные утилитарные бытовые предметы³. Сколько бы мы их ни изучали, они ничего не скажут об отношении к смерти. Сами по себе они говорят только о жизни.

Об отношении к смерти, кроме самого наличия вещей, говорит место, которое они занимают в погребении, то, как они расположены относительно тела и друг друга. В двойных погребениях это также положение одного тела относительно другого⁴, в коллективных – структура ансамбля (если это искусственное сооружение) или общая композиция захоронения, включая и то, как оно вписывается в ландшафт⁵. Специфику отношения к смерти обнаруживает анализ, рассматривающий захоронение как *инсталляцию* – сознательное размещение трупов и специально вложенных предметов в погребении. Порядок, который был придан захоронению в момент совершения обряда, содержателен для нас в той мере, в какой эстетическое имеет универсальный характер.

Факт инсталляции – единственный момент, свидетельствующий о существовании ритуальных действий в эпоху среднего палеолита. В частности, это найденный в пещере Монте-Цирцеа (Италия)⁶ неандертальский череп, *помещенный в центре овала, выложенного из камней*. Искусственно расширенное затылочное отверстие этого черепа позволило установить с большой вероятностью факт каннибализма. Каннибализм в этом случае имел ритуальный характер, на что указывает *наличие инсталляции*. Помещение черепа в центр круга, ограждение его камнями – часть ритуала, символизирующего погребение.

В индивидуальном женском погребении в Гримальди расположенные вокруг тела предметы создают порядок, который может дать представление об отношении палеолитического человека к смерти, к умершему. Центр инсталляции – голова, на что указывает

головной убор из раковин и оленьих клыков – самый роскошный предмет этого погребения. Голову обрамляют положенные вокруг нее орудия: костяное острие, кремневые ножи и, дополнительно, полоса красной охры.

Помещение возле головы режущих и колющих орудий⁷ – акт, отличающийся от других, которые имитируют жизненные ситуации. То, что эти предметы находятся в данном случае в необычном положении, не под рукой, говорит о специальном характере вложения; такое функционально не означенное размещение орудий есть типичный акт инсталляции. Порядок, не имеющий иных целей, в погребальной инсталляции – это порядок вечности. Отсюда следует, что орудия перестают быть орудиями и становятся знаками. Можно ли в этих знаках увидеть не просто свидетельство существования ритуала, но *особую эстетику погребального ритуала*? Иначе говоря, можно ли здесь указать то специфическое, в чем выражает себя сюжет? Можно ли вычленить морфологемы, свойственные погребальной инсталляции, – обнаружить эстетику эйдоса смерти⁸ (не забывая о слиянии на ранней стадии эстетического с этическим)?

Семиотичность погребальных инсталляций несомненна. Положение скелетов в двойных и коллективных захоронениях относительно друг друга может быть не менее содержательным, выразительным, драматичным, чем произведение искусства. Приведем несколько примеров двойных и коллективных погребений.

Двойное погребение: Грот детей, Гримальди (Италия)⁹. Взрослый и детский скелеты лежат на правом боку с согнутыми ногами – детский скелет на коленях у взрослого, который обхватывает его сзади, как бы защищая собой ребенка. Композиция предельно выразительна (не надо забывать, что это именно *композиция*: трупы взрослого и ребенка *так положены*). Эта композиция – знак защиты ребенка взрослым. То, что изображает инсталляция, происходит по ту сторону жизни, но в самой инсталляции на это нет указаний, она ничего не говорит об отношении к смерти, инсталляция указывает только на отношение взрослого к ребенку – так, как это было бы в жизни (в этом смысле это *реалистическая* инсталляция).

Другой тип двойного погребения находится на упоминавшейся стоянке Сунгирь¹⁰ в районе Владимира. Двое детей восьми и тринадцати лет покоятся в узкой длинной могиле, засыпанной красной охрой, голова к голове – положение, при котором одно тело служит как бы продолжением другого, образуя одну вытянутую линию.

В отличие от предыдущей, это *условная, придуманная* композиция. Ее цель – выразить отношение равенства (братского? дружеского?). Такое положение тел снимает признаки иерархического порядка, даже разницу роста, значительную в этом случае. Близость детей дополнительно подчеркивается тем, что они соприкасаются головами, их объединяют также два длинных копья, положенных слева и справа поверх тел.

Другое двойное погребение (Любинген, Германия) столь же выразительно являет образ неравенства. Это погребение, датированное концом бронзового века (1700–1500 гг. до н. э.), найдено под 8-метровой каменной насыпью. Скелет мужчины преклонного возраста положен на спине на полу небольшой погребальной камеры. Поверх него, на уровне таза – тело 10-летней девочки. Справа от скелетов на полу – каменные и бронзовые орудия, на детском скелете – золотые украшения¹¹.

Еще один тип парного в составе коллективного погребения – кладбище на острове Ретока (Полинезия, XIII в.)¹². Несколько пар этого обширного единовременного захоронения (результат массового – отчасти, по-видимому, добровольного – жертвоприношения) более или менее точно повторяют одну и ту же позу: мужчина лежит на спине, справа от него прильнувшая к его плечу женщина держит обеими руками его правую руку. Содержательна композиция захоронения в целом. Ее доминанта – могила легендарного вождя Рее Мата с женой и приближенными. Скелеты нескольких десятков человек, погребенных вместе с ним, расположены в ногах и по правую сторону от могилы, в которой, кроме самого Рее Мата, находятся его телохранители (справа), чета приближенных (слева) и молодая женщина (поперек, в ногах). Пять пар захоронений добровольно последовавших за вождем представителей разных кланов располагаются в непосредственной близости к главному погребению; поблизости от него, в правой части, – еще несколько одиночных скелетов, затем следуют одиночные и парные захоронения тех, кто был принесен в жертву¹³.

Кроме личных украшений в виде браслетов и ожерелий из раковин и кабаньих клыков, около центральных погребений сохранились большие морские раковины и плоские каменные плиты.

«Дом вечности» начинается с каменной плиты, закрывающей углубление с останками. Уже в некоторых мустьерских захоронениях используется камень, однако элементы конструкции – то, что мож-

но считать истоками архитектуры, с одной стороны, и гроба-саркофага – с другой (камни-подушки, кладка из небольших каменных плит в Западной Европе или из костей мамонта в Восточной Европе), – появятся только в начале верхнего палеолита.

Самые первые простейшие каменные постройки – дольмены – возводятся в эпоху позднего неолита в связи с коллективными захоронениями. В то же время существуют другие типы мегалитических сооружений – менгиры и кромлехи, назначение которых нельзя считать установленным окончательно.

Простейшая форма дольмена – вертикальные опоры и горизонтально лежащая на них плита – выглядит как символ, если не архетип погребения. Эта форма изредка возникает уже в верхнем палеолите. Женское погребение из Сент-Жермен-ла-Ривьер (Жиронда, Франция) представляет собой исключительное для палеолита надгробное сооружение: две каменные плиты, лежащие на вертикальных опорах¹⁴, т. е. фактически дольмен.

Возникновение традиции мегалитизма, его глобальное распространение и исчезновение в начале железного века оставляют много вопросов относительно происхождения и назначения этих древнейших памятников архитектуры, создание которых требовало большой изобретательности и огромных усилий. Из всего сказанного относительно их функций бесспорно лишь то, что дольмены чаще всего связаны с коллективными погребениями, в более широком плане – с *культу предков*.

Культ предков, лежащий в основе анимистических верований, – общая религия доисторического человечества. Многие черты его сохраняются и позднее. Сфинксы, оберегающие покой пирамид в Долине царей, выполняют ту же функцию, что и статуэтки, охраняющие корабль с черепом предка в африканской хижине.

Самые древние дольмены сохранились в Бретани и на крайнем западе – на территории Португалии. Самые монументальные – там же и в Ирландии, в частности в Маунт-Брауне, где находится дольмен, перекрытый плитой весом в 100 т. Методом радиоуглеродного анализа установлено, что строительство мегалитических сооружений на севере и западе европейского континента и в Средиземноморье продолжалось не менее трех тысячелетий. Истоки и распространение этой традиции связывают с возрастающей ролью погребальных обрядов. Сооружение дольменов смыкается с позднемезолитической практикой коллективных захоронений. Находящиеся в некро-

полях Тевиек и Хёдик в Бретани захоронения, датированные V тысячелетием, обложены каменными плитами. Спустя тысячелетие этот регион (Морбиан) становится уникальным по насыщенности мегалитическими сооружениями. Самые известные из комплексов Морбиана – Карнак, Гаврини, Локмариакер. Здесь находятся расколотый 20-метровый «Камень феи» (Meneg-Hro`eg), весивший 350 т, знаменитый дольмен «Ла Табль де Маршан» и укрытый каменной насыпью (керна) большой дольмен-курган Гаврини.

Один из самых впечатляющих неолитических некрополей находится несколько южнее – в Бугоне (До-Севр). Замеченный впервые в середине XIX в., этот комплекс стал известен благодаря раскопкам 1960–1970-х годов¹⁵, в ходе которых под пятью каменными плитами было открыто восемь погребальных комнат. Первые захоронения, представляющие собой круглые погребальные камеры, в каждой из которых было найдено около десяти скелетов, появились здесь в конце V тысячелетия. Здесь же находятся два больших дольмена, вокруг которых были возведены стены и насыпан ступенчатый курган из камней. Они датируются началом IV – концом III тысячелетия. Первое погребальное помещение перекрыто гигантской каменной плитой весом в 90 т, которая опирается на два грубо обработанных каменных пилона высотой около 2,5 м. Во время раскопок здесь было найдено двести скелетов. Часть из них принадлежит вторичному захоронению, которое отделяет от первого приблизительно одно тысячелетие. Чтобы войти в основной зал, нужно пройти узкий 10-метровый коридор, проложенный в каменной насыпи. Внешне керны Бугона (как и Гаврини) напоминают мастабу или низкую ступенчатую пирамиду. Рядом с этим циклопическим сооружением стеклянное здание Музея Бугон, затерянное среди кряжистых дубов и каштанов, выглядит ничтожным разовым изделием. Элегантная стеклянная призма, сталкивая комфорт с вечностью, вызывает чувство утраты.

Мегалитической традиции в Европе предшествует практика коллективных захоронений в так называемых кофрах¹⁶. Углубления, выложенные каменными плитками и перекрытые каменной плитой, известны в Бретани уже в V тысячелетии (Тевиек, Морбиан). Считается, что этот тип погребений и некоторые другие близкие формы могут свидетельствовать о местном происхождении мегалитической традиции в Португалии, в западной части центральной Франции и в Бретани. Древнейшие дольмены Ла-Ог (Кальвадос),

Барненес (Кот-дю-Нор), остров Корн (Финистер) и Бугон (До-Севр) датируются методом С-14 приблизительно от 3850 г. до н. э. (реальная датировка – 4500 г.)¹⁷.

Хотя кофр в коллективных захоронениях предшествует дольмену, эта конструкция не может рассматриваться как прототипическая в отношении дольмена или какого-либо иного вида мегалитических сооружений. Несмотря на большое разнообразие дольменов, с одной стороны, и кофров – с другой, и тот и другой имеют устойчивые структурные особенности, которые сохраняются даже в тех случаях, когда величина кофра разрастается до размеров небольшой погребальной камеры, а дольмен уменьшается до размеров индивидуального погребения. Во всех случаях кофр открывается сверху, тогда как дольмен имеет боковой вход. При этом в отличие от дольмена кофр находится под поверхностью земли. Генетический прототип дольмена – пещера, этапы его дальнейших превращений – мастаба, пирамида, мавзолей и другие типы усыпальниц, тогда как кофр предваряет саркофаг и иные формы гроба.

Классическая форма дольмена, лежащая в основе всех многочисленных разновидностей, весьма специфична при всей ее простоте. В том, что глаз распознает ее при любых обстоятельствах, мне довелось убедиться на собственном опыте¹⁸.

В Западной Европе приблизительно до середины IV тысячелетия погребальная комната сохраняла круглую форму, позднее появились небольшие многоугольные, квадратные и прямоугольные помещения. Прямоугольные погребальные комнаты становятся типичными для всей территории Западной и Северной Европы, от Португалии и Британских островов до Северной Германии и юга Скандинавского полуострова. Различают локальные типы: *Severn-Costwold* (Великобритания), *Alentejo* (Португалия), кавказский тип и др. Со временем усложняется структура помещения; в Англии и Ирландии появляются дольмены с трансептами, каменные плиты дольменов – особенно в Бретани и Ирландии – покрываются живописными и петроглифическими изображениями. Типичны антропоморфные образы «богини-матери» и изображения – иногда рельефные – каменных топоров.

На Ближнем Востоке – в Сирии и Палестине – древнейшие ритуальные каменные конструкции датируются IV тысячелетием. На Кавказе использование дольменов для погребений продолжалось и в историческое время. Форма кавказских дольменов, составленных

из обтесанных плит, сохраняет классические очертания, в которых доминирует горизонталь – массивная плита, выступающая над опорами.

Второй (после горизонтали), в большей мере семиотический, но также и стилистически значимый, момент, дополняющий архетип дольмена, – это *входной проем*: грань, отделяющая «дом вечности» от мира живых. Обрамление входа говорит о том, что за этой гранью находится нечто, превосходящее по своему значению все мыслимые феномены. Ни с чем не сравнимая монументальность сооружения не оставляет сомнения в значимости находящегося за этим циклопическим порталом.

Для сравнения обратим внимание на современную символику «города мертвых». На кладбище Пер-Лашез в Париже портал задуман как черный прямоугольник – пустой проем, перед которым спиной к зрителю стоят две обнаженные фигуры – мужчина и женщина. Если пункту дольмена – энергия колоссальной плиты, масса камня – воплощенное могущество сил иного мира, то современное видение того же самого олицетворяет зияющая пустота; драматизм скульптурной композиции в этом *предстоянии* уже даже не Паскалевой «бездне», подразумевающей тайну, но пустоте – *безвременному и беспространственному ничто*¹⁹. Для древних нет ничего более мрачного и значительного, чем находящееся за этим входом; для них именно в глубинах Аида скрыты концы и начала всего сущего.

Там и от темной земли, и от Тартара, скрытого в мраке,
И от бесплодной пучины морской, и от звездного неба
Все залегают один за другим и концы и начала,
Страшные, мрачные. Даже и боги пред ними трепещут.
Бездна великая...
Там же – ворота из мрамора, медный порог самородный,
Неколебимый, в земле широко утвержденный корнями.
Перед воротами теми снаружи, вдали от бессмертных,
Боги-Титаны живут, за Хаосом угрюмым и темным.

Гесиод. Теогония

От плиты, перекрывающей захоронение (палеолит), до дольмена, который со временем становится святилищем предков («дом мертвых» конца неолита – начала бронзы в Северной Европе), и –

позднее – мастабы, в структуре погребения доминирует *горизонталь*. Косвенным подтверждением тому, что горизонтальная плита является не только основой архитектоники дольмена, но его семиотически акцентированной доминантой, может служить сравнение дольмена с другим монументом – менгиром, который олицетворяет второй основной концепт неолита – культ плодородия²⁰. *Вертикаль* менгира – учитывая распространение этого монумента во всех частях света, огромные размеры, которых он достигает (более 20 метров), разнообразие типов (отдельно стоящие монолиты, аллеи менгиров, кромлехи и др.), фаллическую форму, которую он принимает в отдельных случаях в процессе эволюции, – читается как символ восходящего потока жизни, жизненной силы, как антитеза горизонтали, привязанной к культу мертвых. *Горизонталь и вертикаль воплощают архетипы смерти и жизни*, к которым восходят образы и представления, лежащие в основе двух главных концептов первобытности: культа предков и культа плодородия.

Изначально (палеолит – неолит) мертвые обитают в подземном мире, реже – где-то в той или иной области на земле, еще реже – на небе. Как показывает соответствующий инвентарь, жизнь после смерти мыслится как простое продолжение той жизни, которую вел умерший. Его сопровождают исключительно те вещи, которыми он пользовался, необходимые животные и – в случае знатного лица – слуги, жены, близкие люди, постоянно присутствовавшие в его жизни. Начиная с эpineолита людей и животных, умерщвляемых во время похорон, все чаще заменяют глиняные зооморфные и антропоморфные фигурки. Еще раньше в погребения начинают класть оружие и орудия – поломанные, вышедшие из употребления. Предметы, сопровождающие умершего, теперь выполняют ритуальную функцию. В эпоху бронзы предметы, утратившие утилитарное значение, ставшие знаками, заменяются их изображением. На надгробных стелах в юго-западной части Иберийского полуострова (Эстремадур, Испания) изображено все то, что прежде должно было быть положено в могилу. На стеле IX–VIII вв. до н. э. из Солана-де-Кабанас (Логресан-Каседе)²¹ высечены: в средней части у правого края плиты антропоморфная фигура – тело воина, рядом с ним, слева – большой круглый щит, под ним – четырехколесная повозка, запряженная двумя лошадьми, над ним – копье, меч и сосуд (бутылочная тыква?). Морфологические особенности – статика, подчеркнутая горизонталь. Предметы не столько изображены,

сколько обозначены: наиболее схематично – фигуры лошадей (в виде гребней с четырьмя зубьями), колесница (вид сверху с колесами анфас). Копье и меч – горизонтально, с небольшим наклоном, острием вниз. Под ними сосуд и шлем. Композиция в целом образует треугольник, направленный углом вниз. Предметы расположены «по ранжиру» – они *покоятся*.

Несмотря на то, что голова и фигура воина трактованы схематично, образ передает состояние окоченелой неподвижности: ноги согнуты в коленях, ступни неестественно вывернуты, руки с растопыренными пальцами висят как плети. Изображенное здесь оружие обречено на бездействие. Об этом свидетельствует особый «нерабочий» порядок, отличающий описанные выше погребальные инсталляции, с их акцентом на статику и симметрию. О том же говорит меняющийся план выражения: замена вещи знаком.

Для такой замены нужна была настоящая реформа сознания. Переход от конкретнообразных представлений к абстрактным – от того, что Тейлор называл «низшей анимистической философией», для которой «едва ли может считаться вероятным, чтобы связь между телом и душой была окончательно расторгнута смертью»²², к дуалистическим и более сложным – далек от единообразия, однако есть нечто объединяющее развитые религиозно-мифологические представления. Это прежде всего небо – как место, где пребывают умершие.

Можно предполагать, что появление вертикали в архитектонике египетских погребальных сооружений Древнего царства (III династия, 2800 г.) отражает меняющийся облик потустороннего мира. В тексты пирамид вносятся записи, из которых следует, что после смерти человеческая личность распадается на несколько составляющих ее элементов: мумия – тело, Ка – жизненная энергия (ее эмблема – две поднятые руки на Т-образной подставке), черная тень Шут (изображается темным горизонтально расположенным силуэтом человеческой фигуры) и Ба – духовная составляющая человека, в определенном смысле его душа, в виде птицы с человеческой головой, которая парит над телом. Наряду с представлением о Дуат как «глубокой, темной и бесконечной» преисподней (обозначаемой кругом со звездой в центре) в текстах пирамид появляется образ матери мертвых, которых она ведет на небо – в обитель богов и царей. «Дух умершего царя мчится на небо с распростертыми крыльями, как каждая птица, когда ее видят вечером облетающей небо», «он взвился в небо, как коршун, он поцеловал небо, как сокол, он прыг-

нул на небо, как саранча» (из текстов пирамид). До появления этих текстов и самих пирамид частные усыпальницы раннего периода Древнего царства внешне мало отличались от европейских неолитических погребений – каменных насыпей над дольменами. Гробницы египетских придворных и фараонов I династии уже имеют классическую форму мастабы – плоской прямоугольной постройки из кирпича-сырца с большим количеством внутренних помещений. Кроме погребальных камер, в подземной части мастабы находились кладовые (сорок пять кладовых в мастабе визиря I династии Хемака были в свое время наполнены всеми необходимыми припасами для жизни в потустороннем мире).

Ступенчатая пирамида Джосера – первое погребальное сооружение, которое явственно включает в свою архитектуру вертикаль, – не сразу отходит от конструкции мастабы. В сущности, не считая верха, эта пирамида представляет собой четыре мастабы, уменьшающиеся в размере, поставленные друг на друга. Вместе с тем вертикаль, направляющая взгляд вверх, уже утверждает себя в этом погребальном сооружении в полной мере. Небо, куда устремляется крылатая ипостась Ба, и вертикаль пирамиды здесь связаны со смертью, но именно потому, что обещают ее преодоление.

Вершина пирамиды смотрит в зенит, силуэт пирамиды, откуда бы мы ни смотрели, заставляет проследить путь солнца от горизонта к зениту и от зенита к закату. О том, что линией смерти остается горизонталь, свидетельствует силуэт треугольника, который ясно читается в композиции, изображающей человекоптицу Ба, парящую над мертвым телом.

Еще до появления новой формы погребального сооружения изменения в конструкции мастабы – в частности, перенос пищи для жертвоприношений с западной стороны на восточную – уже свидетельствуют о серьезных переменах религиозных представлений. М. Матье отмечает, что: «С изменением условий жизни, с развитием земледелия... освоением искусственного орошения, в религиозных воззрениях происходит ряд изменений, и, в частности, *все большее значение приобретает культ солнца и других светил* (курсив мой. – В. М.), что накладывает свой отпечаток на заупокойные верования... умерших стали укладывать лицом к востоку – навстречу восходящему солнцу... живительная сила солнца связывалась с мыслью об оживлении умерших людей. Считалось, что души умерших при восходе солнца выходят его приветствовать; когда же солнечное боже-

ство, переплыв в течение дня небо, спускается и преисподнюю и ночью проплывает подземный мир, то при его приближении мертвые встают из гробов и радостно встречают его»²³.

В это время египетский пантеон приобретает законченную форму. Складывается четкая иерархия богов, в которой центральное место занимают боги неба и земли: Ра-Атум и Осирис.

В статье «Символическая роль египетского гроба» Дж. Тейлор²⁴, отмечая глубокие перемены, происходящие в начале династического периода, обращает внимание на меняющееся значение гроба. Утилитарная функция – оберегать останки от хищников, воров и т. п. – сохранялась на протяжении всего додинастического периода. Главным достоинством гроба в это время была прочность. Первые признаки, указывающие на меняющееся отношение к смерти и изменение погребального ритуала, появляются при фараонах I династии. Около 3100–2850 гг. до н. э. гробы частных лиц приобретают архитектурные очертания, уподобляются земным жилищам. Идею гроба-дома сменяет гроб-гробница, внутреннее строение которой повторяет декор усыпальницы. Примерно с 2200 гг. до н. э. гробы устанавливаются в погребальной камере таким образом, чтобы покойник, лежащий на левом боку, был обращен лицом к восходящему солнцу. С восточной стороны, на уровне головы, на поверхности гроба изображается пара широко открытых глаз, которые, всегда бодрствуя, служили хозяину во время его сна. На внутренние стенки гроба наносятся изображения, дублирующие те, которые находятся на стенах и потолке усыпальницы. Внутренняя поверхность крышки гроба являет собой образное или – позднее – символическое изображение неба (в виде богини Нут), нижняя – земли в виде Осириса.

В эпоху Среднего царства появляется антропоморфный саркофаг, имитирующий не столько реальный, сколько идеальный образ умершего (Sah), т. е. его мумию в маске²⁵.

В мифах Африки, Океании, доколумбовой Америки, в дописьменном фольклоре в целом небо почти не упоминается как место, где пребывают умершие. В тех редких случаях, когда упоминания имеют место, есть основания предполагать, что речь идет о поздних включениях. Загробный мир первобытного человечества находится под землей (под водой), иногда в том или ином месте на поверхности земли. Уходящим туда помогают добраться до места различные животные – психопомпы (в Центральной Азии это лошадь и косуля,

в Древнем Египте и Южной Америке – собака, у критян умершего сопровождал в подводное царство дельфин и т. п.).

Повсюду, где культ предков сохраняется в полной Мере – как в некоторых глубинных районах Тропической Африки, на островах Полинезии, у некоторых народов Южной Америки, – умершие продолжают жить среди живых. «Нигде в Океании, – пишет Ж. Гийар, – смерть не связывается с представлением об исчезновении, скорее она являет собой другое качество жизни. Живые опираются в своих действиях на мертвых, которые их окружают, присутствуя в повседневной жизни тем или иным способом...»²⁶

От обрядов, отправляемых в срок и надлежащим образом, зависит судьба детей и внуков. Жертвоприношения совершаются, как правило, в том (часто тайном) месте, где хранится предмет, воплощающий предка, – чаще всего антропоморфное скульптурное изображение. В некоторых случаях – в частности, на северо-западе Новой Гвинеи – деревянная резная фигура служит подставкой для настоящего черепа. Скульптура отличается экспрессивными рублеными объемами, изготавливается при жизни по заказу того, кто хотел бы, чтобы после его смерти оба его духа, остающиеся на земле, имели пристанище.

Корвар, который может быть целиком деревянным – в виде стоящей или сидящей фигуры, отличается чрезмерно непропорциональными размерами головы, которая по высоте занимает не менее половины скульптуры²⁷. Статуэтка иногда упирается обеими руками в стоящий перед ней ажурный жран. Изображение умершего в виде сидящей фигуры встречается также во вьетнамской погребальной скульптуре. Корвары, которые хранились в доме умершего, участвовали в жизни семьи. С предком советовались по важным вопросам, принося ему подарки и обращаясь к нему по имени.

У фангов Габона черепа предков хранятся в специальном коробе. Там же могут храниться такие семейные ценности, как раковины, рога антилопы, наполненные колдовской смесью, и т. п. Количество хранимых черепов свидетельствует о древности рода. Черепа, раскрашенные краской и снабженные париком, используются в обрядах инициаций. Они «выходят» к новопосвящаемым и обращаются к ним с речью: короб трясут и стук костей воспринимается как голос предка. На крышке такого реликвария помещается деревянная статуэтка биери, которая, по одним сведениям, является стражем, по другим – вместилищем духа предка. Она наделена особой маги-

ческой силой. Ее не должны видеть женщины. Биери существуют в виде полных и поясных фигур, а также голов. Эта скульптура членится на отдельные четко обрисованные объемы: голова, шея, грудь и плечи, предплечья и кисти, живот, таз и бедра, голени и ступни. На голове особо выделена масса волос. Пропорции фигуры укорочены. Поза иератична, положение головы строго фронтально, руки симметрично сложены на коленях или прижаты к животу. Обратим внимание на то, что биери-статуэтка – это сидящая фигура. Биери-бюсты в точности воспроизводят ее верхнюю часть.

Биери-головы на длинной цилиндрической шее-подставке имеют правильную яйцевидную форму, высокий выпуклый лоб и вогнутый абрис лица. От переносицы к вискам расходятся крутые арки надбровий. Глубокие глазные впадины и острый подбородок придают им отдаленное сходство с черепом.

Традиция хранения праха предка в домашнем реликварии существует и у соседей фангов – бакота. Как и у фангов, здесь реликварии охраняют специальные фигурки – мбулу. Сопоставляя эти статуэтки с разнообразными вариантами агадесского креста, я пришел к заключению, что этот многозначный символ²⁸ воспроизводит в стилизованном виде форму мбулу.

Деревянные, обитые тонкими листами меди или латуни плоские фигурки мбулу состоят из двух частей – овала и ромба. Верхняя овальная (реже круглая) часть мбулу изображает стилизованное человеческое лицо в маске и сложном головном уборе, нижняя ромбовидная – обобщенное символическое обозначение конечностей. Фигура в контексте африканской скульптуры уникальна и выглядит загадочно. Однако лишь до тех пор, пока мы не сопоставим эту схему с деревянной статуей бакота. Их сравнение показывает, что последняя сохраняет все особенности плоской овальной головы мбулу, опирающейся на ромбовидное углубление, которое здесь обнаруживает свое исходное значение. Это обычное для африканской статуи предка углубление, предназначенное для колдовской смеси.

Агадесский крест превращает форму мбулу в знак, снимая окончательно фигуративные элементы и сохраняя общую схему: овал, опирающийся на ромб. Среди вариантов агадесского креста, который издавна изготавливают ремесленники Хоггара, существуют формы, полностью совпадающие со схемой мбулу: овал соединяется с ромбом посредством «шеи», причем составляется таким образом, что внутри образуется просвет, а в верхней части нередко

появляется характерная деталь мбулу – полумесяц. Таким образом, агадесский крест оказывается пластическим символом, отсылающим к культу предков – к реликварию, в котором хранится череп предка, и, в конечном счете, к упоминавшейся палеолитической инсталляции с черепом в круге, выложенном камнями. В то же время этот лаконичный знак выражает идею корвара (череп (голова) и его основа, вмещающие дух (интеллект) и жизненную силу предка²⁹, овладение которыми достигается через соблюдение соответствующих обрядов).

Ритуальный знак, символ, образ, прежде чем окончательно отделиться от вещи, претерпевает ряд превращений. В прослеженном здесь превращении черепа эта трансформация начинается с добавления искусственных наложений. Такие древнейшие черепа, найденные вблизи Иерихона (Иордания), датируются периодом так называемого керамического неолита «А» и «В» (от V до IV тысячелетия до н. э.)³⁰. Погребения этой культуры отличаются тем, что они впервые располагаются вдали от селений, высечены в скалах в форме колодцев и отдельных помещений. Здесь обезглавленные тела сжигались.

Хранившиеся отдельно черепа покрыты налепом, реконструирующим черты лица; глаза инкрустированы раковинами. Подобным образом моделированные черепа на островах Новые Гебриды составляют часть ритуального комплекса. Здесь черепа хранятся подвешенными к потолочным балкам мужских домов» после того, как они используются в виде головы манекена, изготовленного в натуральную величину из растительных волокон (рамбарамба, остров Южная Малекула).

Высушенная голова умершего³¹, покрытая налепом и раскрашенная, воспроизводит – нередко с большой достоверностью – облик умершего. Фигура изготовлена с таким расчетом, чтобы соответствовать его росту и комплекции. Социальный статус и этническую принадлежность воспроизводят особый узор и цвет татуировки, прическа, а также особые подвязки и украшения на руках и ногах манекена.

Появление манекена на специальной церемонии означает конец траура и затворничества вдовы. Во время церемонии вдова оплакивает и ласкает своего супруга, сидя у ног манекена. После церемонии манекен остается в «мужском доме». Со временем фигуру уничтожают, а голову подвешивают к потолочной балке³².

Моделированные черепа иногда представляют собой подлинные произведения искусства. В их числе моделированные и раскрашенные головы монголоидного типа, датируемые I в. н. э., из могиль-

ника Оглахты (таштыкская культура, р. Енисей, р-н Красноярска) выглядят как произведения высокого классического стиля. На драгоценное изделие похож мексиканский череп, инкрустированный бирюзой и перламутром.

Как известно, культовым предметом являются также мумифицированные головы-трофеи. В Полинезии, в частности в Новой Зеландии, такие головы – особенно головы, богато украшенные татуировкой, – хранились в доме или выставлялись на столбах деревянной ограды для устрашения врагов. В числе шедевров искусства дописьменных цивилизаций в парижском Музее Человека представлены великолепные образцы таких татуированных голов³³. Если татуировка мумифицированных голов-трофеев, строго говоря, имеет отношение к нашей теме лишь косвенное, то узор, наносимый *посмертно* красками на высушенную и моделированную голову, непосредственно связан с погребальным ритуалом. Живописный узор, как правило, воспроизводит композицию наиболее замысловатых татуировок. Возможно, это своего рода паллиатив – если иметь в виду, что для нанесения сложной, вызывающей всеобщее восхищение татуировки требовались немалые средства, большое терпение и много времени (иногда необходимо несколько лет для многократного введения под кожу смеси угля с соком растений). Отличие посмертного рисунка в том, что он наносится белой краской. Обычно это белый волнообразный рисунок с широко расходящимися спиралями. При этом в прическу из естественных волос могут быть вплетены каури, глаза инкрустированы круглыми раковинами, к ушам подвешены большие плоские серьги.

Предметы искусства, используемые в традиционных ритуалах, почти никогда не являются «чистыми» знаками или образами. Их магическое функционирование, как правило, обеспечивают некие природные дополнения: колдовские смеси, закладываемые в специальные углубления, окропление и смазывание различными составами, амулеты, подвешиваемые к статуэткам и маскам, и т. п. Здесь же мы видим нечто противоположное: знаки (украшения, амулеты, орнамент), прилагаемые к природному предмету – черепу, высушенной и моделированной или мумифицированной голове³⁴.

Каменные черепа, которые упоминает Т. Хейердал, описывая сохранившееся тайников-пещер острова Пасхи, нередко перемежаются с настоящими черепами, так как тайники-пещеры служили местом погребения. Череп оказывается одним из самых распространен-

ных и ранних объектов имитации, особенно если принять во внимание петроглифы, изображающие скелетные фигуры и «личины» с подчеркнуто увеличенными глубокими глазными впадинами, выступающими скулами, жестко очерченным подбородком и другими чертами, не оставляющими сомнения в том, что объектом изображения (сюжетом-моделью) здесь служит череп³⁵. При этом необходимо признать, что имитацией в точном смысле слова являются натуралистические скульптурные изображения черепа из различных материалов. Череп из полированного кварца, хранящийся в Музее Человека, считается ацтекским изображением бога смерти Миктантекутли.

Замена предмета его обозначением может выражаться в том, что мумифицированные головы врагов, которые подвешивались к поясу, заменяют подвесные деревянные маски, которые бытуют в Западной Африке и сегодня. Еще недавно нигерийские экои использовали в ритуалах вырезанные в натуральную величину человеческие головы, которые с помощью плетеного основания крепятся к голове танцора. Эти головы отличаются крайним натурализмом. Моделировка лица, учитывающая тончайшие особенности анатомического строения, дополняется обтяжкой голов кожей, инкрустацией глаз и настоящих зубов, накладкой волос, окраской губ и бровей.

Натурализм этих антропоморфных масок, по-видимому, объясняется их функцией – имитировать настоящие отрубленные головы. По существующей здесь в доколониальный период традиции возвратившиеся из военного похода экои танцевали, возложив себе на голову отрубленные головы врагов³⁶.

Каменные черепа, собранные Хейердалом на острове Пасхи, более стилизованны. Некоторые образцы напоминают антильскую скульптуру, изображающую мертвую голову³⁷, другие, наоборот, воспроизводят череп анатомически детально, с точным соблюдением пропорций³⁸. Особый вид пасхальской скульптуры – головы. От скульптуры других регионов Океании и от традиционной скульптуры Африки и Америки их отличает полная антропоморфность, отсутствие зооморфных элементов, типичных для других видов – например, фигур моаи тангата ману (человек с клювом и сведенными за спиной крыльями), статуэток, изображающих человека с хвостом рептилии, птичьей головой и т. п.

Назначение всех без исключения видов пасхальской скульптуры, которые вместе с другими ценностями хранятся в тайниках, оста-

ся спорным³⁹. Опираясь на аналогии, косвенные и отчасти прямые свидетельства, можно считать, что здесь, как и в других традиционных культурах, фундаментальными религиозно-мифологическими концептами были культ предков и культ плодородия. Можно предположить, что с культом предков связана скульптура, изначально находившаяся в местах захоронений, в пещерах: каменные фигурки и черепа, головы, скелетовидные фигуры (моаи кавакава). Возможно, что сюжеты наскальных изображений, в которых особенно часто фигурирует птичеловек, иногда сопровождаемый знаком вульвы, рельефные и графические изображения вульвы на зоантропоморфных статуэтках и барельефах, фигурки моаи тангата ману, а также чисто зооморфные (например, спаривающиеся черепахи) связаны с ритуалами плодородия.

