

ИСТОРИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Т.С. Терещенко

ОБРАЗЫ ЧЕРНОКОЖИХ В ИСКУССТВЕ АНТИЧНОСТИ

Аннотация. Предметом исследования являются образы чернокожих в искусстве античности, объектом – произведения античного искусства (вазопись, скульптура, мелкая пластика). Автор подробно рассматривает ключевые составляющие трактовки образов чернокожих: характерные особенности их внешности, сюжеты и роли, в которых они изображаются, виды произведений искусства, в которых они присутствуют, их трансформацию во времени. Подробно анализируются версии трактовки их семиотики, выделяются общие тенденции в трактовки образов чернокожих, характерные для разных исторических эпох, а также видов искусства. В исследовании используется комплексная методология с применением сравнительно-исторического, семиотического и иконологического методов анализа произведений искусства в широком культурно-историческом контексте.

Научная новизна исследования состоит в комплексном анализе образов чернокожих в контексте общекультурной и общеисторической трансформации с привлечением англо-, немецко- и франкоязычных научных источников, выявлении в них общих и универсальных характеристик. Выводами исследования служат: 1) абсолютно уникальная роль чернокожих в античном искусстве: они были единственным видом Других, чьи изображения присутствовали не только в вазописи, но и в скульптуре (малых форм), произведениях ювелирного искусства, нумизматике; они присутствовали в греческом искусстве всех эпох: архаики, классики, эллинизма, а также выступали в самых разных ролях, изображаясь в качестве воинов, слуг, были связаны с театром, ритуалами и магией; 2) сложность, неоднозначность трактовки семиотики их изображений; 3) наличие в них двух слоёв, один из которых связан с сюжетом изображения, а также функцией того произведения искусств, а второй – непосредственно с представлениями о тех или иных видах Других; 4) чрезвычайная устойчивость схемы репрезентации чернокожих, пережившая античность.

Ключевые слова: образы Другого, Другой, чернокожие, античное искусство, древнегреческое искусство, вазопись, инаковость, фигурные сосуды, римское искусство, декоративно-прикладное искусство.

Abstract. The subject of this research is the images of black people in the art of Antiquity, and the object is the compositions of antique art (vase painting, sculpture, small statuary). The author carefully examines the key components of interpretation of the images of black people: characteristic peculiarities of their appearance, plots and roles in which they are portrayed; types of art compositions in which they exist; their transformation within time. The article also thoroughly analyzes the versions of interpretation of their semiotics, determines the general trends in interpretations of the images of black people that are common to different historical eras and types of arts. Scientific novelty consists in the comprehensive analysis of the images of black people in the context of general cultural and general historical transformation, with attraction of English, German, and French scientific sources, as well as in detection of their common and universal characteristics. The author makes the following conclusions: An absolutely unique role of black people in the art of Antiquity: they were the only kind of Others, whose images existed not only in vase painting, but also in small statuary, jewelry art, and numismatics; they existed in the Greek art of all times: Antiquity, Classics, Hellenism, as well as they were portrayed as warriors, servants, or associated with theatre, rituals, and witchcraft; Complexity and ambiguity of the interpretation of semiotics of their images; An ultimate stability of the scheme of representation of black people which outlived the Antiquity.

Key words: Otherness, vase painting, Ancient Greek art, art of Antiquity, black people, Other, images of the Other, figure vessels, Roman art, applied art.

Образы чернокожих присутствовали в искусстве Запада с древнейших времён. Это связано с тем, что европейцы контактировали с ними, начиная с самых ранних периодов своей истории. Изображения чернокожих встречаются уже в искусстве Древнего Египта [подр. об этом см.: 14], граничившего с Чёрной Африкой и довольно активно контактировавшего с ними. Непосредственно в искусстве Западной Европы их изображения появились уже на ранних этапах существования древнегреческого искусства.

Ряд исследователей полагают, что образы чернокожих присутствовали уже в искусстве минойского Крита [6, с. 142-146; 11, с. 82]. Атрибуция ими ряда персонажей критских фресок как чернокожих основывается на данных об активных контактах Крита с Северной Африкой, а также связана с влиянием А. Эванса, полагавшего, что население минойского Крита включало в себя негроидный элемент. Он же назвал одну из фресок с изображением людей с чёрной кожей «Капитан чернокожих» (1550-1500 гг. до н.э., Археологический музей, Ираклион). Однако фреска эта сохранилась очень фрагментарно, и, кроме отличий в цвете кожи эти персонажи в целом не отличаются от своего краснокожего главаря: их одежда, атрибутика, причёски, позы одинаковы. Кроме того, многие персонажи других критских фресок и прочих произведений искусства имеют черты, которые при желании также можно интерпретировать как негроидные. Так, у участников сцены процессии, украшающей саркофаг из Айя Триады (1300-е гг. до н.э., Археологический музей, Ираклион) тёмная кожа и курчавые волосы. Однако о культуре и искусстве Крита известно слишком мало, чтобы однозначно атрибутировать расовую принадлежность тех или иных персонажей. Вероятнее всего, самосознание критян того времени было ещё невыраженным, несформированным, синкретичным, как следствие этого, способности критских художников репрезентировать этнические и расовые различия были неразвитыми. Об этом можно судить, например, по отсутствию письменных памятников, в которых оно могло бы найти отражение, а также по размытости расовых и этнических характеристик персонажей критских фресок и других произведений искусства.

