

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

*(Искусство Передневожточных государств. Вопросы методики)**

Художественная культура древнего Востока — область исключительно интересная и важная для понимания специфики развития ранних цивилизаций. Аспекты ее изучения, многочисленные и прежде, становятся все более сложными с развитием разных областей науки. Существует множество аспектов не только в пределах определенного периода и определенного искусства (древнеегипетского, шумерского, вавилонского, иранского и т. д.), но и в изучении художественной культуры древнего Востока в целом как сложной совокупности. Специфика древневосточного искусства столь велика, что оно требует особого подхода и особых мер оценки, и тем не менее вряд ли возможно его изолированное рассмотрение вне связи с общим ходом развития мирового искусства, с общими его закономерностями.

Памятники древней архитектуры, скульптуры, живописи, произведения малых форм часто оказываются для нас не менее информативными, чем письменные источники. Подобно текстам, они нуждаются в правильном прочтении, но, будучи прочитанными, дают чрезвычайно много для общей картины исторической реконструкции, дополняя собой то, что открывают другие отрасли знания.

Неравномерность изучения этой области, кажущаяся объективно обусловленной, не может не обратить на себя внимания современного исследователя. Число белых пятен по-прежнему слишком велико. Все еще недостаточно изучено, например, искусство Шумера и Аккада (даже на том материале, которым мы располагаем), искусство Ассирии, искусство хеттов и хурритов (в том числе и Урарту), искусство провинций Ахеменидского Ирана, протоахеменидское искусство и т. д. Сделано чрезвычайно много интересного, но многое не сделано вовсе.

Древний Восток, как и древний мир в целом, представляется теперь исторической целостностью, а не суммой независимых существующих регионов. Контакты между отдельными государствами и территориями, естественно, имели разный характер и значение в зависимости от исторической ситуации, но контакты эти существовали и развивались с очень раннего времени, что видно и на материале искусства. Важен не только факт заимствования, если он имел место, но и его результат, ставший возможным в конкретной исторической обстановке. В то же время многое в культуре древневосточных государств, как мы знаем, зарождалось и развивалось совершенно независимо, параллельно, что объясняется общ-

* Доклад, прочитанный в Московском государственном университете на конференции «Вторые Сергеевские чтения» в январе 1983 г.

ностью природно-исторических условий, социально-экономических основ, путей художественного развития.

Сейчас, кажется, уже исчерпывает себя метод противопоставления и изолированного исследования, оправданный на ранних стадиях развития науки, когда важнее всего было выявить особенности, специфику изучаемого явления. Уже трудно, например, рассматривать историю египетского искусства в полном отрыве от древнего Двуречья и, наоборот, историю шумеро-аккадского искусства изолированно от Египта. Более плодотворен метод параллельного изучения и сравнительного анализа, хотя это и сопряжено с множеством трудностей разного порядка. Различия в характере двух этих цивилизаций не мешают такому сопоставлению¹. Теперь при рассмотрении специфического, локального все более рельефно выступает общее, то, что объединяет, а не разграничивает, создает единую, законченную картину исторического развития.

Может быть, еще не наступила пора широких стадийных исследований и создания новых историй древневосточного искусства, построенных по принципу синхронности, однако потребность в этом уже давно определилась². Так, например, уже сейчас очевидно, что искусство IV тыс. до н. э., искусство додинастического этапа в развитии ранних государств должно рассматриваться параллельно на территориях Двуречья и Египта. Очень хотелось бы иметь такую картину параллельного развития искусства в основных исторических центрах древневосточного мира и для III тыс. до н. э., хотя очевидно, что здесь мы будем иметь известные хронологические несовпадения³. Вместе с тем очень важно было бы представить одновременно и художественную культуру соседствующих «периферийных» районов, в том числе того племенного окружения, которое воспринимало воздействие ранних цивилизаций и само оказывало на них влияние⁴.

Симптоматичным для данного этапа развития науки является повышение интереса к вопросам методики исследования памятников древнего искусства, т. е. к выявлению основных принципов подхода, приемов освоения этого специфического объекта.

Первое условие, которое, на наш взгляд, во многом определяет успех исследования, — это «чувство материала», «чувство памятника», рациональный выбор метода в согласовании с ним и последовательное его проведение в работе. Метод исследования может быть разным: культурно-историческим, историко-археологическим, историко-филологическим, иконографическим, формально-стилевым, — важно, чтобы он находился в соответствии с характером материала. В отношении одного круга памятников интересен историко-филологический метод, в отношении другого круга памятников он неприемлем, так как этот материал располагает к использованию иконографического или формально-стилевого метода. При

¹ Работы П. Франкфорта, Е. Порады, Е. Кантор и др. дают прекрасные образцы такого параллельного анализа двух древнейших культур древнего Востока, египетской и древнемесопотамской. Одним из примеров может служить книга, созданная еще в 50-е годы по инициативе Г. Франкфорта, выдержавшая уже много изданий, — *Frankfort H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th. Before Philosophy. The Intellectual Adventure of Ancient Man. Baltimore — Maryland, 1967*. Она не касается непосредственно вопросов древневосточной художественной культуры, искусства, но подводит к пониманию его природы и сущности.

² Очень хорошим примером такой работы является известная книга Сетона Ллойда (*Lloyd S. The Art of the Ancient Near East, Thames and Hudson. 1961 (2 ed., 1974)*).

³ В области древней истории уже существует этот опыт. Недавно он очень плодотворно реализован коллективом авторов новой, трехтомной «Истории древнего мира» (М., 1982), вышедшей под редакцией И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой и И. С. Свенцицкой.

⁴ В своей известной монографии «Культура и искусство Двуречья и соседних стран» (Л.—М., 1958) Н. Д. Флиттнер уже проложила пути такому исследованию. Однако в 50—60-е годы это было еще трудно осуществимо. Теперь в большей мере доступен ранний, дошумерский материал соседних первобытных территорий и соседних древних государств.

изучении художественного материала часто оказывается наиболее плодотворным комплексный метод, соединяющий вместе разные аспекты исследования. В известном смысле он универсален и дает необходимую многоплановость охвата, позволяет рассматривать художественные явления и памятники как с позиций целого, так и с позиций частного, изнутри и извне, — как продукт художественного процесса и как продукт культурно-исторического развития в определенный период. Формально-стилевой анализ нередко является основой такого исследования, однако базируется он на данных иконографического, культурно-исторического, историко-археологического, историко-филологического изучения памятника (в зависимости от характера материала и реальной в этом потребности). Именно к такой широте охвата в изучении явлений художественной культуры всегда стремились лучшие исследователи древнего искусства, работы которых до сих пор сохраняют свое исключительное значение (Т. Шеффер, В. Андрэ, Л. Курциус, Г. Франкфорт, А. Моортгат и др.).