Относящиеся к первой группе каменные черепа, называемые сторожами или ключами пещер-склепов, помещались, как правило, близ входа – внутри или снаружи пещеры. Информанты сообщали о том, что в разных районах острова, среди скал, скрыты пещеры, принадлежащие разным родам, в которых находятся останки их предков и ритуальная скульптура. Приведем несколько фактов, зафиксированных Хейердалом в ходе его работы на острове, в результате которой он оказался первооткрывателем родовых пещер.

Хейердал пишет: «Ласаро рассказал, что его роду принадлежат четыре пещеры. Одну он нам покажет сейчас; вторая, поменьше, находится в р-не Ванану... Третья пещера – на отвесной стене южного склона Рано Рараку; в ней три отделения, принадлежащие разным родам, каждое охраняется своим аку-аку, и пещера полна скелетов»⁴⁰. Наличие останков – истлевших трупов, скелетов или черепов в каждом из обследованных Хейердалом тайников (пещеры Ласаро, Атана, Пате, Хуана, Сантьяго и др.) – снимает, на мой взгляд, вопрос о назначении этих пещер и содержащейся в них скульптуры. Хейердал приводит рассказ патера Монтилона о том, что в 80-х годах XIX в. местные жители, которых принуждали к тому, чтобы они совершали погребение по христианскому обряду, днем хоронили своих близких на кладбище, а ночью раскапывали могилу, вынимали тело из гроба и вносили его в родовую пещеру. Еще недавно старики, чувствуя приближение смерти, уходили тайком из дому, чтобы заживо похоронить себя в своей родовой пещере.

Описывая посещение одной из пещер, Хейердал пишет: «В средней полости лежали почти истлевшие остатки двух скелетов без

каких-либо следов одежды. Они лежали навтыжку, так что не исключено, что люди, которым принадлежали останки, сами похоронили себя здесь заживо»⁴¹. Из этой пещеры было вынесено девяносто пять каменных скульптур, в том числе личины с подчеркнутыми глазными дугами и глубокими впадинами, плоские рельефы в виде распластанной человеческой фигуры (тип «канага» или «поза лягушки». – *В. М.*) с гипертрофированной вульвой, сдвоенные головы, фигурка крысы, кошачьи и кроличьи головы, рептилии, рыбы, птицы, лангусты, барельефы с изображением сидящего птичеловека или изображения птичеловека в виде билатеральной развертки⁴². Несмотря на изобилие и разнообразие, здесь отсутствуют типичные для острова Пасхи мужские скелетоподобные статуэтки моаи кавакава (называемые обычно фигурками «изможденного человека»), каменные торсы – миниатюрные подобия пасхальских монументов – и изображения кисти и стопы⁴³, а также каменные черепа.

Пытаясь уяснить назначение пасхальской скульптуры, нужно принять во внимание то, что почти все вынесенные из пещер статуэтки, головы и личины были найдены *рядом с останками* – истлевшими, высохшими трупами или скелетами⁴⁴. Нет сомнения в том, что до того, как стать кладовыми, пещеры служили местом погребения и отправления обрядов. Ребра, выступающие на статуэтках моаи кавакава, воспроизводят не образ «изможденного человека», но особенности скелета, с которым у постоянных посетителей пещер-склепов должно ассоциироваться представление о предках. О том, что моаи кавакава, как и другие аку-аку, олицетворяют души мертвых, говорят материалы, собранные в 1914 г. британской экспедицией Кэтрин Раутледж⁴⁵, а также косвенные данные – в частности, некоторые элементы погребальных обрядов Новой Зеландии и других островов Океании. Ж. Гийар прямо называет моаи кавакава статуями предков⁴⁶.

Как специальные изделия, связанные с погребением, особый интерес представляют каменные черепа. Форма каменных черепов, собранных норвежской археологической экспедицией 1955–1956 гг., варьируется от предельно натуралистической⁴⁷ до изощренно стилизованной. Об их ритуальном назначении, связи с культом предков и обрядом погребения свидетельствуют их местонахождение и функция стража или магического ключа, открывающего доступ к месту захоронения. Кроме того, на принадлежность черепов к куль-

ту предков указывают углубления в верхней лобной части, в которые, как установлено, закладывался порошок из перемолотых костей. В Тропической Африке подобные углубления для специального состава имеют статуи предков (в частности, деревянные статуэтки бакота⁴⁸). Найденные в семи разных пещерах шестнадцать каменных черепов, несмотря на большое разнообразие форм, сохраняют общую стилистическую особенность: *рельефные очкообразные накладки, обрамляющие глазные впадины*. Эта специфическая форма особенно выражена у стилизованных черепов (например, череп из пещеры Э. Атана⁴⁹ с углублением и рельефным изображением птицы), но она отчетливо читается и при реалистической трактовке⁵⁰, крайне условной⁵¹ и гротескной⁵². Эта деталь не что иное, как гипертрофированные стилизованные анатомические детали – части черепа: надбровные дуги и скулы. Здесь это маркирующий признак – знак смерти.

Для традиционных культур этого ареала смерть ассоциируется с черепом. Сюжет-эйдос «смерть» находит воплощение в образе, сюжетом-моделью которого служит череп или мертвая голова. Сравнение пасхальской скульптуры с аналогичной новогвинейской и антильской обнаруживает вполне определенные общие стилистические особенности.

Базальтовая голова, принадлежащая культуре Тайно народности аравак (Большие Антильские острова), из собрания Музея Человека, кроме указанной стилизованной формы имеет еще одну специфическую особенность – ввалившийся нос. В каталоге она описывается как «лицо мертвеца с глубокими глазными орбитами и выступающими скулами»⁵³. Та же специфическая стилизация верхней лицевой части, гипертрофирующая анатомические особенности черепа, типична для антропоморфных изделий из камня⁵⁴, найденных при археологических раскопках на Кубе. Менее стилизованные головы небольших каменных идолов-подвесок еще более очевидно воспроизводят форму черепа⁵⁵. Подчеркнем, что эти элементы человеческого черепа (не лица!) обозначены на личинах⁵⁶ и головах⁵⁷, о назначении которых ничего не известно. При большом разнообразии голов и еще большем – личин почти все они акцентируют эту маркирующую череп форму, причем некоторые из голов воспроизводят также оскал черепа⁵⁸. Все это наводит на мысль о том, что головы и, возможно, личины являются посмертным мемориальным изображением.

Обычай изображения умершего существовал не только в Океании (ср. описанный выше погребальный обряд на островах Новые Гебриды с изготовлением манекена), но также и в Западной Тропической Африке – в частности, у аканов. На домашних алтарях ании и ашанти (Гана) принято хранить изображения усопших. Голова или небольшая фигурка из глины выполнялась женой непосредственно с натуры у постели умершего. Образцы этой африканской мемориальной пластики, как и пасхальские, отличаются *особой трактовкой глаз*.

С символикой смерти связаны головы с плотно сжатым ртом, имеющие на внутренней стороне губ непонятные зазубрины, которые Хейердал описывает как «поперечные борозды, напоминающие швы на губах мумии», а также моаи кавакава с торсом, на котором обозначены все детали – от ребер и лопаток до позвоночника и отдельных позвонков. При сравнении моаи кавакава с близкими по типу фигурками моаи папа и моаи тангата обнаруживается, что и голова, которая благодаря инкрустированным глазам поначалу представляется живой, так же как и туловище, имеет скелетные формы, острые, как бы обнаженные кости черепа, надбровные дуги, соединенные с выступающими дугами скул, и характерный для черепа оскал⁵⁹.

Особый интерес представляет скульптура, в которой синтезированы элементы, отсылающие к символике смерти. Одним в таких памятников является каменная окрашенная статуэтка из собрания старого Бостонского музея⁶⁰. Судя по положению торса, запрокинутой голове, положению рук и имеющимся на спине, на месте лопаток и ягодиц, симметрично расположенным выступам, играющим роль опор, эта статуэтка изображает лежащую фигуру. Ее туловище с резко обозначенными ребрами воспроизводит структуру моаи кавакава, тогда как голова – типичную для описанных выше голов и личин череповидную форму в верхней части лица, а также инкрустированные белым камнем зрачки, поперечные борозды на губах и подобие козлиной бородки, которую имеют статуэтки кавакава.

Такое сочетание элементов, типичных для нескольких видов скульптуры, в одной статуэтке свидетельствует о принадлежности голов, личин и статуэток одной художественной традиции, о символике скелетных форм, о ее связи с погребальным ритуалом. Аутентичность этой статуэтки, приобретенной до коммерциализации пасхальской скульптуры, может служить дополнительным подтверждением тому, что указанные стилистические особенности – чере-

пообразная трактовка верхней части лица и скелетные элементы торса, – связанные с символикой смерти, отражают исконные традиционные представления.

Скелетные формы, вариации на тему черепа нигде не представлены так широко, как в Центральной Америке и окружающих этот регион обширных островных территориях по обе стороны материка. Даже если удастся детально исследовать материал этого региона, то и тогда основные вопросы, связанные с источником его специфики, останутся без ответа⁶¹. Самое большее, что можно, на мой взгляд, констатировать, – то, что корни изобразительной традиции, варьирующей символику смерти, находятся в зоне древнеамериканских цивилизаций.

Сегодня эта символика наиболее массивно и ярко представлена в Мексике, где соответствующие мифологические образы, в частности Кецалькоатль в виде змеи, пожирающей скелеты, расписанные черепа являются излюбленными сюжетами народного искусства⁶² и где бытует единственный в своем роде карнавал, посвященный «Пляске смерти». О том же свидетельствует и широкое распространение соответствующих сюжетов в древнемексиканской архитектуре и прикладном искусстве. В культуре майя череп играл роль ритуального предмета. Каменные, костяные, металлические черепа могли быть элементом архитектурного убранства, амулетами, украшениями. На персонажах с фрески из дворца Муль-Чик (Юкатан) можно видеть ожерелья из человеческих черепов. Знаменитая золотая пектораль с головой бога смерти Миктан-текутли имеет оскал черепа. Этот способ изображения, который многократно повторяется в изображениях мифологических существ, – два ряда зубов в прямоугольном обрамлении – отсылает не к хищнику, как считают некоторые авторы, но к человеческому черепу. Подтверждением тому могут служить безусловные изображения черепа, в которых присутствует именно этот вариант моделировки нижней лицевой части. Это и каменные черепа, украшающие алтари площадок для игры в мяч (Тула, Юкатан), и череп скелета на микстекской погребальной вазе из Цаахила (Оахака)⁶³ и даже на предметах современного народного мексиканского искусства – орнаментированных черепах из папье-маше. Ту же специфическую форму можно видеть на перуанских тканях VIII–VII вв. до н. э. из некрополя Паракас. На паракасских саванах, знаменитых богатейшей цветовой гаммой, включающей до двухсот оттенков, моделировка черепа имеет пря-

моугольную форму нижней лицевой части; примечательная особенность – оскал изображен не сплошным рядом, но в шахматном порядке с темными промежутками, имитирующими отсутствие зубов. Не покажется случайным точное воспроизведение этой специфической формы – оскаленного рта новогвинейских корваров, когда деревянная голова заменяет настоящий череп⁶⁴. Ту же форму можно видеть на неолитических костяных амулетах культуры Таино из археологических раскопок на Кубе⁶⁵. Кроме того, на них отчетливо моделирована очкообразная форма вокруг глаз. Таким образом, эти плоские круглые подвески с изображением черепа сочетают элементы, типичные, с одной стороны, для океанийской, с другой – для древнемексиканской пластики.

Образ смерти в виде вариаций на тему черепа, скелета и их стилизованных элементов в составе антропоморфных и зооморфных изображений не типичен для традиционного и древнего искусства других ареалов – это особенность автохтонных культур американского континента и прилегающих островных территорий.

Натуралистические (не стилизованные) формы, представляющие смерть в виде черепа, скелета, как было показано выше, настойчиво повторяются и в современном народном мексиканском искусстве. Во время своего пребывания в Мексике Андре Бретон, как художник, остро ощутил эту доминанту, но истолковал ее по-своему. «Мексика, – писал он, – не до конца пробудившаяся от своего мифологического прошлого, продолжает существовать под эгидой Хочипилли – бога цветов и лирической поэзии и Сонатлике – богини Земли и насильственной смерти, чьи образы мощно подавляют все прочие... Власть примирения жизни со смертью, несомненно, главное достояние Мексики»⁶⁶.

Острая экспрессия, натуралистичность образов, близкая к иконографии «Пляски смерти», свидетельствуют скорее о том, что здесь жизнь не находит примирения со смертью. Локальные особенности становятся очевидными при сопоставлении дописьменных культур Америки и Океании с культурами Тропической Африки – древнеамериканских высоких цивилизаций с Древним Египтом. Первое, что бросается в глаза при сравнении погребальной океанийской скульптуры с африканской, – это отсутствие в африканской скульптуре таких «универсальных» сюжетов, как череп и скелет.

Если в Полинезии, как было показано выше, дух умершего вселяется в манекен, увенчанный его собственной высушенной голо-

вой, то в погребальном обряде, проходящем в африканской деревне, покойного может представлять маска, к которой обращены причитания вдовы. Другие маски, участвующие в погребальных обрядах догонов, мосси, курумба, бамбара, сенуфо, представляют духов, которые провожают душу умершего. Они производят необходимые действия, обеспечивающие ее доброжелательное отношение к живым. Те же маски могут использоваться и в других обрядах, однако существует тип масок, предназначенных исключительно для погребального ритуала. Их особенности связаны с символикой смерти. Пример, показывающий едва ли не контрастное отношение африканской символики к описанной выше, – маска пангве из бассейна реки Огове, воплощающая дух умершего, известная в литературе как мпонгве. Эта маска изображает красивое женское лицо с закрытыми глазами и плотно сжатыми красными губами. Волосы, уложенные в виде симметричных гребней, окрашены в черный цвет. Отличительные особенности этой маски – белила, покрывающие лицо, и восточный разрез глаз. Белый цвет в Африке в подобных случаях связан с символикой смерти (считается, что в ее основе белизна костей скелета).

Показательно сравнение функционально одноплановых предметов – погребальных сосудов, в частности стражей реликвариев, фангов или фигурок на крышках золотых кудуо королей ашанти (Гана) со статуэткой на микстекской погребальной вазе из Цахила (Оксака, Мексика).

В первом случае это полностью биоморфная скульптура: фигуры на крышке кудуо образуют живую композицию, стражи фангов полностью «телесны», только некоторые черты в трактовке головы (выпуклый лоб и рот с оскаленными зубами) символизируют череп. Микстекская же статуэтка изображает скелет со всеми анатомическими деталями и черепом вместо головы. Говоря о скелетных формах как *менее сублимированных* – таких, которые своей открытой нарративностью подобны пиктографическим изображениям, – я не имел в виду стадийный аспект (хотя, как показывает стилистический анализ ранних форм искусства, менее стилизованные формы, как правило, предполагают относительную молодость художественной традиции). Все, что здесь можно сказать, опираясь на факты, – это то, что в Африке у смерти иное лицо. Как и в других традиционных культурах, с погребальным обрядом здесь связаны танец, пение, поэзия, специальные одежды и украшения, нательные рисунки.

Особую роль играет скульптура, которую можно разделить на три группы.

Во-первых, это непосредственно связанная с похоронами статуэтка предка – вместилище его духа, иногда – погребальные урны (например, кудуо ашанти, которые сопровождают умершего), статуэтки-стражи, охраняющие реликварии, иногда – глиняные статуэтки, изображающие покойного. Ко второй группе можно отнести редкие принадлежащие местному тайному обществу маски, церемониальные жезлы и другие художественные изделия, используемые исключительно в ритуалах погребения. К третьей – множество разнообразных масок, одеяний, музыкальных инструментов, участвующих не только в церемонии погребения, но также и в других обрядах. (Опираясь на документированное свидетельство моей американской коллеги А. Глез, наблюдавшей погребальный ритуал у сенуфо Куфоло, ниже мы попытаемся рассмотреть особенности функционирования этой скульптуры и ее стилистику.)

Погребальный ритуал в традиционном обществе помогает умершему пройти сложный путь, добраться до «деревни мертвых» и затем, уже в иной ипостаси, вселиться в свою статуэтку, занять место на алтаре предков. Весь период от момента смерти до снятия траура душа умершего в пути, где ей помогают преодолевать препятствия отправившиеся вместе с ней в виде статуэток или непосредственно принесенные в жертву (у догонов это обезьяна, собака и т. п.) животные-проводники (психопомпы). Прежде чем начнется прощание и плач по умершему, должно пройти несколько часов. Это время необходимо для того, чтобы убедиться, что душа не пожелала вернуться и окончательно покинула тело. Тело выносят и помещают, в сидячем положении или лежа, на террасе перед домом, где оно может находиться от одного-двух дней до нескольких месяцев, окуриваемое ароматическими травами.

Смерть в африканской деревне никогда не имеет естественных причин. Она всегда навлечена какими-то злонамеренными силами. В некоторых районах Судана существует обычай задавать умершему вопрос о причинах его смерти. Движения во время переноса тела интерпретируются как ответы на задаваемые вопросы. Тело, завернутое в ткань или шкуру животного, может быть похоронено на кладбище за пределами деревни, в общеизвестном или тайном месте, иногда в доме. В некоторых районах местом погребения служит река. В Восточной Африке трупы подвешивают в особых приспособ-

блениях на деревьях. В районе озера Чад труп в согнутом положении помещают в глиняную урну. В некоторых районах Африки, как и Америки, тела бальзамируют, коптят или высушивают. Такое мумифицированное тело может занимать в доме почетное место или храниться в багаже кочевников⁶⁷.

В Африке (как, впрочем, и во многих других местах) похоронный обряд способствует консолидации общины, регулирует отношения между миром живых и миром мертвых, обеспечивает доброжелательное отношение предков. С другой стороны,

этот обряд необходим, для того чтобы умерший мог получить статус предка. Кроме правильной жизни, большого количества детей, заслуг перед общиной и т. д., для этого необходимо соблюдение всех традиционных для этого случая действий. Смерть сама по себе не вводит умершего в круг предков. Только достигнув «деревни мертвых», умерший становится посредником между этим и потусторонним миром. При этом высокое положение покойного обеспечивает общине более эффективное его содействие. Невыполнение обряда, неправильные действия могут навлечь большие беды на род и общину в целом.

Погребальный обряд, длящийся от недели до нескольких месяцев, выстраивается в сложную композицию и являет собой некое целостное произведение искусства. После визитов родственников, друзей, ровесников начинается собственно похоронный обряд. Его составляющие: драма, устный фольклор, музыка и самый главный сакральный момент – выход масок, их танцы и другие собственно ритуальные действия. Первым появляется хор певиц, исполняющий хвалебные песни, посвященные событиям из жизни покойного. Они обходят место, где лежит покойник, потом – жилой квартал. Затем звучат гонги и барабаны. Из священной рощи появляется группа играющих на ритуальных инструментах тайного общества Поро. В это время все не прошедшие обряда инициации прячутся, чтобы не видеть священных инструментов. Во главе процессии – две фигуры (нафири). Скрытые под одеждами из древесных волокон, они приближаются к умершему и приветствуют его. Затем они обходят дворы, собирая подношения в виде каури.

Следующей на сцене появляется маска Ялимидь, которая считается одной из самых могущественных масок Поро в районах Фоно и Куфоло. Несколько разновидностей этой ярко раскрашенной антропоморфной маски из ткани, с пышной прической, выполняют

ряд функций – от развлекательной до магической. Эти маски имеют свой особый «голос», который оповещает о том, что посвященные выходят из священной рощи и движутся к деревне. Трое в масках Ялимидьо обходят дома, собирая дары и раздавая благословения от имени Древней матери и предков. Вечером все собираются у костров, где до рассвета выступают певцы и рассказчики. С полуночи звучит музыка и деревня наполняется танцующими людьми.

В течение всех ночей периода похорон и одной ночи еженедельно в течение трех недель после захоронения посвященные Фондоно бодрствуют в специальном доме Кпаала.

В утро похорон Тволобеле – наблюдающие за исполнением обрядов – возвращаются в священную рощу для подготовки главного ритуала Гвон с участием зооморфных масок-шлемов. Гонги и барабаны исполняют мелодию, предупреждающую, что Поро направляется в деревню. Двое ряженных, принадлежащих группе Пондо, знающие «язык мертвых», издают особые звуки, используя специальную мембрану. Тело помещают в центре двора, возле дома умершего. Здесь происходит первая часть финальной церемонии, состоящей из серии маскарадов, в которых главная роль принадлежит большим резным деревянным маскам, синтезирующим элементы различных животных. Наиболее могущественной считается маска Пониуго. Эта маска-шлем во время похорон изгоняет духов – пожирателей душ. Во время танца она трубит в рог и изрыгает огонь. Танцор вооружен бичом и скрыт под одеждой из волокон рафии.

В Пониуго синтезированы черты буйвола, кабана, антилопы, обезьяны и крокодила. При этом глаза с надбровными дугами и нос могут быть антропоморфными. Форма головы напоминает буйвола, приоткрытая пасть с зубами – крокодила, в ее верхней части торчат кабаньи клыки, уши и рога – антилопы. Эта маска может иметь навершие в виде небольшой фигурки хамелеона, змеи или птицы. (Существует двойной тип этой маски, когда шлем имеет две оскаленные пасти, обращенные в противоположные стороны.) В заключительной части погребальной церемонии принимает участие еще один тип этой маски, который называется Ваниуго. От предыдущей он отличается тем, что имеет в верхней части шлема деревянную чашку для магической смеси Ва.

Эта маска исполняет для усопшего мелодию на барабане Древней матери; стоящие вокруг танцоры в масках Ялимидьо исполняют по-

гребальные песни. Затем появляется зоантропоморфная маска союза кузнецов – Кунугбала с оскаленной крокодильей пастью, бивнями бородавочника и двойным навершием в виде фигурок калао. Маска подходит к ритуальному центру Кпаала и звонит в железный колокольчик, созывая духов.

По окончании этой части церемонии тело, обернутое в саван, поднимают на плечи и процессия направляется к священной роше. В священной роше маски вновь окружают тело. Нафири разыгрывают сцены бичевания, отдавая дань усопшему в память о тех страданиях, которые он переносил для своей общины и Поро. Наступает момент, когда необходимые действия совершены, все долги усопшему возвращены и он может вернуться в «страну древних». Несколько масок и посвященные поднимают тело и бегом относят его к заготовленной могиле. Под бой барабанов Пондо тело осторожно помещают в горизонтальную подземную камеру и закладывают вход⁶⁸.

Так проходит похоронный обряд у сенуфо Куфоло. В соседнем районе у подгруппы диели в погребальных обрядах используются маски, имеющие некоторые местные особенности. Маска Коробла в целом имеет ту же конструкцию с выступающей вперед оскаленной пастью, что и Пониуго, но несколько лаконичнее. Она не имеет навершия, иногда отсутствуют также рога и клыки. У сенуфо-киембара выполняющая те же функции маска состоит из гладкого деревянного куполообразного шлема, полностью скрывающего голову танцора, увенчанного столбообразной статуэткой без рук, с колоннообразным кольчатым торсом. Возможно, эта форма связана с образом питона, который занимает большое место в мифологии сенуфо. В погребальных обрядах выступают мужская и женская маски Дегеле: женская имеет выраженные признаки пола, мужская – за спиной колчан со стрелами. Участие в погребальном обряде принимает также Гпелие – антропоморфная маска с зооморфными элементами. Маска – небольшого размера, плоская, овальной формы – изображает умеренно стилизованное лицо с узким удлиненным носом, щелевидными глазами и овальным, выдвинутым вперед ртом. Вокруг рта и под глазами татуировка. В нижней части обозначены ноги калао. Намеком на эту птицу являются и округлые формы (крылья), выступающие по бокам маски. Личина увенчана круто изогнутыми бараньими рогами, к которым обычно добавляется та или иная корпоративная эмблема (пальмовый орех – резчики по дереву, калао – кузнецы и т. п.).

Элементы мифологизированных животных – иногда сложное переплетение таких элементов (пример – Пониуго), настойчивое повторение символов калао – одного из первых существ, появившихся на Земле, олицетворяют амбивалентные хтонические силы, выполняющие охранительную функцию на протяжении всего периода, пока душа умершего в пути. Она отправляется в путь в момент смерти и достигает «деревни мертвых» с завершением похоронного ритуала, и все это время ей угрожают демоны, пытающиеся ее сожрать. Ее главная защита в пути – маска с длинной оскаленной пастью, огромными бивнями-клыками и рогами антилопы, делающая устрашающие прыжки и изрыгающая огонь.

Маска – один из самых консервативных архаических элементов погребального ритуала, однако и этот элемент подвержен трансформации. У сьерра-леонских лимба центральная фигура погребальной церемонии – танцор с маской Гбендоколо. Трансформация маски зашла так далеко, что она утратила свою конструкцию и больше напоминает складень, тем более что состоит из медных или латунных пластин – четырех полукруглых боковых, створок и центральной прямоугольной – с выбитым рельефным изображением бородастого лица с закрытыми глазами. Гбендоколо – главнейшая из местных погребальных масок – участвует только в мужских похоронах. В церемониях по случаю погребения знатного лица могут принимать участие до двадцати таких масок⁶⁹. Они не имеют прорезей для глаз, их не надевают, но держат перед собой, прикрывая нижнюю часть лица. Поскольку функция ее та же – обеспечить защиту при переходе умершего из мира живых в «страну предков» (эта страна здесь называется фурени бе), можно предположить, что, в отличие от Пониуго, эта маска является щитом, заслоняющим душу умершего от нападающих демонов.

В странах Западного Судана, Гвинейского побережья, Конголезского бассейна и прилегающих районах Восточной Африки от народа к народу, иногда от одной деревни к другой могут меняться отдельные элементы погребального обряда – композиция, характер и стиль масок, – но не его синкретический характер.

В Африке, как правило, отсутствуют изображения черепа, скелетные формы. Смерть («дух смерти») здесь имеет красивое белое женское лицо, тогда как устрашающие зоантропоморфные образы, представляющие хтонические силы, выполняют в погребальном обряде охранительную функцию. Существуют также полифункциона-

нальные маски, участвующие равно как в погребальном обряде, так и в других ритуалах.

Интимнее связаны со смертью-исчезновением, смертью-утратой статуэтки, изготавливаемые в связи с кончиной члена семьи, клана. Статуи предков существуют во всех традиционных обществах; чаще они хранятся на домашнем алтаре, но иногда устанавливаются на могиле. Существует немало фактов, указывающих на то, что эти фигурки функционируют не только как местопребывание духа умершего, но в некотором смысле и как его образ, обращенный к живым. Новозеландцы выставляют изображения умерших людей у их могил в память о них, разговаривают с ними, как с живыми, дарят им платья и хранят в своих домах маленькие деревянные идолы, посвященные духам предков⁷⁰. Дж. Кук при посещении островов Товарищества обратил внимание на то, что местные жители устанавливают деревянные фигуры на кладбищах, причем видят в них не простые памятники, но тело, в котором живет душа умершего.

Изредка, как было отмечено, делаются попытки придать таким фигурам портретные черты. Однако, как правило, это стилизованные, предельно обобщенные антропоморфные деревянные статуэтки с обозначением половых признаков и этнической принадлежности (соответствующая скарификация, прическа, анатомические особенности); и все же при этом главным маркирующим признаком является стиль. Полностью игнорируя индивидуальные черты, статуя предка воссоздает его безошибочно узнаваемое этническое лицо, жестко противопоставляя племенной стиль соседним, иногда методом инверсии⁷¹. Стиль – особый способ трактовки фигуры, головы, общих пропорций – сохраняет свое значение и в потустороннем мире.

В Африке, где деревянные изделия живут недолго, об эволюции стиля можно судить на основании анализа редкой каменной скульптуры. Существует несколько групп африканской каменной скульптуры. О назначении и времени создания ее, как правило, ничего не известно. Для датировки важна небольшая коллекция каменных статуэток⁷², вывезенная из Африки в конце XVII в. католическим миссионером А. Кирхером. Статуэтки называются «минтади», принадлежат народу баконго, вырезаны из стеатита, изображают мужчин, сидящих со скрещенными ногами, подперев голову рукой. Стиль этой скульптуры отличается угловатыми, обобщенными, сухими прямолинейными формами. Более детально проработана

голова. Особенность минтади – асимметричная композиция, подчеркивающая состояние покоя: склоненная голова, закрытые глаза, рука, упирающаяся в поясницу, другая – в подбородок.

Особая ценность этой скульптуры в том, что известно приблизительное время ее создания и ее назначение. Установлено, что статуэтки минтади, которые продолжают изготавливать мастера баконго, являются надгробной скульптурой. Минтади (ед. число – н’тади, «страж») хранились в семье и оберегали дом в отсутствие хозяина. В момент его смерти душа вселялась в каменную фигурку, которая становилась его двойником.

Статую заботливо хранили и передавали по наследству. Она находилась в части дома, отведенной для реликвий и священных предметов. Когда владелец умирал, статуэтка помещалась на его могилу. «Многие из статуй погибли при падении огромных деревьев, под которыми находятся могилы, – пишет проводивший здесь этнологические исследования Верли, – но некоторые погрузились в землю и остались невредимы».

Верли, руководивший бельгийской экспедицией в Заире, высказывает предположение, что каменная скульптура помдо и номоли, назначение которой считается неустановленным, могла быть погребальной. Для такого предположения есть основания. Композиция помдо и особенно номоли подчеркивает состояние покоя, а так называемая архаическая улыбка помдо, по моему убеждению, не что иное, как знакомый по другой погребальной скульптуре оскал черепа. Помдо относительно древняя скульптура; статуэтки находят в земле во время обработки полей, некоторые из них настолько натуралистичны, что их иногда удается датировать по деталям одежды, украшений, оружия XVI в. Кисеи (Гвинея) считают их предками, вернувшимися из «страны мертвых».

Статуэтки номоли, сохранившиеся на алтарях шербро в Сьерра-Леоне, отличаются стилем и композицией. Фигуры сидят, поджав под себя ноги, согнувшись и опираясь подбородком на руки, сложенные на коленях, или лежат со скрещенными ногами и полузакрытыми глазами. Мягкие, округлые, оплывающие формы отвечают безмятежно-созерцательному состоянию этих странных персонажей. Такое сочетание – горизонтальное положение, полузакрытые глаза и скрещенные ноги, – как мы увидим, встречается еще только в готической погребальной скульптуре: на надгробиях английских рыцарей-крестоносцев.

К кругу номоли относят скульптуру другого типа, найденную также в Сьерра-Леоне, в районе обитания коно. Каменные головы махан яфе (местное название этой скульптуры), по-видимому, так же как бронзовые, терракотовые и каменные головы правителей Ифе и Бенина, устанавливались на алтарях вождей и жрецов. Не вызывает сомнения, что махан яфе изначально создавались именно как головы (в отличие, например, от голов культуры нок, которые являются фрагментами утраченных статуй⁷⁴). В отношении функций каменные головы махан яфе стоят в одном ряду с каменными головами из пещер-склепов острова Пасхи и другими, вплоть до «резервных» голов из гробниц фараонов IV династии. У основания этого ряда – череп предка и моделированная на черепе голова. Ранние формы – полинезийские корвары, в которых место черепа занимает деревянная голова, пасхальские каменные черепа, африканские деревянные биери, антильские «мертвые головы» из базальта. Внимание к голове со всей очевидностью выражено в *пропорциях* традиционной скульптуры.

II. Древний мир

Посмертный портрет: моделированный череп, мумифицированная голова, маска, «лицо мумии», фаюмский портрет. Образ загробного мира в искусстве пирамид. Греческая стела и эллинистическое надгробие. Эволюция этрусского погребального искусства. Римские некрополь и надгробная скульптура.

И приснившихся друзей
Больше нет.
Только крутит карусель
Белый свет.

Николай Кишилов

Голова – носитель уникальных черт; узнаваемость впервые достигается в парадных портретах правителей ранних государственных образований и, по-видимому, вначале служит одним из инструментов власти. Со всей определенностью портретные черты появляются в искусстве Древнего мира, однако стремление к персонификации, индивидуализации образа возникает в более ранней – предписьменной фазе.

В традиционных высокоразвитых обществах и на уровне раннегосударственных образований (таких, как Ифе и Бенин) периодически уже существует такая потребность. Это проявляется в относительной натуралистичности и намеках на портретность ифской и отчасти ранней бенинской скульптуры, а в тех случаях, где уровень развития художественной традиции этого не позволяет, – в наборах символов, индивидуальных для персонифицированного изображения правителей Бенина¹.

Бесконечно количество исторических фактов, мифологических текстов, образов, символов, метафор, свидетельствующих о первостепенном значении головы, – от повсеместно существовавших охоты за головами и ритуального каннибализма, преумножающих силу победителей, до многоголовости как знака могущества мифологических существ. (С другой стороны, отсечение головы означает окончательную смерть. Быть обезглавленным – значит «умереть навсегда».)

В Древнем Египте, где на суд Осириса являлись все четыре ипостаси умершего, и прежде всего его мумифицированное тело, голове уделялось особое внимание. В момент бальзамирования трупа голова была объектом различных манипуляций, имевших целью представить умершего в лучшем виде. Бальзамирование головы производилось с особым тщанием, использованием драгоценных ароматических масел, после чего ее заворачивали в тончайшие льняные ткани и накрывали маской. Мумия должна была иметь индивидуальное, узнаваемое лицо, но не натуралистический портрет, а идеализированный образ. Это во многом каноническое лицо мумии создавалось мастерами бальзамирования и художниками.

К голове обращен важнейший комплекс ритуалов – «отвержение уст», во время которого мумия в маске-портрете устанавливалась лицом к югу. Она проходила очищение водой и огнем (окуривание смолой), перед ней совершались жертвоприношения (бык Юга, козел, нильский гусь), после чего жрец приступал к главному действию: специальным жезлом он четырежды прикасался к семи органам головы (две ноздри, два уха, два глаза и рот). Важнейшего органа – рта, с которым связаны дыхание, питание, питье и речь, – он касался дополнительно². Ритуал оживления мумии детально изображен на стенах гробниц Нового царства.

Вначале нетленный образ умершего – это его портрет, сделанный красками поверх бинтов, покрывающих голову. Со времени V династии маска-пластрон изготовлялась из штука: с периода Среднего царства к этому способу добавляется техника папье-маше. Последняя постепенно становится более распространенной и сохраняется вплоть до римского времени.