Изображения чернокожих, о которых можно говорить с гораздо большей определённостью, появляются в греческом искусстве в эпоху архаики (сер. VII – нач. V вв. до н.э.). Их появление связано с установлением контактов с Северной Африкой: прежде всего с основанием греческой колонии в дельте Нила [11, с. 146]. Однако и эти изображения далеко не всегда можно интерпретировать однозначно.

Одним из их вариантов было изображение чернокожих в сценах из мифов. Наиболее яркими, а также однозначными и очевидными с точки зрения атрибуции расовой принадлежности среди таких изображений были изображения воинов, которых традиционно атрибутируют как воинов Мемнона [11, с. 146] (мифического царя Эфиопии, союзника троянцев в Троянской войне) на филадельфийской и лондонской чернофигурных амфорах (Музей университета Филадельфии, Британский музей, Лондон, обе 3 четв. VI в. до н.э.). Обе они расписаны выдающимся мастером Экзекием. Вероятно, именно с его авторством связана такая тонкая наблюдательность и умение реалистично репрезентировать характерные расовые черты чернокожих, не делая их гиперболизированными и гротескными или (другая крайность) чрезмерно обобщёнными и условными. Он изображает их не только с курносими носами и курчавыми волосами, но и с характерной формой черепа и челюстей (прогнатизм). Мемнон расположен в центре – именно он является главным персонажем композиции обеих амфор. Он изображён как обычный греческий воин со щитом, копьём и в шлеме. При этом его фигура крупнее фигур чернокожих, а образ создаётся прямыми чёткими вертикальными линиями. В изображениях чернокожих преобладают мягкие волнообразные линии. Посредством таких взаимопротивоположных, дихотомичных, характеристик в этих изображениях осмысливаются отличия чернокожих и греков, и Мемнон здесь выступает в качестве представителя греков. Особую роль в этой визуальной дихотомии играет вооружение героев: если у Мемнона в руках копье, то у чернокожих – дубинки. Копье в подобно-го рода дихотомизирующих изображениях выступает как символ греческости, культуры, порядка [подр. см.: 8]; дубинка – дикости, менее развитой культуры. Этот атрибут будет оставаться важным визуальным маркером этих характеристик как минимум вплоть до эпохи Великого переселения народов. Таким опосредствованным образом репрезентировалась связь Мемнона с Африкой, поскольку, как пишет один американский исследователь, «художники не могли представить престижный образ героя как носителя черт чернокожего... Чернокожие не гоплиты; чернокожие не герои» (*Berard C. The Image of the Other and the Foreign Hero*) [цит. по: 12]. Однако не все исследователи согласны с трактовкой этих изображений как изображений Мемнона со своими воинами. И действительно, возникает недоумение: почему на филадельфийской амфоре «Мемнон» направляет копье в сторону «своего» воина. Немецкий антиковед В. Рэк видит в этом изображении сцену битвы за тело Ахилла из утерянной поэмы «Эфио-

пия» [10, с. 178-179]. Имена героев подписаны, что и даёт основание для такой интерпретации сюжета: это Менелай и Амасос соответственно. Однако возникает вопрос, почему Амасос изображён чернокожим? Есть версия, что в качестве Амасоса вазописец изобразил своего соперника вазописца Амасиса [11, с. 146], который, возможно, был родом из Египта. Тем не менее, несмотря на всю спорность трактовок очевиден дихотомизм визуальных характеристик героев, что может указывать на то, что эти изображения репрезентируют некое военное противостояние между греками и каким-то другим народом.