Художественная культура, искусство стран древнего Востока не может изучаться в отрыве от всего породившего ее, от общего культурно-исторического процесса, в русле которого она развивалась. Она подчинена его основным закономерностям, хотя связь эта достаточно сложна. Не всегда, как мы знаем, она бывает прямой, чаще опосредованной и даже обратной. Каждый период истории древневосточных государств демонстрирует свои нюансы во взаимоотношениях искусства с религиозной и мифологической традицией, с развитием языка и письменности, с областью общественных отношений, развитием экономики. Можно говорить и о локальных своеобразиях (например, Египет эпохи Древнего царства, Шумер раннединастического периода и т. д.) и об определенной общности (III и II тысячелетия до н. э. дают разные картины для разных территорий древнего мира).

Однако художественная культура есть специфическая сфера духовной жизни общества. Религиозная программа древневосточного искусства, его общественная роль не объясняет полностью его явлений, ибо они, подобно самим памятникам искусства, представляют собой единство содержания и формы. Но форма, как известно, порой столь же ценна и возвышенна, как и сама мысль, и это в полной мере относится и к шедеврам древневосточного искусства, при всей их исключительной культурной обусловленности и значимости. Египетские пирамиды и храмы не перестают быть памятниками мировой архитектуры, а портретные статуи египетских фараонов и вельмож, созданные на разных этапах истории древнеегипетского государства, — определенным этапом в развитии мирового портретного искусства и искусства скульптуры.

Проблемы иконографии, символики изображения, интересующие подавляющее большинство современных ученых, не могут оттеснить и полностью снять стилиевых проблем: они столь же существенны для понимания произведений древневосточного искусства⁵. Комплексный метод исследования состоит именно в многоплановости, многоаспектности подхода к материалу, поэтому он позволяет гармонично соединять в пределах исследования и анализ содержания, и анализ формы (в широком и узком значении этого понятия). Сейчас как никогда важны исследования внутри художественного процесса, уточнения этого процесса в пределах каждой исторической эпохи, каждого из ее этапов, что невозможно без тщательного исследования стилистических вопросов.

Специфика мировоззрения рождает специфику метода в искусстве.

⁵ Когда-то это блестяще показали в своих работах немецкие исследователи (достаточно вспомнить труды Г. Шеффера, Л. Курциуса или работу Б. Швейцера, хотя она и базируется на античном материале, — *Schweitzer B. Das Problem der Form in der Kunst des Altertums. Handbuch der Altertumswissenschaft. Bd. I. München, 1939, S. 363—399*). Задача современного этапа — сохранить, использовать и продолжить уже сделанное в науке о древнем искусстве.

Этой спецификой метода в искусстве древневосточных государств следует заниматься так же серьезно, как и другими общими вопросами древневосточной культуры.

Комплексный метод исследования, включающий в себя и формально-стилевой аспект, не только раскрывает характер художественной формы (в широком значении этого понятия): через нее он раскрывает существенные особенности сознания древнего человека, породившие эти художественные образы. От содержания — к анализу формы, от анализа формы — к интерпретации содержания и к синтезу — таков путь этого исследования⁶. Историко-археологический и культурно-исторический методы интерпретируют содержание художественного памятника, касаясь лишь отдельных особенностей его формы, не углубляясь в существо самого процесса художественного воплощения. Комплексный метод синтезирует и потому представляется более всеобъемлющим. Он исходит из общего в анализе конкретного и возвращается к проблематике общего в итоге исследования.

Результаты анализа стиля и метода в художественной культуре выводят нас порой к серьезнейшим историческим проблемам, заставляют вносить поправки в уже сложившиеся представления. Часто такая ситуация складывается, когда речь идет о ранних этапах развития человеческого общества. Весьма показательна в этом смысле проблема хронологии и периодизации так называемого додинастического периода. В истории художественной культуры древнего Двуречья, так же как и древнего Египта, этот первый этап имеет чрезвычайно важное значение как основополагающий. К концу его культурный комплекс имел уже явно выраженные специфические особенности и несомненные достижения, выделившие его в ряду других древних культур. Изобразительный стиль этого периода, имеющего более чем тысячелетнюю протяженность, естественно, не представляет собой того единства, которое может быть определено однозначно. Он имеет свои истоки — начальный период, стадию формирования, следующий затем период зрелости и, наконец, позднюю переходную стадию, в пределах которой завершает себя, исчерпывая, художественная система раннего периода и в соответствии с новыми историко-культурными посылами закладываются основы следующего исторического этапа. Хронологически это, на наш взгляд, может быть представлено следующим образом: начальный период — ранний Убайд, вторая половина V — начало IV тыс. до н. э., стадия формирования — средний и поздний Убайд, ранний Урук (примерно до 3400 г. до н. э.), стадия зрелости — средний и поздний Урук — Джемдет-Наср (примерно до 2950 г. до н. э.) и, наконец, поздний период — поздний Джемдет-Наср (примерно до 2900 г. до н. э.).

Существующее хронологическое деление в пределах додинастического периода (аль-Убайд, Урук, Джемдет-Наср) — деление по археологическим культурам и представляющим их поселениям Двуречья — не вполне совпадает с той картиной, которую дает материал изобразительного творчества и архитектуры⁷. Процесс художественного развития, как и процесс

⁶ Зорко увиденное и отмеченное историками и историками культуры при их работе с художественными памятниками должно быть не просто использовано пишущими об истории искусства, но и развернуто тщательным анализом материала. Отдельные положения, касающиеся самой природы древневосточного искусства, имеют в этой связи особую ценность. В отечественной литературе это не только интересные наблюдения М. Э. Магье, Н. Д. Флиттнер или И. М. Дьяконова, писавших и непосредственно об искусстве, но и наблюдения, встречающиеся в собственно исторических исследованиях, — см., например, сравнительно недавнюю и очень важную по своему значению работу: Берлев О. Д. Общественные отношения в Египте эпохи Среднего царства. М., 1978, с. 7—16.