Маски Древнего царства лишены выразительности, экспрессии индивидуального выражения, так же как и гармонии, ясности, каноничности масок Среднего царства. Гипсовая маска Древнего царства из Музея Пелицеус (Хильдесхайм, Германия) совмещает, казалось бы, несовместимые черты: натуралистичность и условность. Натуралистическое, индивидуальное выражено в асимметрии черт лица (слегка скошенный нос, характерные очертания рта, приподнятая бровь), условность – в неподвижности, полном отсутствии какого-либо выражения и взгляде, обращенном внутрь: веки слегка намечены, глаза, по-видимому, открыты и рисунок их смазан, зрачок отсутствует. В этом образе обнаженно присутствуют индивидуальное (специфическая асимметрия) и «порядок вечности» (ие-

ратичность, неподвижность). В масках Среднего царства последнее преобладает: абсолютная симметрия, четко прорисованные канонические формы глаз, бровей, волос или головного убора, условный золотистый или коричневый цвет лица гармонируют с рисунком и мягким колоритом пластрона.

Луврская маска-пластрон Нового царства из гробницы Таиутнефрет производит иное впечатление. При иератической композиции, скрещенных на груди руках, строгом сочетании золотого фона с тонко прорисованным черным рисунком орнамента маска, изображающая женское лицо, выглядит как реалистический портрет. Одухотворенность образа достигается почти неразличимыми средствами: это и пропорции лица, обрамленного плотной массой ниспадающих волос, и особая стилизация бровей и глаз, обведенных черным контуром, и, вероятно, самая работающая деталь – смазанный, но угадываемый рисунок рта с едва заметным намеком на улыбку.

Эволюцию погребальных образов этого ряда завершает фаюмский портрет. Появлению нового предшествует угасание древней традиции. Сложившаяся в искусстве Древнего царства гармония вечного и преходящего постепенно застывает в канонических образах Среднего царства и затем уступает место все более заметным состояниям грусти, озабоченности, задумчивости, печали. Это последнее – уже фаюмский портрет. В точно схваченных мимолетных выражениях индивидуального живого человеческого лица отсутствует какой-либо намек на что-то находящееся за пределами обыденной жизни. Этот контраст в изображении мертвых эпохи Древнего и Среднего царства, с одной стороны, и поздних периодов (включая фаюмский) – с другой, позволяет увидеть, как, какими средствами может выражать себя эйдос смерти в искусстве, говорящем о потустороннем мире в терминах жизни, на языке жизненных ситуаций, изображающем вечность инобытия через *стилизацию* образов живой реальности.

Реальная *живая* смерть – это распад, ее зримый образ – разложение. В искусстве в таком прямом отображении смерть появляется только в эпоху позднего Средневековья – раннего Возрождения и только в Западной Европе.

В Древнем Египте смерть тоже предстает как распад, но не распад тела, а разъединение сущностей, составляющих человеческую личность. В смерти эти сущности обретают самостоятельное бытие.

При этом они не лишаются возможности воссоединиться с телом, которое, став мумией, остается нетленным.

Чтобы жить в вечности, нужно иметь тело неповрежденное, нерасчлененное, ничего не утратившее, не исключая внутренностей, хранящихся в специальных сосудах – четырех канопах. Расчленение тела и разнесение его частей – знак необратимой смерти (что отражено в мифе об Осирисе). Сохранение физической субстанции, бальзамирование обеспечивает благополучное пребывание в вечности, образ которой в Текстах пирамид противоречив³. Искусство бальзамирования создает *мумию*, скульптура, живопись дают зримую форму тому, что уносит смерть, – утраченным очертаниям тела Шут (Черная тень), жизненной энергии Ка, душе Ба.

Всегда называют эти четыре элемента личности, забывая о пятом – ее *индивидуальном образе*, загробным эквивалентом которого становится *маска*. Голова – особая, отдельная часть мумии. Ее важнейшая часть – маска не есть слепок, это такой же символический эквивалент одной из сущностей живого целого, как тело-мумия, Ба, Ка, Шут. Маска – бессмертное каноническое воплощение смертного и уникального – лицо, обращенное к вечности. Различные варианты маски, прототипом которой была накладная личина, налип на черепе, существовали повсеместно и не только в культурах, практиковавших мумификацию⁴.

Как было сказано, маска не фигурирует в ряду отделившихся от тела сущностей (Ба, Ка, Шут). На фресках в картинах погребального обряда она всегда на своем месте – на голове мумии. Но мумия – телесная субстанция, и уже поэтому маска не может быть ее составляющей. Она выполняет самостоятельную функцию. В ней синтезированы распавшиеся элементы: она воспроизводит утраченный образ, воплощает одушевленность, одухотворенность, живую выразительность целого. Разъятые смертью дух и плоть обретают в маске единство и – что является ее главной функцией – сохраняют индивидуальность, *узнаваемость*. Голова мумии хотя и высшая, но часть той физической субстанции, с которой периодически воссоединяются Ба и Ка. Маска не есть ни воспроизведение деформированного лица мумии, ни повторение исчезнувшей живой плоти, ее утраченного облика. Это улучшенное лицо, *лучшая голова*⁵: узнаваемая, но стилизованная, индивидуальная, но нетленная; это то творение, которое «выше жизни»; на фресках можно видеть, что именно к маске обращен главный обряд – отвержение уст.

Мало кто знает, как выглядит голова мумии Тутанхамона, никто не знает, как выглядело его лицо. То, что известно всем, – это маска: *произведение искусства*, которое доводит формы до совершенства, до предела их логически оправданной стилизации, сохраняя частные особенности черт лица – характерный чеканный рисунок верхней и припухлой нижней губы, прямой, утолщающийся книзу нос, узкий разрез глаз, приподнятые брови, уменьшающиеся сверху вниз пропорции лица. Понятие «совершенство» не относится к точным категориям, но оно непременно приходит на ум, когда мы оказываемся перед золотой маской Тутанхамона, инкрустированной цветным стеклом и камнем, или перед его окрашенным скульптурным портретом на алебастровой крышке канопы.

Египетская погребальная маска-портрет проходит сложный путь трансформации от простого цветного рисунка до сложной техники энкаустической и темперной живописи. Стремление придать объемность, реальность отдельным частям лица, украшениям приводит постепенно к трехмерному изображению: на крышке саркофага вместо маски появляется поясное скульптурное изображение. Вначале лицо изображается красками прямо поверх бинтов, стягивающих голову мумии. Потом (V–VI династии) отдельные выступающие части лица моделируются гипсом. С начала Среднего царства все более распространенным становится *картонаж* – антропоморфные саркофаги, изготовленные из склеенных и спрессованных слоев льняных тканей с последующим добавлением штука, что позволяет моделировать голову и другие рельефные части. Эта техника сохраняется вплоть до римского времени. В птолемеевский период изобретается менее дорогой, упрощенный способ изготовления саркофага из папье-маше. Материалом для него служит использованный папирус. Маски-личины, маски-пластроны, изготовлявшиеся таким способом, – это, по существу, барельефные и горельефные портреты: бюсты, погрудные и поясные изображения. С III в. н. э. голова, руки и некоторые детали принимают форму круглой скульптуры⁶.

Техника изготовления маски-портрета меняется под влиянием различных – преимущественно двух противоположных – факторов: необходимости усовершенствования изделия и его удешевления. Совершенство в этом случае означает прочность, долговечность изображения, его соответствие эстетическому идеалу и максимально возможное приближение к оригиналу без нарушения традиционных предписаний. Удешевление же предполагает упрощение техно-

логии, устранение дорогостоящих материалов, минимизацию. Эти взаимоисключающие цели достигаются в римское время благодаря переходу к новому виду заупокойного изображения – темперной и энкаустической живописи.

В IV в. до н. э. в птолемеевском Египте возрождаются некоторые элементы старой традиции: к картонажным и гипсовым маска-пластроном добавляются появившиеся впервые в период Нового царства деревянные антропоморфные саркофаги, на которых усопшие изображены с позолоченными лицами и сложенными на груди руками. Слева и справа вертикальные опоры украшает тонкая полихромная живопись, изображающая сцены обожествления и возрождения к новой жизни. В это время вокруг лба некоторых масок изображается лента с надписью «Мистическая голова». В римское время императив большого стиля и канон, регламентирующий набор сюжетов, постепенно уступают место эклектике. На стелах из Абидоса и Александрии, находящихся в Лувре, греческая форма надгробия и греческие надписи сочетаются со сценами древнеегипетского ритуала, в которых усопшие в греческих одеяниях, сопровождаемые Анубисом, предстают перед Осирисом и Исидой. При этом в сопровождающей такую сцену надписи могут упоминаться персонажи и реалии греко-римской мифологии.

На одной из стел под сценой суда Осириса, в которой усопшего сопровождает Анубис, в греческом тексте говорится о психопомпе Гермесе и Елисейских полях. Текст заканчивается словами: «Это туда, в общество сыновей богов ввел меня Гермес, и я не испил воды из Леты». На античной греческой стеле с фронтоном, акротериями и барельефом, находящейся в одном из залов отдела Данона, в египетском каноническом изображении соединены сцены бальзамирования и греческое имя усопшего; на другой (там же) перед восседающим на троне Осирисом и стоящей за ним Исидой изображены фигуры в греческих одеяниях в сопровождении Анубиса.

Прежде чем обращенные к вечности лики династической эпохи окончательно трансформируются в индивидуальные живые лица фаюмских портретов II–III вв. н. э., маска-пластрон обнаруживает вторжение чужеродных элементов. Появление на погребальных масках I–II вв. н. э. причесок а-ля император Август (ср. мужскую маску-пластрон I в. н. э. из Тун-эль-Джебеля), будничной повседневной одежды – это одновременно банализация канонического образа, вынесение на первый план бытовых реалий и показатель заката ав-

тохтонной древней египетской скульптуры (ср., например, женскую маску с римской прической из Тун-эль-Джебеля I в. н. э. с маской Мерит – супруги архитектора Кха, XVIII династия).

Стилистические несоответствия, эстетические несообразности, нарушающие единство ритуального комплекса, могли бы показаться несущественными, если бы мы не знали, что за ними последует. Материал для иллюстрации этого процесса дают недавно исследованные памятники римского времени из оазиса Дакхла. Анализируя фрески двух гробниц – Петосириса (II в. н. э.) и Петубастиса (I в. н. э.) в местечке Музавага, – французский археолог Ф. Дюнен обнаруживает типичные греко-римские реалии, включенные в традиционные ритуальные сюжеты. Главное действующее лицо – Петосирис в сцене предстояния перед дверью в потусторонний мир дан в каноническом образе египтянина: обнаженный торс, набедренная повязка, на шее два ряда бус, голова стянута платком, каноническая поза предстояния на коленях с поднятыми перед собой руками ладонями наружу. Во второй комнате тот же умерший в сцене подношения даров изображен как римлянин: в белой греко-римской тунике, стоящий в классической позе со сложенными на груди руками. Бюст в овале на потолке изображает его также в римском обличье – в белой тунике, поверх которой накинута пурпурная плащ с характерными ниспадающими, декоративно уложенными складками.

Фрески из гробницы Петубастиса также включают греко-римские элементы, сосуществующие с египетскими классическими композициями, в которых действующие лица, одежды, пропорции фигур и другие элементы соответствуют традиционным канонам.

В фаюмском портрете эти изменения выражает уже не сюжет, но сама художественная структура, стиль изображения, иначе – *качество и количество деформации*. Реализм, или идеализирующий натурализм, фаюмского портрета⁷ в лучших его образцах может производить такое же впечатление совершенства, как канонические образы династической эпохи. Эти портреты – то, что создает их своеобразие, – также продукт стилизации. Но здесь заостряется особенное. *Случайное, частное* здесь берет верх над каноническим, универсальным. Индивидуальное не в такой мере облагорожено, обобщено, как прежде (ср. маску Тутанхамона). Эти образы как бы не до конца изъяты из бытовой ситуации (ср., например, женский и мужской портреты из Антиной, II в. н. э., из собрания Лувра). Взгляд, обращенный в себя или пристально глядящий на вас, лишен

безмятежности прежних заупокойных образов. Почти все известное нам египетское искусство посвящено смерти, но смерть оно представляет в образах жизни. Загробное бытие изображается в том же обличье, что и земное. Сюжеты фресок и рельефов больших гробниц на протяжении более трех тысячелетий рисуют жизнь в Иару, до мельчайших деталей похожую на земную: вызревание злаков на плодородных полях, выпас скота, стирка белья, застолье, подношение даров, охота, услаждение слуха музыкой, стихами поэтов-арфистов, песнопениями и т. д. Образы этого ряда, очевидно, должны сохранять все признаки счастливого обыденного существования.

Стилистический анализ корпуса ритуальных живописных и скульптурных изображений, их сопоставление с произведениями искусства, не связанными с темой смерти и погребальными ритуалами (произведения искусства в составе сопутствующего инвентаря, сцены из жизни умершего, которые появляются в гробницах после V династии в связи с культом Осириса), не выявляют каких бы то ни было очевидных морфологических особенностей в ритмах, пластике, композициях образов иного мира, какой-либо специфики на уровне стиля (если не считать весьма выразительной стилистики, присущей отдельным сюжетам, – например, лежащий черный Анубис с длинной острой мордой и острыми торчащими ушами). Тему смерти маркируют особые *сюжеты*, ритуально-мифологические *сцены* и *композиции*, связанные исключительно с погребальным обрядом (суд Осириса, сцены бальзамирования, обряды очищения и др.), а также специфические *предметы*, *образы* и *персонажи*, связанные с потусторонним миром через погребальный обряд: ладья-катафалк, на которой мумия доставляется к гробнице, ложе, на котором покоится тело, жезл, с помощью которого совершается ритуал отвержения уст, и другие атрибуты суда Осириса, загадочный спящий персонаж Тикену, очевидно, имитирующий зародыш, имеющий отношение к зарождению новой жизни⁸, образы Ба, Ка, Шут, фигуры богов и богинь, участвующих в погребальном ритуале и суде Осириса (собакоголовый Анубис, сокологоловый Гор, ибисоголовый Тот), судьи – сорок два персонажа, сопутствующие умершему образы: например, изображение богини Запада (неба, смерти) Нут на внутренней стороне крышки саркофага⁹, чудовище Апту – пожирательница грешников с телом льва и головой крокоди-

ла, Меритсегер в образе змеи, а также не столь жестко связанные с погребальной церемонией и темой смерти Исида, Нефтида, Хатор и др.

Если оставить в стороне картины, повествующие в живых реалистических формах о прошлой и будущей жизни, можно обнаружить некоторые особенности композиций, которые говорят о событиях, связанных со смертью, изображают мертвое тело и то, что происходит с телом-мумией, до того как откроются двери, ведущие в загробный мир. Отличающее смерть от жизни в египетском искусстве проявляется только в *переходной зоне* между этим и тем миром (живущим по законам этого). Соответственно, количество таких сюжетов ограничено. Различаются простейшие (преимущественно двухфигурные) и сложные многофигурные композиции. Пара (мумия и душа-птица Ба) образует пирамидальную композицию, основание которой – тяжелая строгая горизонталь – лежащая мумия. Вертикаль проходит точно посередине, через голову сидящей у нее на груди птицы, чей корпус и опущенные крылья создают силуэт треугольника (пирамиды). Устремленная вверх вертикаль и тяжесть горизонтали еще отчетливее проявлены в композиции, где Ба парит над распростертым силуэтом Черной тени¹⁰.

В картине символического приготовления тела к погребению, изображающей заключительный момент ритуала отвержения уст, спеленатая мумия лежит на погребальном ложе, над ней сгибается жрец в маске Анубиса и жезлом в руке¹¹. Здесь также подчеркнуты – черной линией – горизонталь, на которой покоится тело, и вертикаль – голова шакала с длинными, острыми стоящими ушами. Та же голова в виде маски с узкими глазами в обрамлении трех свисающих черных полос, склоненная над мумией, – наиболее выразительный из специфических знаков смерти.

В сцене, изображающей ритуал отвержения уст, мумия может стоять, а место Анубиса занимает жрец в маске Гора¹². В сюжете предстояния перед дверью в загробный мир мы, как правило, не видим, что находится за дверью, но иногда, как, например, на упоминавшейся выше фреске из гробницы Петосириса, можно видеть, что за закрытой дверью, перед которой стоит на коленях проситель, находится страж, держащий наготове меч, похожий на большой кухонный нож. Вошедший в царство мертвых пьет из реки Аментет (Запад). На фреске из фиванской гробницы Пашену (Новое царство) река изображена в виде голубой полосы, заключенной в узкую чер-

ную раму. Эту подчеркнутую горизонталь повторяет силуэт «пьющего», над которым возвышается ствол финиковой пальмы.

Многофигурные композиции отображают разные фазы погребального обряда и происходящего за дверью загробного мира: это сцены жертвоприношений, оплакивания умершего, помещения мумии в гробницу, суд Осириса, движение солнечной ладьи, похоронный кортеж с участием покровительствующих умершему божеств, ритуалы очищения, кормления умершего Исидой, скрытой в ветвях смоковницы.

На фреске из гробницы Аменемхата в Шейк-Абу-эль-Гурна (Новое царство) сцены жертвоприношения быка Севера и быка Юга, козла, нильского гуся следуют друг за другом в два ряда без цезур; их продолжают сцены ритуального омовения, отвержения уст, пробуждения Тикену и т. д. Мифологические элементы органично вписываются в картину погребального обряда в сцене внесения мумии в гробницу¹³. Четверо в белых набедренных повязках несут спеленатую и перетянутую бинтами мумию к спуску, ведущему в гробницу, где эта мумия уже покоится на погребальном ложе (так это выглядит, поскольку отсутствует граница между кадрами). Над ней парит, осеняя ее крыльями, душа Ба. (Возможно, эту последнюю картину следует отнести к тому, что происходит по ту сторону жизни.)

Центральное событие – суд Осириса. В иллюстрации к 75-й главе «Книги мертвых Эфанкха» эта сцена развернута в грандиозную трехъярусную композицию с множеством действующих лиц. Картина суда дана в обрамлении двух белых колонн, поддерживающих архитрав, украшенный символическими образами, соответствующими событию (Весы, Павлин, Кобра и др.). Слева, на авансцене, Осирис, перед ним (в нижнем регистре) на пьедестале Пожирательница душ. Справа – умерший в белой одежде, Исида, Гор и Анубис, взвешивающие его сердце. Затем Ибис-Тот, протягивающий Осирису папирус с записью. В двух верхних регистрах – сидящие на корточках фигуры сорока двух судей и четырех служителей. Канонические сюжеты развернуты в композициях, построенных в соответствии с жесткими предписаниями.

С XVI–XV вв. до н. э. – в этот период сомнений и поиска – формируется представление о посмертном воздаянии и личной ответственности за поступки. К XV в. получает окончательную редакцию 125-я глава «Книги мертвых», в которой дается детальное описа-

ние заупокойного ритуала – суда Осириса, причем в приводимых здесь формулах ясно выражено все то, что определяется понятием «грех».

Заявляя на суде Осириса о своей невинности, умерший зачитывал длинный список греховных действий, заверяя в своей непричастности к ним («Я не делал зла... Я не причинял боли. Я не заставлял голодать. Я не заставлял плакать. Я не убивал. Я не приказывал убивать... Я не давил на гири весов...»¹⁴). Вряд ли греческая этика и даже Новый завет превзошли установки морального кодекса, сложившегося за тысячелетия до золотого века Перикла. Греческое искусство делает уже другую работу. Оно целиком обращено к человеку, выражает личное, эмоциональное – причем особенно сильно и глубоко это выражено в образах и текстах надгробных изваяний.

Ритуал оплакивания умершего существовал и в эпоху Древнего царства, но изображения этого ритуала, эмоционально окрашенные, выражающие субъективные, личные переживания, появляются только в период Нового царства. Э. Панофски, обращая внимание на то, что позы и жесты, изображаемые художниками в это время, соотносятся с тем, что «сохраняется в коллективной памяти как греческое *threnoi* и римское *conclamations*», говорит: «Изображения этого типа, по моему мнению, приближаются к тому, что может быть названо “ретроспективным”, в противоположность “проспективному” в египетской погребальной скульптуре»¹⁵. Далее, говоря о том, что возводимые греками надгробные монументы, в отличие от египетских, имели целью не обустройство будущего, но увековечение прошлого – прожитой жизни, приводит слова тени Ельпенора – спутника Одиссея, чье тело было оставлено непогребенным на острове Цирцеи. Ельпенор просит о погребении для того, чтобы *не быть забытым*. Это последнее – стремление сохранить о себе память – не есть нечто новое, специфическое, что, как считает Панофски, греки вносят в европейскую культуру. Не отрицая справедливости сказанного о вынесении на первый план, о доминирующем значении мемориальной функции надгробия и погребального ритуала в целом в греческой культуре, обратим внимание на то, что озабоченность сохранением «прошлого» в памяти живых воплощает египетский погребальный комплекс, о чем косвенно сказано в знаменитом «Ответе на песнь арфиста» (название русского перевода А. Ахматовой – «Прославление писцов»):

Мудрые писцы,
Их имена сохраняются навеки,
Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы.
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделанных ими,
Их пирамиды – книги поучений,
Их имя – тростниковое перо.
Построены были двери и дома, но они разрушились,
Жрецы заупокойных служб исчезли,
Их памятники покрылись грязью,
Гробницы их забыты.
Но имена их произносят, читая эти книги,
Написанные, пока они жили.
И память о том, кто написал их.
Вечна¹⁶.

Там, где сюжет-эйдос смерти поверх канонического проявляет *человеческое*, мы обнаруживаем скорее сходства, нежели различия. При этом другой аспект (сюжет-модель), где постоянно присутствуют зооморфные персонажи, являет суть того, что отличает египетское искусство от греческого, напоминая о том, что Египет – это Африка¹⁷.

Греческое искусство антропоморфно. Каким бы ни был сюжет-эйдос, моделью всегда будет человек – его идеализированный образ. Заупокойная аттическая статуя¹⁸ первой четверти VI в. до н. э., поставленная рядом с аттическими куросами того же времени¹⁹, практически не отличается от них: у всех четырех статуй абсолютно симметричная иератическая поза, нарушенная слегка выставленной вперед левой или правой ногой. Та же архаическая улыбка и руки, сжатые в кулак таким образом, что большой палец опущен вниз. Время и место изготовления скульптуры, а также материал могут вносить некоторые изменения в трактовку традиционного сюжета. Бронзовый курос третьей четверти VI в. до н. э. из Пирея отличается от здесь упомянутых асимметричным положением согнутых и вытянутых вперед рук.

Можно было бы предположить, что такого рода композиционные сдвиги должны были бы отличать статую спортсмена-победителя от

памятника усопшему. Но это не так. В действительности отличить надгробную статую от триумфальной среди греческой скульптуры VI в. до н. э. можно, если только известно место ее установки или – как в случае с мраморной фигурой Анависоса – если сохранился ее постамент.

Представляется, что это невозмутимо спокойное продолжение линии жизни в погребальном искусстве архаической эпохи (ср. Египет), отсутствие специальных форм, неизменность стиля говорят о действительном отношении к смерти достовернее, чем тексты Гомера и Гесиода²⁰. В этом видении смерти больше от житейской практики, чем от мифологических представлений.

Из того, что мы *видим*, можно заключить, что находящееся за гранью смерти для греков не имеет отношения к жизни. Прах предавался земле в скромном деревянном гробу или керамической урне: ни забот о нетленности останков, ни грандиозных приготовлений к загробной жизни – только надгробие, как правило в виде классической стелы с барельефами, выражающими печаль, назидание или увековечивающими память о подвигах, добродетельной жизни, физической красоте. Можно назвать несколько ранних памятников с изображением сцен загробной жизни, однако они выпадают из греческой традиции. В сцене подношения даров, изображенной на спартанском рельефе VI в. до н. э., сюжет, стиль и даже некоторые реалии говорят о египетском влиянии²¹.

Взгляд греческого художника не переходит черты, отделяющей жизнь от смерти. Но там, где он не занят аллегорическими сюжетами, повествующими о жизни героя, и подходит вплотную к этой грани, мы можем увидеть некоторые универсалии стилистики (эстетики) смерти. Здесь отсутствует радикально выраженная горизонталь, но едва ли не в каждом сюжете, связанном с темой ухода, композиция – отдельной фигуры или группы – подчинена статике, которую не нарушает имплицитно присутствующее здесь *движение, направленное сверху вниз*. Фигура стоит или сидит, но плечи опущены, склоненная голова и свисающие руки говорят о силе тяжести²². Этот момент еще более подчеркнут, когда фигура изображается сидящей, с опущенной головой, как на знаменитой стеле Хегесо²³. Безвольно опущенные кисти рук, тяжесть свисающих складок – все подчинено ритму, который задает сила тяжести. Подчеркнем: сказанное относится к классической погребальной скульптуре, не обходящей событие смерти, поскольку, кроме ориентированных на

аллегорические образы²⁴, существуют, как уже было сказано, надгробные статуи, которые было бы невозможно отличить от курсов, если бы они не стояли на кладбище или не имели надписи, подобной обнаруженной на постаменте статуи Круасоса («Остановись и поплачь у могилы усопшего Круасоса, павшего в первом ряду бойцов от злобы Ареса»). На стеле из Илисоса²⁵ юноша стоит в непригнутой позе, глядя на зрителя. Нагрузку сюжета несут скорбно глядящие на него старец отец, переживший сына, сидящий у ног юноши мальчик, уронивший голову на руки, и унылая, потерявшая хозяина собака.

Рельефы на надгробных стелах появляются в VI в. до н. э. вначале как памятники выдающимся воинам, потом, после наложения запрета на роскошные погребения, они исчезают и возрождаются в конце V в. до н. э.

На греческой стеле IV в. до н. э. (Лувр) изображена сцена прощания матери с ребенком. Мать в глубокой задумчивости держит за руку ребенка. Поникшая женская фигура как бы вдавлена в массивное кресло, с которого свисают складки одежды. Нередко рядом с усопшим изображается животное, чаще всего собака, которая может выполнять функции психопомпа – проводника в царство мертвых. Фигура сирены, которая иногда появляется в верхней части надгробия, – один из греческих символов смерти.

Изображенное на греческой стеле почти никогда не акцентирует социальный статус, профессию усопшего, не говорит ничего об обстоятельствах смерти. Исключение – стела из Кедрона, на которой изображено распростертое тело, тонущее в бурном море, выразительно обозначенном несколькими штрихами.

Крупные погребальные сооружения античности находятся за пределами Греции. Самые знаменитые, сохранившиеся в виде фрагментов, – на территории бывшей Ликии. Это так называемая гробница Нереид и монумент Гарпий. Монумент Гарпий имеет скромное скульптурное убранство. Изображенное на четырех рельефах, которыми облицованы внешние стены погребальной камеры, находящейся в верхней части пилона высотой 5,5 м, остается загадкой. В композициях присутствуют женские фигуры, держащие в руках плоды граната, цветы, яйцо и сосуд. На одном из рельефов изображена корова, кормящая теленка. На северной стороне – рельеф с изображением птиц с женской головой и грудью, улетающих с фигурками, похожими на новорожденных. Их разделяет двухфигурная

композиция: справа – сидящий мужчина с копьем на плече, слева – воин в короткой тунике, протягивающий сидящему шлем.

В центре тимпана фронтона гробницы Нереид, которая представляет собой ионический храм на необычно высоком стилобате, также изображен некто, сидящий в кресле. Он же на другом рельефе, сидя под зонтом, принимает капитуляцию противника. Это, несомненно, остающийся неизвестным хозяин гробницы (сидящий в кресле на рельефе с монумента Гарпий, видимо, также покоится в этой гробнице).

Эллинистическое, не вполне греческое, содержание этого памятника проявляется здесь в особенностях композиции, пропорциях фигур, в напоминающих египетское Ба образах птиц с женской головой и грудью, которые уносят души, родившиеся для новой жизни. Но это особенный случай. Эллинизм в искусстве означает, как правило, господство греческой стилистики в произведениях, воплощающих не греческие замыслы. Сооружение грандиозных усыпальниц – не греческая традиция. Восточная гиперболизация выражается в превращении гробницы в подобие храма. Гробница Нереид не только сохраняет все архитектурные элементы греческого храма, но и соответствующее скульптурное убранство. Композиции рельефов, выполненные в греческой стилистике, сохраняют и соответствующее содержание – они ничего не говорят о потустороннем мире. Сюжеты рельефов гробницы Нереид, мавзолея Геликарнакского и других эллинистических надгробных сооружений – это вздыбленные кони, обнаженные фигуры воинов, сражения с персами и амазонками, сцены охоты. Те же мифологические сюжеты, выполненные в безупречной классической греческой манере, украшают мраморные финикийские саркофаги из Сидонского некрополя. Сидонские саркофаги, в частности так называемый Ликийский (V в. до н. э.), – самые ранние из эллинистических памятников этого рода. В отличие от Египта, где в первой четверти III тысячелетия до н. э. гроб приобретает архитектурный облик, становится подобием жилого дома, финикийский саркофаг, также уподобленный архитектурной конструкции, воспроизводит более или менее детально очертания греческого храма с двускатной крышей, фронтонами, подобием стилобата, а иногда и архитрава. Один из самых известных – так называемый саркофаг Плакальщиц (IV в. до н. э.). Миниатюрный перистильный храм с колоннами ионического ордера и барельефами скорбящих женщин, в разнообразных позах

стоящих между колоннами, общей композицией напоминает гробницу Нерейд. Крышка саркофага Александра (IV в. до н. э.) имеет форму двускатной крыши с фронтонами, акротериями и барельефными композициями, украшающими четыре стороны мраморного кофра и тимпаны.

В отличие от предыдущего, убранство этого саркофага не содержит никаких напоминаний о смерти. Сцены, украшающие стенки саркофага, прямо противоположны тому, что ассоциируется с идеей смерти, с традиционными формами погребального искусства. Вместо статики и симметрии – бурное движение, разнообразные позы, сложные ракурсы, сплетение обнаженных тел, вздыбленных коней, охотничий азарт, ярость хищников.

Ликийский саркофаг также имеет архитектурные детали. Акротерии по обеим сторонам его овоидной крышки-крыши и львиные головы на «карнизах» ясно указывают на архитектурный замысел, лежащий в его основе. Он также украшен сценами охоты и сражений. На одной из боковых стенок эфебы на колесницах, запряженных четверками коней, охотятся на льва, на другой – обнаженный всадник преследует кабана. На торцах кофра – сцены кентавромахии. (На одном из фронтонов фигуры двух сфинксов лаконично, но выразительно говорят о назначении этого роскошного памятника, на другом фронтоне – грифоны, выполняющие функцию стражей.)

Совершенно иной, нежели египетский, тип саркофага, появившийся в эллинистическое время в Финикии, Ликии и других местах Малой Азии, – греческий по всем параметрам (стиль, техника, материал, сюжеты) – получил распространение в странах Средиземноморья от Ликии до Карфагена. При этом в самой Греции саркофаг появляется только в конце эллинистического периода; в Аттику он приходит уже как римская традиция.

Наиболее распространенными в Греции стали два типа мемориальных саркофагов. Первый – с двускатной крышкой-крышей, мифологическими сюжетами на боковых стенках (чаще всего Калидонская охота, истории Ипполита и Беллерофонта) и изображением символа смерти – сфинкса на торце; второй – орнаментально-декоративный, украшенный знаками смерти – гирляндами и букранами.

Поскольку в Италии и Европе в эпоху Средневековья канонизированным погребальным памятником становится фигура усопшего, лежащая на крышке саркофага, обратим еще раз внимание на то, что описанные саркофаги не предполагали возможности таких

изображений. Их двускатные крышки-крыши не были для этого пригодны ни функционально, ни морфологически. Однако первые лежащие фигуры появляются на саркофагах именно этого типа²⁶. Несмотря на антропоморфные очертания египетского саркофага, изображение распростертого тела на крышке не имеет своим прототипом египетский саркофаг²⁷. Идея египетского антропоморфного гроба исходит из представлений о нетленном, «вечно живом» *теле*, которое в нем хранится. Гроб-футляр появляется как средство для сохранения *тела*. Идея же скульптурного изображения на крышке саркофага имеет целью *запечатление и экспозицию образа*; оно выполняет коммеморативную функцию, обращено к этому миру.

Замурованный в погребальной камере, навсегда скрытый от глаз египетский саркофаг обращен к потустороннему миру. Вложенные друг в друга футляры, копирующие форму тела-мумии, придают мумии благородные очертания – угодный богам благообразный облик, в котором умерший является на суд Осириса. Лежащие же на гробах обращены к потомкам, о чем ясно говорят надписи. Здесь художественная форма – это нетленный узнаваемый образ исчезающего тела.

Средневековому надгробию в Европе предшествуют фигурки на крышках этрусских урн – от небольших бронзовых и керамических ваз VIII–VII вв. до н. э. (ср. урны из Бизенцио и Монтекудано) до фигур, возлежащих на прямоугольных керамических урнах. Эта линия развивается последовательно и самостоятельно вплоть до эпохи имперского Рима. Этрусская урна из Монтекудано (Вольтерра, ок. 650 г. до н. э.) значительно старше самых ранних пунических саркофагов. Сравнение примитивных антропоморфных фигурок на крышке и ручках этой терракотовой урны с подобными фигурками на самых ранних этрусских бронзовых урнах из Бизенцио конца VIII в. до н. э. обнаруживает медленное, но неуклонное движение к натурализму, сюжетности, персонификации. Вместо множества мелких условных фигурок, сгруппированных вокруг более крупного изображения inferнального существа, венчающую бронзовую урну VIII в. до н. э., на крышке урны из Монтекудано можно видеть сцену, которая, несомненно, является прототипической для всего последующего ряда пиршествующих на крышках этрусских урн и саркофагов. Усопший сидит на стуле за небольшим круглым столом, уставленным яствами, рядом с ним стоит служанка, которая, судя по положению рук, частично утраченных, держит блюдо

или сосуд; тут же у стола кратер для вина. В сцене пира, высеченной на рельефе небольшой каменной урны VI в. до н. э. из Чиузи, также изображены кратер и слуги, которые стоят перед господами, полусидящими на высоких диванах (под ними на полу можно видеть утку и собаку). Возлежащие мужчины и женщины пируют и оживленно беседуют. Эта символика будет еще долго сохраняться на периферии эллинистического мира. Образ счастливого загробного бытия запечатлен в изображении усопшего, возлежащего в позе безмятежного покоя с чашей вина в руке, на одной из стел III–IV вв. н. э. из Теренутиса (Ком-Абу-Биллу, Египет)²⁸.

Тот же элемент – чаша в вытянутой руке – на фреске из гробницы Барона (ок. 500 г. до н. э., Тарквинии) дополнен фигурой мальчика, играющего на флейте, которого любовно прижимает к себе правой рукой мужчина, держащий перед собой наполненный вином килик. Четыре стены одной из комнат гробницы – «Охоты и рыбной ловли» (ок. 520 г. до н. э., Тарквинии) – украшают морские пейзажи с ныряющими дельфинами, птицами, парящими над водой, радостно оживленными сценами игр и рыбной ловли. Там же, в Тарквинии, в гробнице «Авгуров» (ок. 520 г. до н. э.), можно видеть фреску, изображающую плакальщицу и сцены ритуальных состязаний – подобию гладиаторских сражений в честь усопшего.