Другим, более спорным примером изображений чернокожих является изображение (предположительно [11, с. 163]) чернокожего слуги на пелике со сценой привязывания Андромеды работы художника Ниобид (V в. до н.э., Музей изящных искусств, Бостон), а также каликс-кратер со сценами из «Андромеды» Эврипида (кон. V в. до н.э., Государственные музеи Берлина) с изображением (опять же предположительно [11, с. 163]) персонификации Эфиопии. Чертами, позволяющими причислить этих персонажей к чернокожим, здесь являются их курчавые волосы и вздёрнутые носы. Однако эти характеристики и изображения в целом гораздо менее точны и однозначны. Если принять атрибуцию этих персонажей как чернокожих, то их семиотику, аналогично семиотике изображений чернокожих воинов эфиопского царя Мемнона, можно связать с осмыслением связи Андромеды с Северной Африкой: она была дочерью эфиопского царя Кифея и была прикована к скале в качестве жертвы чудовищу: по одной из версий, произошло это на Восточном побережье Средиземного моря (недалеко от Северной Африки). Аналогичным образом осмысливалась и фигура Орфея – сына фракийского речного бога Загра. Его связь с Фракией нашла визуальное осмысление в его изображении в окружении фракийцев на краснофигурном кратере, приписываемом художнику Орфея [подр. см.: 13, с. 377] (ок. 440 г. до н.э., Государственные музеи Берлина). Более того, такие мифы, как мифы об Андромеде и Мемноне, а также Орфее, встраивали эти отдалённые территории в греческую синкретичную этнокосмологическую картину мира, правда, на правах неких пограничных территорий. Аналогичным образом местом действия ряда мифов была и Скифия: там располагался вход в Аид, разворачивались некоторые сюжеты из мифов о Геракле [2].

Аналогичной была и семиотика изображений мифического царя Египта Бусириса со своей стражей (напр., гидрия VI в. (520-510 гг. до н.э., Художественно-исторический музей, Вена) [о ней и других изображениях египтян в греческом искусстве см.: 9; 10, с. 189-190]: они осмысливали связь этого ми-

фологического героя с этой территорией. Эти стражи изображены в характерной египетской одежде, а на гидрии из Вульчи (V в. до н.э., Государственное античное собрание и Глиптотека, Мюнхен) – ещё и бритоголовыми, с кольцами в ушах. Однако при этом влиятельный исследователь образов чернокожих Ф. Сноуден атрибутирует их как чернокожих [11, с. 161], хотя явно негроидные черты у них отсутствуют: нет ни прогнатизма, ни пухлых губ, ни курносых носов, ни курчавых волос.

Характерно, что, вне зависимости от атрибуции их сюжетов, все эти изображения – мифологические. Это указывает на характерный для того времени синкретизм и мифологичность восприятия чернокожих: реальность и мифологизм, а также реальные (реальные Другие) и мифологические Другие были не дифференцированы. Это было характерно и для восприятия других народов: в первую очередь скифов, а также фракийцев, египтян и др.

В качестве воинов, уже самостоятельных, чернокожие были представлены и на ряде чернофигурных сосудов (алабастров) V в. до н.э. При этом, одеты они были в одежду (куртка, штаны), напоминающую скифскую или персидскую. По поводу семиотики таких изображений нет единого мнения. Немецкий антиковед А.Д. Фрезер связывает её с упомянутыми Геродотом чернокожими воинами в персидских войсках Ксеркса [10, с. 190]. При этом изображение их в восточной одежде объясняется стремлением художника сделать их образы понятными современникам [10, с. 190]. Наиболее убедительной версией такой трактовки этих изображений представляется точка зрения Ф. Сноудена, считающего, что в этих изображениях объединились образы амазонок и чернокожих – союзников троянцев в «более раннем греческо-азиатском конфликте», а также «современные события», т.е. греко-персидские войны [11, с. 159]. Другие авторы (Х. Виннефельд) связывали семиотику таких изображений с содержанием таких сосудов (маслом), утверждая, что они указывали на место его происхождения [11, с. 161]. Этого же мнения придерживается и В. Рэк [10, с. 192]. Другой немецкий исследователь, Й. Тимме, развивает эту точку зрения, отмечая, что содержимое алабастров (масло и благовония) было связано с культом мертвых, а Африка как место жительства чернокожих была не только местом их производства, но и местом действия ряда мифов [10, с. 192]. Однако обе эти семиотики вполне могли сосуществовать, не исключая друг друга.

Полускульптурные изображения чернокожих, декорирующие двойные сосуды, были связаны с осмыслением инаковости их внешнего облика. Туловище этих сосудов представляло собой две головы,

смотрящие в разные стороны. По сути дела, такие сосуды являли собой сплав керамики и скульптуры: как отмечает их исследователь, французский антиковед Ф. Лиссараг, их появление явилось результатом того, что греческие мастера керамики и мелкой пластики часто работали в одной мастерской [1, с. 54]. Характерным примером таких сосудов является кантарос из бостонского Музея изобразительных искусств (кон. VI в. до н.э.) с головой африканки и европейской женщины. В нём, как и в аналогичных сосудах, по сути дела соплагаются две человеческие расы. При этом они осмысливаются как абсолютно противоположные друг другу. Чёрный цвет кожи лица с одной стороны соплагается со светлым – с другой и наоборот; европеоидная челюсть – с выступающей вперёд негроидной, небольшие губы – с преувеличенно пухлыми. Делается даже попытка изобразить широкий и плоский нос чернокожего. Дихотомия «чёрная – белая кожа» дополняется дихотомией «белые – чёрные волосы». При этом лепка этих лиц отличается особой самоценной пластической выразительностью: изгибы линий сосудов эстетизируются и осмысливаются как изгибы лица, щек, подбородка, шеи.