⁷ SAN, v. I, Cambr., 1962. Rev. Ed., «Chronology»; Perkins A. L. The Comparative Archaeology of Early Mesopotamia. — SAOC, 1949, № 25; Ehrlich R. W. Chronologies in Old World Archaeology. 2 ed. Chicago — London, 1965; Porada E. The Relative Chronology of Mesopotamia. P. I. Seals and Trade (6000—1600 B. C.), p. 133—181 (коррекции, вносимые Э. Порадой, базируются на анализе именно художественного материала); Trigger B. G. Beyond History: the Methods of Prehistory. N. Y., 1968.

культурного развития в целом, не может быть разграничен археологически: он шире, сложнее и свободнее. Медленно и последовательно складывающийся стиль этого художественного периода не уместается основными своими этапами в узких рамках какой-то одной из названных археологических культур. Самая ранняя стадия художественного развития не захватывает полностью всего периода Убайд, а стадия формирования, которой пока еще не было уделено в силу известных трудностей должного внимания, занимает собой не только большую часть времени Убайд, но, по-видимому, и половину следующего периода Урук. В работах по истории шумерского искусства встречаются оговорки, что время Урук IV — Джемдет-Наср не имеет в искусстве никакой реальной разграниченности (это относится и к другим областям его духовной культуры⁸). Такие оговорки, конечно, не случайны и объясняются именно определенной выше причиной. Период наибольшей художественной зрелости, оригинальности, совпадающий с расцветом и в других областях, вряд ли может быть так резко и жестко очерчен только временем Джемдет-Наср, как это представлялось раньше. Процесс художественного развития непрерывен, он связан во всех своих частях и имеет обусловленные логические переходы. В этой связи особого внимания заслуживает поздний период Джемдет-Наср — заключительный этап в развитии всего додинастического искусства. Являясь переходным временем, он соединяет стилистические признаки прошедшего периода и периода будущего, раннединастического. Со временем это можно будет, наверное, показать, не только опираясь на материал глиптики (так называемый «брокатный стиль»), но и на материал других памятников.

Если для других этапов историческая периодизация и периодизация в области искусства, как правило, полностью совпадают, то для этого раннего додинастического этапа возникают определенные трудности. По-видимому, все еще нужны некоторые дополнения и уточнения внутренней хронологии этого периода. В культуре древнего Египта с его двухчастным делением додинастического этапа (додинастический I — Бадари, Негада I, додинастический II — Негада II) не возникает столь острой потребности, однако и здесь картина представляется более сложной.

Тщательное исследование самих художественных памятников в их стилистике, стадийное изучение этого материала на разных территориях и внимательное его сопоставление позволяют судить об очень многом даже в тех случаях, когда прочие источники весьма ограничены. Такой подход может быть очень плодотворен, например, для разработки проблемы древнейших контактов. Так, например, анализ рельефной пластики додинастического Египта — известных церемониальных палеток конца IV тыс. до н. э. (и самой среди них совершенной — палетки фараона нулевой династии Нармера) — показывает, что в изобразительном контексте египетского произведения могут быть выявлены не только отдельные мотивы и образы, навеянные искусством соседних восточных территорий (фантастические пантеры с перевитыми шеями, изображение крепости неегипетского типа и др.), но и в целом новые приемы (в области рельефа и живописи — имеется в виду и расписная керамика), не характерные прежде для египетского искусства. Эти приемы — и прежде всего линейная регистровая система построения — были с легкостью восприняты египетским искусством, поскольку совпадали с основной направленностью в его собственном развитии⁹. Не случайно они получили за-

⁸ См., например, *Moortgat A. Die Kunst des alten Mesopotamien. Köln, 1967, S. 19*, а также указанную выше работу Э. Порады.

⁹ *Petrie F. Ceremonial Slate Palettes. L., 1953; Frankfort H. Cylinder Seals. L., 1939, p. 1, etc. p. 293 f.; Lloyd. The Art of the Ancient Near East. 1974, p. 28 etc.; Kantor H. The Relative Chronology of Egypt and Other Parts of the Near East through the Middle Bronze Period. Fig. 3 etc.; Bénédite G. A. «Le Couteau de Gebel el Arak» Commission de la Fondation Piot. Monuments et mémoires, XXII, 1916, p. 1—34.*

тем дальнейшее использование, стали частью канонических принципов этого искусства, чего не произошло с заимствованными образами. Подробный анализ композиционного строя церемониальных палеток и выделяющейся среди них палетки Нармера позволяет сделать выводы о творческом характере художественного заимствования, который подтверждается и другими наблюдениями.

Разговор о каноне и каноничности в искусстве древнего Востока также возможен по существу только на основе очень подробного стилового анализа и стадийных культурно-исторических сопоставлений. Только такой подход позволит объяснить, наконец, необходимость и последовательное сложение строгой канонической системы в искусстве древнего Египта и, наоборот, отсутствие ее (при несомненном наличии определенных канонических тенденций) в искусстве шумеро-аккадского государства.

Детальное изучение художественного процесса не только расширяет наши представления об общей картине культурного развития в тот или иной период, более того, оно позволяет возрождать утраченное, восполнять уже несуществующее. Прием реконструктивного исследования может быть одним из интереснейших вариантов комплексного метода. Он не применялся широко ни в отечественной, ни в зарубежной науке, но представляется очень продуктивным в отдельных случаях. К необходимости его использования побуждает, в частности, работа с материалом древнего Двуречья. Ссылаясь на плохую сохранность памятников, на бесконечные лакуны, действительно наличествующие в процессе развития искусства Двуречья, в том виде, как оно представлено нам уцелевшими до наших дней памятниками, мы все же забываем о наличии косвенных данных, которые вполне могут быть использованы. В использовании этих косвенных доказательств и состоит существо реконструктивного исследования. Мы можем, хотя и умозрительно, восполнить имеющиеся пробелы, расширить наши представления об отдельных видах художественного творчества, воссоздать более полную картину общего художественного развития. Примеров можно привести немало, они встречаются в пределах каждого из периодов художественной культуры Двуречья. Так, например, очень развитая металлопластика и торевтика раннединастического периода, представленные не только памятниками знаменитых урских гробниц, но и материалами других шумерских центров, не просто вызывают удивление, но и невольно заставляют думать о вероятном продолжении каких-то более ранних традиций, о возможном использовании опыта соседних территорий (Анатолия, Элам). Поскольку мы не сомневаемся в шумерском происхождении большей части этих вещей, то вынуждены признать возможность и того, и другого пути. Что же это дает для общей картины шумерского искусства? Уже сейчас это позволяет дополнить имеющиеся представления о додинастической шумерской пластике, как известно, очень развитой и в своих видах, и в художественной стилистике, дополнить еще одной интересной гранью, лишней раз подтверждающей особое значение пластического искусства, его выразительных средств в данную эпоху истории древнего Двуречья. Напрашивается вывод: торевтика и ювелирное искусство уже в додинастический период (на позднем его этапе, вне всякого сомнения) развивались в Шумере весьма интересно и перспективно. Анализ и сопоставления самого материала подтверждают это мнение. Любопытно использовать в связи с этим не только памятники урских гробниц, но и разные типы рельефных сосудов додинастического времени¹⁰.