Живая сцена с изображением возлежащих сохранилась на фреске из гробницы «Леопардов» (ок. 470–460 гг. до н. э., Тарквинии). Тот же сюжет многократно повторен в двухфигурных скульптурных изображениях на крышках саркофагов VI в. до н. э. На терракотовом саркофаге из Серветери (ок. 530 г. до н. э.) бородатый мужчина, опирающийся на локоть, обнимает за плечи супругу, на другом (из Таренте того же времени) – одинокая фигура возлежащего в непригнутой позе с кубком в руке. Обратим внимание на исключительно «светский», оптимистический, даже игривый характер этих заупокойных образов. При крайней лаконичности в использовании изобразительных средств, обеспечивающей строгую, ритмически организованную композицию, почти всегда прочитываются неплоские сюжеты, которые можно определить словами «увлекательная беседа», «напряженная борьба», «взаимная нежность», «блаженство покоя». На первый взгляд кажется, что в этих образах, так же как в египетских фресках и рельефах, изображающих пиры, охоту и т. п., нет и намек на то, что перед нами умершие – ушедшие в иной мир. Но это не так: во всех случаях фигуры усопших

на этрусских урнах и саркофагах изображаются в положении более или менее горизонтальном – они всегда возлежат, полусидят или лежат обнявшись (как на саркофаге Вульчи из Вольтерры). Особое значение этого положения подчеркивается тем, что сопутствующие фигуры – участники ритуальных игр, мифологических сцен, слуги и служанки в сценах пиров и т. п. – на фресках и рельефах сохраняют вертикальное положение независимо от того, активны они, как при изображении мифологических сюжетов, или пассивны, как, например, фигуры крылатых демонов на пьедестале саркофага Арнта Вельмина (200 г. до н. э., Перуджия).

С IV в. до н. э. появляются надгробия, которые воспроизводят образ человека, приближающегося к смерти, из которого уходит энергия. Исчезают внутренняя динамика, эмоциональная окраска двухфигурных композиций VI в. до н. э. (саркофаги Серветери первой четверти VI в.).

Полностью горизонтальные лежащие фигуры в этрусской погребальной скульптуре появляются, по-видимому, не раньше конца V в. до н. э. Ранний памятник этого типа – фигура бородатого мужчины, выполненная в высоком рельефе, простертая на крышке одного из каменных саркофагов гробницы «Саркофагов» в Серветери (конец V – нач. IV в. до н. э.). На этот раз это *абсолютно безжизненное тело*. Оно как будто расплющено собственным весом, вдавлено в крышку саркофага. Рука прижата к груди, выпавшая из рук чаша говорит о меняющейся концепции смерти столь же красноречиво, как неподвижное тело. Чаша с вином – один из важнейших атрибутов античной и эллинистической заупокойной символики. На протяжении по крайней мере тысячелетия умерший изображается с чашей в руках. Чаша, которую усопший держит в протянутой руке, во всех случаях свидетельство жизни – будь то печальный юноша в обществе некоего женского божества (крышка каменной урны из Чиансиано, первая пол. IV в. до н. э.), бронзовая статуэтка юноши атлетического сложения на урне IV в. из Государственного Эрмитажа или поникшая грузная фигура саркофага Магната из Тарквинии (третья четверть III в. до н. э.). Выпавшая из рук чаша связана с переходом от диагональной к горизонтальной композиции. Этот символ говорит о том же, о чем и изменение позы.

Появление в этрусском искусстве лежащих фигур не стало началом эпохи жизан, она началась значительно позднее. Но для уяснения истоков того жесткого видения смерти, которое проявится в

Западной Европе в конце Средневековья, это содержательный момент. Я бы сказал, что этот отход от канона – тот момент, когда, может быть впервые в европейской погребальной скульптуре, обнаруживает себя скептическое начало. Происходит это выразительно и недвусмысленно. Хотя формально изменение в композиции фигуры из гробницы «Саркофагов» в сравнении с Магнатом едва заметно, но это *разница между мертвым и живым*.

Что это может значить, если учесть, что у этрусков скульптурный образ усопшего выполняет не только коммеморативную, но и неизмеримо более важную – эсхатологическую – функцию? Его «правильность» является залогом правильной загробной жизни умершего предка. В меняющейся композиции античного надгробного памятника – от вертикали курсов к диагонали пирующих «возлежащих» и, значительно позднее, к горизонтали лежащих мертвецов (жизан) и распростертых гниющих трупов (транси) – я вижу более ясную, чем то могут дать религиозные и философские тексты, картину меняющегося концепта вечности.

Источник этих перемен, очевидно, находится в трансформации представления *о событии смерти*. Нечто совершенно новое – это внимание к переходному состоянию, к последним мгновениям жизни, которое кажется поразительным после классических надгробий в виде супружеских пар (саркофаги первой четверти VI в. до н. э.), вкушающих потустороннее блаженство. Фигуры на саркофагах – Толстяк из Тарквинии, Магнат и распростертое тело из гробницы «Саркофагов» – воспринимаются как фиксация последовательных фаз умирания – от состояния глубокого ухода в себя до полной отрешенности и момента, когда чаша выпадает из рук и тело выпрямляется.

Переход от раннеэтрусской классики к эллинистической эпохе не был прямолинейно-последовательным во времени и пространстве. Первые жизан появляются в Северной Африке едва ли не одновременно с этрусскими или даже несколько раньше. С другой стороны, фигура возлежащего как тип скульптуры сохраняется в европейском искусстве нового времени (она фигурирует, в частности, в числе наиболее прославленных произведений Кановы).

Ставшее однажды доминантным в истории искусства не исчезает бесследно. Это относится и к обычаю устанавливать бюст усопшего в нише надгробного сооружения. Появившаяся в Риме в конце республиканского – начале имперского периода и распростра-

нившаяся между I и III вв. н. э. в Европе, эта традиция не угасла полностью и сегодня. В то же время более экзотический вариант – многофигурные памятники, включавшие членов семьи, – не получил столь широкого распространения.

Особенность римских памятников первых веков нашей эры – *портретность*, самый высокий уровень индивидуализации, какого когда-либо достигала надгробная скульптура. Не скульптура вообще, но именно образы конкретных лиц, связанные с местом погребения. Рельефы, изображающие сцены сражений с варварами, на мраморном саркофаге одного из полководцев Марка Аврелия мало чем (кроме качества исполнения) отличаются от греческих и эллинистических саркофагов с мифологическими сюжетами. Однако сравнение персонажей на классической греческой стеле с римской скульптурой позволяет оценить значение подлинной гармонии, высокие художественные достоинства и меру идеализации образа, соответствующую уровню стилизации. Точно найденные пропорции, великолепно построенная композиция, совершенство линии отличают греческие образы от римских, которые нередко с неуклюжей достоверностью запечатлевают все достойное внимания, так же как и малозначительное.

В фигурах супружеской пары на римской стеле I в. из Капитолийского музея ярко выражены отличия этого нового типа погребальной скульптуры: в мужской фигуре – то ее неустойчивая поза и посадка головы и при всем этом какая-то корявая правдивость. Тот же тип надгробного памятника – в виде бюста или статичной фронтальной статуи в сочетании с элементами архитектуры – преобладает в римских провинциях. Надгробие Мансуэтуса из Сант-Амбруа, II в.²⁹, представляет собой подобие миниатюрной часовни, в нишах которой стоят в полный рост грубо вытесанные фигуры. Так же как и в предыдущем случае, лица здесь проработаны более детально, нежели фигуры.

Плиний Старший в XXXV книге «Естественной истории» говорит о том, что в древности цари, заботясь о сохранении своего образа для потомков, предпочитали живопись, которую он считает «средством самым совершенным» для этой цели. Он видит признаки упадка в том, что предпочтение отдается не таланту художника, не совершенству формы, но дорогим материалам: бронзе, мрамору и золоту. Он говорит об изнеженности, из-за которой утрачено подлинное искусство: «Те же художники, что украшают палестры, гим-

настические залы, делают портреты атлетов». Изображение тела так же лишено выразительности, как душа лишена физиономии. «У наших предков, – пишет он, – было по-другому: в атриумах не было ни чужеземной скульптуры, ни бронз, ни мраморов; но в специальных нишах – каждый в своей – стояли восковые бюсты, всегда готовые к участию в семейной похоронной процессии; и никогда не было такого, чтобы умершего не сопровождали все предыдущие поколения. Их звания, титулы были прикреплены к портретам: таблинумы (архивы) хранили записи, воспоминания, документы; вокруг входа размещались другие изображения этих героических предков среди захваченных ими трофеев, которые никто не имел права купить или перевесить; и даже после смены хозяев дома сохраняли гордый традиционный облик»³⁰.

Для римлянина вечность находится по эту сторону жизни, она в доброй памяти потомков. Право на нее дают труды, подвиги и таланты. Триумф – это высшая форма признания заслуг римского гражданина перед обществом. Маркус Варрон, которому Цезарь поручил создание в Риме первой публичной библиотеки, желал, как пишет Плиний Старший, «спасти от забвения не только имена, но и образы семисот знаменитых личностей, чтобы череда веков не восторжествовала над людьми. Он не только дал бессмертие этим лицам, но и разослал их по всей земле, чтобы повсюду могли удостовериться в их существовании».

Статуи и бюсты, прославляющие подвиги живых, устанавливались на форуме, бюсты и статуи умерших – в нишах погребальных сооружений. Сравнение светской и культовой скульптуры не обнаруживает в них стилистических различий. Та же установка на жесткое достоверное воспроизведение физиономических черт равно проявляется и в «Портрете Юлия Цезаря»³¹, и в надгробном бюсте некоего римского сапожника I в. н. э.³² Пристальный взгляд римского художника, сканирующий фактуру изображаемого, – то новое, что отличает собственно римское видение от его «генетических» составляющих: греческого, этрусского, эллинистического. В массе памятников, сохранившихся от древнего, республиканского и императорского Рима, представлены все возможные разновидности исходных форм. Но в том, что составляет суть римского погребального комплекса, надгробной скульптуры, нет ни всепоглощающего египетского приуготовления к загробной жизни, ни меланхолического раздумья и светлой печали греческих стел. Здесь

все относящееся к ритуалу – разнообразные мифологические сцены, фигуры Сезонов, купидоны, персонификации стихий и т. д. – становится декором, обрамлением единственного, подлинно содержательного сюжета: образа усопшего, его индивидуального портрета. Особенность этого портрета, его отличие от фаюмского (который, при всей его потрясающей выразительности, далек от натурализма) в том, что он обращен не к абстрактному пространству потустороннего мира, но к конкретной живой реальности, к той социальной среде, где смерть образовала лакуну. Погребальный ритуал, возведение надгробного алтаря, пирамиды, мавзолея, создание портрета усопшего служат восстановлению нарушенного баланса. Умерший получает новый статус, включающий его в виртуальное пространство и соответствующие социальные игры повседневной жизни.

Исследователи Изола-Сакра, римского некрополя I–IV вв. н. э., обращают внимание на слабо выраженную сакральную и, наоборот, акцентированную социальную функцию римского «города мертвых», типов погребений (саркофаг, урна, *foraе* – прямоугольные ячейки, куда трупы укладывались один поверх другого). Иерархический принцип расположения погребальных сооружений, их размещение относительно друг друга и по отношению к дороге, отсутствие специально отведенного культового пространства свидетельствуют об отсутствии интереса к религиозно-мифологическому аспекту погребального ритуала.

В это время гробница является средством поддержания социального статуса умершего. Монумент, сопровождаемый соответствующими текстами и изображениями, портрет умершего рассказывают о его жизни потомкам и тем самым обещают *земное бессмертие* и в то же время закрепляют место его семьи в социальной иерархии. В исторических текстах все выглядит так, как будто смерть в республиканском и имперском Риме – это всего лишь одно из событий в ряду других биографических фактов, еще одно свидетельство добродетельно, героически (или позорно) прожитой жизни.

Бесспорный приоритет гражданских добродетелей над религиозными, как и гражданских законов – над культовыми предписаниями, открывал дорогу прагматизму и философскому рационализму. Расширение римского пантеона по мере расширения границ империи было следствием толерантного отношения Рима к вопросам религии. Позднее то же самое будет причиной рыхлости ее фундамента, когда смерть явится как проблема.

Четырехвековое существование Изола-Сакра позволяет видеть изменения в отношении к смерти, которые происходят в дохристианскую эпоху. Захоронения III в. еще полностью языческие, но они больше не ищут контакта с миром живых, не являются предлогом для восхваления себя, своей группы³³. Теперь их в большей мере отличает соблюдение религиозных норм. Эти скромные погребения свидетельствуют о появлении другого общества. Человек этого общества интериоризирует концепт смерти.

В погребальном римском искусстве это превращение предваряется появлением новых сюжетов. Среди них – образ усопшего, стоящего у закрытой двери, за которой скрыто царство смерти – Гадес. В классическом Риме, как и в классической Греции, смерть – это переход через порог, преодолеть который помогает психопомп Гермес, искушенный в географии подземного мира. За ним – Гипнос и Танатос. Фигуры Сна и Смерти на саркофаге из базилики в Капель-Сант-Элиа, поддерживающие медальон с портретом усопшего, обещают доброжелательное содействие. И сам способ изображения – заключение барельефа с портретом в форму медальона, иногда раковины – символ не нисхождения, но триумфального вознесения. Эта форма, изображенная, в частности, на саркофаге из палатцо Бернини, называется *clipeus*, что означает и медальон, и круглый бронзовый щит, и небесный свод. Внутри медальона – портрет супружеской пары, окруженный знаками Зодиака. Панофски обращает внимание на то, что здесь умерший «выглядит буквально вознесенным *ad astra*».

Появляющаяся позднее на саркофагах III в. композиция, в центре которой находятся врата Гадеса, обнаруживает иное – не столь благостное – видение смерти. Рельефы на двух саркофагах из Ватиканского музея производят мрачное впечатление. Тяжелая дверь Гадеса, обрамленная монументальным порталом, тихо приоткрывается. Ни присутствие муз, которые на одном из саркофагов сопровождают супружескую пару, ни изображенные на другом фигуры Сна с букетом маков и Смерти, которая, вместо опрокинутого факела, держит в руках рог изобилия, не могут ничего изменить в этой картине, где за приоткрытой створкой массивной бронзовой двери молчит вечность.

Перемена очевидна. Если сравнить эти образы с более ранними римскими надгробиями – например, с гробницей Гатерии (начало II в.) или знаменитым мавзолеем булочника Эврисакеса, – то мож-

но заметить, как меняются акценты. Здесь в центре внимания (композиции) – скрытое за вратами Гадеса, там – в рельефах, украшающих гробницу Гатерии, – демонстрация роскоши, знатности, богатства.

Центральный рельеф гробницы³⁴ изображает почившую знатную матрону на ложе, как бы установленном на высоком цоколе. Ее окружают фигуры почитаемых в семье божеств. В верхней части композиции – нечто напоминающее архитектурный декор, состоящий из раковин, гирлянд, горящих факелов и других символов вечности. В нижней части, на фоне цоколя, изображена скорбная процессия, которую фланкируют слева две сидящие согбенные фигуры, справа – фигура музыканта, играющего на флейте.

На других рельефах – та же гробница в момент ее возведения и ряд зданий на Виа Сакра, вдоль которых следовал погребальный кортеж. В картине ее возведения гробница изображена в законченном виде, при этом рядом с ней высятся механизмы, показывающие в гипертрофированном виде масштабы строительства, – гигантское колесо подъемной машины и другие вспомогательные приспособления. Того же рода гиперболы можно заметить в декоративном убранстве зданий на Виа Сакра. Великолепные рельефы, воспроизводящие с большой достоверностью архитектурные роскошества этих зданий, включая Колизей и арку Тита, дополнены не существующими в действительности медальонами, орлами, гирляндами, фигурами Сезонов и другими символами бессмертия³⁵.

В пластике центрального рельефа можно видеть знакомую стилистику: пятикратно повторенная горизонталь (линии подиума, цоколя, удвоенное ложе, тело усопшей), склоненные фигуры сидящих, ритм свисающих гирлянд. Здесь это и знаки траура, и свидетельства печали, внезапно остановленного хода жизни. Встреча со смертью изображается как прекращение движения, когда вещи становятся грузными, ниспадают, оплывают, – так выглядит тело, вдавленное своим весом в ложе, и горестно склоненные фигуры сидящих, тяжелые, ниспадающие драпировки на цоколе и т. д. Гирлянды вместе с другими символами (орлы, медальоны и т. д.), добавленные к реально существующему архитектурно-декоративному убранству дворцов на Виа Сакра, должны утверждать знатность, непреходящее высокое социальное положение усопшей хозяйки дома и, соответственно, ее рода, членов ее фамилии.

Обращены ли подобные образы к потустороннему миру? Биографические сюжеты, как правило, напоминают о конкретных со-

бытиях – например, о победах римского военачальника³⁶, об общественно полезной деятельности и профессиях: булочника, сапожника, скульптора, философа или поэта³⁷. В отличие от тех, которые изображают умершего пирующим с богами и героями в потустороннем мире³⁸, «биографические» картины действительно можно назвать ретроспективными, так как они отображают прошлое. Однако они могут быть обращены не только к этой жизни, но и в «будущее» – к богам, решающим судьбу усопшего, представляя его земные деяния на их суд в лучшем виде. В Египте назначение картин, рисующих подвиги фараонов или добродетельную жизнь их подданных, очевидно. В Риме определить однозначно функцию подобных изображений далеко не всегда возможно. Отношение между сакральным и социальным здесь выражено не столь отчетливо. Жесткие гражданские нормы, соответствующие прославленным римским добродетелям (*sortitudo*, *clementia*, *liberalitas*, *pietas*), и аморфное состояние метафизического сознания; самая набожная, по свидетельству Цицерона, нация в мире и в то же время самое толерантное для своего времени общество, не только допускающее существование других богов, но и принимающее их как равных в свой пантеон³⁹, делают императорский Рим уникальным явлением. Готовность почитать чужих богов наравне со своими и самосознание «самого религиозного в мире народа» кажется, должны были бы означать широту, но широту в рамках религиозного сознания. Однако терпимость проявляется и в отношении откровенного «безбожия». В Риме есть место не только для «мягких» форм агностицизма в духе Сократа или Эпикура, но и для полного отрицания богов – для радикально рационалистического мировосприятия.

Самое поразительное в «Октавии» Марка Мунция Феликса, на мой взгляд, – это то, что аргументация и той и другой стороны в отношении христианства, как *pro*, так и *contra*, исходит из *рационалистических* представлений. Цецилий вяло защищает религию как таковую, не больше энтузиазма он проявляет и в защите римских религиозных традиций: «Когда повсюду встречаешь или решительный случай, или таинственную природу, не лучше ли всего и почтеннее следовать урокам предков; как залогам истины, держаться переданной религии, почитать богов, которых родители научили бояться прежде, чем мы ближе узнали их?»⁴⁰. И наоборот – он высказывается ясно, недвусмысленно, когда подвергает сомнению идею Бога. Высказав свое мнение о тех, кто, не имея представления

о самых простых вещах, «осмеливается рассуждать о сущности вещей и Божестве, о чем в продолжение стольких веков спорят между собой философы различных школ», он говорит: «Но если, предаваясь бессмысленному и напрасному труду, мы заходим гораздо далее того, что позволяет нам наша ограниченность, то, по крайней мере, к этому заблуждению не станем придумывать еще пустых и странных призраков. Все произошло из первоначальных элементов, существовавших в недрах природы; какой же тут творец Бог?.. <...> Человек и всякое животное, которое рождается, питается, дышит, суть не иное что, как произвольное соединение элементов, на которые как человек, так и животное опять разлагаются и, наконец, исчезают; таким образом, все опять приходит к своему источнику... без распорядителя, без творца. Соединение элементов огня производит то, что различные светила всегда сияют над Землею; вследствие того, что из Земли поднимаются испарения, являются облака; от сгущения сих последних исходят тучи; от падения этих туч идет дождь, дует ветер, падает град, от столкновения различных туч происходит гром, удары и блеск молнии. Эти молнии падают во всяком месте, без разбора поражают храмы и дома, убивают порочных людей, не щадя часто и благочестивых... <...> Во время кораблекрушения одинакова судьба добрых и злых... В пожарах одинаково погибают невинные и преступные. Когда свирепствует в воздухе какая-нибудь губительная зараза, все умирают без разбора. Среди неистовств войны лучшие люди погибают скорее других. Во время мира порок идет рядом с добродетелью и даже бывает в почете; так что во многих случаях не знаешь, гнушаться ли пороками худых людей или завидовать их счастью. <...> Или истина сокрыта во мраке неизвестности, или все же, что всего вероятнее, всем управляет без всяких законов непостоянный своенравный случай»⁴¹. Эту пространную цитату дополню фрагментом из той же речи Цецилия, в котором он весьма неубедительно обрушивается на христиан (напомним, что автор сочинения – один из первых апологетов христианства), ради заключительной фразы, в которой он говорит об отношении к смерти христиан, высказывая тем самым косвенно собственное отношение к этой теме. Он говорит о первохристианах как людях «жалкой презренной секты, которые набирают в свое нечестивое общество последователей из самой грязи народной, из легковверных женщин... Это люди, скрывающиеся, бегающие света, немые в обществе, говорливые в своих убежищах! Они презирают храмы как гробницы

богов, отвергают богов, насмеваются над священными обрядами; милосердуют о бедных, если возможно – сами полунагие пренебрегают почестями и багряницами жрецов. <...> *Они презирают мучения, которые перед их глазами, а боятся неизвестного и будущего; они не страшатся смерти, но боятся умереть после смерти. Так обольщает их надежда вновь ожить и заглушает в них всякий страх*⁴² (курсив мой. – В. М.). И далее (опять о христианах): «...Небу и звездам, которые мы оставляем в таком же виде, в каком находим, они предвещают уничтожение, себе же – людям умершим, разрушившимся... <...> обещают вечное существование. По этой причине они гнушаются костров для сжигания мертвых... как будто тело... не разложится в земле само собой... Однако я желал бы знать, без тела или с телом и с каким – с новым или прежним – воскреснет каждый из вас? Без тела? Но без него, сколько я знаю, нет ума, ни души, нет жизни. С прежним телом? Но оно давно разрушилось в земле. С новым телом? В таком случае рождается новый человек, а не прежний восстанавливается». Перечислив разнообразные лишения, которым подвергают себя христиане, он заключает: «Несчастливые, вы и здесь не живете и там не воскреснете». В итоге Цецилий предлагает христианам, если у них «страсть к философствованию», подражать Сократу, «первому из мудрецов, который на вопрос о небесных силах отвечал: “Что выше нас, то не касается нас”»⁴³.

Рассуждения о религии, об отсутствии необходимости в идее Бога (по сути, инвариант знаменитого эйнштейновского высказывания) в христианских и традиционных представлениях и обрядах, ссылки на разнообразные, в том числе и взаимоисключающие, философские концепции, материалистическое отношение к смерти и критика с этой точки зрения христианской веры в воскресение после смерти – это и многое другое, содержащееся в «Октавии», создает картину существования в Риме первых веков нашей эры плюрализма, завидного даже в наше время.

После древнеегипетского монолита, этрусского погребального комплекса и даже греческой надгробной стелы римский надгробный памятник часто вызывает недоумение: например, памятник, на котором изображен не умерший и не покровительствующие ему божества, но ремесленник – скульптор, высекающий надгробие⁴⁴. В другом случае над портретом умершего в обрамлении полукруглого фронтона с такой же тщательностью, как и сам портрет, изображены сапожные колодки⁴⁵. Указание на профессию умершего не

редкость, но здесь этот символ профессиональной деятельности выглядит вполне самодостаточно – почти как вывеска мастерской. (Ср. например, помещенный на первом плане автопортрет скульптора – изготовителя погребального алтаря и на втором – скромный по размерам медальон с изображением умершего⁴⁶.)

Обращенность погребальных сюжетов к жизни не была в Римской империи исключительно особенностью римлян. На периферии она находит порой еще более яркое воплощение, в частности в разнообразных сценах на надгробиях солдат, ремесленников, торговцев в Германии, в окрестностях Кёльна, Бонна и Трира.

В мавзолее Секундины Д'Игель вблизи Трира⁴⁷ рельефы воспроизводят в реалистической форме бытовые сюжеты: обед, на котором, кроме усопшего и его супруги, присутствуют слуги и домочадцы, сцену подношения даров, выпечку хлеба и другие, среди которых туалет патрона. В центре этого рельефа⁴⁸, обрамленного полукруглой аркой, в плетеном кресле в окружении слуг сидит хозяин дома, за его спиной парикмахер занят своей работой, перед ним служанки, одна из которых держит кувшин, другая – зеркало; все выглядит так, как в банальной жанровой сцене, каковой она и представляется обычно описывающим ее авторам. Учитывая то, что рельеф с этим сюжетом находится в ряду других, ему подобных, можно предположить, что изображенное здесь, как и в других случаях, «отражает реальность». Однако есть основания и для иного прочтения этой сцены.

Пунктум многофигурной композиции – зеркало, точнее, то интеллектуальное событие, которое дало зеркалу его латинское название: *speculum*. Круглое зеркало, которое держит на уровне груди стоящая перед стариком женщина, находится точно в центре разворачивающейся картины. Смысловые линии, образуемые положением фигур, направлением взглядов, происходящим действием, сходятся к точке, в которой пересекаются взгляд смотрящегося в зеркало и его отражение. При этом участники сцены объединены общим делом – все, кроме старика, который находится в центре, но изолирован от окружающих. Утонув в кресле, как бы составляя часть этого неодушевленного предмета, он сидит в застывшей позе, безучастно глядя перед собой, и, судя по отрешенному выражению лица, видит в зеркале не свое отражение, но нечто иное этому миру. Диагональ одиноко сидящей фигуры, подчеркнутая четырьмя стоящими, символична сама по себе.

Изобразительный уровень, воспринимаемый непосредственно, может коррелировать имплицитно с символикой зеркала. Особенно развитая на Востоке, символика зеркала на Западе связана с некоторыми способами предсказания будущего (Пифагор), а также с созерцательным, отвлеченным мышлением⁴⁹. В некоторых случаях прослеживается не вполне ясная связь зеркала, отражающей поверхности с погребальным ритуалом. На фреске самнитской гробницы V в. до н. э. из Кум (Кампания, Италия)⁵⁰, изображающей погребальный обряд, усопший в торжественном одеянии сидит в кресле, держа перед собой круглое зеркало. Женщины на этрусских погребальных урнах III–II вв. до н. э. часто изображаются с зеркалом в руках. Прудонций, видевший катакомбы при Феодосии, дает описание гробниц, стены которых, покрытые серебряными пластинами, «блестят, как зеркало». Есть у него также упоминание о «серебряной блестящей пластине, покрывающей могилу»⁵¹.

Считается, что рельефы погребальных сооружений римской Германии «являются, возможно, лучшими свидетельствами повседневной жизни провинции»⁵². Однако за этими простыми (*слишком простыми*) реалистическими сценами, по-видимому, нередко скрыто то, что нужно было скрывать в это время (II–III вв. н. э.), а именно принадлежность к христианской общине. Например, известный по многочисленным репродукциям трирский рельеф с надгробия II в., который фигурирует под названием «Сцена уплаты налогов»⁵³, представляется инсценировкой притчи о динарии. У стола с грудой монет – семеро мужчин, в центре композиции – двое, из которых один подносит к глазам другого монету, показывая изображенное на ней как нечто требующее внимания. Если эта выразительная сцена иллюстрирует притчу о динарии, тогда оказываются не случайными также позы и других присутствующих. Они выражают недовольство, настороженность, раздумье. В раннехристианской иконографии (I–IV вв. н. э.) в настенной катакомбной живописи, мозаике, скульптуре, декоруме саркофагов «жанровые» сцены и отдельные образы, фигуры животных и птиц, растения, предметы и даже элементы орнамента могут иметь подтекст, предполагающий знание Нового и Ветхого Заветов, античной мифологии и всего многослойного эллинистического контекста эпохи заката Римской империи.

Это эпоха, когда жажда комфорта, роскоши, удовольствий, сменившая прежний аскетизм, достигли неких незримых пределов, так же как, по-видимому, достигли в это время своих пределов границы

империи. Достигший своих пределов не может удержать достигнутого. «Тело строится вокруг духа» – это утверждение несомненно и в отношении империи. Миф, служивший ядром римской цивилизации, ее основанием и *оправданием*, – этот миф исчерпал себя. Разволшебствление богов завершается в искусстве развенчанием обожествленной особы – личности императора.

III. Первые века христианства. Средневековье

Символика палеохристианской катакомбной живописи. Переосмысление античных сюжетов. Символика креста. Надгробие в церкви: от мозаики к скульптуре. Тема смерти-страдания в средневековом искусстве. Распятие: от условности к реализму. Расцвет реалистического портрета. Транси. «Данс макабр» (истоки сюжета).

Вечность (или, может быть, рай) – это совпадение с самим собой. Если бы Вечность соотносилась со временем, нам пришлось бы под конец измерять ее минутами.

Жан Бонамур

Ранние апологеты христианства язвительно высмеивают «вздорные басни эллинов». Боги, которые не могут защитить себя от насмешек, обнаруживают свою несостоятельность перед лицом нового мифа. Распад империи – это момент инфильтрации в ее рыхлое метафизическое пространство восточных религиозных и философских концепций, отвечающих специфике места и момента (впрочем, так же, как и *ритму истории*).

У Тертуллиана были основания сказать, что христиане верят в то, что было «всегда и у всех народов». Культ Митры больше, чем проповеди Христа, соответствовал самосознанию имперского Рима (характерно, что Египет и Греция не были вовлечены в этот культ). Однако учение Митры, в основном и даже в некоторых деталях совпадавшее с учением Христа¹ (точнее, предвосхищавшее его; в Иране и Индии оно существовало по крайней мере с середины II тысячелетия), уступило историческую арену христианству уже потому, что утверждало моральные ценности (в частности, воинскую доблесть), отвечавшие в большей степени представлениям империи эпохи подъема и не воодушевлявшие «хлебопекоев», как именуются первохристиане в «Октавии» Марка Мунция Феликса. Светоносный Митра Древнего Ирана – юноша во фригийском колпаке с золотым мечом, умножающий плодovitость, карающий клятвопреступников, охраняющий договор, дарующий военные победы, – требует от верующих не покорности судьбе, но доблести и силы – тех добродетелей, которые в свое время дали Риму его могущество. Хотя

Митра становится богом, очищающим от грехов, судьей и защитником умерших в загробном мире, он все же в большей степени выступает как устроитель земной жизни. Это отличие митраизма особенно контрастирует с раннехристианской экстатической верой в спасение, где жизнь только средство, возможность обретения вечности – посмертного вечного блаженства.

Поскольку тотальный сюжет христианского искусства – преодоление смерти, мы вправе ожидать от христианского погребального комплекса ясно выраженной символики смерти. Но в палеохристианском искусстве символы смерти отсутствуют (хотя сохранилось именно погребальное искусство). Они появятся в христианской иконографии только через тысячелетие. Катакомбная живопись – единственное, что сохранилось от самой ранней эпохи, и именно этот материал дает представление об иконографии первых веков христианства. Идея «воскресения из мертвых», абсолютная вера в посмертное «исцеление плоти и восстановление костей»² элиминировали смерть как таковую, сделав место погребения временным пристанищем – скорее радостным, чем печальным, местом ожидания перехода к вечной жизни.

Однако «преодоление смерти», оплаченное верой (*Добрый пастирь спасает только тех овец, которые ждут от него спасения*), не снижает всепоглощающей озабоченности и крайнего напряжения в пункте «смерть». Памятники раннего христианства – не храмы и дворцы. Это кладбища, оборудованные как надежные тайные хранилища останков, скрытые под землей и изолированные от нехристианских погребений (известно высказывание Тертуллиана о том, что для христианина нет препятствий, чтобы жить с язычниками, но непозволительно умирать среди них или лежать рядом после смерти).

Живопись итальянских (римских, неапольских) катакомб конца II – начала IV в., стилистически продолжающая традиции местного провинциального искусства, скромная по форме, монотонно варьирующая несколько избранных переосмысленных античных и библейских ветхозаветных сюжетов, по-видимому, преследует главную цель – дать соответствующий знак месту христианского захоронения. Непосредственно ни стиль, ни сюжет катакомбной живописи ничего не говорят о смерти. Здесь нет ни символических (как в сценах суда Осириса), ни стилистических (как в гробнице Гатерии) указаний на связь изображений с погребальной темой. Эта

живопись-молитва говорит о том, что ее авторам хорошо известны и образы античной мифологии, и библейские тексты, причем обращена она не к мертвым, но к тому, кому адресована всякая молитва.

Новая вера в III – начале IV в. использует не только традиционную стилистику. Общий декорум христианских саркофагов, росписей и мозаик при поверхностном знакомстве неотличим от языческих саркофагов и стенных росписей в обычных городских домах и загородных виллах Кампании. Как уже сказано, раннехристианское искусство использует образы античной мифологии – особенно охотно фигуры Орфея, зачаровывающего животных, Геракла в саду Гесперид и Аристея в виде пастуха, держащего на плечах ягненка; на саркофагах – сюжеты на тему Амура и Психеи, странствий Одиссея и др.

На стенах подземных галерей и саркофагах изображаются как бы нейтральные, чисто декоративные, вполне традиционные для античного искусства сцены охоты, фигуры оленей, волков, голубок, дельфинов, виноградные гроздья, цветы... Превратившиеся в элементы декора, фигуры старой символики наполняются новым значением: якорь ассоциируется с крестом и верой, голубка с оливковой ветвью напоминает о спасении Ноя и спасенной душе, сфинкс и павлин – о возрождении к вечной жизни, Сезоны становятся символами времени, Победы – ангелами, двери Гадеса – вратами рая, сцены охоты напоминают о борьбе добра и зла. Изображения голубя, рыбы, парусной лодки, якоря, лиры, как сообщает Климент Александрийский, вырезались на перстнях и служили тайными метками и символами веры. Знаки спасения позволяли спасенным узнавать друг друга. Кроме Доброго пастыря и оранты, среди сюжетов, покрывающих стены галерей, своды и потолки погребальных камер начала III в., повторяются образы Моисея, высекающего воду из скалы в пустыне, Даниила, спасаемого из львиного рва, трех отроков «в печи огненной», Сусанны и старцев, жертвоприношение Исаака, история Ионы, воскресение Лазаря, спасение Ноя. Смерти здесь нет даже в канонической форме «череп Адама», помятого распятием, символизирующим победу над ней. Впрочем, здесь нет и самого распятия. Ничто на первый взгляд не говорит о смерти, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что все говорит только о ней.

Почти все перечисленные сюжеты напоминают о *грозящих гибелью* событиях, которые благодаря чудесному вмешательству завершились спасением. Фрески плафона одной из погребальных камер

римского кладбища III в. изображают Моисея, спасающего евреев в пустыне, Иону, возлежащего в непринужденной позе, отдыхающего после выхода из китовой утробы-могилы, и другие сюжеты, которые говорят верующему: «Ты будешь спасен, как они» – и Пастырю, парящему в голубом проеме клипеуса в центре плафона: «Спаси душу усопшего раба твоего». Душа изображена в виде оранты под фигурой Доброго пастыря. Таким образом, изображенные библейские сюжеты, вначале вызывавшие недоумение исследователей, как бы повторяют слова Молитвы об умирающем:

Спаси, Господи, его душу, как ты спас...
Ноя от Потопа,
Авраама от Ура Халдейского,
Иова от его несчастий,
Исаака от жертвоприношения и от руки отца его Авраама...
Моисея от руки фараона, царя Египта,
Даниила из рва львиного,
Трех отроков из печи огненной и от руки царя нечестивого,
Сусанну от помышлений злодейских...
Ты столько раз это делал!
Спаси от гибели и вечных мук,
От небытия верующего в Тебя, Господи.