Помимо объединённых голов чернокожей и европейской женщин, составлявших большую часть таких сосудов, существовали и варианты с головой чернокожей женщины и сатира, скифа и ряд других, а также сосуды в виде голов животных. Как верно подметил Ф. Лиссараг, все они являют собой разные варианты инаковости по отношению к мужчинам-грекам [1, с. 65]: гендерную, этническую, неэтническую, расовую. Эти варианты объединяются в приводимом им знаменитом высказывании Фалеса, который благодарил Зевса за то, что тот создал его человеком, а не животным; мужчиной, а не женщиной; и греком, а не варваром. Ввиду этого французский исследователь видит семиотику таких изображений в связи с их функцией как сосудов для вина, из которых пили во время симпозиев, и стремлении определить идентичность мужчины-грека – единственного их участника от противного, т.е. от того, кем он не являлся [1, с. 65]. В другой своей работе [8] этот исследователь ставит несколько иной акцент. Он отмечает, что, поскольку они использовались для разливания вина во время банкетов и, употребляя его, греки входили в состояние опьянения, т.е. изменённое состояние сознания, т.е. становились Другими, эти сосуды репрезентировали собой это состояние инаковости [8, с. 108]. Таким образом, инаковость внешнего облика изображённого на сосуде чернокожего отражала инаковость состояния, в которое входил пьющий их содержимое.

Формальную и семиотическую организацию таких сосудов Ф. Лиссараг связывает с характером феномена симпозиа, отмечая, что ему «свойственны разнообразие и общая атмосфера игры», где «смешение вина и воды сопровождалось смешением всевозможным удовольствий, приятных для зрения, обоняния, слуха». Его «можно было бы назвать местом реализации метафоры и иллюзий, как поэтических, так и визуальных», многие из которых имеют «в качестве отправной точки... сосуды – они становятся игрушками или телами, которыми манипулируют и которые, в свою очередь, могут манипулировать пирующими» [1, с. 54]. Происходит это «через ряд метафорических сдвигов», благодаря которым «достигается характерный для изделий такого типа эффект иллюзии и смысловой двойственности», которые заключаются в том, что «эстетическая составляющая (имитация реальности) и функциональная составляющая (подставка для винного сосуда) слиты здесь воедино» [1, с. 62]. В таких сосудах формально-семиотическая игра во многом строится на обыгрывании сходства функциональных частей сосуда и частей человеческого лица и головы, а также идентичности их названий: «так, в нашем словаре есть анатомические термины, применяемые к посуде – мы говорим “горлышко”, “брюшко”, “плечо”, “ножка” сосуда, – в греческом существует “ушки”..., “голова”..., “лица”... и “губы”...» [1, с. 63] – т.е., говоря словами Ф. Лиссарага, происходит «реализация вербальной метафоры». В результате «обходиться с подобным объёмом как с простой чашей становится нелегко, возникающая анатомическая иллюзия превалирует над утилитарной функцией, и пирующий, поднося его ко рту, демонстративно включает в эротическую (и необязательно только эротическую – ТТ) игру» [1, с. 63]. Таким образом, «игра с метафорами ведётся на всех возможных уровнях; также как тело становится сосудом, сосуд превращается в тело» [1, с. 64]. Однако в полной мере и эта тенденция разовьётся в керамических сосудах с изображением чернокожих эпохи эллинизма.

Существовали и сосуды (ритоны) со скульптурными изображениями чернокожего в объётах крокодила с рукой в его пасти, пытающегося вырваться из них. Они были созданы в первой половине V в. мастером Сотадом. Известно несколько таких сосудов (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; музей Фитцуильяма, Кембридж и др. [подр. см.: 5]), они однотипны и все были обнаружены в Италии. Вероятно, эти сосуды представляют собой развитие идеи украшения ритонов головами животных (барана, лошади и др.), однако их отличают совершенно особые семиотические и эстетические качества. С одной стороны, в них обнаруживаются тенденции,

которые найдут продолжение уже в скульптуре и мелкой пластике эпохи эллинизма: присутствие жанрово-сюжетного элемента, экспрессивность и эмоциональная выразительность (расширенные от ужаса глаза чернокожего), круговой характер композиции, подвижность поверхности и объёмная лепка формы. Однако фигура чернокожего ещё довольно застылая, лепка формы несколько неуклюжая, а круговой характер композиции только намечен и сочетается с фронтальностью, предполагающей одну главную точку зрения, соответствующую главной части композиции – лицу чернокожего. Это доминирование фронтальности связано с технологией создания таких сосудов: глиняная масса помещалась в две отдельные формы, которые потом соединялись [5, с. 1].