Подобные косвенные доказательства возникают и в связи с другими областями художественной культуры древнего Шумера. С их помощью можно реконструировать, например, наличие первых, не дошедших до нас

¹⁰ О ювелирном искусстве Шумера в памятниках урских гробниц см. — Maxwell-Hyslop R. K. The Ur Jewellery. — Iraq, 1960, XXII, 105—115.

зиккуратов, появившихся, по-видимому, уже в конце раннединастического периода, но получивших свое название как определенный тип постройки во времена Аккадской династии (слово *зиккурат*, как известно, аккадского происхождения). Тем же путем можно подтвердить существование развитой живописной традиции еще в додинастическом искусстве, предположить существование официальных портретных статуй еще в аккадский период (до того как они появились во времена Гудеи) и многое другое¹¹. В тех областях, где имеется достаточное количество хорошо сохранившихся памятников, представляющих разные виды искусства, использование реконструктивного приема исследования, разумеется, мало оправдано (хотя и здесь он иногда продуктивен). Однако в некоторых случаях (например для Двуречья) применение его бывает просто необходимо. Древняя художественная культура есть процесс сложного развития, имеющего несколько этапов в пределах каждой цивилизации. Но сменяющие друг друга художественные стили, характеризующие исторические этапы, не всегда являются логическим продолжением и развитием того, что им предшествовало. Иногда они представляются отрицанием этого предшествующего, так как художественные традиции не только взаимопродолжаются, но и взаимоотталкиваются. Таким отрицанием, отталкиванием выглядит, например, условный изобразительный стиль раннединастического Шумера, по сравнению с полнокровным, экспрессивным стилем предшествующего ему этапа додинастики, а также сложный пластический стиль аккадского периода, по сравнению с раннединастическим. В Египте в этой связи можно сопоставить художественный стиль Среднего и Нового царств (индивидуализированный портрет XII династии и вновь стилизованный, более декоративный, хотя и более одухотворенный портрет XVIII династии) и т. д. Художественные традиции того или иного периода могут активизироваться спустя продолжительное время, что всегда находит исторические и художественные объяснения (например, искусство ранне- и позднешумерского периодов, египетское искусство Древнего и Нового царств). Только рассмотрение памятника в кругу других произведений эпохи, в совокупности со всем художественным материалом позволяет правильно его интерпретировать. Только глубокое проникновение в сам художественно-исторический процесс дает возможность выявить общую линию развития, при сложной противоречивости отдельных направлений связать воедино звенья как будто бы разорванной цепи.

Каждый период истории древнего искусства имеет свою собственную значимость, свои художественные достижения. Однако осознать и оценить это можно только сопоставлениями с предшествующим. Сопоставления с последующими периодами развития, преобладающие в литературе, не всегда правомерны и возможны скорее лишь во вторую очередь. При таком «традиционном» подходе египетское искусство времени Древнего царства, в частности, непременно окажется «менее совершенным, менее реалистичным, более примитивным и более условным, чем искусство Нового царства». Оно утратит и свою силу, глубокую выразительность, масштабность и свою реальную значимость, воспринимаясь лишь как преддверие будущих достижений. Сами же египтяне считали иначе: Древнее царство было для них «золотым веком» их культуры, образцом для последующего подражания. Модернизируя, мы уходим от истины, приближая к себе, отдаляемся от подлинной картины исторического развития.

¹¹ Некоторые из этих положений уже подтверждены специальными исследованиями, другие, возможно, будут раскрываться по мере дальнейшего изучения памятников этого искусства. См., например, *Lenzen H. J. Die Entwicklung der Zikurrat von ihren Anfängen bis zur Zeit der III Dynastie von Ur. Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka. Bd. 4. Lpz, 1941; idem. Zur Datierung der Anu-Zikurrat in Warka. — Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, 83, S. 1—32; Barrelet M.-Th. Notes sur quelques sculptures mesopotamiennes de l'époque d'Akkad. — Syria, 1959, XXXVI, p. 20—37; Christian V. Altertumskunde des Zweistromlandes von der Vorzeit bis zum Ende der Achämenidenherrschaft. Bd. I—II. Lpz, 1940, Taf. 364, 367.*

Наука об искусстве выявляет устойчивые закономерности в формообразовании, сущностные принципы, лежащие в основе широкого художественного производства (если можно воспользоваться этим термином применительно к древности). Интересны и внутренние закономерности конкретных художественных периодов, и закономерности целых эпох, т. е. общие стилистические закономерности.

На всех этапах исторического развития древневосточных цивилизаций существовала определенная стилевая общность, в пределах каждой эпохи властно подчинявшая себе различные художественные индивидуальности (мы говорим о художественном стиле древневавилонского и нововавилонского периодов, о раннеахеменидском и зрело-ахеменидском стиле иранского искусства и т. д.). Стил, господствовавший в тот или иной период, был результатом определенного художественного мировосприятия, соответствовавшего представлениям данной эпохи о красоте, религиозной значимости и общественной пользе создаваемого. Момент строгой религиозной заданности, определенной канонической ориентированности, присутствовавший на разных территориях с самого раннего времени и сохраняемый затем инерционностью художественных традиций, начинает несколько смягчаться с течением времени. Египетский канон в эпоху Древнего и Нового царств — понятия не идентичные, каноничность в шумерском раннединастическом и ассирийском искусстве — также. Интерес к натуре, к живым и конкретным формам окружающего мира — в каких бы выражениях он ни существовал — все более нарастает, что связано с эволюцией самих религиозных представлений. Элементы светского, определенные историческим процессом, придают религиозному содержанию новые формы. Не случайно так увеличивается в этом искусстве роль атрибута, пейзажного фона, натюрморта, многофигурных сцен и даже панорамных изображений. Не случайно усиливается в нем момент декоративного. Строгий торжественно-репрезентативный стиль ранних периодов сменяется стилем роскошно-репрезентативным, имеющим прокламативный пафос. Таково искусство Египта эпохи Рамессидов, Ассирии, Нового Вавилона и Ахеменидского Ирана.