Как бы ни было *там*, за пределами жизни, но *здесь* не постижимая разумом *вера* спасает от того, что, по-видимому, для человека равно небытию, – от образа вечности-как-небытия, от видения смерти-катастрофы. Тема смерти изгнана с раннехристианских кладбищ верой, обратная сторона которой – *знание о неотвратимости смерти-как-исчезновения*. Преодоление неверия – суть преодоление этого знания. Оно невозможно без концентрации всех духовных сил («Марфа, ты заботишься и суетишься о многом. А одно только нужно». Лук., 10. 41–42). О первостепенном значении для христианства темы смерти сказано апостолом Павлом, что вера христиан ничто, если Христос не воскрес³.

В конечном счете смерть/воскресение – центральная, если не сказать единственная, тема, стоящая за всем многообразием средневекового искусства. В храмах, по крайней мере с VII и особенно ярко с XI–XII вв., все говорит о том, что земное существование только средство, цель – жизнь вечная. В период становления новой религии момент истины – Страшный суд не занимает воображения верующих.

Христиане, собиравшиеся у могил единоверцев в подземельях Рима и Неаполя, не предавались, как это будет позднее, размышлениям о «второй смерти». Вначале сама принадлежность к братству предreshала посмертную судьбу принявшего крещение. Судя по эпитафиям и характеру погребального искусства, мысли об усопших в то время не были, как правило, омрачены горечью расставания, опасениями за них, сомнениями относительно обретенного за гробом блаженства. Изображения и надписи говорят о безоглядной вере в лучшую жизнь за гробом, в причастность умерших к высшим силам. Сохранившиеся надписи выглядят иногда как будничные поручения, которые живые дают умершим: «Pete pro Phoebe et pro virginio ejus» («Моли бога за Фиву и ее мужа»).

Радостное чувство победы над смертью выражено в легких, изящных арабесках, цветах и райских птицах, парящих среди вьющихся растений на фоне прозрачного голубого неба на фреске III в., сохранившейся над одним из захоронений кладбища *Pretextat* в Риме, в мажорных тонах фрески первой половины IV в. из мавзолея св. Констанции в Риме, изображающей ангелочков путти в переплетениях стилизованных виноградных лоз, в разнообразных символических сценах – от сбора винограда до превращения его в вино (запряженные волами, груженные тяжелыми гроздьями повозки, глиняные сосуды, в которые стекает из давилки виноградный сок). При этом традиционные формы живописи, украшавшей интерьеры городских домов и загородных вилл, наполняются новым мистическим содержанием⁴. С другой стороны, появляющиеся не раньше IV в. первые христианские саркофаги украшают рельефы, использующие темы катакомбной живописи. Вначале они практически неотличимы от языческих, поскольку и те и другие могут быть украшены барельефами с изображениями Орфея и Доброго пастыря, сценами охоты на льва или кабана, орантами. Остается почти без изменений тип саркофага с каннелюрами. Саркофаги с рельефами, разделенными колоннами, вначале сохраняют общую структуру, но под арками, между колоннами, появляются фигуры апостолов и библейские сюжеты. На саркофаге Юниуса Бассика (ум. 359 г.) изображены: въезд в Иерусалим, арест апостола Павла, жертвоприношение Исаака, арест Христа, Христос перед Пилатом и др.

Кроме этих двух типов, сохраняется саркофаг со стенками, покрытыми сплошными барельефными изображениями. В числе самых первых христианских саркофагов часто рассматривается роскошный

порфиновый так называемый саркофаг св. Елены (ок. 320 г.), находящийся в Музее Ватикана⁵, хотя Панофски замечает, что изображенные на нем сцены сражений римлян с варварами свидетельствуют о том, что он вначале, вероятно, был изготовлен для какого-то военачальника. Во всяком случае, этот саркофаг, кажется, единственный из «христианских», украшен сценами военно-исторического характера.

Заимствуемые из арсенала античности формы, сюжеты переосмысливаются. Очевидно, что не всякая старая форма может быть наполнена новым содержанием (например, исторические, биографические и другие частные, конкретные формы и сюжеты). С другой стороны, образы ладья, оранты, Доброго пастыря входят как свои в пространство новой религии. При этом ладья, принадлежавшая Харону и уносившая умерших в страну мертвых, становится символом Спасения, оранта – образом спасенной души, пастырь – Спасителем.

Представление о смерти как переходе к вечной жизни (где, в отличие от обеспеченного материально древнеегипетского существования за гробом, все заботы об умершем переносятся в духовную сферу) исключает в это время даже распятие – этот символ страдания/смерти, без которого нет искупления/бессмертия. Исключить этот центральный образ христианской иконографии позволяет то, что идея синтеза жизнь/смерть воплощается в самом знаке креста. «Двоякая ориентированность креста»⁶, взаимопроникновение и взаимопревращение смерти и жизни читаются в этом символе непосредственно, если так можно сказать – архетипически. Жизнь и ее «главная идея» *изображены пересечением вертикали и горизонтали*; горизонталь смерти пересекает (пресекает) вертикаль жизни, и наоборот. Свастика как разновидность креста подчеркивает момент движения, превращения жизни в смерть и смерти в жизнь. Вписанная в круг и состоящая из S-образных элементов свастика, делающая наглядным круговое движение, изображается, в частности, на каменных крестах (хачкарах), существовавших в Армении в виде надгробий, придорожных крестов, votивных памятников. Синтез основополагающих концептов, наиболее полно запечатленный в Древе жизни и смерти, воплощается здесь в образе процветшего креста.

Как правило, в верхней части плиты, на которой высечен крест, имеется небольшой карниз, украшенный орнаментом, реже – би-

блейскими сюжетами. На ранних хачкарах они отсутствуют. На хачкаре XI в. из церкви святого Карапета (Цахац-Кар) отсутствует и сам карниз. Крест в орнаментальном обрамлении; со стилизованной лозы в верхней части креста свешиваются грозди винограда. Его зрелость достигла предела; это образ смерти, использующий ту же символику/стилистику, которую использует распятие (склоненная голова, повисшие конечности тела, снимаемого с креста). Отяжелевшие виноградные грозди (иногда плоды граната, чаще стилизованные свисающие увядшие листья или ветви) – знак жизни, достигшей своих пределов. Это тяготение к земле коррелирует с возвратным движением растительных форм. Восходящий поток жизненной энергии устремляется вверх от основания креста в виде упругих пучков молодых побегов с кончиками, свернутыми в спирали. В этих тянущихся вверх волночках можно увидеть некую всеобщую модель прорастающего зерна и вообще просыпающейся жизни. Под нижней раздвоенной оконечностью место символического образа Голгофы здесь занимает переплетение стилизованных растительных форм. Под основанием креста может быть изображена свастика в круге, медальоне, изредка фигуративная композиция, чаще трех- или четырехступенчатая пирамида, синтезирующая в одном знаке образы Голгофы и мавзолея. Реже это изображение может иметь отчетливо выраженное фаллическое значение. Один из таких ранних памятников – хачкар в Ахавнадзоре, датированный 1001 г.: вертикально поставленная плита с закругленным верхом, на которой высечен примитивный крест с раздвоенными концами. Под ним пирамидальная форма с удлиненной верхней секцией, на вершине которой треугольник с острием, входящим в раздвоенное основание креста⁷.

Рождение жизни из смерти – процветший крест – изображается на хачкарах XIII в. крестами меньшего размера, «прорастающими» от корня основного креста, обрамленного геометризованным растительным орнаментом. Ветвь, лоза, лежащие в основе этого каменного кружева, просматриваются не всегда, при этом почти всегда различима граница между верхней и нижней частью орнамента. Здесь может не остаться даже отдаленного напоминания о свисающих зрелых плодах, так же как и побегах, поднимающихся от основания креста, но при этом движение ажурных линий, расположенных выше перекладины, направлено вниз, тогда как веерообразные ветви-листья из-под основания креста устремляются вверх. Часто

эти разворачивающиеся стилизованные побегии вместе с крестом образуют форму якоря.

Изображение распятия и евангельских сюжетов появляется на хачкарах не раньше XIII в. Одно из ранних распятий («Аменаприкч», 1279, Эчмиадзин) сопровождается символикой смерти/возрождения: склоненной на правое плечо головой Христа, его свесившейся рукой, которую целует Богоматерь, Никодимом, вынимающим гвозди из его ног, предстоящими распятию Иоанном Богословом и Иосифом Аримафейским, а также высеченными над крестом фигурами Феникса и Быка и – на постаменте непосредственно под распятием – великолепной сценой охоты: всадник, поражающий копьем барса в прыжке⁸.

На другом распятии (хачкар XVI–XVII вв., Севан) тему страдания выражают воздетые руки стоящих на коленях у подножия креста. Христос, изображенный фронтально, с поднятыми руками, лишен того драматизма, который характерен для европейского распятия этого времени. В нижнем регистре, под распятием, сцена в раю: Господь благословляет Адама и Еву. Этот простодушный примитив напоминает образы первых веков христианства. И центральный образ, и сцены на клеймах бесконечно далеки от европейской стилистики того же периода (не говоря уже об эксцессах «Пляски смерти»).

Считается, что невероятная стилистика «Пляски смерти», немислимая в храмах религии Спасения, есть едва ли не прямое отражение картин массовой смерти – эпидемии чумы в Европе. И это правда в том смысле, что торжествующая Черная смерть стала той «повивальной бабкой», которая всегда оказывается в нужный момент в нужном месте. Но загадка в том, что иконография «Пляски смерти» появляется мгновенно и в законченном виде. Рядом с раннехристианской она выглядит так, как будто принадлежит не религии Спасения, а какой-то исполненной сарказма враждебной ей антиутопии. После атмосферы едва ли не радостного принятия смерти, включения мертвых в свою повседневную жизнь, когда место погребения становится местом встреч, общения с единоверцами, местом молитвы, – эти образы выглядят как манифест решительного отмежевания от мира мертвых, не похожего на деликатное, хотя и полное отстранение от смерти и мертвого тела, которое демонстрирует античность⁹.

Приблизительно с VI в. в церквях появляются захоронения. Если вначале христиане собирались в подземных галереях, возле гробов своих единоверцев, в результате чего кладбища стали местом мо-

литвы, то теперь место молитвы становится для избранных местом погребения. Моментом притяжения изначально были могилы мучеников. Ф. Арьес приводит слова Максима Туринского: «Мученики нас охраняют, пока мы живем во плоти, и они же берут на себя заботу о нас, когда мы покидаем свою плоть. Здесь они мешают нам впасть в грех, там они защищают нас от ужаса ада. Вот почему наши предки позаботились о том, чтобы присоединить наши тела к останкам мучеников. Тартар их страшится – и мы избежим кары: Христос их прославляет – и Его свет отгонит от нас тьму»¹⁰.

Обычай хоронить в полу церкви определяет особенности нового типа надгробия в виде плиты. В Северной Африке, в Валентин и Табраке (Тунис), такие плиты украшены мозаичным рисунком, который может изображать портрет усопшего, стилизованные растения, райских птиц, элементы архитектуры. Панофски видит в этих мозаичных изображениях продолжение традиций фаюмского портрета, считая «связь надгробных плит с античными стелами и саркофагами еще более очевидной»¹¹.

При том что преемственность изобразительной традиции (мера реализма, тип композиции, сюжет) действительно очевидна, я бы обратил внимание на структурные моменты, сближающие раннехристианский комплекс в целом скорее с эппинеолитическим-раннебронзовым, нежели с античным. Это сходство начинается с дольмена, который также является *местом и погребения, и отправления религиозных обрядов* и дополняется *горизонтальной плитой* (bastra), символизирующей надгробие (в отличие от вертикального античного *pietro*).

На мозаичных плитах на могилах Кресцентии и Кресконии из Табрака изображены оранты в просторных пеплумах, с птицами, сидящими на плечах. Оранта и птицы – свидетельство того, что здесь изображены не портреты усопших, но их души. Тунисские мозаики по стилю (примитив) и сюжету близки к катакомбной живописи. Глаза орант широко открыты, так же как на других, более поздних мозаиках, изображающих великолепные портреты аббата Сильвестра (ум. 1152) из аббатства Мария-Лааш и некоего Оптимуса из Таррагоны. Погребальное раннехристианское искусство последовательно отрицает смерть, представляя тела умерших такими же вечно живыми, как и души. Позднее, когда появятся образы мертвого тела, для «живого» образа умершего будет использоваться специальное обозначение – *au vif*.

По-видимому, к числу самых ранних изображений безжизненного мертвого тела (*representation de la mort*) относится рисунок «Смерть и преобразование Ламберта, аббата из Сент-Омер» (ум. 1125)¹². Аббат изображен лежащим в гробу, со склоненной головой и длинным посохом, лежащим на плече. Выше, во втором ряду, его душа, поддерживаемая двумя ангелами, возносится к мандорле с восседающим на троне Христом. Среди самых ранних надгробий с изображением мертвого тела мозаичный портрет доминиканского монаха Муноса де Заморы (ум. ок. 1300)¹³. Если бы не закрытые глаза и неподвижное лицо, можно было бы по положению ступней и сложенным на животе рукам, считать, что он изображен стоящим.

Новый, собственно средневековый тип надгробной скульптуры, названный во Франции *жизан*, появляется в европейских церквях в XI в., вначале в виде низкого рельефа. На надгробной плите бамбергского епископа Гюнтера (ум. 1066) высечен профильный барельеф фигуры епископа, держащего посох и благословляющего энергичным жестом правой руки. Это, несомненно, *representation au vif*, однако с этим памятником мы входим в период, когда во многих случаях нельзя уверенно определить состояние, которое изображает художник. Усопший возлежит на смертном одре, но глаза его широко открыты, и на нем парадная одежда, складки которой ниспадают таким образом, как будто он стоит. При этом, находясь в горизонтальном положении, лежа, он нередко совершает действия, которые предполагают, что он стоит (примером может быть надгробная плита епископа Зигфрида III Эпштейнского (ум. 1249) в Майнцском соборе, на которой епископ, пребывая в горизонтальном положении, одновременно возлагает короны на головы двух королев).

В раннехристианской картине смерти центральным образом была душа, изображавшаяся в виде оранты или обнаженной антропоморфной фигурки, которую уносят птицы или возносят ангелы. Затем на первый план решительно выдвигаются портрет и представляющие социальный статус предметы: головной убор, парадные одежды, украшения, различные атрибуты власти, профессии. Этот аспект требует, по крайней мере, открытых глаз. Здесь появляется противоречие, которого не было вначале.

Не думаю, что в североафриканских саркофагах или античных стелах можно видеть прототип *жизан*. Появление гравированного, врезанного изображения на надгробных плитах так же естественно, как и использование плоских плит при захоронении в полу церкви.

В дальнейшем антропоморфная фигура на надгробной плите приобретает большую выразительность, обрастает деталями. В XI в. в европейских странах появляются новые формы внутрицерковных погребений – надгробия, поднятые над уровнем пола: *tumba-table*. *Tumba* выглядит как приземистый саркофаг с плоской плитой-крышкой, украшенный по бокам рельефами. Другой тип надгробия, *tombe-table*, – это та же плита, но опирающаяся на подставки в виде колонн, фигур животных или на ножки в форме лап животных. Жизан появляются впервые вместе с этим типом надгробия. Оно может иметь роскошные куполообразные перекрытия и разрастается иногда до размеров часовни. Фигуры епископов, королей, супружеские пары с благостными лицами покоятся в парадных одеждах с застывшими несминаемыми складками на каменных подушках: герцог Анри ле Лион держит левой рукой меч в ножнах, правой сжимает молитвенник, рядом с ним герцогиня Матильда с ясным, улыбающимся лицом, широко открытыми глазами и молитвенно сложенными руками (ок. 1240 г., Брауншвейгский собор). Страдание и смерть их еще не коснулись, но в это время они уже перестали быть запретной темой. В миниатюре, фресковой живописи, прикладном искусстве появляются жестокие сцены пыток и казней мучеников. Распятие вначале символически, потом все более и более драматично воплощает образ страдания и смерти.

Одно из ранних распятий в ирландской миниатюре VIII в. изображает Христа на кресте в строго симметричной позе, запеленатым в некие абстрактные драпировки, с ничего не выражающим лицом и пышной светлой шевелюрой барашком. По сторонам от распятия стоят такие же бестелесные фигуры двух стражников с копьями в руках. Миниатюра IX в. из псалтыри Людовика Благочестивого¹⁴ изображает обнаженное тело Христа также условно, каноническим для этого времени способом; кровь, вытекающая из ран на руках и ногах, изображена аккуратными красными спиральками. Барельефное распятие на гребне из слоновой кости IX в.¹⁵ представляет собой многофигурную композицию с фигурой Христа в центре. Несмотря на то что тело его изображено анатомически правильно, композиция в целом остается условной. Образ далек от реалистического отображения смерти – это только ее символ. Иначе выглядит большое дубовое распятие X в. из Кёльнского собора¹⁶. Анатомически точно передана не только форма фигуры, но и деформация мышц и связок, их напряжение под весом тела и потрясающе, может быть впервые

с такой достоверностью, в повороте головы, вздернутых бровях, опущенных веках, напряженных крыльях носа и жестких складках рта – сдерживаемое страдание и скорбь. Менее драматично, но психологически поразительно достоверно в передаче предсмертной муки, забытая на пороге смерти Вестфальское распятие XI в. (собор г. Миндена, Германия): склонившаяся голова с полузакрытыми, ввалившимися глазами, опущенные уголки рта, выступающие скулы, обрисовывающие глазные впадины таким образом, что как бы проступают очертания черепа.

Череп как символ смерти изображен в основании распятия на миниатюре из псалтыри Эгберта (XI в.). Это смерть побежденная. В сцене «Воскресение из мертвых» (миниатюра из молитвенника Висехарда) из распахнувшихся гробов выходят как бы заново родившиеся мужчины и женщины. В то же время теперь все выразительнее становятся образы, напоминающие о крови, страданиях, казнях, которыми оплачено избавление праведных от смерти. Традиционное объяснение «Пляски смерти» («Данс макабр») эпидемией чумы не покажется убедительным после знакомства с постепенной экспансией жестокости, страдания и смерти, которых не знало искусство Меровингов и почти не знало каролингское искусство. Вполне натуралистические изображения пыток, которым подвергаются мученики за веру, – например, истязания св. Савена и св. Киприана на фресках конца XI в. в церкви Сан-Савен сюр Гартамп, невообразимые Страсти св. Маргариты на иконе второй половины XII в., жуткая картина казни св. Квирина, распиливаемого вдоль тела с головы двуручной пилой¹⁷, – перекликаются со сценами Страшного суда, которые появляются на тимпанах соборов. Тимпан церкви Сент-Фуа де Конк (Авейрон) второй четверти XII в. – шедевр романского искусства – изображает Страшный суд. Левую половину занимают осужденные на вечные муки, правую – праведники. Здесь царство смерти – это царство хаоса, клубящееся монстрами и корчащимися, безобразными, сваленными в кучу телами. Ему противостоит разделенное нишами пространство, в котором господствуют благообразие и порядок. Психологические характеристики праведников и грешников, изображенных в сцене Страшного суда на тимпане Бамбергского собора (1235–1240), – умиление одних, плач и сетования других – столь экспрессивны, что выглядят едва ли не карикатурно.

Муки осужденных за грехи, подвергающихся пыткам в аду, не должны вызывать сострадания. Те, которых истязают, как прави-

ло, почти так же безобразны, как и терзающие их чудовища; и те и другие равно внушают ужас и отвращение. Иначе прочитываются сцены истязания Христа, изображенные под его образом на тимпане церкви XII в. в Перси-ле-Форж (Саон-е-Луар), страдание и смерть в сценах распятия, снятия с креста, положения во гроб в итальянской и французской живописи XIV в. В снятии с креста на картине Джованни Бронзино «Сцены из жизни Христа» (первая половина XIV в.) смерть – это безжизненная плоть, свисающая рука Христа; страдание – кровоточащая рана и гвоздь, которым пробиты ноги Христа. Оно также в повороте головы Никодима, который отворачивается, выдергивая клещами этот гвоздь, в искаженных лицах присутствующих, в выражении лица Богоматери, принимающей на руки тело Христа. Символически тема смерти здесь означена резко подчеркнутой горизонталью перекладины креста в верхней части картины, в двух пересекающих друг друга диагоналях лестницы и обвисшего тела, снимаемого с креста.

Стремление к реализму в изображении мертвого тела (как и вообще тенденция к отходу от условных форм) отчетливо выражено у Джотто во фреске «Оплакивание Христа» (ок. 1305 г., капелла дель Арена, Падуя). Здесь это не только контраст между неподвижным телом и напряженными позами, искаженными скорбью лицами окружающих, но прежде всего натуралистически переданная фактура мертвого тела, его холодный цвет, бледные тона, тяжесть, безжизненно повисшие кисти рук, полузакрытые неподвижные глаза.

В то же время на севере, в рейнской области Германии, та же тема оплакивания Христа принимает более острые, драматические формы. Раскрашенное деревянное изображение Богоматери, держащей на руках мертвое тело истекающего кровью Христа в терновом венце (1300), – по-видимому, одно из самых ранних скульптурных воплощений этого сюжета. Два мраморных барельефа, изображающих распятие в виде многофигурных сцен, принадлежащих двум итальянским мастерам – Никколо Пизано (в Сиенском соборе) и Джованни Пизано (в церкви св. Андрея в Пистое), – очень близки по стилю и композиции, но четко различаются трактовкой фигуры Христа. В барельефе Никколо Пизано, созданном на три десятилетия раньше (1265–1268), тело, висящее на кресте, не отличается по манере изображения от окружающих фигур. Только каноническая для этого сюжета деталь – склоненная на правое плечо голова – здесь говорит о смерти.

Композиция Джованни Пизано с распятием в центре, точно так же снизу доверху заполненная фигурами, отличается, прежде всего, особой трактовкой мертвого тела: натянутые, как веревки, мышцы, резко проступающие ребра, ввалившийся живот, прямые, одеревеневшие руки, скелетообразная, обтянутая кожей грудная клетка – уже предвещают стилистику «Данс макабр».

Жизан этого времени, в частности раскрашенные деревянные и каменные фигуры Плантагенетов (1200–1256) в пантеоне Фонтевро, еще сохраняют в полной мере благообразие романской скульптуры. Короли Генрих II Плантагенет (ум. 1189), Ричард Львиное Сердце (ум. 1199) покоятся в голубых плащах с золотыми коронами на голове, Изабелла Ангулемская, лежащая в королевском наряде и короне в своей парадной постели, держит перед собой открытый молитвенник. Фигуры Робера Благочестивого и Констанс д'Арль в базилике Сен-Дени, выполненные в 1263–1264 гг. по заказу Людовика Святого, еще более помпезны, благодны и «живы». Они лежат, улыбаясь, в роскошных одеяниях и коронах, положив правую руку на сердце. При этом, судя по положению ног и складкам одежды, эти фигуры должны были бы стоять.

В XIV в. жизан становится основным типом надгробия. К этому времени в европейских странах среди знати распространяется обычай возводить несколько погребальных монументов, которые могут быть установлены отдельно от места захоронения или быть местом частичного погребения (отдельно от тела могли быть похоронены сердце, внутренности, иногда кости). Эти дополнительные памятники не отличаются от основных. Жизан Карла V (вторая половина XIV в., Лувр) изображает короля с обычными атрибутами – скипетром и короной.левой рукой он прижимает к груди мешочек с внутренностями. В Англии такой вид захоронения практиковался в царствование Генриха I (ум. 1135), во Франции – со времен Людовика VIII (ум. 1226).

После последнего крестового похода в Англии появляется особый тип жизан: изображение рыцаря в тяжелом военном снаряжении, с мечом в руках, в бурном спиральном движении, с перекрещенными ногами – как бы застигнутого смертью в момент сражения. Высказывается предположение, что перекрещенные ноги – знак крестоносца. Во всяком случае, не все английские жизан изображены так же, как рыцари в соборе Глочестера, в церквях Норфолка и Дорчестера (Оксфордшир). Надгробие Черного Принца (ум. 1376)

в Кентерберийском соборе являет собой классический тип: принц, одетый в позолоченные военные доспехи, лежит в строго симметричной иерархической позе, молитвенно сложив руки на груди.

Еще один тип жизан в виде полулежащей фигуры показывает, как виртуозно могут разрешаться противоречия: требование естественности, которое вступает в конфликт с необходимостью сохранения внутренне противоречивых положений, предполагающих некое «третье» (не живое и не мертвое) состояние лежащего на своем надгробии. Жизан Мартина Васкеса д'Арк (Сигуенца, Испания) изображает рыцаря в непринужденной позе: опираясь локтем на подушку, полулежа, он держит в руках раскрытую книгу, в чтение которой, судя по опущенным векам и неподвижному лицу, он глубоко погружен. Здесь сохранены все «странности»: скрещенные ноги, закрытые глаза «живого» (вместо открытых «мертвого») и при этом все выглядит естественно. Блестящую композицию дополняет великолепный реалистический портрет¹⁸.

Расцвет реалистического портретного искусства в европейской живописи и скульптуре XIV–XV вв. питается тем же интересом к миру фактов, движим теми же мотивациями, что и становящееся в это время конкретное опытное знание (наука). Западноевропейская мысль как бы выходит из стагнации и все более решительно пересматривает и корректирует картину мира. С этого времени для западной мысли *первичен мир. Картина мира вторична* и относительно подвижна. (На Востоке по-прежнему первична картина мира; если реальность ей не соответствует, тем хуже для реальности.)

В это время не столько эсхатологическая функция портрета, сколько стремление к максимально точному воспроизведению неповторимых индивидуальных особенностей обостряют внимание к реальному облику портретируемого. Постепенно исчезает классическая однотипность, «правильность» черт лица, заостряется психологическая характеристика. Именно в это время появляются известные мастера, такие, как Андре Бонево, чье творчество составляет целый период в искусстве северной Франции XIV в. Ему принадлежит мраморный жизан Карла V в Сен-Дени (1364–1366). Этот лишенный помпезности, удивительно правдивый и вместе с тем сохраняющий классическую ясность и простоту портрет еще не предвещает поворота к новой стилистике, перехода от реализма транс к сарказму «Данс макабр». Великолепный портрет Карла V в Сен-Дени – только один из примеров портретного искусства этого времени.

Ему не уступает голова Робера Жюмьежского (аббатство Жюмьеж) работы неизвестного мастера, точно передающая простонародный тип лица с приплюснутым носом и широкими скулами. Закрытые глаза здесь знак смерти. Другой символ смерти в портретах этого времени – склоненная набок голова. Пример – жизан короля Богемии Оттокара I (1377 г., Пражский собор) или мэра Штраубинга Ульриха Кастенмайера (ум. 1432, церковь св. Якова, Штраубинг). Мэр (он же аптекарь) лежит на смертном одре в просторном плаще, в высокой широкополой шляпе, с четками в руках, скрещенных на животе. Голова на подушке склонена набок, глаза полузакрыты. В асимметрии, здесь особенно впечатляющей, Панофски видит «влияние ванэйковского натурализма». Представляется более вероятным, что склоненная голова, которую можно видеть в изображениях умерших и дованэйковского периода (ср. упоминавшиеся жизан Оттокара I и «Смерть и преображение аббата Ламберта»), восходит к сцене снятия с креста, где мертвое тело всегда изображается с головой, склоненной на плечо.

С XIII в. по примеру Отгона IV в европейских странах тело умершего монарха в торжественных одеяниях, с регалиями, в окружении плакальщиков выставляется на всеобщее обозрение. В XIV–XV вв. одним из мотивов погребального искусства становится траурная процессия: фигуры монахов в черных рясах с глубокими капюшонами включены в архитектурно-декоративное убранство гробниц. Жизан Филиппа Пота (ок. 1480 г.) несет на плечах группа монахов-плакальщиков. Этот шедевр деревянной скульптуры напоминает работы самого известного мастера конца XIV – начала XV в. Клауса Шлютера. Фигура монаха в черном, с лицом, закрытым капюшоном, как и погребальная процессия, становится символом смерти. В дальнейшем погребальная процессия перевоплощается в процессию-хоровод «Пляски смерти»¹⁹.

Символы смерти – череп, реже скелет Адама – в основании распятия использовались в христианской иконографии для утверждения победы над Смертью и жизни в ином мире. К этому миру обращены взгляды и жесты надгробных статуй, возлежащих в фамильных склепах и церковных приделах. Едва ли не внезапно рядом с ними появляется *трансы* – жалкий обнаженный труп. Вместо умиротворенного лика, иератической позы, торжественных одеяний, соответствующих благочестивых эпитафий – пугающе достоверное изображение разлагающегося тела, воплощение ужаса *реальной*

смерти. В транси Гийома де Арсиньи запечатлен судорожный жест: мертвец пытается костлявыми пальцами прикрыть иссохший пенис. На надгробии кардинала Легранжа высечена убийственная надпись: «Скоро ты будешь, как я, – безобразный труп, изъеденный червями»²⁰.

В церковных криптах натурально изображенные мертвецы, которые появляются во Франции около 1380 г., должны были производить впечатление разверзшихся могил. Для человека той эпохи покойники, лежавшие под плитами в полу церкви (гнившие там всегда в непосредственной близости под ногами молящихся), вышли вдруг на поверхность. Невидимо происходившее под землей – обнажилось. Как уже было сказано, считается общепризнанным, что обращение к теме смерти в литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве в конце Средневековья, открытие смерти как разложения, осознание *реальной* смерти происходит в результате потрясения, вызванного эпидемией чумы, первая волна которой в 1348–1350 гг. унесла, как считают, треть населения Европы²¹. По этой версии, именно эпидемия чумы является первопричиной интереса к теме смерти. Тем более что, начиная с пизанской фрески «Триумф смерти» (1350), появившейся сразу после первой волны эпидемии, отмечается ряд других совпадений в датах²².

И все же представляется неубедительным заключение о том, что новая трактовка смерти стала результатом лицемерия мертвых тел – жертв чумы, голода и войны, что *откровение смерти* пришло от непогребенного мертвого тела, а осознание равенства всех условий перед лицом смерти, отраженное в композициях «Данс макабр», – итог тех же гекатомб.

Из описаний средневековых кладбищ мы узнаем, что то время знало о мертвых больше нас: мир живых соприкасался с миром мертвых повседневно. Располагавшиеся вокруг церкви кладбища на протяжении всего Средневековья были местом публичной жизни: проповедей, причастий, процессий, убежищем во время войны, а в некоторых случаях и местом проживания. «...Постоянные жители кладбищ, – пишет Арьес, – расхаживали там, не обращая внимания на трупы, кости и постоянно стоявший там тяжелый запах. И другим людям кладбище служило форумом, рыночной площадью, местом прогулок и встреч, игр и любовных свиданий»²³. Здесь совершались сделки, отправлялось правосудие, размещались общинные службы. В подтверждение факта, который, по его мнению, мог бы

показаться неправдоподобным, Арьес ссылается на документ XII в., сообщающий о строительстве на кладбище общественной печи для выпечки хлеба. (Совмещение пекарни с кладбищем действительно может показаться невероятным, однако мне самому довелось видеть одну из таких печей. Она находится на заброшенном корсиканском кладбище вблизи руин старой церкви в нескольких километрах к югу от Патримонио.)

Сохранились яркие описания быта парижского кладбища, на котором впервые появилось изображение «Дане макабр». Кладбище и небольшая часовня у ворот Сен-Дени существовали уже в XII в., о чем свидетельствует документ, связанный с захоронением одного пользовавшегося большой популярностью святого²⁴. В 1130 г., во времена Людовика VI, здесь была построена церковь Невинно убиенных младенцев. В 1408 г. ее портал был украшен скульптурой, изображавшей один из самых популярных в то время сюжетов – «Сказ о трех живых и трех мертвых». Этот сюжет, более чем на столетие опережающий «Данс макабр», широко распространяется в XIII в., причем его истоки, возможно, восходят к началу XI в.²⁵ Церковь и кладбище, со временем оказавшиеся почти в центре города, просуществовали здесь до 1786 г.

В 1325 г. стена, окружавшая кладбище, была изнутри дублирована аркадой. В помещении, под сводом, соединявшим стену с арками, находился оссуарий (charnier). Здесь складывались кости, выброшенные на поверхность при рытье новых могил на месте старых. С XV в. эти разломанные и перемешанные кости и черепа превращаются в своеобразные экспозиции – свидетельство всеобщего посмертного равенства. В этом смысле эпидемии и войны, кажется, не могли добавить ничего нового.

Те же помещения под арками кладбища Saints Innocents использовались для торговли и различных промыслов. Арьес приводит свидетельство Гийома Бретонского о занятиях здесь проституцией уже в 1186 г. Этот центр общественной жизни («былое место объявлений, провозглашения приговоров, аукционов, место собраний общины, прогулок, игр, свиданий, темных делишек...») оставался в полной мере кладбищем. Один из авторов XVII в., которого цитирует Арьес, замечает: «...посреди этой сутолоки совершались захоронения, раскапывались могилы, извлекались из земли еще не разложившиеся до конца трупы»²⁶. Под арками кладбища Невинно убиенных младенцев были постоянные места галантерейщиков,

торговцев бельем, публичных писателей, сочинявших за двадцать су любовные письма в высоком стиле (представители этого ремесла изображены в некоторых композициях «Данс макабр»)²⁷.

Среди шедевров кладбища, оставшихся в памяти парижан, кроме знаменитой несохранившейся фрески, был памятник, изображавший Смерть в виде скелета, держащего в одной руке саван, в другой – картуш с четверостишием:

Среди живых нет силача,
Ни такого ловкача,
Кого б не сразила моим копьем,
Чтобы отправить червям на прокорм.

Происхождение и смысл «Данс макабр» остаются предметом споров. Установленным можно считать, что впервые словосочетание «Danse macabre» встречается в поэме Жана Ле Февра «Le Respit de la mort»:

Je fis de Macabre la danse,
Qui sont gent maine à sa trace
Et a la fosse les adresse...²⁸

При этом происхождение, исходное значение слова «macabre» остается неясным²⁹.

Задолго до появления поэмы Ле Февра и фрески на кладбище Saints Innocents тема эфемерности человеческого существования варьируется в популярном латинском тексте «Vado mori» («Готовлюсь к смерти»), в котором раньше, чем в «Данс макабр», в связи с темой смерти появляются иерархически выстроенные ряды светских и церковных персонажей. Другой популярный текст – «Сказ о трех живых и трех мертвых» – также опережает кое в чем «Данс макабр». Вероятно, здесь впервые смерть выступает как распад: посланцы Смерти ошеломляют своих живых двойников, явившись им в виде разлагающихся трупов. Этот момент ближе всего подводит к истокам стилистики «Данс макабр». Еще показательнее происходящее в науке. Обратим внимание на то, что именно в это время человеческий труп вначале тайно, затем официально становится материалом анатомических исследований. В 1306 г. в Болонье Мондино ди Луцци впервые проводит публичное вскрытие трупа, там же вскрытие трупов начинают проводить в целях судебно-медицинской экс-

пертизы. На основе полученных материалов в Италии издается первый учебник анатомии.