Что касается семиотики таких сосудов, то немецкие антиковеды Э. Бушор и В. Рэк видят в них юмористический, комический настрой [5, с. 1, 43; 10, с. 74]. Однако такое определение никак не согласовывается с расширенными от ужаса глазами персонажей. Отвергает такую «комическую» трактовку в пользу «трагической» и Ф. Сноуден [11, с. 159]. Вскользь, противореча своей трактовке, Э. Бушор упоминает о том, что эти сосуды могли быть связаны с египетской экспедицией греков во время греко-персидских войн и окружением и разгромом крупной (ок. 35 тыс.) греческой группы войск на нильском острове Просопитид в 456 г. [10, с. 42]. Таким образом, эта группа может репрезентировать эту катастрофу и связанные с ней эмоции, впечатления греков. Подтверждением этому могут служить расширенные от ужаса глаза чернокожего. Однако не совсем понятно, каким образом такая семиотика может коррелировать с функцией ритона как ритуального сосуда. Возможно, эти ритоны имели узкое применение, связанное с местным ритуалом, посвящённым одному богу, святилищу или событию. В пользу такой версии может свидетельствовать то, что они принадлежали одному мастеру, а также были обнаружены на ограниченной территории – в Италии. Кроме того, ещё одним семиотическим слоем этих ритонов является репрезентация инаковости: крокодил и чернокожий воплощали представления греков о далёких экзотичных странах – в этом случае их семиотика аналогична семиотике изображений чернокожих и варваров, украшающих сосуды, в трактовке Ф. Лиссарага.

Кроме того, с этими сосудами сходны сосуды с аналогичными фигурными изображениями борьбы пигмея и журавля [5, с. 36-37] (т.н. сцены герномахии) [подр. см.: 3]. Учитывая то, что пигмеи, по представлениям греков, также жили в долине (верховьях) Нила, между ними и чернокожими суще-

ствовали явные параллели, однако анализ таких изображений выходит далеко за пределы анализа образов чернокожих.

С V в. до н.э. происходит постепенное изменение ролей, в которых изображались чернокожие: исчезают образы чернокожих-воинов, на смену им приходят образы чернокожих слуг и рабов [11, с. 198]. Однако изображений, которые можно однозначно интерпретировать как изображения чернокожих в качестве таковых не так уж много. Одним из них является чернофигурный лекиф из Национального музея искусств Румынии (Бухарест, V в. до н.э.). Его роспись представляет собой изображения нескольких фигур греков, одетых в гиматии и чернокожего, держащего зеркало для одного из них. Черты внешности чернокожего (выступающая вперед челюсть и курчавые волосы) реалистичны и точны. При этом характеристики персонажей росписи дихотомичны: греки одеты в гиматии – чернокожий обнажён, они держатся прямо – он сутул, ниже ростом и даже в целом мельче и смотрит снизу вверх. Тем самым подчёркивается инаковость чернокожего персонажа – как социальная, так и этнорасовая.

С изображениями чернокожих рабов может быть связана и семиотика изображений голов чернокожих на ряде монет V в. некоторых греческих городов (Дельф, Фокеи, Массалии, Лесбоса, Афин). Однако и эта трактовка неоднозначна. Ряд авторов связывает её с эпонимом г. Дельфы – Дельфом, поскольку многие из этих монет происходят именно из этого города. Первым, ещё в середине XIX в., эту версию предложил немецкий антиковед Т. Панюфка. Её сторонником является и Ф. Сноуден [11, с. 168]. Она связывает эти изображения с именем матери Дельфа, почти все версии которого (Меланис и др.) происходили от слов «чёрный» или «тёмный» [10, с. 210]. При этом немецкий антиковед В. Рэк, справедливо осуждая трактовку этих изображений на монетах отдельных городов по отдельности, предпочитает анализировать их в совокупности и осторожно предполагает, что эти изображения могут быть связаны с работоторговлей, либо с позиционированием этих городов как уважаемых торговых партнёров [10, с. 212]. Это было связано с тем, что у чернокожих слуг и рабов был особый статус: их стоимость была высока, и они выступали в качестве объектов престижа [12]. Это отразилось в появлении предметов с их изображениями: статуэток чернокожих рабов, танцоров, музыкантов и т.п., а также подвесок в виде голов чернокожих. Кроме того, сами по себе эти объекты являли собой знаки инаковости, доступную экзотику, удовлетворяя собой интерес к экзотическому, необычному, а также служили суб-

ститутами реальных чернокожих рабов для тех, кто не мог их себе позволить [12, с. 35].