Стилевой поток становится все шире и многообразнее, в него вовлекаются иноземные художественные традиции, различные варианты их интерпретации (хетто-хурритское в контексте ассирийского, месопотамское, хетто-хурритское и эллиническое в искусстве древнего Ирана и т. д.). Когда мы говорим об искусстве второй половины II — I тыс. до н. э. (т. е. о времени существования крупнейших древневосточных государств), мы говорим не только о стилевом единстве, но и о стилевом множестве, подразумевая и искусство официальное, придворное и искусство провинций, искусство разных школ и даже разных мастеров. Роль индивидуальности, нивелированная на раннем этапе, начинает все более проявляться. Увеличивается число имен, сохраненных письменной традицией, хотя имперсональность остается особенностью этого искусства. Заданное религиозной программой, официальное искусство всегда получало оригинальную трактовку в пределах, допускаемых нормой. Устойчивость традиции в известном смысле даже активизировала творческое начало, однако I тыс. до н. э. дает примеры и активизирующей и тормозящей силы художественной традиции. Эта противоречивость внутри самого художественного процесса, сочетание нового и ретроспективного — явление весьма интересное и симптоматичное для поздних периодов. Примером может служить искусство Египта позднего времени (XXII, XXV и особенно XXVI династий). Видоизменяются мировоззренческие основы и меняется художественный метод, принципы художественного видения и художественной выразительности. Старое читается и произносится по-новому, с иным пафосом и иными акцентами (пример тому — египетские культовые статуэтки саисского периода).

Специфика древневосточного искусства обусловлена прежде всего вре-

менем и характером самого культурно-исторического развития. Оставаясь частью сложного синкретического единства, в котором развивалось сознание древнего человека, подчиняясь религиозным требованиям и задачам практическим, древнее художественное творчество веками продолжало сохранять значение ремесла, не становясь индивидуализированным процессом в современном смысле. Отнюдь не созерцательная ценность определяла цели этого творческого процесса и его результат, поэтому современное понятие искусства, как и современное понятие эстетического, сложившиеся исторически, лишь условно, в весьма расширительном значении могут быть приемлемы для определения этого сложного явления, отдаленного от нас пятью-четырьмя или тремя тысячелетиями. Эстетическое выступает здесь в самом начальном его виде: как выражение внутреннего во внешнем, но эстетическое присутствует, развивается и приобретает все большую значимость. Мы продолжаем называть это искусством, хотя на ранних стадиях это почти «художественная религия». Это искусство, потому что одновременно это и область художественного творчества. Подобно тому как искусством является византийская и русская иконопись, византийская и древнерусская архитектура, искусством является и египетская гробничная статуя, месопотамский рельеф. Древневосточное искусство — не просто иллюстрация определенных религиозных положений для тех, кто не может прочесть и понять написанное, это образ религиозной идеи, оказывающий определенное эмоциональное воздействие, находящий адекватную идее форму выразительности. Древневосточное государство с большой заинтересованностью пользовалось им в процессе своего самоутверждения. Оно было обращено и к миру богов и к миру смертных, к миру живых и миру мертвых; в этом смысле это искусство имеет известную всеобщность.

Чувство художественного качества непременно присутствует даже в самых условных и символических изображениях древневосточного искусства, имеющих явно магический смысл (прекрасный пример — древнемесопотамские изображения богов из района Диялы). Оно то возрастает, то ослабевает, в зависимости от функции и значимости памятника. Понятие образной выразительности всегда включает не только момент художественно-технического совершенства, но и момент выразительности формы, материала, масштаба. По существу именно это и отличает памятники в пределах каждого из периодов той или иной исторической эпохи. Их назначение и сакральный смысл могут быть едины (гробничные статуи египетского вельможи и египетского фараона, шумерские статуи адорантов, жертвованные в храм самими правителями и их приближенными и т. д.), едины и стилевые принципы, распространяющиеся на широкий круг произведений этой эпохи. Различие заключается как раз не столько в способе, сколько в средствах воплощения художественной идеи. Природа образной выразительности, как и природа самого древневосточного искусства, очень сложна. Помимо эстетического начала она имеет в своей основе и религиозно-культовую и социально-общественную значимость, играющую огромную роль.

Всякое произведение художественного творчества — в том числе и древневосточного, поскольку оно является нерасторжимым единством содержания и формы, — не только обладает явной активностью содержания, но и явной активностью формы. Она значительно сильнее в искусстве древнего Востока, чем это может показаться с первого взгляда. Влияние формы на сложение художественного образа, культового по своему значению (архитектурного и изобразительного), здесь поистине огромно. Составляющие формы нерасчленимы и по-разному связаны с содержанием, проникающим всюду.

Материал и форма (на этот раз уже в узком значении этого понятия) — первое звено в сложной системе взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов художественного образа в древневосточном искусстве. Природ-

ные условия той или иной территории и функциональная роль памятника определяют выбор конкретного материала (известняк, гранит, алебастр, дерево, сырец, золото, глина и т. д.). Материал, особенности его структуры, фактура обуславливают характер формы в пределах данного вида изобразительного, прикладного искусства или архитектуры; он же диктует ее масштаб, разумеется, в соответствии с назначением. Кубки из камня, глины и золота никогда не будут одинаковыми, потому что материал непременно внесет свои коррективы в сложение этой формы. Тип и назначение сосуда останутся сходными, но масштаб, пропорции, очертания, пластическая характеристика будут различными (сравним, например, знаменитую рельефную алебастровую вазу из Урука, близкий ей по форме луврский расписной керамический кубок из Суз и золотой кубок из царских гробниц в Уре).

Отношение к материалу в искусстве древнего Востока в известной степени сходно с тем, что наблюдается и в искусстве первобытном. Материал — это и определенная сакрализованная сущность, которая не должна быть разрушена или резко искажена. Не только неумением, отсутствием определенных технических навыков объясняются некоторые художественные решения этого искусства, особенно на ранних его стадиях. Инертность материала в древнейших памятниках искусства не только сковывает, но и рождает удивительное качество, ощущение монолитности, монументальности формы. Форма словно накладывается на блок материала, служит его оболочкой. Это особенно ощутимо в дереве и камне (достаточно вспомнить египетские каменные сосуды времени III—IV династий Древнего царства или статуи того же периода).