Реальная смерть входит в искусство позднего Средневековья со своим специфическим сюжетом и его особой стилистикой, предвещающая конец Вечности.

В «Данс макабр» образ смерти выходит за рамки канонической трактовки или вольного, но благочестивого прикосновения к теме. Прямое видение, обращенное непосредственно к миру фактов, акцентирует зримые признаки реальной смерти.

IV. «Данс макабр» («Пляска смерти»)

Деструктивная сущность смерти и стилистика «Данс макабр». Эволюция символики смерти в христианской иконографии. Смерть и ее атрибуты в искусстве позднего Средневековья. Персонификация смерти. Морфологемы стиля макабр.

Смерть находится там, куда мы
избегаем смотреть.

Вероника Шильц

Стилистика макабр – одно из наиболее ярких проявлений перехода к новой, современной фазе в истории западной цивилизации, когда источником знания становится непосредственно сама *реальность*. Способ изображения, обнажающий фактическую картину смерти, органичен складывающейся парадигме знания, которое теперь опирается на опыт. Первичность мира (а не *картины мира*) становится отличием западноевропейского сознания. Не в последнюю очередь эта особенность проявилась в «Данс макабр» в способности смотреть в лицо смерти-уничтожения.

Открывая смерть как катастрофу, распад, гниение – демонстрируя биологический аспект смерти, – стилистика макабр не отменяет прежних, с которыми она сосуществует. Однако ее соответствие реальности (соответствие *требованиям разума*) решительно перекрывает идеальные образы: Успения, Преображения – образ благополучного перехода в иные формы бытия.

Отныне смерть – это не отлаженный *rite de passage*, теперь это конкретная индивидуальная смерть, то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания. Внерелигиозное сознание, не находящее опоры в образах смерти-сна (античность), смерти-пробуждения (Средневековье), обходит тему небытия, поскольку ожидание неведомого, *небытия* делает мысль о смерти невыносимой. В современной парадигме знания для этого состояния нет соответствующей матрицы. Субъективно – чистое небытие невообразимо; объективно – это мир, в котором меня нет, но в его образе неизбежно присутствует воображающий¹.

Похоронные обряды, типы и стили надгробных сооружений, которые представляются основополагающими, фундаментальными признаками культуры, могут подвергаться внезапно резким и глубоким изменениям. Факты показывают, что массовая смерть – взрыв, меняющий ход жизни, легко ломает ее традиционные формы. В XII в. в голодные годы на французских городских кладбищах появляются огромные братские могилы, вмещавшие 500, а иногда и более 1000 трупов².

Не позднее XV в. эти открытые ямы-колодцы глубиной до шести метров становятся местом захоронения бедняков. Бедность – один из постоянно действующих факторов массовой смерти. Не бедность материальная³, но стоящая за ней социальная обезличенность, духовная нищета, *низкий уровень интенсивности существования*⁴.

Во всех случаях массовой смерти – будь то голод, эпидемии, войны, природные катаклизмы, техногенные катастрофы – образ массовой смерти имеет черты стихийного бедствия-взрыва даже и тогда, когда причины, порождающие такой взрыв, «рукотворны». Все выглядит так, будто сама смерть порождает смерть. Массовая смерть как пустыня, о которой сказано, что она «ширится сама собой».

Разбуженная революцией, войной, массовая смерть – точно так же, как эпидемия, – начинается с единичных смертей, затем множится, достигает апогея и идет на убыль. *Коллективное иррациональное*, затягивающее массы в ситуацию взаимного истребления, ширится по законам пандемии. Возникающие в этот момент механизмы уничтожения начинают функционировать самостоятельно, живут своей жизнью.

Хотя внешние признаки таких механизмов различны, вопрос о причине смерти отдельного человека лишен смысла. Абсолютным ответом на вопрос «Отчего он умер?» во всех случаях будут известные слова Льва Толстого: «От смерти». (Мы почему-то не спрашиваем: «Отчего он родился?») Хотя начало – явление того же порядка.)

Смерть приходит оттого, что настал ее час, день, век, – будь то смерть Ивана Ильича, 25 октября 1917 г. или Столетняя война. Объяснения имеют ограниченный смысл. Суть остается за горизонтом знания. Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с вполне «рукотворными» событиями, такими, как война. Корни войны во всех случаях иррациональны. Ее действительная мотивация – необходимость жертвоприношения. Черты осмысленности ее образу придает ореол ее мучеников.

Лицемерие массовой смерти, над которой нет такого ореола, разрушает приемлемую картину бытия. Бессмысленная вакханалия смерти как бы глумится над человеческим понятием «смысл». Такой бессмысленной вакханалией был разгул «черной смерти».

Стилистика «Данс макабр» воплощает эту иррациональную деструктивную сущность. Насколько об этом позволяют судить изобразительные средства, раннехристианские образы Смерти не отмечены знаками зла, свирепости, коварства. В иконографии первых веков христианства образ Смерти вообще отсутствует. В VII в. отдельные сюжеты из Апокалипсиса, тема Страшного суда не содержат ничего устрашающего. Обращают внимание на то, что на саркофаге епископа Агильберта (680 г.) в сцене второго пришествия можно видеть только праведников, прославляющих Христа. Тема осужденных на вечные муки грешников здесь опущена. Вплоть до конца XI в. Страшный суд – как он изображается на порталах, саркофагах, купелях для крещения – не сулит ничего страшного крещеным. Их ждет жизнь вечная, залогом чего является распятие, попирающее смерть.

Первые угрожающие сцены из Апокалипсиса в храмовой скульптуре появляются в начале XII в. Обрамление портала романской церкви в Болье включает сцену отделения праведных от нечестивых, отданных на вечные муки и пожираемых чудовищами. На портале церкви в Сент-Фуа де Конк среди грешников уже можно видеть представителей церкви: среди тех, кого поглощает ад, – монахи. Этому предшествует появление всадников Апокалипсиса среди разнообразных сюжетов, украшающих капители колонн (одну из таких капителей можно видеть в соборе аббатства XI в. Сен-Бенуа сюр Луар).

В XIII в. картины Страшного суда ужесточаются и к весам архангела Михаила, взвешивающего души усопших, добавляется меч Гавриила, отсекающего толпу грешников и направляющего ее в жерло ада. Иконография VII–XI вв. показывает, что наиболее драматическим моментом изначально была не сама смерть, но следующие за ней ад и рай – «качество» вечности. До тех пор пока обращение оставалось исключительным феноменом, спасение означало только вечную жизнь – именно ее обетование отличало человека крещеного, воцерковленного от не принявшего крещения, лишенного благодати.

В XI в. отход от утешительных, если не сказать безмятежных, представлений о переходе в иной мир можно обнаружить в двойном образе смерти-женщины и мужчины-дьявола⁵. Это напоминание об

аде в дальнейшем усиливается, принимает все более изощренные устрашающие формы. В то же время меняется образ самой Смерти, а в дальнейшем конкретизируется момент отделения души от тела. У постели умирающего появляется дьявол, чтобы не упустить момент и завладеть душой, покидающей тело. На гравюрах того времени можно видеть комнату с кроватью, на которой лежит больной. Комната наполнена демонами, а также ангелами, которые пытаются в последний момент спасти заблудшую душу⁶.

Один из шедевров Босха – «Смерть скупца»⁷ почти ни в чем не отклоняется от принятой схемы (однако это «почти», занимающее в композиции малое место, – знаменательно). Картина, написанная в его типичной манере, заостряющей мельчайшие детали, изображает условный интерьер с колоннами на первом плане, в глубине – ложе под балдахином, на котором сидит бледный темноволосый человек. Белокрылый ангел держит его за плечо, протягивая руку в направлении открывающейся двери, в которую входит Смерть. Смерть, с головой-черепом и телом мертвеца, завернутая в саван, держит в правой руке тонкую изящную стрелу с оперением и жестом почти жеманным направляет ее на умирающего рыцаря (первый план картины занимают разбросанные рыцарские доспехи). Последний сохраняет достаточно сил, чтобы в этот момент отвергнуть обременявшее его искушение: одной рукой он как бы пытается остановить Смерть, другой указывает на мешок, который держит в руках inferнальное существо, соблазняющее Скупого, богатством. Крысообразные существа, олицетворяющие Зло-богатство, рыщут вокруг сундука с золотом. Одно из таких существ держит в лапах бумагу с печатью – видимо, долговую расписку, другое – в приоткрытом сундуке – придерживает мешок с золотом, в который некто опускает монету – указание на то, что умирающий был ростовщиком.

Насыщенная действием сцена полна драматизма, причем в этой борьбе ангелу противостоит не Смерть и не Зло-богатство. Его противник притаился на кровле, над ложем умирающего, – это бес, готовый похитить грешную душу, покидающую тело. Надежду на спасение несет слабый луч света, исходящий из-под стрельчатой арки небольшого окна с распятием в центре.

Кроме рыцарских доспехов и ниспадающей драпировки, на первом плане находится странная фигура в черном капюшоне с причудливыми белыми кружевными крыльями за плечами. Этот загадочный персонаж с лицом-маской, изображенной в профиль, сидит,

подперев голову левой рукой, спиной к разворачивающейся сцене, как бы не замечая происходящего. Неопределенность и, возможно, нарочитая амбивалентность этого персонажа (который появляется и в других картинах художника) подчеркиваются контрастами черного капюшона и белых крыльев, тяжелой неподвижности лица-маски и ажурной легкости крыльев. Неопределенность, отчетливо противопоставленная назидательной проповеди, может читаться как знак сомнения.

В XV–XVI вв. представление о вечных муках («вторая смерть») заслоняет ужас «первой» – физической смерти. Мысль о двойной смерти⁸ парализует волю, отвращает от радостей жизни, разрушает саму веру в спасение. Это новое мироощущение выражено пронзительно-остро в поздних стихах Микеланджело:

...На что нам свет спасенья твоего,
Раз смерть быстрее и навсегда являет
Нас в срамоте которой застает?⁹

Явление смерти, неожиданной и неотвратимой, – это то, что объединяет «Данс макабр» с картинами «Триумфа смерти». Отдельные элементы будущей стилистики макабр появляются уже в XIII–XIV вв. На порталах соборов Амьена, Реймса, Парижа Смерть изображена в виде Четвертого всадника Апокалипсиса. Атрибуты Смерти – серп, коса, копьё, дротики, лук со стрелами. Коса становится наиболее распространенным символом с XIV в. Позднее Смерть изображается в виде мертвеца-могильщика с лопатой, киркой, реже с гробом. По-видимому, впервые образ Смерти-музы канта появляется в начале XIV в. в Амьенском требнике (1323 г.). Смерть изображена в виде кентавра, играющего на арфе. Тем же временем датированы образы Смерти-флейтиста и Смерти-скрипача. В конце XIV в. изображение Смерти появляется на игральных картах: Смерть-всадник на картах Карла VI (1392 г.) – это скелет с высоко поднятой косой, разящей епископов и королей, которые падают под копыта вставшего на дыбы коня. На нумерованных игральных картах таро, насчитывающих 78 штук, под номером XIII изображена Смерть-скелет.

Ближайшие предшественники «Данс макабр» в литературе – это «Сказ о трех живых и трех мертвых», в искусстве – транс и «Триумф смерти». А. Тененти¹⁰ и другие обращают внимание на то, что этот последний, близкий в религиозном цикле Апокалипсису,

в действительности трактует тему смерти в земном, философском плане. В «Триумфе смерти» на фреске с пизанского кладбища Кампосанто противопоставлены не рай и ад, но роскошная светская жизнь, благоухающие земные сады и отвратительный облик реальной смерти в виде разлагающихся трупов. Здесь страшен не ад, но сама смерть, смерть как утрата жизни с ее земными радостями.

В Италии в XIV в. этот сюжет появляется преимущественно на кладбищах, в церквях и часовнях, но также и в миниатюрах часословов. Композиции и образ Смерти в «Триумфе» варьируются: Смерть может быть представлена в виде скелета или женщины в торжественных одеяниях. Как и в «Данс макабр», здесь подчеркивается ее неумолимый характер – равенство перед ней всех сословий и состояний. На фреске в Лаводье (От-Луар, Франция) Смерть – женщина в длинном платье, плаще с темным капюшоном и пучками разящих стрел в обеих руках. На пизанском кладбище Смерть – крылатая женщина в развевающихся одеждах с косой – устремляется на сидящих в саду беседующих и музицирующих дам и кавалеров. В другой сцене на той же фреске на первом плане три раскрытых гроба, на которые наталкивается кавалькада, совершающая прогулку. Это, несомненно, реплика на тему «Сказа о трех живых и трех мертвых» – сюжет, который обнаруживается в истоке многих текстов, гравюр и фресок Средневековья. В пизанской фреске Смерть еще изображена аллегорически, но мертвецы мыслятся уже вполне натурально – как трупы со всеми реальными атрибутами смерти-разложения.

Интерес к реальным атрибутам смерти – частный, но показательный аспект пробудившегося острого интереса к реальности. Тот или иной сюжет, его трактовка, которые прежде требовали от художника только ремесленных навыков, теперь становятся предметом пристального изучения, натуральных зарисовок. Пейзажный фон фрески Пизанелло (1395–1455) в церкви св. Анастасии в Вероне включает виселицу с двумя повешенными, которую считают случайной деталью. В частности, Б.Р. Виппер, описывая фреску, замечает о виселице, что «это совершенно случайный эпизод» – «результат рисунка из луврского альбома, на котором изображены повешенные»¹¹. Этот эпизод в нашем контексте не выглядит случайным – особенно если учесть, как многократно и старательно Пизанелло делал свои натурные зарисовки, возвращаясь к месту казни и фиксируя состояние тел в разных стадиях распада. Заметим, что это та *экспансия*

мира фактов, то проверенное опытом знание, которое в дальнейшем определяет судьбу европейской цивилизации. Возвращаясь к «Триумфу смерти» кладбища Кампосанто, обратим внимание на то, что лежащие в раскрытых гробах тела показаны в разных стадиях разложения с предельной достоверностью. Неизвестный мастер изобразил не только все зримые признаки распада, но и исходящий от трупов смрад. Лошадь одного из всадников, вытянув шею, принохивается, в то время как ее хозяин, всматриваясь в открытые гробы, зажимает нос (подобный жест отмечен в описании несохранившейся картины погребения мертвых Людовиком Святым – витраж ризницы Сен-Дени, 1338). Позади раскрытых гробов св. Макарий¹² указывает на текст, говорящий о бренности земных благ. При этом, как уже было сказано, образ Смерти здесь еще лишен каких-либо черт, напоминающих о разложении, которые станут отличительной особенностью стилистики макабр. Однако кое-что от этой стилистики появляется уже здесь.

Летящая разгневанная женщина в просторных одеждах, с развевающимися седыми волосами и угрожающе занесенной косой имеет за спиной крылья летучей мыши. В атрибутах Смерти – косе и этих крыльях, в их специфической форме читается предвестие будущей стилистики макабр. Контрапункт символов смерти – ритмический повтор косы и крыла – пластическая доминанта «Триумфа смерти». Здесь энергетический центр композиции. Эта энергия может представляться амбивалентной как энергия разрушения/созидания, безразличная к добру и злу, поскольку фактически – и это представлено наглядно – Смерть здесь выступает как нейтральная сила, освобождающая душу от тела, судьбу которой решают по ее делам ангелы и демоны, слетающиеся к умирающим. Однако мы имеем косвенные указания на то, что предполагаемая амбивалентность Смерти неполная. В отличие от белого оперения ангелов у нее те же перепончатые крылья летучей мыши, что и у бесов.

Жесткие, напряженные вогнутые формы крыла летучей мыши, как и лезвие косы, которое точно воспроизводит секцию такого крыла, принадлежат тому же стилистическому ряду, что и обтянутый кожей скелет с запавшим животом – центральный образ композиции «Дане макабр». Код этой стилистики – обнаженная (скелет) или «обтянутая» (мертвец) конструкция. В открытом каркасе, пустотах, вогнутых формах, зияющих глазницах – отрицание плоти. Заметим, что обнаженная структура – это тот принцип, на котором основана

готическая архитектура. Ребра скелетов, коса с ее ребром жесткости, скелетный каркас крыла летучей мыши ассоциируются с нервюрами и контрфорсами, стрельчатыми арками, каркасной системой, ребристыми сводами, используемыми в готической архитектуре как в конструктивном, так и в декоративном плане.

Тема смерти, прорастающая новыми жанрами и сюжетами в литературе и искусстве, формирует особую стилистику, которая приобретает законченные, узнаваемые черты во фресках и гравюрах «Данс макабр». В изобразительном плане ее отмечает острая экспрессия с элементами натурализма, парадоксальные сочетания выразительных средств, противопоставление мягких (биоморфных) и жестких (кристалломорфных) морфем. Противопоставление жизни и смерти, которое вначале (ср. иллюстрации к «Сказу о трех живых и трех мертвых») не исключает единого стиливого решения, в иконографии «Данс макабр» часто принимает резко выраженное контрастное звучание, доходящее до сомнительного эклектического синтеза. В этих случаях контраст «живого» и «мертвого» разрушает стилистическое единство, т. е. *выражает себя на уровне стиля*. Жесткая экспрессия, которая становится позднее характерной для некоторых индивидуальных стилей (Грюневальд), намечается вначале как заостренный способ трактовки специфического сюжета – смерти и ее атрибутов.

Обратим внимание на то, что вначале мертвецы – персонажи «Сказа о трех живых и трех мертвых»¹³ стилистически не отличаются от других действующих лиц этой сцены (например, композиция из Ревейона, Франция, или фреска из Зальтбоммеля, Голландия). Тема смерти не вносит ничего специфического в стиль итальянской живописи XIV в. На фреске Джотто «Смерть св. Франциска» (церковь Санта-Кроче, Флоренция, ок. 1320) нет никаких признаков стилистической маркировки смерти, мертвого. Только нимб отличает тело св. Франциска от стоящих возле него монахов. Тело Христа на картине Симоне Мартини «Положение во гроб», обернутое полупрозрачным саваном, выделено только светом и подчеркнутой горизонталью.

Иначе трактуется тема смерти во фреске Старнины «Воскрешение св. Николаем убитых младенцев» (церковь Санта-Кроче, Флоренция, ок. 1385). Тема смерти здесь – извлекаемые из могил гробы. Их ограненные «кубистические» формы перекликаются с кристаллическими формами скал и архитектуры на заднем плане картины. В дальнейшем – в «Триумфе смерти» и «Данс макабр» – *жесткие*

формы будут отличать персонажей, представляющих Смерть и мертвых (но не умирающих).

Никто не знает, как в действительности выглядела первая фреска, изображавшая «Данс макабр». То, что позволяет говорить о ней, не является прямой ее копией. Гравюра на дереве не в состоянии воспроизвести особенности фресковой живописи – в лучшем случае она более или менее точно передает рисунок, композицию, характер персонажей. Средствами графики могли быть воспроизведены ее пластические особенности, однако мало вероятно, чтобы гравер был озабочен воспроизведением стилистических особенностей живописи.

Надо напомнить, что сама фреска вторична по отношению к тексту. Текст начинается вступительным словом актера, который изображен сидящим перед пюпитром с книгой:

О разумное создание,
Желающее обрести жизнь вечную,
Ты обладаешь благородной доктриной,
Которая поможет тебе
Правильно завершить земную жизнь.
Она называется «танец макабр»,
Каждый учится танцевать этот танец.
Естественна для мужчины и женщины эта участь.
Смерть не щадит ни больших, ни малых.
В этом Зеркале каждый может читать,
Кто приглашает его танцевать,
Кто смотрит внимательно – мудрый тот.
Мертвый живого пропускает вперед.
Видишь, самые знатные начинают.
От Смерти они не убегают.
Чваниться глупо, так думать не место.
Все вылеплены из одного теста.

После вступительного слова выступают четыре мертвых музыканта. Один за другим они читают октавы, в которых убеждают живых не противиться неизбежному; дни каждого сочтены, и дурно жить, не думая об этом: все уйдут в ад или в рай, все однажды должны будут исполнить *этот танец* – и добрые и злые, «черви будут поедать ваши тела, – говорят они. – Увы, взгляните на нас – мертвых, гниющих, смрадных, распавшихся, – такими будете и вы».

Затем следуют обращения мертвых и ответы живых. В одном из самых ранних текстов, который приписывается философу и теологу Жерсону (1362–1429), фигурирует двадцать пять персонажей во главе с Папой и Императором. Затем следуют: Кардинал, Король, Патриарх, Коннетабль, Архиепископ, Шевалье, Епископ, Оруженосец, Аббат, Бальи, Мэтр, Буржуа, Каноник, Торговец, Картезианец, Сержант, Монах, Ростовщик, Врач, Влюбленный, Кюре, Земледелец, Адвокат, Менестрель, Францисканец, Ребенок, Клерк, Отшельник. А. Корвизье считает, что именно этот текст, предшествующий первому изображению «Данс макабр» (1424), дает начало многочисленным воспроизведениям темы «Данс макабр» во французском искусстве и литературе, которые будут отличаться в основном количеством персонажей. В тексте «Данс макабр», 7 июня 1486 г., Ги Маршана¹⁴ выведен сорок один персонаж. Вюрцбургский текст включает двадцать четыре пары живых и мертвых. Как и во французских вариантах, во главе шествия Папа и Император.

С XV в. иллюстрированные поэмы «Данс макабр» получают широкое распространение в Западной Европе, приобретая местный колорит. В Англии они называются «Dance of Death», в Италии – «Danza de la morte», в Испании – «Danza generale de la muerte», в Германии и Швейцарии – «Totentanz» (или «Todestanz», или «Doten Dantz»). (Существующая в Италии близкая тема «Trionfi de la morte» непосредственно не связана с «Данс макабр».)

То, что объединяет локальные варианты «Данс макабр», обнаруживается в разных аспектах и на разных уровнях. Во всех случаях линейная многофигурная композиция изображает некое шествие или процессию, в которой пары мертвый–живой следуют друг за другом. При этом сцена не является коллективным действием. Событие – порой остродраматическое – совершается отдельно внутри каждой пары, в точке пересечения живой–мертвой. Пара, как правило, представляет собой замкнутую на себя композицию. Происходящие в отдельных ячейках события можно рассматривать и как следующие одно за другим (в соответствии с иерархией), и как происходящие одновременно. Некоторые отклонения от этой схемы имеет фреска с кладбища Невинно убиенных младенцев, в которой композиция строится в соответствии с архитектурным обрамлением: соответственно ритму двойных арок пары живой–мертвой вписаны по две в каждый арочный проем. Сдвоенные па-

ры формально композиционно связаны друг с другом, что лишний раз подчеркивает отсутствие смысловой связи.

Во всех случаях двухфигурные композиции изображают действие, в котором активная сторона – мертвец, пассивная – живой (этот контрапункт можно обозначить, как ZO, где Z – динамика, жесткая экспрессивная стилистика и O – статика, биоморфизм). Таким образом, в собственно стилистическом плане обнаруживается эклектичность. Живые изображаются в традиционной реалистической манере, тогда как для изображения мертвых используются жесткие морфемы.

Этот стилистический диссонанс резко выражен в копиях-гравюрах Ги Маршана, значительно меньше – в «Большом базельском танце смерти» («Gro-Baseler» или «Prediger-Toten-tanz»).

Разностильное изображение живых и мертвых в ранних композициях «Данс макабр», очевидно, объясняется новизной для христианской иконографии образа воинствующей Смерти и реального мертвого тела. Вторжение принципиально нового сюжета на первых порах подчиняет себе форму¹⁵. Это предположение подтверждает стилистический анализ ранних французских и немецких гравюр и их сравнение с более поздними.

Среди самых ранних – «Der Doten Dantz mit Figuren», изданный в конце XV в. в Страсбурге Хайнрихом Кноблохтцером. Штаммлер и Розенфельд атрибутируют этот памятник, к которому мы вернемся, как «среднерейнский» (Mittelrheinischen)¹⁶. Рассмотрим вначале «Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz», который по стилю выглядит как наиболее архаический. Это подтверждается контрастной трактовкой фигур живых и мертвых. Мертвые, символизирующие смерть, – некоторые с музыкальным инструментом: трубой, рогом, флейтой, барабаном, волынкой – выполнены в стиле примитива. Фигуры напоминают детский рисунок: голова-череп с непропорционально большой непрорисованной нижней челюстью, туловище скелета и суммарно обозначенные конечности. Гримасничающие, кривляющиеся мертвые хватают за руку свои жертвы, которые стоят, покорно склонив голову, в застывших позах. Мертвые не только оживленнее живых, но и телеснее их. Рядом с ними живые выглядят бесплотными духами – они полностью скрыты скрупулезно прорисованными одеяниями, которые маркируют их социальное положение. Смерть-мертвец агрессивна: она выхватывает у Аббата посох, у Герцога – его шпагу. Врач роняет склянку с мочой, Рыцарь –

меч и перчатку, Повар – поварешку; Благородную даму Смерть с глумливыми ужимками берет под руку. С очевидной издевкой она обращается к Канонику.

Смерть

Господин каноник, вы здесь с вашим хором
Распевали сладкие песнопения,
Послушайте же теперь звуки моей трубы,
Которая вещает вам смерть.

В ответах жертв ужас и покорность.

Каноник

Как вольный каноник
Я распевал мои любимые мелодии.
На них не похожа труба Смерти.
О, как она ужасает меня!

«Doten Dantz» Кноблхтцера разнообразнее и затейливее в организации сцен, богаче в деталях, при этом композиция каждого листа сохраняет ту же структуру ZO. Фигуры мертвых и живых также разностильны и отличаются друг от друга таким же образом, как и в предыдущем случае: Смерть-мертвец – в духе примитива, тогда как живые изображены вполне натурально. Одежания проработаны до мельчайших деталей, жесты, мимика естественны и выразительны.

Кроме гравюр, иллюстрирующих основной текст, «Doten Dantz» имеет четыре многофигурные композиции – по две в начале и в конце. Первая изображает внутреннее пространство дома с двухскатной крышей в разрезе, танцевальную площадку, в глубине стол, на котором полусидят мертвецы-музыканты, играющие на духовых инструментах. На первом плане – танцующая пара скелетов, слева – погрудно – фигура еще одного пляшущего и поющего скелета. Четверостишие, сопровождающее эту гравюру, возвещает о том, что все – господа и слуги, молодые и старые, красивые и безобразные – должны будут пройти через эту «дискотеку» (Tanzhaus). Необычный ракурс крыши с частично развернутой на зрителя ее обратной стороной, элементы макабрального стиля (берцовые кости, череп, змеи или черви, развороченные, распавшиеся животы) в сочетании с общей карнавальной атмосферой (танцующие, поющие, играющие на трубах скелеты) – все в целом ближе к стилистике постмодерна, не-

жели к тому, как мы привычно представляли себе искусство конца Средневековья – начала Ренессанса.

Вторая иллюстрация изображает некое абстрактное пространство, в котором находится оссуарий. Шесть фигур группируются вокруг возвышения, на котором возлежит мертвец-скелет, на этот раз в виде покойника. На первом плане скелет-барабанщик, опутанный змеями и червями, бьет в барабан берцовой костью, два других пританцовывают рядом. Нелогично по отношению к действию (и поэтому незаметно с первого взгляда) то, что все участники сцены, кроме Покойника, держатся за руки, образуя полукруг, замкнутый на оссуарий, из которого смотрят пустыми глазницами лежащие там черепа.

Далее тридцать семь листов, как обычно, в порядке предписанной иерархии: Папа, Кардинал, Епископ и т. д. Любопытно, что первые два десятка персонажей – ряд, который начинается Папой и заканчивается Ребенком, – статичны, как бы безучастны к происходящему, несмотря на агрессивное поведение Смерти-скелета. В сцене с Капелланом Смерть в шутовском колпаке, подпрыгивая и хохоча, хватая за руку свою жертву, которая как бы и не участвует в действии; лицо Капеллана сосредоточенно, он погружен в себя и не видит происходящего, однако неприметный жест его левой руки, указывающей на Смерть, свидетельствует о его вовлеченности в действие. Подобным же образом ведут себя другие персонажи первых двадцати сцен, тогда как в следующих семнадцати (с Трактирщиком, Игроком, Вором, добрым и злым Монахами, Доктором, Бургомистром и т. д.) жертвы в той или иной степени активны и даже оказывают противодействие Смерти; от попытки Трактирщика умиловить Смерть кубком вина до яростного рукоприкладства со стороны писаря. В подавляющем большинстве сцен Смерть играет на различных музыкальных инструментах: всевозможных трубах, горнах, флейтах, охотничьих рогах, барабанах, арфе, скрипке, волынке, гусях, мандолине и т. д.

«Данс макабр» во многом остается закрытым явлением. Прежде всего, что объединяет тему смерти с музыкой и танцем? Попытки объяснить это неким архаическим ритуалом неубедительны и сами требуют разъяснений. О чем говорит «за мороженность» живых и злобно-издевательский характер мертвых? Прежде чем жертвы начинают «плясать под дудку Смерти» (ср. сцену в «Tanzhaus»), они замирают, услышав звуки трубы, флейты и т. д. Так, как оно здесь

изображено, действие Смерти и реакция жертвы напоминают сцену заклинания змей. Это правило нарушено только в двух случаях из тридцати семи: в сцене с Писарем, о котором уже было сказано, и с Советником, который хватается Смерть за волосы. Все остальные, от Папы и Короля до Рыцаря и Разбойника из диких лесов, покоряются и, безучастно или выражая отчаяние, следуют за Смертью.

«Базельский танец». Уже стиль гравюр указывает на более позднее время, нежели рассмотренные немецкие «Танцы». Здесь отсутствует эклектика – соединение в одном изображении различных стилистических приемов, когда для каждого из двух сюжетов (смерть и жизнь) используется своя стилистика (формула ZO). В этом смысле «Базельский танец» – образец классического стилистического единства: ясный, проработанный, академический рисунок, тонкая техника, разработка мельчайших деталей. Смерть-мертвец здесь стилистически не отличается от живого – это всегда обнаженная мужская фигура (исключение – Смерть-королева, имеющая женскую грудь). В отдельных случаях это просто натуралистическое изображение обнаженного мужчины (изображение Смерти-графа).

Однако, как правило, обнаженная фигура, изображающая Смерть, имеет голову-череп, распавшийся живот, проступающие ребра и другие части скелета. В отдельных случаях Смерть появляется в образе скелета (Смерть-врач). Противопоставление мертвого и живого в «Базельском танце» снижено также и тем, что здесь нет такого, как в предыдущих случаях, контраста в поведении. Смерть по-прежнему активна, инициатива на ее стороне, она так или иначе увлекает живых: ведет под руку Папу, постукивая берцовой костью по черепу, хватается за руку Императора, наигрывая на дудке, тащит за пояс Королеву и т. д. Однако в фигурах живых отсутствует подчеркнутая статичность, безучастность, типичная для большинства персонажей «Doten Dantz» и верхненемецкого «Vierzeilige Totentantz». Фигура Папы, увлекаемого Смертью, – в движении, он широко шагает, уронив голову на плечо. Император, глядя на зрителя, произносит свой текст, выразительным жестом прижав руку к груди, Императрица отшатнулась от наступающей на нее Смерти. Рыцарь, которого хватается Смерть, облаченный в доспехи, изображен в сложном ракурсе, в движении, которое выражает попытку преодолеть увлекающую его силу.

Не менее драматичны сцены с Торговцем, Нищим, Юношей, Девушкой, Ростовщиком. При этом необходимо подчеркнуть, что и в этом случае неизвестно, как выглядел этот многократно реставрировавшийся памятник, созданный в 1440 г. и разрушенный в 1806 г. Фреска подверглась основательной переработке при первой ее реставрации в 1568 г., когда художник Ханс Хуг Клубер (или Клаубер) добавил портрет своей жены и автопортрет. Первые гравированные копии были сделаны только в 1621 г., после того как живопись пережила вторую реставрацию, когда она была переписана маслом. Если во время реставрации и многочисленных перекопирований сюжет сохранялся, то стиль претерпевал значительные изменения, о чем позволяет судить сравнение акварельных копий, из которых одна выполнена в 1773 г. художником Э. Бюшелем, вторая – Рудольфом Фейерабандом¹⁷ в момент разрушения стены.

Как бы там ни было, исходя из стилистического анализа, можно утверждать, что гравированная копия «Большого базельского танца смерти»:

- 1) не является точным воспроизведением фрески;
- 2) ее оригинал и копии стилистически отличаются друг от друга;
- 3) внесенные стилистические изменения соответствуют стилистике времени изготовления копии.

Стилистические особенности графической копии «Базельского танца» – это особенности искусства первой половины XIX в. На одной из гравюр-копий с изображением фрагментов шествия отсутствует мягкость в изображении Смерти, которая присуща более поздним перерисовкам. Изображение отличается также и тем, что шествие движется к оссуарию. На крышке ящика с костями сидят два мертвеца-музыканта, приветствующие приближающуюся процессию. Эволюция стиля от жесткого к мягкому, от разностильного изображения живых и мертвых к стилистическому единству, натурализму, детализации, равномерному распределению статики и динамики, единообразию композиционных решений – в дальнейшем углубляется.

Бернский «Танец смерти» Никлауса Мануэля (1484–1530) отличается тем, что автором фрески является известный художник¹⁸. Фреска находилась в доминиканском монастыре. Стена с этим монументальным произведением около 80 метров длины, включавшим сорок одну сцену, была снесена в 1660 г. За 11 лет до этого

«Танец» Никлауса Мануэля скопировал живописец Альбрехт Каув, сделавший с него акварели. В композиции ощущается влияние первоисточника: фоном для сцен служит аркада, напоминающая аркаду кладбища Невинно убиенных младенцев. Контраст между абсолютно пассивной, безвольной жертвой и особенно злобной, саркастической всемогущей Смертью на фреске Мануэля, как ее передает копия Каува, здесь достигает своей высшей точки. Натурализм и яркая раскраска делают облик Смерти настолько омерзительным, насколько можно вообразить, – здесь это окончательно разложившийся труп, точнее, скелет с фрагментами разложившейся плоти. Яростно, агрессивно она набрасывается на Папу, который сидит в паланкине; в прыжке Смерть сбивает с головы первосвященника тиару. В следующей сцене скелет-мертвец с флейтой хватается Кардинала, который роняет посох и падает, склонив голову на плечо. Особенным унижениям подвергаются Аббат и Священник. Первого мертвец вынуждает скакать верхом на посохе, второго тащит за волосы, сопровождая свои действия непристойными жестами. С женщинами она ведет себя менее злобно, хотя и не менее жестоко.

Выразительные чувственные объятия в сцене «Девушка и Смерть» сопровождаются знаменитыми леденящими кровь словами:

Дочь моя, пришел твой час.
Теперь поблекнет твой алый рот,
Твое тело, волосы, лицо и грудь –
Все станет тучным навозом.

В сцене с Монахиней Смерть вообще не прикасается к своей жертве, она проходит мимо, постукивая по барабану и наигрывая на флейте. Женщина, взгляд которой обращен к зрителю, стоит в глубокой задумчивости, держа в руке коралловые четки. Можно было бы думать, что мелодия Смерти осталась неслышанной, что Смерти не удалось привлечь к себе внимание и на этот раз она пройдет мимо. Но если внимательно присмотреться, можно увидеть, что рука Монахини не просто держит четки, но протягивает их Смерти, которая, обернувшись, не сводит глаз с той, кого заманивает своей игрой.