Яркими примерами таких украшений являются инталия из бостонского Музея изящных искусств (кон. V в. до н.э.), а также ожерелье с застежками в виде двух голов чернокожих женщин (кон. III в. до н.э., Британский музей, Лондон). В них чрезвычайно акцентированы характерные черты внешности чернокожих: курчавые волосы, пухлые губы, прогнатизм. Особым случаем такой интерпретации облика чернокожих в произведениях декоративно-прикладного искусства является небольшая золотая фиала (25 см в диаметре, кон. IV в. до н.э., Национальный исторический музей, София), декорированная тремя рядами небольших, уменьшающихся к центру в размере головок чернокожих. Она являет собой слияние референта и его обозначения: престижный дорогой объект (чернокожие экзотические рабы) отождествляется с дорогим предметом, его субституирующим (золотая фиала). Любопытно, что четвёртый ряд в центре, самый маленький, представляют собой уже даже не головы, а полукруглые объёмы с крышками с точками, напоминающие желуди – здесь образы чернокожих достигают предельного обобщения, остаётся только один, их наиболее значимый и заметный отличительный признак – курчавые волосы.

Такие ювелирные изделия, а также статуэтки чернокожих могли иметь функцию оберегов, магических талисманов и т.п. [10, с. 209]. Неслучайно ряд из них имеет очевидное сходство (небольшой размер, овальная форма, рельефный характер) с египетскими скарабейками. Сходство со скарабейками имеют и головы чернокожих, декорирующие упомянутую выше фиалу. Причём такого рода изделия появились ещё в VII в. до н.э. с установлением контактов греков с Египтом [10, илл. 41-42; 12, илл. 148]. Религиозное и магическое значение могли иметь и маски в виде гротескных изображений лиц чернокожих [10, с. 209]. По мнению В. Рэка, связь чернокожих с магией указывает на их связь с сатирами [10, с. 223]. На эту же связь указывает и Ф. Сноуден, указывая в качестве её причины сходство их внешнего облика. Однако ограниченность данных не позволяет исследовать эти связи подробнее.

Тем не менее, вне зависимости от того, в каких ролях, сюжетах и на каких предметах изображались чернокожие, основные, ключевые характеристики их облика оставались неизменными: в первую очередь это курчавые волосы и пухлые губы, реже – прогнатизм, курносые носы и чёрная кожа. Существуют разные версии интерпретации такой акцентуации. Кто-то воспринимает её как уродство, кто-то – как гротеск [12, с. 22]. Однако приведённый

выше анализ конкретных изображений не позволяет делать такие выводы. Скорее такое акцентирование характерных черт чернокожих следует воспринимать как визуальную штудию, исследование и репрезентацию характерных отличий внешнего облика чернокожих. Это визуальное акцентирование, подчёркивание наиболее характерных, значимых черт внешности является визуальным аналогом ментальных этнических стереотипов, акцентирующих и часто преувеличивающих наиболее значимые черты своего или другого народа.

Аналогичная семиотика нашла отражение в приобретших значительную популярность в эпоху эллинизма теперь уже не двойных, а одинарных сосудах в форме голов чернокожих. Их популярность была связана с усилившимися в ту эпоху контактами с Африкой. В них нашли отражение не только характерные черты лица, но и пластические особенности их внешности: прежде всего выдающиеся вперёд челюсти и пухлые губы. По сути дела, они являли собой пластическую штудию облика чернокожих, в которой нашли развитие тенденции, заложенные в двойных аттических сосудах VI-V вв.: по сравнению с ними их отличает более подвижная поверхность, более выраженные, заострённые детали, в то время как те больше тяготели к плоскостности, единому монолиту. С другой стороны, эти сосуды являли собой и своеобразную игру форм. В них ещё больше акцентировано обыгрывание сходства формы и структуры сосуда и формы человеческой головы. Примером таких сосудов является бальзамариум из Археологического музея Флоренции (II в.). Естественные изгибы черепа чернокожего соответствуют в нём изгибам сосуда: скулы – утолщению тулова, шея – подставке, макушка – закруглению. С другой стороны, этой игрой форм ещё больше акцентировалось характерное для многих культур отождествление сосуда и человеческой головы. Однако эти сосуды уже не были связаны с банкетом или ритуалом и имели более утилитарный характер: это были сосуды и для благовоний (бальзамариум), и для масел (асмосы). И в данном случае их экзотичный внешний облик указывал на экзотичность происхождения их содержимого.