Материал, отношение к нему, владение им влияют на стилистику древневосточного искусства, на его изобразительные принципы, а изобразительные принципы в свою очередь подсказывают определенное отношение к материалу. Взаимосвязь эта весьма интересна. Семантически форма одина в различных материалах, практическое же ее воплощение зависимо от материала и функциональности. Чувство материала всегда передается форме, сообщая ей удивительную потенциальную энергию и выразительность (см., например, царские статуи Египта из диорита или базальта и алебастровые статуи адорантов из Северного Двуречья).

В архитектуре материал не только определяет типологию сооружения, но и дальнейшее развитие самой конструкции. Шумерский сырцовый храм на платформе и египетский каменный храм — не просто разные варианты простейшей стойчно-балочной конструкции, это сооружения, имеющие разные перспективы развития.

Тип древнешумерского храма на платформе открытого типа, сложившийся уже к середине IV тыс. до н. э. на основе типологии шумерского жилища (южного — с открытым внутренним двором и плоским перекрытием и северного — с внешним двором и двускатной кровлей), — ярчайший пример интересного взаимодействия материала и конструкции, материала и архитектурно-пластической формы, образа. Идея субструкции — специальной платформы из сырца, облицованной для прочности камнем, возникшая в конкретных климатических условиях (сильно заболоченные почвы), связана с определенным материалом. Платформа выравнивала строительную площадку (при наличии естественного, природного возвышения это было тем более существенно), служила целям дополнительной гидроизоляции, давала возможность свободного кругового обхода и, что не менее важно, являлась своеобразным постаментом, поднимавшим вверх постройку святилища, бывшего в представлениях древних жилищем божества. Сырцовый кирпич как главный строительный материал на этой территории (камень и дерево в Двуречье всегда были привозными материалами) сыграл огромную роль в развитии конструкции шумерского храма. Сырцовый кирпич создал архитектуру Месопотамии, точно так же как камень создал архитектуру древнего Египта. Не удивительно, что при

отсутствии дерева сырцовый кирпич рано начали использовать в Шумере и для создания дополнительных опор, и для возведения перекрытий. Материал диктовал сводчатую систему, поэтому вполне закономерен переход шумерийцев к своду и арке. То, что потом ляжет в основу прославленной архитектуры древнего Рима и будет доведено ею до вершин развития, появилось еще в конце IV—III тыс. до н. э. (достаточно вспомнить полукруглые столбы Красной постройки в Уруке и своды царских гробниц в Уре). Балки из гранита, известняка и кварцита (песчаника), применявшиеся в архитектуре древнего Египта — архитектуре исключительно каменной на развитом этапе, были чаще всего большого сечения, им соответствовала развитая система мощных, часто поставленных опор, всегда бравшихся с дополнительным запасом прочности. В Двуречье же ограниченность возможностей, как это ни парадоксально, необычайно активизировала архитектурную мысль, вызывая к жизни остроумнейшие решения.

Сравнивая египетский и месопотамский варианты стойчно-балочной конструкции, трудно говорить о превосходстве одного над другим. Египетская архитектура приобрела масштабность и размах позднее, чем архитектура Шумера, где большие храмы появились еще в конце IV тыс. до н. э., однако, перейдя в эпоху Древнего царства к камню, египетская архитектура получила большие преимущества¹². Месопотамская архитектура более многообразна и сложна в разработке конструкции, но постройки ее, к сожалению, почти не сохранились или сохранились плохо в силу непрочности ее материала. Античная традиция отдавала должное и той и другой архитектуре, что весьма показательно. Первым из «семи чудес света» греки эллинистического периода считали египетские пирамиды (подразумевая, конечно, царские пирамиды в Гизе), вторым и третьим — постройки Вавилона (зиккурат Этеменацки «Дом основания небес и земли» — так называемую Вавилонскую башню и висячие сады из царского дворца Навуходоносора II, известные под названием «Садов Семирамиды»).

Следующее важное звено в структуре художественного образа: форма (опять-таки в узком значении) и композиция. Структуру самой формы и структуру декора определяет предназначение памятника, масштаб и материал. Одна форма, малая в масштабе, требует одного соотношения частей и построения декора, другая, иная по характеру и масштабу, — совсем от нее отличного. Бесконечная и конечная фризовая композиция, центрическая, круговая геральдическая композиция всегда связаны с определенной поверхностью и определенным пространством, — будь то плоскость стены, сферическая поверхность малого или большого сосуда или цилиндрической печати. Тип композиции в древневосточном изобразительном искусстве всегда укладывается в требования строгого религиозного канона или определенной суммы религиозных и художественных правил, существовавших на данной территории, он согласуется с ними, но продиктован изначально исключительно характером выбранной формы. То же мы видим и в архитектуре. Тип башнеобразного святилища — зиккурата, существовавший в Шумере уже к концу раннединастического периода, является логическим завершением идеи ярусной постройки, возникшей, как уже говорилось, в определенных природно-исторических условиях этой территории. Этот вариант построения тоже обусловлен исходной формой, материалом и моментами образной выразительности, которые непременно присутствуют в архитектуре, так же как и в изобразительном творчестве. Так намечается другой аспект — зависимость композиции и от определенных представлений времени, и от его вкусов и норм. Композиция как составляющая формы (в широком, общем значении этого

¹² Архитектура эпохи Среднего царства известна лишь фрагментарно, тем не менее заупокойный комплекс Ментухотепа III в Дейр-эль-Бахари дает вполне определенное представление об ее возможностях. Что касается огромных храмовых ансамблей и гробничных построек эпохи Нового царства, то они широко известны в своих характеристиках.

понятия) оказывается чрезвычайно активной в формировании архитектурного и художественного образа, его типологии. Канонические принципы, обнаруживающие себя и в раннем искусстве Египта, и в раннем искусстве Двуречья, своеобразно развивавшиеся затем на этих территориях, подсказаны не только соображениями чисто религиозными. Они подсказаны существовавшими на данном этапе принципами видения, конкретными техническими возможностями и задачами. Это прекрасно выражают и памятники древней скульптуры (статуи и рельефы).