К последней сцене «Евреи и Смерть»¹⁹ художник добавил автопортрет (в котором он обликом и нарядом напоминает трансвестита). С палитрой и штихелем в одной руке и кистью в другой, он

как бы дорисовывает последнюю из находящихся перед ним шести фигур «Евреев». (По крайней мере, тот, который находится на первом плане и которого тащит Смерть, по облику, одежде и ятагану на поясе – несомненно, турок.) За спиной художника мертвец-скелет, стоя на четвереньках и ухватившись за штихель, вносит коррективы в его работу.

Во всех рассмотренных классических образцах «Танца» повторяются парное изображение живой–мертвый, иерархически выстроенная композиция шествия или процессии, в которой участвуют все социальные группы, не разделенные по признаку пола, светские и церковные²⁰. Во всех случаях живые более или менее пассивны. Мертвые активны, а точнее, агрессивны в той или иной степени. Через корпус классических образов прочитывается непростая концепция смерти (мертвого, умирания), которая разительно отличается от всех существовавших ранее. Древние, которым наследовала христианская западноевропейская культура, мыслили мертвых спящими. Они соблюдали дистанцию между живыми и мертвыми, которые покоились за пределами городских стен.

До XV в. смерть была переходом к иной жизни. Тело праведника в ожидании воскрешения может покоиться в непосредственной близости к живым, в самой церкви. Оно мыслится по аналогии с мощами святых как нечто абстрактное, едва ли не благоухающее (мумифицированное?), сохраняющее благообразие, в нужный час готовое восстать к жизни вечной²¹. Но с конца Средневековья для *христианина-западноевропейца* мертвый – это гниющий труп, смерть – жестокое издевательство, которого никто не минует, умирание – это только ужас первой, физической, смерти, за которой переход ко второй – еще более страшной, сулящей вечные муки.

В «Танце» все выглядит так, как если бы Смерть, находящаяся где-то вне нас, начала посылать нам знаки внимания. В «Данс макабр» этот момент символически представлен мелодией, которая наигрывается на различных инструментах – от нежной флейты до охотничьего рога. Тот, кому адресованы эти звуки, начинает прислушиваться к ним, саму же Смерть в этот момент он не видит. В классических парах живой–мертвый живой не видит мертвого, он, как правило, не смотрит на него, хотя мертвый чаще всего держит его за руку, играет на музыкальном инструменте, часто ведет себя в той или иной мере агрессивно. Несмотря на это, тот, кому предстоит умереть, не видит помогающей его Смерти. Впрочем,

в большинстве случаев мертвец-скелет – это еще не сама Смерть (ср. «Триумф смерти»), но ее посланник, который сообщает живому ритм последнего танца. Мелодия обучает нас движениям, мы начинаем двигаться в ритме Смерти. «Жизнь не может так очаровывать, как смерть, жизнь не столь бесспорна, как смерть. Да, смерть отлично умеет уговаривать: стоит только прекратить ей возражать и покорно дать высказаться, как она мигом вас убедит да так, что уже не вырвется ни слова против, ни вздоха сожаления...» – этот заключительный пассаж первой части «Повторения» Серена Керкегора как будто навеян «Пляской смерти», – теми ее картинами, где Смерть-музыкант зачаровывает жертву своей игрой.

В «Большом базельском танце» процессия движется в направлении оссуария, вокруг которого разворачивается бал Смерти. В «Danza de la morte» в Пинцоло (1539) процессия, возглавляемая Папой, движется к распятию, где ее встречают играющие на трубах скелеты-музыканты. В этой относительно хорошо сохранившейся фреске мертвецы-скелеты похожи на призраков, они почти сливаются с фоном, в то время как фигуры живых монументальны и ярки по цвету. Необычная деталь композиции – ее завершающая пара: мертвец с Ребенком. Необычность этой пары в том, что Ребенка держит за руку детский скелет; это наводит некоторых исследователей на мысль о том, что мертвецы – это посмертные двойники живых. Сохранилось несколько фресок, в которых фигурирует мертвец с ребенком. На фреске из Фиерте-Ла-Лупьер (деп. Ионн, Франция) мертвец, который держит за руку сидящего в колыбели, точно такого же роста, как и уводящие за собой Аббата, Монаха, Ремесленника и другие мертвецы-скелеты этого ряда. Процессию встречают мертвецы-музыканты. Группу музыкантов слева фланкирует фигура сидящего за пюпитром рассказчика (во французских текстах этот обязательный персонаж чаще именуется Актером, в немецких – Доктором или Проповедником).

Во Франции среди сохранившихся фресок «Данс макабр» фреска в церкви Кермариа-ан-Искит²² в Бретани (Плуа) представляет особый интерес. Здесь, как обычно, изображены все слои и состояния, начиная с Папы и императора и кончая ребенком; мертвец обращается к живому с текстом саркастическим, ироничным, иногда сочувственным. Ответы также различны. Стоящий на пороге смерти Влюбленный отвечает:

Hélas! Or n'y a secours contre morte,
Adieu, amourettes. Moul'tot va jeunesse à décours
Adieu chapeaux, bouquets, fleurettes.
Adieu amans et pucelettes
Et regarde-vous si vous etes sages.
Petit pluie abat grand vent.
Souvenez-vous de moi souvent²³.

«Данс макабр» Кермариа отличается необычной композицией, вытянутой над аркадами центрального нефа в два ряда отдельно стоящих фигур живых и мертвых, которые держатся за руки, причем каждая из сорока семи фигур находится как бы в отдельной нише, обрамленная колоннами и пологой аркой. Каждая из сохранившихся фресок имеет свои особенности, отступления от общей схемы. Здесь их несколько. В частности, один из мертвых закутан в саван – фигура находится между Коннетаблем и Епископом. Другое отступление – неожиданное появление Женщины между фигурами Врача и Банкира и, в результате нарушения ритма, Влюбленного в том месте, где, по правилам «Данс макабр», должен находиться мертвец. Если это своеволие автора действительно имеет целью утвердить победу любви (все проходит, смерть не щадит никого, и только любовь пребывает вечно) – тогда эту ноту оптимизма надо признать исключительным явлением корпуса «Данс макабр». Живопись церкви Кермариа датируется второй половиной XV в. Известно, что именно эта фреска вдохновила Камилла Сен-Санса на создание симфонической поэмы «Данс макабр» (в русском переводе «Пляска смерти»).

Чтобы иметь представление о том, как влияют время и место на характер сюжета и его стилистику, приведем один из поздних немецких памятников – «Totentanz» кладбищенской церкви в Штраубинге (Германия, 1763, автор Феликс Кёльц). Живопись, организующая внутреннее пространство небольшой церкви, состоит из тридцати шести обязательных и семи дополнительных сюжетов («Изгнание из рая», «Христос на Масличной горе» и др.). В сценах «Танца» живые – в типичной для середины XVIII в. одежде; они заняты своей привычной деятельностью: крестьянин в мягкой шляпе и белых чулках косит поле, из-за спины, повторяя его движение, к нему приближается скелет с косой. Крестьянин не видит стоящей у него за спиной Смерти. В сцене «Горожанин с детьми» Смерть-скелет входит в открытую дверь; дети стоят на коленях в молитвенных позах,

отец разводит руками. И здесь все выглядит так, как если бы Смерть оставалась невидимой для того, за кем она явилась.

По особенностям построения сцен, несколько неряшливой композиции, случайным деталям, грубоватой манере это типичная провинциальная живопись XVIII в.

Образ неумолимой смерти, которая появляется в европейском искусстве в первой четверти XV в. в виде мертвецов, приглашающих живых на танец, имеет не прямые истоки в литературе. Прежде всего, это французская поэма на латинском языке «Vado mod», в которой, как и в «Данс макабр», выступают представители разных сословий, профессий, состояний. В самом раннем варианте их одиннадцать: Король, Папа, Епископ, Шевалье, Физик, Логик, Юноша, Старик, Богач, Бедняк, Сумасшедший. Как и в «Данс макабр», каждый из них предается ламентациям. При этом в «Vado mod» отсутствует образ Смерти, темы танца и музыки. Если идти вглубь, можно обнаружить косвенные истоки этого латинского текста («De consolatione philosophie», нач. VI в., Боэция; «Стихи о Смерти» Элианда, 1194–1197; «Посвящения Деве Марии» Готье де Куанси, ?–1236; «De miseria» Иннокентия III; поэтические и философские труды Жерсона, в которых видят истоки «Ars moriendi», и, конечно, Жана Ле Февра, автора термина «Данс макабр»). Общая природа этих и других, менее значительных, но, по сути, тех же явлений, обнаруживает масштабы рассматриваемого феномена, но не его значение, смысл и истоки.

Первая половина XV в. – время, когда религиозные, политические потрясения достигли апогея и привели к структурным сдвигам: в 1417 г. Константинопольский собор положил конец Великой схизме, а в 1435 г. состоялось примирение между бургиньонами и арманьяками, которым завершилась борьба за регентство при Карле VI. Однако к этому времени религиозные и политические распри успели окончательно подорвать авторитет власти как светской, так и церковной. Первая растеряла его, обращаясь попеременно то к англичанам, то к городским низам. Вторая проявляла такую же алчность и беспринципность в борьбе за папский престол. Это один из самых крутых переломов истории – время аскетов и духовидцев, коварных убийств, взлетов и падений церковных и политических деятелей, королей-изгнанников, кошмара евро-турецких войн, голода и чумы.

Политические и религиозные страсти в эту эпоху неразделимы: странствующие монахи-проповедники выступают с речами против

дурного правления. По этой причине некоторым из них запрещают проповедовать в Париже, что делает их еще более популярными в народе. С другой стороны, борьба политических партий бургиньонов и арманьяков могла оборачиваться антиклерикальными акциями. («Когда горожане Парижа 1429 г., еще приверженные англо-бургундской партии, узнают, что брат Ришар, который как раз тогда все еще потрясал их своими страстными проповедями, был арманьяком, пытавшимся тайно склонить их на свою сторону, они тут же именем Господа и всех святых проклинают его; оловянные денежки с именем Христа, которые он раздавал, заменяют андреевскими крестами на шляпах – символом бургиньонов. И даже возобновление азартных игр, против которых ревностно выступал брат Ришар, происходит... назло ему»²⁴).

Структурные сдвиги раскрепощают сознание, высвобождают энергию разрушения/созидания, поэтому в *действительности все упиваются свободой*, при этом не переставая сетовать на обрушившиеся на них бедствия: «Народ не мог воспринимать и собственную судьбу, и творившееся вокруг иначе как нескончаемое бедствие дурного правления, вымогательства, дороговизны...» (Но мы также знаем и о другой оценке происходившего: «О век! О словесность! О радость жизни!» – Ульрих фон Гуттен.)

Теперь, когда в позднем Средневековье видны начала современной – во многом планетарной – цивилизации, невозможно отказать от попытки осмыслить ее универсально значимые интенции через ее истоки.

«Данс макабр» со всеми сопутствующими и опережающими текстами и изображениями (Memento mori, Les Vanites, Vado mori, Ars moriendi, «Танец со слепыми», «Великолепные волки» и др.) означает новое видение жизни, ее перспективы – через новое видение смерти.

После полуторатысячелетней аскезы *жизнь впервые становится не средством, но целью*. Связь новых форм жизни с новым отношением к смерти обнаруживается, в частности, и в том, что тема смерти («Триумф смерти») раньше всего появляется в Италии, где реалии нового времени выражают себя в этот момент ярче и радикальнее, чем в других европейских странах.

Не только марксистская идеология, изначально обнаруживавшая в этом пункте несостоятельность, но и современное западное общество замалчивают смерть. «Смерть больше не вносит в ритм жизни

паузу. Человек исчезает мгновенно. В городах все происходит отныне так, словно никто не умирает»²⁵.

Но в 1970-е годы что-то меняется: одна за другой выходят книги Е. Морана, Ф. Арьеса, М. Вовелля, Дж. Зиглера, Г. Абра²⁶.

«Тема смерти сегодня актуальна», – говорится в аннотации к книге Г. Кайзера «Танцующая смерть». «Смерть открывают как неизвестное явление. В последние годы теме смерти и умирания посвящено множество работ. Симпозиумы обсуждают проблему гуманной смерти, искусство, театр, литература вновь разрабатывают стилистику “Данс макабр”. В прошлом появление этой темы указывало на “кризисное состояние скрытого страха и беспокойства, возвращение “Пляски смерти” в искусство и исторические науки – показатель перемен в общественном настроении, грозное предзнаменование, выражение мрачных предчувствий»²⁷.

В 90-е годы интерес к различным аспектам «Данс макабр» продолжает возрастать. В 1996 г. престижное парижское издательство выпустило книгу Елены и Бертрана Утцингер «Itinéraires des Danses macabres». В 1998 г. книга, посвященная этой теме, выходит в популярной серии «Que sais-je?»²⁸.

В октябре 1999 г. в Национальном музее искусства Африки и Океании в Париже была открыта выставка, посвященная ритуалам смерти. Среди ее экспонатов – реликвариев Европы и Океании – можно было видеть мощи святых, в частности знаменитую серебряную статую-реликвиарий работы Ж. А. Сеетхалера (1777), содержащую череп и скелет св. Панкратиуса, предоставленную одной из швейцарских церквей.

Европейские реликварии, такие, как реликвиарий св. Проспера (Музей истории и искусства Фрибурга, Тавел, Швейцария), демонстрируют типичное для эпохи романтизма патетическое отношение к смерти, и прежде всего к смерти *другого*. С XV в. предметом почитания становятся не только мощи святых, но и останки умерших близких: высушенные и отбеленные кости и черепа. Их хранят, экспонируют, украшают бусами, драгоценными камнями, металлами, тканями. Зародившаяся в эпоху появления первых изображений «Данс макабр», эта традиция в некоторых районах Австрии (Фастенау, Гильгенберг и др.) и Германии (район Мюнхена) была жива еще в 30-е годы XX в.

В оссуарий церкви св. Михаила в Халынтатте (Австрия) хранятся мужские и женские черепа с местного кладбища. Мужские

череп украшен росписью – изображением венков из лавровых и дубовых листьев, женские – веток и венков из горечавки, гвоздики и роз. На черепах тексты, выполненные в строгой готической графике, содержащие сведения о дате рождения и смерти, должности и др. На одном из баварских черепов – мальтийский крест, инициалы и дата: 1936.

Экспозиция разворачивалась таким образом, что зрителю открывались сходства и различия христианских и анимистских обрядов, европейские и океанийские обычаи ритуального хранения останков. При этом выставку можно было оценить и как всплеск массовой некрофилии. В один из последних дней ее работы, в начале января 2000 г., залы были переполнены посетителями. Со стендов смотрели *настоящие отрезанные, отрубленные, высушенные человеческие головы*. В воздухе стоял сладковатый запах тления. На фасаде музея в качестве официального названия выставки читалась строфа из «Похорон» Аполлинера: *«Смерть об этом ничего не узнает»*.

Множественно говорено: «Нет ничего надежнее смерти», добавим – и ничего универсальнее погребального ритуала. Не следовало ли ожидать, что универсальному означаемому будут соответствовать некие морфологические универсалии? Не обнаружится ли здесь связь между сюжетом и стилем подобно той, которая отмечена в палеолитическом искусстве?²⁹ Такими были мои соображения, когда я приступил к изучению изобразительного материала, связанного с погребальным комплексом. Анализ корпуса «Данс макабр» и соответствующих сюжетов, казалось, подтвердил это предположение. Стилистика «Данс макабр» выглядит как антитеза стилистике палеолита, чьи образы соотносятся как символы смерти и жизни. Стилистика «Пляски смерти», узнаваемая в каждом фрагменте – будь то «Большой базельский танец», гравюра Кублера или копия фрески с парижского кладбища Невинно убиенных младенцев, – несомненно, связана с сюжетом.

Элементы той же символики и стилистики обнаруживаются в погребальной скульптуре Океании, Южной и Центральной Америки, Мексики, реже – в африканской скульптуре. Архитектоника мегалитических погребальных сооружений, изобразительная символика эппинеолита и бронзы также позволяют выявить некие морфологические константы, по-своему отображающие специфику сюжета. Кажущаяся нам «естественной», такая символика смерти (череп,

скелет) не типична для Древнего мира: Египта, Месопотамии, Малой Азии, Северной Африки, Греции, Рима, а также христианской Европы I тысячелетия. Эйдос смерти воплощается здесь в образах, за которыми стоит *иная модель*. Культуры Древнего мира не видели в человеческих останках олицетворения или символики смерти. Древние, кажется, вообще не нуждались в олицетворении смерти³⁰.

Стилистика, использующая в качестве сюжета-модели труп в разных стадиях разложения, – короткий эпизод в истории западной церкви. В раннехристианской живописи смерть – это лучшая жизнь. Ее представляют чарующие образы потустороннего мира: залитые солнцем пейзажи, птицы, яркие цветы и плоды... В живописи, украшающей катакомбные погребения, ничто не предвещает ту трансформацию, которую претерпевает христианская иконография в XIV–XV вв., – брутальную стилистику, рисующую отвратительный облик смерти, олицетворением которой становится скелет, мертвое тело, т. е. в действительности не смерть, но ее следствие. Образ смерти как таковой остается неуловимым, и это сознается. Не удовлетворяясь простым изображением мертвого тела, создатели *жизан* ищут в образах умирающих то, что находится между еще живым и уже мертвым, – *реальное лицо смерти*. В этом поиске суть и особенность *транси*. Но между живым и мертвым, жизнью и смертью нет ничего поддающегося изображению. Агония, так остро воспроизводимая в надгробной скульптуре с XIV в., – это все еще жизнь. При всей изощренности и великом мастерстве скульпторов той эпохи создаваемые ими образы в лучшем случае соединяют черты еще живого и уже мертвого – находящееся по ту сторону и по эту сторону жизни одновременно, т. е. несовместимое.

В книге В. Янкелевича «Смерть» читаем: «Этот мир и мир иной отделены друг от друга полупрозрачной мембраной», «по одну ее сторону посюстороннее, которое уже почти “там”, а по другую – потустороннее, едва отделившееся, такое близкое, что еще почти здешнее»³¹.

Чтобы стать прямым объектом изображения (*сюжетом-моделью*), смерть должна была быть чем-то вещественным, но, как замечает Янкелевич, «мгновенный удар смерти ни в коем случае нельзя считать вещью»³². Смерть нельзя изобразить, потому что ее *нельзя увидеть*. Чтобы увидеть смерть, нужно умереть, но знак этого состояния – необратимость (поэтому несостоятельны «рассказы очевидцев», описывающих состояние умершего).

«Лишенный всякого конкретного содержания, момент наступления смерти сводится к движению секундной стрелки. <...> Раз граница между этим и потусторонним миром не может быть выражена... мы склонны подменять мгновение состоянием, а смерть – покойником»³³.

Для религиозного сознания смерть – это то, что находится в переходной зоне между «этой» и «той» жизнью: испытание, которое должно пройти, чтобы войти в новое состояние, «другую жизнь». Один из символов этого порогового состояния – двери Гадеса.

По-видимому, изначально – по крайней мере, с момента появления в погребениях бытовых предметов – смерть воспринимается как та или иная форма другой жизни. При этом «здешняя» жизнь и реальная смерть разведены у истоков истории. Образы, соответствующие этим состояниям, – «два основополагающих концепта первобытности» – воплощены в вертикали менгира и горизонтали дольмена (позднее мастабы, которая являет собой законченное жилище мертвых). Еще греки видят загробный подземный мир как безрадостное царство теней. Представление о смерти как *восхождении* к новой, лучшей жизни впервые находит отображение в конструкции ступенчатой пирамиды. Горизонталь дольмена соединяется с вертикалью менгира; обозначение смерти сливается с символом жизни. В сооружении, принимающем в дальнейшем форму классической пирамиды, уже со всей очевидностью доминирует вертикаль. Обращенная к солнцу, нацеленная в зенит стрела пирамиды элиминирует мрачную картину подземного царства.

Изначально смыслом погребального ритуала было устранение смерти. Комплекс пирамиды стирает различие между реальной и загробной жизнью. Смерть в Древнем Египте – это всего лишь *rite de passage*, но это такой ритуал, от которого зависит качество вечной жизни.

Специфическое египетского погребального искусства – это персонажи и композиции: сцены погребального ритуала, включая изготовление мумии, суд Осириса и т. д. Сцены загробной жизни – полевые работы, война, досуг – не отличаются от обычных ни символикой, ни стилем. Специфические формы, сюжеты, композиции и стилизации появляются в греческих стелах, этрусских погребальных урнах, эллинистических саркофагах и, позднее, – в раннехристианских надгробиях, северных стелах, армянских хачкарах, североафриканских мозаиках. Собственно же стилистика (особый стиль

ритуального изображения, интериоризация темы смерти, стиль ма-кабр) – феномен позднего Средневековья.

Эстетическое отношение к смерти проявляется раньше, чем появляется само искусство. Как было показано, это связанные с захоронениями редкие, иногда едва различимые признаки сознательных, а может быть, бессознательных действий, в которых эстетическое неотделимо от этического. В дальнейшем (мезолит) в процессе этих действий, принимающих регулярный характер, складываются символические формы, в частности повторяющиеся композиции погребальных инсталляций (неолит). Последние следует рассматривать в числе самых ранних изобразительных форм. Эти действия и формы (защита женщины и ребенка)³⁴ указывают на связь эстетического с фундаментальным инстинктом продолжения рода. Эстетика смерти принимает софистицированные формы – эпизодически уже в палеолитических погребениях – в эпоху, когда происходит взрыв изобразительной деятельности, связанный с расцветом охотничьей цивилизации. При этом стилистика настенной живописи, гравюры, скульптуры в конце верхнего палеолита и мезолита в Западной Европе ярко – если не сказать физиологично – воплощают эстетику жизни.

Примечания

- ¹ Мой друг, известный ученый, как-то сказал: «Невозможно работать, если думаешь о смерти».
- ² По-видимому, решение войти в этот материал созрело раньше, чем я это осознал, иначе в вестибюле Гамбургской галереи я бы не обратил внимания на книгу Елены и Бертрана Утцингер (*Utzinger H., Untzinger B. «Itinéraires des Danses macabres»*), стоявшую на стенде, а затем, в экспозиции той же галереи, – на работы страсбургского живописца Х. Балдунга-Грина и картины мастеров XVI–XVIII вв. со знаками *Memento mori* (нужно было иметь избирательно настроенное зрение, чтобы в «Портрете молодого человека» неизвестного художника XVI в. увидеть муху на оконном стекле за спиной портретируемого).

В Любеке и Берлине я уже целенаправленно интересовался редкими изображениями *Totentanz*, а позднее, в поездке по Бургундии, в маленьких деревенских церквях в местечках Фиерте-Ла-Лупьер и Бриани и – неподалеку от Шартра – в Меле-ле-Грене познакомился с подлинными чудом сохранившимися фресками «Данс макабр». Изучая скульптурные композиции Страшного суда на тимпанах романских и готических церквей на юге Франции, я наблюдал, как со временем ужесточаются муки грешников и формируется символика смерти. Одним из наиболее впечатляющих было знакомство со скульптурой монастырской церкви в Муассаке, на портале которой можно видеть одно из самых ранних персонифицированных изображений Смерти. После провинциальных церквей с надгробиями поздней готики и Возрождения я увидел то, чего не видел прежде, в транси Генриха IV и Екатерины Медичи в Сен-Дени. Теперь для меня было очевидно, что эти фигуры, в которых сочетаются несовместимые признаки живого и мертвого, типичные для раннего Возрождения, – это поиски неуловимого мгновения Смерти.

I. Первобытная эпоха. Традиционные культуры

- ¹ *Tussreau A. Le Grand-Abri de la Ferrassie: fouilles 1969–1975 // Etudes Quaternaires. Mem. № 7. P., 1981. P. 111–144.*
- ² *La mort dans la préhistoire // Histoire et archéologie: Dossiers. № 66. P., sept., 1982.*
- ³ Ср. бусы из раковин и зубов животных, найденные на стоянках в Дольни-Вестонице, Павлове (Чехия) и Костенках (Украина), Майнц-Линсенберге (Германия). Орудия из захоронений иногда носят следы долгого употребления. При этом в более поздних захоронениях (в частности, Эль-Амрах, Нагада I) необычайно высокое качество каменных орудий наводит на мысль об их специальном ритуальном назначении. Но это уже неолитическое погребение.
- ⁴ Сунгирское двойное детское погребение, женское и детское погребения из Гримальди или неолитическое двойное из Леубингена (Германия).
- ⁵ О коллективном захоронении XIII в. на острове Ретока (Полинезия) см. сноску 13.
- ⁶ *Sergi S. Le cranio neandertaliano del Monte Circeo // Atti Acad. Naz. Lincei. Re. Ser 6. 29. P. 672–685.*

- ⁷ Напомним, что место рассматриваемого погребения – Пиренейский полуостров, эпоха – палеолит. Сравнивая его с неолитическим погребением Зауралья, мы обнаруживаем тот же принцип размещения предметов. «Полуразрушенное рекой Исетью погребение у с. Боборыкина, близ Шадринска, – пишет О. Бадер, – представляло собой вытянутый на спине скелет человека около 50 лет. Вокруг шейных позвонков лежали 26 хорошо отшлифованных костяных привесок каплевидной формы с отверстием на конце, справа от черепа – 20 крупных кремневых ножевидных пластин длиной 20 см, несколько концевых скребков, 2 каменных топорика, не законченные обработкой, и 3 костяные бусинки. Одна ножевидная пластина лежала на груди» (*Бадер О.Н. Уральский неолит // Каменный век на территории СССР. М., 1970. С. 164.*)
- ⁸ См.: *Мириманов В.Б. Истоки стиля. (Чтения по теории и истории культуры. Вып. 28.) М., 1999. С. 7–18.*
- ⁹ *Villeneuve L. de, Boule M., Verneau R., Cartallailhac E. Les grottes Grimaldi. Monaco, 1906–1919. Vol. 2.*
- ¹⁰ *Рыбаков Б.А. Археология СССР. Палеолит СССР. М., 1984.*
- ¹¹ *Berg S., Rolle R., Seeman H. Der Archäologie und der Tod. München, 1981.*
- ¹² *Traditions orales et préhistoire en Océanie. Cahiers O.R.S.T.O.M. // Sciences Humaines. Vol. XIII. P., 1976.*
- ¹³ Ж. Гаранже дает детальное описание археологических исследований на островах Эрате, Тонгоа и Ретока, проводившихся в 60-х годах, которые подтвердили достоверность некоторых сведений, содержащихся в местных мифах о легендарном предке – вожде Рее Мата. Согласно преданиям, Рее Мата прибыл «в отдаленные времена» на остров Эрате из дальних краев на нескольких пирогах. «Он установил свою власть в центральной части архипелага Гебриды, наладил иерархически организованные связи между островами (которые сохраняются по сей день), преобразовал систему социальных отношений в регионе, который в период его правления находился в состоянии мира и процветания.
Рее Мата пожелал быть похороненным на небольшом островке Ретока. В его похоронах принимало участие множество людей. В момент его погребения за ним в «подводную страну мертвых» отправились добровольно представители разных кланов. Другие были принесены в жертву. После грандиозной погребальной церемонии остров Ретока был объявлен табу» (*Garanger J. Mythes et histoire au Vanuatu // Le grand atlas de l'archéologie. P., 1985. P. 380–381.*)
- ¹⁴ *Blanchard R., Peyrony D., Vallois H. Le gisement et le squelette de Saint-Germain-la-Rivière // Archives de l'IPH. Mem. 34. P., 1972.*
- ¹⁵ *Mohen J.-P. Les tumulus de Bougon // Bull. de la Soc. hist. et scient. des Deux Sevré. 1977/1978. P. 2, 3.*
- ¹⁶ Этот тип среднеолитических захоронений был обнаружен впервые в Швейцарии (Шамбланд), затем в Северной Италии и во Франции. Обычно кофры образуют небольшие некрополи. Сопутствующий инвентарь довольно скуден: средиземноморские раковины, каменные топоры, средне- и позднеолитическая керамика (см.: *Moinat P., Simon Ch. Necropole de Chamblandes-Pully, nouvelles observations // Annuaire de la Soc. Suisse de Prehist. et d'Archéol. 1986. № 69. P. 39–53.*)
- ¹⁷ *Mohen J.-P. Les mégalithes // Le grand atlas de l'archéologie. Paris, 1985.*
- ¹⁸ В 1988 г., находясь в Бретани, я ежедневно осматривал по несколько дольменов. Спустя месяцы, будучи в Армении, я обнаружил на холме вблизи Еревана небольшой дольмен.

- Мы шли по склону холма, усеянного обломками каменных плит. Местный археолог (А. Симонян) знакомил меня с местами возможных будущих раскопок. Он шел впереди, и когда я, увидев среди каменного хаоса знакомую форму, неожиданно для себя сказал: «А вот дольмен», – он, не оборачиваясь, бросил через плечо: «В Армении нет дольменов». Потом, увидев мою находку, он удивленно осмотрел ее и у основания одной из опор обнаружил выступающий из размытой каменистой почвы керамический сосуд. Эта находка сняла всякие сомнения. Это был дольмен – столообразное сооружение, состоящее из двух вертикально поставленных плит с небольшим наклоном внутрь и перекрывающей их плитой.
- ¹⁹ Именно *ничто* – эта философская категория, понятие, овладевшее обыденным сознанием, – делает несостоятельной (избыточной) всякую метафизику. Ее заменяет краткая формула: «Мы живем, чтобы сдохнуть» (ударная фраза шлягера 2001 г.).
- ²⁰ В авторитетном энциклопедическом издании «Le grand atlas universalis de l'archéologie» (Paris, 1985), резюмируя раздел, посвященный культам и религиям неолита, Ж. Гилен пишет: «Представления о жизненной силе, культ мертвых, культ природных элементов – таковы основные метафизические концепты неолитического человека. По-видимому, было бы очень трудно продвинуться дальше этих простых констатаций» (р. 48).
- ²¹ Находится в Музее археологии, Мадрид.
- ²² Тейлор Э. Первобытная культура. М., 1939. С. 312.
- ²³ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.; М., 1961.
- ²⁴ Taylor J. Le rôle symbolique du cercueil égyptien // Dossiers d'Archéologie. Octobre 2000. № 257. P. 30–37.
- ²⁵ Одна из целей мумификации – «улучшение» земного телесного образа. Мумификация означает не только предохранение тела от тления, но и придание ему определенной формы, предполагает идеализацию физического облика. Образ на крышке саркофага – не портрет, но повтор идеализированного образа мумии.
- ²⁶ Guiart J. Océanie. P., 1963. P. 49.
- ²⁷ Классический образец статуэтки корвар (без натурального черепа) хранится в петербургском Музее этнографии.
- ²⁸ Тема агадесского креста была взята за основу эмблемы одного из всеафриканских фестивалей культуры. Эта форма считается «загадочной и таинственной». См., например: Touareg Ahaggar // Collections ethnographiques. P., 1959. Alb. № 1. Pl. LXIV.
- ²⁹ Приведем только один из множества примеров: у бамбара на алтарях общества Коре хранятся четыре сосуда, символизирующих четыре центра человеческого духа и жизненной силы. Центральным считается сосуд, посвященный черепу, – он содержит громовые камни, олицетворяющие дух, божественную мощь, небесный огонь. Три других сосуда посвящены другим жизненным центрам, точками которых являются стернум, пупок и пол (см.: Zahan D. Sociétés d'initiation Bambara: le Ndomo, le Coré. P., 1960).
- ³⁰ Kenyon K. Digging up Jericho. L., 1957; Valla F. Jericho (tell es Sultan). Jordanie // Dictionnaire de la Préhistoire. P., 1988. P. 531.
- ³¹ Тело хоронят на табуированном родовом кладбище.
- ³² Guiart J. Op. cit. P. 51, 125.
- ³³ Пластическое совершенство, специфическая стилистика татуировки маори вызвали изумление у ее европейских первооткрывателей – путешественников XVII в.

- Стиль татуировки, особенности рисунка связаны с традицией данного региона. В северной части острова рисунок татуировки сложнее и богаче, чем в южной.
- ³⁴ Dictionnaire des civilisations africaines. P., 1968. P. 146.
- ³⁵ См., например: *Окладников А.П.* Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971. Табл. 48, 69, 70, 73, 111–135.
- ³⁶ Chefs d'œuvre du Musée de l'Homme. P., 1968. P. 192. Ill. 70.
- ³⁷ Ibid. P. 218. Ill. 83.
- ³⁸ См., например: *Хейердал Т.* Искусство острова Пасхи. М., 1982. С. 360. Ил. 200.
- ³⁹ Причина тому – драматическая история острова, претерпевшего все возможные стихийные и рукотворные катаклизмы, и прежде всего междоусобные войны. Последним ударом, окончательно разрушившим местную традиционную культуру, была деятельность европейских предпринимателей и католических миссионеров. Подземные помещения, бывшие прежде, очевидно, исключительно местами захоронения, ко времени появления европейцев стали тайниками-кладовками, с ними связаны суеверия и уцелевшие фрагменты ритуалов, посвященных родовым духам, которые известны под названием аку-аку. Как показал археолог Э.Н. Фердон, на острове Пасхи пещерные тайники были просто необходимы для сохранения наследственных реликвий и ценного имущества, поскольку для местного населения было характерно явление, которое он называет «стил-трейдинг» (*Хейердал Т.* Указ. соч. С. 15).
- ⁴⁰ *Хейердал Т.* Указ. соч. С. 70.
- ⁴¹ Там же. С. 71.
- ⁴² Хейердал называет эти «рассеченные» фигуры «парой сидящих клюв к клюву птичеловеков». Подобные изображения типичны для Океании, особенно Меланезии, и искусства американских индейцев. См.: *Boas F.* Primitive Art. Oslo, 1927; *Сегал Д.М.* Мифологические изображения у индейцев Северо-Западного побережья Канады // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 321–371.
- ⁴³ Этот тип мелкой пластики был, очевидно, одним из наиболее распространенных, так как деревянная рука была в числе самых первых художественных изделий, приобретенных на острове в 1774 г. экспедицией Кука.
- ⁴⁴ Приведу несколько примеров из дневника норвежской экспедиции в записях Хейердала. В пещере Ласаро, откуда было извлечено 95 скульптур, «лежали почти истлевшие останки двух скелетов без каких-либо следов одежды» (с. 71). «Чтобы добраться до скульптуры в пещере Пате, приходилось перешагивать через лежащий на полу истлевший скелет» (с. 91). «В пещере Сантьяго около двух вытянутых бок о бок скелетов лежали маленькие камышовые сумки с каменными фигурками... Около третьего скелета... лежали две скульптуры» (с. 80–81).
- ⁴⁵ *Routledge K.S.* The Mystery of Easter Island. L., 1919. P. 236–239.
- ⁴⁶ *Guiart J.* Op. cit. P. 127.
- ⁴⁷ *Хейердал Т.* Указ. соч. Ил. 95–201.
- ⁴⁸ См.: *Мириманов В.Б.* Искусство Тропической Африки. Типология. Систематика. Эволюция. М.: Искусство, 1986. С. 121, рис. 57.
- ⁴⁹ *Хейердал Т.* Указ. соч. Ил. 200.
- ⁵⁰ Там же. Ил. 200b.
- ⁵¹ Там же. Ил. 195b, с.
- ⁵² Там же. Ил. 195a.
- ⁵³ Chefs d'œuvres du Musée de l'Homme. P., 1965. P. 218.
- ⁵⁴ *Tabio E., Rey E.* Prehistoria de Cuba. Habana, 1979. P. 233–234. Ill. 26 (2, 3).