Интересным вариантом таких сосудов и такой трактовки образов чернокожих является лампа в виде головы чернокожего из раскопок афинской Агоры (II в.). Её объём также представляет собой голову чернокожего, в верхней части которой находится отверстие для наливания масла, а сбоку, в оттопыренной челюсти и вытянутых губах – отверстие для фитиля. В этих деталях объединяется сразу несколько элементов: функциональный (отверстия для наливания масла и фитиля), семи-

отический (характерные черты внешности, указывающие на то, что это чернокожие (прежде всего полные губы и прогнатизм)), а также эстетически-игровой: функционально-семиотические элементы эстетизируются, превращаются в объекты любования, на них заостряется именно эстетическое внимание. Акцентуация эстетически-игрового начала связана с тем, что такого рода предметы носили чисто функциональный, а также декоративный характер, т.е. были бытовыми предметами, и не имели сакрально-вотивных функций, как сосуды, приносившиеся в дар в храмы или святилища.

Особую популярность статуэтки и предметы декоративно-прикладного искусства с изображениями чернокожих приобрели в эпоху эллинизма. Их популярность отразила многонациональный характер культуры той эпохи, её тесные связи с Африкой и Ближним Востоком. Они изображали чернокожих в причудливых неустойчивых позах, с изогнутыми телами, с ломаными руками, согнувшимися и т.п. (базальтовая статуэтка чернокожего из Национального музея, Афины). Именно в таких изображениях, пожалуй, наиболее ярко отразились ключевые не только эстетические, но и этические ценности эпохи эллинизма: ощущение нестабильности бытия, отразившееся в подвижности их поз, интерес искусства того времени к сюжетности, театральности, бытовизму. Кроме того, свойственная облику чернокожих некая деформированность, неправильность (курносые носы, выдающиеся вперёд челюсти) в сравнении с обликом европейцев так же была созвучна эстетике и мировоззрению эпохи: восприятию мира в динамике, постоянном изменении, отсутствии стабильности и гармонии, разнообразию этнического мира. Однако в этих изображениях, в отличие от портретов эпохи эллинизма отсутствовал психологизм и индивидуальные характеристики. При этом в них доминировало театральное-декоративное и формально-игровое начало.

Что касается римского искусства, то на территории Апеннинского полуострова было обнаружено довольно много изображений чернокожих, датируемых V-I вв. до н.э., и явно созданных греческими мастерами, поскольку они аналогичны прочим греческим изображениям. В дальнейшем, по мере становления на территории Апеннин самостоятельного римского государства и формирования его культуры, контакты Рима с Африкой не прерывались: в 146 г. до н.э. после разгрома Карфагена южное побережье Средиземного моря было превращено в римскую провинцию Африка, а в 30 г. до н.э. в римскую провинцию был превращён и Египет. Однако, несмотря на сохраняющиеся контакты с африканским континентом, в дальнейшем

римская визуальная культура не создала принципиально оригинальной по сравнению с греческой версии визуальной трактовки образов чернокожих, что резко контрастирует с гораздо более разнообразной, чем у древних греков, трактовкой образов «северных варваров»: галлов и германцев. Это связано с тем, что чернокожие не играли такой значимой роли в этническо-космологической картине мира древних римлян: ниша значимых Других была занята в ней германцами и галлами.

Таким образом, роль образов чернокожих в искусстве античности среди прочих видов Других (других народов: скифов, египтян, лидийцев, фракийцев и др.) абсолютно уникальна. Все прочие виды Других присутствовали в ограниченном виде искусств и на протяжении более или менее ограниченного отрезка времени. Так, скифы присутствовали в нем с 530 по 480 гг. до н.э., персы появились в эпоху классики, количество образов других народов было ещё не менее значительным. Набор ролей, в которых изображались прочие виды Других, так же был ограничен: в основном, все они изображались как воины и/или в ситуациях военных столкновений. Также ограничено было и количество видов искусства, в которых присутствовали (по крайней мере, сохранившиеся) изображения прочих видов Других: практически исключительно это была вазопись, изображения персов существовали ещё и в скульптуре. Чернокожие же были единственным видом Других, чьи изображения присутствовали не только в вазописи, но и в скульптуре (малых форм), произведениях ювелирного искусства, нумизматике. Кроме того, чернокожие присутствовали в греческом искусстве всех эпох: архаики, классики, эллинизма, а также выступали в самых разных ролях, изображаясь в качестве воинов, слуг, были связаны с театром, ритуалами и магией. С чем это может быть связано? В какой-то степени – с тем, что они, в отличие от прочих видов Других не были привязаны к какой-либо узкой конкретной территории. Но главное: с тем, что своим экзотичным обликом будоражили воображение греков и их интерес к экзотичному и необычному.