Не только материал, строительная техника и конструкция были активны в формировании типологии и образа шумерского храма на платформе, в осуществлении функциональных задач этой постройки. Здесь присутствовал и момент собственно эстетический, момент композиционной выразительности. Более того, он в согласии с религиозными представлениями даже диктовал дальнейшее направление в развитии шумерской архитектуры, подводя ее к другой строительной идее. Эта идея и была реализована затем в новом, производном архитектурном типе, типе зиккурата. Увеличение числа платформ, наблюдаемое в шумерской архитектуре раннединастического периода, и некоторое изменение в их конфигурации (что можно видеть в овальном храме в Хафадже) отнюдь не объясняются только потребностями строительной техники и моментами чисто функциональными. Увеличение числа платформ до двух, а в дальнейшем, к концу раннединастического периода, до трех было необходимо зрителю, поскольку оно соответствовало определенным представлениям этого народа о красоте, имевшим свое религиозное обоснование. Самым лучшим, значительным в архитектуре (в представлениях и шумерийцев, и египтян) считается то, что может быть сопоставимо с наиболее выразительной и грандиозной формой в самой природе — с горой, вершина которой возносится к небу. «Лестница — гора» в шумерской архитектуре имеет параллелью гигантскую лестницу в египетской архитектуре (первая ступенчатая пирамида фараона Джосера времени III династии Древнего царства). Исходные того и другого архитектурного образа (шумерская платформа и египетская мастаба) рождены одним и тем же материалом — сырцовым кирпичом. Именно этот материал и подсказал строителям наиболее удобную и устойчивую форму усеченной пирамиды, которой затем пользуются на обеих территориях. Комбинируя, наращивая данные объемы, т. е. совершенствуя композицию, можно было прийти к весьма оригинальным пластическим решениям¹³.

Нарастание высотности шумерских храмовых сооружений не только сообщало им напряженную динамичность, центростремительность, развивало далее архитектурный образ, усложняло композиционное пластическое решение. Точный пропорциональный расчет, соответствующее оформление каждой из частей, согласование всех этих частей в декоре — эти задачи становятся все более и более важными в архитектуре Двуречья¹⁴.

¹³ Не будем говорить о возможности каких-либо контактов, — хотя эта тема представляет сейчас несомненный интерес, — потому что далее египетские и шумерские постройки все более расходятся и в своих задачах, и в своих технических возможностях. В Египте развивается тип масштабной царской гробницы, с переходом к камню закономерно приближающийся к правильной геометрической форме пирамиды, в Шумере по-прежнему доминирует сырцовый ступенчатый храм на платформах.

¹⁴ Храмы на трех платформах и были началом нового, производного типа в шумерской архитектуре. Укрупнение наращиваемых объемов, увеличение высоты платформ привело к уменьшению и затем доведению до минимального масштаба собственно святилища. Оно превратилось в итоге в некий символ. Естественно, появилась потребность и в большем числе лестничных маршей, приобретающих организующую роль в общей композиции храма. Так развивался новый архитектурный тип, новый пластический образ. Хорошо известно, что зиккураты всегда сопровождались храмом более древнего типа, посвященным тому же самому божееству (храм и *зиккурат* бога Луны Нана в Уре). Это соединение было обусловлено и функционально. Возносящееся в небо жилище божества сопровождалось дополняющим его культовым сооружением, дававшим внутреннее пространство, более значительное по площади, предназначенное для разнообразных потребностей культа.

С течением времени тип зиккурата заметно менялся. Он не только нарастает в высоту (самый большой из известных нам зиккуратов, «Вавилонская башня», поднимался на 90 м), но и переходит к несколько более легким геометрическим объемам и формам с четко выраженной вертикальной направленностью граней и сложной профилированностью плоскостей (см. реконструкции «Вавилонской башни»). Функциональное и эстетическое взаимосвязаны. Материал и строительная техника соотнесены с задачами композиционной выразительности и наоборот. Это составляет нерасторжимое единство.

Композиция, представления о пространстве и времени — важнейшая и завершающая часть в системе художественного образа. Композиция, обусловленная принципами видения эпохи, религиозными ее представлениями определяет характер собственно пластического, архитектурно-пластического или живописного образа, связанным с особенностями конкретной формы, материала и возможностями техники его обработки. Представления о пространстве и времени играют в этой связи важнейшую роль. Подчиненная материалу статическая форма ранних произведений, имеющая условно-символический характер, существует в символическом времени и пространстве. Реально подвижная форма более поздних памятников, ориентированная на натуру с большим к ней приближением, утрачивает символическую беспредельность пространства и времени древних образов и приобретает известную конкретность.

Степень абстрактности, имперсональности передаваемых форм, характерная для искусства первобытности (особенно в эпоху развитого неолита) с его особой символическостью, знакомостью постепенно снижается. Возрастает наивно-конкретное, подражающее природе. Стремление к жизнеподобию постепенно усиливается. Реальное, собственно-индивидуальное и надиндивидуальное, обобщенно-символическое соединяются и в пластике, и в живописи, но соединяются на иной основе. Образ приобретает живую выразительность, одухотворенность.

Раскраска культовых статуй, неизменная и в древнем Египте, и в древнем Шумере, имела, разумеется, не столько эстетические, сколько религиозно-магические посылки, хотя внешней выразительности образа и уделялось все большее внимание. Наивно-конкретное, подражательное как бы усиливало в представлениях древних сакральную значимость образа, то же можно сказать отчасти и о техническом совершенстве исполнения. Чем выше мастерство исполнения, чем дороже и прочнее материал, чем законченнее раскраска статуи, условно повторяющая все особенности живой природы, тем сильнее воздействие образа. «Тиражирование» — многократное повторение образа в одном или различных иконографических вариантах — имело ту же цель (множественность гробничных изображений в древнем Египте). Форма подчинена религиозной идее, но она уже приобретает и некоторую самостоятельность. Она не утрачивает своей жизненной активности даже теперь, по прошествии столетий, с утратой истинного своего религиозного содержания. Само техническое совершенство, разумеется, не является еще залогом исключительной религиозной и художественной значимости образа. Для этого необходимы соподчиненность и взаимообусловленность всех частей изображения. Техническое развитие открывало новые изобразительные возможности, а меняющиеся изобразительные средства вызвали усовершенствование техники.

Итак, художественный образ связан и с определенными принципами видения эпохи, и с определенным характером данной композиции, особенностями формы и материала, возможностями техники его обработки. Будет ли это высокий или низкий барельеф, контрельеф или горельеф, живописный, т. е. раскрашенный рельеф, или собственно живопись — зависит от всех этих факторов вместе. От этого зависит и степень выявления и моделировки основных объемов. Если вернуться к древнешумерским храмам, то можно констатировать следующее. Идея субструкции, т. е. форма, рож-

денная определенными климатическими условиями и материалом, определила характер архитектурной композиции, архитектурная композиция и материал в свою очередь определили особенности пластического образа, развивавшегося исключительно оригинально на протяжении многих столетий не только на данной, но и соседних территориях, в соответствии с определенными религиозными представлениями.