- ⁵⁵ Ibid. P. 233. III. 25 (1–3, 5).
- ⁵⁶ Хейердал Т. Указ. соч. Ил. 148–157, 190–194.
- ⁵⁷ Там же. Ил. 148–157, 185–189.
- ⁵⁸ Там же. Ил. 96в.
- ⁵⁹ Считают, что статуэтки увековечивают облик последних представителей более древнего населения, так называемых длинноухих.
- ⁶⁰ В настоящее время Музей Пибоди, Бостон (см.: Хейердал Т. Указ. соч. С. 320. Ил. 160).
- ⁶¹ Если исходить в решении подобных проблем из представлений о первичности мифологии, можно сослаться на миф о Кецалькоатле, согласно которому это божество создает людей из *костей скелетов*, за которыми Кецалькоатль спускается в подземное царство мертвых. На самом деле это интуиция, стоящая за мифом о рождении жизни из смерти.
- ⁶² Не только народное, но и профессиональное искусство здесь отдает дань этому сюжету. Например, творчество Х.Г. Посады (1851–1913) – см. его гравюры, такие, как «Дон Кихот и Санчо Панса».
- ⁶³ Находится в Национальном музее антропологии Мехико.
- ⁶⁴ Примеры: корвар с ребенком из собрания Копенгагенского национального музея (Guiart J. Op. cit. P. 308. III. 238); корвар с экраном из собрания петербургского Музея этнографии (Ibid. III. 299); корвар с дополнительной фигурой и экраном из франкфуртского Музея народоведения.
- ⁶⁵ Tabio E., Rey E. Prehistoria de Cuba. Habana, 1979. P. 233. III. 25 (7).
- ⁶⁶ Цит. по: Bounoure V. La peinture américaine. Lausanne, 1967. P. 115.
- ⁶⁷ На самом деле картина в целом не так контрастна, как кажется. С одной стороны, погребальные обряды в традиционных обществах становятся все менее экзотическими, с другой – в Западной Европе фетишизация останков отнюдь не далекое прошлое. На выставке реликвариев 2000 г. наряду с мумифицированными полинезийскими головами были показаны черепа и скелеты из швейцарских и немецких оссуариев, в том числе принадлежащие церкви. Некоторые из черепов были украшены готическими надписями, виньетками, обрамлены в серебро и т. п. (подробнее – ниже).
- ⁶⁸ Glaze A.J. Art and Death in a Senfo village. Bloomington, 1981. P. 49–119.
- ⁶⁹ Hart W.A. Limba Funeralmasks // African arts. Vol. XXII. 1988. № 1. P. 60–67.
- ⁷⁰ Тейлор Э. Указ. соч. С. 378.
- ⁷¹ Ср., например, маски тома (Гвинея) и их соседей вобе (Кот д'Ивуар). Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки... С. 93–94.
- ⁷² Хранится в Музее Луиджи Пиггорини, Рим.
- ⁷³ Цит. по: Lavachery H. Statuaire de l'Afrique Noire. Bruxelles, 1954. P. 31.
- ⁷⁴ См.: Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки... С. 52–55.

II. Древний мир

- ¹ В скульптурных изображениях бенинских царей – бронзовых головах ухув элао – это несколько повторяющихся в разной последовательности сюжетов: каменный топор, бычья голова, пантера, птица и др. Изображения располагаются на ободке вокруг основания головы. (Замечены и описаны Д.А. Ольдерогге. Он же отметил, что «набор этих символов для каждого царя был особый» –

- Ольдерогге Д.А.* Древности Бенина. Ч. I–IV // Сб. Музей антропологии и этнографии. Т. 8. М.; Л., 1953–1957.) Подобные символические сюжеты существуют на подставках скульптур, изображающих королей бакуба.
- ² Э. Панофски в лекциях о погребальной скульптуре обращает внимание на то, что «мы закрываем рот и глаза умерших и придаем им положение покоя, часто скрещивая им руки, тогда как египтяне делали в точности противоположное тому, что нам представляется естественным» (*Panofsky E. La sculpture funéraire. P., 1995. P. 11*).
- ³ Огромный и далеко не освоенный корпус «Текстов пирамид», которые появляются в гробницах V династии, рисует потусторонний мир – царство Дуат – как невидимый для живых подземный мир, повторяющий земной, где течет река, восходит и заходит солнце и т. д. Вместе с тем иные представления о загробном существовании отражены в тех же «Текстах пирамид» и в других, появляющихся позднее «Текстах саркофагов», «Книге мертвых». В эпоху Нового царства, в позднем и последующих периодах, представления о жизни в потустороннем мире становятся все более радужными и отчетливыми: «Ты встанешь утром в своей гробнице, чтобы увидеть Атона, когда он восходит. Ты умоешься, возьмешь свою одежду, подобно тому, когда ты был на земле...» (надпись из гробницы Туту). Однако и скептицизм тоже возрастает; вот знаменитый диалог умершего Ани с богом Атумом: «Ани: “О Атум, что это, что я отправляюсь в пустыню? Там ведь нет воды, нет воздуха, она глубока-глубока, она темна-темна, она вечна-вечна!” Атум: “Ты будешь в ней жить с удовлетворенным сердцем”. Ани: “Но в ней нет радостей любви!” Атум: “Я дал просветление вместо воды и воздуха и радостей любви, умиротворение сердца вместо хлеба и пива”» (цит. по: *Матье М.* Искусство Древнего Египта. Л.; М., 1961. С. 353, 427).
- ⁴ В Северной Америке посмертные маски существовали у алеутов, микстексов и др. В Южной Америке мумии в больших керамических сосудах обнаружены в Колумбии и бассейне р. Амазонки. Мумии найдены в Чили и Боливии. В Перу, в некрополе Паракас, благодаря сухому климату сохранились тысячи тщательно забинтованных мумифицированных трупов, похороненных в скорченном положении в больших корзинах. На некоторых мумиях сохранились маски из дерева, керамики, золота.
- ⁵ Отсюда следует, что запасные («резервные») головы дублируют не голову мумии, как принято думать, но голову-маску (гипсовая голова не может дублировать *телесную субстанцию*), таким способом замещают не плоть, а *образ* – тот искусственный совершенный лик, который обращен к вечности.
- ⁶ Мари-Франс Обер и Роберта Кортопасси, анализируя эволюцию техники египетской маски, обращают внимание на то, что в римское время этот вид погребальных изображений, изготавливавшихся из штукатурки, был сосредоточен в основном в Тун-эль-Джебеле (Средний Египет). Маски изготавливали отдельно и присоединяли к пластрону таким же способом на деревянных саркофагах эпохи фараонов. Основа маски могла изготавливаться серийно; уши, руки, прическа делались отдельно и затем присоединялись к маске. Наложенный на нее дополнительный слой штукатурки позволял моделировать черты лица, бороду и усы, украшения, складки одежды. После окончательной отделки и шлифовки маска-пластрон расписывалась красками и покрывалась позолотой. В I в. глаза либо инкрустировались стеклом, белым и черным камнем, либо моделировались и расписывались. Начиная со II в. обратную сторону стекла, имитировавшего зрачок,

- окрашивали, создавая эффект естественного прозрачного свечения глаз. Маски II в. из Тун-эль-Джебеля могут быть крайне натуралистичны. Авторы статьи высказывают мнение, что некоторые маски этого времени были, возможно, непосредственно сняты с умерших (*Aubert M.-F., Cortopassi R. Du masque au portrait // Dossier d'Archéologie. № 257. Octobre, 2000. P. 46.*)
- 7 Большая луврская выставка фаюмского портрета 2000 г. обнаружила значительное стилистическое разнообразие этого феномена.
 - 8 Барельефное изображение спящего Тикену из фиванской гробницы в Дуар-нехах, Шейк-Абу-эль-Гурна – в музее Хильдесхайма.
 - 9 Изображение Нут на внутренней стороне гроба встречается в Египте вплоть до птоломеевской эпохи. Один из относительно поздних саркофагов (III в. до н. э.) с фигурой Нут, прорисованной белым штрихом на черном фоне, находится в Британском музее. Находящиеся там же более ранние образцы – например, саркофаг Пасененхора (конец XXII – нач. XXV династии), Джемунтуиефанкха (XXV династия) – дают менее схематичные полихромные изображения богини неба.
 - 10 «Книга мертвых» (папирус Сутимес, ил. гл. 89), Новое царство.
 - 11 Фреска из фиванской гробницы Небенмаат, Деир-эль-Мединех, Новое царство.
 - 12 Например, фреска из фиванской гробницы Инхер-Кхауи, Деир-эль-Меди-нех, Новое царство.
 - 13 Гробница Аменемоне, Гурнет-Мааррен, Новое царство.
 - 14 *Матье М.Э. Древнеегипетские мифы. М.; Л., 1956. С. 62.*
 - 15 *Panofsky E. Op. cit. P. 19.*
 - 16 Пoesия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 102–103.
 - 17 С другой стороны, можно было бы привести немало примеров того, что Африка – это Египет. Например, у нгата, живущих в Заире, в верховьях Нила, существует примитивная форма саркофага – деревянные антропоморфные гробы. Причем это не копия саркофага. Гроб нгата похож на статую, так как конечности отделены от корпуса; ноги, руки и гениталии как бы приставлены к ящику. В руке эта «статуя» держит ритуальный нож.
 - 18 Погребальная статуя Круасоса, Аттика (ок. 522 г. до н. э.), Национальный музей, Афины.
 - 19 Курос Сунион (нач. VI в.), Национальный музей, Афины; курос Воломандра (вторая четверть VI в.), Национальный музей, Афины; курос, Аттика (третья четверть VI в.), собрание античного искусства, Мюнхен.
 - 20 Сказанное греками о смерти, потустороннем мире далеко от ясности и однозначности. С одной стороны, это мрачный (впрочем, скорее серый) Аид, с другой – блаженные острова. Причем над всем этим, как итоговое, высказывание Ахилла из XI главы «Одиссеи». Но ближе всего к тому, о чем косвенно свидетельствует погребальная скульптура архаики, – слова Эпикура: «Смерть для нас ничто...».
 - 21 Спарта (VI в.), Берлинский городской музей. Стилистически эта стела имеет сходство с определенным типом этрусской погребальной скульптуры.
 - 22 Альксенор из Наксоса, стела Орхоменоса. Национальный музей, Афины.
 - 23 Аттика (ок. 400 г. до н. э.), Национальный музей, Афины.
 - 24 Например, стела Аристонота, Дипилон (ок. 430 г. до н. э.), Национальный музей, Афины.
 - 25 330–320 гг. до н. э., Национальный музей, Афины.

- 26 См.: саркофаги пунического жреца (Лувр) и пунической жрицы (Карфаген).
- 27 Панофски считает, что эта форма появляется в результате соединения египетской и греческой традиций. «В Финикии саркофаг антропоморфного типа, импортируемый из Египта, был вскоре вытеснен “доматоморфным” саркофагом. Однако курьезный и долговечный синтез этих двух форм появился в Карфагене...» (*Panofsky E.* Op. cit. P. 31).
- 28 Находится в Музее Келси, Эн-Арбор, Мичиган, США.
- 29 Находится в музее Сен-Жермен-ан-Ле, Франция.
- 30 *Плиний Старший*. Естественная история, кн. XXXV.
- 31 Находится в Музее Баракко, Рим.
- 32 Находится в Капитолийском музее.
- 33 *Baldassarre J.* La cité des morts à Isola Sacra // Le grand atlas de l'archéologie. Paris, 1985. P. 92.
- 34 Рельефы этой гробницы, найденные в Ченточелле, хранятся в Музее Латран, Рим.
- 35 *Panofsky E.* Op. cit. P. 38. Ill. 82–84.
- 36 См., напр.: «Битва с варварами» – рельеф на саркофаге одного из полководцев Марка Аврелия (II в., Национальный музей Терм, Рим), а также сюжеты военных сражений на саркофагах II в. в том же музее и Музее Уффици (Флоренция).
- 38 Например, рельефы Мавзолея булочника Маркуса Вергилиуса Эврисакеса, Рим, рельеф с изображением философов на саркофаге из Метрополитен-музея, Нью-Йорк.
- 38 Рельеф на саркофаге из некрополя Изола-Сакра, Рим.
- 39 Вот как говорит об этом «традиционалист» Цецилий в христианской апологии II – нач. III в. Марка Мунция Феликса Октавия: «Мы видим, что во всех государствах, провинциях, городах народы... почитают своих местных богов, например, элевзинцы Цереру, фригийцы Цибелу, эпидавряне Эскулапа, халдеи Бела, сирийцы Астарту, тавряне Диану, галлы Меркурия, римляне – всех этих богов... Они чтут разгневанных богов... преклоняются перед побежденными божеествами, ищут повсюду чужестранных богов и делают их своими, строят жертвенники даже неизвестным божеествам...» (Ранние отцы церкви: Антология. Брюссель, 1988. С. 550).
- 40 Там же. С. 549.
- 41 Там же. С. 548–549.
- 42 Там же. С. 552.
- 43 Там же. С. 555–557.
- 44 Музей Аквитании, Бардо (Тунис).
- 45 Музей Капитолия, Рим.
- 46 Музей Ватикана.
- 47 Мавзолей Секундины Д'Игель (Германия).
- 48 Рейнский музей, Трир (Германия).
- 49 *Speculer* (лаг.) первоначально означало наблюдение за небом, звездами с помощью зеркала.
- 50 В настоящее время – в Национальном музее Неаполя.
- 51 *Буассье Г.* Археологические прогулки по Риму. М., 1915. С. 183.
- 52 *La Sculpture de l'Antiquité au Moyen âge.* Genève, 1999. P. 222.
- 53 *Ibid.* P. 223.

III. Первые века христианства Средневековье

- ¹ Позволю себе напомнить некоторые положения митраизма, сделавшие привлекательным это древнеиранское учение и способствовавшие его распространению в Римской империи с I в. н. э., «совпадающие» с христианскими, – это омовение, сопутствующее обряду крещения, обряд причащения – вкушение хлеба и вина, братская любовь к ближнему – члену общины, учение о воскресении мертвых и Страшном суде в последний день мира, вера в загробную жизнь и посмертное блаженство праведников. К этому надо добавить такие детали, как празднование дня рождения Митры и Христа 25 декабря, а также седьмого дня недели и др.
- ² Из Книги притчей Соломоновых в изложении Феофила Антиохийского. См.: Св. Феофил Антиохийский. Феофила к Автолику // Ранние отцы церкви. С. 500.
- ³ «Мы не желаем умирать – вот в чем наша беда. Вот откуда Бог и вся эта возвышенная дребедень...» – так говорит об этом атеистический дискурс XX в. (Миллер Г. Тропик Козерога. СПб., 2000. С. 114).
- ⁴ Прежняя символика, связанная с дионисийским культом, известным образом переосмыслиется (перевоплощение вина в кровь и т. д.), при этом форма – даже форма саркофага, копирующая емкость для вина, – сохраняется.
- ⁵ Высказывавшееся предположение о том, что оранта могла быть изображением усопшего, не согласуется с относительно стереотипным образом орант, установленным в конкретных случаях несоответствием женского образа и мужского захоронения (см.: *Gassiot-Talabot G. La peinture romaine et paléochrétienne. Lausanne, 1965. P. 75*).
- ⁶ *Топоров В.Н. Крест // Мифы народов мира: В 2 т. Т. II. М., 1982. С. 12–14.*
- ⁷ Возможно, следовало бы обратить внимание и на графический знак, образуемый пересекающимися линиями и воспроизводящий известный символ (образ) коитуса. Этот знак теоретически мог получиться случайно, однако, учитывая присутствие здесь других форм архаической символики, а также то, что этот знак точно вписан в поле треугольника, символизирующего фаллос, вероятность такого прочтения достаточно велика.
- ⁸ Напомним, что сцены охоты, сражения, единоборства на саркофагах и надгробиях – это символы обновления, инварианты весенней борьбы животных, символизирующей брутальный энергетический взрыв, рождение нового через хаос. Этому ряду принадлежит и борьба Якова с Ангелом, и, как мне представляется, отдаленно – «Илиада».
Мифологические сцены охоты и сражений изображены на так называемых сидонских саркофагах. На саркофаге Сатрапа (середина IV в. до н. э.) наряду с другими рельефами изображена сцена охоты; на ликийском – битва кентавров с амазонками. На греческих саркофагах, в частности находящихся в экспозиции Лувра, сцены охоты и сражений (например, греков с амазонками) иногда могут быть дополнены погребальной символикой – букранами, клипеусами, опрокинутыми факелами, грифонами.
- ⁹ «Древние боялись соседства с умершими и держали их в стороне от себя... Захороненные в земле или сожженные на костре покойники считались нечистыми, и их близость могла осквернить живых... От Закона XII таблиц до Кодекса Феодосия умерших предписывалось хоронить или кремировать за пределами города...

Смерть могла осквернить святых, думали древние. Вот почему античные кладбища находились всегда за городской чертой...» (*Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 59, 60).

Говоря об отношении к смерти и мертвым в античном мире, Панофски обращает внимание на тексты, которые свидетельствуют о том, что «труп был мерзостью, которую боги отвергали еще решительнее, чем смертные». Артемида вынуждена проститься с милым ей Ипполитом, поскольку приближается его смерть: «Нехорошо мне, – говорит она, – видеть мертвых или присутствовать при последнем вздохе умирающих» (*Еврипид.* Ипполит, 1437). Аполлон вынужден покинуть дом Адмета, пока не умерла Алкестида (*Еврипид.* Алкестида, 22). Когда остров Делос был посвящен Аполлону, кладбище с него было перенесено на соседний остров» (*Panofsky E.* Op. cit. P. 55).

По-видимому, одним из первых в Риме в священном месте был похоронен император Траян, прах которого, вложенный в позолоченную урну, был замурован в колонне его имени.

¹⁰ Цит. по: *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 63.

¹¹ *Panofsky E.* Op. cit. P. 56, 57.

¹² Муниципальная библиотека. Булонь, Франция.

¹³ Санта-Сабина, Рим.

¹⁴ Находится в фонде городской библиотеки, Берлин.

¹⁵ Гребень Хериберта (вторая половина IX в.), Муниципальный музей Кёльна.

¹⁶ «Крест Герона» (вторая половина IX в.), передан в дар Кёльнскому собору архиепископом Героном ок. 970–976 г.

¹⁷ Лицевая часть алтаря св. Джульетты и св. Квирина (XII в.), Музей каталонского искусства, Барселона.

¹⁸ «Тенденция к портретному реализму, характеризующая последний период Средневековья, весьма примечательна... – пишет Арьес. – Ибо между портретом и смертью существует прямая связь...» Этот пассаж может вызвать недоумение, тем более что в дальнейшем он сам же приводит опровержение доводов, приведенных им в поддержку своего тезиса (предположение о снятии посмертной маски для надгробия королевы Франции Изабеллы Арагонской, ум. 1271). «Сегодня эта гипотеза опровергнута», – пишет он далее (*Арьес Ф.* Указ. соч. С. 231). Однако есть очень веский аргумент в пользу тезиса о связи между портретом и смертью, а именно то обстоятельство, что первый подлинно реалистический портрет – фаумский (не говоря о более ранних погребальных масках) – появляется как ответ на требование погребального ритуала.

¹⁹ Композиция, получившая название «Danse macabre», впервые появилась в виде фрески в 1424 г. под аркадами парижского кладбища Невинно убиенных младенцев (des Saints Innocents). Русский перевод термина «Данс макабр» – «Пляска смерти» – неудачен, потому что слово «macabre» – для объяснения которого существует несколько гипотез – не имеет значения «смерть» (в этом смысле русское название ближе к немецкому «Totentanz»). Неудачно также превращение французского «danse» в «пляску» (слово, которому нет французского аналога), что не соответствует обозначаемому сюжету: с пляской происходящее не имеет ничего общего. Изначальный классический тип композиции, получившей название «Danse macabre», изображает торжественную процессию, шествие, в котором подвижные фигуры (мертвецы, скелеты) чередуются с неподвижными (живыми). Использование термина «macabre» оправдано и тем, что он принят

для обозначения в западноевропейской литературе соответствующей стилистики. В русском религиозном искусстве этот сюжет отсутствует. (Здесь и далее с небольшими добавлениями и изменениями – материал статьи «Приглашение на танец. Danse macabre», опубликованный в журнале «Arbor mundi», – см.: *Arbor mundi*. 2001. № 8. С. 39–73.)

²⁰ Надгробие кардинала Легранжа (XIV в.).

²¹ *Biraben J.-N. Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*. P., 1975.

²² В 1347 г. в средиземноморские порты прибыли первые зараженные чумой. В 1348–1349 гг. эпидемия распространялась со скоростью от 30 до 100 км в месяц; заболевшие оставались в живых не более трех-четырёх дней. Голод и непрекращающаяся война усиливали смертоносный характер эпидемии; ослабленные голодом теряют сопротивляемость и быстро погибают, сокращение производителей и общее расстройство экономики увеличивают масштабы потерь от голода и эпидемий. А. Корвизье – автор исследований по истории европейских войн – добавляет, что война в это время стала смертоносной из-за использования наемников, которые практиковали тактику выжженной земли. Бежавшее от войны население становилось дополнительным разносчиком эпидемии (см.: *Corvisier A. Les danses macabres*. P., 1998).

Шок от массовой смерти – это также постоянное и повсеместное присутствие мертвых тел. По свидетельству очевидцев, умершие оставались по многу дней непогребенными, так как их некому было хоронить. На дорогах, у городских ворот валялись трупы – жертвы голода, войны и чумы. В ретроспекции все выглядит так, как будто эти картины обнажили лицо реальной смерти, открылся зримый ее облик, и этим объясняется тот факт, что неотвратимость смерти-разложения (которую и прежде не обходили богословские трактаты) становится с конца XIV в. одной из навязчивых тем искусства. «Отвратительные изображения обнаженных тел, охваченных тлением или иссохших и сморщенных, с вывернутыми в судорожной агонии конечностями и зияющим ртом, с разверстыми внутренностями, где кишат черви» (*Хёйзинга Й. Осень Средневековья*. М., 1988. С. 152) появляются спорадически еще и в XVII в.

²³ *Арьес Ф.* Указ. соч. С. 88.

²⁴ *Hilaret J. Evocation du vieux Paris*. P., 1952. Vol. I. P. 238.

²⁵ *Delameau J. Le pêché et la peur, la culpabilisation en Occident XIII–XVIII siècles*. P., 1983.

²⁶ Цит. по: *Арьес Ф.* Указ. соч. С. 92.

²⁷ Hasle (Швейцария).

²⁸ Я сочинил макабский танец,
Который вовлекает всех людей в свой круг
И отправляет их в могилу...

²⁹ Существует три версии происхождения этого слова: 1) от св. Макария, 2) от Макавеев, 3) от арабского «макабир» (кладбище). См. также: *Реутин М.* «Пляска смерти» в Средние века // *Arbor mundi*. 2001. № 8. С. 74–86.

IV. «Данс макабр» («Пляска смерти»)

¹ На вопрос об отношении к смерти Ж. Кокто ответил, что не видит в смерти ничего особенного, поскольку очень долго был мертвым до того, как родился.

² *Аръес Ф.* Указ. соч. С. 82–84.

³ Кто может быть беднее (в абсолютном значении) таких жителей африканской бруссы, как, например, фанги Габона? Однако среди немногих предметов, которые они хранили в своей хижине, всегда был реликварий с черепом предка.

⁴ С другой стороны, большие и малые войны (включая «нашествия») можно рассматривать как взрыв такой *экзистенциальной активности* отдельных социумов. Исторический опыт свидетельствует о том, что массовую смерть также позволяет прогнозировать и относительно высокий показатель экзистенциальной активности отдельных групп внутри социума.

⁵ «Уже в XI в. Р. Бартоломеи представляет смерть как женщину, сопровождаемую дьяволом в образе мужчины» (*Corvisier A. Les danses macabres. P., 1998. P. 10*). Это изображение – одно из первых олицетворений смерти в христианской иконографии.

В дохристианской Руси начала X в., если верить «Географическому словарю» Якута (*Jakuts Geographisches Wörterbuch*), в погребальном обряде роль доверенного лица Смерти выполняет женщина. Имеет смысл привести это описание, основанное, несомненно, на натурной зарисовке, также и потому, что здесь мы находим ряд явлений, которые могут быть отнесены к числу универсалий погребального ритуала: ладья, в которой совершается трупосожжение; изготовление погребальных одежд; оружие, музыкальные инструменты, украшения, еда, сжигаемая вместе с умершим; человеческие жертвоприношения; обряд общения с подземным миром мертвых; жертвоприношения домашних животных, включая собаку, часто выполняющую роль психопомпа. (Ср., например, недавние раскопки в Северной Италии (Лониан) детского кладбища середины V в. н. э. Здесь вместе с детскими скелетами найдены разрубленные или разорванные скелеты щенков. В Европе пережитки языческих традиций, связанных с ритуалом погребения, в отдельных местах сохранялись еще в VIII в.)

Ахмет Фоцлан, цитируемый Якутом, пишет: «Умершего (некоего “знатного мужа”. – *В. М.*) опустили в могилу и десять дней над ним сетовали, пока сшили ему одежду... Когда же настал день сожжения, я пошел на реку к ладье умершего; но ладья уже стояла на берегу на четырех столбах, окруженных большими деревянными человекообразными фигурами (болванами). Люди ходили взад и вперед, произнося слова, для меня невразумительные. Мертвый лежал вдали в своей могиле. Принесли скамью на ладью с стегаными покрывалами, греческою парчюю и подушками из такой же парчи. Пришла старуха, именуемая *Ангелом смерти*, и все разостлала на упомянутой скамье. Сия-то женщина занимается шитьем платья и всеми приготовлениями; она же убивает девку (имеется в виду жена или наложница, которая дала согласие последовать за умершим. – *В. М.*)... Тогда вынули мертвого из могилы: он был в полотняной одежде, в коей умер. От жестокого холода сей земли труп весь почернел. В могиле с мертвым стоял мед, лежали плоды и лютия: их также вымыли. Умерший, кроме цвета, не изменился ни в чем. Надели на него исподнее платье, сапоги, пояс, камзол, кафтан парчевой с золотыми пуговицами и соболию шапку; отнесли его в ладью, положили на стеганое покрывало, обклали

подушками; принесли мед, плоды, благовонные травы, хлеб, мясо, лук и все поставили перед ним или возле; положили сбоку оружие умершего. Привели собаку и разрезали ее на две части и бросили оные в ладью; привели двух коней, двух коров и зарубили их мечами и бросили мясо в ладью; принесли еще петуха с курицею, зарезали и бросили туда же.

<...> Девку подвели к чему-то сделанному ими наподобие колодезного сруба: она стала на руки мужчин, заглянула в сруб и произнесла какие-то слова. Ее спустили с рук и снова подняли в другой и в третий раз. Ей подали петуха: отрезав ему голову, она кинула его; а другие взяли и бросили в ладью. Я требовал объяснения. В первый раз, отвечивал мне переводчик, девка сказала: *вижу здесь отца и мать свою*. В другой раз: *теперь вижу всех моих умерших родственников*. В третий раз: *там господин мой: он сидит в раю, прекрасном, зеленом (цветущем). С ним мужи и юноши. Он зовет меня: пустите меня к нему!* Ее повели на ладью. Она сняла с себя запястье и отдала старухе, называемой *Ангелом смерти*; сняв и кольца с ног, отдала их двум служащим ей девкам, коих называют дочерьми *Ангела смерти*. После чего внесли девку на ладью и ввели в (сделанную там) комнату. Пришли мужчины с щитами и палицами, и дали ей стакан меда. Она взяла его, запела и выпила. Переводчик сказал мне: *это в знак прощания с ее милыми*. Ей дали другой стакан: она, взяв его, запела длинную песню. Но старуха велела ей скорее выпить и войти в комнату, где лежал господин ее. Девка переменялась (в лице) и не хотела идти туда, засунув голову между комнатою и ладьей. Старуха схватила ее за голову, втащила в комнату и сама вошла с нею. Тут мужчины начали бить палицами в щиты, чтобы другие девки не слышали ее крика и не уstraшились бы также умереть некогда с их господами. После того вошли в комнату шесть мужчин для совокупления с нею... <...> Наконец положили *девку* возле умершего господина. Двое взяли ее за ноги, двое за руки; а старуха, *Ангел смерти*, надела ей петлю на шею и подала веревку двум остальным мужчинам, чтобы тянуть за оную; взяла широкий нож и, вонзив его в бок ей между ребрами, извлекла оный; а мужчины тянули за веревку, пока *девка* испустила дух.

Тогда явился ближайший из родственников, нагой; взял в одну руку полено, зажег его, пошел задом к ладье, держась другою рукою за т[айные] у[ды], и зажег дерево под ладьею. Другие пришли также с пылающими отрубками и бросили их на костер. Скоро все запылало; костер, ладья, комната, тело господина и *девка* и все бывшее в ладье. В ту же минуту подул сильный ветер, и пламя расширилось.

...менее, нежели в час, сгорела вся ладья с трупами.

На берегу, где стояла ладья, они сделали нечто подобное круглому холму, поставили в середине оного столб и написали на нем имя умершего и Короля (Князя) Русского. После чего разошлись по домам» (цит. по: *Карамзин Н.М. История государства Российского*. М., 1989. Т. I. С. 318–319).

⁶ Это минута, когда человек может все проиграть, какую бы праведную жизнь он ни прожил. Арьес приводит об этом слова из проповеди Савонаролы: «Человек, дьявол играет с тобой... в этот момент будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что, если ты выиграешь в этот момент, ты выиграешь и все остальное, но если проиграешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности» (*Арьес Ф. Указ. соч.* С. 124).

⁷ Находится в Национальной галерее США, Вашингтон.

8 И жалки мне любовных дум волненья:
Две смерти, близясь, леденят мне кровь, –
Одна уж тут, другую должен ждать я...

Или:

К своей двойной уж близок смерти я,
Но сердце яд пьет полными струями.

(Микеланджело. Стихотворения и письма. СПб., 1999. С. 66, 68).

⁹ Микеланджело. Указ. соч. С. 70.

¹⁰ Tenenti A. Ars moriendi // Annales ESC. 1951.

¹¹ Vunper B.P. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 172, 173.

¹² М. Луи связывает макабр с именем св. Макария, изображения которого встречаются в соответствующих сюжетах (*Louis M. Les Danses macabres en France et en Italie // Revue d'Histoire de Medecine. 1959*).

¹³ Самый ранний текст датирован 1280-ми годами, первые иллюстрации – 1290-ми.

¹⁴ Находится в национальной библиотеке.

¹⁵ См. раздел «Стиль и сюжет» в кн.: *Мириманов В.Б. Истоки стиля. М., 1999. С. 7–18*.

¹⁶ *Stammler W. Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München, 1948; Rosenfeld N. Der mittelalterliche Totentanz. Einstellung, Entwicklung, Bedeutung. 3. Aufl. Köln; Graz, 1974*.

¹⁷ Е. и Б. Утцингеры пишут: «В настоящее время фрагменты оригинала и копия Фейерабанда... позволяют утверждать, что живопись была размера натуры, и некоторые детали позволяют сделать вывод, что в нее были внесены искажения; особенно Кпубером, но также и другие художники модифицировали ее (в процессе реставрации); если Мериан (Матеус, 1621) без изменений сделал серию копий, то он добавил текст. <...> Между фрагментами оригинала, с одной стороны, и изданием Мериана или копией Фейерабанда – с другой, существуют четко выраженные различия, хотя персонажи и общее расположение фигур не меняются» (*Uttinger H., Uttinger B. Itinéraires des Danses macabres. Paris, 1996. P. 121*).

¹⁸ Правда, существует гипотеза, которая остается недоказанной, приписывающая «Большой базельский танец смерти» Конраду Витцу.

¹⁹ Символическое значение такой сцены (в которой обычно присутствуют язычники) – «все остальные».

²⁰ Бывают исключения: «Totentanz» Марией Кирхе в Берлине имеет ту особенность, что в шествии церковные и светские группы представлены отдельно.

²¹ Тибо де Марли (1135–1190), автор «Стихов о Смерти», рассказывает историю аристократа Симоне де Крепи, который, эксгумировав труп своего отца, был настолько потрясен его видом, что, раздав все свои богатства, крестился и стал вначале угольщиком, а затем нищим (см.: *Uttinger E. et B. Op. cit. P. 53*).

²² La chapelle de Kermaria-in-Isquit en Plouha.

²³ Увы, от Смерти нет спасенья.
Прощай, любовные свиданья. Пропала молодость моя.
Прощайте шляпы, букеты, подружки.
Прощайте цветочки, прощайте девчушки.
Кто мудр, тот гуляет и не забывает.

От дождичка ветер большой стихает.
Пусть каждый почаще меня вспоминает.

- ²⁴ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. С. 23.
- ²⁵ Арьес Ф. Указ. соч. С. 455.
- ²⁶ Morin E. L'homme et la mort. P., 1970; Aries Ph. Richesse et pauvreté devant la mort. P., 1974; *Idem*. Autour de la Mort. Annales ESC, 31, 1976; Vovelles M. Mourir autrefois... P., 1973; *Idem*. La mort apprivoisée. Nouvelles littéraires, 15 IV, 1976; Ziegler J. Les vivants et la mort. Essai de sociologie. Paris, 1976; Habra G. La Mort et l'au-delà. P., 1977.
- ²⁷ Kaiser G. Der Tanzende Tod. Frankfurt / Main, 1999.
- ²⁸ Corvisier A. Les danses macabres. P., 1998.
- ²⁹ См.: Мириманов В.Б. Изображение и стиль. Серия «Чтения по истории и теории культуры». Вып. 23. М., 1998.
- ³⁰ При этом известны отдельные случаи изображения скелета в качестве символа смерти, бренности жизни. На одном из серебряных кубков Боскореальского клада (Помпеи, I в. н. э., Лувр) под текстом, гласящим: «Пользуйся жизнью той, какую имеешь, завтра может не быть», помещены изображения скелетов, помеченные именами великих философов и поэтов: Зенона, Эпикура, Софокла, Еврипида...
- ³¹ Янкелевич В. Смерть. М., 1999. С. 13.
- ³² Там же. С. 211.
- ³³ Там же. С. 213.
- ³⁴ Не очевидно ли проявление этого чувства или инстинкта, близкого к нему, в стремлении защитить (каменная кладка вокруг головы), украсить, снабдить чем-то полезным? Не указывает ли на то же самое особое положение скелетов в двойных детско-женских погребениях?

Оглавление

| | |
|---|-----|
| I. Первобытная эпоха. Традиционные культуры | 5 |
| II. Древний мир..... | 69 |
| III. Первые века христианства. Средневековье | |
| IV. «Данс макабр» («Пляска смерти»)..... | 89 |
| Примечания..... | 115 |