Семиотика образов чернокожих сложна и зачастую не поддаётся однозначной трактовке. При этом в них, как и во всех образах Других присутствуют два семиотических слоя. Один связан с сюжетом изображения, а также функцией того произведения искусств, а второй – непосредственно с представлениями о тех или иных видах Других. На протяжении всей истории античного искусства в любых изображениях, вне зависимости от их семиотики, функции, времени создания ключевыми характеристиками образов чернокожих были чёрная (или тёмная)

кожа, а также пухлые губы и курчавые волосы, реже – курносые носы и выступающая вперед челюсть. Это указывает на то, что именно эти характеристики их внешности воспринимались как наиболее значимые, как маркеры расовых отличий.

Более того, трактовка образов чернокожих в искусстве Запада оказалась чрезвычайно устойчивой. Особенности внешности чернокожих (тёмная кожа, курчавые волосы, выступающая вперед челюсть,

курносый нос, пухлые губы), пережив средневековье и Новое время, сохранились и в современном искусстве. Большинство сюжетов и роли, в которых они изображались (воины, слуги, объекты престижа и статуса) сохранялись в искусстве Запада на протяжении всего средневековья, а многие из них дожили до XVIII в. включительно [подр. см.: 4]. Это указывает на чрезвычайную устойчивость паттернов восприятия чернокожих, связанных с этно- и евроцентризмом.

Список литературы:

1. Лиссарга Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. М.: НЛО, 2008.
2. Скржинская М.В. Скифия глазами эллинов. СПб.: Алетейя, 2001.
3. Шталь И.В. Эпические предания Древней Греции. Германомакхия. Опыт типологической и жанровой реконструкции. М.: Наука, 1989.
4. Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Vol. 2-4. Harvard: Harvard University Press, 2010-2012.
5. Buschor E. Das Krokodil des Sotades // Münchner Jahrbuch des bildenden Kunst. 1919. № 11-13. S. 1-43.
6. Kehnscherper G. Kreta. Mykene. Santorin. Leipzig et. al., 1973.
7. Lissarague F. The Athenian Image of the Foreigner / Greeks and Barbarians. Harrison T. (Ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988. P. 101-124.
8. Lissarague F. L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique. Paris-Rome, Editions La Découverte / Ecole française de Rome, 1990.
9. Miller M.C. The Myth of Bousiris: Ethnicity and Art // Cohen B. (Ed.). Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art. Leiden, Brill Academic Publishers. 2000. P. 413-442.
10. Raeck W. Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Bonn: Habelt, 1981.
11. Snowden F.M. Jr. Iconographical Evidence of the Black Populations in Greco-Roman Antiquity // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 141-250.
12. Tanner J. Introduction to the New Edition: Race and Representation in Ancient Art: Black Athena and After // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 1-40.
13. Tsiafakis D. The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens // Cohen B. (Ed.). Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art. Leiden, Brill Academic Publishers, 2000. P. 338-363.
14. Vercoutter J. The Iconography of the Black in Ancient Egypt: From the Beginnings to the Twenty-fifth Dynasty // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 41-94.

References (transliterated):

1. Lissarag F. Vino v potoke obrazov. Estetika drevnegrecheskogo pira. M.: NLO, 2008.
2. Skrzhinskaya M.V. Skifiya glazami ellinov. SPb.: Aleiteiya, 2001.
3. Shtal' I.V. Epicheskie predaniya Drevnei Gretsii. Germanomakhiya. Opyt tipologicheskoi i zhanrovoi rekonstruktsii. M.: Nauka, 1989.
4. Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Vol. 2-4. Harvard: Harvard University Press, 2010-2012.
5. Buschor E. Das Krokodil des Sotades // Münchner Jahrbuch des bildenden Kunst. 1919. № 11-13. S. 1-43.
6. Kehnscherper G. Kreta. Mykene. Santorin. Leipzig et. al., 1973.
7. Lissarague F. The Athenian Image of the Foreigner / Greeks and Barbarians. Harrison T. (Ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988. P. 101-124.
8. Lissarague F. L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique. Paris-Rome, Editions La Découverte / Ecole française de Rome, 1990.
9. Miller M.C. The Myth of Bousiris: Ethnicity and Art // Cohen B. (Ed.). Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art. Leiden, Brill Academic Publishers. 2000. P. 413-442.
10. Raeck W. Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Bonn: Habelt, 1981.
11. Snowden F.M. Jr. Iconographical Evidence of the Black Populations in Greco-Roman Antiquity // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 141-250.
12. Tanner J. Introduction to the New Edition: Race and Representation in Ancient Art: Black Athena and After // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 1-40.
13. Tsiafakis D. The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens // Cohen B. (Ed.). Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art. Leiden, Brill Academic Publishers, 2000. P. 338-363.
14. Vercoutter J. The Iconography of the Black in Ancient Egypt: From the Beginnings to the Twenty-fifth Dynasty // Bindman D. (Ed.). The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire. Harvard: Harvard University Press, 2010. P. 41-94.