Интеллектуальное и художественно-интуитивное, исполнительское, психологическое и техническое органично соединены в творческом процессе (в древнейшем искусстве, так же как и в современном, хотя существо его определяет коллективный, а не индивидуальный метод работы). Это единство и взаимопроникновение объясняются самой природой творческого процесса. Современная психология восприятия и художественного творчества, несомненно, отличается от того, что было несколько тысячелетий назад, но существуют и какие-то общие закономерности, верные для разных эпох. Эта проблема, разрабатывавшаяся еще в 30-е годы нашего века, требует дальнейшего развития применительно к искусству древности¹⁵. Художник, например, всегда масштабно увеличивает то, что считает особо важным, или то, что должно быть особо важным в его изображении по традиции. Он всегда размещает особо важное там, где человеческий глаз способен увидеть это в первую очередь, вычленив из всего изображения в целом. И древнешумерские, и древнеегипетские изображения, подобно надписям, читались в определенном порядке. Однако изображения тем и отличаются от письменности, что имеют более широкие и разнообразные выразительные средства чисто визуального свойства. Выразительные силы художественного образа становятся столь действенными, что оказывают значительное впечатление на воспринимающего. И он реагирует на это ответным своим участием, т. е. эмоционально. Этим и отличается художественное восприятие от простого получения информации.

Каждое решение древнего мастера (хотя оно и имперсонально) отличается индивидуальностью подхода. В нем всегда есть то главное, ради чего создается данная композиция. Главное усваивается сразу, затем человеческий глаз внимательно и последовательно осваивает остальное, постепенно поднимаясь снизу вверх. Сказанное может подтвердить, в частности, анализ хорошо известной шумерской алебастровой вазы из Урука, о которой уже говорилось выше (Багдад, Иракский музей). Тема «священного брака», представленная в изображениях этого культового сосуда, несомненно, имеет свой смысловой, а, следовательно, и композиционный, художественный акцент. Сцена помещается на определенной части изображения, которая должна быть более емкой и в своей содержательности, и в своей изобразительности. Этой частью является сцена верхнего регистра, представляющая урукского правителя перед богиней плодородия Инной (ее знак — связка тростника с лентой-косой). Все остальное подчинено этой сцене, «работает» на нее в художественном решении, — хотя в чем-то это решение и создается интуитивно. Важен еще один момент, также связанный с психологией зрительного восприятия. Охватив глазом предмет, его форму, мы не только устремляемся к тому, что специально для нас выделено художником, но и к тому, что находится в центральной части декорируемой поверхности, — будь то стена или поверхность вазы, костяная пластинка или стела. Если находящееся в средней зоне не имеет специального выделения, если изображение членится на одинаковые полосы — регистры-строки (как это бывает в египетском или шумерском искусстве), мы уходим зрительно от центра, но подсознательно фиксируем его, начи-

¹⁵ Из обширной литературы по этой теме приведем в качестве примера работу А. В. Бакушинского, которая в некоторой степени касается памятников древневосточного искусства (*Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства.* — Искусство, 1923, № 1, с. 213—261).

ная последовательное прочтение всех частей изображения в установленном традицией порядке — снизу-вверх или сверху-вниз.

Особая роль центральной, средней части поверхности всегда, во все времена использовалась художниками — и в малых, и в монументальных формах. Не случайно греческие вазописцы, столь прославленные своим искусством, всегда располагали свои наиболее важные композиции в плечевой части амфор, находившейся как раз в центральной зоне. В урукской вазе на эту зону приходится самая важная часть процессии, следующей к святилищу богини, — юноши, несущие дары. Прочие регистры этого сосуда более декоративны и символичны, они почти подобны орнаменту и объединены художником в нижней зоне сосуда. Таким образом, верхняя часть вазы оказывается в поле нашего зрения дважды: сразу, т. е. в начале рассмотрения, и уже в конце, в итоге последовательного прочтения ее регистров. И это совсем не случайно.

Древневосточные художественные традиции, их связанность с определенными народами и определенными территориями, где они удерживаются на протяжении столетий и продолжают существовать даже за пределами древности (например, традиции древневосточной, в частности — иранской, торовтики и ювелирного искусства), служа другим народам через два, три, четыре тысячелетия, — еще одна интереснейшая проблема, возникающая в связи с древневосточным искусством и культурой на современном этапе. Решить ее можно также только глубоким проникновением в существо художественного процесса.

Н. М. Никулина

ARTISTIC CULTURE IN THE ANCIENT ORIENT

N. M. Nikulina

The art of the ancient orient is a sphere of great importance for understanding the specifics of the evolution of early civilisations. If read correctly a monument of art is no less informative than are literary texts. At the present time the most fruitful method is that of parallel study and comparative analysis of the art of various cultures, a method excellently presented by the works of, for example, G. Frankfort, E. Porada and H. Kantor. Plainly there is a demand for further stage-studies and synchronic histories of art like those already published, of which S. Lloyd's *History of Art in the Ancient World* is a distinguished example. A rational research method would depend on the nature and particular characteristics of the material. Besides the historico-cultural, historico-archeological, historico-philological, iconographic and formal-stylistic approaches there is also the complex method, uniting all aspects of study and therefore providing the necessary many-faceted approach in evaluating the monument. The results of an analysis of style and artistic method in ancient works of art confront us with a very serious problem, forcing us to make corrections in settled notions (the problem of the chronology and periodisation of the so-called predynastic epoch). Detailed study of the artistic process not only broadens our ideas of the general cultural picture in this or that period, it also enables us to revive what has been lost. Reconstructive research, the essence of which lies in the use of indirect evidence, is an interesting variant of the complex method and can be used effectively in, for example, a study of ancient Mesopotamian art. Historico-cultural and iconographic studies have not eliminated the need for careful stylistic research. Also interesting is the internal development of particular art periods and whole historical epochs (the art of the III, II, I millennia). Since the unity of content and form is indissoluble, monuments of art in the Ancient Orient obviously possess not only an active and all-pervading content but also an active form. Thorough study of the monuments of Near Eastern culture brings out the active qualities of all the elements in the complex system of imagery in ancient art: material and form; form and composition; composition and a sense of time and space.